

rrc

CONFLUÊNCIAS ARTÍSTICAS NA CULTURA IBEROAMERICANA
(1600-1850)

O MUNDO DE ROBERT C. SMITH. (1912-1975)

Sílvia Ferreira, ed.



UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
DE CHILE

MÁS UNIVERSIDAD

Confluências artísticas na Cultura Iberoamericana (1600-1850)
O mundo de Robert C. Smith (1912-1975)
Sílvia Ferreira
©2024

Colección Universo Barroco Iberoamericano
Publicaciones Enredars
Vol. 37

Colección Serie Arte / Documento
Ediciones Universidad Autónoma de Chile
Vol. 4

PUBLICACIONES ENREDARS

Director Editorial
Fernando Quiles García

Coordinación Editorial
Noemi Cinelli
María de los Ángeles Fernández Valle
Ana Cielo Quiñones Aguilar
Zara María Ruiz Romero

Gestión de contenidos digitales y redes
Victoria Sánchez Mellado
Elisa Quiles Aranda

Diseño de portada
Kary García López

Imagen de portada
Detalle del órgano de la iglesia de Santa Catarina, en Lisboa. Gentileza: José Vicente.



 **UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHILE**
MÁS UNIVERSIDAD
Cátedra UNESCO
Educación Científica para la Ciudadanía

 **UNESCO**
Cátedra

EDICIONES
Universidad Autónoma de Chile

Fotografías y dibujos

© de los autores y las autoras, salvo excepción
© de la edición: E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes / Universidad Pablo de Olavide

ISBN Enredars: 978-84-09-64373-8

ISBN Universidad Autónoma de Chile:
978-956-417-053-4

Este libro ha sido sometido a referato externo bajo el sistema de pares dobles ciegos.

EDICIONES UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHILE

Directora editorial
Isidora Sesnic Humeres

Coordinación Editorial (Colección Serie Arte/Documento)
Noemi Cinelli

Diseño y diagramación
Ediciones Universidad Autónoma de Chile

Comité Científico Publicaciones Enredars

Ana Aranda Bernal. Universidad Pablo de Olavide, España
Dora Arizaga Guzmán, arquitecta. Quito, Ecuador
Alicia Cámara. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España
Elena Díez Jorge. Universidad de Granada, España
Marcello Fagiolo. Centro Studi Cultura e Immagine di Roma, Italia
Martha Fernández. Universidad Nacional Autónoma de México, México
Jaime García Bernal. Universidad de Sevilla, España
María Pilar García Cuetos. Universidad de Oviedo, España
Lena Saladina Iglesias Rouco. Universidad de Burgos, España
Ilona Katzew. Curator and Department Head of Latin American Art. Los Angeles County Museum of Art (LACMA). Los Ángeles, Estados Unidos

Mercedes Elizabeth Kuon Arce. *Antropóloga. Cusco, Perú*
Luciano Migliaccio. *Universidade de São Paulo, Brasil*
Víctor Mínguez Cornelles. *Universitat Jaume I. Castellón, España*
Macarena Moralejo. *Universidad Complutense, España*
Ramón Mújica Pinilla. *Lima, Perú*
Francisco Javier Pizarro. *Universidad de Extremadura. Cáceres, España*
Ana Cielo Quiñones Aguilar. *Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia*
Esther Merino Peral. *Universidad Complutense de Madrid, España*
Janeth Rodríguez Nóbrega. *Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela*
Olaya Sanfuentes. *Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile*
Pedro Flor. *Univ. Aberta / Instituto de História da Arte - NOVA/FCSH, Portugal*

Comité asesor Universo Barroco Iberoamericano

Comité asesor Universo Barroco Iberoamericano
Pablo Amador Marrero. *Universidad Nacional Autónoma de México, México*
Ana Aranda Bernal. *Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España*
Arias Cuba, Ybeth. *Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú*
Dora Arizaga Guzmán. *Quito, Ecuador*
Alicia Cámarra. *Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Madrid, España*
Adrián Contreras Guerrero. *Universidad de Granada, España*
Elena Díez Jorge. *Universidad de Granada, España*
Marcello Fagiolo. *Centro Studi Cultura e Immagine di Roma, Italia*
Martha Fernández. *Universidad Nacional Autónoma de México. México DF, México*
Jaime García Bernal. *Universidad de Sevilla, España*
María Pilar García Cuetos. *Universidad de Oviedo, España*
Francisco J. Herrera García. *Universidad de Sevilla, España*
Lena Saladina Iglesias Rouco. *Universidad de Burgos, España*
Ilona Katzew. *Curator and Department Head of Latin American Art. Los Angeles County Museum of Art (LACMA). Los Ángeles, Estados Unidos*
Rafael López Guzmán. *Universidad de Granada, España*
María del Pilar López Pérez de Bejarano. *Universidad Nacional de Colombia, Colombia*
Luis Méndez Rodríguez. *Universidad de Sevilla, España*
Luciano Migliaccio. *Universidade de São Paulo, Brasil*
Víctor Mínguez Cornelles. *Universitat Jaume I. Castellón, España*
Ramón Mújica. *Lima, Perú*
Carla Mary S. Oliveira. *Universidade Federal da Paraíba, Brasil*
Francisco Javier Pizarro. *Universidad de Extremadura. Cáceres, España*
Esther Merino Peral. *Universidad Complutense de Madrid, España*
Juan M. Monterroso Montero. *Universidade de Santiago de Compostela, España*
René J. Payo Hernanz. *Universidad de Burgos, España*
Janeth Rodríguez Nóbrega. *Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela*
Antonio Rubial García. *Universidad Nacional Autónoma de México. México*
Olaya Sanfuentes. *Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile*
Antonio J. Santos Márquez. *Universidad de Sevilla. España*
Nelly Sigaut. *El Colegio de Michoacán, México*

Directora Ediciones Universidad Autónoma de Chile

Isidora Sesnic Humeres. Universidad Autónoma de Chile, Chile

Coordinación editorial Colección Serie Arte/Documento

Noemi Cinelli. Universidad Autónoma de Chile, Chile-Universidad de La Laguna, España

Coordinación Comité Científico Ediciones Universidad Autónoma de Chile- Colección Serie Arte/Documento

Mónica Barrientos Olivares. Universidad Autónoma de Chile

Consuelo Soler Lizarazo. Universidad Autónoma de Chile, Chile

Ivan Sergio. Anid Fondecyt-Universidad de Talca, Chile

Comité Científico Ediciones Universidad Autónoma de Chile- Colección Serie Arte/Documento

Iván Suazo Galdames, vicerrector de Investigación y Doctorados.

Universidad Autónoma de Chile, Chile

Carolina Valenzuela Matus. Universidad Autónoma de Chile, Chile

Pedro Zamorano Pérez. Universidad de Talca, Chile

Emilce Nieves Sosa. Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Fernando Cruz Isidoro. Universidad de Sevilla, España

Carmen de Tena Ramírez. Universidad de Sevilla, España

Alejandra Palafox Menegazzi. Universidad de Granada, España

Rosangela Patriota. Universidad Presbiteriana Mackenzie/CNPq, Brasil

Alcides Freire Ramos. Federal University of Mato Grosso do Sul/CNPq, Brasil

Enrique Normando Cruz. Conicet/Universidad Nacional de Jujuy, Argentina

Marcos Antonio de Menezes. Universidad Federal de Goiás, Brasil

Grit Koeltzsch. Cisor/Conicet-Universidad Nacional de Jujuy, Argentina

Gloria Román. Universidad de Granada, España

Pablo Andrés Chiavazza. Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Rebeca Viñuela. Universidad de Alcalá, España

Comisión científica de este volumen

Alexandra Curvelo | IHA - NOVA FCSH / IN2PAST.

Alexandra Gago da Câmara | Universidade Aberta / CHAIA/UE

Carla Mary Oliveira | Dep. de História/Universidade Federal da Paraíba

Eduardo Pires de Oliveira | Artis/Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Filomena Serra | IHC- NOVA FCSH /IN2PAST

Joana Cunha Leal (IHA- FCSH NOVA / IN2PAST

José Alberto Gomes Machado | Universidade de Évora

Paulo Knauss de Mendonça | Dep. De História/Universidade Federal Fluminense

Pedro Flor | Universidade Aberta / IHA/NOVA FCSH

Renata Maria de Almeida Martins | Universidade de São Paulo/Faculdade de

Arquitetura e Urbanismo

Confluências artísticas na Cultura
Iberoamericana (1600-1850)

O mundo de Robert C. Smith (1912-1975)

Índice

Art and archives in a systemic perspective and holistic vision of information	
Ana Margarida Dias da Silva	11
Robert Smith: uma viagem inspiradora e uma visão atualizada da arte retabular em Portugal	
Carla Sofia Ferreira Queirós	29
La huella indeleble Portugueses en la Sevilla del barroco	
Fernando Quiles	45
La Capilla de San Antonio de Padua o de la nación portuguesa, del Convento de San Francisco, Sevilla (1632-1699)	
Francisco Javier Gutiérrez Núñez	77
Manuel Álvares Setúbal (1706/1782), mestre marceneiro e entalhador entre Setúbal e o Rio de Janeiro	
Isabel Mayer Godinho Mendonça	123
Robert C. Smith, Pensador Visual	
Júlio de Matos	141
Robert C. Smith entre o barroco e o modernismo brasileiros	
Laura S. Ammann	159
¿CIENCIA, ARTE O MEMORIA? HACIA LA FUNCIÓN Y RESIGNIFICACIÓN DE LA IMAGEN GRÁFICA COMO OBJETO CULTURAL	
María del Castillo García Romero	187
“Meu caro amigo”: a correspondência entre Robert Smith e Gilberto Ferrez	
Maria Isabel Ribeiro Lenzi	205
O legado Robert C. Smithna Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian: uma introdução	
Maria José Cachola	225
O IPHAN: agentes e estratégias para chancelar a construção identitária do Brasil	
Maria Sabina Uriarren	251

A danação do modelo: Robert C. Smith e o Aleijadinho	
Matheus F. A. Madeira Drumond	271
O legado de Robert C. Smith para a historiografia da arquitectura	
barroca em Portugal	
Raquel Seixas	291
Robert C. Smith e o problema da autoria no estudo do rococó minhoto	
Raúl C. Sampaio Lopes	313
Robert Smith and Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville on Rocaille	
and organic forms: Conchology, Delight, and Jardins de Plaisance in	
18th century Portugal	
Sabina d'Inzillo Carranza de Cavi	343
Relíquias e relicários: patrimônio espiritual e cultural	
Silveli Maria de Toledo Russo	371
Royal Buildings in Angola, ou uma inesperada incursão de Robert C.	
Smith na arte da África subsaariana	
Sílvia Ferreira	393
Entre a Azulejaria de Santos Simões e a Talha de Robert Smith: a	
Fundaçao Calouste Gulbenkian na vanguarda dos Estudos das Artes	
Decorativas	
Susana Varela Flor	431

Apresentação

O presente volume da coleção Enredars é dedicado ao largo tempo do Barroco Ibero-americano, suas implicações e confluências culturais (1600-1850). Pretende refletir os contributos de vários autores que se debruçaram pelos temas dessa corrente estética e pela vida e obra do historiador norte-americano Robert C. Smith (1912-1975). As reflexões que se espalharam nos textos que compõem esta edição foram na sua maioria debatidas em contexto de conferência internacional, que decorreu em Lisboa na Fundação Calouste Gulbenkian (2022). A maturação dessas reflexões, nascida do diálogo entre pares e da intensificação da investigação, permite agora tornar público um conjunto de trabalhos sólidos sobre a matéria, passados que são mais de vinte anos sobre a primeira publicação da Fundação Calouste Gulbenkian (2000) dedicada à vida e obra de Robert C. Smith.

Outros autores juntaram-se a este primeiro naipe, enriquecendo esta edição, que assim ganha uma força dialogal mais expressiva, ampliando conexões epistemológicas e apontando novos temas de trabalho colaborativo.

A vastidão dos interesses do professor norte-americano, que foram desde a arte popular, de que são exemplo os ex-votos, até à arquitetura, mobiliário, azulejaria, talha ou pintura, está bem patenteada nas largas dezenas de artigos que escreveu e nos livros que editou, nos quais, nunca pretendeu esgotar os temas de trabalho, mas antes privilegiar a difusão das suas descobertas, com destaque para referências a arquivos e seus fundos documentais, interpelando o leitor para a urgência de estudos sobre matérias esquecidas. Foi prática sua o desbravar de temas e de territórios inexplorados, mas profundamente promissores para o estudo e divulgação, logo reconhecimento, dos patrimónios artísticos de países como Portugal e o Brasil.

Em espelho com a multiplicidade de áreas de estudo que privilegiou está a vastidão geográfica que os seus trabalhos percorreram. Desde o seu país de origem (EUA) até ao Brasil, passando por vários outros da América Latina, Portugal e genericamente europeus, onde estudou e publicou, cobriu territórios e realidades muito díspares entre si. Se, por exemplo, em Itália, França ou Inglaterra encontrou centros de investigação e políticas patrimoniais mais consolidadas, em Portugal e no Brasil encontrou ainda um campo fértil e quase virgem de investigação no que às artes do Barroco dizia respeito.

A sua carreira dedicou-a, quase em registo frenético, a fotografar, a estudar, a escrever e a divulgar também oralmente, por via de palestras, cursos, seminários, as artes de Portugal e do Brasil, que considerava expoentes do Barroco internacional e onde reconhecia traços distintivos, derivados de uma interpretação muito própria das coordenadas estilísticas do Barroco e do Rococó, que chegavam de Itália, França e do mundo germânico.

Este volume, que intitulámos *Confluências artísticas na cultura Iberoamericana (1600-1850). O mundo de Robert C. Smith*, permite percorrer muitas das facetas da sua investigação e suas ramificações, amparado o caminho pelas novas práticas da historiografia da arte. Trata-se de compreender o *modus operandi* do historiador e projetá-lo na atualidade, dando primazia a leituras globais, que interroguem os temas e áreas de trabalho que privilegiou, também à luz, por exemplo, das novas ferramentas que as humanidades digitais nos proporcionam e com as quais a sua obra pode conhecer novos horizontes de expansão e frutificação.

Fundamental é apreender, não só aquilo que Robert Smith nos deixou em textos ricos de trabalho disciplinado e metódico, mas o que as suas pesquisas apontam como campos futuros de acção. As suas obras inéditas, que estamos paulatinamente a estudar e a promover a publicação, constituem-se como repositórios inesgotáveis de pistas de investigação, que abrem caminho para o conhecimento, no domínio da história da arte, mas também naqueles menos expectáveis da sociologia, da economia, da antropologia ou da etnografia.

O conjunto de textos aqui reunidos dão voz a pesquisas inspiradas, não só pelo tema da vida e obra deste historiador de arte e sua implicação para o desenvolvimento dos estudos do Barroco Iberoamericano, mas também por aquele mais vasto dos encontros culturais entre mundos diferentes, mas conectados, transformados pelo diminuir de distâncias que a viagem física e mental em direção ao outro proporciona

Art and archives in a systemic perspective and holistic vision of information

Arte y archivos en una perspectiva sistémica y holística de la información

Ana Margarida Dias da Silva

Centro de História da Sociedade e da Cultura, Universidade de Coimbra

Abstract: The main purpose of this theoretical reflection is to understand art and archives as information sources within a systemic and holistic approach. The paper explores the value of a systemic and holistic approach within information systems for integrated and total knowledge. For the proposed theoretical reflection, the archive and art collection of the Venerable Third Order of Penance of St. Francis of Coimbra (Portugal), dating from the seventeenth to the twentieth century, will be used to illustrate this perspective.

Key words: Information Science; General Theory of Systems; Religious archive; Art heritage; Functional art; Secular Franciscan Order

Resumen: El objetivo principal de esta reflexión teórica es entender el arte y los archivos como fuentes de información dentro de un enfoque sistémico y holístico. En este trabajo se potencia el valor de un enfoque sistémico y holístico en los sistemas de información para un conocimiento integrado y total. Para la reflexión teórica propuesta, utilizamos el archivo y la colección de arte de la Venerable Orden Tercera de la Penitencia de San Francisco de Coimbra (Portugal), de los siglos XVII al XX, para ilustrar nuestro punto de vista.

Palabras clave: Ciencia de la Información; Teoría General de Sistemas; Archivo religioso; Patrimonio artístico; Arte funcional; Orden Franciscana Seglar

INTRODUCTION

"We had books,
knowledge was lacking"
Robert Smith (1940)

Robert Smith's methodology was fieldwork combined with archival research, mainly for the endless search for documents to prove authorship. Robert Smith's methodology intersects visual and textual sources. A systemic and holistic approach to information that we want to explore in this paper.

The main purpose of this theoretical reflection is to understand art and archives as information sources from a systemic and holistic approach that extends beyond the strict sense of the document as a text-bearing object to include everything that is potentially able to meet the information needs of human beings and to transmit knowledge.

The systemic and holistic view of sets (by area of knowledge) and totalities (in the interrelationship of the parts with the whole) applied to the informational process and phenomenon implies the study of the relationship between the parts (ordered structures) and the whole, and between the parts between themselves (their functions), and between themselves and the environment.

The paper is based on the *General Systems Theory* (Bertalanffy, 1973; Mella, 1997) and on the *Complexity Theory* (Morin, 1977, 2005), and it seeks to interpret the reality of the archive and art collection of the Venerable Third Order of Penance of St. Francis in the City of Coimbra (henceforth the Third Order of Coimbra), dating from the seventeenth to the twentieth century, as an informational, holistic, and complex whole. The paper aims at considering the Third Order of Coimbra as a *Complex Information System* where each of its parts, in permanent interconnection and interaction, contributes decisively to the pursuit of the mission of the whole.

From the clear delimitation of the dynamic limits (spatial and temporal) of the *Complex Information System* it is possible to determine the relationships of the parts with the whole and of the parts with each other. It is recognized that the systemic and holistic view of social and human information, and the acceptance of its complexity, contribute to an integrated (if not integral) understanding of the knowledge production processes.

1. GENERAL SYSTEMS THEORY AND THE HOLISTIC APPROACH IN INFORMATION SCIENCE

General Systems Theory (GST) and the concept of *system* emerged as a new paradigm¹ in opposition to previous theories, which led to a reconstruction of scientific thought in an attempt to encompass all fields of scientific knowledge, in particular the biological and social or, more extensively, socio-cultural sciences,² since the methodological objective of systems theory would consist in solving problems of a more general nature, in comparison to the analytical and summative problems of classical science.³

Ludwig von Bertalanffy, an Austrian biologist, first presented his GST at a philosophy seminar given by Charles Morris at the University of Chicago in 1937⁴ but it was only after World War II that he published the first works on the subject and systemic thought gained momentum. In fact, since World War II, several scientific fields, such as logics, mathematics, physics, chemistry, biology, geography and geology, as well as the social sciences, have converted to the new epistemic system. In 1997, Piero Mella updated the systemic theory of Ludwig von Bertalanffy in his *Dai Sistemi al pensiero sistemico* so that it could be applied to all kinds of phenomena and systems in general⁵.

GST is a scientific investigation of sets and *totalities* which argues that in order to understand the whole it is necessary not only to study its parts or isolated components, but also to understand their interrelations. This means that the whole is greater than the sum of its parts, and that it is a set of interactive and interdependent parts which, together, form a unit with a definite purpose and function. Moreover, GST emphasizes the role of context and structural organicity in the genesis of information, providing complex and comprehensive knowledge of information phenomena. GST is thus based on a holistic view and highlights the importance of a comprehensive understanding of phenomena rather than the isolated analysis of their constituents, assessing the interrelations between all the elements in the

1 Systemic thinking was opposed to the search for simple causal relationships between isolated parts and proposed understanding a phenomenon within a context, whereby the totality resulted from the interactions involved. In several areas of science and knowledge similar general principles have begun to emerge: hence GST falls under extended and generalized theoretical constructs or models which are therefore interdisciplinary, i.e., they transcend the conventional separations of science and apply to phenomena in different domains (Ludwig von Bertalanffy, *Teoria geral dos sistemas: Fundamentos, desenvolvimento e aplicações*. (Vozes, 1973), 131).

2 Francisco Ojeda Amador, "La teoría de sistemas y el management como Sistema," *Revista española de financiación y contabilidad* 1, n.º 2, (1972): 286.

3 Ludwig von Bertalanffy, *Teoria geral dos sistemas: Fundamentos, desenvolvimento e aplicações*, 40.

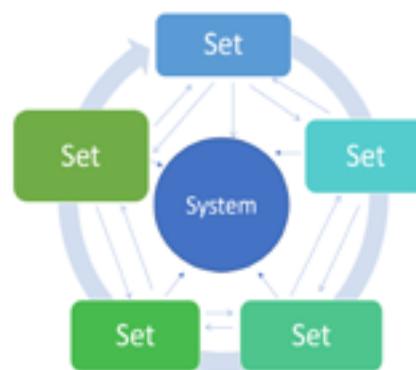
4 Ludwig von Bertalanffy, *Teoria geral dos sistemas: Fundamentos, desenvolvimento e aplicações*, 126.

5 Piero Mella, *Dai Sistemi al pensiero sistemico: per capire i sistemi e pensare con i sistemi* (Franco Angeli, 1997).

system, between these elements and their parts, and with the surrounding environment⁶. According to systems thinking, on the one hand, the system becomes a unit in the multiplicity of its components and, on the other hand, the parts lose their individuality in the system and become equally essential to the formation of the whole⁷.

Bertalanffy's theoretical proposal was based on scientific investigation and *totalities*, which argued that *the whole is greater than the sum of its parts* i.e. that in order to obtain an understanding of the whole, it is not enough to study its elements separately: it is necessary to understand their interrelationships (which may involve the study of many systems), since the system is a set of interactive and interdependent parts which perform a certain function and combine to form a unitary whole with a particular purpose

General Theory of Systems



The whole is greater than the sum of its parts

Fig. 1 - Design of the system and the interrelationship of the parts.

Source: adapted from AMD Silva, 2021, p. 128

The same conceptual application can be applied to the informational context within organizations and institutions, namely the *information systems*, configured as a unitary complex formed by a plurality of related elements that has information and its management as the central focus.

Systemic thinking considers the context, since analysis of the parts alone does not explain the whole and the information system must therefore

6 Ludwig von Bertalanffy, *Teoria geral dos sistemas: Fundamentos, desenvolvimento e aplicações*, 40; Piero Mella, *Dai Sistemi al pensiero sistemico: per capire i sistemi e pensare con i sistemi*.

7 Armando Malheiros da Silva and Fernanda Ribeiro, *Das “ciências” documentais à ciência da informação: Ensaio epistemológico para um novo modelo curricular*. (Porto, Edições Afrontamento, 2002).

be considered in terms of the relations inherent to the informational process: the set of values generated by the production, use and communication of information within the social and human context.

Thus, information systems bring together human, material and technological resources, (components that may be entities or processes) which, through their interrelations and interdependence, form an organized unitary complex surrounded by an environment (everything that is external to the system) whose ultimate aim is to manage information in order to facilitate its transfer and communication.

In Vickery's words: 'An information system is an organization of people, materials and machines that serve to facilitate the transfer of information from one person to another. Its function is social: to aid human communication'.⁸ He also considers that 'In the broadest sense, a system is a set of interacting components. The components can be entities or processes' and 'Everything outside a system is its environment'.⁹

In conclusion, the information system emerges as an operational concept that seeks to overcome the limitations of the concepts of the (archival) records and the (museological, documental, or bibliographical) collection, while also bringing together the institutions and services responsible for the collection, organization, interpretation, safekeeping, access, dissemination, disclosure and communication of information.

2. THE VENERABLE THIRD ORDER OF PENANCE OF ST. FRANCIS OF COIMBRA, PORTUGAL¹⁰ AND ITS ARCHIVES (SEVENTEENTH - TWENTIETH CENTURIES)¹¹

The Venerable Third Order of Penance of St. Francis in the City of Coimbra (henceforth the Third Order of Coimbra) is a secular Franciscan fraternity (TOF), founded in 1659 as a canonically erected ecclesiastical moral person,

8 Brian Campbell Vickery, *Information Systems* (London: Butterworth, 1973): 1.

9 Vickery, 21.

10 On the Third Order of Coimbra, cf., Joaquim Simões Barrico, *Notícia Histórica da Venerável Ordem Terceira da Penitência de S. Francisco da Cidade de Coimbra* (Coimbra: Typographia de J. J. Reis Leitão, 1895); Ana Margarida Dias da Silva and Adelino Marques, *A Venerável Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de Coimbra no 360º aniversário da sua fundação* (Coimbra: Venerável Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de Coimbra, 2019a).

11 On the Third Order of Coimbra Archives, cf., Ana Margarida Dias da Silva, *Inventário do Arquivo da Venerável Ordem Terceira da Penitência de S. Francisco da Cidade de Coimbra (16592008)* (Instrumentos de Descrição Documental 2. Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, 2013), <http://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/10334/4/IDDs2InventarioOrdemTerceira.pdf>; Ana Margarida Dias da Silva, "A importância do sistema de informação de arquivo na identificação e contextualização do património artístico e arquitetónico da Ordem Terceira de S. Francisco de Coimbra," *Actas do 12.º Congresso Nacional de BAD "Ligar, Transformar, Criar Valor"* (2015), <https://www.bad.pt/publicacoes/index.php/congressosbad/article/view/1345>

with its headquarters in Coimbra, at 114, Rua da Sofia. Nowadays it is a non-profit entity operating as a private charitable institution offering various welfare services, namely a Residence for the Elderly (Nursing Home) and a Shelter for Homeless People (Casa Abrigo Padre Américo). After the male religious orders were abolished in 1834, the TOF Council obtained, by royal decree, the Carmo Church in Sofia Street, in 1837, and the remaining building that had belonged to the former College of the *Carmelitas Calçados* in 1841 to build its hospital, which remains the head office of the institution today¹².

The Third Order of Coimbra Hospital and Asylum, founded in 1851 and 1884 respectively, are the greatest proof of the assistance provided to its members, ensuring that the secular Franciscan brothers and sisters would receive help if they were sick or elderly.

Following the founding of the Republican regime on October 5, 1910, the Third Order of Coimbra established its charitable mission, focussing on welfare and the charitable nature of the institution, in particular the hospital and asylum, the medical and pharmaceutical aid it provided and the distribution of alms to impoverished brothers, thus reducing the status of the former religious aspects of the Order. In this way, the Third Order of Coimbra intended to adapt to the new regime and ensure its own survival.

The Third Order of Coimbra, as an institution that produces documents as part of its work, possesses a vast and rich archive dating back to the year of its foundation, although many vicissitudes have led to the institution moving between different places in Coimbra. In fact, the Third Order of Coimbra has maintained its functions and its organic structure from 1659 to the present day without major alterations and has understood how to preserve and safeguard the documentation/information it has produced and received during the course of more than three and a half centuries. The documents that bear witness to its existence, history and mission have been preserved.

The institution's archive comprises a wide range of documentation and information portraying the history and role of the Third Order of Coimbra over the centuries. It is possible to find out about the origins of the Order and the conflicts with the Franciscan religious from the Convent of S. Francisco da Ponte, learn about the bulls and indulgences granted by the Holy See to the Order and its members, and understand the more or less peaceful institutional relations that were maintained with other institutions in the city.

12 In Portugal, the abolition of the religious orders in 1832 and 1834 led to severe constraints on the regular governance of the various Third Orders. Only those that provided useful assistance to their members, such as a nursing home/asylum, hospital, kindergarten, primary schools, or private cemeteries, survived, including the Third Order of Coimbra, which had a hospital and an asylum.

Another set of documents of great importance provides information on the men and women who were part of this brotherhood and who not only lived by the Christian Franciscan faith, but also enjoyed the (spiritual and material) privileges and benefits that only the Third Order offered. Based on files containing enquiries and requests for the admission of brothers, it has been confirmed that this House was not exclusively made up of nationals (both continental and insular), since some files refer to foreigners, mainly descendants of European families, but also some Brazilians. Hence, the files, together with other elements, provide an account of the sociocultural plurality of the members of the Third Order of Coimbra. At the same time, based on various types of documentation/information appended to this set of documents, such as requests for alms and for admission to the Hospital and Asylum, it is possible to trace a portrait of the human composition of the institution and determine the socioeconomic status of the brothers and sisters of the Coimbra Order, their nationality, marital status, profession, age and parentage. The documents in the archive today enable us to identify the ministers and the other members of the Council of the Definitory that has governed the Order for more than 355 years.

The financial and economic question is always present in the life of any institution, as a guarantee of its sustainability and internal survival and also, in this case, as a means of promoting its welfare work outside the Order, and therefore also features in its archives. The materiality of this 'Credit and Debit' dichotomy is reflected in the annual payments made by the Brothers, the alms offered or given, the subsidies granted to the Order, the salaries paid to the employees, and the acquisition of assets that culturally enrich the institution. In fact, the records of the 'Cash Office' (income and expenditure), together with the inventories of the movable property belonging to the Order, are invaluable for determining the origin and authorship of the countless works of art (pictorial, sculptural and furniture) that still belong to the Third Order of Coimbra today.

The welfare and charitable activities, the primary reason for the existence and work of the Third Order of Coimbra, which was founded on the principles of the Christian doctrine of Saint Francis, is evident from its foundation, and its record and memory have been perpetuated in the documentation preserved by the institution: the record of the attribution of alms; the creation of the Hospital and Asylum in the nineteenth century, essentially destined for the secular brothers and sisters, although it did not refuse help to those outside the Order; the teaching of reading and writing to the children of the brothers in the twentieth century by means of what was called the 'Patronato Masculino de Santo António' (Male Patronage of St. Anthony);

and more recently, in the last decade of the twentieth century, the creation of the Father Américo Shelter for homeless people.

Since it knew how to preserve its archive, the Third Order of Coimbra provides valuable study material for researchers from different areas, such as religious history, social and economic history, art history, family history, history of medicine, and anthropology, among others.

3. A SYSTEMIC AND HOLISTIC APPROACH TO ART AND ARCHIVES

One of the aspects to be highlighted in this analysis is the importance of linking textual documentation/information to material or non-textual documentation/information: correspondence, reports, records of income and expenditure, invoices and inventories all add layers of knowledge to the other informational and art objects. A painting, a book, a photograph, a jewel, a sculpture or a dress have a history, they have made a journey, and are associated with a creator or an artist, one or several owners, and more than one institution. An object is informative, but does not speak for itself, and the textual documentation/information not only allows us to study the final product, but also how the object was constructed and which informative processes contributed to the formation of historical-artistic knowledge.

For example, the inventories of movable goods contain information on the portraits of the ministers and benefactors of the Hospital (authorship and date), the furniture and the books in the library. In addition, the income and expenditure books reveal precious information about the date and authorship of sculptures, such as those of St Francis, St Lucius and St Bona and St Rose of Viterbo, created by Manuel Dias of Lisbon in 1748,¹³ as well as the payment made to the painter António José Gonçalves Neves for the portraits of the councillor Dr. José Maria de Abreu and Joaquim Francisco Leonardo, benefactors of the Hospital, in 1872.¹⁴

Other documentary sources, not always the most obvious ones, have proved to be extremely important in identifying works of art or, at least, framing them in their production context, thus giving them a life and a history.

In the old dining room of the Carmo building, now transformed into a salon and 'museum' space, there is a painting by Pascoal Parente (an Italian painter). It is true that it is a work that has been identified and dated, but information in the archive provides more details. His file, dated 1791, was

¹³ Venerável Ordem Terceira da Penitência de S. Francisco (F). Conselho (SC). Tesouraria (SSC). Receitas e despesas (SR), documento 1.

¹⁴ Venerável Ordem Terceira da Penitência de S. Francisco (F). Conselho (SC). Tesouraria (SSC). Receitas e despesas (SR), liv. G16, 107.

found in a set of enquiries and requests for the admission of brothers. The document reads: says Pascoal Parente, natural of the Court of Naples, that he was asked by the Reverend Secretary of this Venerable Order to make a panel of St. Francis receiving the stigmata for the altarpiece of the Dispatch House, with the promise that this Illustrious Board would admit him as a brother free of charge and exempt him from the enquiry *de genere*. In the Expenses Book for 1791, there is an entry recording the purchase of two cloth rods used to construct the panel, costing 800 réis¹⁵.



Fig. 2 – Documentation/information systemic and holistic vision model

Source: Adapted from AMD Silva, 2021, p. 342

Pursuing this line of thought, Samuel Alberti states:

Objects are themselves mute, at least in pragmatic terms, and many museum things have insufficient associated literature and provenance details to sustain an in-depth study. But thousands upon thousands do, and a wealth of material waits in museum archives to help historians of science give these objects voices. We can construct the life histories of objects from these sources and from other stories in which the objects play a part. We can explore the ways in which even such apparently stable objects as scientific specimens are mutable and polysemic. Objects channelled and enabled a series of relationships – between collectors, manufacturers, curators, scientists, conservators, and visitors – and the museum object was inalienably connected to those in its trajectory. And so, we can study not only what it means for an object to be in the museum – the qualitative changes incurred by being in a collection and by the practices enacted upon it – but also what is particular about the institutions that house them. We

¹⁵ Venerável Ordem Terceira da Penitência de S. Francisco (F). Conselho (SC). Tesouraria (SSC). Receitas e despesas (SR), liv. G8, fl.198v.

can write about the museum not only in terms of its space and politics, but also as a conduit for the relationships that involved the objects it housed.¹⁶

Textual records are important resources that constitute the primary data, not only for the reconstruction of institutions, but also for the practices of collection formation, organisation and classification.¹⁷ For example, the 'List of the paintings which came to Carmo from the University and for which the Definitory signed a document of responsibility' describes the 21 paintings that were delivered by the University of Coimbra to the Third Order of Coimbra on September 3, 1885¹⁸.

Textual documentation/information undoubtedly plays a central role in confirming relationships, both as evidence and as a source which can be combined with other historical, educational, management and research resources.

If artefacts have an 'unspeakable' dimension, it is through the interconnection between objects and texts, and the relationship between material and textual evidence, that silence gives way to tacit knowledge about artistic practice¹⁹. The study of the history of museums and collections, for example, cannot be dissociated from the history of their archives, the bureaucratic and administrative practices that produced them, and the inventories and catalogues that document them²⁰.

The function of the welfare work carried out by the Third Order of Coimbra since its foundation in the seventeenth century up to the present day is reflected in both textual and non-textual documents. On the spiritual level, this concerns the annual and general suffrages, attendance at funerals of deceased brothers and their burial in the chapel belonging to the Order was as long as this was legally permitted. On the material level, it is associated with the attribution of alms to brothers who fall into poverty, the foundation of a hospital and asylum for the sick, elderly and disabled, the teaching of reading and writing to the children of the poor brothers, and the reception of home-

16 Samuel Alberti, "Objects and the Museum," *Isis* 96, n.º 4, (2005): 571.

17 Andrea S. Pegoraro, and Vivian Spoliansky, "El Archivo del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti: Documentos para la historia institucional y disciplinar," *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos* 4, n.º 4 (2013): 181-182.

18 Venerável Ordem Terceira da Penitência de S. Francisco (F). Conselho (SC). Inventários (SR), *Relação dos quadros que vieram da Universidade para o Carmo e que o Definitório assignou um documento de responsabilidade*, 3 de setembro de 1883.

19 Katherine Anderson, "Beyond the glass cabinet: The history of scientific instruments," *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos* 4, n.º 4, (2013): 39-41.

20 Susana V. García and M. Gabriela Mayoni, "Las colecciones de enseñanza científica como fuentes para la historia de la ciencia," *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos* 4, n.º 4 (2013): 110-125.

less people. These forms of spiritual and material assistance are recorded in the institution archives but also have a material existence in works of art.

The liturgical and Christian spiritual life of the members of the Third Order of Coimbra is most evident in the proclamation of the Commendation of Souls in November, the celebration of the processions of Penance, of the Steps and of the Burial of the Lord, and the celebration of Ash Wednesday, the First Sunday of Lent and Good Friday.

In relation to the processions, several eighteenth-century music books, including antiphonaries, graduals and instrumental parts, can be found in the Third Order of Coimbra archives.²¹ The context for the production of the music documentation cannot be dissociated from the feasts, processions and liturgical ceremonies, practices that were reflected in the production of documentation, and the way in which this archival evidence has been passed on to us. Of particular interest is the book dedicated to the celebration of the feast of Our Lady of Maternity, approved by Pope Pius VI's brief of February 23, 1791, following the election, by the General Council, of the Blessed Virgin Mary, under the invocation of her Maternity, as Protectress of the Order, on January 28, 1785.

Moreover, in the series of 'Bulls, Statutes and Memoirs', there are often quite detailed descriptions of the various processions and festivities in which musicians and singers took part, including references to the music sung and the sung parts of masses. Secular Third Brothers were required to observe the rules of the Order and take part in the festivals and public ceremonies, behaving 'with moderation and decency' and striving to 'contribute in every possible way to the preservation and increase of the order'.²² Participation in masses and general suffrages, in processions and in accompanying deceased brothers to the grave, for example, were external demonstrations of internal cohesion and the importance of the Third Order of Coimbra in the community. They were occasions of pomp and grandeur par excellence, enhanced by music.

In addition, information taken from the registers of expenses enables us to determine, for example, when the positive organ was built (1790-91), by whom (a friar), and how much it cost (153,600 réis).²³ Years later, the expenses

21 Adelino Marques, Ana Margarida Dias da Silva and Catarina Serafim, "Os livros de música da Venerável Ordem Terceira da Penitência de S. Francisco: caracterização e contexto de produção," *Itinerarium LX*, (2014): 597-619.

22 Venerável Ordem Terceira da Penitência de S. Francisco (F). Conselho (SC). Bulas, Estatutos e Memórias (SR). Estatutos (1828), 4.

23 Venerável Ordem Terceira da Penitência de S. Francisco (F). Conselho (SC). Tesouraria (SSC). "Caixa" - receitas e despesas (SR). "CAIXA", 1790, 198.

for painting the inside of the organ would be recorded, as well as payments to the organist for dismantling the organ and tuning it²⁴, while in 1803, the organ was repaired²⁵. This holistic approach enables us to understand a series of factors relating to the music books of the Third Order of Coimbra: when they were produced, who requested them, the motive (for specific festivals, processions and liturgical ceremonies), the costs involved and, in essence, at which point in the history of the institution the documentation was produced. Ultimately, it enables us to understand the institution's involvement with the population at the time of religious festivities.

Nevertheless, the intention is not to create a dichotomy between written sources or inventories of collections as theoretical knowledge, and the objects and collections as the sources of social and artistic practices. On the contrary, the aim is to highlight the importance of an integrated and holistic approach ranging from objects to archives and from sites to buildings, preferably *in situ*, i.e., within the institutions where they were produced²⁶.

The study of the process of forming and using archives, libraries and museums, these 'networks that reason ignores', in the words of Bruno Latour²⁷ (1996), which were designed to fulfil specific purposes linked to the management and processing of information, forms an *epistemic infrastructure* which enables us to investigate the relationship between actors, institutions, material resources and processes of knowledge generation, contextualised from the accumulation, classification and use of information in the long term.²⁸

In terms of architecture, for instance. the minutes of the Third Order of Coimbra clarify why the name 'S. Jacinto' appears in one of the wings of the building. In 1908, D. Maria José Augusta Barata da Silva (whose portrait can be seen in the institution) decided to endow the Third Order Hospital with an infirmary for treating tuberculosis patients because her young son, Jacinto Adelino Barata da Silva, had died of the disease.²⁹ The minutes of July 8 of

24 Venerável Ordem Terceira da Penitência de S. Francisco (F). Conselho (SC). Tesouraria (SSC). "Caixa" – receitas e despesas (SR), "CAIXA", 1792-1803, 208v.

25 Venerável Ordem Terceira da Penitência de S. Francisco (F). Conselho (SC). Tesouraria (SSC). "Caixa" – receitas e despesas (SR), "CAIXA", 1792-1803, 213.

26 Marta Lourenço, "Preserving and studying scientific heritage at the University of Lisbon: Recent developments and perspectives," *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos* 4, n.º 4 (2013): 103.

27 Bruno Latour, "Ces réseaux que la raison ignore: laboratoires, bibliothèques, collections" in *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres dans la culture occidentale* dir. C. Jacob and M. Baratin (Albin Michel, 1996): 23-46.

28 Máximo Farro, "Esas redes que la razón ignora: archivos y colecciones en la "biografía" institucional del Museo de La Plata," *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos* 4, n.º 4 (2013): 83.

29 Ana Margarida Dias da Silva and Adelino Marques, "S. Jacinto Ward and the assistance to tuberculosis patients by the Third Venerable Order of St. Francis' Penance of Coimbra (1908-1944)," *Antropología Por-*

the same year state that the Definitory authorized the work and decided that the infirmary should be called S. Jacinto, in memory of the deceased Jacinto Adelino Barata da Silva (fig. 3). We also learn that the work, carried out at the expense of the benefactress, was based in the 'bookstore house', the old library of the Carmelite friars.³⁰



Fig. 3 - Documentation/information systemic and holistic vision model

Source: Adapted from AMD Silva, 2021, p. 342

The documentation/information produced institutionally by the Third Order of Coimbra describes the aid provided to its members, the people who were associated with the process, the various types of knowledge involved, and the working spaces. Even if these links have changed over time, the set of information, objects and documents bear witness to this activity.

For Katherine Anderson, the great challenge for historians of science and art historians adapting the analysis of material culture to a systemic and holistic approach may lie more in the combination of words and things and less in silences, since scientific objects have functions that are very close to ideas and communication, 'so language seems barely a step away.' She argues: 'However we work out for ourselves the difference (or not) between words and things, the questions of muteness, eloquence and agency demand attention. The artefacts, the forms that survive, paradoxically provide a clo-

tuguesa 36, (2019b): 27-46, http://doi.org/10.14195/2182-7982_36_2

³⁰ Ana Margarida Dias da Silva, "O Hospital e Asilo da Venerável Ordem Terceira de S. Francisco de Coimbra: fundação e adaptação dos espaços (1851-1910)," *História. Revista da FLUP*. Porto IV Série, vol. 6 (2016): 231-249. Available at: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/14586.pdf>

ser awareness of what has not travelled through time so easily, underlining the limits of our access to the bodies, spaces and sensibilities of the past.³¹

In the history of museums and their collections, as well as other historical works associated with material culture, a focus on the 'cultural biography of things',³² 'biography of objects'³³, or 'micro biographies' of the scientific history of instruments³⁴ enables us to build up the history of material culture in parallel with, and beyond, the institutional histories which focus on the discourses and ideas of their protagonists.³⁵ This is a history of material culture – a 'history with, of, and through things'³⁶ – reconstructed from a dynamic and biographical perspective in which objects and manuscripts provide an account of processes of formation and use based on networks of cooperation and responsibilities forged between actors inhabiting different social worlds³⁷.

Each object, artifact and document, when interconnected, can help tell the story of the interests and indifference of institutions, and the changing aesthetics, for instance.

Non-verbal practices of history-making, discussed from the 1990s onwards in a programme to renew the 'iconic or pictorial turn', i.e., to explore 'what words do not say', seek to combine images, words, art collections, places and symbolic artefacts as valid sources for contemporary research. If information on the portraits of ministers and benefactors of the Hospital (authorship and date) is gathered from the inventories of movable goods, the collection of paintings on the walls of Third Order of Coimbra building enables us to put a face to these men and women who were part of the human framework of this institution.

CONCLUSIONS

The cases presented above reveal, at process level, relationships which are the result of the functions of structures fulfilling the purpose for which they are intended. The processes correspond to social and human information materialised in multiple supports, while the holistic perspective and complex vision integrate all the ideas, services and products resulting from them,

31 Katherine Anderson, "Beyond the glass cabinet: The history of scientific instruments," 40.

32 Susana V. García, and M. Gabriela Mayoni, "Las colecciones de enseñanza científica como fuentes para la historia de la ciencia," 115.

33 Samuel Alberti, "Objects and the Museum," 560.

34 Katherine Anderson, "Beyond the glass cabinet: The history of scientific instruments," 42.

35 Andrea S. Pegoraro, and Vivian Spoliansky, "El Archivo del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti: Documentos para la historia institucional y disciplinar," *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos* 4, n.º 4 (2013): 182.

36 Samuel Alberti, "Objects and the Museum," 560.

37 Máximo Farro, "Esas redes que la razón ignora: archivos y colecciones en la "biografía" institucional del Museo de La Plata," 84.

i.e., give equal consideration to expenses register, a music book, a painting or a map. Informational properties emerge through the interaction between things, rather than the recording of static attributes. The GTS approach allows for comprehensive knowledge.

Documentation/information, whether textual or visual, is generated, intentionally or unintentionally, in certain contexts, by specific people, for defined purposes and with consequences. Research may focus on how the documentation/information was prepared, designed or presented, by whom, for whom, in which circumstances and according to which rules or conventions, what it was used for and where it was kept, although a document alone does not translate all the facts, however detailed it may be.

BIBLIOGRAPHY

Manuscripts

Venerável Ordem Terceira da Penitência de S. Francisco (F). Conselho (SC).
Bulas, Estatutos e Memórias (SR).

Venerável Ordem Terceira da Penitência de S. Francisco (F). Conselho (SC).
Inventários (SR).

Venerável Ordem Terceira da Penitência de S. Francisco (F). Conselho (SC).
Tesouraria (SSC). “Caixa” – receitas e despesas (SR).

Venerável Ordem Terceira da Penitência de S. Francisco (F). Conselho (SC).
Tesouraria (SSC). Receitas e despesas (SR)

References

Alberti, Samuel. “Objects and the Museum.” *Isis* 96, n.º 4 (2005): 559–571 DOI:
<https://doi.org/10.1086/498593>

Anderson, Katherine. “Beyond the glass cabinet: The history of scientific instruments.” *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos* 4, n.º 4 (2013): 34–46.

Barrico, Joaquim Simões. *Notícia Histórica da Venerável Ordem Terceira da Penitência de S. Francisco da Cidade de Coimbra*. Coimbra: Typographia de J. J. Reis Leitão, 1895.

Bertalanffy, Ludwig von. *Teoria geral dos sistemas: Fundamentos, desenvolvimento e aplicações*. Vozes, 1973.

- Farro, Máximo "Esas redes que la razón ignora: archivos y colecciones en la "biografía" institucional del Museo de La Plata." *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos* 4, n.º 4 (2013): 76-84.
- García, Susana V., and Mayoni, M. Gabriela. "Las colecciones de enseñanza científica como fuentes para la historia de la ciencia," *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos* 4, n.º 4 (2013): 110-125.
- Latour, Bruno. "Ces réseaux que la raison ignore: laboratoires, bibliothèques, collections," in *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres dans la culture occidentale* dir. C. Jacob & M. Baratin. Albin Michel, 1996, 23-46.
- Lourenço, Marta. "Preserving and studying scientific heritage at the University of Lisbon: Recent developments and perspectives," *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos* 4, n.º 4 (2013): 95-109.
- Marques, Adelino, Silva, Ana Margarida Dias da, and Serafim, Catarina. "Os livros de música da Venerável Ordem Terceira da Penitência de S. Francisco: caracterização e contexto de produção," *Itinerarium LX* (2014): 597-619.
- Mella, Piero. *Dai sistemi al pensiero sistematico: Per capire i sistemi e pensare con i sistemi*. FrancoAngeli, 1997.
- Morin, Edgar. *O Método. 1. A Natureza da Natureza*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1977.
- . *Introdução ao Pensamento Complexo*. Editora Meridional, 2005.
- Ojeda Amador, Francisco. "La teoría de sistemas y el management como sistema." *Revista española de financiación y contabilidad* 1, n.º 2 (1972): 281-296.
- Pegoraro, Andrea S., and Vivian Spoliansky. "El Archivo del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti: Documentos para la historia institucional y disciplinar." *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos* 4, n.º 4 (2013): 180-189.
- Silva, Ana Margarida Dias da. *Inventário do Arquivo da Venerável Ordem Terceira da Penitência de S. Francisco da Cidade de Coimbra (1659/2008). Instrumentos de Descrição Documental 2*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, 2013, <http://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/10334/4/IDs2InventarioOrdemTerceira.pdf>
- . "A importância do sistema de informação de arquivo na identificação e contextualização do património artístico e arquitetónico da Ordem Terceira de S. Francisco de Coimbra," *Actas do 12.º Congresso Nacional*

- de BAD "Ligar, Transformar, Criar Valor" 2015, <https://www.bad.pt/publicacoes/index.php/congressosbad/article/view/1345>
- . "O Hospital e Asilo da Venerável Ordem Terceira de S. Francisco de Coimbra: fundação e adaptação dos espaços (1851-1910)," *História. Revista da FLUP. Porto IV Série*, vol. 6 (2016): 231-249, <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/14586.pdf>
- Silva, Ana Margarida Dias da, Marques, Adelino. *A Venerável Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de Coimbra no 360º aniversário da sua fundação*. Coimbra: Venerável Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de Coimbra, 2019a.
- . "S. Jacinto Ward and the assistance to tuberculosis patients by the Third Venerable Order of St. Francis' Penance of Coimbra (1908-1944)". *Antropologia Portuguesa* Vol. 36, (2019b): 27-46, http://doi.org/10.14195/2182-7982_36_2
- Silva, Armando Malheiro, and Ribeiro, Fernanda. *Das "ciências" documentais à ciência da informação: Ensaio epistemológico para um novo modelo curricular* (Porto, Edições Afrontamento, 2002).
- Vickery, Brian Campbell. *Information systems*. Butterworth, 1973.

This work was supported by FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P., in the framework of the Project UIDB/04004/2020 and DOI identifier 10.54499/UIDB/00311/2020 (<https://doi.org/10.54499/UIDB/04004/2020>).

Robert Smith: uma viagem inspiradora e uma visão atualizada da arte retabular em Portugal

Robert Smith: an inspiring journey and an updated view of altarpiece art in Portugal

Carla Sofia Ferreira Queirós

Escola Superior de Educação, Politécnico do Porto, Portugal email: carlaqueiros@ese.ipp.pt ORCID: 0000-0001-8885-9394

RESUMO

Robert Smith é, sem margem para dúvidas, uma das figuras incontornáveis da historiografia artística portuguesa. O seu olhar atento, sensibilidade, capacidade de análise e paixão pelo que fazia, foram fundamentais para o estudo da arte da talha retabular em Portugal e nos seus territórios. Das inúmeras viagens que realizou em Portugal e no Brasil, de que resultaram os inventários que nos legou, ressaltam importantes considerações, a primeira das quais, o papel crucial da arte da talha no contexto do território português continental, ilhas e transatlântico da época.

A sua motivação, a que se juntou a de outros tantos investigadores, tem servido de base a um crescente número de trabalhos académicos, dissertações e teses, de ambos os lados do atlântico, que nos tem permitido, aos poucos, escrever a história da arte da talha em Portugal, tarefa esta começada há seis décadas por Robert Smith, e longe de estar concluída.

Palavras-chave: Robert Smith; talha; barroco; inventário; Lamego; Arcos de Valdevez

ABSTRACT

Robert Smith is, without a doubt, one of the unavoidable figures of Portuguese artistic historiography. His attentive look, sensitivity, ability to analyze and passion for what he did were fundamental for the study of the art of altarpiece carving in Portugal and its territories. Of the numerous trips he made in Portugal and Brazil, which resulted in the inventories he bequeathed us, important considerations stand out, the first of which is the crucial role of the art of carving in the context of mainland Portugal, islands and transatlantic at the time.

His motivation, along with that of many other researchers, has served as the basis for a growing number of academic works, dissertations, and thesis, on both sides of the Atlantic, which have allowed us, little by little, to write the history of art carving in Portugal, a task begun six decades ago by Robert Smith, and far from being completed.

Keywords: Robert Smith; carving; baroque; inventory; Lamego; Arcos de Valdevez

INTRODUÇÃO

“Um americano convertido ao barroco”, assim o definia o título de um artigo do jornal *Público* em 24 de dezembro de 1999, na altura da 4^a Bienal de Arquitetura de São Paulo que acolheu a primeira apresentação pública do espólio legado por Robert Smith à Fundação Calouste Gulbenkian.

As suas capacidades de trabalho, um homem que viveu obcecado pela investigação, pelo conhecimento, compulsivo, tornou-o numa das figuras mais importantes da historiografia da arte portuguesa.

Robert Smith foi para nós e é um exemplo em vários campos: no saber olhar, no observar, na busca incessante de provas, insaciável na descoberta da documentação e de qualquer outra informação. Um curioso, um investigador, um académico, mas, sobretudo, um analista, um cientista, na forma como observava os seus objetos, possuidor de competências pouco vulgares em estabelecer relações humanas fundamentais para a criação de redes de conhecimento. Para isso não se poupou a esforços, transpondo constrangimentos de índole diversa, barreiras físicas difíceis de transpor, como oceanos e serras.

Chegado a Portugal com objetivos bem definidos e distintos, Robert Smith deixa-se seduzir, desde cedo, pelas particularidades e especificidades da arte portuguesa, sobretudo, o barroco português e a sua talha dourada. Atento a tudo o que estava à sua volta, enceta uma viagem por Portugal que parece nunca mais ter fim. Das inúmeras, incansáveis e produtivas viagens

que fez pelo nosso país, captou tudo o que podia. Os seus olhos transformaram-se numa lente de análise, muitas das vezes microscópica, que fez acompanhar de diversas anotações, fundamentais para o estudo da arte barroca do reino. O trabalho deste homem é, ainda hoje, uma referência na investigação para quem pretende dar os primeiros passos no caminho do barroco português, ocupando a talha dourada um lugar muito especial no seu coração e no nosso.

AS VIAGENS E OS PERCURSOS

A viagem inspiradora de Robert Smith a Portugal e os seus diversos itinerários e percursos, ou as viagens, sobretudo, a que fez pela talha dourada, serviu-nos de alavanca e motivação para o trabalho de investigação que temos vindo a desenvolver desde 1998.¹ A sua viagem tornou-se na nossa viagem, tal como na de muitos outros, certamente, ávidos de informação, carentes de documentação, mas com a mesma vontade de desbravar, de trazer para a luz, todo o conhecimento que nos permita saber em que contexto surgiram as obras de talha dourada, nomeadamente, os retábulos, quem foram os responsáveis pelas encomendas e quais os artistas e artífices² intervenientes na sua realização e que nos legaram os belíssimos exemplares que admiramos nas nossas capelas e igrejas, quer em Portugal, quer nos territórios descobertos.

O facto de ser um norte americano a desenvolver uma investigação desta natureza e dimensão numa época em que a política do Estado era contrária à preservação patrimonial do barroco, defensora da pureza e simplicidade das formas que melhor espelhavam a condição de Portugal, mostra como o olhar atento e desligado de ideologias conduziu Smith e nos pode guiar a nós, à descoberta e ao enriquecimento. Infelizmente, sabemos que nem sempre assim é.

1 Desta investigação resultou a dissertação de mestrado intitulada "Os Retábulos da cidade de Lamego e a sua importância na formação de uma escola regional. 1680-1780", 3 volumes, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em 2001, e publicada em 2002. Cfr. Carla Sofia Ferreira Queirós, *Os Retábulos da cidade de Lamego e a sua importância na formação de uma escola regional. 1680-1780*. (Lamego: Câmara Municipal de Lamego, 2002). Dando seguimento a esta investigação, anos mais tarde, foi apresentada a tese de doutoramento "A importância da sede do Bispado de Lamego na difusão da estética retabular: tipologias e gramática decorativa nos séculos XVII - XVIII", 3 volumes, à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em 2007, e publicada em 2014. Cfr. Carla Sofia Ferreira Queirós, *Retábulos do Bispado de Lamego (Séculos XVII-XVIII)* (Porto: Edições Afrontamento/Autora, 2014).

2 Neste âmbito destacamos o Projeto *Artistas e Artífices do Norte de Portugal (Séculos XII-XX)*, coordenado por Natália Marinho Ferreira-Alves, de que resultou o *Dicionário de Artistas e Artífices do Norte de Portugal*, coord. Natália Marinho Ferreira-Alves. Porto: CEPESE, 2008, dos quais fizemos parte, e a base de dados *Artistas e Artífices no Norte de Portugal*, na qual fomos colaboradoras, que se encontra disponível em: <https://www.cepese.pt/portal/investigacao/bases-de-dados/artistas/artistas/mainpage>

A investigação de Robert Smith marca o início de uma nova era na historiografia da arte portuguesa e na forma como a arte deve ser vista e entendida, à luz da documentação e da observação. Foi o pioneiro na investigação da talha, não só dos retábulos, mas também dos púlpitos, sanefas, arcos cruzeiros, mobiliário de assento e outro mobiliário. A par, encetou uma investigação contundente sobre a imaginária em madeira, apercebendo-se desde cedo que estavam ligadas.

Se a investigação inicial de Robert Smith foi fundamental para mostrar a Portugal e ao mundo o que de melhor se fazia no reino pelas mãos dos artistas portugueses, não menos importante foi o trabalho de investigadores que se seguiram e lhe seguiram as pisadas. Neste sentido, não poderíamos deixar de mencionar a nossa mestre, Natália Marinho Ferreira-Alves³, outra viajante no tempo, o de Robert Smith, uma das responsáveis pela divulgação do trabalho desenvolvido por este homem, a par de Flávio Gonçalves⁴. Foi pela mão de Natália Ferreira-Alves que acabámos por seguir os seus passos e os de Smith, tal como outroso fizeram e que procuraremos elencar. Em tom de brincadeira, há uns anos, alguém disse que estava formado o Exército de Salvação da Talha. Infelizmente, julgamos, que a pouca sensibilidade de muitos e a falta de apoios e investimento nesta área concreta do conhecimento, não permite aos poucos que ainda fazem parte deste grupo formar novos discípulos e concretizar objetivos que permitam encorpar o que já foi feito e o muito que ainda há para fazer. Apesar de tudo, achamos que com pouco temos feito muito.

Estamos longe de levar a cabo uma empreitada tão grande como aquela que Smith fez nos anos 60 do século XX. No entanto, não conseguimos deixar de o mencionar como força motriz para muitas descobertas e para o despertar para um património que urge estudar, salvar, recuperar, manter e divulgar.

As consequências das viagens de Robert Smith a Portugal e por Portugal foram gigantes. Se na altura se tratou de um primeiro inventário até então nunca feito, passados precisamente sessenta anos após a publicação do seu livro *A Talha em Portugal*⁵, os resultados são enormes no que toca à investigação. A partir daí multiplicaram-se os estudos, quer em Portugal, quer no Brasil, acerca da talha dourada e da sua importância, não só no en-

³ Natália Marinho Ferreira-Alves, *A arte da talha no Porto na época barroca (Artistas e clientela. Materiais e técnica)* (Porto: Arquivo Histórico/Câmara Municipal do Porto, 1989).

⁴ Flávio Gonçalves, "A talha na arte religiosa de Guimarães", in *Actas do Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada. 850º Aniversário da Batalha de S. Mamede (1128-1978)* (Guimarães: Barbosa e Xavier, 1981), 337-375.

⁵ Robert Smith, *A Talha em Portugal* (Lisboa: Livros Horizonte, 1962).

riquecimento dos interiores, mas também por ser uma das manifestações mais eloquentes da nossa arte e por toda a simbologia que ela encerra.

Resultado do olhar curioso e analítico de Robert Smith, Portugal despertou de um sono profundo em que estava mergulhado há muito. Esta foi a primeira grande consequência do seu trabalho de pesquisa, refletindo-se, desde aí, num desenvolvimento da investigação científica que nos permite, hoje, saber muito mais acerca do que Smith sabia na altura e olhar para a talha dourada como uma das maravilhas do mundo português, "uma arte quase exclusivamente religiosa e era sob este aspecto que tão profundamente impressionava os viajantes da época, que como nós, nunca se cansaram de expressar o seu deleite e admiração perante as maravilhas de madeira que se continham nos templos de Portugal"⁶. Julgamos que uma parte de um dos objetivos referidos no seu livro "que pretende reunir tudo quanto de essencial existe em Portugal a respeito da talha"⁷ tenha sido cumprido, mas apenas uma parte, teimando em persistir "o grande problema de solução mais difícil"⁸, já enunciado por Smith: o anonimato de grande parte da talha, ora por falta de documentação, ora por falta das obras artísticas, ora por falta, ainda, de estudos.

Sem a pretensão de nos colocarmos num patamar mais próximo de Robert Smith, asseguramos, porém, o mesmo entusiasmo e a mesma vontade que estiveram na base das suas descobertas, tendo como ponto de partida um dado importante: a ida aos locais, o olhar, o inventário fotográfico, o observar, a busca infinidável pela documentação em todos os locais que possamos imaginar, já mencionados por Smith, de modo a conseguirmos construir um corpus documental acerca desta arte e afirmar com toda a certeza a autoria das obras de talha dourada.

O seu livro *A Talha em Portugal* continua a ser uma visão inspiradora, pertinente e atual da realidade desta nobre arte.

Robert Smith, como pioneiro num estudo desta natureza, serviu de inspiração para todos nós que em tempos diversos lhe seguimos o caminho, ora cruzando as informações que, entretanto, iam sendo descobertas fruto do estudo exaustivo dos arquivos, com o inventário e análise das obras de arte, ora simplesmente, dando a conhecer os arquivos e o manancial que encerram no que toca à arte da talha.

Também Smith recorreu às preciosas informações arquivísticas e bibliográficas, mas acima de tudo, foram os seus conhecimentos e amizades

6 Smith, 8. Assim se referia Smith à talha portuguesa do século XVIII.

7 Smith, 8.

8 Smith, 9.

em todos os cantos de Portugal, Brasil e na sua terra natal que lhe forneceram dados imprescindíveis para a sua investigação, cruzando informações daqui e dali, correspondendo-se com todos, académicos e curiosos, como o provam as imensas cartas enviadas e recebidas e que fazem parte do espólio da Fundação Calouste Gulbenkian. As fontes foram muitas e diversificadas, permitindo-nos dizer que foi da colaboração de todos que nasceu o conhecimento e é graças a esses contactos que hoje continuamos a avançar pelo mesmo caminho na obra e no universo de Robert Smith.

Se o arranque foi dado por Smith, todos os que com ele privaram e depois dele chegaram, a ele foram buscar inspiração. Entre os muitos, em Portugal, contam-se, entre os já mencionados Flávio Gonçalves e Natália Marinho Ferreira-Alves, Alexandre Alves⁹, Domingos de Pinho Brandão¹⁰, Nelson Correia Borges¹¹, Pedro Dias¹², Carlos Moura¹³, Paula Cardona¹⁴, José Carlos Rodrigues¹⁵, Fátima Eusébio¹⁶, Sílvia Ferreira¹⁷, António José Oliveira¹⁸, entre tantos outros, que por cá e nos outros continentes, de uma ou de outra forma, procuram dar continuidade ao seu legado, propondo-se chegar mais perto de um estudo global da arte da talha em Portugal¹⁹.

O que é certo é que depois de Smith e das raízes que criou no nosso país, muitos dos espaços por ele referidos nos diversos livros que escreveu acerca de Portugal foram alvo de revalorização e de novos estudos, sobretudo, no que toca ao Barroco.

9 Alexandre Alves, *Artistas e Artífices nas Dioceses de Lamego e Viseu*, 3 vols. (Viseu: Governo Civil de Viseu, 2001). Esta obra, dedicada a Robert Smith, é uma compilação de numerosos artigos publicados ao longo de 13 anos na Revista Beira Alta.

10 Domingos de Pinho Brandão, *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e na diocese do Porto*, 4 vols. (Porto: Diocese do Porto, 1984 - 1987).

11 Nelson Correia Borges, *História da Arte em Portugal. Do Barroco ao Rococó* (Lisboa: Publicações Alfa, 1986), vol. 9.

12 Pedro Dias, *A Talha Indo-Portuguesa* (Porto: Amigos do Museu Nacional Soares dos Reis - Círculo Dr. José Figueiredo, 2014).

13 Carlos Moura, "Uma poética de refugência: a escultura e a talha dourada," *O Limiar do Barroco*, coord. Carlos Moura, vol. 8, *História da Arte em Portugal* (Lisboa: Publicações Alfa, 1993), 87-119.

14 Paula Cristina Machado Cardona, "A Actividade Mecenática das Confrarias nas Matrizes do Vale do Lima nos séculos XVII a XIX" (Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004).

15 José Carlos Meneses Rodrigues, "Retábulos no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa (Séculos XVII-XIX)" (Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004).

16 Maria de Fátima dos Prazeres Eusébio, "A talha barroca na diocese de Viseu" (Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005).

17 Sílvia Ferreira, "A talha barroca de Lisboa (1670-1720). Os artistas e as obras" (Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009).

18 António José de Oliveira, "Clientelas e Artistas em Guimarães nos Séculos XVII e XVIII" (Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2012).

19 Sobre o estado da arte ver Sílvia Ferreira, "A talha barroca entre Lisboa e S. Jorge: o caso da Igreja de Santa Bárbara de Manadas. Abordagens e desafios à luz dos estudos de Robert C. Smith (1912-1975)" in *Arte & Património* (Ilha de São Jorge: Acroarte, 2022), 69-75.

No seu livro que se transformou num verdadeiro códice para quem estuda esta arte, Robert Smith, das muitas referências que faz à talha em Portugal, iremos focarmo-nos em algumas e fazer certas paragens por força da obrigação da investigação que nos levou a olhar os mesmos locais mais de três décadas depois.

Começamos em Lamego, o nosso ponto de partida na investigação e uma das muitas paragens de Robert Smith. Entre tantas outras maravilhas, deixou-se fascinar pela Capela de Nossa Senhora do Desterro²⁰ a que chama “igrejinha” e que despertou, desde logo, a sua atenção, pela profusão de talha que reveste, quase na totalidade, o seu interior. O seu olhar atento permitiu-lhe enquadrá-la num estilo provinciano, afastado dos grandes centros produtores, muito embora “com considerável aprumo técnico e audácia figurativa”²¹, vulgarmente, características encontradas no Norte de Portugal com “regionalismos distintos, que merecem ser registados em qualquer estudo sério da talha portuguesa”.²² Não se enganaria Smith nessa classificação, uma vez que esta capela é “a relíquia dourada do barroco joanino”²³ lamecense.

As incontáveis viagens que fizemos, os inventários fotográficos, o levantamento documental em numerosos e distintos arquivos e a análise atenta das obras *in situ*, levou-nos à descoberta de todo um património que estava por tratar, na cidade de Lamego e, mais tarde, na Diocese, permitindo-nos,



Fig. 1. Lamego. Capela de Nossa Senhora do Desterro. Retábulo-mor. (© DGPC/DADB/Sistema de Informação para o Património Arquitetónico. Hugo Costa Marques, 2021).

²⁰ Carla Sofia Ferreira Queirós, *Os Retábulos da cidade de Lamego e o seu contributo para a formação de uma escola regional. 1680-1780* (Lamego: Câmara Municipal de Lamego, 2002), 246-250, 253-255.

²¹ Smith, *A Talha em Portugal*, 119.

²² Smith, 119.

²³ Carla Sofia Ferreira Queirós, “A Capela de Nossa Senhora do Desterro e o barroco em Lamego”, *Monumentos*, n.º 38 (2020-2021): 146.

por exemplo, encontrar o mesmo mestre entalhador Manuel Machado²⁴, responsável por grande parte da talha da Capela de Nossa Senhora do Desterro, a trabalhar em outros locais do bispado, nomeadamente, em Marialva e Penedono²⁵.



Fig. 2. Mêda. Igreja de São Tiago, Marialva. Retábulo-mor. 2004. (© Autora). Fig. 3. Penedono. Igreja de São Pedro, Penedono. Retábulo-mor. 2004. (© Autora).

À semelhança de Smith deparámo-nos com o mesmo tipo de dificuldades como se *A Talha em Portugal* fosse quase um prenúncio de uma morte anunciada, no que toca à documentação em falta.

E porque falamos de Robert Smith e da talha, não quisemos esquecer aqueles que foram também assuntos mencionados no seu livro, mas que acabou por não tratar por motivo de falta de espaço e documentação, como diz: os tetos em caixotões, em talha dourada e policromada e/ou com pintura, assim como as imagens que acompanham os retábulos.

24 Carla Sofia Ferreira Queirós, "A importância da Sede do Bispado de Lamego na difusão da estética retabular: tipologias e gramática decorativa nos séculos XVII-XVIII". Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006, 200-201; Carla Sofia Ferreira Queirós, *Retábulos do Bispado de Lamego (Séculos XVII-XVIII)* (Porto: Edições Afrontamento/Carla Sofia Ferreira Queirós, 2014), XXXVI.

25 Queirós, "A Capela," 150; Cfr. Queirós, "A importância," 146-147; Queirós, *Retábulos do Bispado de Lamego*, 86.



Fig. 4. São João da Pesqueira. Igreja de São Bartolomeu, Vilarouco. Teto da capela-mor. 2004. (©Autora).



Fig. 5. Armamar. Igreja de São Cosme e São Damião, São Cosmado. Pormenor do remate do retábulo-mor e teto da capela-mor. 2004. (©Autora).

Além da falta dos documentos, deparamo-nos com outros constrangimentos, que ainda são muitos, nomeadamente, a pouca sensibilização das autoridades competentes que, muitas das vezes, e depois de tantos anos de investigação na área, teimam em manter muitos exemplares de talha dourada, sobretudo, retábulos, à mercê de qualquer meliante, num total abandono e desleixo, apeados, desmantelados em armazéns, garagens e sótãos, despro-

vidos de condições dignas de os receberem, à espera de serem ensamblados, estudados, analisados e intervencionados. Mais do que tudo, à espera que um dia desapareçam de vez, pois, assim, sobra espaço para o que faz falta, como aconteceu com tantos outros. E tudo isto por ignorância, falta de conhecimento e parcós recursos financeiros disponíveis para a salvaguarda destas obras, preservação, reabilitação, conservação, restauro e divulgação²⁶. Referindo-se a este flagelo, já anunciado por Smith, o mesmo adiantava relativamente aos viajantes do século XVIII que se deleitavam com os interiores sacros: "Eles, porém, foram mais felizes do que nós, dados os terríveis estragos provocados pelo tempo e pelos homens nas obras-primas desta arte (...) O acervo da talha existente torna-se cada dia mais reduzido, enquanto o da talha mutilada aumenta constantemente, com pinturas e douramentos grosseiros com que o povo persiste em a deturpar"²⁷, realidade bem presente por todo o Portugal. Como é fácil seduzir, enganando, quem não entende o que vê!



Fig. 6 Cinfães. Igreja de São Martinho, Fornelos. Retábulo-mor, 2004. (©Autora).

Fig. 7 Lamego. Capela de Nossa Senhora da Guia, Medelo. Retábulo colateral do lado do Evangelho, 2000. (©Autora).²⁸

26 Carla Sofia Ferreira Queirós, "Considerações sobre os Retábulos de Talha Dourada no Concelho de Santarém: uma realidade desconhecida," in *Santarém: Arte, História e Património*, coord. Maria Emilia Vaz Pacheco e Eva Raquel Neves (Lisboa: Caleidoscópio; Santarém: Câmara Municipal de Santarém, 2020), 231-239.

27 Smith, *A Talha em Portugal*, 8.

28 A hibridez das formas e as cores desta estrutura retabular, a par do retábulo-mor e do colateral do lado da Epístola foram objeto de tratamento na nossa dissertação de mestrado. Infelizmente, não se trata

Robert Smith já o notara aquando das suas investidas no terreno: a falta de documentação que nos prove a autoria e a datação destas obras de arte, e os estudos dispersos sobre esta matéria, a que se juntam o desaparecimento de muitas obras em talha dourada, nomeadamente, retábulos, fruto de vicissitudes várias e a mutilação de outras tantas estruturas retabulares. A estas circunstâncias, acresce a deslocação dos seus locais de origem para outros dentro do mesmo espaço sacro ou, simplesmente, para outros espaços sagrados ou laicos, impedindo-nos a sua correta leitura, lembrando-nos o muito que ainda há a fazer e investigar no âmbito deste assunto.

A esperança, é a mesma de Smith. O “Oxalá que neste caso seja breve!”²⁹ está longe de ser definitivo, mas muito temos feito e alcançado nos últimos anos. No entanto, o tal grande problema, a falta de documentação, teima em manter no anonimato muitos dos autores das obras de talha. Até lá, “devemos contentar-nos com hipóteses baseadas em análises suscetíveis de profundos erros”.³⁰ Smith adianta que “é uma solução provisória”.³¹ No entanto, uma solução legítima, pensamos, desde que o façamos com o mesmo espírito analítico, meticoloso, de Robert Chester Smith.

O CENTRO INTERPRETATIVO DO BARROCO

Uma vez que um dos grandes objetivos deste livro é revisitlar os temas da obra de Smith, alargando a um contexto interdisciplinar e contemporâneo, optámos por trazer, aqui, a Igreja do Espírito Santo, em Arcos de Valdevez, uma das muitas mencionadas por Robert Smith, alvo do seu olhar atento, a qual examinou exaustivamente, como o provam as imensas fotografias que tirou e que fazem parte do seu espólio profissional legado à Fundação Calouste Gulbenkian, estamos em crer, aquando da sua visita, em 1961³², e que terá sido determinante para a sua classificação como Imóvel de Interesse Público, em 1977.

Foi ele o responsável por abrir o caminho para as investigações mais profundas que se seguiram, nomeadamente, a de Paula Cardona³³.

Após tantos anos de portas fechadas ao público por não reunir as condições necessárias de segurança e de se encontrar em estado de degradação, a Igreja do Espírito Santo abriu, finalmente, as suas portas, em 2018,

de um caso isolado. Ver Queirós, *Os Retábulos da cidade de Lamego*, 224-225, 233.

29 Smith, *A Talha em Portugal*, 9.

30 Smith, 9.

31 Smith, 9.

32 Robert C. Smith, “A igreja do Espírito Santo, de Arcos de Val de Vez, e o Seu Recheio Artístico, segundo os Documentos da Irmandade”, *Notícias dos Arcos*, 17 de Outubro, 1965, 2.

33 Paula Cristina Machado Cardona, “Os artistas ao serviço da Confraria do Espírito Santo dos Arcos de Valdevez”, in *Artistas e Artífices no Mundo de Expressão Portuguesa* (Porto: CEPSE, 2008), 209-224.

renovada, acolhendo, atualmente o Centro Interpretativo do Barroco (CIB), a Porta de entrada do Barroco no Alto Minho.



Fig. 8. Arcos de Valdevez. Igreja do Espírito Santo (Centro Interpretativo do Barroco). Logótipo. 2018. (© CIB/Município de Arcos de Valdevez).



Figs. 9. e 10. Arcos de Valdevez. Igreja do Espírito Santo (Centro Interpretativo do Barroco). Vista geral. 2018. (© CIB/Município de Arcos de Valdevez).

Um projeto inovador, pedagógico, com valências culturais que restituui a este espaço, uma joia da talha e do barroco minhoto, a dignidade que há muito merecia. Trata-se de uma plataforma de dinâmica turística e de conhecimento do Barroco na região do Alto-Minho, servindo de porta de entrada para o barroco nos dez concelhos do Alto Minho: Arcos de Valdevez, Caminha,

Melgaço, Monção, Paredes de Coura, Ponte da Barca, Ponte de Lima, Valença, Viana do Castelo e Vila Nova de Cerveira. O projeto nasceu da viagem de Robert Smith e da vontade da autarquia em recuperar este símbolo da vila e tomou forma numa parceria com a Diocese de Viana do Castelo e a Direção Regional da Cultura do Norte, visando não só a recuperação do edifício, destacando o estudo histórico e arqueológico, mas também a recuperação do espólio artístico nele existente, a talha, a pintura, a escultura e o azulejo, tendo por objetivo o conhecimento, a educação, a coesão e a integração social, curiosamente, as premissas da Fundação Calouste Gulbenkian para o último triénio.

O CIB, como é conhecido, dispõe de novas tecnologias de realidade aumentada e virtual que permitem ao visitante explorar uma linha do tempo com destaque para a Sociedade e o Pensamento, a Cultura e a Arte na época Barroca, ao mesmo tempo, que possibilitam descobrir, conhecer e interpretar os monumentos barrocos da região e a própria Igreja do Espírito Santo. A nova tecnologia permite, por exemplo, ver o processo de reconstrução do retábulo-mor, no tardoz, com o auxílio duma figura virtual, o Asinhais, e fazer o download de uma aplicação para telemóvel, de forma a ter acesso à informação sobre todo o património integrado, bastando para isso, apontar o telemóvel para o local. Conseguir caminhar dentro de um espaço, vê-lo a ser construído é uma dinâmica que antes não teria sido possível.³⁴

Esta visão atualizada, que dá título à nossa apresentação, prende-se, não só com as novas tecnologias ao serviço da arte, do conhecimento e da educação, mas também lembrando que esta visão atualizada do panorama retabular português se prende, de igual modo, a um caminho menos bonito, mais tortuoso, de perda, de anonimato, de negligência, de destruição, de total desconhecimento do que já não existe, exceto algumas notas aqui e ali ou a existência de espaços vazios, sem leitura, sem vida, sem mensagem, sem o brilho de outros tempos.³⁵ E ainda são muitos estes caminhos! Interrogamo-nos como é que à luz de tanta informação com que somos bombardeados todos os dias, ainda deparamos com cenários lamentáveis e tristes, onde o que resta são quatro paredes e, mesmo essas, também já contam outra história.

Nas palavras de António Filipe Pimentel, Robert Smith fica na "História da História" de muitas matérias que se relacionam com a arte portuguesa, nomeadamente, com a arquitetura e com a talha, como um dos que mais cedo olhou, observou, investigou melhor e mais longe a arte portuguesa entre os séculos XVI-XVIII.³⁶

34 Consultar o vídeo: https://youtu.be/0_MI84jGFjE.

35 A este respeito ver Queirós, "Considerações," 231-239.

36 António Filipe Pimentel, "Um olhar perspicaz: Robert Smith e o Monumento de Mafra," in *Robert C. Smith (1912-1975). A investigação na História de Arte*, coord. Manuel da Costa Cabral e Jorge Rodrigues

CONCLUSÃO

As investigações de Robert Smith permitiram também e agora um cruzamento com a contemporaneidade, catapultando alguns destes locais, que despertaram a sua curiosidade, para centros inovadores, interpretativos como é o caso do CIB, onde a tecnologia de ponta assume agora o seu lugar para cativar e despertar os sentidos daqueles menos atentos à arte.

No fundo, um olhar do século XXI, mas a cumprir a mesma função pedagógica, evangelizadora, catequética, e porque não, teatral, adaptada aos novos tempos que outrora a mensagem do Barroco pretendia transmitir.

Há muito que nos revemos nas palavras de Smith, sobretudo, nos projetos que gostaríamos de ver concretizados e nas soluções que muitas das vezes apresentamos. Há, ainda, um longo caminho a percorrer. A história da talha dourada em Portugal está longe de estar terminada.

BIBLIOGRAFIA

- Alves, Alexandre. *Artistas e Artífices nas Dioceses de Lamego e Viseu*. 3 vols. Viseu: Governo Civil de Viseu, 2001.
- Borges, Nelson Correia. *História da Arte em Portugal. Do Barroco ao Rococó*. Vol. 9. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.
- Brandão, Domingos de Pinho. *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e na diocese do Porto*. 4 vols. Porto: Diocese do Porto, 1984-1987.
- Cardona, Paula Cristina Machado. "A actividade mecenática das Confrarias nas Matrizes do Vale do Lima nos séculos XVII a XIX". Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005.
- . "Os artistas ao serviço da Confraria do Espírito Santo dos Arcos de Valdevez". In *Artistas e Artífices no Mundo de Expressão Portuguesa*, 209-224. Porto: CEPESE, 2008.
- Dias, Pedro. *A Talha Indo-Portuguesa*. Porto: Amigos do Museu Nacional Soares dos Reis (Círculo Dr. José Figueiredo), 2014.
- Eusébio, Maria de Fátima dos Prazeres. "A talha barroca na Diocese de Viseu". Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006.
- Ferreira-Alves, Natália Marinho. *A arte da talha no Porto na época barroca (Artistas e clientela. Materiais e técnica)*. Porto: Arquivo Histórico/Câmara Municipal do Porto, 1989.

(Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000), 286.

- Ferreira, Sílvia. *A talha barroca de Lisboa (1670-1720). Os artistas e as obras.* Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009.
- . "A talha barroca entre Lisboa e S. Jorge: o caso da Igreja de Santa Bárbara de Manadas. Abordagens e desafios à luz dos estudos de Robert C. Smith (1912-1975)". In *Arte & Património*, 69-75. Ilha de São Jorge: Acroarte, 2022.
- Moura, Carlos. "Uma poética da refúlgência: a escultura e a talha dourada". In *O limiar do Barroco*, coord. Carlos Moura, 87-119. Vol. 8. *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, 1993.
- Oliveira, António José de. "Clientelas e Artistas em Guimarães nos Séculos XVII e XVIII". Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2011.
- Pimentel, António Filipe. "Um olhar perspicaz: Robert Smith e o Monumento de Mafra". In *Robert C. Smith (1912-1975). A investigação na História de Arte*, coord. Manuel da Costa Cabral e Jorge Rodrigues, 276-287. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- Queirós, Carla Sofia Ferreira. *Os Retábulos da cidade de Lamego e o seu contributo para a formação de uma escola regional. 1680-1780*. Lamego: Câmara Municipal de Lamego, 2002.
- . "A importância da Sede do Bispado de Lamego na difusão da estética retabular: tipologias e gramática decorativa nos séculos XVII-XVIII". Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006.
- . *Retábulos do Bispado de Lamego (Séculos XVII-XVIII)*. Porto: Edições Afrontamento/Carla Sofia Ferreira Queirós, 2014.
- . "Considerações sobre os Retábulos de Talha Dourada no Concelho de Santarém: uma realidade desconhecida." In *Santarém: Arte, História e Património*, coord. Maria Emilia Vaz Pacheco e Eva Raquel Neves, 231-239. Lisboa: Caleidoscópio; Santarém: Câmara Municipal de Santarém, 2020.
- . "A Capela de Nossa Senhora do Desterro e o barroco em Lamego". *Monumentos*, n.º 38 (2020/2021): 146-155.
- Rodrigues, José Carlos Meneses. "Retábulos no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa (Séculos XVII-XIX). Do Maneirismo ao Neoclássico". Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004.
- Smith, Robert C. *A Talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1962
- . "A igreja do Espírito Santo, de Arcos de Val de Vez, e o Seu Recheio Artístico, segundo os Documentos da Irmandade." *Notícias dos Arcos*, 17 de Outubro, 1965.

La huella indeleble Portugueses en la Sevilla del barroco

Fernando Quiles

Universidad Pablo de Olavide (Sevilla).

fquigar@upo.es

"Do Tajo a China o portuguez impera,d'un polo ao outro o castelhano voa,
e o dois estremos de terrestre esphera
dependen de Sevilla e de Lisboa."
(frei José de Santa Rita Durão)

RESUMEN

La conexión de Sevilla con Lisboa fue intensa, tal como las fuentes lo han contado, pero no por ello fueron menos importantes los flujos económicos y culturales entre la ciudad del Guadalquivir y otros enclaves tras de la 'raya'. No pocos estudios se han ocupado de significar esta realidad histórica¹. Al igual que el papel jugado por la nación portuguesa en nuestra ciudad, cuando las familias de esa procedencia tomaron aquí carta de naturaleza. Y se hicieron notar en el medio urbano, con la ocupación de viviendas en propiedad, adaptadas a sus usos y costumbres, tanto como en la apropiación de espacios sacros para cultos y enterramientos familiares.

Palabras-clave: Sevilla, Lisboa, Raya, Portugal, comercio, flota de Indias, colecciónismo, casa, ciudad, relaciones artísticas, relaciones sociales.

¹ Relativamente reciente es la obra colectiva *La Sevilla lusa*, donde se estableció ese vínculo desde múltiples ópticas, Fernando Quiles, Manuel Fernández Chaves y Antónia Fialho Conde, coords. *La Sevilla Lusa. La presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco*, (Sevilla: Enredars, 2018).

ABSTRACT

Seville's connection with Lisbon was intense, as the sources tell us, but the economic and cultural flows between the city on the Guadalquivir and other enclaves behind the 'raya' were no less important. Many studies have been carried out to highlight this historical reality. As well as the role played by the Portuguese nation in our city, when families of Portuguese origin took up residence here. And they made their presence felt in the urban environment, with the occupation of property dwellings, adapted to their uses and customs, as well as in the appropriation of sacred spaces for worship and family burials.

Key-words: Seville, Lisbon, "Raya", commerce, Indian fleet, collecting, house, city, artistic relations, social relations.

REMEMORADO: DE LA 'RAYA' COMO SIGNO AL 'SITIO' COMO SIGNIFICANTE

Portugal se hizo presente en Sevilla, dejando su huella, con múltiples vestigios aun en el ámbito sacro. Al margen de las elocuentes fuentes documentales, destellan las referencias visuales que todavía facilitan el reconocimiento de los espacios en que aún resuenan los ecos de vida.

Pero más allá de la metrópoli habría que avanzar al territorio para rastrear esa huella, dada la fuerte impronta que la frontera, o 'raya', hizo notar en tierras del reino sevillano.² Por no perderme en este fondo de saco y valiéndome de la fuente sobre la que se apoya el presente estudio, me quedo con una nítida referencia a ese *limes* como fuente de conflicto, me refiero a los "quarenta y nuebe mapas del exercito de portugal en papel, que pareze pertenezer al p^e fray miguel de aguirre de la orden de san agustin conventual en su cont^o de d^a m^a de aragon de la ui^a de md", que dejó al fallecer Juan Luis Lobo³. Claramente las escaramuzas militares sobre ese espacio compartido hubo de hacerse patente, condicionando la cotidianeidad siquiera sea a través de tales fuentes. No son pocas las referencias al conflicto, que dejó un importante rastro documental⁴.

2 Baste para conocer en parte la situación un estudio relativo al territorio que arrima a la propia línea fronteriza: José M^a. Sánchez-Cortegana, "Obras y artistas portugueses en la *Tierra de Sevilla* entre los siglos XVI al XVIII", en *La Sevilla lusa. La presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco*, coord. Fernando Quiles, Manuel J. Fernández y Antónia Fialho Conde (Sevilla: Enredars, 2018), 288-305.

3 Como consta en el inventario de sus bienes, redactado el 27de febrero de 1665. Este documento, así como los que siguen, proceden del Archivo Histórico Provincial de Sevilla, en concreto de la sección de Protocolos Notariales (en adelante: AHPS). El presente ha sido tomado del libro 3709, fols. 256-258/259-261. Referencia concreta del folio 261r. Queda la ilustración de lo acontecido medio siglo después: Altieri Sánchez, J. y Sánchez Rubio, C., *Los dibujos de Filippo Pallotta de la campaña de Portugal de 1704. Planos y mapas de los ingenieros militares franceses en la propaganda de Felipe V*. Versión digital: https://publicaciones.4gatos.es/pallotta/chapter/cartografia_militar/#return-footnote-42-1. Consultado en diciembre de 2023.

4 Todavía en 1655 se sufragan los gastos de la tropa conducida a la frontera, con cargo -en algún caso- a



Fig. 1. Anónimo "Portraict du sitie et ordre de La bataille donnee entre Le sr. don Antonio nommé roy de portugal et Le duc de Alba Lieutenant et capp.ne general du Roy cath. Don philippe 2. devant Lisbonne par mer et par terre en un mesme jour Le 25. d'aoust 1580". C. 1580. Biblioteca Nacional de Portugal. Versión digital in: <https://purl.pt/1237.D.319.A>. Foto: CC. License.

El confín fronterizo, pese al conflicto secesionista (1640 y 1668), se tornaría en la *raya barroca*, que favorecería la “derrama” cultural entre territorios como Algarve y Andalucía occidental⁵. Tornándose en la “costura” decisiva en la ‘Jangada de pedra’, ‘Balsa de piedra’, que escribió José Saramago, llena de amores y desamores, desencuentros y solidaridades, en que flotamos juntos, y ojalá por siempre fraternalmente unidos en nuestra rica diversidad⁶.

PORQUEROS EN SEVILLA: DEL ARRAIGO A LA MÍESIS OBLIGADA

Lógicamente las posibilidades que brindaba la ciudad y su río atrajeron a una importante población, y ello sin olvidar la cercanía física y “parentelar” del

impuestos gestionados por el propio cabildo sevillano, como “los maravedís aplicados para la paga de los soldados de las fronteras de Portugal”. AHPS, 16357, 728; 21-XII-1655.

5 De entre la abundante bibliografía relativa a esta circunstancia, destaco el texto de Mateus Ventura Maria da Graça, en “Cruzar la raya: O contributo social e cultural da mobilidade dos portugueses no mundo hispánico, através de Sevilha”, *Las artes en el Reino de Sevilla durante el Barroco. En razón de sus centralidades y periferias*, coord. Fernando Quiles (Sevilla: Enredars, 2023), 135-166.

6 Moisés Cayetano Rosado, *La raya ibérica. Del campo de batalla al de la emigración y otras cuestiones peninsulares* (Badajoz: Fundación CB, 20189, 14).

