CELINA SIMAS DE OLIVEIRA

AS PINTURAS MURAIS DA SACRISTIA NOVA DA IGREJA DO COLÉGIO DO ESPÍRITO SANTO DE ÉVORA

- UM PATRIMÓNIO A PRESERVAR -

Orientadora: Arq[a] Irene Frazão

Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico apresentada à Universidade de Évora

Dezembro de 2009

CELINA SIMAS DE OLIVEIRA

AS PINTURAS MURAIS DA SACRISTIA NOVA DA IGREJA DO COLÉGIO DO ESPÍRITO SANTO DE ÉVORA

- UM PATRIMÓNIO A PRESERVAR -

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

Orientadora: Arqª Irene Frazão

Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico apresentada à Universidade de Évora

186061

Dezembro de 2009

AS PINTURAS MURAIS DA SACRISTIA NOVA DA IGREJA DO COLÉGIO DO ESPÍRITO SANTO DE ÉVORA

- UM PATRIMÓNIO A PRESERVAR –

Orientadora: Arqª Irene Frazão

Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico apresentada à Universidade de Évora por Celina Simas de Oliveira

Dezembro de 2009

AS PINTURAS MURAIS DA SACRISTIA NOVA DA IGREJA DO COLÉGIO DO ESPÍRITO SANTO DE ÉVORA

– UM PATRIMÓNIO A PRESERVAR –

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS 7

RESUMO

AS PINTURAS MURAIS DA SACRISTINA NOVA DA IGREJA DO COLÉGIO DO ESPÍRITO SANTO DE ÉVORA – UM PATRIMÓNIO A PRESERVAR 8

ABSTRACT

THE MURAL PAINTINGS IN THE NEW SACRISTY OF THE COLLEGE OF ESPIRITO SANTO CHURCH IN EVORA – HERITAGE THAT SHOULD BE PRESERVED 9

LISTA DE ABREVIATURAS 10

NOTA EXPLICATIVA 11

INTRODUÇÃO 14

1. ANÁLISE CRONOLÓGICA DA FORTUNA CRÍTICA 21

1.1. Historiografia da Pintura Mural em Portugal 21

1.2. Referência às Pinturas Murais da Sacristia Nova da Igreja do Espírito Santo 30

2. O PAPEL E A FUNÇÃO DA IGREJA NO SÉCULO XVI 33

2.1. A vivência religiosa quinhentista: a Reforma Protestante e a renovação da Igreja Católica 33

2.2. Vida e Obra de Inácio de Loiola e a fundação da Companhia de Jesus 41

2.3. Breve explicação do Pensamento Filosófico/Teológico de Loiola 44

3. PORTUGAL NO PERÍODO DA REFORMA E DA CONTRA-REFORMA 48

3.1. A actuação da Companhia de Jesus em Portugal: os Jesuítas na cidade de Évora 48

4. ANÁLISE DOS ELEMENTOS TEÓRICOS E PICTÓRICOS DA PROPAGANDA TRIDENTINA EM PORTUGAL 53

4.1. Acta da XXV sessão do Concílio de Trento 53

4.2. Tratados Artísticos 58

4.3. Constituições Sinodais 63

4.4. A Igreja reformada e a Pedagogia pela Imagem: breves noções nas mudanças Iconográficas e Simbólicas 66

5. OS JESUÍTAS E A ARTE: ARQUITECTURA E PINTURA 78

5.1. Companhia de Jesus e o poder da Imagem 78

5.2. Os programas iconográficos de propaganda para a canonização de Loiola: do retrato de Coello às *Vita* inacianas de Rubens-Barbé 83

5.3. Breve abordagem dos aspectos mais relevantes da arquitectura jesuíta: da utilização do «estilo jesuíta» à concepção do «modo nostro» 90

5.3.1. A Igreja do Espírito Santo de Évora 94

6. A IMPOTÂNCIA DA SACRISTIA E A SUA NOVA ARTICULAÇÃO ESPACIAL: FUNÇÃO DE *PINACOTECA* OU *SALAS DE ORAÇÃO* 101

AS PINTURAS DA SACRISTIA NOVA DA IGREJA DO ESPÍRITO SANTO 104

7.1. Identificação dos Painéis Murais Inacianos da Sacristia Nova 104

7.2. Iconografia das composições *Grotescas Emblemáticas* da Sacristia Nova ... 117

7.2.1. Noção de *Grotesco* 117

7.2.2. Os Livros dos Emblemas – Os Emblemas da Sacristia Nova 120

8. PRINCIPAIS QUESTÕES EM TORNO DA AUTORIA E FONTE ICONOGRÁFICA DAS PINTURAS DA SACRISTIA NOVA 139

9. A SACRISTIA NOVA DA IGREJA DO ESPÍRITO SANTO COMO "CASE STUDY": A QUESTÃO DA CONSERVAÇÃO DA PINTURA MURAL 156

9.1. Suporte Arquitectónico 156

9.2. A Técnica das Pinturas 157

10. AS ALTERAÇÕES E A SUA CAUSA POSSÍVEL 162

11. ANÁLISE E DISCUSÃO DE ANTERIORES INTERVENÇÕES 167

12. PROPOSTA GERAL DE RECUPERAÇÃO E CONSERVAÇÃO DAS PINTURAS 170

CONSIDERAÇÕES FINAIS 178

GLOSSÁRIO 183

BIBLIOGRAFIA 187

ANEXOS

ANEXO DOCUMENTAL

ANEXO FOTOGRÁFICO

À Madalena e ao Filipe

"O artista é o criador de coisas belas.

O objectivo da arte é revelar a arte e ocultar o artista. (...)

Toda a arte é, ao mesmo tempo, superfície e símbolo. Os que penetram para além da superfície, fazem-no a expensas suas. Os que lêem o símbolo, fazem-no a expensas suas.

O que arte espelha realmente é o espectador, não a vida.

A diversidade de opiniões sobre uma obra revela que a obra é nova, complexa e vital. (...)

Toda a arte é completamente inútil."

Oscar Wilde, ***O retrato de Dorian Gray***, pp. 5-6.

AGRADECIMENTOS

Ao longo deste longo estudo, sentimos visivelmente a presença amiga de muitas pessoas que ajudaram na sua realização, a quem devemos a expressão sincera de agradecimento.

A primeira e especial manifestação vai para a orientadora científica, Irene Frazão e à co-orientadora Maria Margarida Donnas Botto, pelo acompanhamento permanente, pelo estímulo nas dificuldades sentidas, pela ajuda amiga, pela grande disponibilidade e por tudo o que me ensinaram.

Ao coordenador do Mestrado, Professor Virgolino Jorge, a disponibilidade e ajuda sempre prestada para a conclusão desta dissertação.

Também pelos esclarecimentos e informações prestadas aos professores Vítor Serrão e Luís Afonso. Pelo apoio logístico e esclarecimentos pontuais dos padres João Norton de Matos, Mário Tavares (responsável pela Igreja do Espírito Santo de Évora) e à D. Salete e D. Filomena (*guardiãs* da chave da Sacristia).

Ao IGESPAR de Évora pelo empréstimo da plataforma elevatória que permitiu uma observação mais pormenorizada das pinturas e ao pessoal da Câmara Municipal de Évora pela deslocação e "esforço" físico no transporte da mesma.

À Universidade de Glasgow pela cedência de direitos na utilização da maior parte dos emblemas apresentados no Anexo Fotográfico.

À professora Alexandra Dias pela tradução dos textos em latim; à Dr.ª Isabel Aibéo pela tradução dos excertos importantes do livro de Úrsula Konig-Nordhoff e ao meu cunhado Arq°. Nuno Malta pela elaboração das plantas.

A toda a minha família o enorme carinho e incentivo desde sempre sentido.

Aos meus queridos amigos, Carla, Elisabete, Rita, Isabel e Luís; à Sofia, Fernando, Inês e António pelo enorme carinho, incentivo, aconselhamento constante, hospitalidade nas minhas idas a Évora, à revisão do texto e à enorme amizade; ao carinho de todos os meus amigos e a todos os que me acompanharam na realização deste trabalho ao longo destes anos. Bem hajam por existirem!

Valeu a pena chegar ao fim!

RESUMO

AS PINTURAS MURAIS DA SACRISTINA NOVA DA IGREJA DO COLÉGIO DO ESPÍRITO SANTO DE ÉVORA – UM PATRIMÓNIO A PRESERVAR

O presente trabalho pretende estudar as pinturas murais da Sacristia Nova do Colégio da Igreja do Espírito Santo de Évora. Estas pinturas são um exemplo da importância que a Companhia de Jesus teve em Portugal como condutora dos princípios da Contra-Reforma utilizando o meio preferido para induzir os crentes na mensagem católica: a Imagem. Para além de conterem alguns dos passos principais da vida do fundador Inácio de Loiola, estas pinturas integram também uma série de *grotescos* emblemático*s* considerados únicos em Portugal.

O que pretendemos com este trabalho é identificar iconograficamente cada uma das pinturas, tanto das composições inacianas como dos *grotescos* emblemáticos e mostrar que elas fizeram parte do primeiro ciclo de pinturas biográficas inacianas fundamentais para o aumento do número de crentes e intensificar o culto ao fundador, de forma a conduzir inevitavelmente ao processo de canonização e beatificação de Inácio de Loiola. Este processo foi imprescindível para consolidar uma Igreja em crise.

ABSTRACT

THE MURAL PAINTINGS IN THE NEW SACRISTY OF THE COLLEGE OF ESPIRITO SANTO CHURCH IN EVORA – HERITAGE THAT SHOULD BE PRESERVED

This work intent to study the mural paintings in the New Sacristy of the College of Espírito Santo Church in Évora. These paintings are an example of the importance the Jesus Company had as a conductor of Counter Reform principles by using their preferred method to induct believers in the Catholic message: The Image. These paintings not only include some of the most significant moments of founder Inacio de Loiola's life, but are also made of a series of emblematic grotesques considered unique in Portugal.

This work intends to categorize ichnographically each one of those paintings, both the Inacian compositions and the emblematic grotesques, demonstrating their connection to the first cycle of Inacian biographic paintings, which was fundamental to amplify believer's numbers and intensify the cult to its founder, leading inevitably to the canonization and beatification process of Inacio de Loiola. This process was crucial to consolidate a church in crisis.

LISTA DE ABREVIATURAS

A.N.T.T. – Arquivo Nacional Torre do Tombo

B.N. – Biblioteca Nacional

D.G.E.M.N. – Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais

I.J.F. – Instituto José Figueiredo (antigo)

I.P.P.A.R. – Instituto Português do Património Arquitectónico (actual IGESPAR)

NOTA EXPLICATIVA

Algumas questões devem ser explicadas no tocante à organização metodológica do presente estudo, particularmente na estruturação dos anexos documental, escrito e fotográfico. Relativamente ao primeiro anexo referido a Bibliografia foi estruturada em duas vertentes: Fontes e Bibliografia Geral, organizada por ordem bibliográfica de apelidos de autores e dentro de cada um deles, por ordem cronológica de edições. A presente bibliografia é bastante heterogénea e representa bem o manancial existente em Portugal que recorremos para realizar o presente trabalho. Como utilizámos também a Internet, os respectivos endereços electrónicos são igualmente referenciados e inseridos por ordem alfabética.

Relativamente aos critérios paleográficos torna-se necessário referirmos algumas considerações tomadas no âmbito da realização desta tese. O tratamento foi feito de uma forma mais livre, de maneira que a sua posterior leitura e consulta se tornasse mais facilitada. Foram assim usados os seguintes princípios de transcrição:

- Separaram-se as palavras indevidamente unidas no original;
- Actualizou-se o uso de maiúsculas e de minúsculas;
- Marcaram-se com um sinal de (?) os trechos de leitura algo duvidosa;
- Marcaram-se com (sic) os originários erros de escrita;
- Mantiveram-se as características inalteráveis, os erros de cada escrivão, como lapsos ou repetições;
- Os *i* e *u* foram literalmente usados, como na época de cada documento.

Pensamos assim, que as transcrições se tornam mais facilmente legíveis pelo futuro investigador, sem haver deturpação na leitura do discurso original. Os documentos foram transcritos integralmente, de forma a não se perder informação. Pretendemos que as transcrições se tornassem legíveis, sem deturpações do discurso inicial, tentando mostrar a forma como se pensava e redigia. A maior parte dos documentos foram transcritos pela primeira vez, à excepção de algumas Constituições Sinodais já impressas. Em relação a estas fontes há a referir que optámos por apresentar as de maior relevância e que contêm informações mais importantes, uma vez que algumas são praticamente cópias de outras. Desta forma, surgem algumas Constituições que se encontram fora do período cronológico estudado, mas cujo conteúdo é

igualmente pertinente e perfeitamente inserido na contextualização a que se refere este trabalho.

Em relação à designação dos arquivos/bibliotecas consultados, escolhemos indicar por extenso as referidas instituições que foram:

- Arquivo Distrital de Évora;
- Arquivo da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos;
- Biblioteca Brotéria;
- Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa;
- Biblioteca da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos;
- Biblioteca da Universidade Católica João Paulo II;
- Biblioteca do Colégio São João de Brito (CUPAV);
- Biblioteca da Faculdade de Letras do Porto e de Lisboa;
- Biblioteca do Ministério das Finanças;
- Instituto Arquivos Nacionais – Torre do Tombo;
- Instituto Português do Património Arquitectónico (Lisboa e Évora) – actual IGESPAR;
- Instituto Português Conservação e Restauro (antigo IJF).

Sempre que usámos as referidas instituições numa segunda vez, recorremos às abreviaturas que se encontram devidamente identificadas.

Em relação ao **anexo fotográfico**, temos de referir que todos os cortes, plantas, fotografias de pinturas e gravuras foram digitalizadas e todas as pinturas e os estuques da Sacristia Nova foram pela primeira vez fotografadas pela própria autora e compreendem todo o espaço que cobrem (pinturas biográficas inacianas e *grotescos emblemáticos*). Também pela primeira vez foi realizada uma planta pormenorizada com as cotas, medidas e localização das referidas pinturas.

O anexo abrange várias categorias;

- Elementos arquitectónicos (plantas, cortes);
- Gravuras e desenhos;
- Pinturas do século XVI e XVII;
- Emblemas;
- Pinturas e Estuques da Sacristia Nova da Igreja do Colégio do Espírito Santo (panorama geral, cartelas das cenas representativas da vida de Inácio de Loiola e *grotescos emblemáticos*);

- Fotografias com indicações às principais patologias e anomalias encontradas nestas pinturas;
- Fichas de identificação de todo o conjunto pictórico.

Para se ter uma leitura coerente do anexo fotográfico, optámos por apresentá-lo essencialmente agrupado e acompanhando os vários temas tratados.

Todas as fotos estão numeradas de uma forma contínua e são datadas (quando possível); quando retiradas de uma obra de referência, esta é devidamente identificada.

Em relação aos Emblemas, a maior parte foi retirado dos inúmeros sites existentes sobre esta temática, essencialmente do projecto de investigação da Universidade de Glasgow, cuja autorização de uso das imagens foi devidamente solicitada à referida instituição.

Neste estudo é apresentado um Glossário de forma a facilitar a interpretação de determinados termos muito específicos da área da recuperação e conservação da pintura mural. Os vocábulos grafados a verde significam que se encontram explicados no referido Glossário.

Finalmente surgem no final deste anexo, as plantas e as fichas de identificação que abrangem todo o conjunto pictural da Sacristia Nova. As fichas estão devidamente numeradas e cada uma corresponde uma leitura técnica e descrição iconológica/iconográfica individual e pormenorizada de cada uma das pinturas. Para além desta descrição, surgem indicações referentes às medições, datação e as patologias encontradas até ao momento. Nestas Fichas também foi atribuída uma classificação quanto ao estado de conservação em que se encontra cada uma das pinturas. A elaboração destas fichas surgiu da necessidade crescente de existir um inventário individual, para que haja um registo pormenorizado, no caso de haver algum dano que destrua total ou parcialmente as peças.

INTRODUÇÃO

A escolha do tema para o presente trabalho surge a partir de um interesse pessoal pela área da pintura mural. Os caminhos seguidos foram complexos e por vezes contraditórios mas, como refere Tim Clark, *"o ponto de partida (do historiador de arte) é a conjuntura histórica predeterminada – ou seja, um gesto, um quadro que nos surge carregado de significações históricas em torno da qual se aglutina o sentido"*[1].

A investigação foi realizada em três vertentes bastante complexas: a primeira envolve o desenvolvimento do contexto histórico vivido no século XVI que levou ao aparecimento da Companhia de Jesus, como meio de propagar a fé Católica e combater o ideal protestante; a segunda corresponde ao estudo das Pinturas da Sacristia Nova e da iconografia dos [illegible] emblemáticos, também eles como forma de propaganda católica; e a terceira parte consiste no exame diagnóstico do suporte arquitectónico/exame pictural e na identificação das patologias e anomalias mais significativas neste conjunto, integrando uma abordagem a eventuais intervenções e a apresentação de uma possível proposta na actuação de conservação das respectivas pinturas.

Desta investigação resulta um trabalho organizado em doze capítulos. No primeiro, procuramos sintetizar a tradição historiográfica referente à pintura mural em Portugal. De todas as obras publicadas e referidas na bibliografia (organizada por ordem alfabética e cronológica) algumas mereceram uma maior atenção que demonstram o interesse e o desenvolvimento que a pintura mural sofreu ao longo dos tempos.

O capítulo *O papel e função da Igreja no século XVI*, tem como objectivo contextualizar a vivência religiosa quinhentista, onde realizamos uma breve análise dos elementos teóricos da propaganda tridentina e da consequente importância dada à Imagem, à Pintura e à renovação iconográfica resultante desta nova actuação religiosa.

Seguidamente fazemos um breve historial da Companhia de Jesus, partindo da vida e obra de Inácio de Loiola, passando pela fundação da respectiva Companhia e actuação dos jesuítas em Portugal, mais especificamente na cidade de Évora. Concluímos esta parte com o pensamento teológico e filosófico de Loiola, assunto bastante relevante na interpretação histórica e artística do conjunto pictural em estudo.

[1] Tim J. Clark, **Image of the people**, Londres, 1973, p. 13.

A quinta fase é dedicada à explanação de como os jesuítas se enquadram neste contexto histórico completamente inovador e à forma como utilizam a Arte como forma de propaganda (nomeadamente no espaço arquitectónico - e para tal usamos o exemplo da igreja do Espírito Santo de Évora - e na pintura). Este assunto é fundamental, na medida em que explica a iconografia inaciana desde o retrato de Coello até às *Vita* de 1609.

Na parte seguinte começamos a desenvolver especificamente a identificação iconográfica dos painéis murais inacianos e dos emblemáticos da Sacristia Nova do Colégio da Igreja do Espírito Santo.

O oitavo capítulo é dedicado inteiramente às principais questões levantadas acerca da autoria, datação e inspiração iconográfica. Este capítulo também funciona como uma ponte para a explanação dos aspectos práticos e que se relaciona com a técnica de execução, alterações e causas possíveis para o aparecimento de patologias neste conjunto específico. Por fim, surgem algumas medidas de actuação para a conservação das pinturas. Partindo da observação directa e da importância do suporte arquitectónico que condiciona a técnica e a conservação da pintura mural, fizemos uma análise formal, construtiva, material, patológica do suporte e da possível técnica usada.

No final desta tese optamos por englobar uma síntese explicativa desta técnica inserida num glossário e não apresentamos nenhum capítulo específico sobre a pintura mural, uma vez que já existem alguns trabalhos que abordam esta situação e não iríamos acrescentar nenhuma informação relevante e tornava muito extenso o presente estudo[2].

Do ponto de vista metodológico, analisamos as escassas fontes documentais escritas e estudos existentes em Portugal. Ao termos dado prioridade de interpretação, através da observação directa do objecto a interpretar, surgiram algumas dificuldades na realização desta investigação. A primeira, de um foro mais logístico, foi a incompatibilidade dos horários vigentes nas várias bibliotecas e arquivos existentes no nosso país com os horários laborais, o que levou a uma grande morosidade na pesquisa. A dispersão de documentos obrigou-nos à deslocação por vários pontos do país e a falta, por vezes, de organização de algumas instituições, originou algumas visitas pouco proveitosas. Infelizmente a falta de apoios financeiros determinou a preferência pela investigação em Portugal, conjugado com a limitação de páginas, obrigou-nos a um

[2] Na tese de doutoramento, Luís Urbano Afonso elabora um excelente capítulo sobre este género de pintura. **A pintura mural portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento: formas, significados e funções**, Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, vol. 1, Maio de 2006, pp. 51-77.

esforço de síntese e à opção pelo aprofundamento de alguns campos em detrimento de outros que podem, por isso, apresentar-se de forma menos desenvolvidos. Algumas questões são levantadas, no entanto, pela impossibilidade de resolução de tais problemas, e pela falta de oportunidade em confrontar com um maior número de documentos escritos e iconográficos possíveis fora do país, nomeadamente no Arquivo Romano da Sociedade Jesuíta (ARSI), tornou-se necessário deixar a resolução de algumas dúvidas levantadas e a procura de respostas para uma futura abordagem. No entanto, apesar de não existirem algumas respostas concretas, pensamos que as dúvidas levantadas merecem toda a atenção para algum futuro trabalho que possa vir a ser desenvolvido neste campo.

No final do trabalho apresentamos um anexo documental e fotográfico que visa testemunhar o método sistemático e pormenorizado que adoptamos no trabalho de pesquisa. O elevado número de obras picturais referentes a este período obrigou-nos a uma selecção e optámos por aquelas que considerámos serem as mais representativas e exemplificativas. As reproduções fotográficas referentes ao objecto de estudo, conjuntamente com as plantas e fichas de identificação, prospectam pela primeira vez a totalidade das pinturas da Sacristia Nova e pretendemos que este anexo seja um elemento complementar e dinâmico de toda a parte escrita.

Nesta breve introdução não podemos deixar de referir como primeira dificuldade teórica sentida a definição do próprio conceito de Maneirismo, género artístico em que se insere o conjunto pictórico em estudo. Durante muito tempo, o maneirismo foi descurado da História da Arte, tendo tido (pela própria origem etimológica) um fundamento depreciativo e uma leitura histórica negativa, visão esta que a investigação das últimas décadas tem tentado modificar. Somente na época contemporânea é que se conjugam os elementos que permitem respostas e uma outra compreensão para a ruptura maneirista. Os historiadores de arte mais recentes começaram a ter uma compreensão mais lógica de artistas como Brugel, Spranger ou El Greco. *"Num momento, é o aprofundamento e a espiritualização da experiência religiosa e a visão de um novo conteúdo espiritual na vida; noutro, um intelectualismo exagerado, consciente deliberadamente deformando a realidade, com laivos de bizarro e abstruso (...) traduzindo tudo em sutileza e elegância, o que culmina em abandono de formas*

clássicas"[3]. No entanto, esta nova atitude é consciente dos importantes testemunhos da arte precedente, existindo, assim, um aproveitamento melhorado das formas clássicas. *"É impossível entender o maneirismo se não se perceber o fato de que a sua imitação dos modelos clássicos é uma fuga diante do caos ameaçador, e que a subjetiva e exagerada distorção de suas formas é a expressão do medo de que a forma possa fracassar na luta com a vida e a arte esvair-se numa beleza sem alma."*[4].

A ideia de que a arte pós-clássica é considerada como um processo de declínio e estruturada como uma rotina de imitação servil dos grandes mestres remonta ao século XVII e foi desenvolvida por Bellori[5]. Estes autores, conjuntamente com Malvasia, são os primeiros a atribuírem a este movimento um aspecto trivial e menor no campo artístico; no entanto, foram igualmente estes autores que, pela primeira vez, lhe denotaram características próprias que contribuíram para a ruptura com a arte clássica, após o ano de 1520.

Segundo Hauser, o classicismo de *Cinquecento* foi desde sempre considerado mais como uma nova expressão ideal do que propriamente como uma realidade compacta e convicta. O próprio contexto que envolveu o período renascentista em Itália (a perda de supremacia económica do país, o profundo choque sofrido pela Igreja com a Reforma, a invasão do país pelos franceses e espanhóis e o saque de Roma) resultou na instabilidade do estado e consequentemente da mentalidade artística italiana que se alastrou ao resto da Europa[6]. O equilíbrio e as formas artísticas até aí seguidas já não são as mais procuradas, a dúvida e a procura de novos caminhos artísticos começam a ser uma necessidade urgente e os crescentes sinais de ruptura e inconformismo traduzem-se no aparecimento das primeiras manifestações maneiristas.

Uma das características principais de antagonismo do Maneirismo em relação à arte clássica é a divisão do espaço da cena representada numa pintura. Esta situação conduz a que existam, dentro do mesmo plano, várias situações de movimento e muitos padrões espaciais. Assim, a partir desta altura, cenas com um cariz secundário passam a ser representadas de forma principal, ao passo que cenas anteriormente tidas como principais são suprimidas ou desvalorizadas. Existe uma reformulação completa na forma de pintar. Estas noções em que *"O efeito final é o das figuras reais movimentando-se num espaço irreal, arbitrariamente construído, a combinação de*

[3] Arnold Hauser, **História social da arte e da literatura**, 2000, p. 368.
[4] Idem, **Ibidem**, p. 370.
[5] **Ibidem**, p. 371.
[6] **Ibidem**, pp. 369-370.

detalhes reais numa estrutura imaginária, a livre manipulação dos coeficientes espaciais puramente de acordo com o propósito do momento. A mais próxima analogia com esse mundo de confusa realidade é o sonho (...)"[7]. Sendo assim, o Maneirismo é um movimento que vai ter novamente "corpo" na vivência do século XX, com o Surrealismo, Dadaísmo, Arte Abstracta e Expressionismo Moderno, na medida em que são expressões artísticas que reflectem também elas a atitude radical face a uma arte academizante e que reflecte determinados valores estéticos, tendo em comum um panorama cultural informado em que as dúvidas crescem e resultam numa angústia existencial, levada a cabo por uma situação político-social de crise[8].

Perante um catolicismo em crise e ameaçado por uma nova doutrina, o Protestantismo, a Igreja Católica impõe e conduz a sua nova ideologia através da Arte, veículo de informação religiosa, ou mais concretamente, político-religiosa. Muitos vão ser os defensores do Papado, que pretendem a restauração do domínio que a Igreja havia exercido durante a Idade Média, rejeitando furiosamente todos os elementos não conformes aos ditames católicos, nomeadamente judeus, mouriscos, reformistas protestantes. Neste contexto, a Pintura, numa sociedade basicamente iletrada, vai ser um bom instrumento de exaltação religiosa, registando a revolução do pensamento, as novas afinidades entre o Homem e a Natureza, as novas relações sociais, os novos medos, as novas concepções e as novas circunstâncias histórico-sociais.

A Pintura e, de certa forma, as posteriores teorizações da Arte, a par de outras expressões artísticas como a escultura e a arquitectura, vão servir determinados interesses e reflectir os princípios ideológicos então vividos. A arte pictórica continua a ser uma manifestação artística dependente da doutrina, concebida de uma forma estratégica, com directrizes rígidas, em que o valor das imagens só existe, enquanto estas incitarem a piedade e a devoção mais casta dos indivíduos. Esta atitude contrasta com o facto dos protestantes condenarem as artes plásticas como forma de promover a idolatria. O Concílio de Trento, conjuntamente com as Constituições Sinodais (a nível nacional), com os Tratados e a divulgação de gravuras e emblemas (permitidos pelo aparecimento e desenvolvimento da Imprensa) vão manter e reforçar o culto da Imagem, na procura de robustecer os ideais contra-reformistas, contexto em que o Maneirismo, enquanto nova conduta artística, se insere.

[7] **Ibidem**, p. 373.
[8] Vítor Serrão, **O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses**, 1983, pp. 23-24.

A Imagem é a imitação da beleza, sendo o veículo de comunicação preferido da religião católica. Assim, esta surge como reprodução objectiva do que é considerado o Ideal, o que deve ser seguido, provocando nos fiéis a exaltação de sentimentos, libertando a alma de pecados e elevando a moral a um patamar superior. A Imagem torna mais acessível a religião tendo como exemplo as santas imagens (Virgem, Cristo e santos) que confortam e perdoam. Para além deste valor moral, a Pintura tem um valor histórico, catequético e político, pois através dela exalta-se a memória dos antigos feitos e das personagens que sofreram e morreram em nome do ideal católico. A Pintura não tem um valor somente decorativo, mas é um caminho de demonstração de actos e feitos históricos e de uma ética moralizante, pedagógica e utilitarista, daí a propagação das representações da vida dos vários santos, principalmente dos mártires, acção desenvolvida já noutros períodos históricos, mas que nesta época vai ser bastante reforçada e desenvolvida por parte de uma Igreja em crise.

Nesta altura assistimos a uma admoestação moral observada na relação entre o espaço arquitectónico e a Imagem representada. Directamente relacionada com esta função de censura, a Pintura vai ser um auxílio permanente à oratória. A par da divulgação da Palavra de Deus, as representações visuais têm um poder mais persuasivo e directo nos fiéis; neste sentido, a própria noção de espaço sacro adquire novos contornos. A Igreja adopta a feição de palco sagrado, assumindo toda uma significação particular na disposição dos altares, na hierarquia observada na colocação das imagens e em todo o ritual litúrgico. Espaços como o Altar e a Sacristia vão ser alvo de importantes considerações e valorizações no culto e muitos vão ser os tratadistas, nomeadamente Carlos Borromeu, que vão ocupar-se de delimitar as directrizes de construção, apresentação e organização das Imagens. Existe um discurso demonstrativo nas representações que se articula com a necessidade de persuasão do fiel ou espectador: todo o discurso se deve aplicar a qualquer sujeito, seja ele quem for ou a que classe social pertença. Segundo Argan, o pintor deve utilizar uma técnica que consiga com que o crente tenha consciência da proposta catequética, acção levada ao extremo na Arte Barroca [9]. A estrutura e o discurso pintado conduzem o fiel a uma orientação específica, nunca antes observada, e os crentes tornam-se actores nesta projecção de ideais e de valores.

[9] Giulio Carlo Argan, *La retórica e l' Arte Barroca*, **Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici**, 1954, pp. 9-14.

É neste contexto histórico/artístico – e não nos podemos esquecer que Portugal vivia um momento único na sua História, o chamado período de União Ibérica – que surgem as Pinturas da Sacristia Nova da Igreja do Espírito Santo, que aqui vamos estudar e aprofundar em alguns dos seus aspectos essenciais. Ao observarmos as quinze imagens que descrevem alguns passos da vida de Inácio de Loiola e os vários *grutescos* emblemáticos, conseguimos sentir a forte dependência entre a Imagem e a Teoria. Pretendemos demonstrar através deste exemplo pictural o que anteriormente foi referido e esperamos com este trabalho dar a conhecer mais um exemplo do património português, chamando a atenção para o seu enorme valor histórico e para a necessidade de conservação e preservação, de forma que o seu legado permaneça entre todos nós.

1. ANÁLISE CRONOLÓGICA DA FORTUNA CRÍTICA

1.1. Historiografia da Pintura Mural em Portugal

A realização de um trabalho de investigação, particularmente em História de Arte, pressupõe a pesquisa prévia de todos os anteriores trabalhos, fontes e publicações acerca do objecto em estudo, para que o autor organize a pesquisa e as informações, com o intuito de ter um melhor conhecimento da obra. Assim, o papel da fortuna crítica na História da Arte revela-se como base essencial para o labor científico de determinada época histórica-artística. Não podendo constituir um fim em si, proporciona a aglutinação de várias opiniões, contribuindo para uma apreciação mais segura e global do objecto estudado.

Há que sublinhar que os poucos trabalhos documentais existentes em Portugal, nada têm a ver com o número de exemplares de obras existentes no âmbito da pintura mural. Numa primeira análise detectámos que os escassos trabalhos literários realizados no nosso país sobre pintura mural se caracterizaram, sobretudo, por serem breves interpretações, frequentemente superficiais e desactualizadas e que os melhores estudos só datam da primeira metade do século XX. Esta situação deveu-se essencialmente ao gosto decorativo de então que considerava este género artístico pouco importante no panorama do património nacional. Existem, no entanto, algumas referências pertinentes dignas de serem registadas e que remontam a séculos anteriores. Os principais apontamentos referentes à técnica da pintura mural foram encontrados nas *Visitações* e contratos de alguns pintores que eram chamados para realizar trabalhos de raiz ou para efectuarem simples actuações de repintes[10].

Francisco de Holanda é um dos autores antigos que se refere à pintura como algo sublime e divino[11]. Como escreveu no *Tratado da Pintura*, a sua obra de maior consistência teórica, a ideia é responsável pela invenção de uma «segunda natureza», concebida interiormente, plasmada no intelecto e fruto do engenho. Assim, a beleza é

[10] Para um maior aprofundamento sobre este assunto aconselhamos a consulta do capítulo III do estudo de Jorge Gabriel Henriques, **A Charola de Tomar – estratégias de conservação da pintura mural**, Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, Julho de 2000.

[11] Francisco de Holanda, **Da Pintura Antiga**, colecção «Artes e Artistas», Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1983.

encarada num contexto que permite equacionar uma profunda aliança entre a estética e a metafísica. Por isso, para Francisco de Holanda, Deus é a fonte de toda a pintura, sendo também ele o primeiro pintor. A criação é por si encarada como um dar forma pela luz, recuperando a metafísica da luz do platonismo, concebendo por isso a criação como uma função plástica animante, correspondendo a um modelo ou ideia previamente formulado no intelecto divino, tema já afirmado por Sto. Agostinho ao estabelecer que Deus não conhece as coisas porque elas existem, mas que as coisas existem porque ele as conhece.

No ano de 1615 Philippe Nunes, com a obra *Arte da pintura – symetria e perspectiva*, dedica um capítulo à arte da pintura a fresco, onde aborda as questões mais técnicas, nomeadamente na produção do reboco, desenho preparatório, a forma de aplicação das cores e a importância dos pincéis para a aplicação das mesmas[12].

A partir do século XVII a decoração parietal começa a cair em desuso e vai sendo substituída pelo azulejo e pelo gosto do estuque decorado com o chamado *brutesco* nacional. A pintura a fresco vai assim desaparecendo dos programas decorativos dos edifícios civis e religiosos. Durante o século XVIII e XIX, desenvolve-se um outro tipo de pintura mural: estuques pintados. O gosto italiano, após as descobertas pompeianas, fizeram surgir o gosto pelos estuques pintados no interior das habitações dos mais abastados. Desta forma e a confirmar esta moda surge, durante o século XIX, a publicação de obras de carácter educativo e profissional, onde se ensina a pintar a fresco[13]. Um outro trabalho que aparece nesta altura foi o de Francisco Silva, onde são feitas referências a dois tipos de pintura usada na construção civil: pintura decorativa e pintura lisa e fingidos[14]. A divisão, a classificação e a hierarquização da pintura decorativa feita pelo autor, oferece um grande valor à expressão plástica, exprimindo o gosto decorativo interior das casas do final do século XIX.

Em 1917, Félix Alves, no estudo da capela de S. João Domingues, em Arcos de Valdevez, após o estudo da epigrafia aí existente, dedica um capítulo aos Frescos existentes neste local. "*Nas paredes internas do edifício aderem ainda, por pedaços, camadas de estuques antigas; num ponto e em uma das mais profundas crostas vê-se a cabeça de um bispo, desenhada a fresco, com traços negros e vermelhos e reveladora de muita antiguidade. Mais tarde outras pinturas idênticas se descobriram, tanto de um*

[12] Philippe Nunes, **A arte poética da pintura – symetria a perspectiva**, Lisboa, 1615.
[13] Manuel de Macedo, **Desenho e pintura**, Biblioteca do Povo e das Escolas, n.º 129, Lisboa, 1886.
[14] Francisco Liberato Telles de Castro da Silva, **A decoração na construção civil**, Typographia do Commercio, Lisboa, 1898.

lado como do outro, não faltando legendas com caracteres de alemão minúsculo, o que a data dos séc. XV-XVI"[15].

Em 1913, Virgílio Correia toma contacto com a pintura mural italiana; mais tarde, em 1921, elabora um estudo sobre este género pictórico, considerado a primeira análise da historiografia dedicada à pintura mural em Portugal[16]. Esta obra é tida como o alicerce principal para o aparecimento de investigações mais aprofundadas, já que as anteriores não passavam de estudos superficiais, como foi referido anteriormente. Elaborou uma lista importante de monumentos com pinturas murais datáveis dos séculos XV e XVI e conseguiu demonstrar que durante a primeira metade do século XVI a maior parte das igrejas tinham representações murais.

Em 1928, este autor realiza um estudo importante sobre os pintores portugueses dos séculos XV e XVI, onde aborda mais uma vez a questão da pintura mural[17]. Para além de analisar sinteticamente alguns exemplos de monumentos com pintura mural, este autor publica a biografia de uma série de pintores portugueses.

No ano de 1926, o padre Manuel de Aguiar Barreiro publica um trabalho sobre as capelas românicas da região de Ribeira da Lima[18]. Trata-se de um estudo cuidadoso na descrição e caracterização das formas ornamentais, entre elas na pintura mural. A confirmar a sua atenção está a reflexão dedicada à igreja de S. Salvador de Bravães, em que chama a atenção para que, numa futura acção de recuperação, se respeitem os frescos aí encontrados, dada a sua importância artística.

Em 1932, o estudo de Manuel Monteiro vai dedicar uma atenção especial aos frescos existentes na Capela da Glória de Braga, onde o investigador conclui (baseando-se num contrato datado de 1432 que refere a pintura do coro da Sé de Braga)[19], tratar-se do mais antigo testemunho de representação mural existente no nosso país (c. 1330-34) e atribui a autoria ao pintor lisboeta Gonçalo Gonçalves. Esta informação não

[15] Cf. Jorge Gabriel Henriques, **op. cit.**, Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, Julho de 2000, pp. 18-19.
[16] Virgílio Correia, **A pintura a fresco em Portugal nos séculos XV e XVI (Ensaio)**, Imprensa Libânio da Silva, Lisboa, 1921.
[17] Idem, **Pintores portugueses dos séculos XV e XVI**, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1928.
[18] Manuel de Aguiar Barreiros, **Egrejas e capelas romanicas da Ribeira de Lima**, edições Ilustradas Marques de Abreu, Porto, 1926.
[19] Luís Urbano Afonso, **As pinturas murais da igreja do convento de S. Francisco de Leiria**, Tese de Mestrado apresentado à FCSH, Lisboa, 1999, p. 32.

corresponde de todo à verdade, tal como demonstrou Luís Urbano Afonso no seu doutoramento[20].

Nesta década, em 1937, surge o boletim número dez da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN)[21]. Neste trabalho são analisadas, em dois capítulos distintos, algumas considerações sobre a origem e as causas do seu desconhecimento. Na primeira parte é realizado um estudo da evolução e utilização desta arte de pintar; no segundo capítulo é discutida, pela primeira vez, a conservação e restauro de frescos. Virgílio Correia, possível responsável por este trabalho, trata esta manifestação artística de uma forma demasiado abrangente, referindo que «a fresco» são todas as pinturas que não são executadas a óleo, ideia que do ponto de vista prático e técnico não corresponde à verdade (para a época em questão a maior parte das pinturas murais foram executadas com uma técnica mista a fresco ou a seco[22]. Este Boletim é também o primeiro exemplo escrito documentado com excelentes fotografias. Esta publicação é o primeiro manifesto de interesse público relativo a este tipo de património, podendo ser inserida na política de restauro e valorização do património nacional, tão característica dos interesses culturais do Estado Novo.

A par de algumas publicações que atribuem alguma relevância à pintura mural, outros autores ignoram-na por completo, como é o caso de Reinaldo dos Santos que, na sua obra "Primitivos Portugueses", não lhe faz qualquer tipo de referência[23]. Só mais tarde a aborda como tentativa de solucionar algumas questões levantadas acerca do pintor Nuno Gonçalves. No entanto, trata este tipo de pintura como não tendo qualquer valor artístico, sendo os testemunhos, então existentes, raros e menores[24].

Em 1942 Aarão de Lacerda acentua a ideia de que não existem vestígios de pintura mural em Portugal anteriores ao século XV[25]. Neste mesmo ano é realizado por Alfredo Guimarães o primeiro estudo dedicado exclusivamente à pintura mural, em que o tema principal é a *Degolação de S. João Baptista*, existente no Museu Alberto

[20] Esta datação foi analisada por Luís Urbano Afonso, o qual atribui estes frescos ao século XVI in Luís Urbano Afonso, **A pintura mural portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento: formas, significados e funções**, Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1 vol., Maio de 2006, p. 13, 25-27.

[21] **Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos**, n.º 10, 1937.

[22] Idem, **A pintura mural portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento: formas, significados e funções**, Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1 vol., Maio de 2006, p. 23.

[23] Reinaldo dos Santos, **Os primitivos portugueses**, Academia Nacional de Belas Artes, 1940.

[24] Idem, **Oito séculos de arte portuguesa**, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, 1965.

[25] Aarão de Lacerda, **História da Arte em Portugal,** vol. I, Portucalense Editora, 1942, pp. 536-547.

Sampaio. A partir desta altura, começam a surgir trabalhos de testemunhos únicos no nosso país, nomeadamente o existente na igreja de S. Francisco do Porto[26].

Em 1943 Henrique Franco publica um trabalho sobre a igreja de S. Francisco do Porto e deste estudo resulta uma análise sobre a técnica da pintura mural, da qual considerou que se tratava de uma *pintura a seco* feita sobre gesso[27]. Mais tarde aparece um novo estudo sobre a técnica de utilização de rebocos extremamente finos, sendo o *intonaco* friccionado sobre o *arriccio* através de uma estucadeira, de modo a criar uma superfície muito polida e que recebe uma velatura de nata de cal ou de *leite de cal* sobre a qual o pintor irá trabalhar[28].

No ano de 1948, Fernando Pamplona chega mesmo a referir que o primeiro sinal de autonomização da pintura portuguesa deve ser encontrado nos testemunhos realizados no suporte arquitectónico[29]. Neste mesmo ano, Adriano de Gusmão resume todos os dados conhecidos acerca deste género pictórico, também ele negando a existência de qualquer exemplar anterior ao século XIV. Aos testemunhos da pintura mural, atribui influências da Galiza também considerando as pinturas da Capela da Glória como as mais antigas de Portugal. Refere que o desaparecimento de algumas pinturas é resultado do abandono e ruína dos edifícios[30].

Igualmente em 1948, Frederico George publica na revista *Arquitectura* um estudo de pintura mural onde, na primeira parte, realiza uma análise da evolução da pintura e das técnicas ao longo dos tempos. No segundo capítulo, são referidas as técnicas da *pintura a fresco*, todo o processo químico, *suportes*, argamassas, cal, água e da paleta cromática. Finalmente, no último capítulo refere considerações sobre as velhas pinturas murais portuguesas[31].

Em 1951, sob a direcção de João Barreira, é publicada uma análise sobre a evolução da pintura parietal[32].

No ano de 1952, promovida pelo Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), sob a responsabilidade de Abel Moura, surge a primeira exposição de frescos destacados

[26] Cf. Luís Urbano Afonso, **As pinturas murais da igreja do convento de S. Francisco de Leiria**, Tese de Mestrado apresentado à FCSH, Lisboa, 1999, pp. 34-35.
[27] Henrique Franco, *Pintura mural do século XV na igreja do extinto Convento de S. Francisco, no Porto*, **Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes**, XII, Lisboa, pp. 56-58.
[28] Idem, *A propósito de uma técnica da pintura a fresco tradicional do nosso país*, **Boletim da Academia Nacional de Belas Artes**, XVI, Lisboa, 1947, pp. 53-58.
[29] Fernando de Pamplona, *A pintura no século XV*, Aarão de Lacerda (dir.), **História da Arte em Portugal**, vol. II, Porto, Portucalense Editora, pp. 177-205.
[30] Cf. Bibliografia do trabalho.
[31] Frederico George, **Arquitectura**, n.º 20 a 28, Lisboa.
[32] João Barreira, **A arte portuguesa – pintura**, Lisboa, 1951.

A exposição mostrou que este tipo de pintura podia ser alvo de algum interesse para o grande público, fruto de uma campanha inserida na já referida política cultural do Estado Novo[33]. É nesta década que surge ainda um novo estudo, sob a responsabilidade de Otília Almeida[34].

Armando de Mattos publica um artigo em 1953, onde é feita a inventariação, descrição e identificação iconográfica das pinturas murais encontradas na igreja de Gondar e igreja do mosteiro de Cête (século XVI), mosteiro de Vila Boa do Bispo (século XVII) e igreja Real de Amarante, todas elas executadas a fresco, com a excepção de uma imagem de S. Sebastião no mosteiro de Cête, onde foi utilizada a chamada técnica do encáustico[35].

Nos anos 60, surgem importantes estudos: o primeiro da autoria de Túlio Espanca, principal responsável pela promoção da pintura mural a Sul do país[36]; o segundo da autoria de Fernando Castelo Branco, referindo a problemática das pinturas murais restauradas, em que o autor, apesar de defender a conservação das pinturas murais, considera que as pinturas que se encontram em perigo ou que estão em igrejas demasiado afastadas de centros turísticos devem ser removidas " *(...) para museus nacionais ou regionais. (...) deste modo, essas pinturas passariam a ser conhecidas por todos quantos visitam esses museus, teriam a divulgação que merecem*" [37]; e o terceiro de José Pires Gonçalves, em que é feito um trabalho sobre os frescos dos Paços da Audiência de Monsaraz[38]. A par do enorme trabalho levado a cabo pela equipa do IJF (seguidamente analisado), há que evidenciar Túlio Espanca que desenvolveu um minucioso estudo sobre o património existente a Sul de Portugal, onde incluiu a pintura mural. Este trabalho foi publicado através da Academia Nacional de Belas Artes e por outros estudos mais pequenos, mas não menos importantes[39].

A década de 70 é tida como o período em que surgem os primeiros estudos importantes relacionados com a intenção de conservar e recuperar a pintura mural. Para tal, foi de extrema importância o interesse e a dedicação de Teresa Cabral, técnica de

[33] *Catálogo de exposição de pintura mural – frescos deslocados*, MNAA, Lisboa, 1959.
[34] Na impossibilidade de analisar esta obra, esta informação foi referida in Luís Urbano Afonso, **As pinturas murais da igreja do convento de S. Francisco de Leiria**, Tese de Mestrado apresentado à FCSH, Lisboa, 1999, p. 36.
[35] Armando de Mattos, *Pinturas murais*, **Boletim da Comissão Provincial de Etnografia e História**, 5ª série, V-VI, Porto, 1953.
[36] Cf. Bibliografia deste trabalho.
[37] Fernando Castelo Branco, *Problemática das pinturas murais restauradas*, **Belas Artes**, pp. 26-27.
[38] José Pires Gonçalves, **O fresco dos Paços da Audiência de Monsaraz**, Évora, 1966.
[39] Cf. Bibliografia deste trabalho.

restauro do extinto Instituto José Figueiredo (IJF)[40]. Sob a responsabilidade desta técnica, com a aprovação de Abel Moura, surge a primeira oficina de pintura mural, que especializa algumas dezenas de pessoas que irão trabalhar *in situ*. A partir deste período vão ser organizados relatórios de brigada que constituem um importante acervo documental para o conhecimento geral destes testemunhos[41].

Em 1983 Candeias da Silva publica uma reflexão sobre a Ermida de Nossa Senhora da Oliveira da Orca, onde descreve os dois frescos ai encontrados, atribuindo-os ao século XVI[42].

Em 1984, surge a primeira tese de mestrado, da autoria de Teresa Cabrita Fernandes, onde o ponto mais relevante é a inventariação exaustiva de exemplos de pintura mural espalhados por todo o país. No entanto, pela sua amplitude e pela falta de meios técnicos, este trabalho resultou numa investigação superficial e um pouco confusa[43].

Em 1986 surge outro importante estudo realizado, desta vez, por Pedro Dias, que trouxe novas perspectivas ao estado da questão, nomeadamente no que diz respeito à integração da pintura mural na cultura artística coetânea[44].

Em 1991, João Cruz Teixeira, na sua tese de Doutoramento, aborda a pintura mural de uma forma superficial, referindo-se praticamente à questão do seu quase desaparecimento antes do século XV, facto que o autor explica como sendo resultado do enriquecimento do reinado de D. Manuel, que irá reformular as directrizes artísticas quanto aos programas das igrejas portuguesas[45].

Ao longo das duas últimas décadas aparecem diversificados e consideráveis trabalhos. Ao investigador Vítor Serrão devem-se estudos que contribuíram muito para o desenvolvimento da História da Arte em Portugal, e muito particularmente para o

[40] Rui Ferreira da Silva, *25 anos de intervenção*, **História**, n.º 30, ano XXII, III série, Novembro de 2000, p. 47. Após um período de formação no ICCROM e no Instituto Central de Restauro de Roma, Teresa Cabral, regressa ao nosso país e inicia um levantamento sistemático e envolvente dos testemunhos de pintura mural existentes em Portugal e interveio na conservação e restauro de algumas pinturas em risco de desaparecimento.

[41] Estes relatórios são acompanhados de documentos fotográficos e podem ser consultados nos arquivos do antigo IJF.

[42] J. Candeias Silva, *Ermida de Nossa Senhora da Oliveira da Orca*, **Mundo da Arte**, n.º 15, Aveiro, 1983.

[43] Maria Teresa Cabrita Reis Fernandes, **Pintura mural em Portugal nos finais da Idade Média, princípios do Renascimento**, Tese de Mestrado apresentada à FCSH da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1984.

[44] Pedro Dias, *O Gótico*, **História da Arte em Portugal**, vol. IV, Lisboa, Alfa.

[45] João Carlos da Cruz Teixeira, **A pintura portuguesa do Renascimento. Ensaio de Caracterização**, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à FCSH da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1991.

conhecimento da pintura parietal. Diversos artigos, referindo testemunhos isolados e dispersos por todo o país, salientam e testemunham o que muito se tem feito e o que se pode continuar a fazer para proteger estes exemplos[46].

No ano de 1995, J. Custódio Vieira da Silva apresenta de forma clara a importância da pintura mural no período Gótico, caracterizada por um estilo duro decorrente de uma economia de meios[47]. Na obra geral mais recente da arte portuguesa, dirigida por Paulo Pereira, é salientada a enorme importância deste género pictórico nos múltiplos espaços religiosos medievais[48].

Ultimamente, inúmeros investigadores têm surgido, nomeadamente Saúl Gomes sobre as pinturas joaninas da abóbada da sacristia do Mosteiro da Batalha (1997)[49]; o trabalho síntese de Dalila Rodrigues, salientado a importância deste género na região Norte do país[50]; Catarina Valença tem divulgado alguns dos exemplos deste património em terras alentejanas[51]; Joaquim Oliveira Caetano também tem sido um importante divulgador de pintura mural e salientamos o seu trabalho sobre os frescos quinhentistas do paço de S. Miguel, em Évora[5253].

Joaquim Inácio Caetano publicou recentemente um trabalho onde é analisada[54] " *(...) uma larga série de conjuntos fresquistas transmontanos – muitos deles de todo desconhecidos até à data – em termos de descoberta, revelação, processo de intervenção, conservação e restauro, e definição técnico-estilística, daí partindo para um largo estudo analítico (...)* "[55]. Neste estudo foram analisadas vinte e cinco pinturas distribuídas por quatro oficinas diferentes: Mestre de Valadares (seis pinturas); Mestre de 1510 (seis pinturas), AM.DRA (oito pinturas) e a oficina do pintor Arnaus (cinco pinturas).

---

[46] Cf. Bibliografia do presente trabalho.
[47] J. Custódio Vieira da Silva, **O tardo-gótico em Portugal. A arquitectura no Alentejo**, Livros Horizonte, Lisboa, 1989.
[48] Paulo Pereira (dir.), **História da Arte Portuguesa**, vol. I, Círculo dos Leitores, Lisboa, 1995.
[49] Não se teve acesso directo a esta obra, daí esta informação ter sido retirada da tese de mestrado de Luís Afonso, **op. cit.**, p. 41.
[50] Dalila Rodrigues, *A pintura mural portuguesa na região Norte – exemplares dos séculos XV e XVI*, **Catálogo do Museu Alberto Sampaio**, Guimarães, 1997.
[51] Catarina Valença Gonçalves, A pintura mural no concelho de Alvito (século XVI a XVIII), **Lusitânia Sacra**, C.M.A., 1999.
Idem, *A pintura mural da Capela do Espírito Santo de Maçainhas de Belmonte: uma primeira abordagem*, **Lusitana Sacra (separata)**, 2ª série, Tomo X, pp.347-361.
[52] Joaquim Oliveira Caetano, **Frescos quinhentistas do Paço de S. Miguel**, Évora, 1990.
[53] Cf. Anexo Fotográfico, figura 18.
[54] Cf. Anexo Fotográfico, figuras 9-13.
[55] Joaquim Inácio Caetano, **O Marão e as oficinas de pintura mural nos séculos XV e XVI**, Aparição e Autor, 2001. Cf. Bibliografia do trabalho.

Actualmente assistimos a um crescente interesse pelo estudo académico da pintura mural, resultando em trabalhos muito diversificados e enriquecedores para a História da Arte em Portugal, nomeadamente as teses de mestrado realizadas por Magno Moraes Melo (1996)[56]; João Miguel Salgado Santos (1996) apresenta um estudo sobre os brutescos/grotescos em Portugal, entre os anos 1521-1656[57]; de Margarida Donnas Botto (1998), surge um estudo da pintura mural na região de Évora, que para além de conter uma contextualização histórica, se debruça sobre a componente de conservação e restauro de diversas pinturas[58]; o trabalho realizado por Luís Urbano Afonso, no qual é apresentado o primeiro núcleo de pinturas anteriores ao século XIV, existentes na igreja do Convento de S. Francisco de Leiria e, mais recentemente apresentou a sua tese de doutoramento, onde realizou um exaustivo inventário com respectivas filiações nas pinturas murais existentes de Norte a Sul de Portugal, entre os anos de 1400 e cerca de 1550[5960]. A par destes trabalhos Luís Afonso tem publicado outros estudos a salientar: artigos sobre as pinturas murais do portal principal da catedral de Braga, das pinturas murais do grupo de Bravães e sobre os frescos da igreja de S. Francisco de Bragança, a introdução dos grotescos em Portugal e a importância da pintura mural na divulgação dos mesmos; um estudo sobre a historiografia da pintura mural no nosso país no século XX e sobre os frescos de Monsaraz e dos frescos do mosteiro beneditino de Pombeiro; um livro sobre os frescos da igreja de S. Francisco de Leiria[61].

Algumas intervenções dirigidas pelo IPPAR resultaram em publicações, como a de Jorge Gabriel Henriques, que tem como objecto de estudo as pinturas da Charola de Tomar[62].

Nos últimos anos foram apresentadas igualmente três teses de doutoramento; embora nem todas abordem directamente a temática da pintura mural, analisam questões importantes no âmbito da pintura. Em primeiro lugar destaca-se a de Dalila Rodrigues

[56] Cf. Luís Urbano Afonso, **op. cit.**, p. 41.
[57] João Miguel Salgado Santos, **O elogio do fantástico na pintura de grotesco em Portugal (1521-1656)**, Tese de Mestrado em História da Arte apresentada à FLU de Coimbra, Coimbra, 1996.
[58] Maria Margarida Botto, **Elementos para o estudo da pintura mural em Évora durante o período moderno: evolução, técnicas e problemas de conservação**, Tese de mestrado apresentada à Universidade de Évora, Évora, 1998.
[59] Cf. Bibliografia do presente trabalho.
[60] Cf. Anexo Fotográfico, figura 6.
[61] Cf. Bibliografia do presente trabalho
[62] Cf. Jorge Gabriel Henriques, **op. cit**, Lisboa, 2000.

(2000) dedicada ao pintor Vasco Fernandes[63]. A segunda, de Fernando António Baptista Pereira (2001), é dedicada à pintura portuguesa entre os finais do século XV e meados do XVI[64]; e finalmente a tese doutoral de Manuel Batoréo (2004) analisa a influência da gravura sobre a pintura em cavalete entre os anos de 1500 e c. 1540[65].

A par destes trabalhos verifica-se também a publicação de alguns artigos sobre temas diversos, nomeadamente nas revistas **História** (já extinta) e **Monumentos**[66]. Referem-se ainda dois estudos, dirigidos pelo IPPAR, que resultaram em duas publicações que contribuíram para a divulgação da necessidade de restaurar e conservar estes testemunhos e que em muito contribuem para um conhecimento mais aprofundado da História da Arte Portuguesa[67].

Através da Internet, actual e fundamental ferramenta de trabalho, é possível aceder a algumas referências inseridas no *Inventário do Património Arquitectónico*, da responsabilidade da também extinta DGEMN, actualmente acessível através do *site* do IHRU.

1.2. Referência às Pinturas Murais da Sacristia Nova da Igreja do Espírito Santo

Uma das principais dificuldades com que nos deparámos durante a realização deste trabalho foi a existência escassa de documentos que se debrucem sobre as pinturas da Sacristia Nova da Igreja do Colégio Espírito Santo de Évora. As referências literárias são muito poucas e, quando as há, abordam de uma forma pouco precisa e somente como mero apontamento da sua existência. A primeira referência documental antiga surge na **Lusitania**[68], em 1599 (ano da finalização das obras na Sacristia Nova e

[63] Dalila Rodrigues, **Modos de expressão na Pintura Portuguesa. O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)**, 2 vols., Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade de Coimbra, 2000.

[64] Fernando Baptista Pereira, **Imagens e histórias de devoção. Espaço, tempo e narrativa da pintura portuguesa do Renascimento (1450-1550),** 2 vols., Dissertação de Doutoramento em Ciências da Arte apresentada à Universidade de Lisboa, 2001.

[65] Manuel Batoréo, **Moda, Modelo e Molde. A gravura na pintura portuguesa do Renascimento (c. 1500-1540)**, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Universidade de Lisboa, 2004.

[66] Cf. Bibliografia do trabalho.

[67] **Abóbada da Charola do Convento de Cristo**, IPPAR, Tomar, 2000.
O fresco do antigo tribunal de Monsaraz – conservação e restauro, col. **Cadernos,** IPPAR, Lisboa, 1999. Anexo Fotográfico, figuras 7 e 8.

[68] **Lusitânia** é uma fonte fundamental, onde estão reunidos os principais testemunhos documentais da Companhia de Jesus. Os dados recolhidos foram feitos através da tese de doutoramento de Fausto Sanches Martins, **A arquitectura dos primeiros colégios jesuítas em Portugal: 1542-1759**, 1994.

supostamente da realização das pinturas) e mais tarde em 1627, onde podemos ler que a decoração da nova sacristia mantém o mesmo esquema/programa iconográfico das salas dos outros colégios jesuítas[69]. A partir desta altura, a bibliografia observada pertencente à historiografia da Companhia de Jesus passa unicamente a valorizar e/ou a descrever os vários exemplos arquitectónicos jesuítas, "esquecendo-se" deste importante testemunho pictórico.

Em 1886, Gabriel Pereira refere estas pinturas como "*Notável o tecto da sacristia da Casa-Pia (1599) na sua extraordinária ornamentação apresenta verdadeiros documentos de trajos, mobília, etc.*"[70]. No entanto, este autor considera que os frescos existentes em Évora não são de primeira qualidade, nem foram encarregues a pintores superiores e que estes ainda subsistem unicamente devido ao clima da região e à qualidade da cal.

É só no ano de 1956 que Adriano Gusmão se refere a este conjunto fresquista como sendo uma pintura estilisticamente inferior às existentes no Palácio dos Condes de Basto[71].

A primeira análise histórico-artística realizada a este conjunto pictórico cabe a Túlio Espanca no volume dedicado ao distrito de Évora do Inventário Artístico de Portugal. O historiador chama a atenção para o interessante e " *(...) altíssimo valor iconográfico por representar, em doze painéis de recorte geométrico e desenhos diferentes, episódios da vida de Inácio de Loiola, concebidos artisticamente antes da sua canonização (...)*"[72] e também as imagens grotescas, referindo que talvez se trate da primeira representação de figuras chinesas na pintura portuguesa.

Novamente este conjunto parietal é dado ao esquecimento pelos historiadores, só voltando a ser relembrado em 1992, na tese de doutoramento de Vítor Serrão. Aqui é realizada uma apreciação mais completa e aprofundada, cujas ideias principais a reter são: a atribuição (sob muitas reservas) da realização destas pinturas ao pintor Custódio da Costa, uma vez que as pinturas da Sacristia Nova da Igreja do Espírito Santo de Évora são muito semelhantes às existentes no Mosteiro de São Bento de Cástris e na Misericórdia de Vila Nova de Baronia, levando o autor a pensar tratar-se de uma

[69] Esta informação também foi retirada da tese de doutoramento de Fausto Sanches Martins, **op. cit.,** p. 260.
[70] Gabriel Pereira, *Estudos eborenses*, Belas-artes, **Évora, 1886, p. 23.**
[71] Adriano de Gusmão, *A pintura maneirista em Évora*, **op. cit.**, 1956, p. 8.
[72] Túlio Espanca, **Inventário Artístico de Portugal**, p. 87.

empreitada local e não de uma obra de um mestre de fora[73]. Em 1993, o mesmo autor publica um artigo onde novamente faz uma breve referência à Sacristia Nova e destaca o valor propagandístico (inserido no modelo iconográfico da Igreja) e a datação da realização destas pinturas murais (1599)[74]. Em algumas publicações posteriores, Vítor Serrão tem referido sistematicamente este conjunto e tem dedicado a sua atenção essencialmente para a questão da autoria do mesmo[75].

Em 1994, surge a tese de doutoramento de Sanches Martins, onde se podem retirar algumas informações sobre esta pintura que posteriormente serão referidas neste trabalho[76].

No ano de 1996, João Miguel Salgado Santos na tese de mestrado afirma que " *(...) a Igreja do Espírito Santo, em Évora encerra na sua sacristia, um dos melhores exemplares de aplicação da gramática decorativa do* [illegible] *existente em Portugal*"[77]. Apesar de ter sido feita uma breve análise iconográfica incompleta aos [illegible], este autor considera que o conjunto da Sacristia Nova foi realizado por artistas jesuítas, isto é, pintores pertencentes à própria Companhia de Jesus.

Em 1998, Margarida Donnas Botto, na sua tese de mestrado, faz uma breve referência a este conjunto pictórico, como sendo um dos exemplos mais importantes da pintura mural existente no Alentejo[78].

Recentemente surgiram dois estudos importantes que datam de 2000 e 2007 e são da autoria de José Alberto Machado e de Luís Afonso respectivamente. No primeiro estudo, o autor faz uma breve descrição dos painéis, com alguns erros iconográficos e debruça-se também na questão da autoria, atribuindo a alguém pertencente à própria Companhia[79]. O segundo autor refere também a questão da autoria, iconografia e inexistência de base iconográfica para a realização deste conjunto mural[80].

---

[73] Vítor Serrão, **A pintura proto-barroca em Portugal**, 1992, p. 435. Cf. Anexo Fotográfico, figura 19.
[74] Idem, **A lenda de São Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso**, 1993,
[75] Idem, *O Maneirismo e a "nobre arte do fresco" em* Portugal, **O Largo tempo do Renascimento – arte, propaganda e poder**, Maio de 2004, pp. 152-193.
[76] Fausto Sanches Martins, Fausto Sanches Martins, **A arquitectura dos primeiros colégios jesuítas em Portugal: 1542-1759**, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2 vols., 1994.
[77] Cf. João Salgado Santos, **op. cit.**, p. 87.
[78] Cf. Maria Margarida Botto, **op. cit.**, 1998.
[79] José Alberto Machado, *As pinturas a fresco da Sacristia Nova da Igreja do Espírito Santo de Évora (1599)*, **Homenagem ao Professor Augusto da Silva,** Universidade de Évora, 2000, pp. 347 – 359.
[80] Luís Urbano Afonso, **A pintura mural portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento: formas, significados e funções** Tese de doutoramento apresentado à Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007, pp. 890 – 894.