Algarve⁷. Mercaderes, agentes de seguros, capitanes de navíos, traficantes de esclavos, quienes -luego de beneficios económicos- hicieron vida comunitaria, con casa, familia y acaso linaje, en la ciudad portuaria. Y ello sin olvidar el elenco de adinerados individuos que ejercieron su influencia en el medio cortesano, como los asentistas Francisco Báez Eminente, dueño por años del Almojarifazgo sevillano, o Jorge de Paz Silveira, quien también tuvo casa en Madrid. Baéz vivió a caballo entre la Corte y Cádiz, si bien no perdió el contacto con Sevilla, donde llegó a situarse al frente de la nación portuguesa, como no podía ser menos dada la confianza que le brindaron sus paisanos. Se le ha podido vincular con otra relevante familia portuguesa, la de los Ribeiro⁸. E igualmente he podido documentarle tratando con un rico sevillano, quien tuvo una extensa red lusitana, Jerónimo de la Parra⁹. Es su testamento donde he podido descubrir sus tratos con Diego Gómez de Salazar, otro paisano asentado en la Corte, y por más decir un reconocido cripto-judío, que le debía una gran suma de reales. Igualmente se encontraban en parecida situación Juan de Fonseca Cardoso, Henrique Lorenzo, Duarte de Acosta y también su primo Antonio de Fonseca¹⁰. Queda patente la inserción económica en el medio. El testador llegó incluso a precisar que Francisco Báez Eminente tenía en su poder "la plata de su servicio entregada en Madrid, conforme memoria, que pesa hasta 520 pesos, para que la pida su mujer o albaceas"¹¹.

En los años que centran mi atención, abundan los apellidos portugueses en las escrituras notariales, algunos tan destacados como los de Ramallo, Almeida y Rabasa, por nombrar algunos que acabaron normalizándose. No extraña encontrar a un Andrés Ramallo Casabella ejerciendo como espartero

7 De la Valencia del Algarve como tierra media: Mateus Ventura Maria da Graça, "No somos portugueses sino del Algarve", en *La Sevilla Lusa. La presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco*, coord. Fernando Quiles, Manuel Fernández Chaves y Antónia Fialho Conde (Sevilla: Enredars, 2018), 194-217.

8 Markus Schreiber, "Entre las sociedades ibéricas y la diáspora judía: los Pinto y los Ribeiro en los siglos XVI y XVII", *Sefarad*, 58/2 (1998): 370.

9 Testamento de Gerónimo de la Parra. Le debe Diego Gómez de Salazar 92.500 reales, y Juan de Fonseca Cardoso 8800 r., así como Henrique Lorenzo 5500 rs. Asimismo, en poder de Francisco Váez Eminente quedó la plata de su servicio, siendo entregada en Madrid, conforme a la memoria, donde figura que pesa hasta 520 pesos, quedando pendiente de que la pida su mujer o albaceas. Más noticias, incluida la relativa al rendimiento económico que le aportaban dos casas en alquiler en Madrid, una en la calle Mayor frente del conde de Oñate y la otra en la calle de Cantarranas, frente de las cocheras del secretario Martín de Medina Lasso de la Vega, en: AHPS, lib. 11852, 393-5.

10 De él se ocupó Julio Caro Baroja en su libro *Los judíos en la España moderna y contemporánea*, (Madrid: Arión, 1961), III, 359-379. Y más recientemente se publicó su biblioteca: Bernard Loupias, "La biblioteca de Diego Gómez de Salazar", *Bulletin Hispanique*, vol. LXXXIX, ns. 1-4 (1987): 307-311.

11 Testamento de Gerónimo de la Parra, cit., fol. 323.

en el barrio¹². Por otro lado, el capitán Gabriel Rabasa, en su testamento, nos habla de su matrimonio con María Enríquez y Durán, en la ciudad de Lagos¹³.

El puerto sevillano llamaba a una parte de los portugueses que procuró incluso naturalizarse para tener una más fácil inserción en la ruta ultramarina, al contar para ello con la aquiescencia del Consulado de cargadores. A poco que se consulten los registros de Contratación pueden localizarse sus nombres. En Protocolos he podido conocer algunos con arraigo en la ciudad, aun cuando tuvieran la mirada dirigida al embarcadero de la ciudad¹⁴.

En realidad, la Corona castellana, sobre todo con Felipe IV y su valido, el conde-duque, dada la necesidad de capital, favoreció la presencia de portugueses en ciudades como Sevilla. Y en modo alguno tuvo reservas con los *cristãos novos*, como queda claro en su política interior y es explícito en su "Memorial" de 1624¹⁵. En su mayor parte eran asentistas, ricos hombres de negocio que realizaron una importante derrama de capital en tierras hispanas. Y alguno de ellos, como el citado Báez, con la certeza de tener antecedentes judíos. aquí

Agente de seguros fue Duarte de Acosta, quien tuvo tratos con influyentes personajes, como el alguacil mayor Antonio del Castillo Camargo. En mayo de 1653 se vio obligado a reponerle los ocho mil reales de plata que les debía al haberse perdido su navío, el san Juan Bautista, que llevaba el maestre Fernando de Olivares, retornando de santo Domingo¹⁶. Y qué contradicción, pues fueron portugueses quienes se hicieron con el barco y su carga, tal como recuerda el documento, "en la isla del pico".

12 AHPS, lib. 16348, s/f, 1650.

13 AHPS, lib. 16349, s/f, 1651.

14 Aguado lo resume en estos términos: "Finanzas, impuestos y el trato mercantil ocuparon la mayor parte de la actividad de esta élite lusitana que se acomodó a las orillas del Guadalquivir a partir de 1580 y cuyo número no cesó de aumentar hasta la independencia de 1640. Junto a ellos, otros muchos portugueses ocuparon el espacio urbano sevillano, donde llegaron a suponer hasta un 12 por ciento de su población y cerca de la cuarta parte en determinadas collaciones o barrios como *Omnium Santorum*, *El Salvador* o *Santa Cruz*, donde el idioma portugués era tan común o más que el castellano." Hasta 1650 lograron se admitidos hasta 258 mercaderes portugueses. Jesús Aguado de los Reyes, "El apogeo de los judíos portugueses en la Sevilla americana." *Cuadernos de Estudios Sefarditas*, no. 5 (2005), 142-143. A propósito: José Manuel Díaz Blanco, "La corona y los cargadores a Indias portugueses de Sevilla (1583-1645)", en *Iberismo. Las relaciones entre España y Portugal y otros estudios sobre Extremadura. VIII Jornadas de Historia de Llerena*, coord. Felipe Lorenzana de la Puente, y Francisco Javier Mateos Ascasibar (Llerena: Sociedad Extremeña de Historia, 2007), 91-104.

15 John H. Elliott, José F. de la Peña y Fernando Negredo, *Memoriales y cartas del conde duque de Olivares. Política interior: 1621 a 1627*, vol. I. (Madrid: Alfaaguara, 1978), 37 y ss. Cabría aquí recordar a García-Baquero aludiendo a la "tolerancia funcional": Antonio García-Baquero González, "Los extranjeros en el tráfico con Indias: entre el rechazo legal y la tolerancia funcional", en *Los extranjeros en la España moderna*, ed. M.ª Begoña Villar García y Pilar Pezzi Cristóbal, (Málaga: Ministerio de Ciencia e Innovación. 2003), t. I, 77-99.

16 AHPS, lib. 5596, fol. 817, 9-V-1653.

Parecida tarea ocupaba a Rodrigo López de Évora, que vivía en Lisboa y tenía vínculos con Burgos¹⁷. En Sevilla, sin embargo, no he podido constatar su presencia, aunque no es descartable, porque incluso en la ciudad tuvo arraigo parte de su familia. Aquí vivió y posiblemente murió su hijo Nicolás, que llegó a testar en el verano de 1650¹⁸.

Unas semanas antes posiblemente murió de peste Francisco Hernández, al menos en su testamento de fines de mayo atestiguó que estaba "enfermo de cuerpo". Era oriundo de Oporto. Aparte, sólo se sabe que era "trabajador", pero por el hecho de tener casa en Santa María la Mayor, posiblemente pudo ocuparse en asuntos mercantiles, quizás con el puerto como trasfondo¹⁹.

Significativa presencia es la de Gil López Cardoso, a quien se le sitúa embarcándose en dirección a Angola, pero también hacia la provincia de Cumaná. Hacia el enclave africano derrota en 1653, partiendo del puerto de Bonanza, en Sanlúcar, al mando de la nao Nuestra Señora del Rosario y San Antonio, cuya propiedad compartía con Manuel de Acosta y Sosa y Jacinto Núñez de Cubarca²⁰. No era el único que tenía este enclave africano como parte de su red mercantil, otro ilustre portugués llegó a poseer un vínculo estable con la ciudad de Luanda, me refiero a Gonçalo Nunes de Sepúlveda, quien en Sevilla ha sido conocido por la versión española de su nombre y de su primer apellido²¹.

LA "PADROEIRA" EN SEVILLA

Cuenta José Maldonado de Saavedra, en su *Discurso historial de la Capilla Real de Sevilla* (1672):

Quisieron, pues, los negros hacer su fiesta [a la Inmaculada] y en ella celebrar su voto como las demás. Juntaronse, y habiendo cada uno ofrecido lo que podía para el gasto, se reconoció no era bastante, porque serían menester más otros doscientos ducados. A esto se ofreció un negro, que siendo libre, si había quien

17 Alonso Hilario Casado, "Los seguros marítimos de Burgos. Observatorio del comercio internacional portugués en el siglo XVI", *Revista da Faculdade de Letras*, 4 (2003): 213-242.

18 AHPS, lib. 17012, fols. 1-9; 10-VII-1650.

19 Testamento de Francisco Hernández, trabajador del campo, hijo de Mateo Hernández y de María Gaspar, todos ellos naturales de Oporto. AHPS, lib. 5584, fol. 587; 29-V-1649.

20 Manuel de Acosta y Sosa, Gil López Cardoso y Jacinto Nuñez de Cubarca, dueños y señores de la nao Nuestra Señora del Rosario y San Antonio, surta en puerto de Bonanza, de Sanlúcar de Barrameda, para "con buena bentura hacer viaje" a las costas de Angola, con licencia de S. M., y Francisco de Zapata Ojeda maestre de dicha nao, se obligan pagar a del Castillo. AHPS, lib. 5596, fol. 508.

21 La trayectoria de Nunes de Sepúlveda es sobradamente conocida. Diversos estudios se ocupan de ello. Valga la tesis doctoral de Miguel Geraldes Rodrigues, "Between West Africa and America. The Angolan salve trade in the Portuguese and Spanish Atlantic Empires (1560-1641)" (tesis doctoral European University Institute de Florencia, 2019).

prestase este dinero, él le serviría de esclavo, porque no faltase este pequeño obsequio que esta hermandad quería hacer a la Virgen. Hicieron diligencias, y uno de ellos, conocido de Gonzalo Núñez de Sepúlveda, le pidió este préstamo: mandó le llevasen al moreno que se quería vender, y teniéndolo presente supo de él el gusto con que se ofrecía a ser esclavo por servir con su libertad a la Madre de Dios. Admirado Gonzalo Núñez de lo que tenía delante de sí, mandó dar de limosna a los morenos los 200 ducados, ofreciéndoles, si fuese necesario más, acudiesen a él; al moreno dio otra limosna y que en sus necesidades acudiese a él, pidiéndole no perdiese su libertad.

Un admirable detalle el de Gonzalo Núñez, al pedirle, a quien se iba a sacrificar por el bien del grupo vendiéndose, que “no perdiese la libertad”. Un deseo que pudo ser sincero, aun cuando lo expresara alguien con fuerte vínculo con las rutas esclavistas. En todo caso, resulta muy significativa esta asociación entre esclavitud y culto a la Inmaculada.

La construcción de su capilla funeraria, costeada con todo lujo, por mano de algunos de los mejores artistas en activo entonces en la ciudad, contribuyó a recomponer el registro devocional catedralicio. La capilla, que indistintamente se nombraba de san Pablo o de la Inmaculada, como figura en la documentación, había cedido su lugar al altar ubicado en el trascoro que acabaría acogiendo el culto concepcionista, de mano de la famosa “Cieguecita” de Montañés. Sin embargo, en la documentación de mediados del XVII el nuevo espacio funerario de Núñez de Sepúlveda mantenía su filiación mariana. Así lo refiere un documento de 1657, la carta de pago firmada por el platero Antonio Carrillo al cobro de los 11569 reales y tres cuartillos “por el balor de las piezas de plata que a delantte se aran mencion que e labrado para el seru^o del cultto dibino de la cappilla de nra sra de la pura y limpia concepc^{on} que bulgarm^{te} llaman de san pablo çita en la sancta yglesia mayor desta çiudad”.

En cumplimiento con los dictados de Arriola y Blázquez, en nombre del patrono, el citado platero hizo, con 131 marcos y seis onzas, dos lámparas grandes (de 19 y 21 marcos), dos blandones grandes y cuatro chicos y una cruz, entre otras piezas²².



Fig. 2. Alonso Martínez. *Inmaculada Concepción*. Capilla de la Inmaculada. Catedral de Sevilla. 1656-1658. Foto: JI FilpoC. CC. License.

22 Antonio Carrillo, platero de mazonería, vecino de la collacción de santa María, da carta de pago a Arriola y Blázquez, de 11569 reales y 3 cuartillos “por el balor de las piezas de plata que a delantte se aran men-

Tan benemérito personaje no logró ver culminado su encomienda, pero supo rodearse de quienes le dieron término logrando situarla en el movimiento concepcionista que culminó por los años en que concluían las obras. Y no ha de extrañar que a tan distinguido portugués se hiciera con el recinto y lo dedicara a la Inmaculada, la misma que Portugal convirtió en su patrona en el reinado de Juan IV, con el reconocimiento de los beneficios que pudo aportar a la monarquía lusitana “em todas as épocas arriscadas”²³. Y aún en el XIX seguía siendo el baluarte de la nación, saliendo de las manos de aquella dinastía para convertirse en devoción del país²⁴. No extraña, que, entre los portugueses asentados en Sevilla, se manifestara ese sentimiento religioso y devocional.

En el caso de Núñez de Sepúlveda, pese al estigma que soporta por el hecho de haber ejercido como traficante de esclavos, no se puede olvidar la gran labor promotora ni ignorar su impronta en la ciudad. Localizada su casa, en la calle Ancha de San Martín, aun cuando no se la ha podido ubicar -de momento- exactamente, bien que su esposa, Mencía Pérez Andrade, nos ayuda a situarla a través de su declaración testamentaria, haciendo “testera a una barrera”²⁵.

Sus negocios le vincularon con un importante colectivo local, entre ellos quienes ejercieron como sus albaceas testamentarios, los banqueros Andrés de Arriola e Isidro Blázquez, quienes lo suscribieron el primero de octubre

cion que e labrado para el seruº del cultto dibino de la cappilla de nra sra de la pura y limpia concepcion que bulgarmte llaman de san pablo çita en la sancta yglesia mayor desta çiudad a sauer: los tres mill reales por vna corona de dorada con piedras con su rresplendor grande a ttoda satisfazion con vna paloma de platta blanca a el rremate de la dha chorona que pesso quinze marcos y seis onças de plata la qual fue concerttada entre mi y los dhos albaçeas en los dhos tres mill rreales de platta a ttoda costa= y los ocho mill quinientos y sesenta y nueve rreales y tres cuartillos de plata rrestantes son por el valor de ciento y trº y vn marcos seis onças y seis ochauas de platta a rraçon de sesenta y cinco rreales cada marco (...)” AHPS, lib. 3695, fol. 746.

23 M. B. Lopes Fernandes, *Memoria das medalhas e condecorações portuguezas, e das estrangeiras com relação a Portugal*, (Lisboa: Na Typographia da Mesma Academia, 1865), 14. Tomo la cita de David Martínez Vilches, “De patrona de la monarquía a patrona de la nación. La Inmaculada Concepción entre Portugal y España (1800-1854)” *Historia y Política*, 46 (2021): 211. Podríamos adelantar al medievo el patronato de la Virgen en las diócesis portuguesas: P. Avelino de Jesús da Costa. “A Virgem Maria padroeira de Portugal na idade média”, *Lusitania Sacra*, 2 (1957): 7-49.

24 Martínez Vilches, 211.

25 AHPS, lib. 3714, fols. 523-534; 22-V-1667; cita en fol. 527vto. Más en: Cristina Hernández Casado, “Gonzalo Núñez de Sepúlveda: esclavista, financiero, hidalgo. Historia de un ascenso social (1585-1655)”, en *La nobleza y la caballería. Privilegio, poder y servicio en la articulación de la sociedad moderna. ss. XVI-XVII*, coord. Elena Mª García, Héctor Linares y Marina Perruca, (Palermo: New Digital Press, 2019) 361-374. Se considera que Núñez de Sepúlveda llegó a gastar 150.000 ducados en obras pías, incluyendo el octavario de la fiesta de la Concepción. 372 y Ortiz de Zúñiga, 1796, 111. Más: Ramón de la Campa Carmona, “Un ejemplo de patronazgo nobiliario en la Catedral de Sevilla: la Capilla de la Concepción Grande y Don Gonzalo Núñez de Sepúlveda”, en *El comportamiento de las catedrales españolas: del Barroco al Historicismo*, coord. Germán A. Ramallo Asensio, (Murcia: Gobierno de la Región de Murcia / Universidad de Murcia, 2003), 425-448.

de 1664, de acuerdo con el poder para testar dado una década antes (1655), en el que hacía constar la necesidad de rematar las obras con el adecuado colofón, el escudo de armas, además del dorado de las rejas del recinto²⁶.

Por el testamento de doña Mencía tenemos constancia de los vínculos familiares con la propia iglesia de san Martín, tal como se deduce de la manda testamentaria, para la entrega a la cofradía de Nuestra Señora de la Esperanza de cien reales, para la adquisición de cera. Y sobre todo deja claro que quiere que bienes de fortuna siguieran en poder de la familia: "digo que por quanto mi voluntad y buen celo a sido y es de que todos los vienes Reyces de cassas juros y tributos y oficio de corredor de lonja que al presente tengo por vienes mis propios se conconcerue perpetuamente en mi linaje y familia atento a que las familias se perpetuan e ylustran por la conconceruacion y subcepcion de las cosas por derecho de familia y parentesco (...)"²⁷.

Aun cuando no tengamos la ubicación exacta de su casa, sí hemos podido conocer en parte su dotación mobiliar, en especial los agregados artísticos. Tuvo hasta doce cuadros grandes de hechos en Flandes. Además de otros diez medianos. Y entre pequeñas y medianas también poseyó diez láminas. En el patio, tal como el inventario de bienes acredita, había "diez y seis payses". Por último, destaco también "vn bionbo para atajar vna sala"²⁸. Como propio de un individuo de semejante relevancia social, su hogar se colmó de elementos decorativos. Y junto a los lienzos no faltaron las telas, como una colgadura de brocateles o la de paños de cortes que pendía de las paredes del estrado e incluso otra que se disponía en uno de los dormitorios²⁹.

CASA Y COLECCIÓN

Otros miembros de la comunidad portuguesa, que habían logrado enriquecerse con los negocios relacionados de un modo u otro con el tráfico india-

26 AHPS, lib. 3708, 408-429; 1-X-1664.

27 Testamento en: AHPS, lib. 3714, 523-534; 22-V-1667; cita en 27r.

28 Inventario realizado por doña Mencía y sus albaceas, en 16-XII-1655; AHPS, lib. 3691, 725-728; cita en 728vto

29 De esto da cuenta el que pudo ser el segundo testamento de la viuda, doña Mencía: AHPS, lib. 3716, 3-VI-1668, fol. 1-7. Reconoce la fundación de dos mayorazgos, teniendo por bienes las casas principales de morada, en la collación de san Martín y una partida de tributo de Consulado. Dispuso asimismo que quien gozare de esos bienes diera al padre fray manuel de San Agustín, su primo y religioso de la orden de descalzos agustinos, extramuros, 150 reales para libros y hábito. Igualmente, resultan sumamente interesantes otros items del citado documento, como el que estableció (fol. 2vto) la entrega de "una colgadura de brocateles" a su sobrino Antonio Suárez Pérez. Y también otra presea, esta vez para beneficio de otro sobrino Enrique Carlos de Andrade, "otra colgadura de paños de corte que le sirven en la sala donde tiene el estrado, y dos alfombras". Y a su prima Margarita Rivero, "la colgadura de corte pequeña que sirve en sala en que duerme" y además una cama colgada que está en el aposento junto a las escaleras. El reparto entre otros parientes y otras piezas del mobiliario de la casa se completa con la reserva para el Pópulo de los ornamentos de su oratorio (fol. 7r).

no, igualmente hicieron manifestación pública de su posición.³⁰ Es el caso de Duarte de Acosta, que se alojó en unas casas principales, "que tomó en arrendamiento, que fueron de la morada de Lucas Pinelo con su jardín y agua de pie (...)" Y además "con toda la pintura q estan en las dichas casas"³¹.

El ejercicio de habilitación de los lugares fue tan cuidado como casual, por el hecho de que en muchos casos se produjo por la confluencia de voluntades diversas a partir de pactos de familia. Cuando Manuel López Redondo de Aguilar, cuyos padres eran del lugar de Villartorpín, en el obispado de Lamego y jurisdicción de Castelrrodrigo, contrajo matrimonio con Josefa de Tovar, que a la sazón se encontraba acogida a sagrado, en el convento del Espíritu Santo, aportó una nutrida colección artística, que pudo acrecentar con la dote de ella³². Y aparte de algunos elementos de plata, como de costumbre se aportaba en semejante trance ("una piletta de plata de agua uendita", seis cucharas y un cucharon y un tenedor de plata, quatro cucharas de caracol con cauos de plata" y un salero de plata con su pimentero), destacarían algunas obras de arte, todas de uso claramente devocional, como "vn santo Cristo de caña con su sitial hecho en las yndias" o "vna ueronica pintada en lienzo en uastidor y moldura dorada", también tres imágenes pintadas, como la de "nuestra Señora del silensio pintada en lienso y tabla con su bastidor y moldura de a uara de largo", la de "nuestra Señora y san Jose y el niño en el portal pintado en tabla de a media uara poco mas con su moldura" y la "de nuestra Señora dando la casulla a San ylefonso en tabla de a media uara"³³.

Igualmente se añadieron, como parte del capital del cónyuge, otras imágenes, como la de Cristo con la cruz a cuestas y Crucificado, la Concepción, el Ángel de la Guarda, San Jerónimo, San Francisco de Paula, San Nicolás de Tolentino, San Miguel, Santa Marina y San Antonio de Padua) así como un amplio conjunto de láminas sobre cobre, todas de temas bíblicos y representaciones del santoral: la Verónica, Nuestra Señora del Silencio, la Concepción, San Juan Evangelista, el rey David, "la Madre de Dios y el Niño y Sra. Sta Ana", "la Sena de nro sr con sus discípulos". Lienzos de entre una vara y media y dos de largo y cobres de entre la tercia y la vara y media³⁴ Ella, por

30 Vid. Juan Ignacio Pulido Serrano, "Procesos de integración y asimilación: el caso de los portugueses en España durante la Edad Moderna", en *Comunidades transnacionales. Colonias de mercaderes extranjeros en el Mundo Atlántico (1500-1830)*, coord. Ana Crespo Solana (Madrid: Doce Calles, 2010), 189-206.

31 AHPS, lib. 4434, fols. 678-679; 20-V-1650. Sobre este tema: Salvador Hernández González y Francisco J. Gutiérrez Núñez, "Familias portuguesas y sus empresas artísticas en Sevilla", en *La Sevilla lusa. La presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco*, coord. Fernando Quiles; Manuel Fernández Chaves y Antónia Fialho Conde (Sevilla: Enredars, 2018), 448-473.

32 AHPS, lib. 5113, fols. 50-52; 22-I-1654.

33 AHPS, lib. 5113, fol. 50r.

34 AHPS, lib. 5113, 50vt-51r.

su parte, incoporó al repertorio pictórico apenas “dose quadros de diferentes adbocasaciones [y] dose payses”³⁵.

Por su parte, Josefa de Tovar aportó una heredad de campo, en el olivar de la villa de Pilas. Y además pinturas, una serie de doce cuadros con representación de diversas devociones, y una docena de países³⁶.

Sin llegar a semejante caudal artístico, Francisco de Espinosa, dejó al fallecer, probablemente en junio de 1649 –víctima del brote de peste–, poco más de una veintena de cuadros, dos de ellos medianos y el resto grandes, de diferentes devociones, y otros seis más, de los que nos falta saber su temática, bien que uno era grande y dos pequeños. Por último, también refiere el documento que poseyó “dos hechuras de un santo xpto”³⁷.

Apenas “trese quadros grandes y pequeños, de diferentes devociones” agregó al caudal familiar Pedro Alonso, oriundo de Santiago de Ponente, al casar con Ana Rodrigues³⁸. Este dato anima a plantear una hipótesis, en el caso de quienes ocupan una nueva vivienda tras del enlace matrimonial, el hecho de adquirir un lote de pinturas compuesto por referentes devocionales, con los que se exornaban y al propio tiempo se realizaba una especie de sacralización de los espacios recién ocupados por los casados.

Bartolomé Rodrigues de Melo constituye un caso muy representativo del pudiente grupo social vinculado a la Casa de Contratación y la flota de Indias. Su hermano Juan era capitán. Él había sido un influyente personaje del entorno del conde duque de Olivares, a quien sirvió como tesorero, aparte de ser contador del marqués de Mairena, y también con un cierto manejo en el control de cargos públicos, asumiendo desde 1641 la contaduría mayor de la Avería de la Casa de Contratación³⁹.

Al fin, la composición temática e incluso material y formal de bienes relacionados en los inventarios consultados, nos da pie a considerar el uso y disposición de las distintas piezas en ellos consignadas. Por lo general, existe un equilibrio entre obras de contenido religioso y las de orientación decorativa y simbólica. Como ocurre en el caso de los bienes aportados al matrimonio por Mariana Gómez Duarte, casada en 15 de febrero de 1650 con Alonso González, integrados por una veintena de lienzos, de los que sólo cinco eran de contenido religioso, aunque el tamaño permite pensar en su

35 AHPS, lib. 5113, fols. 55-56; 22-I-1654.

36 AHPS, lib. 5113, fols. 50-52. 22-I. Dote.

37 AHPS, lib. 5113I, fol. 339r.

38 Un modesto capital que asciende a 1512 reales. AHPS, lib. 16346, s/f.; 16-IX-1649.

39 Alfonso J. Heredia López, “El conde-duque de Olivares y sus oficios en la Casa de Contratación (1625-1645)”, en *Hacer Historia Moderna. Líneas actuales y futuras de investigación*, 1078-1086, coord. J. J. Iglesias e I. M. Melero, (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2020).

relevancia dentro de los espacios domésticos. Así el “quadro grande de san Lorenso” que probablemente ocupara la cabecera del oratorio, probablemente acompañado por los “quattro quadros de la escriptt³⁹”. Por lo demás, “quattro fábulas” y “dies fruteros”. La notoria diferencia en los precios pone bien a las claras la significación de los primeros frente a los segundos. El repertorio ornamental, por lo general compuesto de paisajes, fruteros o floreros, aparte de los reposteros tejidos, solía tener un menor coste, aunque su número es mayor⁴⁰.

Bartolomé Rodríguez de Melo fue contador mayor en la Casa de Contratación. Por el inventario de sus bienes sabemos de su acomodado *status*, con un coche tirado por dos machos, y conducido por uno de sus esclavos, que era chino, lo que, de nuevo, nos pone en antecedentes sobre la posible procedencia lusa de estos individuos. El lujoso despliegue mobiliar, de nuevo, nos lleva a pensar en el nivel económico del contador, así como de la exhibición de rango.

Del mobiliario cabe destacar la cama principal, que era de madera de Portugal, “de palo santo con bronce dorado” (581vto). Hasta cuarenta y dos sillas de vaqueta de moscova, algo inusual hasta en los hogares mejor acondicionados. Dieciséis escritorios y bufetes, de los que uno de ellos era “de la India de Portugl, de ev^o y marfil” (idm). Y, como no podía ser de otro modo, también “vn escaparate de vidrios y barros” y “vn arcon grande de la Yndia” (583r). No llama menos la atención su biblioteca, con “vn estante con cincuenta libros grandes y chicos”.

Possiblemente, más llamativo aún sea el conjunto de bienes artísticos que poseía en su casa de la calle Génova (“q la propiedad es del exmo sor Conde de Olivares”). He podido constatar una larga relación. Hasta ciento veintitrés lienzos y tablas pintados, además de treinta láminas y tres imágenes escultóricas. Las temáticas que aparecen reflejadas en el documento notarial hablan claramente del gusto del propietario de las piezas. Las temáticas religiosas se encuentran muy reducidas en comparación con las de costumbres y paisajes. Llaman la atención los nueve cuadros grandes “de los tiempos del año”, “los quattro fruteros grandes”, “vna tabla, pintura grande de música”, otro lienzo “de pintura con vnas ninfas”, “vn país pintada en él vna coçina”, “seis lienzos grandes de la creacion del mundo”, veinte pinturas en tabla de “emperadores”, “vn lienço de vna dança de niños”, un país “de un tiempo”, cinco tablas “de los çinco sentidos”, “tres fruteros pequeños”, “dos payses flamencos”, diecinueve países más, “quattro ramilleteros de pintura”, “vna tabla de una batalla”, “vn país de ynbierno”, “vna tabla de un exerceito”,

"dos tablillas pequeñas de dos perros", "vna tabla de la Igl^a Mayor de Ambres", además, entre las láminas algunas dignas de resaltar como las dos "de ninfas", las cuatro de países "con guarniciones negras y doradas y con cortinas de tafetán"⁴¹.

Sin embargo, si hay una colección artística que merezca ser resaltada por su dimensión y calidad, es la de Diego de Paiva. Hasta un centenar de obras de escultura, tanto de temática religiosa como profana, siendo de resaltar el ciclo de la vida de Cristo con piezas en marfil ("diferentes figuras de marfil de toda la vida de Cristo desde su Encarnación hasta su Muerte") o las "cabezas de emperadores" elaboradas en metal. Pero es el conjunto pictórico, cercano al medio centenar de piezas, el que sobresale y retrata al coleccionista. Entre saco las numerosas obras flamencas, siendo de destacar los "doce meses del año" y "los quattro elementos". De entre los retratos cobran sentido en este

contexto social los catorce "de la Casa de Austria de medio cuerpo", el del Conde-duque de Olivares y el del rey Juan de Portugal, "siendo niño". Los primeros son habituales en las casas de rango, pero en el caso de esta familia portuguesa llama la atención la del valido real y cobra sentido la del monarca lusitano⁴². La presencia en este hogar del retrato de don Gaspar de Guzmán es sumamente explícita, como ya se ha puesto de manifiesto, en relación con la actitud que tuvo frente a los *cristão-novo*. Lo que en cierto modo nos está alumbrando sobre las posibles raíces judías de Paiva.

El propio Diego de Paiva, como antes Núñez de Sepúlveda, ingresó en el cabildo sevillano, al adquirir la correspondiente veinticuatria. Al cabo, esta interacción formó parte de un sistema articulado para integrarse, si no mimetizarse, con las élites sevillanas. Y en correspondencia con todo lo visto, la casa. Un hermoso inmueble del que hoy guarda memoria de ese vínculo



Fig. 3. Velázquez, con diseño de Rubens y grabado de Pontius. *Retrato alegórico del conde-duque de Olivares*. 1626. CC. License.

41 AHPS, lib. 5583, fols. 581-3; la colección pictórica en: 581vto-82r.

42 José Roda Peña, "Los bienes artísticos de Diego de Paiva, un comerciante portugués en la Sevilla del siglo XVII", *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 13-14 (2008): 127-160.

portugués a través de su rica portada, obra de cantería que personalmente encargó el propietario a un cantero sevillano. Y también hay que situarlo en

otro escenario, en el cercano templo del Santo Ángel⁴³.

Evidentemente existió una clara conexión entre este escenario sacro y el ámbito público y doméstico.



Fig. 4. Portada del palacio de Lebrija, Sevilla. H. 1650. Foto: CC. License.

CAPILLA FAMILIAR Y DERRAMA SACRA

Al fin, hacerse sitio en el espacio sacro fue una práctica que acostumbraron a realizar quienes habían fijado en la ciudad su domicilio y consolidado igualmente sus negocios.⁴⁴ Y, siguiendo con ello, también conformaron la familia estableciendo vínculos con otras del lugar. Pero sería la capilla familiar lo que finalmente confirió al apellido un consistente nexo local. Evidentemente, pesaron las condiciones que la Casa de Contratación dio para ser parte del Consulado de cargadores de Indias, que cumplieron al menos una treintena de comerciantes portugueses,

los mismos que obtuvieron la carta de naturaleza: Tener una residencia prolongada de veinte años mínimo, con casa propia durante los diez últimos; haber contraído matrimonio con una mujer de la tierra; y, por último, haber acumulado un patrimonio en bienes raíces, calculado en cuatro mil ducados⁴⁵.

Y si hoy cuesta reconocer la huella de esta comunidad lusitana en el caserío sevillano, al haberse descompuesto los ensambles de piedra, no ocurre igual con el ámbito religioso, donde aún siguen visibles las florituras en cantería, madera o metal, alusivas a sus apellidos y sus devociones familiares. Un paseo reposado por la ciudad conventual permite descubrir que hizo acopio de espacios para su propio uso. Ocurre, por ejemplo, con

43 José, Roda Peña, "Pedro Roldán y la capilla funeraria de los Paiva en el Colegio del Santo Ángel de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, 20 (2007): 141-155.

44 La negociación de la identidad, sea política como económica, fue tarea fundamental en la consolidación del grupo. A propósito: Manuel F. Fernández Chaves, "Comunidad, individuo y estrategias de representación: los mercaderes portugueses y la negociación de su identidad política y económica en Sevilla (1556-1600)", *Magallánica: revista de historia moderna*, 7/13 (2020): 85-126. aquí.

45 Así lo resume Jesús Aguado de los Reyes, relacionando sus nombres: "El apogeo", 143-146.

la iglesia conventual de san José del Carmen, las Teresas, en cuyo retablo de la Visitación podemos leer: "ESTA CAPILLA ENTIERRO I BOBEDA DESTE CRUZERO ES DE HECTOR ANTUNES I DOÑA ANA FURTADO SU MUIER" (1620).

En el Santo Ángel tomó espacio la familia Paiva, por mano de Diego, quien desde 1679 ejerció el patronato sobre su sacristía. Su hijo Pedro asentó en aquel lugar el entierro familiar. Una escultura roldanesca de san Antonio de Padua puede testimoniar ese vínculo portugués con el recinto.

El vínculo con este santo franciscano se manifestó en la capilla de la nación portuguesa, en la casa grande de esta comunidad⁴⁶. Con la extinción del convento se perdieron todos sus enseres. Si acaso se guardan testimonios documentales que aluden al altar y a las imágenes a las que se rendían culto nacional. Hoy se conservan las reglas de la corporación, que se ilustra con cinco miniaturas, una de ellas alusiva a san Antonio y la otra a la Estigmatización de san Francisco.

Por lo que respecta a la capilla de san Antonio, a través de la que la nación portuguesa se hizo presente en la ciudad, con sus celebraciones religiosas y no pocas trasferidas al espacio público.

Sin embargo, son otros los casos en que se produce la salvaguarda del apellido portugués, sobreviviendo al paso del tiempo y a las eventualidades históricas inserto en algún soporte resistente. En san Jacinto queda indeleble el nombre de Baltasar Brun de Silveira en una lápida sepulcral, que inicia de este modo: "Aquí se ocultan las cenizas del Patrono de este convento que fundó en el año de 1604..." En este templo aún se mantiene el culto a la Virgen del Rosario, una devoción mariana que estuvo muy vinculada a los portugueses, como bien se pone de manifiesto en la parroquia trianera, donde conocidos es el vínculo de Gaspar Ramallo con el tabernáculo de la Virgen del Rosario, que sirvió de cabecera a su enterramiento (1605).

Y también gozó de este respaldo otra capilla dedicada a la propia devoción rosariana, bien que ésta se asoció más al culto de la comunidad negra, me estoy refiriendo a la que tuvo capilla en Triana, donde compartió espacio con san Benito de Palermo y santa Efigenia, en un retablo que sería dorado por encargo del contador de la Casa de Contratación en 1648⁴⁷.

46 Francisco Javier Gutiérrez Núñez; Salvador Hernández González, "Nuevas noticias en torno al origen de la Capilla de San Antonio de la nación portuguesa, del convento de San Francisco (Sevilla) 1594-1614", en *El franciscanismo hacia América y Oriente*, coord. Manuel Peláez Rosal, (Espinartinas: Asoc. Hispánica de Estudios Franciscanos, 2018), 161-180.

47 Fernando Quiles, "Sevilla portuguesa y barroca", en *Sevilla Lusa. La presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco*, coord. Fernando Quiles, Manuel Fernández Sánchez y Antónia Fialho Conde, (Sevilla: Enredars, 2018), 486.

Juan de Olivera era uno de tantos capitanes que gobernaban sus embarcaciones con ruta hacia las Indias. Avecindado en Sevilla, aunque natural de Lisboa⁴⁸. A mediados de marzo de 1652 dictó su testamento, donde comparte una serie de cuestiones que se podrían generalizar en el medio luso. Como habitante del barrio de san Bartolomé eligió ser enterrado, con novenario de misas, en los descalzos de san José, un lugar sobradamente conocido por ser el enterramiento de distinguidos personajes de la época, como familiares del marqués de Leganés, o agentes de la Casa de Contratación. Al tiempo repartió un gran volumen de dinero entre distintos conventos, como los recoletos de la Merced, también san Bartolomé, santa María de Jesús, carmelitas descalzas, casa hospital del Buen Suceso y mercedarias. Tampoco olvidó la pertinente contribución al sostenimiento de la capilla de la nación portuguesa, la de san Antonio, en el convento de san Francisco, instituyendo entonces una memoria de cincuenta misas anuales, poniendo al cargo de ellas a fray Francisco Correa. Y no deja de sorprender el hecho de que también mostrara su munificencia con la cofradía de los Ángeles, "que es de los negros", dejándole cincuenta ducados "para el adorno de las ymagines de su yglesia"⁴⁹.

Por el propio documento tenemos ligeros indicios de lo que hubo de ser su carrera naval. Como bien significaría en última instancia a través del mismo, "que por quanto yo he seruido a sv Mg^d en diuersas ocassiones, asi en España como en la yndia y en los reynos de Angola y guinea, y hasta agora no me an sido remunerados, pido y suplico a su Mg^d hagan al dho Don Gaspar de seijas vasconcelos mi sobrino la Md que yo espero de tan gran príncipe..."⁵⁰.

A su sobrino, Gaspar de Seijas y Vasconcelos, caballero del hábito de Cristo y residente entonces en Madrid, benefició con el remanente de sus bienes, si bien algo lo compartiera tanto para dotar a monjas descalzas del convento de santa María de Jesús, "que an de ser hijas de portugueses, dando a cada vna la renta de vn año para aiuda a su dote" como para contribuir a la redención de "cautibos portugesses"⁵¹. Llamo la atención sobre el intenso vínculo de nuestro capitán con Seijas. No es poca la literatura en la que aparece

48 En el testamento se presenta como natural de Lisboa, e hijo de Simón Enriqueza y de Paula de Fonseca, difuntos. Y habitaba entonces en la collación de san Bartolomé, estaba con salud pero "temiendo de la muerte que es cossa natural y deseando poner mi anima en camino de salaua^{on} ..." AHPS, lib. 5593, fols. 531-3; 15-III-1652.

49 AHPS, lib. 5593, fol. 532r.

50 AHPS, lib. 5593, fol. 532r.

51 AHPS, lib. 5593, fols. 532vto-533r.

recogida su figura, propia del cortesano que en la mediación de siglo. Él firma la aprobación del texto en que se ensalza a Madrid como Corte⁵².

Los Paiva están plenamente ubicados en la ciudad, incluso en los espacios que habrían de habitar póstumamente. Por lo que a este ámbito afecto, la última residencia familiar se ubicó en el colegio del Ángel. Con promoción de las devociones familiares que no son otras que las nacionales. Ocurre algo parecido con María de Matos, que, aunque no lo haya reconocido en la documentación que manejo, pudo ser portuguesa. En el testamento, dado en junio de 1649, temiendo lo peor en pleno contagio de peste, destinó cuatrocientos reales con los que se habría de sufragar la finalización del retablo de la capilla de San Antonio, del convento de San Francisco⁵³. Nuevamente, los mayores desembolsos a título póstumo se realizan en beneficio de la capilla de los portugueses u otros centros religiosos relacionados de un modo u otro de las familias de esa procedencia, incluso el Rosario de Triana, junto a Portugalete. Y San Antonio abad el mayor beneficiario de estas donaciones.

De la misma familia pudo ser Diego de Matos, quien tuvo un generoso desembolso con la cofradía del Cristo de la Corona en 1651, bien que había dejado constancia de su decisión y de los objetos que componían el legado en su testamento registrado en junio de 1649. Había fallecido con la peste y sorprende que en la propia coyuntura pudiera dejar escriturada esa última voluntad. De entre los objetos (apéndice) destaca “vn agnus de oro pequeño esmaltado de blanco y açul y Roxo con vna ymagen de nuestra Señora del populo de la vna parte_ y de la otra san juan que peso con los viseles treçe adarmes=y con estas dos prendas esta un papel que diçe son de dona luyssa maldonado y deue sobre ellas nuebe pesos”⁵⁴. Y además una serie de piezas que se entregaron con los datos de sus anteriores poseedores, como

“vna salbilla de plata compie y un letrero que diçe dona ana de arçe”, “vn platillo de plata con vn letrero que diçe Pedro garcia de soto” “vn salero de dos pieças de plata y vn papel que diçe barrientos”, o “vna cuchara nueba de plata pequeña con un benbrete [sic] que diçe don martin ffernandez nabarrete” o las “çinco cucharas de plata... [con]... vn papel que diçe doña Ysael de...” y también “vna varilla [?] palta vieja y una cuchara y un tenedor con tres dientes con vn papel que dice: doña catalina de Rosas”, también “vna cuchara de plata nueba en enbuelta en vn papel que diçe doña geronima de cordoba”⁵⁵.

52 Alonso Núñez de Castro, “Sólo Madrid es Corte”, *Lemir*, 19 (2015): 409-582. Firmado por D. Gaspar de Seijas Vasconcelos y Lugo, en Madrid y 29 de septiembre de 1657.

53 AHPS, lib. 5584, fols. 322-4; cita en 322vto.

54 AHPS, lib. 5589, fol. 726vto, 1651.

55 AHPS, lib. 5589, fols. 725vto-726r.

De Évora pudo ser Nicolao de Bega, quien al testar en el verano de 1650 nos dejó noticia de su notoriedad⁵⁶. El documento que he podido consultar pone de manifiesto que fue propietario de la capilla de Nuestra Señora de la Palma, en el convento de san Francisco, donde pidió ser enterrado: “mando que mi cuerpo sea sepultado en mi capilla de nra s^a de la Palma que yo tengo y fabriqué en el conuento de n^o padre serifico San fran^{co} cassa grande desta dha çiudad que esta dentro del dho convento junto a la cappilla de los burgalesses, que es mia y de mis Herederos perpetuamente, en la qual esta enterrada doña Blanca de Andrade, mi primera muger...” Un recinto que hizo suyo tras una costosa compra: “que por quenta de lo que montaba o pudiera montar el quinto de mis Bienes gasté dos quentos ochenta y cinco mill ziento y sesenta y dos mrs en rreales de plata doble en la compra y Hedifiçio de la dha capilla de nra señora de la palma y en parte que yncorpore en la compra de un juro...” Aparte, deja claro a través de su última voluntad que con su amplia familia tuvo una larga vida en Sevilla⁵⁷. De su numerosa prole, gran parte acabó haciendo vida religiosa. A sus hijas Catalina y Juana las dotó para facilitar su ingreso en el convento de santa Clara, donde además les costeó celda (“las labre zelda alta y baxa en el dho conuento con su jardín”)⁵⁸.

Llama la atención el hecho de que este rico personaje hubiera optado por tener capilla propia, bien que cerca de la propia de su nación, donde era habitual que pidieran cobijo los naturales de ella, como ocurrió con Jorge Silveira, en 1651⁵⁹.

56 Era hijo de Leonor Rodríguez de Bega y de Rodrigo López de Hébora. 10-VII. AHPS, lib. 17012, fols. 1-9; III-1650.

57 Casado dos veces, primero doña Blanca de Andrade, con dispensa papal por ser prima hermana. Con ella tuvo 8 hijos, de los que entonces vivían cinco: Rodrigo Lopez de la Vega y don Diego de la Vega, clérigo presbítero beneficiado de Niebla, don Manuel de la Vega, también presbítero y beneficiado de la iglesia de san Andrés, y doña Cathalina, doña Juana y doña Ana de la Vega, todas monjas en santa Clara, “y las labre zelda alta y baxa en el dho conuento con su jardín”. En el fol. 4r añade que casó por segunda vez con doña María Cotrina Quintanilla, vecina de Carmona, quien por su voluntad y contra la mia “a tratado pleyto de diborçio despues de v^{te} y un años de cassados”. Su hijo es Rodrigo de Quintanilla. AHPS, lib. 17012, fols. 1-9r; 10-VII-1650.

58 Y por cuenta de la legítima “les labre celda muy capaz alta y uaxa para que pudieran vivir... y el dho conuento me dio un pedaço de sitio en la guerta del para que pudiera Hazer la dha celda mas capaz como lo Hiço y le labre al dho conuento por el dho sitio que medio oficina de amaciijo para el seruizio del”, AHPS, lib. 17012, fol. 9r.

59 Testamento de Jorge Silveira, hijo de Francisco Lopes Silveira y doña Leonor Silveira, naturales de Badajoz; casado con doña Catalina Manuel Gallegos, hija de Manuel Albarez Gallegos y doña María. En él pidió ser enterrado en la capilla de san Antonio, en el compás de san Francisco. AHPS, lib. 17014, fols. 388-389; 1651. De tan influyente personaje se hace eco Cristina Fernández Casado, en “El negocio de los asientos: Jorge de Paz Silveira, financiero portugués al servicio de Felipe IV”, en *Monarquías en conflicto. Linajes y noblezas en la articulación de la monarquía hispánica*, coord. José I. Fortea Pérez, Juan E. Gelabert, Roberto López Vela y Elena Postigo Castellanos (Burgos: Fundación Española de Historia Moderna: Universidad de Cantabria, 2018), 441-449.

Hubo quien, como Francisco de Espinosa, oriundo de Anaveses (obispado de Oporto), que prefirió vincularse con la catedral. Pudo tener tratos en las Indias, donde estuvo, lo que le pudo facilitar cierto nivel de fortuna, que le permitió ser municiente con la catedral: "declaro q yo gaste en el aderezo de las tablas de la ssta ygl^a este a^o de se^s y q^{ta} e nueue quatrocientos y sesenta y quatro reales..." Mateo Coello de Vicuña sería su interlocutor con el cabildo⁶⁰.

El trasiego portugués por espacios sacros sevillano ha sido visibilizado, con reconocimiento de su trascendencia a nivel artística⁶¹. Abundan los testamentos que ponen de manifiesto tanto el recogimiento espiritual, como la atención artística con los centros de acogida. El capitán Juan de Olivera, lisboeta, pidió ser sepultado en uno de los templos que en su tiempo se beneficiaron de innumerables dádivas realizadas por agentes del comercio indiano, los descalzos de San José. Por ello le dejó quinientos reales. Pero no quedó en ello la expresión de su munificencia. Indudablemente no podía olvidar dos de los centros religiosos más cercanos a la comunidad portuguesa, la capilla de san Antonio, de la propia nación, en donde dejó fundada una memoria de misas, con cargo a los 600 ducados entregados por esta vía; y a la cofradía de Nuestra Señora de los Ángeles, "que es de los negros", reservándole cincuenta ducados "para el adorno de las ymagines de su yglesia"⁶².

He ahí otra circunstancia que en relación con esta nación se puso de manifiesto: la creciente presencia negra en el lugar, que se hizo eco en las fuentes y al tiempo motivó incluso la creación de islas poblacionales dentro de la ciudad. Dos barrios adoptaron el nombre de quienes inicialmente lo generaron, bien que destacados por el flujo esclavo: *Portugalete*⁶³. Uno se ubicaba en las cercanías de la Alameda, junto a la puerta de san Juan de Acre, y el otro en Triana, cabe a la calle Castilla. Este último pudo derivar de un corral de vecinos que tuvo ese nombre, el mismo que se ha situado en la propia vía, frente a la almona del jabón, con un mesón homónimo.⁶⁴, pero acabó

60 AHPS, lib. 17009, fols. 337-340; 2-VI-1649.

61 Salvador Hernández González y Francisco J. Gutiérrez Núñez, "Familias portuguesas y sus empresas artísticas en Sevilla", en *La Sevilla Lusa: la presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco*, coord. Fernando Quiles, Manuel Fernández Chaves y Antónia Fialho Conde, (Sevilla: Enredars, 2018), 448-473.

62 Era hijo de Simón Enríquez y de Paula de Fonseca y habitaba en la collación de San Bartolomé. Y del ejercicio profesional diría en el testamento: "(...) que por quanto yo he seruido a sv Mdg en diuersas ocassiones asi en españa como en la yndia y en los reynos de Angola y guinea y hasta agora no me an sido remunerados pido y suplico a su Mdg hagan al dho Don Gaspar de sejas vasconcelos mi sobrino la Md que yo espero de tan gran príncipe(...)" De otro lado, recordaría a Leonor Ana de Rivera, lega convento de las Santas Vírgenes Justa y Rufina, a quien destinó mil ducados para su dote de monja "y no para otro ningún estado". AHPS, lib. 5593, fols. 531-3; 15-III-1652.

63 Más en Juan José Antequera Luengo, *Portugalete. Un barrio diferenciado en la Sevilla del Conde Duque* (Sevilla: FACEditiones, 2009).

64 AHPS, lib. 16356, fols. 507 y 508; 1655. Se trata del mismo que poseía el hacendado Gregorio de Amisas.

trascendiendo sus muros para expandirse por las calles aledañas, reuniendo tanta población negra como para sustentar una cofradía, la del Rosario, que tenía su capilla en la propia calle. Era un local que tenía como arrendador a la mediación del XVII Joan Arquero y después a Antonio de Figueroa y a Simón López, apellidos que dan que pensar en un origen lusitano⁶⁵.

Del mismo modo podemos conocer, también en el propio lugar, libertos que buscan enrolarse en las naos que hacen la carrera de las Indias, como ocurrió con quien en mayo de 1650 lo hizo en el navío del capitán Melchor Ramírez, llamado Santo Sacramento, Trinidad y Áimas, a título de cocinero⁶⁶.

Igualmente se abrió paso la población liberta, como Francisco Antonio de Sodre, "de color moreno", quien en 1655 llegó a ejercer como mayordomo.⁶⁷ Por lo que respecta al otro enclave, junto a la puerta de la Barqueta, cabe recordar que muy cerca se ubicaba el convento-hospital de san Antonio de Padua, donde, además de recibir culto el titular, lo tenía también san Benito de Palermo.

ARTES Y ARTISTAS LUSITANOS

Evidentemente, no faltaron en Sevilla artífices portugueses. La cercanía, cuando no la familiaridad, fue suficiente estímulo para motivar la mudanza. Pero no todos fueron artistas, también hubo artesanos. Por ejemplo, se tiene noticia de la presencia en Sevilla y su entorno de albañiles que, por lo que parece, se habían consolidado como grupo de trabajo. Así ocurre con los que trabajaron para Pedro Afán de Ribera, en el molino del Batán, todos ellos, según se deduce del documento manejado, de Alcalá de Guadaira: "debo a los portugueses albañiles de alcalá de resto de la obra de las canerías que ysieron en el molino //vto del albatan y otras obras seis^{os} reales"⁶⁸.

Sospecho que el pintor Bartolomé Varo tuvo vínculos con Portugal, el nombre de su propia esposa, Ángela María de Viera, da que pensar. Y más aún cuando ella se benefició de una de las dotes de Núñez de Sepúlveda⁶⁹.

Al casar con Inés Roldán dio cuenta de sus posesiones, en que incluyó: "otras casas corral de vecinos en el barrio de portugalete Linde de la una pte con solar del dho gregorio de amisa y con solar de gonsalo de coto y con hasas de los herederos de marzelo perez de Ribera(...)" tasado en 3500 reales. Inventario en: AHPS, libr. 16357, fols. 456-462; 3-X-1655; cita en fol. 457vto.

65 AHPS, lib. 16356, fol. 507; 1655. La cancelación de la escritura fue suscrita por el primero. En el fol. 508 nuevo arrendamiento con el segundo.

66 AHPS, lib. 16348, s/f, 12-V-1650.

67 Francisco Antonio de Sodre, de color moreno, hombre libre, en Triana, en nombre y como mayordomo -que había sido nombrado en el cabildo del 20-X-1654- de la cofradía y hermandad de Nuestra Señora del Rosario, en su capilla de la calle Castilla, dio carta de pago a Domingo de la Mota, v. de Triana, escribano que fue de la cofradía hasta 23-IX-54, de 247 rs. AHPS, lib. 16356, fol. 408.

68 AHPS, lib. 17009, fols. 332-3; 11-VI-1649.

69 Bartolomé Varo, pintor de imaginería, vecino de la collación de santa María, como marido de Angelina

No es seguro que Manuel Botello fuera pintor, pero sí se le conoce vinculado con Matías de Arteaga. Cabría pensar en el hecho de que fuera miembro de su taller. Ello explica el que interviniere en el casamiento con su cuñada, firmando la dote aportada por ella. Botello era oriundo del obispado de Lamega⁷⁰. Al cabo de los años, en el testamento de la difunta esposa de Arteaga, vuelve a manifestarse el nexo familiar⁷¹.

Todos estos nombres, más otros muchos que guardan los documentos, cuando menos inducen a pensar en un flujo artístico intenso entre Sevilla y la tierra portuguesa. Y de entre ellos sobresalen los de un elenco de artistas sevillanos que tienen parte de sus raíces en el país vecino.

Valdés Leal era hijo de Fernando de Nisa, quien era natural de la ciudad portuguesa de Torres Novas. En la solicitud de hermano de la Caridad, aparte del reconocimiento de ese origen, se dice que, aunque portugués, "fue noble y cristiano viejo"⁷². Tan categórica opinión puede estar tratando de evitar dudas acerca de la limpieza sanguínea dados los antecedentes históricos. Ocurrió algo parecido con la familia portuguesa de Velázquez el otro gran pintor sevillano, que salió de Portugal, tratando de alejarse de los orígenes en que pudo pesar el hecho de ser cristianos nuevos. Y sin embargo se descubren en su obra signos que se han querido interpretar como propios de judeoconverso⁷³.

Y sin ser portugués, no podemos menos de llamar la atención sobre la relación de Murillo y el rico e influyente Báez Eminente, a propósito de una serie de obras realizadas en los últimos años de la vida de ambos. Ya sabemos que Báez fue un rico hacendado que monopolizó la renta del Almojarifazgo durante la década de los sesenta. No obstante, puso todo su empeño en recomponer el panorama impositivo de esos años, llegando a romper con los tradicionales mediadores del comercio sevillano, encabezado por el Consulado, al tiempo que benefició el crecimiento de Cádiz con puerto principal de la flota de Indias. Una circunstancia que desencadenaría

70 María de Viera, recibió de don Andrés de León y Ledesma una dote de Núñez de Sepúlveda. AHPS, lib. 13002, fol. 597; 4-XII-1675.

71 Valorada en 7053 reales. AHPS, lib. 12980, fols. 1155-1157; 28-XII-1667.

72 Duncan Th. Kinkead, *Pintores y doradores en Sevilla. 1650-1699. Documentos* (Bloomington: AuthorHouse, 2009), 31; 1680.

73 Kinkead, *Pintores y doradores*, 574. Constatación realizada en 12 de agosto de 1667.

74 Así lo resalta Nabais, al decir: "Outro aspecto relevante, desde os iniciais bodegones até às pinturas da Corte, é o olhar de Velásquez, em muitos dos seus quadros, ser atraído para acontecimentos e situações envolvendo imagens de pessoas com algum handicap: social, económico, racial ou físico, o que pode significar estarmos na presença duma genealogia espiritual de judeu-converso". João-Maria Nabais, "A Arte do Retrato n'As Meninas de Velásquez", *Revista da Faculdade de Letras. "Ciências e técnicas do Património"*, vols. V-VI (2007): 371.

a la postre un cambio de sentir y al fin el traslado de la Casa de Contratación a la ciudad costera.

El caso es que Báez falleció en 1690 después de un dramático final, en el que la Inquisición ordenó su prisión, con reconocimiento de haber sido judaizante. Al respecto no se ha de olvidar el temor ante la llamada de la conservadora institución. Y más entre la comunidad portuguesa, cuyos miembros no pocas veces hubieron de acreditar su "limpieza" religiosa. Al punto de testimoniar ante el escribano público, como hiciera Joan Gerónimo, "de como yo y los dhos mis padres y abuelos paternos y maternos soy y fueron xptianos viejos de limpia casta y generaciōin y no moros ni judios ni de los nuebamente conbertidos a nuestra Santa fee de Jesuxpto ni penitensiados ni castigados por el SAnto offiō de la ynqqon ny por otro tribunal alguno y por tales xptianos viejos soy y fueron avidos y tendios sin aver cossa en contrario demas de que la dha maria Joana my madre tubo vn hermano q oy viue q se llama pedro Sanchez Cura en la biā de San Bartolome perssona calificada por el Santo offiō de la Ynqqon"⁷⁴.

BARROS, VIDRIOS Y MADERAS DE PORTUGAL

Todo un capítulo en la historia de las relaciones artísticas compondría el mobiliario y objetos suntuarios ingresados en los hogares sevillanos. Como el arco de madera que aportó Gregorio de Amisa a su matrimonio con Inés Roldán en octubre de 1655⁷⁵.

También tuvo el difunto Bartolomé Rodríguez de Melo, contador, "Vna cama de Madera de portugal de palo santo Con bronce dorado"⁷⁶.

Portugal proveyó a no pocos hogares sevillanos de enseres para su dotación, sobre todo cerámica y mobiliario. Abundan las referencias a la procedencia portuguesa de los materiales de algunos de los bienes guardados en estos domicilios. A modo de ejemplo recordemos que Andrés López de Arteaga, un rico vecino de la collación de San Vicente, guardaba en su casa a mediados de siglo, cuando suscribe el capital de los bienes que aportó al matrimonio con María de Herrera, losa de china y de portugal y talabera

74 Era de la villa de Sabugal, obispado de de Guarda, e hijo de Blas Alonso Gerónimo y de María Joana, que, como sus abuelos maternos y paternos eran naturales del mismo lugar. AHPS, lib. 9484, fols. 249-252; 18-II-1649.

75 Gregorio de Amisa, vecino de la calle Castilla, delante de la Alcantarilla de los Ciegos, que tenía tratado casarse con doña Inés Roldán, doncella, hace inventario de sus bienes. Y entre ellos destaca un "arca hecha en lisboa, de madera de angel de siete quartas de largo, con su cerradura y llave, en ducientos reales". AHPS, lib. 16357, fols. 456-462; 3-X-1655. Referencia última en fol. 456vto.

76 AHPS, lib. 5583, fols. 581-3; 2-III-1649; cita en fol. 581vto.

fina y de jenoba y baros y frascos y pomos y otras curiosidades deste jenero questan en dho escaparate", todo valorado en 200 reales⁷⁷.

La "caoba de Portugal" aparece mencionada en las relaciones de bienes de objetos mobiliarios de algunas casas sevillana, como en la del Ido. Alonso de Soria, presbítero, quien poseía una caja de ese material⁷⁸.

Bienes de Lorenzo del Río Estrada, inventariados el 28-VII-1649. Entre otras "ocho plattos de portugal finos"⁷⁹.

En la dote de Inés de Caraça y Mioño que casa con Alonso de Burgos González, en 9-IX- figura la cama, "rica" y de granadillo y con "mucho bronze", "labrada en Portugal"⁸⁰.

Queda mucho por aclarar acerca de procesos creativos vinculados a artistas que podrían tener origen portugués. Aun cuando las raíces de su arte hayan brotado en tierra sevillana.

Un caso muy significativo, es el de Matías Fernández Cardoso, cuyo origen está por dilucidar. Y no sólo los apellidos, sino también su trayectoria artística. Se le ha documentado una gran actividad desarrollada en ciudades cercanas a la raya portuguesa, como el retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de las Angustias, en Ayamonte (1652-1653) y también varias obras en Almonte. De otro lado, también contribuye a considerar este origen sus vínculos con Triana, un barrio muy vinculado a esta nación. Para las monjas de San Francisco de Paula⁸¹.

De Oporto, aunque afincado en la Corte, era Manuel Pereira, quien en 1650 talló una imagen de la Virgen del Rosario perteneciente a la cofradía del Cristo de la Corona, en el Sagrario.

Tanto, tanto que conocer, tanto que compartir, que me veo empujado a seguir con la investigación. Y al fin, con mi tocayo Pessoa, decir: "Sinto-me nascido a cada momento para a eterna novidade do mundo".

DOCUMENTOS DIVERSOS

1649-III-2. El capitán Juan de Melo, como albacea testamentario del contador Bartolomé Rodríguez de Melo, su hermano, hace su inventario:

77 AHPS, lib. 17009, fols. 1357-1363, 24-XII-1649; nueva cita en fol. 1362

78 AHPS, lib. 3717, fols. 180-2; 18-II-1669.

79 AHPS, lib. 5585, fols. 929-933; fol. 931vto.

80 AHPS, lib. 3693, fols. 251-257; 9-IX-1656; cita en 254r.

81 Matías Fernández Cardoso, mr. escultor y arquitecto, vecino de la parroquia de san Miguel, da carta de pago a Francisco de Castellanos, familiar del Santo Oficio y mercader de lencería, de 4241 r, como parte del coste de un retablo que de su orden está haciendo para el convento de monjas de San Francisco de Paula, en Triana, como albacea del doctor Gonzalo López, difunto. Se estipularon diferentes partidas hasta el 14 de octubre de 1651. AHPS, lib. 27-VI, 11855, fol. 76; 27-VI-1652.

"Primeramente vn coche con su encerado y cortinas de Damasco, y Dos machos que siruen en el dho coche-

Yten un esclauo chino llamado Manuel que sirue de cochero del dho coche-

Vna esclaua Mulata llamada Maria con un niño pequeño de vn año, y otra esclauilla tambien hija suya llamada Gabriela de edad de nueve años-

Vna esclaua negra llamada Catalina Cassada con el chino cochero de la segunda Partida de arriba-

ocho Reposteros nueuos con las Armas de Melos estofa de Amberes de quatro anas y media de cayda-

siete paños de Brocates amarillos y Carmesies de quatro anas y media de cayda poco mas o menos-

tres Pedaços de çanefa con su flueco Carmesí que sirue a la dha Colgadura de Brocates

tres Paños de corte viejos mui Vsados-

Vna cortina de tafetan Carmesi que sirue de Antepuerta

Vna estera grandes de Junco blanco y negro p^a estrado //vto

Vna colgadura de cama de Gasa a Marilla con RodaPies De lo mismo aforrada la colcha en tafetan Carmessi

otra cama de Bayeta colorada Vieja con alamares de Seda

Vna cama de Madera de portugal de palo santo Con bronce dorado

Dos espejos Vno grande y otro mas pequeño con guarniciones negras de evano-

Seis sillas y dos taburetes de terciopelo carmesi con clauazon Dorada-

Doce sillas d eVaqueuta De Moscouia con fluecos de seda carmesi y clauazon Dorada-

Diez y ocho sillas de Vaqueuta De Moscouia llanas-

otras seis sillas d eVaqueuta de Moscouia Viejas-

Doce Almohadas de terciopelo Carmesi con galón de oro

tres Bufetillos de estrado de evano y marfil, los dos yguales y el uno Mas pequeño

Dos escritorios de evano y Marfil el uno con bufete de caoba y el otro con bufete de euano y Marfil

otro escritorio y Bufete de evano y Marfil

otro escritorio con Bufete de la Indias de portugl de ev^o y marfil-

otro escritorio de carey y Plata con escriuani de lo Mismo y Bufete De caoba-

Vn quadro grande De san ssan Con Moldura negra y dorada

otro quadro Grande de la pura y Limpia concepcion de nuestra señora con Moldura Dorada-

nueve quadros grandes de los tiempos del año con sus Molduras negras y doradas-

Vn quadro mediano de nuestra ss^a con moldura negra y dorada -//582
quattro fruteros Grandes con sus Molduras

Vna tabla Pintura Grande de Musica Con su Moldura dorada-

Vn Lienço De Pintura Con Vnas Ninfas

Vn Pais Plntada en el Vna coçina

Seis Lienços grandes de la creacion del Mundo y dhas? Historias Mui Maltratados

Vn quadro Pequeño De un niño Jseus con guarnon de granadillo

Veinte Pinturas en tablas de emperadores con sus guarniciones negras

Vn Lienço de Vna dança de niños Con guarnon dorada y negra

otro Lienço de Vn santo Xpo Pequeño con dha guarnicion-

Vn lienço Pays de un tiempo con su guarnicion

Cinco tablas de pintura de los Cinco sentidos con sus guarniciones negras y doradas

Vn Pays con Su Guarnicion negra

Otra tabla de Vn Pays

otra tabla De la oracion Del Guerto con su guarnon

tres fruteros Pequeños

Dos Payses flamencos a lo Largo con sus guarniciones

trece Payses al temple con sus bastidores

Diez Y seis Payses chiquitos con sus guarniciones negras y doradas

quattro Ramilleteros de pintura con sus guarniciones

Vna tabla grande de st Pehlipe con guarnicion negra

Vn san Miguel de Barro dorado y de colores

Vn san Ant^o y un st frco de Barro

Dos Payses a lo Largo con guarnicion Dorada

Vn quadro Mediano de s Ju^o evangelista con gon dorada

Vna table de Vna batalla con guarnicion negra- //vto

Dos Laminas de ninfas con guarniciones Doradas gdes

Vna hehcura de nro sor Crucificado de Marfil con su peana y Cruz de evano

quattro Laminas quadradas de Payses con guarniciones negras y Doradas y Con Cortinas de tafetan y cantoneras de Platta

Dos Laminas Pequeñas de fabulas Con gon dorada

Dos Relicarios De Diferentes Reliqas Con guares de Carey
otros dos Relicarios Con guarniciones de evano
Vna Imagen de nra ss^a de la Pura y Limpia concepon de talla con su
peaña Dorada
Vna tabla de la Igla Mayor de Ambres-
otra tabla de Vn Pais de ybierno
Vna tabla de Vn Bodegon Pintado
Vna tabla de Vn exerçito
Dos carauinas con sus bolssas de A Cauallo
Dos Arcabuzes con sus frascos
Vna escopeta De acauallo
Dos tablillas Pequeñas de dos Perros con guares doradas
Veinteydos Laminas Pequeñas de diferentes Pinturas
Doçe tablas Pequeñas de diferentes Pinturas
Vn lienço de nuestro sor atado a la columna
Vn Pays Pequeño
Dos escaños de caoua
Vn Bufete de Pasta quebrado con pies de granadillo
tres Bufetes grandes de Caoua
Dos bufetes quadrados aforrados en vaqueta - //583
otro bufete aforrado en vaqueta
Vn escaparate de vidrios y barros
Vna hechura de san Juan de Barro
Vn estante con Cinquenta libros grandes y chicos
Vn ARcon grande de la Yndia
otro Arcon Mas Pequeño
Dos adereços de espada
Dos candeleros de Platta
Vn salero, vn par de Vinageras, con su plato
Vn candilonçito Pequeño de Platta
Vna tembladera de Platta
Dos saluillas, seis cucharas, y seis tenedores
Vn uestido de ombre Capa Ropilla y calçon de picote de Cordoua
Plateado y negro Vsado
otro uestido de chamelote negro Calcon y Ropilla y mangas
otro uestido de bayeta calçon Ropia y Capa
otro uestido de tafetan doble negro Vsado y Viejo
Vn ferreruelo de bayeta y otro de Burato
seis colchones Los quatro Listados

Doçe Camisas de ombre y ocho pares de calçones
 -seis sauanas y seis paños de Mares
 ocho almohadas, Y un Peynador todo Vsado
 Dos Arcas de çedro grandes
 Vn uestido de tafetan doble negro de Muger saya Ropa y Jubon llano
 Vn uestido de Pinuela negro saya Ropa y Jubon Vsado
 Vn offº de contador mayor en propriedad de la contª de quentas y
 auerias de la casa de la contratacion

yten declaro el dho Juan de Melo deverle a esta haçienda //vto franco
 escoto Vezº de Mexico dos mill y quinientos Pesos de que ay Pleito Pendiente
 en Mexico-

yten Vnas casas q tiene en calle de Genoua encabeca del dho Juan de
 Melo de por uidas q la propriedad es del exmo sor conde de oliuares-

yten pongo p ymbentario la cantidad de mrs y Effectos que procedieren
 de alcances que Resultaren de las questan ajustandose de las tesorerias que El dho qor Bartolome Rs de melo tubo a su cargo asi de los
 alcacares Reales desta dha ciud como de los ducados de slucar la mayor y
 marquesado de mayrena y de otras qualesquier administraciones que tubo
 y quentas particulares uqe tubo con otras personas que cada y quando que
 se acauen y ajusten lo ynbentariara en la cantidad y Effectos liquidos que se
 le adjudicaren-...”⁸².

BIBLIOGRAFÍA

- Aguado de los Reyes, Jesús. "El apogeo de los judíos portugueses en la Sevilla americana." *Cuadernos de Estudios Sefarditas*, no. 5 (2005): 134-157.
- Aguado de los Reyes, Jesús. "Lisboa, Sevilla, Amberes, eje financiero y comercial en el sistema atlántico (primera mitad del siglo XVII)." En *El sistema atlántico español. (siglos XVII-XIX)*, editado por Carlos Martínez Shaw y José Manuel Oliva Melgar, 101-126. Madrid: Marcial Pons, 2005.
- Altieri Sánchez, J. y Sánchez Rubio, C. *Los dibujos de Filippo Pallotta de la campaña de Portugal de 1704. Planos y mapas de los ingenieros militares franceses en la propaganda de Felipe V*. Versión digital: https://publicaciones.4gatos.es/pallotta/chapter/cartografia_militar/#return-footnote-42-1. Consultado en diciembre de 2023.
- Antequera Luengo, Juan José. *Portugalete. Un barrio diferenciado en la Sevilla del Conde Duque*. Sevilla: FACEditiones, 2009.

82 AHPS, lib. 5583, fols. 581-3.

- Caro Baroja, Julio. *Los judíos en la España moderna y contemporánea*. Madrid: Arión, 1961.
- Casado Alonso, Hilario. "Los seguros marítimos de Burgos. Observatorio del comercio internacional portugués en el siglo XVI." *Revista da Faculdade de Letras*, no. 4 (2003): 213-242.
- Da Costa, P. Avelino de Jesús. "A Virgem Maria padroeira de Portugal na idade média." *Lusitania Sacra*, no. 2 (1957): 7-49.
- De la Campa Carmona, Ramón de la. "Un ejemplo de patronazgo nobiliario en la Catedral de Sevilla: la Capilla de la Concepción Grande y Don Gonzalo Núñez de Sepúlveda." En *El comportamiento de las catedrales españolas: del Barroco al Historicismo*. Coordinado por Germán A. Ramallo Asensio, 425-448. Murcia: Gobierno de la Región de Murcia / Universidad de Murcia, 2003.
- De Luxán Meléndez, S. "A colonia portuguesa de Sevilha. Uma amenaça e a conjura de Medina Sidónia?". *Penélope. Fazer e Desfazer a História*, nos. 9-10 (1993): 127-134.
- Díaz Blanco, José Manuel. "La corona y los cargadores a Indias portugueses de Sevilla (1583-1645)." En *Iberismo. Las relaciones entre España y Portugal y otros estudios sobre Extremadura. VIII Jornadas de Historia de Llerena*. Coordinado por Felipe Lorenzana de la Puente, y Francisco Javier Mateos Ascacíbar, 91-104. Llerena: Sociedad Extremeña de Historia, 2007.
- Elliott, John H., Peña y José F. de la. *Memoriales y cartas del conde duque de Olivares. Política interior: 1621 a 1627*, vol. I. Madrid: Alfaguara, 1978.
- Fernández Chaves, Manuel F. "Comunidad, individuo y estrategias de representación: los mercaderes portugueses y la negociación de su identidad política y económica en Sevilla (1556-1600)". *Magallánica: revista de historia moderna*, 7/13 (2020): 85-126.
- García-Baquero González, Antonio. "Los extranjeros en el tráfico con Indias: entre el rechazo legal y la tolerancia funcional". En *Los extranjeros en la España moderna*. Editado por Mª. Begoña Villar García y Pilar Pezzi Cristóbal, I, 77-99. Málaga: Ministerio de Ciencia e Innovación, 2003.
- Geraldes Rodrigues, Miguel. *Between West Africa and America. The Angolan salve trade in the Portuguese and Spanish Atlantic Empires (1560-1641)*. Tesis defendida en the European University Institute de Florencia, en 2019.

Gil, Juan. *El exilio portugués en Sevilla. De los Braganza a Magallanes*. Sevilla: Fundación Cajasol, 2009.

González Espinosa, Ignacio. "Portugueses en Sevilla. Sus oficios y profesiones durante el reinado de Felipe III". En *Comercio y cultura en la Edad Moderna. Actas de la XIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*. Coordinado por Juan José Iglesias Rodríguez, Rafael M. Pérez García y Manuel F. Fernández Chaves, 731-741. Sevilla: Universidad, 2015.

González Espinosa, Ignacio. "La emigración portuguesa a Castilla en el siglo XVII: Del norte de Portugal al Reino de Sevilla". En *Do silêncio à ribalta: os rasgatados das margens de História* (séculos XVI-XIX). Coordinado por Marta M. Lobo Araújo, Mª. José. Pérez Álvarez, 261-277. Braga: Lab2PT, 2015.

Gutiérrez Núñez, Fco. Javier y Salvador Hernández González. "Nuevas noticias en torno al origen de la Capilla de San Antonio de la nación portuguesa, del convento de San Francisco (Sevilla) 1594-1614". En *El franciscanismo hacia América y Oriente*. Dirigido por Manuel Peláez Rosal, 161-180. Espartinas: Asoc. Hispánica de Estudios Franciscanos, 2018.

Heredia López, Alfonso J. "El conde-duque de Olivares y sus oficios en la Casa de Contratación (1625-1645)". En *Hacer Historia Moderna. Líneas actuales y futuras de investigación*. Coordinado por Juan José Iglesias e Isabel Mª. Melero, 1078-1086. Sevilla: Universidad, 2020.

Hernández Casado, Cristina. "Gonzalo Núñez de Sepúlveda: esclavista, financiero, hidalgo. Historia de un ascenso social (1585-1655)". En *La nobleza y la caballería. Privilegio, poder y servicio en la articulación de la sociedad moderna. ss. XVI-XVI*, vol. I, 361-374. Coordinado por Elena Mª García, Héctor Linares y Marina Perruca. New Digital Press, 2019.

Hernández Casado, Cristina. "El negocio de los asientos: Jorge de Paz Silveira, financiero portugués al servicio de Felipe IV". En *Monarquías en conflicto. Linajes y noblezas en la articulación de la monarquía hispánica*. Coordinado por José I. Fortea Pérez, Juan E. Gelabert, Roberto López Vela y Elena Postigo Castellanos, 441-449. Burgos: Fundación Española de Historia Moderna/ Universidad de Cantabria, 2018.

Hernández González, Salvador y Francisco J. Gutiérrez Núñez. "Familias portuguesas y sus empresas artísticas en Sevilla". En *La Sevilla Lusa: la presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco*, 448-473. Coordinado por Fernando Quiles, Manuel Fernández Chaves y Antónia Fialho Conde. Sevilla: Enredars, 2018.

- Kinkead, Duncan Th. *Pintores y doradores en Sevilla. 1650-1699. Documentos*. Bloomington: AuthorHouse, 2009.
- Lopes Fernandes, Manoel B. *Memoria das medalhas e condecorações portuguezas, e das estrangeiras com relação a Portugal*. Lisboa: Na Typographia da Mesma Academia, 1865.
- López Martínez, Antonio L. *Cruzar la Raya. Portugueses en la Baja Andalucía*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2011.
- Loupias, Bernard. "La bibliothèque de Diego Gomez de Salazar". *Bulletin Hispanique*, v. LXXXIX, ns. 1-4 (1987): 307-311.
- David Martínez Vilches, "De patrona de la monarquía a patrona de la nación. La Inmaculada Concepción entre Portugal y España (1800-1854)". *Historia y Política*, 46 (2021), pp. 209-235.
- Mateus Ventura Maria da Graça. "Cruzar la raya: O contributo social e cultural da mobilidade dos portugueses no mundo hispânico, através de Sevilha". En *Las artes en el Reino de Sevilla durante el Barroco. En razón de sus centralidades y periferias*, 135-166. Editado por Fernando Quiles. Sevilla: Enredars, 2023.
- Mateus Ventura Maria da Graça. "No somos portugueses sino del Algarve". En *La Sevilla Lusa. La presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco*, 194-217. Coordinado por Fernando Quiles, Francisco M. Fernández Chaves y Antónia Fialho Conde. Sevilla: Enredars, 2018.
- Nabais, João-Maria. "A Arte do Retrato n'As Meninas de Velásquez". *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e técnicas do Património*, vols. V-VI (2007): 363-389.
- Núñez de Castro, Alonso. "Sólo Madrid es Corte". *Lemir*, 19 (2015): 409-582.
- Pulido Serrano, Juan Ignacio. "Procesos de integración y asimilación: el caso de los portugueses en España durante la Edad Moderna". En *Comunidades transnacionales. Colonias de mercaderes extranjeros en el Mundo Atlántico (1500-1830)*, 189-206. Coordinado por Crespo Solana, Ana. Madrid: Doce Calles, 2010.
- Quiles, Fernando, Manuel Fernández Chaves y Antónia Fialho Conde, coords. *Sevilla Lusa. La presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco*. Sevilla: Enredars, 2018.
- Quiles, Fernando. "Sevilla portuguesa y barroca". En *Sevilla Lusa. La presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco*, 474-499. Coordinado por Fernando Quiles, Manuel Fernández Chaves y Antónia Fialho Conde. Sevilla: Enredars, 2018.

- Roda Peña, José. "Los bienes artísticos de Diego de Paiva, un comerciante portugués en la Sevilla del siglo XVII". *Atrio*, 13-14 (2008): 127-160.
- Roda Peña, José. "Pedro Roldán y la capilla funeraria de los Paiva en el Colegio del Santo Ángel de Sevilla". *Laboratorio de Arte*, 20 (2007): 141-155.
- Rosado, Moisés Cayetano. *La raya ibérica. Del campo de batalla al de la emigración y otras cuestiones peninsulares.*, Badajoz: Fundación CB, 2018.
- Sánchez-Cortegana, José Mª. "Obras y artistas portugueses en la *Tierra de Sevilla* entre los siglos XVI al XVIII". En *Sevilla lusa. La presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco*, 288-305. Coordinado por Fernando Quiles, Manuel J. Fernández y Antónia Fialho. Sevilla: Enredars, 2018.
- Schreiber, Markus. "Entre las sociedades ibéricas y la diáspora judía: los Pinto y los Ribeiro en los siglos XVI y XVII". *Sefarad*, 58/2 (1998): 349-378.

La Capilla de San Antonio de Padua o de la nación portuguesa, del Convento de San Francisco, Sevilla (1632-1699)

Francisco Javier Gutiérrez Núñez

IES Pablo Picasso (Sevilla)

Diplomado en Estudios Avanzados (Universidad de Sevilla)

RESUMEN.

La presencia portuguesa en la Sevilla americana fue numerosa y continua a lo largo de los siglos XVI y XVII. Desde el año 1594 la “nación portuguesa” formó una corporación religiosa con sede en el convento de San Francisco Casa Grande, primero con el título de “*las Llagas de Nuestro Señor Jesucristo*”, luego renombrada como de “San Antonio de Padua”. Su capilla (iglesia) fue construida en el periodo tardo manierista y decorada en pleno barroco, y que por desgracia no se conserva en la actualidad. Podemos establecer 5 etapas en el devenir de la corporación lusitana de Sevilla desde sus inicios hasta finalizar el siglo XVII. Una primera abarcaría sus orígenes y primeros años de vida, desde 1594 a 1614, y una segunda en la que se produjo una evidente crisis provocada por Gaspar López de Setúbal, que iría de 1614 a 1632. A partir de ahí vemos una clara “época dorada”, entre los años de 1632 y 1660, para entrar en un periodo de cierta decadencia entre 1661 y 1683, logrando finalmente resurgir entre 1683 y 1699.

Palabras claves: Nación portuguesa, Convento de San Francisco, Sevilla, Carrera de Indias, Comercio americano, Religiosidad oficial, Hermandades y cofradías, San Antonio.

ABSTRACT.

The Portuguese presence in American Seville was numerous and continuous throughout the 16th and 17th centuries. Since 1594 the “Portuguese nation” formed a religious corporation based in the convent of San Francisco Casa Grande, first with the title of “the Wounds of Our Lord Jesus Christ”, later renamed “San Antonio de Padua”. Its chapel or church was built in the late Mannerist period and decorated in full Baroque, and which unfortunately is not preserved today. Five stages in the development of the Lusitanian corporation of Seville from its beginnings to the end of the 17th century can be established. The first stage would cover its origins and first years of life, from 1594 to 1614. The second one, in which there was an evident crisis caused by Gaspar López de Setúbal, would go from 1614 to 1632. After that there was a remarkable “golden period”, between the years of 1632 and 1660, to enter a period of certain decline between 1661 and 1683, and finally a flourishing stage between 1683 and 1699.

Keywords. Portuguese Nation, Convent of San Francisco, Seville, Carrera de Indias, American Commerce, Official Religiosity, Brotherhoods (and Brotherhoods), San Antonio.

1.- “SEVILLA SE LLENÓ DE PORTUGUESES”

Tanto Lisboa como la Sevilla “puerto y puerta de Indias”, fueron dos de los más importantes emporios mercantiles de Europa entre 1550 y 1650¹. La presencia portuguesa en la Sevilla americana fue numerosa e incontestable a lo largo de los siglos XVI y XVII.

García Bernal y Gamero Rojas afirman que no es exagerado señalar que la colonia portuguesa fue la más numerosa e influyente de todas las extranjeras en la decisiva bisagra entre el seiscientos y el setecientos². Para Aguado de los Reyes, entre 1627 y 1643, se produciría el apogeo de “*la inmigración e influencia lusitana en el reino de Castilla y en sus dos principales ciudades: Madrid y Sevilla*”.

Aunque las causas son heterogéneas, podemos destacar al menos dos de ellas, en primer lugar, la propia presión de la Santa Inquisición portuguesa sobre los judeoconversos; y en segundo lugar las medidas que puso

1 Agradezco al profesor D. Salvador Hernández González (Universidad Pablo de Olavide), su ayuda y consejos para la elaboración del presente texto.

2 Jaime García Bernal y Mercedes Gamero, “Las corporaciones de nación en la Sevilla moderna: fundaciones, redes asistenciales y formas de sociabilidad”, en *Las corporaciones de nación en la Monarquía hispánica (1580-1750). Identidad, patronazgo y redes de sociabilidad*, coord. J. Bernardo y Óscar Recio Morales, (Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2014), 347-387, vid. 365.

en marcha el conde-duque de Olivares, el cual alentó a los banqueros portugueses a que financiaran a la monarquía hispánica, frente a la pujanza de los genoveses³.

Los portugueses contaría con Capilla dedicada a San Antonio tanto en Madrid como en Sevilla, y en torno a ellas se fueron cohesionando como comunidad, y en muchos casos particulares se sirvieron de ella para evitar las persecuciones inquisitoriales. En el caso de Madrid, el origen de la iglesia y hospital de San Antonio de los portugueses, data del año 1607, aunque poco disfrutaron de su uso, pues con motivo de la independencia de Portugal, se les retiraría su uso para entregárselo a la comunidad alemana (1660)⁴.

Todo ello explicaría como en la década de los 30, “*Sevilla se llenó de portugueses*”⁵. Sobre muchos de ellos recaería la sospecha de contar con orígenes judeoconversos, y aún así, se fueron abriendo camino, logrando hacerse con el arrendamiento de las principales administraciones de rentas del Reino y de la ciudad. En el caso de Sevilla, la Capilla de San Antonio de la nación portuguesa tenía un origen anterior, al parecer contó con un primer origen en 1563 y una refundación en 1594, siendo su sede el convento de San Francisco Casa Grande.

Éste llegaría a convertirse en un microcosmos religioso dentro de la ciudad, al ir albergando poco a poco en su iglesia a las llamadas “Capillas de las Naciones”⁶, es decir, hermanadas de minorías nacionales y extranjeras, caso de la Concepción de los burgaleses y montañeses (1522), la Piedad de los vizcaínos y guipuzcoanos (1540), San Antonio de los castellanos (1563) y San Luis de los franceses (1581). Además, en su atrio encontraron sede también la hermandad de Áimas o de San Onofre (1520), así como las de la Concepción (1536) y de San Antonio de los portugueses (1594). *Vid. fig. 1.*

3 Jesús Aguado de los Reyes, “Lisboa, Sevilla, Amberes, eje financiero y comercial en el sistema atlántico (primera mitad del siglo XVII”, *El sistema atlántico español (siglos XVII-XIX)*, eds. C Martínez Shaw y J. M. Oliva Melgar, 1^a edición, (Madrid, 2005) 101-126; Carlos Álvarez Nogal, *Los banqueros de Felipe IV y los metales preciosos americanos (1621-1665)*, Banco de España - Servicio de Estudios, *Estudios de Historia Económica*, nº 36 (1997), 90.

4 Alejandro Castaño Torrijos, *Detrás de los frescos. Historia gráfica de San Antonio de los Alemanes*, TFG, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (Universidad Politécnica de Madrid), 2021, 13-14 y 39.

5 Jesús Aguado de los Reyes, “El Apogeo de los Judíos Portugueses en la Sevilla Americanista”, *Cuadernos de Estudios Sefarditas*, nº 5, (2005), 135-157, *vid. 137 y 146.*

6 María José Castillo Utrilla: “Capillas de las Naciones en el Convento de San Francisco Casa Grande de Sevilla”, *Laboratorio de Arte* nº 18 (2005), 237-244.



Fig 1. Interior de la Capilla de San Onofre y de las Ánimas. Antiguo Convento de San Francisco Casa Grande (Sevilla), que actualmente se conserva en la Plaza Nueva. La Capilla de San Antonio de la nación portuguesa se encontraba junto a esta capilla.

La capilla o iglesia de la corporación lusitana hoy desaparecida por desgracia, fue construida en el periodo tardo manierista y decorada en pleno barroco; de ahí que sea considerada por algunos cronistas como una de las iglesias más suntuosas de Sevilla, llegando a ser su patrimonio artístico realmente importante.

Al igual que la ciudad tuvo que recibir influencias artísticas de Europa y América, sin olvidar las llegadas desde Portugal. Una buena muestra de este ir y venir de ideas y personas, la tenemos en la figura de Marcos Fernández de Monsanto, que fue Hermano Mayor de la corporación entre 1632 y 1651, y que por sus negocios particulares continuamente estuvo viajando entre tres ciudades, Sevilla, Madrid y Lisboa.

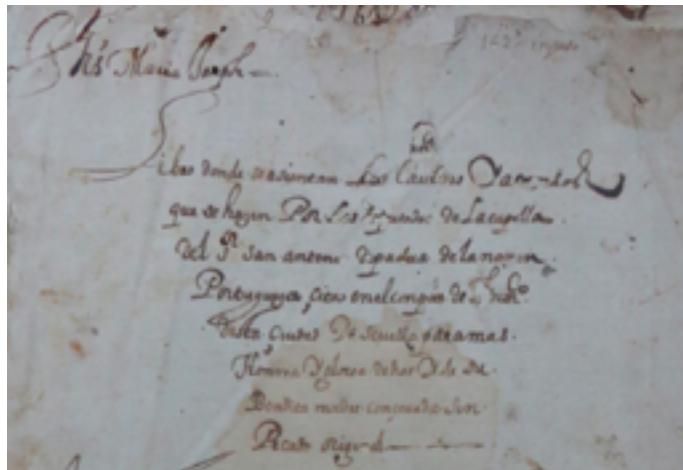
Nuestra intención es esbozar su devenir durante buena parte del setecientos, y de esta forma homenajear a un historiador como Robert C. Smith (1912-1975), al que se le dedica este Congreso Internacional titulado “Confluencias Artísticas en la Cultura Iberoamericana”.

2.- ETAPAS EN EL DEVENIR DE LA CAPILLA DE SAN ANTONIO, 1594-1699

Creemos factible establecer 5 etapas en el devenir de la corporación lusitana de Sevilla desde sus inicios hasta finalizar el siglo XVII. Una primera abarcaría sus orígenes y primeros años de vida, desde 1594 a 1614, y una segunda en la que se produjo una evidente crisis provocada por Gaspar López de Setúbal, que iría de 1614 a 1632. A partir de ahí vemos una clara “época dorada”, entre los años de 1632 y 1660, para entrar en un periodo de cierta decadencia entre 1661 y 1683, logrando finalmente resurgir entre 1683 y 1699.

La principal fuente para elaborar el presente trabajo ha sido el que creemos único Libro de Cabildos y acuerdos de la Capilla de San Antonio de Padua⁷, que se conserva en la actualidad en el Archivo de la Provincia Bética Franciscana y que abarca un amplio periodo que va desde 1632 a 1778⁸. Vid.

Fig 2. Detalle de la primera hoja de la portada del “Libro donde se asientan los Cavildos y acuerdos que se hacen por los diputados de la capilla del Sr. San Antonio de Padua de la nación Portuguesa cita en el compás de S. Francisco de esta ciudad de Sevilla para más Honra y gloria de dios y de su Bendita madre concevida sin Pecado original”. Fuente: Archivo de la Provincia Bética Franciscana (Convento de Nuestra Señora de Loreto de Espartinas, Sevilla). (A.P.B.F.). Sección Convento de San Francisco de Sevilla. Código 29. Años 1632-1778.



Este estudio da continuidad a otro que ya elaboramos anteriormente (2018), y que abordaba el periodo que iba de 1594 a 1614. Por tanto, seguimos de forma cronológica analizando el devenir de la hermandad lusitana, aportando algunas noticias de lo que pudo ser el periodo 1614-1632, para el que no contamos

7 “La institución a la que nos referimos que residió siempre en el convento Casa Grande de San Francisco hasta la exclaustración de esta comunidad y posterior desamortización de su patrimonio, contó con archivo propio del que hoy nos quedan tan solo series parciales y documentación fragmentada que se conservan en el actual Archivo de la Provincia Bética Franciscana, éste también muy castigado, que retuvo parte de los fondos procedentes del convento citado”. J. García Bernal y M. Gamero Rojas, “Las corporaciones”, 365-366.

8 Archivo de la Provincia Bética Franciscana (APBF), convento de Nuestra Señora de Loreto de Espartinas, Sevilla. Sección Convento de San Francisco de Sevilla (SCSF). Código 29. “Libro donde se asientan los Cavildos y acuerdos que se hacen por los diputados de la capilla del Sr. San Antonio de Padua de la nación Portuguesa cita en el compás de S. Francisco de esta ciudad de Sevilla para más Honra y gloria de dios y de su Bendita madre concevida sin Pecado original”. Años 1632-1778.

con fuentes directas, y sobre todo las casi tres décadas que van de 1632 a 1660, que coinciden con el reinado de Felipe IV y con la etapa de gobierno del ya citado conde-duque de Olivares (1622-1643).

Nuestra fuente comienza a ser irregular a partir de 1660, cuando ya no se recogen las elecciones del periodo que van de 1661 a 1682 (excepto 1664 y 1667), y tan sólo registra 12 cabildos que tan sólo de forma esporádica nos ofrecen algunas noticias de su administración y nunca referencias a los cargos elegidos.

3.- DE LOS ORÍGENES A 1632

3.1.- "MUY ANTIGUA QUE CUASI ES INMEMORIAL" (1594-1614)

El libro de reglas de 1633 de la corporación lusitana (1594), "recoge en su prefacio el acuerdo fundacional de la hermandad que tuvo lugar el 20 de mayo de 1563 en el convento de San Francisco de Sevilla con el consentimiento de la comunidad franciscana"⁹. Por tanto, se consideraba heredera de una primera hermandad surgida en ese año de 1563 y a la que podemos considerar como una proto-hermandad cuya vida se desarrolló entre 1563 y 1594, y que en algún momento de este periodo se extinguió¹⁰.

El origen real y definitivo de lo que sería la Capilla de los portugueses en Sevilla, en el Convento de San Francisco, se remonta al año 1594, cuando distintos comerciantes portugueses liderados por Simón Freyle de Lima, fundaron una corporación o hermandad que tomó el nombre de "las Llagas de Nuestro Señor Jesucristo". El grupo que conformaba esa "nación portuguesa", liderado inicialmente por Freyle, era muy reducido: Antonio de Melo, Baltasar de Brun, Diego Enríquez León, Leonel de Cuadros, Rui Fernández Pereira, Pedro de Figueras y Pedro Núñez¹¹.

La corporación en 1604 cambió de nombre, tomando el de «*San Antonio de Padua*» (1195-1231). Un cambio que quizás viniera a propuesta de los propios religiosos franciscanos, pues este santo y fraile franciscano,

9 Según los profesores García Bernal y Gamero Rojas, dicho libro se conserva en la actualidad en el Archivo de la Congregación de los Padres Filipenses de Sevilla (ACFS), Regla de la Hermandad de San Antonio de los Portugueses. J. García Bernal y M. Gamero Rojas, "Las corporaciones", pp. 365-366.

10 Del Castillo cuando consultó el libro de reglas 1633, ya se hallaba bajo la custodia de los Padres Filipenses de Sevilla., María José del Castillo Utrilla: "La Capilla de San Antonio de los Portugueses de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, nº 7(1994), 87-88.

11 Francisco Javier Gutiérrez Núñez y Salvador Hernández González, "Nuevas noticias en torno al origen de la Capilla de San Antonio de la nación portuguesa, del convento de San Francisco (Sevilla) 1594-1614, en *El franciscanismo hacia América y Oriente: libro homenaje al P. Hermenegildo Zamora Jambrina*, dir. Manuel Peláez del Rosal, 2018, 161-180.

aunque había fallecido en Padua (Italia), como bien es sabido, había nacido en Lisboa.

Para su establecimiento en 1594, encargaron la traza y modelo de la capilla al arquitecto Asensio de Maeda, y alcanzaron distintos acuerdos con la orden franciscana para construirla e incluso ampliarla a cambio de limosnas y donaciones en favor de ella: sala de Cabildos, casa del capellán, jardín y estanque.

En palabras del profesor Hernández González, se trataba de una iglesia de planta rectangular de tres naves separadas por columnas pareadas de mármol, con arcos de medio punto, crucero, cubierta abovedada y decoración a base de yeserías doradas. En el tercio superior, una galería de madera dorada, calada y tallada, recorría todo su perímetro, formando una tribuna y coro.

A finales de siglo, a inicios del año 1699 se procedió a una pequeña remodelación, cambiando la solería, poniendo púlpito, así como una reja en la capilla mayor, tras aprovechar dos rejas ya existentes de capillas laterales (Concepción y Encarnación).

3.2.- UNA CORPORACIÓN EN CRISIS, 1614-1632

En 1610 fueron nombrados dos Hermanos Mayores, Tesorero y Escribano, asumiendo la Tesorería, Gaspar López de Setúbal. Éste por su propia iniciativa se hizo cargo de las obras de la iglesia de la Capilla aún en construcción, gastando una elevada suma de dinero de su propio pecunio. Los negocios no le tuvieron que marchar nada bien, y se encontraba en una difícil situación personal, al borde de una inminente quiebra que le llevaría a estar arrinconado por acreedores. De ahí que, en 1614, le reclamara a la “nación portuguesa” un pago en compensación que ascendía nada más y nada menos que a 288 mil reales.

Su amenaza llegaría aún más lejos, pues si no atendían su petición, aseguraba que llevaría su demanda y reclamación ante la justicia, en un intento de lograr que esta le otorgara la propiedad de la Capilla, y de esa forma al menos paliar en parte la quiebra que se cernía sobre sus negocios. Por tanto, pensaría que el pleito contra la “nación” podía ser una buena forma de obtener liquidez, y recuperar parte del dinero que él había invertido en la Capilla, y así aplacar a sus acreedores.

En el Cabildo celebrado el 14 de junio de 1614 la corporación lusitana contraatacó las alegaciones de Setúbal, afirmando que éste había gastado todo ese dinero por su devoción y no por una obligación de mandato salido

del seno de dicha corporación. A lo que se unía una mayor evidencia, su cargo había expirado el 13 de junio de 1611.

No contamos con datos de la sentencia definitiva, pero averiguamos que Setúbal no logró quedarse con la propiedad de la Capilla para su uso particular, aunque sí se le reconoció que había gastado dinero de su propio caudal en su construcción; y que por tanto la “nación” le tenía que compensar, aunque desconocemos la cantidad que se fijó como indemnización, si fue con sólo una parte o su totalidad. Este hecho, unido a la definitiva quiebra que sufrió Setúbal y a su fallecimiento, fue aprovechado por sus acreedores para reclamar directamente la deuda a la propia “nación”.

El pago de su concurso se realizó en el Juzgado del teniente mayor D. Juan Antonio Hurtado de Mendoza. Tuvieron que ser dos décadas de gran incertidumbre para la “nación”, hasta que finalmente logró evitar perder la propiedad y uso común al menos del altar mayor de la Capilla, recién terminada de construir.

Entre 1614 y 1631, poco a poco se fue pagando la indemnización a los acreedores de Setúbal, lo que sin duda tuvo que convertirse en un lastre, pues la abocaba a vivir en una sempiterna crisis económica que evitaba que levantara cabeza.

Esta situación quizás provocaría que a inicios de 1632, estuviera des-gobernada y sin junta rectora. El 21 de enero de ese año se celebraron unas elecciones extraordinarias, para nombrar una junta de carácter interino que fuera capaz de gestionar la corporación, hasta que se pudiera celebrar unas elecciones de carácter ordinario, que habitualmente se celebraban en junio de cada año. Estuvo compuesta por tan sólo por 4 diputados, 4 consiliarios, un Secretario y un Mayordomo, sin que se fuera elegido un Hermano Mayor o Proveedor de la misma:

DIPUTADOS	CONSEJEROS	OTROS CARGOS
<ul style="list-style-type: none">• Henrique de Andrade.• Payo Rodríguez de Paz.• Fernando de Acosta.• Diego Cardoso.	<ul style="list-style-type: none">• Melchor Méndez de Acosta.• Jorge Núñez de Acosta• Diego Fernández de Aguiar.• Francisco Jorge	<ul style="list-style-type: none">• Secretario: Manuel Méndez de Acuña.• Mayordomo: Francisco Antúnez.

El 3 de febrero de 1632 se llegó al acuerdo de terminar de pagar lo que quedaba de la deuda acarreada por Setúbal, con el compromiso que el altar

mayor no se vendería jamás: «y será siempre propia de la nación y la dicha nación Patrona de la dicha capilla mayor»¹².

La captación de fondos para pagar la deuda suponía tener que poner en funcionamiento toda una serie de ideas, como la recaudación de un donativo personal realizado por 34 personas que aportaron un montante global de 94.950 reales. A ello se sumó el reparto por la ciudad de numerosas alcancías por la ciudad, para realizar una colecta voluntaria y quizás lo más novedoso, comenzar a pensar en la posibilidad de «privatizar» los diez altares de la iglesia a cambio de un donativo (dos de ellos colaterales).

La difícil situación de la corporación lusitana a finales de la década de 1620 tuvo que provocar su escasa actividad y cultos a San Antonio, hecho que parece que fue lo que motivó a que resurgiera la hermandad de San Antonio de Padua conocida para diferenciarse de la primera, popularmente como «*de los castellanos*» y que tenía su sede en el claustro del mismo convento de San Francisco.

Su resurgir sin duda se debió a la fuerte crisis por la que pasaba la Capilla de la nación portuguesa, de ahí que desde el año de 1628, resurgiera la *de los castellanos* y admitiera el ingreso en su corporación, de portugueses. De tal forma que entre 1628 y 1631 al nombrar sus cargos, alcaldes y varios oficiales (mayordomo, prioste, fiscal y escribano), la mitad de ellos se reservaba a los portugueses. En 1628, los alcaldes elegidos fueron Pablo Martín por la «nación castellana» y Domingo González Barbosa por la «portuguesa», en 1629 Simón de Casaverde y García de Lucena, en 1630, Juan Calzado y Domingo de Pereira. En 1632 se dejó de nombrar cargos, sin duda ante la reorganización, en enero de ese año, de la Capilla portuguesa, como hemos visto.

El 4 de julio de 1723, una representación de *“San Antonio de los castellanos”*, visitó la capilla de la nación portuguesa, y le planteó retomar dicha la confraternidad entre hermandad y capilla de nombrar cargos duales. Estuvo compuesta por D. Andrés Laso de Estrada, D. Sebastián Antonio Calderón, D. Benito de Rojas y D. Alonso José de Aguilar (Notario Contador), los cuáles entregaron testimonio de la relación pasada entre ambas instituciones, tras la consulta de su libro de acuerdos, que comenzaba el 6 de enero de 1628 y terminaba el 29 de junio de 1723: «en los tiempos pasados tenían entre esta nación y dicha hermandad, hecha unión y confraternidad»¹³. La Capilla portuguesa casi al instante, el 8 de julio aceptó la propuesta de retomar la confraternidad perdida, con el objetivo de fomentar la devoción y culto a San Antonio.

12 APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 2 r. / v. (03.02.1632).

13 APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 106 r.- 108 r. (04.07.1723), fol. 108 v. (08.07.1723).

4.- LA ÉPOCA DORADA, 1632-1660

4.1.- DE LA CONDICIÓN PARA SER HERMANO

Las primeras reglas que tuvo la hermandad datan de 1633, fecha que no debe extrañarnos, viendo la reorganización de la misma a partir de ese año, tras las consecuencias desencadenadas por la reclamación de Setúbal (1614-1632).

García Bernal y Gamero Rojas las han analizado, explicando cómo era el ingreso y las obligaciones de los nuevos hermanos y hermanas:

“Los nuevos cofrades debían ser presentados por dos de los antiguos y demostrar sus buenas costumbres, prohibiéndose el ingreso de mujeres solteras salvo que fueran beatas o viudas honestas. Estas tenían los mismos derechos y obligaciones que los varones pero no podían asistir a cabildos, ni entierros, y pagaban una cuota de 1 ducado y 1 real (...)

Tanto cofrades como cofradas estaban obligados a acudir a las vísperas, misa y procesión del día del patrón San Antonio, el 13 de junio (o el domingo siguiente si coincidía con alguna solemnidad del convento) portando su cera encendida. Para tal ocasión se pagaba una limosna especial que establecía el cabildo. Y el domingo siguiente se decía misa rezada al Espíritu Santo antes del cabildo general de la cofradía.

Cuando entraban a cabildo se hincaban de rodillas y rezaban tres padrenuestros y tres avemárias a la Santísima Trinidad, hacían una rogativa invocando a San Francisco y San Antonio de Padua «y luego se sient[an] todos con la paz de Iesuchristo fixada en sus corazones»¹⁴.

A cambio de pertenecer a la corporación, todos los cofrades:

“(...) tenían derecho a la asistencia espiritual de los frailes franciscanos in articulo mortis y al acompañamiento funeral de la comunidad en pleno que recibía el cuerpo del fallecido con la cera encendida en la puerta del convento; sus hermanos de la cofradía rezaban 10 padrenuestros y 10 avemárias por el alma del finado a quien se le dedicaban seis misas rezadas y una cantada de réquiem”¹⁵.

A título de curiosidad, en el *Libro de Cabildos*, en el año 1644 se registraba una advertencia, señalando que sólo debían ser recibidos como nuevos hermanos los “nacidos en Portugal”, debido a que los no lusitanos querían situarse en la procesión en el “mejor lugar” igualándose con los “hermanos antiguos”, lo cual ya había motivado “palabras ocasionadas de lances peligro-

14 J. García Bernal; M. Gamero Rojas, “Las corporaciones”, 365-366.

15 J. García Bernal; M. Gamero Rojas, 369.

sos entre algunos de la nación”¹⁶. Sin duda, ello nos demuestra el auge que pudo alcanzar la devoción a San Antonio a mitad de la centuria, al ingresar en la corporación muchas personas de origen no portugués y que podía poner en peligro la verdadera esencia de la corporación cuando fue fundada, la cohesión interna como grupo nacional.

Tan sólo una década después, en 1654, se celebraba un Cabildo, en el que se reconocía que se habían perdido las constituciones o reglas de la corporación, de ahí que se acordara una serie de pautas para tener en cuenta a la hora del ingreso de nuevos hermanos. Se recordaba que los nuevos hermanos tenían que ser cristianos viejos, así como sus padres y abuelos, y que para su ingreso deberían aportar información de todo ello, la cual sería custodiada en el archivo de la Capilla.

Por último, se acordaba que serían admitidos como venía siendo habitual “sacerdotes, caballeros y hombres honrados de comercio”. Y aunque se reconocía que en la nación lusitana existían muchos hidalgos, se recalcó que, si su «ejercicio» no era honesto, no serían admitidos, al igual que a aquellas personas que tuvieran «oficios viles y bajos en la República». Al entrar cada hermano debería hacer «juramento de defender la pureza de la Virgen María en su primer instante de la concepción»¹⁷.

4.2.- ¿Y UNA PROSOPOGRAFÍA DE LOS HERMANOS?

La inmensa mayoría de los que estuvieron al frente de la Capilla, fueron hombres de negocios, financieros, asentistas, comerciantes, cargadores y capitanes de la Carrera de Indias, así como religiosos. Sería interesante en un futuro poder detenerse en realizar unos breves análisis biográficos de la mayoría de ellos, y que en la medida de lo posible recogiera información de su trayectoria vital y profesional.

En el grupo de hombres de negocios, financieros y asentistas, podemos destacar los nombres de Enrique de Andrada, Diego Fernández de Aguiar, Marcos Fernández Monsanto, Simón de Fonseca Piña, Diego de Payba, Diego Lorenzo de Paz, Payo Rodríguez de Paz, Gonzalo y Alfonso Rodríguez Pasariño, así como Simón Suárez Pérez¹⁸.

16 APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 30 r. (1644).

17 APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 49 r. (25.10.1654).

18 Sobre Enrique de Andrada: Salvador Hernández González; Francisco Javier Gutiérrez Núñez, “Familias portuguesas y sus empresas artísticas en Sevilla”, en *La Sevilla lusa. La presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco*, eds. Fernando Quiles García; Manuel Fernández Chaves; Antónia Fialho Conde, Col. Universo Barroco Iberoamericano, (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, CIHEDUS / Universidade de Évora, 2018, 448-473 Sobre Núñez de Sepúlveda: Cristina Hernández Casado: “Gonzalo Núñez de Sepúlveda: esclavista, financiero, hidalgo. Historia de un ascenso social (1585-1655)”, en *De la nobleza*

No faltaron también los Cargadores y Capitanes vinculados con la Carrera de Indias, como Fernando de Acosta, Diego y Alonso Cardoso, el Capitán Esteban Luis Diamante, el Capitán Luis de Lemos, García de Lucena, Jorge Núñez de Acosta, Antonio Núñez Gramajo, Gonzalo y Gerónimo Núñez de Sepúlveda, el Capitán Blas de la Peña, etc.

También aparecen numerosos Licenciados tal es el caso de Fernando López de Acosta, Diego de Matos, Acevedo de Fonseca y Vicente Felipe, estos dos últimos vinculados a la Real Audiencia de Sevilla.

También encontramos, como no podía ser de otra forma, a un nutrido grupo de presbíteros y religiosos, como son los Licenciados Juan Bispo Pereira, Juan Fernández Machado, Luis de Franca, Marcos Méndez y Diego Suárez, muchos de los cuáles ejercieron como Capellán mayor de la Capilla.

4.3.- EL DEVENIR ANUAL: ELECCIONES, DIPUTACIONES Y LIMOSNAS

El 13 de junio, festividad de San Antonio, era el día grande de la corporación, y ese día se tomaba como referencia como punto final del año de gestión. El *Libro de Acuerdos*, no recoge una gran información sobre las actividades de la corporación, ésta casi se reduce al mínimo. De forma fija aparecen las elecciones de carácter anual, para la renovación de cargos y diputaciones, que se realizaban entre la segunda quincena de junio o ya en julio.

En algunas de estas elecciones estaba presente el Guardián del Convento de San Francisco Casa Grande, gracias a lo cual reconstruimos parte de su nómina: fray José Lobo de Jesús María (1632 y 1633), fray Alonso Benegas (1638-1639) y fray Alonso Ximenes (1643).

Por tanto su desempeño iba de junio a junio de cada año. A la semana o los diez días de haberse celebrado, los elegidos tenían que estampar su firma en señal de confirmación y aceptación de sus cargos o diputaciones, de tal forma que a continuación se le adjudicaba un mes de referencia para la misma.

y la caballería. *Privilegio poder y servicio en la articulación de la sociedad moderna, ss. XVI-XVII*, eds. Elena M^g García Guerra; Héctor Linares González; Marina Perruca, (Palermo: New Digital Press, 2018), 361-374. Sobre los hermanos Rodríguez Pasariño: Cristina Hernández Casado, "Comerciantes, cristianos nuevos y portugueses: los hermanos Rodríguez Pasariño y las redes socioeconómicas portuguesas en la Monarquía Hispánica (1618-1646)", en *IV Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores. Mundo hispánico: Cultura, Arte y Sociedad* (León: Universidad de León, 2018). Cristina Hernández Casado, "Los hermanos Rodríguez Pasariño: un ejemplo de red socioeconómica de comerciantes y asentistas lusos en Sevilla (1618-1646)", en *II Congreso: Espacio, Redes y Cultura en un mundo globalizado*, Universidad de Valencia, abril de 2019. En prensa.

Ya de forma más esporádica se recogen noticias sobre la preparación de la festividad del Santo, donaciones para los gastos de la Capilla y referencias a escrituras notariales de interés para la corporación.

4.4.- LOS CARGOS PRINCIPALES (1632-1682)

Las elecciones eran de carácter anual, y aportamos una detallada nómina de personas que ocuparon dichos cargos, aunque con algunos vacíos temporales (vid. Apéndice). Por ejemplo, no contamos con datos para los periodos de 1661-1663, 1668-1674 y 1676-1682. *Vid. Apéndice*.

Desde 1632 vemos como el organigrama de la corporación lusitana se compone de 3 oficiales principales (Hermano Mayor, Tesorero / Mayordomo, Escribano), y 12 diputados, a veces incluso más. Al Hermano Mayor le correspondía el gobierno de la corporación, ayudado de dos alcaldes según la regla de 1633, aunque estos dos cargos en la práctica real nunca fueron elegidos. Según la norma el Tesorero / Mayordomo, debía cobrar las rentas de la cofradía, y los 2 Escribanos, "llevar el libro de conocimientos de los hermanos que ingresaban en la cofradía y el otro a disponer registro de las penas". En la realidad tan sólo se elegía a uno de ellos¹⁹.

4.4.1.- EL HERMANO MAYOR: MARCOS FERNÁNDEZ DE MONSANTO (1632-1651)

Es necesario abordar la figura de Marcos Fernández Monsanto porque marcó toda una época en la corporación lusitana, al estar al frente de ella como Hermano Mayor casi dos décadas, entre 1632 y 1651. *Vid. fig. 3.*

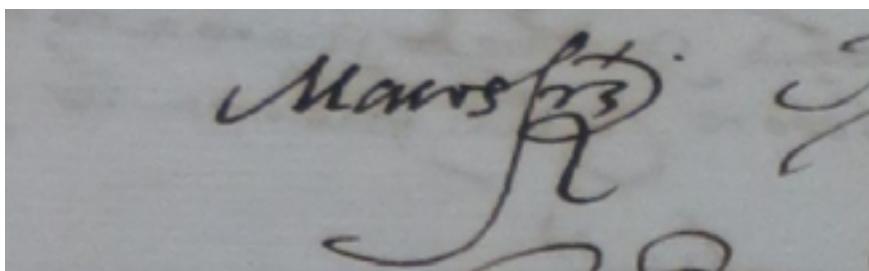


Fig 3. Firma de Marcos Fernández Monsanto Hermano mayor de la Capilla de San Antonio, 1632-1651
APBF. SCSF. Códice 29. Códice 29. Fol. 22 v. (04.07.1639)

Los Monsanto fueron originarios de la freguesía del mismo nombre, situada en el municipio de Idanha-a-Nova, en el distrito de Castelo Branco, cerca

19 J. García Bernal; M. Gamero Rojas, "Las corporaciones", 369.

de la frontera con la actual provincia de Cáceres. Muchos de sus habitantes buscaron refugio tanto en Sevilla como en las Indias, sobre todo a partir de la fuerte represión iniciada por la Inquisición a partir de 1579.

Buena parte de estos emigrados lograron un ascenso social difícil de imaginar si hubieran permanecido en sus lugares de nacimiento, formando importantes emporios comerciales y financieros, tal es el caso del propio Marcos Fernández Monsanto, Diego Núñez Belmonte o Francisco Rodríguez Penamacor. Y otra pléyade de expatriados lograron éxito en sus negocios con la Carrera de Indias²⁰, como son los ejemplos de Simón Váez Sevilla, Gregorio Díaz de Lucena, Damián de Lucena, Manuel Enríquez, Francisco López Méndez, García de Lucena y Francisco López Sevilla (estos dos últimos hermanos de la Capilla de San Antonio)²¹.

Desde que Marcos Fernández Monsanto se afincó en Sevilla centró sus negocios en la actividad asentista, prestamista y crediticia, y en menor medida la mercantil con las Indias, y que le obligaban a viajar tanto a Madrid como a Lisboa²². Se hizo con el arrendamiento de la renta del almojarifazgo mayor de Sevilla y de las Indias, al menos entre 1631 y 1643; siendo Felipe Martínez Dorta su mano derecha²³. Ambos se integraron en la Capilla de San Antonio, llegando Monsanto a ser hermano mayor durante 19 años.

Quizás pariente e incluso agente suyo en Lisboa, pudo ser Juan Fernández de Monsanto, mercader residente en Lisboa en 1659, dedicado al comercio de hierro procedente de San Sebastián²⁴.

Para Aguado de los Reyes, para Marcos Fernández ni su actividad recaudatoria ni su ascendencia judeoconversa fueron un obstáculo, pues al

20 Ricardo Escobar Quevedo, "Una familia criptojudía del interior de Portugal ante una visita inquisitorial. São Vicente da Beira, junio de 1579" en *Fronteras de la Historia: revista de historia colonial latinoamericana*, vol. 25, núm. 2 (2000), 8-34, vid. nota 18.

21 García de Lucena, nacido en Castelo Branco, se naturalizó en 1624, para ejercer como Cargador a Indias, siendo diputado de la Capilla, entre 1632-1633, a la cual donaría 2.200 reales. Por otra parte a López Sevilla lo encontramos sólo interviniendo en las elecciones de 1635. APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 3 r./v. (1632), 10 r. (17.06.1635).

22 ARCHIVO GENERAL DE INDIAS (AGI). Contratación, 604B. Ramo 4. Año 1635. Suplicatoria de don Luis de Baeza, juez de los almojarifazgos de Sevilla, a favor de Marcos Fernández Monsanto, sobre que la Contratación le dé permiso de toneladas, para Nueva España.

23 Antonio Domínguez Ortiz, "Marcos Fernández Monsanto y los Almojarifazgos de Sevilla", en *Estudios de derecho y hacienda: homenaje a César Albiñana García-Quintana*, coord. Antonio Martínez Lafuente, dir. Sebastián Martín-Retortillo Baquer, vol. II (Madrid: Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, 1987), 1414-1424. Antonio Domínguez Ortiz, "Marcos Fernández de Monsanto y los Almojarifazgos de Sevilla", en *Los extranjeros en la vida española durante el siglo XVII y otros artículos*, ed. Carlos Álvarez Santaló (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1996), 275-288.

24 Hilario Casado Alonso, "El comercio del hierro vasco visto a través de los seguros marítimos burgaleses (1565-1596)", *Itsas memoria: revista de estudios marítimos del País Vasco*, nº. 4 (2003), 165-192, vid. nota 11, 168.

contrario fue «muy querido entre los sevillanos por sus muestras públicas de caridad y beneficencia»²⁵.

Sin duda, el hecho de financiar la impresión de obras en defensa de los valores y virtudes de la Virgen María (1636 y 1638), tuvo que formar parte de su estrategia de esquivar al Santo Oficio, en los que aparece con el título de "Caballero del Hábito de Cristo": de Fray Duarte Pacheco (agustino), Fray Ignacio Cotiño (dominico), Pablo de Espinosa y Antonio Quintanadueñas (jesuita). Su mujer Isabel de San Paio también recibió la dedicatoria de una obra escrita por el franciscano fray Diego Bravo, titulada *Gobierno espiritual y guía de penitente a la perfección*, e impresa en Sevilla en 1637 por Simón Fajardo. *Vid. fig. 5 a 9.*



Fig. 5. BRAVO, Fray Diego: *Gobierno espiritual y guía de penitente a la perfección (...). Dirigido a Doña Ysabel de San Paio, mujer de Marcos Fernández Monsanto (...).* Impreso por Simón Fajardo, Sevilla 1637.

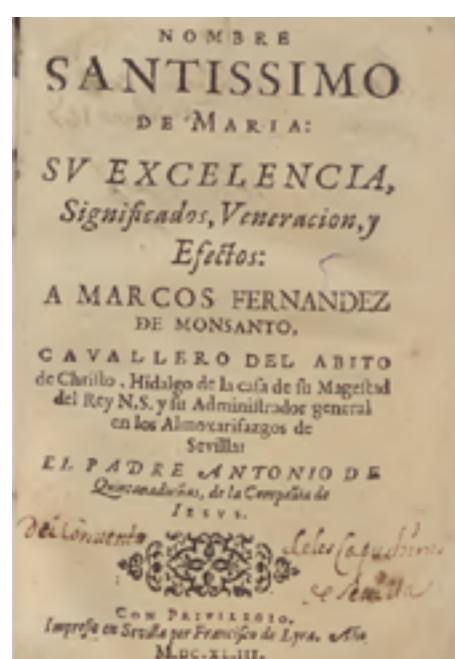
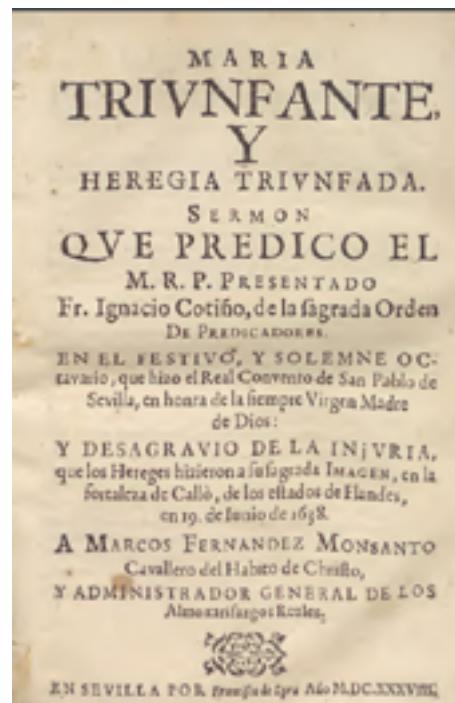
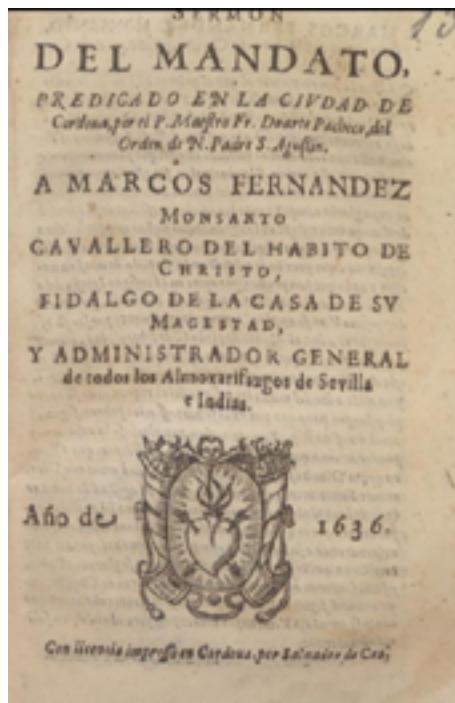


Fig. 6 PACHECO, fray Duarte: *Sermón del mandato predicado en la ciudad de Córdoba, por el P. Maestro Fr. Duarte Pacheco, del Orden de N. Padre S. Agustín, a Marcos Fernandez Monsanto, Caballero del Hábito de Cristo, fidalgo de la Casa de Su Majestad y Administrador de todos los Almojarifazgos de Sevilla e Indias*, Impreso por Salvador de Cea, Córdoba 1636 De él se conservan varios pleitos en la Biblioteca Nacional de España, relacionados con los marqueses de La Puebla y el conde de Castellar (1635 y ¿1639?), sobre el arrendamiento de los almojarifazgos de Sevilla entre 1632-1636 (1649). Fig. 7. COTIÑO, Fray Ignacio: *María triunfante y Herejía triunfada* (....). A Marcos Fernández de Monsanto (....). Impreso por Francisco de Lyra, Sevilla 1638. Fig. 8. ESPINOSA, Pablo de: *Relación del solemne octavario de fiestas y sermones que el insigne Convento del Monte Carmelo de la muy noble, y muy leal ciudad de Sevilla, celebró a los desagravios de la gloriosa virgen María* (....), Impreso por Juan Gómez de Blas, Sevilla 1638. Fig. 9. QUINTANADEÑAS, Antonio: *NOMBRE Santissimo de María. Su Excelencia, Significados, Veneración y Efectos*. A Marcos Fernández de Monsanto (....). Impreso por Francisco de Lyra, Sevilla 1638.

4.4.2.- TESOREROS Y ESCRIBANOS

Analizando la nómina de quiénes ocuparon los tres cargos principales, vemos como el grupo fue bastante reducido, al ejercerlos durante amplios periodos de tiempo, sin duda por el nivel de responsabilidad y preparación que exigían.

Entre los Tesoreros o Mayordomos encontramos inicialmente a Francisco Antúnez (1632-1635), quedando vacante su cargo durante varios meses tras su fallecimiento, hasta que llegaron las elecciones y fue relevado por Simón Suárez Pérez (1636-1640), el cual dejaría paso a Francisco Fernández Solis (1640-1645). Tras éste, el cargo lo ocuparían de forma esporádica Manuel Álvarez Gallegos (1646) y Juan de Cea (1647), para dar paso a una larga trayectoria de Juan de Melo (1648-1657). Le tomarían el relevo en los siguientes años D. Antonio Rodríguez de Fonseca (1658), el capitán Blas de la Peña (1659-1660, 1664) y D. Pedro Fernández de Tovar (1675).

En cuanto a los Escribanos o Secretarios, en una década se suceden varias figuras: Manuel Méndez de Acuña (1632-1633), Luis Pérez de Cea (1633-1635), Melchor Méndez de Acosta (1635-1639) y Simón Suárez Pérez (1640-1645). Tras un efímero Juan de Melo (1646), Manuel Álvarez Gallegos dejaría su impronta en la década siguiente (1647-1657), dando paso a Manuel Freyle Suárez (1658), regresando de nuevo al cargo el propio Melo (1659-1660) y por último Antonio de Acosta Sosa (1664, 1673-1675).

4.4.3.- LA FIGURA DEL CAPELLÁN MAYOR

La nueva corporación no contó con un Capellán oficial con salario fijo hasta el año 1636. Su figura y funciones se regularán por acuerdo de Cabildo de 24 de junio, siendo subordinado a los dictámenes del Hermano Mayor y del resto de oficiales.

El cargo en las primeras décadas fue desempeñado por Marcos Méndez (1636-1648)²⁶, para dar paso al Ldo Diego Suárez (1648-1649) y al Ldo. Luis de Franca (1649-1663). El Ldo. Juan Fernández Machado (1663-1696) y Trocato de Silva (1697-1747), tío y sobrino, naturales ambos de Guimaraes, estuvieron ocho décadas ejerciendo el cargo.

Silva a inicios del setecientos se convirtió en heredero de su hermana y de su madre, que a su vez lo fueron de su tío Juan. En su testamento de 1731 reconocía que había invertido mucho dinero en la Capilla de San Antonio, y que había llegado a regentar un patronato y 5 capellanías, aunque ya sólo contaba con dos de ellas, que le adeudaba unos 6 mil reales. Además, perteneció a la Hermandad de San Pedro Ad Vincula y ordenó como no podía ser de otra forma, tras toda una vida de servicio a la Capilla de San Antonio, enterrarse en ella²⁷. Tuvo que realizar un segundo testamento antes de su muerte en 1747, en el cual nombró a la Capilla como su única y universal heredera²⁸.

5.- RESURGIMIENTO, 1683-1700

El periodo que va de 1661 a 1683 sin duda fue complicado y complejo, pues la hermandad entró en una clara decadencia, lo que se comprueba en las escasas noticias y documentos relativos a su administración y elección de sus cargos. Apenas se conservan 12 cabildos, que nos permiten conocer los cargos electos de sólo tres años: 1664, 1667, y 1675

De tan sólo 4 años, sabemos quién fue el Hermano Mayor: D. Francisco Báez Eminente 1664, 1667, 1669 y 1675. Éste contó como Tesorero con el Capitán Blas de la Peña (1664, 1667) y con D. Pedro Fernández de Tovar (1675), y como escribano con D. Antonio de Acosta y Sosa. *Vid. fig. 4.*

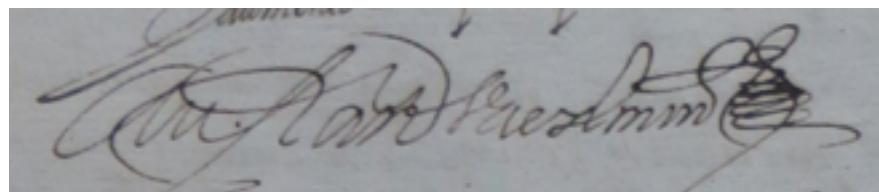


Fig. 4. Firma de Francisco Báez Eminente Hermano mayor de la Capilla de San Antonio, 1664, 1667, 1669 y 1675. APBF. SCSF. Códice 29. Códice 29. Fol. 43 v. (02.07.1651)

26 Méndez inicialmente tuvo un salario de 750 reales anuales, que pasaron a ser 1000 reales desde el 4 de julio de 1638.

27 Nota: el fallecimiento de su tío Juan Fernández Machado se produjo a inicios de 1700. APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 85 v. (06.03.1700). Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS). Protocolos de Sevilla (PdS). Oficio 7. Año 1713. Legajo 5194. Folios 34-35. Testamento de Trocato de Silva (06.01-1731), hijo de Gonzalo de Silva y Dominga Fernández.

28 APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 129 r./v. (15.08.1750).

El 27 de junio de 1683, se convocó un Cabildo que serviría a modo de refundación y nuevo punto inicial, tras una nueva travesía en el desierto. En él se afirmaba, que "aquí empezó esta nueva hermandad fundamentada desde este Cabildo y se acordó que todos los que fueran entrando dieran su petición para que se hagan sus informaciones, lo cual se ejecuta».

El resurgimiento que experimentó la corporación a partir de 1683 nunca llegó a lograr devolver la institución a la época dorada de los años 40 y 50. Hemos comprobamos que la asistencia a los Cabildos fue menor y que los cargos dirigentes se reducen a tan sólo 5 o 6, aunque a pesar de todo frenó la decadencia y posiblemente la extinción

En ese año de 1683, la junta de gobierno elegida se compuso por Pedro Meléndez, como Hermano Mayor, Pedro Gómez y Felipe Suárez de Monroy, como diputados, Manuel Ferrera como Escribano, y Francisco Pérez Rabelo, Tesorero.

En las dos últimas décadas del setecientos además de a Pedro Meléndez (1683), encontramos como Hermanos Mayores, a Pedro Gómez (1684-1687), José Rodríguez (1688), Vicente Lorenzo Pinto (1690-1691), Juan de Mira Matos (1696) y Luis Bullon (1697-1699)²⁹.

Comenzaron a tomar medidas de cara a robustecer a la corporación. Al poco tiempo, el 29 de octubre de ese año de 1683, acordaron que todos los hermanos estarían obligados a asistir a los Cabildos, tras ser avisados de su convocatoria. En caso de ausencia no justificada la primera vez tendrían que pagar media libra de cera como penalización, y una libra, las siguientes veces³⁰.

En la década de los 80 el número de asistentes a los Cabildos y de candidatos potenciales a los Cabildos, apenas pasa de 15 personas. Meses antes, el 4 de julio de ese año de 1683, acordaron que al comienzo del año nuevo se convocaría un Cabildo para dar entrada a los nuevos hermanos, y que para ingresar pagarían 2 ducados para el Santo y gastos de su capilla. Y en efecto hubo una pequeña revitalización, ingresando nuevos hermanos que tomarían de inmediato responsabilidades de gobierno:

- En 1690: D. Vicente Lorenzo Pinto, Luis de Aguilar, Antonio González de Matos, Antonio González Ríbero, Juan de Acuña y Trocato de Silva.
- En 1691: Dr. D. Manuel Riyoreth Borges, clérigo presbítero, natural de Tenerife.

29 Debido a los vacíos en la documentación, no contamos con datos para 1689, 1692-1695.

30 APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 66 v.- 67 v. (29.10.1683).

- En 1696: Manuel Rivero (natural del Arzobispado de Braga), Sebastián Faria (de Lisboa), Manuel de Matos (familiar del Santo Oficio de Lisboa), D. Hermenegildo Antonio Rodríguez (idem, de Sevilla), Juan Rodríguez Albarenga, D. Andrés de Vieira, José López Moreno (familiar del Santo Oficio y su hijo Ignacio).
- En 1698: D. Barón Botello De Aguiar (natural de Mértola, cab^o de Santiago), Domingo Márquez (natural de Caparica, arzobispado de Lisboa), y D. José de Carballo³¹.

En 1696, de nuevo se reabrió el debate de fijar unos requisitos a la hora de ingresar en la Capilla, no admitiendo a portugueses que no tuvieran oficios “buenos y decentes”³².

Desde que Juan Fernández Machado deja de ser Tesorero (1688-1690), la corporación no cuenta con dicha figura durante toda la década de los 90, función que parece asumir el Hermano Mayor y los diputados. Durante esta década cada año se solía nombrar 4 diputados, dos reelegidos del año anterior y a los que se les da el nombre de «antiguos» y dos de nueva elección, que son a los que se le encarga fiscalizar las cuentas que debe presentar el Hermano Mayor saliente.

6.- CELEBRACIONES RELIGIOSAS

Las principales festividades religiosas de la Capilla se celebraban los días de San Antonio (13 de junio), de los Difuntos (1 de noviembre), y de la Inmaculada Concepción (8 de diciembre). Aunque en las reglas de 1633, también se recogía que el calendario festivo de la corporación se completaba con la fiesta de la traslación de las reliquias de San Antonio (febrero), de la Asunción de María (agosto), y la Ascensión del Señor, no hemos encontrado ninguna alusión en el Libro de Actas a la celebración de estas³³.

6.1.- LA FESTIVIDAD DE SAN ANTONIO (13 DE JUNIO)

La festividad litúrgica del Santo titular era el centro de atención de los hermanos, y la corporación no escatimaba en trabajo, esfuerzo y gasto para

31 APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 71 r./ v. (30.05.1690), 72 r. (03.06.1691), 73 v. (25.03.1696 y 29.04.1696), 75 r. (27.05.1696), 77 r. (31.07.1696), 81 v. (09.11.1698) y 82 v. (16.11.1698).

32 “(...) en quanto a la pertenencia que tenían diferentes portugueses de oficio, se votó por votos secretos y por la mayor cantidad de votos salió que no se recibiesen sino de ejercicios buenos y decentes, aunque concurran en los dichos los demás requisitos de buena sangre”. APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 77 r. (31.07.1696).

33 J. García Bernal; M. Gamero Rojas, “Las corporaciones”, 369.

celebrarla. Así en el cabildo celebrado el 16 de mayo de 1633, se pone de manifiesto que para la fiesta "se cuelgue la iglesia lo mejor que se pueda y que los altares de fuera de la capilla mayor se aderecen y se encarguen cada uno a estos señores y hagan vísperas con música de la Santa Iglesia Mayor y que el día del santo ay misa cantada y sermón predicado el predicador que mejor parezca".

Para la fiesta de 1636 se expuso en el cabildo del 1 de junio de dicho año que se había logrado bula papal concediendo jubileo plenísimo por espacio de 40 horas, con exposición del Santísimo Sacramento; gracia que tendría vigencia por espacio de siete años. Además, se acordó que la fiesta se extendería durante los días 13, 14 y 15 de junio, con sermón y música durante los tres días. En la tarde del 15, la comunidad franciscana debía asistir en solemne procesión por los claustros del convento hasta el sagrario. Se nombraron diputados para la fiesta y se exhortó a efectuar limosnas, debido a los gastos que tuvieron en las obras acometidas en la Capilla.

En el cabildo del 24 de mayo de 1637 se expuso que al coincidir la fiesta de San Antonio con el Octavario del Corpus, se prescindiría de colgaduras y música y se solicitó pasarla al domingo 21 de junio o martes 23, ocasión en que el Santísimo estaría descubierto para el Jubileo³⁴. En los siguientes años de 1638 y 1639 se siguió celebrando la fiesta del Santo, con función solemne, sermón y procesión por el compás y claustros del convento franciscano. Dos décadas después, se mantenía sin cambios aparentes, en junio de 1658, y se acordó celebrar una misa cantada con sermón, así como otras 50 rezadas, para lo cual cada diputado debía aportar 150 reales para afrontar los gastos³⁵.

Según fue avanzando el siglo hemos comprobado que la recaudación de limosnas y por tanto los gastos para la fiesta de San Antonio, fueron descendiendo; primero con la crisis de 1661-1683, y luego con el menor número de cargos y hermanos del periodo 1683-1699. Un ejemplo lo tenemos el 30 de mayo de 1696, cuando la recaudación vía limosnas sólo ascendió a 652,5 reales, menos de la mitad de lo que se recogía en décadas de pujanza³⁶.

A inicios del siglo XVIII se produce una recuperación de la fiesta, con el objetivo de volver al esplendor de los años 30 y 40 del seiscientos,

³⁴ APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 7 r. (16.05.1633), 14 r. (01.06.1636), 15 v- (17.05.1637, 24.05.1637)

³⁵ APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 53 v. (02.06.1658).

³⁶ Donaciones para la fiesta de San Antonio: 01.- D. Juan de Mira Matos, Hermano Mayor, 100 reales. 02.- D. Luis de Aguilera, diputado. 50. 03.- D. Luis de Bullón, diputado, 30. 04.- D. José Rodríguez, diputado, 50. 05.- D. Gaspar de Saa, fiscal, 50. 06.- D. Juan Vidal Acevedo, diputado, sin cantidad apuntada. 07.- D. Juan de Aguilar, presbítero, 15. 08.- D. Antonio Ríbero, familiar Sto. Oficio, 50. 09.- D. Hermenegildo A. Rodríguez, familiar S. Oficio, 60. 10.- D. Manuel de Matos, familiar Sto. Oficio, 50. 11.- D. Juan Rodríguez Albarenga, 50. 12.- Sebastián Faria, 25. 13.- Manuel Ríbero, 50. 14.- Andrés Martín, 7,5. 15.- Andrés Martín, 50. APBF. SCFS. Códice 29. Fol. 75 v.

pasando a oscilar los gastos entre 1200 y 1500 reales³⁷. En 1722, Inocencio XIII, proclamó la fiesta de San Antonio de Padua, como oficial en todos los territorios de Felipe V³⁸.

6.2.- DÍA DE LOS DIFUNTOS (1 DE NOVIEMBRE).

Son escasas las noticias de la celebración del Día de los Difuntos, aunque era una actividad ordinaria anual de la corporación. Según las reglas de 1633, consistía en “(...) 20 misas de réquiem en memoria de los bienhechores que habían fallecido aquel año, además de 50 padrenuestros y 50 avemárias por las ánimas de los hermanos y hermanas difuntos; las vísperas y la función principal con sermón se hacían delante de un catafalco: «una tumba alta con toda solemnidad y sus cirios y candelas»³⁹.

En octubre de 1646 encontramos un Cabildo que nos ofrece detalles de cómo se preparó ese año esta festividad. De los 15 cargos (3 oficiales y 12 diputados), 14 de ellos abonaron cada uno 100 reales, recaudando 1400 reales. El único que no pagó la limosna fue Marcos Fernández Monsanto, aunque desconocemos la causa. Para dicho día se fijaron la celebración de 50 misas, así como una misa cantada con sermón, encargada al franciscano fray Francisco Suárez. Además se contrataría la capilla musical de la Colegial del Salvador.

En noviembre de 1652, de igual forma se preparó su celebración y se acordó montar el habitual túmulo de cada año, gastando lo acostumbrado en cera, corriendo el sermón a cargo del padre fray Laureano Muñoz, predicador mayor del convento de San Francisco. De igual forma los diputados aportaron 100 reales de limosna cada uno, reuniéndose un total de 1400⁴⁰.

La asistencia a los hermanos difuntos siguió invariable en décadas posteriores, como evidencia que en octubre de 1717 se acometió la compra de un nuevo paño de difuntos y 12 cirios⁴¹.

7.- CAPILLAS, PATRONATOS, MEMORIAS, Y CAPELLANÍAS.

El espacio de la Capilla se fue privatizando en beneficio de distintas familias a partir de 1632⁴², y a lo largo de la primera mitad del siglo XVII. La Capilla contaba en 1638 con ocho altares y otros dos colaterales con los retablos

37 J. García Bernal; M. Gamero Rojas, “Las corporaciones”, 368.

38 APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 104 v. (10.05.1722), 105 r./v. (17.07.1722 y 19.07.1722).

39 J. García Bernal; M. Gamero Rojas, “Las corporaciones”, 369.

40 APBF. SCFS. Códice 29. Fol. 36 v. (11.10.1646). Fol. 45 v. (17.11.1652).

41 APBF. SCFS. Códice 29. Fol. 100 r. (03.10.1717).

42 APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 2 r. / v. (03.02.1632).

de Diego Lorenzo de Paz (de la Concepción), y de Simón Suárez Pérez (de la Encarnación).

El devenir de la Capilla en parte es el fiel reflejo de los ciclos sociales y económicos por los que pasó la ciudad, y con sus altibajos, fue el epicentro socio-religioso de la nación portuguesa, recibiendo donaciones, ya fuera en rentas o en alhajas. Y cómo no, en ella se fundaron numerosos patronatos, memorias y capellanías, cuya gestión y administración terminó recayendo con el paso del tiempo y el fallecimiento de sus fundadores, en la propia corporación. Aunque el comercio americano a lo largo del siglo XVII fue decayendo con respecto al siglo anterior, Sevilla seguía siendo un enclave cosmopolita y conservó su prestancia e importancia comercial como sede de la Casa de la Contratación (hasta 1717).

En cuanto a los patronatos, conocemos al menos dos, los fundados por Dª Ana Felipa de Paz y por Sebastián Fernández (diputado en 1652). Cada cierto tiempo se realizaban controles en torno a su administración y gestión. En 1673 se otorgó poder al Tesorero Francisco Pérez Rabelo, para seguir con todas las diligencias y pleitos, relacionados con el cobro de rentas, de los patronatos, capellanías y obras pías que administraba la Capilla. Unas décadas después, en 1696 se cometió al presbítero Manuel Borges que revisara todo lo tocante a las capellanías fundadas en la capellanías⁴³.

7.1.- LA CAPILLA DE DIEGO LORENZO DE PAZ Y EL PATRONATO DE SU MUJER Dª ANA FELIPA DE PAZ.

Al menos ya encontramos a Diego Lorenzo vinculado a la corporación el 6 de julio de 1614, cuando se afrontaba el problema creado por López de Setúbal⁴⁴. Tuvo que ser una figura importante en la década de 1620. En el bienio 1632-1633 ejerció como diputado y quizás por contar con una edad avanzada, dejó de contar en las quinielas en los años siguientes. En 1632 fue el principal contribuyente a las limosnas donadas a la Capilla, con 8.000 reales, lo cual le permitió contar con enterramiento y capilla propia dedicada a Ntra. Sra. de la Concepción. De él sabemos que fue Hermano Mayor de la corporación en algún momento anterior a ese año, según se afirmaba al conocerse su fallecimiento en 1637.

Otorgó testamento en 1636 ante Juan Fernández de Ojeda, y su esposa Dª Ana Felipa en 1638 ante Felipe de Santiago, ambos escribanos del oficio 24. Ella estableció la fundación de un patronato destinado a pagar

43 APBF. SCSF. Códice 29. 60 v. (16.03.1673), 77 r. (31.07.1696).

44 Por Rui Fernandez Pereira, y consortes de la nación portuguesa, en el pleito que contra la dicha nación intentó Gaspar Lopez de Setúbal, sobre los gastos que dice hizo en la fábrica de la capilla del señor san Antonio, en la iglesia de señor san Francisco desta ciudad, Sevilla 1614.

dotes de doncellas a la hora de tomar estado civil o religioso, así como para redimir cautivos.

Ya fallecido su marido, el 14 de mayo de 1637, otorgó escritura ante el citado Ojeda, por la cual nombraría por patrono del patronato y capellanía que fundaron al Hermano Mayor y a los diputados de la Capilla portuguesa⁴⁵. Durante décadas la corporación lusitana gestionó las rentas de dicho patronato y nombraría a los beneficiarios de ellas.

Las cantidades para liberar cautivos se entregaban o bien a los mercedarios y otras a los Trinitarios, de ellos sólo conocemos un nombre, el del portugués Esteban de Castañeda, preso en Tetuán (1648). Por otra parte, son pocas las veces que aparecen las beneficiarias de las dotes, salvo los casos de D^a Leonor de Lemos Vega (1673), D^a Ana de Lemos Melo (1674) y D^a Francisca Antonia de Chabarría (1675), a esta última se le concedió para ingresar en el convento de Santa Paula⁴⁶.

7.2.- La capilla de la Encarnación, de Simón Suárez Pérez

Logró naturalizarse en 1639, siendo, asentista, hombre de negocios y Cargador a Indias. En 1630 ya ejercía como correspondiente de Duarte Fernández⁴⁷.

Dedicó muchos años de servicio a la Capilla de San Antonio, primero como Tesorero entre 1636 y 1640, y luego como Escribano entre 1640 y 1645, en la mayoría de las ocasiones por voluntad propia, es decir “por devoción” y no por elección. Falleció en 1648, ejerciendo de diputado de la corporación lusitana. En agosto de 1637 ya se le reconocía como “bienhechor” de ella y se le daba una capilla para él, su esposa Leonor de Andrade y descendientes, sin duda a cambio de un pago o limosna como contraprestación:

“(...)asentaron que por cuanto el señor Simón Suárez Pérez, que estaba presente y viene estando de Mayordomo de dicha capilla, ha sido bienhechor de ella y acuerdan el que lo fuera en mucho más por el tiempo de adelante, le daban y dieron una capilla para que la adorne él como suya para sí y sus descendientes. La cual es la que se sigue luego a la de Diego Lorenzo de Paz, que es la segunda parte del Evangelio (...)”⁴⁸.

Poco sabemos del devenir de esta capilla en décadas posteriores, hasta que en mayo de 1734, su patronato fue reclamado y ganado por D.

45 APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 1 r. (21.01.1632), 3 r./v. (1632), 4 r.-5 r. (27.06.1633), 16 r. (Mayo/Junio 1637).

46 Leonor era hija de D. Fernando de Lemos y D^a Juana de Vega, Ana de D. Enrique de Lemos y Catalina de Melo. APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 62 r./v.

47 J. Aguado de los Reyes, *El Apogeo*, 145-146. Carlos Álvarez Nogal, “Los banqueros de Felipe IV y los metales preciosos americanos (1621-1665)”, *Estudios de Historia Económica*, nº 36 (1997), 128 y 135.

48 APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 17 v. (1637).

Juan de Mendoza para su esposa, al ser ésta descendiente de Simón Suárez. Mendoza sin duda sabía cómo lograrlo pues era ni más ni menos que Notario Procurador del Juzgado de la Audiencia del Provisor del Arzobispado de Sevilla ⁴⁹.

7.3.- UNA EFÍMERA FUNDACIÓN: LA ESCUELA DE CRISTO “DEL ESPÍRITU SANTO” (1662)

En la ciudad de Sevilla, llegaron a existir hasta tres Escuelas de Cristo distintas. La primera de ellas conocida como “del Espíritu Santo” fundada en 1662, la segunda “de la Natividad” originada en el convento de San Francisco en 1793 (hoy con sede en la parroquia de la Santa Cruz), y tercera la de “San Hermenegildo”, creada en 1798 en el colegio jesuita del mismo nombre. En la actualidad, de todas ellas sólo pervive la segunda de ellas⁵⁰.

La primera tuvo su primera sede en la capilla de la “nación portuguesa”. Ésta reunida en Cabildo el 2 de febrero de 1662, recibió en audiencia al Doctor D. Melchor de Escuda, canónigo de la Catedral y Juez de Testamentos de la ciudad de Sevilla y su Arzobispado. Expuso que un grupo de prebendados de la Santa Iglesia Catedral, así como otras muchas personas “de calidad” querían formar una Escuela de Cristo a imitación de la de Madrid y otras ciudades. Tras reconocer algunas iglesias, capillas y conventos de la ciudad de Sevilla, sólo habían encontrado adecuada para su creación a la capilla de San Antonio, de ahí que le pidiera permiso a la corporación lusitana para ello y poder celebrar en ella los santos ejercicios de su instituto, durante dos horas cada tarde de los jueves⁵¹.

Además proponía que dicha cesión de uso de la capilla, sólo se realizaría por el periodo que la “nación portuguesa” quisiese, dejando todo regulado por escritura pública. Tras deliberación, ésta acordó la cesión sin coste alguno para la nueva Escuela. Sus dos primeras reuniones se celebraron el 2 y 9 de febrero de 1662 en la sacristía de la capilla de San Antonio. En la primera de ellas realizaron el nombramiento de sus primeros cargos rectores:

- Padre Obediencia: D. Pedro Francisco Levanto (Arcediano de Reina).
- Diputados eclesiásticos: D. Melchor de Escuda y el Arcediano de Monviedro.
- Secretario: Francisco de Ponce de León (Arcediano de Niebla).

49 APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 116 v. (01.05.1734).

50 Ramón de la Campa Carmona, “La institución de la Escuela de Cristo. La del Espíritu Santo en Sevilla”, en Andalucía Moderna. Actas del III Congreso de Historia de Andalucía, Tomo III (Córdoba: Cajasur, 2003), 61-76.

51 APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 56 v. (02.02.1662).

- Diputados seglares: D. Gerónimo del Valle y D. Juan de la Hoz.
- Portero: fray Juan de Rojas (franciscano).

Ya en la segunda de ellas se propuso su traslado al hospital de la calle Colcheros (hoy Tetuán), siendo D. Melchor de Escuda, el encargado de consultarla con el arzobispo, el cual dio el visto bueno. De tal forma que la tercera reunión celebrada el 18 de febrero ya se realizó en la sacristía del hospital⁵².

En cambio, las relaciones de la nación portuguesa con la Hermandad de Ntra. Sra. de la Esperanza, también con sede en el convento franciscano, no parecen que no fueron las mejores. Ésta le pidió el uso de su Capilla también para realizar ciertos ejercicios espirituales en 1730 y 1749, en ambas ocasiones se le denegó.

En febrero de 1749, la Congregación de mujeres del Santísimo Rosario de Ntra. Madre y Señora del Carmen con sede frente al convento de San Francisco, también solicitó se le concediera «el uso de uno de los altares o huecos de la capilla, para colocar el simpecado» y salir con su Rosario todas las tardes de los días de fiesta. La nación lo consultó con distintos abogados, entre ellos con D. Pedro de Cuerba, que dictaminaron que no había impedimento ni perjuicio para su concesión. Finalmente, en enero de 1750, se le concedió permiso a D. Juan Guerrero Durán, para que como bienhechor de dicha Congregación colocara su retablo en la capilla⁵³.

8.- LA CAPILLA DE SAN ANTONIO. ASPECTOS ARTÍSTICOS

8.1.- ESCULTURA

El 29 de junio de 1642 se contrató la ejecución del retablo mayor con Felipe de Ribas, quien según las trazas que había dado se comprometía a realizar su arquitectura, talla y escultura en el plazo de dos años por precio de 8.000 ducados, que finalmente fueron rebajados a 5000 en calidad de limosna por la devoción que profesaba al santo titular. Los trabajos sufrieron dilaciones, siendo traspasada la obra a su hermano Francisco Dionisio. En 1652 aún se

52 (...) se habló y confirió sobre el sitio y disposición de dicha escuela y de dicha conferencia resultó el que convenía mudar de sitio por obviar algunos inconvenientes que en el presente se experimentan y determinaron ir a ver, el que un hermano había propuesto en el hospital de calle Colcheros (...). Agradezco al profesor D. Ramón de la Campa Carmona, su ayuda y asesoramiento sobre estas referencias. Archivo de la Escuela de Cristo (Parroquia de Santa Cruz). Libro de Acuerdos nº 1. 1662-ss. Folio 1 r./v. y 2 r. Al respecto véase, Carlos Romero Mensaque: "Hermandades y religiosidad en el convento Casa Grande de San Francisco de Sevilla durante el siglo XVIII. Tres ejemplos del ámbito extratemplario", en Manuel Peláez del Rosal (dirección y edición): XII Curso de Verano. El Franciscanismo en Andalucía. Pasado y Presente de las Cofradías y Hermandades franciscanas andaluzas, AHEF, Córdoba 2007, pp. 291-300, vid. 295-297.

53 APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 125 r. (23.02.1749), fol. 126 v.-127 r. (25.01.1750).

continuaba reuniendo fondos para el pago del retablo, aunque su culminación se produjo varias décadas después.

Finalmente se encargó a Cristóbal de Guadix su terminación y remate, en julio de 1697, siendo concluido en abril de 1698, con un coste de 800 ducados⁵⁴. Al poco tiempo, en 1699 se encargó la hechura de un nuevo camarín para el segundo cuerpo del altar mayor, donde se situaba Ntra. Sra. de la Concepción⁵⁵.

El retablo hoy desaparecido, debió obedecer a la habitual tipología salomónica difundida por los Ribas. Así debió estar articulado por columnas salomónicas sobre las que irían los habituales niños tenantes sustentando los escudos de armas de Portugal y en el ático figuras angélicas. La hornacina central del primer cuerpo estaba presidida por San Antonio de Padua, acompañado en las calles laterales por figuras de santas franciscanas, siendo una de ellas Santa Isabel y quizás Santa Clara fuera la otra.

Según Utrilla del Castillo, la imagen de San Antonio se hizo en los talleres de los Ribas, y que finalmente terminó de estofar, Francisco de Fonseca en febrero de 1658⁵⁶. De él sabemos que tras afincarse en Sevilla, pasó toda su vida en la la collación de San Martín, siendo escultor, pintor y dorador de retablos, destacando sobre todo en esta última faceta⁵⁷. La imagen del Santo tras distintas vicisitudes llegó a la iglesia sevillana de San Juan de la Palma, siendo al parecer destruida en 1932.

Con respecto a los retablos laterales, sabemos que, en el lado de la Epístola, existió una Virgen de la Piedad, obra de Marcelino Roldán. En el del Evangelio hubo dos, de tipología proto-barroca con columnas corintias, uno de los cuales había sido ejecutado en torno a 1635 por Jerónimo Velázquez y contenía pinturas de Pacheco, en tanto que el otro contenía varias pinturas y lo presidía un lienzo de la Anunciación.

54 APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 78 r. (14.07.1697) y 79 v. (19.04.1698).

55 APBF. SCFS. Códice 29. Fol. 83 r. (11.01.1699), 83 v.-84 r. (08.03.1699) y 85 r. (04.10.1699): “(...) se necesita hacer un camarín en el altar mayor en el segundo cuerpo donde está colocada nuestra sra. de la Concepción para poder manifestar en dicho sitio a nuestro señor sacramentado en las fiestas que tuviera dicha capilla por obviar diferentes gastos y buscar altar postizo”.

56 APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 52 v.

57 Francisco Fonseca había nacido en Loñoá, una pequeña aldea de la parroquia de San Cebrián de Covas, de la villa de Pereiro de Aguiar (Orense), localidad que por aquel entonces pertenecía al obispado de Lamego (Portugal). “Fueron sus padres Diego de Fonseca y Felipa Rodríguez. Debió trasladarse en la segunda o tercera década del siglo XVII a Sevilla, donde tras una etapa de aprendizaje y el preceptivo examen gremial abriría un obrador en el que ejercería sobre todo como dorador y estofador, aunque también, pero de manera esporádica como pintor y escultor”. Francisco Amores Martínez, “Un Niño Jesús del escultor, pintor y dorador del siglo XVII, Francisco de Fonseca en Sanlúcar la Mayor (Sevilla)”, *Laboratorio de Arte* nº 29 (2017), 287-298, vid. 291.

8.2.- PINTURA

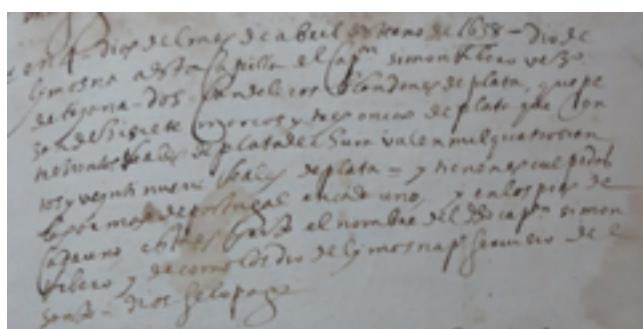
El apartado pictórico también fue importante. Destacaban las citadas pinturas de Pacheco integradas en el retablo de la Concepción y que incluían los retratos de los donantes, don Diego Lorenzo de Paz y su esposa doña Ana Felipa de Paz.

También debieron ser interesantes las pinturas de la Anunciación, Visitación y otras que formaban parte del retablo propiedad de Simón Suárez Pérez y su esposa; el San José con el Niño, obra de Francisco de Araujo, quién también pintó cinco mártires de la Orden y una Santa Úrsula con sus hermanas mártires; y el ciclo de pintura mural de la capilla, realizado por Domingo Martínez en 1726.

8.3.- ORFEBRERÍA

La capilla contaba además con Sacristía en la que se guardaba un rico ajuar litúrgico y ornamentos en cajonerías de caoba. El inventario de bienes redactado el 25 de julio de 1632 da cuenta de distintas piezas de orfebrería como un juego de cáliz, vinajeras y salvilla, con peso estimado en 750 reales de plata, y una lámpara de plata que pesó 7 marcos y 6 onzas y media.

Tenemos noticias de algunas donaciones particulares, realizadas en el periodo que va de 1637 a 1639. La primera de ellas la realiza Antonio Báez de León el 9 de diciembre de 1637, con dos blandones de plata con las armas de Portugal esculpidas, y sus pies la leyenda que recogía el nombre del donante. Siguiendo su ejemplo y tan sólo meses después, el Capitán Simón Ríbero (vecino de Triana), el 4 de abril de 1638, donaría otros dos blandones de plata que pesaban 300 reales de plata y valían 1429 reales de dicho metal. Además,



contamos con la noticia de una tercera donación, la realizada por el platero Francisco Correa el 22 de mayo de 1639, consistente en una campanilla de plata⁵⁸. Vid. fig. 10 y 11.

Fig. 10.- Donación de unos candeleros blandones de plata a la Capilla de San Antonio, por el Capitán Simón Ríbero, vecino de Triana, (...) y tienen esculpidos las armas de Portugal en cada uno y en los pies de cada está escrito el nombre del

dicho capitán Simón Ríbero y de cómo los dio de limosna para servicio del santo. Dios se lo pague".
APBF. CSFS. Códice 29. Fol. 18 r. 4 de abril de 1638.



Fig. 11.- Escudo de la Real, Ilustre y Franciscana Hermandad y Cofradía de Nazarenos de la Santa Cruz en el Monte Calvario, Santísimo Cristo de la Salvación y Nuestra Señora de la Soledad (Sevilla). En la parte inferior del mismo se completa el Escudo Real de España, concesión de Alfonso XIII y el Escudo Real de Portugal, concedido por Manuel II, al aceptar ambos monarcas ser hermanos mayores honorarios de la corporación.

Del 26 de abril de 1696, contamos un pequeño inventario: «seis blandones de plata, dos vasos de plata sobredorados, uno para la comunión y el otro para dar agua, un cáliz grande dorado con pedrería y sus vinajeras doradas con pedrería, un plato dorado, una cruz de una cuenta de plata del altar mayor, dos cordones del santo (...).»⁵⁹.

En 1732, se encargó una Custodia para exponer al Santísimo Sacramento, durante la festividad del Santo y el Jubileo de las 40 horas, aunque no se logró tenerla dorada y terminada hasta 1736, ni sabemos su autoría. Al poco tiempo, en 1750 surgió un grave problema, pues los 6 blando-

59 APBF. SCSF. Códice 29. Códice 29. Fol. 75 r. (26.04.1696).

nes de plata, desaparecieron al dejar de ser Hermano Mayor, Luis Campelo, y relevarle Manuel Rodríguez "el menor". Acordaron proceder judicialmente contra Campelo hasta que aparecieran⁶⁰.

9.- ALGUNAS NOTICIAS DEL SIGLO XVIII.

Aunque ya el siglo XVIII no entra en sí en nuestro ámbito de estudio, al menos queremos aportar algunos acontecimientos destacados en el devenir de la Capilla durante esta centuria. Al frente de la misma estuvieron como Hermanos mayores, Hermenegildo Antonio Rodríguez (1700-1709, 1719-1722), D. Manuel de Abreu Matos (1709-1713), Antonio Pereira Cuello, caballero de la Orden de Cristo (1713-1719), Manuel Ribeiro (1722-1730), Félix de Araujo Pinto (1730-1747, 1751), Luis Campelo (1747-1750, 1752), Manuel Rodríguez "el menor" (1750-1751), Luis Ribeiro (1751), Policarpo José Téllez (1751-1753) y Manuel Roberto (1753).

El 1 de enero de 1717 se produjo un incendio en las celdas próximas a la capilla, la cual se salvó gracias a la intervención milagrosa del propio San Antonio, pues «muchas personas vieron el Santo defendiendo el fuego de su Capilla y así lo aseguraban y decían lo juraran». Ante tal beneficio se acordó celebrar en señal de agradecimiento, otra fiesta más en su honor cada 1 de enero⁶¹.

En abril de 1717 tuvieron que acometer obras en la sacristía ante su inminente ruina. Y al año siguiente, de 1718, se encontraron con la sorpresa que el Provisor del Arzobispado, suprimió el Jubileo de la Capilla, aprovechando la sede vacante por muerte del arzobispo Arias y Porres (16.11.1717), de ahí que tuvieran que apelar a Roma para su restitución. Finalmente lo recuperaron y parece que también fue ampliado a la capilla de San Antonio de los castellanos⁶².

A los pocos años, en 1721, se reconocía que la Capilla no pasaba por su mejor momento económico, y la corporación remitió un Memorial al rey portugués Juan V el Magnánimo, con el objetivo de lograr ayuda para, «la manutención y culto de la Capilla y no poder la nacion que asiste en esta ciudad por razón de la atenuación de los tiempos». Al parecer al no tener respuesta, enviaron como diputado a Lisboa, al veterano capellán Trocato de Silva y a Juan Bautista de Acosta⁶³.

60 APBF. SCSF. Códice 29. Códice 29. Fol. 115 v. (07.09.1732). fol. 118 r. (17.07.1735, 06.05.1736) y fol. 132 r. (01.05.1750)

61 APBF. SCFS. Códice 29. Fol. 98 v. (06.01.1717).

62 APBF. SCFS. Códice 29. Fol. 98 v. / 99 r. (25.04.1717), fol. 100 v. (16.01.1718), fol. 112 v. (01.05.1728).

63 APBF. SCSF. Códice 29. Códice 29. Fol. 104 r. (09.11.1721).

Son varias las causas que explican esta difícil situación económica, aunque la principal de ellas es la nueva coyuntura por la que pasaba la misma ciudad de Sevilla, que ya no era sede de la Casa de la Contratación, en beneficio de Cádiz. Lo que sin duda provocaría que se redujera el número de pujantes comerciantes portugueses, que en siglo anterior habían ejercido su mecenazgo con ella.

Pero no todo iban a ser noticias negativas, pues las gestiones ante Juan V dieron sus frutos y lograron su compromiso de aportar una limosna anual. La buena nueva inmediatamente se concretó en el encargo del dorado del retablo del altar mayor en julio de 1722, obteniendo además otros 116 pesos vía limosna de otros diez hermanos.

Para financiarlo, en el periodo que va de 1722 a 1726, lograron varios donativos de Juan V, que ascendieron a 16 marcos de oro, de los cuáles quedaron líquidos 15.498 reales (tras gastos de la diputación que marchó a Lisboa). Además, recaudaron limosnas de los hermanos y distintos devotos que ascendieron a por valor de otros 11.873 reales, y el Hermano mayor se ofreció a costear el camarín del Santo (964), Félix de Araújo, el de la Virgen (864), y Domingo de Almeida el estofado de Santa Isabel (300)⁶⁴.

El coste del dorado del retablo y otros trabajos ascendió a un total de 31 mil reales. El dorado lo realizó el afamado pintor Domingo Martínez (1688-1749), que también se encargó de la decoración del techo, de «*la pintura de las pilastras y tarjetas de dicho retablo*» (825 reales) y del estofado de la imagen de Santa Isabel (300 reales), cobrando un total de 25 mil reales.

Al año siguiente de la muerte del rey Juan V, considerado bienhechor de la Capilla, en julio de 1751, se acordó nombrar a su sucesor, José I, Hermano mayor perpetuo⁶⁵.

⁶⁴ APBF. SCSF. Códice 29. Códice 29. Fol. 110 v. y 111 r. (04.05.1726).

⁶⁵ APBF. SCSF. Códice 29. Códice 29. Fol. 135 r. (20.07.1751).

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES MANUSCRITAS

Archivo de la Provincia Bética Franciscana (APBF).

Convento de Nuestra Señora de Loreto de Espartinas, Sevilla. Sección
Convento de San Francisco de Sevilla (SCSF). Códice 29.

APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 1 r. (21.01.1632).

APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 2 r. / v. (03.02.1632).

APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 3 r./v. (1632).

APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 4 r.-5 r. (27.06.1633).

APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 7 r. (16.05.1633).

APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 10 r. (17.06.1635).

APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 14 r. (01.06.1636).

APBF. SCSF. Códice 29. Códice 29. Fol. 6 v. (1637)

APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 15 v. (17.05.1637, 24.05.1637).

APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 16 r. (Mayo/Junio 1637).

APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 17 v. (1637).

APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 18 r. (1638/1639).

APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 30 r. (1644).

APBF. SCFS. Códice 29. Fol. 36 v. (11.10.1646).

APBF. SCFS. Códice 29. Fol. 45 v. (17.11.1652).

APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 49 r. (25.10.1654).

APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 53 v. (02.06.1658).

APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 56 v. (02.02.1662).

APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 60 v. (16.03.1673).

APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 62 r./v.

APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 66 v.- 67 v. (29.10.1683).

APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 71 r./ v. (30.05.1690).

APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 72 r. (03.06.1691).

APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 73 v. (25.03.1696).

APBF. SCSF. Fol. 75 r. (27.05.1696).

APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 77 r. (31.07.1696).

- APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 78 r. (14.07.1697).
APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 79 v. (19.04.1698).
APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 81 v. (09.11.1698).
APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 82 v. (16.11.1698).
APBF. SCFS. Códice 29. Fol. 83 r. (11.01.1699).
APBF. SCFS. Códice 29. Fol. 83 v.-84 r. (08.03.1699).
APBF. SCFS. Códice 29. Fol. 85 r. (04.10.1699).
APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 85 v. (06.03.1700).
APBF. SCFS. Códice 29. Fol. 98 v. (06.01.1717).
APBF. SCFS. Códice 29. Fol. 98 v. / 99 r. (25.04.1717).
APBF. SCFS. Códice 29. Fol. 100 r. (03.10.1717).
APBF. SCFS. Códice 29. Fol. 100 v. (16.01.1718).
APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 104 r. (09.11.1721).
APBF. SCFS. Códice 29. Fol. 112 v. (01.05.1728).
APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 104 v. (10.05.1722).
APBF. SCSF. Códice 29105 r./v. (17.07.1722 y 19.07.1722).
APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 106 r.- 108 r. (04.07.1723).
APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 108 v. (08.07.1723).
APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 110 v. (04.05.1726).
APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 111 r. (04.05.1726).
APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 115 v. (07.09.1732).
APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 116 v. (01.05.1734).
APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 118 r. (17.07.1735, 06.05.1736).
APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 125 r. (23.02.1749).
APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 126 v.-127 r. (25.01.1750).
APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 129 r./v. (15.08.1750).
APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 132 r. (01.05.1751).
APBF. SCSF. Códice 29. Fol. 135 r. (20.07.1751).

Archivo Histórico Provincial de Sevilla.

AHPS. PdS. Oficio 7. Año 1713. Legajo 5194. Folios 34-35.

Archivo de la Congregación de los Padres Filipenses de Sevilla (ACFS),

Regla de la Hermandad de San Antonio de los Portugueses.

Archivo General de Indias.

AGI . Contratación, 604B. Ramo 4. Año 1635

Archivo de la Escuela de Cristo (Parroquia de Santa Cruz).

Libro de Acuerdos nº 1. 1662-ss. Folio 1r./v. y 2 r.

ESTUDIOS

Álvarez Nogal, Carlos. *Los banqueros de Felipe IV y los metales preciosos americanos (1621-1665)*, *Estudios de Historia Económica*, nº 36 (1997): 90.

Amores Martínez, Francisco. «Un Niño Jesús del escultor, pintor y dorador del siglo XVII, Francisco de Fonseca en Sanlúcar la Mayor (Sevilla)». *Laboratorio de Arte* nº 29 (2017): 287-298.

Campa Carmona, Ramón de la. "La institución de la Escuela de Cristo. La del Espíritu Santo en Sevilla". *En Andalucía Moderna. Actas del III Congreso de Historia de Andalucía*, Tomo III. Córdoba: Cajasur, 2003, 61-76.

Casado Alonso, Hilario. "El comercio del hierro vasco visto a través de los seguros marítimos burgaleses (1565-1596)", *Itsas memoria: revista de estudios marítimos del País Vasco*, nº. 4 (2003): 165-192.

Casado, Cristina Hernández. «Gonzalo Núñez de Sepúlveda: esclavista, financiero, hidalgado. Historia de un ascenso social (1585-1655)». En *De la nobleza y la caballería. Privilegio poder y servicio en la articulación de la sociedad moderna*, ss. XVI-XVII. Editado por Elena Mª García Guerra; Héctor Linares González; Marina Perruca, 361-374. Palermo: New Digital Press, 2018.

Casado, Cristina Hernández. «Comerciantes, cristianos nuevos y portugueses: los hermanos Rodríguez Pasariño y las redes socioeconómicas portuguesas en la Monarquía Hispánica (1618-1646)». En *IV Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores. Mundo hispánico: Cultura, Arte y Sociedad*. León: Universidad de León, 2018.

Casado, Cristina Hernández. «Los hermanos Rodríguez Pasariño: un ejemplo de red socioeconómica de comerciantes y asentistas lusos en Sevilla (1618-1646)». En *II Congreso: Espacio, Redes y Cultura en un mundo globalizado*, Universidad de Valencia, abril de 2019. En prensa.

Castaño Torrijos, Alejandro. *Detrás de los frescos. Historia gráfica de San Antonio de los Alemanes*. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 2021.

Domínguez Ortiz, Antonio. «Marcos Fernández Monsanto y los Almojarifazgos de Sevilla». En *Estudios de derecho y hacienda: homenaje a César Albiñana García-Quintana*, coord. Antonio Martínez Lafuente, dir. Sebastián Martín-Retortillo Baquer, 1414-1424, vol. II. Madrid: Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, 1987.

Domínguez Ortiz, Antonio. «Marcos Fernández de Monsanto y los Almojarifazgos de Sevilla». En *Los extranjeros en la vida española durante el siglo XVII y otros artículos*, editado por Carlos Álvarez Santaló, 275-288. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1996.

Escobar Quevedo, Ricardo. «Una familia criptojudía del interior de Portugal ante una visita inquisitorial. São Vicente da Beira, junio de 1579». *Fronteras de la Historia: revista de historia colonial latinoamericana*, vol. 25, núm. 2 (2000): 8-34.

García Bernal, Jaime, y Gamero, Mercedes. "Las corporaciones de nación en la Sevilla moderna: fundaciones, redes asistenciales y formas de sociabilidad". En *Las corporaciones de nación en la Monarquía hispánica (1580-1750). Identidad, patronazgo y redes de sociabilidad*, editado por J. Bernardo y Óscar Recio Morales, 347-387. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2014.

Gutiérrez Núñez, Francisco Javier y Hernández González, Salvador. «Nuevas noticias en torno al origen de la Capilla de San Antonio de la nación portuguesa, del convento de San Francisco (Sevilla) 1594-1614, en El franciscanismo hacia América y Oriente: libro homenaje al P. Hermenegildo Zamora Jambrina, editado por Manuel Peláez del Rosal, 2018.

Hernández González, Salvador y Gutiérrez Núñez, Francisco Javier. «Familias portuguesas y sus empresas artísticas en Sevilla». En *La Sevilla lusa. La presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco*, editado por Fernando Quiles García; Manuel Fernández Chaves; Antónia Fialho Conde, Col. Universo Barroco Iberoamericano. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, CIHEDUS / Universidade de Évora, 2018.

Reyes, Jesús Aguado de los. "El Apogeo de los Judíos Portugueses en la Sevilla Americanista", *Cuadernos de Estudios Sefarditas*, nº 5, (2005), 135-157.

Reyes, Jesús Aguado de los. "Lisboa, Sevilla, Amberes, eje financiero y comercial en el sistema atlántico (primera mitad del siglo XVII". *El sistema atlántico español (siglos XVII-XIX)*, editado por C Martínez Shaw y J. M. Oliva Melgar, 11-126, 1^a edición. Madrid. 2005.

Romero Mensaque, Carlos: «Hermandades y religiosidad en el convento Casa Grande de San Francisco de Sevilla durante el siglo XVIII. Tres ejemplos del ámbito extratemplario», en Manuel Peláez del Rosal (dirección y edición): XII Curso de Verano. El Franciscanismo en Andalucía. Pasado y Presente de las Cofradías y Hermandades franciscanas andaluzas, AHEF, Córdoba 2007, pp. 291-300.

Utrilla, María José Castillo. «Capillas de las Naciones en el Convento de San Francisco Casa Grande de Sevilla». *Laboratorio de Arte* nº 18 (2005): 237-244.

--, "La Capilla de San Antonio de los Portugueses de Sevilla". *Laboratorio de Arte*, nº 7 (1994), 87-88.

10.- APÉNDICE.

10.1.- Ilustraciones.

10.2.- Cuadros y tablas.

TABLA 01.- JUNTA DE OFICIALES DE LA CAPILLA DE SAN ANTONIO DE LA NACIÓN PORTUGUESA" (SEVILLA), 1632-1699.