2. O PAPEL E A FUNÇÃO DA IGREJA NO SÉCULO XVI

2.1. A vivência religiosa quinhentista: a Reforma Protestante e a renovação da Igreja Católica

Desde os primórdios da Cristandade que a religião Católica atribui um papel importante ao culto da Imagem. Através da obra de arte, o pregador consegue facilitar, complementar e enriquecer a mensagem que pretende transmitir aos fiéis.

O objecto deste estudo surge numa altura de cisão, de ruptura definitiva na unidade espiritual e de profunda renovação religiosa, que conduziu católicos e protestantes a defender valores e critérios artísticos frequentemente antagónicos e que, em grande parte, reflectem uma nova forma de fazer e transmitir arte. O Maneirismo é considerado como a corrente autónoma que assinala a mais radical ruptura da História da Arte. Estudar uma obra maneirista – uma pintura, escultura, um trecho poético e/ou musical – obriga a um mergulho na agitada e radical vivência quinhentista, período marcado por profundas convulsões socio-políticas. Desta grave crise social, decorre, naturalmente, uma situação religiosa muito complexa que teve origem na atitude luterana contra o poderio papal católico, provocando a Reforma Religiosa e, como resposta, o Concílio de Trento e a Contra-Reforma Católica[81].

Na altura em que surgem na Europa as primeiras manifestações reformistas, a Igreja Católica dominava e modelava toda a sociedade: geria instituições de educação e de ensino, assegurava a assistência aos pobres e doentes; as festas públicas eram de carácter religioso. No entanto, uma análise mais pormenorizada permite-nos verificar que estas noções eram mais de carácter exterior do Homem e não de domínio interior, da vivência da fé[82]. Para entendermos a complexidade da Reforma e Contra-Reforma há

[81] A própria epistemologia da palavra Reforma tem um sentido diferente do usado na Idade Média e na Idade Moderna. Enquanto que no período medieval designava qualquer esforço individual de purificação interior ou de purificação de uma comunidade, com Lutero passou a designar um amplo movimento de renovação religiosa e espiritual feitos por pessoas que eram cristãs, mas que se manifestam claramente contra a Igreja Romana e que vão definir doutrinas, morais, liturgias e posições diferentes da Igreja Católica, enriquecendo e aprofundando a vida religiosa. Relativamente ao termo Contra-Reforma é menos consensual, mas considera-se que é a profunda reforma católica, com uma amplitude espiritual, institucional e disciplinar. Teve como fim negar e contestar as ideias reformistas, mas também renovar interiormente a vida religiosa institucional e leiga.

[82] Mafalda Cunha, **Reforma e Contra-Reforma**, p. 11.

que analisar o estado da cristandade antes destes movimentos surgirem e revolucionarem a vivência do Homem.

No final da Idade Média a Europa vivencia uma série de acontecimentos trágicos: os anos de Peste, a Guerra dos Cem Anos, os maus anos agrícolas geram uma atmosfera generalizada de profunda inquietude e temor, que colocam o Homem numa situação de dependência emocional e espiritual, face a uma classe sacerdotal frequentemente manipuladora ou ignorante. Desta forma, adensou-se um clima de medo da morte, fervor religioso, pessimismo e inquietação de que o fim do mundo estaria próximo e com ele a vinda do anti-Cristo, como atestam os inúmeros exemplos de representações iconográficas. Este ambiente conduziu, por uma lado a um crescente cristocentrismo, com especial ênfase para a Encarnação, Paixão e Ressurreição de Cristo (eram exemplos para os homens se redimirem dos seus pecados e salvarem-se do castigo divino); por outro lado levou à devoção da Virgem Maria que protegia e salvava os crentes em Deus. A par destes cultos, observamos igualmente a crescente devoção a outros santos e a venda das indulgências torna-se prática corrente. As pessoas temerosas, muitas vezes ignorantes e enganadas por sacerdotes oportunistas, acreditavam que a simples compra da indulgência podia oferecer a salvação, colocando de lado todo o trabalho religioso que deveria comportar (jejuar, comungar e dar esmola). Todos estes exemplos encaminharam as pessoas a viverem anos de grande angústia e inquietação, factores que a Igreja Católica não conseguiu acompanhar e atenuar. A Igreja votou o povo cristão ao abandono moral, porque institucionalmente também se encontrava decadente. Muitos dos representantes religiosos deixaram de ser um modelo ascético, de autoridade e de recolhimento espiritual para os crentes; a má administração dos conventos/mosteiros, a indisciplina e o abandono das tarefas cristãs caracterizavam as ordens religiosas de então.

Outro problema que afectou a vivência religiosa foi o Cisma do Ocidente que provocou uma crescente intromissão do poder religioso no domínio civil. As pessoas começaram a habituar-se a ver os seus chefes civis e políticos também chefes religiosos. Perante esta situação, os mais atentos e intelectuais da altura, questionam se a relação entre o Homem e Deus precisa de alguma instituição decadente e débil, como a Igreja Católica. É com base em todos estes factores, acrescido do absentismo do baixo e alto clero na pregação constante, na administração dos sacramentos e oração que alguns historiadores consideram que prevaleceu a força e inovação da Reforma de Lutero. A comunidade cristã encontrava-se interiormente pouco evangelizada, sedenta da palavra

de Deus e carente de fé (muitos pregadores não sabiam os Evangelhos e outros textos sagrados e os crentes recitavam com falhas as orações)[83].

A par disto o século XVI é palco de transformações económicas, caracterizadas pelo aparecimento de um novo regime económico, o capitalismo monopolista, originando o desenvolvimento da indústria e de uma nova organização dos quadros corporativos urbanos que vai ocasionar vários conflitos sociais. A ampliação do volume de trocas leva a uma sistemática circulação de bens e moeda, surgindo poderosas casas cambiais, como são os exemplos dos Welser e dos Fuger. Esta concentração monetária conduziu a uma desestabilização social e económica no que resultou em revoltas populares constantes, bancarrotas e dissenções laborais. No entanto, a nova vivência europeia levou a um vácuo e a uma angústia religiosa sem precedentes na Cristandade. O protesto de Lutero contra a venda das Indulgências (1517), desde logo apoiado pela realeza alemã que queria livrar-se da tutela papal e pelos camponeses assalariados, artífices explorados e revoltados contra a "máquina laboral" que constantemente os oprimia, veio provocar um abalo profundo nas estruturas religiosas católicas, que há muito abusavam e mostravam sinais de decadência[84].

A 16 de Março de 1517, encerrou-se na cidade de Roma o V Concílio Lateranense e nele concluiu-se que muitas reformas religiosas interiores deveriam ser levadas a cabo o mais depressa possível. O grande Cisma de Avinhão estava debelado, a autoridade do Papa estava reconhecida, mas as necessidades civis não eram respondidas pela Instituição Igreja. O Estado nacional, com o direito de soberania, independente da autoridade papal que caracterizou a Idade Média, era o nascente protagonista da vida política. Vários foram os intelectuais que relatavam a necessidade de uma mudança, como Erasmo no *Elogio da Loucura*[85], Thomas Kempis *De imitationes Christi*, entre muitos outros. No entanto, as *Teses de Lutero*, de 1517, foram ao encontro dos interesses e mudanças necessárias na sociedade. A reacção que deveria basear-se em medidas internas profundas da Cristandade e que tardavam em chegar, obrigou os Estados a tomarem nas suas mãos a disciplina dos costumes, como aconteceu em Espanha. A necessidade de manter unidas as Cidade de Deus e a Cidade Terrena, teve uma visão promissora com a eleição de Carlos V, em 1519. França e Espanha tinham

[83] Idem, **op. cit.**, pp. 11-20.
[84] Cf. Anexo fotográfico, figura 3.
[85] Erasmo foi um humanista que se manteve fiel à Igreja Católica como forma de a puder renovar interiormente. Nesta obra, Erasmo criticou severamente a estrutura eclesiástica. Para ele, era mais importante o cristão fazer uma leitura da Bíblia e procurar Cristo interiormente, do que assistir à missa ou a outra cerimónia religiosa.

devastado Itália, colocando-a à beira de uma grave crise. Foram invadidos, primeiro Nápoles, depois Milão e Florença. Em 1525, Francisco I foi derrotado na batalha de Pavia e deportado para Espanha. Carlos V tinha Itália sob o seu total poder. Em 1527, dá-se o saque de Roma, onde doze mil mercenários avançaram sobre esta cidade a fim de punir Clemente VII, deixando a cidade completamente arruinada e devastada. " *Saquearam igrejas e mosteiros, mataram padres e monges, estupraram e espancaram freiras, transformaram S. Pedro num estábulo e o Vaticano num quartel. Os próprios alicerces da cultura da Renascença pareciam destruídos; o papa estava impotente, os prelados e os banqueiros já não se sentiam seguros em Roma. Os membros da escola de Rafael, que havia dominado a vida artística em Roma, dispersaram-se, e a cidade perdeu a sua importância artística no período imediatamente a seguir*"[86].

Num acordo realizado entre Carlos V e o Papa foi assente que Alessandro Médici seria o príncipe hereditário, como forma de liquidar os últimos resistentes da República. Os distúrbios revolucionários que eclodiram com a expulsão dos Medici apressaram o Papa a chegar a um contrato com o Imperador, tornando-o num aliado de Espanha. Os espanhóis invadiram e exerceram um poder absoluto na vida política e económica italiana. No entanto, verificou-se que no campo cultural, por estarem mais atrasados que os italianos, este poder não se fez sentir com tanta intensidade. Segundo Hauser " *(...) nos casos em que a cultura italiana parece sucumbir à influência hispânica, está meramente acompanhando uma tendência evolucionária resultante dos pressupostos do Cinquecento, a qual se esforça por realizar o formalismo da arte cortesã, independentemente de qualquer influência espanhola*"[87].

Carlos V tinha conquistado Itália com a ajuda de capital alemão. A eleição do Imperador era também uma questão de dinheiro, fomentada pelos Fugger. Até o próprio Papa cobrava cem mil ducados pelo apoio dado ao Imperador. A partir de agora, o capital financeiro dominou o mundo, é o momento do capitalismo estar assegurado mundialmente[88]. O avanço para o absolutismo era uma questão de tempo.

Como observámos, em todo o lado havia sinais de crise social, política e mental. O trauma colectivo instala-se e as verdades anteriormente dadas como imutáveis e inatingíveis esfumam-se e debatem-se num permanente conflito interior. A segunda metade do século XVI produz uma série de crises simultâneas e devastadoras: 1557 –

[86] Arnold Hauser, **História social da arte e da literatura,** p. 377.
[87] Idem, **Ibidem**, p. 378.
[88] **Ibidem.**

França e Espanha vão à bancarrota; 1575 – repete-se a falência espanhola; factos que não só devastam as pequenas empresas que eram o sustento de muita gente, mas também abalam as grandes casas comerciais. O negócio mais tentador torna-se o empréstimo ao Estado e por todo o lado se desenvolve uma mentalidade bolsista e de especulação. As consequências desta situação são completamente devastadoras para a maior parte da população, nomeadamente na Alemanha, onde tinha existido uma maior acumulação de capital: a falta de trabalho (transferência de interesse da produção agrícola para a industrial), a superpopulação nas cidades, os salários baixos e a consequente carga fiscal – empolada pelos senhores para enfrentarem encargos pessoais e de autoridade – os direitos reservados à caça e pesca, a impossibilidade de acesso à livre propriedade, o escândalo do fausto das hierarquias civis e eclesiásticas e o crescente aumento dos preços dos produtos representavam para a população rural a injusta expropriação pelos senhores, tal como os elevados impostos pagos por estes a Roma, provocaram uma onde de protestos.

Tanto as classes sociais mais baixas como os estratos superiores da sociedade se reviram na questão das Indulgências, apresentadas por Lutero. A visita que Lutero fez no ano de 1510/1511, a Roma, fê-lo pensar e meditar no fim que as contribuições recolhidas pela venda das indulgências: *"Logo que o dinheiro tilinta, a alma salta do Purgatório"*. Podemos observar que correntes como o nominalismo (corrente filosófica que defende que o Homem pode conquistar a salvação eterna pelos seus méritos e que se deve amar Deus de uma forma desinteressada), pelos escritos de Santo Agostinho (referiu que a justificação do Homem é pela fé e não pelas obras, estabeleceu o carácter suficiente do sacrifício de Cristo e reconheceu a omnipotência de Deus, livre para escolher um pecador e salvá-lo ou condená-lo) e pelo tomismo (a verdade é só uma, é possível ao homem chegar pela razão, se for bem orientada, à verdade que a teologia tem como pressuposto), vão caracterizar o pensamento de Lutero.

Lutero vivia imerso na questão da salvação pessoal, resposta que veio a encontrar na justificação dos homens pela fé: a justiça divina é passiva e Deus na sua misericórdia justifica os homens pela fé e não através de uma acção castigadora. Esta é uma ideia nova, uma vez que até então a salvação dos homens era dado como mérito adquirido pelas suas acções; Lutero apresenta-a como um amor imenso com que Deus envolve a humanidade pecadora. Isto conduz à noção de que o Homem nasce mau e permanece no pecado durante toda a vida e que só pode ser salvo devido à acção

misericordiosa de Deus. A justificação é assim algo de extrínseco, e a fé adquire a dimensão da confiança infantil na piedade divina que permite ao Homem ser salvo[89].

Apoiando-se na luz do pensamento humanista, através de panfletos e da imprensa, Lutero inicia a sua luta contra uma Igreja corrupta e decadente. O Protestantismo trouxe, num primeiro momento, uma nova vivência religiosa e humana, assente num antimaterialismo, numa doutrina de justificação pela fé (*sola fide*); na negação do livre arbítrio, ideia publicada em 1524, através do texto de *De Servo Arbitrio*, em resposta ao *Manifesto De Libero Arbitrio Diatribe*, de Erasmo. O Protestantismo desenvolveu ainda a ideia da comunhão directa entre o Homem e Deus; a Bíblia é o livro que testemunha a Palavra Divina e que todos os crentes podiam ser sacerdotes. A Bíblia passou a andar nas mãos de todos os pregadores, fundados no ensinamento luterano de que todo o cristão é padre pelo baptismo e está habilitado a doutrinar. Para Lutero as Escrituras eram a única autoridade a que os cristãos deviam recorrer, desenvolvendo a ideia de que não havia necessidade de recorrer aos intermediários.

Em 1520 Roma publica uma bula que ameaçava Lutero de ser excomungado, caso ele não retractasse. Para além de não ter obedecido, Lutero publica ainda *O Manifesto à Nobreza Cristã da Nação Alemã*, facto que o levou a ser definitivamente excluído do catolicismo.

No seguimento do que foi descrito as anteriores verdades artísticas, como a beleza regular, a ordem, a normatividade, o culto da harmonia e a conciliação entre o Homem e a Natureza vão ser postas em causa, conduzindo a uma revolução antinaturalista e anticlassicista, ideias expressas já nos túmulos dos Médici e na própria Capela Sistina[90]. No *Juízo Final* de Miguel Ângelo, estas novas ideias revelam-se de uma forma clara: já não se trata de um monumento de beleza e perfeição, mas testemunha de uma inquietação espiritual, desespero e desorientação, um clamor de redenção, vindo do caos[91]. A harmonia espacial das obras renascentistas tinha desaparecido, o espaço onde se movimentam os corpos é irreal, descontínuo, nem é construído com uma escala uniforme de medição; existe um abandono das regras da

[89] Cf. Mafalda Cunha, **op. cit.**, p. 28.
[90] Cf. Anexo fotográfico, figura 1 e 2.
[91] **Ibidem**, p. 385.

perspectiva, revelada através da ausência de escorço, observando-se um exagero no tratamento das figuras superiores da composição em relação às inferiores[92].

A Reforma espalhou-se por todos os pontos da Europa, no entanto com dimensões diferentes. Se por uma lado a Reforma trouxe a ideia da salvação a numerosos crentes e tranquilizou as suas inquietações ao colocá-los directamente com a fonte da revelação divina: a Bíblia; por outro lado, houve alguns dos seus seguidores que continuaram a praticar determinados costumes católicos: baptismo e extrema-unção. No entanto, todos os Reformadores ignoraram o culto dos santos, as procissões, peregrinações, relíquias e indulgências. A Igreja Protestante foi plenamente organizada, com a preparação cuidada dos ministros; e deram especial importância ao ensino, através da criação de universidades e colégios de instrução aos leigos.

Com este cenário inconstante e renovador vários eclesiásticos e civis solicitavam, há muito tempo, a realização de um concílio que debatesse as questões teológicas fundamentais e que desse um impulso organizado aos diversos esforços europeus. O papa Paulo III (1543-49) representa a transição do período renascentista para a intolerante Contra-Reforma, com a convocação do Concílio de Trento que foi realizado em três fases distintas, desde 1545 até ao ano de 1563[93].

A partir desta altura, são criados e saem reforçados uma série de mecanismos, como a Inquisição, o Índex (a censura contra textos impressos) e o já referido Concílio de Trento, mas que devido à sua convocação tardia já não acalentava a esperança (se é que alguma vez houve essa pretensão) de unir católicos e protestantes. No topo da criação destes mecanismos está a Companhia de Jesus, cujo princípio base refere que os meios justificam os fins, ideia que representa o triunfo do realismo político.

Inicia-se assim uma luta baseada no medo e na força, onde clericais humanistas são perseguidos, prevalecendo um espírito fanático e de opressão às anteriores ideias renascentistas; mas também de organização e de doação aos fiéis do que necessitavam: uma igreja viva, organizada, clarificando questões teológicas que incendiavam a fé dos crentes. Do ponto de vista doutrinal manteve-se a *Vulgata*, ou a tradução latina da Bíblia[94], da autoria de S. Jerónimo, ainda que os humanistas e protestantes lhe tivessem apontado erros[95]; só o clero podia interpretar e explicar os textos e livros sagrados. Para

[92] Cf. Anexo fotográfico, figura 2.
[93] Cf. Anexo fotográfico, figura 3.
[94] Não foi o Concílio de Trento que proibiu a leitura da Bíblia em língua vulgar, mas sim os Índices dos anos de 1559 e 1564.
[95] Cf. Mafalda Cunha, **op. cit.**, p. 82.

os católicos tridentinos depois do pecado original, o Homem passou a conhecer o que é o sofrimento, a ignorância e a morte e para os católicos não existe predestinação e as boas obras contam para a salvação, mantendo-se assim os sete sacramentos. A missa/celebração da eucaristia deveria ser dita em Latim e vai sair reforçada, com a ideia da transubstanciação (o pão e o vinho convertem-se no corpo e sangue de Cristo), ao contrário da ideia da consubstanciação protestante. Desta forma, a missa não é só uma acção de graças, mas é também reveladora de sacrifício, pois na missa o sacerdote oferece novamente o Filho de Deus a Deus Pai. Deste Concílio vai sair reforçada a figura do Papa e toda uma nova organização episcopal.

Ao contrário dos protestantes, os católicos vão dar especial ênfase às peregrinações, renovação do culto dos santos e das relíquias e como vamos poder observar, vão aprovar e apostar no culto da Imagem.

Tal como refere Arnold Hauser, esta "crise do Renascimento", é expressa por uma concepção pessimista do Homem e da vida, num conflito permanente entre a ordem humana e a divina e reflecte-se também numa nova visão do Homem. O Homem quinhentista, fruto de investigações, deixa de ser o centro do Universo, aparecendo como um ser impuro, descrente, pecador, em constante conflito consigo próprio e com os outros. É esta nova concepção humana que vai ganhando terreno no campo artístico; por um lado, assiste-se, do ponto de vista Protestante, a uma completa renúncia e ausência de suportes visuais, escultóricos e/ou pictóricos, como forma de adoração religiosa, chegando-se mesmo a destruir qualquer vestígio das marcas "papistas idólatras" (Lutero condenou as imagens de devoção da arte da Renascença que pouco se relacionavam com o conceito de devoção religiosa). Com esta atitude radical, o mundo protestante abdica de uma das maiores armas de propagação da fé e da doutrina: a Imagem, passa unicamente a utilizar, como meio de propaganda religiosa, a pregação e a difusão dos textos impressos. Por outro lado, desde sempre conscientes do poder da Imagem, os católicos dedicaram-lhe uma atenção muito especial, podendo mesmo afirmar-se que esta foi uma atitude estratégica que levou ao aparecimento de uma máquina de minucioso controlo, com directrizes próprias, defesa de rigor e esquemas simbólicos propagandísticos, com o intuito de, num primeiro momento, finalizar ou deter com eficácia o avanço da «heresia» e de reaproximar a sua mensagem a uma sociedade maioritariamente iletrada. A Igreja muniu-se de um importante mecanismo propagandístico: a arte, destinada a captar as massas, conduzindo-as a uma maior adesão religiosa, convidando-as a ordenar a sua vida seguindo exemplos anteriormente

vividos. Este foi um processo de comunicação que pretendeu persuadir e socializar os receptores em todos os domínios (comportamentais, princípios e valores), moldando e manipulando consciências[96]. Segundo, Quintero Pizarroso, *" (...) os contextos da propaganda dos quais ela é texto, entendido como mensagem, mesmo quando a sua comunicação não se faz pelo verbo, mas pela imagem."*[97]. *A propaganda é repetitiva ao nível dos conteúdos, simplifica, distorce e tende a afirmar-se por ideias traduzidas ou palavras de ordem de mais fácil captação pelos receptores. Daí que a "La riqueza decorativa no fue una perversión del gusto, más bien obedece a una idea de lucha."*[98].

2.2. Vida e Obra de Inácio de Loiola e a fundação da Companhia de Jesus[99]

Inácio Lopez de Loiola nasceu no ano de 1491 no castelo de Loiola, situado na província basca da Guipúzcoa, norte de Espanha. Era membro de uma família abastada, mas politicamente turbulenta. Ficou órfão de mãe e pai bastante jovem. Inácio iniciou-se na vida eclesiástica, mas cedo a abandonou e é enviado para a corte do tesoureiro-geral de Castela em Arévalo, onde presta serviço ao duque de Najera, vice-rei de Navarra. Aqui leva uma vida mundana e livre de qualquer responsabilidade.

[96] Tal como analisou Pedro Dias e J. Carvalhão Santos, a própria distribuição das pinturas pelo conjunto retabular obedeceu a critérios rigorosos. Desta forma os painéis centrais eram reservados para os temas principais, nomeadamente ligados a Cristo ou à Virgem. Lateralmente a este e, numa posição considerada secundária, estavam os painéis com cenas estáticas relativas a santos ou outras personagens sagradas. O luneto ou outro remate do retábulo estava destinado a cenas de maior gravidade referentes a Cristo ou à Virgem (Baptismo de Cristo, Passos da Paixão ou Coroação da Virgem). Este facto deve-se, provavelmente, à aproximação com o divino. Por seu lado, os lugares na predela não têm a mesma gravidade transcendental. Aí, surgem representações estáticas de santos ou episódios que ocupavam estes espaços alongados. Verificamos assim, que a composição era adaptada ao espaço dedicado. Nos espaços largos e com pouca altura tinham composições com cenas múltiplas, como a Última Ceia, S. Catarina e os Doutores, entre outras. Por outro lado, estas cenas estavam mais ligadas aos passos terrenos de personagens santas mostradas aos pecadores. Para lá destas diferenças entre espaços centrais e periféricos, existia um escalonamento de baixo para cima que, além de poder significar uma aproximação com o Divino, corresponderia a um afastamento da dimensão terrena e com tudo de impuro que a ela estava associado. Esta ideia estava ligada às construções teóricas imperantes, em que a visão aristotélica do cosmos impunha uma hierarquização assente em qualidades, colocando-se a esfera terrestre numa posição de inferioridade em relação aos céus.

[97] Quintero Pizarroso, **História da Propaganda**, Planeta Editora, Lisboa, 1993, p. III

[98] Santiago Sebastian, **Contrarreforma y barroco – lecturas iconográficas e iconológicas**, Madrid, 1981, p. 61.

[99] Não se pretende neste trabalho aprofundar a vida de Santo Inácio de Loiola e a fundação da Companhia de Jesus, tendo-se optado por referir os principais aspectos da vida, pensamento e obra directamente relacionados com as pinturas da Sacristia Nova da Igreja do Espírito Santo.

No ano de 1521, ao serviço do duque de Najera, participa na questão de Pamplona e durante o combate, que durou cerca de seis horas, ficou ferido na perna direita por uma bala de canhão que fez ricochete na parede e lacerou-lhe a carne da perna esquerda[100]. Conduzido para o castelo natal, suportou uma intervenção cirúrgica que demonstrou ser um fracasso, pois acabou por ficar coxo. Sozinho, no seu quarto, entregou-se à meditação e à leitura religiosa, como a *Lenda Dourada* e a *Vida de Jesus Cristo* e com o auxílio destas leituras, reflecte sobre a transformação que verifica estar a acontecer-lhe, suplicando um método de introspecção a que virá a dar o nome de «discernimento dos espíritos»[101].

Após a recuperação, renunciou à vida militar e resolveu ir a Jerusalém, numa peregrinação expiatória dos pecados da vida passada. No entanto, passou primeiro por Monserrate, santuário mariano da Catalunha sob tutela dos beneditinos e, durante uma noite inteira de oração, consagrou-se à nova existência, tornou-se num *Alter Christus*, isto é, Loiola comprometeu-se a imitar Cristo na humildade, na pobreza, na mansidão, no sofrimento e no apostolado. Adiou a sua viagem por mais um ano e durante este longo período, dedicou-se a desenvolver a sua piedade cristã e levar ao limite as exigências da vida ascética. É nesta altura que registou por escrito os resultados da sua experiência e elaborou, encorajado por determinados rigores místicos, o método de retiro que terá o nome de *Exercícios Espirituais*[102].

Acabou por cumprir a sua peregrinação à Cidade Santa, situação registada por toda a espécie de perigos, riscos de naufrágios e investidas turcas. Visitou os lugares santos com enorme emoção e fervor onde gostaria de ficar a converter os infiéis, mas os franciscanos recusaram-lhe autorização, factor este que o leva de volta a Espanha.

Depressa compreendeu que o Homem, para se aproximar de Deus e realizar da melhor forma possível o seu trabalho espiritual necessita de cultivar os dons naturais e do intelecto. Desta forma, tentou absorver todo o conhecimento que pôde e tornou-se estudante de Latim, Gramática, Filosofia e Teologia.

Decidiu, então, ir para Paris, onde se inscreveu no Colégio de Santa Bárbara, em Fevereiro de 1528. Neste Colégio, conseguiu reunir seis colegas, entre os quais o Padre Favre e Francisco Xavier[103]. Em 15 de Agosto de 1534, os sete companheiros reuniram-se numa capela dedicada a Nossa Senhora, na colina de Montmartre e nela

[100] Cf. Anexo fotográfico, figura 221.
[101] Cf. Anexo fotográfico, figura 222.
[102] Cf. Anexo fotográfico, figura 248.
[103] Cf. Anexo fotográfico, figura 126.

pronunciaram os votos de perfeição evangélica: humildade, pobreza e castidade, e decidiram iniciar a sua vida religiosa, indo para Jerusalém e pondo os seus trabalhos ao dispor do Papa[104].

Em 1538, chegaram a Roma e prontificaram-se a tomar conta dos enfermos nos hospitais, preparando-se na ascese para receberem o sacerdócio. A poucas léguas da Cidade Eterna, na capela de *La Storta*, Inácio de Loiola tem uma visão: Deus-Pai "coloca-o" junto a seu Filho e é a partir deste momento que decide dar o nome de **Companhia de Jesus** ao grupo por ele formado[105].

A Companhia surgiu num momento de crise religiosa, em que havia a necessidade de reafirmar a doutrina católica e de restituir antigos valores espirituais e filosóficos. Com efeito, na época imediatamente anterior à Reforma Protestante, acreditava-se que o clero não estava preparado para a propagação da fé, pregação do culto às massas ou ministrar eficazmente os sacramentos. Estes erros foram minorados com a criação de seminários e com o emergir das academias protestantes[106]. A fundação da Sociedade de Jesus é rectificada em 1540, pelo papa Paulo III, através da Bula Apostólica *Regimini militantes Ecclesiae*[107]. A Sociedade de Jesus foi criada não com o intuito de ser uma ordem tradicional de monges e frades, mas uma organização estruturada com objectivos bem definidos: defender e expandir o catolicismo e combater a Reforma na Europa. Era regrada por *Constituições* próprias, que regulavam as normas de conduta e os principais votos dos membros da Companhia, principalmente o da pobreza (infelizmente com a ascensão da Companhia, este vai ser um dos fundamentos que rapidamente foi esquecido por membros jesuítas).

Os membros da Companhia de Jesus dedicavam-se a múltiplas tarefas. Francisco Xavier embarca para a Índia e inaugurou a actividade missionária da Companhia; os Padres Lainez e Salmero foram enviados para assistirem às sessões do Concílio de Trento e empenharam-se na defesa da ortodoxia. Depressa a Companhia de Jesus fundou colégios para os seus noviços e implementaram uma nova pedagogia que ainda hoje é seguida e apregoada.

[104] Cf. Anexo fotográfico, figura 135.
[105] Cf. Anexo fotográfico, figura 236-238.
[106] Albertina Belo, **A arquitectura dos colégios**, Tese de Mestrado apresentado à Universidade Lusíada, vol. I, 1997, p. 16
[107] Cf. Anexo fotográfico, figura 239-240.

Inácio de Loiola desenvolveu a sua actividade durante quinze anos e durante este período escreveu dois importantes documentos: *Constituições* e fragmentos de textos semelhantes a um diário, a que deu o nome de *Relato de um peregrino*.

Era um homem autoritário e intolerante e submetia-se muitas vezes a punições muito dolorosas que se podem visualizar em muitas obras biográficas. Este padre de estatura pequena, que coxeava, de fino rosto oval e olhar profundo, morreu na noite de 31 de Julho de 1556. Foi beatificado em 1609 e canonizado no ano de 1622.

2.3. Breve explicação do Pensamento Filosófico/Teológico de Loiola[108]

O pensamento de Inácio de Loiola descrito nas *Constituições* e *Exercícios Espirituais* é considerado como um exemplo representativo da própria estrutura social da época em que viveu. O fundamento teológico não se reporta só à vivência, mas essencialmente às influências e razões espirituais e teológicas. É um pensamento criado com o intuito de existir uma comunidade bem organizada e com uma estrutura regularizada.

Loiola (1491-1556), viveu num período histórico bastante complicado, em que a Cristandade constitui uma unidade política, cujos representantes máximos são o Papa e o Imperador, e em que as esferas espirituais e terrenas estão unidas no governo. Por outro lado, começaram a surgir os estados modernos que criam um ordenamento jurídico próprio e específico. Estes dois modos de organização e de conceber a política surgem essencialmente com Lutero, quando os príncipes alemães apoiam este reformador nos seus princípios e na ideia de afastar o poder terreno do poder espiritual. O Império, a chamada *universitas christana*, aparece assim como a forma mais adequada de governação, em que os homens estão todos unidos, como uma família, por uma só fé, por um só Homem. Este tipo de monarquia universal que respeita a individualidade dos reinos, mas que se encontra coordenado por um Imperador, podemos observá-la nos *Exercícios, Parábola de Introdução ao seguimento Cristão – O chamamento do Rei Temporal ajuda a contemplar a vida do Rei Eterno*[109], através da

[108] Este capítulo terá como principal referência o artigo de Rogelio Garcia Mateo S.J., **La «Societa Jesu» y el contexto sócio-político del siéclo XVI. Perspectivas para hoy**, pp. 505-549.
[109] Cf. Inácio de Loiola, **Exercícios Espirituais (91)**, p. 59.

seguinte passagem " *(...) Pôr diante de mim um rei humano, eleito pela mão de Deus nosso Senhor, a quem prestam reverência e obedecem todos os príncipes e todos os homens cristãos*"[110]. Para Loiola não havia quaisquer problemas em que a Cristandade estivesse dividida por um universo diversificado de reinos e repúblicas cristãs, de momento que fossem politicamente governados por um Imperador.

Para além disso, o pensamento teológico de Loiola assenta também nas concepções histórico-salvíticas da cosmologia, do antropocentrismo, nominalismo e cristocentrismo. Para Inácio, a ideia de que a criação está separada da redenção é muito importante. O mundo inaciano é harmonioso e ordenado. Tudo vem de Deus, tudo é criado por Ele e Ele é a medida de todas as coisas. Todo o ser criado tem um lugar determinado dentro do cosmos, segundo uma hierarquia e ordem, relacionado por laços causais. A divindade surge como um elo no processo particular e universal da história. Deus aparece como providente que oferece ordem e peso em todas as coisas. Em oposição surge a ideia do mal, do pecado, da desordem e da maldade, descrita na primeira semana dos *Exercícios*. O enigma da vida humana e da história deriva desta antítese dos contrários: o bem e o mal, Cristo e Lúcifer, a "civitas Dei" e a "civitas Diaboli", descrita na teologia augustiana[111]. A separação destas duas dimensões manifesta-se com a Encarnação de Cristo. Esta acção é individual, cujo destino final é Cristo (teoria cristológica). Cristo através da sua morte e ressurreição foi constituído por Deus, como senhor do Universo e da História. Esta meditação inaciana tem um papel importante e fundamental nos *Exercícios* e é o que estabelece o paralelismo entre o rei Eterno e Temporal que revela a concepção socio-política de Loiola.

O regime feudal, que entrava em crise, continuava a ser a base social e política da época inaciana: subordinação de diversos senhores a um superior único; os bispos e senhores estavam dependentes do rei; o rei do imperador; no topo da pirâmide o papa, personificador de Cristo. No entanto, começam a surgir alguns defensores de que o Papa seria somente o representante do poder espiritual e o poder temporal estava nas mãos dos príncipes por delegação directa de Deus, como aparece descrito nos E.E. *"um rei eleito das mãos de Deus"*. Para ele, com a plena noção de que o rei deve ser o exemplo da liberdade e humanidade, com uma existência livre e virtuoso, distingue a forma de governação justa e legítima da tirania e injusta, representado por Lúcifer ou por representantes do Mal.

[110] Idem, **Ibidem (92)**, p. 60.
[111] Cf. Rogelio Garcia Mateo S.J., **op. cit.**, p. 516.

Durante os anos que Loiola viveu, o florescimento económico originou uma classe ociosa e acomodada aos luxos e bem-estar social. A esta sociedade de luxo, Inácio apresenta três escalões: *"o primeiro, pobreza contra riqueza; o segundo, opróbrio ou desprezo contra a honra mundana; o terceiro, humildade contra a soberba; e destes três escalões induzam a todas as outras virtudes"*[112].

Nesta vivência não se pode esquecer o avanço turco que cada vez mais detinha territórios e poder religioso, devido essencialmente à falta de unidade dos principados e reinos cristãos. Exemplo disso foi o caso de Francisco I de França que, para se defender de Carlos V, apoiava os próprios turcos. Podemos observar a preocupação de Loiola com esta e outras situações, através de escritos feitos a Nadal no ano de 1552, mostrando a necessidade extrema da Cristandade formar uma unidade para se defender do avanço Turco.

Para Loiola a fé em Cristo não se identifica com nenhum tipo de monarquia universal, porque poderia tornar-se numa tirania teocrática. A acção missionária e aumento da Cristandade deve ter em conta o poder político do príncipe e da monarquia católica, no entanto, não se pode identificar com ela, pois está num plano superior de poder. A missão da Companhia tem como objecto principal o Homem e o que é ser Homem. A própria estrutura da Companhia tinha uma organização "corporal": o topo era constituído por Loiola como sendo o Superior Geral que vivia na Igreja de Gesú, e depois aparecia uma hierarquização dos membros, que vão do Legislador, ao Noviço, das Casas aos Colégios. Nesta hierarquização surge Cristo como a "verdadeira cabeça" deste corpo (daí resulta o próprio nome de Sociedade de Jesus ou Companhia de Jesus). O Superior Geral devia de reunir uma série de qualidades, que o delegam como representante de Cristo e dele depende o próprio valor e imagem que a Companhia transmite à sociedade. Surge uma relação entre o Todo e as Partes, em que cada um tem o seu papel importante e é imprescindível para a compreensão total das coisas (tradição aristotélica). Esta ideia relaciona-se directamente com a apresentação piramidal da sociedade do século XVI, assim como com a organização universal. A Companhia de Jesus apresenta-se com uma ordem, com funções diversificadas e unidade de governos (ideia que Tomás de Aquino e Aristóteles defendiam: a unidade da comunidade é a unidade na diversidade e esta é baseada na caridade. Esta caridade tem o poder de unir os membros e não de os unificar, pois a cada um deles cabe uma função insubstituível).

[112] Cf. Inácio de Loiola, **Exercícios Espirituais (146),** p. 77.

Como comunidade bem ordenada, a Companhia pode denominar-se de Sociedade (*"societatis"*). É uma sociedade perfeita que dispõe dos meios adequados para chegar aos seus fins: levar o Homem a alcançar o transcendente, principio para que foi criado. Este início e fim em si mesmo são alcançados através da Igreja e só é possível graças à sua existência. Para Inácio a Igreja não se pode reduzir a uma estrutura jurídica e institucional, mas deve ser entendida como "Esposa" de Cristo, isto é, entre Cristo e a Igreja existe uma relação espiritual e interpessoal que nunca poderá desaparecer, contrapondo assim os objectivos de Lutero e da Reforma Protestante.

3. PORTUGAL NO PERÍODO DA REFORMA E DA CONTRA-REFORMA

3.1. A actuação da Companhia de Jesus em Portugal: os Jesuítas na cidade de Évora

Ao analisarmos a situação em Portugal antes do Concílio de Trento, há que ter em conta dois aspectos importantes: primeiro, a sociedade nacional manifestou-se pouco interessado no acolhimento das teses reformadas; e em segundo lugar, a Contra-Reforma teve o apoio da Igreja nacional e do Estado.

Os mesmos factores de decadência que se faziam sentir no resto do mundo católico eram também sentidos em Portugal: acumulação de benefícios, absentismo de prelados e párocos, fraca bagagem intelectual, doutrinal e moral dos sacerdotes, relaxação dos conventos e mosteiros, falta de escrúpulos na requisição dos sacerdotes e indisciplina dentro das casas paroquiais. A renovação espiritual principiou antes de terminado o Concílio de Trento e para tal começaram a circular os textos espirituais medievais. A renovação das ordens religiosas teve início mesmo ainda com o apoio de D. Manuel e começaram a entrar em terras nacionais novas ordens religiosas, a partir de 1500, como os Capuchos e os Jerónimos, Regra de São de Bento, entre outros. Portugal esteve presente no Concílio e foi dos primeiros estados nacionais a apoiar civilmente os decretos conciliares tridentinos, através de sínodos provinciais. Sob a inspiração tridentina foram reformadas as ordens do clero secular e regular, apesar de ser um trabalho difícil e moroso e terem dado entrada novas ordens dedicadas ao socorro e caridade do próximo, como os Hospitalários. Foram reformados os costumes eclesiásticos (corte de cabelo, barba, trajes e adornos supérfluos) e o ensino da catequese e dos sacramentos.

A mentalidade portuguesa do século XVI traduziu, em grande parte, o cruzamento de dois aspectos muito importantes: um que advém da influência ultramarina e o outro do contacto com a Europa culta além Pirinéus. Num primeiro momento, a política cultural e religiosa de D. João III reflecte uma série de interesses religiosos e filosóficos, marcada, por um lado, pelas directrizes humanistas e, por outro, pelas reivindicações católicas, que se anunciavam desde D. Manuel. Durante o período joanino, muitos cargos culturais foram entregues a humanistas cristãos e piedosos

doutos. O próprio Erasmo foi convidado a leccionar teologia em Portugal e, apesar de não ter aceite, enviou, em seu lugar, três importantes humanistas: Juan Fernandez, Clenardo e Vazeu[113]. Ao entrar no segundo quartel do século XVI, o Humanismo já tinha boas raízes na Corte e é considerado uma tentativa de reconsideração literária, estética e filosófica dos costumes e concepção do homem cristão. Permitiu e desenvolveu no saber culto o gosto pelo recurso directo da fonte do saber antigo, ressuscitando os pensadores clássicos[114]. No entanto, este foi um processo lento que conduziu inevitavelmente à revisão da Escolástica. É desta forma que Erasmo e outros pensadores se lançaram na crítica dos costumes e valores medievais e que o Humanismo assume um carácter militante e crítico de que anteriormente carecia[115]. Paralelamente a esta presença de estrangeiros em Portugal, existe uma forte presença de intelectuais portugueses no estrangeiro, permitindo uma troca de saber e de conhecimento muito importante para o desenvolvimento da cultura lusíada desta época.

A par destas atitudes verifica-se um aumento de reacções anti-humanistas na sociedade portuguesa que não difere muito do que aconteceu no resto da Europa, em que correntes anteriormente bem acolhidas começam a ser suplantadas pelas novas directrizes do Estado. A luta contra estas ideias foi longa, porque muitos dos intelectuais se mantiveram fiéis aos ideais erasmianos. No entanto, o neoplatonismo foi perdendo a sua influência na cultura portuguesa e o sector religioso acusa o toque de uma nova ideologia auferida na Universidade de Sena e no Colégio de Santa Bárbara. Iniciou-se assim um conflito aberto e, por vezes, violento, entre humanistas e teólogos. Segundo Sebastião Dias da Silva *"A mentalidade dos adversários portugueses do Humanismo compunha-se de dois ingredientes fundamentais: o zelo religioso e a sugestão dos Descobrimentos. (...) A Renascença e a Reforma gravaram-se então nos espíritos em moldes caricaturais, como verso e reverso da mesma medalha anti-católica. Uma seria a premissa, a outra a conclusão."*[116].

Novos instrumentos de combate à permanência dos ideais não católicos foram criados, como são os casos da reorganização da Inquisição (1542), o estabelecimento do colégio de cardeais conhecido como o Santo Ofício, a criação do Índex (1559) e da Companhia de Jesus (1540). No entanto, os primeiros não se mostravam demasiado

[113] José Sebastião da Silva Dias, **Correntes do sentimento religioso em Portugal (séculos XVI a XVIII)**,
[114] Idem, **Portugal e a cultura europeia (século XVI a XVIII)**, Biblos, Coimbra, 1952, p. 3.
[115] Idem, **Ibidem**, p. 4.
[116] **Ibidem**, p. 26.

unidos e coesos para darem resposta rápida e eficaz ao novo pensamento e foi assim que a Companhia, se tornou o sustentáculo da nova realidade espiritual, dando-lhe uma nova dinâmica através do ensino, pregação e missionação.

Portugal, juntamente com as cidades de Roma e Paris, foi palco importante no aparecimento, ascensão e declínio da Companhia de Jesus. *"Portugal foi durante dois séculos o mais florescente jardim da Companhia. Curiosamente, foi também, e na hora da mesma da sua implantação, o lugar do seu mais doloroso espinho, a provação misteriosa e quase profética que, através da desobediência de Simão Rodrigues, o único fundador entre os portugueses, atingiu o coração de Inácio e os fundamentos da sua obra"*[117]. A Companhia logo conseguiu o apoio de muitos monarcas de então, inclusive de Portugal. Desde o ano de 1539 que D. João III tinha já mostrado interesse pela actuação desta nova ordem religiosa[118]. O monarca encarregou o seu embaixador em Roma, D. Pedro de Mascarenhas, de saber informações concretas sobre a vida e costumes destes religiosos, convidando-os a exercerem o apostolado nas conquistas de Portugal[119]. Este convite foi prontamente aceite e desde logo foram solicitados seis padres para evangelizar a Índia. Como os companheiros de Inácio de Loiola eram ainda muito poucos, foram unicamente enviados para Portugal dois padres, o português Padre Simão Rodrigues de Azevedo e o Padre Paulo Camerte. Chegados a terras lusitanas, os dois religiosos recolheram-se no Hospital de Lisboa, onde dedicaram o seu tempo a confessar, pregar e a auxiliar os enfermos[120]. Em 1540, D. Pedro de Mascarenhas chegou a Portugal, acompanhado por um dos principais mentores, o navarro Padre Francisco Xavier. A popularidade da ordem continuou a crescer e não tardou que admitissem mais um companheiro, o Padre Gonçalo de Medeiros. Os homens religiosos dedicavam-se a trabalhos de piedade e de auxílio aos serviços de enfermagem" *(...) dando tão comoventes exemplos, que em breve começaram a ser conhecidos pela designação de apóstolos."*[121].

Em vez de constituírem uma antítese mental ao Humanismo, os jesuítas aceitavam os seus métodos e a sua reforma de costumes e da cultura. É desta forma que conseguem atrair os espíritos perante esta ideia e nova vivência religiosa[122]. Começaram

[117] Eduardo Lourenço, *Portugal e os Jesuítas*, **Oceanos**, n.º 12, p. 53.
[118] Fortunato de Almeida, **História da Igreja em Portugal**, vol. II, 1968, p. 169.
[119] Idem, **Ibidem**. A nota de rodapé n.º 10, refere o conteúdo da carta enviada por D. João III a D. Pedro de Mascarenhas, datada de 4 de Agosto de 1539.
[120] Cf. Fortunato de Almeida, **op. cit.**, vol. II, 1968, p. 170.
[121] Idem, **Ibidem.**
[122] Cf. Sebastião da Silva Dias, **Portugal e a cultura europeia**, pp. 31-32.

assim a ser delegadas importantes missões à Companhia: no dia 7 de Abril de 1541, partiu de Lisboa a nau de *S. Tiago*, chefiada por Francisco Xavier, e iniciava-se a política de expedições missionárias da Companhia para a Índia, China, Japão, África, Brasil e Maranhão, que só teve fim dois séculos mais tarde, no ano de 1756[123], actuação que demonstra bem o dinamismo da ordem, ou seja, "*É o mundo que é preciso conquistar*"[124].

Em Portugal, a Companhia encontrou o espaço ideal para desenvolver a sua actuação: "*Como Portugal, na época mesma em que Inácio busca ainda emprego para a sua alma sem emprego terrestre (...), é por excelência o país da descoberta e de conquista. A futura Companhia e o primeiro império universal estavam destinados a encontrar-se. E, de algum modo, a fundir-se um no outro*"[125]. Tal como podemos observar, os jesuítas tinham a necessidade de conquistar o mundo e, para tal, utilizaram Portugal, país de missionação e conquista. Nessas novas terras, os jesuítas pregavam o Evangelho, ensinavam as crianças, cultivavam o uso das línguas indígenas, estudavam os costumes e as instituições dos vários povos e exploravam geograficamente as terras por onde evangelizavam[126].

A par desta actuação, crescia o interesse em abrir colégios dispersos pelos principais pontos do país, e em Lisboa vai ser fundada uma casa onde se podiam hospedar os mestres que viriam trabalhar neste ambicioso projecto e os missionários destinados a praticar os seus exercícios espirituais[127]. Surge assim a Casa Fundadora (antigo mosteiro de Santo-Antão-o-Velho) tornada colégio por determinação de Inácio de Loiola[128]. Muitos colégios vão surgir de forma a competir directamente com as escolas protestantes[129] e a Companhia cresceu de tal maneira que no ano de 1616 existiam 32 Províncias, 372 Colégios, 123 Casas e residências e 13112 religiosos[130].

---

[123] Padre António Lopes, **A primeiríssima casa da Companhia de Jesus no mundo e na expansão missionária de Portugal**, Lisboa, s.d., pp. 32-33.

[124] Cf. Eduardo Lourenço, **op. cit.**, p. 50.

[125] Idem, **Ibidem**.

[126] A Companhia de Jesus tinha uma organização muito própria e rígida. Relativamente às missões jesuítas estes tinham que prestar contas ao Papa através de relatórios anuais, as chamadas Cartas Ânuas. Este relatório, em forma epistolar, era enviado para Roma pelos superiores das diversas missões da Companhia dispersos pelos vários reinos e terras, dando conta dos avanços e dificuldades registados directamente no terreno pelos missionários. O uso institucional deste tipo de correspondência remonta praticamente ao período da fundação da própria Companhia. Algumas destas Cartas podem ser lidas e analisadas em António de Gouveia, **Cartas Ânuas da China (1639, 1643 a 1649)**, Instituto Português do Oriente, B.N., 1998.

[127] Cf. Almeida Fortunato, **op. cit.**, p. 170.

[128] Idem, **Ibidem**, p. 171.

[129] Cf. Fausto Sanches Martins, **A arquitectura dos primeiros colégios jesuítas em Portugal: 1542-1759**, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2 vols., 1994. Segundo este autor, os colégios mais antigos são: Colégio de Jesus de Coimbra (1540), Espírito Santo de Évora (1551), Santo Antão de Lisboa (1553), S. Paulo, em Braga (1560), S. Lourenço do Porto (1560) e o de Jesus de Bragança (1561). A partir do ano de 1566, outras terras reclamavam a fundação de colégios, como Faro, Vila Viçosa, Santarém, Setúbal, entre outras.

[130] **Províncias, Casas e Collegios e Residencias de toda a Compa*nhia* de Iesu**, B.N.L., 1610, fól. 73.

A chegada dos jesuítas à cidade de Évora não foi uma ideia prontamente aceite pelos responsáveis de então, nomeadamente o Arcebispo de Évora. Porém, face à opinião de alguns religiosos do Convento de S. Domingos, principalmente de Frei Luís de Granada, os missionários jesuítas foram chamados no ano de 1550 para pregarem uma missão na sua vasta arquidiocese[131]. Enquanto o Colégio jesuíta eborense estava a ser construído, " *(...) estes hospedaram-se nas casas do mosteiro das freiras da Ordem de Malta, fundado pelo infante D. Luís (...) ainda nas casas do cónego Diogo Ferreira e no Paço Real (...) até se instalarem definitivamente no Colégio do Espírito Santo.* "[132]. Com a morte do rei D. João III, em 1557, o Cardeal pede, ao Papa Paulo IV, a transformação do Colégio Espírito Santo em Universidade[133], então sacralizada pela Bula de 20 de Abril de 1559, acto confirmado pelos Papas Pio V e Gregório XV[134].

O transnacionalismo, o poder económico, a implicação do seu ensino na ordem ética e política, a exigência de obediência ao Papa, a política de missionação e a fundação de colégios, a par de uma política régia proteccionista, são factores que fizeram desenvolver a Companhia. Ela trouxe para a Igreja milhares de novos crentes que deram sentido a esta tentativa de recuperação e alento da fé católica. No entanto, estes mesmos factores originaram o aparecimento de uma corrente adversa à Companhia que terá o seu auge com a expulsão dos jesuítas pelo marquês de Pombal, no ano de 1767[135]. O imperialismo europeu encontrou, durante dois séculos, uma " *(...) vanguarda sem igual para a propaganda da sua mensagem e a Companhia um apoio indispensável nesse imperialismo, os interesses de ambos não só eram homogéneos como se poderiam revelar incompatíveis*"[136]. Ao longo deste tempo, os jesuítas foram acusados de muitos crimes e abuso de poder, "*Na desordenada e redundante Dedução Cronológica, de directa inspiração pombalina, se encontra o catálogo de todas as monstruosidades, infâmias, abusos de poder, perfídia inata de que «a Sociedade de Jesus», como diz o Marquês, em termos que parecem do nosso século se tornou ré e à cabeça como teorizadora do tiranicídio*"[137].

---

[131] José Filipe Medeiros, **Roteiro histórico dos jesuítas em Évora**, Braga, 1992, pp. 11-12.
[132] Idem, **Ibidem**.
[133] Desde há muito tempo que se via a necessidade de transformar este colégio em Universidade. O Cardeal nas cortes de Évora, do ano de 1534, lembrou a El-Rei a intenção de abrir em Évora os Estudos Superiores. No entanto, D. João III não se mostrava interessado, uma vez que os seus objectivos se centravam em Coimbra. Os portugueses continuavam afluir cada vez mais para o estrangeiro (Salamanca, Paris, Bolonha e Lavaina), à procura de espaços culturais e de ensino.
[134] Cf. José Filipe Medeiros, **Ibidem** p. 16.
[135] Cf. Anexo fotográfico, figura 5.
[136] Cf. Eduardo Lourenço, **Ibidem**, p. 51.
[137] Idem, **Ibidem**.

4. ANÁLISE DOS ELEMENTOS TEÓRICOS E PICTÓRICOS DA PROPAGANDA TRIDENTINA EM PORTUGAL

4.1. Acta da XXV sessão do Concílio de Trento

Em Novembro de 1518, Lutero apelou ao Papa para que se realizasse um concílio geral cristão, pedido este renovado na Dieta de Nuremberga em 1523. Os interessados queriam reformar a Igreja de dentro para fora e foi proposta a reunião de um Concilio da Igreja tendo sido assim convocado o Concílio de Trento que durou dezoito anos (1545-1563), período que compreendeu a passagem de quatro Papas (Paulo III, Júlio III, Marcelo II e Paulo IV) e sofreu duas interrupções: a primeira provocada pela Peste (1547) e que transfere o Concílio para Bolonha; o Concílio regressa em 1550 a Trento, suspendido por mais dois anos e retomado no ano de 1560.

Este Concílio tornou-se no supremo campo de treino do realismo político. Tendo tido uma orientação rigorosa, atendeu a factos concretos, adoptando medidas ajustadas à instituição religiosa e às vivências da vida moderna. Uma das características principais foi a demarcação do que se entendia por ortodoxia e heresia; nesta última havia que mostrar o que era o mal, o incumprimento dos ditames religiosos. Outro objectivo era defender a integridade do Antigo e do Novo Testamento contra os ataques dos reformadores, como Lutero e Zwinglio. Em Abril de 1546 é ratificado o dogma da revelação divina das Escrituras e o cânone do Novo Testamento não sofre alterações significativas. Em Junho estabelece-se o dogma do pecado original; no ano de 1547 saem os decretos sobre a doutrina dos sacramentos. Na XIV sessão estabelecem-se os dogmas da Penitência e Extrema-Unção e na XXIV sessão, a 11 de Novembro de 1563, elabora-se o decreto dogmático sobre o casamento e a legitimidade do matrimónio contra o "*consolamentum*" herético.

O cumprimento das directrizes tridentinas foi zeloso e obrigatório, através de instrumentos poderosos e bem organizados. Nesta ordem de trabalhos, os religiosos tridentinos captaram a importância da Arte na luta contra a heresia. Sentia-se a necessidade de iluminar a obscuridade de algum catolicismo militante, mobilizar os sentidos na propagação da fé. A reunião conciliar significou o fim do liberalismo das relações entre Igreja e Arte. Só na última assembleia, na sessão XXV intitulada *Da*

invocação, veneração, e Relíquias dos Santos, e das Sagradas Imagens, realizada nos dias 3 e 4 de Dezembro de 1563, foram lançados os pilares de sustentação de toda a renovação artística[138]. Estas directrizes abordavam criteriosamente cada elemento importante para que esta nova vivência religiosa tivesse êxito. Dada a importância duma arte de pintar dominada pela representação figurativa que tinha implícita a funcionalidade catequizadora e propagandística da Imagem, impõe-se, mais do que nunca, uma vigilância e um rigor de representação virados para as noções de «decoro», rigor ideológico e clareza do programa iconográfico. Para tal, houve um aprofundamento e exploração do « [illegible]», ditaram-se rigorosamente os temas culturais a representar, renovou-se o culto dos santos, de certos lugares e imagens sagradas, exaltaram-se sacramentos, legitimou-se a obra de arte pela sua funcionalidade no acto de veneração, anulando-se tudo o que pudesse alterar a limpidez da mensagem[139].

Todos estes princípios vão fazer surgir um novo conceito de Beleza, " *(...) entendido como necessidade de «rigor» histórico e desejo de «clareza», tanto na aparência e atributos das figuras representadas como no «meio» ilusório e prospéctico em que se desenvolvem, mas que atenta nos efeitos misteriosos de luz e sombra, defende a utilização correcta do «natural» no enquadramento das cenas, e reclama uma virtualidade espiritualista na representação dos mistérios.* "[140]. O nu vai ser altamente condenado, assim como a representação de figuras sugestivas, indecentes e profanas em lugares santos[141]. Todos os escritos posteriores ao Concílio, como *Dialogo degli errori dei pittori* de Gilio (1564) ou *Riposo* de Raffaele Borghini (1584) são contra as formas de nudez na arte eclesiástica[142]. Apesar destas críticas, os artistas evitam a representação do nu, mas não o vão abolir totalmente das suas obras e podemos observar um certo erotismo e sensualidade na representação de determinadas figuras[143]. Um aspecto curioso e explorado é o da melancolia exacerbada que reflecte bem o estado de angústia permanente, de conflito, de dúvida, de trauma, revelador de uma mentalidade em crise.

---

[138] Cf. Anexo documental (Documento n.º 1), **O sacrosanto e eucuménico Concílio de Trento,** *Sessão XXV do Concílio de Trento*, fol. 347-355.
[139] Cf. Vítor Serrão, **A pintura proto-barroca,** pp. 154-155.
[140] Idem, **Ibidem**, p. 155.
[141] Dentro desta contextualização os frescos da Capela Sistina, mais uma vez foram alvos de graves críticas e atitudes intolerantes, existindo mesmo, por parte de Clemente VIII, a ideia de destruir estas pinturas. Os últimos trabalhos de restauro mostraram que, em algumas figuras, houve repintes de forma a cobrir a nudez das figuras.
[142] Cf. Arnold Hauser, **op. cit.**, p. 392.
[143] Cf. Anexo fotográfico, figura 16.

Para que este processo pudesse ter êxito, a Igreja Católica começou por reorganizar toda uma máquina burocrática que controlava o processo de criação, sustentada em primeiro lugar pelo poder papal e seguidamente pela legitimação do poder dos bispos e de todos os elementos eclesiásticos (como visitadores ou censores da Inquisição) até ao próprio artista e encomendador. Nesta perspectiva é muito importante referirmos, mais uma vez, que a própria Companhia de Jesus tinha uma hierarquia piramidal de intervenientes, organizada de forma a que o topo da pirâmide fosse constituído pelo Geral (eleito de forma vitalícia, que governava como autoridade suprema, em todos os domínios, incluindo o da actividade artística). Com a rápida expansão da Companhia, criou-se a *Formula scribendi*, como meio eficaz que permitia a circulação de informações entre o topo – o Geral –, e os restantes membros espalhados, acompanhando de uma forma mais regular o que se ia realizando. Seguidamente, o Geral fez-se rodear de um grupo de colaboradores, os *Consiliarus Aedificiorum*, que o aconselhavam nas decisões de âmbito artístico, cuja missão principal era assessorar o Geral nos assuntos relacionados com as construções. Estes avaliavam os projectos enviados para a Cúria Generalícia, sugeriam emendas, correcções nas plantas e chegavam a deslocar-se para tomar determinadas decisões nos locais onde se estava a realizar a obra. Servindo de intermediários entre a direcção de Roma e as casas particulares das Províncias estavam os Visitadores. Nas visitas regulares que eram obrigados a realizar, os Visitadores tinham competências para aceitar novas fundações, encomendar novos projectos e ainda de zelar pelo cumprimento exacto do projecto inicial de acordo com os ditames preestabelecidos. Na estrutura inferior, mas com grande responsabilidade – uma vez que viviam em contacto directo com a realidade artística – situavam-se as figuras do Provincial e do Reitor. O Reitor nomeava um membro, normalmente experiente da Comunidade, que o representasse junto dos artistas e acompanhasse de perto o processo, o Superintendente das obras. Este controlava os materiais, tinha sobre sua responsabilidade os livros de receita e despesa e o pagamento dos artistas (era uma espécie de administrador). Por fim, na base da pirâmide estavam os Consultores e os Artistas. Esta organização respeitava o princípio base da Companhia aquando da sua formação, uma estrutura organizada de forma hierárquica e central, como também já desenvolvemos neste trabalho[144].

[144] Cf. Fausto Sanches Martins, **op. cit.**, pp. 721-724.

Segundo as Sagradas Escrituras os Bispos tinham o dever de instruírem os fiéis sobre a importância da representação dos santos, segundo as Sagradas Escrituras: *"Manda o Santo Concilio e todos os Bispos e aos mais que tenham officio, e cuidado de ensinar, que conforme a praxe da Igreja Catholica, e Apostolica, recebida desde os tempos primitivos da religião cristã (...) instruão diligentemente os Fieis primeiramente da interecessão dos Santos (...) e lhes ensinem que os Santos (...) offerecam a Deos pelos homens as suas orações que he bem, e util invocallos humildemente, e recorer as suas orações, poder, e auxilio, para alcançar beneficios de Deos (...)* "[145]. Através dos milagres dos vários santos, relembrava-se aos fiéis os exemplos da vivência e a existência de Deus. A exaltação mística dos milagres e a história da vida dos santos constituíam um exemplo activo da vivência humilde e sofredora dos homens que permitia alcançar a imortalidade nos reinos dos céus, *" (...) porque se expoem aos olhos dos Fieis os milagres, que Deos obra pelos Santos, e seus saudaveis exemplos: para que por estes dem graças a Deos, ordem a sua vida e costumes a imitação dos Santos, e se excitem a adorar, e amar Deos, e exercitara piedade* "[146]. Neste ponto abordou-se o valor catequético das imagens e, relacionado com o culto dos santos, afirma-se a importância da veneração das Relíquias[147]. Se os ensinamentos dos Bispos não estivessem de acordo com estes decretos, o Pregador devia ser excomungado *" Se alguém pois ensinar, ou sentir o contrário destes Decretos, seja excomungado. Se alguns abusos se tiverem introduzido nestas santas, e saudáveis observâncias, ardentemente deseja o santo Concílio se extingam totalmente; de modo que se não estabeleçam Imagens algumas do falso dogma, que dêem aos rudes ocasião de erro* "[148].

Continuando a análise da Acta do Concílio, podemos salientar a importância da representação das imagens de Cristo, da Mãe de Deus e de outros santos. Estas deverão ser veneradas e honradas não porque *" (...) se crea, que ha nellas alguma divindade ou virtude (...) como antigamente os Gentios punhão a sua confiança nos Idolos; mas porque a honra, que se lhes da, se refere aos originaes que elas representam (...)* "[149]. Estava patente nesta ideia a reafirmação da imagem apenas como mera representação das entidades divinas e não como emanação das mesmas, ou seja, estas não deveriam ser entendidas como presença real do divino, mas como meio que incitaria à sua

[145] Cf. Anexo documental (1), **O sacrosanto e eucuménico Concílio de Trento,** *Sessão XXV do Concílio de Trento*, fol. 347.
[146] Cf. Anexo documental, **Ibidem**, fol. 353.
[147] Cf. Anexo documental, **Ibidem**, fol. 351.
[148] Cf. Anexo documental, **Ibidem,** fol. 353.
[149] Cf. Anexo documental, **Ibidem**, fol. 351.

adoração. No entanto, esta ideia nem sempre foi levada a sério, como comprova uma descrição de um cronista da altura, nomeadamente em relação a imagens pictóricas de Inácio de Loiola[150]. Na referida crónica é descrito o poder que algumas imagens adquiriam na altura de serem observadas: *"Aunque son innumerables los milagros que Dios ha hecho por las imagenes de San Ignacio, hablo solamente de algunas mas señaladas, en las quales parece que vive el Santo, si las acciones y passiones son señal de vida: a los menos vive su fama (...) se mire copiado su poder, hallando nellas los devotos el remedio de todas sus afliciones, y necessidades"*[151]. O cronista continua a sua descrição referindo algumas pinturas em que se dá este fenómeno, como é o caso de uma existente em Munebrega, Taraçona.

Resumindo, o Concílio de Trento teve uma função catequizadora e propagandística, direccionada para o "decoro" da representação e rigor ideológico, através de um programa iconográfico bastante claro. O aprofundamento de uma tendência naturalista na arte pictórica, acentuada pela exploração do tenebrismo como fórmula de adequação de cenas de interior à realidade surge como uma das premissas desta nova ideia[152]. Criou-se um novo conceito de Beleza, em que era necessário existir rigor de representação na aparência e atributos das figuras, assim como do meio ilusório em que estas são representadas. Os próprios artistas maneiristas, profundamente atormentados por toda a realidade que os rodeia e que lhes é adversa, chegam a assumir um comportamento obsessivo, neurótico e depressivo[153]. Rosso suicida-se; Tasso morre, mergulhado numa escuridão mental; El Greco fecha-se em casa, atrás das cortinas corridas, em plena luz do dia. Este comportamento vai resultar numa arte religiosa que começa a dar uma importância maior à exaltação do místico, à vontade de afirmação humana e aos temas martirológicos, fazendo desaparecer imagens e assuntos imorais, profanos e escandalosos[154]. Atendendo a isto, defende-se a configuração honesta das formas, ordenando-se que seja *" (...) toda a lascívia evitada: de modo que as imagens não sejão pintadas com formusura dissoluta (...) "*[155], e acrescenta-se *" (...) que nada se veja desordenado, transtornado, ou posto em confusão, nada profano, nada deshonesto*

[150] Francisco Garcia, **Vida, virtudes e milagros do fundador de la Companhia de Jesus**, Madrid, 1685.
[151] Idem, **Ibidem**, fól. 592.
[152] Cf. Vítor Serrão, **A pintura proto-barroca**, 1992, p. 155.
[153] Cf. Vítor Serrão, **O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses**, p. 30.
[154] Cf. Anexo fotográfico, figuras 25-27.
[155] Cf. Anexo documental (1), **O sacrosanto e eucuménico Concílio de Trento,** *Sessão XXV do Concílio de Trento*, fol. 353-355.

appareça, Pois a casa de so Deos convem a santidade (...) "[156]. O artista deste período perde tudo o que era susceptível de ter em comum com o artista-artesão da Idade Média, ou o artista da Renascença. Adquire uma sólida posição na sociedade, liga-se directamente com a Igreja, mas abandona os antigos ditames e conceitos artísticos. O maneirismo abandona a teoria da representação da arte como cópia da natureza: há que não criar a partir da natureza, mas à semelhança da natureza.

4.2. Tratados Artísticos

Ao longo do Concílio de Trento foi evitada a publicação de obras sobre os decretos tridentinos que fizessem comentários ou interpretações, acção exclusiva do domínio da Santa Sé. Para tal, foi criada a Bula de confirmação *Benedictus Deus*, que proibia estas eventuais publicações[157]. A 2 de Agosto de 1564 formou-se uma comissão de cardeais, a Sagrada Congregação do Concílio, que deu origem a várias obras de propaganda textual. Estas foram publicadas alguns anos mais tarde, nomeadamente *Catechismus ex Decreto Concilii Tridentini ad Parochos* (1566) da autoria de Carlos Borromeu; foi neste âmbito que surgiram outros tratados, realizados por participantes do Concílio e que funcionaram como mais um meio propagandístico que visava a veracidade e autenticidade do cumprimento das normas tridentinas. Muitos foram os tratados e textos que foram redigidos neste altura, provocando mesmo uma febre mística em torno do que se podia ou não cumprir religiosamente (dado o teor deste trabalho fazemos referência aos livros/tratados que se dedicam unicamente à Arte)[158], para que não se representassem na igreja: *Nihil inordinatum, aut accomotattum tumultuarie; Nihil profanum; Nihil inhonestum.*

[156] Cf. Anexo documental, **Ibidem**, fol. 355.
[157] Cf. João Vaz de Carvalho, "O Concílio de Trento", **Brotéria**, 1962, pp.18-19.
[158] Vários foram os livros que surgiram nesta altura (alguns mesmo antes de terminar o Concílio de Trento) sobre variados temas, nomeadamente: Francisco Suárez, **Concórdia Liberi Arbitrii cum Gratiae Donis, Divina Praescientia** e **Providentia**; S. Roberto Belarmino, **Disputationes de Controversiis**; César Barónio, **Annales Ecclesiastici**, 1588; João Bolando, **Acta Sanctorum**; Santo Inácio de Loiola, **Exercícios Espirituais,** 1548; Frei Luís Granada, **Oração e Meditação**, 1554 e autor de retóricas eclesiásticas; Luís de La Poente, **Prática da Oração Mental,** 1605; S. Francisco de Sales, **Introdução à Vida Devota**, 1609; Bartolomeu de Las Casas, **Brevisima Relación de la Destrucción de las Índias**, 1552; Francisco Suárez, **Le Legibus**,1612; Frei Luís de Leão e S. João da Cruz foram conhecidos poetas; Santa Teresa, **Vida**, 1588; Cipriano Soares, **De Arte Rhetorica**, 1562; entre muitos outros autores.

No ano de 1570, surge o tratado *De Picturis et imaginibus sacris liver unus*, do flamengo **Jan Van der Meulen**, considerado pelos historiadores como o símbolo da ruptura com o universo da iconografia medieval[159]. Jan Van der Meulen não critica desmesuradamente os artistas, pelo contrário, aconselha-os a pintarem e a esculpirem de forma a criarem bons sentimentos e sensações agradáveis. A crítica feita por este estudioso relaciona-se com o facto de os artistas retratarem pessoas vivas nas suas peças sagradas e de serem representados elementos decorativos supérfluos que desviem o crente da meditação e do sentido da piedade e que podem transformar as imagens em algo lascivo. Um aspecto curioso é o facto deste autor considerar as imagens pagãs como algo útil, com poder moral e educativo: para ele somente as imagens lascivas devem ser abolidas.

Um dos mais importantes, pelo seu conteúdo, data de 1577, é da autoria de **Carlos Borromeu** e intitula-se *Instructiorum fabricae et Spellectilis Ecclesiasticae*[160]. Nele é possível observarmos aspectos fundamentais para a compreensão e interpretação do espaço sacro, que vão desde a construção do templo às imagens e aos paramentos. O capítulo XVIII fornece prescrições rigorosas sobre as pinturas e as imagens, que constituíram uma base de orientação para os bispos, responsáveis pela sua representação de acordo com o decreto tridentino, lançando os princípios fundamentais da fé católica, relacionados com as imagens e necessariamente conotados com uma função didáctica. No primeiro ponto, Borromeu refere que toda a imagem que *" (...) contenha um falso dogma; que aos rudes dê azo (...) de perigoso erro; ou que (...) repugne à Sagrada Escritura ou à Tradição da Igreja (...) "*[161], deverá ser proibida, preferindo-se aquelas que sigam os usos da Igreja e a verdade dos textos sagrados, omitindo-se tudo o que fosse falso, duvidoso, estranho ou supersticioso, bem como os elementos de carácter profano.

Na representação dos santos salientamos a importância: *" (...) no tocante à expressão ou semelhança da imagem do santo para que nem o rosto de outro homem vivo, nem do já falecido"*[162]. Toda a beleza das imagens sagradas: *"devem estar em consonância da dignidade do protótipo, do ajustamento à santidade, ao aspecto*

[159] Fausto Sanches Martins, **O conceito de "Nihil Inhonestum" nos tratados artísticos pós-tridentinos**, Estudo em homenagem a Luís António de Oliveira Ramos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, p. 717.
[160] Cf. Anexo documental (Documento n.º 18), S. Carlos Borromeu, **Instructiorum fabricae et Spellectilis Ecclesiasticae**, Libri I, cap. XXVII, 1577.
[161] Cf. Anexo documental, Idem **Ibidem.**
[162] Cf. Anexo documental, **Ibidem.**

corpóreo; à veste, posição e ornato"[163]. Os ornamentos suplementares não podem ter nada de profano " *(...) de voluptuoso, de delicioso.*"[164], evitando-se a " *(...) deformidade em cabeças humanas, avezinhas, mar, os verdes pardos (...)* "[165]. Este aspecto foi muito debatido, sendo referido diversas vezes nas Constituições Sinodais[166]. Adverte ainda, que para facilitar a leitura da obra, " *(...) seria prudente a inscrição ou nome que identifique o respectivo santo que a imagem evoca*"[167] e a existência de " *(...) quadrinhos de graças e curas atribuídas a este ou aquele santo que por costume antigo, se usam suspensas na parede*"[168], desde que correspondam à verdade da história.

Borromeu lança certos critérios, segundo os quais se devem elaborar os sinais ou insígnias. A coroa, por exemplo, deve ser feita " *(...) à maneira de escudo redondo, assentando nas cabeças dos santos*"[169]. Os mártires devem ter na mão as palmas e os bispos a mitra e o báculo, " *(...) de feito que cada santo tenha o que lhe é peculiar*"[170]. *A coroa que estes venham a possuir deve ser diferente de Cristo que " (...) se distingue da dos santos porquanto tem a forma de uma CRUZ*"[171]. Nenhuma destas insígnias se pode atribuir a nenhum santo que ainda não tenha sido canonizado.

É declarada a proibição da colocação na igreja da " *(...) imagem de jumentos, de cães, de peixes, ou de outros animais brutos*"[172], excepto aqueles que sejam " *(...) expressão da imagem que venha na linha da História Sagrada, ou recomendada pela Santa Madre Igreja*"[173]. Para além disso, não se deve pintar nenhuma imagem no chão ou locais cheios de humidade, como por exemplo: " *(...) debaixo de uma janela, donde possa pingar uma gotinha de chuva*"[174]. E a razão é " *(...) obvia, com o tempo corrompe-se a pintura, gera-se a deformidade*"[175].

Durante o culto alerta-se ao " *(...) rito das Bençãos, que se insere no culto antigo e eclesiástico*"[176]. Este tratado contém informações aprofundadas sobre o local de culto

[163] Cf. Anexo documental, **Ibidem**
[164] Cf. Anexo documental, **Ibidem**
[165] Cf. Anexo documental, **Ibidem.**
[166] Cf. Anexo documental (documentos n.º 2 e 14), **Constituição Sinodal do Bispado – Miranda,** 1565; **Constituição Sinodal do Bispado – Elvas,** 1635.
[167] Cf. Anexo documental (18), S. Carlos Borromeu, **op. cit.**, Libri I, cap. XXVII, 1577.
[168] Cf. Anexo documental, Idem, **Ibidem.**
[169] Cf. Anexo documental, **Ibidem.**
[170] Cf. Anexo documental, **Ibidem.**
[171] Cf. Anexo documental, **Ibidem.**
[172] Cf. Anexo documental, **Ibidem.**
[173] Cf. Anexo documental, **Ibidem.**
[174] Cf. Anexo documental, **Ibidem.**
[175] Cf. Anexo documental, **Ibidem.**
[176] Cf. Anexo documental, **Ibidem.**

eucarístico e os itens anteriormente analisados são os que se referem estritamente às imagens e ao seu culto.

O tratado de **Ludovico Dolce**, *Dialogo delia Pittura intitolato Uaretino* de 1577, deve ser situado no contexto artístico do norte de Itália, nomeadamente de Veneza. Este tratado é escrito em forma de diálogo, onde vão intervindo alguns interlocutores que apresentam argumentos a favor ou contra dois grandes pintores: Miguel Ângelo e Rafael. Uma das grandes críticas feitas por este tratadista reporta-se à pintura do Juízo Final, executada por Miguel Ângelo para a Capela Sistina, considerada destituída de qualquer decoro, pela quantidade de nus, tendo-se inclusive como ridícula a atitude de algumas figuras que se beijam e abraçam, num momento tão importante como o dia do Juízo Final. Este autor é sem dúvida um grande crítico às pinturas de Miguel Ângelo, tendo contribuído para a campanha de mandar pintar as partes mais imodestas das figuras.

O tratado do cardeal **Gabriele Paleotti** (1582), *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*[177], faz uma compilação das normas para as representações sacras pictóricas e orientação dos pintores. As considerações mais significativas, segundo Natália Ferreira-Alves[178], referem-se ao cuidado que o artista deve ter antes de iniciar uma pintura e a sua execução. Deste modo, ele deve informar-se inicialmente da história da vida dos santos, reproduzir, com os traços que lhe são próprios, os símbolos da santidade que o crente estava habituado a ver, *" (...) de forma a inspirar-lhe devoção e levá-lo ao arrependimento"*[179], com vestes de acordo com a sua vida terrena, afastando-se do luxo e de todos os adornos. Faz ainda alusão ao local a que estas se destinavam *" (...) em lugar apropriado à sua piedade e dignidade"*[180].

> **"E, entrando o anjo aonde ela estava, disse: salvé, agraciada; o Senhor *é* contigo; bem dita *és* tu entre as mulheres. E, vendo-*o* ela torbou-se muito com aquelas palavras, e considerava que saudação seria esta" (Lucas: I-1; 28, 29).**

No capítulo IX, intitulado *Della pittura apocrife*, Paleotti acrescenta alguns aspectos relacionados com a Virgem, que são bastante importantes, segundo salienta

[177] Não tivemos acesso a este tratado, por isso a apreciação foi realizada segundo o estudo de Natália Ferreira-Alves.
[178] Natália Ferreira-Alves, **Iconografia e Simbólica Cristãs**, 1995, p. 61.
[179] Idem, **Ibidem**, 1995, p. 61.
[180] **Ibidem**.

Luís Moura Sobral[181], pois Paleotti constata que, apesar das Escrituras não especificarem o que fazia a Virgem no momento da Anunciação, os artistas a representam-na de uma forma *standartizada* (ajoelhada, concentrada nas suas orações). No entanto, Paleotti critica aqueles que a caracterizam com ricos acessórios e panejamentos, pois a sua imagem *" (...) «deve ser conforme à sua virginal simplicidade», e não deve portanto ostentar nem «altas colunas» nem «ricos pavilhões ou outras coisas supérfluas» (...) "*[182]. Ela deve representar, assim, a verdadeira ideia de humildade e modéstia, condições pretendidas aos vários crentes. Ao contrário da sua formação humanista, que exaltou o nu, Paleotti considera que os artistas devem optar pelo uso de panejamentos para cobrir as suas figuras e de forma a atingir a beleza. No entanto, considera que existem cenas, como as de Cristo Crucificado ou S. Sebastião, em que podem ser toleradas as imagens desnudadas.

Giovanni Paolo Lomazzo, no seu tratado *Trattato del Varte delia pittura, scultura e architetura, diviso in sette libri* (1584) estabelece a diferença entre arte profana e sacra.

Estes tratados foram os mais importantes dos que chegaram aos nossos dias, na medida em que mencionam os aspectos de maior relevo para a concepção das imagens. Existem, no entanto, outros que fazem pequenas alusões a este tema, como é o caso do tratado do já referido flamengo Jean ver Meulen (1570), que *" (...) repudiava toda a pintura sacra que pudesse suscitar escândalo ou provocar posições heréticas"*[183]; e, ainda, o já referido tratado do italiano Raffaelo Borghini, *Riposo* (1588), no qual dá continuidade ao pensamento de Borromeu, acentuando a *" (...) fidelidade absoluta aos textos conhecidos pela Igreja; tratamento do tema com piedade, veneração e decência para não suscitar pensamentos lascivos no espectador; representação contida nos aspectos de inspiração própria para se evitarem desvios doutrinais"*[184].

Outros textos conhecidos são os casos de António Possevino, jesuíta e que redigiu *Tractatio de Poesia et Pictura Ethica, Humana et Fabulosa Collata cum Vera, Honesta e Sacra* (1593), reflexo também das prescrições tridentinas e o texto escrito por Giovanni Andrea Gilio *Dois Diálogos* (1564), textos estes a que infelizmente não

[181] Luís Moura Sobral, *A Anunciação na Pintura Portuguesa*, **A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões**, 1995, p. 107.
[182] Idem, **Ibidem**, p. 108.
[183] Cf. Natália Ferreira-Alves, **op. cit.**, p. 61.
[184] Idem, **Ibidem**, p. 61.

tivemos acesso durante a elaboração deste trabalho e, que, como tal, não nos permitem adiantar qualquer análise dos seus conteúdos.

4.3. Constituições Sinodais

Em Portugal, o Cardeal D. Henrique mandou os tribunais portugueses colaborarem com os eclesiásticos na execução dos decretos do Concílio, através do Alvará de 12 de Setembro de 1564[185]. A partir daí, celebraram-se sínodos diocesanos destinados a reestruturar as Constituições dos respectivos Bispados, existindo uma ordenação entre clero e tribunais portugueses de modo a harmonizar direito canónico, direito civil e poder, assim, dar corpo à nova legislação actuante nesta matéria[186].

As Constituições Sinodais estavam organizadas pelos diferentes bispados (Coimbra, Miranda, Lamego, Évora, Faro, Porto, Portalegre, Abrantes, Guarda, Beja, Lisboa) e prescreviam que não existisse nos locais de culto pinturas ou esculturas que não estivessem dentro do programa tridentino[187]. As primeiras foram realizadas no ano de 1565, nas cidades de Évora, Abrantes, Lamego, Miranda e Lisboa; começaram, então, a ser convocadas regularmente pelos arcebispos e bispos destas cidades e das restantes e até ao ano de 1640 foram realizados trinta e seis concílios diocesanos. Para além da aprovação dos decretos tridentinos, estes sínodos integraram novas Constituições diocesanas que contribuíram para a difusão dos objectivos da Contra-Reforma, entre as quais se incluíam as normas de arte sacra[188].

Os bispos delegavam aos provisores e visitadores as funções de verificarem se tudo estava conforme aos ditames tridentinos, tal como já anteriormente referimos: *"Pelo Concilio Tridentino nos está encomêdado, que por Nós (...) por nossos Visitadores, visitemos todo o nosso Bispado em cada hum anno, ou ao menos, em cada dous anos (...) E porque o principal fim, que nas visitações se hà de tér, he plantar boa, & saã doctrina, & extirpor as heresias"*[189]. Caso não se verificasse o cumprimento das

[185] Flávio Gonçalves, **História da Arte. Iconografia e Crítica**, 1950, p. 112.
[186] Cf. Vítor Serrão, **A pintura proto-barroca**, pp. 157.
[187] Cf. Anexo documental (documentos n.º 2-17), **Constituições Sinodais do Bispado – 1565/1673**.
[188] Foram consultadas, lidas, estudadas e transcritas todas as Constituições Sinodais encontradas durante esta investigação, mesmo aquelas que se encontram fora do período cronológico das pinturas da Sacristia Nova.
[189] Cf. Anexo documental (documento n.º 7), **Constituições Sinodais do Bispado – Leiria**, 1601, fol. 75.

regras, estes tinham autoridade para sancionar com multas, excomunhão para o pároco, artista e mesmo para toda a comunidade, podendo mesmo remover e destruir as obras: " *(...) & pera que isto melhor se guarde defêdemos sob pena de excomunham, & de dez cruzados que nenhû pintor, nem escultor se intremeta a pintar retabulo ou escultor imagem de sancto algû sem ter conta de examição (...) sem primeiro ser vista por nòs ou por nosso Prouisor, Visitador ou Parocho (...) E ao nosso Visitador encarregamos veja bê as imagens das igrejas, & as que achar apocrifas, mal, ou indecentemente pintadoas ou envelhecidas as mandarà tirar logo, & enterrar na sacristia ou Igreja, ou lugar escuso & apartado, ou queimar no adro da mesma igreja (...)*"[190]. Uma outra Constituição refere, para além disto, que " *(...) em seu lugare sendo necessario se ponham, ou pintem outras bem feitas como deve ser*"[191]. Estas ideias estão implícitas na maioria das Constituições e enquadravam-se no movimento de destruição e alteração das pinturas, frequente após a Reforma Católica. Em Portugal conhecem-se alguns exemplos de pinturas que foram destruídas e de outras que sofreram repintes. Um destes casos terá ocorrido numa tábua do políptico da Igreja S. Francisco de Évora, que na opinião de Reinaldo dos Santos e de Luís Reis Santos, é da autoria de Garcia Fernandes e datada de 1530-1540. Tratava-se da representação de S. Miguel dominando o demónio, personificado numa figura feminina nua que, constituindo um atentado ao pudor, foi inteiramente coberta de tinta e substituída por uma nuvem[192]. Por exemplo, um dos temas mais censurados nesta altura foi a imagem da Nossa Senhora do Leite, como é o caso da tábua do Museu Regional de Aveiro (século XVI), onde o seio da Virgem foi ocultado por um repinte posterior (a pintura foi destruída aquando do seu restauro, em 1950)[193]. Conhece-se, ainda, o exemplo do *Ecce Homo* que pertencia à capela de Jesus da antiga igreja de Sta. Justa de Lisboa, que foi apagada por ordem da Inquisição[194].

Seguindo a orientação da XXV Sessão do Concílio todas as Constituições vão referir o modo como se deve encarar a representação das imagens sagradas " *(...) & mandamos, que da qui em diante nenhûa igreja, ou lugar pio deste nosso Bispado se pinte imagem algûa, q nam seja de Nosso Senhor, ou de Nossa Senhora, & seus*

[190] Cf. Anexo documental (documento n.º 8), **Constituições Sinodais do Bispado – Viseu,** 1617.
[191] Cf. Anexo documental (documento n.º 4), **Constituições Sinodais do Bispado – Porto**, 1585, fol. 86.
[192] Cf. Flávio Gonçalves, **op. cit.**, p. 116.
[193] Idem, **Ibidem**.
[194] Idem, **Ibidem**, p. 124-125. Os documentos publicados por Sousa-Viterbo referiam que em 1657 um pintor familiar do Santo Ofício cobriu com tinta as legendas e figuras, deixando apenas visível a inscrição *Ecce Homo*.

misterios ou dos Anjos, & sanctos canonizados, ou beatificados, & as que ouuer sejam tam conuenientes, & decentes que digam com os mysterios, vida, & milagres dos sanctos, que representam, & assi na honestidade do rosto, proporçam do corpo, & no ornato dos vestidos que sejam esculpidos & pintados com tanta honestidade, mouam em lhe ter a deuoçam que conuem (...)"[195]. Como demonstra esta passagem há uma hierarquização das diferentes entidades divinas, assumindo o culto de Cristo e da Virgem um protagonismo face ao dos anjos e dos santos[196]. Na Constituição de Coimbra, de 1591, vêm especificados os episódios da vida de Cristo e da Virgem que deveriam ser representados: *" (...) misterios da sua vida e payxão ou morte, ou ressurreição, ou ascenção, ou a gloriosa Virgem nossa senhora (...)"*[197]. Estes pressupostos encontram-se presentes em épocas anteriores, onde Cristo e Virgem assumiram sempre um papel de maior destaque e representatividade. A importância que têm nas Constituições reflecte-se no efeito da reavaliação promovida pela Igreja.

Outra ideia assinalada é o modo como deveriam ser apresentadas as personagens, sendo este o único ponto onde é abordada superficialmente a questão da sua representação. Apenas se refere que elas devem ser honestas, decentes, convenientes e não provocar escândalo. São ideias vagas, mas que devem ser entendidas no âmbito catequético e propagandístico, pois tentam transmitir os pressupostos tridentinos enunciados ao longo das várias sessões. Por outro lado, num sentido mais imediato, estas características confrontam os modelos profanos difundidos com a estética renascentista. A representação do nu, que se havia generalizado, passou a ser o principal alvo de condenação porque implicava a noção de pecado.

Quanto à representação fisionómica das figuras, a Constituição de Portalegre esclarece que estas se devem fazer *" (...) a semelhança dos originais que representam, & não de pessoa alguma viva ou defunta"*[198]. Pretende-se, assim, definir a fronteira dos domínios do sagrado e terreno, evitando que este último se manifeste na representação do primeiro. Acentua-se o carácter transcendental do culto com base na idealização das formas em vez da sua humanização.

Os párocos, os abades e os próprios artistas envolvidos em todo o processo de criação artística que suscitasse alguma polémica e/ou que não estivesse de acordo com

[195] Cf. Anexo documental (8), **Constituições Sinodais do Bispado – Viseu,** 1617.
[196] Cf. Anexo fotográfico, figura 24.
[197] Cf. Anexo documental (documento n.º 6), **Constituições Sinodais do Bispado – Coimbra,** 1591, fol. 174.
[198] Frei Amador Arrais, **Constituição Sinodal do Bispado - Portalegre**, 1589.

estes ditames estavam sujeitos ao pagamento de multas ou mesmo a serem conduzidos para o Tribunal do Santo Ofício[199]. Assim, antes da sua realização, a pintura teria que ser aprovada pelo Bispo, Provisor ou Visitador diocesano, através de um exame ao modelo da futura pintura. Uma pintura «dissoluta» ou «indecente» era considerada responsabilidade dos artistas, párocos, clientes e da própria comunidade e a vigilância redobrava por parte dos agentes tridentinos, dos clientes e da própria comunidade[200].

Estes foram os principais assuntos abordados pelas Constituições; de todas a que tivemos acesso, estas foram as únicas que continham alguma indicação referente à invocação e representação das imagens. Do conjunto, sobressaem as de Portalegre e da Guarda, pela quantidade de informações minuciosas que contêm. As restantes fazem referências pontuais acrescentando outros pontos que valorizam a análise global deste assunto.

4.4. A Igreja reformada e a Pedagogia pela Imagem: breves noções nas mudanças Iconográficas e Simbólicas

No exercício das prescrições tridentinas e através dos vários Tratados e Constituições Sinodais a iconografia irá sofrer algumas alterações significativas. O novo programa apresenta essencialmente inovações nos modelos tradicionais do culto Cristológico e Mariano, revalorizando o papel hagiológico dos santos e dos anjos.

Pela importância religiosa, as imagens de **Cristo** aparecem representadas com uma postura diferente em que o heróico e o solene se conjuga com a humildade e a submissão. O factor heróico, retirado da arte da antiguidade pelo humanismo, depois introduzido no Renascimento como tema principal e motivo de idealização, foi utilizado pela Igreja contra-reformista, como símbolo expressivo da validade universal. Do aspecto glorioso de Cristo emana uma dimensão psicológica mais humilde e de conformismo, perante toda a dor e sofrimento[201].

O Baptismo de Cristo foi um dos temas que se modificou no que diz respeito à atitude e posição das figuras. A representação tradicional continha Cristo com uma

[199] Cf. Vítor Serrão, **A pintura proto-barroca**, p. 158.
[200] Vítor Serrão desenvolve este assunto na sua tese de doutoramento, nomeadamente nas pp. 160-161.
[201] Cf. Anexo fotográfico, figura 8-9.

postura mais erecta, com as mãos juntas ao peito, inclinando ligeiramente a cabeça para receber o baptismo, numa atitude onde predominava solenidade, de acordo com o espírito e filosofia medieval[202]. Após a Contra-Reforma, verificamos uma maior reclinação de Cristo, revelando um profundo sentido de respeito e humildade, perante S. João Baptista, mensageiro da Palavra de Deus que profetizou a vinda do Salvador:

> **" Então veio Jesus, da Galileia ter com João, junto do Jordão, para ser baptizado por ele. Mas João opunha-se-lhe, dizendo: Eu careço de ser baptizado por ti e vens tu a mim? Jesus, porém, respondendo-lhe disse-lhe: deixa *por* agora, porque assim nos convém cumprir toda a justiça. Então ele o permitiu." (S. Mateus 3: 13-15).**

A conjugação entre o glorioso e a resignação da dor está patente em cenas tão importantes como a *Flagelação de Cristo* ou no *Ecce Homo*; a representação escultórica do corpo de Cristo e a dignidade do sofrimento confere-lhe uma dimensão transcendente e superior[203].

A *Crucificação*, mais frequente depois do Concílio, mostra Cristo sozinho na cruz, o Seu corpo iluminado destaca-se do fundo negro perturbado, que pode ser alusivo ao fim do mundo[204], numa visão que contrasta com o modelo mais vulgar do século XV, onde a serenidade da natureza transmitia harmonia. Esta cena era representada com duas atitudes possíveis: Cristo tanto podia ser representado ainda com vida ou já morto. No primeiro caso, mais comum no século XVII, a Sua cabeça era projectada para a frente e os olhos para o céu, como no do *Calvário* de Giuseppe Valeriano. Por trás desta representação, há um Cristo paciente e submisso à vontade de Deus. No segundo, a cabeça inclina-se sobre o peito podemos associar ao sacrifício feito pela humanidade, sobre o qual recai o peso dos pecados e males dos Homens.

A partir do século XVI, a representação da *Descida da Cruz* segue o modelo de Daniel Voltera, de ampla concepção e estilo grandioso: através de um esquema dinâmico composto por várias figuras que retiram Cristo da cruz e, num segundo plano, a Virgem esvanecida nos braços de uma mulher santa[205]. Depois da Contra-Reforma este modelo manteve-se, optando-se por uma correcção no caso da Virgem, de acordo

[202] Émile Mâle, **L´Art Religieux aprés le Concile de Trente**, 1932, p. 260.
[203] Cf. Anexo fotográfico, figura 23-24.
[204] Cf. Émile Mâle, **op. cit.**, 1932, p. 276 ss.
[205] Cf. Anexo fotográfico, figura 24.

com a *Descida da Cruz,* de Rubens[206]. A Virgem teria que estar prostrada ou em pé, sofrendo ou rezando, mas sempre com uma atitude magnânima.

Outra cena representada foi a Eucaristia que vai ser transposta para a imagem com alguma insistência, em contraponto com a rejeição deste sacramento por parte dos protestantes.

Depois de Trento, a Igreja toma consciência de que, na representação da *Ressurreição,* Cristo não devia sair de um túmulo aberto. Esta questão é referida em vários tratados sobre as imagens, como o *Tratado das Santas Imagens,* de Molanus[207]: Na Ressurreição, o túmulo deveria ser representado selado para evidenciar a ideia de Cristo teria ressuscitado em corpo e em alma. Porém, esta regra não foi rigorosamente cumprida, continuando-se a pintar o túmulo aberto, como podemos verificar numa das tábuas do retábulo da Igreja da Nossa Senhora da Piedade (Torres Novas) de Domingos Vieira Serrão[208].

Por haver desde sempre em Portugal uma devoção a Maria, assistimos a uma grande preocupação em seguir, nas representações marianas, os ditames tridentinos. As Constituições Sinodais de Lisboa, Porto, Coimbra e Portalegre, são claras neste ponto: " *(...) que a sua imagem seja a mais santamente vestida e ornada*"[209]. É ainda acrescentado, na Constituição da Guarda, o local escolhido para a colocação da sua imagem, proibindo-se a sua inscrição no chão ou noutro *lugar indecente*[210]. A *Anunciação* foi um dos temas de mais importantes da temática mariana. Embora não exista nos Evangelhos uma descrição do cenário aquando da *Anunciação,* foi sempre apresentado com a Virgem lendo e meditando as profecias de Isaías, recebendo envergonhada a mensagem do anjo, num sentimento de obediência, reforçado pela inclinação do corpo e das pálpebras. É a respeitosa submissão à palavra divina que demonstra o recato próprio da ideologia religiosa da época que a transformara no modelo ideal de mulher. Segundo Michael Baxandal, estão patentes nesta composição cinco estados de alma: a *conturbatio*, isto é, a inquietação e receio perante a aparição de Gabriel; a *cogitatio* e a *interrogatio,* que significam a reflexão do mistério do acontecimento que a transcende; a *humiliatio,* ou seja, a submissão à palavra de Deus; e

[206] Cf. Émile Mâle, **Idem**, p. 281.
[207] Idem, **Ibidem**, p. 293.
[208] Cf. Anexo fotográfico, figura 24.
[209] Cf. Anexo documental, **Constituição Sinodal do Bispado.**
[210] Cf. Anexo documental (documento n.º 10), **Constituições Sinodais do Bispado – Guarda,** fól. 190.

a *meriatio*, isto é, o mérito da escolha transcendente[211]. No final do século XVI, a *Anunciação* começa a ser representada de um modo diferente: o céu invade a cena e o anjo aparece ajoelhado sobre uma nuvem. A névoa e as figuras luminosas fazem gradualmente desaparecer o mobiliário e as arquitecturas, ou seja, todos os elementos testemunhos de uma vida terrestre, conferindo ao espaço um ambiente celestial. O anjo Gabriel passa a ter um cortejo de anjos. A Virgem de outrora, isolada na sua câmara, não oferecia grandiosidade nem mistério aos novos valores de exaltação religiosa, em comparação com esta nova representação, mais idealizada e majestosa. A *Anunciação* do antigo retábulo de Santa Clara-a-Velha, de Coimbra, executado pelo segundo mestre de Santa Clara (provavelmente Bernardo Manuel), é um exemplo da evolução que esta cena sofreu, visto que já patenteia o abandono dos fundos arquitectónicos e a nova postura da Virgem, embora permaneçam ainda os elementos habituais, como o mobiliário, o livro e a flor -de -lis.

Este episódio foi um dos poucos desenvolvidos nos tratados, tal como no Tratado de Francisco Pacheco, que defendia o regresso à antiga representação, repugnando, no entanto, o anjo esvoaçante com as pernas descobertas[212]. Esta teoria não foi concretizada.

A Virgem na *Visitação* segue também a atitude de afirmação, através do destaque em relação à Santa Isabel, hierarquizando a importância das figuras[213].

A *Natividade* é uma cena que sofre alterações consideráveis. No final da Idade Média reflectia humildade e fervor. Jesus, estendido nu sobre as palhas, a Virgem adorando-o, ajoelhada com as mãos no peito; S. José contempla-o com respeito; o burro e a vaca acentuam a ideia que o Filho de Deus nasceu num estábulo, lugar simples e humilde, formas de apresentar a pobreza e o isolamento da Sagrada Família. No século XVII há uma clara oposição ao modelo anterior: Jesus passa a estar envolvido num lençol; Maria ajoelha-se defronte dele como outrora, mas em vez das mãos juntas em oração, segura o lençol mostrando o Filho aos Pastores que o contemplam com admiração; S. José aparece num plano secundário e os animais deixam de aparecer. O factor que constitui a grande novidade é a conjugação da *Natividade* e da *Adoração*. A composição da Sagrada Família deixa de ser apresentada isolada, passando a

[211] Dalila Rodrigues, *"A Pintura no Período Manuelino"*, **História da Arte Portuguesa**, 1995, p. 246.
[212] Cf. Dalila Rodrigues, **op. cit.**, p. 108.
[213] Cf. Anexo fotográfico, figura 18.

representar-se apenas o momento em que o Filho de Deus é reconhecido pela primeira vez pelos homens[214].

Nos fins da Idade Média foi dada uma grande importância à dor da Virgem Maria nas cenas da Paixão. Na cena do *Calvário*, Maria aparece-nos coberta de lágrimas, pálida, exausta, por vezes desmaiada ou desvanecida, apoiada por S. João e por Maria Madalena. Esta ideia começou a difundir-se com as descrições dos vários tratados que exaltavam o sofrimento desta, como foi o caso *Meditationes Vitae Christi*, do frade italiano João das Couves, e as *Vitae Christi* de Ludolfo da Saxónia[215]. Em Portugal, esta forma de representar a *Paixão de Cristo* surge durante o século XIV e multiplica-se até à Contra-Reforma, altura em que foi censurada. Os teólogos consideravam-na então inconveniente e indigna à arte cristã, alegando que no evangelho a Virgem estava de pé, de acordo com a sua grandeza de alma, perante o sacrifício do Filho. Quando a maioria dos apóstolos o abandonou, ela manteve-se firme ao lado dos algozes, contemplando e reconhecendo as chagas de Cristo, algo sagrado e representando a salvação do mundo[216].

No *Calvário* os quadros " *(...) despem-se dos grupos de assistentes, dos pormenores secundários, e voltam à sobriedade dos protótipos primitivos: de pé, cheia de nobreza, dominando a dor, a Virgem coloca-se à direita da cruz; do lado oposto, também de pé fica S. João Evangelista; na base da cruz, ajoelhada no solo e abraçada ao madeiro, Maria Madalena, a inconsolável (...)* "[217]. Esta mudança iconográfica foi de tal maneira generalizada que, provavelmente, levou à elaboração de repintes, conhecendo-se o exemplo do *Calvário* do convento de Jesus em Setúbal[218].

Na *Lamentação* existe uma continuidade na representação do modelo italiano da Pietá; deixa-se de representar a Virgem vencida pela dor, opta-se pela contenção do sofrimento. Terminada a Paixão, Maria assume o protagonismo quando os apóstolos deixam de acreditar, continuando com fé, simbolizando a persistência da Igreja. É nesta altura que surgem muitas Nossas Senhoras da Misericórdia[219], porque personificam o

[214] Cf. Anexo fotográfico, figura 15.
[215] Cf. Flávio Gonçalves, **op. cit.**, 1990, pp. 119-121.
[216] Cf. Émile Mâle, **op. cit.**, 1932, p. 8.
[217] Cf. Flávio Gonçalves, **op. cit.**, 1990, p. 120. Em Portugal, conhecem-se vários exemplos da nova concepção: na Igreja de S. João de Óbidos, o retábulo da Misericórdia de Alcochete, de Diogo Teixeira e António da Costa; na Igreja Matriz de S. Miguel de Machede em Évora; no altar da Sé Nova em Coimbra, na sacristia do Mosteiro de Santa Cruz, entre outros.
[218] Para aprofundar este tema recomenda-se a obra de João Couto, **O retábulo do Convento de Jesus de Setúbal.**
[219] Cf. Anexo fotográfico, figura 21.

movimento social e humanitário e a preocupação histórico-cultural que a Igreja Católica tem enfrentado ao longo da História[220]: nos gestos e atitudes das personagens, nos amplos panejamentos soprados e na caracterização dos acessórios, desenvolve-se o sentido de teatralidade maneirista.

A última das hierarquias celestes diz respeito aos **Anjos** que ocupam um lugar importante no pensamento e na arte cristã. A perpétua aspiração da época reformada é a união do mundo terreno com o mundo espiritual, e uma das ideias que por vezes se encontra nos livros de devoção é a presença dos anjos na missa. É no século XVI que se desenvolve a devoção dos anjos da guarda, consagrada definitivamente no século seguinte com Clemente X. Em várias partes da cristandade igrejas e capelas elevam-se em sua honra; confrarias foram criadas sobre o seu patronato; numerosos livros foram consagrados ao anjo da guarda: *"Un ange, nous disent ces livres, nous accueille à notre naissance et nous aime depuis notre enfance; il marche à nos côtes, veille sur nous et cent fois, sans que nous le sachions, écarte de nous la mort (... Il présent à Dieu nos prières (...)"*[221].

Na qualidade de entidades divinas associadas à imagem do céu, os anjos começam a ser cada vez mais representados nas pinturas maneiristas[222]. Como é possível verificar em obras do final do séc. XVI e princípios do séc. XVII, os *Putti* e as nuvens (representação do sagrado) passam a ocupar uma zona significativa da composição, que no Barroco é levado ao exagero[223]. É mais um recurso iconográfico ao serviço do triunfo celestial da Igreja.

A renovação iconográfica da hagiografia dos **Santos** é fundamental para compreendermos o objecto de estudo deste trabalho. Depois de Trento difundem-se as representações dos martírios, da visão e do êxtase dos santos que funcionam como meio de glorificação da fé[224]. Desengano e desprezo pelo mundo e pelas suas honras, riquezas e bens, foram palavras de ordem na mente de muitos santos que seguiram a vida ascética e se entregaram às mais duras penitências. O verdadeiro santo era aquele que conhecia a sua própria miséria e que entrava no caminho da humildade e pobreza até

[220] Teresa Freitas Morne, *"A Nossa Senhora da Misericórdia no Museu de S. Roque"*, **Artes e Leilões**, nº 2, 1995, pp. 10-18.
[221] **Ibidem.**
[222] Cf. Anexo fotográfico, figura 17.
[223] Cf. Anexo fotográfico, figura 20.
[224] Cf. Anexo fotográfico, figura 7.

chegar a Deus. As mortificações corporais destes homens de Deus eram apresentadas de uma forma espectacular, nas suas biografias, nos espectáculos teatrais, relatos orais e imagens.

Nesta renovação iconográfica surgem santos da Igreja (como Carlos Borromeu, Teresa de Ávila, João da Cruz, Francisco Xavier ou Inácio de Loiola[225]); os chamados santos nacionais (Santa Engrácia de Braga, Santa Isabel, Santo António, entre muitos outros)[226] e cenas de milagres locais. A multiplicação destas imagens conduziu artistas e mecenas a repensarem a forma como deveriam representá-los, uma vez que estas novas imagens não estavam sustentadas por nenhum repertório de gravuras estrangeiras[227]. A imagem do sofrimento é apresentada sem cessar aos olhos dos fiéis: é a época de exaltação do martírio[228], e os acontecimentos do século XVI fazem compreender aos eclesiásticos que deveriam fazer renascer os passos da vida dos santos primitivos, porque foram exemplo da luta persistente na afirmação do Cristianismo[229].

Foi no momento em que a Igreja procurava os exemplos da história dos martírios que as catacumbas foram descobertas (1578), depois de um tremor de terra em Roma, levando à exaltação do cristianismo da época das perseguições. Desde o início da Reforma, a Igreja procura o momento histórico em que os cristãos sofreram perseguições e lutaram com fervor religioso contra as atrocidades a que estavam sujeitos. O pensamento sempre presente dos combates travados pelos apóstolos da fé, na Europa, e pelos missionários no resto do mundo conhecido, inclinou os espíritos para o conhecimento da história dos martírios. Desde o final do século XVI, mas sobretudo nos primeiros anos do seguinte, os quadros dos martírios revelam um aspecto da verdade histórica renovada. "*On sent que les travaux de Baronius et de ces savants disciples de l'Oratoire ont porté leurs fruits; le public est plus instruit et le clergé, qui commande les tableaux, plus exigeant. Sans doute les peintres n'étaient pas des érudits, mais ils entendaient ce qu'ont disait autour d'eux, et, avec leur vive sensibilité, ils devinaient ce qu'ils savaient pas; Souvent, des ailleurs, ils durent recevoir des indications précise*"[230].

---

[225] Ao contrário do que aconteceu com a iconografia de Inácio de Loiola, cujos milagres foram transpostos para gravura e, a partir delas, as cenas foram repetidas exaustivamente; na iconografia de São Francisco Xavier não consta que, antes da sua beatificação, se tenham realizado estampas narrando os seus feitos.

[226] Cf. Anexo fotográfico, figura 46-47.

[227] Cf. Vítor Serrão, **A pintura proto-barroca**, 1992, p. 367.

[228] Cf. Anexo fotográfico, figura 10-14.

[229] Cf. Anexo fotográfico, figura 26-28.

[230] Cf. Émile Mâle, **op. cit.,** p.128.

Muitos eruditos traçaram o quadro das perseguições, mas todas essas obras foram suplantadas pelo grande Livro de Baronius escrito em 1588: é nessa obra que se revive a época dos martírios; a antiguidade cristã passou a ser divinizada na arte europeia, assumindo um papel fundamental para a História da Igreja Católica.

No fim do século XVI, a história dos santos martirizados foi um dos temas mais propostos aos artistas. A par destas representações difundiram-se livros escritos em língua vulgar que davam a conhecer essas narrações a um maior número de pessoas[231]. Não se representavam somente os martírios da Lei Nova, mas estavam também representados episódios da Lei Antiga: existem representações de Abel morto por Caim, o profeta Isaias serrado pelos carrascos, Ézequiel degolado, Zacarias lapidado, os jovens Hebreus nas fornalhas, Daniel no fosso com os Leões e o massacre dos Macabeus[232]. A Igreja afirma desta forma que o sofrimento pode ser eterno e o seu exemplo permite ajudar a suportar as dificuldades e os sofrimentos da vida terrena. Assim, a contemplação do martírio pode ser encarada como uma consolação para os crentes; as cenas escolhidas para este ensinamento são sempre as histórias dos martírios mais violentos, isto é, as figurações escolhidas pelos homens da Igreja multiplicam a imagem da morte violenta. Assistimos a um processo de imposição do cristianismo católico manifestado também por uma vaga de perseguições a protestantes, sendo o momento marcante desta acção a noite de S. Bartolomeu, onde foram massacrados milhares de protestantes.

O proselitismo foi um dos meios escolhidos para impor o catolicismo nos espaços recentemente descobertos; assim se compreendem os martírios na Ásia, África e América, como eventualidades inerentes à acção missionária da Contra-Reforma. Neste campo foram os Jesuítas, a par dos Franciscanos e Dominicanos, que empreenderam a conquista de novos mundos. Esta ordem religiosa era preparada para a conversão e para a possibilidade da morte. Portugal, aliado ao espírito de cruzada, promovida pela Santa Sé e pelo processo de expansão ultramarina, vai ter um papel primordial neste impulso à acção das ordens religiosas, numa primeira fase dominada pelos Franciscanos e posteriormente pelos Jesuítas. Inseridos neste campo iconográfico, os jesuítas vão ser alvo de grande apreciação representativa, como testemunhos do apogeu do martírio e do sacrifício. Encontramos alguns exemplos dos feitos missionários na pintura portuguesa, desenvolvidos já na fase Proto-Barroca: André

[231] Idem, **Ibidem**, p. 18.
[232] **Ibidem**, p. 148.

Reinoso pinta em 1619 para a igreja de S. Roque uma série sobre a vida de Francisco Xavier; de um modo pedagógico, faz uma narração religiosa à actuação do mesmo. *"Tal como Cristo, ele converte pela palavra e pelas acções miraculosas. O exotismo naturalista dos personagens e dos trajes (...) permitem ao artista explorar efeitos de ordem estética, a sua presença funciona ao mesmo tempo como indicador de um ambiente pagão, alheio à experiência civilizacional europeia. (...) desta encenação minuciosamente pensada emerge (...) a figura austera de Xavier isolado sobre o centro da composição"*[233].

Alguns pintores irão dedicar-se à representação específica de alguns santos, nomeadamente Manuel Henriques, que abordou a temática da vida de Inácio de Loiola e dos padres do Oriente e seus martírios[234]. Com a reafirmação do culto dos santos, os temas martiriológicos que sempre foram representados na pintura em Portugal adquirem uma nova dimensão. É possível verificarmos nalgumas obras uma poderosa sugestão da violência a que são submetidos os santos que suportam o sofrimento, com a tal dignidade de quem, como Cristo, morre em glória pela fé. O êxtase e a visão dos santos foram representados pelos artistas em toda a Europa. Aparecem novos santos, como já foi referido, associados ao êxtase místico: Inácio de Loiola, Filipe de Neri, Teresa de Ávila[235] e outros santos canonizados[236]. Inácio de Loiola *"(...) eut un ravissement qui le fit entrer dans les profondeurs de la vie spirituelle et lui révéla les mystères de la foi (...) Il eut (...) un extase qui dura une semaine entière."*[237]. *Santa Teresa "(...) était un guide dans le monde invisible, d'où elle revenait. Ses livres, où elle raconte elle-même ses extases, où elle analyse ses visions et essaie de nous les faire comprendre, emurent profondément le monde chrétien (...). Le contact du divin était si impérieux que sons corps (...) n'était pas assez fort pour le soutenir, et elle tombait dans une de ces extases qu'elle considérait comme la rançon des l'humaine enfermité (...)"*[238]. Todos os santos da Contra-Reforma como João de Deus, Pedro de Alcântara, Francisco Xavier, recebem o duplo prestígio da visão e do êxtase, inseparáveis da sua santidade. A Igreja coloca em primeiro plano os feitos heróicos dos santos considerando os êxtases e visões importantes e fundamentais para a futura canonização de que serão alvo. Gradualmente

[233] Cf. Carlos Moura, **História da Arte em Portugal**, vol. VIII, 1993, p. 125.
[234] Cf. Anexo fotográfico, figura 46-47.
[235] Cf. Anexo fotográfico, figura 10,11,12,14,16,19, 36-40.
[236] Cf. Émile Mâle, **op. cit.**, p. 151.
[237] Idem, **Ibidem**, p. 152
[238] **Ibidem,** p.153

os pintores vão deixar de representar todos os episódios da vida dos santos e passa a existir uma maior atenção com aqueles que se relacionam com a emanação divina[239].

O êxtase de Maria Madalena torna-se muito frequente no século XVI[240] e torna-se o maior símbolo da penitência e do arrependimento[241]. Na *Legenda Dourada*[242] é referido que *"(...) chaque jour les anges emportaient sainte Madeleine au ciel et qu'elle entendait des oreilles du corps les concerts des légions célestes."*[243]. Trata-se de uma representação em que a Santa aparece sempre isolada, por vezes representada com uma caveira, símbolo da fragilidade dos valores mundanos, ou uma cruz, através da qual a Santa contempla, nos seus êxtases, todos os mistérios da vida de Cristo. É mediante a imagem da cruz, da coroa de espinhos ou dos cravos que os anjos trazem tranquilidade ao seu retiro no deserto e que ela sente a grandeza da redenção dos seus pecados. Madalena no deserto torna-se um símbolo do arrependimento[244].

Por fim salientamos o facto de as várias ordens religiosas mostrarem intenção em encomendar pinturas de particular interesse que se prendessem com a história da própria ordem e/ou por quem tivessem especial devoção. *"Este desenvolvimento no período pós-tridentino de uma iconografia mais ou menos específica das várias congregações religiosas resultava (...) não só do incremento das devoções particulares, mas também do estímulo então dado a essas congregações impulsionadoras da espiritualidade contra-reformista."*[245]. Assim, cada ordem religiosa irá concentrar a representação pictural num programa iconográfico específico. Exemplo do que foi dito anteriormente são as representações jesuítas, centradas em São Francisco Xavier (evangelizador-mor) e em Inácio de Loiola (fundador e ideólogo).

Para além das transformações anteriormente referidas, **outras cenas de representação** iconográfica vão surgir de novo ou conhecer alterações com as directrizes emanadas pelo Concílio de Trento. Devido ao tratamento que este tema

[239] Cf. Anexo fotográfico, figura 19 e 28.
[240] Cf. Anexo fotográfico, figura 16 e 117.
[241] Louis Reau, **Iconografie de l'Art Chrétien,** Tomo III, 1958, p.857
[242] Os ideólogos tridentinos mostraram-se rigorosos com esta obra e outras que davam guarida às fantasias medievais. Esta obra foi alvo preferido de muitas críticas dos escritores religiosos tridentinos, onde tentaram anular todas as descrições fantásticas e menos dignas de referência, relativamente à vida dos Santos. Indiscutivelmente, nos tempos de hoje, é uma obra de referência iconográfica.
[243] Cf. Émile Mâle, **op. cit.**, 1932, p. 190.
[244] Para um aprofundamento deste assunto remete-se para a leitura do trabalho de Helena Barbas, **Imagens e sombras de santa Maria Madalena na literatura e arte portuguesa**, Tese de mestrado apresentada à FCSH, Lisboa, 2003. Esta tese também se encontra disponível na Internet.
[245] Pedro Dias e J.J. Carvalhão Santos, **A pintura maneirista de Coimbra – ensaio iconográfico**, FLUC, Coimbra, 1998, p. 76.

necessitaria, optámos por referir as mais pertinentes, como a *Morte*, a *Morte Súbita*, a *Boa Morte*, *Juízo Final*, *Paraíso* e *Inferno*, são algumas das representações que merecem ser desenvolvidas, uma vez que vão ser alvo de importantes modificações[246]. Relativamente ao primeiro tema, a *Morte*, vários são os tratados que debateram este tema entre os finais do século XVI e princípios do seguinte, nomeadamente do padre Polanco (jesuíta): *Regia v orden para ayudar a bien morir a los que parten de esta vida.* O tema da *Morte* vai sofrer alterações de representação, em comparação com imagens da Idade Média: o moribundo surge deitado, com um ar solene e tranquilo, mas a figura destacada da cena, deixa de ser a Morte e passa a ser o Sacerdote. Este faz-se acompanhar de elementos imprescindíveis para que sejam afastados os espíritos maléficos e que o moribundo tenha uma hora tranquila: o crucifixo e a água benta. Para compor a cena normalmente surgem várias personagens, provavelmente familiares e amigos mais chegados do morto. Estes passam a ser figurados de forma serena, contendo os seus sentimentos e o seu sofrimento. Na realização destas composições podiam surgir representações associadas aos pecados (tema posteriormente desenvolvido neste trabalho). Segundo Fausto Martins *"o pecado e a morte foram conceitos que a Igreja associou numa correlação de causa e efeito. Deus não impusera a morte. A morte entrou no mundo pelo pecado (...)"*[247].

Outra cena importante de referir é a *Morte súbita*. As pessoas temiam-na, uma vez que aparecia de forma violenta e porque privava a vítima do tempo para o arrependimento e para a admissão dos sacramentos. A *Morte Súbita* era normalmente entendida como um castigo para a pessoa que tinha tido uma vida envolvida em pecado. Ao contrário deste tipo de representação, surge a *Boa Morte*: para os que tinham vivido em Virtude e de acordo com a Lei de Deus, estava reservado um momento de paz e tranquilidade eterna.

Verificam-se outras alterações a nível das imagens do *Purgatório*, *Paraíso* e *Inferno*. O Purgatório estava destinado a todos aqueles que tinham ainda de purificar os seus pecados. A ideia de Purgatório foi amplamente veiculada pelo Concílio de Trento, nomeadamente na sessão de 3 de Dezembro de 1563. Esta valorização foi de tal forma que não foram registadas grandes modificações filosóficas e teológicas nesta temática

[246] Cf. Fausto Martins, *Leitura iconográfica e mensagem icónica dos "Novíssimos" de Wierix*, **Últimos Fins na Cultura Ibérica (XV-XVIII)**, Revista Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas, anexo VIII, Porto, 1997, pp. 51-70. Neste artigo, o historiador faz um importante estudo sobre a importância das gravuras da família Wierix, os chamados "Novíssimos".
[247] Idem, **op. cit.**, p. 60.

até à sua segunda metade do século XX. No Purgatório o morto tinha que padecer dos seus males, não podia visualizar ou sentir Deus e estava reduzido ao fogo purificador. A diferença de representação entre as personagens que estavam no Purgatório ou no Inferno, reduzem-se à serenidade dos rostos, com os olhos cravados no Céu, a pedir clemência. No *Inferno* as representações são confusas, desesperantes, onde reina o caos, sofrimento, perdição e onde surgem demónios acusadores das almas danadas e dos pecados cometidos pelas mesmas.

Por fim aparecem as cenas do *Paraíso*, representações carregadas de paz, serenidade, harmonia. Surge Deus Pai ou Cristo, como o Juiz, sentado no trono, abençoando as almas com a mão direita e com a esquerda a segurar o Globo. Surgem Anjos, Profetas, Patriarcas, Coro Celestial e as almas merecedoras e que viveram em piedade e sem vícios.

5. OS JESUÍTAS E A ARTE: ARQUITECTURA E PINTURA

5.1. Companhia de Jesus e o poder da Imagem

Em seguimento do que foi dito no anterior capítulo os jesuítas também vão usar a Imagem para fazer chegar a mensagem ao fiel. Na oitava regra dos *Exercícios Espirituais* podemos ler: " *Louvar os ornamentos e os edifícios das igrejas e também as imagens e venerá-las pelo o que representam*"[248]. O livro dos *Exercícios Espirituais* (*E.E.*) trouxe um novo paradigma: existe uma correlação entre a meditação e os elementos visuais, contribuindo para uma modificação na hierarquização dos vários sentidos. Na Idade Média dava-se imensa importância à expressão oral, uma vez que a Igreja tinha a sua autoridade assente na Palavra e a fé "apoiava-se" na audição das celebrações das missas. Durante este período, apesar da grande resistência no uso da Imagem, uma vez que as representações podiam conduzir ao desejo carnal e ao pecado, as catedrais medievais recorriam às representações para dar a conhecer aos fiéis, na sua maior parte iletrados, a mensagem divina. Desta forma, um dos aspectos inovadores dos *E.E.* é precisamente esta inversão na importância dos sentidos, destacando-se assim a visão nas práticas religiosas, em detrimento da audição da Palavra[249].

Assim, em relação à iconografia jesuíta, considera-se que se inicia não a partir de uma imagem, mas de um símbolo composto por três letras IHS (simples abreviatura do grego IHSOUS, ou em latim Iesus). Este símbolo surge na primeira impressão portuguesa dos *E.E.*, em 1548[250]. Nesta primeira representação é possível observar a abreviatura IHS, com uma cruz colocada em cima da letra H e uma flor-de-lis de três pétalas, na parte inferior da composição. Tal como as letras IHS com a cruz representam o nome e a pessoa de Cristo, a flor-de-lis simboliza a Virgem Maria (esta simbologia foi posteriormente substituída pelos três pregos ou cravos de Cristo). No início, este Selo de apresentação da Companhia, apresentava uma lua ladeada por duas estrelas simétricas, em vez de as pétalas. Acompanhando todos estes símbolos, encontrava-se um sol (um dos símbolos principais dos jesuítas), considerado, *"Jesus é o sol da justiça no livro de*

[248] Inácio de Loiola, *Exercícios Espirituais*, Livraria do Apostolado da Imprensa, 1983, p. 180.
[249] Anna Lúcia M. Oliveira, *A retórica da imagem – sobre as releituras seiscentistas de Aristóteles*, Rio de Janeiro, Brasil, http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/simp4.htm, 26 de Janeiro de 2007.
[250] CF. Anexo fotográfico, figura 248.

Malaquias"[251], atributo da Igreja triunfante tal como é apresentada pela Companhia: Jesus é o Sol, Maria a Lua e os santos são representados pelas estrelas[252].

De acordo com a relação existente entre arte e experiência espiritual, Nadal no ano de 1558 consegue elaborar uma fórmula, cujos princípios sintetizam o modo de actuar da Companhia: *spiritu* (o crente deve conformar-se inteiramente com a Palavra Divina, resignando-se por completo, tornando-se assim instrumento de salvação), *corde* (importância do amor a Deus, uma vez que para Nadal, não basta a sujeição, porque com o passar do tempo, o devoto sentir-se-ia tentado a fazer o que realmente deseja, podendo-o levar ao pecado), *et pratice* (não se deve apenas contemplar a verdade divina, mas encaminhá-la à prática; consiste assim nos ministérios jesuítas cujo objectivo é a salvação das almas). Esta última ideia refere-se à heresia e ao luteranismo e é um combate à *sola fide*, princípio luterano como meio de salvação.

Inácio de Loiola e os seus companheiros tiveram a noção do poder da Imagem, como forma de evangelização, catequização e de reflexão prática guiada dos fiéis. A arte pictural colocava a mente do crente directamente focada na Imagem e naquilo que era representado, como exemplo a seguir. É nesta perspectiva que Loiola solicita a Jeronome Nadal que encontre artistas capazes de realizar imagens que representassem as cenas fundamentais da vida de Cristo, isto é, que ilustrassem a obra do Novo Testamento. Assim no ano de 1573, Nadal ficou incumbido de escrever textos que guiassem as almas no bem e na devoção cristã, surgindo assim dois textos fundamentais: o primeiro *Evangelicae Historiae Imagines ex Evangeliorum quae toto ano in Missae sacrificio recitantur, in ordinem temporis vitae Christae digestae* e o segundo intitulado *Adnotationes et meditationes in Evangelia quae in sacrosancto Missae sacrificio toto sufficienti*. O primeiro livro é considerado como uma das obras fundamentais da Contra-Reforma e foi impresso em Antuérpia por Martinus Nutius (sucessor de Plantin), no ano de 1593, com gravuras de Bernardino Passeri, Marten de Vos e Jerome e Anton Wierix. No entanto, Nadal e Plantin morreram e não assistiram à publicação e desta forma, as 153 gravuras que acompanhavam este livro foram publicadas num só volume que, um ano mais tarde, foi melhorado e acrescentado com um novo texto: *Adnotatinoes et meditations*[253]. A partir destas obras, os jesuítas

[251] Heinrich Pffeiffer, *IHS – símbolo emblemático da Companhia de Jesus*, **Catálogo do V centenário da vida de S. Francisco Xavier**, Lisboa, p. 209
[252] CF. Anexo fotográfico, figura 247.
[253] Cf. Anexo Fotográfico, figura 116-123.

começaram um programa ambicioso de forma a influenciar os crentes, partindo do contacto visual de imagens que representavam a vida dos santos e de Cristo.

Através dos textos, os fiéis concentram-se na Palavra e as Imagens servem de apoio a essa mesma literatura, isto é, a Imagem como linguagem universal e facilmente apreendida, chega mais rapidamente ao entendimento de quem observa. Esta ideia já os jesuítas e os missionários tinham percebido e utilizado no acto de missionar, nomeadamente na China ou Japão, onde a mensagem da Bíblia era melhor apreendida através da representação: era possível um contacto directo através de uma linguagem universal, de uma certa forma, bastante apelativa e também era um meio de colocar a mensagem jesuíta rapidamente ao serviço das pessoas (propaganda). O conceito religioso alicerça-se na figura e na representação, para que o fiel num primeiro momento absorva a mensagem e siga o exemplo, para depois entender o conceito (através da decifração da mensagem). A um nível psicológico esta ideia deve ser entendida como a transformação do Eu que implica as Imagens terem uma dimensão icónica. Isto é um processo lento, mas extremamente importante e que pode ser observado na biografia e bibliografia inaciana, nomeadamente nos já referidos *Exercícios Espirituais*. Este livro está carregado de uma dimensão teatral e dramática, características também comuns às pinturas maneiristas. Tal como é referido no artigo de Eckhard Frick[254] *"Lo que propone la Poética del oprimido es la acción misma: el espectador no delega podere, al contrário, él mismo assume su rol protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyesctos de cambio (...). El espectador liberado, un hombre íntegro, se lanza a una acción. No importa sea ficticia! Importa que es una acción!"*[255]. Para alguns psicólogos contemporâneos, os *E.E.* serviram como uma Imaginação Afectiva Guiada, resultando numa espécie de peça teatral em que *"la escena es alli en reallidade un guion y todo está hecho para que el ejercitante se represente a sí mismo en esse teatro: es su cuerpo el que va a ocuparlo."*[256]. Por outras palavras, a Imaginação Afectiva Guiada consiste em transformar o sujeito passivo, num sujeito activo preconizando a imitação do que se lê e o que se vê, como forma de comportamento exemplar.

Durante todos os *Exercícios*, Inácio de Loiola utiliza a aplicação dos sentidos, como diferente técnica imaginativa, de forma a conduzir o espectador/leitor a usar a

[254] Eckhard Frick, *La imaginacion en cuanto método de la transformación del Yo*, **Ignacio de Loyola y su tiempo**, Congresso internacional de História, 1991, pp. 287-301.
[255] Idem, **op. cit.**, p. 288.
[256] Idem, **Ibidem.**

representação intelectual voluntária em imagens associadas aos sentidos, isto é, Loiola conduz o exercitante a simplificar as imagens através de elementos ligados aos sentidos. Para tal, e em primeiro lugar, é necessário o isolamento e limitação do campo de atenção, dando-se assim início a um processo de apreendimento e decifração dos símbolos[257]. O observador afasta-se de todas as cenas exteriores que possam interferir no processo de transformação psico-física, limitando o campo de concentração aos elementos da cena imaginada, criando desta forma, um *vazio imaginativo*. Todo este processo tem várias etapas e pode ser explicado segundo as teorias de psicanalistas como as de Wincler, Desoille ou de Schultz. A primeira etapa corresponde à ambientação da oração que abre a porta para a fase da contemplação e satisfação do que se procura[258]. O crente coloca em relação directa passado e futuro e a representação figurativa torna visível o que está ausente, o que é passado. O fiel torna-se um dramaturgo interno da cena histórica *"A pessoa que dá a outrem modo e ordem para meditar ou contemplar, deve narrar fielmente a história dessa contemplação ou meditação (...) porque não é o muito saber que sacia e satisfaz a alma, mas o sentir e gostar as coisas internamente"*[259]. A fase seguinte refere-se ao pano de fundo onde se processa cada *Exercício* relaciona-se com a composição do lugar: a formação das cenas mentais podem analisar-se em dois planos, correspondentes à posição enquanto espectador e/ou enquanto actor, *"Composição, vendo o lugar; será aqui ver, com vista imaginativa desde Nazaré a Belém, considerando o comprimento, a largura, e se tal caminho era plano ou se por vales ou encostas (...)"*[260]. Numa primeira etapa o fiel é somente um espectador, mas à medida que o trabalho imaginativo é cada vez maior, observamos uma inserção mais activa do exercitante na cena imaginada: *"El ejercitante acaba transformado de receptor, lector e intérprete, en responsable y agente de la história"*[261]. Todo este processo é elaborado através de anotações, regras, repetições, estagnações, adições, notas e termina com os chamados colóquios. É um sistema repetitivo, circular e obsessivo como forma de protecção daquilo que o próprio exercitante procura, mantendo-o alienado, limitado ao seu campo de atenção, centrado nas Imagens e em todo o processo de construção de sentimentos e emoções. O crente mantém-se focado em si e nas suas faltas ou pecados, expressos por sentimentos de

[257] **Ibidem**, pp. 291-298.
[258] Inácio de Loiola, **op. cit. (73 e 76)**, pp. 52-53.
[259] Idem **(2)**, pp. 13-14.
[260] Idem, **op. cit. (112)**, p. 66.
[261] Cf. Eckhard Frick, **op. cit.**, p. 294.

angústia e insegurança, criando uma forte dependência pelo exemplo transmitido por um santo, Cristo ou Deus. Resulta assim e como objectivo primordial, numa relação obsessivamente reforçada, em que todas as acções são sempre termo de comparação com o objecto transferencial, ou seja Deus " *(...) para tirar de si todas as afeições desordenadas e, depois de tiradas, buscar e achar a vontade divina na disposição da sua vida para salvação da alma (...)*[262].