<p>1632 (21 de enero). Fol. 1 r. / v.</p> <p>Cargos principales. HM: –. Escrib.: Manuel Méndez de Acuña May: Francisco Antúnez.</p> <p>Diputados: 01.- Fernando de Acosta (*). 02.- Henrique de Andrada (*). 03.- Diego Cardoso (*). 04.- Payo Rodríguez de Paz (*). Consiliarios: 01.- Diego Fernández de Aguiar, 02.- Francisco Jorge, 03.- Melchor Méndez de Acosta, 04.- Jorge Núñez de Acosta</p>	<p>1632 (27 de junio). Fol. 4 r. / v.</p> <p>Cargos principales. HM: Marcos Fdez. de Monsanto. May.= Francisco Antúnez. Escrib.: Manuel Méndez de Acuña.</p> <p>Diputados: 01.- Manuel Álvarez Osorio. 02.- Henrique de Andrada (*). 03.- Diego Cardoso (*). 04.- Francisco Fernández Solis. 05.- Luis de Lemos. 06.- García de Lucena. 07.- Melchor Méndez de Acosta (*). 08.- Antonio Núñez Gramajo. 09.- Gonzalo Núñez de Sepúlveda. 10.- Diego Lorenzo de Paz. 11.- Payo Rodríguez de Paz. 12.- Gaspar Rodríguez Pasariño (*).</p> <p>Consiliario: 01.- Ldo. Acevedo de Fonseca (Abogado de la Real Audiencia)</p>
<p>1633 (27 de junio). Fol. 7 v. - 8 r.</p> <p>Cargos principales. HM: Marcos Fdez. de Monsanto. Tes.=Francisco Antúnez. Escrib: Luis Pérez de Cea. Diputados: 01.- Fernando de Acosta. 02.- Jorge Antúnez de León. 03.- Gaspar Báez. 04.- Manuel Fernández. Castelo- branco. 05.- Enrique Gil de Vega. 06.- Domingo González. 07.- Lucas de Lucena. 08.- Felipe Martínez de Orta. 09.- Diego de Paiva. 10.- Simón Rivero. 11.- Sebastián Rodríguez. 12.- Antonio Ruiz de Caraballo. Consiliario: 01.- Ldo. Acevedo de Fonseca (Abogado de la Real Audiencia)</p>	<p>1634 (2 de julio). Fol. 9 r. / v.</p> <p>Cargos principales. HM: Marcos Fdez. de Monsanto. Escrib.: Luis Pérez de Cea. Tes.:, Francisco Antúnez. Diputados: 01.- Henrique de Andrada. 02.- Francisco Fernández Solis. 03.- Diego Gómez. 04.- Rui López de Silva. 05.- Francisco Martínez Lasos. 06.- Melchor Méndez de Acosta. 07.- Diego de Morales. 08.- Pedro Morera. 09.- Jorge Núñez de Acosta. 10.- Alfonso Rodríguez Pasariño. 11.- Rodrigo Fernández Rebolledo. 12.- Francisco Rodríguez Rizo.</p>

<p>1635 (17 de julio). Fol. 10 r.</p> <p>Cargos principales. HM: Marcos Fdez. de Monsanto. Melchor Méndez de Acosta (E), Francisco Antúnez (T)</p> <p>Diputados: 01.- Jorge de Acosta. 02.- Henrique de Andrade. 03. Diego Fernández de Gomar. 04.- Francisco Fernández Solis. 05.- Simón de Fonseca Pina. 06.- Baltasar Jorge. 07.- Blas de la Peña. 08.- Francisco Lobo. 09.- Francisco López Sevilla. 10.- Jorge Núñez de Acosta. 11.- Gaspar Rodríguez Pasariño (R). 12.- Simón Rodríguez Bueno.</p>	<p>1636 (22 de junio). Fol. 14 v. - 15 r.</p> <p>Cargos principales. HM: Marcos Fdez. de Monsanto</p> <p>May.: Simón Suárez Pérez. Escrib: Melchor Méndez de Acosta. Diputados: 01.- Henrique de Andrade. 02.- Francisco Fernández Solis. 03.- Fco. Gómez. 04.- Manuel Gómez de Acosta. 05.- Fco Lobo Acuña. 06.- Gil López Cardoso. 07.- Gaspar Martínez. 08.- Jorge Núñez de Acosta. 09.- Fco. de Paiba, 10.- Miguel Rodríguez Chaves. 11.- Domingos de San Pedro. 12.- Diego de Silvera. Consiliario: 01.- Baltasar Viera (P).</p>
<p>1637 (28 de junio). Fol. 16 v.- 17 r.</p> <p>Cargos principales. HM: Marcos Fdez. de Monsanto. Tes.: Simón Suárez Pérez. Escrib: Melchor Méndez de Acosta.</p> <p>Diputados: 01.- Jorge de Acosta (de Triana). 02.- Henrique de Andrade. 03.- Juan Bispo Perera. 04.- Diego Cardoso. 05.- Antonio Díaz Villaviciosa. 06.- Fco. Fdez. Solís. 07.- Lorenzo Gómez. 08.- Fernando González Monsanto 09.- Rui López de Silva. 10.- Antonio Núñez Gramajo. 11.- Manuel Rodríguez Díaz. 12.- Gaspar Rodríguez Pasariño.</p>	<p>1638 (20 de junio). Fol. 20 r..</p> <p>Cargos principales. HM: Marcos Fdez. de Monsanto. Tes.: Simón Suárez Pérez. Escrib: Melchor Méndez de Acosta.</p> <p>Diputados: 01.- Henrique de Andrade. 02.- Antonio de Castro López. 03.- Diego Fernández de Aguilar. 04.- Marcos de Goizde Morais. 05.- Francisco Jorge. 06.- Diego de Matos. 07.- Diego Méndez de Acosta. 08.- Diego de Morales (R). 09.- Antonio Núñez Gramajo. 10.- Manuel Pereira. 11.- Capitán Simón Ribero. 12.- Duarte Rodríguez de León.</p>
<p>1639 (22 de junio). Fol. 22 r.</p> <p>Cargos principales. HM: Marcos Fdez. de Monsanto. Tes.: Simón Suárez Pérez. Escrib: Melchor Méndez de Acosta.</p> <p>Diputados: 01.- Jorge de Acosta (D). 02.- Francisco de Acosta de Paredes (E). 03.- Henrique de Andrade (D). 04.- Diego Cardoso (D). 05.- Francisco Correa (D). 06.- Francisco Fernández Solis (D). 07.- Francisco Lobo de Acuña (D). 08.- Juan López Sierra (E). 09.- Diego López Torres (E). 10.- Manuel Pereira (D). 11.- Manuel Rodríguez Díaz (E). 12.- Alfonso Rodríguez Pasariño (D).</p>	<p>1640 (2 de julio). Fol. 24 r.</p> <p>Cargos principales. HM: Marcos Fdez. de Monsanto. Tes.: Francisco Fernández Solis. Escrib.: Simón Suárez Pérez. Diputados: 01.- Jorge de Acosta (D). 02.- Duarte de Acosta (D). 03.- Henrique de Andrade (D). 04.- Juan Bispo (D). 05.- Pascual Coello. 06.- Diego López de Silva (D). 07.- Antonio Núñez Gramajo. 08.- Blas de la Peña (D). 09.- Simón Ribero. 10.- Simón Rodríguez Bueno. 11.- Manuel Rodríguez de Andrade (cabº Santiago). 12.- Alfonso Rodríguez Pasariño (D).</p>

<p>1642 (13 de julio). Fol. 28 r.</p> <p>Cargos principales: HM: Marcos Fdez. de Monsanto</p> <p>Tes.: Francisco Fernández Solis. Escrib.: Simón Suárez Pérez. Diputados: 01.- Duarte de Acosta. 02.- Henrique de Andrada. 03.- Diego Cardoso. 04.- Manuel Fernández Castelo Branco. 05.- Fernando López de Acosta. 06.- Gerónimo Núñez Chaves. 07.- Antonio Núñez Gramajo. 08.- Gonzalo Núñez de Sepúlveda. 09.- Diego de Paiva. 10.- Juan Rodríguez Cardoso. 11.- Gaspar Rodríguez Pasariño. 12.- Francisco Rodríguez Rizo.</p>	<p>1643 (5 de julio). Fol. 29 r.</p> <p>Cargos principales: HM: Marcos Fdez. de Monsanto</p> <p>Tes.: Francisco Fernández Solis. Escrib.: Simón Suárez Pérez. Diputados: 01.- Henrique de Andrada. 02.- Diego Cardoso. 03.- Antonio Díaz. 04.- Lorenzo Gómez. 05.- Manuel Gómez de Acosta (R). 06.- Marcos de Goiz de Merais. 07.- Blas de la Peña. 08.- Manuel Rodríguez de Andrada. 09.- Miguel Rodríguez Chaves. 10.- Alfonso Rodríguez Pasariño. 11.- Francisco Sánchez de Sosa. 12.- Simón Rodríguez Bueno. Sustituto: Juan de Cea.</p>
<p>1644 (11 de julio). Fol. 31 r.</p> <p>Cargos principales: HM: Marcos Fdez. de Monsanto. Tes.: Francisco Fernández Solis. Escrib.: Simón Suárez Pérez. Diputados: 01.- Manuel de Acosta Sosa. 02.- Henrique de Andrada. 03.- Juan Bispo. 04.- Francisco Fernández de Solís. 05.- Francisco Lobo. 06.- Manuel Núñez Malo. 06.- Esteban Luis Diamante. 08.- Leonardo de Fonseca. 09.- Alfonso Núñez Muñoz. 10.- Sebastián Pérez. 11.- Gaspar Rodríguez Pasariño. 12.- Simón Ríbero.</p>	<p>1645 (2 de julio). Fol. 32 r.</p> <p>Cargos principales: HM: Marcos Fdez. de Monsanto. Tes.: Francisco Fernández Solis. Escrib.: Simón Suárez Pérez. Diputados: 01.- Jorge de Acosta. 02.- Blas Álvarez de Castro. 03.- Manuel Álvarez Gallegos. 04.- Henrique de Andrada. 05.- Juan Correa de la Peña. 06.- Diego Fernández de Aguiar. 07.- Fco Fernández de Solís. 08.- Manuel Gómez de Acosta. 09.- Juan de Melo. 10.- Bartolomé Rguez. Enríquez. 11.- Capitán Domingo Rodríguez Gómez. 12.- Alfonso Rodríguez Pasariño. 13.- Gaspar Rus. 14.- Diego de Silvera.</p>
<p>1646 (25 de junio). Fol. 33 v.</p> <p>Cargos principales: HM: Marcos Fdez. de Monsanto. Tes.: Manuel Álvarez Gallegos. Escrib.: Juan de Melo. Diputados: 01.- Duarte de Acosta. 02.- Henrique de Andrada. 03.- Capitán Esteban Luis Diamante. 04.- Francisco Fernández Solís. 05.- Capitán Francisco Lobo. 06.- Leonardo Fonseca de Pina. 07.- Capitán Antonio Núñez Gramajo. 08.- Blas de la Peña. 09.- Antonio Rivero. 10.- Diego Rodríguez Luis. 11.- Capitán Cristóbal de Siqueira. 12.- Simón Suárez.</p>	<p>1647 (15 de agosto). Fol. 37 r.</p> <p>Cargos principales: HM: Marcos Fdez. de Monsanto. Tes.: Juan de Cea. Escrib.: Manuel Álvarez Gallegos. Diputados: 01.- Juan de Acosta y Sosa. 02.- Henrique de Andrada. 03.- Fernando de Andrada. 04.- Luis de Baeza Cardoso. 05.- Francisco Fernández Solis. 06.- Francisco de Fonseca. 07.- Ldo. Diego de Matos. 08.- Juan de Melo. 09.- Diego de Paiba. 10.- Fernando Núñez. 11.- Francisco de Silveira. 12.- Simón Suárez.</p>

<p>1648 (28 de junio). Fol. 38 r.</p> <p>Cargos principales: HM: Marcos Fdez. de Monsanto. Tes.: Manuel Álvarez Gallegos. Escr.: Juan de Melo. Diputados: 01.- Henrique de Andrade. 02.- Luis de Baeza Cardoso. 03.- D. Juan de Cea. 04.- Duarte de Espinosa. 05.- Capitán Esteban Luis Diamante (dif.). 06.- Francisco Fernández Solis. 07.- Juan Gómez Téllez. 08.- Contador Gil López Cardoso. 09.- Miguel R. Chaves. 10.- Bartolomé R. Enríquez. 11.- Simón Suárez (dif.).</p>	<p>1649 Sin datos</p>
<p>1650 (29 de junio). Fol. 41 r.</p> <p>Cargos principales: HM: Marcos Fdez. de Monsanto. Tes.: Manuel Álvarez Gallegos. Escr.: Juan de Melo. Diputados: 01.- Duarte de Acosta. 02.- Enrique de Andrade. 03.- Ldo. Juan Bispo Pereira. 04.- Antonio de Castro Gago. 05.- Ldo. Vicente Felipe (Consiliario). 06.- Fco. Fernández Solís. 07.- Jorge Ferrera Machado. 08.- Gil López Cardoso. 09.- Manuel López Sierra. 10.- Antonio Rodríguez Madrid. 11.- Bartolomé Rivero. 12.- Capitán Simón Rivero. 13.- D. Francisco de Silvera. 14.- D. Simón de Sosa.</p>	<p>1651 (2 de julio). Fol. 43 r/v.</p> <p>Cargos principales: HM: Marcos Fdez. de Monsanto, Tes.: Manuel Álvarez Gallegos. Escr.: Juan de Melo. Diputados: 01.- Enrique de Andrade (D). 02.- D. Francisco Báez Eminente. 03.- Gerónimo de Barrios. 04.- D. Simón Isidro Cardoso. 05.- Miguel Fernández Milán. 06.- Rodrigo Fernández Rebolledo. 07.- Contador Gil López Cardoso (D). 08.- D. Juan Bautista Piñero. 09.- D. Simón de Mora Solis (D). 10.- Bartolomé Rivero (D). 11.- Capitán Simón Rivero (D). 12.- Duarte Rodríguez de León Reynel. 13.- Antonio Rodríguez Madrid.</p>
<p>1652 (4 de agosto). Fol. 44 v./ 45 r.</p> <p>Cargos principales: HM: --. Tes.: Manuel Álvarez Gallegos. Escr.: Juan de Melo. Diputados: 01.- Enrique de Andrade (D). 02.- Manuel Duarte. 03.- Sebastián Fernández. 04.- Antonio López Castro Gago. 05.- Ldo. Fernando López de Acosta. 06.- Nuño López Diamante. 07.- Ldo. Vicente Felipe (consiliario). 08.- D. Luis Márquez. 09.- D. Simón de Mora Solís (D). 10.- Capitán Juan de Olivera. 11.- Gregorio Pérez. 12.- Vicente de los Reyes. 13.- Bartolomé Rivero (D). 14.- Manuel de Torres.</p>	<p>1653 (25 de julio). Fol. 46 r.</p> <p>Cargos principales: HM: --. Tes.: Manuel Álvarez Gallegos. Escr.: Juan de Melo. Diputados: 01.- Enrique de Andrade. 02.- D. Juan de Cea. 03.- D. Diego Diamante. 04.- Ldo. Vicente Felipe (consiliario). 05.- Bartolomé López Téllez. 06.- D. Simón de Mora Solís. 07.- Diego de Payva. 08.- Capitán Antonio Rivero. 09.- Bartolomé Rivero. 10.- Capitán Simón Rivero. 11.- Duarte Rodríguez de León Reynel.</p>

<p>1654 (11 de octubre). Fol. 47 r./ v.</p> <p>Cargos principales: HM: —. Tes.: Manuel Álvarez Gallegos. Escr.: García Bautista de Castro. Diputados: 01.- D. Francisco Báez Eminente. 02.- Ldo. Vicente Felipe (Consiliario). 03.- Jorge Fernández. 04.- D. Leonardo de Fonseca. 05.- Capitán Lorenzo Gómez. 06.- Manuel Gómez de Acosta. 07.- Capitán Nuño López Diamante. 08.- Juan de Melo. 09.- Fernando Núñez. 10.- Simón de Sosa.</p>	<p>1655 (1 de agosto). Fol. 49 r.</p> <p>Cargos principales: HM: —. Tes.: Manuel Álvarez Gallegos. Escr.: Juan de Melo.</p> <p>Diputados: 01.- D. Antonio de Acosta. 02.- Sebastián de Acosta. 03.- D. Simón Isidro Cardoso. 04.- Diego Delgado. 05.- Ldo. Vicente Felipe (Consiliario). 06.- Capitán Rodrigo Fernández Rebolledo. 07.- Capitán Blas de la Peña. 08.- D. Antonio Rodríguez de Fonseca.</p>
<p>1656 (23 de julio). Fol. 49 v.</p> <p>Cargos principales: HM: —. Tes.: Manuel Álvarez Gallegos. Escr.: Juan de Melo.</p> <p>Diputados. Reelegidos: 01.- Sebastián de Acosta. 02.- Ldo. Vicente Felipe (consiliario). 03.- Capitán Blas de la Peña. Diputados que lo pidieron: 04.- D. Francisco Báez Eminente. 05.- D. Diego Diamante. 06.- Manuel Gómez de Acosta. 07.- Capitán Nuño López Diamante. 08.- Fernando Núñez. 09.- Bartolomé Rivero. 10.- Antonio Rodríguez de Madrid. Elegidos que no estaban presentes en el Cabildo: 11.- Capitán Branco Gómez. 12.- Gregorio Pérez. 13.- Capitán Juan de Ribera. Electos que están en las Indias: 14.- Capitán D. Manuel de Acosta y Sosa. 15.- Capitán Jorge Correa de la Peña. 16.- Capitán Gil López Cardoso. No aceptó: D. Fernando de Fonseca Peña.</p>	<p>1657 (1 de septiembre). Fol. 52 r.</p> <p>Cargos principales: HM: —. Tes.: Manuel Álvarez Gallegos. Escr.: Juan de Melo.</p> <p>Diputados: 01.- Sebastián de Acosta. 02.- D. Vicente Felipe (consiliario). 03.- D. Manuel Isidro Cardoso. 04.- Jorge Fernández. 05.- Manuel Freyle. 06.- Domingo González. 07.- Diego de Paiva. 08.- Bartolomé Rivero. 09.- Gerónimo Rodríguez Enríquez. 10.- Pedro de Sosa. 11.- D. Rafael ¿?.</p>
<p>1658 (30 de junio). Fol. 53 v./ 54 r.</p> <p>Cargos principales: HM: —. Tes.: D. Antonio Rodríguez de Fonseca. Escr.: Manuel Freyle Suárez. Diputados: 01.- D. Juan de Amezqueta. 02.- D. Simón Cardoso Isidro. 03.- Bartolomé Correa. 04.- D. Diego Diamante. 05.- Ldo. D. Vicente Felipe (consiliario). 06.- Domingo González Rialto. 07.- D. Manuel López Siena. 08.- D. Luis Márquez. 09.- Fernando Núñez. 10.- Capitán Juan de Olivera. 11.- Capitán Blas de la Peña. 12.- D. Antonio de Pina. 13.- D. Antonio Rodríguez de Madrid. 14.- D. Manuel Rodríguez Isidro. 15.- Manuel de Torres.</p>	<p>1659 (29 de junio). Fol. 55 r.</p> <p>Cargos principales: HM: —. Tes.: Blas de la Peña. Escr.: D. Juan de Melo. Diputados: 01.- Sebastián de Acosta. 02.- Antonio de Acosta y Sosa. 03.- Ldo. D. Juan de Acuña. 04.- Manuel Álvarez Gallego (carapito). 05.- D. Francisco Báez Eminente. 06.- Antonio de Fonseca Piña. 07.- Manuel Freyle. 08.- Capitán Nuño López Diamante. 09.- Capitán López Gómez. 10.- D. Manuel de Olivera. 11.- D. Vicente Pacheco (consiliario). 12.- Gregorio Pérez Rivero. 13.- Antonio de Pina. 14.- D. Luis de Silvera.</p>

<p>1660 (22 de agosto). Fol. 56 v.</p> <p>Cargos principales: HM: —. Tes.: Blas de la Peña. Escr.: D. Juan de Melo. Diputados: 01.- Sebastián de Acosta. 02.- D. Francisco Báez Eminente. 03.- Jorge Fernández. 04.- Sebastián Fernández. 05.- Antonio de Fonseca. 06.- Manuel Gómez de Acosta. 07.- Domingo González, 08.- Juan de León Reynel. 09.- Fernando Núñez. 10.- D. Manuel de Olivera y Acha. 11.- D. Vicente Pacheco (consiliario). 12.- Bartolomé Rivero. 13.- D. Luis de Silvera.</p>	<p>1661-1663, Sin datos.</p>
<p>1664 (17 de febrero). Fol. 59 r.</p> <p>Cargos principales: HM: D. Francisco Báez Eminente. Tes.: Capitán Blas de la Peña. Escr.: D. Antonio de Acosta y Sosa.</p> <p>Diputados: 01.- Manuel Alfonso de Acuña. 02.- D. Antonio de Fonseca Piña. 03.- D. Sebastián Fdez. 04.- Rodrigo Fernández Rebollo. 05.- Antonio González. 06.- Domingo González. 07.- Manuel López de Aguilar. 08.- D. Juan de Melo. Diputados: 09.- D. Francisco de Orrego y Enríquez. 10.- D. Luis de Rojas. 11.- D. Pedro de Sosa.</p> <p>1665-1666 Sin datos</p>	<p>1667 (9 de junio). Fol. 59 v.</p> <p>Cargos principales: HM: D. Francisco Báez Eminente. Tes.: Capitán Blas de la Peña. Escr.: Antonio de Acosta.</p> <p>Diputados: 01.- Sebastián de Acosta. 02.- Manuel Alfonso de Acuña. 03.- Rodrigo Carrera. 04.- D. García Bautista de Castro. 05.- Vicente de los Reyes. 06.- Jorge Fernández. 07.- Antonio González. 08.- Manuel de Olivera. 09.- Gregorio Pérez. 10.- Bartolomé Ribero. 11.- D. Pedro de Tobar.</p> <p>1668 Sin datos</p>
<p>1669 (19 de mayo). Fol. 60 r.</p> <p>Cargos principales: HM: D. Francisco Báez Eminente. Tes.: Capitán Blas de la Peña. Escr.: Antonio de Acosta.</p> <p>1670-1674, 1676-1682 Sin datos</p>	<p>1675 (25 de septiembre). Fol. 63 r.</p> <p>Cargos principales: HM: D. Francisco Báez Eminente. Tes.: D. Pedro Fernández de Tovar. Escr.: Antonio de Acosta. Diputados: 01.- Sebastián de Acosta. 02.- D. Manuel Freyle. 03.- Manuel López Siena. 04.- Capitán Blas de la Peña. 05.- Francisco Pérez Rabelo.</p>
<p>1683 (27 de junio). Fol. 65 v.- 66 r.</p> <p>Cargos principales. Hermano Mayor: Pedro Meléndez. Tesorero: Francisco Pérez Rabelo. Escribano: Manuel Ferrera.</p> <p>Diputados: Pedro Gómez y D. Felipe Suárez de Monroy. Fiscal: Capitán Valentín Báez (Bax), renunció.</p>	<p>1684 (17 de junio). Fol. 68 v.</p> <p>Cargos principales: Tesorero: Francisco Pérez Rabelo. Escribano: Manuel Ferrera. Diputados: Bachiller Baltasar de los Reyes Acevedo, Pedro Meléndez, Juan Vidal Acevedo y Manuel Botello. Fiscal: Valentín Báez.</p>

<p>1685-1686 Sin datos</p>	<p>1687 (19 de enero). Fol. 69 v. Cargos principales. Hermano Mayor: Pedro Gómez. Escribano: Juan de Aguilar. Diputados: Bachiller Baltasar de los Reyes Acevedo, Manuel Botello, D. Francisco de Herrera y D. Felipe Suárez de Monroy. Fiscal: Juan Vidal. --</p>
<p>1688 (3 de abril). Fol. 70 r. Cargos principales. Hermano Mayor: José Rodríguez. Tesorero: Juan Fernández Machado. Escribano: Juan de Aguilar. Diputados: D. Felipe Suárez Monroy y Francisco Pérez Rabelo. Fiscal: Gaspar de Saa.</p>	<p>1689 (8 de diciembre de 1688). Fol. 70 v. Cargos principales. Hermano Mayor: – Tesorero: Juan Fernández Machado. Escribano: Juan de Aguilar. Diputados: D. José Rodríguez, Gaspar de Saa, Manuel Ferrera y Luis de Bullón.</p>
<p>1690 (30 de mayo). Fol. 71 r. Cargos principales. Hermano Mayor: D. Vicente Lorenzo Pinto. Tesorero: D. Juan Fernández Machado. Escribano: Juan de Aguilar. Diputados: D. José Rodríguez y Gaspar de Saa.</p>	<p>1691 (3 de julio). Fol. 72 v./ 73 r. Cargos principales. Hermano Mayor: D. Vicente Lorenzo Pinto. Tesorero: –. Escribano: – Diputados: Luis de Aguilera, Dr. D. Juan Vidal de Acevedo. Fiscal: José Rodríguez. 1692-1695 Sin datos</p>
<p>1696 (29 de abril). Fol. 74 v. Cargos principales. Hermano Mayor: D. Juan de Mira Matos. Tesorero: –. Escribano: Manuel Ferrera. Diputados: Juan de Aguilera, Dr. D. Juan Vidal de Acevedo (antiguos), Luis de Bullón y José Rodríguez (nuevo). Fiscal: Gaspar de Saa</p>	<p>1697 (14 de julio). Fol. 78 r. Cargos principales. Hermano Mayor: D. Luis Bullón. Tesorero: –. Escribano: D. Juan de Aguilar (presbítero). Diputados: Juan de Matos (familiar del Sto. Oficio), D. Gaspar de Saa, D. José López Moreno (familiar del Sto. Oficio) y Juan Rodríguez. Fiscal: D. Manuel Borges.</p>
<p>1698 (6 de julio). Fol. 80 v. Cargos principales. Hermano Mayor: D. Luis Bullón. Tesorero: –. Escribano: Manuel Ferrera. Diputados: D. Manuel de Matos, D. Manuel de Viera, D. José López Moreno y D. Juan Rodríguez Albarenga.</p>	<p>1699 (26 de julio). Fol. 84 v. Cargos principales. Hermano Mayor: D. Luis Bullón. Tesorero: –. Escribano: Manuel Ferrera. Diputados: D. José López Moreno, D. Juan Rodríguez Albarenga (antiguos), D. Barón Botello de Aguiar y D. Manuel Abreu de Matos (modernos).</p>

Fuente: Archivo de la Provincia Bética Franciscana (APBF). Sección Convento de San Francisco de Sevilla (CSFS). Código 29. Abreviaturas: HM = Hermano Mayor; Tes. = Tesorero / May. = Mayordomo ; Escrib. = Escribano. D = por devoción; dif. = difunto; E = por elección; R = renuncia. (*), Nombrado "Elector" ese mismo año.. (**) No se conservan elecciones de 1641

TABLA Nº 02.- ELECTORES ELEGIDOS PARA A SU VEZ NOMBRAR A LOS OFICIALES Y DIPUTADOS, 1632-1659.

1632 (21 de enero). Fol. 1 r. / v. No hubo al ser una elección de carácter extraordinario. Se procedió a realizar una votación directa para elegir a 4 diputados sobre una lista de 12.	1632 (27 de junio). Fol. 4 r. / v. 01.- Henrique de Andrada (34). 02.- Diego Cardoso (30).- 03.- Marcos Fernández Monsanto (23). 04.- Melchor Méndez de Acosta (24)
1633 (27 de junio). Fol. 7 v. - 8 r. 01.- Henrique de Andrada (1). 02.- Marcos Fernández Monsanto (1). 03.- Luis de Lemos (1). 04.- Gaspar Rguez. Pasariño (1). 05.- Simón de Fonseca Pina (22) - (II). 06.- Domingo Glz. (23) - (II). 07.- Francisco Lobo (19) - (II). 08- Manuel Rguez. de Andrada (17) - (II).	1634 (2 de julio). Fol. 9 r. / v. 01.- Henrique de Andrada. 02.- Domingo González. 03.- Marcos Fernández Monsanto. 04.- Gaspar Rodríguez Pasariño.
1635 (17 de julio). Fol. 10 r. 01.- Melchor Méndez de Acosta. 02.- Francisco Fernández Solis. 03.- Domingo González. 04.- Rui López de Silva.	1636 (22 de junio). Fol. 14 v. - 15 r. 01.- Marcos Fernández Monsanto (24). 02.- Francisco Fernández Solis (19). 03.- Melchor Méndez de Acosta (21). 04.- Manuel Rodríguez Díaz (21).
1637 (28 de junio). Fol. 16 v.- 17 r. 01.- Marcos Fernández Monsanto (14). 02.- Francisco Fernández Solis (14). 03.- Luis López de Silva (21). 04.- Melchor Méndez de Acosta (15).	1638 (20 de junio). Fol. 20 r. 01.- Marcos Fernández Monsanto (20). 02.- Francisco Fernández Solis (12). 03.- Gaspar Rodríguez Pasariño (12). 04.- Simón Suárez Pérez (12)
1639 (22 de junio). Fol. 22 r. 01.- Marcos Fernández Monsanto (30). 02.- Francisco Fernández Solis (16). 03.- Gaspar Rodríguez Pasariño (20). 04.- Simón Suárez Pérez (16)	1640 (2 de julio). Fol. 24 r. 01.- Marcos Fernández Monsanto (16). 02.- Francisco Fernández Solis (16). 03.- Blas de la Peña (12). 04.- Alfonso Rodríguez Pasariño (16).
1642 (13 de julio). Fol. 28 r. 01.- Henrique de Andrada (47). 02.- Diego Cardoso (35). 03.- Francisco Fernández Solis (53). 04.- Gaspar Rodríguez Pasariño (52).	1645 (2 de julio). Fol. 32 r. 01.- Henrique de Andrada. 02.- Diego Cardoso. 03.- Gaspar Rodríguez Pasariño.
1646 (25 de junio). Fol. 33 v. 01.- Henrique de Andrada. 02.- Francisco Fernández Solis. 03.- Fernando López de Acosta. 04.- Blas de la Peña.	1647 (15 de agosto). Fol. 37 r. 01.- Manuel Álvarez Gallegos. 02.- Diego Fernández de Aguiar. 03.- Francisco Fernández Solís. 04.- Simón Suárez Pérez.

1648-1649 Sin datos	1650 (29 de junio). Fol. 41 r. 01.- Manuel Álvarez Gallegos. 02.- Ldo. Vicente Felipe. 03.- Gil López Cardoso. 04.- Ldo. Fernando López de Acosta.
1651 (2 de julio). Fol. 43 r/v. 01.- Manuel Álvarez de Gallegos. 02.- Ldo. Juan Bispo Pereira. 03.- Jorge de Ferrera Machado. 04.- Capitán Blas de la Peña.	1652 (4 de agosto). Fol. 44 v./ 45 r. 01.- Manuel Álvarez de Gallegos. 02.- Diego Fernández de Aguiar. 03.- Juan de Melo. 04.- D. Francisco de Silvera 1653 Sin datos
1654 (11 de octubre). Fol. 47 r./ v. 01.- Manuel Álvarez de Gallegos. 02.- Ldo. Vicente Felipe. 03.- Manuel Gómez de Acosta. 04.- Fernando Núñez.	1655-1657 Sin datos
1658 (30 de junio) Fol. 53 v./ 54 r. 01.- Manuel Álvarez Gallegos. 02.- Ldo. Juan Bispo Pereyra. 03.- Capitán Blas de la Peña. 04.- D. Manuel Rodríguez Isidro.	1659 (29 de junio). Fol. 55 r. 01.- D. Antonio de Acosta y Sosa. 02.- D. Antonio de Fonseca Piña. 03.- Capitán Blas de la Peña. 04.- Juan de Melo.

Fuente: APBF. CSFS. Códice 29. Nota: entre paréntesis aparece el número de votos recibidos en caso que se cite en la documentación. I = Electores elegidos entre la nómina de diputados del año anterior. II = Electores que no tuvieron cargo el año anterior. (*) No aparecen electores en las elecciones de 1641 y 1643-1644, 1648, 1653, 1655-1657, 1660.. (**) No se conservan elecciones para 1649, 1661-1663 y 1665-1666.

Manuel Álvares Setúbal (1706/1782), mestre marceneiro e entalhador entre Setúbal e o Rio de Janeiro

Manuel Álvares Setúbal (1706/1782), cabinet maker and carver between Setúbal and Rio de Janeiro

Isabel Mayer Godinho Mendonça

Investigadora independente

RESUMO

Autor documentado do arcaz da sacristia da igreja do convento de Santo António, no Rio de Janeiro, terminado a 16 de setembro de 1745, Manuel Álvares Setúbal é sobretudo referido pela bibliografia brasileira como construtor das igrejas cariocas da Ordem Terceira do Carmo e de S. Francisco de Paula.

Através do seu registo de casamento, a 8 de dezembro de 1757, na igreja matriz de S. José do Rio de Janeiro, pudemos confirmar a sua naturalidade – a então vila de Setúbal, como o seu nome dava a entender – e localizar o seu assento de batismo na freguesia de S. Julião, a 1 de janeiro de 1706.

Embora sem provas documentais, a comparação estilística sugere ter sido ele o autor de um outro arcaz, o da sacristia da capela do Bonfim, em Setúbal, que terá realizado pouco antes de trocar a sua terra natal pela cidade do Rio de Janeiro.

Obras de idêntico apuro técnico e qualidade artística, os dois arcazes e respetivos espaldares, embora de dimensões muito diferentes, são notáveis exemplos do mobiliário do período joanino, com os seus gavetões de recorte sinuoso e os finos entalhes decorativos que revelam a evolução do gosto entre a segunda metade de 1730 e os meados da década seguinte.

Palavras-chave: Marcenaria; talha; sacristia; arcaz; armário de sacristia; arte luso-brasileira.

ABSTRACT

Manuel Álvares Setúbal, the documented author of the chest of drawers in the sacristy of the convent of Santo António, in Rio de Janeiro (ended on September 16, 1745), is mainly referred in Brazilian bibliography as the builder of the churches of the *Ordem Terceira do Carmo* and *S. Francisco de Paula*.

Through his marriage registration on December 8, 1757, in the parish church of S. José in Rio de Janeiro, we were able to confirm his place of birth – the town of Setúbal, as his name suggested – and locate the date and place of his baptism in the parish of S. Julião on the 1st of January 1706.

Stylistic evidence suggests that he may be the author of another chest of drawers, in the sacristy of Bonfim Chapel, in Setúbal, which he would have made shortly before leaving his homeland for the city of Rio de Janeiro.

The two chest of drawers, although of different dimensions, but of identical technical refinement and artistic quality, are notable examples of furniture from the Joannine period, with their convex drawers and fine decorative carvings, showing the evolution of taste between the 2nd half of 1730s and mid-1740s.

Keywords: Cabinet-making; wood-carving; sacristy; chest of drawers; wall cupboard; luso-brazilian art

Num artigo escrito em 1971 sobre mobiliário de sacristia luso-brasileiro, Robert Smith referiu a escola de marcenaria do Rio de Janeiro do século XVIII como a melhor do Brasil colonial, ultrapassando as restantes – do Pernambuco, da Baía e de Minas Gerais – “na excelência e variedade das técnicas e na fantasia das formas”.¹ Em 1972, a propósito de uma oferta feita entre 1749 e 1752 ao colégio beneditino lisboeta de Nossa Senhora da Estrela pelo bispo do Rio de Janeiro, D. frei António do Desterro Malheiro Reimão (1694/1773), antigo abade daquele convento, Robert Smith acrescentou ainda tratar-se de “uma brilhante escola de ebanistas e latoeiros, a melhor que produziu, na época colonial, a América Latina”. Do mobiliário do colégio da Estrela enviado pelo bispo do Rio de Janeiro faziam parte arcazes em pau preto, com três ordens de gavetas, e armários “com espelhos, argolas e ferragem de bronze dourados, e fechaduras tudo fabricado e lavrado pelo

1 “There was also a school of cabinetmaking at Rio de Janeiro, the new viceregal capital, which surpassed the others in the excellence and variety of its techniques and the fantasy of its forms”. Cf. Robert C. Smith, “Brazilian colonial sacristy cupboards and cabinets”, *The Connoisseur* (1971): 260.

estilo mais moderno". Todos estes móveis tinham sido executados no Rio de Janeiro.²

Os móveis da sacristia do convento da Estrela desapareceram,³ mas o arcaz e o armário de sacristia que ainda hoje podem ser admirados no convento de Santo António do Rio de Janeiro, também eles executados no "estilo mais moderno", enquadram-se na perfeição na apreciação do ilustre investigador norte-americano que tão bem estudou o mobiliário religioso de Portugal e do Brasil.

O CONVENTO DE SANTO ANTÓNIO DO RIO DE JANEIRO E A SUA SACRISTIA

No convento de Santo António, sede da província franciscana da Imaculada Conceição do Brasil, no alto do morro de Santo António, com a sua fachada principal virada para o largo da Carioca, bem no centro da cidade, preserva-se a mais monumental sacristia do Rio de Janeiro. A igreja foi construída entre 1608 e 1615, com risco de frei Francisco dos Santos. A seu lado, a igreja da Ordem Terceira da Penitência, edificada entre 1653 e 1720, era sede da irmandade laica mais antiga e mais importante do Rio de Janeiro.

A sacristia do convento de Santo António data de cerca de 1714. O seu teto é decorado com pinturas sobre madeira, alusivas a Santo António, enquadradas por molduras contracurvadas, intercaladas por concheados e motivos florais em talha dourada. As paredes da sacristia são cobertas por um silhar de azulejos joaninos de temática franciscana, atribuídos ao pintor azulejador Bartolomeu Antunes,⁴ e o pavimento é revestido por mármores coloridos portugueses, em composições geométricas.

Quanto ao mobiliário, comprehende um monumental arcaz com o seu espaldar e um armário embutido na parede fronteira, com gavetas para amitos e compartimentos para livros e alfaias religiosas. Ao contrário da maioria dos móveis de sacristia contemporâneos, conhece-se o autor e a data deste arcaz. Em 1930, por altura de um restauro, foi encontrada no seu interior uma tábua com a seguinte inscrição autógrafa:

"Este arcaz fez Manoel Alveres Setubal / e acabou no anno de 1745 em 16 de setembro. Pede / hum Padre Noso e huma Ave Maria pello amor de Deus pella sua alma"⁵.

2 Robert C. Smith, "Dois estudos beneditinos", *Belas-Artes* 27, (1972): 82.

3 Sobre o recheio do colégio da Estrela e as vicissitudes que o acompanharam, veja-se também Silvia Ferreira, "A igreja do colégio beneditino de Nossa Senhora da Estrela de Lisboa: génese, destruição e recuperação/reinvenção de um património", *Conserver Património*, 26, (2017). https://arp.org.pt/re-vista_antiga/pt/artigos/2017009.html [03.03.2022]

4 C. Smith, "Brazilian colonial sacristy cupboards and cabinets", 267.

5 Sobre o convento e o mobiliário da sacristia de Santo António vejam-se, entre outras obras, Frei Basílio Rower, *O convento de Santo António do Rio de Janeiro. Sua história, memórias, tradições* (Petrópolis:

QUEM ERA MANUEL ÁLVARES SETÚBAL?

Manuel Álvares nasceu na vila de Setúbal e foi batizado a 1 de janeiro de 1706 na igreja paroquial de S. Julião. Era filho de João Álvares e de Domingas da Ascensão e foi seu padrinho Manuel Carvalho.⁶ Em data desconhecida transferiu-se para o Brasil, onde passou a ser conhecido como Manuel Alves Setúbal. Alves era a forma abreviada do seu apelido Álvares e Setúbal o nome da vila onde nascera.

Já se encontrava no Rio de Janeiro a trabalhar para os franciscanos em 1745, como se viu pela “assinatura” do arcaz de Santo António, mas desconhece-se em que circunstâncias atravessou o Atlântico. Houve quem sugerisse que viajou em companhia de dois frades da Ordem dos Mínimos (Eremitas de São Francisco), que em meados da década de 1740 partiram para as capitaniais do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, com o objetivo de conseguirem esmolas para a obra da igreja de S. Francisco de Paula, em Lisboa.⁷

A documentação sobre a sua vida pessoal no Brasil é escassa, mas permite admitir que tinha familiares a residir no Rio de Janeiro. A título de exemplo, em 17 de novembro de 1755, Manuel Álvares testemunhou o casamento de um João Álvares, natural da freguesia de Santiago, em Almada, com Bárbara Correia de Sá. A cerimónia teve lugar na capela de Nossa Senhora da Saúde, no Rio de Janeiro.⁸ João Álvares fora batizado a 5 de novembro de 1713 e os pais moravam então em Cacilhas.⁹ A participação de Manuel Álvares como testemunha do casamento de João Álvares, além do apelido comum e da proximidade geográfica entre Almada e Setúbal, poderá indicar uma relação familiar entre os dois.

A 8 de dezembro de 1757, quase a perfazer 52 anos, Manuel Álvares casou na igreja matriz de S. José, no Rio de Janeiro, com Helena da Conceição, natural e batizada na freguesia da Sé, no Rio de Janeiro, filha de Manuel Gonçalves Maciel, natural da freguesia de Darque, então pertencente ao

Edição Vozes, Lda, 3^a ed., 1945); C. Smith, “Brazilian colonial sacristy cupboards and cabinets”; Cybele Vidal Fernandes, “As sacristias franciscanas no Brasil. Uma contribuição ao estudo do tema”, *Os Franciscanos no Mundo Português. Artistas e Obras* (Porto: CEPSE, 2009, 59-69).

6 Registos Paroquiais, Freguesia de S. Julião, Batismos, livro 8. 44. Arquivo Distrital de Setúbal, (ADS). Setúbal.

7 A viagem dos dois frades ao Brasil é revelada por Teresa Sequeira Santos, *A igreja de São Francisco de Paula: o encomendante, os artistas e a obra* (dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 1996). Cf. Klaus Werner Funke, *O pombalino religioso na dinâmica estilística das igrejas cariocas setecentistas* (pós-graduação em Artes Visuais Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004), 81-82, que sugere uma possível associação entre Manuel Álvares Setúbal e o frade da Ordem dos Mínimos que permaneceu no Rio de Janeiro, alojando-se, ao que tudo indica, no convento de Santo António.

8 Registos Paroquiais, Freguesia da Sé, Matrimónios, novembro de 1755. Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro (ACMRJ).

9 Registos Paroquiais, Freguesia de Santiago de Almada, Batismos, livro 4, 68v. (ADS)

termo de Barcelos, e de Lúcia Ferreira.¹⁰ Helena da Conceição era viúva de Leonardo da Cunha, de quem tivera pelo menos uma filha, Luísa, batizada a 8 de junho de 1755 na igreja matriz de S. José, onde ambos eram residentes.¹¹ Manuel Álvares também viveu sempre nessa freguesia, cujo pároco, o vigário Luís Jaime Magalhães Coutinho Cardoso, oficiou o seu casamento.

Na mesma paroquial tinha sede a irmandade do Bem-aventurado Patriarca S. José, uma das mais antigas da cidade, criada por volta de 1608, que reunia pedreiros, carpinteiros, marceneiros e canteiros.¹²

Apesar da sua profissão de marceneiro, Manuel Álvares ficou conhecido no Brasil sobretudo como mestre-de-obras de vários edifícios na cidade do Rio de Janeiro. A 19 de janeiro de 1755 contratou com a Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, situada ao lado do convento de Santo António, a construção de duas "moradas de casas" e a reforma de mais dez, situadas na Praína (a atual praça Mauá), em terrenos da irmandade, pelo montante total de 2 900\$000 réis.¹³ No mesmo ano assumiu a direção da obra da igreja da Ordem Terceira do Carmo, que se prolongou até 1772. Finda esta, iniciou a construção da igreja de S. Francisco de Paula, à qual esteve ligado o bispo do Rio de Janeiro, D. António Malheiro Reimão.¹⁴ Em 1774 foi ainda responsável por uma obra para o Senado da Câmara: a construção do cofre do Depósito Geral da cidade do Rio de Janeiro.¹⁵

Em paralelo com a sua atividade de construtor, exerceu ainda o cargo de mestre avaliador e juiz do ofício de carpinteiro. Nessa qualidade avaliou em 1775, com o seu colega João Rodrigues de Carvalho, a Fazenda do Engenho Novo, sequestrada aos jesuítas alguns anos antes, que incluía a igreja, casas de residência, senzalas, engenho e demais instalações agrícolas e industriais. Foi juiz do sequestro o desembargador João António Salter de Mendonça.¹⁶

Manuel Álvares Setúbal foi membro das duas irmandades seculares mais importantes do Rio de Janeiro. Em data desconhecida tornou-se irmão da Ordem Terceira de S. Francisco da Penitência. Em 1768, ao ser admitido

¹⁰ Registos Paroquiais, Freguesia de S. José, Matrimónios, 8 de dezembro de 1757, fl. 86v (ACMRJ). Agradeço a Ana Lúcia Vieira dos Santos a pesquisa realizada e a partilha desta informação que me permitiu aceder ao registo de batismo de Manuel Álvares.

¹¹ Registos Paroquiais, Freguesia de S. José, Batismos, julho de 1755, fl. 127v (ACMRJ).

¹² Beatriz Catão Cruz Santos, "Irmandades, oficiais mecânicos e cidadania no Rio de Janeiro do século XVIII". *Varia Historia* 26, 43(2010) <https://doi.org/10.1590/S0104-87752010000100008> [03.03.2022]

¹³ Nireu Cavalcanti, *O Rio de Janeiro Setecentista. A vida e a construção da cidade da invasão francesa até à chegada da corte* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004), 317.

¹⁴ Sandra Alvim, *Arquitectura religiosa colonial no Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro: UFRJ, IPHAN, Perfeitura do Rio de Janeiro, 1999), vol. 2, 281, 285.

¹⁵ Cavalcanti, 319.

¹⁶ Roberto Macedo, "Efemérides Cariocas", *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, vol. 321, (1979), 121.

como irmão terceiro da Ordem do Carmo, foi isentado de “pagar annuaes”, como recompensa pelos serviços prestados na obra da igreja da Ordem Terceira do Carmo.¹⁷ Faleceu repentinamente a 1 de outubro de 1782, sendo absolvido “sub conditione” e recebido a extrema unção de um religioso da Ordem do Carmo. Na matriz de São José foram rezadas dez missas de corpo presente e mais vinte na capela da Ordem Terceira de S. Francisco. Segundo o vigário Luís Jaime Magalhães Coutinho Cardoso, o mesmo pároco de S. José que oficiara o seu casamento, Manuel Álvares Setúbal fez testamento, que ficou registado no livro respetivo, infelizmente não localizado.¹⁸ Tinha então 76 anos.

Nada conseguimos averiguar sobre a sua atividade profissional antes de partir para o Brasil. É possível que Manuel Álvares tenha aprendido o seu ofício com o padrinho de batismo, Manuel Carvalho – talvez o Manuel da Costa Carvalho que encontramos a trabalhar para o Senado da Câmara do Rio de Janeiro, em 1748, como juiz e avaliador do ofício de carpinteiro.¹⁹

O ARCAZ DA SACRISTIA DE SANTO ANTÓNIO

O arcaz da sacristia da igreja conventual de Santo António foi executado em madeira de jacarandá, com guarnições em liga metálica. É encimado por espaldar com quatro pinturas sobre tela alusivas à vida de Santo António, intercaladas por dois espelhos neo-clássicos, hoje retirados.



De dimensões generosas, o arcaz encosta-se à parede maior da sacristia, entre as duas portas de acesso à sala onde se encontra o lavabo e a mesa dos cálices. Com uma largura total de 9,40 metros e uma profundidade de 1,30 metros, o arcaz e o seu espaldar sobem aos 3,80 metros de altura, quase até ao teto da sacristia.²⁰

Fig. 1. Manuel Álvares Setúbal, 1745. Arcaz e espaldar da sacristia do convento de Santo

17 Moreira de Azevedo, *O Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades* (Rio de Janeiro: Instituto Histórico Brasileiro, vol. I, 1877), 218.

18 Registros Paroquiais, Freguesia de S. José, Óbitos, 1 de outubro de 1782, (ACMRJ).

19 M. Santos Noronha, “Um litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro. Autos de execução de 1759 a 1761”, *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*, nº 6, (1942), 295–317.

20 Agradeço a frei Roger Brunório (OFM) todas as informações sobre o arcaz e o armário da sacristia, bem como as fotografias gerais e de pormenor que gentilmente me facultou.

António do Rio de Janeiro © frei Roger Brunório.

O que mais se destaca, para além das suas grandes dimensões, é o perfil sinuoso do arcaz, em curva e contracurva, movimento repetido no contorno do tampo, constituído por largas tábuas em madeira, e do supedâneo em que o mesmo se apoia.²¹

O arcaz é constituído por quatro módulos de três gavetões cada um, com uma dimensão adequada ao número de paramentos, que deviam ser guardados estendidos e separados segundo as cores litúrgicas. Os gavetões estão simetricamente dispostos de ambos os lados do altar – um corpo central reentrante, também de perfil contracurvado, composto por quatro conjuntos de três gavetas de menores dimensões. Pilastras triplas separam os módulos dos gavetões, pilastras simples as gavetas do corpo reentrante. Nas ilhargas do arcaz repetem-se dois módulos, cada um com três pequenas portas, igualmente separados por pilastras simples.



Fig. 2. Manuel Álvares Setúbal, 1745. Parte central do arcaz da sacristia de Santo António © frei Roger Brunório.

²¹ A criação de um supedâneo ou estrado bebaixo dos arcazes foi recomendada por S. Carlos Borromeu, arcebispo de Milão e um dos arautos da Contrarreforma, a fim de evitar que a humidade do pavimento penetrasse na madeira. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos* (1577) (México: Universidad Nacional Autônoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1985). As regras a aplicar na construção e decoração das sacristias foram consignadas no capítulo XXVIII desta obra.



Fig. 3. Manuel Álvares Setúbal, 1745. Pormenor das aplicações metálicas nas pilastras que separam os módulos do arcaz da sacristia de Santo António. © frei Roger Brunório

As ferragens do arcaz têm um importante papel funcional e decorativo, embora tenham já perdido parte do dourado inicial. Na parte superior e inferior de todas as pilastras repetem-se os querubins com toucados de plumas e os festões (num total de 19 conjuntos). Cada um dos gavetões mostra duas gualdras, tendo ao centro uma cruz atada a um ramo de açucenas, e um espelho de fechadura rodeado de figuras angelicais (num total de 12 conjuntos); vários puxadores em forma de botão centram as pequenas portas quadradas das ilhargas e do altar, estas com espelhos de fechadura de perfil assimétrico.



Fig. 4. Manuel Álvares Setúbal, 1745. Uma das gualdras dos gavetões do arcaz da sacristia de Santo António. © frei Roger Brunório.

O espaldar, apoiado no tampo do arcaz, é arqueado na parte central, na zona do altar, onde figura uma maquineta com a imagem de Cristo crucificado em marfim, sobre um pedestal em madeira com embutidos também em marfim, alusivos à Crucifixão. Os tramos do espaldar são coroados por frontões borromínicos intercalados por pináculos de perfil assimétrico, que constituem o remate de pilastras molduradas. Ornatos entalhados, finos e de grande apuro técnico – palmetas de gosto Regência, motivos vegetalistas

assimétricos e graciosos concheados de inspiração francesa –, preenchem a predela, as mísulas e capitéis das pilastras que delimitam os tramos e os frontões e pináculos que coroam o espaldar.



Fig. 5. Manuel Álvares Setúbal, 1745. Ornatos entalhados na predela e mísulas das pilastras do alçado do arcaz de Santo António © frei Roger Brunório.

O ARMÁRIO DA SACRISTIA DE SANTO ANTÓNIO

O armário embutido na parede oposta ao arcaz foi provavelmente executado pelo mesmo marceneiro, suposição igualmente avançada por Robert Smith, embora sem qualquer prova documental.²² Tem de altura 3,75 metros, de largura 2,12 m e de profundidade 50 cm.

Igualmente realizado em madeira de jacarandá, é enquadrado lateralmente por pilastras e por estípites com bases e capitéis decorados com motivos entalhados: uma concha, elementos vegetalistas e festões. Especialmente interessante e invulgar é a configuração do remate do armário, com a sobreposição de dois frontões perspetivados: um frontão borromínico de contorno mistilíneo, com volutas laterais, e um frontão em arco contracurvado, igualmente ladeado de volutas,



Fig. 6. Manuel Álvares Setúbal, 1745 (?). Armário embutido da sacristia de Santo António © frei Roger Brunório.

22 C. Smith, "Brazilian colonial sacristy cupboards and cabinets", 266–267.

decorado com lambrequins e uma aparatoso cartela na parte central. Motivos ornamentais de fino entalhe, de gosto Regência e *rocaille*, idênticos aos do espaldar do arcaz, estão presentes nos dois frontões sobrepostos e nas volutas que os enquadram.

No compartimento superior do armário, que ocupa sensivelmente metade da sua altura total, fechado por duas meias portas, guardam-se as alfaias de maiores dimensões. Seguem-se dois conjuntos de nove gavetinhas para amitos, dos lados de um compartimento para cálices cerrado por duas meias portas. Finalmente, no terço inferior do armário, de perfil convexo, mais dez pequenas gavetas alinhadas para amitos, sobrepostas a um livreiro, na zona central, e a três gavetas maiores na zona inferior. O armário assenta numa base corrida, moldurada, escondendo uma caixa de ar que o protege da humidade.



Fig. 7. Manuel Álvares Setúbal, 1745 (?). Armário embutido da sacristia de Santo António, com as portas do corpo superior abertas © frei Roger Brunório.

Fig. 7a Manuel Álvares Setúbal, 1745 (?). Pormenor das volutas laterais do armário da sacristia de Santo António © frei Roger Brunório.

As ferragens, mais simples que as do arcaz, mas aparentemente na mesma liga metálica, limitam-se aos puxadores das gavetas, em forma de botão, e aos espelhos de contorno assimétrico das fechaduras das gavetas inferiores e das meias portas.

Não existe qualquer referência documental à origem das aplicações metálicas que encontramos nos dois móveis da sacristia de Santo António. Tudo indica, porém, que tenham sido importadas de Portugal continental, se atendermos à qualidade técnica revelada e à sua atualizada linguagem ornamental. De resto, a irmandade de São Jorge no Rio de Janeiro, que con-

gregava, entre outros, os ofícios de serralheiros e latoeiros, foi fundada apenas por volta de 1740.²³

É provável que Manuel Álvares Setúbal tenha realizado muitas outras obras de marcenaria, quer de uso religioso, quer mesmo civil, na cidade onde se fixou e onde viria a falecer em 1782. E é de admitir que os já desaparecidos arcazes e armários da sacristia do Colégio beneditino da Estrela, em Lisboa, oferecidos em meados do século XVIII pelo bispo do Rio de Janeiro ao convento onde fora abade, “com espelhos, argolas e ferragem de bronze dourados, e fechaduras tudo fabricado e lavrado pelo estilo mais moderno”,²⁴ fossem também obra sua.

A CAPELA DO SENHOR JESUS DO BONFIM, EM SETÚBAL

A capela do Senhor Jesus do Bonfim, em Setúbal, foi construída para servir como capela sepulcral de Diogo Mendes, um padre madrileno licenciado em Teologia que vivia naquela cidade, aparentemente alojado em casa de Catarina Diniz, uma viúva com dois filhos também padres.

Diogo Mendes chegou a contratar com dois pedreiros o início da obra, mas, sentindo-se doente, redigiu um testamento²⁵ em 14 de maio de 1669, em que deixa um legado para a construção de uma capela consagrada ao Anjo da Guarda, de que fez seu herdeiro universal, e pedia que nela fossem depositados “os [s]eus ossos e que não se enterre ninguém na dita sepultura”. Foram testamenteiros o padre Mateus Brissos de Moura, prior da freguesia de Nossa Senhora da Graça, e Domingos Álvares. Não estando ainda terminada a obra à data da morte do doador, a 3 de junho de 1669, o seu corpo, sepultado inicialmente na igreja de Nossa Senhora da Graça, só foi trasladado para a capela do Anjo da Guarda (mais tarde consagrada ao Senhor Jesus do Bonfim) em 1672.²⁶

Uma imagem milagrosa de Cristo na cruz, que ainda hoje se encontra no retábulo da capela-mor, tornou-se rapidamente um objeto de devoção, atraindo numerosos peregrinos. Seis décadas depois, em 1731, foi instituída a irmandade do Senhor Jesus do Bonfim.²⁷ A afluência dos devotos terá levado

23 Beatriz Catão Cruz Santos, “Irmandades, oficiais mecânicos e cidadania no Rio de Janeiro do século XVIII”.

24 C. Smith, “Dois estudos beneditinos”, 82.

25 O documento, redigido num misto de português e castelhano, integra o códice 208 da Biblioteca Nacional de Portugal, Reservados, Gregório de Freitas, *Memorias geographicas e historicas da Provincia da Estremadura*, 386-389. Agradecemos a Rui Mesquita Mendes a transcrição e partilha deste e outros documentos relativos à capela do Bonfim, no âmbito de um projeto de investigação proposto pelas paróquias de Santa Maria e S. Julião, a que o respetivo pároco não deu seguimento.

26 Inês Gato de Pinho, Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira, “A devoção do Senhor Jesus do Bonfim – Origem, Culto e Disseminações”, *Revista Santuários* nº 1, (2014), 160-167.

27 O respetivo compromisso encontra-se no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Chancelaria da

ao alargamento da ermida, com a construção de anexos para os romeiros em 1734. Embora sem documentação que o comprove, julgamos que a construção do arcaz da sacristia possa ter ocorrido na segunda metade dessa década, tendo provavelmente sido custeada pelo prior de Nossa Senhora da Graça, o padre Jerónimo Afonso Botelho²⁸, a quem competia a conservação e o “aumento” da capela do Bonfim e a nomeação do seu capelão. Esta informação é aliás referida pelo próprio, na resposta ao inquérito realizado junto de todos os párocos a seguir ao terramoto de 1755:

“Fora dos muros no rocio dos freixos ou do Senhor do Bonfim, he também anexa à minha igreja a ermida do Anjo da Guarda (...). Nomear capelão para a ermida do Anjo da Guarda, conservá-la, e aumenta-la, he da intendência dos Piores desta freguesia”.²⁹

O ARCAZ DA CAPELA DO BONFIM

O arcaz do Bonfim, com 4,50 metros de largura, cerca da metade da largura do arcaz do Rio de Janeiro, ocupa toda a parede nascente da sacristia. Tem de altura 1 metro e de profundidade 1,18 metros. Fabricado em madeira exótica, aparentemente pau-santo, sem supedâneo, mostra, contudo, um rodapé elevado, escondendo aparentemente uma caixa de ar com a finalidade de o proteger da humidade do pavimento em tijoleira.

O arcaz é composto por dois módulos de três gavetões cada, ladeados de dois armários, separados por pilastras molduradas. A superfície frontal dos gavetões e dos armários arqueia, na zona central, em dinâmicas contracurvadas. O tampo corrido de cinco tábuas unidas e o rodapé, com as suas molduras em relevo, acompanham o perfil curvilíneo das gavetas e das portas.

Almofadas salientes e reentrantes preenchem a face das gavetas, das portas dos armários e das pilastras, profusamente decoradas com motivos de fino entalhe, ao gosto da Regência francesa – palmetas e fitas enlaçadas e contracurvadas –, alternando com aplicações metálicas em bronze

Ordem de Santiago, livro 23, 332v – 336.

28 Jerónimo Afonso Botelho era natural da freguesia de Nossa Senhora da Conceição, em Idanha-a-Nova. Teólogo no colégio da Purificação de Évora, foi admitido no convento de Palmela, da Ordem Militar de Santiago, a 1 de janeiro de 1713, como professor de Teologia Moral. “Orador Evangélico em os púlpitos mais autorizados”, nas palavras de Diogo Barbosa Machado, “Biblioteca Lusitana [...]”, tomo II, 1747, 479 e 480. Foi provido no cargo de prior da freguesia de Nossa Senhora da Graça de Setúbal, onde ainda exercia o seu múnus em 1758, data em que respondeu ao inquérito realizado por ordem da corte a todos os párocos do reino. Exerceu também o cargo de Comissário do Santo Ofício, a que se habilitara a 25 de setembro de 1731, sendo já então prior da igreja de Nossa Senhora da Graça de Setúbal. ANTT, Tribunal do Santo Ofício, Conselho Geral, Habilidades, Jerónimo, Mç 7, doc. 116.

29 Rogério Peres Claro, *Setúbal no século XVIII. As informações paroquiais de 1758* (Setúbal: 1957), 37-51.

dourado, com idênticos motivos. Elementos ornamentais característicos do barroco joanino – conchas e ornatos em “C” e em “S” – estão presentes nas gualdras e nos espelhos dourados das fechaduras das seis gavetões, destacando-se sobre a madeira escura do arcaz. Pequenos discos centrados por botões, igualmente em bronze dourado, testemunham ainda uma longínqua herança maneirista.³⁰



Fig. 8. Manuel Álvares, meados da década de 1730 (?). Arcaz da sacristia da capela do Senhor Jesus do Bonfim, em Setúbal © Isabel Mendonça.



Fig. 9. Manuel Álvares, meados da década de 1730 (?). Gavetões do arcaz da sacristia do Bonfim © Isabel Mendonça. Fig. 10. Manuel Álvares, meados da década de 1730 (?). Uma das portas do arcaz da sacristia do Bonfim © Isabel Mendonça.

³⁰ Idênticos botões, mas em madeira, decoram por exemplo os arcazes da sacristia da igreja de São Domingos, em Lisboa, contratados com o marceneiro António Vaz de Castro em 1644. Cf. Isabel Mayer Godinho Mendonça, “A sacristia da igreja do convento de São Domingos em Lisboa e o património integrado de Artes Decorativas”, *Dominicanos em Portugal* (Lisboa: Aletheia, 2009).

Sobre o arcaz assenta um espaldar em madeira de castanho rematado por uma cornija contracurvada. Estípites em talha dourada encimadas por cabecinhas aladas de querubins, com as suas mísulas e capitéis com volutas de acantos, delimitam seis telas com cenas da Paixão de Cristo, duas delas encostadas às paredes laterais – a agonia de Jesus no horto, a flagelação de Jesus (Jesus da cana verde), a queda de Jesus sob a cruz (o lenço da Verónica), o *Ecce Homo*, a coroação de espinhos e a traição de Judas. Fitas enlaçadas e motivos vegetalistas pintados a ouro circundam as telas e os panos da predela.

A meio do espaldar, entre as telas de Cristo caído sob a cruz e de Pilatos entregando Jesus aos algozes, está hoje um espaço vazio, no local onde outrora existia uma maquineta encerrando a imagem de Cristo crucificado, tal como acontece ainda no arcaz do convento de Santo António do Rio de Janeiro.

Nos cantos, o espaldar movimenta-se em superfícies convexas, em sintonia com o movimento da superfície frontal do arcaz. Nos vários panos do espaldar repetem-se os motivos do arcaz, em talha dourada, de gosto Regência, emoldurados por discos com botões de ressaibos maneiristas.

Concluindo, apesar das diferenças estruturais e formais entre o arcaz do Rio de Janeiro e o arcaz do Bonfim, associadas sobretudo ao espaço para o qual os dois móveis foram realizados, o mesmo tratamento dinâmico da superfície frontal dos gavetões e o mesmo delicado trabalho de entalhe permitem-nos colocar a hipótese de uma atribuição do arcaz da capela do Bonfim a Manuel Álvares, o marceneiro e entalhador identificado na tabuinha do arcaz da sacristia de Santo António do Rio de Janeiro. A presença de elementos decorativos do vocabulário maneirista, nomeadamente os discos em madeira e em bronze, a par de elementos decorativos característicos da Regência francesa, apontam para um período de execução anterior ao dos móveis da sacristia de Santo António, talvez em meados da década de 1730.³¹

No arcaz da sacristia de Santo António, terminado a 9 de setembro de 1745, e no armário embutido da mesma sacristia já não aparecem os ornatos maneiristas, e a linguagem da Regência francesa ombreia agora com os elementos ornamentais do rococó, quer nos motivos de entalhe, quer no

31 O gosto da Regência francesa esteve presente nas artes decorativas portuguesas nas décadas de 1730 e 1740, inspirado pelas criações de Jean Bérain, desenhador e decorador de Luís XIV, e divulgado em Portugal através das vinhetas gravadas por Debré e Rochefort para as edições da Academia Real de História. Cf. Marie-Thérèse Mandroux-França, "Information artistique et mass-media au XVIII^e siècle: la diffusion de l'ornement gravé rococó au Portugal", *Bracara Augusta*, 64, n.º 27 (1973).

desenho das aplicações metálicas, seguindo de perto o “estilo mais moderno”, certamente uma exigência do encomendador.

Embora sem documentos que nos permitam confirmar a autoria do arcaz do Bonfim,³² é bem possível que o seu autor seja o marceneiro Manuel Álvares, natural de Setúbal, que no Rio de Janeiro executou os dois belos móveis da sacristia do convento franciscano. As múltiplas e rendosas atividades a que também se dedicou no Brasil – construtor de importantes edifícios civis e religiosos do Rio de Janeiro e avaliador e juiz do ofício de carpinteiro – conferiram-lhe uma posição social de destaque, que explica a sua participação nas duas irmandades seculares mais importantes do Rio de Janeiro: as Ordens Terceiras do Carmo e de S. Francisco da Penitência.

BIBLIOGRAFIA:

Fontes manuscritas

Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro (ACMRJ)

ACMRJ. Freguesia da Sé: Matrimónios, novembro de 1755.

ACMRJ. Freguesia de São José: Matrimónios: 8 de dezembro de 1757, 86v.

ACMRJ. Freguesia de S. José: Batismos, julho de 1755, 127v.

ACMRJ. Freguesia de S. José: Óbitos, 1 de outubro de 1782.

Arquivo Distrital de Setúbal (ADS)

ADS. Registros Paroquiais. Freguesia de S. Julião de Setúbal: Livro de batismos nº 8, 44;

ADS. Registros Paroquiais. Freguesia de Santiago de Almada: Livro de batismos nº 4, 68v.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT)

ANTT. Chancelaria da Ordem de Santiago: Lº 23, 332vº-336.

ANTT. Tribunal do Santo Ofício. Conselho Geral. Habilitações: Jerónimo, Mç 7, doc. 116.

Biblioteca Nacional de Portugal. Secção de Reservados. Códice 208: Gregório de Freitas, *Memorias geographicas e historicas da Provincia da Estremadura*, 386-389.

³² Apesar dos pedidos que por várias vezes dirigimos ao padre Rui Rosmaninho, pároco de Santa Maria e S. Julião em Setúbal, não conseguimos a necessária autorização para consultar o arquivo de que é responsável.

Fontes impressas

Claro, Rogério Peres. *Setúbal no século XVIII. As informações paroquiais de 1758*. Setúbal: 1957, 37-51.

Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos (1577). México: Universidad Nacional Autônoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1985.

Machado, Diogo Barbosa. *Biblioteca Lusitana, Historica, Crítica e Cronologica [...] Oferecida a D. frei José Maria da Fonseca e Évora*. Lisboa: Oficina de Inácio Rodrigues, tomo II, 1747, 479-480.

Estudos

Alvim, Sandra. *Arquitectura religiosa colonial no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: UFRJ, IPHAN, Perfeitura do Rio de Janeiro, Vol. II, 1999.

Azevedo, Moreira de. *O Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico Brasileiro, vol. I, 1877.

Caívalcanti, Nireu. *O Rio de Janeiro Setecentista. A vida e a construção da cidade da invasão francesa até à chegada da corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

Fernandes, Cybele Vidal. "As sacristias franciscanas no Brasil. Uma contribuição ao estudo do tema". *Os Franciscanos no Mundo Português. Artistas e Obras*. Porto: CEPSE, 2009.

Ferreira, Sílvia. "A igreja do colégio beneditino de Nossa Senhora da Estrela de Lisboa: génesis, destruição e recuperação/reinvenção de um património". *Conservar Património*, nº 26 (2017).

Funke, Klaus Werner. *O pombalino religioso na dinâmica estilística das igrejas cariocas setecentistas*. Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade do Rio de Janeiro, 2004.

Macedo, Roberto. "Efemérides Cariocas". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, vol. 321 (1979).

Mandroux-França, Marie-Thérèse. "Information artistique et mass-media au XVIIIe. siècle: la diffusion de l'ornement gravé rococó au Portugal". *Bracara Augusta* (1974).

Mendonça, Isabel Mayer Godinho. "A sacristia da igreja do convento de São Domingos em Lisboa e o património integrado de Artes Decorativas". *Dominicanos em Portugal*. Lisboa: Aletheia, 2009.

- Noronha, M. Santos. "Um litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro. Autos de execução de 1759 a 1761". *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*, n.º 6 (1942): 295- 317.
- Pinho, Inês Gato de, Coutinho, Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira. "A devoção do Senhor Jesus do Bonfim – Origem, Culto e Disseminações". *Revista Santuários*, nº 1 (2014):160-167.
- Rower, Frei Basílio. *O convento de Santo António do Rio de Janeiro. Sua história, memórias, tradições*. Petrópolis: Ed. Vozes, Lda., 3^a ed., 1945
- Santos, Beatriz Catão Cruz. "Irmandades, oficiais mecânicos e cidadania no Rio de Janeiro do século XVIII". *Varia Historia* 26, n.º43 (2010).
- Santos, Teresa Sequeira. "A igreja de São Francisco de Paula: o encomendante, os artistas e a obra". Dissertação de mestrado em História da Arte, Universidade Nova de Lisboa, 1996.
- Smith, Robert. "Brazilian colonial sacristy cupboards and cabinets". *The Connoisseur* (1971): 260-268.
- . "Dois estudos beneditinos". *Belas-Artes*, n.º 27 (1972): 69-101

Robert C. Smith, Pensador Visual

Robert C. Smith, Visual Thinker

Júlio de Matos

Faculdade de Letras, Universidade do Porto

RESUMO

Leonardo da Vinci é o primeiro caso paradigmático conhecido do poder do Pensamento Visual. A par dos meios que o desenho não assistido já oferecia aos artistas, que o combinavam com uma curiosidade insaciável, a Câmara Obscura e a Câmara Lúcida ofereceram a capacidade do desenho assistido. A invenção da fotografia e a sua rápida evolução técnica, vieram a definir Robert Chester Smith enquanto investigador em história da arte. Desenho e fotografia oferecem ferramentas essenciais aos vários tempos do Pensamento Visual do *happening* visual, ao *feed-back*, suportando novas leituras e abordagens originais. Nos livros de Robert Chester Smith, contactamos com a sua extensa obra fotográfica em que imagem e texto são simbióticos. O seu processo mental e discurso visual subjacente, evidente na fina interligação com o discurso escrito, culmina num meta-texto integrador.

Palavras-chave: Robert C. Smith; Pensamento Visual; fotografia, nomenclaturas visuais; Barroco; Portugal

ABSTRACT

Leonardo da Vinci is the first known paradigmatic case of the power of Visual Thinking. Alongside the means that unassisted drawing already offered to the few artists, who combined it with an insatiable curiosity, the Camera Obscura and the Camera Clara offered the capacity of assisted drawing. The invention of photography and its galloping technical evolution came to define Robert Chester Smith as a researcher in the history of art. Drawing and photography offer essential tools for the various moments in visual thinking. From the visual happening, to feed-back, supporting new readings and original approaches. In Robert Chester Smith's books, we come into contact with his extensive photographic work, in which image and text are symbiotic. Its underlying mental process and visual discourse, evident in the fine interconnection with the written discourse, culminates in an integrative meta-text.

Keywords: Robert C. Smith; Visual Thinking; photography; visual nomenclatures; Baroque; Portugal

INTRODUÇÃO

Tudo o que pensamos e produzimos é sempre uma consequência do nosso percurso individual, da nossa cultura, da nossa vida. Desde que me lembro, fui sempre um ávido consumidor de imagens. Sou de um tempo em que as imagens eram raras. Ainda muito jovem, esta sede de imagens e interesse pela Arte levou-me a criar o meu próprio Álbum de Arte Europeia.¹ A necessidade de produzir imagens só me aparece na adolescência, e pelos 20 anos começo a produzir imagens verdadeiramente pessoais.² É uma curva muito lenta no seu início, a da aprendizagem e domínio do pensamento visual. Sempre soube que a minha profunda vocação estava ligada ao olhar e ao ato de ver.

Após formar-me em Arquitetura pela ESBAP, UP, Portugal, e apoiado por uma bolsa Fullbright, estudei *Photography as a Fine Art* no Rochester Institute of Technology's Program, NY, USA.³ Durante várias décadas, o meu

1 Com 13 e 14 anos de idade, construí o meu próprio álbum de cultura visual europeia num caderno de argolas. Imagem por imagem, estruturadas por épocas, geografias e movimentos artísticos. Pintura, Escultura, Arquitectura. Imagens recortadas e coladas em papel cavalinho. Paginadas cuidadosamente com títulos, nomes e datas. Batia à porta dos consulados dos países que existiam à data no Porto, assim como na Agência de Viagens Abreu, e pedia prospectos turísticos. Em muitos deles existiam boas reproduções a cores. Nas várias viagens de automóvel pela Europa com os meus pais, comprava postais nos museus e pedia folhetos. Ainda hoje conservo esse álbum.

2 A partir dos meus 15 anos, a fotografia e a sua aprendizagem começaram a interessar-me. Mas o meu primeiro projeto digno desse nome foi já na casa dos 20 anos, apresentado em 1978 na Galeria Módulo no Porto. De nome *Experiências de Luz e Movimento. Fotografias do Ballet Gulbenkian*. Disponível em https://www.juliodematos.com/e_gal_early_works_photoimpressions.html.

3 Entre 1979 e 1981 vivi em Rochester. No RIT não havia limites quanto ao saber disponibilizado. O interes-

foco de interesse esteve situado num espaço conceptual na intersecção da Arquitetura, Fotografia, Multimédia, História, e muitas viagens.

Recentemente, 2019-22, frequentei o mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, na FLUP, Portugal, concretizando uma vontade antiga, interrompendo em 2019 a minha atividade de meio século como fotógrafo e artista, para me dedicar integralmente a um projeto de investigação.⁴ A fotografia aqui tem um papel diferente, mas é essencial como formadora de pensamento.

Em Novembro 2022 apresentei a minha dissertação *Obras do Fidalgo, Materialidades*⁵. Foi esta investigação que me reconduziu a Robert Chester Smith (RCS), e aos seus livros que tinha adquirido em 1973,⁶ e a Flávio Gonçalves com quem, a seu convite, participei num episódio da mini série da RTP1 “Sabe quem foi Nicolau Nasoni?”⁷.

Acredito que a minha consciencialização sobre a natureza do Pensamento Visual despertou em 1966 com o filme *Blow Up*⁸.

Já em Rochester, em 1980,⁹ em âmbito letivo, fui exposto às gravações vídeo da análise da famosa fotografia *The Backyard Photo*, de Lee Harvey Oswald, suposto assassino do presidente norte-americano John F. Kennedy, em 1963. Sempre e apenas com a mesma imagem na tela, a gravação de quase 4 horas ininterruptas, com voz monocórdica, de um depoimento público perante a comissão de inquérito do governo norte-americano, por um académico especialista na matéria, conduz-nos a aspetos que nunca esgotam a imagem. Essa experiência ensinou-me muito a longo prazo. Uma

se, energia e capacidades pessoais ditavam o percurso pessoal.

4 Para melhor se compreender esta afirmação consultar https://www.juliodematos.com/e_bio_index.html.

5 Desde 2019 que estudo um objeto arquitetónico erudito, de grandes dimensões, e de características palacianas, situado em Vila Boa de Quires, designado por Obras do Fidalgo e sobre o qual há muitas histórias e lendas, mas que realmente muito pouco é conhecido. É certo que esta construção foi interrompida no último terço do século XVII. Esta dissertação está até final de 2023 inacessível no Repositório da FLUP. Mas, de facto, a investigação tem continuado intensamente estando prevista uma publicação até finais de 2023. Assim, o anteriormente escrito ficará muito desatualizado, não só porque houve uma revisão geral do texto e da sua estrutura, mas também uma profunda alteração de nomenclaturas.

6 Robert C. Smith, André Soares, *Arquitecto do Minho* (Lisboa: Livros Horizonte, 1973). Robert C. Smith, *Nicolau Nasoni - 1691-1773* (Lisboa: Livros Horizonte, 1973).

7 Em 1975, enquanto estudante de Arquitetura na ESBAP, a convite de Flávio Gonçalves, na altura Professor de História da Arte, participei no terceiro e último episódio do programa “Sabe Quem Foi Nicolau Nasoni?” da RTP1, apresentado e realizado por Ruy Ferrão. Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/sabe-quem-foi-nicolau-nasoni-iii/>

8 *Blow Up*, Realização Michelangelo Antonioni, 1966. Inspirado numa história de Júlio Cortázar “Las Babas del Diablo”, 1959. Grande Prémio do Festival de Cannes, 1967.

9 O pensamento visual era nuclear no programa de ensino. Dr. Z. (Richard Zakia), diretor do MFA in Photography no RIT, tinha acabado de co-autorar o livro *Visual Concepts for Photographers* (London & New York: Focal Press, 1980). Transcrevo a dedicatória: Oct 19, 2009. “For Julio, a dear friend + colleague and a visual scholar”.

imagem, quando devidamente interrogada contém, potencialmente, universos. Tudo depende da capacidade de formular questões e de saber ver.



Fig. 1. Lee Harvey Oswald, full-length portrait, standing, facing front, holding rifle and wearing handgun. Imagem: Autor e data desconhecidos. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA. Digital Id cph 3c34417 //hdl.loc.gov/loc.pnp/cph.3c34417.

Regressado a Portugal, em 1983 por uma feliz sequência de acontecimentos, recebi a visita de um dos grandes e míticos fotógrafos norte-americanos, Frederick Sommer (1905-1999)¹⁰. Homem extraordinário, fotógrafo, intelectual, artista, ensaísta, poeta, compositor. Partilhou comigo vários dos seus textos antes mesmo de serem publicados em 1984, pela University of Arizona Press.¹¹ Nas conversas que tivemos aprendi conceitos como *Pictorial Logic* e *Linguistic Logic* e suas mais que diferenças.

Em 1999, o filme *Conspiracy Theory* introduz o conceito visual de *Mind Mapping*¹² como em *BlowUp*, sem a necessidade de palavras explicativas. Hoje este conceito é recorrente e faz parte de muitas práticas¹³. Em 2001, é publicado o livro de David Hockney, *Secret Knowledge*.¹⁴ Durante dois anos Hockney interrompe a sua produção artística para, como Pensador Visual, desenvolver uma investigação, pessoal

e intransmissível, sobre os segredos técnicos ocultos dos grandes mestres da pintura europeia¹⁵.

10 *The Art of Frederick Sommer, Photography, Drawings, Collage* (Yale University Press. New Haven and London 2005).

11 Frederick Sommer, *WORDS/IMAGES* A two volume set: *Sommer - Images. Sommer - Words.* (Center for Creative Photography, University of Arizona. Tucson, Arizona, USA, 1984). Um volume só com palavras, e outro volume só com imagens.

12 *Conspiracy Theory*. Realização Richard Donner, 1997. Argumento de Brian Helgeland.

13 *O Visual Mind Mapping* tornou-se uma ferramenta de trabalho imprescindível a todos os que pretendem dar sentido a conjuntos de informação muito vasta e não estruturada. Está frequentemente ligado a *brainstorming* e *investigação*. Daí que frequentemente aparece em filmes e séries televisivas policiais, de espionagem e de investigação como a ferramenta de trabalho mais eficaz.

14 David Hockney, *Secret Knowledge* (London, Thames & Hudson, 2001). No livro introduz o conceito de Prova Visual, em investigação em História da Arte.

15 Informação disponível na badana interior da capa do livro David Hockney, 2001. *O Conhecimento Secreto*



Fig. 2. Aby Warburg: *Bilderatlas Mnemosyne*, Ausstellungsansicht, © Silke Briel / HKW

Finalmente, em 2019 tomei conhecimento do Pensamento Visual do historiador de arte Aby Warburg¹⁶ (1866-1929). O seu extraordinário trabalho final, que ficou incompleto, iniciado em 1927, *Bilderatlas Mnemosyne*, contém cerca de 1000 imagens finamente estruturadas em 60 painéis visuais. A exibição deste projeto Aby Warburg: *Bilderatlas Mnemosyne na Haus der Kulturen der Welt*, Berlim, em 2016¹⁷ é um sinal dos tempos. É neste contexto de Pensador Visual que Robert Chester Smith tem de ser entendido.

PENSAMENTO VISUAL

O Pensamento Visual suportado por imagens visuais sempre existiu, mesmo anteriormente à sua tradução verbal. "As imagens são a moeda universal da mente".¹⁸ Foi pelo trabalho e inteligência multifacetada de Leonardo da Vinci (1452-1519), que se tornou indiscutível a importância do Desenho no processo de Pensamento Visual¹⁹. Já na nossa contemporaneidade, o caso paradigmático deste conceito do pensamento pelo desenho, encontra-se na obra de um

- Redescobrindo as técnicas perdidas dos Grandes Mestres. (São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001).

16 , Georges, Didi-Hubermann, *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, (Paris: Éditions du Minuit, 2002).

17 Disponível em <https://warburg.sas.ac.uk/aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-virtual-exhibition>

18 , António Damásio, *A Estranha Ordem das Coisas, A vida, os Sentimentos e as Culturas Humanas*. (Lisboa: Círculo de Leitores, 2017). p. 132, e 108, 113, 115, 130.

19 Frederick Sommer chamou-me pela primeira vez a atenção para a personalidade de Leonardo da Vinci enquanto pioneiro na disciplina do Pensamento Visual. Os cadernos de esboços, desenhos e notas de Leonardo da Vinci, eram muito mais. Eram fábricas de pensamento visual. Por exemplo na área da anatomia como parte dos procedimentos de Investigação Física in loco, a Investigação Iconográfica simultânea através do desenho, foi formadora do seu pensamento. Noutros casos o raciocínio pelo desenho, expandindo modelos mentais próprios, levou a descobertas que não tiveram ressonância no seu tempo. Foi o caso do helicóptero

dos maiores arquitectos vivos: Álvaro Siza²⁰ (1933-)²⁰. A forma de projetar de Siza acontece na diversidade dos seus desenhos, sempre ausentes de palavras, em que explora ideias e conceitos, concretizando conceptualmente e formalmente novas realidades.²¹

A par dos meios que o desenho natural oferecia aos poucos artistas que o combinavam com uma curiosidade insaciável, a Câmara Obscura²² ofereceu a capacidade do desenho assistido. O artista alemão Albrecht Dürer após sua viagem a Itália (1494) onde teve contato com a Câmara Obscura²³, evoluiu de tal forma que hoje o classificariamos de salto quântico.²⁴ Posteriormente, a Câmara Lúcida,²⁵ também designada por Câmara Clara, é outra ferramenta de desenho assistido, muito mais portátil, mas que exigia alguma prática de desenho e obviamente destreza manual, com todas as consequências. Enquanto pesquisador, David Hockney recuperou a prática da Câmara Lúcida²⁶. Para se poder entender a dinâmica do desenho, é necessário desenhar...

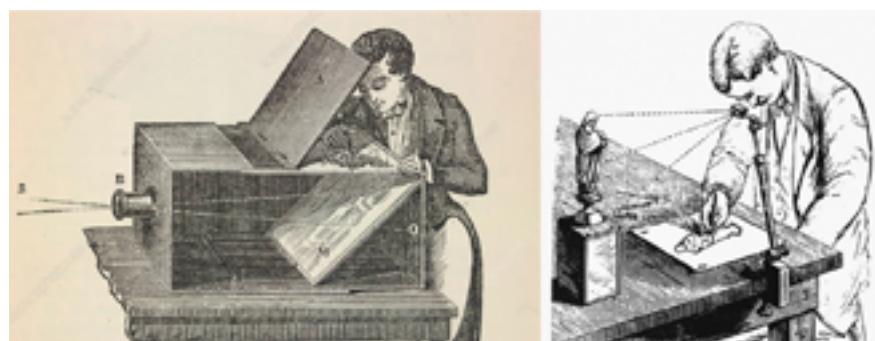


Fig. 3. Câmara Obscura (esq.). Câmara Lúcida (dir.). Imagens: Autores datas desconhecidos.

A invenção da fotografia em França no primeiro terço do século XIX, e a sua galopante evolução técnica criaram uma nova ferramenta de trabalho visual.²⁷ É nesse continuum da necessidade humana universal de pensar, re-

20 Philip Jodidio, Álvaro Siza (Koln, Taschen GmbH, 1999-2003).

21 Álvaro Siza, *Imagining the evident* (Porto: Monade, 2021).

22 Beaumont Newhall, *The History of Photography* (New York: Museum of Modern Art & Rochester: George Eastman House, 1964), 11-12, 14, 16, 17, 19, 31, 32, 34, 93.

23 Albrecht Dürer, *Memoirs of journeys to Venice and the Low Countries 1506/1521* (Boston: The Merrymount Press, 1913; Dover Publications, Inc., 1995). Dürer distingue claramente e repetidamente o conceito de desenhar (draw) com o de tirar um retrato (take).

24 David Hockney, Martin Gayford. *A History of Pictures* (London: Thames & Hudson, 2016), David Hockney, *O Conhecimento Secreto - Redescobrindo as técnicas perdidas dos Grandes Mestres*. (São Paulo, Cosac & Naif Edições, 2001).

25 Newhall, *The History of Photography*, 12, 14, 15, 20, 31.

26 Hockney *The Secret Knowledge - Rediscovering the lost Techniques of the Old Masters*.

27 Helmut Gernsheim, *Concise History of Photography* (London: Thames & Hudson;1967), Camfield Wills,

gistar e comunicar por meio da imagem que o Pensamento Visual de Robert Smith se localiza. Desenho e Fotografia são ferramentas do Pensamento Visual. Metaforicamente Desenho e Fotografia partilham do mesmo ADN.

BREVES NOTAS SOBRE ROBERT CHESTER SMITH

Robert Chester Smith (1912-1975)²⁸, revolucionário historiador do Barroco Português; professor da *School of Fine Arts, University of Pennsylvania*, (1956-1975). Em 1968, o seu livro *The Art of Portugal (1500 – 1880)*, foi distinguido com o *Athenaeum Literary Award*.

Quando realiza a sua investigação em Portugal é um homem que vem do futuro. Vem de outro continente, com formas de pensar e experiências impossíveis a qualquer português do tempo.²⁹ Ao contrário da Europa, em que a fotografia demorou algum tempo a alcançar o seu estatuto, nos USA foi abraçada incondicionalmente, desde o primeiro momento. Nunca foi o parente pobre da intelectualidade.³⁰ Robert Smith foi contemporâneo de grandes fotógrafos como Ansel Adams (1902-1984)³¹ e do Grupo f/64 (anos 30s, a 60s), que fotografavam com câmaras de grande formato, com grande rigor e sempre com a maior profundidade de campo possível.³²

A exposição fotográfica *The Family of Man*³³ no Moma (1959), com curadoria do fotógrafo Edward Steichen³⁴ (1879-1973)³⁴, foi um grande acontecimento nos EUA, que não passaria despercebido a Robert Smith. Conhecia bem o poder da imagem pelo semanário *Life Magazine*.³⁵

O trabalho fotográfico de Robert Smith não se limita aos muitos livros de sua autoria.³⁶ E, por serem livros, também como autor. A sua década mais produtiva foi entre 1962 e 1973.³⁷

26 Deirdre Wills, *History of Photography - Techniques and Equipment* (London/New York: Hamlyn, 1980).

28 Sobre RCS consultar: Catálogo da Exposição Robert C. Smith, 1912-1975, A Investigação na História de Arte. Artigo disponível em <https://gulbenkian.pt/biblioteca-arte/read-watch-listen/robert-c-smith/> e Sílvia Ferreira, "Robert Smith e André Soares- A vertigem do Rococó", in *18 Olhares sobre André Soares*, ed. Eduardo Pires de Oliveira (Braga: Eduardo Pires de Oliveira, 2019).

29 Basta chamar à memória a imagem do edifício do Solomon R. Guggenheim Museum, da autoria do arquitecto de Frank Lloyd Wright, construído de 1943 a 1959. A comparação entre culturas à época é possível através de dois livros: William Klein, 1956. New York 1954-55, (Paris: Editions Marval); Neil Slavin, 1971 (Portugal. New York: Lustrum Press).

30 Newhall, *The History of Photography*, 22-29.

31 Newhall 130-133, 178, 196, 198, 199.

32 Newhall, 128, 130, 146.

33 Newhall, 198.

34 Newhall, 104, 105-106, 107, 108, 122, 186-87, 190, 191, 192, 198.

35 O semanário *Life Magazine* introduziu o conceito de revista ilustrada, apoiando-se fortemente em fotografias, e muitas das suas capas foram seminais durante os seus anos dourados, de 1936 a 1972.

36 De facto, as imagens publicadas são uma muito pequena parte do seu espólio fotográfico.

37 (1962) *A Talha em Portugal*; (1966) *Nicolau Nasoni - Arquitecto do Porto*; (1968) *The Art of Portugal*, 1500 – 1800; (1970) *Marceliano de Araújo, Escultor Bracarense*; (1972) *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*.

Através deles é possível compreender parte de seu pensamento visual, como pesquisador. A extensão e as opções como autor só se compreendem, através do seu espólio fotográfico, quase integralmente doado por ele à Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, que se encontra maioritariamente catalogado e disponível online.³⁸

Considerado institucionalmente como Historiador de Arte, foi pionero no amplo uso da fotografia como ferramenta do Pensamento Visual.

AS FERRAMENTAS FOTOGRÁFICAS DE ROBERT CHESTER SMITH

É sabido da sua atenção e preocupação com equipamentos de fotografia e tudo o que lhe estava relacionado. Na sua longa carreira como investigador visual, possuiu e trabalhou com vários tipos de câmaras fotográficas. Está documentado que, em médios formatos, adquiriu uma Linhof 6x9, que lhe permitia, com um adaptador, a utilização de rolo de filme 120 e fotografar em formatos mais económicos, assim como o uso de objetivas intermutáveis. Acima de tudo este equipamento permitia corrigir perspectivas verticais, que Robert Smith conhecia³⁹. Em pequeno formato parte de seu equipamento era uma Leica, com objetiva 35mm⁴⁰, e uma Contaflex e duas objectivas⁴¹. Complementarmente teria um fotómetro para manter as exposições corretas e consistentes. E também um tripé estável, um disparador de mão, eventualmente um pano preto para focagem e enquadramento. Como se comprehende, cada fotografia exigia concentração, tempo e maestria⁴².

Escultor beneditino do século XVIII; (1973) Nicolau Nasoni (1691-1773); (1973) André Soares, Arquitecto do Minho.

38 Disponível online em <https://bibliartepac.gulbenkian.pt/>.

39 Relatório de Bolseiro Prof. Robert C. Smith submetido em 28 de Agosto de 1962, no fim do primeiro Estágio, Junho-Setembro, de 1962. Fundação Calouste Gulbenkian, espólio Robert C. Smith, Cx.25, doc.49. "comprei, à minha custa, uma máquina Linhof 6x9 cm. Com objectiva normal e grande angular".

40 Relatório de Bolseiro Prof. Robert C. Smith submetido em 28 de Agosto de 1962, "Utilizei também uma máquina Leica de /p, 3/ 35mm".

41 Relatório de Bolseiro Prof. Robert C. Smith, "uma Contaflex do mesmo tamanho, com lente de aproximação, para fazer pormenores que muito ajudam na identificação de características estilísticas".

42 No seu livro *Nicolau Nasoni - Arquitecto do Porto*, (1966), 51, RCS refere por mais que uma vez a propósito da Igreja de Santa Eulália, na Cumieira, o fotógrafo Diogo Seixas. Narro o testemunho direto do filho, o Sr. Diogo Manuel Seixas, também fotógrafo, que conheci recentemente em Santa Marta de Penaguião. Aquando da sessão fotográfica de RCS na Igreja de Santa Eulália, da Cumieira, entre os presentes encontrava-se o Sr. Diogo Seixas, que ficou encantado com a Linhof de RCS. Para fotografar os tetos da Igreja com a maior cobertura possível, RCS, apoiou a câmara no solo. Foi aí que Seixas, se dirigiu a Smith, explicando-lhe que as imagens poderiam ficar tremidas devido ao pavimento ser de soalho de madeira e, portanto, sensível a qualquer vibração causada por presença humana, e pela condicionante técnica de as exposições terem de ser longas. Foi aí que Smith tomou conhecimento de que Seixas por razões de interesse artístico pessoal tinha fotografado o teto da Capela-mor antes da destruição. São essas imagens que RCS utilizou na sua investigação e no livro.



Fig. 4. Robert Smith e a sua Linhof na Igreja da Ordem Terceira do Carmo, em Cachoeira. Imagem: Autor e data desconhecidos. © Biblioteca de Arte, Fundação Calouste Gulbenkian. In SMITH, Robert Chester. *Robert Smith e o Brasil: Arquitetura e urbanismo*. Brasília, DF: Iphan. 2012, 8.

Robert Smith usava filmes de grão fino e frequentemente filmes de grão muito fino, hoje equivalente ao termo “alta resolução” por reterem muito detalhe. O senão destes filmes de grão muito fino era o fato de terem baixa sensibilidade, e obrigar a exposições mais longas. Quando uma dada fotografia requeria grande profundidade de campo, o diafragma mais fechado obrigava a exposições ainda mais longas. Como Filme Pancromático de grão muito fino usou Kodak Panatomic X (1933/1987), 32 a 40 ASA, e Agfa ISOPAN IF 17, 40 ASA. Como Filme Pancromático de Grão Fino usou Kodak Vericrome Pan, (1956/2002), 80 a 125 ASA.

PÓS-PROCESSAMENTO FOTOGRÁFICO

Não há registos e a probabilidade é baixa de que Robert Smith fizesse trabalho de laboratório. Era um homem de exteriores. Gostava da ação de procurar e encontrar. “Era movido pelo frémito da caça”⁴³. Confiava os seus negativos ao sr. José Pereira, que classificava como “ótimo técnico e especialista em ampliações”, posteriormente ampliados no formato 13x18 cm, que em proporção correspondiam, com um ligeiro enquadramento aos negativos, à

⁴³ , A.J.R. Russel-Wood “Robert Chester Smith: investigador e historiador”, in eds? Robert C. Smith (1912-1975). A investigação em história da arte (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000), 36.

proporção 2x3. Está documentado que Robert Smith por vezes encomendava levantamentos fotográficos a fotógrafos estabelecidos comercialmente. É o caso de José Fernandes, da Casa Alvão, e também de Teófilo Rego, ambos no Porto. Nestas circunstâncias, naturalmente, os negativos já lhe chegariam revelados. Dada a morosidade do ato fotográfico, e o âmbito gigantesco que pretendia cobrir, é perfeitamente comprehensível. Esta delegação não era neutra como veremos. Reveladas e ampliadas, as imagens eram organizadas em dossiers por zonas geográficas⁴⁴.

CONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS VISUAIS

Se fotografar ocupa muito tempo, a fase seguinte é muito mais morosa. Como parte integrante de seu pensamento visual, Robert Smith construiu narrativas em dossiers fotográficos a partir das suas imagens, sequenciando e estruturando unidades de informação de forma física interativa e plástica.



Fig. 5. Álbuns fotográficos de trabalho de RCS. © Biblioteca de Arte, Fundação Calouste Gulbenkian.
© Fotografias Sónia Casquiço.

O LEGADO FOTOGRÁFICO

A importância do legado fotográfico, doado por Robert Chester Smith à Biblioteca de Arte e Arquivo da Fundação Calouste Gulbenkian, é muito superior à soma aritmética das “quase 35 mil espécies fotográficas” existentes⁴⁵. Este legado contém informação incontornável para gerações de investigadores presentes e futuros. Mas reduzi-lo a mero repositório de simples registos fotográficos é passar ao lado de um tesouro e não o compreender. Porque, fotografadas segundo uma metodologia inteligente, necessitam de um olhar

44 Esta informação encontra-se no seu espólio profissional legado à Fundação Calouste Gulbenkian por disposição testamentária.

45 Sónia Casquiço, *Entre o texto e a imagem: O Legado RCS (contributos para o seu tratamento documental)*, (texto de projecto de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 2013), não publicado.

igualmente inteligente e capaz de compreender o complexo processo de pensamento subjacente.

O CASO DAS FOTOGRAFIAS DAS OBRAS DO FIDALGO

No desenvolvimento do primeiro Estado da Arte sobre as Obras do Fidalgo, em Vila Boa de Quires, deparei-me com o livro *The Art of Portugal (1500 -1880)* de Robert C. Smith, que inclui uma imagem fotográfica da misteriosa fachada, que me levantou algumas questões⁴⁶.



Fig. 6 – Obras do Fidalgo, em Vila Boa de Quires. Detalhe da fachada. Arquitecto(s) e datas desconhecidos © Fotografia Júlio de Matos, 2019

O nosso interesse já referido atrás por uma determinada imagem, impressa no livro de Robert C. Smith “The Art of Portugal (1500-1880)”, desencadeou um outro processo de interesse por Robert Smith enquanto fotógrafo “It takes one to know one”. Tendo sido Smith um estudioso e apaixonado pelo Barroco e Tardo Barroco nortenho Português, levanta muitas questões o facto de em nenhum dos seus livros posteriores fazer qualquer referência ao “palácio” inacabado em Vila Boa de Quires, um edifício designado por “Obras

⁴⁶ Olhando como fotógrafo para a única imagem das *Obras do Fidalgo*, impressa no livro *The Art of Portugal, (1500 - 1880)*, (NY: Meredith Press, 1968), 94, Foto 61, observaram-se características não condicentes com o padrão normal do seu trabalho fotográfico. A questão que se levantou foi a de descobrir, para lá de qualquer dúvida, se o registo fotográfico teria sido da autoria de RCS. O facto de atribuir o nome incorreto *The Portocarreiro House*, que nunca foi usado localmente, corroborava a suspeita de que RCS nunca tivesse estado pessoalmente em Vila Boa de Quires.

do Fidalgo" na Classificação de Imóvel de Interesse Público em 1974, e publicada em Decreto Lei em 1977, se de facto nunca se tenha confrontado com a escala Assíria⁴⁷ da construção, a complexidade do projeto, e a beleza que unanimemente lhe é reconhecida.⁴⁸

Comparando o detalhe da imagem das Obras do Fidalgo com uma imagem de referência, vários aspectos nos chamaram imediatamente a atenção: Menor nitidez, recorte e detalhe da imagem; gama tonal curta; compressão de planos aparente na imagem geral, e sobretudo os sinais de arrastamento.⁴⁹ O arrastamento, vulgo foto tremida, é algo que acontece em fotografias feitas sem tripé, com baixa velocidade do obturador. Na imagem de referência é ausente. A imagem publicada apresenta claros sinais de arrastamento (movimento da imagem ou da câmara durante a exposição), de onde se pode concluir que foi feita sem tripé, o que aponta para não ter sido feita por Robert Smith, um rigoroso fotógrafo.

Na figura 7, na parte superior da imagem "Obras do Fidalgo. Na parte inferior detalhe de imagem de referência que corresponde ao normal em Robert C. Smith.



Fig. 7. Comparação de imagens de referência retiradas do mesmo ficheiro e na mesma escala, fig. 61 na p. 94 e, fig. 62 na p. 95. Imagens: datas e autores desconhecidos. SMITH, Robert Chester (1968). *The Art of Portugal (1500 - 1880)*. New York: Meredith Press.

47 Sant'Anna Dionísio, *Guia de Portugal*, Vol. IV, Entre Douro e Minho, 1. Douro Litoral, (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian), 617.

48 Carlos de Azevedo, *Solares Portugueses. Introdução ao Estudo da Casa Nobre*. (Lisboa: Livros Horizonte 1969), 180.

49 , A. KrasznA-Krauz et alli., *The Focal Encyclopedia of Photography*, (New York: McGraw Hill Book Company 1976). Minor White, Richard Zakia, Peter Lorenz 1976 *The New Zone System Manual*, (New York: Morgan & Morgan, 1976).

A PRESENÇA HUMANA

Nas imagens que a Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian gentilmente me enviou, e que posteriormente, pude pessoalmente consultar, e de que vi os negativos, identifica-se a existência de fotografias feitas a várias horas do dia e inclusive em diferentes meses ou mesmo anos. O equipamento é uma câmara 35mm. Nesta foto de vista geral, com tripé, mas noutras não.



Fig. 8. Vista geral da fachada das Obras do Fidalgo em Vila Boa de Quires, ao fim da tarde. De notar o registo descontrolado de duas senhoras, em contraluz, na terceira porta a contar da esquerda para a direita. Arquitecto(s) e datas desconhecidos. Imagem: Autor e data desconhecidos. Ref. CFT001.06329. © Biblioteca de Arte, Fundação Calouste Gulbenkian.

Nas fotografias de Robert Smith, a presença humana é muito rara, sempre ao longe, nunca aparecendo crianças ou curiosos, ou elementos distrativos. Por vezes, aparecem automóveis, mais difíceis de remover do local. O seu rigor e método de trabalho fotográfico não deixava nada ao acaso. Na figura 8, veem-se sombras de pessoas, e pessoas registadas fotograficamente, o que contrasta radicalmente com o método de trabalho de Robert Smith.

UMA PROVA “DOCUMENTAL”

Pela análise *in loco* dos negativos, encontrou-se a resposta procurada e suspeitada. Na figura 9 é possível observar encorrilhamentos de um dos lados do rolo fotográfico, foram causados por inépcia ou consequência de equipamento danificado durante o processo de revelação. Também se nota uma ligeira alteração de densidade dos negativos, o que aponta para técnica ou produtos de laboratório diferentes. É possível afirmar que os negativos desta série de

imagens não foram revelados pelo mesmo técnico de laboratório de Robert Smith, o Sr. José Pereira. Do ponto de vista documental era prática corrente não registar informação técnica, nem informação específica sobre fotógrafos subcontratados. Com muita alta probabilidade, as fotos foram feitas por um dos vários fotógrafos que Robert Smith contratava ou com quem colaborava, e cujo nome não ficou registado. É altamente improvável que Robert Smith tenha visitado e conhecido pessoalmente as “Obras do Fidalgo”, em Vila Boa de Quires. Daí ter-lhe passado ao lado uma das obras arquitetónicas mais notáveis do Barroco e Tardo Barroco civil em Portugal.



Fig. 9. Negativo e detalhes. “Obras do Fidalgo” em Vila Boa de Quires. Vista geral do Corpo Central. Arquitecto(s) e datas desconhecidos. Negativo: Autor e data desconhecidos. © Biblioteca de Arte, Fundação Calouste Gulbenkian. © Fotografia do negativo, Júlio de Matos, 2022

NOMENCLATURAS IMAGÉTICAS PARA APOIO AO PENSAMENTO VISUAL, NO ESTUDO DE OBJETOS ARQUITECTÓNICOS

O ato fotográfico incorpora a possibilidade do Pensamento Visual. Para Robert Smith, um “Visual Scholar” fotógrafo, há imagens que são consequência do processo de pensamento visual e o alimentam, e há outras imagens que são fotografadas com a publicação em mente. As imagens sobre as quais um pesquisador/fotógrafo trabalha, raramente são as publicadas. Além de serem em maior número, muitas vezes, por serem tão específicas, só podem

ser interpretadas pelo seu autor, ou por quem esteja como ele dentro do seu processo de pensamento.

Nos últimos anos tenho vindo a desenvolver e aperfeiçoar uma nomenclatura formal, que me permita a possibilidade de ser exaustivo e rigoroso durante o processo de investigação através das minhas fotografias, e que me evitassem excessivas deslocações ao objeto arquitetónico do meu interesse. A metodologia de Robert Smith, embora semelhante em resultados, foi mais intuitiva. Ao encontrar semelhanças com o meu processo de trabalho, a sua forma de pensar visualmente tornou-se-me evidente. A análise das suas imagens fotográficas revela a Fotografia como forma de diálogo com os seus objetos de interesse.⁵⁰ Sob uma aparência de fotografia documental, e, portanto, neutra e não autoral, existe subjacentemente um vocabulário conceptual próprio. Sem pretender ser exaustivo nesta nomenclatura, esta estrutura conceptual destaca a metodologia. Apenas como exemplos, usarei metaforicamente os conceitos ligados ao texto na forma escrita para melhor fazer compreender esta nomenclatura ainda em progresso.⁵¹

1. **Vistas Gerais** - As vistas amplas que incluem todos os aspectos do objeto de interesse e do seu enquadramento. Implantam, mapeiam, fornecendo a localização e escala relativa de Meta-Complexos e/ou Complexos. Possibilitam compreender de uma forma resumida, o objeto em questão. (Equivalente a sinopse ou resumo de um grande texto).
2. **Complexo Cénico** - Estructuras gerais complexas e de grande importância no objeto. Incluem Gran-Complexos e/ou Meta-Complexos. (Equivalente a Partes ou Secções de um grande texto).
3. **Gran-Complexos** - Estructuras complexas autónomas e/ou integradas de grande importância no objeto. Podem incluir Meta-Complexos e/ou Complexos. (Equivalente a capítulos de um grande texto).
4. **Meta-Complexos** - Estructuras que aglutinam grupos de Complexos. (Equivalente a parágrafos ou grupo de parágrafos de um capítulo de um grande texto).
5. **Complexos** - Estructuras gráficas que podem ou não fazer parte de Meta-Complexos. Podem ser declinados em vários graus de detalhes. Incluem grupos de Elementos da Linguagem Gráfica.

⁵⁰ A escolha criteriosa de equipamentos fotográficos especializados, atrás documentada, revela as suas intenções.

⁵¹ Foi uma decisão pessoal não apresentar imagens explanatórias num contexto tão restrito.

(Equivalente a frases ou grupo de frases de um parágrafo de um grande texto).

6. Declinações de Elementos da Linguagem Gráfica - Componentes basilares formais de uma linguagem gráfica. Detalhes em vários graus de complexidade. (Equivalente a um olhar atento em palavras de frases, e/ou em letras de palavras de um alfabeto próprio). Só nesta parte é possível a desconstrução até ao limite da linguagem gráfica dos autores/artistas, que encontra algum paralelismo com a disciplina da Grafologia.

Como atrás foi dito, o processo de Pensamento Visual em Robert Smith é mais intuitivo. A fotografia digital e o computador alteraram e acrescentaram muito ao ambiente de trabalho. Simulando o seu processo de trabalho de campo. Questionar, e encontrar respostas. Vista gerais, detalhes, são conceitos que qualquer um consegue entender. Complexos, Meta-Complexos, Declinações, é algo mais elaborado, e muitas vezes é intuitivo, involuntário e inconsciente. Esta é também uma simulação do seu processo de pensamento. Fotografar para Robert Smith é uma forma de conversa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atualmente, como pesquisador em História da Arte, e também como Arquitecto e Fotógrafo, a minha admiração pessoal por Robert Chester Smith enquanto investigador e pensador visual continua crescendo. O Pensamento Visual como metodologia de trabalho em investigação em história das artes visuais, é não só importante, como imprescindível. Não há dúvida de que RCS foi um fotógrafo de pleno direito. Sónia Casquiço reforça a ideia citando A. J. R. Russel-Wood, que afirma: "para o professor, tão importante é a palavra escrita como o registo fotográfico"⁵².

As suas imagens fotográficas não são ilustrações para textos, mas fazem parte de um discurso visual finamente interligado com o discurso escrito para a criação de um meta-texto, onde palavras e imagens se fundem, à semelhança dos Líquenes, formados por simbiose entre Fungos e Algas, sem que nenhuma das partes anule a outra.

BIBLIOGRAFIA

Azevedo, Carlos de. *Solares Portugueses. Introdução ao Estudo da Casa Nobre*. Lisboa: Livros Horizonte, 1969.

52 Sónia Casquiço, *Entre o texto e a imagem: O Legado Robert Chester Smith (contributos para o seu tratamento documental)*.

- Casquiço, Sónia. *Entre o texto e a imagem: O Legado Robert Chester Smith (contributos para o seu tratamento documental)*. Projecto de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 2013. Não publicado.
- Damásio, António. *A Estranha Ordem das Coisas, A vida, os Sentimentos e as Culturas Humanas*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2017.
- Davies, Keith, et alli., *The Art of Frederick Sommer, Photography, Drawings, Collage*. New Haven & London: Yale University Press, 2005.
- Didi-Huberman, Georges. *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Éditions du Minuit, 2002.
- Dionísio, Sant'Anna. *Guia de Portugal*, Vol. IV, Entre Douro e Minho, 1. Douro Litoral, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1964.
- Dürer, Albrecht. *Memoirs of journeys to Venice and the Low Countries, (1506/1521)*. Boston: The Merrymount Press, 1913; Dover Publications, Inc., 1995.
- Ferreira, Sílvia, 2017. *Robert Smith e André Soares- A vertigem do Rococó*. In *18 Olhares sobre André Soares*. Braga: Edição de Autor. 2019.
- Ferreira, Sílvia, SERRA, Filomena, e Barata, Ana. *Robert C. Smith: um norte-americano no Barroco de Portugal e do Brasil*, 2022. Disponível em <https://gulbenkian.pt/biblioteca-arte/read-watch-listen/robert-c-smith/>
- Filho, Nestor Goulart. *Robert Smith e o Brasil: Arquitetura e urbanismo*. Vol. I. Brasília, DF: Iphan. 2012.
- Gernsheim, Helmut. *Concise History of Photography*. London: Thames & Hudson, 1967.
- Hockney, David, Gayford, Martin. *A History of Pictures*. London: Thames & Hudson, 2016.
- Hockney, David. *O Conhecimento Secreto - Redescobrindo as técnicas perdidas dos Grandes Mestres*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001.
- Jodidio, Philip. Álvaro Siza. Koln: Tashen Gmbh, 2003.
- Klein, William. New York 1954-55. Paris: Editions Marval, 1956.
- Kraszna-Krauz, A., coord. *The Focal Encyclopedia of Photography*. New York: McGraw Hill Book Company, 1976.
- Newhall, Beaumont. *The History of Photography*. New York: Museum of Modern Art, Rochester: George Eastman House, 1964.
- Rodrigues, Jorge; Costa Cabral, Manuel, coord. *Robert C. Smith (1912-1975). A Investigação em História de Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

- Siza, Álvaro. *Imagining the evident*. Porto: Monade, 2021.
- Slavin, Neil. *Portugal*. New York: Lustrum Press, 1971.
- SMITH, Robert C. *Nicolau Nasoni - Arquitecto do Porto*. Lisboa: Livros Horizonte, 1966.
- . *The Art of Portugal (1500 - 1880)*. New York: Meredith Press, 1968.
- . *André Soares, Arquitecto do Minho*. Lisboa: Livros Horizonte, 1973.
- . *Nicolau Nasoni - 1691-1773*. Lisboa: Livros Horizonte, 1973.
- Sommer, Frederick. *A talk at the Art Institute Institute of Chicago*. New York: Aperture, 1970.
- Sommer, Frederick. *Sommer - Words/Images*. 2 vols. Tucson: Center for Creative Photography, University of Arizona, 1984.
- White, Minor, Zakia, Richard, Lorenz, Peter. *The New Zone System Manual*. New York: Morgan & Morgan, 1976.
- Wills, Camfield, Wills, Deirdre. *History of Photography – Techniques and Equipment*. London & New York: Hamlyn, 1980.
- Zakia, Richard et alli. *Visual Concepts for Photographers*. London & New York: Focal Press, 1980.

Robert C. Smith entre o barroco e o modernismo brasileiros

Robert C. Smith entre el barroco y el modernismo del Brasil

Laura S. Ammann

Universidade Humboldt de Berlim

ABSTRACT

This article focuses on the period encompassing the first trip of the American art historian Robert Chester Smith to Brazil, in 1937. In the following years, Robert Smith showed a lively interest in Brazilian culture that went beyond the immediate scope of his research on Brazil's colonial art and architecture. His active engagement in promoting Brazilian contemporary art in cultural institutions in the United States, as well as his tireless work in Brazil, echoing the aspirations of the National Historical and Artistic Heritage Service, attest to Smith's involvement in a project that extrapolated "objective" art-historical research. Supported and welcomed by the Brazilian cultural and political elite, Smith ended up contributing to a national project – one that allied Brazilian modern art to its colonial history – whose roots can be found in the first republic, but which was institutionally endorsed by the first government of Getúlio Vargas between 1937 and 1945.

Palavras-chave: Robert Chester Smith; barroco brasileiro; modernismo brasileiro; SPHAN; Rodrigo Melo Franco; Cândido Portinari.

RESUMEN:

Este artículo se centra en el período que rodea el primer viaje a Brasil del historiador de arte estadounidense Robert Chester Smith, que tuvo lugar en 1937. En los años siguientes, Robert Smith demostró un vivo interés por la cultura brasileña que superó el alcance inmediato de su investigación sobre el arte y la arquitectura de la época colonial brasileña. Su compromiso activo en la promoción del arte contemporáneo brasileño en instituciones culturales de los Estados Unidos, así como su trabajo incansable en Brasil, en sintonía con las aspiraciones del Servicio del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional, atestiguan la participación de Smith en un proyecto que fue más allá de su investigación histórico-artística. Apoyado y acogido por la élite cultural y política de Río de Janeiro, Smith terminó contribuyendo a un proyecto de país – que unió el arte moderno brasileño a su historia colonial – cuyas raíces se encuentran en la República Vieja, pero que fue avalado como nunca por el primer gobierno de Getúlio Vargas.

Palabras clave: Robert Chester Smith; barroco brasileño; modernismo brasileño; SPHAN; Rodrigo Melo Franco; Cândido Portinari.

INTRODUÇÃO

O historiador americano Robert Chester Smith desembarcou pela primeira no Brasil em 1937, um ano após a conclusão de seu doutorado, dedicado à arquitetura setecentista de Lisboa. Naquela época o tema ainda era interesse de poucos, como aponta o historiador da arte Hellmut Wohl: a tese de Smith “foi somente a vigésima dissertação sobre a história da arquitetura a ser feita numa universidade dos Estados Unidos, e a primeira cujo tema era posterior a 1500.”¹ Contudo, os Estados Unidos testemunharam um crescente interesse na cultura latino-americana e nos temas luso-brasileiros principalmente a partir dos anos 1930. O tal “surto de pan-americanismo,”² como descreveu Russell-Wood, esteve, até certo ponto, relacionado aos estímulos das políticas culturais durante a administração de Franklin Delano Roosevelt (1933-1945). De outro lado, tanto em Portugal quanto no Brasil o momento era fortuito para pesquisadores como Robert Smith, a quem a política cultural dos concomitantes Estados Novos não passou despercebida:

1 Hellmut Wohl, “Robert Chester Smith e a História da Arte nos Estados Unidos / Robert Chester Smith and the History of Art in the United States,” em *Robert C. Smith, 1918-1975. A investigação na história de arte*, ed. Manuel da Costa Cabral, Jorge Rodrigues (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Belas-Artes, 2000), 23.

2 A. J. R. Russell-Wood, “Robert Chester Smith: investigador e historiador / Robert Chester Smith: research scholar and historian,” em *Robert C. Smith, 1918-1975. A investigação na história de arte*, ed. Manuel da Costa Cabral, Jorge Rodrigues (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Belas-Artes, 2000), 43.

“Afortunadamente, desde 1937 os governos de ambos os países têm ajudado incessantemente o historiador de arte financiando campanhas de pesquisa documental.”³ Robert Smith atuou, pois, nessa conjuntura como um prolífico promotor da cultura brasileira nos Estados Unidos, inteirando-se também, no Brasil, dos debates acerca da herança colonial, ecoando, inclusive, os interesses de certos grupos do modernismo brasileiro. Embora muita atenção tenha sido dada aos estudos de Smith sobre a produção do período colonial no Brasil, são mais raras as investigações da atuação do historiador que considerem seu posicionamento também em relação à arte moderna brasileira. É o que busca este artigo: situar Smith nesta dualidade, ilustrada pelos debates brasileiros da época que propunham uma correspondência entre modernismo e barroco. Para compreender-se a amplitude de sua atuação no Brasil e a extensão da sua participação nos debates nacionais, é necessário estabelecer alguns precedentes.

OS PRECEDENTES: O NEOCOLONIAL E O MODERNISMO

Quando Smith chega ao Brasil pela primeira vez o estudo do barroco nacional ainda era incipiente.⁴ Uma reavaliação mais consistente da produção arquitetônica do período colonial foi empreendida a partir, principalmente, do movimento que ficou conhecido como Neocolonial. Tendo ocupado quase todos os países latino-americanos entre o fim do século 19 e o início do século 20, o marco inicial do movimento no Brasil, convencionou-se dizer, foi uma palestra do arquiteto português Ricardo Severo, intitulada “A arte tradicional no Brasil,” proferida na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo em 1914. Tido como um tradicionalista, Severo via com incômodo o estado das cidades brasileiras, lamentando a excessiva importação de estilos estrangeiros de corrente cosmopolita. Na sua opinião, o flerte dos artistas brasileiros com modelos internacionais devia-se à necessidade de diferenciação, ou seja, ao desejo de construir uma nova pátria, que nada tivesse dos tempos de domínio português.⁵ O desejo de criar uma nacionalidade nova, avessa ao mesmo tempo à colônia e à metrópole, teria levado à “degenerescência da arquitetura colonial.”⁶ Contra a resultante desorientação artística, Severo

3 Robert Chester Smith, 1949, citado em Nestor Goulart Reis Filho, “Os Tempos de Robert Smith,” em *Robert Smith e o Brasil - Vol 1 Arquitetura e Urbanismo*, ed. Nestor Goulart Reis Filho (Brasília: Iphan, 2012), 13-14.

4 Smith esteve no Brasil cinco vezes, nos anos de 1937, 1946, 1953, 1960 e 1969.

5 Ricardo Severo, 1917, citado em Joana Mello de Carvalho e Silva, Ana Claudia Veiga de Castro, “Inventar o passado, construir o futuro: São Paulo entre nacionalismos e cosmopolitismos nas primeiras décadas do século 20,” *Pós 21*, n. 36 (Dezembro 2014): 29.

6 Ricardo Severo, 1917, citado em Silva, Castro, “Inventar o passado, construir o futuro,” 29.

propunha, portanto, a retomada das tradições nacionais. Nacional e colonial se tornam, aqui, sinônimos pela primeira vez.

Decorreria daí que a arte tradicional do Brasil, de acordo com Severo, remontaria ao período histórico da colonização portuguesa, de modo que conhecer, estudar e recuperar o passado artístico nacional seria imprescindível para a fundação de uma arquitetura moderna nacional. Foi com esse objetivo prático, de fundar uma arquitetura moderna brasileira, que Severo financiou jovens artistas e arquitetos, como o pintor José Wasth Rodrigues, em viagens para as cidades coloniais de Minas Gerais. Tais viagens de formação tinham como finalidade a assimilação dos elementos decorativos e arquitetônicos da arte colonial, que por sua vez deveriam integrar os projetos contemporâneos de arquitetura neocolonial. De modo similar, José Mariano Filho – autor dos chamados “Dez Mandamentos do Estilo Neocolonial,” publicados em 1923, e famoso por sua residência privada em estilo neocolonial, o *Solar Monjope*, no Rio de Janeiro – subsidiava a viagem dos arquitetos Georg Przyrembel e Lúcio Costa às cidades mineiras do ciclo do ouro. O primeiro seria responsável pela sessão de arquitetura neocolonial na Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, enquanto Lúcio Costa, como se sabe, se tornaria um nome incontornável na história da nossa arquitetura moderna. Não só viria ele a ser um dos principais representantes da arquitetura moderna brasileira, juntamente com Oscar Niemeyer, mas tornou-se também um dos mais influentes pesquisadores do barroco nacional. A figura de Lúcio Costa é ilustrativa, portanto, da indissociabilidade do desenvolvimento da arquitetura moderna em relação à arquitetura colonial.⁷ Que o barroco e o modernismo passam a andar de mãos dadas não deixou de ser verdade também para Robert Chester Smith, como se verá adiante.

O início dos anos 1920 no Brasil foi animado pelo centenário da independência, celebrado no Rio de Janeiro com a Exposição Internacional do Centenário da Independência. Quatorze países participaram da mostra universal, cada qual com um pavilhão próprio, enquanto os pavilhões nacionais, propagandeando temáticas domésticas, foram em grande maioria construídos em estilo neocolonial (Imagem 1). Em São Paulo, o evento que entrou para a história apesar da baixa repercussão na época foi a Semana de Arte Moderna de 1922, uma mostra de artes plásticas, música e poesia, realizada no Teatro Municipal de São Paulo pela pequena elite cultural da cidade.

⁷ Aracy Amaral, *Arquitectura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos* (São Paulo, México: Memorial da América Latina, Fondo de Cultura Económica, 1994), 16.

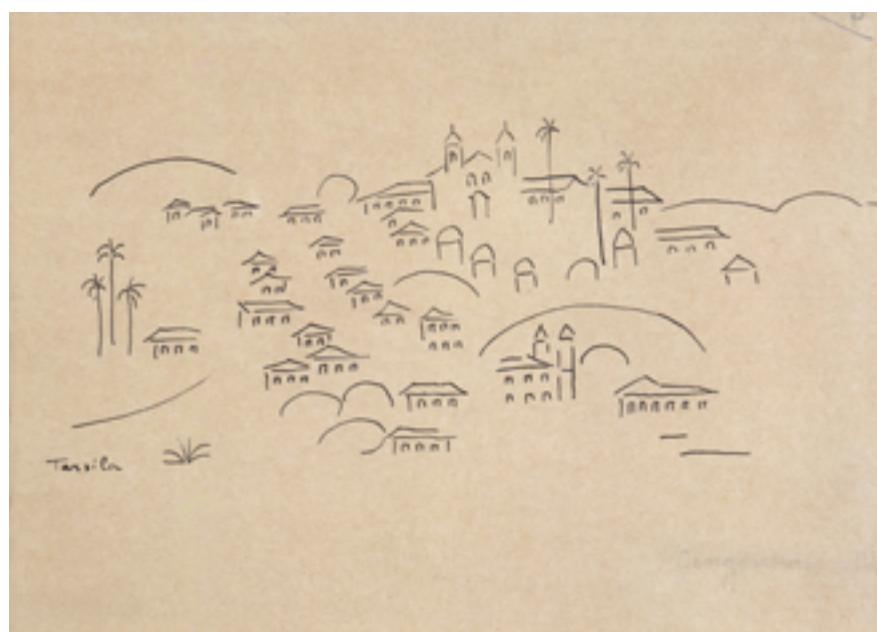


Demolição do Morro do Castelo; ao fundo, ospavilhões da Exposição Internacional de 1922 no Rio de Janeiro. Fotógrafo não identificado/Coleção Sebastião Lacerda/Acervo Instituto Moreira Salles.

Assim como para Severo, a criação de uma estética nacional e autêntica ocupava o centro das preocupações dos modernistas paulistas. O que buscavam, de modo simplificado, era uma atualização da linguagem brasileira que articulasse a influência das vanguardas europeias — e que rompesse, assim, com a intelectualidade e o academismo do Brasil do século 19 — com o despertar de uma consciência nacional no campo das artes. De acordo com a historiografia tradicional, os modernistas tiveram que conciliar o desejo internacionalista de participar do mundo com uma necessidade local de afirmar a própria identidade.

A busca pela identidade nacional acabou por levar os modernistas ao passado. Impulsionados, primeiramente, por um desejo de conhecer a própria terra, foram procurá-lo no interior: queriam encontrar, longe das cidades, os regionalismos e folclore, herdeiros das manifestações originais e livres de cosmopolitismos — o passado, neste modo, foi propiciado pelo provinciano. Fazia parte dessa agenda a organização de viagens de exploração do país, que levaram os modernistas ao carnaval do Rio de Janeiro, às florestas amazônicas e também a Minas Gerais. Notavelmente, em 1924, uma auto-denominada “caravana modernista,” composta de membros influentes da sociedade paulistana e do franco-suíço Blaise Cendrars, empreendeu uma viagem às cidades históricas de Minas Gerais (Imagem 2). A viagem,

auto-batizada de “Viagem de Redescobrimento do Brasil,” impulsionaria a produção artística dos modernistas nos anos seguintes, como atestam o livro de poemas “Pau Brasil,” publicado em 1925 por Oswald de Andrade (e dedicado “a Blaise Cendrars, por ocasião da descoberta do Brasil”⁸) e os desenhos de Tarsila do Amaral. Sucedeu que em meio a esse renovado interesse pelo passado colonial, que de forma alguma é livre de contradições e preconceitos, o barroco de Minas Gerais foi eventualmente eleito como epítome da experiência nacional.⁹ Principalmente através dos textos de Mário de Andrade, construiu-se sobre o barroco mineiro uma ficção duradoura acerca não só de uma estética autêntica brasileira, mas de toda uma “brasilidade,” também em termos social e político.



Tarsila do Amaral, *Congonhas / Minas*, 1924, nanquim sobre papel, 18,3 x 22,6 cm. Foto: Romulo Fialdini. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

ROBERT SMITH E O CONTEXTO DOS ANOS 1930 NO BRASIL

Eram esses valores que haviam norteado os estudos do barroco antes da chegada de Robert Chester Smith ao Brasil. Sob a ótica modernista, o barroco

⁸ Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, 1925, 15.

⁹ Para a predileção de Mário pelo barroco mineiro, ver “O Aleijadinho” em Mário de Andrade, *Aspectos das artes plásticas no Brasil* (Belo Horizonte: Itatiaia, 1984), 11-42, Mário de Andrade, “Arte Religiosa no Brasil: Conclusão,” *Revista do Brasil* 50 (Fevereiro 1920): 95-103, e Mário de Andrade, “Arte Religiosa no Brasil,” *Revista do Brasil* 54 (Junho 1920): 102-111.

nacional havia sido analisado em textos que manipulavam nostalgicamente um passado remoto e não adotavam uma metodologia específica da história da arte. Até então, pouco havia sido feito para estabelecer as referências formais da arte colonial, uma vez que os objetos eram frequentemente deixados em segundo plano. Além disso, a subjetividade dessas interpretações acerca do barroco colonial, apesar de nos permitir vislumbrar a mentalidade cultural dos primeiros anos do século 20, pouco diz sobre o século 18.

Na década de 1930, contudo, o Brasil passou por um período de estruturação e institucionalização das ideias gestadas na década anterior. O modernismo foi consolidado através da criação de associações artísticas, da realização de conferências e exposições, e especialmente após o 38º Salão da Escola Nacional de Belas Artes de 1931, organizado por Lúcio Costa, o qual garantiu a entrada incondicional dos pintores modernos no cenário artístico oficial. O processo de inclusão da arte moderna nos espaços institucionais passou a ocorrer sob notória influência do Ministério da Educação e Saúde, que, favorecendo a centralização de poder, redirecionou as iniciativas culturais em favor das encomendas públicas e em detrimento do clientelismo privado (Imagem 3).¹⁰ As políticas culturais oficiais sinalizavam um favoritismo para a linguagem modernista, de modo que o Ministério da Educação, centrado na figura do ministro Gustavo Capanema, tornou-se um verdadeiro porto seguro para os adeptos do modernismo.¹¹ Criaram-se, pois, condições para a realização, difusão e normalização de "uma série de aspirações, inovações e pressentimentos gerados no decênio de 1920."¹²

Tal institucionalização do modernismo foi acompanhada, consequentemente, pela intensificação e profissionalização das ações acerca do patrimônio colonial, com cuja importância o projeto modernista seguiu fielmente comprometido nas décadas subsequentes. A normalização desse duplo interesse – ou seja, pelo modernismo e pelo barroco – foi viabilizada



Edifício Gustavo Capanema, sede do Ministério da Educação e Saúde Pública, Rio de Janeiro, 1955. Foto: Marcel Gautherot. Marcel Gautherot / Acervo Instituto Moreira Salles.

¹⁰ Souza, Gilda de Mello e, "Vanguarda e Nacionalismo na década de 1920," *International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts*, Houston, digitalized notes, no date, 2.

¹¹ Rafael Cardoso, "Forging the myth of Brazilian Modernism," em *Canons and Values: Ancient to Modern*, ed. Larry Silver & Kevin Terraciano (Los Angeles: The Getty Research Institute, 2019), 272-4.

¹² Antonio Cândido, "A Revolução de 1930 e a Cultura," *Revista Novos Estudos Cebrap* v. 4 (April 1984): 27.

pela oficialização dessas agendas, ao passo em que os debates em torno da “criação da nação” foram sendo incorporados à malha do Estado após 1930 e difundidos em escala nacional.¹³ Tornou-se, assim, a política cultural oficial durante o governo de Getúlio Vargas (1930-1945) promover, no plano da cultura, um pensamento de unidade nacional, em busca do público e do unificador via uma ancestralidade comum, que, por sua vez, se via representada na herança colonial.¹⁴

O mais ilustrativo órgão deste cenário é o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – o SPHAN – criado a partir da sugestão direta de Gustavo Capanema em 1937, ano da chegada de Robert Chester Smith no Brasil (Imagem 4). Smith manteria uma relação bastante próxima ao órgão durante todo o período que abrange suas cinco viagens ao Brasil. Além de ser responsável pelo estudo e preservação do patrimônio colonial, o SPHAN contribuiu para a cristalização da narrativa de continuidade entre a arte barroca e a arte moderna e da ideia de que Minas Gerais constituiria a experiência modelar de criação da nação. A predominância de bens arquitetônicos religiosos, a importância conferida à produção do século 18 e a centralidade de Minas Gerais entre os temas contemplados pelo SPHAN revelam a aliança do órgão ao modernismo da década anterior no norteamento de suas políticas culturais.¹⁵



Cândido Portinari, Estrelas-do-Mar e Peixes, 1942, Painel de azulejos / técnica e suporte combinados, 990 x 1510 cm (painedo irregular), 15x 15 cm (azulejos). Ministério da Educação e Saúde Pública, Rio de Janeiro. Direito de reprodução gentilmente cedido por João Cândido Portinari.

O SPHAN funcionou também como um eficaz aglutinador de pesquisadores e intelectuais, brasileiros e estrangeiros, entre os quais Smith. Entre o Gabinete do SPHAN e o próprio Ministério da Educação, ambos na então capital carioca, gravitava um grupo de pessoas influentes que encontraram nas políticas de Estado um meio de concretização de seus projetos para o país (Imagem 5). Entre eles estava o próprio Mário de Andrade, que tendo delineado o projeto inicial do órgão a convite de Capanema, aproximou-se do seu Ministério após mudar-se para o Rio de Janeiro.

13 Márcia Chuva, “Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado,” *TOPÓI* 4, n. 7(2003): 314.

14 Chuva, “Fundando a nação,” 313.

15 Heloisa Pontes, *Destinos Mistos Os críticos do grupo Clima em São Paulo 1940-1968* (São Paulo: Companhia das Letras, 1998), 26.

Janeiro em 1938. Além dele, o já citado arquiteto modernista Lúcio Costa juntou-se ao SPHAN logo no início da sua criação e dirigia a Diretoria de Estudos e Tombamento. Fazia também parte do time, o poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade, chefe de gabinete do Ministério de Capanema, amigo pessoal de Mário e correspondente de Smith. Cabia a Drummond a inscrição nos Livros de Tombo dos bens selecionados para tombamento pelo SPHAN, bem como a constituição de um acervo para a biblioteca e a formulação de uma lógica para o arquivamento de toda a documentação produzida no órgão. Ademais, Drummond tornou-se um dos mais significativos promulgadores das ideias que sustentavam a existência do SPHAN.¹⁶



Da esquerda para a direita, Cândido Portinari, Antônio Bento, Mário de Andrade e Rodrigo Melo Franco. Exposição Portinari no Palace Hotel, julho de 1936, Rio De Janeiro, RJ. Direito de reprodução gentilmente cedido por João Cândido Portinari.

Rodrigo Melo Franco, diretor do SPHAN entre 1937 e 1967, foi um elo fundamental entre indivíduos e instituições. Não só possibilitou a execução de pesquisas e construção de arquivos, como reuniu as contribuições de diversos pesquisadores na *Revista do Patrimônio*, publicação oficial do órgão, na qual Robert Smith publicou quatro artigos entre 1940 e 1969. A comunicação entre Rodrigo Melo Franco e Robert Smith iniciou-se antes mesmo da primeira viagem do americano ao Brasil, dando origem a uma longa e mútua colaboração. Conforme apontado por Sabrina Fernandes Melo, as correspondências e relatórios de Smith, abrigados na Fundação Calouste

¹⁶ Ver Chuva, "Fundando a nação," e Cardoso, "Forging the Myth of Brazilian Modernism."

Gulbenkian em Lisboa, permitem-nos ter uma ideia do intercâmbio de Smith com Melo Franco e outros pesquisadores vinculados ao SPHAN.¹⁷ Melo Franco teve papel fundamental na viabilização das pesquisas de Smith, colocando-o em contato com pessoas estratégicas, coordenando sua recepção por agentes do SPHAN em outros estados, abrindo-lhe o acesso onde este era difícil, arranjando-lhe hospedagem, apoiando suas iniciativas em torno da construção de um arquivo de imagens, e garantindo que a ele nada faltasse qualquer que fosse o custo.¹⁸ Nas palavras de Smith, Melo Franco “facilitou no Brasil as minhas viagens e pesquisas. Enviou-me no estrangeiro cópias de fotografias, livros, apontamentos. Publicou os meus estudos. Mandou circular as minhas exposições fotográficas, promoveu as minhas conferências. E sempre manteve a sua correspondência com uma regularidade encantadora, fornecendo informações, fazendo comentários, elogiando pequenas coisas minhas, prodigando sempre aquelas suas palavras de conforto e compreensão: ‘O Senhor não desanime... precisamos muito do senhor’”.¹⁹

Durante sua estadia inicial no Rio de Janeiro Smith pôde também contar com uma benéfica rede de contatos, mediada pelo então Ministro das Relações Exteriores, Hélio Lobo, que concedeu ao americano cartas de recomendação necessárias para a visitação de museus, arquivos e bibliotecas da cidade. Smith esteve presente também no encontro semanal do Instituto Brasil-Estados Unidos e nas celebrações do centenário de fundação do Real Gabinete Português de Leitura, além de, como era de se esperar, ter conhecido os funcionários da sede do SPHAN, incluindo Melo Franco. Foi recebido, por fim, pelo próprio Capanema, que coordenou que o historiador e educador Guy de Holanda acompanhasse Smith na sua viagem a Minas Gerais.²⁰

Lá chegando, Smith foi recebido pelo representante local do SPHAN, Augusto de Lima Júnior, que por sua vez, apresentou-lhe os profissionais da região. Em Minas, Smith conheceu o historiador e arquivista Theophilo Feu de Carvalho e o engenheiro Epaminondas de Macedo, responsável pela restauração da arquitetura colonial de Minas Gerais, iniciada pela Inspetoria de Monumentos Nacionais, instituição predecessora do SPHAN, criada em 1934.²¹

17 Sabrina Fernandes Melo, “Robert Chester Smith no Brasil: arte colonial e iconografia nas viagens de 1936 e 19471,” *Estudos de Cultura Material - Anais do Museu Paulista*, vol. 29 (2021): 1-35.

18 Em carta enviada a Pedro Guimarães Pinto, na qual solicitou assistência a Smith em São Luís do Maranhão, Rodrigo escreveu que “qualquer despesa feita com a finalidade de atender à minha solicitação, providenciarei para indenizá-la,” em Melo, “Robert Chester Smith no Brasil,” 9.

19 Melo, “Robert Chester Smith no Brasil,” 7.

20 Melo, “Robert Chester Smith no Brasil,” 13.

21 Melo, “Robert Chester Smith no Brasil,” 13-15.

Embora o barroco mineiro ocupasse uma posição bastante proeminente nas pesquisas de Robert Smith no Brasil, alinhando-se até certo ponto com a atenção que a região ganhou a partir principalmente dos modernistas, os interesses de Smith extrapolavam o eixo fixo da arquitetura mineira e da obra de Aleijadinho. Além disso, a sua metodologia era guiada por parâmetros que tinham até então sido negligenciados no Brasil. A afinidade metodológica de Smith, que unia trabalho de campo com pesquisa arquivística, preenchia justamente as lacunas da pesquisa brasileira, que naquele momento ainda carecia de um consequente mapeamento do patrimônio artístico colonial e de sua documentação primária. Precisamente, a opinião de Smith de que as pesquisas até então apresentavam, nas suas palavras, “pouco rigor científico,”²² ia ao encontro do diagnóstico e dos objetivos do SPHAN, uma vez que Melo Franco abria a primeira edição da *Revista do Patrimônio* com o seguinte apelo: “(...) ninguém contestará que há necessidade de uma ação sistemática e continuada com o objetivo de dilatar e tornar mais seguro e apurado o conhecimento dos valores de arte e de história do nosso país. A tendência entre nós, quando se trata desses assuntos, é descambar para um gênero de literatura impróprio para o estudo objetivo das questões que há a esclarecer.”²³

Smith atua, pois, precisamente em direção aos propósitos estipulados pelo SPHAN, contribuindo, de um lado, com uma análise formal da arte colonial brasileira, focada no estabelecimento de referências morfológicas e categorização de tipologias, e, de outro, com a construção de arquivos documentais e o traçado de plantas arquitetônicas das mais importantes construções. Ao fim da sua primeira viagem ao Brasil, que rendeu-lhe a publicação de sete artigos, Robert Smith retornou aos Estados Unidos com uma coleção de aproximadamente 1.500 fotografias – ao final de suas cinco viagens ao Brasil viriam a ser de 3.400 a 4.250 registros, hoje no acervo da Fundação Calouste Gulbenkian – e declarou-se bem sucedido naquilo que tinha se proposto a fazer, precisamente, “uma investigação científica inédita sobre a arquitetura colonial [...] no Brasil.”²⁴

No relatório de prestação de contas à American Council of Learned Societies, que havia financiado sua primeira viagem ao Brasil, Smith declara que “nenhum estudioso americano com essa formação e experiência em português jamais havia visitado o Brasil antes.”²⁵ De fato, pode-se dizer que Smith é o primeiro de uma série de pesquisadores estrangeiros que viriam

22 Melo, “Robert Chester Smith no Brasil,” 16.

23 Rodrigo Melo Franco de Andrade, “Programa,” *Revista do SPHAN*, 1(1937): 3-4.

24 Melo, “Robert Chester Smith no Brasil,” 19.

25 Melo, “Robert Chester Smith no Brasil,” 19-20.

a ser incorporados pelo SPHAN – como Hannah Levy, Germain Bazin e John Bury – ou pelo circuito acadêmico, como é o caso de Roger Bastide. A natureza iconográfica das pesquisas de Smith ofereceu à história da arte brasileira um primeiro precedente sólido para o mapeamento formal do patrimônio colonial religioso e civil. Desse modo, o caráter subjetivo e as generalizações descuidadas da década anterior foram aos poucos sendo substituídos por investigações mais rigorosas de fundamento histórico-artístico, muitas delas publicadas na própria *Revista do Patrimônio*, onde Smith publicou em diálogo interdisciplinar com intelectuais brasileiros como Mário de Andrade, Lúcio Costa, Sergio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre.²⁶ Em âmbito nacional, Smith fez parte de um movimento de profissionalização das pesquisas, que acabou por formar profissionais em um campo incipiente, conforme notou no *Handbook of Latin American Studies*: “Ao SPHAN vai o crédito não só pela preservação e investigação de inúmeros monumentos públicos em todo o país, mas também pela criação de uma escola de historiadores da arte.”²⁷ Além disso, a presença de Smith no Brasil marca o início de uma fase de cooperação entre instituições brasileiras e técnicos estrangeiros, que trazia visibilidade internacional ao país.

ROBERT SMITH E O MODERNISMO BRASILEIRO

Manifestando-se sobre sua primeira viagem ao Brasil, Robert Smith relembrou o momento de aproximação entre Estados Unidos e Brasil, simbolizado pela visita do presidente Roosevelt ao Rio de Janeiro, em 1936: “Foi particularmente feliz a circunstância de esta viagem ter sido realizada logo depois da visita do nosso presidente ao Brasil. (...) naquele momento havia um grande interesse pela vida cultural e instituições brasileiras [além da] presença de vários investigadores e bolsistas.”²⁸ Em vista desse quadro de cooperação, Smith tinha como finalidade, além do levantamento objetivo necessário às suas pesquisas, o estabelecimento de uma rede de intercâmbio com intelectuais brasileiros, conforme determinado pela própria *American Council of Learned Societies*, instituição financiadora de sua viagem ao Brasil em 1937.²⁹ De fato, o intenso fluxo de correspondências entre Smith e intelectuais brasileiros, incluindo Melo Franco, documenta seu empenho em pensar possibilidades de projetos que estabelecessem um diálogo entre os dois

26 Sobre as influências dos autores brasileiros em Smith ver Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno, “Robert Smith: um olhar inédito para linhas e entrelinhas do Discurso Visual,” em *Robert Smith e o Brasil - Vol 1 Arquitetura e Urbanismo*, ed. Nestor Goulart Reis Filho (Brasília: Iphan, 2012), 25-42.

27 Robert C. Smith, *Handbook of Latin American Studies* 1939, n. 5 (1940): 83. Tradução minha.

28 Melo, “Robert Chester Smith no Brasil,” 12.

29 Melo, “Robert Chester Smith no Brasil,” 19.

países.³⁰ Como parte dessa iniciativa, a fotógrafa Florence Arquin visitou o Brasil por intermédio de Smith, enquanto o artista Milton da Costa viajou aos Estados Unidos recomendado por Melo Franco. Atestando, ainda, para o ativo engajamento de Smith num empreendimento de aproximação entre Brasil e Estados Unidos, o regresso do historiador a terras brasileiras em 1946 foi definido pela revista *Ilustração Brasileira* como um esforço empregado no sentido de avizinhar “os povos do norte e do sul do continente.” Segundo a revista, Robert C. Smith, “Entusiasta das nossas coisas, (...) há longos anos, não obstante sua mocidade, se dedica a um interessante mas exaustivo trabalho de aproximação cultural entre o seu país e o Brasil.”³¹ De modo análogo, em uma das cartas que solicitavam assistência a Robert Smith, Rodrigo Melo Franco apresentou-o como “um dos mais doutos estudiosos da história de nossas artes plásticas, além do propagandista mais caloroso que esta repartição [referindo-se ao SPHAN] tem tido no estrangeiro de suas atividades.”³²

Do ponto de vista norte-americano, a aproximação cultural com o Brasil se deu principalmente nos campos acadêmico e político, via a articulação entre embaixadas e órgãos oficiais, o financiamento de intercambistas, a organização de conferências³³ e a criação de infra-estrutura acadêmica que estimulasse a pesquisa de temas latino-americanos nas universidades, impulsionando o surgimento de centros de pesquisa especializados, a criação de bibliotecas, arquivos e fundações.³⁴ Smith integrava, então, nessa tendência de valorização internacional da América-Latina, um pioneiro time de profissionais que davam visibilidade aos temas brasileiros nos Estados Unidos. Para além, contudo, de pesquisas acerca do patrimônio colonial, o Brasil ganhou espaço principalmente em relação à sua arte moderna, visto que são realizadas nos Estados Unidos diversas exposições sobre arte moderna latino-americana e brasileira ao longo da década de 1930.

A primeira exposição coletiva de arte brasileira no exterior foi inaugurada em 1930, no Museu Roerich em Nova Iorque, com artistas paulistas e cariocas.³⁵ Mediante uma associação com filiais em Nova Iorque, São Paulo e Rio de Janeiro, que tinha por objetivo estabelecer uma “fraternidade atra-

30 Melo, “Robert Chester Smith no Brasil,” 8.

31 “Notícias Literárias,” *Revista Ilustração Brasileira*, n. 137 (1946): 29.

32 Carta de Rodrigo Melo Franco a Pedro Guimarães Pinto solicitando assistência à Smith em São Luís do Maranhão. Ver Cecília Ribeiro, “Robert Smith, Diálogos e Pesquisas no Brasil,” *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo* 21, n. 28 (2014): 92.

33 Por exemplo, Smith organizou em 1950 o I Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, realizado em Washington.

34 Destaca-se o surgimento de centros de pesquisa nas universidades de Michigan em 1939, Texas em 1940 e Wyoming em 1940. Ver Ribeiro, “Robert Smith, Diálogos e Pesquisas,” 92.

35 *Exhibition of the First Representative Collection of Paintings by Contemporary Brazilian Artists*, Museu Roerich, Nova Iorque, 1930.

vés da arte,” a exposição itinerante pretendia apresentar “uma expressão real da arte brasileira,” com enfoque no típico e regional.³⁶ Já em 1939, o antigo Riverside Museum, também em Nova Iorque, realizou uma mostra de arte latino-americana³⁷ em que o Brasil viu-se representado principalmente por artistas do Rio de Janeiro, muitos dos quais da Escola Nacional de Belas Artes. A exposição ocorria concomitantemente à Feira Mundial de Nova Iorque, que incluía um pavilhão brasileiro especialmente projetado pelos arquitetos Lúcio Costa e Oscar Niemeyer e dedicado majoritariamente à obra de Cândido Portinari. O catálogo da exposição no Riverside Museum traz um prefácio assinado pelo diretor-geral da *Pan American Union*, que destaca a importância do “intercâmbio de exposições de arte” como meio de “cooperação intelectual” entre países.³⁸ O autor ressalta ainda a importância dos países participantes da mostra em exibir temas nacionais que contribuíssem para promover internacionalmente suas especificidades culturais. Cada país é apresentado no catálogo com uma pequena introdução histórica que, no caso brasileiro, contém menções ao barroco colonial e à obra de Antonio Francisco Lisboa, tratados como episódios fundamentais da história do Brasil. Comum a ambos os catálogos – da exposição de 1930 no Roerich Museum e da de 1939 no Riverside Museum – é a distinção que é feita entre os modernismos do Rio de Janeiro e de São Paulo, julgando o primeiro ligado a tendências mais acadêmicas, enquanto o segundo, supostamente de caráter mais progressista, era tido como ponto focal da arte moderna brasileira.³⁹

Robert Smith não se isentou do Brasil contemporâneo. Escreveu ao *Bulletin of Pan American Union* uma resenha crítica da exposição no Riverside Museum que revela sua preocupação em identificar, nas obras expostas, tanto referências internacionais quanto peculiaridades brasileiras. O texto não apresenta grande originalidade, uma vez que retoma uma série de ideias já presentes nos catálogos das exposições de 1930 e 1939, mas constitui uma

36 Christian Brinton, “Brazilian Art comes to America,” em *Exhibition of the First Representative Collection of Paintings by Contemporary Brazilian Artists* (Nova Iorque: The Archive of Nicholas Roerich Museum, 1930), 4.

37 *Latin American Exhibition of Fine and Applied Art*, Riverside Museum, 1939.

38 L. S. Rowe, “Foreword,” em *Latin American Exhibition of Fine Arts* (Nova Iorque: Riverside Museum, 1940), 11.

39 Brinton, “Brazilian Art comes to America,” 4; e L. S. Rowe, “Brazil,” em *Latin American Exhibition of Fine Arts* (Nova Iorque: Riverside Museum, 1940), 13. Ver também Frances R. Grant, “Brazilian Art,” *Bulletin of The Pan American Union* LXV (1931): 47. Para maior compreensão da ideia, corrente na época e atualmente devidamente revista, de que o modernismo paulistano fosse mais progressista que o carioca, este estando supostamente associado a linguagens mais conservadoras, ver Rafael Cardoso, *Modernity in Black and White. Art and Image, Race and Identity in Brazil, 1890–1945* (Cambridge: Cambridge University Press, 2021).

primeira porta de entrada ao pensamento de Smith sobre a arte moderna do Brasil.

De início, Smith reforça a ideia normalizada na época de distinguir entre o impulso progressista dos artistas de São Paulo e o aparente conservadorismo daqueles do Rio, baseados no impressionismo e refletindo influências parisienses:

Na Exposição de Arte Latino-Americana, que ocorre no novo Museu Riverside e que foi organizada sob os auspícios do Secretário da Agricultura, o Brasil está representado por cerca de trinta e cinco telas. Estas foram submetidas pelos ilustres membros da Associação Brasileira de Belas Artes do Rio de Janeiro, homens e mulheres cujo trabalho reflete uma visão mais conservadora do que aquela dos pintores modernos de São Paulo e Pernambuco. [Os trabalhos apresentados] se vinculam ainda à tradição do início do da década de 1920, baseada no impressionismo e refletindo influências parisienses (...). Apesar do tema dessas pinturas ser amplamente brasileiro, tão forte é a qualidade internacional de seu estilo que é frequentemente difícil distinguir um determinado trabalho de um resultado similar no Chile, Argentina e Uruguai.⁴⁰

Visão corrente na época, e adotada também, até certo ponto, pela historiografia brasileira, tal avaliação do modernismo carioca é errônea. O uso da linguagem impressionista no início do século 20 por pintores dos círculos artísticos oficiais mostra, ao contrário, a domesticação – e, portanto, a normalização – das vanguardas na pintura acadêmica do Brasil. Tampouco existe, com se buscou argumentar, uma diferenciação de método entre o modernismo paulista e o carioca, apesar da visível diferença de estilo: também os paulistas, como se sabe, beberam do modernismo francês, de modo que enfraquece-se a ideia de que o modernismo paulista seria mais puro de influências estrangeiras. O “conservadorismo” do qual fala Smith só funciona, por conseguinte, em desconsideração do aspecto inovador do impressionismo e em vista da constante atualização e substituição de linguagens que testemunhou o começo do século 20, tornando estilos anteriores obsoletos frente às novas tendências.

Smith observa, ainda, que, apesar do tema das pinturas ser “amplamente brasileiro,” era difícil, do ponto de vista formal, diferenciar os trabalhos do Brasil daqueles de outros países. Fica claro que interessa a Smith identificar nas obras expostas aspectos que fossem, do ponto de vista formal, autênticos e regionais. A tarefa, porém, lhe é difícil e não está claro se o próprio pesquisador sabia o que estava procurando. Curiosamente, apesar

40 Robert C. Smith, “Brazilian Painting in New York,” *Bulletin of Pan American Union*, LXXIII, (1939): 500. Tradução minha. Ver também Robert C. Smith, *Handbook of Latin American Studies* 1940, n. 6(1940): 73.

da oposição que buscou fazer entre conteúdo e forma, Smith destacou entre as “mais extraordinárias da exposição”⁴¹ uma pintura de Dimitri Ismailovitch, mas o fez com base, justamente, em seu tema: uma igreja barroca do Recife.

Ainda no mesmo texto, Robert Smith escreveu também a respeito da Feira Mundial de Nova Iorque, exaltando a arte de Cândido Portinari, que o historiador caracteriza como o “Diego Rivera brasileiro.”⁴² Era crescente a fama de Portinari, que naquela ocasião integrava também a exposição *Art in Our Time* no MoMA com a pintura “Morro” (Imagem 6). Traçando paralelos entre Rivera e Portinari, Smith afirma que ambos os artistas pintam o “povo simples de seus países, significando suas ocupações humildes em retratos monumentais.”⁴³ Diagnostica que enquanto o “povo comum” mexicano é formado por “índigenas e mestizos,” o do Brasil constitui-se de “negros e mulatos”⁴⁴ e acrescenta que nas pinturas de Portinari essas “heroicas figuras (...) destacam-se como deveriam as pessoas simples, de modo vigoroso e

direto.”⁴⁵ Smith argumenta, ademais, que as obras de Portinari excedem o valor artístico, podendo também ser lidas como uma “documentação social”⁴⁶ da vida nas metrópoles brasileiras, que Smith compara, por sua vez, àquele nos estados do sul dos Estados Unidos: “A vida da metrópole brasileira é, como a de nossas cidades do sul, intrinsecamente ligada à vida das comunidades negras.”⁴⁷

Percebe-se uma sintonia entre as formulações de Smith e o pensamento contemporâneo brasileiro. O idealismo a respeito da autenticidade e pureza do povo hu-



Da esquerda para a direita, Cândido Portinari, Antônio Bento, Mário de Andrade e Rodrigo Melo Franco. Exposição Portinari no Palace Hotel, julho de 1936, Rio De Janeiro, RJ. Direito de reprodução gentilmente cedido por João Cândido Portinari.

milde e o otimismo em relação à harmonia social eram familiares ao modernismo paulista que formou os intelectuais dos anos 1930. No entanto, unindo

41 Smith, “Brazilian Painting in New York,” 502.

42 Smith, “Brazilian Painting in New York,” 503.

43 Smith, “Brazilian Painting in New York,” 504. Tradução minha.

44 Smith, “Brazilian Painting in New York,” 504.

45 Smith, “Brazilian Painting in New York,” 504-5. Tradução minha.

46 Smith, “Brazilian Painting in New York,” 505.

47 Smith, “Brazilian Painting in New York,” 505.

sua simpatia ao pensamento brasileiro a aspirações norte-americanas, Smith insere o “pintor das classes pobres do Brasil”⁴⁸ numa tendência continental, de inspiração mexicana, opondo, principalmente, as Américas à Europa: “As pinturas no Riverside Museum e as de Portinari [na Feira Mundial] representam duas tendências distintas da arte moderna brasileira. Ambas são de inspiração internacional; uma deriva das academias europeias, a outra dos murais mexicanos. Mas de ambas, a última parece ser mais representativa do Brasil, e mais americana em razão de seu sabor regional.”⁴⁹

Um ano depois, em 1940, Portinari figuraria em mais duas exposições em Nova Iorque; uma no Riverside Museum com a escultora Maria Martins⁵⁰ e uma exibição solo no MoMA, intitulada *Portinari of Brazil* (Imagem 7). O catálogo desta última, organizado com o apoio do consulado brasileiro em Chicago, contém um texto de Smith, onde ele retoma alguns dos pontos levantados na resenha do ano anterior, mas introduz significativas novas ideias. Nele, Smith preocupa-se em inserir Portinari em uma tradição artística brasileira, cujos episódios seriam unidos pela inspiração primordial no “negro e no mulato.”⁵¹ Estabelece, assim, que o modernismo de Cândido Portinari e as origens da pintura do país estão em perfeita continuidade, endossando a ideia – ideia essa promovida pelo modernismo paulista e pela política cultural do regime Vargas principalmente após o decreto do Estado Novo (1937-1945) – de que o modernismo no Brasil teria brotado de um substrato histórico e geográfico especificamente brasileiro.⁵²

Na sequência do texto de catálogo Robert Smith defende que: “A dúvida que a cultura moderna brasileira tem com o folclore, as danças, a música e a arte idólatra do negro foi reconhecida pelos intelectuais de São Paulo naquela Semana de Arte Moderna de 1922, que foi o primeiro reconhecimento público da arte indígena e regional do Brasil.”⁵³ A frase curta contém quatro grandes teses. A primeira é a de que a arte moderna brasileira surge, não da influência das vanguardas estrangeiras, mas da herança nacional, em consideração, inclusive, da cultura do negro e do índio. A segunda é a de que tal herança nunca havia sido reconhecida antes do surgimento do modernismo.

48 Smith, “Brazilian Painting in New York,” 505.

49 Smith, “Brazilian Painting in New York,” 506. Tradução minha.

50 *Latin American Exhibition of Fine Arts*, Riverside Museum, 1940.

51 Robert C. Smith, “The Art of Cândido Portinari,” em *Portinari of Brazil* (Nova Iorque: MoMA, 1940), 10.

52 “In this predilection he [Portinari] not only follows the general direction of the modern Brazilian school but returns to some extent to the origins of painting in his country. For it was the negroes who first fascinated the artists who accompanied the 17th century Dutch governor of Pernambuco, Maurice of Nassau-Siegen. Albert Eckout and Frans Post painted exotic portraits of Brazilian slaves and filled their landscapes with colorful African figures.” Ver Smith, “The Art of Cândido Portinari,” 10.

53 Smith, “The Art of Cândido Portinari,” 10. Tradução minha.



Exposição Portinari no MoMA, Nova Iorque, NY, outubro de 1940. Arquivos Fotográficos De Referências Históricas, direito de reprodução gentilmente cedido por João Cândido Portinari.

A terceira defende que é o modernismo paulista, especificamente, o responsável por essa recuperação. E a quarta dedica à Semana de Arte Moderna de 1922 um papel fundamental nesse panorama.

Todas essas formulações, que viriam a se concretizar de modo quase indiscutível na historiografia da arte brasileira, não eram ainda tidas como consenso na década de 1930. De acordo com o historiador da arte brasileiro Rafael Cardoso “o texto de Smith para o catálogo de Portinari é um dos primeiros a afirmar uma derivação entre a Semana de 1922 e a suposta redescoberta da negritude.”⁵⁴ Cardoso supõe, dado o envolvimento de Smith com os profissionais do SPHAN e, indiretamente, com Gustavo Capanema e o Ministério da Educação, que as ideias do historiador americano a respeito do modernismo brasileiro e da Semana de Arte Moderna de 1922 tenham formado-se nesse âmbito, em direta influência de seus interesses políticos.

Finalmente, Smith volta a subordinar a excepcionalidade de Portinari a uma tendência do continente americano como um todo, expandindo a lógica pan-americana já presente no texto anterior: “[Portinari] provou que a pintura brasileira, a despeito de seu passado exótico e constante empréstimo de fontes estrangeiras, pode ser monumental e original. Ele é o maior intérprete daquela grande força que torna-se cada vez mais articulada: o negro das

54 Rafael Cardoso, “A reinvenção da Semana e o mito da descoberta do Brasil,” *Estudos Avançados* 36, n. 104 (2022): 19.

Américas. (...) As observações de Portinari são retratadas com simpatia e dignidade, intocadas pela propaganda. Sobre fundamento tão firme, a pintura brasileira continuará a crescer em importância e terá um papel significativo no futuro da arte da Pan-America.⁵⁵ Para Smith, portanto, a originalidade específica de cada país integra um contexto internacional, de modo que o Brasil se torna relevante internacionalmente a partir das suas especificidades. Tal lógica apresenta-se em sintonia com as aspirações que haviam formado o campo político e artístico no Brasil desde, no mínimo, 1922. Já a eleição de Cândido Portinari como representante máximo da pintura brasileira condiz também com os esforços nacionais de lançar o artista internacionalmente. Portinari é praticamente o artista oficial do Estado Novo: é protegido por Capanema, endossado por Mário de Andrade, e legitimado pelas instituições como pintor do homem brasileiro trabalhador, simples e virtuoso, que passou a integrar o imaginário nacional. Smith argumenta ainda que, embora outros artistas, escritores, músicos e pesquisadores brasileiros tivessem se dedicado em retratar o negro, fizeram-no sem extrapolar as instâncias regionais, enquanto somente Portinari teria sabido pintar "o negro de todo o Brasil".⁵⁶ Extrapolar as instâncias regionais e unificar o Brasil: música para os ouvidos do Estado Novo.

Mas o sucesso de Portinari como "artista exportação" está também ligado à forma como a sua linguagem correspondeu à percepção norte-americana de arte moderna. Ao mesmo tempo que sua obra ofereceu ao público estrangeiro elementos específicos da cultura brasileira – retratados através dos tipos raciais, das particularidades naturais, das festas típicas, e dos trabalhadores da indústria cafeeira – ainda assim ela era reconhecível o bastante para permitir a identificação de referências familiares, como as traçadas por Smith nas comparações com Diego Rivera e com a vida nos estados do sul dos Estados Unidos.

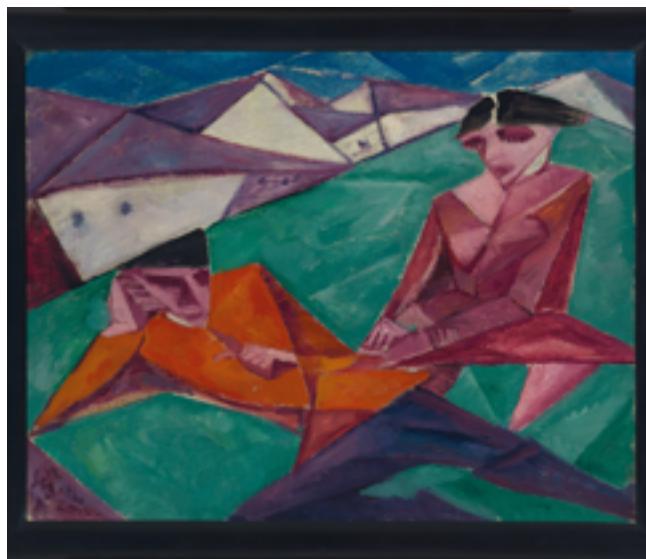
Ainda em 1940, Robert Smith escreveu um texto intitulado "Lasar Segall of São Paulo" para a *Bulletin of Pan American Union*, em que defende ideias similares às contidas no texto sobre Portinari (Imagem 8). De início, Smith identifica que "Nos últimos vinte anos (...) uma gradual revolução tem ocorrido. Artistas latino-americanos redescobriram seu direito, proclamaram sua individualidade e a justificaram com sólido trabalho. Especialmente isso é verdade no Brasil, onde apesar da tradição uma importante escola surgiu em São Paulo."⁵⁷ Smith reforça, assim, a importância de São Paulo para o

55 Smith, "The Art of Cândido Portinari," 12. Tradução minha.

56 Smith, "The Art of Cândido Portinari," 11.

57 Robert C. Smith, "Lasar Segall of São Paulo," *Bulletin of The Pan American Union* LXXIV (1940): 382. Grifo meu.

modernismo brasileiro, o qual, por sua vez, defende como uma escola isolada, sem vínculos com a tradição acadêmica brasileira (“apesar da tradição”) e que romperia com o estado atual das coisas, sendo, por isso, revolucionária (“gradual revolução”). De acordo com Smith, Lasar Segall chega ao Rio e se encanta com “o brilho e exotismo” da cidade.⁵⁸ Entretanto, é em São Paulo que o pintor lituano teria descoberto um “mundo novo e desafiador,” marcado pela “vasta atividade industrial imposta sobre os remanescentes de uma cultura colonial plácida.”⁵⁹ Vê-se aqui como Smith participa da construção de uma imagem, cada vez mais presente no imaginário brasileiro, que traça paralelos entre a modernização (e o modernismo) e a herança colonial, a despeito de certos enganos, uma vez que nem a indústria em São Paulo era vasta e tampouco a cultura colonial plácida. Em todo caso, o casamento desses dois mundos só seria possível, argumenta Smith em perceptível recuperação das palavras de Mário de Andrade, pelo “fator imutável do negro brasileiro.”⁶⁰



Lasar Segall (Vilnius, Lituânia, 1889–São Paulo, Brasil, 1957), *Aldeia russa*, 1912, óleo sobre tela, 62,5 cm x 80,5 cm. Acervo do Museu Lasar Segall–Ibram/Ministério da Cultura–MinC.

Há um segundo fator de interesse neste texto. Smith define a arte de Segall como “um grande evento da história da arte brasileira.”⁶¹ Mais significativamente, Smith chega a responsabilizar Segall pela introdução da arte moderna em São Paulo: “ele [Segall] foi o primeiro pintor a anunciar a nova escola que estava substituindo a velha ordem da pintura francesa.”⁶² Enquanto a tal da velha ordem francesa seria um academicismo ou mesmo impressionismo herdeiro do século 19, Smith ignora a parte igualmente francesa da renovação das escolas artísticas

58 Smith, “Lasar Segall of São Paulo,” 383. Curiosamente, Smith compara o entusiasmo de Segall no Rio de Janeiro com o suposto de Édouard Manet, setenta anos antes. Como se sabe, isso não é bem verdade, pois é conhecida a insatisfação que Manet sentiu em relação ao Rio, contrariando as expectativas. P. 383.

59 Smith, “Lasar Segall of São Paulo,” 384.

60 Smith, “Lasar Segall of São Paulo,” 384.

61 Smith, “Lasar Segall of São Paulo,” 384.

62 Smith, “Lasar Segall of São Paulo,” 384.

que defende. Além disso, Smith confere a Segall uma posição de proeminência no desenvolvimento do modernismo em São Paulo: "Aquela exposição [de Lasar Segall em 1913 em São Paulo] teve para São Paulo a importância que o Armory Show teve em Nova Iorque no mesmo período. Os pintores brasileiros, perdidos na inércia de um impressionismo mal-compreendido, tiveram uma visão súbita de pintura nova, de contornos simples e ousados, de distorções para o bem da forma, e acima de tudo, de uma nova doutrina de padrões essenciais, ritmo e cor pura."⁶³ O papel central creditado a Segall e à exposição itinerante que realizou em 1913 em São Paulo, a "cidade dos Bandeirantes,"⁶⁴ reverbera de forma incômoda no conhedor da historiografia brasileira. Como aponta Rafael Cardoso, a historiografia posterior relegou ao segundo plano as exposições de Segall em 1913, preferindo exaltar Anita Malfatti como grande precursora da Semana de 1922 e "proto-mártir da nossa renovação plástica," principalmente após a sintetização do crítico de arte e entusiasta do barroco mineiro Lourival Gomes Machado.⁶⁵ Assim, por mais que a historiografia brasileira tenha aprendido a incluir Segall no panteão dos artistas modernos, consagrou-o como uma aquisição posterior.⁶⁶

Robert Smith finaliza louvando novamente a Semana de Arte Moderna de 1922. Entende que os paulistas estavam, em 1913, quando da estréia de Segall no Brasil, "em meio à criação de uma nova cidade e um novo modo de vida" e, portanto, "prontos para uma nova arte."⁶⁷ A tal nova arte, continua Smith, fora apresentada na Semana de Arte Moderna de 1922, da qual emergiram os grandes nomes do modernismo paulista.⁶⁸ No momento em que Smith escreve, havia poucos precedentes de críticos no Brasil que atribuíam tamanha proeminência à Semana ou a Segall, e, quando muito, se defendia a importância de um ou de outro, mas não dos dois concomitantemente.⁶⁹

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção de Robert Smith sobre a arte moderna brasileira teve vida curta. Ela se resume a alguns poucos escritos: a resenha da exposição no Riverside Museum, em 1939, os dois textos de 1940 – para o catálogo da exposição de Portinari no MoMA e sobre Lasar Segall – além de seus apontamentos nos verbetes introdutórios das diferentes edições anuais do *Handbook of*

63 Smith, "Lasar Segall of São Paulo," 384.

64 Smith, "Lasar Segall of São Paulo," 385.

65 Cardoso, "A reinvenção da semana," 23.

66 Cardoso, "A reinvenção da semana," 24.

67 Smith, "Lasar Segall of São Paulo," 385.

68 Smith, "Lasar Segall of São Paulo," 386.

69 A respeito das discussões críticas que ocorriam no Brasil sobre as origens do modernismo e da importância da Semana de 1922, ver Cardoso, "A reinvenção da semana."

American Studies, que incluem sucintas análises do estado contemporâneo da arte brasileira, principalmente entre 1938 e 1963. Mesmo não sendo possível demarcar exatamente o início ou o motivo de seu interesse pela produção contemporânea brasileira, sabe-se que já na sua primeira viagem ao Brasil, Smith incluiu na catalogação fotográfica da arquitetura colonial do Rio de Janeiro o registro de algumas construções modernistas.⁷⁰ Em 1946, quando da sua segunda viagem ao Brasil, subsidiada pela Embaixada Brasileira em Washington e pela Fundação Guggenheim, Smith aumentou o escopo de seus registros, fotografando prédios modernistas no Rio, São Paulo e Belo Horizonte, bem como jardins de Burle-Marx e pinturas de Lasar Segall, na casa de quem, inclusive, hospedou-se.⁷¹

Além disso, Smith preocupou-se com a estruturação e o desenvolvimento da história da arte como disciplina estruturada e independente, através de sua atuação junto ao SPHAN, órgão que repetidamente elogiou nas diversas edições do *Handbook of American Studies* principalmente entre 1938 e 1944 e definiu como “uma organização única nas Américas.”⁷² Em 1940 escreveu para o “Manual Bibliográfico de Estudos Brasileiros-MBEB,” onde reuniu 968 títulos que considerou referenciais para o estudo da história da arte no Brasil, abarcando do período colonial ao moderno, incluindo arte indígena e popular. Tal empreendimento, que não seria possível sem um convívio sólido com o pensamento brasileiro da época, demonstra a extensão do interesse de Robert Smith no Brasil e de sua disposição em conhecer e dialogar com intelectuais nacionais. Estão incluídos, como era de se esperar, Ricardo Severo e Mário de Andrade – este último descrito por Smith como autor da vanguarda brasileira.⁷³ No Manual, Smith entende o modernismo como “dependente da compreensão das realizações coloniais”⁷⁴ e profetiza que o “grande tema da arquitetura moderna no Brasil está ainda à espera do seu historiador, enquanto que a arte popular, cuja natureza é desprezada por uns e exagerada por outros, requer uma análise cuidadosa sob o ponto de vista triplo das contribuições do índio, do negro e do português.”⁷⁵ Smith parecia entender, pode-se inferir, não só que a história da arte brasileira fosse um campo ainda a ser explorado, mas também que o tema da miscigenação

70 Melo, “Robert Chester Smith no Brasil,” 13.

71 Melo, “Robert Chester Smith no Brasil,” 21.

72 Robert C. Smith, *Handbook of Latin American Studies* 1939, n. 5 (1940): 73.

73 Sabrina Fernandes Melo, “Robert Chester Smith e o Colonial na Modernidade brasileira: entre História da Arte e Patrimônio” (PhD diss., Universidade Federal de Santa Catarina, 2018), 262.

74 Melo, “Robert Chester Smith e o Colonial,” 262.

75 Melo, “Robert Chester Smith e o Colonial,” 262.

havia sido tratado até então com a superficialidade comum das motivações políticas.

A figura do mestiço brasileiro fascinou Smith no contexto da arte moderna brasileira, mas não permeou seus estudos da arquitetura colonial brasileira. Em texto escrito em 1939, momento em que se debruçava também sobre a arte moderna brasileira, Smith demonstra resistência em ver no barroco a autoria do mestiço que alicerça a tese de Mário de Andrade: “De todas as ex-colônias europeias no Novo Mundo, foi o Brasil que mais fiel e consistentemente refletiu e preservou a arquitetura da metrópole. No Brasil nunca se manifestaram aquelas estranhas influências indígenas que no México e no Peru produziram construções mais ricas e mais complexas do que seus próprios modelos do barroco ibérico. O Brasil nunca conheceu as exigências (...) que fizessem necessárias modificações nas antigas formas arquitetônicas nacionais, como nas colônias francesas e inglesas da América do Norte, onde também a mistura precoce de nacionalidades produziu uma maior variedade de tipos de construção.”⁷⁶

Nas décadas subsequentes ao período que interessa a esse artigo, Smith abandonou os temas modernos e seguiu dedicando-se majoritariamente à arte do período colonial. Seguiu defendendo a continuidade da tradição portuguesa na arquitetura colonial do Brasil e manteve esses estudos relativamente intocados pelas teses modernistas, que, no Brasil, atribuíam ao barroco colonial todos aqueles significados simbólicos. Fato é que Robert Smith aliou, mesmo que por curto tempo, o seu interesse primário na arte colonial brasileira a um vívido apetite pela cultura contemporânea do país. Através do contato com o SPHAN Smith fez parte de um contexto que extrapolava os objetivos imediatos de suas pesquisas e conectava-se ativamente com um projeto de nação. Smith desafiou o consenso da época de que a Semana de 1922 não havia tido grande importância; advogou pelo modernismo paulista em oposição ao carioca; promoveu as raízes coloniais da arte moderna brasileira; e exaltou o mestiço. Apesar da validade bastante questionável destas teses, é possível afirmar que Smith acabou por contribuir com a consolidação de uma historiografia que influenciou futuras gerações de brasileiros e estrangeiros no Brasil, tornando-se por muitas décadas a narrativa tradicional do modernismo brasileiro.

76 Robert C. Smith, “The Colonial Architecture of Minas Gerais in Brazil,” *The Art Bulletin* XXI, n. 2 (1939): 110. Tradução minha.

BIBLIOGRAFIA

- Andrade, Mário de. "A arte religiosa no Brasil." *Revista do Brasil* 54 (Junho 1920): 102-111.
- Andrade, Mário de. "Arte Religiosa no Brasil: Conclusão." *Revista do Brasil* 50 (Fevereiro 1920): 95-103.
- Andrade, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- Andrade, Oswald de. *Pau Brasil*. Paris: Sans Pareil, 1925.
- Andrade, Rodrigo Melo Franco de. "Programa." *Revista do SPHAN*, 1(1937): 3-4.
- Amaral, Aracy. *Arquitectura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo, México: Memorial da América Latina, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Amaral, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- Brinton, Christian. "Brazilian Art comes to America." Em *Exhibition of the First Representative Collection of Paintings by Contemporary Brazilian Artists* Nova Iorque: The Archive of Nicholas Roerich Museum, 1930. Publicado em ocasião da exposição *Exhibition of the First Representative Collection of Paintings by Contemporary Brazilian Artists* no International Art Center of Roerich Museum, Nova Iorque.
- Bueno, Beatriz Piccolotto Siqueira. "Robert Smith: um olhar inédito para linhas e entrelinhas do Discurso Visual." Em *Robert Smith e o Brasil - Vol 1 Arquitetura e Urbanismo*, editado por Nestor Goulart Reis Filho, 25-42. Brasília: Iphan, 2012.
- Cândido, Antonio. "A Revolução de 1930 e a Cultura." *Revista Novos Estudos Cebrap* v. 4 (April 1984): 27-36.
- Cardoso, Rafael. "A reinvenção da Semana e o mito da descoberta do Brasil." *Estudos Avançados* 36, n. 104, 2022, 17-34.
- Cardoso, Rafael. "Forging the myth of Brazilian Modernism." Em *Canons and Values: Ancient to Modern*, editado por Larry Silver & Kevin Terraciano, 269-287. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2019.
- Cardoso, Rafael. *Modernity in Black and White. Art and Image, Race and Identity in Brazil, 1890-1945*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.
- Cardoso, Renata Gomes. "A exposição de Arte Brasileira no Roerich Museum de Nova Iorque, 1930." *Territórios da História da Arte*, Anais do XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, vol. 2, Universidade Federal de Uberlândia - Campus Santa Mônica Uberlândia, 2014.

- Cardoso, Renata Gomes. "Arte Brasileira nas Exposições de Arte Latino Americana do Riverside Museum de Nova York, 1939 e 1940." ANPUH-Brasil, 30º Simpósio Nacional de História, Recife, 2019, 1-11.
- Chuva, Márcia. "Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado," *TOPOI* 4, n. 7(2003): 313-333.
- Filho, Nestor Goulart Reis. "Os Tempos de Robert Smith." Em *Robert Smith e o Brasil - Vol 1 Arquitetura e Urbanismo*, editado por Nestor Goulart Reis Filho, 9-24. Brasília: Iphan, 2012.
- Grant, Frances R.. "Brazilian Art." *Bulletin of The Pan American Union* LXV (1931): 40-53.
- Melo, Sabrina Fernandes. "Robert Chester Smith e o Colonial na Modernidade brasileira: entre História da Arte e Patrimônio." PhD diss., Universidade Federal de Santa Catarina, 2018.
- Melo, Sabrina Fernandes. "Robert Chester Smith no Brasil: arte colonial e iconografia nas viagens de 1936 e 19471." *Estudos de Cultura Material - Anais do Museu Paulista*, vol. 29 (2021): 1-35.
- "Notícias Literárias." *Revista Ilustração Brasileira*, n. 137(1946): 28-29.
- Pinheiro, Maria Lucia Bressan, "Ricardo Severo e o Neocolonial: Tradição e Modernidade no debate cultural dos anos 1920 no Brasil," *Intellèctus* 10, n. 1(2011): 1-27.
- Pontes, Heloisa. *Destinos Mistos Os críticos do grupo Clima em São Paulo 1940-1968*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- Ribeiro, Cecilia. "Robert Smith, Diálogos e Pesquisas no Brasil," *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo* 21, n. 28 (2014), 87-99.
- Rowe, L. S.. "Brazil." Em *Latin American Exhibition of Fine Arts* Nova Iorque: Riverside Museum, 1940, 13-20. Publicado em ocasião da exposição *Latin American Exhibition of Fine Arts* no Riverside Museum, Nova Iorque.
- Rowe, L. S.. "Foreword." Em *Latin American Exhibition of Fine Arts* Nova Iorque: Riverside Museum, 1940, 11. Publicado em ocasião da exposição *Latin American Exhibition of Fine Arts* no Riverside Museum, Nova Iorque.
- Russell-Wood, A. J. R.. "Robert Chester Smith: investigador e historiador / Robert Chester Smith: research scholar and historian." Em *Robert C. Smith, 1918-1975. A investigação na história de arte*, editado por Manuel da Costa Cabral, Jorge Rodrigues, 30-65. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Belas-Artes, 2000.

- Severo, Ricardo, "A Arte Tradicional no Brasil," *Sociedade de Cultura Artística. Conferencias 1914-1915, 1916.*
- Silva, Joana Mello de Carvalho e Ana Claudia Veiga de Castro. "Inventar o passado, construir o futuro: São Paulo entre nacionalismos e cosmopolitismos nas primeiras décadas do século 20." *Pós 21*, n. 36 (Dezembro 2014): 24-53.
- Smith, Robert C.. "Brazilian Art. General Statement." *Handbook of Latin American Studies* 1938. Ed. Louis Hanke, Library of Congress. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1938.
- Smith, Robert C.. "Brazilian Art. General Statement." *Handbook of Latin American Studies* 1939, n. 5 (1940). Library of Congress. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1940.
- Smith, Robert C.. "Brazilian Art. General Statement." *Handbook of Latin American Studies* 1940, n. 6. Ed. Miron Burgin, Library of Congress. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1940.
- Smith, Robert C.. "Brazilian Art. General Statement." *Handbook of Latin American Studies* 1941, n. 7. Ed. Miron Burgin, Library of Congress. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1942.
- Smith, Robert C.. "Brazilian Art. General Statement." *Handbook of Latin American Studies* 1943, n. 9. Ed. Miron Burgin, Library of Congress. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1946.
- Smith, Robert C.. "Brazilian Art. General Statement." *Handbook of Latin American Studies* 1944, n. 10. Ed. Miron Burgin, Library of Congress. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1947.
- Smith, Robert C.. "Brazilian Painting in New York." *Bulletin of Pan American Union*, LXXIII (1939): 500-506.
- Smith, Robert C.. "Lasar Segall of São Paulo." *Bulletin of The Pan American Union* LXXIV (1940): 382-388.
- Smith, Robert C.. "The Art of Candido Portinari." Em *Portinari of Brazil Nova Iorque*: MoMA, 1940, 10-12. Publicado em ocasião da exposição *Portinari of Brazil* no MoMA, Nova Iorque.
- Smith, Robert C.. "The Colonial Architecture of Minas Gerais in Brazil." *The Art Bulletin* XXI, n. 2 (1939): 110.
- Souza, Gilda de Mello e. "Vanguarda e Nacionalismo na década de 1920," *International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston*, digitalized notes, no date, 1-29.

Wohl, Hellmut. "Robert Chester Smith e a História da Arte nos Estados Unidos / Robert Chester Smith and the History of Art in the United States." Em *Robert C. Smith, 1918-1975. A investigação na história de arte*, edited by Manuel da Costa Cabral, Jorge Rodrigues, 16-29. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Belas-Artes, 2000.

¿CIENCIA, ARTE O MEMORIA? HACIA LA FUNCIÓN Y RESIGNIFICACIÓN DE LA IMAGEN GRÁFICA COMO OBJETO CULTURAL¹

SCIENCE, ART OR MEMORY? TOWARD FUNCTIONALITY AND RESIGNIFICATION OF THE GRAPHIC IMAGE AS A CULTURAL OBJECT

María del Castillo García Romero

Dpto. de Historia del Arte, Universidad de Sevilla
mgarcia137@us.es

RESUMEN

Las representaciones gráficas y la propia fotografía son una herramienta esencial para la investigación en Historia del Arte y otras disciplinas humanas. En este sentido, proponemos una triple reflexión transdisciplinar, asentada filosóficamente, basada en estas fuentes para el estudio de espacios y objetos culturales, teniendo en cuenta el abordaje de la fotografía como fenómeno, y más esencialmente, como parte de una metodología científica y pedagógica; al mismo tiempo, su papel en las artes; y, la memoria que permite preservar la fotografía como recurso en relación con la valorización de la propia imagen gráfica como objeto cultural.

Palabras clave: imagen gráfica, fotografía, ciencia, memoria, arte, objeto cultural.

1 Este trabajo se ha realizado en el marco del Grupo de Investigación PAIDI HUM-726: Ciudad, Imagen y Patrimonio de la Universidad de Cádiz, donde se enmarcan los procesos conducentes al desarrollo del Proyecto "La construcción gráfica del espacio en Gibraltar y su entorno". Asimismo se encuadra en las labores investigadoras alineadas con el Instituto de Investigación en Estudios del Mundo Hispánico, de la misma institución.

ABSTRACT

Graphic representations and photography itself are an essential methodology for research in Art History and other human disciplines. In this sense, we propose a triple transdisciplinary reflection based through philosophy on these sources for the study of cultural spaces and objects, taking into account the idea of approaching photography as a phenomenon, and more essentially, as a scientific and pedagogical tool; at the same time, its role in the arts; and, the memory that allows photography to be preserved as a resource in relation to the valorization of the graphic image itself as a cultural object.

Keywords: graphic imagen, photography, science, memory, art, cultural object.

INTRODUCCIÓN

Unas de las más contundentes afirmaciones que relizara Marx como parte de su teoría materialista de la historia² ponía sobre la mesa con clarividencia uno de los retos que siguen vigentes en nuestra sociedad contemporánea. De la mano de la praxis, incitaba a la transformación del mundo por encima de la múltiple interpretación filosófica hasta el momento pergeñada. Transformación que, al modo de la "metamorfosis subversora" a la que se referiría Heidegger posteriormente en otro contexto, implica una "mirada retrospectiva" sobre el pasado que nos permite repensar y releer lo que creíamos "saber y poseer"³, lo que a veces permanece "velado" o "desfigurado" a nuestros sentidos.

Recomponer este mapa necesita más allá de una arquitectura de las ciencias sociales, de un plano teórico o una filosofía de la historia, de un humanismo antropológico o de una arqueología del saber al modo foucaultiano⁴, quizá de una cartografía de las ideas que siente las bases epistemológicas e ideológicas de la concepción del mundo, los sujetos que lo habitan y los objetos que lo ocupan, si bien, de manera permeable y en constante regeneración, como nuestra sociedad misma. Y es que, la idea de contingencia que agrieta el sistema -la "superestructura" que nos organiza-, en los momentos de crisis en que nos vemos atravesados por cambios profundos, agitación y fracturas, manifiesta una de las problemáticas con las que debe abordarse la propia "subjetivación del mundo"⁵ a la que asistimos

2 Karl Marx, *La ideología alemana* (Barcelona: Grijalbo, 1974). Véase al respecto la undécima tesis sobre Feuerbach.

3 Martin Heidegger, *Estancias* (Valencia: Pre-textos, 2008), 15.

4 Michel Foucault, *La arqueología del saber* (Madrid: Siglo Veintiuno, 2009).

5 José Manuel Bermudo, "La seductora levedad del ser", *Astralabio: revista internacional de filosofía*, no.

cuando trabajamos la historia y la cultura desde las distintas disciplinas humanísticas, en continuo desplazamiento e interrogación.

Esa permeabilidad que, sin cambios en la estructura interna de las cosas, permite trangredir sus márgenes, sus fronteras, sus límites, necesita indiscutiblemente de incorporación de la transdisciplinariedad como metodología de investigación y de acción. Metodología que nos permita desapegarnos y desplegarnos de los procedimientos ordinarios de cada campo, para, sin desecharlos, incardinarnos con aquellos de otras materias afines que permitan hacer de este proceso una dialéctica que posibilite un análisis cultural crítico y actualizado sobre los objetos y las ideas que dan forma y fondo, significante y significado, a la realidad que nos rodea⁶.

Una realidad donde la intervención humana está siendo usualmente sustituida por otras inteligencias que, partiendo de los algoritmos que dominan la técnica y la artificialidad tecnológicas, se han erigido como el motor físico y mental de la nueva sociedad. Así, la cultura visual, los procesos creativos, el mundo digital, ahora están *cuasi* dominados por la “creación artificial” que toma como punto de partida el material histórico disponible como eje sobre el que pivota una nueva programación. Una modelización, patrón o concepción que emana indefectiblemente de la referencia al pasado pero que parece carecer de la capacidad de cuestionamiento, en suma, de crítica, propiamente humanas⁷.

Esta y otras realidades sociales y culturales a las que a diario asistimos serían susceptibles de extrapolar a la alegórica figura del Ángel de la Historia, que ante la tempestad incontenible del progreso, podríamos pensar que ya no mira desorbitado al pasado, sino al mismo presente. Una imagen que con agudeza plantea Barros Caneda interrogándose si el Ángel de la Historia girara la cabeza -para él en lo tocante a la problemática de la ciudad en el acontecer del momento actual-⁸. Si bien, este movimiento figurado nos

21(2018): 34-67. Véase 35.

6 En esta línea venimos planteando diversas ediciones de un seminario, en el que ponemos sobre la mesa la necesidad de un análisis interdisciplinar acerca de los objetos culturales y los sujetos que contribuyen a su generación, creación y uso a través de diversas líneas de investigación. Esta iniciativa empezó su andadura en 2016 en el marco de los Cursos de Verano de la Universidad de Cádiz, y continúa en 2023, en esta ocasión bajo el título “De la función a la resignificación de los objetos culturales. Reflexiones en torno a la dualidad”. La dualidad como manera de entender el mundo, como metodología de abordaje en este campo de las ciencias humanas, en la que, en principio, por contraposición, podemos analizar similitudes y diferencias entre los distintos objetos de estudio. Estos, abordados como entes entrelazados que toman contacto entre sí, parten de la funcionalidad expresa de los mismos para recalcar en su resignificación temporal como medio de reflexión y puesta en valor.