Para os jesuítas a Imagem deve estar acompanhada de legenda, com o objectivo de direccionar o espectador para a mensagem desejada. A partir das imagens anexadas com as anotações, ordenadas alfabeticamente, espera-se que o crente seja condicionado a construir uma "imagem mental", referente à cena apresentada.

Ainda relativamente à arte pictórica, o pensamento de Loiola vai buscar ideias transmitidas por filósofos como Tomás de Aquino. A sua teoria pode ser explicada a partir da ideia de que a arte é memória, que opera a partir da associação de um saber transmitido pela tradição das Imagens que são arrumadas e classificadas na memória do crente, sendo o espírito capaz de reencontrá-las facilmente, sempre que achar necessário. A arte da memória pressupõe uma forte espiritualidade, uma vez que para reencontrar essas Imagens carregadas de um simbolismo e sentido místico, o crente regressa às verdades originais, ou seja, a Deus. Segundo algumas descrições históricas muitas vezes Inácio de Loiola ao iniciar uma oração ou um momento de meditação, contemplava antes as Imagens que se encontravam penduradas nos seus aposentos; também Teresa de Ávila aludia frequentemente a pinturas para tornar as suas visões místicas mais compreensíveis.

Consideramos por último que o uso da Imagem pela Igreja Católica pós-tridentina, e mais especificamente pelos jesuítas, foi um dos meios que levou a Contra-Reforma a ganhar terreno, face aos protestantes que defendiam que o modelo original de Deus é absolutamente diferente da sua representação, ou das limitações decorrentes da Sua representação em utilização da Imagem. Os protestantes recusavam uma realidade mundana, uma vez que esta não tinha qualquer relação com o divino e as Imagens eram puro espectáculo, encenação de qualquer dimensão ontológica, um mero engano conduzido pelo Diabo. Em resultado disto, os reformistas vão anular as Imagens, centrando a sua acção na leitura e divulgação da Bíblia.

[262] Cf. Inácio de Loiola, **op. cit., (1)**, p. 13.

5.2. Os programas iconográficos de propaganda para a canonização de Loiola: do retrato de Coello às *Vita* inacianas de Rubens-Barbé

Para os jesuítas a Imagem pode adquirir diferentes valores e apresentar-se sobre várias categorias: retratos, cenas da vida de um determinado santo, história da congregação e cenas religiosas diversas. Em relação à vida do fundador da Companhia a iconografia de Loiola, referente à retratação fisionómica do mesmo, foi realizada logo a partir da sua morte ocorrida a 31 de Julho de 1556. Os seus companheiros quiseram conservar uma imagem do rosto, o mais fiel possível de Loiola e para tal realizaram uma máscara em gesso: " *(...) hicieron que sacara una mascarilla inmediamente para conservar su rosto (...)*[263]. Da mesma altura existem duas referências: uma do pintor florentino Andrea del Sarto, que o retratou numa pequena tela de 45 por 35 cm; e o retrato do florentino Jacopino del Conte[264]. Uma outra base iconográfica, referente a Loiola e muito bem documentada, é o retrato feito por Alonso Sánchez Coello, em 1585. Esta imagem é considerada uma das primeiras e principais impulsionadoras da iconografia de veneração a Loiola, existindo precisamente historiadores que consideram que o culto a Inácio de Loiola começou com a realização desta composição pictórica, tornando-se numa pintura modelo[265]. O início do culto inaciano faz-se à volta desta imagem, sem qualquer tipo de atributo de santidade e a pouco e pouco foi-se acrescentando pormenores, tendo colmatado na realização de cenas biográficas.

Relativamente à forma de representação durante muito tempo as pinturas de retrato de perfil e a três quartos foram muito usadas, no entanto, as mais apreciadas no século XVI, por se tratar de um tipo de retrato apreciável, foram as representações de perfil. A diferença de uma representação de perfil seccionado e uma a três quartos tinha muita influência para o valor do próprio retrato: numa imagem a três quartos pode identificar-se a fisionomia, ao passo que numa de perfil apenas se vê o contorno da cabeça. As diversas avaliações do retrato deixam perceber que a tão utilizada imagem de perfil, em contraste com as imagens de Conte e de Coello, nunca foi incluída nos

[263] Fernando Gutiérrez, **Iconografia de San Ignacio de Loyola en Andalucia**, Compañía de Jesús, Sevilla, 1990-1991, p. 9.
[264] Idem, **op. cit.**
[265] Ursula König-Nordhoff, **Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600**, Berlim, 1982, p. 58-68.

principais tipos de iconografia de Inácio de Loiola[266]. Esta pintura foi considerada como a única, vista de frente, importante para o processo de canonização do fundador da Companhia de Jesus.

No ano de 1590 existia uma série ou "folha" de uma *Vita* constituída com cerca de dez composições, que retratavam alguns dos passos da vida de Loiola, mas perdeu-se o seu rasto histórico, segundo a historiadora alemã Úrsula König-Nordhoff.

As duas grandes sistematizações iconográficas inaciana conhecidas são também datadas de 1590: a *Vita* de Thomas de Leu, editada em Paris; e de Alexandre Mair (A.M.) com edição alemã. Algum tempo mais tarde, no ano de 1600, surge a de Francisco de Villamena[267]. Para a elaboração das anteriores pinturas as fontes principais foram os textos de Ribadeneyra, *Vita Beati Patris Ignatii Loyolae* e *Religionis Societatis Iesu Fundatoris*. Os vários artistas irão interpretar iconograficamente as anteriores fontes textuais e usar técnicas de representação bastante diferentes, no entanto, a forma mais escolhida de reprodução foi a gravura feita a buril, porque permitia uma matização e uma grande variação nas expressões faciais. Este tipo de execução combina a força do desenho com a suavidade das sombras e os efeitos de claro/escuro protagonizam os volumes. Ao longo de vários anos esta técnica foi sendo continuada pelos principais mestres, nomeadamente Philippe Galle e Rubens-Barbé[268].

De acordo com um quadro de explicação realizado por Úrsula König-Nordhoff a sistematização iconográfica das *Vita* dividem-se em dois grandes grupos: as imagens que tendem a retratar a concepção histórica de Loiola (1590); e as representações que só se reportam aos milagres atribuídos a Inácio de Loiola (1600)[269]. Neste trabalho fizemos uma adaptação deste quadro explicativo e colocámos fotografias digitalizadas e assinaladas com os respectivos autores e datas de realização das obras[270]. Para ajudar na sistematização dos dados criámos um quadro comparativo entre as várias imagens e as da Sacristia Nova, como se pode observar na página seguinte:

[266] Idem, **op. cit.**, pp. 70-72.
[267] Cf. Anexo fotográfico, figuras 166-168.
[268] Para aprofundar este assunto recomenda-se o estudo de Ignacio Cendoya Echániz e Pesdro Estebas, *La infleuncia de la "Vita Beati Patris Ignati – grabada por Barbe en los ciclos iconográficos de San Ignacio*, **Cuadernos de arte e iconografia**, tomo VI, 1993, http://www.fuesp.com
[269] Cf. Ursula König-Nordhoff , **op. cit.**, p. 117.
[270] Cf. Anexo fotográfico, quadro 1.

Quadro de comparayão entre as principais "VITAS" de Santo Inilcio de Loiola (1590-1610)

Ano	Autor	Suporte/Tipo de representação	Nº de cenas	Identificação das cenas															Legenda	Moldura	Outras observações
				1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	Outras			
s.d.	Y																				
s.d.	X																				
1586	Anónimo	Prancha única																			
s.d.	Anónimo	Prancha única	4	X														X	X		Loiola já está representado de frente para o observador
s.d.	Wierx	Prancha única	4	X														X	X	X	X	Loiola já está representado a meio corpo de perfil
1590	A.M.	Biografia em prancha única; Cenas inseridas no livro de R.baden eyra	10	X			X		X		X					X	X		Ordem aprovada pelo Papa		X	Medalhão central com a imagem de Loiola; Loiola ainda não tem aureola; apresenta-se em meio corpo; presta culto à Cruz de Cristo e é muito semelhante à imagem de Thomas de Leu
1590	Thomas de Leu	Biografia em prancha única	15	X	X							X	X			X		X	Ordem aprovada pelo Papa X			Quatro imagens que não fazem parte da biografia de Loiola (insígnias jesuítas); medalhão central com a imagem de Loiola; não tem aureola; estrutura muito semelhante à de AM; Loiola presta culto à Cruz de Cristo; é apresentado de perfil e esta prancha é considerada como modelo para o ciclo inaciano
1595	Thomas de Leu	Biografia em prancha única	4	X															X			Inácio de Loiola representado a meio corpo de perfil; imagem muito semelhante à de 1590 do mesmo autor
1597	Petros Peret	Biografia em prancha única	4	X	X													X	X		X	Inácio de Loiola representado a meio corpo
1600	F. Villamena	Biografia em prancha única	29	X		X		X							X	X	X	X	X	X	Moldura única	Medalhão central com a imagem de Loiola; Biografia mais completa; Loiola é já representado com aureola; Loiola apresenta-se de corpo inteiro; primeira imagem referente aos milagres
1600	Juan Mesa	?	?	X																		Pensa-se que seriam quinze ou dezasseis quadros que se perderam, só restando um fragmento
1600	(?)	Tripticos de Limoges	?																			
1609 (?)	Wierx	Gravuras separadas e apresentadas com texto	12	X	X	X		X										X		X	X	Loiola representado com auréola; cena única acompanhada por desenho único
1609	Rubens/Barbé	Gravuras separadas e apresentadas com texto	79	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X		A maior parte das cenas são muito semelhantes às da Sacristia; obra mais completa da vida de Santo Inácio
1610	Cornelio Galle Teodore Galle Adrian Collaert Mallery	Gravuras separadas e apresentadas separadamente com letras (tipo BD)	13	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	Ordem aprovada pelo Papa	X		A maior parte das cenas são muito semelhantes às da Sacristia
s.d.	P.F.	Biografia en prancha única	15	X		X										X	X			X	X	Medalhão central com a imagem de Loiola; Insígniasjesuitas; Loiola representado com aureola; A imagem central de Loiola é muito semelhante à de Villamena e parece ser anterior
s.d.	J. B. Barbé	Biografia em prancha única	10	X					X		X	X							Ordem aprovada pelo Papa	X	X	Quatro imagens que não fazem parte da biografia de Loiola (duas são S. Pedro e S. Paulo); Medalhão central com a imagem de Loiola; Loiola com aureola
s.d.	Autor desconhecido	Biografia em prancha única	15	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	Ordem aprovada pelo Papa	X		A estrutura das cenas é muito semelhante à de Manresa e outros autores; Loiola é já representado com aureola; Medalhão central com Loiola
1599/1609	Autor desconhecido	Pintura mural da Sacristia Nova de Évora	12	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	

Legenda
1- 1- Aparição de S. Pedro a Loiola/Batalha de Pamplona
2 - 2- Aparição da Virgem a Loiola
3 - 3- Desmaio de Inácio de Loiola
4 - 4- Inácio com a Santissima Trindade na Praça de S. Marcos, em Veneza
5 - 5- Visão do Menino Jesus
6 - 6- Aparição de Cristo
7 - 7- Inácio perante Adriano VI
8 - 8- Inácio Loiola e o Turco
9- Penitência na Água Fria
10- Doutor Diogo de Gouveia perante Inácio de Loiola
11- Flagelação
12- Éxtase de Inácio de Loiola
13- Missa de Inácio de Loiola
14- Tentação do Demónio a Inácio
15- Aparição de Cristo com a Cruz e Deus-Pai "Visão de La Storta"
Outras

Relativamente ao primeiro grupo iconográfico em ambas as "folhas" datadas de 1590 (Leu e A.M.) não existem representações de milagres atribuídos a Inácio de Loiola. Esta situação ocorre, uma vez que Ribadeneyra e o General Aquaviva, no ano de 1591, afirmam não existir nenhum testemunho concreto que comprove qualquer milagre referente a Loiola e, por isso, não devia existir nenhuma representação referente aos mesmos. As "folhas" reportam-se a um anterior protótipo, provavelmente de Roma, que continha dez ou mais cenas, mas que entretanto se perdeu (a este protótipo foi dada a designação **X**). Desse modelo perdido (o protótipo X) parece ter resultado o protótipo **Y**. Deste último protótipo (Y) resultam várias representações: uma "folha" anónima com um retrato semelhante ao da primeira edição da biografia de Ribadeneyra, datada de 1586; uma "folha" realizada por Wierx e que representa um retrato, ladeado por quatro cenas em formato oval da vida de Inácio de Loiola[271]; e uma imagem de Inácio em grande oval, com quatro pequenas cenas da vida do mesmo (*Aparição de S. Pedro, Visão de Storta, Reconhecimento da Ordem* e *Partida para a Missão*). Uma característica inovadora nestas composições é o facto de Loiola ser representado de frente para o observador, situação que não surge na imagem do medalhão central das *Vita* de Leu e AM.

Resultante do protótipo X, surgem assim as "folhas" da *Vita* francesa de Thomas de Leu e da alemã de AM. Ao compará-las, podemos considerá-las muito semelhantes entre si, no entanto, a primeira imagem tem um desenho formal melhor conseguido e de maior qualidade. Tal como a composição alemã, esta também é constituída por um medalhão central onde se encontra figurado Inácio de Loiola. A postura é a mesma, no entanto, Loiola já aparece com um terço nas mãos e com um livro aberto. Neste medalhão, Leu rompeu o plano anterior da composição com a imagem da Batalha de Pamplona, figurada pela torre. Relativamente às imagens escolhidas para apresentarem a vida de Loiola, estas também diferem da composição alemã: surgem onze composições com texto, mas sem moldura, e quatro imagens inseridas no topo e na parte inferior da referida *Vita*. As cenas comuns a ambas as composições são a *Aparição de S. Pedro*; *A missa de Loiola* e *Aprovação da Companhia pelo Papa*. As restantes são diferentes e aparecem pela primeira vez retratadas: *Aparição da Virgem*; *Penitência na água ou a Visão de La Storta*. Estas são algumas das principais cenas que vão passar a figurar nos ciclos inacianos mais importantes.

[271] Cf. Anexo fotográfico, quadro 1.

Um aspecto a salientar são as três composições inseridas na *Vita* de Leu, que não se referem aos principais episódios de Loiola e/ou da história da Companhia, mas podem ser interpretados como referentes às devoções principais prestadas pelos jesuítas: devoção cristológica, trinitária e hagiográfica. Esta *Vita* é considerada como modelo para o desenvolvimento do ciclo inaciano, tanto na escolha das várias cenas, como na forma como as apresenta, tal como podemos verificar na enorme semelhança com a composição alemã que demonstra ser de um artista com mais dificuldade em desenhar os pormenores, surgindo igualmente um traço mais tosco e de uma mão menos hábil do que a de Leu[272]. Para além dos aspectos inovadores anteriormente referidos, as imagens de Leu estão também acompanhadas por um pequeno texto que é a legenda de cada uma das diferentes representações.

Ao analisarmos a imagem alemã, atribuída a Alexander Mair, verificamos que esta é constituída por um medalhão central, representando Inácio de Loiola, e por dez composições emolduradas que retratam alguns episódios da vida do mesmo[273]. No medalhão central, Loiola é representado a meio corpo, presta culto à Cruz de Cristo, veste o hábito jesuíta e o rosto está conforme as representações da altura: calvo, com olhar grave e austero. As cenas biográficas são: na primeira composição surgem simultaneamente duas cenas: a *Aparição de S. Pedro e a Batalha de Pamplona*; *Inácio entrega as roupas a um pobre e Inácio com a Santíssima Trindade na Praça de S. Marcos, em Veneza; As tentações de Inácio de Loiola,* cujo Diabo aparece sob a forma de uma cobra; *Aparição de Cristo*; *O Senador Trevisano descobre Inácio adormecido debaixo das arcadas de S. Marcos em Veneza; Missa de Inácio de Loiola; Aparição de Cristo no monte Olivete*; *Apresentação da Companhia ao Papa Júlio III;* e uma outra cena, na qual não conseguimos fazer a leitura iconográfica. As anteriores composições têm um desenho muito rudimentar, e consideramos que o seu valor estético presente, não se encontra tanto nas representações inacianas, mas mais nas molduras que enquadram os desenhos. Estas são simétricas (a forma e a ordem são iguais do lado direito e esquerdo da composição) e aparecem dois modelos diferentes de molduras. A imagem é rematada pelo símbolo jesuíta e por inscrições em latim referentes ao fundador e à Companhia.

A partir da "folha" de Leu de 1590, surge mais tarde uma "folha" do mesmo autor, mas datada de 1595 e com algumas alterações, nomeadamente a representação de

[272] Cf. Anexo fotográfico, figura 166-167.
[273] Cf. Anexo fotográfico, figura 166.

duas cenas da vida inaciana e as insígnias da Companhia[274]. A partir desta "folha"aparece a imagem de Petros Perret (1597) feita em Augsburg e que foi uma importante fonte de inspiração para a iconografia de Wierx[275]. Leu vai ainda influenciar a realização de vários trípticos mandados fazer em1600, em Limoges, e enviados para Roma entre1605 e 1615[276].

O outro grupo de representação iconográfica inaciana é a *Vita* de Francesco Villamena (1564-1624), discípulo de Cornelis Cort. Esta composição, datada de 1600, representa uma biografia mais completa de Loiola e da respectiva Companhia de Jesus, estando envolta numa grande polémica. O autor dedicou-a ao "inimigo papal" Herzog Wilhem V da Baviera, inscreveu a designação "beatus" e apresentou imagens referentes a milagres atribuídos a Inácio de Loiola, que ainda não tinham obtido a permissão papal para serem representados. A referida composição foi resultado de uma fase de propagação de Loiola que incide mais na representação dos vários milagres do que na faceta histórica da Companhia. Esta situação relaciona-se essencialmente com o facto de os habitantes da cidade de Roma terem demonstrado um interesse maior em canonizar Loiola, do que as populações das restantes cidades.

Tal como acontece nas anteriores representações, atribuídas principalmente a Thomas de Leu, neste novo grupo de representações considera-se que houve igualmente um protótipo, entretanto perdido, que vamos igualmente designar de **X (Imagens em série)** e por um outro protótipo designado de **Y ("folha" e medalhão)** e que são a base das imagens de Villamena, PF e mais tarde de Wierx[277]. Na "folha" de Villamena, mais uma vez a parte central é composta pela imagem do fundador, modelada de corpo inteiro. A vida de Loiola é representada por vinte e nove pequenas composições, acompanhadas por texto. No topo da imagem surge o símbolo jesuíta de IHS, os três cravos e a cruz de Cristo. As várias cenas que compõem a representação central são rodeados por querubins e motivos vegetalistas. Verificamos que nesta composição Inácio de Loiola é figurado pela primeira vez com a auréola de beatificação. Posteriormente, no ano de 1625, esta composição vai ser novamente editada[278]. Muito semelhante com a representação de Villamena surge a "folha" de PF, constituída por

[274] Cf. Anexo fotográfico, quadro 1 e figura 145.
[275] Cf. Ursula König-Nordhoff, **op. cit.**, p. 247.
[276] Idem, **Ibidem.**
[277] **Ibidem.**
[278] Cf. Anexo fotográfico, figura 168 e 171.

quinze composições ovais, que demonstram igualmente semelhanças com as imagens de Wierx[279].

Pensa-se que em 1609, ano da beatificação de Inácio de Loiola, surge um conjunto de doze composições, e um frontispício, da autoria de Hieronymus Wierx, inserida na *Vita B. P. Ignatii de Loyola Fundatoris Societatis Iesu*, editado em Antuérpia. Estas composições são bastante modestas comparativamente às realizadas, no mesmo ano, por Piero Paulus Rubens e Jean Baptiste Barbé e as estampas de Wierx têm sido alvo de um debate, uma vez que os historiadores não chegam a nenhuma conclusão precisa sobre a datação da realização das mesmas. A tese de doutoramento de U. König-Nordhoff defende que estas representações se inserem no ciclo produtivo iniciado a partir da beatificação de Loiola (1609).

Outras imagens importantes – de um período mais tardio – são atribuídas a Barbé. São também uma *Vita* em folha única, composta por dez composições, mais quatro imagens pequenas e um medalhão central com a imagem de Loiola prostrado, com os braços abertos e com a representação da auréola, encimada pela Santíssima Trindade, fazendo lembrar a cena passada em *La Storta*[280]. Estas imagens são igualmente acompanhadas por legendas e rematadas por molduras[281].

Do ano de 1600 também há referências documentais da existência de quinze ou dezasseis quadros atribuídos a Juan de Mesa, que tinham sido encomendados pelo biógrafo de Loiola, o padre Ribadeneyra, para o Colégio de Acalá de Henares[282]. No entanto, estes perderam-se e a única composição que subsistiu na Biblioteca Balmes de Barcelona é um fragmento da *Aparição de S. Pedro*, com a representação da parte superior do corpo de Loiola[283]. Não sabemos se estes quadros eram legendados ou não, mas depreende-se que tinham um tamanho considerável, a julgar pelas dimensões do fragmento existente: 75x68cm[284]. Pensa-se que estas composições foram de tal forma importantes que acabaram por se tornar a base de inspiração na elaboração de treze composições editadas em Amberes, no ano de 1610, imputadas aos irmãos Cornelio e Teodoro Galle, Adrian Collaert e Carlos Van Mallery[285]. Do ponto de vista estilístico e artístico, Gutierez considera que esta série de composições é de extrema qualidade

[279] Cf. Anexo fotográfico, figura 170.
[280] Cf. Anexo fotográfico, figura 172.
[281] Cf. Anexo fotográfico, figura 218-219.
[282] Este tema é bastante desenvolvido no doutoramento de Ursula König-Nordhoff.
[283] Cf. Ursula König-Nordhoff, **op. cit.**, pp. 261-277.
[284] Cf. Anexo fotográfico, figura 221.
[285] Cf. Anexo fotográfico, figura 200-212.

e *"Todos ellos reprodujeron en sus grabados las escenas de la vida de San Ignacio tomadas de Vita Beati (...) del P.Pedro de Ribadeneira"*[286]. Estas imagens reportam-se igualmente a alguns dos passos principais inacianos e incidem mais sobre os milagres que lhe estão atribuídos, do que a cenas da história da Companhia. No mesmo plano estão dispostas várias cenas, assinaladas por letras (de A a D) e por pequenas legendas.

Inserida no período cronológico em estudo, assinalamos a série iconográfica atribuída a Rubens-Barbé. É uma série composta por um frontispício e por setenta e nove composições legendadas, sendo considerada a primeira grande sistematização da vida de Loiola e servirá de modelo e de inspiração para as posteriores representações inacianas, como por exemplo de Juan Valdés[287]. As composições feitas a buril demonstram a técnica bastante sofisticada dos seus autores, nomeadamente na representação das expressões faciais, na força do desenho através de jogos de luz e sombra, na tridimensionalidade das representações e no domínio pleno da técnica de trabalhar a buril. De forma a concentrar a atenção do espectador para cada cena biográfica, podemos observar a preferência da composição única, em detrimento de várias representações num mesmo plano.

5.3. Breve abordagem dos aspectos mais relevantes da arquitectura jesuíta: da utilização do «estilo jesuíta» à concepção do «modo nostro»

Como se pode concluir do que foi dito anteriormente, durante a segunda metade do século XVI, os jesuítas assumiram um papel decisivo na História da Arte em Portugal, factor que se deveu essencialmente à protecção régia que passaram a dispor e ao apoio de ricos cidadãos e nobres. Esta acção foi de tal maneira notória que influenciou um outro tipo de manifestação artística: a das construções jesuítas" *(...) certos factores políticos, sociais e religiosos, como por exemplo, a chegada das especiarias, o deflagrar da guerra ou o alastramento da peste, funcionaram como motores de desenvolvimento ou sinais de paragem nas construções"*[288].

[286] **Ibidem.**
[287] Cf. Anexo fotográfico, figura 185-199.
[288] Cf. Fausto Sanches Martins, **op. cit.**, 1994, p. 20.

Com apoio financeiro as obras jesuítas, nomeadamente a construção de igrejas, proliferaram por toda a Europa. Os historiadores procuraram encontrar aspectos semelhantes entre as várias edificações de modo a identificar um «estilo jesuíta», possuidor de " *(...) características de grande ostentação e desenhado para subjugar o espírito e para exibir o poderio económico da Companhia de Jesus*"[289]. A Companhia utilizava a expressão «modo nostro», não como desejo de identificação estilística, mas como uma expressão de fidelidade a determinados critérios próprios que o observador deveria ver nas construções jesuítas. A tendência comum mostra uma estratégia para a criação de espaços de carácter funcional e homogéneo, com naves principais de leitura simples e capela-mor contrastante, visível de qualquer ponto da igreja. Portugal conduziu ao limite absoluto esta estrutura construtiva com simplicidade funcional, criando a designação de *estilo chão* que deve grande parte da sua filiação estrutural nas chamadas *hallenkirche* alemãs.

Não podemos afirmar que a Companhia tenha imposto um estilo uniforme, nem muito menos, elaborado uma teoria artística própria, no entanto, houve desde o início a preocupação de definir critérios orientadores construtivos. Tal como analisou Fausto Sanches Martins, no Cânon Dez da I Congregação Geral, celebrada em 1558, ficou estabelecido que os edifícios deveriam ser aptos para a habitação, úteis para os exercícios dos Ministérios, higiénicos, de estrutura sólida e robusta e, ao mesmo tempo, fiéis às normas de pobreza religiosa, pelo que não deveriam ser sumptuosos ou ricos em pormenores arquitectónicos. Mais tarde, em 1565, acrescentaram-se algumas normas relativas à obrigatoriedade do envio dos projectos a Roma, com a finalidade de serem submetidos a um exame minucioso para posterior aprovação[290].

A partir de 1575 e com a eleição do novo Geral[291], o antigo projecto de desenhos comuns foi abandonado para dar lugar a uma filosofia construtiva diferente, que consistia na ideia da adaptação do projecto, às variantes geográficas, à situação económica, flexibilidade e adaptação da evolução artística. Todas as construções

[289] Cf. George Kubler, **A arquitectura portuguesa chã. Entre as especiarias e os diamantes (1521-1706)**, Vega, Lisboa, 1988, p. 58.

[290] O Padre Giovanni de Rosi traçou projectos considerados, como plantas ideais, a fim de serem adaptadas a diferentes situações. Eram compostas por seis plantas-modelo: plantas longitudinais com nave única e capelas laterais; de três naves com capelas laterais e absides terminais; criou-se uma planta elíptica com capelas laterais e átrio; uma com vão central e copulado. Cf. Anexo fotográfico, figura 355.

[291] A Companhia de Jesus estava organizada segundo uma hierarquia bem definida, como já tivemos oportunidade de desenvolver.

deveriam respeitar a ideia da utilidade, funcionalidade e adaptação dos Ministérios da Companhia que constituíam o então já referido chamado «modo nostro»[292].

Partindo de uma política educacional presente na sociedade, a construção mais importante na Companhia de Jesus é sem dúvida o Colégio. O programa construtivo de um colégio obedecia às regras afixadas na *Acta in Congregationis Generalis,* I (1558) e *De Ratione Aedifitionrum.* Essas normas são especificadas nas actas de 1565, da segunda Congregação Geral e estipulavam a preponderância do princípio arquitectónico de solidez, sobriedade religiosa, funcionalidade, higiene e sobre o aparato decorativo *"nec sumptuosa sunt, nec curiosa"*[293]. Estes espaços eram construídos e articulados em torno de um pátio (a chamada distribuição em Quadra), com partes distintas de utilização que incluíam três espaços fundamentais: as áreas dedicadas à comunidade, às escolas e à igreja (no presente trabalho desenvolvemos com mais atenção o espaço da igreja e todos os elementos que lhe estão subjacentes). Todas as igrejas jesuítas têm geralmente uma nave única que se assume como elemento ordenador da igreja, criando duas áreas delimitadas e distintas[294]. Uma das áreas é constituída por cinco capelas e quatro altares, que ocupam o topo da igreja dedicada à liturgia; a outra corresponde ao espaço das quatro capelas que, desde o século XVII, ocupam a zona intermédia dedicada à assistência missionária e à pregação[295]. *"Todas elas [as igrejas], por acomodação à facilidade e esplendor de culto se alargavam numa só nave, de modo que os fiéis, colocados em presença do altar-mor, pudessem assistir sem estorvo aos mistérios e ofícios divinos, e, vendo de toda a parte o orador, lhe escutassem mais facilmente a voz e recebessem atentos e sem perda nenhuma as lições da cadeira sagrada"*[296]. As igrejas da Companhia são normalmente amplas, bastante iluminadas e com uma acústica excelente, na medida em que o pregador, situado no altar-mor ou no púlpito, deveria captar a atenção do crente (tanto para a parte auditiva do mesmo, como para a parte visual - para toda a ornamentação que decorava o interior da igreja)[297].

---

[292] Cf. Fausto Sanches Martins, **op. cit.**, p. 884.
[293] Ana Fausto Monteiro Carvalho, **A forma e a imagem: arte e arquitectura jesuítica no Rio de Janeiro colonial**, p. 47.
[294] O sistema de nave única não foi criação dos jesuítas, mas foi utilizado por eles de uma forma exemplar. Através desta distribuição, os recintos fechados das antigas capelas medievais, transformavam-se em espaços abertos, contactando directamente com os fiéis e promovendo o culto dos santos. Cf. Anexo fotográfico, figura 356.
[295] Teresa Freitas Morna, **O púlpito e a imagem: os jesuítas e a arte**, Lisboa, 1996, p. 18.
[296] Francisco Rodrigues, **História da Companhia de Jesus na assistência de Portugal**, Porto, Tomo III, vol. I, p. 320.
[297] Cf. Anexo fotográfico, figura 357.

A arquitectura das igrejas jesuítas não é concebida de uma forma uniforme, tendo sofrido algumas alterações ao longo dos séculos XVI/XVII. Os elementos principais destas centram-se na fachada, capela-mor, altar-mor e sacristia. A fachada é considerada um componente fundamental, porque é o primeiro elemento arquitectónico com que o observador toma contacto: a partir dele o fiel apreende todo o restante espaço arquitectónico. Nos primeiros tempos as fachadas são testemunho da espiritualidade jesuíta, verificando-se uma decoração quase inexistente, traduzindo um certo ideal de pobreza. No entanto, no século seguinte, assistimos a uma modificação radical desta atitude, com a evolução da frontaria para expressões ritmadas, incluindo abertura de vãos e nichos que albergavam esculturas representativas dos santos da Companhia (esta modificação aconteceu após a canonização de Inácio de Loiola e Francisco Xavier). É a partir desta altura, que estes passam a ser foco de transmissão propagandística, adoptando-se a ideia da fachada-retábulo[298].

Relativamente ao segundo espaço (capela-mor), a abolição de determinados elementos (recitação em coro do Ofício Divino, deambulatório e capelas radiantes da capela-mor) provocou uma completa reestruturação espacial interior, com a substituição das capelas radiantes por cabeceiras planas, o que tornou a construção mais acessível económica e tecnicamente. A acústica passou também a ter melhores condições, uma vez que o espaço da igreja tornou-se amplo e a ausência das cadeiras do coro reduziu o comprimento da capela-mor, criando um espaço pouco profundo, mas bastante elevado e proporcional em largura e permitiu ainda a integração de alguns elementos, como o sacrário, o trono, as tribunas, o túmulo do fundador e o altar-mor. *"Os jesuítas, como membros duma Ordem Apostólica, visavam acima de tudo a salus animarum, vivendo em atitude de diáspora permanente (...). Assim sendo, abdicaram de certas acções culturais (...) que incluíam o coro, missas solenes e outros ofícios cantados que impediram (...) a entrega total e livre à obra da Evangelização (...) "*[299].

Do ponto de vista arquitectónico e espacial, o altar-mor constitui o ponto de fuga das linhas de força do edifício e também o ponto de convergência de todos os movimentos estruturais e espirituais que animavam o interior de uma igreja, situando-se num plano um pouco desnivelado em relação à nave de forma a permitir um contacto mais directo com o fiel. Dividido da zona secular por uma cancela mantém-se, contudo, como um espaço sacro e nobre, onde devem convergir todos os movimentos e toda a

[298] Cf. Fausto Martins, **op. cit.** , pp. 963-964.
[299] Idem, **Ibidem**, p. 964.

atenção dos fiéis. Com o aumento da importância do retábulo, o altar-mor passa a fazer parte de um conjunto monumental retabular[300].

Desde que transpunham as portas do templo, os fiéis eram «convidados» a percorrer um espaço rectilíneo, isento de obstáculos, direccionado ao encontro do Divino. As igrejas jesuítas são espaços vivos vocacionadas para a pregação, como forma de combate à crise religiosa que se vivia[301]. Assim, para além das transformações anteriormente referidas, uma outra zona que ganhou muita importância foi a do púlpito (colocado no centro das igrejas) e considerado como uma das armas privilegiadas de combate à Reforma Protestante e exercício do Ministério[302]. Era do púlpito que o pregador apelava à fé, de forma cénica e teatralizante, com o objectivo de criar sentimentos de comoção e arrependimento. De acordo com a mesma lógica, surge também pela primeira vez um novo elemento no interior das igrejas: o confessionário[303].

5.3.1. A Igreja do Espírito Santo de Évora

Um exemplo relevante da importância do espaço sacro jesuíta é a Igreja do Espírito Santo de Évora. Para compreendermos melhor os exemplos picturais de que trata a presente análise, houve a necessidade de procedermos a um breve estudo desta igreja eborense, tarefa que se mostrou complicada, uma vez que alguns dos dados recolhidos, durante o período de investigação, são contraditórios: a data do início da construção, a atribuição do arquitecto responsável pela traça, a leitura e análise dos projectos que serviram de inspiração para a realização deste monumento, são elementos que não têm uma leitura uniforme por parte dos antigos cronistas e por estudiosos contemporâneos.

Pensamos que as razões que levaram à construção desta igreja prendem-se com dois possíveis factores essenciais: por um lado, as pessoas que ocorriam à provisória igreja colegial, para ouvir a missa e para a pregação, eram em número cada vez maior: "

[300] **Ibidem**, pp. 965-966.
[301] Segundo George Kubler, as construções da Companhia foram de tal forma importantes que abriram caminho para um novo tipo de construção, fornecendo um modelo para os Beneditinos, Agostinhos e Carmelitas. Sob a administração do cardeal-arquiduque Alberto, levou-se a cabo uma campanha de renovação arquitectónica muito significativa, prosseguida por essas ordens religiosas.
[302] Cf. Teresa Freitas Morna, **op. cit.**, p. 20-21.
[303] Idem, **Ibidem**. Cf. Anexo fotográfico, figura 373.

(...) mas atèagora (sic) muy apertado de Igreja, porque a q inha até o anno de 1566 por ser feyta com os prymeiros intentos do Cardeal, pera os quinze Collegiaes, ficava muy recolhida no interior do Collegio, com a serventia por dentro do pateo da Universidade; & era muy pequena a respeyto dos grandes concursos de gente que nos acudia (...) "[304]; por outro lado, houve um pedido feito pelas senhoras eborenses ao Cardeal D. Henrique, no sentido de ser construído um templo onde as mulheres pudessem assistir aos actos sagrados, uma vez que lhes era proibida a frequência da missa na capela do colégio: *"A occasião foy huma petição, que huã das principaes senhoras de Évora em nome de todas as mulheres da Cidade, meteo na mão ao cardeal, pedindolhe, mandasse fazer Igreja, na qual as mulheres pudessem entrar a ouvir as pregações, & receber os Sacramentos, por quanto atè aquelle anno naõ tinhaõ ellas entrado na nossa Igreja, por ficar dentro do pateo da Universidade, & naõ permitia irem a ella mais que os homens. Agradou-se da petiçaõ, & logo deu ordem, a que se começasse a obra"*[305].

A localização geográfica para a construção das igrejas era bem definida pelos ditames jesuítas: *" (...) escolha-se um sítio bom e saudável, em lugar elevado propício e afastado das casas urbanas. Calmo e cómodo para repouso do espírito e favorecedor da aquisição da doutrina. Convém que seja bom e amplo, não vetusto, estável e espaçoso (...)* "[306]. Neste caso particular *"Para esta construção foi necessário sacrificar o corpo original da residência do Cardeal; comprar algumas casas que se situavam no perímetro de construção da igreja; e expropriar o primitivo Convento do Salvador do Mundo, monumento que pertencia às religiosas claristas, " (...) Junto daquele lugar havia um recolhimento de freiras de S. Francisco, que se nomeava do Salvador. O Cardeal tinha mandado comprar estas e outras casas pagando tudo a maiores preços, para se desembaraçar o sítio."*[307]

A sua construção teve um custo de cerca de 30 000 cruzados, pagos na sua quase totalidade pelo fundador da igreja: *"Acho em papéis antigos, que custara até trinta mil cruzados (...)* "[308].

---

[304] Baltasar Telles, **Chronica da Companhia da EISV na província de Portugal**, Livro V, cap. XXV, Lisboa, 1647, fol. 366.
[305] Padre António Franco, **Imagem da virtude em o noviciado da Companhia de Jesus do Real Collegio do espírito Santo de Évora de Reyno de Portugal**, Lisboa, 1714, fols. 5-6
[306] Manuel Pereira Gomes, **Santo Inácio e fundação de colégios**, INA, Janeiro de 1996, p. 94. Cf. Anexo fotográfico, figura 359.
[307] Padre António Franco, **Évora ilustrada**, Livro III, MCMXLV, p. 248.
[308] Cf. Padre António Franco, **op.cit.**, Livro III, MCMXLV, p. 248.

Relativamente ao início da construção da igreja eborense, as notícias recolhidas em trabalhos anteriores são contraditórias, das quais salientamos as seguintes: 4 de Outubro de 1566[309]; 3 de Outubro de 1567[310] e 4 de Outubro de 1567[311]. Apontamos esta última data como a mais fidedigna, uma vez que coincide com o dia comemorativo do nascimento de S. Francisco de Assis: *"Coincidindo com a festa de S. Francisco de Assis, a 4 de Outubro, procedeu-se à cerimónia da benção e lançamento da primeira pedra da nova igreja (...)*[312]. Para além disso, as fontes mais antigas referem-se sempre ao ano de 1567 e nunca ao de 1566[313].

Também os autores do projecto e os construtores são alvo de controversas informações. Segundo Túlio Espanca[314] e Paulo Pereira[315], os responsáveis pela elaboração da planta (fundamentos e finalização do projecto) foram os arquitectos Manuel Pires (entre os anos de 1565-70) e Afonso Álvares (1570-1573), ambos mestres da Comarca do Alentejo e empreiteiros da Companhia de Jesus. No entanto, de acordo com documentos recolhidos por Fausto Martins, é contrariada a opinião de que Manuel Pires fosse o autor do risco da igreja nova, apontando-se para Diogo Torralva como o autor da mesma[316]. Uma outra fonte refere que os primeiros construtores foram Manuel Paez e João Pereira[317].

Algumas dúvidas ainda hoje subsistem quanto à analogia com outros projectos, nomeadamente com a igreja de S. Roque, em Lisboa, e o Templo de Gesú (datado de 1568), em Roma: *"Apesar do seu processo construtivo – da igreja do Espírito Santo – se ter antecipado ao de S. Roque, tais afinidades explicam-se pelo facto de os planos da igreja lisboeta serem anteriores, pelo que alguns problemas práticos (...) podiam ser melhor solucionados na igreja de S. Roque"*[318]. Relativamente ao segundo foco,

[309] Cf. Túlio Espanca, **op. cit.**, p. 81.
[310] Cf. Padre António Franco, **Imagem da virtude em o noviciado da Companhia de Jesus do Real Collegio do espírito Santo de Évora de Reyno de Portugal**, Lisboa, 1714, fols. 5-6.
[311] Cf. Baltasar Telles, **Ibidem**, Livro II, cap. XXV, Lisboa, 1647. O autor Fausto Sanches Martins, na sua tese de doutoramento, baseia-se nesta fonte para datar a inauguração da primeira pedra da igreja.
[312] Idem, **Ibidem.**
[313] A.N.T.T., **Livro das Provisões e outros documentos pertencentes ao Colégio de Évora**, Maço 100, nº. 1, 1560, fól. 157. As outras datas, nomeadamente a primeira, tem servido sempre de referência aos actuais investigadores, mas esta não corresponde à data referida nas fontes documentais. Podemos afirmar que este erro terá como base a análise superficial documental; ou simplesmente no apoio consecutivo entre os historiadores, sem prévia confirmação documental.
[314] Cf. Túlio Espanca, **op. cit.**, p. 82.
[315] Paulo Pereira, *A arquitectura jesuíta – primeiras fundações*, **Oceanos**, n.º 12, Lisboa, 1992, p. 106.
[316] Este trabalho não pretende aprofundar esta questão e, como tal, remetemos esta problemática para o estudo mais recente de Fausto Sanches Martins, **op. cit.**, pp. 223-224.
[317] Cf. **Livro das Provisões e outros documentos pertencentes ao Colégio de Évora**, Maço 100, nº. 1, 1560, fól. 157.
[318] **O púlpito e a imagem: os jesuítas e arte**, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Lisboa, 1996, p. 14.

questão polémica e de difícil resolução, levantada por Pais da Silva, refere-se directamente a uma possível influência em Portugal da planta da Igreja de Gesù de Roma[319]. Quando Gesù foi projectada (1568), as igrejas portuguesas já estavam em fase de construção, cuja possível influência de linhas estruturais simples poderá ser, por um lado, fruto da continuidade de uso do formulário gótico ao longo do período renascentista e não propriamente de uma directa influência da igreja italiana ou, por outro lado, justificada pelo facto das plantas das igrejas de S. Roque e do Espírito Santo terem sido modeladas a partir dos projectos de Sebastião Sérlio ou dos trabalhos de Vignola, tendo sido aprovadas pela Companhia muito antes das datas mencionadas[320]. Assim, o mais provável é terem sido adoptadas algumas normas impostas por Roma pela II Congregação Geral de 1565, onde se referia que nenhum edifício poderia ser erguido sem o prévio consentimento de Roma e que todas as alterações e emendas feitas à traça original deveriam ser submetidas à mesma aprovação. Para além disso, existem notícias quanto à circulação de desenhos nos circuitos da Companhia, ideia que vem reforçar a noção de que as normas eram até o ano de 1575 impostas, mas também que os portugueses conseguiram, por razões de ordem funcional, criar um modelo próprio e concorrente ao modelo maneirista romano[321]. *"Correo a obra com notavel pressa, porque não faltava o dinheyro; & assim no mes de Outubro de 1572. se acabou de fechar a abóbada. E na Paschoa do anno de 1574 disse nella a primeyra Missa (...)* "[322].

Numa primeira observação a igreja de Évora transmite uma grande monumentalidade e severidade de linhas. É constituída por um pórtico, de sete arcos de pedraria, em volta redonda e protegidos por pilares. A sua entrada é feita por três

[319] Jorge Henrique Pais da Silva, *Notas sobre a arquitectura dos jesuítas no espaço português*, **MVSEV**, 1961, pp. 5-12. Cf. Anexo fotográfico, figura 355.
[320] Cf. Túlio Espanca, *Notícia dos edifícios do Colégio e Universidade do Espírito Santo,* **Cadernos de História e Arte eborense**, 1959, p. 24.
[321] Cf. Fausto Martins, **op. cit.**, pp. 885-886. O Padre Giovanni de Rosi traçou projectos considerados como plantas ideais, a fim de serem adaptadas a diferentes situações. Eram compostas por seis plantas-modelo: plantas longitudinais com nave única e capelas laterais; de três naves com capelas laterais e absides terminais; criou-se uma planta elíptica com capelas laterais e átrio; planta com vão central e cupulado. Após a morte de Mercuriano, em 1575, e com a eleição do novo Geral, o antigo projecto de traças comuns foi abandonado para dar lugar a um factor diferente, que consistia na ideia básica de adaptação do projecto, consoante a localidade geográfica, a situação económica e a flexibilidade e evolução artística. Todas as construções deveriam respeitar a ideia da utilidade, funcionalidade e adaptação dos Ministérios da Companhia que constituíam o chamado «modo nostro».
[322] Cf. Padre António Franco, **Imagem da virtude em o noviciado da Companhia de Jesus do Real Collegio do espírito Santo de Évora de Reyno de Portugal**, Lisboa, 1714, fol. 6.

grandes portas com " *(...) umbrais de mármore (...) feitas de madeira do Brasil. Fizeram-se no ano de 1579*"[323].

A igreja abre para o exterior por uma galilé que poderá ter servido de apoio a festas processionais que davam continuidade a tradições alentejanas manuelinas[324]. As empenas laterais foram concebidas inicialmente para serem terraços que se destinavam aos fiéis para quando existissem procissões, mas esta ideia acabou por não ser concretizada, tendo sido cobertas por telha: *"Sôbre as tribunas mandou o fundador fazer varandas. O intento foi para verem as procissões, das que caem para a cidade, e para espairecer das que ficam para os campos. Nem umas nem outras tiveram êstes usos, antes se cobriu de telha o pavimento delas"*[325]. A poente, o extradorso termina com duas torres quadradas com cunhais de cantaria, que outrora tiveram um carrilhão. Os olhais mantêm dois sinos de bronze fundido. Sabemos que o frontão, aberto, composto por uma luneta com moldura feita em mármore, era sobrepujado, nos " *(...) acrotérios, por pináculos ou esferas de granito, como se vê no desenho de Pier Baldi, feito em 1669 (...)* "[326].

Em termos espaciais a igreja do Espírito Santo tem a mesma leitura do que a de S. Roque: nave unificada, rectangular, com comprimento superior à largura, coberta com tecto de meio canhão, ornamentada por caixotões geométricos, favorecendo a atenção axial, que se dirige para a capela-mor (consagrada ao culto do Espírito Santo)[327]. Pela primeira vez em Portugal, a nave principal foi projectada como se tratasse de uma enorme sala, unificada por uma abóbada de berço. É dividida em cinco tramos, transepto e coro. Tem uma cabeceira centralizada que domina todo o espaço interior; os espaços laterais são preenchidos por capelas (dedicadas a S. Catarina, S. Agostinho, Senhor dos Passos, Senhor da Cana Verde, Senhor Crucificado, Nossa Senhora da Morte, Santa Úrsula, Santo António, Santa Ana, S. João e S. Sebastião)[328] e tribunas que assumem um papel cultural e social. Nos intervalos destes existem pinturas murais em forma de medalhões que representam os Evangelistas e Doutores da Igreja, bem como telas pertencentes ao culto da Ordem Terceira[329]. Cada capela parece um arco triunfal de três vãos, repetindo a composição tripartida da parede testeira da capela-

[323] Idem, **Évora ilustrada**, Livro III, MCMXLV, p. 249.
[324] Cf. Anexo fotográfico, figura 360-361.
[325] Cf. Padre António Franco, **Ibidem**, p. 250.
[326] Cf. Túlio Espanca, **op. cit.**, p. 82.
[327] Cf. Anexo fotográfico, figura 362 e 357.
[328] Cf. Anexo fotográfico, figura 363-379.
[329] Cf. Anexo fotográfico, figura 362, 380-387.

mor, uma vez que a entrada da mesma é ladeada por arcadas mais pequenas que penetram nos suportes e onde surgem entradas secundárias. Esta ideia não é nova, já tinha sido utilizada, primeiro por Alberti, em 1472, e reaparece mais tarde, em Espanha, no Hospital de Ubeda, da autoria de Andrés Valdevira, no ano de 1562-1575; está também presente em Tomar, no projecto de Torralva[330].

O desenho é orientado por objectivos opostos que determinam a procura da iluminação interior, evitando a utilização de janelas exteriores. *"A iluminação é abundante e provém de fontes directas invisíveis exteriormente e de fontes indirectas nas tribunas, que não são visíveis do interior. Assim, a traça esconde exteriormente a iluminação directa e o interior a iluminação indirecta. Sempre que possível, as janelas são escondidas ou tornadas pouco importantes."*[331]. Através da análise das fontes documentais sabemos que *"Antigamente teve outro óculo sôbre a Capela-Mor, em correspondência do côro; porém se tapou e no vão foi colocada a imagem de Cristo crucificado"*[332].

Neste templo são aplicadas duas ordens arquitectónicas: a toscana e a dórica. *"O dórico (...) denuncia a interpretação de Serlio, que atribui àquela ordem um carácter sólido e «robusto», associando-a no âmbito católico a templos dedicados a Jesus Cristo ou a santos «soldados» (...)"*[333]. Assim, o dórico aparece como uma necessidade e uma crítica. Por um lado, prende-se com a ideia de o fundador desta Companhia ter sido um soldado e, consequentemente com a congregação ligada à imagem de um exército; por outro lado, Serlio só recomendava a utilização desta ordem arquitectónica em edifícios militares ou outros com carácter utilitário, Assim, consideramos que esta ideia prende-se com o espírito metaforicamente associado à Contra-Reforma e assumido pela Companhia de Jesus.

Este monumento tem composições decorativas importantes, acrescentadas posteriormente, e que lhe concederam sumptuosidade e alegria, a contrastar com a original leitura de frieza e singularidade: *"Era tal a frieza e monotonia que magalotti, em 1669, narrador do Duque da Toscana, dissera que a igreja era coisa ordinarissima"*[334]. Para tal, foi elaborado um guarda-vento almofadado e apilastrado, com madeiras vindas do Brasil, foram colocadas grades de balaústres torneadas

[330] Cf. George Kubler, **op. cit.**, p. 62.
[331] Idem, **Ibidem**.
[332] Cf. Padre António Franco, **Évora ilustrada**, Livro III, MCMXLV, p. 250.
[333] Cf. Paulo Pereira, **op. cit.**, p. 106.
[334] Cf. Túlio Espanca, *Notícia dos edifícios do Colégio e Universidade do Espírito Santo*, **op. cit.**, 1959, p. 25.

apoiadas em pilastras de mármore vermelho de Sintra, entre outros acrescentos. Segundo António Franco, todos os altares eram constituídos por retábulos dos padroeiros.

Por fim há ainda a registar que a igreja é toda pavimentada de mármore vindo de Estremoz: *"O pavimento é todo de mármores de Estremoz. Para se conservar, no ano de 1574, O Cardeal como legado a latere pôs excomunhão aos Provinciais e Reitores, que permitissem enterrar-se pessoa de qualquer qualidade que fôsse, no pavimento da igreja e reservou excomunhão ao Papa. Até ao presente se observou à risca"*[335].

Uma outra área fundamental do espaço litúrgico, a sacristia, que por razões directamente relacionadas com o presente estudo, merece uma atenção especial e pormenorizada.

[335] Cf. Padre António Franco, **Évora ilustrada**, Livro III, MCMXLV, p. 249.

6. A IMPOTÂNCIA DA SACRISTIA E A SUA NOVA ARTICULAÇÃO ESPACIAL: FUNÇÃO DE *PINACOTECA* OU *SALAS DE ORAÇÃO*

Remonta ao século III a existência de referências documentais que se referem às sacristias, que eram indicadas, na altura, para guardar cofres e baús. Já nesta época as igrejas de maior importância tinham normalmente duas sacristias: uma para as funções normais (preparação da liturgia e organização dos objectos e paramentaria necessários para a realização do culto) e outra reservada para o Capítulo e cónegos, sendo nesta última que se guardavam as Relíquias e o Tesouro[336]. Podemos considerar assim, que a sacristia teve desde sempre e durante muito tempo a função específica primeira de guardar os objectos relacionados com o culto religioso. A partir do século XVI, com uma Igreja Contra-Reformada, as sacristias vão ser alvo de transformações físicas e simbólicas. Continuam a desenvolver as anteriores funções: guardar a paramentaria e outros objectos[337]; no entanto, e com as novas directrizes tridentinas, este espaço autonomiza-se até se transformarem num recinto à parte da igreja, com uma acessibilidade própria, com altares específicos, com os tectos e as paredes a servirem de [illegible] pictural. Posteriormente, durante o período Barroco, a sacristia vai ser enriquecida com determinado mobiliário, nomeadamente os arcazes que serviam para guardar as vestes sacerdotais[338].

É principalmente, por influência dos tratados de Carlos Borromeu, que a sacristia vai sofrer importantes transformações. Segundo os escritos deste tratadista: " *(...) de entre as várias construções existentes de uma igreja, a construção de uma sacristia é muito relevante (...). (...) a sacristia que – tinha desde os tempos antigos (...) um tecto abobadado, e também um lugar retirado (...) onde a mobília sagrada era guardada – seja construída em qualquer igreja. Que seja ampla, em proporção à catedral, à comunidade, em virtude da quantidade dos ministros da Igreja e em função da quantidade de objectos sagrados, e de igual modo, para que esteja aberta por um período de tempo maior*"[339]. Em estreita dependência com as funções específicas eclesiásticas, como já tivemos oportunidade de referir, as igrejas passam a ter uma, duas

[336] Luís de Moura Sobral, **Do sentido das imagens**, Editorial Estampa, Lisboa, p. 81.
[337] Cf. Anexo fotográfico, figura 388 e 358.
[338] Cf. Luís de Moura Sobral, **op. cit.**, p. 82. Cf. Anexo fotográfico, figura 448.
[339] Cf. Anexo documental (documento n.º 19), S. Carlos Borromeu, **Instructiorum Fabricae et Spellectilis Ecclesiasticae**, Libri II, Cap. XXVII, 1577.

ou mesmo várias sacristias mais pequenas que apoiam as capelas laterais. Para além disso, a construção de duas sacristias possibilita um melhor ordenamento do espaço, onde uma é destinada para utilização exclusiva do altar e outra para uso dos capelães e das confrarias. *"Com efeito, o uso de duas sacristias não é rejeitado nas igrejas mais ilustres e mais frequentadas: uma delas guarda o Capítulo o os objectos de coro; a outra, os sacerdotes capelães e os restantes ministros da igreja, e ainda os restantes objectos (...)"*[340]. Borromeu escreve ainda que: *" (...) qualquer sacristia deve ser construída virada na direcção do oriente, e para o sul, tanto quanto for possível (...). Que tenha duas janelas, ou mais, onde puder ser, correspondendo em linha recta entre si, e sobretudo preferencialmente que estejam do lado direito e do lado esquerdo; para que pela sua influência, o ar saia dali, para que o seu lugar não seja húmido, nem mofento (...) "*[341].

Os jesuítas souberam construir sacristias amplas, elevadas e bem arejadas. Para tal, usaram quase sempre coberturas abobadadas e rasgaram grandes janelas nos topos e/ou nas paredes laterais, possibilitando a iluminação e o arejamento das ditas salas. Construíram pavimentos mais elevados, a fim de evitar estragar com a humidade o mobiliário. Para esta Companhia as sacristias eram consideradas como espaços quase sagrados, onde devia imperar o silêncio, o respeito, e era interdita a entrada dos seculares, *"Não se consinta falarem seculares na Sacristia, nem ainda entrarem nella, e muito menos minimos; e isto se encomenda muito ao Prefeito da igreja e sachristãos; e se nisto faltarem se lhes de pennas; e o mesmo se encomenda na antesacristia"*[342].

Como ponto fundamental de análise, aparece a nova função atribuída à sacristia a partir do século XVI, designada normalmente como *sacristia-pinacoteca*, ou *capelas de Oração*[343]. *"É verdadeiramente com o triunfo do Maneirismo contra-reformado que a* ***Sacristia-Pinacoteca*** *se impõe no panorama da arte cristã ocidental, dentro de um ideário artístico que não deixa de se interrelacionar com o conceito tridentino da arte «senza tempo» (...) "*[344]. A Companhia de Jesus, fiel ao espírito renovador da Igreja, " (...) *nunca em momento algum se alheou – apesar dos preceitos de autoridade que a norteavam – das motivações que se sentiam pulsar no campo estético e na efectivação*

[340] Cf. Anexo documental, Idem, **Ibidem**.
[341] Cf. Anexo documental, **Ibidem**.
[342] BNL, **Cod. 4458**, f.107v. in Fausto Sanches Martins, **op. cit.**, p. 986.
[343] Ao termo *sacristia pinacoteca*, referido por Vítor Serrão e Luís Moura Sobral, Fausto Sanches Martins prefere a denominação *capelas de oração*.
[344] Vítor Serrão, **A lenda de São Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso**, Quetzal Editores, Lisboa, 1993, p.21.

dos gostos dominantes"[345]. Aos padres inacianos impunha-se a ideia de renovar e/ou adaptar receitas de uma linguagem artística mais atraente e ao mesmo tempo catequética. Desta forma, estes espaços vão assumir um carácter pedagógico e conversão, no sentido de imitar os modelos de perfeição religiosa e de santidade, nomeadamente de Francisco Xavier e Inácio de Loiola. As sacristias passam a ter um ou dois altares e a ser decoradas com imagens picturais que representam os principais santos da Companhia. Estas características transformam-nas em verdadeiras *capelas de Oração*, com a função de *pinacoteca*. É o próprio Borromeu que escreve: *"as sagradas imagens estejam no lugar mais visível, em qualquer sacristia (...)* "[346]. Ao percorrer estes locais o observador reporta-se ao passado e é levado a imaginar o forte impacto que os relatos históricos tinham sobre a mente dos fiéis. Estes conjuntos exerciam não só uma influência pedagógica sobre os observadores, como também impunham aos professos da Companhia a presença contínua dos mais significantes feitos e atitudes dos mentores da Ordem, servindo-lhes de permanente modelo de inspiração. O altar da sacristia, com o crucifixo e castiçais, tornava este espaço ponto fulcral, onde o religioso se recolhia para meditar antes de iniciar o culto litúrgico. Sobre o altar estavam os paramentos que o sacerdote vestia por ordem, à medida que rezava a oração correspondente[347].

Através da análise do tratado de Borromeu verificamos ainda que estes espaços passam a ser ocupados por verdadeiros conjuntos iconográficos, de que são maiores exemplos a Igreja de S. Roque, em Lisboa, e a Igreja do Espírito Santo de Évora, seguidamente analisada neste trabalho.

[345] Idem, **Ibidem**.
[346] Cf. Anexo documental (19), S. Carlos Borromeu, **op. cit.**, 1577.
[347] Cf. Anexo documental, **Ibidem**.

AS PINTURAS DA SACRISTIA NOVA DA IGREJA DO ESPÍRITO SANTO

7.1. Identificação dos Painéis Murais Inacianos da Sacristia Nova

A Sacristia Nova da igreja do Espírito Santo tem uma única nave e ocupa o espaço entre o exterior da capela-mor e o antigo noviciado. O acesso à Sacristia Nova pode ser feito de duas formas: pelo interior da igreja, através da cabeceira; e pelo exterior através, de um pátio aberto, que permite a entrada de luz fluente, mas que é também foco de muitas infiltrações e humidade[348].

As pinturas desta Sacristia repartem-se alternadamente por toda a abóbada de berço e pelos tímpanos triunfais e representam doze importantes episódios da vida de Inácio de Loiola, três cenas importantes para a Companhia de Jesus e um painel central com inscrições e simbologia jesuíta. Estas representações são limitadas por estuques de florões e ornamentos de *emblemático*[349].

Este conjunto pictural é constituído por doze grandes composições, com dimensões que variam aproximadamente entre 1,63 m e 1,86 m de largura e 1,63 m e 1,95 m de comprimento (cada um) e por mais três representações, nos tímpanos, de singular importância na história da Companhia, cuja dimensão é de cerca de seis metros[350]. A partir das medições efectuadas aos vários painéis da Sacristia Nova, verificamos que o painel central é um quadrado (1,82x1,82 m) e que os restantes pouco variam em largura e altura. Os painéis que se encontram situados no arranque da abóbada têm as mesmas dimensões que os opostos (existindo uma simetria); são também os maiores em altura, em comparação com os restantes. Em relação aos painéis da segunda, linha todos apresentam praticamente a mesma largura (1,82 m – 1,86 e 1,85 m) e a mesma altura (1,63 m)[351].

As pinturas estão organizadas segundo uma aparente ordem cronológica e representam alguns dos importantes episódios da vida do fundador da Companhia[352]. Os temas destes doze painéis distribuem-se em cinco fiadas longitudinais, contando da

[348] Cf. Anexo fotográfico, figura 533-539 e Planta nº 1.
[349] Cf. Anexo fotográfico, figura 393, 394, 396, 397, 398 e 399.
[350] Cf. Anexo fotográfico, figura 394 e Plantas nº 2.
[351] Cf. Anexo fotográfico, planta nº 2.
[352] Cf. Anexo fotográfico, figura 396. Planta nº 3.

parede adossada à capela-mor até à parede adossada a norte e encontram-se repartidos da seguinte forma:

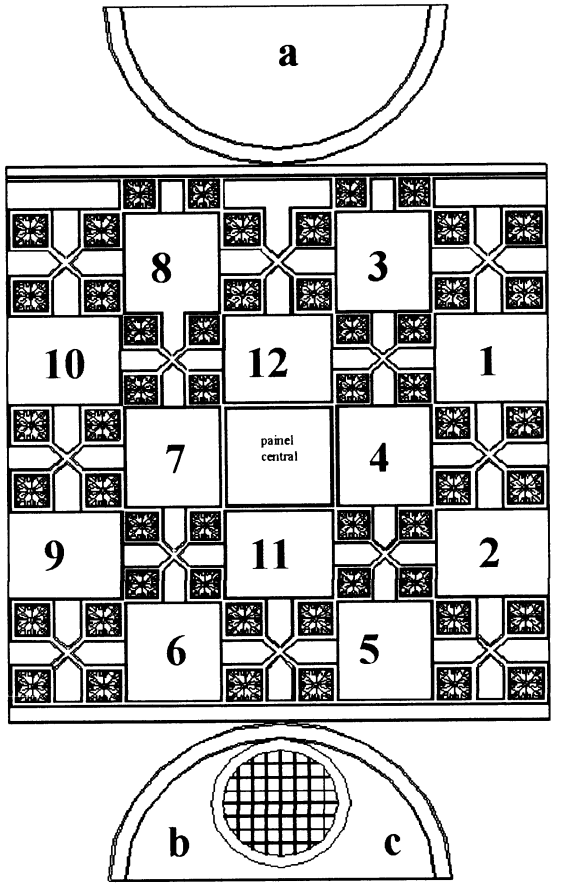
1- **Aparição de S. Pedro a Inácio de Loiola enfermo depois da Batalha e julgado sem cura pelos médicos** (este painel tem uma segunda representação que corresponde à **Batalha de Pamplona**);
2- **Aparição da Virgem com o Menino a Loiola**;
3- **Desmaio de Inácio de Loiola**;
4- **Aparição da Santíssima Trindade na Praça de S. Marcos, em Veneza.** (painel com uma segunda imagem que se refere à **Visão do Menino Jesus**, quando Loiola assistia a uma missa);
5- **Aparição de Cristo,** composição com uma outra representação – **Inácio perante Adriano VI**;
6- **Inácio e o Turco**; **Cristo indica o caminho do monte Olivete;**
7- **Penitência na Água Fria;**
8- **Diogo de Gouveia perante Inácio de Loiola**;
9- **Flagelação**;
10- **Êxtase de Inácio de Loiola**;
11- **Missa de Inácio de Loiola** (painel igualmente multifacetado, no qual aparece outro episódio da vida do Santo **Tentação do Demónio a Inácio, em Manresa)**;
12- **Aparição de Cristo com a Cruz e Deus-Pai (Visão de La Storta)**

Nos topos norte e sul e na Sacristia Nova observam-se ainda outras três representações, uma de grandes dimensões, e as outras duas sob a forma de lunetas que representam episódios relativos à glorificação de Loiola, aspecto de importância para a Companhia de Jesus[353]. A saber:

a) **Papa Paulo III concede a Regra a Inácio de Loiola e aos seus companheiros**;
b) **O Cardeal D. Henrique recebe os primeiros padres jesuítas chegados a Évora, no ano de 1551;**

[353] Cf. Anexo fotográfico, figura 398-399.

c) D. João III, rei de Portugal, recebe das mãos dos padres São Francisco Xavier e Simão Rodrigues de Azevedo as cartas de outorga papal da fundação da Companhia de Jesus (Abril de 1540).



O painel central encontra-se a meio da abóbada da Sacristia Nova, em que está inscrita a data de 1599 (ano em que se deu por finalizada a construção da Sacristia Nova). Quatro querubins enquadram um medalhão circular, em que aparecem os símbolos jesuítas: a pomba do Espírito Santo (que, com as asas abertas desenha a letra H), os três cravos (símbolos dos votos feitos pelos jesuítas: pobreza, castidade e obediência) e as iniciais IHS, adoptada como sigla da Companhia[354]. Em redor desta

[354] Normalmente são três os símbolos adoptados pela Companhia: a pomba, as iniciais e o coração inflamado, com as insígnias IHS. Cf. Anexo fotográfico, figura 400 e Ficha de identificação n.º 2.

cartela, distribuem-se as doze representações de recorte geométrico, emolduradas por grotescos *emblemáticos* de extrema qualidade iconográfica e estilística.

A leitura destes painéis inicia-se com a cartela em que é relatado o ferimento de **Inácio na Batalha de Pamplona** e o posterior **Aparecimento de S. Pedro a Loiola**[355]: *" (...) permittio, que huma bala de canhaõ lhe quebrasse, & despedaçasse a canela da perna direita, & huma pedra despedida do muro, em que se empregou a bala, lhe ferisse gravamente a esquerda, caindo com elle os animos (...). Depois de recolhido Ignacio a casa, sentio mais aggravadas as feridas, & com mayor dano a da perna direyta (...)."*

"Porem Deos, como obrigado (...) a restituir a saude (...) mandou a sua Corte hum escolhido Medico, que foy o Sagrado Apostolo S. Pedro, o qual visitando o enfermo, o recreou com a presença, & deixou com vida"[356]. Na composição da Sacristia Nova, não é possível observarmos toda a representação da Batalha, devido ao estado de conservação da mesma, só sendo perceptível um torreão, elemento observável em outras pinturas da época e que o torna elemento característico deste episódio[357]. S. Pedro surge ladeado por uma nuvem e Inácio de Loiola reage a esta aparição com as mãos no peito, em sinal de misericórdia; encontra-se um livro em cima da mesa e grifos sustêm a cama de Inácio. No primeiro plano, surge um cão, simbolizando a fidelidade e lealdade, possivelmente simbolizando a nova atitude religiosa sentida por Loiola em relação ao catolicismo[358]. Nesta composição, verificamos uma certa dificuldade na tentativa de perspectivar a imagem, mas denotamos, no entanto, uma boa técnica de trabalho na pintura da coluna de mármore, que divide as duas cenas deste mesmo painel. Para além disso, é visível o corte tradicional dos sistemas de representação por registos (muito usual na Idade Média), mas existe a relação directa entre o mundo terrestre (figurado por Loiola) e o mundo divino (representado por S. Pedro). Observamos ainda uma simplificação de acessórios secundários que, apesar de não serem importantes para a cena, se relacionam com a estética do período em questão (como, por exemplo, a mesa e os reposteiros da cama).

Segue-se a imagem da **Aparição da Virgem com o Menino a Loiola**, na qual observamos Inácio de Loiola representado de uma forma desproporcional, destacando-se a perna esquerda ferida na Batalha (talvez pretexto para realçar a origem desta

[355] Cf. Anexo fotográfico, figuras 401-403 e Ficha de identificação n.º 3.
[356] Francisco Mattos, **Vida chronologica de Santo Ignacio de Loyola**, Lisboa, 1718, p. 7.
[357] Cf. Anexo fotográfico, figura 167, 221 e 401.
[358] Cf. Anexo fotográfico, figura 402-403.

devoção). Salientamos que é após este aparecimento que Inácio decide abandonar a vida mundana que levava e decide dedicar-se ao mundo espiritual, fazendo o voto de castidade perpétua. As mãos também surgem representadas de uma forma desmesurada em relação ao resto do corpo[359]. Nesta altura, os cronistas relatam que Inácio estaria a meditar e a ler (provavelmente o *Novo Testamento* ou a *Vida dos Santos*, textos com que Loiola contactou durante esta recuperação e que o levaram ao caminho religioso), quando a Virgem Maria lhe apareceu com o Menino nos seus braços *"Era amigo de leer libros profanos, y de cavalleria, pidio que le truxessem algun libro desta vanidad, para passar tiempo, que se le hazia largo, y enfadoso. Truxeronle dos libros, uno de la vida de Christo, y outro de vida de santos (...) começoa leer en elles (...) y fue Dios nuestro señor obrãdo tãto en el coraçõ de Ignacio cõ aquella liciõ, que se trocò cõ desseo de imitar lo q leya. Y assi una noche se levantò de la cama (...). Temia mucho la flaqueza de su carne, mas la sacritissima Virgen, y soberana Reyna de los Angeles (...) le aparecio com su preciosissimo hijo en los braços, y com su celestial visitacion (...)"*[360]. A cena é passada no interior e os aposentos são austeros, mas simples, vendo-se portas e janelas fechadas; a perspectiva é pouco conseguida. Nesta cena, destacamos o candelabro aceso em cima da mesa e o livro aberto, escrito com uma letra que não conseguimos decifrar, mas que acreditamos não se tratarem de meros "rabiscos", assunto que seria pertinente analisar aquando de uma futura intervenção.

A imagem seguinte é **Desmaio de Inácio de Loiola**[361], alvo de uma pertinente apreciação cronológica e iconográfica. Para a análise destas pinturas, observámos várias referências iconográficas (como anteriormente foi desenvolvido), no entanto, é necessário referir, desde já, a existente na Sacristia de S. Roque. Nesta Sacristia lisboeta, esta cena está identificada como *Santo Inácio socorrido pelos cirurgiões: "No painel seguinte é representada a observação do Santo pelos cirurgiões que descreram da sua salvação. Estamos aqui perante um caso em que deve ter havido troca involuntária de lugar com o quadro precedente, pois os temas ligam-se e é, depois da incapacidade dos cirurgiões para salvarem Inácio que se dá a aparição de S. Pedro e a cura miraculosa. (...) Domingos da Cunha compôs aqui a sua cena, com algumas incorrecções, pois Inácio é representado com o bureel simples que só mais tarde usaria*

[359] Cf. Anexo fotográfico, figura 404-405 e Ficha de identificação n.º 4.
[360] Ribadeneyra, **Vida y milagros del glorioso Patriarca Ignacio de Loyola**, Libro I, fólios 4v-5v.
[361] Cf. Anexo fotográfico, figura 406-407 e Ficha de identificação n.º 5.

(...)"[362]. Na leitura iconográfica houve um erro analítico, uma vez que esta cena não se refere ao momento em que Loiola foi ferido em Pamplona, mas sim ao momento em que se tinha entregue à vida religiosa mediante uma promessa, devido à qual esteve vários dias em jejum (daí o quadro estar colocado correctamente na Sacristia e as vestes de Loiola serem de um peregrino)[363]. No entanto, a representação aí patente não se reporta a este episódio da vida inaciana, pois os panejamentos do mesmo teriam de ser ainda de quando Loiola era cavaleiro, sendo que, ao invés, aquele surge, pela primeira vez, aqui representado com a túnica e o bordão de peregrino. Na documentação consultada, encontrámos uma passagem em que se pode ler: *"Antes derribado com el impetu de la tristeza, y desmayado, y caydo com la fuerça de tan grave dolor, se prostava en el suelo, como sumido, y ahogado com las hordas, y tormentas de la mar. (...) fue nustro señor servido de consolar a su siervo, y alumbrarle com una nueva luz del cielo, y darle una maravillosa paz, y serenidad en su alma (...)"*[364]. Esta ideia é reforçada através do testemunho iconográfico das várias obras iconográficas inacianas, como as de Wierx e de Rubens[365], semelhantes às representações de ambas as Sacristias, onde podemos observar e ler: *"Persistindo num impulso de coragem precisamente durante sete dias, eles estavam dispostos a sepultá-lo se não tivessem percebido um sinal de vida através da fraca palpitação do seu débil coração; Então ao repetir carinhosamente o nome de Jesus, é liberto daquele impulso assim como do doce sono"*[366]. Comparando, por exemplo, as quatro composições (a imagem existente na igreja de S. Roque, a pintura da Sacristia Nova da igreja do Espírito do Santo, a de Wierx e a obra de Rubens-Barbé)[367], as semelhanças são notórias, nomeadamente no número exacto de figuras que compõem as cenas (onze), na sua distribuição específica e na encenação e relação com o cenário envolvente[368]. Uma situação curiosa é que esta cena não surge retratada antes do ano de 1600 (tendo como referência a obra de Villamena), em obras tão importantes como a de Thomas Leu ou de A.M. Com esta situação, encetamos aqui um ponto problemático deste trabalho (que será desenvolvido

[362] **O púlpito e a imagem: os jesuítas e arte**, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Lisboa, 1996.
[363] Cf. Joaquim Oliveira Caetano, *Uma brevíssima nota acerca das fontes da Vida de Santo Inácio de Loiola na Igreja de S. Roque de Lisboa,* **op. cit.**, p. 46.
[364] Ribadeneyra, **Vida y milagros del glorioso Patriarca Ignacio de Loyola**, Libro I, fólios 13-14.
[365] Hieronymus Wierx, **Vita B.P. Ignatii de Loyola**, 1609; Rubens, **Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis IESV Fundatories**, 1612.
[366] **Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis IESV Funda.tories**, Roma, 1612, desenho nº 19. Cf. Anexo fotográfico, figura 189 (legenda da imagem).
[367] Cf. Anexo fotográfico, figura 189, 176 e 406.
[368] Na obra de Ribadeneyra é dada uma grande ênfase ao episódio de Loiola ao ser socorrido pelos cirurgiões.

mais adiante), uma vez que, supostamente, estamos a tratar de fontes iconográficas com datas diferentes entre si, nomeadamente a pintura da Sacristia e as pinturas de Wierx e de Rubens-Barbé. Existem mais dois aspectos curiosos nesta pintura: a representação de uma cara feminina e o homem que surge em primeiro plano. Relativamente à primeira situação, poder-se-á apontar para a representação figurativa da mecenas desta Sacristia; em relação à segunda figura, sugerimos que possa ser um dos pintores deste conjunto ou alguém que fosse muito importante na história desta Sacristia Nova. Os pintores optavam, muitas vezes, por se auto representarem desta forma.

A representação seguinte reporta-se ao encontro de **Inácio com a Santíssima Trindade na Praça de S. Marcos, em Veneza**[369]. Nesta, surge novamente uma composição secundária alusiva a uma **Visão do Menino Jesus**, quando Loiola assistia à celebração de uma missa. Antes da cena que se segue, é necessário salientarmos que foram deixados por figurar episódios importantes, como os que representam a conversão à religião, a troca de vestes com um pobre e algumas das tentações de Inácio. Para compreendermos melhor o seguimento das composições da Sacristia Nova, é necessário reportarmo-nos, mais uma vez, a outras obras de comparação, após 1609, como por exemplo a *Vita Beati*, uma vez que, apesar de existir uma figuração desta cena na prancha de Thomas de Leu, a representação estilística não é nada semelhante[370]. A semelhança surge na obra da Sacristia Nova e na de Rubens-Barbé. Em ambas verificámos semelhanças em quase todos os elementos: posição corporal de Loiola, elementos arquitectónicos, representação da Santíssima Trindade; vestes e posição do padre que se encontra a celebrar a missa[371]. No entanto, o artista da Sacristia eborense optou por pintar a imagem que aparece a seguir na obra seiscentista[372], ou seja, na reprodução da Sacristia, surgem duas imagens no mesmo painel: uma passada no exterior da Igreja (onde Loiola vê a aparição da Santíssima Trindade); e uma outra no interior da Igreja, onde é administrada uma missa e surge o Menino Jesus (visão de Inácio). Na obra de 1609, após a cena da celebração da missa, aparece uma nova representação da Aparição da Virgem, em que Inácio surge ajoelhado perante Cristo; esta cena, em muito, faz lembrar a que vem imediatamente a seguir aos painéis da

[369] Cf. Anexo fotográfico, figura 408-410 e Ficha de identificação n.º 6.
[370] Cf. Anexo fotográfico, figura 569.
[371] Cf. Anexo fotográfico, figura 408 e 190.
[372] Cf. Anexo fotográfico, figura 409 e 191.

Sacristia[373]. O artista pode ter-se inspirado em duas composições da aparição da Virgem e ter realizado a que se observa na Sacristia Nova?

Na composição seguinte surgem novamente duas representações: uma no exterior, correspondente à **Aparição de Cristo**; outra no interior, que mostra Inácio de Loiola com o burel aquando da autorização de Adriano VI para se deslocar à Terra Santa. O curioso desta imagem é o facto de Loiola estar quase no mesmo plano de representação de Cristo, podendo, ou demonstrar alguma inépcia do artista, ou o pintor pretender realçar a importância de Inácio de Loiola, enquanto homem religioso e crente em Cristo[374].

Se nas anteriores imagens verificámos uma determinada ordem cronológica, as seguintes são figurações soltas de alguns episódios importantes inacianos[375]. Tendo em conta o percurso das representações, a imagem seguinte reporta-se ao episódio de **Inácio e o Turco** em que, segundo as crónicas, este ameaçou Loiola com um bastão e o maltratou[376]. Nesta mesma imagen, é apresentado Cristo que salva Loiola e que lhe indica o caminho do Monte Olivete: *"Pero antes de partir de Ierusalem, le vivo un incendido desseo de bolver a visitar en Monte Olivete, dõde en una piedra se veen oy dias las senãles, (...) y cõ este deddeo se hurto secretamente de los otros peregrinos, y solo, sin guia, y sin cõpañia (...) porque Cristo nuestro Salvador se le aparecio, y yna delante del, y le acompaño hasta que illegaron a las puertas del convento"*[377]. Esta representação surge na de Thomas de Leu e depois só volta a aparecer nos ciclos de 1609/1610, sendo, mais uma vez notórias as semelhanças com as da Sacristia Nova.

O painel seguinte representa um episódio muito conhecido da biografia inaciana, **Penitência na Água Fria** que caracteriza a curiosa personalidade de Inácio[378]. Ribadeneyra relata assim: *"estando um homem em Paris miseravelmente perdido dos amores desonestos de uma mulher, com quem vivia mal, como não pudesse Santo Inácio, por nenhuma via desprendê-lo deles, foi um dia esperá-lo fora da cidade, e sabendo que tinha de passar junto a uma lagoa, ou charco de água, entrou Santo Inácio dentro da água friíssima até aos ombros. Espantou-se o homem com tal atitude e apartou-se da torpe e perigosa amizade, de que antes estava cativo"*[379]. Nesta

[373] Cf. Anexo fotográfico, figura 411.
[374] Cf. Anexo fotográfico, figura 411 e Ficha de identificação n.º 7.
[375] Cf. Anexo fotográfico, figura 398-399.
[376] Cf. Anexo fotográfico, figura 416-418 e Ficha de identificação n.º 8.
[377] Cf. Ribadeneyra, **op. cit.**, fol. 25v.
[378] Cf. Anexo fotográfico, figura 221419 e Ficha de identificação n.º 9.
[379] Cf. Ribadeneyra, **op. cit.**, Livro V, cap. II.

representação, vemos um homem galante que olha o acto de Inácio que, por sua vez, se encontra dentro de uma espécie de lagoa. A paisagem é pintada de uma forma simples e arcaica, em comparação com as requintadas vestes do homem nobre. Comparativamente com outras obras, observam-se aspectos semelhantes, como a forma de representar a cena, a posição dos corpos ou mesmo, apesar da variação, a hostilidade da natureza que rodeia a composição[380].

Segue-se a cartela de **Diogo de Gouveia perante Inácio de Loiola**[381]. A imagem representa também um importante episódio da biografia inaciana. Passa-se em Paris, no colégio de Santa Bárbara, cujo reitor era Diogo Gouveia. Com o seu espírito proselitista, Inácio de Loiola pedia aos colegas que ocupassem o seu tempo em obras de caridade, na confissão e comunhão. O reitor do Colégio chegou mesmo a ameaçá-lo de castigos corporais, preparando-o para um castigo público. No dia da execução, Inácio declarou publicamente ao reitor a sua vontade e determinação em prosseguir as exortações piedosas aos colegas e fê-lo com tal convicção que o reitor, não só mandou suspender o castigo, como o abraçou exaltando a devoção de Loiola: *" (...) hablò com el Retor del Colegio cõ tanto imperio y libertad (...) que el Retor alli delante de todos ols que ya estavan congregados, le pidio perdon (...) "*[382]. Nesta cena, Inácio de Loiola surge representado com dimensões superiores às do reitor, evidenciando uma condição santificada e o respeito que os altos membros da sociedade lhe manifestavam, como se pode confirmar pela existência de um grupo de estudantes segurando uma folha de palma.

A cena seguinte não segue o fio cronológico das anteriores representações, sendo uma imagem do princípio do arrependimento de Loiola, após a miraculosa recuperação do ferimento da Batalha de Pamplona: a **Flagelação**[383]. Segundo Ribadeneyra, esse episódio é descrito da seguinte forma *"Aborrecendo o que antes lhe dava gosto e gostando do que antes lhe aborrecia, disciplinava-se recentemente cada dia três vezes, e rezava sete horas de joelhos, e isto com grande fervor e intensa devoção"*[384]. Apesar de esta cena se ter passado dentro de uma gruta em Manresa, na Sacristia Nova é pintada como se tratasse do interior de um espaço arquitectónico, em que as linhas geométricas do ladrilho criam a noção de perspectiva. O interior transmite

[380] Cf. Anexo fotográfico, figura 167, 169, 172, 207, 215 e 218.
[381] Cf. Anexo fotográfico, figura 420-422 e Ficha de identificação n.º 10.
[382] Cf. Francisco Mattos, **Vida y milagros del glorioso Patriarca Ignacio de Loyola**, fólios 41v-42.
[383] Cf. Anexo fotográfico, figura 423-425. Ficha de identificação nº 11.
[384] Cf. Idem, **Vita del P. Ignacio de Loyola,** Livro I, cap. V.

a frieza e a rigidez do acto, em que Inácio flagela, com um chicote de três pontas, em frente à Cruz, o seu corpo exageradamente musculado e desproporcionado[385]. A flagelação e outros castigos carnais são recorrentes nas descrições inacianas e nesta cena chamamos a atenção especial para a expressão facial de Loiola, que evoca um sofrimento exemplar e dedicado a Deus, testemunhado pelas quatro lágrimas que lhe escorrem pela face, *"(...) Pero, tantas lágrimas tiene la vid, como brotes nacen de sus sarmientos: la lágrima es precursora de un nuevo triunfo. Si tu fortuna es igual a tus lágrimas, llora, Ignacio, pues tendrás la fiesta de la próxima primavera. Empezó el triste invierno de las calamidades a llorar, pero el líquido llega a ser yema y esta yema será el precio de tu salvación (...)*[386]. De uma porta fechada e uma janela aberta surge a luz que ilumina e contorna as linhas do corpo ferido de Loiola. A nível da iconografia a que tivemos acesso, salientamos o facto muito importante de não conhecermos nenhuma representação referente a este episódio feito desta maneira, à excepção da imagem feita por Rubens-Barbé, em 1609, e que é bastante similar à da Sacristia Nova[387].

O último painel desta ala da abóbada refere-se ao **Êxtase de Inácio,** passado na igreja do convento de S. Jerónimo. Loiola reza em frente a um altar e encontra-se em êxtase espiritual. Da porta aberta da pequena sala, um homem, com trajes requintados, assiste e levanta as mãos, em sinal de respeito e admiração, perante este fenómeno religioso[388]. Mais uma vez surge a desproporção corporal das mãos e cara de Loiola.

No painel onze, observamos a representação de uma **Missa de Inácio de Loiola**, em que é visível uma segunda cena, no exterior deste espaço, que representa uma tentação, figurada por uma mulher desnudada[389]. Nesta cena, surge Inácio a celebrar uma missa com o Cálice tapado e o Livro do Missal aberto, com inscrições em latim[390]; no topo da imagem, podemos ver uma Corte Celestial. No Missal, é possível ler *"HOC est segnum corpus meum (?) AMEN (?) Spiritu Santo."* Nesta inscrições, é perceptível que as mesmas foram redigidas com duas caligrafias diferentes, o que permite fazer uma

[385] A flagelação e outros castigos corporais são recorrentes nos relatos inacianos. É o próprio Loiola que aconselha: *"O que parece mais prático e mais seguro na penitência é que a dor seja sensível na carne, mas que não penetre nos ossos; de maneira que cause dor e não enfermidade. Pelo que, parece que é mais conveniente, flagelar-se com cordas delgadas que dão dor por fora, e não doutra maneira que cause enfermidade notável por dentro."* Inácio de Loiola, **op. cit.**, p. 55-56.
[386] Cf. Alonso de Salazar, **op. cit.**, p. 304.
[387] Cf. Anexo fotográfico, figura 585.
[388] Cf. Anexo fotográfico, figura 426 e Ficha de identificação n.º 12.
[389] Cf. Anexo fotográfico, figura 427-428 e Ficha de identificação n.º 13
[390] Cf. Anexo fotográfico, figura 428-429.

espécie de separação textual, no entanto, a maior parte dos caracteres não são legíveis. A partir das primeiras palavras, podemos dizer que se trata do texto principal da Eucaristia, referente ao Sacrifício, denominado "Cânone da Missa". Na primeira palavra "HOC," a letra H surge a vermelho e destacada do resto do corpo do texto, técnica usada nas iluminuras. Relativamente à leitura iconográfica deste painel, podemos ainda referir que a cena da Eucaristia é o sacramento do sacrifício pascal de Cristo e a oferta do vinho e do pão, neste acto, relaciona-se directamente com a ideia da Transubstanciação, tão defendida nesta altura e em contraposição com a Consubstanciação, concepção defendida pelos protestantes.

A última cartela representa o que é considerado dos episódios mais importantes da vida de Loiola: a **Aparição de Cristo com a Cruz e de Deus-Pai (Visão em La Storta)**[391] que, segundo os escritos de Ribadeneyra, ocorreu perto da cidade de Roma, quando Loiola entrou num templo deserto para orar: *" (...) fervor de su oracion, sintio trocado su coraçon, y el Padre eterno se le aparecio, y com el su hijo bensitissimo, que traîa la Cruz a cuestas (...) se bolvio a Ignacio, y com un blando, y amoroso semblante le dixo Ego nobis Roma propitius erro. Yo os serè en Roma propicio y favorable "*[392]. A aparição teve um carácter transcendente, relacionado com os intentos que levavam Inácio a Roma – a aprovação papal dos estatutos da Companhia de Jesus. Loiola surge ajoelhado, com as mãos levantadas para Cristo e Deus-Pai. É acompanhado de alguns elementos, como o chapéu, burel e uma cabacinha, dispostos no chão do templo em ruínas (o chão e o altar estão destruídos)[393]. O autor da Sacristia Nova optou por apresentar esta cena num espaço fechado, sem a presença dos dois companheiros de Loiola que teriam presenciado este feito, Fabro e Lainez, como se pode observar em outras imagens[394]. Esta representação exemplifica ainda a devoção trinitária dos jesuítas.

Fazendo a leitura dos topos da Sacristia Nova, no tímpano norte, surge a imagem em que o **Papa Paulo III concede a Regra a Inácio de Loiola e aos seus companheiros**[395]. Esta cena é pertinente para a história da Companhia, uma vez que marca a data em que a Companhia de Jesus foi aprovada pela Igreja através da bula *Regimini militantis ecclesiae*, no dia 27 de Setembro de 1540. Como tal, esta torna-se

[391] Cf. Anexo fotográfico, figura 430 e Ficha de identificação n.º 14.
[392] Cf. Idem, **op. cit.**, fólio 52v.
[393] Cf. Anexo fotográfico, figura 430.
[394] Cf. Anexo fotográfico, figura 170, 181 e 192.
[395] Cf. Anexo fotográfico, figura 431-437 e Ficha de identificação n.º 15.

muito importante nas posteriores representações iconográficas jesuítas[396]. Apesar do mau estado de conservação em que se encontra esta composição, é possível verificar a existência de algumas representações figurativas em relativo bom estado, nomeadamente as figuras do lado direito, perto do observador. No centro da imagem está o que se supõe ser a representação de Loiola, perto do Papa, que se encontra sentado; do lado esquerdo, aparecem os companheiros inacianos. Uma curiosidade nesta cena é que, para além da representação de um cão (símbolo da lealdade, mas aqui utilizado também como recurso estilístico para equilibrar a composição), surgem duas figuras que parecem não estar relacionadas com a cena em particular, podendo representar personagens importantes da altura e que estão intimamente ligadas à realização destas pinturas, podendo até tratar-se dos(s) autor(es) desta pintura mural[397]. São duas caras masculinas trajadas com vestes da época, desenhadas estilisticamente de uma forma exemplar, cujo olhar se direcciona directamente para quem as observa. Os rostos estão muito bem delineados, o que comprova a habilidade artística do(s) autor(es) e note-se que, ao focar a cara mais jovem, são notórias as semelhanças com o cardeal que está a conversar, na mesma composição[398]. Este episódio histórico inaciano surge em várias imagens da época em questão[399].

Por fim, surgem as cenas pintadas nas lunetas da Sacristia Nova, em que o **Cardeal D. Henrique recebe os primeiros padres jesuítas chegados a Évora, no ano de 1551**[400] e em que **D. João III, rei de Portugal, recebe das mãos dos padres São Francisco Xavier e Simão Rodrigues de Azevedo as cartas de outorga papal da fundação da Companhia de Jesus (Abril de 1540)**[401]. Na primeira cena, as figuras perceptíveis são o Cardeal D. Henrique e uma figura eclesiástica (pouco visível, devido ao mau estado de conservação), ao contrário da cena ao lado, em que se denota bem a imagem do rei, tal como a de S. Francisco Xavier e o seu companheiro. Nesta mesma imagem, é possível verificar o desenho das armas de Portugal, assim como o trono em que se senta o rei, ricamente decorado. Por cima da cabeça do rei, surge a representação de um pequeno coração iluminado e da esfera armilar. Segundo Túlio Espanca estes " *(...) retratos dos reis portugueses, reproduzidos com singular fidelidade, foram*

[396] Cf. Anexo fotográfico, figura 239, 240 e 199. Através de representações como esta é possível ter uma noção concreta de como era a pintura da Sacristia Nova.
[397] Cf. Anexo fotográfico, figura 438.
[398] Cf. Anexo fotográfico, figura 437.
[399] Cf. Anexo fotográfico, figura 239-240.
[400] Cf. Anexo fotográfico, figura 440-442 e Ficha de identificação n.º 17.
[401] Cf. Anexo fotográfico, figura 440 e Ficha de identificação n.º 16.

copiados de originais pertencentes à casa religiosa, hoje perdidos, mas de indiscutível valor iconográfico. Infelizmente, as pinturas sofreram gravíssimas malfeitorias no século XIX e estiveram cobertas de grossas camadas de cal, que muito as arruinaram."[402]. Ambas as representações são testemunho do papel importante que os dois irmãos régios tiveram na história da Companhia, nos seus tempos embrionários. D. João III vai mesmo tornar-se inseparável da iconografia xaveriana, uma vez que lhe confiou o campo específico de missão; por outro lado, a importância do Cardeal está evidentemente associada à criação do Colégio do Espírito Santo.

As composições dos topos norte e sul são as mais danificadas e que se encontram em pior estado de conservação e a sua leitura só é possível, graças ao recurso a outras fontes iconográficas que reforçam a noção de como poderiam ter sido representadas. A camada pictórica está bastante danificada, encontrando-se parcialmente destruída ou coberta de agentes biológicos (supostamente fungos)[403].

Em todas as composições da Sacristia Nova, observamos Loiola representado segundo os ditames iconográficos tradicionais *" (...) de medio cuerpo, rosto grave, y modesto, (...), ojos grandes, y vivos, que miran a quien los mira, la cabeça descubierta (...)*[404]. *"Fue el Beati Ignacio de estatura algo pequena, de rosto autorizado, de frente ancha y desarrugada: tenia los ojos hundidos, encogidos y arrugados los parpados, por las muchas lagrimas que continuamente derramava, las orejas medianas, la nariz alta y combada, el color triguêno y vivo, y una calva venerable. El semblante del rosto era alegramente grave (...)"*[405] Após a observação das várias pinturas eborenses, percebemos um pintor com alguma sensibilidade artística, que utiliza composições livres e um cromatismo quente e luminoso[406]. As cenas são simples e modestas, o desenho é tosco e verificamos, por vezes, uma certa dificuldade em representar determinadas situações e elementos, nomeadamente as perspectivas, cenários paisagísticos, estruturas arquitectónicas e a proporção corporal[407]. Consideramos que muito do valor destas representações reside no facto de este pintor/oficina, através da encenação teatral das figuras, na variação e cenas multifacetadas, assim como na destreza do desenho de panejamentos, das carnações como as mãos e, essencialmente

[402] Cf. Túlio Espanca, **Inventário Artístico**, p. 87.
[403] Cf. Anexo fotográfico, figura 440-442.
[404] Francisco Garcia, **Vida, virtude y milagros**, Livro VI, capítulo V, fol. 592.
[405] Cf. P.Pedro Ribadeneyra, **op. cit.**, Libro II, cap. X, fólios 72-72v.
[406] Cf. Anexo fotográfico, figura 398-399.
[407] Cf. Anexo fotográfico, figura 406, 408, 412, 419, 422, 423, 426.

dos rostos, ter conseguido dar movimento e expressividade às múltiplas cenas apresentadas[408].

7.2. Iconografia das composições *Grotescas Emblemáticas* da Sacristia Nova

7.2.1. Noção de *Grotesco*

Para além dos anteriores painéis de pintura mural, este conjunto artístico é constituído por um dos melhores exemplos de aplicação decorativa *grotesco* existente em Portugal[409].

Desde o princípio da sua utilização, que a decoração do *grotesco* é alvo de importantes discussões. Apesar de vir ao encontro do gosto pelo fantástico e insólito, características subjacentes ao maneirismo, a sua existência vai motivar o debate que envolve os principais tratadistas e artistas do século XVI. Directamente relacionada com esta problemática, está a questão estética da Antiguidade Clássica: a oposição entre *mimesis* e *inventio*[410]. É esta dialéctica que norteia a actividade artística e que faz surgir a problemática em torno da utilização dos *grotescos*, *"género intolerável para aqueles que consideravam que o objecto principal da arte é imitar a natureza (mimesis) e grandemente recomendável para os que louvavam o carácter fantástico dos grotescos como uma boa aplicação da capacidade criadora do artista (inventio)"*[411].

Cada vez mais distante dos modelos clássicos, o modo de tratamento na utilização dos *grotescos*, irá provocar reacções contraditórias. Autores como Gílio, Lomazzo ou o Cardeal Paleotti, fervorosos seguidores dos ditames tridentinos, vão desvalorizar os *grotescos*, uma vez que estes não iam de encontro ao *decoro* e clareza da arte maneirista. Ao longo deste período, é possível encontrarmos informações como a seguinte: *" (...) que se a arte se devia adequar à função do lugar para que era criada, os grotescos deviam originalmente decorar os templos dedicados aos deuses infernais,*

[408] Cf. Anexo fotográfico, figura 565-568.
[409] Cf. João Miguel Santos, **O elogio do fantástico na pintura do brutesco em Portugal (1521-1656)**, Coimbra, 1996. Cf. Anexo fotográfico, figuras 397 e 443.
[410] Idem, **Ibidem**, pp. 22.
[411] **Ibidem**, p. 23.

sendo assim uma arte diabólica, cuja utilização devia ser evitada a todo o custo, sob o risco de se incorrer em heresia (...)"[412].

Apesar de ser fortemente criticada em Itália, a arte do *grotesco* passa a vigorar enquanto expressão artística, em determinadas regiões europeias, tendo sido fundamental o contributo de artistas como Andrea de Mantua ou Vredeman de Vries. Assume-se então como decoração tipicamente maneirista, inicialmente de estrito âmbito erudito, difundida principalmente através das artes decorativas e dos códices iluminados, retábulos pétreos, da azulejaria policroma renascentista, da ourivesaria, das arquitecturas e fundos da pintura cortesã e das obras de entalhe; mais tarde é disseminada através de desenhos e gravuras. *"A proliferação destas recolhas de gravuras e o sucesso que elas conhecem, traduzem bem a adequação entre este tipo de decoração, em que as fronteiras entre os mundos vegetal, animal e humano se diluem e o gosto pelo fantástico e pelo oculto, característicos do já referido espírito maneirista. Resultado de uma rebelião deliberada contra os cânones renascentistas, postas em causa pela profunda crise que vai abalar todos os seus fundamentos, o maneirismo vai caracterizar-se por uma busca de uma modernidade anticlássica e antinaturalista, em que dominam a teatralidade e o dramatismo, ao serviço de uma desintegração das formas e dos planos."*[413].

A utilização de *grotescos* vai colocar ao dispor do artista um grande desafio: combinar o desenho da miniatura, ou do motivo isolado, com os restantes desenhos da composição. Assim, os *grotescos* vão ser, na maior parte das vezes, "retirados" dos seus desenhos originais para serem decompostos, adaptados e recriados de acordo com o gosto do(s) encomendador(es). Este gosto será incorporado de tal forma, que acaba por *"(...) o grotesco assumir em Portugal, a nível do azulejo e da pintura dos tectos, um sucesso e uma autonomia sem precedentes, bem patentes no nosso brutesco, género decorativo de grande fortuna nos séculos XVII e XVIII, graças à sua harmónica incorporação na sobriedade de estilo «chão»"*[414].

Solução ornamental plena de singularidades, na sua aplicação a tectos ou paredes de edifícios religiosos e civis, este género ornamental desenvolveu-se com intensa fortuna em todas as regiões dominadas pelos portugueses no Mundo. *"Os pintores portugueses (...) utilizaram livremente a moda dos «grottesche» italianos,*

[412] **Ibidem**, p. 25.
[413] **Ibidem**, pp. 9-10.
[414] **Ibidem**, p. 14.

através da aplicação compacta de coberturas animadas por motivos acânticos, simétricos ou estilizados, motivos vegetalistas espiralados e túrgidos, frutos, pâmpanos, anjinhos, cartelas com símbolos bíblicos, mascarões e grifos, e painéis com cenas religiosas ou cenas fantasiadas de paisagem, através de uma prodigiosa «ciência» que não tem par, de facto, no contexto internacional coetâneo, onde o «grotesco» sempre foi pretexto para aplicações eruditas de decoração pontualizada."[415].

Assim, ao longo do século XVI, o grotesco torna-se um tipo de ornamento familiar na arte portuguesa, integrado na estética dominante, sobretudo através da versão flamenga. *"Como assegura Martin Soria, a influência das gravuras de grotescos, publicadas em Antuérpia entre os anos de 1546 e 1564, fez-se sentir imediatamente nos principais centros artísticos portugueses, como Coimbra e Évora."*[416]. Mais uma vez, a cidade de Évora surge como um importante foco de executantes fresquistas desta modalidade, mais do que na pintura de cavalete. Muitos são os exemplos que aí se recenseiam, revelando os artifícios com que estes artistas decoradores, servindo-se de escassos meios de um género aparentemente menor, conseguiram atingir efeitos cenográficos de grandiloquência e dinamismo de espaços.

Segundo Vítor Serrão: *"o grotesco significa a apropriação erudita de um receituário simbólico-decorativo de base arqueológica romana, o brutesco caracteriza a sua derivação contra-reformista e cenográfica, isto é, as grandes coberturas portuguesas animadas por grandes composições incluindo motivos vegetalistas estilizados, mascarões, grifos, anjinhos associados a figuras híbridas, enquadrando, por vezes, medalhões com cenas religiosas ou meras figurações simbólicas das litanias marianas"*[417]. Houve uma evolução de tal forma própria, que os pintores portugueses do século XVII passam a utilizar uma gramática ornamental bem mais simples e ingénua, designada, por Vítor Serrão, de «*brutesco nacional*». Este tipo de ornato compacto em malha contínua de volutas vegetalistas, folhas de acanto, cartelas, querubins, grinaldas, a que por vezes se associam sereias, aves exóticas e outros motivos de inspiração colonial, assim como peças de armaria, adapta-se tanto aos espaços aristocráticos como provinciais. Exemplos desta decoração encontram-se no Palácio Ducal de Vila Viçosa, no Oratório de D. Catarina[418]. No século XVII, deixa de ser somente o elemento que enriquece e ornamenta a pintura para se tornar no próprio tema gerador de grandes

[415] Cf. Vítor Serrão, **A pintura proto-barroca em Portugal**, 1992, p. 447.
[416] **Ibidem**, **op. cit.**, 34-35.
[417] **Ibidem**, p. 450.
[418] Cf. Anexo fotográfico, figura 49-52.

composições. Enquanto perdia influência na Europa, Portugal manteve uma fidelidade ao *brutesco*, soube incorporá-lo e nacionalizá-lo, tornando-o numa das maiores expressões de animação cenográfica dos espaços arquitectónicos.

7.2.2. Os Livros dos Emblemas – Os Emblemas da Sacristia Nova

Os painéis que relatam a biografia de Inácio de Loiola estão enquadrados por composições mais complexas, ocupadas por estuques, representando florões esculpidos com pingentes de relevo, unidos quatro a quatro por um friso em forma de X, deixando um pequeno intervalo em cada uma das faces das composições inacianas[419]. Todos eles estão decorados com elementos representativos de grande criatividade e qualidade técnica e estilística.

A análise iconográfica dos [illegible] foi sempre sustentada, tendo como base a sua condição de símbolos; embora válida, julgamos que esta leitura está longe de se poder considerar totalmente completa. Pretendemos com este trabalho demonstrar que as pinturas grotescas da Sacristia Nova podem ser entendidos como [illegible] e, como tal, imagens que contêm em si mesmas uma mensagem e uma leitura específica, inserida na mensagem religiosa da Companhia de Jesus.

Por [illegible] pode designar-se uma combinação entre texto e imagem numa composição dividida em três partes: mote (chamado de *inscriptio*), figura (*pictura*) e um pequeno texto (*subscriptio*). Cada uma destas partes tem um significado em si, no entanto, a leitura final depende da totalidade da interpretação das três partes distintas. Este tipo de representação vai ser confundido, muitas vezes, com outros géneros semelhantes como: o epigrama, a divisa, o hieróglifo ou a insígnia. O que existe em comum entre emblema/divisa é o facto de terem um mote e uma figura, entre os quais existe uma relação de complemento; entre emblema/hieróglifo/insígnia é terem uma representação enigmática; e entre emblema/epigrama, é a forma mote/pequeno poema e a ascendência da Antologia Grega. Nos inúmeros Livros de Emblemas, eram reproduzidas centenas de imagens que eram exemplos do que os intelectuais pensavam da sociedade, filosofia, política, teologia e da moralidade. Na maior parte destes livros,

[419] Cf. Anexo fotográfico, figura 445. Planta nº 4.

os emblemas estavam divididos igualmente por temas: abstinência, caridade, paz, prudência, vigilância, entre muitos outros.

Para compreendermos a importância dos Livros de Emblemas, é necessário revermos a dinâmica moral nos períodos medieval e renascentista. Enquanto que na época renascentista a noção de moral é demonstrada com uma especial inclinação para o enigmático, apoiada por uma literatura clássica, na Idade Média, a interpretação da realidade e da moral têm sempre como base uma resposta teológica/espiritual (inspirada em livros populares de provérbios, fábulas ilustradas, divisa e heráldica). Para além disso temos de salientar novamente ainda o facto de a Igreja, desde as suas origens e durante a Idade Média, basear a sua autoridade na Palavra, Fé e Audição. As imagens não deviam ser usadas frequentemente, uma vez que conduziam ao desejo carnal e ao pecado, como já foi referido anteriormente. Esta ideia vai ser ainda mais radicalizada por parte dos protestantes, nomeadamente por Lutero, que defende que só o ouvido é o verdadeiro órgão perceptivo do cristão. No entanto, esta noção vai ser transformada com Loiola, nos *Exercícios Espirituais*, uma vez que a visão passa a ser o sentido mais importante, já que através da imagem o crente "*evoca a figura e as cenas da vida de Cristo (...), exercitando a imaginação a considerá-las como uma realidade presente e tangível*"[420]. Esta ideia, levada ao limite interpretativo, significa que o observador, através deste processo, reencontra Deus.

É neste contexto que surge o primeiro autor de Livros de Emblemas: Andrea Alciati, com *Emblematum Liber*, datado de 1531[421]. Esta obra atingiu mais de uma centena de edições e era inspirada em antologias gregas, nos epigramas em latim e na própria imaginação do autor. Cada página deste tipo de livro, é constituída por três elementos: um título, uma imagem que ilustrava o tema e um pequeno texto composto, em verso ou prosa, em Latim ou em outra língua, que funcionava como explicação adicional ao resto da composição[422].

A partir deste autor, muitos foram os Livros de Emblemas que surgiram (entre o ano de 1531 e 1700 foram feitas cerca de três mil edições, em mais de doze línguas,

[420] Cf. Ana Lúcia M. de Oliveira, *A retórica da imagem – sobre as releituras seiscentistas de Aristóteles*, **O lugar da filosofia na teoria da literatura**, Brasil, s.d., pp. 1-11.

[421] A primeira edição de Alciati aparece no ano de 1531 e era composta por 104 emblemas. No entanto, mais quatro edições vão surgir nos anos de 1534, 1549, 1584 e 1615. De entre todas as edições a que é considerada a melhor a nível artístico e estético é a edição de 1549. Foi feita a tradução do latim para o francês, por Barthélemy Aneau e, esta edição francesa, já continha 201 emblemas, agrupados por temas.

[422] No início, Alciati não tinha concebido a sua obra para conter imagens, no entanto, o impressor teve a ideia de que esta obra deveria ser acompanhada por imagens.

criadas por mais de setecentos autores), como por exemplo: *Emblemes ou devises chrestiennes*, por Pieere Woeiriot (1571); *Le imprese illustri*, de Girolamo Ruscelli (1584); *A choise of emblemes*, de Geoffrey Whitney (1586); *Vita Vitae eternae, iconibus illustrata*, de Antoine Sucquet (1620); *A collection of emblemes, with metrical illustrations, both moral and divine*, por George Wither (1635); *Homo et eius partes figuratus*, de Ottavio Scarlattini (1695); entre muitos outros[423].

Os Livros de Emblemas multiplicavam-se de tal forma que, em determinado momento, foi necessário criar um guia para os leitores se orientarem no meio de milhares de símbolos, emblemas e códigos secretos. O autor responsável por criar esta espécie de guia foi Cesare Ripa, através da obra *Iconologia* (1593). Esta obra foi baseada na mitologia antiga, na escrita pictórica egípcia e em alegorias cristãs e está organizada por ordem alfabética. A cada conceito corresponde uma imagem com a respectiva descrição escrita (cor, tipo de roupa usado pela figura, símbolos e razões que o levaram a representar a imagem daquela forma)[424].

Este tipo de livros é também representativo de uma mudança de mentalidade da sociedade e, para tal, a invenção da imprensa por Gutenberg, foi um instrumento imprescindível na divulgação dos mesmos. A mobilidade e a rapidez das edições assegurava que as ideias fossem transmitidas por todo o lado e chegassem a todos os sectores da sociedade *"Num livro de Alciati, por exemplo, Ginzburg analisa a imagem que mostra a queda de Ícaro, exemplo do castigo a quem se aventura pelas alturas – ou pelo conhecimento ainda não oficializado. Outra imagem, a de Promoteu, com o fígado roído pelo abutre, tinha como mote Quae supra nos, ea nihil ad nos (...). Essa mentalidade culpa/punição seria substituída, segundo Ginzburg, «a solidariedade com os outros intelectuais importava mais do que os respectivos compromissos de carácter religioso ou político"*[425]. Podemos mesmo afirmar que a procura da verdade tinha-se tornado numa espécie de religião e um compromisso político[426].

A Companhia de Jesus não ficou indiferente à divulgação e prestígio que esta forma de representação obteve a partir de Alciato, nomeadamente numa altura em que a Imagem se torna o veículo principal da mensagem católica, como anteriormente

[423] Cf. Anexo fotográfico, figura 249-354.
[424] Cf. Anexo fotográfico, figura 253-279.
[425] Idem, **op. cit**, p. 85.
[426] Por exemplo os estudos realizados pelos jesuítas no campo da filosofia, matemática, teologia, astronomia e na ciência em geral, serviram para que estes, para além de estarem preparados para os fortes debates da altura, participassem na divulgação e no interesse aprofundado das obras de Deus e no auxilio da missionação do Oriente.

referimos. O Emblema surge como "uma imagem falante" e, como tal, foi bastante usado e difundido pelos jesuítas, chegando a ser apelidado de *"audiovisual jesuítico do século XVII"*[427]. Foi igualmente utilizado no próprio ensino da Retórica, tal como consta na *Ratio Sutiorum* (1599)[428] . Estes livros, assim como as séries de gravuras tão apreciadas nesta altura, vão servir para inspirar os artistas na realização das suas obras de arte. Também estes podiam transpor fronteiras e chegar mais facilmente às pessoas que não falavam a mesma língua ou que eram iletradas e, desta forma, missionários e professores jesuítas reconheceram a sua importância[429].

O primeiro Livro de Emblemas jesuíta, intitulado *Veridicus Christianus*, datado de 1601, foi publicado por Jan Moretus. É um catecismo, organizado sob a forma de perguntas e respostas, escritas pelo padre jesuíta Jan David, cuja primeira edição ocorreu em 1597; houve uma segunda edição, cuja autoria dos Emblemas é atribuída a Philippe e Theodoor Galle[430]. A publicação de Livro de Emblemas jesuítas vai intensificar-se e surgem centenas de edições, principalmente a partir do século XVII: *Libro de las honras que hizo el colegio de la Compañia de Iesus de Madrid* (1603), *Palatini Caes. Symbolorum heroicorum. Liber singularis* (1607), *Aquilae virtutum Leopoldinarum symbolicae imagine. Oeniponti in templo societatis Iesu suspensae* (1627), de Balthasar Moretus *Emblemata sacra de fide, spe, charitate* (1637)[431], *Imago primi saeculi societatis Jesu a provincia Flandro-Belgica eiusdem societatis repraesentata* (1640)[432], *Annus Secularis Societatis Iesu (1640)*[433], *Aestivorum, quibus deliciae aestatis describuntur* (1644)[434], entre muitos outros.

De entre eles surgem alguns que vão representar a vida de Inácio de Loiola, como por exemplo de Caroli Bovii, *Ignatius Insignium Epigrammatum et Elogiorum Centuriis expressus*[435] e *Discurso en Hieroglíficos a l aviada, muerte y milagros de San*

[427] Alfredo Grieco, *Livro de emblemas: pequeno roteiro de Alciati à Iconologia de Cesare Ripa*, Lisboa, 10 de Fevereiro de 2007, p. 83.
[428] Allan P. Farrel, **The Jesuit *Ratio Studiorum* of 1599**, Detroit, 1970.
[429] G. Richard Dimler S.J, *Emblemas y Simbolos de la Compañia de Jesus*, www.studiolum.com, Espanha, 2007, pp.1-2. Em colaboração com a *Studiolum* irá ser editado um cd com um estudo sobre esta temática, mas ainda não está prevista qualquer data para o seu lançamento. Apesar dos esforços feitos para analisar outras obras deste autor sobre os Emblemas Jesuítas, não foi possível analisar nenhuma das obras, uma vez não existir nas bibliotecas nacionais.
[430] www.spamula.net/blog/2007/07/veridicus_christianus. Cf. Anexo Fotográfico, figura 386-389.
[431] Cf. Anexo fotográfico, figura 319-323.
[432] Cf. Anexo fotográfico, figura 324-335.
[433] Cf. Anexo fotográfico, figura 336-342.
[434] Cf. Anexo fotográfico, figura 339-342.
[435] Cf. Anexo fotográfico, figura 343-354.

Ignácio de Loyola, da responsabilidade do poeta Alonso Ledesma[436]. Esta última obra, escrita aquando da beatificação de Inácio de Loiola (1609), é composta por poemas de vários autores e de trinta e três hieróglifos (parte generativa da emblemática). A primeira edição desta obra não é acompanhada por nenhuma representação iconográfica, no entanto, aparecem importantes indicações pictóricas, como por exemplo " *A la renunciación, que hizo de todas las cosas, por seguir a Cristo nuestro Señor. Pintóse dos brazos: uno con una cota de malla, y otro con una red (...)*" ou ainda " *Al dar sus vestidos a un pobre y ponerse un saco de sayal.Pintóse un brazo armado, desnudando a un hombre*"[437]. O texto de Ledesma surge também na obra de *Fiestas que hizo el insigne Collegio de la Compañia de Iesus de Salamanca a la Beatificación del glorioso pattriacha San Ignacio de Loyola*, de Alonso de Salazar[438]. Mais uma vez, é uma obra escrita de forma a persuadir as consciências dos espectadores e também nela surgem importantes indicações, por parte de vários pintores.

Tal como podemos verificar, a Companhia de Jesus vai considerar os Livros de Emblemas como apoios fundamentais para a transmissão da Palavra nos colégios e através dos próprios artistas. Durante o século XVII, alguns teóricos jesuítas, como Daniello Bartoli (1608-1685), Théophile Raynaud (1587-1663) ou Jacob Mansen (1606-1681), vão denominá-las por *"images spiritualles"*, imagens simbólicas que comunicam com a mente[439]. Estas imagens espirituais devem ser observadas relativamente à ideia demonstrada por Loiola *"ratio componendi loci"*, a forma de meditação pela qual as imagens mentais são vistas e interiorizadas. Considerando uma imagem como uma mão, cada um dos dedos é o passo necessário para o *"examen conscientitae"*: o primeiro dedo corresponde à oração; o segundo, a oração dedicada a Deus Todo-Poderoso; o terceiro, ao exame; o quarto o acto de contrição; e finalmente o quinto passo corresponde à resolução.

Estas imagens espirituais apelam para o chamado *"oculi mentis"* (olho da mente), isto é, segundo os teóricos, uma imagem é melhor apreendida, quando compreendida como um *eikon*. Para que o crente interiorize a mensagem que lhe é

[436] Alonso Ledesma, **Discurso en Hieroglíficos a l aviada, muerte y milagros de San Ignácio de Loyola**, 1610. Este autor foi o responsável por outras obras importantes, como **Epigramas y hieroglifícos a la vida de Cristo**, 1625.
[437] Alonso de Salazar, **Fiestas que hizo el insigne Collegio de la Compañia de Iesus de Salamanca a la Beatificación del glorioso pattriacha San Ignacio de Loyola**, Salamaca, 1610, p. 284.
[438] Idem, **Ibidem.**
[439] Elisabetta Corsi, **Agreeable yet useful: notes on jesuitical visual culture during the seventheenth century**, p. 10.

transmitida, é necessária a existência de representações que apelem à imaginação. Os Livros dos Emblemas têm ainda a vantagem de transmissão da mensagem, porque incluem duas componentes: Imagem e Texto. Caso o observador não consiga apreender a ideia, através da Imagem, poderá sempre recorrer à palavra escrita. Esta característica está directamente relacionada com a filosofia platónica, daí atribuir-se a denominação de *alma* ao texto, e *corpus* à imagem. Desta forma, a imagem como aquilo que é sensível e que pode ter uma infinidade de interpretações, converte-se na porta de acesso ao mundo, àquilo que faz parte do inatingível e que recorre sempre a um discurso racional lógico (texto). A união entre texto e imagem permite que ambos os sistemas, verbal e icónico, mantenham pontos de contacto que permitem formar uma mensagem mais coerente, profunda e ampla de significado, desenvolvendo o poder criativo e de imaginação, de quem a produz e a observa.

As representações jesuítas tornam-se tão importantes que Agostini Mascardi (1591-1694) chega mesmo a afirmar: "*Painting has been sensibly defined as having people as her teacher, but it can conversely be said of her that she is the teacher of people; because illiterate people, who are short in understanding and learning, as well as children, who must be considered under the same category, have no other book than painting*"[440]. Segundo este teórico, as representações tinham um fim moral que era incutir, na mente do crente, o que existia de bom. Raramente os fenómenos religiosos não carregam em si uma carga simbólica evidenciada. Os emblemas têm um simbolismo profundo e apresentam-se como uma linguagem, muitas vezes não muito acessível a todos os membros de uma comunidade, tendo como função transmitir uma ideia e mensagem, de forma a ser apreendida por quem os observa. O símbolo identifica, assimila, unifica planos completamente diferentes e realidades irredutíveis. Um símbolo deve ser sempre analisado como uma unidade fundamental de várias zonas do real/irreal. Deste modo, por um lado, o símbolo continua a dialéctica da hierofania, ao transformar os objectos numa coisa diferente do que eles parecem ser no âmbito da experiência profana: a serpente deixa de ser um animal para encarnar o símbolo do pecado original, o pavão assume o significado do pecado original da luxúria, ou ainda o candelabro deixa de ser um simples objecto para ter a leitura simbólica da palavra divina; por outro lado, ao assumirem a sua condição de símbolos, ou seja, sinais de uma

[440] Elisabetta Corsi, **op. cit.**, p. 11.

realidade transcendente, estes objectos anulam os seus limites concretos, deixando de ser fragmentos isolados para se integrarem num sistema total[441].

Ao analisarmos com atenção as representações da Sacristia Nova da Igreja do Colégio do Espírito Santo, constatamos que a maior parte destas podem ter como base as centenas de Livros de Emblemas observados, embora em nenhum deles esteja conjugada a reprodução integral das representações destas pinturas[442]. No entanto, não colocamos de parte a ideia de que existisse e/ou ainda exista uma obra que contenha a totalidade das imagens existentes na Sacristia Nova (infelizmente não foi analisada e mesmo encontrada durante a realização deste trabalho), tal como acontece na obra de Alonso de Salazar, *"Fiestas que hizo el insigine Collegio de la Compañia de Iesus de Salamanca a la Beatificacion del glorioso patriarcha San Ignacio de Loyola"*, como anteriormente foi referido. Segundo Inácio de Loiola, existe mesmo uma valorização deste tipo de representação *" (...) com acrescido afecto, discorrendo por todas as criaturas, como me têm deixado com vida e conservado nela; os anjos, que sendo a espada da justiça divina, como me têm suportado, guardado e rogado por mim; os santos, como têm estado a interceder e rogar por mim; e os céus, sol, lua, estrelas e elementos, frutos, aves peixes e animais (...)"*[443].

Ao fazermos um estudo individual das várias representações, verificamos que estas incorporam uma dinâmica iconográfica em si mesmas, não aparecendo somente como meras decorações; isto é, estes grotescos *emblemáticos* funcionam como uma leitura iconográfica complementar e/ou individual dos painéis inacianos, carregando em si mesmo a dualidade de um simbolismo clássico e de um programa iconográfico muito próprio e que até aos tempos de hoje, surge, pela primeira vez, constituindo um testemunho único em Portugal.

Conforme anteriormente foi referido, estes grotescos *emblemáticos* surgem a par de composições emblemáticas e simbólicas próprias da altura[444]. É necessário referir

[441] Mircea Eliade, **Tratado de História das Religiões**, Asa, 1992.
[442] Através da Internet é possível observar centenas de exemplares de imagens emblemáticas.
[443] Cf. Inácio de Loiola, **Exercícios Espirituais de Santo Inácio**, p. 47.
[444] Uma outra composição mural, não de cariz jesuíta, mas onde se pode encontrar este simbolismo emblemático é a das Casas do Conde de Basto. Aqui são visíveis representações como o Pavão, a Pirâmide, a Cegonha que devora uma serpente ou a Lebre. São de boa qualidade artística, mas acabam por serem réplicas de representações impressas ou gravadas, ao contrário Emblemas da Sacristia Nova. Cf. Anexo fotográfico, figura 81-85.

que a Sacristia da igreja de S. Roque também contempla cerca de vinte e cinco exemplos destas representações emblemáticas (contando com o emblema da própria Companhia) sob a forma de pintura mural. No entanto, a qualidade estilística e mesmo a profundidade e a quantidade de representações, não atingem a riqueza e diversidade das existentes na Sacristia Nova. As representações da igreja de S. Roque são variadas, de boa qualidade estilística e contemplam os Emblemas relacionados com a Ladainha da Virgem Maria: Eclipse Lunar, Espelho, Navio, Vaso, Arca com o Arco-Íris, variação de Árvores (Árvore com frutos, a Palmeira e Árvore com os troncos fechados), Estrela, Lua, Sol, Jardim, Constelação, Flores (rosa, girassol, lis, entre outras), Poço, Campa, Torre, Arco do Triunfo e Panteão[445]. Curiosamente, ao longo da investigação, foram encontradas algumas passagens na obra de Alonso de Salazar que podem contribuir para uma leitura iconográfica mais completa dos emblemas da sacristia da igreja lisboeta, nomeadamente: " *Para dar a entender que no solamente fue por él fundada su religión, sino también ampliada, pintóse un cielo estrellado"* (emblema da Constelação); " *Para significar aquel famoso y heroico hecho de meterse en una laguna helada, para detener con aquel raro ejemplo de penitencia, a un mancebo liviano que había de pasar por allí a ofender a Dios, pintóse una nave en el mar y una rémora, que la detenía."* (emblema do Navio)[446]. Podemos concluir, desta forma, que os Emblemas da Igreja lisboeta não têm a dinâmica iconográfica, a riqueza e diversidade de representações que existem na Sacristia Nova, sendo antes réplicas ou excertos do que se pode encontrar, em grande parte, dos Livros de Emblemas.

Ao termos analisado as decorações parietais eborenses, resolvemos agrupá-las em conjuntos representativos mais significativos e associar, para além da leitura emblemática, uma leitura simbólica[447]. Assim, estas pinturas encontram-se agrupadas da seguinte forma: **figuras humanas** (rosto de Homem, figuras das culturas evangelizadas – descobertas únicas e até agora representadas em panorama nacional; rosto de cavaleiro), **elementos figurativos de animais** (pavão, pelicano, peru, cão, cisnes, raposa e lebre), **figuras híbridas antropomórficas** (centauros, sátiros, faunos que tocam trompetas, seres fantásticos), **figuras fitomórficas** (figuras reais e híbridas, com

[445] Cf. Anexo fotográfico, figura 102-115.
[446] Alonso de Salazar, *La vida del glorioso patriarca San Ignacio de Loiola en cuarenta emblemas, compuesta por el padre Felipe Tirleti, religioso de la Compañia de Iesus*, **op. cit,** 1610, Salamaca, pp. 316 e 325.
[447] Cf. Anexo fotográfico, figura 443.

componente vegetal que se inicia a partir da cintura e se prolonga para os membros inferiores/superiores); **motivos vegetalistas, cartelas de carácter bíblico mais aprofundado** (mulher com o cérebro em chamas, pirâmide, esfera em chamas, candelabro, livro, busto tricefálo, pedra negra com coroa, teia de aranha, estrela cadente, eclipse solar), **caras de anjos** e **objectos vários** (imitações em pedra e/ou vasos decorativos)[448]. De uma maneira geral, conseguimos atribuir uma leitura iconográfica a quase todas estas representações, no entanto, infelizmente, pelo mau estado de conservação em que se encontram e/ou por terem mesmo um simbolismo desconhecido, existem alguns *emblemáticos* cujo significado não nos foi possível descodificar.

Inserido no vasto leque de representações zoomórficas, é possível observar animais variados, como é o caso do **pavão**, símbolo da roda solar e, como tal, símbolo da imortalidade e da Ressurreição de Cristo: a sua cauda evoca o céu estrelado[449]. O pavão foi desde sempre um animal com uma enorme carga simbólica, daí a sua utilização em várias artes. Como se pode observar, o pavão é usado individualmente e sob a forma de um , mas outras tantas vezes a sua utilização foi una no uso de iluminuras, gravuras e livros de [450]. Nesta pintura, o pavão encontra-se enquadrado por flores campaniformes e, tendo em conta a observação de outros é associado a um dos pecados mortais, mais propriamente à Luxúria[451].

Uma outra representação é a dos cisnes *" (...) muito semelhantes às flores de lotus que se podem observar na Ara Pacis Augustae, funcionando como contraponto ao espaço que está em frente, em que dois* ***cisnes***[452] *afrontados abrem as asas preparando-se para cantar, anunciando a morte que os espera, num confronto simbólico entre a vida eterna e a morte anunciada, uma dialéctica sempre presente na religião católica (...) "*[453].

Surgem outros animais que são as aves aquáticas como o **pelicano com uma pedra**[454]. Este é um dos mais representados e representativos. Como , o seu significado prende-se com a vigília permanente. O pelicano, de perfil, sustentado por uma pata, enquanto que a outra segura uma pedra, é um dos

[448] Cf. Anexo fotográfico, figura 262-265.
[449] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, **Dicionário dos Símbolos**, Teorema, 1994, pp. 507-508.
[450] Cf. Anexo fotográfico, figura 82, 509-510 e 295; Ficha de identificação n.º 62.
[451] Cf. Anexo fotográfico, figura 397 e 443.
[452] Cf. Anexo fotográfico, figura 453, 454 e 509.
[453] Cf. João Miguel Santos, **op. cit.**, p. 89.
[454] Cf. Anexo fotográfico, figura 520.

mais característicos dentro desta simbologia iconográfica emblemática. É considerado um animal anti-satânico (por natureza, destrói serpentes) que está sempre alerta e, como tal, estará sempre em vigília contra o mal. Num sentido mais lato, a partir do século XIII, passou a representar o sacrifício voluntário de Cristo, inspirado na lenda que refere que, em tempos de fome, o pelicano fêmea abre o peito e com uma bicada alimenta as suas crias com o próprio sangue[455]. A **raposa** com uma perdiz na boca[456]; o **coelho/lebre** (símbolo lunar – dorme de dia e caça durante a noite)[457]; o **perú** (considerada a ave mais prolífera e fértil, é o símbolo do contacto com a região da América do Sul; durante esta investigação não encontrámos nenhum emblema deste tipo)[458]; representações de **cães**, como simbolismo da fidelidade, lealdade e vigilância protectora [459]; o **galo,** que universalmente é o símbolo solar (tal como o pavão), cujo canto anuncia o nascer do sol, é também um dos emblemas de Cristo, tal como a águia e o cordeiro, sendo igualmente o símbolo da infidelidade perante uma situação de perigo, de negação e de vigilância. Nele é particularmente relevado o simbolismo solar: luz e ressurreição[460]. Na Sacristia Nova, surgem imagens duplicadas de cães, cisnes e galos.

O que mais prolifera nestes grutescos *emblemáticos* são as cartelas com representações relacionadas com a simbologia bíblica. Uma que aparece mais recorrentemente é a **serpente.** Esta representação, talvez pela sua forte simbologia cristã, aparece em três figurações: à volta de um candelabro, trespassada por uma seta e coroada e, numa outra, com uma maçã na boca e que é trespassada por uma âncora. Símbolo do pecado original, a serpente é um dos emblemas mais usados e, por isso, [461] existem imagens encontradas nos vários Livros de Emblemas muito semelhantes aos que se encontram na Sacristia, nomeadamente a serpente coroada[462].