7 Daniel Innerarity, “El sueño de la máquina creativa”, *La maleta de Portbou*, no. 58, mayo-junio (2023): 23-27.

8 José Ramón Barros Caneda, “El ángel de la Historia gira la cabeza. La ciudad Moderna del siglo XXI en Sanlúcar” en *La Sanlúcar de la I vuelta al Mundo (1519-1522): La ciudad que conocieron Magallanes y*



Fig. 1. *Angelus Novus* (1920), Paul Klee. The Israel Museum, Jerusalem
(<https://www.imj.org.il/en/collections/199799-0>)

plantea si la transformación a la que nos empuja el futurable es en realidad una transformación integradora, o una mutación que nos da la espalda, haciendo lo propio de esta sugerente nueva figuración del *Angelus Novus* de Klee (Fig. 1), ahora en reverso hacia el pasado.

Tras esta breve digresión, volviendo a Innerarity, quizá ese “sueño de la máquina creativa”⁹, igual que el “sueño de la razón”, empieza a producir los monstruos que bosquejaba Goya en su celeberrima estampa (Fig. 2)¹⁰. Nuestro objetivo, como el del artista de Fuendetodos, no es juzgar, sino exponer ese sueño, con sus múltiples interacciones e interpretaciones. Así, el arte tradicionalmente entendido puede verse desplazado efectivamente por las IA, como

le ocurriera a la pintura respecto de la irrupción fotográfica, en lo que luego profundizaremos. No obstante, este último, un punto de inflexión que dio lugar a nuevas reflexiones expresivas como el impresionismo¹¹, y que colocó a la nueva técnica en un controvertido pero productivo debate.

Aplicando este planteamiento al ámbito de la imagen, y más específicamente fotográfica, hemos de pensar que lo que hemos estado -y seguimos- naturalizando como representaciones de la realidad, son en sí reflejos, captaciones, imágenes transformadas -ahora podríamos amplificar, manipuladas-, al margen del contexto, sujeto u objeto representado. Esta activación de la

⁹ Elcano, ed. Manuel Jesús Parodi Álvarez (Sanlúcar de Barrameda: Asociación de Amigos del Libro y las Bibliotecas “Luis de Eguilaz”, 2022), 15-26.

¹⁰ Innerarity, “El sueño de la máquina...”, 23.

¹¹ Museo Nacional del Prado (MNP). “El sueño de la Razón produce Monstruos”, de Francisco de Goya. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/colección/obra-de-arte/el-sueño-de-la-razón-produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280> [fecha de consulta: 13 de junio de 2023].

¹¹ Innerarity, “El sueño de la máquina...”, 27.



Fig. 2. *El sueño de la razon produce monstruos* (1797-1799), Francisco de Goya y Lucientes. Museo Nacional del Prado (Madrid). Copyright de la imagen: Museo Nacional del Prado (www.museodelprado.es/colección/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280).

Imagen no es resultado únicamente de la técnica empleada, sino de la propia mirada, los agentes implicados en su realización, producción, circulación y observación. Ello modifica irremediablemente la capacidad expresiva de la propia imagen, y su valorización desde el nacimiento de la aludida técnica, en su propio deslizamiento histórico hasta nuestros días, lo que influye de forma

determinante sobre el proceso de percepción y significación de estos como objetos culturales y de aquellos que propiamente representan.

2. SOBRE LA IMAGEN

"La metáfora de la obra de arte como representación de la realidad debería de ser jubilada por una temporada; ha prestado buenos servicios a lo largo del análisis de obras de arte, pero ahora apenas llega a orillar los temas importantes (...)".

Susan Sontag, *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: De bolsillo, 2007, p. 145.

La dimensión política de la estética, y la visión crítica de ambas ha sido ampliamente estudiada a lo largo de la historia, especialmente reciente, siendo objeto de encuentros y desencuentros en distintas disciplinas¹². En este sentido, el estudio de la imagen gráfica se sitúa en la frontera entre sendos ámbitos, prefigurando que la afirmación de Sontag no se trata de una simple conjeta, sino más bien una vía plausible para la resolución de los conflictos que devienen del hecho de situar la imagen gráfica o fotográfica como "mímesis", como "representación" de la realidad, o como obra artística.

Las imágenes, a la luz de la teoría de Brea, no representan, no hablan por sí mismas: son portadoras de un "potencial simbólico", un horizonte casi abstracto, un lienzo en blanco, un espejo donde mirarnos y proyectarnos. Son una manera de generar memoria ante la certidumbre de la nada, de lo efímero¹³. Como una forma de pensar e interrogarnos no solo desde el concepto sino también desde la metáfora, como apuntara Nietzsche¹⁴.

Ese potencial simbólico, implica, directa o indirectamente, una capacidad dinámica que es inherente a la imagen. A decir de Hegel, si la realidad tiene como esencia el dinamismo, el relato, el discurso y la experiencia tienen que ser igualmente dinámicos. Y, por tanto, la imagen también. Así pues, sería conveniente revisar los reduccionismos procedimentales que se erigen como realismo para alcanzar un método aplicable y replicable en el análisis de los objetos culturales, teniendo las imágenes como punta de lanza de este análisis transversal.

12 Rodrigo Montenegro, "Estética y política: algunas propuestas novoseculares", *Aisthesis*, no. 62 (2017): 49-66. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.7764/aisth.62.3> [fecha de consulta: 6 de octubre de 2023].

13 José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image* (Madrid: Ediciones Akal, 2010), 9-10.

14 Lucila María García Vélez y Raúl Lopez Upegui, "La filosofía entre el concepto y la metáfora en Nietzsche", *Universitas Científica*, no. 12 (2020): 19-22. Disponible en: <https://revistas.upb.edu.co/index.php/universitas/article/view/2154> [fecha de consulta: 2 de octubre de 2023].

Y es que, inevitablemente, estar ante la imagen nos retrotrae también las coordenadas del espacio y del tiempo. Mirar implica detenernos, la espera de contemplar, a un determinado ritmo, en función de la "apertura" de la imagen, como si de una puerta se tratara¹⁵. Una puerta que nos retrotrae en muchos casos al escenario que configura la memoria. Un lugar recóndito, y a la vez expuesto y compartido donde se da la esencial relación entre los sentidos y el saber. En el caso de la imagen, es la vista la depositaria de su potencial y la receptora de los saberes desde tiempo primitivos, pues como asevera Berger "la vista llega antes que las palabras", y, en este contexto, nos permite establecer "nuestro lugar en el mundo"¹⁶. Y es que esa experiencia vital se convierte, y a la vez se empieza a narrar en paralelo al lenguaje verbal, en imágenes, construidas mediante el soporte gráfico¹⁷.

El sentido de la imagen tiene, con ello, un fundamento emotivo, que las destaca por encima de todo lo que las rodea, a pesar de presentarse como construcciones, resultado de una elección nunca aleatoria, de una delimitación, de una perspectiva, así como de múltiples componentes comunicativos, como un cuerpo visual¹⁸. Este transita e interactúa con otros constructos culturales que se prefiguran como una variante de esta imagen fija, como son la propia pintura como elemento de origen, y el cine, como proyección evolutiva y en movimiento. Esta transitividad de la imagen permite proyectar su carácter histórico, no en cuanto a su trasfondo secular, sino más bien en relación a la "posesión de tiempo" que encarna la imagen en movimiento, que objetivamente presenta esa coordenada temporal frente a la primera¹⁹.

La percepción de las imágenes nos genera una suerte de impacto anímico sobre el objeto. Por una parte, la imagen denota, se apropia y descontextualiza la forma de presentación y de percepción, por parte de objeto y sujeto, respectivamente. Expone de forma potencial, y a la vez fragmenta de manera expresa la visión de la realidad en su "material" naturaleza, promoviendo múltiples formas de mirar²⁰. Estas vienen para quedarse, y sustituir al propio objeto o realidad fotografiada, presentándola y perpetuándola en el espacio y en el tiempo, generando una indiscutible dualidad presencia/

¹⁵ Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. (Murcia: CENDEAC, 2010), 31.

¹⁶ John Berger, *Modos de ver* (Barcelona: Gustavo Gili, 2016), 7.

¹⁷ Georges Didi-Huberman, *El hombre que andaba en el color* (Madrid: Abada editores, 2014), 24.

¹⁸ Isabel Nogueira, *A imagem no enquadramento do desejo. Transitividade em Pintura, Fotografia e Cinema* (Silveira: Books builders, 2016), 11.

¹⁹ Nogueira, 73.

²⁰ Margarida Medeiros, *Animismo e outros ensaios sobre fotografia e cinema* (Lisboa: Sistema solar (Documenta), 2023), 11.

ausencia²¹. En paralelo a esto, cabe pensar en la capacidad documental de la imagen, de ahí su indispensable presencia como fuente de estudio en disciplinas como la Historia del Arte, que no es otra cosa que la historia de las imágenes, y su ideario cultural y contextual. La imagen así actúa como mediadora, pero a la vez coloca al objeto en contacto con la experiencia, con las personas, en el acto de la contemplación, como si el propio dispositivo fuera el que estuviera presente ante nuestros ojos²². En ese sentido, la imagen muestra su capacidad más objetiva, no como creadora, sino como reproductora de realidades.

2.1 LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

Si bien la imagen como *imago*²³ ha significado históricamente la representación simbólica, el cambio de paradigma de la imagen como reproducción ha ganado terreno desde el siglo XIX, momento de su invención técnica (Fig. 3), a pesar de la consideración del pasado transformador y de una posible historia anacrónica, de conexiones, nodos y vibraciones.



Fig. 3. *Paisaje en St Loup de Varennes* (1827), copia de la considerada la primera fotografía de la historia, conservada en la Maison Nicéphore Niépce (Francia). Museo Nacional del Prado (Madrid). Copyright de la imagen: Museo-Casa de Nicéphore Niépce (<https://photo-museum.org/es/catalogo-obra-niepce/>).

21 Medeiros, 51.

22 Medeiros, 73-76.

23 Víctor González Esparza, "Las pinturas de castas o el oscuro objeto del deseo", *Cuadernos de Historia del Arte*, no. 39, vol. 14, (2022): 23-98.

Vivimos en una sociedad donde el sobrecrecimiento de las cifras de la imagen en circulación condiciona la propia sociabilidad digital, colapsando los mecanismos propios de un espacio donde es patente la "superabundancia visual". En este sentido, la fotografía hoy se convierte en un problema cultural de primer orden, dada la implicación del fenómeno post fotográfico en todos los ámbitos de creación y gestión vivenciales. A decir de Fontcubierta, "habitamos la imagen y la imagen nos habita", luchando en los márgenes entre lo público y lo privado, y ejerciendo un dominio social y político sin precedentes ante la implantación de las tecnologías, de las que no escapa ninguna espera de la vida²⁴. Ese exceso forma parte consustancial del ser, de la sociedad hipermoderna tal y como se ha configurado, reproducido y confirmado, marcando excesos en todas sus derivaciones gráficas y comunicativas, de difícil acotación y/o control. Indudablemente Esto pone en jaque la capacidad de reflexionar sobre el pasado y su imagen gráfica, dada la fugacidad con la que la conciencia gráfica del presente pasa sin dejar casi rastro, con repetidas alusiones a la "estetización de la cotidianidad", que viene a sustituir, a pesar de su carácter efímero, la generación, interés o consumo de otras imágenes²⁵.

Barthes plantea una dualidad de conceptos que nos permiten entender la fotografía como un objeto compuesto por dos fuerzas o raíces opuestas que se enfrentan en el devenir de la propia técnica y obra. El *studium* y el *punctum* universalizan las acciones de aplicación de técnica y de la emotividad, respectivamente, que dan soporte al acto fotográfico²⁶. La fotografía reproduce de forma analógica la realidad, sin presentar elementos o signos que permitan una codificación. No obstante, en su mensaje se advierten elementos retóricos que podrían constituir dicho lenguaje: el estilo, la composición. Esta connotación permite interrogar desde el punto de la semiología a estas imágenes, y buscar una esencia definitoria en ellas, más allá de sus características "físicas" o materiales²⁷. Dicha esencia sería susceptible de poner bajo el foco de la fenomenología, si bien, esta como elemento deformador y como sentimiento de contingencia de *la y en la* imagen, lo que a su decir parecía irreductible en su intencionalidad afectiva²⁸.

Por otro lado, Sontag nos habla con clarividencia de la onnipresencia de las imágenes fotografiadas. Una suerte de dispositivos que actúan al modo de las sombras que los hombres observaban en la platónica alegoría

24 Joan Fontcubierta, *La furia de las imágenes* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2020), 6.

25 Fontcubierta, 21-22.

26 Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (Barcelona: Editorial Planeta, 2022), 13.

27 Roland Barthes, *La cámara lúcida...* (2022), 18.

28 Roland Barthes, 40.

de la Caverna, y que los describía deleitados ante el código visual y no ante la realidad *per se*, en una suerte de apropiación de uno respecto de la otra, que se diluye ilusoriamente en su captación²⁹. Sin embargo, la historia de la fotografía comienza a teorizar acerca de la técnica ateniéndose a la necesidad de generar un medio para, exclusivamente, policopiar la realidad que percibe el dispositivo. Una imagen impresa, perdurable y reproducible que sustituyera la experiencia de ver, de observar, de dibujar, en su caso, pero ahora, captando esa realidad de una manera impersonal, es decir, no teniendo en cuenta más que la mediación de la luz y la técnica, y obviando el “lápiz del artista”. Una cuestión que derivó en diversas visiones objetivas y subjetivas, sobre la fotografía, su papel y significación desde su irrupción³⁰.

3. FOTOGRAFÍA: ARTE, CIENCIA Y MEMORIA

Benjamin ya teorizó de forma breve y concisa en diversos textos sobre la historia fotográfica en los años 30 del pasado siglo, incidiendo en cuestiones técnicas y teóricas esenciales como la industrialización de la producción de la imagen, la hiperreproductibilidad, la perdurabilidad, o la capacidad de fijación y sublimación de la fotografía respecto de la realidad captada³¹. Debates algunos de los cuales siguen en plena discusión en la investigación en el ámbito las ciencias humanas.

“Si nos demoramos en la contemplación de esta imagen, veremos cómo, aquí también los extremos se tocan: la más exacta de las técnicas puede conferir a sus productos un valor mágico, en mucha mayor medida que la imagen pintada (...) Porque la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta, primero, porque, en lugar de un espacio conscientemente predisposto por el hombre, aparece un espacio tránsito de inconsciente (...)”³².

La imagen fotográfica se prefiguró como instrumento de observación de la naturaleza, registro de un momento de vida fugaz que permanece. Esta contribuye a la consolidación de una sociedad moderna en todos los sentidos, a pesar de la transitoriedad de los momentos de auge dado el convulso panorama que el siglo XX arroja en ámbito europeo, y que el propio Benjamin experimenta en primera persona. La fotografía es considerada así como un acto de apropiación mecánica y humana respecto de lo fugaz. Lo efímero,

29 Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (Barcelona: De bolsillo, 2011), 9, 13-14.

30 Susan Sontag, 92.

31 Walter Benjamin, *Sobre la fotografía* (Valencia: Pre-textos, 2021).

32 Walter Benjamin (Breve historia de la fotografía. Madrid: Casimiro, 2011), 15-16, 26.

inmortal; lo pasajero, en recurrente tránsito por el imaginario colectivo, testimoniando las experiencias entre la luz y las sombras de su tiempo histórico.

Reflexionando en torno a las problemáticas benjaminianas, Carrasco pone de manifiesto el problema de la hiperreproductibilidad -más, ante el panorama de los medios digitales, en la misma línea de Foncubierta-, y cómo ello, junto a la pérdida del aura, da lugar a dos eventos fundamentales para entender el cariz con en el que el filósofo y crítico alemán plantea el "problema fotográfico" y el devenir que este ha experimentado hasta nuestros días. Por una parte, se genera una interesante dialéctica bajo la denominación de "arte posaurático" y el carácter "antiartístico" con el que disecciona el objeto y la técnica fotográfica. Por otro lado, lo que algunos autores vienen a encuadrar de forma global como parte de la posmodernidad, pero en su aplicación a la relación arte-fotografía, donde, atendiendo a la incidencia de la controvertida tecnología, se acaba "liquidando" la obra de arte³³.

En cualquier caso, las percepciones que emanan del recurso fotográfico manejan la vinculación del mismo con el arte, la ciencia y la técnica, acercándose más a esta última, aunque mostrando claras implicaciones con todas ellas, en la generación de ese lápiz mágico en que se constituye³⁴. A pesar de las críticas que granjeó su irrupción entre los medios, no fue la fotografía *per se* la que causó polémicas culturales entre el público moderno -quien la percibía como invasora ante las artes-, sino más bien su industrialización y la banalización de la imagen que ello trajo consigo³⁵, como manifestaron críticos como Baudelaire, en su ensayo "El público moderno y la fotografía"³⁶.

3.1 ¿LA FOTOGRAFÍA COMO...? HACIA UNA METODOLOGÍA DE ACCIÓN Y REFLEXIÓN SOBRE LA IMAGEN PARA EL ESTUDIO DE LOS OBJETOS CULTURALES

La concepción de las imágenes ha estado arraigada desde los primeros estudios culturales, aterrizados, especialmente, en la crítica de arte. Autores como Ruskin ya planteaban en su análisis del gótico, en especial de la arquitectura, cómo rastrear entre las sombras permitía descomponer los

³³ Nemrod Carrasco, "Arte y Fotografía en Walter Benjamin: raíces de una vieja controversia", *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, no. 16 (2020), 156-175. Disponible en: <https://revistascientificas.us.es/index.php/fedro/article/view/12620> [fecha de consulta: 17 de julio de 2023]. Véanse 156-157.

³⁴ Carlos Sousa de Almeida y Carlos M. Fernández, *O Lápis Mágico. Uma história da construção da fotografia* (Lisboa: Ist Press, 2014), 9.

³⁵ Sousa de Almeida y M. Fernández, 112-117.

³⁶ Charles Baudelaire, "El público moderno y la fotografía", *Archivos de la fotografía*, vol. 1, no. 2 (1995): 55-62.

“estratos” que conforman las imágenes, en muchos casos, ideas formadas, prototipadas, que generan estereotipos, pero que, en cualquier caso, permiten la concepción de la imagen sobre los objetos como un ente acumulativo³⁷. Este planteamiento queda vinculado a la linealidad histórica a la que hace referencia el pensador inglés, traspasando la conceptualización de la historia a través de diversos autores que, desde disciplinas como la filosofía, han puesto sobre la mesa la confrontación pasado (histórico) y el presente (patrimonializado) desde el punto de vista de la cultura, asociándola a un progreso que se identifica con la “destrucción creativa”³⁸ como punto de arranque del futurable que antes planteábamos.

Todos estos tiempos históricos, entrelazados pero discontinuos, son susceptibles de análisis a través de sus objetos culturales, más específicamente de sus imágenes. Ateniéndonos a su conformación mediante esas capas resultado de la antedicha acumulación –como construcción conceptual o constructo con una vertiente material estética–, resulta interesante aplicar los postulados de la deconstrucción para desentrañar la identidad o identidades que encierra la imagen, su(s) individualidad(es), sus rasgos diferenciales, sus transferencias y significados, sus múltiples raíces, en suma³⁹. Aunque Derrida lo aplica en el campo del lenguaje textual, queremos extrapolar y desplazar la metodología deconstructivista para despejar las constantes de la imagen como fuerzas interpretativas de la propia representación gráfica, que plantean su desarticulación, y permiten su desjerarquización, reorganización y reinterpretación ante las múltiples contrariedades⁴⁰, en este caso, tanto del lenguaje escrito, como, estimamos, del visual.

Han sido transgresores algunos proyectos que, centrados en el viaje de las imágenes en el tiempo –al modo de la metáfora derridense como elemento de desvío y omnipresente en cualquier pensamiento discursivo⁴¹–, han transitado el viaje de las imágenes a través del tiempo. Un periplo que permitió en el caso de la obra de Warburg plantear nuevos horizontes sobre un repertorio de imágenes que explicaría, a través de sí mismas, y en pocas palabras, el proceso histórico que ha dado lugar a la creación artística, atendiendo especialmente a la transición a lo largo de la Edad Moderna, y

37 John Ruskin, *La naturaleza del gótico* (Madrid: Casimiro, 2019), 15.

38 Barros Caneda, “El ángel de la Historia gira la cabeza...”, 2022, 16.

39 Jacques Derrida, *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora* (Barcelona: Paidós, 1989), 15.

40 Ramiro Délío Borges de Meneses, “La deconstrucción en Jacques Derrida: Qué es y qué no es como estrategia”, *Universitas Philosophica*, año 30, no. 60, (2013): 177-204. Disponible en: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/vniphilosophica/article/view/10788> [Fecha de consulta: 2 de octubre de 2023].

41 Derrida, *La deconstrucción en las fronteras...*, 1989, 35-37.

su fundamentación en la Antigüedad. Todo ello, teniendo en cuenta la memoria o *mnemosyne* (Fig. 4) como hilo conductor de esa creación, cuyos parámetros de interpretación circundan entre el planteamiento apolíneo y dionisiaco de la contemplación y la acción como sendas fuerzas creativas, respectivamente⁴².



Fig. 4. Panel 7 de la versión final del *Atlas Mnemosyne* (1929). The Warburg Institute. School of Advanced Studies. University of London (<https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne/final-version>).

42 Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne* (Madrid: Akal, 2010), 138-140.

Aunque estas ideas se plantean sugerentes para discernir las obras, los objetos, en su contexto de creación, producción y recepción, el modelo de catalogación, si bien es imprescindible en las labores de documentación, a la luz de las últimas teorías pierde cierta vigencia, que no interés. Nos referimos al *iconic turn* que ha experimentado la reflexión sobre la imagen, un giro que nos anticipa la nueva perspectiva que toman los estudios humanísticos en este campo. Y es que resulta cada vez más evidente la limitación a la que nos enfrentamos ante la cascada incesante de imágenes que fluyen en convergencia con las nuevas tecnologías y su presencia indispensable en todos los ámbitos vitales. Ello genera una continua afluencia de imágenes que no solo se expresan, sino que forman parte de un diálogo propiamente icónico que precisa de una teoría de la imagen bajo las coordenadas de la contemporaneidad⁴³. El poder de las imágenes es indiscutible; si bien, el “giro icónico” en la orientación de esta nueva teorización cuenta con dos vertientes, una que se formula en torno a la relación discurso-imagen, mientras que la segunda, donde se enmarca Bredekamp, eleva a la imagen a la condición de sujeto, por encima del logocentrismo.

Así pues, las nuevas corrientes ponen de manifiesto no solo la supervivencia de las imágenes, al modo que Didi-Huberman también planteó⁴⁴, sino que las teorías estéticas permanecen en constante evolución, de manera que la metamorfosis disciplinar y procedural es patente. En el caso de Soto Calderón, conforme a la capacidad performativa de las imágenes, demanda comprender la múltiple estructura de las mismas como el eje sobre el que articular metodologías que permitan conocer, más que el “plano”, la “infraestructura” en que se perfila⁴⁵.

Es por ello que la imagen, aunque encuadre su estudio mas positivista en la propia Historia del Arte, ha de abrirse, y dejarse “intervenir”⁴⁶ por otras disciplinas en red, dejando paso a una historia de las ideas estéticas abordada desde una perspectiva transdisciplinaria partiendo del análisis múltiple de las imágenes. Ya no es solo la imagen como soporte. Los derroteros de la investigación y de la acción artística van mas allá de la producción y recepción: buscan pergeñar una política de la mirada a partir del concepto de visualidad, donde esta queda inexorablemente afectada por la transformación del tiempo, el espacio y el sujeto, en constante evolución. Este es ahora el

43 Horst Bredekamp, *Teoría del acto icónico* (Madrid: Akal, 2017).

44 Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Abada editores, 2009).

45 Andrea Soto Calderón, *La performatividad de las imágenes* (Santiago de Chile: Ediciones metales pesados, 2020), 97.

46 Chris Murray(ed.), *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX* (Madrid: Cátedra, 2006) 26.

epicentro a partir del cual decorre el análisis cultural como desafío conceptual y epistemológico, que busca permeabilizar las fronteras y los límites hasta el momento establecidos⁴⁷.

BIBLIOGRAFÍA

- Bal, Mieke. *Tiempos trastornados: análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal, 2016.
- Barros Caneda, José Ramón. "El ángel de la Historia gira la cabeza. La ciudad Moderna del siglo XXI en Sanlúcar" en *La Sanlúcar de la I vuelta al Mundo (1519-1522): La ciudad que conocieron Magallanes y Elcano*, editado por Manuel Jesús Parodi Álvarez, 15-26. Sanlúcar de Barrameda: Asociación de Amigos del Libro y las Bibliotecas "Luis de Equilaz", 2022, 15-26.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Planeta, 2022.
- Baudelaire, Charles. "El público moderno y la fotografía". *Archivos de la fotografía*, vol. 1, no. 2 (1995): 55-62.
- Benjamin, Walter. *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro, 2011.
- . *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos, 2021.
- Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2016.
- Bermudo, José Manuel. "La seductora levedad del ser". *Astrolabio: revista internacional de filosofía*, no. 21 (2018): 34-67.
- Borges de Meneses, Ramiro Délío. "La deconstrucción en Jacques Derrida: Qué es y qué no es como estrategia", *Universitas Philosophica*, año 30, no. 60 (2013): 177-204. Disponible en: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/vniphilosophica/article/view/10788> [Fecha de consulta: 2 de octubre de 2023].
- Brea, José Luis. *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.
- Bredekamp, Horst.. *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal, 2017.
- Carrasco, Nemrod. "Arte y Fotografía en Walter Benjamin: raíces de una vieja controversia", *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, no. 16 (2020): 156-175. Disponible en: <https://revistascientificas.us.es/index.php/fedro/article/view/12620> [fecha de consulta: 17 de julio de 2023].

47 Mieke Bal, *Tiempos trastornados: análisis, historias y políticas de la mirada* (Madrid: Akal, 2016), 16-19.

- Derrida, Jacques. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: CENDEAC, 2010.
- . *El hombre que andaba en el color*. Madrid: Abada editores, 2014.
- . *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada editores, 2009.
- Fontcubierta, Joan. *La furia de las imágenes*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2020.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo Veintiuno, 2009.
- García Vélez, Lucila María y Lopez Upegui, Raúl. "La filosofía entre el concepto y la metáfora en Nietzsche". *Universitas Científica*, no. 12 (2020): 19-22. Disponible en: <https://revistas.upb.edu.co/index.php/universitas/article/view/2154> [fecha de consulta: 2 de octubre de 2023].
- González Esparza, Víctor. "Las pinturas de castas o el oscuro objeto del deseo", *Cuadernos de Historia del Arte*, vol. 14, no. 39 (2022): 23-98.
- Innerarity, Daniel. "El sueño de la máquina creativa". *La maleta de Portbou*, no. 58, mayo-junio (2023): 23-27.
- Marx, Karl. *La ideología alemana*. Barcelona: Grijalbo, 1974.
- Medeiros, Margarida. *Animismo e outros ensaios sobre fotografia e cinema*. Lisboa: Sistema solar (Documenta), 2023.
- Murray, Chris(ed.). *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Montenegro, Rodrigo. "Estética y política: algunas propuestas novoseculares", *Aisthesis*, no. 62 (2017): 49-66. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.7764/aisth.62.3> [fecha de consulta: 6 de octubre de 2023].
- Museo Nacional del Prado (MNP). "El sueño de la Razón produce Monstruos", de Francisco de Goya. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/colección/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280> [fecha de consulta: 13 de junio de 2023].
- Nogueira, Isabel. *A imagem no enquadramento do desejo. Transitividade em Pintura, Fotografia e Cinema*. Silveira: Books builders, 2016.
- Ruskin, John. *La naturaleza del gótico*. Madrid: Casimiro, 2019.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: De bolsillo, 2011.

Sousa de Almeida Carlos y M. Fernández, Carlos. *O Lápis Mágico. Uma história da construção da fotografia*. Lisboa: Ist Press, 2014.

Soto Calderón, Andrea. *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones metales pesados, 2020.

Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

“Meu caro amigo”: a correspondência entre Robert Smith e Gilberto Ferrez

“My dear friend”: the correspondence between Robert Smith and Gilberto Ferrez

Maria Isabel Ribeiro Lenzi

Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro

RESUMO:

Através da análise da correspondência entre Robert Smith e Gilberto Ferrez, tentamos entender a participação de Smith na produção do colecionador e historiador brasileiro Gilberto Ferrez nas décadas de 1950 e 1960. A parceria entre os dois intelectuais rendeu importantes frutos no estudo da iconografia brasileira, sobretudo em relação ao trabalho de artistas viajantes e pioneiros da fotografia no século XIX. A profícua interlocução entre ambos em torno do trabalho com material iconográfico revela-se um exemplo da importância das redes de amizade e interesses em comum para a pesquisa histórica.

Palavras-chave: Robert Smith; Gilberto Ferrez; correspondência; iconografia; Franz Frühbeck, Richard Bate.

RESUMEN

A través del análisis de la correspondencia entre Robert Smith y Gilberto Ferrez, intentamos comprender la participación de Smith en la producción del coleccionista e historiador brasileño Gilberto Ferrez en las décadas de 1959 y 1960. La asociación entre los dos intelectuales arrojó importantes resultados en el estudio de la iconografía brasileña, especialmente en relación con la obra de artistas viajeros y pioneros de la fotografía en el siglo XIX. La fructífera interlocución entre ambos sobre el trabajo con material iconográfico resulta ser un ejemplo de la importancia de las redes de amistad y los intereses comunes para la investigación histórica.

Palabras clave: Robert Smith; Gilberto Ferrez; correspondência; iconografia; Franz Frühbeck; Richard Bate.

ABSTRACT:

Through the analysis of the correspondence between Robert Smith and Gilberto Ferrez, we try to understand Smith's participation in the production of the Brazilian collector and historian Gilberto Ferrez in the 1950s and 1960s. The partnership between the two intellectuals yielded important results in the study of Brazilian iconography, especially in relation to the work of traveling artist and pioneers of photography in the 19th century. The fruitful interlocution between the two while working with iconographic material proves to be an example of the importance of friendship networks and common interests for historical research.

Key words: Robert Smith; Gilberto Ferrez; correspondence; iconography; Franz Frühbeck; Richard Bate.

Diretor adjunto da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso Americano entre 1939 e 1946, Robert Smith visitou o Brasil pela primeira vez dois anos antes de assumir o cargo. Foi em 1937 – mesmo ano em que foi fundado o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) – que o intelectual americano veio ao país para vivenciar um contato direto com o seu legado artístico e cultural. O simbolismo da data não deixa de ser significativo, pois a arquitetura e a arte relacionadas ao Brasil deixariam uma marca importante na sua produção intelectual. Da sua estadia no país resultaram diversos artigos: “Minas Gerais no desenvolvimento da arquitetura colonial” (1938), “The colonial churches of Brazil” (1938), “São Luiz do Maranhão” (1938), “The Brazilian landscape of Frans Post” (1938), “Três paisagens de Frans Post” (1939) e “The colonial architecture of Minas Gerais in Brazil” (1939)¹. Sua interlocução com o SPHAN era intensa e a valorização do barroco mineiro por personagens da cultura brasileira nesse período provavelmente foi temperada com uma pitada intelectual de Robert Smith, já que ele era amigo de Rodrigo de Melo Franco – um dos idealizadores do SPHAN e seu primeiro diretor – e estudava o barroco luso-brasileiro já havia algum tempo.

Gilberto Ferrez foi um importante colecionador e historiador. Interessado no patrimônio e na iconografia brasileira, foi um dos pioneiros no Brasil a usar a iconografia e a fotografia para aumentar nosso conhecimento sobre a história das cidades². Também era amigo de Rodrigo de Melo Franco e, como Smith, apreciava a contribuição lusitana para a formação do Brasil. Ambos, Ferrez e Smith, consideravam a iconografia documento importante e não mera ilustração. Em suas pesquisas e obras, trabalharam para tirar do anonimato pessoas que, na sua avaliação, mereciam ser valorizadas enquanto artistas. Ressuscitaram, assim, fotógrafos, arquitetos, pintores e entalhadores até então menosprezados ou mesmo ignorados. Os dois intelectuais frequentavam a Arca dos Jacarandás³ e escreveram para a *Revista do Patrimônio* na mesma época. Na década de 1940 Smith escreveu três artigos para a *Revista do Patrimônio*, sendo o mais célebre “Documentos baianos”,⁴ de 1945. O artigo de Ferrez “A fotografia no Brasil e um dos seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez” aparece na *Revista do Patrimônio* nº 10, de 1946. Apesar de tantos interesses em comum, só em 1950 nasceria

1 Nestor Goulart Reis Filho, coord., *Robert Smith e o Brasil, arquitetura e urbanismo* (Brasília, DF: IPHAN, 2012), 27.

2 Maria Isabel R. Lenzi, “Para aprendermos história sem nos fatigar, a tradição do antiquariado e a historiografia de Gilberto Ferrez” (tese de doutoramento, Universidade Federal Fluminense, 2013).

3 Assim era conhecido informalmente o círculo de intelectuais ligados ao patrimônio e ao colecionismo que se reuniam na loja do antiquário Francisco Marques dos Santos.

4 Reis Filho. *Robert Smith e o Brasil, cartografia e iconografia*, 69.

uma amizade entre os dois, inicialmente por correspondência, até virem a se conhecer pessoalmente em 1953.

O INÍCIO DE UMA AMIZADE

No fundo Família Ferrez, que está depositado no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, encontramos uma profícua correspondência entre esses dois intelectuais. São 238 cartas que vão de 1950 a 1960, cartas essas enviadas por Smith, às quais se somam algumas cópias de respostas do amigo brasileiro. Nelas fica evidente os interesses que compartilhavam: a arquitetura luso-brasileira com suas interações entre colônia e metrópole; obras de artistas europeus ou brasileiros que retratassem a paisagem natural ou urbana do país; a produção de pioneiros da fotografia; registros iconográficos relevantes para a história cultural do Brasil, além das alegrias e decepções típicas da vida de colecionistas compulsivos.

Ficamos sabendo também das circunstâncias em que se conheceram, dando início a uma amizade epistolar. Era comum se auxiliarem nas pesquisas: tanto Ferrez procurava algum documento importante para Smith na Biblioteca Nacional, como Robert Smith entrava em contato com o bibliotecário português, o açoriano Dr. Manoel Cardoso, da Biblioteca Oliveira Lima, em Washington, para facilitar o acesso do amigo aos livros, por exemplo. A esse respeito, encontramos em carta de 9 de maio de 1950 resposta de Robert Smith à solicitação de Ferrez:

Os verbetes de que o senhor me fala foram feitos depois de consultar o livro respectivo na Coleção Oliveira Lima, da Universidade Católica de Washington. A questão que o senhor levanta, não sei responder agora, dada a impossibilidade de ir examinar os ditos livros. Para poupar tempo, recomendo ao senhor que peça essas informações ao conservador da Coleção Oliveira Lima, o senhor Manuel Cardozo, quem facilmente lhe pode fornecer os títulos dos álbuns (...). Vou escrever pessoalmente ao Dr. Cardozo neste sentido para que, quando ele receber o seu pedido, esteja já ciente do assunto.⁵

Essa pesquisa de Ferrez, que contou com a colaboração de Robert Smith e de Manuel Cardoso, trouxe resposta para a autoria da obra *Memória de Pernambuco, álbum para os amigos das artes*, impressa por de F. H. Carl com desenhos de Schlappriz, artista suíço residente em Recife. O encontro entre esses dois intelectuais elucidou a real autoria deste álbum, que era considerado até então uma imitação de Schlappriz. Ferrez questionou isso, mas queria saber mais:

⁵ Robert Smith. Carta de 9/5/1950. Arquivo Nacional FF-GF 2.0.1 cat. nº 150.

(...) agora já sei que não há imitações de Schlappriz, mas há duas coisas que preciso elucidar a respeito de "Memória de Pernambuco, álbum para os amigos das artes, Recife, F. H Carls, 1863". Conheço dois destes preciosos álbuns e nenhum traz a data, portanto gostaria da confirmação da mesma e se possível uma microfilmagem da página onde ela vem. Além disso, gostaria de receber as legendas de todas as 25 gravuras para comparar com as que aqui existem. Mais uma vez obrigado e desculpe toda essa maçada.⁶

Todo o debate sobre a autoria do álbum fez com que Robert Smith comentasse um episódio ocorrido durante sua estadia nos Açores, que ilustra muito bem o espírito colecionista e os interesses em comum de ambos:

Achei imensamente interessante suas declarações a respeito das pesquisas que atualmente está fazendo. Gosto muito dessas gravuras "costumeiras" do Recife, que tão importantes pormenores da arquitetura e da vida social nos revelam. Antevejo a grande utilidade de seu estudo. Vi há dois anos uma coleção das gravuras de Schlaprizz avulsas numa loja de antiguidades de Ponta Delgada nos Açores. O homem as vendia a 50 escudos cada uma e sinto muito que não as comprei naquela altura(...)⁷

A lembrança de Robert Smith e a curiosidade de Gilberto Ferrez afiançam a importância da iconografia na vida desses homens. Ferrez indaga a seu amigo: "(...) Será que o senhor se lembra do nome do antiquário de Ponta Delgada onde viu as gravuras de Schlaprizz? Estou com muita vontade de escrever para lá e tentar a sorte. Quem sabe se as gravuras ainda estão lá?"⁸

A resposta de Robert Smith diz que:

Infelizmente, não me lembro do nome do livreiro de Ponta Delgada. Foi um instante que passei na loja dele numa tarde brumosa. Notei as litografias e fui-me embora à procura do antigo convento de Santo Agostinho. Não quero que o amigo escreva carta à toa, mas acho que possivelmente com a Casa de Teresiano na Praça da Matriz dê resultado. É melhor dizer que o homenzinho, bem velho aliás, tinha sua casa numa rua antiga que vai da Matriz acima, caminhando para Santo André.⁹

Ao que Gilberto Ferrez responde em 3 de julho: "Ao receber sua primeira carta, onde dizia-me existir em Ponta Delgada gravura do Recife, não resisti à tentação e mandei uma carta endereçada 'ao antiquário de Ponta Delgada'.

6 Gilberto Ferrez. Carta de 15/8/1950. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro (ANRJ). Coleção Família Ferrez, FF-GF 2.0.1 cat nº 150.

7 Robert Smith. Carta de 9/5/1950. ANRJ. Coleção Família Ferrez, FF-GF 2.0.1 cat nº 150.

8 Gilberto Ferrez. Carta de 17/5/1950. ANRJ. Coleção Família Ferrez, FF-GF 2.0.1 cat nº 150.

9 Robert Smith. Carta s/d. ANRJ. Coleção Família Ferrez, FF-GF 2.0.1 cat nº 150.

E por mais incrível que pareça, chegou em boas mãos e as 22 litografias já estão aqui. Só tenho a agradecer-lhe a boa informação".¹⁰

Smith fica encantado com as notícias de Ferrez: "parece incrível que ganhou as litografias e bem interessante que sejam de valor. Receava a possibilidade de ter feito alguma asneira na minha pressa de turista, como disse Afrânio Peixoto".¹¹ Para nossa sorte, a correspondência traz até nós, curiosos contemporâneos, esses episódios pitorescos e deliciosos da relação entre eles.

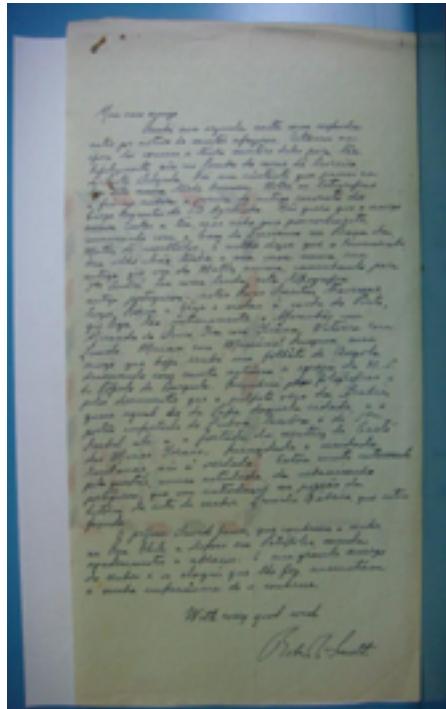


Fig. 1 Carta de Robert Smith para Gilberto Ferrez [junho 1950] (fotografia da autora)

Em suas cartas iniciais, um tema recorrente é a grande vontade de virem a se conhecer pessoalmente:

Vivamente aprecioi, meu caro senhor, o seu convite de visitar o Rio de Janeiro, onde espero poder ir em 1951, para ver as magníficas fotografias de seu avô, que como as que Kahlo¹² tirou no México, são uma verdadeira preciosidade desta nossa América. Será para mim um enorme privilégio, ao qual se unirá o de conhecer a distintíssima pessoa que agora me escreve.¹³

Tinham amigos em comum, como o embaixador Joaquim de Souza Leão, o antiquário Francisco Marques dos Santos e o professor americano David James, que teria feito, para Smith, elogios a Gilberto Ferrez, aumentando a impaciência de Robert para conhecê-lo. Ferrez também ansiava estar frente a frente com seu amigo americano: "Estou muito interessado sobre o seu estudo a respeito da topografia antiga das cidades portuguesas e é muita pena que o amigo não esteja mais perto de modo que pudes-

se ver o meu arquivo sobre as cidades do Brasil. Aguardamos o ano próximo, quando espero ter o prazer de trocarmos de viva voz nossas ideias e poderei mostrar-lhe algumas cousas interessantes".¹⁴

10 Gilberto Ferrez. Carta de 3/7/1950. ANRJ. Coleção Família Ferrez, FF-GF 2.0.1 cat nº 150.

11 Robert Smith. Carta de 10/7/1950. ANRJ. Coleção Família Ferrez, FF-GF 2.0.1 cat nº 150.

12 Referência ao fotógrafo alemão Carl Wilhelm Kahlo Kauffman (1871-1941), conhecido no México como Guillermo Kahlo. Valorizado por registrar o patrimônio arquitetônico do país, foi pai da pintora Frida Kahlo.

13 Robert Smith. Carta de 9/5/1950. ANRJ. Coleção Família Ferrez, FF-GF 2.0.1 cat nº 150.

14 Gilberto Ferrez. Carta de 3/7/1950. ANRJ. Coleção Família Ferrez, FF-GF 2.0.1 cat nº 150.

Em 1953 Smith anuncia o encontro entre eles:

Encantado em saber que estará no Rio quando eu aí chegar. Embarco-me para Belém no dia 9 de setembro e depois de fazer pequenas escala em Pernambuco e na Bahia, devo chegar no Rio de avião de Salvador no dia 11 de outubro. Aguardo o momento de nossa reunião com a maior antecipação, especialmente depois da impossibilidade de nos encontrar na Europa o ano passado. Vamos passar um par de dias juntos. Quero lhe mostrar o manuscrito do meu livro sobre arquitetura colonial e ouvir seu parecer. Quero ver suas fotografias, especialmente as da velha igreja dos jesuítas no Rio, o Palácio dos Governadores etc. Quero conhecer Paulo Santos, cujos livros sobre Ouro Preto e a arquitetura do século XVIII são tão interessantes.¹⁵

Eles se conheceram pessoalmente em 1953, depois de cerca de dois anos de amizade epistolar, quando Smith veio ao Brasil para conferências nas cidades históricas de Minas Gerais e passou pelo Rio. Na ocasião, Smith provavelmente comentou com Gilberto Ferrez sobre desconfiança da existência de "coisas brasileiras" na Hispanic Society of America – desenhos anônimos feitos durante a viagem de D. Leopoldina para o Brasil em 1817, bem como de desenhos de Hagedorn do Rio de Janeiro e Petrópolis.

Depois de encontro na casa de Ferrez, Robert Smith descobriu que Gilberto era casado com uma inglesa e falava muito bem o idioma. A partir de então, suas consultas ao amigo brasileiro são feitas em sua língua materna:

I am so glad that you liked what I wrote about the view and the map and hope that when you publish your book on the iconography of Recife you will refer to this article. I want to thank you also for your reference to me in your catalogue of the exhibition at Petrópolis. How different are the reaction of informed and ignorant people. To me the Hagedorn picture were virtually without interest but to you, who know the subject of Petrópolis so profoundly...¹⁶

Em carta de 5 de dezembro de 1954, um pedido de Robert Smith a Gilberto Ferrez:

Now I am working on a study of the mausoleum structures erected for the symbolic entombment (sic) of D. João V in the four parts of the Portuguese world immediately after his death in 1750. Most of the research was based upon the descriptive *opusculi* in Barbosa Machado Collection of the Division of the Rare books in Biblioteca Nacional. In this connection and remembering your great kindness (...), I am going to presume to ask another favor. When I consulted the town works listed below, I failed to note the date or dates of the ceremonies in

15 Robert Smith. Carta de 14/8/1953. ANRJ. Coleção Família Ferrez, FF-GF 2.0.1 cat nº 150.

16 Robert Smith. Carta de 6/3/1954. ANRJ. Coleção Família Ferrez, FF-GF 2.0.1 cat nº 150.

Oporto and Viseu and I should be most grateful if you would be kind enough to look them up and let me know what they were.¹⁷

Os laços entre eles se estreitaram cada vez mais, os dois opinavam sobre seus trabalhos e se ajudavam mutuamente nas pesquisas, além de que citavam um ao outro em seus artigos. Robert Smith foi fundamental para o aparecimento dos livros *Franz Frühbeck's Brazilian Journey* e *As Aquarelas de Richard Bate*. Sendo o primeiro, em coautoria entre os dois intelectuais e o segundo assinado somente por Gilberto Ferrez.

A GESTAÇÃO DO LIVRO FRANZ FRÜHBECK'S BRAZILIAN JOURNEY

Smith encontrou referências na Sociedade Hispânica da América a algumas aquarelas que eram consideradas anônimas, mas que chamaram sua atenção por dizer respeito à viagem de D. Leopoldina da Áustria para o Brasil em 1817. Sobre isso ele escreve ao amigo:

(...) Agora, de volta a Nova Iorque, vou lhe falar das coisas brasileiras da Sociedade Hispânica da América. Pedi licença para ver (...) e fui recebido por uma mulher sumamente desagradável. Ela logo me deu fotografias (para olhar) das aquarelas da viagem de D. Leopoldina e as vistas de Hagedorn. Quando protestei que queria ver os originais, ela informou que estavam guardadas num lugar totalmente inacessível. Nessas circunstâncias, achei melhor não fazer referência nenhuma à sua carta! (...) Em vez disso, tomei nota de tudo quanto vi, que aqui lhe mando. Quando tiver melhor oportunidade – talvez quando chegar o Rodrigo [de Melo Franco] – vou pedir uma nova licença de examinar o manuscrito. A *vrai dire*, as coisas de Hagedorn são fracas e de muito pouco interesse – a não ser peça que mostra a legação russa. Não há nada mais desagradável do que a técnica do homem, espécie de guache de colorido muito escuro. Mas as fotografias das aquarelas são interessantíssimas. Aqui tem a lista de todas (...). A documentação de casas e topografia é ótima, mas sem a desenvoltura de um Debret. Parece obra de um amateur, mas de bastante valor. Não sei identificá-la.¹⁸

Gilberto Ferrez logo que ficou sabendo da existência de imagens inéditas na Sociedade Hispânica da América escreveu à instituição pedindo cópias dos desenhos para seus estudos. Ele conseguiu reproduções das aquarelas de Hagedorn de Petrópolis para a exposição e o catálogo que estava organizando com a iconografia petropolitana. Entretanto, a Sociedade, percebendo que Robert Smith já vinha estudando aquelas imagens e que parecia demonstrar interesse em escrever um artigo sobre D. Leopoldina, sugeriu que Smith colaborasse com Ferrez num trabalho, onde ele, Smith, abordaria o tema de

17 Robert Smith. Carta de 5/12/1954. ANRJ. Coleção Família Ferrez, FF-GF 2.0.1 cat nº 150.

18 Robert Smith. Carta de 17/12/1953. ANRJ. Coleção Família Ferrez, FF-GF 2.0.1 cat nº 150.

D. Leopoldina e sua viagem, enquanto Gilberto analisaria as imagens. Sobre isso, lemos na carta de Robert Smith:

By now you must have received a letter from Mr. A. Hyatt Mayor, President of the Hispanic Society of America, offering you the right to study and publish the anonymous watercolors representing episodes of the journey of the Archduchess Leopoldina to Brazil and suggesting collaboration with me. This is an idea which occurred to Mr. Mayor when I raised the question of these watercolors (...). I found this suggestion extremely agreeable not only because I should like to prepare an essay on the historical aspect of this journey, but also because I can think of no greater satisfaction than an association with you of this sort.¹⁹

Ao que Gilberto Ferrez responde: "I feel greatly honored by such a kind invitation and I am ready to help you in every way you wish. If I understand rightly, I should receive photographic copies of all watercolors, study them, give an opinion on them, write a detailed explanation what each of them represents and help you in obtaining information on whatever you might need to write the historical part of the journey (...)"²⁰.

Encontramos aqui a origem do livro *Franz Frühbeck's 'Brazilian Journey*, de autoria de Robert Smith e Gilberto Ferrez, publicado pela Editora da Universidade de Pensilvânia e pela Sociedade Hispânica da América. Apesar do esforço empreendido por Ferrez, não foi possível uma edição no Brasil e o livro só saiu em inglês. Foram quatro anos de gestação entre cartas e encontros esporádicos.

A partir do acordo em torno de um trabalho conjunto, praticamente toda a correspondência versaria sobre o assunto com o qual eles se ocupariam nos próximos quatro anos. Gilberto Ferrez recebeu, então, as cópias dos desenhos, cuja autoria Robert Smith considerara anônima, e questiona esse anonimato em missiva de 1956:

Hoje, escrevo-lhe para comunicar que já recebi as fotografias em branco e preto, da viagem da Arquiduquesa Leopoldina e estou simplesmente maravilhado com a eloquência descritiva das mesmas. São fabulosas e da maior importância: completam admiravelmente a coleção Thomas Ender (...). É óbvio que não foram feitas por artista de classe e os erros de perspectiva são enormes, mas tudo isso não lhe tira o sabor, a espontaneidade e o que é mais importante, a fidelidade. (...) Você me informou que são aquarelas anônimas e a Hispanic Society, através de suas notas em alemão, que foram traduzidas aqui, diz que são aquatintas de autoria de Franz Frühbeck. Com quem está a razão?²¹

19 Robert Smith. Carta de 31/5/1956. ANRJ. Coleção Família Ferrez, FF-GF 2.0.1 cat nº 150.

20 Gilberto Ferrez. Carta de 8/6/1956. ANRJ. Coleção Família Ferrez, FF-GF 2.0.1 cat nº 150.

21 Gilberto Ferrez. Carta de 9/7/1956. ANRJ. Coleção Família Ferrez, FF-GF 2.0.1 cat nº 150.

Ao mesmo tempo em que procuravam por Franz Frühbeck, tentavam conseguir verba ou apoio para a publicação do livro e discutiam o formato. Robert Smith transmite a Ferrez sua opinião sobre o assunto:

The descriptions should be published on separate pages, but I am afraid it would be next to impossible to persuade any publishing house in this country to go to the expense of publishing them in both English and Portuguese. We almost never do that in this country, preferring to have two separate editions, one in each language. The only way that I can see the possibility of doing this is to have the entire cost of the Portuguese edition paid by some person or industrial in Brazil.²²

A dúvida sobre a autoria das aquatintas persistiu e Gilberto Ferrez se entusiasmou com o desafio de descobrir quem seria o tal Frühbeck. Mostrou as cópias dos desenhos para seus pares – Rodrigo Melo Franco, Marques dos Santos, Guilherme Auler, Hélio Viana e Énio da Silveira.²³ Todos consideraram o material de "máxima importância" e, provavelmente, como Énio da Silveira era um dos mais importantes editores da época, estando à frente da Editora Civilização Brasileira, Gilberto Ferrez se animou e acreditou que encontraria facilmente apoio para lançar o livro no Brasil. Disse para Smith que poderia publicar em inglês que ele se encarregaria de "vender" o livro para um possível patrocinador no Brasil. Mas não seria tão fácil assim.

Sobre a autoria dos desenhos, Gilberto Ferrez descobriu uma pista. Às voltas com suas pesquisas para a *Iconografia do Rio de Janeiro*²⁴ na Biblioteca Nacional, em um dos catálogos ele se deparou com uma referência à obra *Skizze meiner Reise nach Brasilien in Sud-Amerika im Jahre 1817 von F. J. Frühbeck. Wien, 1835*. Porém, o livro não se encontrava mais na Biblioteca Nacional. Teria sido roubado? Este dado sugeria ser quase certo que o autor das aquatintas era Frühbeck. Seria preciso, contudo, achar o tal livro. Porém, a tarefa foi muito difícil. Robert Smith pesquisou em todas as grandes bibliotecas dos Estados Unidos sem sucesso. O embaixador Souza Leão também vasculhou as coleções, arquivos e bibliotecas na Holanda e em Viena – de onde veio Frühbeck – em vão.

Em janeiro de 1957, Gilberto Ferrez diz a Smith que encontrou outra referência a Frühbeck: "Que Frühbeck escreveu um livro creio que não há dúvida, pois Alfredo de Carvalho catalogou-o, também, na sua Biblioteca

22 Robert Smith. Carta de 23/7/1956. ANRJ. Coleção Família Ferrez, FF-GF 2.0.1 cat nº 150.

23 Essas pessoas tinham certa influência no âmbito do mercado editorial. Énio de Silveira, por exemplo, era editor da Civilização Brasileira, enquanto Rodrigo Melo Franco, como presidente do SPHAN, tinha algum poder sobre as edições do Patrimônio.

24 Gilberto Ferrez. *Iconografia do Rio de Janeiro: 1530-1890, Catálogo Analítico* (Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 2000).

Exótica Brasileira, vol. II, (...). Infelizmente não sabemos se ele possuía o livro ou se apenas conheceu o exemplar da Biblioteca Nacional".²⁵

Logo em seguida, Robert Smith se deparou com mais uma evidência de que as aquarelas não eram anônimas. Encontrou uma referência a Frühbeck no livro de G. K. Nagles, *Neues Allgemeines Künstler-Lexicon*, de 1905. O livro dizia que Frühbeck foi um pintor talentoso de Viena que acompanhou em 1817 a comitiva de Dona Leopoldina.

Robert Smith procurou informações sobre o pintor amador com amigos austríacos. Ele escreve para Ferrez: "Hoje chegaram de Viena da Áustria boas notícias. Por intermédio do amigo Freiberg tinha indagado auprès do prefeito de Kriegliach a respeito do nosso Frühbeck. Da consulta resultaram as datas de nascimento do homem (1795) e do seu casamento (1819). Teve dois filhos. Freiberg está encantado".²⁶

A carta seguinte de Gilberto Ferrez trouxe a notícia tão esperada. Com um "Hurra! Hurra!",²⁷ comunicou ter achado o livro de Frühbeck, apesar de ainda não tê-lo visto. O colecionador paulista, Yan de Almeida Prado, tinha assegurado a Ferrez possuir o livro em sua biblioteca, faltando apenas localizá-lo. Entretanto, Yan não o encontrou rapidamente. Prometeu mandar traduzir e enviar o texto em português, mas demorou tanto que Robert Smith descobriu outra pessoa que o possuía: "Has Yan de Almeida Prado turned over to you the elusive volume? If not, you will be glad to know, I feel sure, that Rubens Borba de Moraes has written that his copy, which was sent to Paris to be bound, will soon be back, and then he will lend it to me".²⁸

Finalmente, em 30 de julho de 1957, Ferrez recebeu a cópia do texto do exemplar de Rubens Borba de Moraes. Robert Smith lhe enviara juntamente com as indicações dos trechos que, julgava, poderiam ser úteis nas descrições das aquarelas. Para ambos, era imperativo que o texto de Frühbeck fosse reproduzido na íntegra no final do trabalho, pois o consideravam de extrema raridade.



Fig. 2. Cópia carbono de carta de Gilberto Ferrez para Robert Smith de 19/3/1957 (fotografia da autora)

25 Gilberto Ferrez. Carta de 23/1/1957. ANRJ. Coleção Família Ferrez, FF-GF 2.0.1 cat nº 150.

26 Robert Smith. Carta s/d. ANRJ. Coleção Família Ferrez, FF-GF 2.0.1 cat nº 150.

27 Gilberto Ferrez. Carta de 19/3/1957. ANRJ. Coleção Família Ferrez, FF-GF 2.0.1 cat nº 150.

28 Robert Smith. Carta de 25/6/1957. ANRJ. Coleção Família Ferrez, FF-GF 2.0.1 cat nº 150.

Em 25 de janeiro de 1958, Robert Smith anuncia a seu amigo ter conseguido editor para o trabalho deles:

Meu caro amigo,

Tenho boas notícias. The book on Franz Frühbeck will be published by the press of the University of Pennsylvania. This was decided a few days ago after I had been to New York to see Mr. A. Hyatt Mayor. He promised financial assistance and suggested a joint publication. This pleased me very much because the imprint of the Hispanic Society of America will confer considerable prestige in this publication.²⁹

O livro foi publicado em 1960 somente em inglês em coedição entre a editora da Universidade de Pensilvânia e a Sociedade Hispânica da América. Foi dividido em três partes: um texto de Robert Smith sobre a viagem de Dona Leopoldina, outro, também de Smith, sobre Franz Frühbeck e as 16 aquatintas comentadas por Gilberto Ferrez com a colaboração de Smith. Só uma imagem foi publicada em cor, apesar de os autores defenderem que pelo menos quatro o fossem. A estampa que também está na capa do livro – *A chegada de D. Leopoldina ao Rio de Janeiro* – aparece diferenciada das demais em papel couché e a cores. A edição traz a marca dos livros de Gilberto Ferrez: um mapa do Rio de Janeiro no século XIX na folha de rosto, por sugestão de Robert Smith. Em anexo, aparece na íntegra o livreto escrito por Frühbeck, porém sem tradução para o inglês, somente em alemão com caracteres góticos. Ferrez sugeriu também a pertinência de publicar texto sobre as pesquisas que considerava extremamente frutíferas. Porém tal texto sobre a pesquisa, apesar de Gilberto Ferrez o ter redigido, acabaria não sendo incluído no livro.

Infelizmente, o livro só teve esta edição americana. Gilberto Ferrez tentou que a livraria e editora Kosmos, do Rio de Janeiro, o publicasse em português, mas não conseguiu, não nos foi possível saber o porquê. Desconfiamos que naquele contexto, com a construção da nova capital do Brasil, os interesses não estavam exatamente no Rio de Janeiro. Ademais, a construção de Brasília acarretou uma inflação galopante na economia do país, o que deve ter inviabilizado investimentos culturais.

A correspondência entre eles termina em 1960, quando o livro é publicado nos EUA. Nesses dez anos de cartas assíduas, Smith contribuiu ainda com outros trabalhos de Gilberto Ferrez. Ele colocou Ferrez em contato com o arquiteto Carlos Azevedo, importante intelectual português, para quem Ferrez enviou alguns de seus livros, recebendo em troca uma obra daquele

29 Robert Smith. Carta de 25/1/1958. ANRJ. Coleção Família Ferrez, FF-GF 2.0.1 cat nº 150.

autor sobre a arte em Goa, Damião e Diu. Porém, a mais importante contribuição para Ferrez foi a informação sobre Richard Bate.

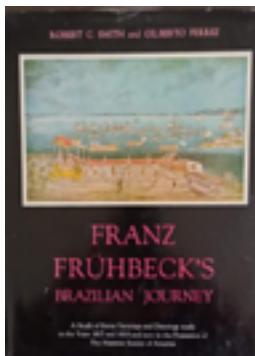


Fig. 3 Capa do livro *Franz Frühbeck's Brazilian Journey*, de Robert Smith e Gilberto Ferrez, editado pela University of Pennsylvania Press e pela Sociedade Hispânica da América em 1960. (fotografia da autora) Fig. 4 Franz Frühbeck. Embarque de D. Leopoldina em Livorno. Acervo da Hispanic Society of America. (fotografia de Maria de Lourdes Parreira Horta)



Fig. 5 Franz Frühbeck. Interior do navio D. João VI. Acervo da Hispanic Society of America. (fotografia de Maria de Lourdes Parreira Horta) Fig. 6. Franz Frühbeck. Interior do navio D. João VI. Reprodução do livro de Robert Smith e Gilberto Ferrez. (fotografia da autora)

AQUARELAS DO RIO EM CORNELL

Em 31 de julho de 1954, Smith escreveu para seu amigo carioca informando que ouviu falar da existência de novas vistas do Rio de Janeiro na biblioteca da Universidade de Cornell, em Ithaca, interior do estado de Nova York. Em carta de agosto, ele disse: "Meu caro amigo, como já lhe disse, mando uma cópia da lista dos títulos das vistas do Rio de Janeiro da Coleção Hull, atualmente na posse da Universidade de Cornell. Como verá, o material pa-

rece interessantíssimo e merece o mais cuidadoso estudo. É pena não ter fotografias.³⁰

Mandou também para Gilberto uma pequena memória com notícias de Richard Bate no Brasil. Encontramos também carta de 24 de maio de 1955 sobre a Coleção Bate da Universidade de Cornell: "I have communicated to Mr. Felix Reichman, assistant Librarian of the Cornell Library, your generous offer in connection with the watercolors of Rio in the Bate Collection. He replied that he was very much interested and would write to you about the matter and eventually send you photographs (...). I have not seen these views but hope to go to see this in august".³¹ Foi o ponto de partida do que veio a ser o livro *Aquarelas de Richard Bate*, que Gilberto Ferrez publicou em 1965 por ocasião do IV Centenário de Cidade do Rio de Janeiro.

Na correspondência de Gilberto Ferrez, encontramos já em março de 1955, carta da Universidade de Cornell para tratar das aquarelas de Bate. Depois de se apresentar, mandar seus livros e dar a referência de Robert Smith – que já havia conversado com Felix Reichmann sobre o erudito carioca – Ferrez se ofereceu para estudar as aquarelas e melhor identificar o material. Felix Reichmann, assistente da diretoria da biblioteca detentora do acervo, recebeu com entusiasmo a disposição de Gilberto Ferrez de identificar as imagens, mas esclareceu que naquele momento a universidade não disporia de verbas para fazer reprodução das obras, e que iria tentar, dentro de um ano obter a verba necessária. Começa então uma correspondência com a biblioteca da Universidade de Cornell, onde os dois estudiosos trocam conhecimentos e publicações. Estava preparado o terreno para Ferrez solicitar permissão para publicar as aquarelas, o que não foi difícil. Antes de tudo, o pesquisador brasileiro pediu para Reichmann examinar a lista que Robert Smith lhe havia mandado – conferir a nomenclatura e a dimensão – para constar do catálogo do Rio de Janeiro que estava preparando na mesma linha dos catálogos de iconografia do Recife e de Petrópolis já enviados para Cornell.

Todavia, Ferrez também pediu ajuda a seu amigo. Em 1958, escreve para Smith:

I am overwhelmed at the good news! So much so that I am writing you in English. (...) Talking about Bate, I needn't tell you how enthusiastic I am about his watercolors. They are very vivid and not only bring back the typical aspect of colonial architecture but especially the atmosphere of a patriarchal town. I am trying hard to find out more about him. Between the period of 1821, when he goes to England, and 1928 or 29, when he came back, he left his shop in charge of Robert Bate. Do

30 Robert Smith. Carta de 31/7/1954. ANRJ. Coleção Família Ferrez, FF-GF 2.0.1 cat nº 150.

31 Robert Smith. Carta de 24/5/1955. ANRJ. Coleção Família Ferrez, FF-GF 2.0.1 cat nº 150.

you know if this is his brother or his son? Do you happen to know anything about him besides what told by his daughter? Very important!³²

Gilberto Ferrez subsidiou as reproduções fotográficas em cores do acervo para que pudesse estudar. Em 1959, escreveu uma carta a Felix Reichmann dizendo que seu trabalho sobre Richard Bate estava pronto, faltando achar o editor “who would be prepared to have it printed, in colours, in Europe, so as to do justice to the painter”.³³

Somente em 1965 *Aquarelas de Richard Bate* veio a lume, apesar de já estar pronto desde o final da década de 1950. Com as comemorações do 4º Centenário do Rio de Janeiro em 1965, foi possível obter patrocínio para a publicação, que saiu com o selo da Galeria Brasiliana. Alberto Lee, no prefácio, nos informa que “a Galeria Brasiliana surgiu da determinação com que um grupo seletivo de homens proeminentes que, sob a égide inspiradora do Embaixador Assis Chateaubriand, lutou pelo seu aparecimento, cabendo ao Dr. Walter Moreira Salles ser escolhido para exercer o cargo de seu primeiro Presidente”.³⁴

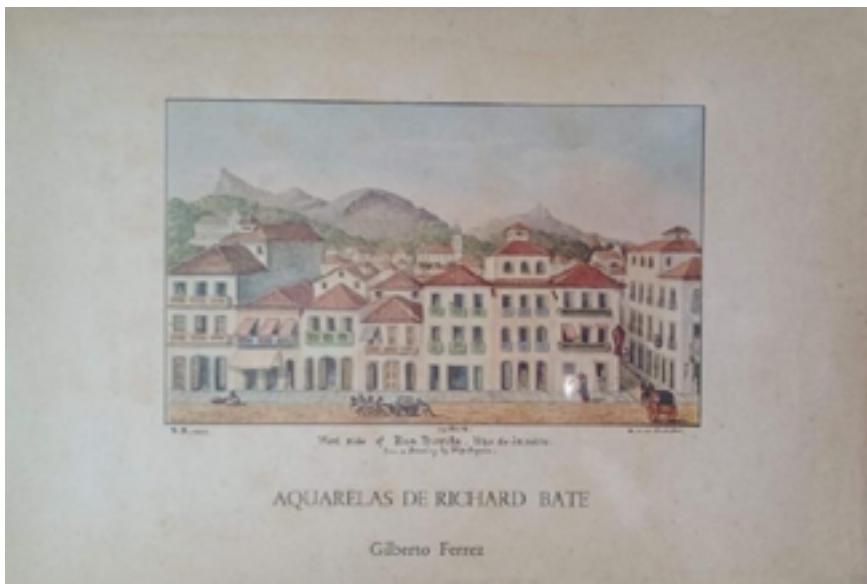


Fig. 7 Capa do livro *As Aquarelas de Richard Bate*, editado pela Galeria Brasiliana em 1965 (fotografia da autora)

32 Gilberto Ferrez. Carta de 21/2/1958. ANRJ. Coleção Família Ferrez, FF-GF 2.0.1 cat nº 150.

33 Gilberto Ferrez. Carta de 15/12/1959. ANRJ. Coleção Família Ferrez, FF-GF 2.6.1 cat nº 2.

34 Prefácio do livro *Aquarelas de Richard Bate*, 5.

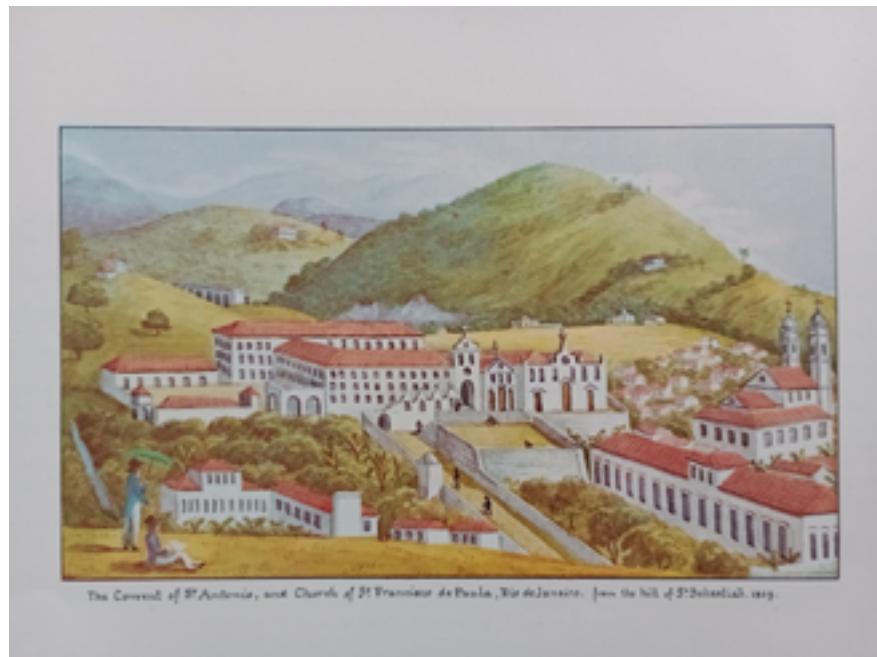


Fig 8. Richard Bate. Convento de Santo Antônio e Igreja de São Francisco de Paula. Reprodução do livro *Aquarelas de Richard Bate* (fotografia da autora).



Fig. 9. Richard Bate. Casas na Rua Matacavalos. Reprodução do livro *Aquarelas de Richard Bate*. (fotografia da autora)

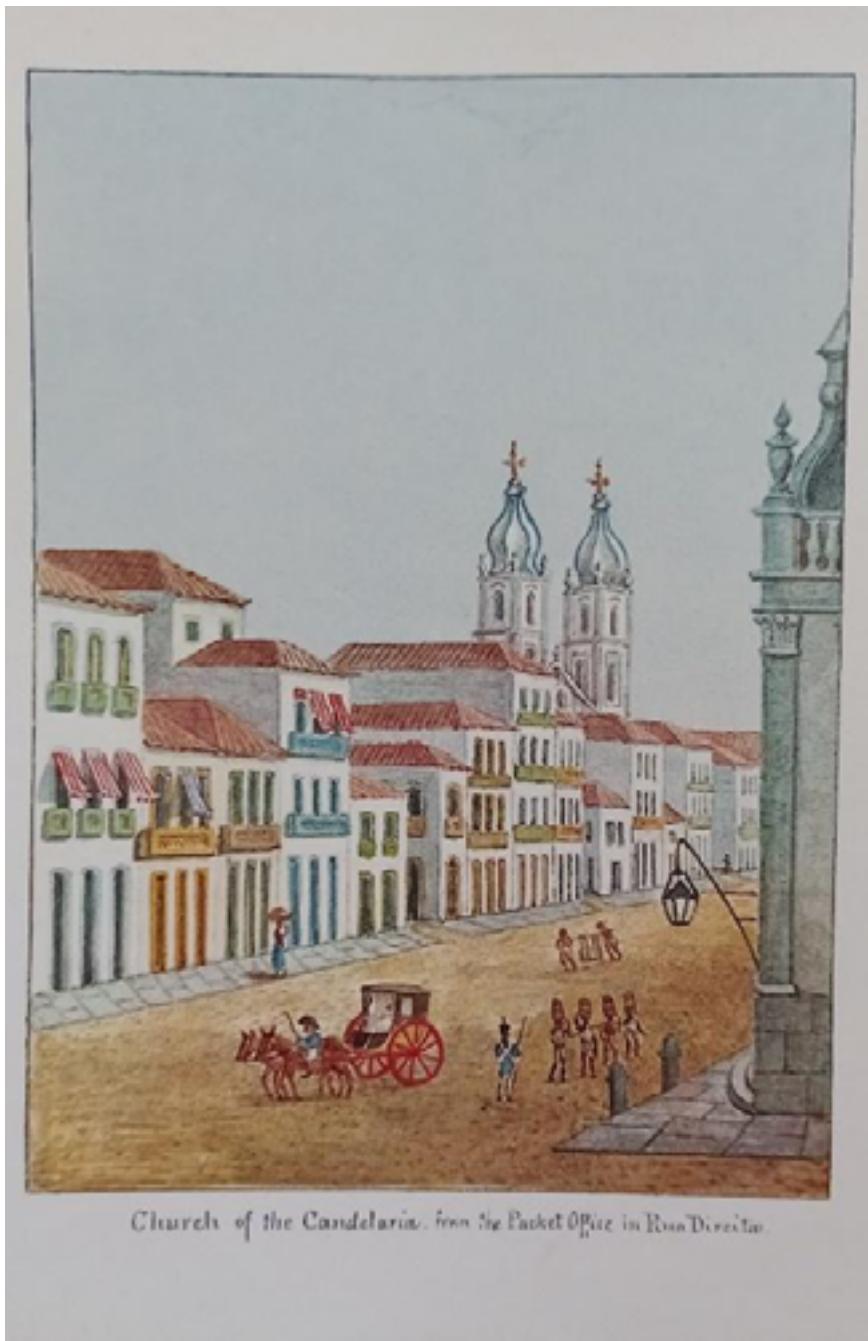


Fig. 10. Richard Bate. Igreja da Candelária e rua Direita. Reprodução do livro *Aquarelas de Richard Bate*. (fotografia da autora)

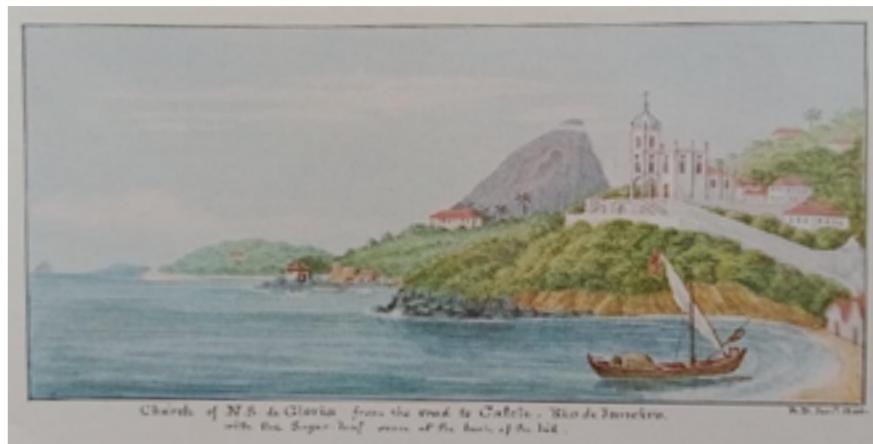


Fig. 11 Igreja da Glória tomada da rua de Catete com o Pão de Açúcar ao fundo. Reprodução do livro *Aquarelas de Richard Bate* (fotografia da autora).

Ignoramos o motivo pelo qual Gilberto Ferrez não citou seu amigo Robert Smith na apresentação de *Aquarelas de Richard Bate*, tendo tão somente agradecido às autoridades da Universidade de Cornell por permitir a publicação de seu acervo. Depois de tantos percalços para edição de Richard Bate, havia ele esquecido de seu amigo Smith? Teria Gilberto Ferrez ficado magoado pelo fato de seu texto explicativo a respeito da pesquisa sobre Frühbeck não ter sido publicado no livro *Franz Frühbeck's Brazilian Journey*? Não podemos responder a essas questões, todavia, concluímos esse pequeno ensaio apontando o importante papel desempenhado por Robert Smith no estudo da iconografia brasileira. A correspondência entre eles nos revela as práticas de pesquisas e a colaboração entre dois intelectuais de origem e formação diferentes. Um, norte-americano, formado e ativo no âmbito da academia. Outro, brasileiro, autodidata e com uma prática que mostra afinidade com a dos historiadores da escola dos antiquários. O primeiro com uma relação intelectual e estética com seu tema de estudo, o segundo com um vínculo afetivo e familiar com o universo das imagens do século XIX, sendo bisneto do escultor Zeferino Ferrez e neto de Marc Ferrez, um pioneiro da fotografia.

A correspondência nos permite afirmar, então, que – apesar de eventuais percalços da relação entre os eles – ambos os livros mencionados neste artigo foram uma construção coletiva, mesmo que a autoria do *Aquarelas de Richard Bate* esteja atribuída somente a Gilberto Ferrez.

BIBLIOGRAFIA

Manuscritos

- Arquivo Nacional do Rio de Janeiro (ANRJ), *Coleção Família Ferrez*, FF-GF 2.0.1 cat. nº 150. Robert Smith. Carta de 9/5/1950.
- ANRJ, *Coleção Família Ferrez*, FF-GF 2.0.1 cat nº 150. Gilberto Ferrez. Carta de 17/5/1950.
- ANRJ, *Coleção Família Ferrez*, FF-GF 2.0.1 cat nº 150. Gilberto Ferrez. Carta de 15/8/1950.
- ANRJ, *Coleção Família Ferrez*, FF-GF 2.0.1 cat nº 150. Robert Smith. Carta s\l.d.
- ANRJ, *Coleção Família Ferrez*, FF-GF 2.0.1 cat nº 150. Gilberto Ferrez. Carta de 3/7/1950.
- ANRJ, *Coleção Família Ferrez*, FF-GF 2.0.1 cat nº 150. Robert Smith. Carta de 10/7/1950.
- ANRJ, *Coleção Família Ferrez*, FF-GF 2.0.1 cat nº 150. Robert Smith. Carta de 14/8/1953.
- ANRJ, *Coleção Família Ferrez*, FF-GF 2.0.1 cat nº 150. Robert Smith. Carta de 17/12/1953.
- ANRJ, *Coleção Família Ferrez*, FF-GF 2.0.1 cat nº 150. Robert Smith. Carta de 6/3/1954.
- ANRJ, *Coleção Família Ferrez*, FF-GF 2.0.1 cat nº 150. Robert Smith. Carta de 31/7/1954.
- ANRJ, *Coleção Família Ferrez*, FF-GF 2.0.1 cat nº 150. Robert Smith. Carta de 5/12/1954.
- ANRJ, *Coleção Família Ferrez*, FF-GF 2.0.1 cat nº 150. Robert Smith. Carta de 24/5/1955.
- ANRJ, *Coleção Família Ferrez*, FF-GF 2.0.1 cat nº 150. Robert Smith. Carta de 31/5/1956.
- ANRJ, *Coleção Família Ferrez*, FF-GF 2.0.1 cat nº 150. Gilberto Ferrez. Carta de 8/6/1956.
- ANRJ, *Coleção Família Ferrez*, FF-GF 2.0.1 cat nº 150. Gilberto Ferrez. Carta de 9/7/1956.
- ANRJ, *Coleção Família Ferrez*, FF-GF 2.0.1 cat nº 150. Robert Smith. Carta de 23/7/1956.
- ANRJ, *Coleção Família Ferrez*, FF-GF 2.0.1 cat nº 150. Gilberto Ferrez. Carta de 23/1/1957.

ANRJ, *Coleção Família Ferrez*, FF-GF 2.0.1 cat nº 150. Gilberto Ferrez. Carta de 19/3/1957.

ANRJ, *Coleção Família Ferrez*, FF-GF 2.0.1 cat nº 150. Robert Smith. Carta de 25/1/1958.

ANRJ, *Coleção Família Ferrez*, FF-GF 2.0.1 cat nº 150. Gilberto Ferrez. Carta de 21/2/1958.

ANRJ, *Coleção Família Ferrez*, FF-GF 2.0.1 cat nº 2. Gilberto Ferrez. Carta de 15/12/1959.

Estudos

Ferrez, Gilberto. *As Aquarelas de Richard Bate, o Rio de Janeiro de 1808 a 1845*. Rio de Janeiro: Galeria Brasiliana, 1965.

Ferrez, Gilberto. *Iconografia do Rio de Janeiro, catálogo analítico*. 2 Vols. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 2000.

Lenzi, Maria Isabel Ribeiro. *Para aprendermos história sem nos fatigar, a tradição do antiquariado e a historiografia de Gilberto Ferrez*. Tese de doutoramento, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013

Reis Filho, Nestor Goulart, coord. *Robert Smith e o Brasil, arquitetura e urbanismo*. Brasília: DF: IPHAN, 2012.

--. *Robert Smith e o Brasil, cartografia e iconografia*. Brasília, DF: IPHAN, 2012.

Smith, Robert, Ferrez, Gilberto. *Franz Früberck's Brazilian Journey*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1960.

O legado Robert C. Smith na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian: uma introdução

The Robert C. Smith legacy at the Calouste Gulbenkian Foundation Art Library: a introduction

Maria José Cachola

Biblioteca de Arte e Arquivos da Fundação Calouste Gulbenkian

RESUMO

Robert Chester Smith Jr. (1912-1975). Historiador de arte norte-americano, especializado no estudo da talha e da arquitetura em Portugal e no Brasil. Cosmopolita, com interesse pela produção artística e seus criadores, nomeadamente Luigi Vanvitelli, Ludovice, Frei Cipriano da Cruz, Frei José de Santo António Vilaça, André Soares e Nicolau Nasoni. Conhecedor da arte e da cultura portuguesa, em particular do período barroco, destaca-se no estudo da influência de Portugal no Mundo, com elevado número de trabalhos, ao lado de John B. Bury e de Germain Bazin. No seu testamento, em 1972, declara que doa o seu legado à Fundação Calouste Gulbenkian. Integrado no Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes, encontra-se atualmente no acervo da Biblioteca de Arte e Arquivos, entidade responsável pelo seu tratamento, conservação, valorização e divulgação.

Palavras-chave: Robert Chester Smith; Legado; Talha; Arquitetura; Barroco Luso-Brasileiro; Fundação Calouste Gulbenkian

ABSTRACT

Robert Chester Smith Jr. (1912-1975) was an american art historian, specialized in the study of woodcarving and architecture in Portugal and Brazil. Cosmopolitan, with an interest in artistic production and its creators, namely Luigi Vanvitelli, Ludovice, Friar Cipriano da Cruz, Friar José de Santo António Vilaça, André Soares and Nicolau Nasoni. A connoisseur of Portuguese art and culture, particularly the Baroque period, he stands out in the study of Portugal's influence in the world, with a large number of works, alongside John B. Bury and Germain Bazin. In his will, in 1972, he declared that he was donating his legacy to the Calouste Gulbenkian Foundation. Part of the Fine Arts Department's Art Archive, it is currently in the collection of the Art and Archives Library, the entity responsible for its treatment, conservation, enhancement and dissemination.

Keywords: Robert Chester Smith; Legacy; Woodcarving; Architecture; Portuguese-Brazilian Baroque; Calouste Gulbenkian Foundation

1. O LEGADO DE ROBERT CHESTER SMITH

Um inegável contributo para a investigação na História da Arte, a documentação que nos chegou testemunha o trabalho desenvolvido por Smith ao longo de quarenta anos e o sentido amplo da sua identidade. Através da correspondência que recebeu e enviou conhecemos o seu percurso e a rede de contactos que estabeleceu com historiadores e instituições. Investigação consolidada nos textos que escreveu, nos relatórios de trabalho e de viagens e nas transcrições de documentos de arquivo metodicamente analisados, paralelamente com um vasto conjunto documental iconográfico, no qual se incluem milhares de registos fotográficos, captados por si e resultado de encomendas a fotógrafos, museus, arquivos e bibliotecas.



Fig. 1. Robert Chester Smith. Igreja de São Pedro dos Clérigos. Recife, agosto de 1969. CFT166.928. Legado Robert Chester Smith, Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte e Arquivos, Lisboa. (Foto de Benício Dias).

Smith¹, estudou na Universidade de Harvard no período de 1929 a 1936² e foi professor nas Universidades de Illinois, Sweet Briar e Pensilvânia, de 1937 até 1975³. Na década de 1930, fez parte do grupo de investigadores norte-americanos que iniciaram estudos luso-brasileiros. Com apoio institucional viajou para Itália, Portugal e Brasil, onde consultou bibliotecas e arquivos até aos anos 70⁴. Entre 1940 e 1973, organizou e participou em inúmeros congressos e colóquios⁵. Foi bolseiro Gulbenkian em 1962-1964, 1966, 1973 e 1974.



2. PROVENIÊNCIA DO LEGADO

A 2 de outubro de 1975, Artur Nobre de Gusmão, Diretor do Serviço de Belas Artes, informa o Conselho de Administração, que foi deferida a proposta - com despacho datado de 19 de julho 1973 - nos termos em que tinha sido formulada por Robert C. Smith, relativa à preparação e publicação de um conjunto de estudos de sua autoria reunidos sobre o título *Miscelânia de Estudos de Arte e História Social dos Séculos XVIII e XIX em Portugal*. Os estudos incidiriam sobre

Fig. 2. Robert Chester Smith. Quinta de Santa Cruz, Coimbra, 6 de abril de 1935. CFT001.43491. Legado Robert Chester Smith, Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte e Arquivos, Lisboa. (Foto Carrasco, Lisboa).

1 Robert Chester Smith Jr. (Cranford, New Jersey, 26 de fevereiro de 1912 - Glen Moore, Chester County, Pennsylvania, 21 de agosto de 1975). Filho de Robert Chester Smith (Amherst, Massachusetts, 1880 - ?) e de Nancy Price Smith, Clark apelido de solteira (Howard, Maryland, 1882 - 1967).

2 Smith iniciou os seus estudos no liceu de Haverford entre 1920 e 1929, onde adquiriu conhecimentos de Latim, Grego, Francês e Língua e Literatura inglesa. Frequentou a Universidade de Harvard, entre 1929 e 1936, onde estudou Artes, Alemão, Geografia e História entre outras disciplinas. Completou o Bacharelato e o Mestrado em Artes, com distinção, em junho de 1933 e em 1934, e o Doutoramento em 1936.

3 Smith foi professor na Universidade de Illinois entre 1937 e 1939 e professor associado de História da Arte no Sweet Briar College de 1945 a 1946. Integrou o corpo docente da School of Fine Arts da Universidade de Pensilvânia como professor assistente em 1947, professor associado em 1948, e lecionou como Full Professor de 1956 até 1975.

4 Cosmopolita, Smith visitou numerosos países, a Alemanha, Argentina, Áustria, Bélgica, Colômbia, Dinamarca, Espanha, França, Grécia, Guatemala, Holanda, Inglaterra, México, Peru e Suíça, entre outros. Como escreve Flávio Gonçalves, "Na morte de Robert C. Smith," *Belas Artes*, nº. 30 (1976): 49-61.

5 Gonçalves, "Na morte de Robert C. Smith," 51-52, indica em: Lisboa (1940), Porto (1949), Rio de Janeiro (1949), Washington (1950), Amsterdão (1952), São Paulo (1954), Lisboa (1957), Coimbra (1958), Salvador (1959), Lisboa (1960), Nova York (1961), Coimbra (1963), Cambridge, Massachusetts - Nova York (1966), Braga (1973).

talha, pintura, azulejo e história social e encontravam-se em preparação na altura da sua morte⁶.

Smith responde com agrado em carta de 10 de setembro de 1973, e diz: "Tendo estado fora, numa viagem ao Texas, recebi com bastante demora a sua carta de 14 de Agosto, em que me deu a boa notícia da verba a mim concedida pela Fundação Calouste Gulbenkian para a preparação de uma Miscelânea de Estudos de Arte (...) em Portugal (...)"⁷.

A partir de 1 de janeiro de 1974, Robert Smith iniciou em Portugal os estudos que havia programado, mas veio a adoecer gravemente pelo que decidiu regressar aos Estados Unidos. Voltou a Lisboa em fevereiro de 1975 onde permaneceu até abril. Em julho escreveu a comunicar que tencionava voltar a Portugal em fins de outubro. Artur N. de Gusmão informa que "foram estas as últimas notícias que recebemos do Prof. Robert Smith, que viria a falecer em finais de Agosto"⁸. E comunica ao Conselho de Administração que "Tomámos conhecimento (...) do desaparecimento deste grande lusófilo, que muito enriqueceu a bibliografia da História da Arte em Portugal (...)", sublinha a boa colaboração que sempre existiu entre o Prof. Robert Smith e a Fundação Gulbenkian. Dessa colaboração, assinala a realização do inventário da talha em Portugal, a obra sobre Frei José de Santo António Vilaça, diversas conferências e lições integradas em cursos promovidos pela Fundação, a exposição de documentação fotográfica sobre a talha em Portugal, apresentada em Lisboa em 1963 e em Braga no Congresso Internacional de Estudos em Homenagem a André Soares em 1973⁹, e o livro *The Art of Portugal*, cuja publicação a Fundação decidiu apoiar sob a forma de exemplares¹⁰.

Em carta de 8 de setembro, José de Azeredo Perdigão (Presidente da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1956 e 1993), transmite as condolências a Mrs. John Sherwood, prima de Robert C. Smith, a quem solicita "esclarecimentos sobre os elementos reunidos por Smith destinados à obra que estava a ser subsidiada" e manifesta "o desejo de sabermos se haveria qualquer possibilidade de a Fundação poder vir a ficar na posse dos fichei-

6 Apontamento do Serviço de Belas Artes (inf nº. 196/75) de Artur Nobre de Gusmão, 2 de outubro de 1975, BA 00010, Fundação Calouste Gulbenkian, Arquivos Gulbenkian, Lisboa.

7 Carta de Robert Chester Smith para Artur Nobre de Gusmão, Glemmoore, Penna, USA, 10 de setembro de 1973, Legado Robert Chester Smith, Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte e Arquivos, Lisboa.

8 Apontamento do Serviço de Belas Artes (inf nº. 196/75) de Artur Nobre de Gusmão.

9 Congresso promovido pela Câmara Municipal de Braga em 1973. O catálogo da exposição, Fundação Calouste Gulbenkian, ed, *Aspectos da arte em Portugal no século XVIII* (Braga, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973). Publicado em conjunto com uma exposição com o mesmo título, organizada e apresentada em Braga, 1973, salienta que a Fundação Calouste Gulbenkian organizou expressamente esta exposição, dando assim o seu contributo aos estudos a que o congresso se propôs.