Uma representação muito enigmática e alegórica é a **teia de aranha**[463]. O simbolismo da aranha radica no fundo cultural indo-europeu sujeito a várias leituras, mas segundo a leitura iconográfica cristã de Chevalier *"A aranha aparece, em primeiro lugar, como uma epifania lunar, dedicada à fiação e à tecelagem. (...) a fragilidade –*

[455] Cf. Anexo fotográfico, figura 259-261.
[456] Cf. Anexo fotográfico, figura 444 e Ficha de identificação n.º 14.
[457] Cf. Anexo fotográfico, figura 524 e Ficha de identificação n.º 67.
[458] Cf. Anexo fotográfico, figura 453 e 455 e Ficha de identificação n.º 22.
[459] Cf. Anexo fotográfico, figura 464, 469, 482 e 290.
[460] Cf. Anexo fotográfico, figura 496, 498, 499, 249, 273 e 286 e Fichas de identificação n.º 53 e 59.
[461] Cf. Anexo fotográfico, figura 470, 471, 489, 490, 492 e 521 e Ficha de identificação n.º 47.
[462] Cf. Anexo fotográfico, figura 294.
[463] Cf. Anexo fotográfico, figura 504-505 e Ficha de identificação n.º 55.

da teia - evoca a de uma realidade de aparências ilusórias, enganosas. Será a aranha, portanto, a artesã do tecido do mundo ou do véu das ilusões que oculta a Realidade Suprema? (...) "[464]. Nos vários livros de emblemas, esta é uma das representações mais frequentes, inclusive em livros jesuítas[465].

O **eclipse solar** é normalmente associado ao aviso de cataclismos ou ao fim de um ciclo, iniciando uma nova fase, simbolizada pela imagem da **estrela cadente** (ou estrela de Belém) que anunciou o nascimento de Cristo[466].

Um elemento que surge também é o **candelabro**[467]. Das representações ilustradas nos vários Livros de Emblemas, consta unicamente o candelabro aceso, mas sem acessório nenhum. Na Sacristia Nova, o candelabro surge iluminado e envolvido por uma serpente (elemento representado várias vezes), cuja leitura iconográfica aponta para a ameaça constante da salvação, da necessidade da existência de luz espiritual, simbolizada pela vela acesa no candelabro. O candelabro simboliza assim a semente da vida e a serpente o mal das tentações[468]. Esta representação pode ser apontada também como a palavra de Cristo, como salvação do Homem "*Eu sou a Luz do Mundo*" (João 8:12) (Mateus 5:14)[469].

Um dos elementos mais fortes é o **Livro** (símbolo da ciência, do universo e, sobretudo, símbolo da sabedoria) e está expresso mais do que uma vez e de diferentes formas[470]. Nas duas representações o livro aparece aberto, simbolizando o saber que é dado a conhecer a quem o investiga. Numa das imagens surge a numeração romana V ou a letra V, envolto por uma coroa de ramos de oliveira, encimado por sete pombas e chamas. Este Emblema pode ter duas leituras diferentes, conforme se trate de um número ou de uma letra, mas ambas inseridas na compreensão estrutural da própria Companhia de Jesus: a primeira leitura será a da importância da aplicação dos cinco sentidos descritos nos *Exercícios Espirituais*, como forma de ascender até Deus *" (...) a aplicação de cada sentido deve visar não só o gosto espiritual mas sempre o «proveito espiritual» a tirar daí (... ")*[471]; a outra tem uma leitura mais imediata e relaciona-se com a aprovação pontifícia do livro dos *Exercícios Espirituais,* no dia 31 de Julho de 1548, a

[464] Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrand, **op. cit.** , p. 79.
[465] Cf. Anexo fotográfico, figura 280-283.
[466] Cf. Anexo fotográfico, figura 502, 503, 506, 507, 514, 515, 323, 351 e 354; Fichas de identificação n.º 63 e 57.
[467] Cf. Anexo fotográfico, figura 470-471 e Ficha de identificação n.º 36.
[468] Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrand, **Ibidem**, pp. 150-151.
[469] Cf. Anexo fotográfico, figura 270, 287, 306-309, 323, 329, 343 e 347.
[470] Cf. Anexo fotográfico, figura 472 e 489-490 e Fichas de identificação n.º 37 e 48.
[471] Cf. Inácio de Loiola, **op. cit.**, p. 227.

pedido de S. Francisco de Borja (ao tempo, duque de Gandia), a Paulo III, pelo Breve *Pasrorilis Officci.* À aprovação papal foram apresentadas duas versões latinas: *Versio Prima*, comummente denominada de *Vulgata.* Podemos assim concluir que a leitura iconográfica do emblema com a sigla "V" se reporta aos *Exercícios Espirituais*, independentemente de se tratar de uma letra ou da numeração romana.

Para além desta representação do Livro, surge um outro emblema representando um Livro com uma inscrição latina *MANET* (que significa *PERDURA* ou *PERMANECE*), em que está inserida uma espada e uma cruz de duas hastes, reforçando a ideia de que a propagação da fé cristã/católica, deve ser feita através da Palavra de Deus e que só assim ela perdura para além dos tempos (Eph.6:17). Neste emblema é possível verificar que para além da palavra *"Manet"*, encontram-se representados outros caracteres, cuja leitura é indecifrável, mas que poderão ser informação relevante.

Outra imagem curiosa é uma **pedra negra representada sobre uma coroa**, cuja leitura poderá estar relacionada com a obediência a Cristo. Devido à dureza, resistência e permanência da matéria da pedra, esta permanece sempre igual a si própria e subsiste ao longo do tempo, tal como deve permanecer a Palavra Divina no Mundo e nos Homens[472]. Nos vários emblemas observados por nós não surgiu nenhum igual ao da Sacristia Nova, mas aparece, por várias vezes, o símbolo da coroa, ora representada isolada, ora apresentada no meio de outros objectos emblemáticos[473].

Uma outra representação emblemática, a da **Pérola**, pode ser igualmente interpretada como símbolo da palavra de Deus (Mateus 13:45; 7:6)[474].

A análise é complexa no caso da representação de uma **pirâmide**[475] contra a qual se despedaçam **nove** setas coroadas por uma **coroa de espinhos** elevada no céu, rodeada pela Luz[476]. O número nove está cheio de simbologia podendo ser aplicada aos Anjos: *" (...) são hierarquizados em nove coros, ou três tríades: a perfeição na perfeição, a ordem na ordem, a unidade na unidade."*[477]. Cada mundo é simbolizado por um triângulo, um número ternário: o céu, a terra, os infernos. Nove são a totalidade dos três mundos. Igualmente Jesus, segundo os Evangelhos, começou a sua agonia à hora sexta (crepúsculo) e expirou à nona. Para além disso, este algarismo anuncia o princípio e o fim, já que é o último da série dos algarismos. É o fim de um ciclo, o

[472] Cf. Anexo fotográfico, figura 489 e 495.
[473] Cf. Anexo fotográfico, figura 284, 285 e 334. Ficha de identificação nº 49.
[474] Cf. Anexo fotográfico, figura 464-465, 502-503 e 301.
[475] Cf. Anexo fotográfico, figura 462-463.
[476] Cf. Ficha de identificação n.º 28.
[477] Cf. Jean Chevalier, **op. cit.**, p. 475.

cumprimento de um percurso, mas é também é uma transposição para um novo plano. A pirâmide tem desde sempre uma enorme carga simbólica; pela sua forma geométrica, " *(...) tanto pela sua forma exterior, como, particularmente, pelos seus degraus serem chamados escadas ou escadarias (...)*[478], este elemento tem uma leitura ascensional: "*o vértice da pirâmide simbolizaria o Verbo demiurgo, Força primeira não gerada, mas emergida pelo Pai e que governa todas as coisas criadas, totalmente perfeita e fecundo. Assim, no termo da ascensão piramidal, o iniciado atingiria a união com o Verbo (...)*[479]. De acordo com a análise de outros emblemas, nomeadamente com um que data de 1610, a Pirâmide é a representação da conduta do próprio Homem[480]. Esta deve ser firme e não deve combalir com os sucessivos golpes a que está sujeita ao longo da vida, de forma a ascender a Deus (expressão usada por Horácio, Livro I, Epístola). Podem surgir infortúnios, desgraças (setas que espetam a pirâmide), mas tudo isto não passa de obstáculos que devem ser ultrapassados, uma vez que esta mesma vontade está cercada pela luz do sol da confiança (representado pela Luz imensa que emana do topo da imagem), isto é, pela luz espiritual de Deus.

Igualmente intrigante e de difícil análise é o **busto tricéfalo**[481] formado por duas cabeças humanas de aspecto idoso e uma cabeça de elefante que nos olha de frente, pintado em *grisaille*, a imitar pedra[482]. As imagens tricéfalas são bastante comuns, principalmente na arte romana, indicando normalmente trilogias: passado, presente e futuro, ou céu, terra e ar. Em 1628, o Papa Urbano VIII proibiu a representação destas imagens associadas à Trindade, fazendo mesmo com que a maior parte desaparecesse[483]. A representação individual de caras bicéfalas e de elefantes são bastante comuns nos Livros de Emblemas, no entanto, das inúmeras referências observadas, nenhuma conjuga esta dualidade: representação tricéfala ou bicéfala com a imagem de um elefante. Nos Livros dos Emblemas surgem várias vezes caras bicéfalas, como representações de prudência, quando inseridas numa leitura cronológica de dualidade entre passado e futuro[484]. O Homem deve estar sempre atento nas suas atitudes e usar a experiência passada nos actos que terá no presente e futuramente.

[478] Idem, **Ibidem**, p. 528.
[479] **Ibidem**.
[480] Sebastian Covarrubias Horozco, **Emblemas Morales**, Espanha, 1610, fólios 140-140v. Cf. Anexo fotográfico, figuras 296, 313, 332 e 348.
[481] Cf. Anexo fotográfico, figura 457-458 e Ficha de identificação n.º 30.
[482] João Santos, que elaborou um estudo na sua tese de mestrado relativamente a esta imagem, também não conseguiu chegar a nenhuma conclusão.
[483] Cf. Jean Chevaleir, **op. cit.**, p. 659.
[484] Cf. Anexo fotográfico, figura 250-251 e 256-258.

Relativamente ao elefante, é um símbolo muito usado em muitas culturas, nomeadamente na indiana, africana e chinesa. Na primeira, é o símbolo do poder real, figurado na prosperidade e paz; é estabilidade e imutabilidade; na cultura africana ele representa igualmente prosperidade, mas também é força, longevidade e sabedoria. Para além disso, simboliza também as qualidades a ter para um bom governo: temperança, dignidade, inteligência e prudência, no intuito de conservar a paz[485]. Para Alciati, um elefante é um animal criado por Deus, mas mesmo sendo dos animais mais selvagens, ele reconhece harmoniosamente as várias nações, no sentido da possibilidade de uma convivência em paz entre todos. Para a simbologia do emblema do elefante, surgem no livro de Alonso Salazar duas interpretações. A primeira interpretação está directamente relacionada com a essência da Contra-Reforma: combater o espírito reformista de Lutero. A este respeito, podemos ler a seguinte passagem: " *(...) Para dar a entender que fundó la Compañía de Jesús contra Lutero y sus errores, pintóse un elefante (...) Como moviera el despreciable Lutero sus impías armas contra Cristo, Dios, habiendo bajado de su ciudadela, exhorta a Loyola: "He aquí la torre fortísima de mi nombre, tómala en la espalda, pues eres el único de valor en mi ejército. Ve, lucha y vencerás. Fue, luchó y venció al enemigo, como el gran elefante entabla los combates (...)*"[486]. No entanto, a segunda interpretação relaciona-se com a bondade de Loiola: " *(...) Para significar su mucha caridad con todos, pintóse un elefante que muestra los dos corazones, que tiene (...) Bajo un solo pecho, el elefante encierra un corazón doble. Éste delira, éste otro es siempre manso;* ***conviene el uno y el otro****. Sin embargo, Ignacio, tú siempre amas, tu corazón siempre es arrebatado junto a las estrellas; y siempre estás inspirado por un amor divino. Con todo, mientras tanto tu pecho no arde menos por amor a los hombres, el máximo amor de los hombres enciende tu corazón. O también encierras un doble corazón bajo un solo pecho, o uno tiene el ardor de un doble pecho (...)*[487].

Apesar da maior parte da camada cromática já não permitir que façamos uma leitura iconográfica do próximo emblema, ao observarmos os vários Livros de Emblemas, não existe dúvida de que este emblema é uma Concha (ao contrário da interpretação de outros autores, que consideram tratar-se de um meteorito)[488]. Uma concha é algo impermeável e com uma durabilidade quase ilimitada e que por vezes

[485] Cf. Anexo fotográfico, figura 266 e 293.
[486] Cf. Alonso de Salazar, **op. cit.**, p. 316.
[487] Idem, **Ibidem**, p. 332.
[488] Cf. Anexo fotográfico, figura 445-446.

alberga elementos preciosos: pérolas. Neste sentido, pode afirmar-se que esta leitura terá toda uma dimensão espiritual *"Ros Sole, Foecundus"*[489].

No entanto, a simbologia decorativa da Sacristia Nova nem sempre tem uma leitura iconográfica evidente, como é o caso da esfera colocada sobre uma pirâmide ou da imagem feminina, cujo cérebro se demarca da cabeça e parece estar em chamas[490]. Pensamos que a primeira imagem se relaciona com a santíssima Trindade, já que estes dois símbolos são representados igualmente na imagem da **Aparição da Santa Trindade**[491], mas de uma forma diferente: Deus tem o símbolo do Triangulo (pirâmide) e Cristo, conjuntamente com Deus, segura uma esfera que simboliza o Mundo. A pirâmide, símbolo de Deus, equilibra o Mundo. A imagem da mulher com a cabeça em chamas pensamos poder representar algo como o mundo das Ideias dos Iluminados, já que foram observadas duas representações de Philippe Galle que inserem, igualmente, figuras com chamas a sair da cabeça (*Confirmação* e *Ensinando os Ignorantes*); para além de também termos observado vários emblemas que apresentam uma leitura também relacionada com a inteligência e iluminação de determinados seres humanos escolhidos por Deus[492].

Relativamente a figuras humanas salientamos, em primeiro lugar, **três imagens** que indicam os três principais palcos expansionistas desta ordem religiosa: China/Japão (Mandarim)[493]; Índia (Hindu) e América do Sul (Índio)[494]. Os Jesuítas afirmaram-se, desde o início, como uma ordem voltada para a sociedade, num verdadeiro trabalho missionário universal do espaço lusitano, que se estendia de Goa ao Japão, da África ao Brasil. Os Companheiros de Inácio, ao serviço do Papa e dos reis, inventaram uma nova forma de vivência religiosa, sendo um dos aspectos fundamentais a presença física e constante nestes espaços geográficos, de forma a conferir uma assistência forte e real. É assim que estes religiosos, servindo-se da "barca portuguesa", partem à conquista do Mundo, trocando saberes, filosofias e costumes com os povos com que tomavam contacto. Estas três imagens podem ser um elogio a essas culturas e ao fascínio que elas

[489] Cf. Anexo fotográfico, figura 303-304.
[490] Cf. Anexo fotográfico, figura 464-465, 496-497; Fichas de identificação n.º 51 e 56.
[491] Cf. Anexo fotográfico, figura 464-465.
[492] Cf. Anexo fotográfico, figura 276-279.
[493] Os mandarins eram funcionários públicos do governo civil e militar, classificados segundo a importância do seu trabalho e ostentando as insígnias da sua categoria. As condecorações eram concedidas pelo imperador, por serviço militar ou civil: a veste amarela e a pena de pavão eram concedidas aos dignitários mais altos, tal como representa a figura *grotesca*. Albert Racinet, **Enciclopédia histórica do traje**, Lisboa, p. 82.
[494] Cf. Anexo fotográfico, figura 447, 449, 514 e 519; Fichas de identificação n.º 19 e 65.

provocaram nesta Companhia: *"Partindo à conquista do mundo (...) os jesuítas em parte o conquistaram, mas o seu maior prodígio foi o de serem conquistados por ele"*[495].

Para além do que já foi descrito, outras três imagens são de realçar neste conjunto pictórico, devido à grande qualidade estilística dos rostos: o Arcanjo, a representação de uma imagem clássica, e a figura de convite que aponta para a serpente trespassada por uma âncora[496]. Esta última, ao contrário das outras duas, não é tão bem conseguida anatomicamente, o corpo é desproporcionado, mas as linhas do rosto são bem conseguidas e de uma delicadeza extrema. Não observámos esta imagem na totalidade, mas encontraram-se separadamente os emblemas da figura de convite, da âncora e do cavaleiro[497]. A âncora é uma massa pesada cujo peso fixa o navio e, como tal, pode ser considerado o peso da firmeza e da solidez. Representa a parte estável do ser humano, aquilo que permite manter a calma e lucidez perante a vaga de sentimentos e sensações. Ela também representa a esperança que permanece, um apoio nas dificuldades da vida *"temos esta esperança como uma âncora segura e firme da alma"*, como refere S. Paulo na Epístola aos Hebreus (6,19). Deve existir uma harmonização entre o mundo terreno e espiritual: quando não se realiza este equilíbrio será necessário, também como refere São Paulo, ancorar a nossa alma em Cristo, única forma de evitar o naufrágio espiritual. Um outro emblema que surge nesta mesma representação, é o Cavaleiro, no entanto surge só a face, ao invés de aparecer o corpo por inteiro[498]. Este, conjugado com a figuração da serpente com a maçã na boca, representando o duelo entre as forças do bem e do mal, a problemática Paulina do conflito entre a aceitação da Lei Divina e a tentação do pecado. A serpente, ao ser trespassada pela âncora, reforça esta dualidade de conflitos espirituais e simboliza a necessidade da firmeza e da solidez do Bem, perante as forças do Mal, impuras e desarmoniosas para a ascensão do espírito. Esta ideia do Combate Espiritual do Cavaleiro Cristão aparece também em gravuras de natureza moral, como, por exemplo, a de Hieronymus Wierix, por desenho de Maarten de Vos[499].

O Arcanjo, com vestes amarelas e púrpuras, levita, ao mesmo tempo que segura um incensório. O seu olhar sereno perde-se para o plano inferior da composição, cuja

[495] Eduardo Lourenço, *Portugal e os Jesuítas*, **Oceanos**, n.º 12, pp. 50.
[496] Cf. Anexo fotográfico, figura 477, 478, 487, 488, 514 e 517.
[497] Cf. Anexo fotográfico, figura 310, 320, 321 e 328.
[498] Cf. Anexo fotográfico, figuras 514 e 522.
[499] Cf. Ursula König-Nordhoff, **op. cit.**

imagem, infelizmente, não é possível observar, devido à falta de camada pictórica, mas é perceptível tratar-se de um animal (provavelmente será um leão – já que este era o mais representado nas figurações). Curiosamente, existe uma passagem no Livro de Alonso Salazar que refere: *" (...) Si quieres amedrentar al enemigo león de Libia, arma tu diestra contra él, con una flamígera pira. Si la viera, huiría;* ***irás muy seguro*** *por el medio de Libia, pues atemoriza al León con ver el fuego. Entonces, del mismo modo, el demonio huye con la luz de Ignacio. ¿Acaso te asombras?: éste es el fuego y aquél, el león (...)*[500]. Esta referência textual é acompanhada por uma indicação pictórica: *(...) Para significar cómo con una carta echó al demonio de una casa que infestaba, mucho tiempo había, pintóse un león, el cual iba huyendo de un hombre que tenía una hacha encendida en la mano (...)*[501].

Por fim, a imagem clássica apresentada por um rosto singular bem delineado, reporta-se a outras figuras representadas em gravuras da mesma altura (por exemplo *Hipócrates)* e em determinados emblemas, cuja leitura iconográfica leva-nos sempre para a dimensão da Igreja Católica[502].

Para além das anteriores representações faciais, observámos um soldado/cavaleiro e um rosto de um homem, mas não foi possível delinear uma coerente leitura iconográfica[503].

Como testemunhos do simbolismo da Antiguidade Clássica, aparecem[504]: elementos *grisaille* a imitarem representações de pedra; figuras de mulheres, cujos corpos vegetalistas começam a partir da cintura, e que se prolongam para os membros inferiores (figuras híbridas); faunos a tocarem trompetas; criaturas fantásticas e fitomórficas que lutam contra dragões (representação que simboliza o mal, a adversidade, a desordem e a descrença; combina os quatro elementos: ar, água, terra e fogo, através das asas de morcego, corpo escamoso, chifres e a cauda farpada), que seguram fornalhas; figuras que tentam agarrar um bode, e vasos de pedra com cenas representadas, que servem para guardar os óleos sagrados (usuais em gravuras e também em emblemas)[505]. É necessário referir que todas elas são delimitadas por motivos vegetalistas, como as flores de acanto, de lótus, muito semelhantes às

[500] Cf. Alonso de Salazar, **op. cit.**, p. 325.
[501] Idem, **Ibidem**, p. 326
[502] Cf. Anexo fotográfico, figura 254-255.
[503] Cf. Anexo fotográfico, figura 483-486.
[504] Cf. Anexo fotográfico, figura 450, 452, 456, 459, 460, 461, 467, 468, 474, 475, 479, 491, 493, 511 e 512.
[505] Cf. Anexo fotográfic, Fichas de identificação n.º 25, 29, 31, 33, 35, 38, 40, 41, 50, 51 e 61.

decorações utilizadas nas iluminuras dos códices, da literatura clássica, em grotescos italianos e em outras gravuras[506].

Para algumas imagens não foi possível encontrar uma leitura com uma suposta intenção simbólica, por se encontrarem em mau estado de conservação e por não se ter conseguido identificar e relacionar iconograficamente[507].

Após a inventariação e análise dos elementos mais significativos, podemos afirmar que estes grotescos *emblemáticos* revelam uma grande qualidade técnica, estilística e pictórica, além da evidência de uma notável singularidade temática e representativa. São também testemunhos da simbologia da Antiguidade Clássica, da presença do simbolismo cristão e do exotismo presente noutras culturas, transmitido por elementos humanos e animalescos, influências do contacto directo com outras regiões do globo, tão distantes como a América do Sul, China, Japão ou Índia, estes últimos antecipando, de alguma forma, o gosto barroco pelas *chinoiseries*, que viria a marcar as artes decorativas a partir, sobretudo, do século XVIII. No entanto, estes emblemas vão mais longe do que isso. Através deles, os crentes que os observavam estavam em contacto directo com assuntos diversos, como a base da organização da Companhia de Jesus, os *Exercícios Espirituais*, relacionados com a fé católica, ou com a forma de ascender a Deus. A observação destes Emblemas, como, por exemplo, o pavão, o pelicano, o candelabro ou a pirâmide, proporcionava como que uma tomada de consciência, relativamente à melhor conduta a seguir, com uma ascese difícil, mas compensadora. Podemos, no entanto, afirmar, e tendo em conta algumas obras jesuítas consultadas ao longo deste trabalho, nomeadamente as que datam de 1640 e 1650, que estes emblemas têm uma leitura directamente relacionada com as directrizes da Igreja Católica, após o Concílio de Trento e com a Companhia de Jesus, mais propriamente com o trabalho pretendido por Inácio de Loiola[508]. Apesar de serem obras posteriores à da Sacrista Nova, podem servir de analogia ao que foi feito na Igreja eborense. Por exemplo, na obra realizada por Caroli Bovi (1650), para cada tema da vida de Inácio foi atribuído um emblema e dada uma explicação simbólica[509]. Poderia ter sido esta a intenção do Mestre/escola da Sacristia Nova, no entanto, ao observá-las, não

[506] Cf. Anexo fotográfico, figura 397.
[507] Cf. Anexo fotográfico, figura 483-486, 504 e 523.
[508] Cf. Caroli Bovi, **Ignatius Insignium Epigrammatum et Elogiorum Centuriis expressus**, 1650; **Imago primi saeculi**, 1640.
[509] Cf. Anexo fotográfico, figura 343-354.

conseguimos apurar se terá havido uma intenção propositada de colocar as pinturas exactamente no local onde elas se encontram, de forma a existir uma relação. Isto é, apesar de levantadas várias hipóteses de estudo, a partir da análise das várias pinturas *grotescas emblemáticas,* não foi possível determinar nenhuma leitura específica, nenhuma relação particular, pelo facto de elas se agruparem em conjuntos de quatro; também não conseguimos perceber qual seria a leitura se elas tivessem sido efectuadas noutro conjunto dentro desta mesma composição. Pensamos que o autor destas pinturas teve a intenção de obrigar o observador a apreciar inicialmente o conjunto na sua totalidade, para depois prender a atenção em cada uma das representações: daí a sua extrema qualidade estilística e o forte peso emblemático que carregam em si próprias. Quem vê estas pinturas, observa, em primeiro lugar, o conjunto e faz uma leitura do mesmo, no entanto, a atenção vai particularizando e focando numa leitura individual de cada uma das pequenas pinturas emblemáticas. Um aspecto é certo, com estas representações, o observador dispõe de uma série de exemplos que, apesar de possibilitarem uma leitura própria e, por vezes, difícil de decifrar, têm um objectivo comum e único: conduzir o crente ao caminho espiritual, com equilíbrio nas suas emoções, fidelidade na sua piedade, peso nas suas convicções.

8. PRINCIPAIS QUESTÕES EM TORNO DA AUTORIA E FONTE ICONOGRÁFICA DAS PINTURAS DA SACRISTIA NOVA

Após o estudo aprofundado das representações inacianas e dos grutescos *emblemáticos* surgem algumas dúvidas pertinentes que se relacionam entre si e são de difícil resposta. Após a análise deste conjunto pictórico as duas questões que se levantam, mais relacionadas com a História da Arte, são: identificação da fonte iconográfica que serviu de base para a realização deste conjunto, bem como a identificação da autoria. Relativamente à primeira questão levantada, podemos com base na investigação realizada, ainda subdividi-la em duas partes: a primeira relacionada com as pinturas inacianas e a segunda com as pinturas emblemáticas.

Para percebermos a dimensão desta primeira questão fulcral temos que nos focar na data de 1599, ano que surge pintado no painel central da Sacristia Nova. Partindo da análise de espólios importantes no estudo dos jesuítas, como por exemplo o *Lus.* 39, f. 20[510], documento organizado cronologicamente e existente no ARSI, a única referência datada de 1599 (Outubro), intitula-se *Fez-se a nova sacristia e estucou-se a portaria.* Este capítulo refere-se, de uma forma concisa, aos benfeitores e às obras realizadas na Sacristia Nova, espaço acabado de construir. Os subsídios deveram-se à oferta da benfeitora D. Maria Alarcão *" (...) Os rendimentos correspondiam a uma oferta da benfeitora D. Maria Alarcão que o Reitor, o Padre Pedro Novais, canalizou para a obra de arquitectura e decoração da nova sacristia"*[511]. Num outro documento é referido que *"(...) o que Dona Maria Larcão (...) deixou pera a igreja, assim o conta das cazas, como o mais que soberem dos Casticaes e púlpitos, porque com isto entendo que se cumpre melhor a sua ultima vontade, fazendo perpetuo, o que doutra maneira acabara em pouco tempo. E do que se for comprando se fasa assento como se compra pêra a fabrica da igreja pera se não gastar em outras cousas"*[512]. Pensamos, desta forma e uma vez que outros documentos foram analisados, que na citação referente à decoração da Sacristia Nova, a mesma não deve ser associada às pinturas. O donativo feito por esta mecenas à igreja foi gasto em peças de decoração móveis, como cruzes,

[510] Esta obra não foi analisada directamente, pois encontra-se no Arquivo da Companhia de Jesus, em Roma. No entanto, foi feita uma análise indirecta, através da tese de doutoramento de Fausto Martins, **op. cit.**

[511] Cf. Fausto Martins, **op. cit.**, p. 258.

[512] Cf. *Lembranças que o Padre João (?) Provincial deixou visitando este Collegio de Évora em Fevereiro de 1593*, **Códice 4458,** fol. 48.

entre outros. Numa outra fonte documental, o *Cátalogo 3º que ilaman de casas de la Provincia de Portugal hecho en Octubro de 1599* é observado que as normas severas da "*formula scribendi*" impostas a todos os escritos enviados a Roma, informam sobre as obras realizadas na Sacristia Nova que acabava de ser construída *"Hizose de nuevo en el, una sacristia, obra muy lustrosa, y accomodada, com que tambien se dio serventia para la iglesia"*[513]. Como é possível verificar nestas referências escritas, não existe nenhum apontamento directo às pinturas. No entanto e, partindo do pressuposto que a data de 1599 corresponde à finalização das obras da Sacristia Nova comprovado documentalmente, como foi verificado anteriormente, quando foram realizadas as composições picturais inacianas?

Para tal é necessário analisar as obras picturais referentes a esta temática. De toda a documentação analisada temos conhecimento de que existiam dois grupos diferentes: um referente à vida da Companhia/Loiola antes de 1599; e o segundo após 1600, reportando-se às pinturas dos milagres. No entanto, todas elas fazem parte do primeiro ciclo de pinturas que ajudaram no processo de canonização de Inácio de Loiola. Sabemos também que as pinturas inacianas desta época, mesmo apesar de não ser permitida a sua apresentação a um público abrangente, foram um meio de propagação da vida de Inácio de Loiola e também um forte contributo para completar o difícil processo que levou à beatificação e canonização do mesmo. Tendo em conta estes factores, podemos desde já determinar que as imagens da Sacristia Nova fazem parte do primeiro ciclo de pinturas produzidas antes da canonização de Loiola, independentemente da existência de mais composições na Sacristia Nova que se reportam aos milagres ou à vida de Loiola/Companhia.

A par das pinturas inacianas que observámos, antes da campanha de 1609/1610, comparamos as pinturas da Sacristia Nova com as *Vita* em "folha" de 1590 e a outras representações que daí surgiram[514]. As representações das *Vita* em "folha" vão ser importantes na divulgação das imagens representativas dos vários candidatos a santos de outras ordens religiosas, assim como dos principais mentores da Companhia, como Inácio de Loiola, Luís de Gonzaga e Estanislau de Kostka. Estas *Vita* foram muito usadas na altura da Contra-Reforma para valorizar e dar a conhecer às pessoas a vida de

[513] **Ibidem.**
[514] Cf. Anexo fotográfico, quadro nº 1.

vários santos, de forma a existir um programa de propaganda católica organizado e direccionado para um propósito, tal como já foi escrito neste estudo[515].

Podemos referenciar a estrutura composicional das pinturas: apesar de as *Vita* de 1590, nomeadamente de Thomas de Leu, o medalhão central ser a imagem de Loiola e nas composições eborenses estarem as insígnias jesuítas, a forma como são apresentadas as cenas biográficas inacianas são muito semelhantes em ambas as representações[516]. No entanto, não podemos atribuir como única base de trabalho para o Mestre da Sacristia Nova esta "folha", porque tal como podemos constatar nas várias comparações com imagens datadas entre 1590/1610 existem semelhanças entre as composições. Para além de termos observado, por exemplo a *Vita* de Leu, com a ajuda dos textos biográficos de Loiola, nomeadamente a *Autobiografia* ou *Relato de um Peregrino* (1553), *Sumário das coisas mais notáveis que tocam à fundação e progresso da Companhia de Jesus* e obviamente *Vita Beati Patris Ignatii Loyolae Societatis Jesu Fundatoris* (1572), o Mestre da Sacristia pode ter "adaptado" um programa iconográfico jesuíta, acompanhado e seguido por rigorosas directrizes episcopais escritas e esta obra, tal como acontecia na altura, teria sido alvo de um forte controlo dos Visitadores jesuítas. Mas, infelizmente, os registos perderam-se no tempo e/ou em algum arquivo ou simplesmente nunca terão existido. Consideramos assim que os programas inacianos criados, por exemplo por Leu ou por A.M., provavelmente serviram de inspiração às pinturas eborenses, não tanto a nível estilístico, mas essencialmente a nível composicional, apontando por exemplo, o uso de molduras que compõem as várias cenas da Sacristia Nova[517]. Das várias obras analisadas podemos observar várias pinturas que foram realizadas entre 1590 e 1609[518]. Apesar de verificarmos algumas pinturas inacianas da Sacristia Nova semelhantes com as de Leu reportamos a sua inspiração na organização composicional, ao nível de apresentação e distribuição das cenas enquadradas por molduras e à volta de um medalhão. Um aspecto muito curioso diz respeito ao facto de Loiola não ser representado com a auréola, tal como aparece nas composições de Leu (símbolo que era usado normalmente em qualquer representação, após a beatificação dos santos e revelava essa mesma santidade). No entanto, sabemos também que apesar de Loiola não ser beatificado a sua representação com auréola já era uma constante. Este factor não é novo dentro da dinâmica de representação jesuíta, uma

[515] Cf. Anexo fotográfico, figura 160-165.
[516] Cf. Anexo fotográfico, figura 569.
[517] Cf. Anexo fotográfico, quadro 1.
[518] Cf. Anexo fotográfico, figura 173-199 e quadro nº 1 e 2.

vez que sucedeu o mesmo com obras referentes a outros membros da Companhia, isto é, por exemplo com S. Francisco Xavier.

No ano de 1627 surge novamente uma referência documental das pinturas da Sacristia Nova. Nesta fonte é escrito que, tal como acontece nos esquemas elaborados por outros colégios, a decoração desta dependência fora concebida conforme o programa iconográfico de representação dos heróis e modelos da Companhia de Jesus que serviam de inspiração e alimento espiritual aos religiosos[519].

Entre 1660 e 1689, é feita novamente referência escrita, de uma maneira geral, ao papel importante dos primeiros programas iconográficos picturais, como forma de inspiração dos devotos: *"Uma das formas concretas de promover a devoção dos Santos da Companhia, em especial do Santo Inácio, consistia em colocar pinturas e estátuas em lugares estratégicos: fachada da igreja, sacristia, salas de visita, etc., (...)* "[520].

Tendo em conta o que anteriormente foi escrito, colocamos a hipótese de que estas pinturas tenham sido realizadas num período que se estende entre 1599 e 1610: existindo como outras obras de referência a *Vita* de Villamena, de Rubens-Barbé e as de Mesa que desapareceram (e não se sabe ao certo como eram, tendo ficado o seu testemunho representado no ciclo composto por vários artistas, como Theodore Galle/C. Galle/A.Collaert/C.Mallery). Todas estas pinturas podem ter servido de inspiração para a elaboração das composições eborenses. No âmbito desta hipótese, consideramos, assim, que a inscrição de 1599 corresponde aos trabalhos de finalização das obras da Sacristia. As cartelas teriam sido caiadas e a decoração foi preterida para serem preenchidas posteriormente com os vários episódios inacianos e os *emblemáticos* (e talvez os estuques também tenham sido feitos nesta altura). Esta situação não era nova, tendo sido observado em algumas obras jesuítas, nomeadamente em S. Roque. Tendo em conta registos documentais a Sacristia da igreja de S. Roque foi acabada no ano de 1619, mas as pinturas só foram realizadas em 1694.

A ideia de que estas pinturas possam ter sido feitas após 1600 relaciona-se com a comparação que fizemos entre as pinturas da Sacristia Nova e as pinturas que surgem após 1600, nomeadamente a "folha" de Villamena e as pertencentes aos grandes ciclos de 1609/1610: Rubens-Barbé e as pinturas inspiradas em Mesa. Consideramos que a nível estilístico, algumas das imagens são realmente muito semelhantes, nomeadamente: **Aparição de S. Pedro, Visão de Inácio com a Santíssima Trindade na Praça de S.**

[519] Cf. Fausto Martins, **op. cit.,** p. 260.
[520] Idem, **Ibidem**, p. 264.

Marcos, em Veneza, Aparição de Cristo; Inácio de Loiola perante Adriano VI, Inácio de Loiola e o Turco, Doutor Diogo de Gouveia perante Inácio de Loiola, Flagelação, Missa de Loiola, Papa Paulo III concede a Regra e Visão de La Storta[521]. Consideramos que as imagens da Sacristia Nova são estilisticamente mais aproximadas às dos ciclos mais próximos de 1609/1610 do que relativamente às imagens feitas antes de 1600.

Para além do que descrevemos anteriormente, existe um aspecto muito pertinente e que sustém esta hipótese e que se relaciona com o facto de aparecem três cenas representadas na Sacristia Nova que só conseguimos observar neste ciclo de 1609: **Desmaio de Loiola, Inácio e o Turco e Flagelação**[522]. Uma outra situação curiosa reporta-se também à cena da **Aparição de S. Pedro a Inácio de Loiola enfermo depois da Batalha e julgado sem cura pelos médicos** em que a linguagem iconográfica se reporta mais aos ciclos de 1609 (S. Pedro surge já representado de corpo ou meio corpo) do que as primeiras representações, nas quais esta imagem era simbolizada pelo aparecimento da mão de S. Pedro que segura as chaves[523].

Uma outra situação peculiar é o facto das pinturas da Sacristia Nova serem maioritariamente dedicadas aos milagres de Loiola, facto que foi mais usual depois de 1600: nove representações referentes aos milagres, **Aparição de S. Pedro a Inácio de Loiola enfermo depois da Batalha e julgado sem cura pelos médicos**, **Aparição da Virgem com o Menino a Loiola**, **Desmaio de Inácio de Loiola**, **Aparição da Santíssima Trindade na Praça de S. Marcos, em Veneza** – painel com uma segunda imagem que se refere à **Visão do Menino Jesus**, aquando Loiola assistia a uma missa –, **Aparição de Cristo, Inácio e o Turco**, **Êxtase de Inácio de Loiola**, **Missa de Inácio de Loiola e Aparição de Cristo com a Cruz e Deus-Pai - Visão de La Storta;** três são referentes à História da Companhia, **Papa Paulo III concede a Regra ao padre Inácio de Loiola e aos seus companheiros**; **O Cardeal D. Henrique recebe, em audiência, os primeiros padres jesuítas chegados a Évora, no ano de 1551; e D. João III, rei de Portugal, recebe das mãos dos padres São Francisco Xavier e Simão Rodrigues de Azevedo as cartas de outorga papal da fundação da Companhia de Jesus (Abril de 1540)**; e três reportam-se à vida de Loiola (**Penitência na Água Fria, Flagelação e Diogo de Gouveia perante Inácio de Loiola**).

[521] Cf. Anexo fotográfico, figura 572, 574, 576, 578, 584, 589, 591 e 593. Cf. Anexo fotográfico, figura 569-593.
[522] Cf. Anexo fotográfico, figura 575, 580 e 585.
[523] Cf. Anexo fotográfico, figura 571 e 572.

A obra analisada na Biblioteca Nacional de Lisboa que dá pelo nome de *Obettiencias do Padre Provençal Perpetuas (códice 4458)* constitui um importante documento referente ao colégio e igreja do Espírito Santo de Évora[524]. Apesar de não conter um único registo que se refira à realização das pinturas, autor ou datação, nesta fonte estão descritas importantes informações que ajudam a sustentar algumas das hipóteses aqui levantadas, nomeadamente na importância que estas imagens obtiveram, uma vez que só eram mostradas mediante autorização especial: *"A sacristia e Caza da Prata se não mostrar a pessoas de fora sem licença do Superior o qual a não dará senão a pessoas de consideração e para ver o colto se tenha conta a falidade das pessoas a quem se concede"*[525]. Na mesma base documental chega mesmo a existir a referência de que esta composição mural era *"(...) mui grande (...)"*[526] e que *"Na Sacristia se guarda mal o silencio. E esta muito devacada assi dos de Casa, como dos de fora, entrão e falão nella os que querem. (...)"*[527] . Segundo o que está referenciado documentalmente pode sustentar-se a ideia de que estas pinturas serviram e fomentaram a campanha para a beatificação/canonização de Loiola, tal como se tornou necessário na altura. No entanto, como tal situação era proibida pelo papa, a mesma não aparece referenciada documentalmente.

A realização destas pinturas, antes da beatificação e canonização de Inácio, deverá ser relacionada com o objectivo catequético de evangelizar através da Imagem. Entre os anos de 1585-1609 iniciou-se um sistema propagandístico nunca antes visto à volta da imagem de Loiola, para que a canonização fosse feita. Os jesuítas começaram a trabalhar na canonização de Loiola quando outras canonizações também estavam a ser preparadas. Os papas, com receio das críticas dos protestantes, iniciaram um processo moroso e que fosse merecedor de canonização. Este processo teve início com o Concílio de Trento, depois com a Congregação dos Ritos (1587) e finalmente foi oficial com Urbano VIII (1634). Apesar de não ser permitido, para o processo de canonização de Loiola, já circulavam imagens entre os crentes, como podemos observar ao longo deste trabalho. Aquaviva manteve uma obediência restrita, no entanto, em 1599 Cesare Baronio quebrou esta obediência ao colocar votos e um retrato no túmulo de Loiola, em Gèsu. Em 1602, Clemente VIII ordenou que fossem investigados estes sinais de

[524] **Códice 4458**, B.N.L.
[525] Cf. *Algumas cousas que deixou ordenadas o Padre Manoel (?), Provincial visitando este collegio Évora em Janeiro de 1627*, **op. cit.,** fólio 137 (ponto 20).
[526] Idem, **Ibidem**, fólio 221v.
[527] **Ibidem**, fólio 112v (ponto 14).

veneração e a vigilância papal apertou bastante. No entanto, Baronio incitou que houvesse novas demonstrações de culto e em 1602 o representante do papa escreve que tinha sido construído um altar em nome de Inácio, uma vez que ele já tinha sido beatificado por Deus. O mesmo já tinha sido feito em Roma e que o retrato de Loiola era vendido ao público com a permissão papal[528]. Foi tudo desmentido, afirmando-se que, pelo contrário, os jesuítas estavam proibidos de mostrar imagens de Loiola. No entanto, por mais que a vigilância fosse apertada, os jesuítas estavam dispostos a tudo para que a Companhia tivesse pela primeira vez um santo. É assim que surge a imagem de Villamena e tantas outras e que retratam imagens de milagres, mesmo sem existir provas desses mesmos milagres e, razão pela qual, aqueles não tinham ainda obtido aprovação papal. Antes desta situação, o próprio biógrafo de Loiola, refere no *Flos Sanctorum* que *" (...) the greatest miracle in my judgment, is that God the Father elected the father to institute, govern and expand a Society (...). And this miracle is so great, and so manifest, that if the other miracle were to be lacking, this one alone should suffice to know and esteem the sanctity that God gave to this father"*[529]. Era necessário canonizar e beatificar para que a Companhia fosse cada vez mais reconhecida pelas pessoas e tivesse mais poder. Quando os jesuítas pretenderam a canonização para o fundador da Companhia, duas condições se revelaram fundamentais: obter o apoio do papa e apresentar a veneração de Loiola. Foi um processo bastante moroso e nem sempre fácil e só com Leão XI é que se começou a ponderar tal possibilidade, Paulo V autoriza tal situação e só quatro anos mais tarde Inácio de Loiola é canonizado. Para tal, foram muito importantes as imagens que iam sendo feitas e mostradas, para além das várias biografias realizadas. Sabemos que entre 1585 e 1605 foi necessário propagar a santidade de Loiola, para além de organizar um culto de forma a mostrar que Inácio de Loiola deveria ser canonizado. No entanto, não foi só a diferença de opiniões dentro da própria Companhia e os entraves dos vários papas que dificultaram a canonização. Havia igualmente a questão da própria santidade, ou seja, no início recaíam muitas dúvidas sobre a santidade de Loiola[530]. É nesta altura que passam a surgir imensas representações de milagres, como já foi referido, nomeadamente na obra escrita *Vita* de 1584, de Ribadeneyra. Com tantos obstáculos e dúvidas, alguns jesuítas concluíram que só com uma propagação maior ao culto de

[528] Evonne Levy, **Propaganda and the jesuit barroque**, Universidade da Califórnia, 2004, pp. 127-128.
[529] Cf. Pedro Ribadeneyra, **Flos Santorum**, in Evonne Levy, **Propaganda and the jesuit barroque**, Universidade da Califórnia, 2004, pp. 121.
[530] Cf. Úrsula König-Nordhoff, **op. cit**, p. 38.

Loiola é que conseguiriam atingir as suas pretensões. A veneração de Inácio de Loiola começou então com a divulgação dos milagres, das imagens narrativas dos milagres e aparições. É desta forma que o culto, ou seja, o reconhecimento da santidade, através dos crentes, principalmente dos crentes autorizados e exortados para o culto, contribuiu para a canonização. É neste contexto polémico, difícil e sinuoso que enquadramos a realização das pinturas murais da Sacristia Nova de Évora. É tendo em conta tudo o que foi dito para trás que pensamos que estas pinturas foram realizadas e só foram mostradas a um público muito restrito. Por não serem autorizadas, não são referenciadas em nenhuma das fontes que consultámos.

A par desta proibição, mas necessária para a canonização de Loiola sabemos através de obras realizadas aquando das pinturas eborenses que os Noviços e os Padres do Colégio de Évora não seguiam as ordens estabelecidas pela Companhia. Vários são os relatos, como por exemplo *"Eu El Rey faço saber (...) me indignarão que junto do dito collegio e ao redor delle moravão algumas mulheres solteiras que não agiam onestamente o que era grande Incoveniente e provação pera elles (...)"*[531]. Nesta mesma fonte encontra-se também referências a proibir a construção ou habitação de casas por mulheres *"Que as molheres solteiras ou amantessadas não ponho-se junto do collegio de Évora sob pena de serem presas e um ano de degredo"*[532]. Num sentido menos importante podemos também dar-lhe uma interpretação de referência e de advertência para aqueles que habitavam no Colégio, de forma a não se desviarem do caminho que os jesuítas consideravam ser o melhor e o exemplar[533].

Dentro desta hipótese de datação enquadramos as pinturas dos [illegible], uma vez que estas também podem ter sido efectuadas posteriormente a 1599, isto é, na mesma altura dos episódios inacianos. No local observámos que as juntas das cartelas e dos [illegible] são muito visíveis, facto que, apesar de não comprovar que tenham sido feitas em épocas diferentes ou na mesma campanha são uma importante referência de uma posterior intervenção. Para tal seria útil fazer uma análise às argamassas que

[531] A.N.T.T., **Livro das Provisões e outros documentos pertencentes ao Colégio de Évora**, 1560, maço 100, n° 1, fol. 13.
[532] Idem, **Ibidem**.
[533] No entanto, surgem referências posteriores a 1599 em que os Padre Provinciais referem que os Noviços continuam a não guardar bem o silêncio ou que os diálogos e a postura destes não são aceitáveis *"Os diálogos que os Novicos fazem no Vitavario (sic) de Nosso B. Padre Ignacio se tem por impertinentes, e seus ensaios, musicas, e representacões, são de pouco respeito pera Noviços e servem mais de ocupação de decoração, e respeito pera o espírito, pello que se não fação mais"*, B.N.L., **Códice 4458,** *Cousas que o Padre Jeronimo Dias deixou ordenadas vizitando o Collegio de Evora em Outubro de 1609*, fol. 112.

compõem as pinturas e fazer um exame visual mais aproximado e pontual. Aquilo que observamos no local não é suficiente para retirar qualquer conclusão, no entanto ficam colocadas estas hipóteses para posterior estudo.

Uma coisa é certa a complexidade das várias composições inacianas e a conjugação dos *emblemáticos* torna esta composição mural única no nosso país. Para as pinturas emblemáticas não foi encontrado nenhum registo iconográfico específico, mas como já referimos, a divulgação dos Livros de Emblemas foi constante, tal como a sua utilização pelos Jesuítas. No entanto, é essencialmente na riqueza iconográfica e na dinâmica da leitura destes Emblemas, encontrados não num único e específico Livro, mas em centenas de Livros de Emblemas – nomeadamente de índole jesuíta – que radica a grande originalidade deste espaço. Podemos assim apontar não uma única base de apoio estilístico e iconográfico para este espaço emblemático, composto por cinquenta e uma pintura grotescas, mas antes a conjugação de várias representações de Emblemas que existiam na altura. O autor escolheu aquelas que considerou mais adequadas para público-alvo (constituído, em grande parte, pelos padres jesuítas desta Sacristia Nova) e preocupou-se por transmitir uma mensagem sólida de fé e de interiorização da religiosidade somente através da Imagem.

Outra questão pertinente é a autoria das pinturas biográficas inacianas e dos grotescos. Várias foram as fontes documentais analisadas, mas em nenhuma delas, infelizmente foi encontrado um único registo que indique a autoria deste conjunto[534]. Desta forma as hipóteses levantadas têm como base a observação directa das imagens inacianas e a comparação entre outras pinturas murais locais e contemporâneas do conjunto da Sacristia Nova.

A inquestionável importância artística da cidade de Évora, a par de Lisboa, assumida durante o século XVI, nomeadamente com o estabelecimento de uma aristocracia influente (assim como da própria Companhia de Jesus, cujas orientações específicas artísticas cobriam uma rede enorme de igrejas e casas religiosas) confere a estas pinturas a especificidade de fazerem parte da primeira campanha de propaganda para a canonização de Loiola. Durante este período, a arte do fresco em Évora e a criação de oficinas regionais foi uma constante, com nomes tão conhecidos como

[534] Mesmo em arquivos que nunca se suporia existirem testemunhos jesuítas do século XVI e XVII, nomeadamente o existente dos Arquivos Históricos do Ministério das Finanças e do Tribunal de Contas, que encerram um espólio importante para a História da Companhia de Jesus, nomeadamente o Cartório da Junta da Inconfidência da Companhia de Jesus. Neste Arquivo foi analisado uma importante fonte: *Livro dos recibos dos Ordenados dos Serventuários de Oficios do Colégio da Companhia de Évora*, entre os anos de 1595 e 1621, mas infelizmente nada é referido relativamente às pinturas da Sacristia Nova.

Francisco de Campos, José Escovar, António Nogueira ou Custódio da Costa. Vindo de uma tradição mais antiga, nomeadamente com nomes como Francisco de Holanda, muitos artistas vão usufruir de bolsas de estudo e ter a oportunidade de ir para Roma e tomar contacto com artistas tão importantes como Miguel Ângelo. O ambiente artístico é propício e as encomendas crescem a um ritmo vertiginoso, tanto da arte fresquista, como a óleo ou têmpera. Segundo dados obtidos por Vítor Serrão, o número ultrapassaria os cinquenta artistas a trabalhar em Évora, entre os reinados de Filipe III de Portugal e D. Pedro II, para além dos pintores lisboetas que também realizavam trabalhos na cidade alentejana[535]. Tal como refere Gauvin Bailey *"Some of the most skilful Italian Jesuit artists, such as Bernardino Bitti (1548-1610) and Giovanni Niccolò (1563-1626), were sent to the overseas missions, and the few who were active in Italy were sent on projects not only all over the península but also to Spain, Portugal, and the North of Europe."*[536]. Com a conjugação de artistas e a vontade e necessidade de criação, Évora tornou-se um procurado local de transmissão de conhecimento e inovação artística. Outro aspecto fundamental e que não podemos esquecer foi o facto do período da União Ibérica, época esta que foi primordial para servir de veículo de informações e troca de experiências artísticas entre Portugal e Espanha.

Tendo em conta o que anteriormente foi dito, Portugal estava num período em que os contactos artísticos foram muitos e bastante gratificantes e, como tal, não colocamos de parte a hipótese do Mestre da Sacristia ser um artista(s) estrangeiro(s) (espanhol ou italiano).

Relativamente a esta questão da autoria um importante documento analisado foi o já referido *Códice 4458*. Esta obra também não tem um único apontamento ao autor responsável por este conjunto pictural; no entanto, uma informação importante foi retirada, a da existência de um *Livro da Sacristia*, mas que infelizmente não existe qualquer vestígio[537]. Neste Livro poderia estar referenciado tudo o que pertencia ou que estava relacionado com os assuntos da Sacristia Nova, no entanto, infelizmente perdeu-se o seu rasto histórico. Provavelmente, esta seria a fonte documental onde estariam descritas pormenorizadamente todas as referências de uma obra desta importância: receitas e despesas da obra, visitações, responsáveis pelas pinturas, inspirações,

[535] Cf. Vítor Serrão, *Francisco Nunes Varela e as oficinas de pintura em Évora no século XVII*, **Cidade de Évora**, p. 87.
[536] Gauvin Alexander Bailey, **Between Renaissance and Baroque – Jesuit Art in Rome, 1565-1610**, Toronto, p. 30.
[537] Cf. B.N.L., **Códice 4458**.

censuras, entre outras. Esta afirmação, advém do facto do *Códice 4458*, descrever inúmeras situações importantes, relacionadas com a construção da igreja, referenciar a mentora da Sacristia Nova, a abertura do cubículo (adjacente à Sacristia Velha)[538], as receitas e despesas do colégio efectuadas durante vários anos, entre outras informações muito pertinentes sobre o historial do colégio. No entanto, não existe qualquer indicação referente à realização das pinturas e, por isso, pensamos que esta ausência de informação estará relacionada com o facto das pinturas terem sido efectuadas antes da canonização de Inácio, factor este que era proibido pela Igreja Católica, como já referimos anteriormente.

Uma constatação muito evidente é a de que as composições *grotescas emblemáticas* são de inegável qualidade, bastante superior às próprias composições biográficas, daí levantarmos a hipótese de terem existido pelo menos dois artistas a realizar este conjunto pictórico: um artista qualificado que dominava a técnica do [illegible], outro de menor domínio técnico, encarregue de realizar as representações biográficas (que, contudo, acabam por ser as mais importantes, pelo menos em termos de "propaganda tridentina", já que oferecem uma leitura mais óbvia, directa e de fácil apreensão). Ao longo da investigação fomos encontrando algumas bases iconográficas que nos levam a afirmar que a concepção destes [illegible] está inserida no gosto maneirista, com um alto valor mental e simbólico que ia ao encontro da mensagem pretendida pela Companhia de Jesus. Embora desenvolvidos pelos jesuítas, estes símbolos acompanham a mentalidade da época, o que podemos comprovar pela análise da fonte iconográfica observada na "Ilustrated Bartsch" ou em vários frescos da altura nos Livros dos [illegible].

A ideia de que a composição da Sacristia Nova da igreja do Espírito Santo foi feita por duas mãos, não é defendida por Vítor Serrão, que considera este trabalho como obra de um único artista e atribui, sob algumas reservas, a sua autoria ao pintor eborense Custódio da Costa "*Em 1599, Custódio da Costa será um dos responsáveis pela vasta decoração fresquista do tecto da sacristia do Colégio jesuítico do Espírito Santo de Évora (...) a pintura da Sacristia (...) mostra dotes de verdadeiro especialista na modalidade do fresco (...). A hipótese de autoria de Custódio da Costa (...) tem pois todo o cabimento*"[539], surgindo assim a primeira atribuição artística ao conjunto

[538] Cf. **Idem**, B.N.L., fólio 61.
[539] Cf. Vítor Serrão, *O maneirismo e a "nobre arte do fresco" em Portugal*, **O Largo tempo do Renascimento. Arte, Propaganda e Poder**, 2004, pp. 176-177.

pictórico. Com base na investigação do *curriculum* deste artista (pesquisa efectuada pelo professor Vítor Serrão) outras obras também são atribuídas mais uma vez, ao referido pintor, como são os casos do Refeitório do Convento de S. Bento de Cástris e as pinturas da Igreja Matriz de Vila Nova de Baronia. O conjunto pictórico referente ao Refeitório representa os doze meses do ano, as quatro estações, os principais elementos (água, fogo terra e ar) e a uma imagem de S. Bernardo. Num dos topos está representado um tríptico referentes à Última Ceia e mais duas cenas, cuja leitura não é possível fazer, devido à perda, na quase totalidade da superfície da camada cromática. Esta cena é rematada por dois arcanjos e pela pomba do Espírito Santo. No topo oposto está representado um brasão de armas e inscritas as iniciais F.P. e a data de 1605, ano da realização das pinturas[540].

As pinturas de Vila Nova de Baronia, apesar do "atentado" de que foram alvo, apresentam composições murais com maior qualidade técnica e estilística, como se pode observar do pouco que ainda resta, nomeadamente ao nível dos rostos e expressões das figuras[541].

Ao compararmos os dois conjuntos pictóricos (Refeitório de S. Bento de Cástris e Igreja Matriz de Vila Nova de Baronia), observamos que elas pouco têm em comum, tanto a nível temático, como a nível técnico e de composição. Das duas pinturas, as de S. Bento de Cástris, são as que apresentam uma menor qualidade de desenho e de figuração humana. Apesar de serem datados praticamente da mesma altura as analogias estilísticas são escassas quando comparamos, por exemplo, anatomicamente as figuras (os rostos, mãos, posição dos corpos) ou os panejamentos.

Ao compararmos os conjuntos de Évora com Vila Nova de Baronia, estas apresentam, sob bastantes reservas, uma certa semelhança estilística. Esta comparação é mais visível a nível dos rostos masculinos e da paleta cromática, nomeadamente quanto ao uso de cores quentes. No entanto, esta eventual afinidade só pode ser apontada como uma hipótese, a ser confirmada mediante uma comparação da técnica de desenho e análise química que comprove, por exemplo, a utilização de pigmentos raros e iguais entre os dois conjuntos.

[540]Cf. Anexo fotográfico, figura 60-80.

[541] Cf. Anexo fotográfico, figura 89-105. A tinta laranja que cobre parte da decoração pictórica terá sido feita, há já alguns anos, por uma senhora responsável pela Igreja. Saturada de esperar por obras de conservação, resolveu ela própria acabar com as infiltrações e humidade. Esta acção, irreversível, determinou a destruição parcial das pinturas murais.

Alguns autores atribuem a autoria destas pinturas murais da Sacristia Nova ao pintor Manuel Henriques (1594-1654)[542]. Numa breve passagem do *Diccionário Histórico de la Compañia de Jesus*, pode ler-se *"Para la sacristia de la Universidad de Évora, pinto al fresco una série sobre la vida de San Ignacio de Loyola"*[543]. No entanto, após termos feito uma análise mais atenta à biografia deste pintor e comparando algumas pinturas atribuídas a Manuel Henriques com as da Sacristia Nova, afastamos essa hipótese. Este pintor teve vários biógrafos que se interessaram pela narração dos seus feitos, uma vez que durante a sua estadia em Coimbra, *"travando-se de razões com outro jovem, esfaqueou-o, acabando este por falecer. Manuel Henriques, perante a perspectiva de ser preso, fugiu para Sevilha"*[544]. Nesta cidade aprendeu a arte de pintar, mas acabou por se refugiar no Convento da Ordem de S. Basílio. Quando regressou a Coimbra, acabou por entrar no Colégio da Companhia de Jesus, para não ser preso e foi aí que pintou um retrato de D. João III. Por não ter outra alternativa à cadeia, Manuel Henriques, acabou por entrar definitivamente na Companhia no ano de 1618. O seu biógrafo refere que acabou por ficar dividido entre a arte de pintar e a oração, executando várias obras para a casa religiosa de Coimbra e para Évora, de que se destaca uma série sobre a Vida de Inácio de Loiola. Manuel Henriques faleceu no ano de 1654, no convento da Lapa, no interior da Beira Baixa. Para além da data de nascimento de Manuel Henriques (1594) que só por si comprova não poder ter sido ele o autor das composições da Sacristia Nova, ao observarmos as pinturas deixadas por ele, nomeadamente *Santo Inácio de Loiola* (existente hoje na sacristia da Sé Nova de Coimbra), *Passo da Vida de Santo Inácio de Loiola* (obra executada para o Colégio da Companhia de Jesus, actualmente existente também na Sacristia da Sé Nova de Coimbra) e comparando com as pinturas murais da Sacristia eborense, verificamos que o desenho deste pintor tem uma qualidade bastante inferior e não se identifica em nada, com o traço das pinturas da Sacristia Nova. As opções de representação são completamente díspares, afastando-se assim o nome de Manuel Henriques como o autor das composições eborenses. Esta afirmação é ainda apresentada com base no ano em que Manuel Henriques entra ao serviço da Companhia (1618), data afastada daquela que apontamos para a realização das pinturas da Sacristia Nova.

[542] Cf. Anexo fotográfico, figura 131-132.
[543] Charles O'Neill, **Diccionário Histórico de la Compañia de Jesus – Biográfico/Temático,** vol. II, Madrid, 2001, p. 1900.
[544] Pedro Dias, Santos, J.J. Carvalhão, **A pintura maneirista de Coimbra – ensaio iconográfico**, Minerva, 1988, p. 42.

Por fim, Fausto Martins aponta a hipótese da autoria destas pinturas poder ser atribuída a membros pertencentes à própria Companhia de Jesus, factor que era bastante usual nas obras encomendadas pelos jesuítas. A sua afirmação é sustentada também pela seguinte transcrição: *"Intensificam-se as obras de decoração na igreja. A abóbada da capela-mor fora igualmente dourada e que estas e outras obras são da responsabilidade dum artista dos nossos, a que muito deve o colégio"*[545]. Ao longo desta descrição não há uma única referência ao nome do autor das pinturas eborenses e como tal também esta hipótese não assume uma dimensão concreta. José Alberto Machado partilha a opinião de que: *"Tal omissão* [da assinatura] *parece confirmar a intuição de que o pintor terá sido um irmão jesuíta, menos preocupado em perpetuar o seu nome como artista, que não seria de profissão, do que em executar uma obra de apologética em favor da sua Ordem e da glória do fundador"*[546]. Este autor refere também que ainda hoje os jesuítas conservam esta ideia e como anteriormente foi dito, não é nova, uma vez que era usual os padres ou membros que estavam ao serviço da Companhia realizarem obras, como são exemplos dos pintores Manuel Henriques e *Cabrinha*. As obras normalmente não eram assinadas pelos autores e ficavam incógnitas para sempre. Estas são as hipóteses levantadas por vários estudiosos ao longo do tempo e que não têm ainda resposta assegurada.

Do nosso ponto de vista consideramos que uma questão muito pertinente prende-se com as duas personagens pintadas no tímpano que em nada se enquadram com a cena que se pretende retratar, das quais podemos apontar como sendo os próprios pintores destas representações inacianas e *grotescas* da Sacristia Nova[547]. Reforçamos esta hipótese tendo em conta que era usual os pintores se auto-retratarem nas pinturas que realizavam, disfarçadamente ou, por vezes, de uma forma mais directa. Nestas composições observamos que uma das representações faciais, apontada por nós como sendo um dos pintores, aparece mais do que uma vez: num rosto do cardeal que conversa, no mesmo tímpano; e na figura que olha directamente para o observador que compõe a cena de **Inácio Desmaiado**[548]. A repetição deste rosto e do outro rosto que aparece também na composição **Penitência na Água Fria**, é um forte indicador de que pretende retratar alguém importante na história desta composição mural, sendo plausível

[545] Cf. Fausto Martins, **op. cit.**, p.
[546] Cf. José Alberto Machado, *As pinturas a fresco da Sacristia da igreja do Espírito Santo de Évora (1599)*, p. 358.
[547] Cf. Anexo fotográfico, figura 430.
[548] Cf. Anexo fotográfico, figura 567.

a hipótese de se tratarem dos próprios artistas que as realizaram. Neste caso, e na possibilidade de se comprovar a responsabilidade da obra às duas figuras representadas no tímpano, parece afastada a hipótese da autoria pertencer a um membro da Companhia: estas duas imagens não estão representadas com as vestes litúrgicas, mas com vestes aristocráticas ao estilo de então. Uma questão muito pertinente, aquando de uma intervenção de conservação seria verificar se as argamassas que compõem o tímpano são iguais às existentes onde estão pintados estes dois rostos.

Uma questão também pertinente é o facto de não existir a identificação do(s) autor(es) desta obra. Ao longo deste trabalho tentou-se procurar a assinatura que pudesse identificar a autoria desta composição, mas infelizmente não foi possível. Uma obra desta importância poderá estar identificada e esta poderá estar em qualquer parte da obra, menos visível, no entanto ficam aqui levantadas algumas zonas onde poderá estar presente esta assinatura, caso exista: na zona onde estão pintados os livros nas composições **Aparição da Virgem a Loiola** e no [illegible] **Manet**. Levantamos esta hipótese, uma vez que existem em ambas as composições uma série de caracteres que não foram identificados, mas que parecem não ser simples rabiscos[549].