10 Apontamento do Serviço de Belas Artes (inf nº. 196/75) de Artur Nobre de Gusmão.

ros e de toda a documentação de Robert Chester Smith sobre Portugal, que desejaríamos poder vir a incluir nos nossos arquivos de documentação, o que seria, sem dúvida, preciosa base de trabalho para os nossos estudiosos no campo da História da Arte, ao mesmo tempo que merecida homenagem à memória de Robert Smith”¹¹.

Esta carta ficou sem resposta. No entanto, é enviada à Fundação uma comunicação assinada por Samuel Evans Ewing, representante dos executores testamentários de Robert Smith, comunicando a decisão deste último de doar e legar as suas fotografias, negativos, transparências coloridas, notas, manuscritos, gravações, diplomas e insígnias, à Fundação Calouste Gulbenkian, conforme o ponto 4 do seu testamento, datado de 4 de janeiro de 1972. Samuel E. Ewing solicita a ida de uma pessoa de Portugal aos Estados Unidos para examinar e proceder à recolha da documentação. E levanta a questão de como atuar relativamente ao material que diz respeito a temas americanos e que os executores gostariam que ficasse em poder de museus e fundações dos Estados Unidos¹².

Deste modo, Artur N. de Gusmão, propõe ao Conselho de Administração: aceitar a doação; a sua inclusão no Arquivo de Documentação de História da Arte em Portugal, que se encontra em preparação pelo Serviço; que se envie como representante da Fundação à América, o Professor Flávio Gonçalves, da Escola Superior de Belas Artes do Porto, Professor de História da Arte, de mérito e confiança, amigo de Smith em Portugal, e se responda imediatamente à carta dos executores testamentários, aceitando a doação e o envio do delegado. “Deste modo a Fundação Calouste Gulbenkian procura corresponder à distinção que mereceu ao Prof. Robert Smith, que para com ela quis manifestar não apenas um reconhecimento pelo apoio dado pela Instituição sempre aos seus estudos, mas também a sua confiança nos destinos da mesma Instituição e na sua capacidade de acção cultural”¹³.

A 23 de outubro de 1975, Flávio Gonçalves é convidado pela Fundação, para ser seu representante na América e é informado que o Prof. Hellmut

11 Carta de José de Azeredo Perdigão, para Mrs. John Sherwood, Baltimore, Maryland, U.S.A., 8 de setembro de 1975, BA 00010, Fundação Calouste Gulbenkian, Arquivos Gulbenkian, Lisboa; Apontamento do Serviço de Belas Artes (inf nº. 196/75) de Artur Nobre de Gusmão.

12 Carta de Samuel Evans Ewing, Law Offices Ewing and Ewing, West Chester, PA. para Mr. Artur Nobre de Gusmão, 16 de setembro de 1975, BA 00010, Fundação Calouste Gulbenkian, Arquivos Gulbenkian, Lisboa. Sobre o tema do legado testamentário de Robert C. Smith, cf. Sílvia Ferreira, “A arte portuguesa pelo mundo. Robert C. Smith: dimensão de um legado”, 13.º Congresso da AIL-Roma 2021, Imprensa da Universidade de Coimbra (no prelo).

13 Apontamento do Serviço de Belas Artes (inf nº. 196/75) de Artur Nobre de Gusmão.

Wohl, do Departamento de Belas-Artes de Boston, estará na disposição de dar apoio e colaboração na seleção do material¹⁴.

Em carta datada de 4 de dezembro de 1975, os executores testamentários comunicam à Fundação, que a casa do Prof. Smith, onde se encontra o espólio, já foi vendida, devendo a mesma ficar devoluta em janeiro. Sugerem o imediato envio de todo o espólio, que por doação pertence à Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa¹⁵. Este novo dado modifica o previsto e Artur N. de Gusmão propõe que se aceite a sugestão e "se delegue a nossa representação para tratar com os executores testamentários e acompanhar o assunto nos Estados Unidos no Prof. Hellmut Wohl(...)", e "se convide o mesmo Professor a vir a Portugal quando o espólio esteja em nosso poder para, com o Prof. Flávio Gonçalves e connosco, se proceder ao estudo do espólio, reconhecer no mesmo eventuais elementos de marcado e exclusivo interesse para a Arte dos Estados Unidos em ordem a qualquer proposta ulterior de eventual oferta pela fundação a instituições de cultura americana"¹⁶.

A 20 de julho de 1976, Pedro Tamen escreve a Hellmut Wohl para a sua Casa de São Bento, em Colares, a comunicar "o acontecimento feliz da chegada à Fundação finalmente, das caixas contendo diversos elementos que compõem o legado do Prof. Robert C. Smith(...)". Pedro Tamen agradece "toda a valiosa colaboração" de Hellmut Wohl, como representante da Fundação Gulbenkian nos EUA, no acompanhamento dos trabalhos relacionados com a remessa para Lisboa da doação feita à Fundação por Robert Chester Smith¹⁷.

Conforme plano previamente aprovado,¹⁸ deslocaram-se a Lisboa, no início de janeiro de 1977, os professores Hellmut Wohl, da Universidade de Boston e Flávio Gonçalves, da Universidade do Porto, convidados pela Fundação Calouste Gulbenkian para procederem ao exame do espólio legado por Robert Smith. Os resultados do trabalho que realizaram constam no *Relatório e recomendações de Flávio Gonçalves e Hellmut Wohl*, enviado à Fundação, em anexo à carta datada de 7 de janeiro de 1977¹⁹.

14 Carta de Artur Nobre de Gusmão para Flávio Gonçalves, 23 de outubro de 1975, BA 00010, Fundação Calouste Gulbenkian, Arquivos Gulbenkian, Lisboa.

15 Carta de Samuel Evans Ewing, Law Offices Ewing and Ewing, West Chester, PA, a Artur Nobre de Gusmão, 4 de dezembro de 1975, BA 00010, Fundação Calouste Gulbenkian, Arquivos Gulbenkian, Lisboa.

16 Apontamento do Serviço de Belas Artes (inf. nº. 240/75) de Artur Nobre de Gusmão, 11 de dezembro de 1975, BA 00010, Fundação Calouste Gulbenkian, Arquivos Gulbenkian, Lisboa.

17 Carta do Serviço de Belas Artes de Pedro Tamen para Hellmut Wohl, Casa de São Bento, Colares, 20 de julho de 1976, BA 00010, Fundação Calouste Gulbenkian, Arquivos Gulbenkian, Lisboa.

18 Apontamento do Serviço de Belas Artes (inf. nº. 35/77) de Artur Nobre de Gusmão, 25 de janeiro de 1977, BA 00010, Fundação Calouste Gulbenkian, Arquivos Gulbenkian, Lisboa.

19 Relatório e recomendações de Flávio Gonçalves e Hellmut Wohl e listagem, 4 janeiro de 1977, Legado Robert Chester Smith, Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte e Arquivos, Lisboa. Existem duas cópias do relatório em anexo à Carta de Hellmut Wohl, 7 de janeiro de 1977, BA 00010, Fundação

3. DESCRIÇÃO DO LEGADO

O Legado de Robert C. Smith foi assim integrado no Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes, onde foi alvo de ações de inventariação e conservação, encontrando-se desde essa altura disponível para consulta. Com a extinção do Arquivo, em novembro de 2001, transitou para a Biblioteca de Arte e Arquivos, entidade atualmente responsável pelo seu tratamento, conservação, valorização e divulgação.

O Legado é constituído por um conjunto documental fotográfico, um núcleo textual e objetos pessoais – medalhas de mérito e condecorações²⁰. Encontra-se acondicionado em embalagens de conservação e armazenado em depósitos climatizados com temperatura e humidade relativa controlada²¹.

3.1. DOCUMENTAÇÃO TEXTUAL

A documentação textual mantém a sua organização inicial, os documentos estão disponíveis para consulta na Biblioteca de Arte. No Arquivo de Arte, uma parte desta documentação foi descrita, durante a produção da primeira exposição pública do legado, denominada *Robert Chester Smith 1912-1975. A investigação na História de Arte*, com curadoria do investigador Dalton Sala. Esteve patente na 4^a Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, em 1999, e na Fundação Calouste Gulbenkian, em 2000²².

Trata-se de um vasto conjunto documental constituído por correspondência, textos manuscritos e datilografados, cadernos com anotações, apontamentos e notas, relatórios de trabalho e de viagens, monografias, periódicos, recortes de imprensa²³ e um conjunto de trabalhos não publi-

Calouste Gulbenkian, Arquivos Gulbenkian, Lisboa.

20 Grande Oficial da Ordem Militar de Cristo, Portugal, 1940; Oficial da Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul, Brasil, 1954; Grande Oficial da Ordem Militar de Santiago, Portugal, 1969; Medalha da Fundação Calouste Gulbenkian, 1969; Medalha do Real Gabinete Português do Rio de Janeiro, 1969; Medalha de Ouro da Cidade de Braga, Câmara Municipal de Braga, 1973; Medalha da Câmara Municipal de Braga: Congresso A Arte em Portugal no século XVII", 1973; Medalha de Mérito, Ouro, da cidade do Porto, Câmara Municipal do Porto, 1973; Medalha Comemorativa do Centenário da Morte de Nicolau Nasoni, Câmara Municipal do Porto, 1973. Smith foi também condecorado Doutor Honoris Causa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1969, Doutor Honoris Causa pela Universidade Federal da Bahia, Salvador, em 1969 e Oficial da Ordem Nacional do Rio Branco, Brasil, em 1973.

21 Sala semifria: negativos em vidro (p/b), negativos e diapositivos em poliéster (p/b), provas (p/b) e documentação textual 20°C e 55% HR. Câmara fria: negativos e diapositivos em acetato de celulose (p/b e cor), negativos e diapositivos em poliéster e provas cor 5°C e 38% HR.

22 Veja-se o catálogo Manuel da Costa Cabral, Jorge Rodrigues, coords., *Robert C. Smith, 1912-1975. A investigação na História de Arte* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000). Publicado em conjunto com uma exposição com o mesmo título, organizada e apresentada em Lisboa, 2000; e o artigo de Ana Vaz Milheiro, "Espólio de Robert Chester Smith (1912-75) em São Paulo e depois em Lisboa. Um americano convertido ao Barroco", *Público, Revista Ípsilon Cultura*, 24 de dezembro de 1999, 28-29.

23 Esta documentação contém desenhos de arquitetura que fazem parte das pesquisas e estudos do

cados. Destacamos a tese de mestrado sobre a obra do arquiteto italiano Luigi Vanvitelli e o estudo inédito inacabado acerca da arquitetura colonial brasileira²⁴.

3.1.1. THE MINOR ARCHITECTURE OF LUIGI VANVITELLI

Tese de mestrado de Robert C. Smith, apresentada na Universidade de Harvard, em 1934²⁵. Primeira investigação de Smith fora dos Estados Unidos, fulcral para o desenvolvimento do seu interesse por Portugal, devido à descoberta em 1932, dos desenhos da Capela de São João Baptista da Igreja de São Roque de Lisboa, no Museo di San Martino de Nápoles.

Em 1972, Smith escreveu “(...) encontrei em Nápoles os desenhos de Luigi Vanvitelli para a capela de S. João Baptista, de Lisboa, e de repente se me abriu o caminho para Portugal”²⁶. Três anos depois, estas palavras do historiador foram citadas por Alexandre Alves, na revista *Beira Alta* e foram mais tarde reproduzidas por Russell-Wood no artigo que publicou no catálogo da exposição de homenagem a Robert Smith, no ano 2000, em Lisboa²⁷. O autor assinala ainda, que no outono de 1932, Smith pediu autorização para suspender a matrícula em Harvard, porque pretendia ir estudar para Itália como estudante independente. Comunicando, mais tarde, a A. C. Hanford, reitor da Universidade, que “Ganhei uma bela experiência com a investigação sobre o ilustre arquitecto do século XVIII Luigi Vanvitelli e conto apresentá-la como tese”²⁸.

investigador.

24 Do conjunto de trabalhos inéditos não publicados, assinalamos ainda o estudo: *The Library of the University of Coimbra*, com projeto de edição crítica *A Biblioteca Joanina de Coimbra, história e arte. Um estudo inédito de Robert C. Smith*, dirigido por Sílvia Ferreira (IHA-NOVA FCSH /IN2PAST), com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia, em colaboração com a Imprensa da Universidade de Coimbra e a Fundação Calouste Gulbenkian e a comunicação sobre esta obra, apresentada no congresso *Confluências artísticas na cultura iberoamericana. (1600-1850). O mundo de Robert C. Smith (1912-1975)*, a 14 de novembro de 2022, na Fundação Calouste Gulbenkian, por Sílvia Ferreira e Cristina Rodrigues, “A Biblioteca Joanina de Coimbra”; e o trabalho inacabado *European Furniture*.

25 Robert Chester Smith, “The Minor Architecture of Luigi Vanvitelli” (tese de mestrado, Universidade de Harvard, 1934), cf. exemplar incluído no Legado Robert Chester Smith.

26 Escreveu na introdução da sua obra Robert C. Smith, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça: escultor beneditino do século XVIII*, vol. 1 (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972), 18.

27 Alexandre Alves, “Robert C. Smith, grande historiador da arte portuguesa,” *Beira Alta*, vol. 34, fasc. 4 (1975): 456; A. J. R. Russell-Wood, “Robert C. Smith: investigador e historiador”, in *Robert C. Smith: A investigação na História de Arte 1912-1975*, coords. Manuel da Costa Cabral, Jorge Rodrigues (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000), 33, 62. Publicado em conjunto com uma exposição com o mesmo título, organizada e apresentada em Lisboa, 2000.

28 Russell-Wood, 33-62. O autor cita em nota a Ficha 1929-33. Petição de 14 de maio de 1932, do processo da Universidade de Harvard, e a correspondência de Smith para Hanford. Roma, 21 de novembro de 1932.

No capítulo décimo segundo da tese, acerca da Capela de Lisboa, o investigador assinala que "In the Museo di San Martino at Naples, there are four drawings on two sheets for the chapel of San João, done on two sheets of paper and signed by Luigi Vanvitelli which so closely follow the description contained in the Lisbon document that there can be no doubt that they are the drawings in question, or at least copies of those drawings(...)"²⁹. São quatro desenhos a lápis, tinta e aguarela do primeiro projeto de 1742.

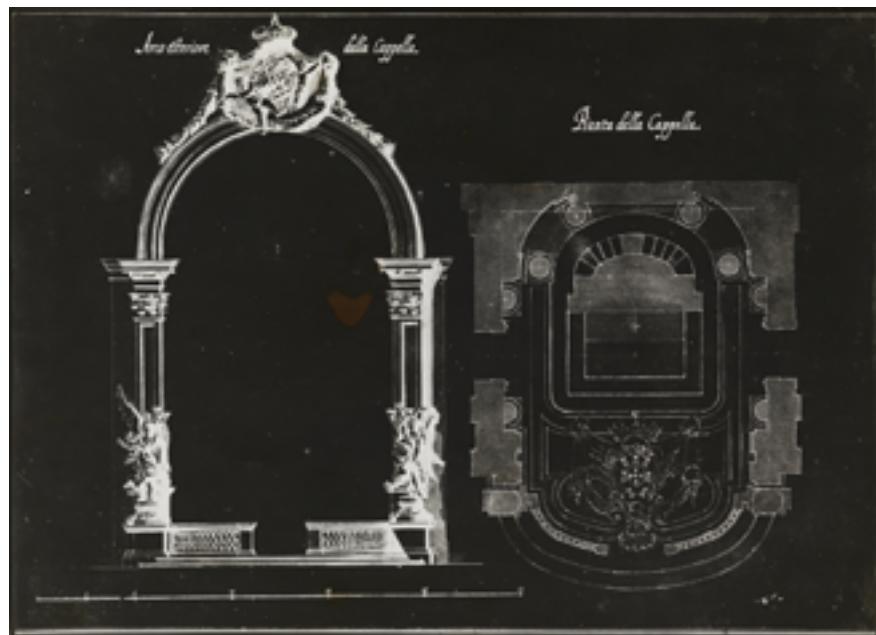


Fig. 3. Luigi Vanvitelli, Arco exterior e planta, Cortes transversal e longitudinal, 1º projeto, 1742. Desenho a lápis e tinta, aguarela. Museu Nazionale di San Martino, Nápolis, CFT001.51572, CFT001.51574. Legado Robert Chester Smith, Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte e Arquivos, Lisboa.

O projeto da capela de São João Baptista, encomenda régia de D. João V, e seus autores, tem sido assunto de vários estudos e publicações. Destes trabalhos, consideramos fundamental a monografia publicada em 2015, com coordenação científica e editorial de Teresa Leonor M. Vale, no seguimento da intervenção de conservação e restauro que a capela sofreu, entre 2011 e 2012, e das exposições *A encomenda prodigiosa. Da Patriarcal à Capela Real de São João Batista*, em 2013, e *De Roma para Lisboa. Um Álbum para o Rei Magnânimo*, em 2015, e em particular o ensaio da autoria de António Filipe

29 C. Smith, "The Minor Architecture of Luigi Vanvitelli", 56. Para a temática aqui abordada, cf., o capítulo 12 "The Chapel of San João Baptista in the Church of San Roque at Lisbon".

Pimentel, que aborda a problemática do “Debate desenhado” entre Lisboa e Roma³⁰, onde se incluem os quatro desenhos apresentados na tese.

Este trabalho de Robert C. Smith, é uma obra notavelmente ilustrada com cerca de 226 provas fotográficas a preto e branco com legendas do autor.

3.1.2. THE COLONIAL ARCHITECTURE OF BRAZIL

Com uma formação exemplar no domínio das Belas-Artes, em 1934, R. Smith frequentou a Universidade de Coimbra, com uma bolsa de estudo da Universidade de Harvard, a que tinha concorrido em fevereiro de 1933³¹, com o objetivo de desenvolver e publicar estudos sobre arte portuguesa. Chandler Rathfon Post e os seus trabalhos sobre história da escultura europeia e americana e em particular da pintura espanhola, e o curso de história da língua portuguesa, lecionado pelo professor Ford, que Smith frequentou em Harvard, serviram de preparação para a sua vinda a Portugal³². Neste país, adquiriu o domínio da língua portuguesa, falada e escrita, e desenvolveu a investigação para o seu doutoramento acerca de Ludovice, o arquiteto alemão do século XVIII e a sua obra em Mafra. Tema considerado notável e pioneiro por Hellmut Wohl, que atribui à falta de interesse dos investigadores norte americanos, nos anos 30, pelo barroco e pela arte e arquitetura do século XVIII³³. 1936 é o ano de defesa da tese, denominada: *João Frederico Ludovice, an Eighteenth Century Architect in Portugal*, sobre a qual publicou um artigo no *The Art Bulletin* – revista do College Art Association of America – em setembro do mesmo ano³⁴. António F. Pimentel reconhece, que com este

30 Teresa Leonor M. Vale, coord., *A Capela de São João Batista da Igreja de São Roque, a encomenda, a obra, as coleções* (Lisboa: Museu de São Roque, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2015), 1-429; António Filipe Pimentel, “A Capela Real de São João Batista: um “Debate Desenhado” entre Lisboa e Roma,” in *A Capela de São João Batista da Igreja de São Roque, a encomenda, a obra, as coleções*, coord. Teresa Leonor M. Vale, 52-79.

31 Bolsa atribuída a 19 de janeiro de 1934, cf. Russell-Wood, “Robert Chester Smith: investigador e historiador”, 33, 62. Informação em nota proveniente da consulta do processo de Robert C. Smith na Universidade de Harvard pelo autor.

32 Referimos a obra de Chandler Rathfon Post. *A History of Spanish Painting*, 14 vols. (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1930-1966); e ainda os dois trabalhos anteriores do autor *Medieval Spanish Allegory*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1915; e *A History of European and American Sculpture from the Early Christian Period to the Present Day*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1921, mencionados em nota por Russell-Wood, “Robert Chester Smith: investigador e historiador”, 33, 62.

33 Sobre o tema *The Architecture of João Frederico Ludovice and Some of his Contemporaries at Lisbon, 1700-1750*, apresentado em Harvard por R. C. Smith em 1935, veja-se o texto de Hellmut Wohl, “Robert C. Smith e a História da Arte nos Estados Unidos”, in *Robert Chester Smith (1912-1975): A investigação na História de Arte*, 23- 25, 29. Publicado em conjunto com uma exposição com o mesmo título, organizada e apresentada em Lisboa, 2000.

34 Robert C. Smith, “João Frederico Ludovice an Eighteenth Century Architect in Portugal,” *The Art Bulletin*, setembro de 1936, 273-370, consultado em 6 de outubro de 2022, <https://doi.org/10.2307/3045634>; cf. Wohl, “Robert Chester Smith e a História da Arte nos Estados Unidos”, 29; Gonçalves, “Na morte de

trabalho “Smith terminaria produzindo o primeiro estudo de valor realmente científico sobre Mafra, Ludovice e a sua obra”³⁵.

No seguimento do seu trabalho em Portugal, R. Smith visitou pela primeira vez o Brasil, em 1937, com uma carta de apresentação do professor Clarence Henry Haring da Universidade de Harvard, para o Ministério das Relações Exteriores no Rio de Janeiro³⁶, como bolsheiro do *American Council of Learned Societies*³⁷, com interesse pela investigação e inventariação da arte e da arquitetura colonial brasileira, integrada no seu contexto histórico e social. Bem documentado, fruto de uma vasta pesquisa em fontes bibliográficas e arquivísticas em Portugal e nos Estados Unidos, iniciou a sua investigação no Brasil, a 2 de abril de 1937, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e no Arquivo Histórico e Geográfico Brasileiro, consultando e transcrevendo exaustivamente documentação acerca de Minas Gerais. Daí partiu em viagem de estudo para Ouro Preto, visitou a cidade de Mariana e viajou até Santos e Belém. Paralelamente à produção escrita, Smith, desenvolveu sistematicamente uma recolha fotográfica, que considerava parte fundamental do seu trabalho. De julho de 1946 a abril de 1947, voltou novamente ao Brasil como bolsheiro Guggenheim e visitou o Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Espírito Santo, Bahia, Pernambuco e Belém³⁸.

The colonial architecture of Brazil, é uma obra resultante das viagens e trabalho de Smith no Brasil, estudo inédito e inacabado, assim denominado por Rafael Moreira no ano 2000. Este historiador analisa a investigação desenvolvida pelo investigador, a metodologia de trabalho, o percurso, o contexto temporal e estabelece relações com os estudos e investigadores seus contemporâneos³⁹. Trata-se de um conjunto de 11 álbuns sobre arquite-

Robert C. Smith,” 53; “Bibliografia de Robert Chester Smith”, in *Robert C. Smith (1912-1975): A investigação na História da Arte*, 439. Publicado em conjunto com uma exposição com o mesmo título, organizada e apresentada em Lisboa, 2000.

35 Veja-se o texto de António Filipe Pimentel, “Um olhar perspicaz: Robert Smith e o monumento de Mafra.” in *Robert C. Smith (1912-1975): A investigação na História da Arte*, 276-286. Publicado em conjunto com uma exposição com o mesmo título, organizada e apresentada em Lisboa, 2000.

36 Carta de Clarence Henry Haring, 1937, doc. 25, 2, 20, Legado Robert Chester Smith, Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte e Arquivos, Lisboa; cf. Russell-Wood, “Robert Chester Smith: investigador e historiador”, 33, 62.

37 Cf. Gonçalves, “Na morte de Robert C. Smith,” 51; Benedito Lima de Toledo, “Robert Chester Smith e a arquitectura no Brasil.” in *Robert C. Smith (1912-1975): A investigação na História da Arte*, 83. Publicado em conjunto com uma exposição com o mesmo título, organizada e apresentada em Lisboa, 2000.

38 Russell-Wood, “Robert Chester Smith investigador e historiador”, 33-36, 62. O autor descreve as viagens de R. C. Smith ao Brasil e cita em nota os relatórios enviados à Fundação: Robert C. Smith, *A report of a trip through Brazil undertaken in March 1937 under the auspices of the American Council of Learned Societies; A report of expenditures in Brazil from April 2 to July*, doc. 25, doc. 25a, 1, 2, Legado Robert Chester Smith, Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte e Arquivos, Lisboa.

39 Rafael Moreira, “Um projecto frustrado: a arquitectura colonial brasileira,” in *Robert C. Smith (1912-1975): A investigação na História da Arte*, 162-181. Publicado em conjunto com uma exposição com o mesmo

tura civil e religiosa brasileira, entre 1549 e 1821, composto por cinco álbuns fotográficos e seis álbuns textuais, datilografados com anotações do autor e índice, profusamente ilustrados com 435 provas fotográficas a preto e branco, no qual aborda as seguintes temáticas: *civil architecture, religious architecture - the costal area - the first period (1549-c.1650), religious architecture - the costal area - the second period (c.1650-1750), religious architecture - the costal area - the third period (c.1750-1821), religious architecture - the building of the religious orders.*



Fig. 4. Álbuns *The Colonial architecture of Brazil*, antes da intervenção de conservação preventiva de 2015. CFT166.275. Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte e Arquivos, Lisboa. (Foto Laura Guerreiro).

Benedito Lima de Toledo, no catálogo já citado, descreve e analisa criticamente os estudos desenvolvidos por Smith, sobre arquitetura e arte brasileira, publicados entre 1937 e 1973. Destacamos destas obras, o artigo *Arquitectura civil do período colonial*, publicado em 1969 na revista do SPHAN⁴⁰, escrito em 1950, reeditado em 1979, na coletânea *Igrejas, Casas*

título, organizada e apresentada em Lisboa, 2000.

40 Robert C. Smith, "Arquitectura civil do período colonial", *Revista do Serviço do Património Histórico e Artístico Nacional*, 1969, 27-126, consultado a 20 outubro de 2022, <https://bit.ly/3nmDs0X>. A revista do SPHAN (1937-1946), foi criada na época com orientação editorial centrada na colaboração especializada em temas estéticos, históricos, antropológicos e sociológicos.

e Móveis. *Aspectos da Arte colonial brasileira* pela Universidade Federal de Pernambuco e pelo IPHAN⁴¹, que se encontra incluído no inédito. Das 30 fotografias publicadas em 1969, editamos uma imagem da Casa Grande e Capela do Engenho Freguesia (Museu do Recôncavo), classificada pelo IPHAN em 1944, localizada na Baía de Todos os Santos, Município de Candeias, Bahia, também publicada no *Atlas dos Monumentos Históricos e Artísticos do Brasil*⁴², em Matoim, Salvador⁴³



Fig. 5. Casa Grande e Capela do Engenho. Freguesia, Candeias, Bahia. CFT001.65252.050. Legado Robert Chester Smith, Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte e Arquivos, Lisboa.

3. 2. DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA

A documentação fotográfica do Legado encontra-se atualmente em tratamento documental, obedecendo a regras e normas bibliográficas nacionais e internacionais, assim como a um conjunto de instruções e procedimentos internos da Biblioteca. As imagens são identificadas, descritas e indexadas no sistema de gestão documental Horizon, com o objetivo de serem disponibilizadas no catálogo⁴⁴. Trata-se de um conjunto documental constituído por negativos em vidro e acetato de celulose, diapositivos, provas fotográficas e

41 Acerca da fortuna crítica de R. C. Smith sobre o Brasil veja-se Lima de Toledo, "Robert Chester Smith e a arquitectura no Brasil", 82-107.

42 Referência de Robert C. Smith no inédito, cf. Augusto Carlos da Silva Telles. *Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil*. (Rio de Janeiro: FENAME, 1975), 101.

43 Legenda no inédito: *Fig. 49 Passé Vicinity(Bahia)Engenho Freguesia*; legenda na revista do SPAN: *Fig. 21 Sobrado e capela do engenho Freguesia, Matoim, Salvador*.

44 Catálogo online em: [Horizon](#).

fotomecânicas, a preto e branco e cor, com formatos entre 35 mm e 40 x 50 cm.

Numa primeira fase, em 2019, no âmbito do projeto ROSSIO⁴⁵, foram digitalizadas cerca de 20.360 espécies fotográficas. O processamento documental das imagens é realizado a partir do ficheiro digital existente nos recursos da Biblioteca. Neste momento estão descritas e validadas cerca de 10.000 espécies fotográficas, relativas a 500 conjuntos temáticos. Fotografias de arquitetura civil e religiosa, talha, escultura, pintura, azulejos, urbanismo, coleções de museus e de particulares, reproduções de documentos de arquivos e de bibliotecas, da autoria de Smith e de outros fotógrafos. Podemos ver clichés de ateliers do Porto, da Casa Alvão, Foto Beleza, José Marques de Abreu, Estúdio Teófilo Rego, de casas fotográficas de Lisboa, caso dos Estúdios Mário e Horácio Novais, Abreu Nunes, Carrasco, dos Irmãos Perestrello do Funchal, de Emílio e Benício Dias do Recife e de J. Ruiz Vernacci e J. Lacoste de Espanha, entre muitos outros

A coleção contém três rolos de microfilme com a reprodução de livros de arquitetura e de mobiliário, produzidos na Alemanha, nos séculos dezassete e dezanove, da coleção Bayerische Staatsbibliothek de Munique. Trata-se de um pedido do investigador, datado de 3 de março de 1959, remetido no mês seguinte para o Departamento de História da Arte da Universidade da Pensilvânia. São exemplos as obras: *Seülen-Buch: Oder Gründlicher Bericht Von den Fünf Ordnungen der Architectur-Kunst wie solche von Marco Vitruvio, Jacobo Barozzio, Hanns Blumen*, por Georg Caspar Erasmus. Nürnberg, Hoffmann, 1667; *Practische Zeichnungen von Meubles im neuesten und geläutersten Geschmacke: mit beigefügtem Maasstab für Architekten, Tischler ...*, por Friedrich Wilhelm Mercker, Leipzig, [1831-1836] e a obra *Der Bau- und Möbel-Schreiner oder Ebenist: zum Handgebrauch für das Schreiner-Gewerke*



Fig. 6. Nicolau Nasoni, Igreja dos Clérigos, 1732-1763. Porto. CFT001.42003. Legado Robert Chester Smith, Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte e Arquivos, Lisboa. (Foto Alvão, Porto).

⁴⁵ Plataforma de conteúdos digitais relacionados com as Ciências Sociais Artes e Humanidades (CSAH) de acesso livre e gratuito, que assegura a organização, inter-relação e partilha de objetos digitais dispersos por várias instituições, académicas, não académicas, particulares e estatais, cf. online <https://rossio.fcsh.unl.pt>.

*und für Bauliebhaber; insbesondere für den geschmacksbildenden und technischen Theil in der polytech. Anstalt zu Nürnberg, por Carl Alexander von Heideloff, 1, 2, 3, 4, [1832-1834], [1837]*⁴⁶.

4. PERCURSO E RELAÇÃO COM A FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

Investigador incansável, Robert Chester Smith percorreu bibliotecas e arquivos nacionais, distritais, municipais, universitários, militares, religiosos e particulares, sobretudo em Lisboa, Braga, Porto e Lamego, pesquisando e consultando documentação escrita e bibliográfica, livros de termos e de despesas, com o apoio de investigadores, eclesiásticos, arquivistas e diretores de várias instituições⁴⁷. Assinalamos do seu percurso e da relação com a Fundação Calouste Gulbenkian alguns momentos registados no espólio:

A descoberta no Arquivo de Braga em 1961, do diário de Frei José de Santo António Vilaça, sobre o qual publicou com o apoio da Fundação Gulbenkian, em 1972, a obra em 2 volumes: *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça, escultor beneditino do século XVIII*, com fotografias da sua autoria⁴⁸. No verão de 1966 Smith transcreveu e anotou o manuscrito *Livro de Rezam* do monge artista⁴⁹. Comunicou a 7 de dezembro de 1966 a Artur Gusmão que havia escrito, e passo a citar: “o catálogo de todas as obras de Fr. José de

46 Obras disponíveis online no catálogo da Biblioteca <https://www.bsb-muenchen.de>: Carl Alexander von Heideloff, “Der Bau- und Möbel-Schreiner oder Ebenist: zum Handgebrauch für das Schreiner-Gewerke und für Bauliebhaber; insbesondere für den geschmacksbildenden und technischen Theil in der polytech”, consultado a 27 de abril de 2022. <https://bit.ly/3rVK7lh>, <https://bit.ly/3rWTOYG>, <https://bit.ly/30D9ZJ7>, <https://bit.ly/38v1UWs>; Friedrich Wilhelm Mercker, “Practische Zeichnungen von Meubles im neuesten und geläutersten Geschmacke: mit beigefügtem Maasstab für Architekten, Tischler”, consultado a 26 de abril de 2022, <https://bit.ly/3r0rf3O>; Georg Caspar Erasmus, “Seulen-Buch: Oder Gründlicher Bericht Von den Fünf Ordnungen der Architectur-Kunst wie solche von Marco Vitruvio, Jacobo Barozzio, Hanns Blumen”, consultado a 26 de abril de 2022. <https://bit.ly/3MA5opa>.

47 Nomeadamente Rodrigo Melo Franco de Andrade, Diretor do SPHAN no Rio de Janeiro; Américo Jacobina Lacombe, Secretário do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro; Augusto de Lima Júnior, romancista e historiador brasileiro; Dr. Feu de Carvalho, investigador e arquivista brasileiro; Cândido Portinari, pintor brasileiro; Sir Maurice Dorman, Governador-geral de Malta; Charles R. Boxer, historiador britânico; José Pereira da Costa, historiador português e Diretor do Arquivo Nacional da Torre do Tombo; Embaixador Pedro António Pereira e os historiadores de arte Reinaldo dos Santos; João Miguel dos Santos Simões; Carlos Azevedo; Mário Tavares Chicó; José Mattoso; Artur de Sandão; Maria Helena da Rocha Pereira, Alexandre Alves e Flávio Gonçalves.

48 Sobre este assunto veja-se o prefácio de José Azeredo Perdigão na obra de C. Smith. *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça: escultor beneditino do século XVIII*, 14.

49 O Legado R.C. Smith contém 37 reproduções fotográficas do “Livro de Rezam do Irmão Fr. José de Santo António Vilaça Natural de Braga, do Terreiro de S. Lazaro, pera nele assentar os defuntos que faleçem e tudo o que deuo (...).” Em 1966 na Fundação C. Gulbenkian, numa conferência sobre o monge artista, Smith referiu que a leitura deste livro lhe permitira resolver os problemas relativos à “autoria de muitas das obras de talha existentes nas abadias beneditinas, outros conventos e igrejas seculares de Entre-Douro e Minho”, cf. Robert C. Smith, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça: escultor beneditino do século XVIII*, 14.

Sto. António, menos as imagens que constituem uma categoria à qual juntei muitas peças novas que fazem parte de outras obras, como as estátuas descobertas em Agosto, em Lisboa, na posse do Dr. Leitão de Barros”⁵⁰. São imagens femininas, esculturas em madeira de castanho policromadas parcialmente douradas, atribuídas por Smith a Frei José de Santo António Ferreira Vilaça. Smith, confirmou que as esculturas são provenientes do cadeiral do coro-alto do Mosteiro de Santa Maria do Pombeiro, como prova uma fotografia do arquivo do Ministério das Obras Públicas a que teve acesso, onde se vê um segundo grupo de “dózelas”. O investigador analisou estéticamente e formalmente o conjunto e constatou que pertencem à família das figuras de Pombeiro. Conta-nos que foram adquiridas por um antiquário da Póvoa de Varzim, que as vendeu a Leitão de Barros em 1960, para integrarem a Nau São Vicente⁵¹.

No verão de 1961, R. Smith, visitou pela primeira vez o Mosteiro de Tibães⁵², dando início a uma vasta recolha fotográfica da sua autoria e de Mário Novais sobre a respetiva talha, da qual constam 901 imagens no catálogo da Biblioteca de Arte. Podemos ver clichés capturados no exterior e no interior do edifício, imagens da fachada principal e das fachadas laterais, da capela-mor e do retábulo principal, desenhado por



Fig. 7. Frei José de Santo António Ferreira Vilaça, Imagem feminina, séc. XVIII, madeira de castanho policromada parcialmente dourada. CFT001.15523. Legado Robert Chester Smith, Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte e Arquivos, Lisboa.

50 Carta de Robert C. Smith para Artur Nobre de Gusmão, Filadélfia 7 dezembro 1966, Legado Robert C. Smith, Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte e Arquivos, Lisboa; C. Smith, 587.

51 C. Smith. *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça: escultor beneditino do século XVIII*, 507, 508, 587.

52 Russell-Wood, “Robert Chester Smith: investigador e historiador,” 37, 62; Alves, “Robert Chester Smith grande historiador da arte portuguesa”, 459.

André Soares e entalhado por José Álvares de Araújo, com esculturas da autoria de Frei José de Santo António Vilaça (1755-1760), dos bancos de espaldar da capela-mor, desenhados por Frei José de Santo António Vilaça (1761-1764), da sanefa do arco cruzeiro, desenhada por André Soares, executada por José Álvares de Araújo (1757-1760), da nave e dos retábulos laterais, bancos, sanefas, caixilhos de portas e janelas e do cadeiral do coro-alto, atribuído a António de Andrade (1666-1668) e tantos outros pormenores.



Fig. 8. André Soares, José Álvares de Araújo, Frei José de Santo António Vilaça, 1757-1760, Mosteiro de São Martinho de Tibães, nave, capela-mor e retábulo principal, CFT001.45223. Legado Robert Chester Smith, Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte e Arquivos, Lisboa.

Na carta de 7 de dezembro de 1966, anteriormente citada, remetida ao Professor Gusmão, Robert Smith refere, entre outros assuntos, que durante o mês de outubro, e passo a transcrever: "escrevi um livro acerca de Fr. Cipriano da Cruz, outro escultor beneditino de Tibães anterior a Fr. José, cuja influência senti e documentei na obra deste. Conseguí reunir em redor de Fr. Cipriano nada menos de 34 estátuas e relevos, em Tibães, Coimbra e outros lugares (...)"⁵³. Em 1968, Smith publicou o livro *Frei Cipriano da Cruz - escultor de Tibães*, acerca da obra do escultor do final do século XVII início do XVIII, com fotografias da sua autoria e de Teófilo Rego. Com esta obra, o

53 Cf. Carta de Robert C. Smith para Artur Nobre de Gusmão, Filadélfia 7 dezembro 1966.

investigador resgata do anonimato o monge artista, referenciado biograficamente na *Cronica de Tibães*, por Fr. Marceliano da Ascenção, em 1745⁵⁴. O Legado contém clichés do conjunto escultórico as Sete Virtudes da sacristia do Mosteiro, que o autor analisou no decurso da sua investigação. O investigador atribui a Frei Cipriano da Cruz a autoria das esculturas e considera-as estilisticamente “da mesma família” com características da obra do escultor e defende que serviram de modelo para outros trabalhos seus setecentistas⁵⁵. Não podemos deixar de referir a participação de R. C. Smith no *I Ciclo de Conferências de História da Arte em Portugal*, organizado pela Fundação C. Gulbenkian em 1961, com o trabalho *A Talha Portuguesa dos séculos XVII e XVIII* - neste encontro estiveram presentes Reynaldo dos Santos, Carlos Azevedo, Mário Chicó, Santos Simões, João Couto, Abel Moura e Augusto Cardoso Pinto⁵⁶ - e a bolsa de trabalho para a inventariação da talha portuguesa que a Fundação lhe atribuiu no ano seguinte⁵⁷. Como bolseiro Gulbenkian, entre 1962 e 1964, Smith dedicou-se ao levantamento documental sistemático da talha em Portugal⁵⁸, com o objetivo de preparar um *corpus* da talha portuguesa, a incluir nos arquivos da Fundação⁵⁹. Da sua investigação resultou o Inventário *A Talha em Portugal*, integrado no Arquivo de Arte-Centro de Documentação e Pesquisa do Serviço de Belas Artes, que pertence atualmente ao acervo da Biblioteca de Arte. Esta coleção inclui a descrição, em fichas de cartão, de 163 edifícios civis e religiosos e, 1878 provas fotográficas, correspondentes a 1416 negativos.

Na continuidade da sua investigação e como síntese do seu trabalho, Robert C. Smith planificou, organizou e comissariou a pedido da Fundação, a exposição *A Talha em Portugal, Exposição Itinerante de Documentação Fotográfica*. Apresentada pela primeira vez nas instalações provisórias da

54 *Crónica de Tibães*, fls. 631-631v, Arquivo de Singeverga, cf. Robert C. Smith, *Frei Cipriano da Cruz, escultor de Tibães: elementos para o estudo do barroco em Portugal* (Barcelos: Civilização, 1968), 11-12, 163.

55 C. Smith, 45-72.

56 Evento com desdobrável da autoria do designer Sebastião Rodrigues, cota AHP 6220, Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte e Arquivos, Lisboa.

57 Bolsa atribuída no dia 3 de maio de 1962, sobre este assunto veja-se: Carta de Artur N. de Gusmão para Robert C. Smith, Lisboa, 3 maio 1962; Carta de Robert C. Smith para a Artur N. de Gusmão, 9 maio 1962, Legado Robert Chester Smith, Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte e Arquivos, Lisboa; e o prefácio de José de Azeredo Perdigão na obra de C. Smith. *Frei José Ferreira Vilaça: escultor beneditino do século XVIII*, 13.

58 Levantamento já iniciado no verão de 1948, subsidiado pelo American Council of Learned Societies e pela Universidade da Pensilvânia, continuado na primavera de 1949, no âmbito do 6º. Congresso International de História da Arte. Do qual resultou o artigo “The Portuguese Woodcarved Retable, 1600-1750”, publicado no *Boletim das Belas Artes*, em 1950, e posteriormente o livro *A Talha em Portugal*, publicado em 1963, livro que Mário Tavares Chicó o havia convidado a escrever anteriormente. Cf. Alves, “Robert C. Smith, grande historiador da arte portuguesa,” 458.

59 Carta de Artur N. de Gusmão para Robert C. Smith, Lisboa, 3 maio 1962; Carta de Robert C. Smith para Artur N. de Gusmão, 9 maio 1962.

Fundação Gulbenkian, em abril de 1963, a mostra incluiu 87 ampliações fotográficas executadas a partir de negativos do investigador. O catálogo da exposição editado pela Fundação, em 1963, com texto introdutório de Robert Smith, destaca que “Esta exposição foi organizada pelo Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian com a valiosa colaboração do Senhor Prof. Robert C. Smith a quem pertencem todos os negativos utilizados”, e publica oito fotografias, informação acerca das 87 imagens expostas, e uma nota relativa à autoria das reproduções fotográficas, referindo que: “Os trabalhos de ampliação e colagem das fotografias expostas foram executadas pelo fotógrafo Senhor José Pereira”⁶⁰. O seu trabalho como bolseiro, deu origem a uma das suas obras mais notáveis, *A Talha em Portugal*. Importante contributo para o estudo da talha, impresso em Lisboa, em setembro de 1963, com fotografias de Smith, de José Marques de Abreu, Beleza, Mário Novais, Irmãos Perestrello entre outros⁶¹. Com esta obra R. Smith recebeu nesse ano o Prémio José de Figueiredo, da Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa, ex-aequo com Germain Bazin⁶².

Anos mais tarde e por iniciativa de Flávio Gonçalves, a exposição percorreu o país e o estrangeiro até 1991: Paris, Pequim, Xangai, Macau, Hong Kong, Dakar, Viana do Castelo, Porto e Coimbra, são algumas das localidades que se assinalam no *Catálogo digital da História das Exposições de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, 1957-2017*⁶³.

Nas décadas de 60 e 70 do século vinte, Robert C. Smith colaborou na *Colóquio - revista de Artes e Letras*⁶⁴. Lugar de confluência entre artistas, investigadores e instituições, José Augusto França escreveu, em dezembro de 1966, que com subsídio da Fundação Gulbenkian as “Belas-Artes” tiveram um “importante lugar” no *VI Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, nos Estados Unidos, organizado pela Universidade de Harvard, Columbia

60 Cf. Fundação Calouste Gulbenkian, *A talha em Portugal: exposição de documentação fotográfica* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1963). Publicado em conjunto com uma exposição com o mesmo título, organizada e apresentada em Lisboa, 1963.

61 Cf., Robert C. Smith, *A Talha em Portugal* (Lisboa: Livros Horizonte, 1963), 1-148.

62 Em 1968 Robert Smith recebeu o Prémio Camões, da Secretaria de Estado da informação e Turismo, Lisboa, pelo seu livro *The Art of Portugal* e em 1969 o Prémio Literário, do Athenaeum of Philadelphia, USA, pela mesma obra.

63 Online: <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/42/>. Cf. Sobre o tema Sílvia Ferreira, A itinerância das imagens: Robert C. Smith e a exposição “A Talha em Portugal” (1963-1991), in *Universitas. El arte ante el tiempo*, eds. M. Teresa Paliza Monduate, Antonio Casaseca Casaseca e Ana Castro Santamaría (Universidad de Salamanca, 2021), 116-127.

64 Com os artigos: Robert C. Smith, “Uma capela Portuguesa em Filadélfia,” *Colóquio*, nº. 10 (1960): 14-17; Robert C. Smith, “Uma mesa setecentista portuguesa de estilo rústico,” *Colóquio*, nº. 13 (1961): 11-13; Robert C. Smith, “Caixilhos de talha barroca,” *Colóquio*, nº. 52 (1969): 3-8; Robert C. Smith, “As sacras de Singeverga. Elementos para o estudo da ourivesaria bracarense de estilo rococó,” *Colóquio*, nº. 55 (1969): 21-28; Robert C. Smith, “O Bras Applique na Talha luso-brasileira,” *Colóquio*, nº. 59 (1970): 34-38.

de Nova Iorque e da Hispanic Society of America. Este historiador considerou Smith (enquanto Presidente da Secção de Belas-Artes) responsável pelo convite à participação no encontro de Flávio Gonçalves, Mário Barata, Santos Simões, Carlos Azevedo, Lagoa Henriques e Charters de Almeida. J. A. França também integrou a representação portuguesa⁶⁵

Destacamos da revista *Colóquio* o artigo publicado no n. 59, de junho de 1970 “O Bras Applique na Talha luso-brasileira”, no qual o autor escreve sobre a existência de “raras sobrevivências duma curiosa forma de mobiliário seiscentista francês” em igrejas de Portugal e do Brasil e aborda a “história da iluminação de interiores, em que se esculpia em forma de braços humanos tocheiros fixos nas paredes”⁶⁶, artigo para o qual fotografou a talha da Capela da Venerável Ordem Terceira do Carmo, na Cachoeira, Brasil, durante uma das suas viagens de trabalho ao Brasil

Consideramos assim, que a relação que se estabeleceu entre Robert Chester Smith e a Fundação Calouste Gulbenkian foi, deste modo, determinante para o bom sucesso da obra do investigador sobre Portugal e o Brasil, reforçou os laços além-fronteiras da comunidade de historiadores portugueses seus contemporâneos e contribuiu para a visibilidade internacional da arte em Portugal.

Fig. 10. Robert Chester Smith a fotografar na nave da Capela da Venerável Ordem Terceira do Carmo, Cachoeira. CFT001.51867. Legado Robert Chester Smith, Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte e Arquivos, Lisboa.



Fig. 9. Aleijadinho, Profeta Jonas, 1800-1805. Pedra-sabão. Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, Minas Gerais. CFT001.52946. Legado Robert Chester Smith, Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte e Arquivos, Lisboa.



65 José Augusto França, “As Belas-Artes no VI Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros,” *Colóquio*, nº. 41(1966): 14-21.

66 C. Smith, “O Bras-Applique na talha luso-brasileira”, 34-38.

BIBLIOGRAFIA

Fontes

Fundaçao Calouste Gulbenkian. Arquivos Gulbenkian. Lisboa. SBA BA 00010. Legado Robert Chester Smith. Fundação Calouste Gulbenkian - Biblioteca de Arte e Arquivos. Lisboa.

Estudos

Alves, Alexandre, "Robert C. Smith, grande historiador da arte portuguesa", *Beira Alta*, vol. 34, fasc. 4 (1975): 455, 460.

Cabral, Manuel Costa, Jorge Rodrigues, coords. *Robert C. Smith, 1912-1975. A investigação na História de Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. Publicado em conjunto com uma exposição com o mesmo título, organizada e apresentada na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, 11 de abril-11 de junho de 2000.

Ferreira, Sílvia. "A arte portuguesa pelo mundo. Robert C. Smith: dimensão de um legado" in *13.º Congresso da AIL-Roma 2021*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra (no prelo).

Ferreira, Sílvia. "A itinerância das imagens: Robert C. Smith e a exposição "A Talha em Portugal" (1963-1991)", in *Universitas. El arte ante el tiempo*, editado por M.Teresa Paliza Monduate, Antonio Casaseca Casaseca e Ana Castro Santamaría, 116-127. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2021.

França, José Augusto. "As Belas-Artes no VI Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros." *Colóquio*, nº. 41 (1966): 14-21

Fundaçao Calouste Gulbenkian, ed. *Aspectos da arte em Portugal no século XVIII*. Braga: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973. Publicado em conjunto com uma exposição com o mesmo título, organizada e apresentada em Braga, 1973.

Gonçalves, Flávio, "Na morte de Robert C. Smith." *Belas-Artes*, nº. 30 (1976): 48-61.

Lima de Toledo, Benedito. "Robert Chester Smith e a arquitectura no Brasil." In *Robert C. Smith (1912-1975): A investigação na História de Arte*. coord. Manuel da Costa Cabral, Jorge Rodrigues. 82-107. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. Publicado em conjunto com uma exposição com o mesmo título, organizada e apresentada em Lisboa, 11 de abril-11 de junho de 2000.

Moreira, Rafael. "Um projecto frustado: a arquitectura colonial brasileira."

In *Robert C. Smith (1912-1975): A investigação na História de Arte*, coord. Manuel da Costa Cabral, Jorge Rodrigues. 162-181. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. Publicado em conjunto com uma exposição com o mesmo título, organizada e apresentada em Lisboa, 11 de abril-11 de junho de 2000.

Pimentel, António Filipe. "Um olhar perspicaz: Robert Smith e o Monumento de Mafra." In *Robert C. Smith (1912-1975): A investigação na História da Arte*, coord. Manuel da Costa Cabral, Jorge Rodrigues, 276-287. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. Publicado em conjunto com uma exposição com o mesmo título, organizada e apresentada em Lisboa, 11 de abril-11 de junho de 2000.

Pimentel, António Filipe. "A Capela Real de São João Batista: um "Debate Desenhado" entre Lisboa e Roma". *A Capela de São João Batista da Igreja de São Roque, a encomenda, a obra as coleções*, coord. Teresa Leonor M. Vale. 52-79. Lisboa: Museu de São Roque, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, imprensa Nacional Casa da Moeda, 2015.

Rathfon Post, Chandler. *A History of Spanish Painting*, 14 vols. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1930-1966.

Russell-Wood, A. J. R. "Robert Chester Smith: investigador e historiador." In *Robert C. Smith (1912-1975): A investigação na História de Arte*, coords. Manuel da Costa Cabral, Jorge Rodrigues. 30-65. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. Publicado em conjunto com uma exposição com o mesmo título, organizada e apresentada em Lisboa, 11 de abril-11 de junho de 2000.

Silva Telles, Augusto Carlos da. *Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil*. Rio de Janeiro: FENAME, 1975.

Smith, Robert C., "Uma capela portuguesa em Filadélfia." *Colóquio*, nº. 10 (1960): 14-17.

--, "Uma mesa setecentista portuguesa de estilo "rústico." *Colóquio*, nº. 13 (1961): 11-13.

--, *A talha em Portugal: exposição de documentação fotográfica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Belas Artes, 1963. Publicado em conjunto com uma exposição com o mesmo título, organizada e apresentada em Lisboa, 1963.

--. *A Talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1963.

- . *Frei Cipriano da Cruz, escultor de Tibães: elementos para o estudo do barroco em Portugal*. Barcelos: Civilização, 1968.
 - , "Caixilhos de talha barroca." *Colóquio*, nº. 52 (1969): 3-8.
 - , "As sacras de Singeverga. Elementos para o estudo da ourivesaria bracarense de estilo rococó." *Colóquio*, nº. 55 (1969): 21-28.
 - . *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça: escultor beneditino do século XVIII*. 2 vols. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
 - , "O Bras-Applique na talha luso-brasileira." *Colóquio, revista de artes e letras*, nº. 59 (1970): 34-38.
- Vale, Teresa Leonor M., coord. *A Capela de São João Batista da Igreja de São Roque, a encomenda, a obra as coleções*. Lisboa: Museu de São Roque, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2015.
- Vaz Milheiro, Ana. "Um americano convertido ao Barroco." *Público, Revista Ípsilon Cultura*, 24 de dezembro de 1999.
- Wohl, Hellmut. "Robert Chester Smith e a História da Arte nos Estados Unidos." In *Robert C. Smith (1912-1975): A investigação na História de Arte*, coord. Manuel da Costa Cabral, Jorge Rodrigues, 16-29. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. Publicado em conjunto com uma exposição com o mesmo título, organizada e apresentada em Lisboa, 11 de abril-11 de junho de 2000.

WEB

- "Catálogo digital da História das Exposições de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, 1957-2017". Consultado a 12 de outubro de 2022. <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/42/>.
- C. Smith, Robert. "Arquitectura civil do período colonial." *Revista do Património Histórico e Artístico Nacional*, 1969. Consultado a 20 de outubro de 2022. <https://bit.ly/3nmDs0X>.
- . "João Frederico Ludovice an Eighteenth Century Architect in Portugal." *The Art Bulletin*, setembro de 1936. Consultado a 6 de outubro de 2022. <https://doi.org/10.2307/3045634>.
- Eramus, Georg Caspar. „Seülen-Buch: Oder Gründlicher Bericht Von den Fünf Ordnungen der Architectur-Kunst wie solche von Marco Vitruvio, Jacobo Barozzio, Hanns Blumen". Consultado a 26 de abril de 2022. <https://bit.ly/3MA5opa>.

Heideloff, Carl Alexander von. "Der Bau- und Möbel-Schreiner oder Ebenist: zum Handgebrauch für das Schreiner-Gewerke und für Bauliebhaber; insbesondere für den geschmacksbildenden und technischen Theil in der polytech. Anstalt zu Nürnberg". Consultado a 27 de abril de 2022. <https://bit.ly/3rVK71h>, <https://bit.ly/3rWT0YG>, <https://bit.ly/30D9ZJ7>, <https://bit.ly/38v1UWs>.

Mercker, Friedrich Wilhelm. "Practische Zeichnungen von Meubles im neuesten und geläutersten Geschmacke: mit beigefügtem Maasstab für Architekten, Tischler" Consultado a 26 de abril de 2022. <https://bit.ly/3rQrf30>.

O IPHAN: agentes e estratégias para chancelar a construção identitária do Brasil

The IPHAN: agents and strategies to chancel Brazil's identarian construction

Maria Sabina Uribarren

Museu Paulista da Universidade de São Paulo - MPUSP

RESUMO

Este artigo visa refletir sobre as contribuições do historiador da arte Germain Bazin, autor de textos fundamentais sobre a arquitetura e a arte do Brasil, para o fortalecimento do imaginário da nação brasileira proposto pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Pretende, também, colocar luzes ao seu vínculo com outro protagonista da historiografia da arte brasileira, Robert Chester Smith, estudioso com o qual Bazin compartilhou interesses e participou em ações que valorizaram a arte do país. O artigo se volta fundamentalmente à problematização do imaginário nacional brasileiro, entendido como necessariamente frutificado por meio de conexões internacionais que o chancelaram e o fortaleceram, como produto de ação cultural, de políticas patrimoniais e de redes intelectuais.

Palavras-chave: Brasil; Germain Bazin; Robert Smith; IPHAN; barroco; patrimônio cultural

ABSTRACT

This article aims to reflect on the contributions of the art historian Germain Bazin, author of fundamental texts on Brazilian architecture and art, to the strengthening of the imaginary of the Brazilian nation proposed by the Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (National Historical and Artistic Heritage Institute) (IPHAN). It also aims to shed light on his link with another protagonist of Brazilian art historiography, Robert Chester Smith, a scholar with whom Bazin shared interests and participated in actions that valorized the country's art. The article fundamentally turns to the problematization of the Brazilian national imaginary, understood as necessarily fructified through international connections that chancelled and strengthened it, as a product of cultural action, heritage policies and intellectual networks.

Keywords: Brazil; Germain Bazin; Robert Smith; IPHAN; baroque, cultural heritage

No decorrer das pesquisas desenvolvidas durante minha vinculação com a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo¹, ficou evidente a necessidade de ampliar de forma contínua a compreensão da articulação existente entre as construções discursivas que buscaram legitimar as nações e os imaginários que lhes deram suporte. O anterior se baseia na ideia de Benedict Anderson de que “nação” é um artefato cultural e socialmente “imaginado,” produto de ações e valores humanos praticados e atualizados no tempo; sendo evidente que a Nação como “comunidade imaginada” pode vir a ser representada discursivamente através do patrimônio.²

Este texto visa refletir sobre as contribuições do historiador da arte Germain Bazin, autor de textos fundamentais sobre a arquitetura e a arte do Brasil, para o fortalecimento do imaginário da nação brasileira proposto pelos intelectuais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Pretende, também, colocar luzes ao vínculo entre ele e outro autor incontornável na construção historiográfica da arte brasileira, Robert Chester Smith, pesquisador com o qual Bazin compartilhou interesses de estudo e participou em ações que valorizaram as expressões artísticas do país

1 María Sabina Uribarren, “A atuação da ‘Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos’ da Argentina entre 1938 e 1946: sua intervenção no Conjunto Jesuítico na Igreja da Companhia de Jesus e da Residência dos Padres na Cidade de Córdoba” (dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 2008), <https://bit.ly/3FYxt8P>; María Sabina Uribarren, “Contatos e intercâmbios americanos no IPHAN: o Setor de Recuperação de Obras de Arte (1947-1976)” (tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2015), <https://bit.ly/3nn5467>. O doutorado foi publicado como livro: María Sabina Uribarren, *Contatos e intercâmbios americanos no IPHAN: o Setor de Recuperação de Obras de Arte (1947-1976)* (São Paulo: Intermeios, 2016), 348.

2 José Reginaldo Santos Gonçalves, *A retórica da perda* (Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002), 14.

O artigo se volta fundamentalmente à problematização do imaginário nacional brasileiro, entendido como necessariamente frutificado por meio de conexões internacionais que o chancelaram e o fortaleceram, como produto de ação cultural, de políticas patrimoniais e de redes intelectuais.³

O IPHAN E A CHANCELA DO PATRIMÔNIO

O IPHAN,⁴ a partir de sua criação provisória em 1936, foi a primeira instituição que, com pleno aval do Estado Nacional, se debruçou na construção de uma ideia de nação brasileira através do patrimônio. O anterior foi efetivado por meio do uso do tombamento de bens culturais como recurso para definir e proteger o que se entendia eram as evidências físicas da nação herdadas do passado. Aquilo que deveria vir a ser estabelecido como patrimônio brasileiro foi estipulado pelo primeiro diretor do instituto, Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936- 1969), e pela primeira geração de funcionários que deram suporte à sua gestão.

Ao ser aprovado o Regimento Interno do órgão, estabeleceu-se que as ações do IPHAN teriam “por finalidade inventariar, classificar, tombar e conservar monumentos, obras, documentos e objetos de valor histórico e artístico.”⁵ Nos discursos construídos pelo órgão federal de preservação, os bens de “excepcional valor artístico” eram organizados em três categorias: arte erudita (que incluía os monumentos arquitetônicos dos séculos XVI, XVII e XVIII e as obras de pintura e escultura integradas a eles, bem como as pinturas de cavalete e esculturas posteriores à independência nacional), as artes aplicadas e as obras de arte popular.⁶ O objetivo protetor da instituição e da legislação na qual ela se apoiava referia-se a um amplo espectro de bens culturais, porém, diversas estudosas - Rubino (1991),⁷ Veloso Motta Santos

3 Este artigo, que se baseia em pesquisa de pós-doutorado realizada no Museu Paulista da Universidade de São Paulo (MPUSP), não objetiva aprofundar os caminhos intelectuais percorridos por Bazin e Smith, as suas aproximações ou afastamentos daquilo que conceitualmente estava sendo refletido sobre a produção artística brasileira à época dos seus vínculos com o IPHAN, nem as suas contribuições inéditas e embasamento teórico-conceitual; questões indubitavelmente importantes, mas que não estavam no escopo daquele projeto de estudos.

4 O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional mudou de nome no decorrer do tempo: criado de forma provisória em 1936 como Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Span), o Decreto Lei n. 25, 1937, manteve esse nome até que, em 1946, passou a se denominar Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN) e em 1970 adotou a nomenclatura de Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Neste artigo adotamos a denominação Iphan, salvo nas citações textuais de outros autores, nas quais respeitamos a nomenclatura utilizada.

5 Rodrigo Melo Franco de Andrade, *Brasil: Monumentos Históricos e Arqueológicos* (Rio de Janeiro: IPHAN, 2012), 79.

6 Rodrigo Melo Franco de Andrade, *Rodrigo e o SPAN. Coletânea de textos sobre patrimônio cultural* (Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Fundação Nacional Pró Memória, 1987), 28-29.

7 Silvana Rubino, “As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Pa-

(1992),⁸ Londres Fonseca (2005),⁹ Chuva (2009)¹⁰ – já frisaram o quanto a escolha do período colonial e da arquitetura, foram centrais para interpretar a identidade da nação brasileira.

Comprovando a percepção dessas autoras, ao referir-se à produção artística de Minas Gerais, o diretor estabelecia: “A pintura e a escultura antigas, no território mineiro, foram concebidas e executadas quase exclusivamente com destino à ornamentação dos edifícios religiosos e civis. As obras dos pintores e escultores do período colonial, em Minas Gerais, ainda quando móveis em si mesmas, não se podem considerar, portanto, como produções artísticas independentes da espécie particular dos recintos a que se tinham que aderir, para efeito ornamental da obra arquitetônica.”¹¹ Nessas palavras fica claro como, no conjunto das obras artísticas coloniais, a arquitetura era preponderante, e, ainda no mesmo texto, Melo Franco separava e confrontava especificamente a pintura com a arquitetura e a escultura, “o gosto dos pintores, de uma parte, e o gosto dos arquitetos e entalhadores, de outra parte,” além de reforçar a unidade destes últimos: “as divergências entre o escultor e o arquiteto apagam-se.” O patamar hierárquico ao qual se relegava a pintura era reforçado pois, segundo o diretor, “a obra dos pintores foi acessória à dos arquitetos” considerando a pintura como “produção de arte subsidiária.” Através dessas declarações, fica evidente que embora em algumas manifestações do diretor não parecesse existir uma preponderância de uma arte sobre as outras,¹² finalmente a supremacia da arquitetura ecoava a posição hegemônica dos arquitetos na instituição.

Uma arte principal, mas as palavras do diretor também indicam um local e um artista preponderantes. A valorização defendida pelo IPHAN se vinculava às elites intelectuais de Minas Gerais que utilizavam a sua inserção no Ministério de Educação e Saúde Pública da nação para afiançar seus projetos de construção identitária; e, entre os artistas desse estado, o IPHAN defendeu a validação da obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, arquiteto-escultor mulato que desenvolveu a sua atividade entre a segunda metade do século XVIII e os primeiros anos do século XIX. Esse artista foi

8 Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968” (dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, 1991).

9 Mariza Motta Santos Veloso, “A Constituição do Discurso Cultural sobre Patrimônio no Brasil - 1920/1970,” em *Políticas Culturais: alternativas possíveis* (Brasília: SPHAN; MinC; UnB, 1992).

10 Maria Cecília Londres Fonseca, *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil* (Rio de Janeiro: UFRJ; MinC; IPHAN, 2005).

11 Márcia Regina Romeiro Chuva, *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)* (Rio de Janeiro: Edições UFRJ, 2009).

12 Rodrigo Melo Franco de Andrade, “Palestra proferida por Rodrigo M. F. de Andrade em Ouro Preto a 1 de julho de 1968,” *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, no. 17 (1968): 21-22.

12 Andrade, Rodrigo e o SPHAN, 28-29.

uma figura icônica para a definição de uma arte que pudesse ser considerada “genuinamente brasileira,” já que o Brasil da década de 1930 requeria novos referenciais para pensar a nação e superar as perspectivas herdadas das teorias social-darwinistas. Assim, a glorificação do mestiço, eleito símbolo da nação, permitia valorizar a síntese racial havida no país e se constituiu peça-chave no imaginário utilizado para representar o Brasil.

O IPHAN interpretou o texto de Rodrigo Bretas, *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa*,¹³ de 1858, como ponto de partida para consagrar o Aleijadinho como a representação absoluta da miscigenação cultural e racial do país. Viajantes nacionais e estrangeiros contribuíram com essa construção ao comparar a produção do artista com referências de arte europeias; assim como, também, o “redescobrimento” das raízes nacionais proposto pelos modernistas através do seu estudo acabou por confirmar o seu valor. O artista foi compreendido recorrentemente¹⁴ como capaz de driblar uma história pessoal precária (filho natural de português e escrava, de escassas letras, doente crônico) tornando-se uma personagem autodidata, que sublimou sua dor física e atingiu a excelência da criação artística, sendo assim capaz de expressar o que se pretendia ser a essência do povo brasileiro.

Uma instância fundamental empreendida para a consolidação do Aleijadinho como figura mítica do Brasil e da arquitetura como arte mor, foi a pesquisa histórica promovida pelo IPHAN em diversos arquivos. O trabalho, feito por funcionários e colaboradores do órgão propiciava, segundo Rodrigo Melo Franco de Andrade, a ruptura com os antigos modos de produzir conhecimento.¹⁵ O IPHAN era indicado por seu diretor como instituição responsável por garantir um trabalho acurado de pesquisa científica, que se constituía como produtora e guardiã de um saber “verdadeiro”.¹⁶ O órgão realizou um trabalho de verificação dos dados que Bretas informava na publicação mencionada, contribuindo desta forma com a legitimação das informações brindadas, mas também completou as lacunas presentes nesse texto fundador. Isto foi feito, às vezes, visto a dificuldade de localizar fontes documentais, através de análises estilísticas legitimadas pela autoridade técnica daqueles que as realizavam, isto é, pesquisadores que ocupavam lugar de destaque

13 Rodrigo Bretas, *Antônio Francisco Lisboa: O Aleijadinho* (Rio de Janeiro: DPHAN, 1951); esclarecemos que este autor foi bisavô de Melo Franco de Andrade.

14 Nos livros de Bazin e também, entre outros, em John Bury, *Arquitetura e arte no Brasil colonial*, com prólogo de Myriam Ribeiro de Oliveira (Brasília: Iphan, 2006).

15 Rodrigo Melo Franco de Andrade, *Rodrigo e seus tempos. Coletânea de textos sobre artes e letras* (Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Fundação Nacional Pró Memória, 1986), 146.

16 Andrade, 128.

em vários âmbitos culturais nacionais – o caso de Lucio Costa –, ou técnicos com formação no estrangeiro – por exemplo, Edson Motta na autenticação de pinturas.



Fig. 1. Rodrigo Melo Franco de Andrade e Lucio Costa, segundo e quarto a partir da direita, respectivamente, na Fortaleza de Santa Cruz (Niterói, 1939). (Fotografia de autoria de Eric Hess). Acervo IPHAN.

Rodrigo Melo Franco se preocupava, todavia, pelos questionamentos de grupos de intelectuais que colocavam em xeque o espaço de autoridade do IPHAN como instituição capaz de discernir o que deveria representar o país.¹⁷ E, nesse jogo de afirmação de discursos que pretendiam ser legítimos, o primeiro diretor do IPHAN, além de referendar os seus colaboradores na esfera nacional, procurou associar as pesquisas do órgão aos estudos e vereditos de especialistas internacionais.

Augusto da Silva Telles afirmava, em 1980,¹⁸ que trabalhos do norte-americano Robert Smith, do francês Germain Bazin e do inglês John Bury¹⁹ “consolidaram o estudo da arquitetura produzida no Brasil no período colonial,”²⁰ sendo que os dois primeiros também se dedicaram à pesquisa

17 Augusto da Silva Telles menciona Feu de Abreu, do Arquivo Público Mineiro, assim como o médico José Mariano Filho. Augusto de Silva Telles, “O Barroco no Brasil,” *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, no. 19 (1984): 136.

18 Telles, “O barroco,” 127.

19 John Bury contribuiu com os estudos sobre o Brasil, escrevendo artigos que foram publicados em revistas estrangeiras. Para ampliar ver Bury, *Arquitetura e arte*, 9-11.

20 Telles, “O barroco,” 127.

de outras expressões artísticas desenvolvidas no país, assim como à sua difusão. Os três pesquisadores atuaram em uma época na qual se propiciavam estudos sobre manifestações artísticas brasileiras, localmente pelo IPHAN, e internacionalmente por países centrais no estudo das artes, dentro de um campo de conhecimento bastante novo como era a história da Península Ibérica e da América Latina. Como mencionado, durante as primeiras décadas de funcionamento do IPHAN as narrativas definidas pelo órgão foram questionadas nacionalmente, o que dificultava a sua legitimação local e prejudicava o grande anel que tinha o instituto de introduzir a produção colonial brasileira no universo das *chefs-d'œuvre* mundiais. Neste contexto, Rodrigo Melo Franco de Andrade entendia que esses estudiosos estrangeiros, podiam contribuir não apenas para a produção de conhecimento, mas para obter tanto a validação almejada no âmbito nacional, quanto a desejada internacionalmente.

GERMAIN BAZIN, ROBERT C. SMITH E O BARROCO BRASILEIRO

Robert Chester Smith e Germain Bazin, como representantes de países com sólidas instituições dedicadas ao estudo e promoção da cultura,²¹ desenvolveram pesquisas sobre o Brasil, apoiando-se inicialmente nas mesmas fontes e nos trabalhos pioneiros de produção historiográfica fornecidas e incentivados pelo IPHAN.²²

O norte-americano Robert Smith, formado em artes na Universidade de Harvard e diretor-adjunto da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, em Washington, iniciou suas atividades como pesquisador estudando sobre arte em Portugal. Em 1937, realizou uma primeira viagem ao Brasil, beneficiado com uma bolsa do *American Council of Learned Societies*, ocasião a partir da qual passou a estabelecer contatos assíduos com o recém-criado Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Smith desenvolveu suas pesquisas presenciais no país durante viagens realizadas em 1937, 1946, 1953, 1960 e 1969, nas quais se movimentava pelos estados com o apoio da embaixada norte-americana no Rio de Janeiro, do Ministério das Relações Exteriores do Brasil e de Rodrigo Melo Franco de Andrade.²³

21 Já Bury, sem pertencimento institucional que servisse como carta de apresentação que verificasse as suas capacidades e métodos de trabalho, até teria sido advertido pelo diretor Rodrigo sobre a seriedade com a qual tinha que escrever, caso o assunto fosse o Aleijadinho. Bury, *Arquitetura e arte*, 14.

22 A pesquisa foi feita por funcionários e colaboradores do Iphan – entre eles, Ruben Navarra, Luiz Jardim, Manuel José de Salomão de Vasconcelos, Manoel de Paiva Junior, Francisco Antônio Lopes, Antônio Ferreira de Moraes, José Higino Freitas, Zoroastro Passos, Luís Camilo, Judith Martins, José de Souza Reis, Lúcio Costa, Raimundo Trindade. Andrade, *Rodrigo e seus tempos*, 148.

23 Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno, "Robert Smith: um olhar inédito para linhas e entrelinhas do discurso visual," em *Robert Smith e o Brasil* (Brasília: Iphan, 2012), 1: 26.

As pesquisas de Smith resultaram em dezenas de matérias sobre arte, arquitetura e urbanismo brasileiros, as quais tratam de aspectos gerais ou regionais, sendo seus artigos publicados em uma alentada seleção de revistas e periódicos, nacionais e estrangeiros. No país destacamos suas contribuições na *Revista do Patrimônio*, do Iphan; e entre as edições estrangeiras a sua colaboração periódica na secção *Brazilian Art: General Statement* no *Handbook of Latin American Studies*, da qual se responsabilizou entre 1938 e 1962. Mas também encontramos seus textos em *Quarterly Journal of Inter-American Relations*, *Pan-American Traveler*, *The Journal of the American Society of Architectural Historians*, *The Art Bulletin*, entre outras publicações, muitas das quais se articulavam ao ambiente pan-americanista vivenciado à época. Por outra parte, chamam a atenção os seus artigos dedicados ao Brasil nos *Anales del Instituto de Arte Americano* e *Investigaciones Estéticas* da Universidade de Buenos Aires, situação que indica como a sua obra permeou ambientes acadêmicos latino-americanos através de figuras preponderantes do cenário historiográfico do subcontinente, como o argentino Mario Buschiazzo, o que nos permite interpretá-lo como um difusor autorizado da arte brasileira.

Seu vínculo intelectual com o Brasil tem sido objeto de publicações dedicadas exclusivamente à sua trajetória, como por exemplo a organizada por Dalton Sala, *Robert C. Smith, 1912-1975. A investigação em História da Arte* (2000)²⁴ e o livro coordenado por Nestor Goulart Reis Filho, *Robert Smith e o Brasil* (2012),²⁵ assim como foi motivo de trabalhos acadêmicos.²⁶

Por outro lado, existem poucos estudos que se tenham detido com profundidade na figura de Germain Bazin, a despeito do lugar proeminente que ocupou no campo das artes mundiais – foi curador-chefe do Setor de Pinturas do Museu do Louvre entre 1950 e 1965²⁷ – e do grande impacto que

24 Sala, Dalton, coord., *Robert C. Smith: a investigação na história da arte* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000).

25 Nestor Goulart Reis Filho, coord., *Robert Smith e o Brasil*, 2 vols. (Brasília: Iphan, 2012).

26 Por exemplo: Sabrina Fernandes Mello, "Robert Chester Smith no Brasil: arte colonial e iconografia nas viagens de 1936 e 1947," *Anais do Museu Paulista. Estudos de Cultural Material*, no. 29 (2021): 1-35, <https://doi.org/10.1590/1982-02672021v29e2>; Cecília Ribeiro, "Robert Smith, diálogos e pesquisas no Brasil," *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo* 21, no. 28 (2014): 87-99, <https://doi.org/10.5752/P.2316-1752.2014v21n28p86>.

27 Desde seu cargo, Bazin promoveria a reorganização da coleção de obras de arte do museu, pesquisaria sobre o seu conjunto e em relação à presença da arte francesa em outras instituições museológicas do mundo. A partir de 1966, Bazin passou a fazer parte do Serviço dos Museus Nacionais da França, com o objetivo de formar um grupo de restauração independente do setor de Pinturas do Museu do Louvre; depois de se retirar das suas atividades oficiais, continuou com a suas rotinas de pesquisa e produção bibliográfica sobre museus e História da Arte, abrangendo um amplo leque de períodos históricos e regiões geográficas. Para ampliar a trajetória de Bazin no Louvre, consultar Maria Sabina Uribarren, "Germain Bazin e o IPHAN: Redes de relações e projetos editoriais sobre o barroco brasileiro," *Revista*

tiveram os seus livros para chancelar os postulados do IPHAN e promover a arte brasileira no mundo. Gilberte Émile-mâle, sua sucessora no Museu do Louvre, publicou uma breve biografia sobre Bazin em 2001 e analisou o seu trabalho como curador em textos que formam parte de edição organizada por Ségolène Bergeon (2008). Nessa coletânea, dedicada a história da restauração de pinturas na França, a última autora também abordou o vínculo de Bazin com várias instituições europeias dedicadas à preservação do patrimônio cultural e sua atividade no Serviço de Restauração de Pinturas dos Museus Nacionais da França. É notável, contudo, a ausência de um trabalho de pesquisa mais abrangente que incorpore, entre outras temáticas, a consideração de Bazin como autor de um número importante de livros de história da arte, aspecto notável da sua trajetória. Já em nível nacional, pesquisadores destacados indicam a relevância das suas análises e incorporam os textos do autor francês como fontes indispensáveis dos seus próprios trabalhos;²⁸ e o papel de Bazin na legitimação do barroco brasileiro em nível mundial começou a ser estudado em profundidade por mim em pesquisa de pós-doutorado. Nesse estudo, cujos resultados foram publicados em 2018 e 2022,²⁹ fica evidente que os livros da sua autoria, *L'architecture religieuse baroque au Brésil* (dois tomos editados em 1956 e 1958)³⁰ e *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil* (1963),³¹ assim como outros vários projetos editoriais posteriores que coordenou, promoveram um amplo reconhecimento internacional do barroco brasileiro.

Germain Bazin irrompeu no cenário cultural do país em 1945, quase uma década depois de Smith começar a publicar sobre o Brasil. Representava naquela oportunidade o Museu do Louvre na Exposição Francesa realizada no Rio de Janeiro com o objetivo de reconectar culturalmente a França com o Brasil no segundo pós-guerra mundial. A eficácia da produção bibliográfica de Bazin para chancelar o valor da arquitetura e da arte brasileira, se deveu não apenas ao valor simbólico que os livros transmitiam (pensemos que os trabalhos daquele que foi curador-chefe da Seção de Pinturas do Museu do Louvre não poderiam deixar de figurar nas mais importantes bibliotecas mundiais, de ser resenhados, divulgados e consultados como referência), mas

28 CPC USP 13, no. 25 (2018): 108-134, <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v13i25espp108-134>.

29 Jens Baumgarten e André Tavares, "O Barroco colonizador: a produção historiográfico-artística no Brasil e suas principais orientações teóricas," *Perspective*, no. 2 (2013): 1-23, <https://doi.org/10.4000/perspective.5538>.

30 Uribarren, "Germain Bazin" e María Sabina Uribarren, "Parcerias e aspectos materiais da primeira edição dos livros sobre o barroco brasileiro de Germain Bazin," *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, no. 30 (2022): 1-50, <https://doi.org/10.1590/1982-02672022v30e20>.

31 Germain Bazin, *L'Architecture religieuse baroque au Brésil*, 2 t. (París: Librairie Plon, 1956, 1958).

31 Germain Bazin, *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil* (Paris: Le Temps, 1963).

também à legitimidade do conhecimento que neles divulgava. Nas palavras de Rodrigo Melo Franco de Andrade³² fica claro o papel legitimador atribuído a Bazin: dele esperava que pudesse apresentar e sintetizar as pesquisas já realizadas por outros; que chancelasse, com a força que lhe dava o seu lugar de fala institucional, as muitas publicações valiosas realizadas “nos últimos trinta anos.” Claramente, nesse lapso temporal, foi o IPHAN a principal instituição produtora de conhecimento sobre arquitetura e arte, e, portanto, a contribuição esperada do francês acabaria validando o Instituto.

A partir dos documentos analisados, podemos observar apoios similares fornecidos pelo IPHAN a Smith e Bazin para a produção de pesquisas sobre o Brasil: orientação para a identificação das fontes e fornecimento de contatos com interlocutores e correspondentes, intermediação para a contratação de transcrição de documentos e de tradutores, intercâmbios epistolares contínuos com o diretor Rodrigo e seus colaboradores. Apenas para exemplificar, um dos cooperadores que trabalhou para ambos, Kasys Vosylius, fornecia transcrições de documentos e fotografias. No quesito fotográfico, é notável também a parceria com Marcel Gautherot. O fotógrafo fez diversos registros que ilustram os livros de Bazin e, não podemos deixar de lembrar, executou parte das imagens do livro *Congonhas do Campo* que contava com texto de autoria de Smith.³³

No caso de Bazin, foi identificada uma metodologia de trabalho, para a produção dos seus livros que dependeu de outros, com orientações gerais discutidas com o diretor do IPHAN, os seus técnicos e outros experts, corroboradas através de um mapeamento próprio que incluíam fotografias e croquis realizados no tempo curto das viagens, o que fez com que o estudo se prolongasse no tempo, conforme seus achegados no país lhe enviavam dados e documentos. O seu espaço de pertencimento institucional o colocou em contato, também, com personagens destacadas no campo da historiografia da arte do Velho Continente, e isto facilitou seu acesso a referências e fontes de documentação, a partir das quais identificou modelos europeus que poderiam ter influenciado a produção artística brasileira colonial.

O fato de Bazin e Smith terem sido estimulados, simultaneamente, pelo IPHAN nas suas indagações para a consecução de pesquisas e publicações, pode ter estabelecido algum tipo de receio entre eles e, com certeza, provocou uma inevitável comparação. Smith demonstrava melancolia ao se referir a uma obra sua, inconclusa, sobre o Brasil: “Confesso que tenho demo-

32 Rodrigo Melo Franco de Andrade, “O Aleijadinho de Germain Bazin,” *Revista do Livro* 7, no. 26 (1964): 167-173.

33 Robert C. Smith, *Congonhas do Campo* (Rio de Janeiro: Agir, 1973).

rado em excesso em terminar este livro e encontrar os meios de o publicar. Um dos motivos tem sido o desânimo que me inspirou o livro do Bazin [o tomo 1 de *L'architecture religieuse baroque au Brésil*]."³⁴

O abatimento que sofria Smith frente à obra finalizada pelo curador do Louvre, contudo, não transpareceu nos anos seguintes, pelo menos na secção com a qual participava no *Handbook of Latin-American Studies*. Nela manifestava sobre o livro de Bazin dedicado à arquitetura: "As though to commemorate this anniversary [20 anos da fundação do IPHAN] there appeared in Paris in 1956 the first comprehensive history of religious architecture and sculpture of colonial Brasil (item 1159). The work of a curator of the Louvre, who for over a decade had been studying the subject, this book is a monument comparable to such outstanding surveys of colonial art elsewhere in Latin America as the books of Professor Wethey on Peru, Kluber on 16th-century Mexico, and Erwin Palm on the Dominican Republic."³⁵

E continuava:

The author has handled every aspect with thoroughness and authority, tracing the development of plans, facades and decorative devices from Portuguese and Italian sources, finding evidences of regionalism, classifying types and tradition. [...] In dealing with it, M. Bazin publishes for the first time a great deal of information, extracted from archives by the efforts of DPHAN, about specific sculptors, In presenting masses of minute detail he never loses sight of the main lines of stylistic development in Brasil, which he compares in masterful fashion to the evolution of the altarpiece in Portugal, the entire history of which is considered in a special chapter.³⁶

Smith apontava a autoridade de Bazin, mas marcava também a importância do trabalho de base realizado pelo Instituto do Patrimônio e deixava uma porta aberta ao reconhecimento dos seus próprios estudos ao destacar o capítulo sobre a talha portuguesa presente no livro. Nessas páginas de Bazin, que precediam o estudo da talha na Bahia, Pernambuco, Pará, Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais até o século XVIII, era apresentada a morfologia dos retábulos portugueses, sendo uma das fontes citadas um trabalho do próprio francês, mas, também, o artigo *The portuguese woodcarved Retable, 1600-1750*, de 1950, de autoria de Smith³⁷.

³⁴ Smith em correspondencia de 1956. Citado por Ribeiro, "Robert Smith," 95. Grifo nosso.

³⁵ Robert Chester Smith, "Brazil," *Handbook of Latin American Studies*, no. 20 (1958): 73.

³⁶ Smith, 74.

³⁷ E, também, a obra do médico e historiador da arte Reynaldo dos Santos, *A escultura em Portugal* (Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1948), 1 e 2.

Os livros de Bazin, sobre arquitetura e sobre o Aleijadinho foram publicados por primeira vez em francês, “língua da cultura universal,”³⁸ o que indica o contexto de divulgação ao qual se destinavam em uma primeira instância. Mas, obviamente, também tiveram repercussão no Brasil, onde não foram poupadados de polêmicas. Mencionamos aqui as que Bazin protagonizou com Augusto de Lima Junior, historiador e escritor romancista de família mineira, colaborador da revista do IPHAN, mas que, a partir de 1963, confrontava o Instituto pela mitificação que, entendia, promovia do Aleijadinho. Nesse contexto, Lima Junior fazia alusão negativa a Bazin em texto publicado na *Revista de História e Arte*, empreendimento editado entre 1963 e 1968. Nessa publicação acusava: “Antônio Francisco Lisboa, nunca foi escultor de imagens, nem projetista de templos etc. isso é pura broma, custeada pelos cofres do Ministério da Educação e outros inocentes úteis. Custa a crer como o Sr. Germain Bazin conhecendo todas essas coisas que aí estão, por amor aos proventos que recebeu e recebe para emprestar o nome francês (e que nome: Bazin!) a uma mistificação tramada em torno de um mito, tenha escrito as infidelidades que escreveu em seu livro (por outros títulos magníficos) sobre o mito que ele sabia ser mito.”³⁹

E Bazin se defendia utilizando como tribuna a revista *O Cruzeiro*, espaço jornalístico cedido por Assis Chateaubriand, dono dos Diários Associados. Na revista publicava “O mito do Aleijadinho,”⁴⁰ artigo no qual rebatia os pontos levantados por Lima Junior e advertia que a querela era de caráter “subjetivo,” especificamente com Rodrigo Melo Franco de Andrade e o IPHAN a quem Lima Junior tachava de “fabricantes” da fabulação sobre o Aleijadinho. Sem fazer menção às afrontas pessoais que o autor mineiro esgrimia contra ele na *Revista de História e Arte*, na qual manifestava em clara alusão a Bazin que o Aleijadinho era “um bom negócio nacional e internacional,” o autor francês reivindicava o seu ofício de historiador, a sua expertise profissional frente à produção de cunho “jornalístico” que atribuía a Lima. Para isso, Bazin refutava com inúmeras citações documentais os dizeres do mineiro e até reproduzia em imagens partes dos contratos que teriam sido assinados pelo artista de Minas Gerais. Indicando Lima Junior como “impressionável,” Bazin o desafiava a consultar as publicações do DPHAN, e estabelecia um ponto final na discussão afirmando “assim, aí está o Aleijadinho elevado à categoria de mito. Exatamente como Homero, Shakespeare, Molière

38 “Adquiridos livros de Germain Bazin,” *O Jornal*, 6 maio de 1963, Segundo Caderno, 5.

39 Lima citado por Camila Kézia Ribeiro Ferreira, “A polémica como patrimônio: Augusto de Lima Junior e a Revista de História e Arte nos embates da política patrimonial (1930-1966)” (dissertação de mestrado, Universidade Federal de Ouro Preto, 2014), 109.

40 Germain Bazin, “O mito do Aleijadinho,” *O Cruzeiro*, 20 de abril de 1963, 99-101.

ou Napoleão. É o pináculo da glória. Ao grande artista brasileiro, Augusto de Lima Junior, pensando destruir, trouxe a consagração suprema.”⁴¹



Fig. 2. Assis Chateaubriand, Germain Bazin, a Duquesa de La Rochefoucauld e Roger Bastide nos Arquivos da França (Paris, 1955). (Fotografia publicada na revista *O Cruzeiro*, edição 39 de 1955). Acervo Diários Associados.



Fig. 3. Página de artigo de autoria de Germain Bazin na qual publicava imagens de fontes primárias sobre o Aleijadinho (Rio de Janeiro, 1963). (Fotografia de página da revista *O Cruzeiro*, edição 28 de 1963). Acervo Diários Associados.

Em 1971 o trabalho de Bazin sobre o Aleijadinho seria referendado no país, ao ser publicado em português,⁴² sendo que, dois anos depois, Robert Smith passava a questionar conclusões que o curador-chefe tirava

41 Bazin, 101.

42 Germain Bazin, *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil* (Rio de Janeiro: Record, 1971). O livro sobre arquitetura foi traduzido e publicado em português uma década depois: Germain Bazin, *A arquitetura religiosa barroca no Brasil* (Rio de Janeiro: Record, 1983).

sobre o artista mineiro. As críticas eram publicadas no livro sobre Congonhas do Campo já mencionado⁴³ e nelas o estudioso norte-americano indicava a diferença de rigor científico que, entendia, existia entre as suas conclusões e as de Bazin. Valeria a pena aprofundar as dissensões existentes entre os estudiosos. Bazin mencionava “uma espécie de tratado de Tordesilhas” que teria dividido o mundo barroco lusitano-americano entre ambos: “A princípio Smith decidiu consagrar-se ao estudo da arte barroca do Brasil e, para esse fim, de 1937 a 1955, obteve várias bolsas de estudo anuais para esse país. Foi então que nos encontramos, ambos imbuídos do mesmo desígnio. Com muita cortesia e modéstia, alegando que por minha cultura europeia eu estava melhor preparado que ele para fazer brotar do nada uma síntese dessa arte então totalmente desconhecida, [Smith] cedeu-me esse campo de ação e concentrou-se com Portugal, onde, aliás, trabalhara anteriormente.”⁴⁴ Essa reivindicação de território, que não deixa de mostrar um manifesto sentimento de superioridade e espírito de colonização intelectual por parte de Bazin, foi manifestada por ele em livro publicado em 1986, com o qual não contamos com possíveis réplicas de Robert C. Smith.⁴⁵ Contudo, ao verificar as publicações realizadas pelo autor norte-americano até 1974, um ano antes da sua morte, observamos que foram divulgadas com regularidade matérias que tinham o Brasil como foco.⁴⁶ Isto, e os questionamentos de Smith a Bazin podem indicar que a partilha não foi, como as palavras do francês sugerem, isenta de conflito.