Em forma de resumo, podemos dizer que as pinturas estão cronografadas após 1599 e que procuram retratar quinze dos episódios fundamentais da vida de Inácio (onde a maior parte das representações são dedicadas aos milagres, e as outras dividem-se entre a história da Companhia e episódios referentes unicamente à vida de Loiola), sem que estes se baseiem, no entanto, num critério rigoroso que permita uma leitura cronológica precisa dos Passos da Vida Inaciana. O Mestre da Sacristia pintou Inácio de Loiola de uma forma muito mais catequética e rigorosa do que, por exemplo, a obra existente na igreja da sacristia de S. Roque ou as gravuras de Rubens. É um artista/oficina que demonstra uma certa sensibilidade artística, procurando demonstrar Inácio, segundo os ditames impostos (expressão grave, calvo, olhos grandes). Utilizou essencialmente pigmentos ocres/terras (tons vermelhos, acastanhados ou amarelos) e pintou com particular incidência as mãos, os panejamentos das figuras principais e os rostos expressivos e detalhados (em duas cenas surgem mesmo lacramichantes)[550]. Os cenários, ou cenas secundárias, são tratados com alguma simplicidade e modéstia. No entanto, o seu valor fundamental reside, contudo, no facto de demonstrar um profundo conhecimento dos textos biográficos e de se verificar uma boa adaptação nos mesmos,

[549] Cf. Anexo fotográfico, figura 405 e 473.
[550] Cf. Anexo fotográfico, figura 419 e 425; 565-566.

constatada nas várias *Vita*, particularmente na forma de representação dos Passos da Vida de Loiola.

O Mestre da Sacristia nas várias composições ainda manteve a dialéctica dos dois registos composicionais, tão observada nas pinturas da Idade Média. O pintor registou no mesmo plano duas cenas diferentes, como por exemplo na **Aparição de S. Pedro e a Batalha de Pamplona**, **Inácio com a Santíssima Trindade na Praça de S. Marcos, em Veneza** (painel com uma segunda imagem que se refere à **Visão do Menino Jesus**, aquando Loiola assistia a uma missa); **Aparição de Cristo e Loiola com Adriano VI** e **Missa de Loiola**[551]. No entanto, também existe a tentativa de colocar algumas figuras no mesmo plano visual, como por exemplo **Aparição de Cristo a Inácio de Loiola** ou a **Aparição da Santíssima Trindade (Visão de La Storta)**[552]. A enquadrar os painéis, como se tratasse de uma pintura a cavalete, aparecem pintadas vários modelos de molduras, tal como surge nas *Vita* de A.M., Leu, de Villamena ou Wierx[553].

Os [illegible] *emblemáticos* são, por outro lado, representações que inserem uma dinâmica iconográfica própria, mas que pode também funcionar como um complemento aos painéis. As pinturas transformam assim esta simples Sacristia Nova numa verdadeira sala de oração ou pinacoteca, em que o poder da Imagem era dominante – prática fundamental numa sociedade cujo conhecimento da escrita era muito escasso e em que o processo de formação religiosa e social era feito essencialmente pela oralidade, tradição e imagem, como anteriormente foi referido.

Relativamente à fonte iconográfica consideramos que não existe um suporte iconográfico específico que possamos apontar como inspiração para este conjunto, mas antes um fundamento textual que terá levado o Mestre da Sacrista a elaborar estes quinze episódios inacianos, conjugado com a observação das pinturas originais de Mesa (caso tenham existido), as "folhas" das *Vita* de Leu ou A.M. (para algumas representações e essencialmente para a forma de apresentação das pinturas), assim como outras gravuras realizadas posteriormente (mais propriamente para algumas representações, como a **Flagelação, Inácio e o Turco e Desmaio de Loiola** e que surgem somente após 1609)[554]. Tendo em conta tudo o que foi dito anteriormente, não podemos atribuir uma data concreta para a realização destas pinturas, mas antes um

[551] Cf. Anexo fotográfico, figura 558.
[552] Cf. Anexo fotográfico, figura 411 e 430.
[553] Cf. Anexo fotográfico, figura 558.
[554] Cf. Anexo fotográfico, figura 145, 147, 152, 153 e 154.

período que se estende entre 1599 (data em que foram finalizadas as obras da Sacristia Nova) e 1609 (antes da canonização de Loiola). A data que surge representada na abóbada é um indicativo da finalização da construção da Sacristia Nova, mas não é um comprovativo concreto da elaboração das pinturas. Pode ter sido usado como marco para comprovar a antiguidade das pinturas, mas não corresponder à data concreta da elaboração das mesmas. No entanto e apesar disto e, se esta data não corresponder realmente à finalização das pinturas, a data real das mesmas não se situa muito longe e apontamos até 1609. Para tal, apontámos uma série de factos que nos ajudaram a datar o período em que acreditamos terem sido feitas estas pinturas. Não afastamos a ideia de que estas pinturas pudessem ter sido realizadas no ano de 1599, no entanto acreditamos mais na hipótese que estas pinturas tivessem sido concretizadas num período compreendido entre 1599 e algures até1609.

A sua realização, baseada nos textos biográficos de Inácio e nas anteriores pinturas, não deixara de estar sob observação directa e rigorosa dos padres Provinciais que visitavam o colégio e a Igreja e que acompanharam a concretização desta obra. No entanto, e por Inácio de Loiola ainda não ser canonizado não havia registos escritos que apontassem qualquer crítica ou observação a esta pinturas.

Por enquanto e infelizmente ficam só levantadas algumas hipóteses, esperando-se que no futuro estas dúvidas tenham uma resposta precisa que valorize e aumente o conhecimento da História da Pintura Mural e da própria Companhia de Jesus. A importância deste ciclo pictórico é fundamental e o seu interesse reside essencialmente, no facto de se tratar o primeiro ciclo mural a representar passos da vida de Inácio de Loiola que utiliza, com grande profusão, a simbólica dos [illegible] (apenas o valor da Imagem) numa mensagem catequética e de propaganda de inquestionável valor artístico, através da sua dimensão plástica da pintura fresquista.

9. A SACRISTIA NOVA DA IGREJA DO ESPÍRITO SANTO COMO "CASE STUDY": A QUESTÃO DA CONSERVAÇÃO DA PINTURA MURAL

9.1. Suporte Arquitectónico

Desde o início da existência da igreja do Espírito Santo que se sentiu a necessidade de construir uma nova Sacrista, pois a primeira revelou não ter as condições necessárias: era sombria, pequena e muito estreita[555]. Existe mesmo um testemunho, datado de 1604, que refere: *"Na ante-sachristia não se faça palvratório, principalmente com a gente de fora, pela visinhança da igreja, e indecencio, nem se confesse nella, senão alguma ves, em caso raro, e tornasse a por o antiparo que antes avia por inconvenientes que se experimentão"*[556]. A primeira Sacristia, ligada à capela de Nossa Senhora da Boa Morte, foi inaugurada no ano de 1575[557]. É de planta rectangular, coberta por tecto de meio canhão decorado com tabelas geométricas, barrocas, de estuque, caindo sobre arcadas falsas de pilastras graníticas[558].

Relativamente à segunda Sacristia e conforme foi citado na obra de Fausto Martins, *"(...) hizo se nuevo en el, una sacristia, obra muy lustrosa, y accomodada, com que tambien se dio serventia para la iglesia. (...) obra della sacristia no se hizo dela renta del collegio, sino de los rendimentos deputados para la fabrica de la iglesia"*[559]. Esta nova construção surge, assim, entre os anos de 1596 e 1599, sob a direcção dos padres Doutor Pedro de Novais e Doutor Manuel de Lima e os rendimentos necessários para a construção desta nova dependência foram concebidos pela benfeitora, D. Maria Alarcão, que o padre Pedro Novais canalizou para a benfeitoria da arquitectura e decoração da Nova Sacristia, tal como já referimos anteriormente neste estudo.

A Sacristia Nova é igualmente de planta rectangular com abóbada de berço ornamentada com doze painéis de pintura mural que representam os principais passos da vida de Inácio de Loiola, delimitados por *grotescos*, com estuques em forma de

[555] Cf. Anexo fotográfico, figura 388.
[556] Cf. Fausto Sanches Martins, **op. cit.**, p. 310.
[557] Cf. Túlio Espanca, **Inventário Artístico**, p. 8
[558] Idem, **Ibidem**.
[559] Idem, **Ibidem.**

florões[560]. Sobrepujante aos paramenteiros encostados às paredes laterais, corre um revestimento de azulejaria com desenho de *ponta de diamante*, de fabrico idêntico ao existente na igreja lisboeta de S. Roque e o chão é de tijoleira tradicional alentejana[561].

Os móveis, de madeira exótica, raros e do período filipino, conservam-se em bom estado e representam bem a simplicidade das linhas jesuítas.

Esta Sacristia tem duas janelas rasgadas na parede fronteira, uma em forma de óculo e a outra de forma tradicional[562].

9.2. A Técnica das Pinturas

Os dados analisados provêm da observação directa do conjunto pictoral, tendo sido usada uma plataforma elevatória que nos permitiu uma aproximação às pinturas e uma observação mais concreta das mesmas[563]. Não havendo possibilidade de observar de perto todas as composições deste conjunto, escolhemos algumas partes que considerámos serem as mais representativas. Analisámos assim: as pinturas dos tímpanos (as mais degradadas), as pinturas que circundam estas, nomeadamente os *emblemáticos* que ladeiam o Arcanjo, as duas figuras híbridas, a imagem de um homem da Antiguidade Clássica e as barras decorativas; e os painéis **Loiola e o Turco** e **Aparecimento de Cristo**[564]. Desta forma, foi possível verificarmos algumas características fundamentais para o conhecimento geral deste conjunto pictórico e levantarmos algumas hipóteses relativamente à técnica de execução, de transferência do desenho e os materiais utilizados. Como forma de sistematizar os dados recolhidos e as observações mais pertinentes foram efectuadas as já referidas fichas que identificam cada uma das pinturas.

Tal como já foi dito, as composições encontram-se distribuídas pela abóbada e tímpanos da Sacristia Nova. Decorar e preencher uma superfície abobadada é algo que requer alguma perícia e trabalho. Alguns problemas que os pintores enfrentavam, como

[560] Cf. Anexo fotográfico, figura 398-399, Ficha de identificação n.º 69 e Planta nº. 1.
[561] Cf. Anexo fotográfico, figura 389-392.
[562] Cf. Anexo Fotográfico, figura 389.
[563] Esta plataforma foi disponibilizada pela Direcção Regional de Évora do IPPAR e o seu transporte para a sacristia deveu-se à cedência de uma camioneta pela Câmara Municipal de Évora.
[564] Cf. Anexo fotográfico, figura 559-560.

as vertigens, a forte humidade, a falta de segurança dos andaimes contrapunham-se à rapidez e qualidade com que estes trabalhos tinham de ser executados[565].

Pensamos que o suporte em estudo é de alvenaria de pedra, assente com argamassa e rebocada com argamassas de cal e areia. Segundo Phillipe Nunes "*A cal da pintura a fresco há de ser velhe de dous ou tres annos ou mais, & há de estar todo este tempo sempre em agoa, como se faz a que serve no estuque. E ha de levar area de rio, ou de agoa doce peneirada. E a agoa com que se amaçar ha de ser agoa de fonte que não seja salobra nem salgada & serà tanto de cal como de area, ou duas partes de area & hûa de cal (...)*"[566].

Relativamente à técnica de execução podemos considerar que a maior parte destas pinturas são executadas a fresco, uma vez que, no remate das várias cartelas dos painéis da vida de Inácio, é possível verificarmos juntas de argamassas sobrepostas, correspondentes ao trabalho de cada dia, as giornate[567]. "*E notay que se não há de guarnecer a parede mais que aquilo que podeis pintar antes que ella se seque, & se não poderdes pintar tudo o que está guarnecido, & se há de sequar, aueis de botar a baixo tudo o que se não puder pintar em fresco, & depois tornalo a guarnecer quando ouuer tempo para acabar a pintura*"[568]. Resumidamente e, de um modo geral, a pintura a fresco requer a cobertura das paredes com um grosseiro rebôco (arriccio ou enfoscado), que é em seguida ocultado por outro reboco mais delgado (intonaco ou estuque) constituído por cal e areia de grão mais fino[569]. Esta segunda argamassa só pode ser utilizada para a pintura a fresco, enquanto se mantiver húmida, de modo a que os pigmentos sejam fixados pela carbonatação da cal (hidróxido de cálcio) contido na argamassa. Os pigmentos misturados com água são depostos pelo pincel sobre a superfície duma argamassa ou de uma demão de cal. O pintor ou os seus assistentes espalhavam esta camada numa superfície para ser pintada no próprio dia, a *giornata*. Logo que a argamassa começa a secar, o hidróxido de cálcio nela contido em solução, migra para a superfície, onde reage com o dióxido de carbono do ar para formar carbonato de cálcio, enquanto que a água se evapora[570]. Durante esta reacção os

[565] Na História da Arte é conhecida a polémica existente entre Miguel Ângelo e Bramante, quando foi realizada a pintura da Capela Sistina, em que o pintor não aceitou os andaimes concebidos pelo arquitecto e resolveu ele mesmo construir uns, para que estes não tocassem e não danificassem as pinturas, com os tradicionais furos nas paredes.
[566] Phillipe Nunes, **Arte da Pintura. Symmetria e perspectiua**, Lisboa, 1615, p. 113.
[567] Cf. Anexo fotográfico, figura 542.
[568] Cf. Idem, **Ibidem**, p. 113.
[569] As camadas podem ser em maior número ou ser mesmo uma única. Este tema é desenvolvido in Joaquim Inácio Caetano, **O Marão e as oficinas de pintura mural nos séculos XV e XVI**, p.80.
[570] A fórmula química é CA (OH)2 +CO2=Ca CO3 + H2OÎ .

pigmentos ficam envolvidos pela cristalização do carbonato superficial, que os fixa como se passassem a fazer parte integrante duma placa de calcário. A carbonatação produz-se da superfície para o interior e assim forma, depois de um certo tempo, uma camada superficial que atrasa a reacção em profundidade. Disto resulta que a pintura endurece primeiro à superfície e assim a película é geralmente mais resistente que as camadas subjacentes. O processo de secagem é relativamente rápido e por isso, a técnica a fresco tem de ser elaborada com velocidade, não podendo haver hesitações ou demasiados pormenores. Geralmente há mais atenção à linha e à delimitação das figuras do que aos efeitos de claro-escuro. Assim, e especificamente do conjunto pictórico em estudo resulta normalmente cenários simples, com pouca profundidade, mas com [illegible] (efeito conseguido essencialmente com as representações de estruturas arquitectónicas ou simples linhas no chão a imitar os ladrilhos)[571]. Pensamos que no caso presente a área normal de trabalho por cada dia (*giornata*) se situaria nos dois metros quadrados (tamanho aproximado de cada painel), sendo o espaço restante para a execução dos [illegible] *emblemáticos*. No entanto, estas medidas não podem ser consideradas estanques, podendo variar entre quatro metros (no caso do tímpano frontal, esta junta de [illegible] tem uma dimensão diferente, uma vez que surge ao meio do tímpano) e o metro e pouco (na composição **Levitação**, encontra-se uma junta de [illegible] na cabeça de Loiola)[572]. Estas situações comprovam que as composições inacianas foram pintadas a fresco. Pensamos ainda que nas composições em que existem as nuvens que envolvem as figuras de Cristo/S. Pedro também podem indicar a existência de uma junta de [illegible], no entanto não é totalmente claro tal situação[573].

Consideramos que em alguns pontos da pintura outra técnica usada foi a [illegible] (na fase de acabamento de pormenores e *grafismos*), no entanto, no presente estudo não houve análises específicas que confirmem esta afirmação e identifiquem o ligante[574]. Segundo Paolo e Laura Mora, a técnica a cal consiste na aplicação dos pigmentos misturados com leite de cal que funciona como ligante, sobre um reboco seco ou pedra. Antes da anterior aplicação, o reboco deve ser molhado de modo a favorecer a aderência, sendo a adesão dos pigmentos produzida por carbonatação superficial,

[571] Cf. Anexo fotográfico, figura 401, 404, 406, 408, 420, 423, 426 e 427.
[572] Cf. Anexo fotográfico, figura 426 e Ficha de identificação n.º 15.
[573] Cf. Anexo fotográfico, figura 404, 408, 411, 413, 416, 417, 427 e 430.
[574] Cf. Anexo fotográfico, figura 411 e 478.

conferindo menor durabilidade e resistência que o fresco. A pintura a têmpera, bem como a pintura a óleo, pode ser usada também na pintura mural a seco[575].

Nas composições da Sacristia Nova a espessura das argamassas parece ser suficiente para nivelar a superfície da pintura, criando um plano liso e contínuo. As argamassas dos tímpanos não estarão nas melhores condições, por se situarem em paredes arquitectonicamente fragilizadas, em constante contacto com as intempéries e infiltrações e pelo facto também terem sido cobertas de cal e posteriormente essa cal ter sido removida sem cuidado[576]. Em algumas zonas da pintura é visível o desenho preparatório e o contorno da figura a preto[577]. Antes de iniciar um trabalho o artista recorria a vários desenhos ou esboços para preparar o que iria realizar. Este devia ser feito sobre uma superfície móvel (pergaminho ou madeira). Na pintura mural o esboço era realizado no próprio suporte e à escala. Este desenho é chamado de sinópia e era feito ou no suporte arquitectónico ou sobre o emboço. Dentro deste campo do desenho preparatório pode considerar-se as incisões, a linha batida, o estresido e a estampilha. Neste conjunto eborense não foi possível detectarmos a técnica do "estresido" citada por Phillipe Nunes, " *O debuxo há se primeiro de fazer em hum papel do tamanho do paynel, & então se há de piquar para se estrezir, que se faça a pintura mais certa & com mais breuidade (...) se poem o papel picado, & se bota o pó de caruão, & pelo debuxo que fica se vai perfilando, & logo pintando: e notay que he necessario deixar a pintura sobre o escuro, porque logo em se secando aclara muito (...)*"[578], mas em algumas partes é possível verificarmos que o desenho foi realizado através de incisões na argamassa fresca, mais um indício (embora não absoluto) de se tratar de uma pintura a fresco. Em muitas áreas da pintura julgamos terem recorrido à utilização de vários modelos (também denominados de estampilhas), principalmente nas barras decorativas que separam os tímpanos da abóbada, nos panejamentos do painel **A Missa,** no tímpano norte (nas vestes, cadeira e tapete do rei D. João III) e na veste do homem ajoelhado da cartela **Diogo de Gouveia perante Inácio de Loiola**. Pensamos também poder existir no cadeiral onde está sentado o Cardeal D. Henrique, no entanto, devido ao mau estado de conservação da pintura será mais difícil verificar esta hipótese[579].

[575] Cf. Jorge Gabriel Henriques, **op. cit.**, pp. 124-125
[576] Cf. Anexo fotográfico, figura 431-442.
[577] Cf. Anexo fotográfico, figura 431 e Ficha de identificação nº 15.
[578] Cf. Idem, **Ibidem,** pp. 113-114.
[579] Cf. Anexo fotográfico, figura 420, 427, 440, 441, 526 e 529. Ficha de identificação n.º 68.

A paleta de cores utilizada nesta pintura é variada, apresentando-se de uma forma decrescente a utilização das mesmas: vermelhos e alaranjados; castanhos; diferentes amarelos; branco; azuis; pretos; verdes, rosa[580]. Apesar de não se ter realizado um exame analítico, tendo em conta as obras de Ceninni[581], Vitrúvio, Phillipe Nunes[582] e Mora, Mora, Philippot, adiantam-se algumas hipóteses quanto aos pigmentos utilizados, nomeadamente o vermelho e amarelo de Siena, amarelo de chumbo, pó de ouro (utilizado em algumas zonas a *seco*), ocre natural ou queimado, indigo, terra sombra, terra verde, branco, branco de S. Giovanni (cal apagada), azul do Egipto, esmalte e negros (de marfim, osso e de carvão). Os vermelhos, alaranjados e os castanhos, pigmentos terrosos, são os mais utilizados, provavelmente por serem aqueles que se obtinham mais facilmente na região, conferindo uma certa sobriedade às pinturas, mas também por serem pigmentos mais baratos do que outros. Existem registos, em outras obras, de que havia grandes flutuações de preços entre os vários tipos de pigmentos, como por exemplo os pigmentos «terras» eram menos dispendiosos, do que os azuis[583].

Os pigmentos usados na pintura mural em geral são fundamentalmente materiais inorgânicos e de origem mineral, obtidos a partir da trituração, cozedura ou calcinação. O negro de osso misturado com os pigmentos pretendidos era usado nas cores mais escuras, nas sombras e vermelhos[584]. No entanto, nem todos os pigmentos de origem mineral devem ser usados numa pintura a fresco, como é o caso da azurite (com a acção da humidade pode transforma-se em verde malaquite). Os pigmentos orgânicos não podem ser utilizados, porque são alterados pela cal devendo por isso ser utilizados com outros pigmentos.

[580] Cf. Anexo fotográfico, figura 395-397.
[581] Cf. Cennino Cennini, **El libro del arte**, Madrid, 1988, pp. 121-133.
[582] Segundo Phillipe Nunes *"As cores que nella se uzão são Ocre claro, & Ocre escuro, sombra de cintra, terra roxa, Almagra, pretos ordinarios de Lapis, Esmaltes, Verdemontanha, Verdacho, de sorte que se não usão mais as cores que são de terra, ou de area, ou vidro, mas as compostas não (...) "*, **Ibidem,** p. 112.
[583] Cf. Luís Afonso, **A pintura mural portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento: formas, significados e funções**, Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1 vol., Maio de 2006, pp. 71-72.
[584] Cf. Philipe Nunes, **op. cit.**, p. 112.

10. AS ALTERAÇÕES E A SUA CAUSA POSSÍVEL

A pintura mural encontra-se integrada num conjunto arquitectónico, com o qual mantém uma directa relação física, estética e histórica. Do ponto de vista da conservação, a pintura terá assim reacções e sofrerá alterações conforme se encontre o estado do suporte arquitectónico. Seja qual for o tipo de técnica utilizada (do ponto de vista da conservação), a estrutura arquitectónica deve ser o primeiro elemento a ter em conta na análise da pintura mural, uma vez que é a base sobre a qual aquela é executada, criando uma forte integração que não pode ser ignorada[585]. Segundo Matteini e Moles, o comportamento da pintura mural sob o ponto de vista da conservação, caracteriza-se por três factores importantes: pela elevada porosidade dos materiais que a constituem, que permite uma agressão mais facilitada de agentes externos em fase líquida ou gasosa (soluções salinas, poluição atmosférica, vapor de água, entre outros); pelo facto de uma pintura mural, estando integrada num suporte estrutural em contacto com o meio ambiente, ser um sistema físico e químico aberto e não estável (isto é uma consequência directa do contacto permanente da pintura com as estruturas contíguas – terreno, coberturas, paredes adjacentes, entre outros – estruturas essas que não estão isoladas, mas envolvidas num sistema complexo de fenómenos químicos, físicos, etc); e, finalmente, pela impossibilidade prática de conseguir um controlo autónomo do microclima em contacto com a pintura[586]. Deste conjunto de situações resulta a grande vulnerabilidade da pintura mural aos seus principais agentes de degradação e a sua eventual alteração.

Após a observação directa e a recolha das informações possíveis dos escassos documentos existentes é possível reflectirmos sobre a melhor maneira de identificar, registar e apresentar propostas de forma a retardar a degradação material dos frescos da Sacristia Nova. Relembrando que o exame diagnóstico se baseou na observação directa do suporte arquitectónico e das pinturas, podemos dividir as causas de degradação em duas partes fundamentais: as causas intrínsecas ao edifício (relativas ao posicionamento do edifício no terreno – orientação geotopográfica, terreno de fundação; as inerentes à estrutura – elementos e sistemas construtivos realizados com o projecto e realização,

[585] Cf. Maria Margarida Botto, **op. cit.**, p. 56.
[586] Irene Frazão, *A pintura mural*, **Dar futuro ao passado**, IPPAR, Lisboa, 1993, p. 280. M. Matteini, A. Moles, *Considerazione sui processi alternativi piú frequenti dei dipinti murali*, **Le pitture murali – tecnhiche, problemi, conservazione**, Florença, Centro Di, 1990, p. 155.

nomeadamente as coberturas, muros e fundações); e, em segundo lugar, as causas extrínsecas ao edifício (provocadas por agentes naturais de acção prolongada e pela acção do Homem). Em relação às primeiras causas é por vezes extremamente difícil, sem o auxílio de estudos e exames mais específicos (que não foi possível desenvolver neste estudo), tirar algumas conclusões.

O conjunto pictórico apresenta um razoável estado de conservação, à excepção das pinturas existentes nos tímpanos, porque aqui as pinturas se encontram bastante danificadas devido não só à acção da humidade (infiltrações, proliferação de agentes biológicos e a acção dos sais) assim como à forte gradiente da temperatura entre exterior e interior, principalmente no tímpano frontal e também a raspagem descuidada para remoção da cal que entaipou durante muitos anos o painel das pinturas de um dos tímpanos e as circundantes a estas[587].

Pelas anomalias encontradas pensamos que a principal causa de degradação destas pinturas é devido a presença de humidade. Esta é frequentemente responsável pelo aparecimento de anomalias e patologias construtivas no património em geral e, nestas pinturas em particular, sobretudo nos tímpanos[588]. A própria análise a vários documentos[589] confirma a presença da humidade por capilaridade, infiltrações das coberturas e de água proveniente dos algerozes, entupimento por acção do excremento dos pombos e crescimento de plantas[590]. A condensação, outra origem possível de humidade, não foi especificamente detectada neste conjunto pictórico.

A destruição mais extensa destas pinturas dever-se-á à migração e recristalização de sais solúveis transportados na água existente na estrutura e argamassas. Esta água que circula e se evapora no interior ou à superfície dos materiais, transporta sais que poderão ser por exemplo: sulfatos, carbonatos, cloretos, nitritos e nitratos. Estes podem provir do exterior (ex. excrementos de pombos) ou serem obtidos a partir do material construtivo por onde circulam. Os que são transportados para o interior do material pela água em movimento, podem aí cristalizar-se, expandindo e provocando a desagregação das pinturas. São conhecidos os ciclos de dissolução-recristalização de alguns sais que ao produzir modificações de volume por variação do estado de hidratação, têm

[587] Cf. Anexo fotográfico, figura 398, 399, 544, 545, 550 e 551. Plantas nº. 8.
[588] Cf. Anexo fotográfico, figura 398, 399, 550 e 551.
[589] Cf. Anexo documental (documentos n.º 20-27).
[590] Cf. Anexo fotográfico, figura 530-541.

consequências muito perniciosas, como desagregação das argamassas e da camada pictórica, entre outros[591].

Com o fim de fazer um levantamento sistemático do conjunto foram elaboradas sessenta e nove fichas e esquemas de localização das pinturas nas quais foi feita uma breve descrição iconográfica, identificámos a paleta de cores e as principais anomalias/patologias, assim como foi atribuída uma classificação quanto ao estado de conservação de cada uma das pinturas[592]. Foram atribuídos quatro níveis quanto ao estado de conservação de cada uma das pinturas: Bom (em mais de 90% da pintura não foi encontrada nenhuma patologia e é possível fazer uma leitura da mesma) Satisfatório (a pintura apresenta menos de 50% com patologias, mas a sua leitura é possível), Sofrível (a pintura apresenta várias zonas com patologias, mas ainda foi possível fazer uma leitura) e Mau (a pintura apresenta quase na totalidade da sua superfície patologias graves que dificultam e/ou não permitem realizar qualquer leitura). A terminologia apresentada refere-se essencialmente à extensão de danos observado em cada uma das pinturas e à sua dimensão. Assim, as principais patologias/alterações encontradas foram: descoloração ou alteração cromáticas, perda da camada cromática, véu branco, fissuras, eflorescências salinas, lacunas e agentes biológicos, falta de coesão das argamassas e da camada pictórica/depósitos e lesões causadas pela acção do homem (caiação das pinturas e pouco cuidado aquando da remoção desta mesma cal)[593]. A acção dos sais já mencionada causam a polvorência, roturas de superfície, manchas, crostas e perda de coesão e aderência da camada pictórica e dos [illegible]. Outras alterações foram observadas, como alterações na cor de certos [illegible]s o que poderá ter a sua origem em possíveis alterações físico-químicas, no entanto não é possível confirmar a causa, por não ter sido feita uma análise laboratorial aos [illegible]s deste conjunto[594]. Observamos ainda outras patologias de natureza física, nomeadamente fissuras, fracturas e lacunas[595]. As duas primeiras verificam-se no suporte arquitectónico e são resultantes de possíveis movimentos estruturais, sendo que a fissuração desempenha aqui um papel relevante, pois, por um lado diminui a resistência do material e por outro facilita o ataque dos agentes de alteração; as fracturas (resultam de problemas mecânicos e/ou de variações de temperatura) podem possibilitar a acção do

[591] Luís Aires-Barros, págs. 419-425.
[592] Cf. Anexo fotográfico, Fichas de identificação 1-69.
[593] Cf. Anexo fotográfico, Fichas de identificação 2-69.
[594] Cf. Anexo fotográfico, Fichas de identificação.
[595] Cf. Anexo fotográfico, Fichas de identificação.

ataque das águas pluviais, assim como os agentes biológicos[596]. As lacunas existentes na camada cromática, tendo em conta a sua localização, devem ter como principal causa a humidade (sais) e a acção do homem (raspagem). Resumindo e de acordo com os dados adquiridos nas fichas de identificação, relativamente ao estado de conservação do edifício (interior e exterior) e da pintura mural da Sacristia Nova consideramos que de um modo geral e ao nível da estrutura arquitectónica varia entre o Estável/Satisfatório (paredes, capelas e pavimento) e o Satisfatório/Mau (coberturas e tecto da igreja). Ao nível da pintura mural da Sacristia Nova, tal como tem sido referido ao longo do estudo, consideramos que apresenta Satisfatório/Bom estado de conservação, à excepção das pinturas dos tímpanos e circundantes a estas, que estão classificadas como Sofrível/Mau estado de conservação, necessitando de uma premente intervenção[597].

Observamos que as pinturas existentes no tímpano frontal são as mais afectadas com a acção dos sais. Neste, a existência de um óculo enorme, que durante muito tempo esteve sem qualquer protecção (o gradeamento e os vidros foram colocados posteriormente), aliado às constantes infiltrações vindas das coberturas, colocaram os frescos sob a acção contínua da chuva, sol e vento e à gradiente da temperatura, sendo esta provavelmente a causa principal da degradação das pinturas[598]. A parede em que se insere o óculo está directamente virada para um pátio interior, bastante húmido, no qual existem algerozes e valetas que raramente são limpos e onde nascem pequenas ervas e líquenes, resultando daí entupimento dos mesmos, o que provoca constantes inundações[599].

Devemos relembrar que este objecto de arte já tem cerca de quatrocentos anos e que não sofreu nenhuma intervenção de conservação/manutenção, à excepção das

[596] Cf. Anexo fotográfico, figura 533, 538, 539, 550 e 551.
[597] Cf. Anexo fotográfico, figura 559-560 e Plantas nº 5-8.
[598] As condições climáticas analisadas em Évora não se afastam das que normalmente caracterizam o clima do Alentejo. A precipitação média anual ronda os 625 mm, com uma distribuição variável ao longo do ano, 87 mm (Janeiro) e os 3 mm (Agosto). As temperaturas são muito variáveis e oscilam entre os 6º (Dezembro/Janeiro) e os 30º (Julho/Agosto). A humidade relativa, abundante em maior percentagem da parte da manhã, tem valores que rondam os 87% (Janeiro) e os 35% (Julho/Agosto). Verificou-se que a frequência e a velocidade média do vento é mais sentida a NW, com valores percentuais que variam entre os 20% os 36%, e com velocidades que não ultrapassam os 20 Km/h[598]. A par disto, o vento aumenta a taxa de evaporação, em especial nas superfícies das paredes húmidas e raramente batidas pelo sol, favorecendo a lenta difusão do vapor de água, difundindo os poluentes atmosféricos e o enfraquecimento mecânico do interior do material. Quando a trajectória da chuva se afasta da vertical por efeito do vento, as paredes ficam sujeitas a uma acção de molhagem/secagem que pode constituir um factor de risco de humedecimento dos paramentos interiores e de diminuição da resistência térmica dos seus materiais constituintes. **Normais climatológicas**, Instituto de Meteorologia, Évora, 1961-1990, folhas 1-2.
[599] Cf. Anexo fotográfico, figura 533-539.

coberturas, não existindo registo de nenhuma intervenção directa, de acordo com a análise feita aos vários documentos consultados entre 1955 e 1992[600].

Igualmente uma outra causa de degradação destas pinturas é acção do homem. Este conjunto foi alterado pela acção do homem, nomeadamente nas pinturas dos tímpanos ao terem sido cobertas por camadas de cal: *"Infelizmente, as pinturas, sofreram gravíssimas malfeitorias no século XIX e estiveram cobertas de grossas camadas de cal, que muito as arruinaram"*[601]. Esta acção foi ainda mais agravada aquando da remoção das camadas de cal, verificando-se actualmente, zonas riscadas, onde as pinturas foram raspadas. Em consequência, as pinturas ficaram bastante degradadas, tendo sido mesmo eliminadas camadas superficiais da pintura, o que nos permite observar o desenho preparatório[602]. A par desta operação agressiva e incompleta é possível observarmos ainda zonas em que a cal não foi totalmente removida, existindo ainda alguns vestígios da mesma[603].

No conjunto estas pinturas apresentam igualmente alguma sujidade superficial.

Através de uma fotografia antiga e da ainda existência dos ferros que serviram de sustentação, observamos que o óculo esteve tapado com uma espécie de reposteiro, cujo espigão acabou por perfurar e destruiu parte das pinturas do tímpano. No tímpano oposto também observámos perfurações na mão do Papa e no centro da pintura, no entanto, não existem registos documentais que nos possam adiantar com que propósito estes se encontram nesta zona[604].

[600] Estes documentos foram consultados e encontram-se devidamente analisados no nono capítulo deste trabalho.
[601] Cf. Túlio Espanca, **op. cit.**, p. 87.
[602] Cf. Anexo fotográfico, figura 544-547 e ficha de identificação n.º 15.
[603] Cf. Anexo fotográfico, ficha de identificação n.º 15.
[604] Cf. Anexo fotográfico, figura 525, 547 e 548; Ficha de identificação nº 15, 16 e 68.

11. ANÁLISE E DISCUSÃO DE ANTERIORES INTERVENÇÕES

A ausência de intervenções de conservação e restauro nestas pinturas murais conferem-lhe uma autenticidade e um maior valor histórico.

Tendo em conta a escasso documental relativa a estas pinturas murais, destacamos os existentes na antiga Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e as informações tiradas das duas brigadas de inspecção do também anterior Instituto José de Figueiredo, de que resultou algum material fotográfico.

Em todas as informações recolhidas é apontada a necessidade de salvaguardar e proteger este património artístico. No entanto e, após, uma leitura atenta, verificamos que as intervenções realizadas nunca não se deram directamente nas pinturas e circunscreveram-se unicamente às coberturas. A primeira notícia histórica da necessidade de existir um "socorro" imediato às pinturas murais data de 1955, onde podendo-se ler: *"Diz-me o Sr. Bispo de Évora que tsá [sic] em estado de ruína, que se agravou com a invernia, o edificio da Casa Pia de Évora (antiga Universidade). Sobretudo a Igreja e Sacristia precisa de socorro imediato. b/ [sic] salvar as obras de arte e sobretudo os frescos valiosíssimos [sic]"*[605]. A resposta afirmativa a este pedido, data de 2 de Abril do mesmo ano *"Os telhados da Igreja e Sacristia do Colégio do Espírito Santo, (...), necessitam de urgentes obras de reconstrução a fim de se evitar que as águas pluviais continuem a danificar os frescos das abóbadas e os quadro"*[606]. Para estas obras de reparação, foi gasta a quantia de 30.000$00. No entanto, continuando a análise dos documentos, nomeadamente a memória descritiva elaborada em Junho do mesmo ano, são referidas com precisão as informações constantes nos anteriores pedidos e a necessidade de acudir urgentemente à salvação dos valiosíssimos frescos da abóbada.

O relatório de Outubro de 1955 identifica os locais e os vários passos dados nesta reconstrução. Passamos a citar: *"Encontra-se concluída a reconstrução do telhado da Sacristia, tendo sido empregue telha românica em canais e telha portuguesa*

[605] Cf. Anexo documental (documento n.º 20), Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 25 de Março de 1955, p.1.
[606] Cf. Anexo documental (documento n.º 21), **Comunicação referente à ordem de serviço n.º 1911 de 31/3/55**, DGEMN, 2 de Abril de 1955.

em capas e tendo sido substituído todo o madeiramento em mau estado, da parte do telhado que não foi assente em pombais de tejolo [sic]"[607].

Só cerca de trinta anos mais tarde, no dia 9 de Outubro de 1985, uma brigada pertencente ao Instituto José de Figueiredo, realiza um breve exame diagnóstico (foi feito um esquema simplificado da localização das pinturas e tiradas algumas fotos)[608]. As pinturas da Sacristia Nova foram encontradas em mau estado de conservação, devido a defeitos técnicos, depósitos de camadas de cal e erosões ao nível do suporte. Foi sugerido, para uma futura intervenção, a eliminação das infiltrações vindas da casa de banho da universidade[609].

No ano de 1986, surge uma memória descritiva e justificativa para a necessidade de obras de reconstrução de alguns elementos que se deterioraram ao longo do tempo e que estavam a colocar em risco a preservação das pinturas murais: *"Tendo-se verificado o rebentamento de um cano de esgoto de águas pluviais, na Sacristia da Igreja do Espírito Santo, em Évora, o que já ocasionou infiltrações que danificaram os estrados dos arcázes e estão prejudicando as pinturas murais aí existentes, considera-se urgente proceder às necessárias reparações, de forma a evitarem-se os inconvenientes referidos"*[610]. Os trabalhos propostos iam desde o arranque do pavimento da tijoleira, ao arranque e remoção a vazadouro de estrados de madeira em estado de ruína (junto dos arcazes da Sacristia Nova); abertura de uma vala para substituição e reparação de canalização de esgoto de águas pluviais, que compreendia o assentamento desta mesma canalização com manilhas de grés; fixação de sócos de madeira e de um estrado junto aos arcazes; construção de um tecto de pré-esforçado numa dependência do 2° piso, compreendendo o [illegible] e caiação do mesmo. Todos estes trabalhos importaram a quantia de 187 120$00. Após a análise destas informações, verificamos a necessidade de crescente de minorar o grave problema de infiltrações, que não são resultantes somente das águas pluviais, mas surgem também por capilaridade, daí a proposta de remover a tijoleira e o estrado de madeira (que se encontrava degradado) e de reforçar a dependência do 2° piso da Igreja, de modo a retardar possíveis infiltrações pelas coberturas.

[607] Cf. Anexo documental (documento n.° 23), **Relatório de Obras**, 4 de Outubro de 1955, p. 1.
[608] Em duas das fotos é ainda possível verificar a existência do varão que suportava o reposteiro. Cf. Anexo fotográfico, figuras 525, 526 e 549.
[609] **Exame Diagnóstico do Instituto José de Figueiredo**, 9 de Outubro de 1985, referência H185.
[610] Cf. Anexo documental (documento n.° 25), **Memória Descritiva e Justificativa**, 9 de Setembro de 1986, p. 1.

Finalmente, dos anos de 1991/92, datam os únicos documentos que se referem directamente às pinturas murais da Sacristia. O primeiro refere-se a um parecer da Divisão de Pintura Mural do Instituto José de Figueiredo, relativamente às pinturas da Sacristia Nova, conjuntamente com as pinturas a fresco das Casas Pintadas de Vasco da Gama, em Évora. No que se refere ao objecto de estudo deste trabalho, os técnicos da Divisão de Pintura Mural referem que *"As pinturas necessitam de restauro, mas face a muitas outras situações de maior urgência do ponto de vista da conservação, não podemos considerar o seu restauro como prioritário"*[611].

[611] Cf. Anexo documental (documento n.º 27), **Restauro de pinturas murais pertencentes às Casas Pintadas de Vasco da Gama e da Igreja do Espírito Santo em Évora,** Parecer da Divisão de Pintura Mural do Instituto de José de Figueiredo, 28 de Novembro de 1991, p.3. Tendo em conta a urgência das obras de conservação da estrutura da Casa Vasco da Gama, estas pinturas murais sofreram obras de restauro e conservação, existindo uma manutenção periódica, mas continuam a ser alvo da atenção dos técnicos especializados, uma vez que os problemas detectados (principalmente de infiltrações) são de difícil resolução.

12. PROPOSTA GERAL DE RECUPERAÇÃO E CONSERVAÇÃO DAS PINTURAS

A pintura mural em Portugal é um património que só há pouco tempo é alvo do interesse de estudiosos e de técnicos especializados em restauro. Ainda há poucas décadas pensava-se que a pintura a fresco era uma realidade quase inexistente no panorama artístico português. Desta forma, algumas medidas de conservação e recuperação foram tomadas incorrectamente, devido essencialmente à falta de conhecimentos específicos, o que contribuiu para a deterioração de muitos exemplares da pintura mural. No entanto, o avolumar de trabalho de campo em espaços afrescados, conjugado com um interesse crescente pelo assunto e um maior número de técnicos especializados, manifestam um interesse cada vez mais acentuado por esta temática, resultando daí um aprofundamento técnico do modo como recuperar e conservar estas espécies artísticas.

A conjugação de todos os saberes pode permitir o conhecimento profundo de uma obra, de um artista, de uma escola e de uma época. Deve existir a intenção de compreender a relação entre a arquitectura/edifício e técnica possivelmente usada e a contextualização da obra, para que este conjunto seja entendido como um todo. Na acepção das palavras de Paolo Mora deve-se ver a *intervenção de conservação e restauro como um momento privilegiado* para conhecer melhor o objecto. Uma acção de conservação é um processo que tem como primeiro objectivo a permanência material de um testemunho para a sua preservação num futuro, através da interrupção ou redução da intensidade dos processos de alteração actuantes e, se possível controlar e prevenir o reaparecimento de anomalias e patologias. Para tal, algumas ideias deverão estar sempre presentes: por um lado o conhecimento da natureza do objecto nos seus múltiplos aspectos (dimensões histórica/física/material), por outro lado, a preocupação com a reversibilidade dos materiais introduzidos e a compatibilidade das soluções tecnológicas a empregar futuramente. Os materiais devem ser, tanto quanto possível, reversíveis e passíveis de remoção na recuperação das pinturas. Se, amanhã surgir uma melhor solução, deve existir, pelo menos, a possibilidade de remover os antigos materiais e usar os recentemente surgidos (lembremos a utilização do cimento Portland, extremamente usado em restauros antigos e que muitos danos irrecuperáveis causou em pinturas murais e não só e que é de difícil remoção, por vezes mesmo impossível de remover).

As pinturas da Sacristia Nova carregam em si um valor histórico, documental e estético/artístico único e insubstituível e, como tal, terá de existir um cuidadoso plano de intervenção que enquadre estas diversas dimensões. A este valor, acresce ainda o facto de este conjunto aparentemente não ter sido alvo de nenhuma intervenção directa de restauro e conservação. Em termos teóricos, um plano de conservação deve em primeiro lugar iniciar-se por um estudo diagnóstico, onde se vai identificar, estudar e ler a obra nos seus diversos contextos histórico/documental, estético/artístico e físico/material, recorrendo a estudos e análises específicas que definam questões pertinentes, elaborado por uma equipa pluridisciplinar, que deverá incluir técnicos das mais variadas áreas (historiadores de arte - muitas vezes esquecidos ou substituídos por técnicos de outras áreas -, restauradores/conservadores, arquitectos, físicos/químicos, engenheiros, informáticos, artífices, entre outros). Cada área deve realizar um estudo científico específico, o mais completo possível, mas sintético e breve de forma a ser analisado e apreendido por todos os envolvidos na acção[612]. Estes vários estudos deverão ser discutidos e analisados em conjunto pelos técnicos das diferentes áreas, devendo também existir uma trocas de ideias, para que o processo de intervenção ao conjunto seja consensual.

Ao realizar-se um trabalho de recuperação/conservação de pinturas murais tem de existir a noção de que se trata de um conjunto: suporte arquitectónico/pintura. É dado indiscutível de que qualquer pintura mural é parte integrante do edifício, isto é, existe "*uma relação orgânica entre arquitectura e pintura mural* (...) "[613]. Numa intervenção em que esta relação não seja respeitada é "*falsear essa aproximação, é desvirtuar essa característica própria, e – se vai até à separação material – desmembrar uma tonalidade estética e histórica.*" [614]

Tendo em conta o que anteriormente foi dito, este deve iniciar-se pelo suporte onde estão as pinturas: o suporte arquitectónico. Como anteriormente referimos, a pintura mural é parte integrante de uma estrutura arquitectónica e, como tal, quando se fala em propor um plano de conservação em pinturas murais há obrigatoriamente que

[612] Este plano pode ainda conter informações de segurança e saúde. Pode identificar-se os tipos de exposição presentes: ruídos, poeiras, tipo de iluminação, o risco químico, a utilização segura de plataformas ou andaimes, utilização de máscara, fato de trabalho, luvas, presença de extintores, instalação de disjuntor eléctrico, existência de cacifos individuais (de forma a que os fatos não estejam em contacto com a restante roupa), entre outros. Tentar fazer uma avaliação qualitativa e quantitativa, tentando prever quais os riscos e controlar esses mesmos riscos e quais os custos.

[613] Dalila Rodrigues, **op. cit.**, p. 43.

[614] Paolo Moro, Laura Moro, **La conservationa des peintures Murales**, 1977, p. 105.

considerar a conservação do edifício: espaço e programa plástico estão assim interligados.

Uma vez que existe alguma degradação nesta igreja, propomos que deva ser feito um levantamento exaustivo e pormenorizado, determinar a(s) tipologia(s) construtivas (forma, função, materiais e técnicas), identificar as degradações (grau e possíveis causas), apontar patologias e seleccionar os casos para análise laboratorial. A par desta análise, o historiador fará o estudo da contextualização histórico-artístico da estrutura e pinturas. Daqui, resultará uma memória descritiva histórico-artística e do estado em que se encontra o edifício e as pinturas, acompanhada por elementos gráficos, iconográficos, fotográficos e documentais. A partir destes dados é possível delinear o programa e as propostas de intervenção.

Existem também métodos de exame e análises comparativas não invasivas ao conjunto pictórico que nos podem auxiliar na observação de determinados aspectos e que poderão conduzir a importantes conclusões. Para um conhecimento completo de uma pintura são fundamentais os chamados exames de área e os exames de ponto. O exame de área, não destrutivo, compreende a observação da pintura através de determinadas condições de iluminação. Para tal apontamos técnicas em que é usada a luz e que permitem a conjugação, caso seja necessário, com a fotografia científica na documentação da obra, antes, durante e no final de qualquer acção de intervenção de conservação. Estas técnicas podem ser:

- Luz rasante;
- Luz monocromática de sódio;
- Radiação ultravioleta (reflectida e de fluorescência);
- Fotografia de infravermelhos.

A técnica em que a luz incidente é dirigida de forma tangencial em relação à superfície das pinturas poderá evidenciar a existência de incisões, juntas, marcas de instrumentos, irregularidades das argamassas e da camada cromática, pinceladas e auxiliar os técnicos a concluir sobre o estado de conservação das argamassas e da pintura, bem como sobre a(s) técnica(s) usada(s) pelo artista. O uso da luz monocromática de sódio pode permitir evidenciar o desenho presente na pintura através da obtenção de imagens de maior contraste e definição e revelar eventuais repintes.

Relativamente ao exame por radiação ultravioleta reflectida pode indicar as descontinuidades e intervenções realizadas (repintes) e observar a regularidade do

trabalho. A radiação ultravioleta de fluorescência pode permitir diferenciar alguns pigmentos e identificar alguns fungos.

Por fim, a fotografia de infravermelho permite observar o desenho preparatório, detectar zonas de degradação e lacunas e apontar a existência de perfurações e materiais estranhos à matéria original (preenchimentos, repintes).

Relativamente ao exame de ponto era pertinente fazer uma observação pormenorizada aos pigmentos. Nesta análise seria interessante verificar se estão alterados, conforme a localização na pintura para perceber o por quê desta situação; se são diferentes entre as pinturas, os *grotescos emblemáticos* e a policromia dos estuques; que tipo de pigmentos foram usados e qual a maior percentagem de utilização.

O uso de uma série de exames e a observação directa do próprio objecto, durante a intervenção, poderão auxiliar os técnicos em diferentes aspectos, como por exemplo: perceber a datação do conjunto, qual a técnica usada pelo pintor, se existiu uma ou várias campanhas, se houve alguma intervenção que não se encontre documentalmente registada, procurar a autoria da obra. Para tal podem ser analisadas, de uma forma geral e comparativamente os pigmentos dos estuque/pinturas e das argamassas dos estuques/pinturas, nomeadamente observar se os pigmentos usados na datação 1599 são os mesmos que foram utilizados no restante conjunto; procurar a existência ou não de um revestimento anterior às camadas visíveis através de cortes e sobreposições nas juntas das pinturas; e observar sistematicamente indícios físicos que identifiquem que os estuques/pinturas foram feitos na mesma campanha ou em campanhas diferentes.

A nível histórico/documental sugere-se que exista uma investigação aos documentos existentes no Arquivo da Companhia de Jesus, em Roma para que seja comparado o maior número possível de documentos, com os existentes em Portugal. Neste arquivo italiano existe um espólio fundamental da história da Companhia, como foi referenciado neste trabalho através do exemplo da fonte documental *ARSI* (talvez esteja neste arquivo o *Livro de Receitas e Despesas* do Colégio de Évora, referente à Igreja e a este período histórico, uma vez que em Portugal não foi encontrado). Seria também pertinente observar documentos nas principais bibliotecas espanholas, uma vez que não se exclui a hipótese de que esta obra não seja de um artista espanhol, já que Portugal encontrava-se unido a Espanha, aquando da realização deste conjunto. Ainda dentro da investigação documental, dever-se-á também realizar uma lista de pintores activos na cidade de Évora entre os anos de 1599-1610 e comparar eventuais trabalhos ainda existentes. Os intervenientes neste processo podem ainda procurar perceber se os

rabiscos, visíveis a olho nú, feitos no livro do missal, livro "Manet" e o que está na composição **Aparição da Virgem com o Menino a Loiola** são textos com uma mensagem que o pintor pretendia transmitir ou se são meramente rabiscos sem importância. Tendo em conta o pormenor pintado no início do Missal (referente ao texto principal da Eucaristia - Sacrifício), que demonstra que a mensagem não foi feita sem pensar nos fiéis, pode ser que os restantes livros indiquem algo semelhante (por exemplo no painel **Aparição da Virgem com o Menino a Loiola** o livro que se encontra representado poderá conter passagens do *Novo Testamento* ou da a *Vida dos Santos*, já que era bibliografia que Loiola lia aquando deste acontecimento).

A nível estético/artístico é importante procurar a resposta relativamente à forma como este conjunto foi delineado, nomeadamente, por exemplo, tentar perceber se as duas personagens do tímpano **Papa Paulo III concede a Regra ao padre Inácio e aos seus companheiros** e a figura que também surge no **Desmaio de Inácio de Loiola** fazem parte originalmente do conjunto ou se foram imagens pintadas *à posteriori*. Caso as imagens sejam contemporâneas das restantes pinturas (e pensamos que são, uma vez que uma das imagens se repete também no mesmo tímpano na cara de um dos Cardeais), poder-se-á confirmar quem são os autores deste conjunto. Ao nível da relação entre os *grotescos emblemáticos* e as restantes composições tentar perceber se o desenho/técnica são semelhantes, com o intuito de saber-se se fazem parte da mesma campanha e do mesmo artista ou se são de artistas e campanhas diferentes. As barras decorativas também devem ser observadas com atenção para se entender a técnica usada e comparar o molde utilizado neste conjunto com o maior número de moldes conhecidos, de forma a entender de que oficina possa pertencer. Ao longo do trabalho de intervenção dever-se-á ter em atenção o facto de poder surgir algum rabisco ou abreviatura que possa estar associada à autoria deste conjunto.

No âmbito da dimensão físico/material podemos apontar algumas intervenções directas que são as mais frequentes na conservação de pinturas murais e superfícies arquitectónicas e que parecem estar relacionadas e adequadas no presente caso. Nesta situação específica verificamos que a principal causa de anomalia é a humidade, proveniente de várias origens. As coberturas apresentam-se como o elemento de construção que mais problemas colocam, por estarem expostas à acção contínua das águas das chuvas, variações fortes de temperatura, ventos fortes. Apresentam-se degradadas, deformadas, com vegetação e com telhas partidas, apesar de serem os

elementos que mais intervenções sofreram[615]. Outro lugar de entrada de águas são as caixilharias danificadas e que não vedam, vidros partidos, algerozes que transbordam. É assim patente, a necessidade de substituir os vidros partidos e as caixilharias, sendo também imperiosa a limpeza regular dos algerozes e caleiras entupidas, assim como o arranjo do terraço exterior que apresenta problemas de escoamento de águas, sendo estes elementos em que se deve proceder a uma reparação[616]. O óculo é um dos principais pontos da entrada de águas e observamos do exterior, agentes biológicos e bolor/humidade, sendo provavelmente a causa principal da degradação das pinturas que se encontram nessa parede[617]. Daí, a necessidade urgente de consertar interior e exteriormente esta parte do edifício, nomeadamente reparando e substituindo as juntas de pedra e a caixilharia do óculo.

Confirmando a presença de sais solúveis é possível a operação de extracção e remoção dos sais (uma das principais causas de destruição) pelo processo de cristalização dos sais numa superfície de sacrifício aplicada na parede. A técnica é simples: a parede é molhada e é aplicada a compressa que se deixa enxaguar lentamente. A quantidade de sais que fica nas compressas é depois analisada no laboratório, repetindo-se a aplicação até a situação estar estabilizada[618].

Outra acção é proceder, onde seja necessário, à fixação da camada cromática, utilizando um fixativo. A consolidação dos [illegible] com falta de coesão requer a utilização de [illegible] orgânicos e inorgânicos. Em locais mais húmidos poderá ser preferencialmente usado um etilortosilicato (que tem uma boa qualidade de secagem)[619]. Outro problema levantado é o restabelecimento da aderência inter-camadas de argamassa e destas com o suporte arquitectónico. Conforme a distância que caracteriza cada camada, resulta soluções diferenciadas: nas pequenas espessuras utilizar-se-ão dispersões aquosas de um polímero acrílico, como os anteriormente referidos. Nas situações em que existem espaços ocos são usados argamassas liquidas compostas muitas vezes por cal hidráulica (consolidante) e/ou pó de tijolo (carga que confere algumas propriedades hidráulicas). Existem outros consolidantes comerciais à base de cal hidráulica e cimentos naturais.

[615]Cf. Anexo fotográfico, figura 535-537
[616] Cf. Anexo fotográfico, figura 538-539.
[617] Cf. Anexo fotográfico, figura 540, 550 e 551.
[618] Cf. Teresa Cabral, Irene Frazão, *Intervenções mais frequentes na conservação de pinturas murais e superfícies arquitectónicas relacionadas*, **Seminário sobre a cor e conservação de superfícies arquitectónicas**, LNEC, Lisboa, 2 e 3 de Dezembro.
[619] Idem, **Ibidem.**

No que diz respeito aos estuques a intervenção de conservação e restauro nos estuques, compostos por materiais idênticos ou afins ao das pinturas, deverá seguir a mesma metodologia e operações já descritas para a pintura. Na escolha de procedimentos dever-se-á ter em conta a provável existência de gesso na composição dos estuques (a confirmar analiticamente) restringindo assim a utilização de água. No que respeita à apresentação final do conjunto deve ser ponderada a reposição total ou parcial de elementos repetitivos em falta e das policromias originais, procurando um equilíbrio adequado entre os painéis pintados e a campanha de estuques.

Para a existência eventual de repintes (que não parecem existir neste conjunto) estes poderiam ser removidos por processos mecânicos ou químicos, escolhendo-se os mais adequados, mas só após análises minuciosas aos mesmos e após serem devidamente fotografados e documentados, uma vez que também eles fazem parte da história do objecto artístico.

As operações de limpeza (tanto da estrutura arquitectónica, como das pinturas), para além de serem realizadas por motivos estéticos, têm como objectivo evitar a contínua degradação do monumento e das pinturas causada pela sujidade e reacção biológica[620]. Aqui, como nas outras situações, deve-se optar sempre pela intervenção mínima, retirando apenas as substâncias estranhas ao substrato. Assim, uma limpeza correcta, ao nível da *patina*, trata-se de um bom indicador em que a superfície está estabilizada. No tímpano da **Apresentação da Ordem ao Papa**, para o levantamento da cal existente poderá ser possível uma remoção mecânica, por exemplo com bisturi; para os [illegible] ou cal que seja mais espessa e dura poderá ser tentada a percussão com pequenos martelos pneumáticos ou um mini berbequim[621].

As sujidades existentes nas pinturas, à excepção nos tímpanos, são reduzidas e parecem ser pouco aderentes, podendo ser eliminadas com trinchas macias, ou abrasivos muito suaves, como borracha macia, no caso da película pictórica estar coesa e aderente.

Por fim, dentro deste âmbito, surge-nos uma questão pertinente que se relaciona com a apresentação estética: preenchimento das lacunas com argamassa e refazer ou não as pinturas que desapareceram? Segundo a constatação da localização da profundidade, extensão, localização e tipo das lacunas, podem distinguir-se dois tipos: as consideradas

[620] Cf. Anexó fotográfico, figura 530-534. A partir destas fotografias podemos verificar o aumento do grau de degradação existente num período de cerca de três anos. As primeiras imagens da fachada da igreja e do óculo existente na igreja foram recolhidas em 2004, onde não são visíveis sinais de infiltrações. No entanto, três anos mais tarde (período muito curto na existência de um monumento) já podemos ver as infiltrações vindas da cobertura e óculo da igreja.

[621] Cf. Anexo fotográfico, figura 546, 547 e 562.

reintegráveis e as "não reintegráveis". As primeiras, são preenchidas com argamassa de cal e areia fina/pó de mármore de cor e textura semelhante ao *intonaco* e preenchidas com esta argamassa ao nível do *intonaco*, sendo a pintura reconstituída com aguarelas. Quanto ao segundo conjunto, ficam as lacunas preenchidas ao nível do *arriccio* com argamassa de cal e areia grossa, de cor e textura semelhantes ao *arriccio*. Para que esta reintegração seja bem sucedida é necessário realizar vários ensaios de forma a obter uma argamassa semelhante ao *arriccio* e *intonaco* originais. Esta questão reporta-se directamente para a apresentação estética final, dada a percepção gestáltica da forma que daí resulta. Não devemos esquecer que se tem de dar uma leitura e unidade à obra, não podendo surgir zonas que dificultem ou que dêem uma interpretação dúbia ao objecto. Neste conjunto parece-nos que seria possível, reintegrar-se parte das pinturas que se encontram em pior estado (nomeadamente as do tímpano).

Outra situação anómala reporta-se à iluminação artificial que se encontra muito próxima de algumas pinturas, podendo ser a causa eventual de uma certa alteração cromática devido ao aquecimento, daí a necessidade da sua remoção e eventual estudo de um sistema de iluminação adequado[622].

Após, o projecto estar concretizado a obra deve ter um acompanhamento regular, de forma a verificar-se o comportamento dos novos elementos introduzidos nas pinturas e se existe alguma alteração na estrutura arquitectónica. Esta política de manutenção das pinturas, com a criação de equipas de inspecção regulares, com técnicos especializados, evita a degradação das pinturas murais ou mesmo uma intervenção em situação de emergência.

[622] Cf. Anexo fotográfico, figura 542, 543 e 552.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Realizar um trabalho de investigação, em Portugal, sobre História da Arte, nomeadamente no campo da pintura mural, é uma tarefa difícil e é normalmente um trabalho inacabado. Esta tarefa torna-se mais complicada quando os recursos não são muitos e as fontes documentais e iconográficas são praticamente inexistentes. No entanto, após termos analisado as escassas fontes documentais e iconográficas, pensamos que algumas questões pertinentes foram levantadas e explanadas.

Com este estudo, pretendemos abordar um conjunto significativo de questões que se colocam quando se refere à vivência religiosa quinhentista, formação e papel da Companhia de Jesus e qual a real importância que a pintura Maneirista, nomeadamente a pintura mural, assume numa sociedade conturbada e em mutação. A Companhia de Jesus imprimiu, pela influência mística e de pensamento do seu fundador, uma dinâmica nova à religião católica, através de uma tentativa em fazer cumprir alguns ditames numa Igreja em crise. Para tal, apoiou-se numa política virada para o ensino, pregação e missionação. No entanto, e apercebendo-se da enorme importância que a Imagem tem na altura, os Jesuítas também vão recorrer a este meio para melhor conseguir transmitir a Palavra da Igreja Católica. A Igreja pretende comandar e direccionar os principais sectores da sociedade do século XVI/XVII, nomeadamente a Arte e a forma de representar através da Imagem Plástica. A realização das pinturas (no caso particular destes episódios da vida de Inácio de Loiola e as representações dos *emblemáticos*) e toda a orientação iconográfica, após uma Igreja Contra-Reformada, deverá ser entendida neste sentido. Os artistas encontravam-se dependentes de ditames propagandísticos, de meios de controlo e de imposição normativa. A primeira decisão foi tomada no Concílio de Trento, posteriormente difundida nos países católicos, através de outros documentos relevantes, nomeadamente as Constituições Sinodais, Tratados, Gravuras e Emblemas, que serviam de modelo. Desde o início do Concílio que se verificam os sintomas do *decoro* e da decência na forma de representar a arte pictural. Portugal, é sem dúvida, um forte apoiante desta forma de ver e sentir a Arte e a Religião. No entanto, nunca é demais salientar, a existência de diferentes componentes culturais que poderiam conduzir a interpretações, segundo critérios e conveniências das mesmas fontes.

A nível microanalítico as principais questões reportam-se em torno da autoria e fonte iconográfica referente às pinturas, consideradas no seu todo: painéis inacianos e *grotescos emblemáticos*. Apontamos o período que vai desde o ano de 1599 (ano da finalização da Sacristia Nova) até 1609 (ano em que surge uma série de campanhas iconográficas muito semelhantes à existente na Sacristia) para a realização destas pinturas. Independentemente da data exacta de concretização das pinturas podemos considerá-las até agora, como a primeira representação parietal existente em Portugal dos principais episódios da vida de Inácio de Loiola e como fazendo parte do ciclo de pinturas que eram feitas para promover a canonização de Loiola. Para provar esta ideia foram referidos vários comprovativos documentais e iconográficos encontrados ao longo deste estudo. Assim, em primeiro lugar temos de considerar a importância artística que Évora tinha nesta altura, tanto a nível político, como essencialmente no que se refere à dimensão artística de então. Vários eram os artistas que se deslocavam a esta cidade, tanto nacionais como internacionais, nomeadamente oriundos da vizinha Espanha (que na altura tinha "anexado" Portugal à sua vida política). As trocas de filosofias, ideias e conhecimentos eram muitas e contribuíram para um grande desenvolvimento económico e social. Desta forma, havia rendimento suficiente para pagar a(s) artista(s)/escola para realizar uma obra desta importância. Outro aspecto que fundamenta a nossa tese é o facto de Inácio de Loiola não ser pintado com aureola, símbolo de santidade e, como tal, de beatificação. No entanto e apesar de não ser permitido, esta não era uma situação única, sendo mesmo a aureola usada muitas vezes, de forma a que o culto dos santos se intensificasse e houvesse um maior número de canonizações e beatificações, óptimo programa de propaganda católica, bem comprovado pela "folha" de Villamena de 1600. Por outro lado não nos podemos esquecer de outras fontes que podiam ter servido de base para a realização deste conjunto pictórico: os textos biográficos de Pedro Ribadeneyra. Estes não só foram uma inspiração para este conjunto, mas também para as várias campanhas de propaganda jesuíta (*Vita* de Leu e as várias séries de gravuras posteriormente existentes).

Relativamente aos *grotescos emblemáticos* o(s) artista(s) da Sacristia Nova mostraram ter um conhecimento profundo dos *emblemas* que se faziam na altura e mais uma vez vão usá-los e adaptá-los neste espaço de uma forma exemplar. No entanto, estes vão ainda mais longe, uma vez que são explorados e inventados novos *emblemas* e aplicados de uma forma surpreendente aos Passos da Vida de Loiola e da Companhia. Apesar, de considerarmos que estas imagens têm uma leitura individual e

não eram de fácil decifração, não devemos colocar de parte a ideia de que se pretendeu que fosse possível uma leitura conjunta de todos estes grav[illegible] *emblemáticos* com os painéis da vida de Loiola. Esta ideia deve ser considerada como legítima e novas investigações, nomeadamente no arquivo romano jesuíta, poderão trazer outras informações, de forma a fundamentar esta situação. Assim, consideramos que este Mestre tinha um profundo conhecimento das obras textuais referentes à vida de Inácio, assim como conhecia profundamente os Emblemas e Gravuras que circulavam na altura por toda a Europa.

Ainda referente ao artista/artistas que concretizaram este conjunto pictórico consideramos serem de extrema importância, uma vez que demonstram uma boa técnica estilística, nomeadamente nas pinturas dos gravados *emblemáticos* e nas caras das figuras dos painéis inacianos. Por acharmos que os gravados *emblemáticos* têm uma dimensão estilística de maior qualidade, consideramos terem existido dois artistas responsáveis por estas pinturas ou uma escola/oficina, cujo pintor que realizou os painéis inacianos não terá sido o mesmo que realizou os gravados *emblemáticos*. Esta fundamentação reporta-se ainda às duas imagens de dois rostos pintados no tímpano. Estas duas imagens referem-se possivelmente a dois elementos importantes na realização destas pinturas, como habitualmente era feito na altura. Para além de ser representado normalmente o mecenas da obra (que neste caso foi uma mulher e que apontamos para a mulher que está representada no painel **Desmaio**), os próprios artistas também se faziam retratar. Assim pensamos que as duas personagens são os pintores deste conjunto pictural, uma vez que os rostos deles se repetem também na composição **Penitência** e na composição **Desmaio** (nesta última a posição em que se encontra a figura era muito usada como forma de auto-retrato dos artistas). Desta forma, colocamos de parte que esta pintura fosse realizada por membros religiosos pertencentes à própria Companhia, uma vez que as duas imagens estão com panejamentos seculares ao estilo de então e não com o hábito jesuíta.

Apesar de haver ainda muitas dúvidas levantamos a ideia de que o artista que realizou as pinturas de Vila Nova de Baronia esteve em contacto directo com o conjunto pictural da Sacristia Nova, podendo mesmo ter participado directamente na realização das pinturas. Esta ideia relaciona-se com o facto de existir uma certa semelhança a nível dos rostos masculinos e da paleta cromática, nomeadamente quanto ao uso de cores quentes e em relação aos moldes usados nos frisos de ambos os conjuntos (no entanto,

os moldes usados na pintura da Sacristia Nova são muito mais eruditos)[623]. No entanto, devido à falta de recursos e de reforço documental ainda não é possível confirmar esta remota hipótese. A par desta situação temos também de salientar que o(s) pintor(es) deste conjunto também observou os *grotescos* do Palácio dos Condes de Basto, uma vez que existem certas representações (como por exemplo o pavão, coelho e pelicano) que se repetem em ambos os conjuntos, não se denotando contudo, semelhanças na traça.

Neste trabalho também fica afastada a ideia de que o autor deste conjunto parietal seja Manuel Henriques, pintor jesuíta. Para além do que anteriormente foi analisado, reportamo-nos à data de nascimento do pintor (1594) que por si só afasta esta teoria sustentada por alguns investigadores durante muito tempo.

Em plena consciência de que uma conclusão é de certa forma também uma avaliação, pensamos que mais poderia ter sido investigado (nomeadamente no arquivo de Roma da Companhia de Jesus). Em Portugal foi investigado tudo o que se conhecia e que supostamente poderia estar relacionado com estas pinturas, no entanto, o acesso à obra e os meios disponíveis para o estudo em questão foram reduzidos, factores que condicionaram muito o presente estudo. De uma forma aprofundada, foi realizada uma leitura e identificação iconográfica dos vários painéis inacianos e *emblemáticos* existentes na Sacristia Nova. A par desta leitura realizamos fichas de identificação e de localização, com respectivas plantas das patologias, paleta cromática e estado de conservação em que se encontra este conjunto. As pinturas da Sacristia eborense mostram um relativo estado de conservação, no entanto, seria fundamental realizar obras de preservação e mesmo de restauro, tanto a nível do suporte arquitectónico, como nas próprias pinturas. Aquando destes trabalhos muitas das dúvidas aqui apresentadas poderão ser esclarecidas, tanto a nível da História da Arte como a nível da técnica e dos materiais usados.

Ao longo deste trabalho surgiram afirmações e dúvidas pertinentes que esperamos ser o início de uma futura base de trabalho para outros que queiram investigar e reflectir mais sobre a pintura mural e a sua conservação e recuperação. Infelizmente algumas questões ficaram ainda por ter uma resposta concreta, nomeadamente a nível artístico: data concreta de realização deste conjunto e autoria. Mesmo assim, pensamos ter contribuído com este trabalho para a valorização da História da Arte do período Maneirista, nomeadamente para o aprofundamento da

[623] Cf. Anexo fotográfico, figura 103-105 e Ficha de identificação nº 68.

pintura mural maneirista contra reformada e da acção dos jesuítas, no sentido da exaltação da espiritualidade da Igreja Católica em Portugal. No entanto, temos perfeita consciência que, por mais que se aprofunde um trabalho desta natureza, surgem sempre dúvidas e teremos sempre a sensação que mais poderia ter sido feito; por essa razão, estes estudos ficam sempre em aberto, sendo sempre possível o desenvolvimento de novas questões.

Apesar, de não ser tarefa fácil (como acontece em muitas intervenções), valerá a pena salvar este legado pictural, revalorizando-o com vista à sua salvaguarda e perpetuação.

GLOSSÁRIO

Acabamentos a seco – Sobre a argamassa já seca os pigmentos são aplicados, misturados com um ligante.

Água de cal – Solução cristalina de hidróxido de cálcio.

Argamassa – pasta constituída por um ligante (cal, gesso, cimento) e agregado (pó de mármore ou areia) em proporções variáveis.

Arriccio (ita.) – Primeira camada da argamassa feita de areia grossa e de cal que tem a função de nivelar a superfície onde se vai trabalhar. Corresponde ao **emboço**.

Carbonatação – Reacção química em que o hidróxido de cálcio em solução contido na argamassa, migra até à superfície, arrastado pela evaporação da água. Em contacto com o anidrido de carbónico do ar, forma carbonato de cálcio. Na pintura a fresco os pigmentos ficam ligados na cristalização do carbonato superficial que os fixa.

Desenho preparatório – desenho feito sobre o **intonaco** e sobre o qual é executada a pintura. Nas pinturas murais podem identificar-se várias formas de desenho preparatório traçado a pincel como, incisões, linha batida, estresido e estampilha.

Emblema – Imagem que representa um acervo riquíssimo para o estudo da vida do quotidiano nos séculos XVI e XVII. Para além disso era uma continuação do mundo da heráldica, da política, teologia, filosofia e comportamento moral. Normalmente é organizado em três partes: um título que encerra um sentido moral, a imagem ou gravura que ilustra o tema e uma breve explicação escrita em verso ou prosa, referente à ideia expressa na combinação das duas outras formas.

Emboço – Primeira camada de revestimento, normalmente mais grosseira e espessa, estendida sobre uma parede para isolar ou servir de preparação para a camada seguinte. Corresponde ao ***arricio***.

Estampilha (*pochoir*, fra.; *mascherina*, ita.) – Molde em que o motivo é vazado, permitindo um processo rápido de decoração repetida.

Estuque – técnica de aplicação de argamassa que permite dar a este material plástico a aparência da pedra. A argamassa tem em regra na sua composição cal e agregados como pó de mármore ou areia e gesso, este último quando utilizada em interiores. O estuque presta-se para revestimento de superfícies planas e para a criação de ornatos e formas arquitectónicas: frisos e molduras, colunas, capitéis, entre outros. Utilizado desde tempos imemoriais, descrito por Vitruvio, o trabalho de estuque está frequentemente associado à pintura na decoração de superfícies arquitectónicas interiores.

Fingidos – Imitação de um material mais nobre com técnicas de pintura a estuque. Pode imitar pedra.

***Giornata*/*Pontata*/Jornada** – Como a pintura mural ocupava grandes dimensões havia que dividir a pintura por partes, uma vez que a pintura a fresco é executada de uma só vez, enquanto a argamassa ainda está húmida e permite e reacção da carbonatação.

As *pontate*, caso especial de *giornate*, seguem sempre os pisos dos andaimes e são separadas por juntas horizontais, onde se denota a descontinuidade do reboco. Dentro de cada *pontata* podem existir outras juntas de argamassa que correspondem as jornadas.

As *giornate* correspondem à área de trabalho realizada a fresco de uma só vez e diferenciam-se através de uma linha de união, ou junta, resultante da sobreposição de argamassas.

***Grottesco* (grotesco)** – É o termo para designar no Renascimento um tipo de decoração constituído pela riqueza de elementos formais dominado por variações fantásticas.

Incisões – Fazem parte do desenho preparatório, como podem anteceder o próprio desenho preparatório a pincel, passando despercebidas em caso de existir um erro. Também podem ser feitas depois para que determinadas linhas do desenho preparatório a pincel continuem visíveis depois da colocação do **induto**. Estas incisões podem ser gravadas directamente no **induto**, através de um instrumento pontiagudo, como o

estilete ou o cabo do pincel; ou podem ser indirectas, por decalque, interpondo um cartão contra o **induto**.

Induto – Camada de argamassa mais fina, mais cuidada e rica em cal. O traço desta camada corresponde geralmente à relação de uma parte de agregado para uma parte de areia fina ou pó de mármore. Corresponde ao ***intonaco***.

Intonaco (ita.) – Argamassa feita de cal de areia fina e de pó de mármore, onde é aplicada a pintura. Corresponde ao **induto**.

Leite de cal – Emulsão de cal em pasta e água.

Ligante – Componente de uma tinta com a função de ligar e fixar os pigmentos. Pode ser líquido (água, óleo), semilíquido (cera derretida) ou seco (gesso). Também se pode dar o nome de aglutinante.

Molde – Técnica muito usada no século XVI que pertence à fase do desenho preparatório e que consiste em recortar determinado motivo decorativo, normalmente de natureza geométrica, num cartão ou lâmina de chumbo. Este motivo é passado para o induto passando somente os seus contornos interiores ou formas vazadas. Normalmente é fácil de identificar, porque refere-se a motivos repetidos mecanicamente. Corresponde à **estampilha**.

Pigmento – Podem ser inorgânicos e minerais. O processo de fabrico manteve-se quase inalterável até à Revolução Industrial.

Pintura a fresco – Utilização de reboco não carbonatado e pigmentos em suspensão na água, sem qualquer aglutinante que são fixados pelo efeito de **carbonatação**. Técnica exclusiva da pintura mural.

Pintura a seco – Utilização de reboco já carbonatado e pigmentos aglutinados com um **ligante**, como a têmpera (ovo, caseína, leite, colas animais e/ou vegetais) e o óleo. É menos resistente do que a pintura a fresco e, como tal, exige mais cuidado na sua conservação.

Suporte – Estrutura natural ou arquitectónica sobre a qual é feita a pintura mural, directa (recebe a pintura sem qualquer camada intermédia) ou indirectamente (o suporte é revestido com um reboco de espessura e material variável sobre a qual é elaborada a pintura).

Reboco – Camada de argamassa aplicada no suporte arquitectónico. A pintura mural é normalmente feita sobre um reboco, cuja espessura e constituição pode ser variável. A primeira etapa do trabalho numa pintura mural é colocar essa argamassa sobre o suporte arquitectónico. O número de camadas pode variar conforme a região e o próprio suporte, no entanto o mais usual em Portugal é a utilização de duas camadas: **emboço** e **induto**.

Tenebrismo – É uma pintura que indica os valores formais a partir da preferência por cores escuras, por efeitos de luz e de sombra dispostos numa dimensão excessivamente densa.

Velatura – Ligeira demão de tinta transparente ou óleo, dada sobre a camada pictórica para fazer suavizar a tonalidade ou fazer vibrar os tons.

BIBLIOGRAFIA

FONTES DOCUMENTAIS NÃO IMPRESSAS

Cartas de El-Rey, da Câmara, do Patriarca e outras, Maço 48, 1416-1717.

Códice 4290, B.N.L., 1662.

Códice 4458, B.N.L.

Livro dos registos dos ordenados dos serventuários de Ofícios do Colégio da Companhia de Évora, Maço 48, 1595-1621.

Livro das Provisões e outros documentos pertencentes ao Colégio de Évora, Maço 100, nº.1, A.N.T.T., 1560.

Móvel da Universidade de Évora ano de 1605-1616, Códice 367, B.N.L., (microfilme 6419).

Províncias Casas e Collegios e Residencias de toda a Comp*anhia* de Iesu, B.N.L., 1610 (microfilme 509).

FONTES IMPRESSAS

ALCIATO, Andrea, **Emblemes d'Alciat: de nouveau translstez en François, vers pour vers, jouxte les latins, ordonnez en lieux communs avec briefves expositions et figures nouvelles appropriées aux derniers emblems**, 1549.
University of Glasgow (<http://www.ces.arts.gla.ac.uk/html/research.htm>)

BEZE, Théodore de, **Les vrais pourtraits des hommes illustres**, Génova, 1581.
Bibliothèques Virtuelles Humanistes (BVH)
(<http://www.bvh.univ-tours.fr/auteur.asp>):
http://www.bvh.univ-tours.fr/liste.asp?ordre=auteur#

BISSELIUS, Johannes SJ, **Aestivorum libri tres, quibus deliciae aestatis describuntur,** Munique, 1644.
Universidad de Mannheim. MATEO / Mannheim Texts On Line
(<http://www.uni-mannheim.de/mateo>):
http://www.uni-mannheim.de/mateo/camena/bissel2/te01.html

BOCCHI, Achille, **Symbolicarum quaestionum de universo genere: quas serio ludebat**, libri quinque, 1555.
1) Biblioteca Nacional Francesa – Gallica (<http://gallica.bnf.fr/>):
<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-72808>
2) Biblioteca Nacional Francesa – Gallica (<http://gallica.bnf.fr/>):
<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-59239

BOISSARD, Jean-Jacques y Theodor de BRY, **Iani Iacobi Boissardi Vesuntini emblematum liber ipsa emblemata ab auctore delineata a Theodoro de Bry sculpta, & nunc recens in lucem edita**, 1593.
Biblioteca Nacional Francesa – Gallica (<http://gallica.bnf.fr/>):
<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-54335>

BORROMEU, S. Carlos, **Instructionum Fabricae et Supellectilis Ecclesaisticae**, Libri I e II, 1577.

BOVIO, Carlo, **Caroli Bovii Ignatius Insignium Epigrammatum et Elogiorum Centuriis expressus**, Roma, 1655.
Bayerischen Staatsbibliothek-Múnich
<http://mdz1.bibbvb.de/~emblem/emblanzeige.html?Auswahl[]=122&inpBitmuster=2>

CENNINI, Cennino, **El libro del arte**, Akal, Madrid, 1988.

COMPANHIA DE JESUS, **Relações das sumptuosas festas, com que a Companhia de Jesus da Província de Portugal celebrou a canonização de Santo Ignácio de Loyola, e S. Francisco Xavier nas Casas, e Collegios de Lisboa, Coimbra, Évora, Bragança, Villa-Viçosa, Porto, Portalegre, e nas ilhas da Madeira, e Terceira**, Lisboa, 1622 (?).

IDEM, **[Annus secularis Societatis Jesu],** Adumbratus Ex Anno Temporali Gymnasio ricoronato Vbiorvm Anno Confirmatae Societatis centesimo Salutis humanae, Colónia, ca. 1640.
Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (<http://www.hab.de/>).
<http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=drucke/xb-3414>

Constituições extravagantes segundas do arcebispado, s.d.

CONTILE, Luca, **Ragionamento di Luca Contile sopra la proprietà delle Imprese,** Pavia 1574.
Bayerischen Staatsbibliothek-Múnich
(<http://www.bsb-muenchen.de/>, <http://mdz1.bib-bvb.de/~emblem/>)

CORROZET, Gilles, **Hécatomgraphie, c'est à dire les declarations de plusieurs apophtegmes, proverbes, sentences, & dictz, tant des anciens que des modernes**, Lyon, ca 1540.
Biblioteca Nacional Francesa – Gallica (<http://gallica.bnf.fr/>):
http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-79116&M=pagination&Y=Image

COUSTAU, Pierre, **Petri Costalii Pegma cum narrationibus philosophicis,** Lugduni, 1555.
Biblioteca Nacional Francesa – Gallica (<http://gallica.bnf.fr/>):
<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-52108>

FIALHO, Padre Manuel, **Évora ilustrada**, 6 tomos, Imprensa Moderna, Évora, 1943/44.

FRANCO, Padre António, **Évora ilustrada (extraído da obra do padre Manuel Fialho)**, Évora, MCMXLV.

IDEM, **Imagem da virtude em o noviciado da Companhia de Jesus do Real Collegio do Espírito Santo de Évora do Reyno de Portugal**, Lisboa, 1714.

GARCIA, Francisco, **Vida, virtudes y milagros do fundador de la Companhia de Jesus**, Madrid, 1685.

GUÉROULT, Guillaume, **Second livre de la description des animaux: contenant le blason des oyseaux composé par Guillaume Guéroult**, Lyon, 1550.
Biblioteca Nacional Francesa – Gallica (<http://gallica.bnf.fr/>):
<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-70827>

HESIUS, Willem, **Emblemata sacra**, Antuérpia, 1636, 404 S.
Bayerischen Staatsbibliothek-Múnich
(<http://www.bsb-muenchen.de/>, <http://mdz1.bib-bvb.de/~emblem/>):
<http://mdz1.bib-bvb.de/~emblem/emblanzeige.html?Auswahl[]=95&inpBitmuster=2>

HOLANDA, Francisco, **Arte da Pintura**, colecção "Artes e Artistas", Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa.

HUGO, Herman, **Affectos divinos con emblemas sagradas por el PPD Salas dela Compañ de IHS. Al mui ILLe. S. D. Ivan de Arellano Manrique Marquesa de Aguila fuente,** 1658.
Biblioteca Digital de Livros de Emblemas Traducidos em Castelhano:
http://rosalia.dc.fi.udc.es/Literatura**Emblema**tica/

IMAGO PRIMI SAECULI SOC. JESU, Antuérpia, 1640.
Bayerischen Staatsbibliothek-Múnich
(<http://www.bsb-muenchen.de/>, <http://mdz1.bib-bvb.de/~emblem/>):
<http://mdz1.bib-bvb.de/~emblem/emblanzeige.html?Auswahl[]=72&inpBitmuster=2>

IZQUIERDO, Sebastián, **Práctica de los Exercicios Espirituales de N. Padre S. Ignacio. Por el P. Sebastian Izquierdo, de la Compañía de Iesus**, Roma, 1675.
Base de dados e biblioteca digital de livros de emblemas espanholes:
http://rosalia.dc.fi.udc.es/cicyt/

JUNIUS, Hadrianus, **Emblemata – Aenigmata [S.l.],** 1565.
Biblioteca Nacional Francesa – Gallica (<http://gallica.bnf.fr/>):
<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-54545>

KREIHING, Johannes (SJ), **Emblemata Ethico-Politica**, Antuérpia, 1661.
Universidad de Mannheim. MATEO / Mannheim Texts On Line
<http://www.uni-mannheim.de/mateo/camenaautor/kreihing.html>

LA PERRIÈRE, Guillaume de, **La morosophie**, Lyon, 1553.

1) Biblioteca Nacional Francesa – Gallica (<http://gallica.bnf.fr/>):
http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-54657

2) Biblioteca Nacional Francesa – Gallica (<http://gallica.bnf.fr/>):
<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-71543>

Libro de las honras que hizo el Colegio de la Compañia de Iesus en Madrid, Madrid, 1603.
Base de dados e biblioteca digital de livros de emblemas espanhóis:
<http://rosalia.dc.fi.udc.es/cicyt/>

LOYOLA, Inácio de, **Constituições da Companhia de Jesus**, Lisboa, 1975.

IDEM, **Exercícios Espirituais,** Livraria A.I., Braga, 1983.

IDEM, **Autobiografia y Diário Espiritual**, nº 74, Biblioteca de Autores Cristanos, Madrid, 1992.

LUCAS, Andres, S.J., **Vida de S. Ignacio de Loyola, patriarca y fundador de la Compañia de Iesu**, Granada, 1633.

MATTOS, Francisco, **Vida chronologica de Santo Ignacio de Loyola**, Lisboa, 1718.

NIEREMBERG, Juan Eusebio, **Vida de San Ignacio de Loyola fundador de la Compañia de Iesus**, Impreta del Reyno, Madrid, 1631.

NUNES, Philippe, **Arte poetica e da pintura e symmetria, com princípios de perspectiva**, Lisboa, 1615.

PARADIN, Claude, **Devises heroïques par M. Claude Paradin**, Lyon, 1551.
Biblioteca Nacional Francesa – Gallica (<http://gallica.bnf.fr/>):
<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-52964>

RIBADENEYRA, Pedro de, S.J. 1527-1611, **Vida de San Ignacio patriarca y fundador de la Compañia de Jesus**, Madrid, 1622.

RODRIGUES, Francisco, **História da Companhia de Jesus na assistência de Portugal**, 7 vols., Porto, 1931-1950.

ROLLENHAGEN, Gabriel, **Nucleus Emblematum Selectissimorum** (1594-1630), [1611]-1613.
Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (<http://www.hab.de/>)
<http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=drucke/21-2-eth-1>.

RUBENS, Piero Paulos, **Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis IESV Fundatores**, Roma, 1609.
O sacrosanto e eucuménico Concílio de Trento, Tomos I-II, Lisboa, 1807.

Serenissime quadrigae Albertinae sive Quadrigemenis fratribus Serenissimis, s.d.

Speculum e Exemplar Christicolurum Vita Beatissimi Monachor Patriarche Sanctissimi, 1587.

TELLES, Baltasar, **Chronica da Companhia da EISV na Província de Portugal**, 2 vols., Lisboa, 1647.

VITELLESCHI, Padre Mucio, **Vida admirable del glorioso patriarca S. Ignacio de Loyola**, Barcelona, 1622.

ZETL, Paul, **Philosophia sacra sive vita divi Stanislai Kostka Soc. Jesu: iconismis et documentis moralibus illustrata**, 1715.
Bayerischen Staatsbibliothek-Múnich:
http://mdz1.bib-bvb.de/~emblem/emblanzeige.html?Auswahl[]=54&inpBitmuster=2

A

Aa. Vv., **Iconografía de San Ignacio de Loyola en Andalucia**, Compañía de Jesús, Sevila, 1990-1991.

Aa. Vv., **Ignacio de Loyola y su tempo**, Bilbao, 1991.

Aa. Vv., **A pintura dos séculos XVI a XVIII no concelho de Cuba**, Câmara Municipal de Cuba, 1992.

Aa. V.v., **Carlo Borromeo e l'opera della «Grande Réforma» - cultura, religione e arti del governo nella Milano del piero cinquecento**, Silvana Editoriale, 1997.

Aa.Vv., *A conservação e o restauro do património – riscos, prevenção, segurança, ética e lei*, **II Encontro Nacional da ARP**, ARP, Novembro, 2000.

Aa.Vv., **Iconografia Inaciana – Série Cuadernos Ignacianos**, 5, Universidade Católica Andrés Bello, Caracas, 2003.

São Francisco Xavier – A sua vida e o seu tempo (1506-1552), Catálogo das comemorações do V centenário do nascimento de S. Francisco Xavier, Lisboa, 2006.

AFONSO, Luís Urbano, *As pinturas murais do pórtico axial da Sé de Braga (século XV)*, **Mínia**, 3ª série, ano IV, Braga, 1996.

IDEM, **As pinturas murais da igreja do convento de S. Francisco de Leiria**, Tese de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2 vols., Lisboa, 1999.

IDEM, *Ornamento e ideologia – análise da introdução do grotesco na pintura mural quinhentista,* **Ordens militares – Guerra, religião, poder e cultura**, col. «Actas e Colóquios», edições Colibri, Lisboa, 1999, pp. 305-324.

IDEM, **A pintura mural portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento: formas, significados e funções**, Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 3 vols., Maio de 2006.

AGUIAR, José, *Salvaguarda dos antigos acabamentos exteriores em intervenções de conservação e reabilitação em centros históricos*, **Regionalização e identidades locais – preservação e valorização dos centros históricos**, Actas do IV Encontro nacional de municípios com centro histórico, Edições Cosmos, Oeiras, 1997.

IDEM, *Estudos cromáticos nas intervenções de conservação e reabilitação em núcleos urbanos históricos*, **Actas do III encontro nacional de municípios com centro histórico**, Viana do Castelo, 1996.

IDEM, *Estudos cromáticos nas intervenções de conservação em «centros históricos»*, **A Cidade DeCor**, Póvoa do Varzim, 1997.

ALEMANY, Carlos, GARCIA-MONGE, José A., **Psicologia y eyercicios ignacianos**, vol. I e II, Madrid, s.d.

ALMADA, Carmen, FIGUEIRA, Luís Tovar, *Conservação e restauro – Igreja de S. Sebastião de Setúbal*, **Monumentos**, DGEMN, nº 6, Março de 1997, pp. 73-75.

ALMEIDA, Fortunato, **História da Igreja em Portugal**, vol. II, Livraria Civilização-Editora, Barcelos, 1968.

ALVES, L.M. Picchiochio, **Estudo da técnica da pintura portuguesa do século XV – estudo da camada cromática**, Lisboa, 1974.

ANDRADE, António Arsénio Sampaio, **Dicionário histórico e biográfico de artistas e técnicas portuguesas**, Lisboa, 1959.

ANGELESCU, Serban, LAZARESCU, Matei, *Some technical problems on the conservation of wallpaintings in Roumania*, **International symposium on the conservation os wallpaintings**, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1979.

APPLETON, João Augusto da Silva, **Edifícios antigos – contribuição para o estudo do seu comportamento e das acções de reabilitação a empreender**, Programa de investigação apresentado a concurso para acesso à categoria de investigador-coordenador, LNEC, Lisboa, 1991.

AULER, Isabel Cristina Fernandes, ***Spiritu, Corde et Practice:* A Cultura Visual nas meditações de Jerônimo Nadal**, Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica, s.d.
www.puc-rio.br/ensinopesq/ccpg/pibic/relatorio_resumo2006/relatorio/CCS/

B

BAILEY, G. A., ***Between*** **Renaissance and** ***Baroque*****: Jesuit Art in Rome**, 1565-1610, Toronto, University of Toronto Press, 2003.

BAKER, Robert, *Conservation of english medieval wallpaintings over the last century*, **International symposium on the conservation os wallpaintings**, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1979.

BARAKAN, Krystyna, *Cinservation of domestic wallpainting in Bradley Manor, Neww Abbot, Devon,* **International symposium on the conservation os wallpaintings**, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1979.

BARATA, Maria do Rosário Themudo, SERRÃO, Vítor, *Sobre o conceito de maneirismo em Portugal, 1540-1580 – Norma e forma, ideologia política e cultura*, **Clio**, volume 5, Centro de História da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2000, pp. 59-72.

BARBAS, Helena, **Imagens e sombras de santa Maria Madalena na literatura e arte portuguesa**, Tese de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humana, Fevereiro de 2003.

BARREIRA, João, **Arte portuguesa (pintura)**, s.d., pp. 222-228.

BARREIROS, Manuel de Aguiar, **Egrejas e capelas romanicas da Ribeira de Lima**, edições Ilustradas Marques de abreu, Porto, 1926.

BATORÉO, Manuel, **Moda, Modelo e Molde. A gravura na pintura portuguesa do Renascimento (c. 1500-1540)**, dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Universidade de Lisboa, 2004.

BELO, Albertina Marques, **A arquitectura do colégio de Olinda**, Tese de dissertação de Mestrado apresentado à Universidade Lusíada, Lisboa, 1997.

BONET CORREA, António, **Iglesias madrileñas del siglo XVII**, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1984.

BONZA ÁLVAREZ, José Luís, **Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco**, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

BORSOOK, Eve, *Effects of tecnhical developments on the history of italian wallpainting of the 14th and 15th centuries*, **International symposium on the conservation os wallpaintings**, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1979.

Boletins da DGEMN, n°. 10 e 106, Lisboa.

BOTTO, Maria Margarida Donnas, **Elementos para o estudo da pintura mural em Évora durante o período moderno: evolução, técnicas e problemas de conservação**, Tese de mestrado apresentado à Universidade de Évora, Évora, 1998.

BRANCO, Fernando Castelo, *Problemática das pinturas murais restauradas*, **Belas Artes**, nº. 30, Lisboa, 1976, pp. 21-29.

BURCKHARDT, Titus, **Principes et methodes de l'art sacre**, Dervy-Livres, Paris, 1976.

BURMAN, Peter, *Conservation of wallpaintings – the international scene*, **International symposium on the conservation os wallpaintings**, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1979.

BRAUN, Bertolo, **Santo Inácio de Loyola.**

C

CABRAL, Teresa Sarsfield, FRAZÃO, Irene, *Intervenções mais frequentes na conservação de pinturas murais e superfícies arquitectónicas relacionadas*, **Seminário sobre cor e conservação de superfícies arquitectónicas**, LNEC, Lisboa, Dezembro 1999.

CABRITA, Maria Teresa Reis, *As pinturas murais de Meijinhos*, **Oceanos**, n.º 18, Lisboa, C.N.C.D.P., Junho de 1994.

CAETANO, Joaquim Oliveira, *A pintura mural no Alentejo. Um património a preservar*, **Aedificiorum,** Ano I, Lisboa, Julho 1988.

IDEM, CARVALHO, José Alberto Seabra, **Frescos quinhentistas do Paço de S. Miguel**, Fundação Eugénio de Almeida, Évora, 1990.

CAETANO, Joaquim Inácio, *Igreja Matriz de Santa Marinha de Trevões, São João da Pesqueira*, **Monumentos**, DGEMN, Lisboa, Março, 2001.

IDEM, **O Marão e as oficinas de pintura mural nos séculos XV e XVI**, Aparição, Lisboa, 2001.

CAMÓN AZNAR, JOSÉ, *El estilo trentino*, **Ideias estéticas**, 1945.

CENNINI, Cennino, **El libro del arte**, Akal, Madrid, 1988.

CAEIRO, José, **História da expulsão da Companhia de Jesus da Província de Portugal (século XVIII)**, 2 vols., Editorial Verbo, 1990.

CARVALHO, J. Vaz de, *O Concílio de Trento*, **Brotéria**, vol. LXXV, nº. 1, Julho de 1962, pp. 5-19.

CARVALHO, Afonso Henriques Freire de Andrade de, **A toponímia de Évora da Idade Média ao século XVI – subsídios para o seu estudo**, Dissertação de Mestrado em História Moderna apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2 vols., Lisboa, 1993.

CARVALHO, Eugénio, **Os Frescos da Senhora da Teixeira**, João Azevedo Editor, Mirandela, 2000.

CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de, **A forma e a imagem: arte e arquitectura jesuíta no Rio de Janeiro colonial**, Puc-Rio, s.d.

CASTRO, Padre José, **Portugal no Concílio de Trento**, União Gráfica, Lisboa, 1944.

CENTRE INTERNACIONAL D'ETUDES POUR LA CONSERVATION ET LA RESTAURATION DES BIENS CULTURALES, **La conservation des peintures murales dans les divers pays**, Rome, 1960.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, **Dicionário dos símbolos**, Teorema, Lisboa, 1994.

CHICÓ, Mário Tavares, Reis, Humberto, *Arquitectura religiosa do alto Alentejo na segunda metade do século XVI e nos séculos XVII e XVIII*, **Actas do colóquio internacional de estudos Luso-Brasileiros**, Vanderbilt University, 1957.

CLEBERT, Jean Paul, **Dictionnaire du symbolisme animal**, Albin Michel, Paris, 1971.

COOK, Walter William Spencer, **La pintura mural romanica en Cataluna**, 1996.

COMISSÃO NACIONAL PORTUGUESA DAS COMEMORAÇÕES DO 4° CENTENÁRIO DO RIO DE JANEIRO, **Aspectos da arquitectura portuguesa (1550-1950)**, Rio de Janeiro, 1965-66.

CONCEIRO, Gonçalo, *Pintores jesuítas na China*, **Oceanos**, n°. 12, Lisboa, 1992, pp. 92-101.

CONDE, Maria Antónia Marques Fialho Costa, **Mosteiro de S. Bento de Cástris (Évora): Bases para uma proposta de valorização histórico-arquitectónica**, Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, 2 vols., Universidade de Évora, 1995.

CORSI, Elisabetta, **The agreeable yet useful: Notes on jesuitical visual culture during the seventeenth century**, Abril 2003, México, pp. 9- 16.

COSTA, Augusto, HESPANHOL, Pilar, *Igreja de Santa Leocádia: diagnóstico do estado de conservação das pinturas murais*, **Monumentos**, DGEMN, n° 7, Setembro de 1997, pp. 108-113.

COSTA, Laurindo José da, **Quarto centenário de Santo Inácio de Loiola**, 1956.

COOK, William R., HERZMAN, Ronald, *La vision Medieval del mundo*, **Medieval World View**, Barcelona, 1983.

Cor e Conservação de superfícies arquitectónicas, LNEC, Lisboa, 2 e 3 de Dezembro, 1999.

CORREIA, José Eduardo Horta, **Arquitectura portuguesa – renascimento, maneirismo, estilo chão**, Presença, Lisboa, 1991.

IDEM, *Arquitectura, maneirismo e estilo chão,* **História da Arte em Portugal**, vol. 7, ed. Alfa, Lisboa, 1986.

CORREIA, João Pancada, Dré, Giovanna, *Intervenção de conservação e restauro em pinturas decorativas do Palácio*, **Monumentos**, DGEMN, nº. 11, Setembro, 1999, pp. 42-46.

CORREIA, Virgílio, **A pintura a fresco em Portugal nos séculos XV e XVI (ensaio)**, Imprensa Libano da Silva, Lisboa, 1921.

IDEM, *A arquitectura em Portugal no século XVI*, sep. **Biblos**, Coimbra, 1929.

IDEM, **Frescos**, Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, n.º 10, Porto, 1937.

IDEM, *Estudos de História da arte escultural e pintura*, **Obras**, vol. III, Coimbra, 1953.

COUTO, João Rodrigues da Silva, *Problemas à volta da pintura a fresco*, **Bracara Augusta,** Braga, 1969.

IDEM, **Aspectos actuais do problema do tratamento das pinturas**, Lisboa, 1952.

CRAVO, Maria, *Alteração da pedra da Igreja de S. Gonçalo de Amarante: a acção dos pombos*, **Monumentos**, DGEMN, Lisboa, 1995, pp. 36-41.

CUNHA, Mafalda Ferin, **Reforma e Contra-Reforma**, Quimera, 2002.

D

DAINVILLE, F. de, *La legende du style jésuite*, **Etudes**, 1955.

DASSER, Karl-Lydwing, *The organization of the Bavarian state office for the care of monuments and the conservation of wallpaintings in Bavaria,* **International symposium on the conservation os wallpaintings**, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1979.

DIAS, José Sebastião da Silva, **Portugal e a cultura europeia (século XVI a XVIII)**, Biblos, Coimbra, 1952.

IDEM, **Correntes do sentimento religioso em Portugal (século XVI a XVIII)**, vol. II, Instituto de Estudos Filosóficos, 1970.

IDEM, **A política cultural da época de D. João III**, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1969.

DIAS, José Maria Teixeira, **Todos os Santos – Uma casa de assistência jesuíta em S. Miguel**, Dissertação de História da Educação apresentada a Prova de Doutoramento na Universidade dos Açores, 2 vols., s.d.

DIAS, Pedro, SANTOS, J.J. Carvalhão, **A pintura maneirista em Coimbra – ensaio iconográfico**, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1998.

DRAGUT, Vasile, *Considerations générales concernant la conservation et la restauration des peintures murales médievales de la Roumanie*, **Colloque sur la conservation et restauration des peintures murales**, Suceava, Roménia, 1977.

E

ECHÁNIZ, Ignacio Cendoya, ESTEBAS, Pedro Maria Montero, *La influencia de la "Vita Beati Patris Ignati"*, **Cuadernos de Arte e Iconografia**, Tomo VI, 1993.

ELIADE, Mircea, **Tratado de História das Religiões**, Asa, 1992.

ESPANCA, Túlio, *Notas sobre pintores em Évora nos séculos XVI e XVII*, **A cidade de Évora**, n.º 13-14, Évora, 1945, pp. 109-213.

IDEM, *Alguns artistas de Évora nos séculos XVI-XVII*, **Ibidem**, 1948.

IDEM, *Cadernos de História e arte eborense - Notícias da Universidade e do Colégio do Espírito Santo*, **Ibidem,** vol. XX, Évora, 1959.

IDEM, **Évora e o seu distrito**, Évora, 1959.

IDEM, **Inventário artístico de Portugal – concelho de Évora**, vol. VII, Lisboa, 1966, pp. 71-87.

IDEM, *Achegas iconográficas para a história da pintura mural no distrito de Évora*, **Cadernos de História e arte eborense**, XXVIII, Évora, 1973.

IDEM, *Oficinas e ciclos de pintura em Évora no século XVI*, sep. **Anais**, II série, vol. 25, Lisboa, 1979.

IDEM, SERRÃO, Vítor, **Évora**, Câmara Municipal de Évora, 1986.

F

FABRIZIO-COSTA, Sílvia, **Quelques emplois du personnage de Marie-MAdeleine dans l'art oratoire italien de l' age baroque**, s.d.

FERNANDES, Maria Teresa Cabrita Reis, **Pintura mural em Portugal nos finais da Idade Média, princípios do Renascimento**, Tese de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1984.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, *Iconografia e simbólica cristãs. Pedagogia da mensagem*, **Theologica**, II série, vol. XXX, fasc. 1, Braga, 1995, pp. 57-64.

FEVAL, Paulo, **Jesuítas**, Paris, s.d.

FRANCO, Henriques, *A pintura mural no século XV na Igreja do extinto convento de S. Francisco*, **Belas Artes**, Tomo XII, Lisboa, 1943.

IDEM, *A propósito de uma técnica da pintura a fresco tradicional do nosso país*, **Belas Artes**, tomo XVI, Lisboa, pp. 54-58.

Fresco (tecnologia), E.S.B.A.P., Porto, s.d.

FRAZÃO, Irene, *Técnica do fresco e frescos destacados – notas*, **Catálogo do Museu Alberto Sampaio**, Guimarães, 1997.

IDEM, *A pintura mural*, **Dar futuro ao passado**, IPPAR, Lisboa, 1993.

FREEDBERG, David, **El poder de las imágenes. Estudios sobre a historia y la teoria de la repuesta**, Madrid, Cátedra, 1992.

G

GARTNER, Wolfgang, *The fixing and consolidation os Baroque ceiling paintings in Oberndorf*, **International symposium on the conservation os wallpaintings**, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1979.

GETTY CONSERVATION INSTITUTE. CONGRESSOS...., **The conservation of wall paintings**, 13-16 de Julho, 1987.

GILLES, René, **Le symbolisme dans l´art religieux**, Mercure de France, Paris, 1943.

IDEM, **Le symbolisme dans l´art religieux: architecture, couleurs, costume, peinture, naissance de l´allegorie**, LA Colombe, Paris, 1961.

GUERRA, Luís de Bivar, *A administração e contabilidade dos colégios da Companhia de Jesus, nos séculos XVII e XVIII*, **Centro de Estudos Económicos**, separata nº 13, Lisboa, 1953, pp. 167-196.

GOMES, Victor Manuel, **Principais causas de degradação das pinturas murais**, Prova de aptidão profissional, E.P.R.P., Sintra, 1995, pp. 29-30.

GOMES, Manuel Pereira, **Santo Inácio e a fundação dos colégios**, INA, Janeiro de 1996.

GOMES, Saúl António, *As pinturas murais quatrocentistas do Mosteiro da Batalha*, **I Encontro sobre pintura mural**, Centro de Estudos Patrimoniais Lusófonos da Fundação Convento da Orada, Monsaraz, 21-22 de Setembro de 1996.

GONÇALVES, Flávio, *A Inquisição portuguesa e a arte condenada pela Contra-Reforma,* **Colóquio,** nº 26, Dezembro, 1963.

IDEM, **Os portugueses e a iconografia da arte indiana – o Códice 1234 da Biblioteca Municipal do Porto**, V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, Coimbra, 1966, pp. 477-486.

IDEM, **História da arte: iconografia e crítica**, I.N.C.da Moeda, Lisboa, 1990.

IDEM, *Breve ensaio sobre a iconografia da pintura religiosa em Portugal*, **Belas Artes**, III série, nº 27, 1973.

GONÇALVES, José Pires, **O fresco dos Paços da Audiência de Monsaraz**, Évora, 1966.

GONÇALVES, Catarina Valença, *A pintura mural no concelho de Alvito (século XVI a XVIII)*, **Lusitânia Sacra**, C.M.A., 1999.

IDEM, *A pintura mural da Capela do Espírito Santo de Maçainhas de Belmonte: uma primeira abordagem*, **Lusitana Sacra (separata)**, 2ª série, Tomo X, pp.347-361.

GRIECO, Alfredo, *Livros de emblemas: pequeno roteiro de Alciati à Iconologia de Cesare Ripa,* **Alceu**, n. 6, Janeiro/Junho 2003, Brasil, pp. 79-92.

GUILLERMOU, Alain, **St. Ignace de Loyola et la Compagnie de Jesus**, col. *Maîtres Spirituels*, Aux Editions du Seuil, s.d.

IDEM, Alain, **Os Jesuítas**, col. Saber, Publicações Europo-América, Lisboa, s.d.

GUIMARÃES, Alfredo de, **Os novos frescos de Serzedelo**, *Estudos do Museu de Alberto Sampaio*, vol. III, 1953.

GUSMÃO, Adriano de, **A pintura maneirista em Évora**, Évora, 1954.

IDEM, *As pinturas murais da Charola de Tomar,* sep. Dos **Anais da União dos amigos dos momentos da Ordem de Cristo**, vol. III, Tomar, 1955.

IDEM, *A pintura maneirista em Évora*, **A cidade de Évora**, n.º 15-16, 1957.

IDEM, *A pintura mural e em tábua*, **Arte Portuguesa**, s.d., pp. 222-256.

GUTIÉRREZ – CORTINEZ CORRAL, Cristina, **Arquitectura, economia e iglesia en el siglo XVI**, Madrid, 1987.

H

HAMY, Alfred, **Essai sur l'iconographie de la Compagnie de Jésus**, Paris, 1875.

HAUSER, Arnold, **Teorias da Arte**, Editorial Presença, Lisboa, 1988.

IDEM, **O conceito de barroco**, col. Artes/Ensaio, Vega, Lisboa, 1997.

IDEM, **História social da arte e da literatura**, Martins Fontes, São Paulo, 2000.

HENRIQUES, Fernando, **Humidades em paredes**, 2ª ed., Série Edifícios, conservação e reabilitação, nº 1, LNEC, Lisboa, 1995.

IDEM, *A conservação em Portugal: balanço e perspectivas*, **Monumentos**, DGEMN, Lisboa, n.º 12, Março, 2000, pp. 90- 94.

HENRIQUES, Jorge Gabriel, **A Charola de Tomar – estratégias de conservação da pintura mural**, Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, Julho de 2000.

HIRST, Michael, **The Sistine Chapel: a glorious restoration**, 1994.

HUBERT, Jedin, **História do Concílio de Trento**, vol. I, União Gráfica, Lisboa, 1944-46.

I

ISTUDOR, Ioan, *Alterations de la couleur observees sur les peintures murales des églises de Bucovina*, **Colloque sur le conservation et restauration des peintures murales**, suceava, Roménia, 1977.

INSTITUTO DE MACAU, **Os Jesuítas na Ásia**, Adenda da Exposição Bibliográfica, Instituto Cultural de Macau, 1994.

K

KAFTAL, George, **Iconography of the saints in Tuscan painting**, Sansoni, 1952.

IDEM, **Iconography of the saints in Central and South Italian schools of painting**, Sansoni, Florença,1965.

IDEM, **Iconography of the saints in the painting of North West Italy**, Florença, 1985.

KIRSCHBAUM, Engelbert, *La Compagnia di Gèsu e l'art*, **Il quarto centenário della costituzione della Compagnia di Gèsu**, Milano, 1941.

KÖNIG-NORDHOFF, Ursula, **Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600**, Berlim, 1982.

KUBLER, George, **A arquitectura portuguesa chã. Entre as especiarias e os diamantes (1521-1706)**, Vega, Lisboa, 1988.

L

LACARRA, Ducay Maria Carmen, **A pintura mural gótica**, Pamplona.

LACERDA, Aarão de, **História de Portugal**, vol. II, Barcelos.

LACONTURE, Jean, **Os Jesuítas**.

LEVY, Evonne Anita, **Propaganda and the jesuit barroque**, Universidade da Califórnia, 2004.

LOS MANEIRISMOS FORMALES MÁS DESTACADOS EN LOS SIGLOS XVI Y XVII, Capítulo X, s.d.

LOPES, Padre António, **A primeiríssima casa da Companhia de Jesus no mundo e na expansão missionária de Portugal**, Lisboa, s.d.

LOPES, Flávio, **Cartas e convenções internacionais**, Projecto arquitectónico e arqueológico – informar e proteger, I.P.A.A.R., Lisboa, 1996.

LOURENÇO, Eduardo, *Portugal e os jesuítas*, **Oceanos**, n.º 12, Lisboa, 1992, pp. 47-53.

M

MACHADO, José Alberto Gomes, *As pinturas a fresco da sacristia Nova da Igreja do Espírito Santo de Évora (1599)*, **Homenagem ao Professor Augusto da Silva**, Departamento de Sociologia, Universidade de Évora, 2000, pp. 347- 359.

MACLOGAN, Edward, **The jesuits and the great Mogul**, London, 1932.

MANUEL, Jerónimo Câmara, **Missões dos Jesuítas no Oriente nos séculos XVI e XVII**, Imprensa Nacional, 1894.

MÂLE, Emile, **L'art religieux de la fin du XVIe siècle et du XVIIIe siècle. Étude sur líconograhie aprés le Concile de Trente – Italie, France, Espagne, Flandres**, Paris, Armand Colin, 19...

MARGALHA, Maria Goretti, *O uso da cal nas argamassas tradicionais*, **Arquivo de Beja**, vol. V, série II, Beja, Dezembro de 1995.

IDEM, *Revestimento em alvenarias antigas*, **Monumentos**, DGEMN, n.º 13, Setembro, Lisboa, 2000, 144-148.

MARTINS, Fausto Sanches, **A arquitectura dos primeiros colégios jesuítas em Portugal: 1542-1759**, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2 vols., Porto, 1994.

IDEM, *O conceito de "Nihil Inhonestum" nos Tratados artísticos pós-tridentinos*, **Estudos em Homenagem a Luís de Oliveira Ramos,** Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, pp. 713-726.

IDEM, *Culto e devoções das igrejas dos jesuítas em Portugal*, **A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos séculos XVI-XVII – Espiritualidade e Cultura,** Actas do Colóquio Internacional, vol. II, Maio, 2004, pp. 89-117.

IDEM, *Ministério da Palavra na Companhia de Jesus entre os séculos XVI-XVIII*, **Via Spiritus**, 2004, pp. 179-198.

MARTINS, Mário, *As omissões do Livro e legenda que fala de todolos feitos e paixões dos santos mártires*, **Brotéria**, vol. LXXVI, n.º 5, Lisboa, 1963, pp. 568-75.

MATOS, Armando de, *Pinturas murais*, **Douro Litoral**, 5ª série, 5-6 (?), Porto, 1953.

MATTEO, Colette di, *The conservation of wallpaintings in France*, **International symposium on the conservation os wallpaintings**, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1979.

MATTOSO, José (dir.), **História de Portugal**, vol. III, Círculo dos Leitores, 1993.

MENDEIROS, José Filipe, **Roteiro histórico dos jesuítas em Évora**, editorial A.O., Braga, 1992.

MORA, Paolo e Laura, *Le superfici architettoniche, materiale e colore, note ad esperienze per un approccio ad el problema del restauro*, sep. **De Il colore nell´edilizia storica**, Bolletino d´Arte del Ministerio per i Beni Culturali e Ambientali, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, s.d.

MORA, Paolo e Laura, PHILIPPOT, Paul, **Conservation of wall paintings, Butterworths, Londres, 1995.**

IDEM, *Le nettoyage des peintures murales*, **Bulletin de l´Institut Royal du Patrimoine artistique**, XV, 1977.

MORALES, Ascension Ferrer, **La pintura murale, su suporte, conservación, restaración y las técnicas modernas**, Universidade de Sevilla, 1995.

MOREL, Philippe, **Les Grotesques**, Idées et Recherches, Paris, 1997.

MOURA, Abel de, CABRITA, Teresa, SERRÃO, Vítor, **As pinturas murais do santuário de S. Cucufate (Vila de Frades – Vidigueira)**, Faculdade de Letras de Coimbra, Coimbra, 1989.

MORA, Abel de, **Frescos**, Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos, Lisboa, 1937.

IDEM, **Inventário da pintura a fresco em Portugal**, Lisboa, s.d.

IDEM, **Frescos Destacados**, Catálogo da exposição, Lisboa, 1959.

MURAL DA HISTÓRIA, *Restauro das pinturas murais da Escadaria Monumental*, **Monumentos**, Março, 1997, pp.21-25.

IDEM, *Conservação e restauro das pinturas murais do Convento de São Francisco em Beja*, **DGEMN**, nº 13, Março de 2000, pp.11-13.

N

NAVAS GUTiÉRREZ, Antonio M., **Vida de San Ignacio de Loyla en imáges**, Granada, 1993.

NEAGOE, Ion, *the conservation of late 17th and early 18th century frescoes at Mogosaia*, **International symposium on the conservation os wallpaintings**, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1979.

IDEM, *Specific problems concerning the restoration of wallpaimntings at Humor*, **International symposium on the conservation os wallpaintings**, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1979.

NIEVERGELT, Dieter, *Wallpaintings in Switzerland: financial problems*, **International symposium on the conservation os wallpaintings**, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1979.

NISBETH, Ake, *Wallpaintings in Sweden*, **International symposium on the conservation os wallpaintings**, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1979.

O

OLIVEIRA, Miguel, **História da Igreja**, vol. II, União Gráfica, Lisboa, 1959.

OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de, *A retórica da imagem – sobre as releituras seiscentistas de Aristóteles*, **O lugar da filosofia na teoria da literatura**, Brasil, s.d., pp. 1-11.

O'NEILL, Charles S.J., DOMINGUES, Joaquim M. S.J., **Diccionário histórico de la Compañia de Jesus – Biográfico/Temático**, vol. II, Madrid, 2001.

P

PACHECO, Francisco, **Arte de la pintura**, 2 vols., Madrid, 1956.

PAIS DA SILVA, Jorge Henrique, *Notas sobre a arquitectura dos jesuítas no espaço português*, **MVSEV**, II série, n.º 3, Dezembro de 1961, pp. 5-12.

IDEM, **Estudos sobre o maneirismo**, Lisboa, Estampa, 1983.

PAIVA, Francisco, **Il Gesù: antecedentes dos projectos de Vignola e Della Porta para a igreja de Jesus em Roma e influência destes sobre a arquitectura jesuítica**, Universidade da Beira Interior, Roma, 1960.

PARDO, Juan Ruiz, *La pintura mural en España: problemas de conservación,* **Revista de Arqueologia**, ano VI, n.º 47, Março de 1985.

PECHOVA, Olivia, *The conservation of wallpaintings*, **International symposium on the conservation of wall paintings**, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1979.

PEDROSO, Dário, **Em tudo amar e servir**, col. «Inaciana», Editorial A.O., Braga, s.d.

PEREIRA, Ana Martinez, *Vida ejemplares en emblemas (siglos XVI-XVII)*, **Via Spiritus**, nº. 10, 2003, pp. 113-138.

PEREIRA, Fernando Baptista, **Imagens e histórias de devoção. Espaço, tempo e narrativa da pintura portuguesa do Renascimento (1450-1550),** 2 vols., Dissertação de Doutoramento em Ciências da Arte apresentada à Universidade de Lisboa, 2001.

PEREIRA, Gabriel, *Estudos eborenses*, **Belas-Artes**, Évora, 1886.

PEREIRA, José Fernandes (dir.), **Dicionário do barroco em Portugal**, Editorial Presença, Lisboa, 1989.

PEREIRA, Paulo, *A arquitectura jesuíta – primeiras fundações*, **Oceanos**, n.º 12, Lisboa, 1992, pp. 104-111.
IDEM, **História da arte em Portugal – Do "modo" gótico ao maneirismo**, vol. II, Círculo dos Leitores, 1995.

IDEM, **Intervenções no Património (1995-2000)**, IPPAR, Lisboa, 1997.

PETRUZZELLI, Giuseppina, *Ícone per la Storia della Scienza da una fonte indiretta: il caso di Cesare Ripa*, Itália, s.d., pp. 1-8.

PIETARILA, Pentii, *Conservation wall paintings in Finlandia*, **International symposium on the conservation of wall paintings**, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1979.

PINTO, Fernando, *Materiais tradicionais de construção no Alentejo*, **Encontro Repensar o Património em Nisa**, Câmara Municipal de Nisa, 18 de Março de 1997.

PLAZAOLA, Juan, **Ignacio de Loyola y su tiempo**, Congresso Internacional de Historia, Universidade de Deustro, Bilbao, 9-13 de Septiembre de 1991.

PLATTNER, Félix Alfred, **Jesuits go east**, Dublin, 1950.

PLUMMER, Pauline, *The wall paintings in Eton College Chapel*, **International symposium on the conservation of wall paintings**, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1979.

PRODI, Paolo, **Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica**, Bologna, 1984.

Púlpito e a imagem: os jesuítas e a arte, Lisboa, 1996.

PIZARROSO QUINTERO, Alejandro, **História da propaganda**, Planeta Editora, Lisboa, 1993.

R

RACINET, Albert, **Enciclopédia histórica do traje**, Editora replicação, Lisboa, 1994.

RAHNER, Hugo, *Ignace dde Loyola et l'Université de Évora*, **Separata das actas do Congresso Internacional Comemorativo do IV Centenário da Universidade de Évora**, Coimbra, 1967, pp. 191-197.

RAHNER, Karl, IMHOF, Paul, **Inácio de Loyola**, col. «Os grandes em imagem», Edições de S. Paulo, Braga, 1982.

RÉAU, Louis, **Iconographie de l`art chrétien**, 6 vols., PUF, Paris, 1958.

REY, Eusebio, *Leyenda y realidad en la expression "estilo jesuítico"*, **Razón y Fe**, 1955.

RODRIGUES, Dalila, *A pintura mural portuguesa na região Norte – exemplares dos séculos XV e XVI*, **Catálogo do Museu Alberto Sampaio**, Guimarães, 1997.

IDEM, **Modos de expressão na Pintura Portuguesa. O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)**, 2 vols., Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade de Coimbra, 2000.

RODRIGUES, Francisco de Assis, **Dicionario technico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura**, Imprensa Nacional, Lisboa, 1876.

RUÃO, Carlos, **A arquitectura maneirista no Noroeste de Portugal. Italianismo e «flanguismo»**, Dissertação de mestrado em História da Arte, 2 vols., Universidade de Coimbra, Coimbra, 1995.

IDEM, *O convento de São Gonçalo de Amarante: os microcosmos na arquitectura maneirista no Noroeste de Portugal*, **Monumentos**, DGEMN, Lisboa, Setembro, 1995, pp. 23-29.

ROSAS, Lúcia Maria Cardoso, **Monumentos Pátrios.**

S

SAGRARIO, López Poza, VALES, Sandra Maria Fernandes, **Catalogo de ediciones digitales de libros de emblemas y obras afines acessibles en Internet**, Universidade da Coruna, Espanha, Abril 2006, pp. 1-45.

SALDANHA, Nuno, **Poéticas da imagem: a pintura nas ideias estéticas da idade moderna**, Caminho, Lisboa, 1995.

SANTOS, Domingos Maurício Gomes dos, **A universidade de Évora. IV centenário: 1 de Novembro de 1559 – 1 de Novembro de 1959**, Edições Brotéria, Lisboa, 1959.

SANTOS, João Miguel Salgado Lameiras Crisóstomo, **O elogio do fantástico na pintura de grotesco em Portugal (1521- 1656)**, Tese de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1996.

SANTOS, Paulo F., **Contribuição ao estudo da arquitectura da Companhia de Jesus em Portugal e no Brasil**, V Colóquio internacional de estudos Luso-Brasileiros, Coimbra, 1966.

IDEM, **O barroco e o jesuítico na arquitectura do Brasil**, Kosmos, Rio de Janeiro, 1951.

SANTOS, Reinaldo dos, **Os primitivos portugueses**, Academia Nacional de Belas Artes, 1940.

IDEM, **Oito séculos de arte portuguesa**, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, 1965

SCARZELLA, Paolo, *Traditional «earth pigments and lime» wall paintings. Today's problemes of repaintings historical buildings*, **Seminário sobre a cor e conservação de superfícies arquitectónicas**, LNEC, Lisboa, Dezembro de 1999.

SCHARARTZBAUM, Paul, *Basic in the conservation of wall paintings*, **International symposium on the conservation wall paintings**, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1979.

SEBASTIAN, Santiago, **Contrarreforma y barroco – lecturas iconográficas e iconológicas**, Alianza Editorial, Madrid, 1981.

SERAFIM LEITE S.I, **Pintores jesuítas no Brasil (1549-1760)**, Archivum Historicum Societatis Iesu, vol. XX, Roma, 1951.

SERRÃO, Vítor, **O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses**, Imprensa Nacional Casa-da-Moeda, Lisboa, 1983.

IDEM, *Património artístico ignorado – os dois frescos do pintor André Reinoso no convento dos Capuchos (Sintra)*, **Aedificiorum**, Associação Juventude e Património, Lisboa, 1987.

IDEM, **Estudos da pintura maneirista e barroca**, Caminho, Lisboa, 1989.

IDEM, *Quadros de Vida de S. Francisco Xavier*, **Oceanos**, n.º 12, Lisboa, 1992, pp. 56-69.

IDEM, **A pintura proto-barroca em Portugal**, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1992.

IDEM, DACOS, Nicole, *Do «grotesco» ao «brutesco». As artes ornamentais e o fantástico em Portugal (séculos XVI a XVII)*, **Portugal e a Flandres – Visões da Europa 1550-1680**, IPPC, Lisboa, Abril-Maio de 1992, pp. 37-53.

IDEM, **A lenda de S. Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso**, Quetzal Editores, Lisboa, 1993.

IDEM (coord.), **A pintura maneirista em Portugal. Arte no tempo de Camões**, (catálogo de exposição), CNDP, Lisboa, 1995.

IDEM, *Diogo Teixeira, Fernão Gomes e o "decoro tridentino": a "pittura senza tempo" em Portugal,* **História da arte portuguesa – do "modo" gótico ao maneirismo**, vol. II, Círculo dos Leitores, 1995.

IDEM, *A pintura fresquista à sombra do mecenato ducal (1600-1640)*, **Monumentos**, n.º 6, Lisboa, Março de 1997, pp.15-21.

IDEM, *Francisco Nunes Varela e as oficinas de pintura em Évora no século XVII,* **A cidade de Évora**, II série, nº. 3, 1998-1999, pp. 85-71.

IDEM, *A pintura mural em Portugal – um património artístico que ressurge*, **História**, nº. 27, Julho/Agosto 2000, pp. 20-29.

IDEM, *O maneirismo e a "nobre arte do fresco" em Portugal – os focos de Lisboa, Braga, Coimbra, Évora e Vila Viçosa*, **O Largo tempo do Renascimento. Arte, Propaganda e Poder**, Maio de 2004, pp. 152- 193.

IDEM, *Mitologia e fausto na pintura a fresco em Vila Viçosa, ao tempo do duque D. Teodósio II (1568-1630)*, **Actas das Primeiras Jornadas de História de Vila Viçosa**, Academia Portuguesa de História, Vila Viçosa, 25 de Junho de 2005, 00. 154-174.

IDEM, *O "Parnaso pictórico": mitologia, fábula e alegoria moral nas decorações a fresco no Paço de Vila Viçosa, sob o mecenato dos Duques de Bragança (1550-1630)*, **Monumentos**, nº. 27, Lisboa, Junho de 2007, pp. 1-26.

SIMPLÍCIO, Maria Domingas, **O espaço urbano de Évora – contributo para melhor conhecimento do sector intramuros**, Publicações Universidade de Évora, nº.3, Évora, 1991.

SILVA, Rui Ferreira, **Pintura mural – processos das brigadas móveis (1970 1994)**, Relatório Policopiado da Divisão de Estudos e Documentação do Instituto José de Figueiredo, Setembro, 1995.

SOBRAL, Luís de Moura, **Do sentido das imagens: ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos**, Estampa, Lisboa, 1996.

IDEM, *Espiritualidade e propaganda nos programas iconográficos dos jesuítas portugueses*, **A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos séculos XVI-XVII – Espiritualidade e Cultura,** Actas do Colóquio Internacional, vol. II, Maio, 2004, pp. 385-415.
http://books.google.pt

SOROMENHO, Miguel, VASSALO E SILVA, Nuno, *Salvaguarda do Património – antecedentes históricos,* **Dar futuro ao passado**, IPPAR, Lisboa, 1993.

SMALLEY, Robert, *The conservation of wall paintings in Denmark*, **International symposium on the conservation wall paintings**, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1979.

T

TAVARES, Martha Lins, *O estado de conservação e restauro das pinturas da capela de São João Baptista em Monsaraz: uma proposta*, **I Encontro sobre a pintura mural**, Centro de estudos patrimoniais Lusófonos da Fundação da Orada, Monsaraz, 21-22 de Setembro de 1996.
The illustrated Bartesch, vols. 10 e 56, Abaris Books, New York, 1985.

TEIXEIRA, António José, **Documentos para a história dos jesuítas em Portugal**, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1899.

TEIXEIRA, José Carlos da Cruz, **A pintura portuguesa do Renascimento. Ensaio de caracterização**, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 2 vols, Lisboa.

TERMINIELLO, Giovanna Rotondi, Simonetti, Farida, **Facciate Dipinte – conservazione e restauro**, Genova, 15-17 Aprile, 1982.

TRESIDDER, Jack, **Os símbolos e o seu significado,** Editorial Estampa, Lisboa, 2000.

TRAPERO PARDO, Jose, *Pintura mural,* **Cuadernos de Arte Gallejo**, n.° 10, ed. Castrelo, Vigo, 1965.

V

VASCONCELOS, Joaquim de, **A arte religiosa em Portugal**, 2 vols., Porto, 1914-15.

VASSALO E SILVA, Nuno, *Os relicários de São Roque,* **Oceanos**, n.° 12, Lisboa, 1992, pp. 112-117.

VENTURA, Leontina, **Arte da Pintura, symmetria e perspectiva**, ed. fac-símile da edição de 1615, Editorial Paisagem, Porto, 1982.

VELOSO, Queiroz, **A Universidade de Évora – Elementos para o seu estudo**.

VIEIRA da SILVA, **A arquitectura tardo-gótica em Portugal. A arquitectura no Alentejo**, Livros Horizonte, Lisboa, 1989.

VITRÚVIO, **Os dez livros de arquitectura**, Roma, 1978.

VOUVÉ, Jean Philippe Malaurent e Frédérique, *Microclimate analysis of deteriorated wall paintings – with restitution of original decoration through imaging*, **Conservation and management of archaeological sites**, vol. 2, n.° 1, 1997.

W

WEHLTE, Kurt, **Materials and techniques of painting**, ed. Van Nostrand reinhold Company, s.d.

WEISBACH, Werner, **El barroco: arte de la Contrarreforma**, Madrid, 1948.

Z

ZERI, Federico, **Pittura e Controriforma – Alle origini dell` art senza tempo**, Einaudi, Torino, 1957.

ZERNER, Henri, **Le stampe e la diffusione, delle immagine e degli stili**, Bologna, 1983.