Retomando aquelas primeiras palavras de desabafo, citadas em linhas anteriores, que mostravam o desalento de Smith ante a sua obra inconclusa sobre o Brasil, com certeza podem ser vislumbradas as dificuldades existentes para materializar o livro que não conseguia fazer vingar. Ao mencionar os “meios” dos que carecia, o estudioso indicava à forma de financiamento, uma sombra que também pairou constantemente sobre a concretização dos livros de Bazin, mas que este soube controlar. A partir de 1948, Assis Chateaubriand e seus colaboradores mais próximos no Museu de Arte de São Paulo (MASP) se configuraram como peças fundamentais para a editoração dos livros sobre o barroco brasileiro do autor francês; eles facilitaram recursos para a pesquisa e o empresário brasileiro se constituiu o

43 Smith, *Congonhas do Campo*, 8-9.

44 Germain Bazin, *História da história da arte* (São Paulo: Martins Fontes, 1989), 373.

45 Robert Chester Smith faleceu em 1975.

46 Posteriormente, em 1979, foi editada uma compilação de artigos sobre o Brasil redigidos entre 1940 e 1970: Robert Chester Smith, *Igrejas, Casas e Móveis: aspectos de arte colonial brasileira* (Recife: MEC; UFP; IPHAN, 1979); assim como republicadas outras matérias da sua autoria, notadamente na revista do Patrimônio.

grande articulador do financiamento das publicações e da sua divulgação.⁴⁷ Oposto ao amparo eficaz que Bazin recebeu para a concretização dos seus livros, lembramos o acontecido com o trabalho sobre o Brasil que Smith elaborava contemporaneamente ao do estudioso francês: como explica Bueno, ele “jazia [e ainda jaz] inacabado, em 800 páginas datilografadas e versões diversas no Arquivo de Arte da Fundação Gulbenkian.”⁴⁸

Decorrencia de outros projetos mais amplos encabeçados pelo curador-chefe do Louvre, ainda antes da edição dos seus livros sobre o Brasil, foi publicado em 1953 *Histoire de l'art de la préhistoire à nos jours*, pela editora Garamond. A síntese foi traduzida ao inglês em 1962 (e reeditada várias vezes) com o título *A Concise History of Art*, e foi publicada pela *Thames and Hudson* no formato *pocket book* na sua coleção *The World of Art Library*. Essa coleção era destinada a um público maior daquele que participava do ambiente acadêmico e erudito e foi crucial para a divulgação de arte barroca brasileira e a consolidação do Aleijadinho como figura icônica do país: o livro, que dedicava 544 páginas à arte mundial, foi o primeiro de autoria de Bazin a mencionar o barroco do país, destacando a obra do artista mineiro.

Bazin também foi autor de obras dedicadas a belas artes em particular, como *Histoire de l'avant-garde en peinture du XIIe au XXe siècle* (1969) e *Presence de la sculpture du paleolithique à l'art contemporain* (1981), em algumas das quais tratava brevemente sobre o Brasil. E produziu os livros *Classic, Baroque et Rococo* (1964), *Destins du Baroque* (1968) e *Les Palais de la foi: le monde des monastères baroques* (1980), títulos dedicados a esse estilo nos quais transitava pela arte europeia e pelas expressões artísticas da América Colonial, e entre elas, claro, pelas brasileiras. A maioria desses textos foram traduzidos a diversas línguas – espanhol, italiano, alemão, croata, grego – repicando seu conteúdo em regiões provavelmente nunca imaginadas por Rodrigo Melo Franco de Andrade.



Fig. 4. Germain Bazin assina exemplares do livro *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil* (Paris, 1964). (Fotografia publicada na revista *O Cruzeiro*, edição 35 de 1964). Acervo Diários Associados.

47 Para ampliar consultar Maria Sabina Uribarren, “Parcerias.”

48 Bueno, “Robert Smith,” 34. Grifo nosso.



Fig. 5. Primeira página de artigo de autoria de Rodrigo Melo Franco de Andrade apresentando o livro *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil* de Bazin (Rio de Janeiro, 1964). (Fotografia de página da revista *O Cruzeiro*, edição 42 de 1964). Acervo Diários Associados.

ALGUMAS REFLEXÕES

As páginas anteriores revelam estratégias de valorização traçadas pelo IPHAN que foram eficazes no objetivo de consagrar e divulgar as expressões arquitetônicas e artísticas que a instituição pretendia representassem o Brasil.

Os textos de Smith e Bazin, foram considerados produtos de conhecimento legítimo e, ao se nutrir nas bases estabelecidas pelo IPHAN, determinaram uma reverberação dessa validação no órgão. Eles, nada obstante, obtiveram resultados dispare, no sentido da abrangência de temáticas abordadas, da materialização bibliográfica e do alcance e divulgação da sua obra.

Com um leque mais amplo de assuntos abordados, e iniciando a sua pesquisa de forma quase concomitante à do Instituto do Patrimônio, Smith indiscutivelmente foi pioneiro no estudo exigente das artes brasileiras. A divulgação dos seus trabalhos sobre o país, notadamente através de revistas continentais, e de parcerias em terras portuguesas, o colocou como agente mediador de conhecimentos, no contexto do pensamento pan-americano e no âmbito lusitano-americano.

Bazin, reconhecido por seus trabalhos de síntese sobre o país, em parte baseados em estudos de outros, não deixou de fazer contribuições próprias ao articular a produção brasileira aos conceitos definidos pela historiografia internacional, aplicando teorias e estabelecendo modelos analíticos que foram persistentemente utilizados na historiografia da arte do país.⁴⁹ Assim mesmo, o domínio que tinha do campo museológico, afazer que o sensibilizara em relação a diversos públicos, lhe permitiu identificar diversos nichos de divulgação e estratégias de difusão. Como curador-chefe do Museu do Louvre foi considerado um autor legítimo para escrever trabalhos de referência que seriam consultados por especialistas; mas também adverteu uma “crescente atração das multidões pela obra de arte,”⁵⁰ situação que o habilitou a desenvolver projetos para um público mais abrangente. Neste sentido, os livros editados foram considerados por Bazin como instrumentos de cultura que lhe permitiam manter contato com os não especialistas, embora não deixasse de reivindicá-los como obras históricas, concebidas para subministrar informações precisas sobre as temáticas abordadas.

Com as reflexões anteriores não se pretende defender que Smith e Bazin tenham sido obsequentes com o IPHAN, já que existiu por parte deles um sincero interesse intelectual na arte brasileira como objeto de estudo. Contudo, ao aplicar teorias da arte e modelos de análise próprios de seus âmbitos de origem intelectual para o reconhecimento dos valores da arte e da arquitetura do Brasil, eles promoveram a introdução do país no concerto das nações

49 Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, “Barroco e Rococó na Arquitetura”, *Revista do IPHAN*, no. 29 (2001): 145. Entre as contribuições Oliveira afirma, no mesmo artigo, que se deve a Bazin a primeira identificação da “sanefa de perfil sinuoso em forma de arbaleta” na arquitectura brasileira, assim como que este autor teria sido pioneiro em estabelecer associações “entre o retáculo beneditino de Olinda e a talha gorda do Minho”. Oliveira, 159.

50 Bazin, *História da História*, 462.

que possuíam arte erudita; e ao produzir conhecimento e fomentar a sua divulgação, como representantes de instituições destacadas, acabaram colaborando, de forma mais ou menos consciente, com a validação anelada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

BIBILOGRAFIA

Estudos

- Andrade, Rodrigo Melo Franco de. "O Aleijadinho de Germain Bazin." *Revista do Livro* 7, no. 26 (1964):167-173.
- . "Palestra proferida por Rodrigo M. F. de Andrade em Ouro Preto." *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, no. 17 (1968): 11-26.
- . *Rodrigo e seus tempos. Coletânea de textos sobre artes e letras*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Fundação Nacional Pró Memória, 1986.
- . *Rodrigo e o SPHAN. Coletânea de textos sobre patrimônio cultural*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Fundação Nacional Pró Memória, 1987.
- . *Brasil: Monumentos Históricos e Arqueológicos*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2012.
- Baumgarten, Jens e Tavares, André. "O Barroco colonizador: a produção historiográfico-artística no Brasil e suas principais orientações teóricas." *Perspective*, no. 2 (2013): 1-23. <https://doi.org/10.4000/perspective.5538>.
- Bazin, Germain. *L'Architecture religieuse baroque au Brésil*. 2 t. Paris: Librairie Plon, 1956, 1958, 1.
- . *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*. Paris: Le Temps, 1963.
- . *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1971.
- . *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- . *História da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- Bretas, Rodrigo. *Antônio Francisco Lisboa: O Aleijadinho*. Rio de Janeiro: DPHAN, 1951.
- Bueno, Beatriz Piccolotto Siqueira. "Robert Smith: um olhar inédito para linhas e entrelinhas do discurso visual." Em *Robert Smith e o Brasil*, 25- 42. Vol. 1. Brasília: Iphan, 2012.
- Bury, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. Com prólogo de Myriam Ribeiro de Oliveira. Brasília: Monumenta, 2006.

Chuva, Márcia Regina Romeiro. *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. Rio de Janeiro: Edições UFRJ, 2009.

Ferreira, Camila Kézia Ribeiro. "A polémica como patrimônio: Augusto de Lima Junior e a Revista de História e Arte nos embates da política patri-mônial (1930-1966)." Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Ouro Preto, 2014.

Fonseca, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ; MinC; IPHAN, 2005.

Gonçalves, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda*. Rio de Janeiro: Edições UFRJ, 2002.

Mello, Sabrina Fernandes. "Robert Chester Smith no Brasil: arte co-lonial e iconografia nas viagens de 1936 e 1947." *Anais do Museu Paulista. Estudos de Cultural Material*, no. 29 (2021): 1-35. <https://doi.org/10.1590/1982-02672021v29e2>.

Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro de. "Barroco e Rococó na Arquitetura." *Revista do IPHAN*, no. 29 (2001):144-169.

Reis Filho, Nestor Goulart, coord. *Robert Smith e o Brasil*. 2 vols. Brasília: Iphan, 2012.

Ribeiro, Cecília. "Robert Smith, diálogos e pesquisas no Brasil." *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo* 21, no. 28 (2014): 87-99. <https://doi.org/10.5752/P.2316-1752.2014v21n28p86>.

Rubino, Silvana. "As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968." Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, 1991.

Sala, Dalton, coord. *Robert C. Smith: a investigação na história da arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

Santos, Reynaldo dos. *A escultura em Portugal*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1948, 1 e 2.

Smith, Robert C. "Brazil." *Handbook of Latin American Studies*, no. 20 (1958): 73-76.

--. *Congonhas do Campo*. Rio de Janeiro: Agir, 1973.

--. *Igrejas, Casas e Móveis: aspectos de arte colonial brasileira*. Recife: MEC; UFP; IPHAN, 1979.

Telles, Augusto da Silva. "O barroco no Brasil." *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, no. 19 (1984):125-137.

Uribarren, María Sabina. "A atuação da 'Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos' da Argentina entre 1938 e 1946: sua intervenção no Conjunto Jesuítico na Igreja da Companhia de Jesus e da Residência dos Padres na Cidade de Córdoba." Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 2008. <https://bit.ly/3FYxt8P>.

--."Contatos e intercâmbios americanos no IPHAN: o Setor de Recuperação de Obras de Arte (1947-1976)." Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2015. <https://bit.ly/3nn5467>.

--. *Contatos e intercâmbios americanos no IPHAN: o Setor de Recuperação de Obras de Arte (1947-1976)*. São Paulo: Intermeios, 2016.

--,"Germain Bazin e o IPHAN: Redes de relações e projetos editoriais sobre o barroco brasileiro." *Revista CPC USP* 13, no. 25 (2018): 108-134. <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v13i25espp108-134>.

--, "Parcerias e aspectos materiais da primeira edição dos livros sobre o barroco brasileiro de Germain Bazin." *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, no. 30 (2022): 1-50. <https://doi.org/10.1590/1982-02672022v30e20>.

Veloso, Mariza Motta Santos. "A Constituição do Discurso Cultural sobre Patrimônio no Brasil - 1920/1970." Em *Políticas Culturais: alternativas possíveis*, s. p. Brasília: SPHAN; MinC; UnB, 1992.

Periódicos

"Adquiridos livros de Germain Bazin." *O Jornal*, 6 maio de 1963, Segundo Caderno.

Germain Bazin, "O mito do Aleijadinho." *O Cruzeiro*, 20 de abril de 1963, 99-101.

A danação do modelo: Robert C. Smith e o Aleijadinho

La condena del modelo: Robert C. Smith y el Aleijadinho

The Damnation of the Model: Robert C. Smith and the Aleijadinho

Matheus F. A. Madeira Drumond

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

RESUMO:

Ainda que não tenha se dedicado detidamente à posição do Aleijadinho na formulação de um gosto “próprio” estabelecido nas Minas Gerais, como fizeram Germain Bazin e John Bury, Robert C. Smith, quando tratou da obra do artífice mineiro, inúmeras vezes se defrontou com o problema da insuficiência de sua perspectiva centrada na ideia dos modelos, disseminados desde os centros referencias. O Aleijadinho, mais que o espanto do engenho, oferecia-lhe o indício seguro da falência de um mecanismo modelar. Eis o alvo da incursão aqui proposta: investigar o lugar do Aleijadinho nas formulações de Robert Smith, que, ao que parece, é mais entrave ao seu modelo interpretativo que propriamente um objeto de sua investigação.

Palavras-chave: Robert Smith; Aleijadinho; Minas Gerais; Portugal; Arte colonial luso-Brasileira; Historiografia da arte.

RESUMEN:

Aunque no se haya dedicado a fondo a la posición de Aleijadinho en la formulación de un gusto “propio” establecido en Minas, como han hecho Germain Bazin y John Bury, Robert C. Smith se enfrentó numerosas veces al problema de la insuficiencia de su perspectiva centrada en la idea de los modelos diseminados a partir de los centros referenciales. El Aleijadinho, más que

el asombro del engenho, le ofreció la señal segura del fracaso de un mecanismo modélico. Este es el propósito de la incursión que aquí se propone: investigar el lugar de Aleijadinho en las formulaciones de Robert Smith, que, al parecer, es más un obstáculo para su modelo interpretativo que un objeto de su investigación.

Palabras clave: Robert Smith; Aleijadinho; Minas Gerais; Portugal; Arte colonial luso-brasileño; Historiografía del arte.

ABSTRACT:

Although he did not dedicate himself at length to the position of Aleijadinho in the formulation of own taste established in Minas as Germain Bazin and John Bury did, Robert C. Smith was faced with the problem of the insufficiency of his perspective centered on the idea of models disseminated from referential centers. The Aleijadinho, more than the astonishment of the engenho, offered him the sure sign of the failure of a model mechanism. This is the purpose of the incursion proposed here: to investigate the place of Aleijadinho in Robert Smith's formulations, which, it seems, is more an obstacle to his interpretative model than an object of his investigation.

Keywords: Robert Smith; Aleijadinho; Minas Gerais; Portugal; Portuguese-Brazilian colonial art; Art historiography.

Robert C. Smith tem para historiografia da arte brasileira valor semelhante àquele que possui para a historiografia lusitana: dissolver o engodo de uma história da arte com afã nacionalista, demasiado preocupada na sagrada dos semióforos e pouco atenta aos circuitos referenciais de um campo artístico de dimensão global. Não à toa seus interesses estão centrados nos séculos XVII e XVIII, tanto no Brasil como em Portugal, quando a corrente barroca e o neoclassicismo nascente já haviam assistido a uma divulgação de alcance internacional. Desde 1937, por meio de uma viagem de pesquisa financiada pelo *American Council of Learned Societies*, Smith sistematicamente se interessa pela produção artístico-arquitetônica do Brasil colonial.

Fora Robert Smith o responsável por uma das primeiras empreitadas, a nível historiográfico, de situar o célebre artífice mineiro Antônio Francisco Lisboa (1738-1814), de alcunha Aleijadinho, no seio das linhas de força de uma história da arte internacional. Ainda que muitos de seus textos, publicados desde o fim da década de 1930, tenham como marca preponderante o caráter aproximativo, sobretudo porque endereçados a um conjunto de objetos com escassa bibliografia de apoio, eles têm por mérito a ginástica da imposição de um método analítico descompromissado com o ufanismo nacional de então,

tanto quanto desprovido da convicção cega de que a instância biográfica contivesse sozinha a resposta para o prodígio escultórico do Aleijadinho.

Ainda que as monografias encomendadas a Germain Bazin acabassem por eclipsar os trabalhos anteriores¹, nem por isso eles deixam de acrescentar à bibliografia uma visada singular: se tudo que envolve a biografia do Aleijadinho acaba por ofuscar uma análise atenta da qualidade plástica de sua obra, é necessário, ainda que sob um esforço dispendioso, distinguir sua mítica vida da análise cuidadosa da produção. Campo este em que se destaca Smith e, sobretudo, o inglês John B. Bury².

Nosso intento aqui será deslindar como a noção de modelo, exposta na obra de Robert Smith (noção pois nunca chega a se consolidar e se fazer explícita como conceito), enfraquece ou compromete a análise da obra de Antônio Francisco Lisboa. Recorreremos, por motivos de economia temporal, a dois textos em especial: "The Colonial Architecture of Minas Gerais in Brazil", publicado em 1939 no *The Art Bulletin*³ e *Congonhas do Campo*, texto sobre o santuário do Bom Jesus de Congonhas, publicado no Brasil em 1973. Ainda que não haja pretensão de esgotar o assunto, nos dois textos é possível sublinhar uma espécie de orientação geral da análise empreendida, de modo que, com eles, é possível tratar dos limites de uma história da arte baseada no abuso da noção de modelo e, portanto, de seu congénere, a cópia.

Começamos por rememorar a tese inicial exposta no texto de 1939, "The Colonial Architecture of Minas Gerais in Brazil", onde Robert Smith afirma:

Of all the former European colonies in the New World it was Brazil that most faithfully and consistently reflected and preserved the architecture of the mother country. In Brazil were never felt those strange indigenous influences which in Mexico and Peru produced buildings richer and more complicated in design than the very models of the peninsular Baroque. Brazil never knew the exigencies of a new and severe climate necessitating modifications of the old National

1 Refiro-me aqui a *L'architecture religieuse baroque au Brésil*, de 1956, e *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*, de 1963, ambos da lavra de Germain Bazin e perpassados pelos interesses do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), então dirigido por Rodrigo de Melo Franco Andrade, que pretendia promover internacionalmente o patrimônio brasileiro.

2 Os textos escritos por John B. Bury sobre o Brasil foram publicados em periódicos sobretudo ingleses desde o fim da década de 1940. Só em 2006, sob a organização de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, apareceram reunidos numa coletânea em português intitulada *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*. Se há de fato entre Bazin, Smith e Bury um historiador analítico, certamente este seria Bury. Ao que parece, a própria rigidez analítica do historiador fez com que seus textos pouco tivessem repercutido na intelectualidade brasileira e, por conseguinte, na portuguesa.

3 Há uma versão anterior do texto, publicado em 1937 no *Boletim do Centro de Estudos Históricos do Rio de Janeiro*, em língua portuguesa. Entretanto, a versão parece um tanto reduzida se comparada ao texto de 1939 – até mesmo “amaciada” em algumas de suas sentenças. Daí a opção por se referir apenas à edição estadunidense.

architectural forms, as in French and English colonies of North America, where also the early mingling of nationalities produced a greater variety of types of construction. And the proof of this lies in the constant imitation in Brazil of the successive styles of architecture in vogue at Lisbon and throughout Portugal during the colonial period. From the first establishments at Igarassú and São Vicente down to the last constructions in Minas Gerais, the various buildings of the best preserved colonial sites in Brazil – at São Luiz do Maranhão, in the old Bahia, and the earliest Mineiro towns – are completely Portuguese⁴.



Figura 1 Igreja de N. S. do Rosário, Ouro Preto. Autor desconhecido, séc. XX.

Fonte: ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO.

Figura 2 Efigie de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Euclásio Penna Ventura, Século XIX.

Fonte: Museu Mineiro.

O trecho, apesar de demasiado generalista (estamos no parágrafo de abertura de seu texto), apresenta o panorama de sua hipótese: a arquitetura colonial luso-brasileira, assim como a decoração pictórica e escultórica agregadas,

4 "De todas as antigas colônias europeias no Novo Mundo, foi o Brasil que mais fiel e consistentemente refletiu e preservou a arquitetura da mãe pátria. No Brasil nunca foram sentidas aquelas estranhas influências indígenas que no México e no Peru produziram edifícios mais ricos e complicados no traçado do que os próprios modelos do barroco peninsular. O Brasil nunca conheceu as exigências de um novo e severo clima que exigiria modificações das antigas formas arquitetônicas nacionais, como nas colônias francesas e inglesas da América do Norte, onde também a mistura precoce de nacionalidades produziu uma maior variedade de tipos de construção. E a prova disso está na imitação constante no Brasil dos sucessivos estilos de arquitetura em voga em Lisboa e em todo o Portugal durante o período colonial. Desde os primeiros estabelecimentos em Igarassú e São Vicente até as últimas construções em Minas Gerais, os vários edifícios dos sítios coloniais mais bem conservados do Brasil - em São Luiz do Maranhão, na antiga Bahia, e as primeiras cidades mineiras - são completamente portugueses" (nossa tradução). Robert C. Smith "The Colonial Architecture of Minas Gerais in Brazil". *The Art Bulletin*, Vol. XXI, (1939): 110.

é como que desenvolvimento de uma mesma orientação que se propaga desde a metrópole portuguesa. Isto é, segue *pari passu* as sucessivas modas em voga no mundo português. A comparação com a América Espanhola, constantemente reiterada por diversos autores, sequer recebe aqui uma justificação de ordem sócio-histórica, limitando-se o autor a indicar que não houve no território brasileiro nenhuma exigência de aclimatação daquilo que recebia como substrato cultural. Pouco eco também se nota das inúmeras empreitadas a nível historiográfico em caracterizar a colonização portuguesa no Brasil, por vezes tida como ineficiente, inclusive no sentido de promover, ou mesmo permitir, que houvesse desenvolvimento em setores como o manufatureiro, educacional ou artístico-artesanal. Portanto, a afirmação é um tanto relapsa quanto àquilo que configuraria essa espécie de enquadramento sócio-histórico, e demasiado convicta na cristalina transmissão - que necessariamente ocorre do polo ativo ao polo passivo.

Smith continua, assim, sua formulação: "Whoever would study them must remember the Lusitanian monuments of the period, treating Brazil as a larger architectural province of Portugal, examining with care the innumerable links which have always bound the architecture of the two countries into a single Portuguese-Brazilian style."⁵ A tese é de todo muito simples: o Brasil nada mais seria que uma província arquitetônica de Portugal, onde se entrevê um único estilo, capaz de ser puramente disseminado no grande Império Ultramarino. Mais que uma afirmação propriamente analítica, parece-nos mais umas dessas generalizações que têm por mérito facilitar a elaboração de uma tese. É certo que num sistema orientado pela emulação de modelos, pela continuidade de referenciais estabelecidos, o desenvolvimento de orientações modelares não se apresenta como problema. É antes o espírito romântico da livre criação, do aparecimento *ex nihilo*, que lhe é profundamente estrangeiro. Portanto, o seguimento das tendências metropolitanas não configura nenhum tipo de estranhamento, antes convoca uma espécie de reflexão sobre o funcionamento da empresa colonial portuguesa no Brasil - absolutamente distinto daquilo que, por exemplo, fora a ordenação da empresa colonial espanhola nas Américas. Ao considerar as igrejas mineiras setecentistas, afirma que se tratam de um prolongamento do estilo setecentista do norte de Portugal, de onde vieram a maior parte dos migrantes interessados na aventura mineradora. Ou seja, a corrida pelo ouro e a intensa migração formularia o solo firme onde Smith constrói sua hipótese.

5 "Quem quer que os estude deve lembrar os monumentos lusitanos da época, tratando o Brasil como uma província arquitetônica maior de Portugal, examinando com cuidado os inúmeros elos que sempre uniram a arquitetura dos dois países em um único estilo luso-brasileiro" (nossa tradução), C. Smith, 110-11.



Figura 3. Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Ouro Preto (Fragmento). Gilberto Ferrez. Fonte: Instituto Moreira Salles.

Hellmut Wohl, em seu ensaio sobre a história da arte estadunidense e Smith, sustenta que a produção do historiador norte-americano era marcada pela “precisão analítica, científica e filológica”⁶. Entretanto, como nos lembra um famoso texto de Erwin Panofsky publicado em 1955, o campo da disciplina nos Estados Unidos da América era ainda uma novidade na década de 1930⁷. As migrações impostas pelas duas grandes guerras, unidas ao interesse crescente pelas valiosas coleções ali reunidas, seriam um marco na modificação de um campo antes povoado por amantes das artes para um espaço disciplinar acadêmico. Smith certamente parece fazer parte dessa geração de charneira, exposta a uma formação especializada, mas ainda presa aos modelos interpretativos convencionais (explicação pela contextualidade, irradiação, espelhamento, progresso, modernização, etc.). Como bem lembra Wohl: “É óbvio que o ensino formal de RCS [Robert C. Smith] na disciplina de História foi mínimo, mas o de Belas-Artes foi soberbo”⁸. Seu mérito para com Portugal, e consequentemente o Brasil, era o de também

⁶ Hellmut Wohl, “Robert Chester Smith e a História da Arte nos Estados Unidos” in Robert C. Smith (1912-1975). A Investigação na História de Arte, eds, Manuel da Costa Cabral e Jorge Rodrigues (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Belas-Artes, 2000), 22.

⁷ Erwin Panofsky, “Epílogo: Três Décadas de História da Arte nos Estados Unidos”, *Significado nas artes visuais* (São Paulo: Editora Perspectiva, 1991), 418.

⁸ Wohl, “Robert Chester Smith e a História da Arte nos Estados Unidos”, 33.

cobrir uma lacuna, pois pouco havia se estudado a esse respeito no contexto norte-americano⁹. Portanto, parece rara em seus textos iniciais aquela metacrítica, que tem em consideração que toda analítica se nutre de algum ponto de vista mais ou menos geral, a partir do qual organiza e ordena os elementos de seu saber – o que é ainda mais sensível nas ciências sociais e humanas. Se não há postura analítica que prescinda de diretrizes ideológicas e teóricas capazes de orientá-la, é necessário distinguir a precisão de uma espécie de cegueira metodológica, especialmente sentida nos círculos onde a profissionalização está ainda por se constituir. Em Smith, ainda nos guiando pelas considerações de Wohl, duas direções se destacam: a ênfase nas transferências de in-

fluências e modelos, centrada na ideia de atualização centro-periferia, e a incessante incursão biográfica pela trajetória de artistas e artífices, campo onde exercita a precisão dos trânsitos referenciais e vocabulares. Isso se torna propriamente sensível na tese de pré-licenciatura, escrita em 1933 sobre Luigi Vanvitelli e sua atuação na Igreja de São Roque de Lisboa, e em sua dissertação de 1935 sobre João Frederico Ludovice e seus contemporâneos em Lisboa – como se sabe, ele realizaria inúmeras monografias biográficas nos anos que se seguiram. É também necessário notar que sua agenda de pesquisa está majoritariamente constituída num interesse pelos trânsitos de modelos artísticos, de modo que seus objetos de investigação corriqueiros são os artistas e artífices que se movimentam, levando consigo novas soluções artístico-arquitetônicas.¹⁰ Aliás, seu desinteresse pelo manuelino, que salta aos olhos de qualquer historiador da arte que venha a se debruçar sobre o mundo português, é mais sintomático do que ocasional.¹¹



Figura 4 Lavabo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Ouro Preto. Autor desconhecido, séc. XX. Fonte: ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO.

9 Wohl, 43.

10 Cite-se a título de curiosidade alguns de seus textos: "Early Works of Claude de Laprade and the Style Louis XVI in Portugal" (1965); André Soares: *The Rebirth of an Architect* (1969); "French Models for Portuguese Tiles" (1973) e "The Building of Mafra" (1973).

11 Há um texto de 1969 sobre o tema, *Some Manueline Church Doorways*, publicado no *The Journal of the*

Ainda que a tese de uma irradiação dos modelos desde os centros referenciais fosse o alicerce de suas análises, havia qualquer coisa de mal-ajambrada para Smith na hipótese de que a arquitetura setecentista de Minas Gerais e, portanto, a produção de Antônio Francisco Lisboa, estivesse resolvida pela indicação de uma preeminência nela do estilo setecentista do norte de Portugal. Ele indica que além desta, haveria também uma influência baiana e outra “própria mineira, que em muitos aspectos se manifestou.” Tal arremedo, a influência “própria mineira”, seria constituído pelo êxito das plantas ovais e curvas, coisa que em Portugal se mantinha como epifenômeno, pela dinamização das fachadas e, em especial, pelo decorativismo elegante do Aleijadinho, que unia de modo não diacrónico aspectos da escultura primitiva, o arrojo italianizante introduzido em Portugal por Dom João V e a elegância do rococó. Ele escreve:

“The Mineiros, except in the churches of S. Pedro at Mariana, N. S. do Rosário in Ouro Preto, and S. José at Rio. For their peculiar towers they developed an arrangement of their own which retained the square façade plan of the old Mineiro type but one which was delicately linked with the towers and the oval nave plan by sections of curving façade. This skillful method of transition is a special characteristic of the churches ascribed to Aleijadinho – S. Francisco of Ouro Preto, and S. Francisco and N. S. do Carmo at S. João d’El-Rei”¹².

Os termos empregados, “peculiar” e “special characteristic”, chamam desde logo nossa atenção. Como num sistema de continuidades e irradiações, certo fenômeno plástico-arquitetônico pode ser cotejado sob a prerrogativa da peculiaridade sem que isso lhe soe minimamente contraditório? No trecho nota-se com precisão uma pronunciada tensão na análise de Smith: não é possível ao seu modelo interpretativo imputar ao Aleijadinho (ou mesmo aos demais construtores que interferiam e modificam os riscos)¹³ qualquer capacidade de emergência ou recombinação artística, entretanto, em todo o rol de seus “antecedentes”, não há nenhum que explique por completo – pelo viés da cópia – a configuração exata que ele empresta ao traço arquitetônico. Claro, não está entre os nossos interesses discutir se as obras atribuídas ao Aleijadinho são de fato produções advindas de seu traço pessoal. Como bem nos lembra João Adolfo Hansen, as práticas artísticos-artesanais no mundo

American Portuguese Cultural Society. Entretanto, sequer pode ser tomado como um seu trabalho de fôlego.

12 C. Smith, “The Colonial Architecture of Minas Gerais in Brazil”, 136.

13 Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira oferece informações preciosas sobre as modificações feitas pelo mestre-de-obra português Francisco de Lima Cerqueira nos riscos das igrejas de São Francisco e do Carmo de São João del Rei. Cf. Myriam A. R. Oliveira, *Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, (São Paulo: Cosac & Naify, 2003), 223.

colonial desconhecem qualquer tipo de subjetividade psicológica, conquanto são marcadas por prescrições poético-retóricas¹⁴. Portanto, seu contexto de produção impede que a figura do gênio romântico seja uma resposta suficiente – o trabalho artístico-artesanal empreitado no mundo colonial reclama por uma apreciação da coletividade na qual o artífice se insere. Entretanto, parece necessário lançar luz sobre a insuficiência de uma análise centrada nos modelos referenciais. Em especial, é justo desconfiar da suposição de que mesmo em ambientes onde a emulação é uma regra tácita não exista brechas para a reformulação daquilo que se tem como ponto de partida.

Vejamos a conclusão a longa transcrição se faz necessária para ilustrar o teor do juízo.



Figura 5 Detalhe da Portada da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Ouro Preto. Autor desconhecido, séc. XX. Fonte: ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO.

In conclusion, we should admit that the architecture of Minas Gerais during the colonial period was not always of the first quality. There are many churches and public buildings in America and even in Brazil built in this period which possess greater architectural merit. The Mineiro style is not a monumental one, nor were its buildings always successful. We should say with Richard Burton that "nothing like the Pantheon or the Cathedral of Rome has yet been attempted here." We should agree with Maurice Rugendas that the monuments of Minas are inferior to those of the court of Portugal constructed in imitation of the contemporary

¹⁴ J. A. Hansen, "Barroco, neobarroco e outras ruínas", *Teresa*, no. 2 (2001), 24. <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116560>.

Roman style. We should remember the verses of a colonial poet: "[...]eu não faço/ Do Brazil uma pintura/ De sublime architectura /Como a que tem Portugal"¹⁵.

Sobre o juízo de Richard Burton, é mesmo John Bury quem nos oferece a resposta mais eficiente: "Burton was an exceptionally gifted and observant traveler, but unfortunately his interest in the Aleijadinho did not extend to any detailed study of his life or art. Baroque and Rococo had long been out of fashion in England, eclipsed by Classical and Gothic former style"¹⁶. A menção feita por Burton sobre o Aleijadinho em seu *The highlands of the Brazil* (1867), quando muito poderia ser relevante na medida em que é uma das primeiras vezes em que o artífice é citado fora do Brasil. Já o poeta citado é Joaquim José Lisboa, alferes de Vila Rica, que em sua *Descrição curiosa das principais produções, rios e animais do Brasil, principalmente da Capitania de Minas Gerais*, publicada em 1806, elevava como verdadeiro monumento da colônia suas características naturais. À amada Marília, personagem a quem o eu lírico do poema se endereça, ele oferece uma lista de riquezas minerais, vegetais, animais e geográficas. O poema, como nota sua organizadora, está mais inclinado a uma intenção protocientífica que ao burilamento da linguagem poética, bacharellesca ou não. É um inventário de riquezas "Dum país que julgam bravo,/ Que bem pode o bom escravo/ Servir de longe ao Senhor."¹⁷ Que o próprio autor admite, em sua nota ao leitor, ter como objetivo "insinuar a alguns amigos que tenho em Portugal as diferentes produções que tem o Brasil"¹⁸. Eis que se coloca um fácil questionamento: haveria em suas estrofes algum juízo sobre arte ou arquitetura digno de endossar as conclusões de um historiador novecentista? Quando muito o poema serve à apologia da posição colonial, feita por alguém que, para alcançar favores, desmerece sua terra, enquanto a trata como um campo aberto à exploração.

15 "Em conclusão devemos admitir que a arquitetura de Minas Gerais durante o período colonial nem sempre foi de primeira qualidade. Há muitas igrejas e edifícios públicos construídos neste período na América, e mesmo no Brasil, que possuem maior mérito arquitetônico. O estilo mineiro não é monumental, nem os foram sempre bem sucedidos seus edifícios. Devemos dizer com Richard Burton que "nada como o Panteão ou a Catedral de Roma foi ainda aqui tentado". Devemos concordar com Maurice Rugendas que os monumentos de Minas são inferiores aos da corte de Portugal construídos à imitação do estilo romano contemporâneo. Deveríamos recordar os versos de um poeta colonial: "[...]eu não faço/ Do Brazil uma pintura/ De sublime architectura /Como a que tem Portugal" (nossa tradução). C. Smith, "The Colonial Architecture of Minas Gerais in Brazil", 158.

16 "Burton era um viajante excepcionalmente dotado e observador, mas infelizmente seu interesse pelo Aleijadinho não se estendeu a nenhum estudo detalhado de sua vida ou arte. O Barroco e o Rococó estavam há muito tempo fora de moda na Inglaterra, eclipsados pelo Clássico e pelo Gótico antigo" (nossa tradução) John Bury, "The Aleijadinho", *The Cornhill Magazine*, Vol 164 (Issue 979), (1949), 69.

17 J. Lisboa e M. S. de Aguiar, eds., *Descrição curiosa das principais produções, rios e animais do Brasil, principalmente da Capitania de Minas Gerais* (Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 2002 [1806]), 54.

18 Lisboa e Aguiar, 27.

Mas nem só de juízos negativos se faz o texto de Smith. Ele por vezes é levado a dar vazão a algumas impressões conflitantes.

We have shown in these pages the general dependence in many details of colonial Mineiro architecture upon that of the north of Portugal and the viceregal city of Salvador. But the fact that we have found traces of indigenous development, innovations of real distinction, proves that the builders of Minas Gerais were no mere imitators of their Portuguese colleagues in the mother-country and along the Brazilian coast. The achievement of these men, isolated in a distant territory, of little education and few advantages, in understanding the contemporary Portuguese style and adapting it to the needs of the capitania, makes the colonial architecture of Minas Gerais a distinguished accomplishment in the history of American building during the eighteenth century¹⁹.

Três aspectos podem de pronto ser sublinhados no trecho analisado: a insistência numa análise mais interessada em recriar o diagrama de uma irradiação dos modelos referenciais que propriamente cotejar os fenômenos à luz de suas eventuais complexidades; a franca confusão entre a análise acurada dos fenômenos e sua avaliação segundo uma normativa artística, única capaz de sustentar juízos de valor tão primários (imaginemos: um historiador de arte do século XX utilizar a opinião de um viajante do século XIX como sustentação de seu juízo artístico é, no mínimo, assustador); o terceiro e último aspecto, que também é o principal, aponta para o fato de que a dependência dos modelos metropolitanos dá lugar a um elogio sobre o caráter comedido e elegante da produção mineira. Coisa que Smith sutilmente justifica pela compleição inculta e desprivilegiada dos artífices mineiros. Mas como é possível sustentar que a arquitetura setecentista nas Minas é um apêndice da produção de Braga, Porto e do Minho, e ao mesmo tempo afirmar que sua recusa à extravagância é fruto da desvantagem das gentes dessa terra? Seria ela então fruto da dependência, mas seu êxito se daria exatamente pela característica inculta dos artífices e pela desvantagem deles perante seus pares reinóis. Eis que Smith formula uma dobra discursiva, uma verdadeira volta, pois é impossível que a justificação da dependência, isto é, dos circuitos modelares e referenciais, seja excluída da conta quando se tem que justificar as diferenças entre as produções metropolitana e co-

19 "Temos apontado a dependência geral, em muitos detalhes, da arquitetura colonial mineira em relação à do norte do reino. Ajustemos agora somente a observação de que, apesar de ser menos rica que a da mãe-pátria, a da antiga Capitania das Minas pelo menos conservou sempre um gosto melhor que o do modelo, jamais caiu nos inúmeros abusos de excessiva opulência que tanto caracterizam a portuguesa dessa época. É o vasto crédito desses construtores de Minas, muitas vezes incultos e sempre com poucas vantagens, que souberam realizar na sua terra uma arquitetura distinta e livre das extravagâncias de mau gosto que tanto sofreu alhures o gênio do barroco" (nossa tradução). C. Smith, "The Colonial Architecture of Minas Gerais in Brazil", 158-159.

lonial. O vetor do modelo desaparece quando se torna necessário explicar a recombinação e a possibilidade de emergência e, não sem assombro, surge em meio a um “elogio” depreciativo.

A mesma hipótese é reafirmada em artigo publicado em 1953, dedicado à arquitetura barroca, onde afirma que o ornamento da arquitetura pombalina da costa e a escultura do Aleijadinho “não são mais do que arranjos superficiais dados às formas tradicionais”²⁰. Isto é, meras cópias mais ou menos arranjadas de tendências do reino que, por sua vez, eram emuladas do barroco internacional e do nascente neoclassicismo. A tópica de uma influência de Braga e da Província do Minho na arquitetura das Minas setecentistas e do Aleijadinho reaparece em *The Art of Portugal*, compilado que Smith publicara em 1968. Neste texto ele insiste, via justificação da migração populacional no ciclo do ouro e dos diamantes, que saíram do norte as sementes da escola de arquitetura e escultura de Minas Gerais:

Pombal's government coincided with the flowering of the Rococo in Portugal, a style which seems to have been especially happy in that country of exquisite landscapes and beautifully mannered people. The proof is the abundance of fine local centers that appeared in various parts of the country, of which probably the most distinguished and certainly the most original was that of Braga and the province of Minho, from which went the seeds that produced the brilliant school of architecture and sculpture in Minas Gerais in Brazil, a phenomenon in the American wilderness²¹.

Entretanto, quando se há de elogiar Braga e o Minho, a dita “escola” mineira se torna brilhante – pois, caso contrário, como sustentar a ideia de que era feita a sua imagem e semelhança? Sendo ela um mero decalque feito na “selva americana”, sua falta de qualidade deveria incidir também sobre seu modelo.

Como já havia alertado George Kubler, o panorama analítico da arquitetura luso-brasileira era ainda pouco eficiente: “At present, Brazilian architecture is far better known than the North Portuguese style of the same period. Brazil accordingly has seemed much more autonomous in artistic question than it really was. The evidence for Brazilian inspiration in Portugal needs to be collected and studied in as much careful detail as Bazin, for in-

20 Nestor G.Reis Filho, ed., *Robert Smith e o Brasil: arquitetura e urbanismo* (Brasília: IPHAN, 2012), 232.

21 “O governo de Pombal coincidiu com o florescimento do Rococó em Portugal, um estilo que parece ter sido especialmente feliz naquele país de paisagens requintadas e pessoas maravilhosamente bem cuidadas. A prova é a abundância dos refinados centros locais que surgiram em várias partes do país, dos quais provavelmente o mais distinto, e certamente o mais original, foi o de Braga e da província do Minho, de onde saíram as sementes que produziram a brilhante escola de arquitetura e escultura de Minas Gerais, no Brasil, fenômeno que se deu na selva americana(nossa tradução) Robert C. Smith, *The art of Portugal*, (New York: Meredith Press, 1968), 20.

stance, has devoted to Brazil”²². O diagnóstico fora feito quase dez anos antes da publicação do *The Art of Portugal*. A proposição de Kubler é altamente lúcida e realmente analítica: antes de enveredarem os estudos pela hipótese de uma autonomia absoluta, era preciso clarificar os antecedentes; diante da utópica (e, geralmente, pouco erudita) tese da originalidade e aquela da simples cópia ou irradiação, ao analista caberia formular uma resposta capaz de dar conta da complexidade do fenômeno. É também no *The Art of Portugal* que Smith equipara em importância o Aleijadinho ao entalhador e arquiteto André Soares: “Recently I had the good fortune to discover this man’s diary which revealed a great activity in architecture, stone sculpture, furniture and iron work that makes him the Portuguese counterpart of a Brazilian contemporary, Antonio Francisco Lisboa (1730-1814), called Aleijadinho, the outstanding eighteenth-century artist of South America”²³. O tom é radicalmente diferente daquele expresso no texto de 1939. Quase trinta anos se passaram e o Aleijadinho se tornava paulatinamente objeto dos mais distintos interesses; entre especialistas, biógrafos e aventureiros, muito se falava do mítico artífice mineiro. Germain Bazin já havia publicado na França seus dois principais livros sobre arte colonial luso-brasileira, sendo um deles especialmente dedicado à obra escultórica do Aleijadinho. Ainda que o *Art and Architecture in Spain and Portugal, and their American Dominions (1500 to 1800)*, compilado feito por G. Kubler e M. Soria em 1959, não chegue a dar grande ênfase à obra do Aleijadinho (é notável a discrepância entre a parte dedicada a Espanha e aquela dedicada a Portugal), é mesmo curioso que a imagem escolhida para a capa da edição tenha sido uma fotografia dos profetas do adro do Santuário do Bom Jesus de Congonhas. São todos indícios de que a atenção dada à obra do Aleijadinho no circuito internacional era crescente e, sobretudo, que era objeto de grande admiração. Daí que o adjetivo “notável” parece um modo de contornar a impressão que Smith ainda sustentava sobre a arquitetura e ornamentação produzidas em Minas no último quartel do século XVIII.

Sobre a escultura monumental produzida em Congonhas, ainda em seu *The Art of Portugal*, Smith a entende como resultado da influência re-

22 “Atualmente, a arquitetura brasileira é muito mais conhecida do que o estilo norte-português do mesmo período. Assim, o Brasil pareceu muito mais autônomo em questões artísticas do que realmente era. As evidências da inspiração brasileira em Portugal precisam ser coletadas e estudadas com tanto cuidado como Bazin, por exemplo, tem se dedicado ao Brasil” (nossa tradução). George Kubler, Martin Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal, and their American Dominions 1500 to 1800* (Baltimore: Penguin Books, The Pelican History of Art, 1959), 119.

23 “Recentemente tive a sorte de descobrir o diário deste homem que revelou uma grande atividade na arquitetura, escultura em pedra, móveis e trabalhos em ferro que o torna o homólogo português de um brasileiro contemporâneo, Antônio Francisco Lisboa (1730-1814), chamado Aleijadinho, o notável artista do século XVIII da América do Sul” (nossa tradução). C. Smith, *The art of Portugal*, 132.

cebida do Santuário de Matosinhos, especialmente do trabalho que nele executara Nicolau Nasoni.

The great Archbishop of Braga, Dom Rodrigo Moura Teles (1704-28), laid out in 1723 the first section of the enormous staircase leading up a hillside to the shrine of the Bom Jesus. Each landing was subsequently decorated with a wall fountain containing a figure symbolizing one of the senses, with water falling from eyes, nose, mouth or an ear. These are flanked by statues of Biblical figures, probably inspired by Nasoni's, that grow more and more Rococo as one ascends the stair. Some wear the turbans and oriental cloaks and beards of Manueline woodcarving and painting, a widespread exoticism of this period, which explains the costumes of the statues of the prophets at Congonhas do Campo, carved in soapstone by Aleijadinho, the foremost sculptor of colonial Brazil²⁴.

Foi para muitos dos autores objeto de discussão o tratamento dado por Antônio Francisco Lisboa às esculturas dos profetas de Congonhas. Smith sustenta que o resultado visual exótico, especialmente notado nos trajes e panejamentos, era proveniente da experiência realizada no Bom Jesus de Matosinhos. Questionamento que recebe uma resposta ao nosso ver mais satisfatória sob a pena de Germain Bazin. Ele assim escreve:

Deux hommes se disputent l'âme de l'Aleijadinho, si opposés qu'en l'absence de toute documentation on n'eût jamais pensé à réunir sous un seul nom tant d'œuvres différentes. L'architecte-décorateur appartient au monde du XVIII^e siècle ; mais dès qu'il saisit le ciseau pour modeler une statue, sa vision des formes est celle d'un homme du moyen âge. Lorsqu'il dessine un monument ou un décor, lorsqu'il sculpte un retable, l'imagination et la main d'Antonio Francisco se meuvent avec aisance dans les inflexions, les gauchissements, les rebondissements de forme qui expriment la pluralité de l'espace baroque²⁵.

24 "O grande Arcebispo de Braga, Dom Rodrigo Moura Teles (1704-28), expôs em 1723 a primeira seção da enorme escadaria que conduzia a uma encosta até o santuário do Bom Jesus. Cada patamar foi posteriormente decorado com uma fonte de parede contendo uma figura simbolizando um dos sentidos, com água caindo dos olhos, nariz, boca ou uma orelha. Estas são ladeadas por estátuas de figuras bíblicas, provavelmente inspiradas nas de Nasoni, que se elevam cada vez mais Rococó à medida que se sobe a escadaria. Alguns usam os turbantes, mantos e barbas orientais da talha e pintura manuelina. Um exotismo generalizado desta época que explica os trajes das estátuas dos profetas de Congonhas do Campo, esculpidas em pedra sabão por Aleijadinho, o escultor mais importante do Brasil colonial" (nossa tradução). C. Smith, *The art of Portugal*, 193.

25 "Dois homens estão em disputa na alma do Aleijadinho, tão contrários que, na ausência de qualquer documentação, nunca se teria pensado em reunir sob o mesmo nome tantas obras diferentes. O arquiteto-decorador pertence ao mundo do século XVIII; mas assim que ele pega o cinzel para modelar uma estátua, sua visão das formas é a de um homem da Idade Média. Quando ele projeta um monumento ou uma decoração, quando esculpe um retábulo, a imaginação e a mão de Antônio Francisco se movem com facilidade nas inflexões, nas reviravoltas da forma que expressam a pluralidade do espaço barroco (nossa tradução). Germain Bazin, *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil* (Paris: Le temps, 1963), 275.

A qualidade da análise de Bazin reside na sagacidade em perceber que na obra atribuída ao Aleijadinho existe uma coexistência de distintas influências. Em seu caldeirão de referências, e segundo uma espécie de experiência sócio-espiritual específica, não parece haver qualquer contradição em se mesclar conforme interesses pontuais a tradição da estatuária medieval, que em Portugal tinha um acento nórdico pronunciado, o barroco tardio italianoizante celebrizado no reinado de D. João V e a novidade sensualista do estilo palaciano francês – que como bem lembra o trabalho de Myriam A. R. de Oliveira, assistiu a uma aplicação religiosa de alcance internacional²⁶. Mais que a identificação de um vocabulário ou matriz estilística, era preciso neste caso se ater a uma certa bambeza na aplicação de matrizes referenciais, sem aquela dogmática metropolitana que supostamente ordenava o gosto em voga. Isto é, como comunidade mais ou menos alijada das diretrizes dominantes do reino, a situação colonial abria espaço a uma convivência mais acirrada entre tradição e modernização, entre atualização e persistência. Abrindo assim espaço a uma espécie de recombinação insistente – por vezes



demasiado complexa.

Figura 6 Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas. Fotografia: Richard Lins.

Figura 7 Igreja da Ordem Terceira de N. S. do Carmo, São João Del Rei. Fonte: Arquivo Nacional.

26 Oliveira, *Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*.

Ainda que a hipótese de uma experiência sócio-espiritual específica do mundo colonial seja de difícil defesa, parece mesmo impossível desconsiderá-la por completo. Se muitos dos autores ainda se valem de categorias a-históricas como “civilização barroca”, “mundo barroco” e “homem barroco”²⁷, e se já fomos devidamente alertados, especialmente por Hansen, que tais categorias de origem estilística são estrangeiras à experiência histórica do período (como se sabe, o conceito corrente de barroco tem sua inspiração no trabalho de Heinrich Wölfflin), parece impossível não considerar a persistência da religiosidade pós tridentina e a ambiência cultural da colônia em geral. Myriam A. R. de Oliveira sobre isso oferece um balanço competente:

As relações do rococó religioso com o barroco tardio e a correta identificação das modalidades formais dos dois estilos na arquitetura e decoração das igrejas da segunda metade do século XVIII, constitui outra dificuldade para os estudiosos do estilo na área luso-brasileira. Isto porque a influência italiana e principalmente romana, incentivada oficialmente na época do reinado de D. João V (1706-1750) persistiu no período posterior, concorrendo com os modelos do rococó francês e germânico. No caso brasileiro é preciso ainda lembrar que a sociedade que deu origem ao rococó foi a mesma que engendrou o barroco, tendo-se em vista a homogeneidade da cultura colonial, rigidamente enquadrada pelo catolicismo tridentino, bem como o tempo histórico relativamente breve que condicionou a sucessão desses estilos na colônia: o barroco joanino entre 1720 e 1760 aproximadamente, e o rococó de 1760 em diante²⁸.

A severa distinção entre blocos estilísticos, conquanto muito ligada a uma certa modalidade de história da arte e, especialmente, serva da noção de modelo, é-nos pouco útil. Todavia, a consideração de que as tendências visuais conflitantes foram recebidas num curto espaço temporal por uma sociedade regida por valores insistentes é de todo importante. A centralidade da religião nunca assistira aí uma oposição severa, sendo constantes até o século XIX muitas das práticas sociais, incluindo a escravidão e a estratificação social que lhe garantia a validade. Diante dessas considerações, parece que a intuição de Bazin se recobre de uma validade ainda maior. Não parecia haver uma necessidade profunda da completa substituição dos vocabulários ornamentais justamente pois não encontravam na experiência do vivido uma razão completa de ser. A atualização, portanto, é sentida de pouco a pouco, num vai-e-vem de repertórios, que não cessam de reaparecer. Sobretudo, é sentida não como uma necessidade irrecusável, mas como uma entre

27 Tal diretriz foi absolutamente reificada nos estudos de Affonso Ávila sobre o contexto colonial brasileiro, e tem como exemplo mais significativo seu livro *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, publicado em 1971.

28 Oliveira, *Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, 13.

as diversas possibilidades. Daí que Bazin note com precisão que entre o tratamento dado à Igreja de São Francisco e o Carmo de Ouro Preto há um grande descompasso, mesmo que suas construções não estejam assim tão afastadas no tempo.

Pour juger de l'apport de l'Aleijadinho dans l'architecture de Minas, il est préférable d'étudier dans son ensemble son œuvre la plus originale, et qui lui appartient le plus en propre, à laquelle il travaillé de 1766 jusqu'en 1792, date de la livraison. Élevé d'un seul jet, Saint François d'Ouro Preto nous apparaît d'un style plus classique que le Carmo, tel que celui-ci est devenu après les modifications qui furent faites en 1770-1771. Les élévarions latérales sont fort sobres et beaucoup font penser à cette reviviscence de la Renaissance portugaise qui s'était manifestée à Braga sous l'épiscopat de Dom Rodrigo de Moura Teles (1704-1728) : fenêtres rectangulaires profondément ébrasées de la nef, gargouilles en forme de canon du frontispice, pilastres ioniques de la sacristie, arcs en plein cintre sur simple imposte des vérandas de la capela-mor, et ces vérandas elles-mêmes qui nous font remonter au Carmo de Olinda, tracé à la fin du XVI^e siècle²⁹.

A originalidade, ainda que a noção seja pouco útil (melhor mesmo seria falar de singularidade), está também em conciliar repertórios distintos. Percepção que também endossa Martin Soria: "Aleijadinho's masterpiece, the capela mor (apsidal chapel) of São Francisco at Ouro Preto (1773-94), shows how successful he could be in compensating contrapposto movement throughout an ensemble of architecture and sculpture both designed by him".³⁰

Como tentamos demonstrar neste pequeno ensaio, o valor absoluto dado à noção de modelo conduzia a análise de Robert Smith a certa ineficiência quando se propunha estudar as obras atribuídas ao Aleijadinho. Tomemos como último objeto de análise sua monografia sobre Congonhas do Campo, publicada em 1973. Nela Smith muda consideravelmente de tom, passando a conceder valor exclusivamente positivo à atuação de António Francisco Lisboa em Minas Gerais. Talvez porque o texto fosse especialmente

29 "A fim de julgar a contribuição de Aleijadinho para a arquitetura de Minas, é preferível estudar sua obra mais original como um todo, na qual ele trabalhou de 1766 a 1792, data da entrega. Construída em um único bloco, São Francisco de Ouro Preto nos aparece em um estilo mais clássico do que o Carmo, como se tornou após as modificações feitas em 1770-1771. As elevações laterais são muito sóbrias e muitas delas nos lembram o reavivamento da Renascença portuguesa que ocorreu em Braga durante o episcopado de Dom Rodrigo de Moura Teles (1704-1728): janelas retangulares profundamente abertas na nave, gárgulas em forma de canhão no frontispício, pilastres iônicas na sacristia, arcos semicirculares sobre travessas simples nas varandas da capela-mor, e essas mesmas varandas, que nos levam de volta ao Carmo de Olinda, dispostas no final do século XVI (nossa tradução). Bazin, *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*, 121-122.

30 "A obra-prima de Aleijadinho, a capela mor de São Francisco em Ouro Preto (1773-94), mostra como ele podia ser bem sucedido na compensação do movimento em *contrapposto* através de um conjunto de arquitetura e escultura, ambos projetados por ele" (nossa tradução). Kubler e Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal, and their American Dominions 1500 to 1800*, 195-196.

destinado ao público brasileiro, a toada conjuga adjetivação e estipulação dos antecedentes modelares. O argumento é ainda muito convencional, o Aleijadinho é apontado como um mestre sofisticado na decoração rococó, um arquiteto audacioso e um “primitivo” na escultura em pedra. Seu mérito maior é desvencilhar-se do maneirismo de sua época para fazer aparecer uma profunda expressão espiritual – essas são todas palavras de Smith. Aquilo que sutilmente denominara como “tendência ‘primitiva’ ou estilizante de sua arte”³¹ recoloca o problema do modelo sobre outra ótica: se a escultura produzida pelo ateliê de António Francisco Lisboa em Congonhas é impactante, é desde logo importante justificar essa atração pela tese dos usos de referenciais arcaicos na construção dos profetas. Isto é, sem grande interesse em compreender como são construídas ou deslindar seus valores visuais, o empenho está mesmo em reconhecer nelas os antecedentes capazes de explicá-las. E não se trata aqui de colocar em questão o efetivo uso das referências e modelos na produção artística do antigo regime – especialmente na Península Ibérica e em suas colônias. O desacordo está no fato de que essa genealogia das formas, lotada nos descaminhos da imaginação ocidental, não resolve por completo o problema da singularidade de determinadas produções artísticas – ainda que excluída, por petição de princípio, a tese da criação *ex nihilo*. Restava ao historiador analisado, e cremos ser essa sua maior limitação, pensar a *emulatio* como marca latente das produções arquitetônicas e decorativas, mas como marca que não anula a possibilidade da recombinação e da emergência. E muitas das vezes, a analítica histórica e a exegese documental, ao menos no campo das artes visuais, devem ser confrontadas à análise das próprias obras, dos fenômenos estudados por excelência. A falência do modelo como clave interpretativa (e valorativa) aparece explícita no fim de sua monografia sobre Congonhas. Onde junto a Bazin e Bury, é levado a considerar que “Congonhas ultrapassa qualquer coisa na metrópole”³², o que é justificado pela justaposição do Novo e Antigo Testamento em seu repertório iconográfico (que inclui os profetas e as cenas da paixão), tanto quanto pela convivência entre os profetas com suas características estáticas e primitivas, o *páthos* agudo e não convencional das esculpturas da paixão, tudo isso a compor com um templo de orientação rococó pronunciada. Não é acidental que Smith compare o Aleijadinho a Cézanne no fim do texto, tomando-o como profeta de um novo frescor artístico.

Sem nos aventurarmos numa consideração final apressada, basta salientar que neste campo muito ainda se acha por fazer. O que as inves-

31 Robert C. Smith, *Congonhas do Campo* (Rio de Janeiro: Edições agir, 1973), 18.

32 Smith, 32.

tigações precedentes sobre Antônio Francisco Lisboa nos comunicam é a necessidade de avaliar sua produção à luz de outra cronologia. Em especial, parece oportuno apontar que a mera diacronia não resolve o problema, menos ainda a ideia de que a identificação de um modelo de partida justifica por completo um resultado dele distinto.

BIBLIOGRAFIA

- Bazin, G. *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil. Paris: Le temps, 1963.*
- Bury, John, Oliveira, Myriam A. R. eds. *Arquitetura e Arte no Brasil colonial.* Brasília: IPHAN/Monumenta, 2006.
- BURY, John. "The Aleijadinho". *The Cornhill Magazine*, Vol 164, Iss 979, (1949).
- Hansen, J. A. "Barroco, neobarroco e outras ruínas". *Teresa*, no. 2 (2001): 10-67. <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116560>.
- Kubler, George, Soria, Martin. *Art and Architecture in Spain and Portugal, and their American Dominions 1500 to 1800*. Baltimore: Penguin Books, The Pelican History of Art, 1959.
- Lisboa, J, Aguiar, M. S. de. eds. *Descrição curiosa das principais produções, rios e animais do Brasil, principalmente da Capitania de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 2002 [1806].
- Oliveira, Myriam A. R. *Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- Panofsky, Erwin. "Epílogo: Três Décadas de História da Arte nos Estados Unidos", *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- Reis Filho, Nestor G. ed. *Robert Smith e o Brasil: arquitetura e urbanismo*. Brasília: IPHAN, 2012.
- Smith, R. C. "The Colonial Architecture of Minas Gerais in Brazil". *The Art Bulletin*, Vol. XXI (1939).
- . *The art of Portugal*. New York: Meredith Press, 1968.
- . *Congonhas do Campo*. Rio de Janeiro: Edições agir, 1973.
- Wohl, Hellmut. "Robert Chester Smith e a História da Arte nos Estados Unidos", in *Robert C. Smith (1912-1975). A investigação em História da Arte*, editado por Manuel da Costa Cabral e Jorge Rodrigues, 16-29. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Belas-Artes, 2000.

O legado de Robert C. Smith para a historiografia da arquitectura barroca em Portugal

Robert C. Smith's legacy for the historiography of baroque architecture in Portugal

Raquel Seixas

IHA-NOVA FCSH / IN2PAST

RESUMO

Até à primeira metade do século XX, a historiografia da arte portuguesa foi fortemente influenciada pelos valores ideológicos nacionalistas e pelas questões da identidade nacional, que procuraram obcessivamente definir o espírito e a essência estética portuguesa. Estas premissas teóricas tiveram consequências imediatas e duradouras na academia portuguesa, silenciando durante largas décadas o património edificado durante o século XVIII no Alentejo (sul de Portugal). O contributo de Robert Chester Smith (1912-1975) para o sedimentar de novas abordagens foi indiscutível, ao permitir dar leitura a edifícios até então negligenciados, através do reconhecimento de dois caminhos complementares: o clássico e o barroco.

Palavras-chave: Barroco, Classicismo, Historiografia, Arquitectura, Nacionalismo, Século XVIII

ABSTRACT

Until the first half of the 20th century, the historiography of Portuguese art was strongly influenced by nationalist ideological values and issues related to national identity, which relentlessly sought to define the Portuguese spirit and aesthetic essence. These theoretical premises had immediate and enduring consequences in the Portuguese academia, muting for decades the architectural heritage of the 18th century in the Alentejo region (Southern Portugal). The contribution of Robert Chester Smith (1912-1975) to the consolidation of novel approaches was unequivocal, enabling the interpretation

of previously overlooked edifices by acknowledging two complementary trajectories: the classical and the baroque.

Key-words: Baroque; Classicism; Historiography; Architecture; Nationalism; 18th Century

1. A HISTORIOGRAFIA DO BARROCO EM PORTUGAL: SÉC. XIX E 1^a METADE DO SÉC. XX

O barroco em Portugal foi durante largas décadas entendido à luz dos ideais políticos do nacionalismo. No que concerne especificamente à historiografia portuguesa, até à primeira metade do século XX, a leitura do barroco teve grosso modo duas interpretações distintas, associadas a dois momentos diferentes. Se no século XIX foi o estandarte da decadência nacional, na primeira metade do século XX foi um dos símbolos do espírito estético português e uma das chaves para a definição do estilo nacional da arte. Curiosamente, ambas as leituras foram construídas sob o mesmo modelo teórico – o nacionalismo. A este propósito, recuperamos a esclarecedora apreciação tecida por Joana Brites, a respeito da progressiva valorização do barroco: “Estilo mal-amado, no século XIX, pelos românticos e detractores do absolutismo, a sua progressiva valorização com o Estado Novo operou-se agitando a mesma bandeira que antes serviria para o seu repúdio: o nacionalismo”.¹ Tracemos então – a brevíssimo trecho – os contornos desta história.

Durante a centúria de oitocentos, o legado teórico e as bases programáticas lançadas pelos franceses Hippolyte Taine (1828-1893), Gustave le Bon (1840-1931) e Élissée Reclus (1830-1905) foram decisivas para enformar os modelos teóricos dos portugueses Ramalho Ortigão (1836-1915) e Eça de Queirós (1845-1900), duas das principais referências portuguesas na apologia da arte, enquanto importante alavanca na regeneração das elites e do povo português.

Ramalho Ortigão defendeu que um dos caminhos para a regeneração nacional se fundava no estudo e conhecimento da autenticidade dos povos e das suas raízes e no *Culto da Arte em Portugal* chegou mesmo a afirmar que “é pela arte que o génio de cada raça se patenteia, que a autonomia nacional de cada povo se revela na sua autonomia mental”.² Esta afirmação remete-nos imediatamente para o pensamento de Hippolyte Taine, historiador francês e um dos expoentes do positivismo, que entendeu os monumentos enquanto

1 Joana Brites, “Em nome da “sanidade artística”: o Estado Novo e o estilo barroco”, *Letras - Revista da Universidade de Aveiro*, nº 23 (2006): 64.

2 Ramalho Ortigão, *O Culto da Arte em Portugal* (Lisboa: António M. Pereira, 1896): 174, 175. Disponível em <http://purl.pt/207/3/#/2> [consultado a 07-01-2017]. Sobre este assunto ver Sandra Leandro, *Teoria e Crítica da Arte em Portugal (1871-1900)*. Dissertação de Mestrado, FCSH-UNL (1999): 55-70.

meio privilegiado para aferir a personalidade e especificidade da história das nações. Na realidade, Taine e Ortigão foram duas das personalidades que mais marcaram a produção historiográfica portuguesa dos finais do século XIX e da 1ª metade do século XX.³

Este posicionamento teórico foi particularmente caro a Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) que perseguiu, tal como o próprio assumiu, “as antigas feições da nossa individualidade nacional”.⁴ Vasconcelos, contemporâneo de Ortigão e educado na cultura alemã, foi directamente influenciado pelo «*kulturgeschichte*», conceito que na altura dominava e guiava o ensino da história na Alemanha e propunha o estudo da singularidade e da essência das diferentes culturas. Foi um leitor atento de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e, como tal, registou a importância deste na descrição e exaltação do povo alemão, materializadas na procura incessante do seu *Geist* (espírito, alma ou génio).⁵ Contudo, se na Alemanha a procura pela singularidade da arte nacional também apontou para o barroco, em Portugal essa procura apontou (numa primeira fase) exclusivamente para o mundo medieval e, especialmente, para a arte românica.

Eça de Queirós (1845-1900) foi outra das referências teóricas da historiografia portuguesa, cuja afirmação “é na arte e pela arte que deve começar a renascença do nosso nacionalismo” teve um impacto decisivo em José de Figueiredo (1872-1937).⁶ Logo em 1900, Figueiredo apregoou o importante papel da arte na reconstrução da identidade nacional, cuja especificidade radicava na matriz rústica e vernácula.⁷ De igual modo, a exaltação da arte românica empreendida por Vasconcelos, que a considerou o “nosso primeiro brasão artístico”, foi distintamente assimilada por José de Figueiredo⁸.

Porém, nos inícios dos anos 30 do século XX, eis que surge a controversa teorização da estética barroca proposta pelo catalão Eugénio D'Ors

³ Vide: M. Pacheco, *Influências de Hippolyte Taine no pensamento estético português*. Dissertação de Licenciatura, FLUC (1969); M. J. Oliveira, *O pensamento estético de Ramalho Ortigão*. Dissertação de Mestrado, FCSH-UNL (1988). Alice Nogueira Alves, *Ramalho Ortigão e o culto dos monumentos nacionais no século XIX*. Tese de Doutoramento, FLUL (2020).

⁴ Joaquim de Vasconcelos, *O consumado germanista e o mercado das letras portuguesas*. (Porto: Imprensa Portuguesa, 1873): 3. Disponível em <https://archive.org/details/oconsummado00vasc> [consultado a 10-01-2017].

⁵ Trata-se de um conceito recorrentemente adoptado pela historiografia portuguesa na 1ª metade do século XX.

⁶ Citação segundo José de Figueiredo, *Portugal na Exposição de Paris*. (Lisboa: Empreza da História de Portugal, 1901): parte II. Atente-se que José de Figueiredo era presença assídua nas tertúlias com Eça de Queirós. T. Pontes, *Museologia da arte - conceitos e práticas de José de Figueiredo*. Dissertação de Mestrado, FCSH-UNL (1999): 22.

⁷ José de Figueiredo, *Portugal na Exposição de Paris*, 33.

⁸ Joaquim de Vasconcelos, *A arte românica em Portugal*. (Porto: Marques Abreu, 1918): 12.

(1881-1954), na obra *Lo barroco* (1933).⁹ A tese de D'Ors foi apresentada dois anos antes, nos célebres encontros de Pontigny (1931), onde o filósofo espanhol expôs uma leitura polémica sobre o barroco, entendido como uma constante estética que não se esgota num estilo artístico, nem tão-pouco se resume a uma época em específico. Pelo contrário, o barroco refere-se a

um género que se subdivide em diversos tipos, representativos de uma constante artística e presente em todos os estilos históricos. O exemplo escolhido para justificar a tese da multitemporalidade do barroco foi a janela da Sala do Capítulo, comumente conhecida por *janela manuelina* do Convento de Cristo em Tomar

Para Eugénio D'Ors, o classicismo e o barroquismo eram dois sistemas alternantes, dois eons, demonstrativos de um espírito que atravessa todas as épocas e raças. Assim, a Grécia era o arquétipo do clássico e Portugal o arquétipo do barroco¹⁰. O espanhol, a partir da sistematização de Lineu construiu a teoria meta-histórica do estilo, declarado em vários momentos da história da humanidade, e identificou vários barrocos manifestados em tempos e locais diferentes: *barroco pristinus*, *barroco alexandrinus*, *barroco manuelinus*, entre outros. Com efeito, a sua análise privilegiou a leitura estética do barroco, em detrimento da leitura histórico-artística. Por esta razão, optou por empregar o conceito de barroquismo, permitindo-lhe libertar o barroco



Fig. 1. Janela do Capítulo. Convento de Cristo em Tomar, Século XVI. Foto: DGPC

do escopo cronológico e da taxonomia dos estilos.

Esta asserção deu corpo e legitimação teórica ao trabalho de Reynaldo dos Santos (1880-1967), médico cirurgião e discípulo de José de

9 Eugenio D'Ors, *O barroco*. (Lisboa: Ed. Veja, 1990, trad. do original espanhol de 1933). Sobre este assunto ver: Germain Bazin, *Histoire de l'Histoire de l'Art*. (Paris: Ed. Lbin Michael 1986): 196, 588.

10 A própria origem portuguesa da palavra barroco, naturalmente avaliou esta tese. Ver Garcia da Orta, *Colóquio dos simples, e drogas he cousas medicinais da Índia*. (Goa: Ioannes de Endem, 1563): 139v. Disponível em: <http://purl.pt/22937> [cons. 11/05/2023].

Figueiredo.¹¹ Reynaldo dos Santos, guiado pelo desejo de encontrar a chave que permitisse caracterizar a personalidade e espírito estético da arte portuguesa, socorreu-se dos métodos propostos por Ramalho Ortigão, Joaquim de Vasconcelos e Eugénio D'Ors. O próprio Reynaldo assumiu a importância de Ortigão na sua produção historiográfica, ao considerar o *Culto da Arte em Portugal* o "evangelho de todos os que realmente amam a arte deste país, e desejam iniciar-se na sua compreensão e originalidade expressiva".¹²

Para o cumprimento deste desígnio, iniciou a sua entusiástica jornada em prol da definição da tradição vernácula e da essência e do génio criativo do povo português, como de resto deixam antever alguns dos títulos dos seus trabalhos: *O espírito da arquitectura em Portugal* (1925), *O espírito e a essência da arte em Portugal* (1943) e o *Carácter da arte portuguesa através dos tempos* (1961)¹³.

Em 1929, numa conferência proferida em Espanha, Reynaldo definiu claramente os seus intentos, ao informar que com a sua comunicação se propunha a realizar um "rápido bosquejo [...] que apenas pretende caracterizar e sintetizar a essência e o espírito da arquitectura em Portugal".¹⁴ Nesta exposição encontrou a chave para fechar aquilo que entendeu ser a essência do espírito estético português: o pendor decorativo aliado à sobriedade.¹⁵ Segundo Reynaldo dos Santos, a originalidade da arte portuguesa residia precisamente no equilíbrio entre sobriedade e gosto decorativo, isto é, entre o espírito românico e o espírito barroco. Com base nesta leitura, defendeu que os valores intrínsecos ao espírito e génio criativo português eram pan-românicos (pela simplicidade e robustez) e pan-barrocos (pelo sentido decorativo)¹⁶.

Atente-se que anos antes o portuense Joaquim de Vasconcelos, uma das grandes referências para esta geração, aventou a hipótese de que a resposta à procura do estilo nacional da arte residia, precisamente, na

11 Em 1936 Eugénio D'Ors foi mesmo recebido por Reynaldo dos Santos e José de Figueiredo na Academia Nacional de Belas-Artes, mediante convite para proferir a conferência intitulada: *O barroco como constante histórica*. Paulo Martins Oliveira, Reynaldo dos Santos. *A cultura artística e a regeneração nacional*. (2010): 161. Disponível em: https://www.academia.edu/8579407/_P_Reynaldo_dos_SantosA_cultura_art%C3%ADstica_e_a_regenera%C3%A7%C3%A7%C3%A3o_nacional [consultado em 01/05/2020].

12 Reynaldo dos Santos, *Ramalho Ortigão*. (Lisboa: Of. Gráfica da CML, 1935): 9, 14.

13 Reynaldo dos Santos, "O espírito da arquitectura em Portugal", *Diário de Notícias* (15 maio, 1925); Santos, "O espírito e a essência da arte em Portugal", *Conferências de Arte*. (Lisboa: Sá da Costa, 1943); Santos, "Carácter da arte portuguesa", *Colóquio*, nº 14 (1961).

14 Santos, *A Arquitectura em Portugal*. (Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1929): 41.

15 Paulo Martins Oliveira, *A arte do Renascimento e o renascimento da Arte no pensamento teórico e na obra historiográfica de Reynaldo dos Santos (1880-1970)*. Dissertação de mestrado em História da Arte Moderna, apresentada à FCSH-UNL (2004): 159.

16 Oliveira, *A arte do Renascimento e o renascimento da Arte*, 162.

ornamentação. A citação é longa, mas a ideia que transmite justifica o seu traslado, uma vez que Vasconcelos assumiu como: “um dever nacional, sagrado, respeitar, cultivar, engrandecer essa arte popular, em todos os episódios da vida íntima da família portuguesa. Representa ela um elemento estético e educativo inapreciável [...]. A ornamentação aplicada à madeira, ao metal e ao barro – elementos com que pode contribuir para a determinação de um estilo nacional”.¹⁷ Também José de Figueiredo, movido pela empresa de caracterizar a personalidade plástica nacional, lembrou que os portugueses eram “um povo que, como diz o sr. Joaquim de Vasconcelos, ornamenta tudo, até as alfaias mais modestas do seu lar”.¹⁸

Embora Reynaldo dos Santos tenha reconhecido que Heinrich Wölfflin (1864-1945) foi o autor que melhor caracterizou o barroco, “opondo ao equilíbrio, à visão frontal e à unidade do classicismo – o dinamismo, o pitoresco, a visão em profundidade e a pluralidade do barroco”, coube, no seu entender, a Eugénio D’Ors “o mérito de ter reconhecido que os caracteres do barroco se encontravam em outras épocas, como no flamejante, no romantismo, no Laocoonte, no alexandrínismo, etc. O barroco para d’Ors era uma das constantes históricas, um «eón», segundo o seu neologismo grego”.¹⁹ Estas considerações demonstram nitidamente que o que interessou a Reynaldo não foi o estudo do barroco histórico-artístico, mas tão-só o *barroquismo* estético e filosófico, que o encaminhou para a arte manuelina e barroca, como deixam antever as suas palavras, que uma vez mais retomamos: “para nós, o barroco – constante plástica – tem um interesse especial pelo papel de precursor que a arte manuelina representou no desabrochar do barroquismo europeu. Foi o próprio d’Ors que nos «colloquiums» de Pontigny partiu da janela de Tomar (1510) como exemplo de barroquismo antes do barroco histórico, precursor, portanto da sua evolução italiana e seiscentista, surgindo como um «eón», logo no início do século XVI”.²⁰

17 Joaquim de Vasconcelos, *A arte românica em Portugal*, citado em Paulo Pereira, “História da História da arte portuguesa”, *Arte Portuguesa: da pré-história ao século XX*, (s.l.: Fubu, 2009): 52-53.

18 José de Figueiredo, “A arquitectura em Portugal”. *Guia do Museu Municipal do Porto*. (Porto: Typographia Central, 1902): 32.

19 Santos, “Portugal precursor do barroco”, *Diário de Notícias* (3 março, 1958): 1.

20 Santos, 1. Anos antes, em 1953, como demonstrou uma vez mais Joana Brites, Reynaldo dos Santos já tinha apresentado a sua preferência pelo *significado estético do barroco*, diferente do *significado histórico* ao afirmar: “o estilo barroco corresponde [...] a um período definido da história e evolução da arte, abrangendo o ciclo preciso, entre o classicismo da segunda metade do século XVI e o neoclassicismo do último terço do século XVIII. Este é o seu significado histórico. O barroquismo é uma modalidade especial de visão das formas, fora do tempo e da própria evolução dos estilos, caracterizada por um dinamismo de linhas, planos e volumes que se desenvolvem no espaço, criando perspectivas aéreas, sentido de assimetria e profundidade, em tudo oposto à harmonia e equilíbrio das formas clássicas. [...] Houve assim um barroquismo da arte grega, como da arte gótica, etc.” Brites, “Em nome da “sanidade artística”, 64-65.

Embora as considerações de Reynaldo dos Santos tenham sido estruturadas com base numa forte componente nacionalista e empírica, onde especificidade e génio português se assumem enquanto categorias obsessivas e historicamente situadas, o enlevo atribuído ao ornamento aproximou-o da arte barroca, tornando-o num dos primeiros a olhar para a arquitectura do século XVIII em Portugal. Todavia, convém frisar, foi no manuelino que encontrou a autêntica essência plástica do génio português, símbolo dos tempos áureos dos Descobrimentos, numa clara leitura histórico-nacionalista oportunamente aproveitada pelo Regime.²¹

Este posicionamento teórico introduziu na historiografia da arte em Portugal a visão dicotómica do barroco, tipificada em barroco do norte, personificado em Nicolau Nasoni (1691-1773), e barroco do sul, personificado em João Frederico Ludovice (1673-1752). O primeiro mais ornamental e, por isso, mais permeável e fiel à tradição portuguesa, conforme documenta a observação de Germain Bazin (1901-1990): "ansi, tandis que l'Allemand Ludovici élève à Mafra une église romaine, l'Italien Nasoni édifie à Porto un sanctuaire portugais".²²

As críticas a Ludovice fundavam-se nas poucas ou nenhuma afinidades que a sua arte, considerada excessivamente erudita e rígida, estabeleceu com o espirítico estético português. Fixou-se a ideia de que a sobriedade, frieza e despojamento decorativo garantiu à estética ludoviciana a escassa assimilação no sistema artístico nacional, amante das soluções decorativas e até do pitoresco da cor. Esta ideia prolongou-se durante um largo tempo e ecoou na importante obra de Ayres de Carvalho, na medida em que Ludovice "a talha dourada, os delicados embutidos e os graciosos revestimentos de azulejo, sempre os baniu das suas frias e banais concepções arquitectónicas".²³

2. ROBERT SMITH E O PARADIGMA DA HISTORIOGRAFIA INTERNACIONAL

Como temos vindo a demonstrar, o quadro historiográfico português, perfeitamente alinhado com as concepções políticas nacionalistas, no século XIX e na 1^a metade do século XX convergiu para leituras enviesadas do barroco e da arquitectura do século XVIII em Portugal. No entanto, apesar de predominante, esta visão não foi exclusiva.

Ainda antes do artigo seminal de Robert Smith, *João Frederico Ludovice an Eighteenth Century Architect in Portugal* (1936), houve outros

21 José Fernandes Pereira, "BARROCO, Estilo", *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Pereira, J. F. (dir.), Pereira, P. (coord.). (Lisboa: Editorial Presença, 1989): 74.

22 Germain Bazin, "Reflexion sur l'origine et l'évolution du baroque dans le nord du Portugal", *Belas-Artes*, 2^a série, nº 2 (1950): 6.

23 Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*. Vol. 1. (Lisboa: edição do autor, 1962): 96-97.

autores que avaliaram positivamente a sua produção arquitectónica de Ludovice e reconheceram a indiscutível importância no sistema artístico português. Falamos de Cirilo Volkmar Machado (1748-1823), Walter Watson (1879-1937) e Aarão de Lacerda (1890-1947).

Cirilo na *Colecção de Memórias* (1822) dedicou uma entrada a João Frederico Ludovice, na qual reconheceu o importante papel que este desempenhou na renovação das artes em Portugal²⁴. Por sua vez, Walter Watson em *Portuguese Architecture* (1908) considerou que as únicas obras do século XVIII em Portugal dignas de especial menção eram, justamente, o Palácio-Convento de Mafra e a capela-mor da Sé de Évora, ambas da autoria de João Frederico Ludovice.²⁵



Fig. 2 – Explicação sumaria do grande e magnífico edifício de Mafra: Igreja, Convento e Palácio. Gravura, c. 1825. BNP, E. 982 A.

Dos três, Aarão de Lacerda foi sem dúvida aquele que melhor documentou a arquitectura do século XVIII em Portugal. Foi o primeiro autor a realizar uma análise de conjunto e a propor uma leitura sistematizada e crítica do barroco, no VI volume da *História de Portugal*, dirigido por Damião Peres (1889-1976) e publicado em 1934. Este historiador da arte teve o mérito de reconhecer valor às duas gramáticas artísticas, a operar em simultâneo no século XVIII: a clássica e a barroca. Apesar de abraçar a visão dicotómica do

24 Cirilo Volkmar Machado, *Collecção de memorias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiveram em Portugal*. (Coimbra: Imprensa da Universidade, 1822): 140-142. Disponível em: <https://archive.org/details/collecodemem00machuoft/page/140/mode/2up?g=Jo%C3%A3o+Frederico> [cons. 12-05-2023].

25 Walter Watson, *Portuguese Architecture*. (London: A. Constable and Company, 1908): 260. Disponível em: [https://archive.org/details/gri_33125000280996/page/n391\(mode/2up?q=Mafra\[cons. 12-05-2023\]\)](https://archive.org/details/gri_33125000280996/page/n391(mode/2up?q=Mafra[cons. 12-05-2023]))

barroco, que opunha o norte ao sul do país, ou seja, Nicolau Nasoni a João Frederico Ludovice, a metodologia que empreendeu enquadrou a estética de Ludovice no panorama internacional da arte e dos seus conceitos operativos. A este respeito, ao referir-se ao monumento de Mafra teceu as seguintes considerações: "Mafra é, sem dúvida, uma lição de classicismo em pleno século XVIII. Ludovice construiu o seu monumento com um espírito vitruviano. Foi absolutamente arquitecto num tempo em que a arte da construção tão frequentemente era delineada por escultores preocupados com o enriquecimento decorativo que chegava à dissimulação das linhas estruturais"²⁶.

Em verdade, Aarão de Lacerda propôs para a análise arquitectónica do século XVIII em Portugal duas variantes: a clássica (renascentista) e a pitoresca (barroca), tipificadas, respectivamente, em Ludovice e em Nasoni. O primeiro, na sua opinião foi mais arquitecto, isto é, mais clássico, e a sua influência cingiu-se fundamentalmente ao sul do país; inversamente, o segundo, foi mais pintor e escultor, isto é, mais barroco, e a sua expressão plástica repercutiu-se essencialmente ao norte de Portugal. As palavras do historiador são bastante elucidativas nesta matéria, ao assegurar que: "alheio, no geral, à influência de Ludovice, o barroco desenvolveu-se ao Norte do Mondego com uma pujança cheia de pitoresco, notável pela animação das superfícies onde os ornamentos se acumulam e avultam [...] Estamos com tais igrejas muito distantes das leis da proporção ou *lineamenta* que Vitrúvio ensinou e compendiou na *Re aedificatoria*. O decorador domina como senhor absoluto, constrói visando efeitos que deixam num segundo plano a *ordinatio* e que os artistas do barroco não puseram de parte, como vimos no construtor de Mafra".²⁷



Fig. 3 - João Frederico Ludovice, Capela-Mor da Sé de Évora, 1718-1746. Foto: Cabido da Sé a Capela-Mor da Sé

26 Aarão de Lacerda, "Capítulo V - Arte: a) arquitectura", *História de Portugal*. Peres, Damião (dir.). (Porto: Portucalense Editora, 1934): 574.

27 Lacerda, "Capítulo V - Arte: a) arquitectura", 575-576.

Em 1936, Robert Chester Smith publicou um artigo seminal dedicado a João Frederico Ludovice e que se constituiu como um verdadeiro rasgo científico, capaz de romper com ideias e preconceitos vigentes, como notou António Filipe Pimentel²⁸. Logo no primeiro parágrafo, o historiador da arte norte americano expôs abertamente a sua visão, contrária à generalidade da moldura teórica defendida até essa data, ao afirmar: "Ludovice exercised so profound an influence that any study of Portuguese architecture in the eighteenth century must necessarily begin with a consideration of his own accomplishments"²⁹. Robert Smith recorreu à metodologia científica em voga nas universidades europeias e norte-americanas e socorreu-se dos mesmos conceitos estilísticos e operativos, permitindo-lhe enquadrar a produção artística nacional à luz do panorama internacional do barroco sem, contudo, suprimir a ideia de *estilo nacional* da arte. Na verdade, Smith também perfilhou a ideia de um estilo português ("national Portuguese style") circunscrito à obra de Nicolau Nasoni e às escolas provinciais de Viseu e Braga³⁰. Todavia, e ao inverso da historiografia vigente, esta leitura não secundarizou ou silenciou o programa artístico de D. João V, nem tão-pouco os artistas estrangeiros chamados a colaborar durante o seu reinado. Pelo contrário, a metodologia adoptada permitiu-lhe concluir que "the tradition of fine building and decoration evolved at Mafra and reflected in Portuguese monuments throughout the period should give to Joanine architecture a distinguished place in the final history of the Baroque style"³¹.

O reconhecimento do legado de D. João V no panorama da arte portuguesa não se circunscreveu ao território nacional e estendeu-se até ao Brasil. A este respeito, Smith colocou-se na vanguarda do conhecimento, ao valorizar o importante diálogo transatlântico. Foi, de resto, à luz deste enquadramento teórico e metodológico que em 1956 publicou o artigo "Nossa Senhora da Conceição da Praia and the Joanine style in Brazil"³². Este trabalho teve o mérito de identificar as repercuções da denominada *Escola de Mafra* e identificar o autor do plano da nova igreja, o engenheiro-militar Manuel Cardoso Saldanha (Estremoz, 1703 - Bahia, 1767)³³. Segundo informação le-

28 António Filipe Pimentel, "Um olhar perspicaz: Robert Smith e o Monumento de Mafra", Robert C. Smith. *A investigação na História de Arte*. (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000): 277-287.

29 Robert Smith, "João Frederico Ludovice an Eighteenth-Century Architect in Portugal", *The Art Bulletin*, Vol. 18, nº 3 (1936): 273.

30 Smith, 281.

31 Smith, 281.

32 Robert C. Smith, "Nossa Senhora da Conceição da Praia and the Joanine Style in Brazil", *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 15, Nº3 (1956), 16-23. Disponível em: <http://jstor.org/stable/987761> [Cons. 12-05-2023].

33 Para informações biográficas actualizadas sobre este engenheiro-militar ver: Raquel Seixas, "Manuel Cardoso de Saldanha", eViterbo. Disponível em https://eviterbo.fcsh.unl.pt/wiki/Manuel_Cardoso_de_Saldanha [cons. 12-05-2023].

vantada por Robert Smith, os planos foram enviados para Lisboa e a pedra lioz inteiramente cortada nos arredores da capital, na oficina do mestre Manuel Vicente³⁴. Posteriormente, todo o aparelho de cantaria foi enviado de barco até à Bahia. Naturalmente que este acontecimento possibilitou o contacto com o inovador projecto de Manuel Cardoso Saldanha, fomentando e alargando a partilha de conhecimentos e influências.

Tal como já tivemos oportunidade de referir, o projecto da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia (1739-1765) revela uma grande erudição e sofisticação geométrica, com recurso à nave rectangular de cantos recortados e às torres diagonais na fachada³⁵.

O historiador da arte norte americano inscreveu habilmente este plano arquitectónico no programa artístico joanino, aproximando-o da solução utilizada anos antes na Igreja do Menino de Deus em Lisboa (1711), nomeadamente na opção pela nave centralizada de cantos recortados e nos interiores profusamente ornados a mármore. Smith, identificou uma genealogia artística com ecos no Brasil e em Portugal, como certificam, a título ilustrativo,



Fig. 4 – Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, Manuel Cardoso Saldanha, 1739-1765. Salvador da Bahia. Foto: <https://www.basilicaconceicaodapraia.com/>

34 Robert Smith, "Nossa Senhora da Conceição da Praia and the Joanine Style in Brazil", 16.

35 Raquel Seixas, "O Barroco na arquitectura religiosa: entre Portugal e o Brasil. O modelo das torres obliquas", *Universo Barroco Iberoamericano: espacios y muros del Barroco Iberoamericano*. Fernández Valle, M. D., López Calderón, C. & Rodríguez Moya, I. (eds.), Vol. 6. (Santiago de Compostela y Sevilla: Andavira Editora, 2019): 259-278. Disponível em: <https://novaresearch.unl.pt/en/publications/o-barroco-na-arquitectura-religiosa-entre-portugal-e-o-brasil-o-m> [cons. 12-05-2023].

a Igreja de São João Baptista em Campo Maior (1732), a Igreja de São Pedro em Ponta Delgada, nos Açores (1733) e a Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto, no Brasil (1766-1771).

Os paralelos e proximidades de programas não se circunscreveram ao interior e repercutiram-se também no alçado principal, através do emprego das torres rodadas na fachada. Desta vez, e muito sugestivamente, a viagem das formas realizou-se do Brasil para Portugal, onde a solução foi repetida no Alentejo na Igreja do Senhor Jesus da Piedade em Elvas (1753) e na Igreja de Nossa Senhora da Assunção em Messejana (1759)³⁶



Fig. 5 - Igreja do Senhor Jesus da Piedade, 1753. Elvas. Foto da autora.

Fig. 6 - Igreja de Nossa Senhora da Assunção, 1759. Messejana. Foto da autora.

A respeito das torres rodadas, Robert Smith atentou oportunamente na proximidade com o modelo das torres oblíquas adoptado por Francesco Borromini (1599-1667) na Igreja de Santa Maria dei Setti Dolori (1642), em Roma.

Refira-se que este modelo foi perpetuado e difundido numa curiosa gravura inserta na *Opera* (1725), servindo muito seguramente de inspiração a obras similares, como a Igreja de São João do Rochedo em Praga (1720-1728), da autoria de Kilian Ignaz Dientzenhofer (1689-1751)³⁷.

³⁶ Raquel Seixas, "O Barroco na arquitectura religiosa: entre Portugal e o Brasil. O modelo das torres oblíquas"; Vítor Serrão, "A Igreja de Nossa Senhora da Assunção em Messejana e o modelo da fachada simétrica com torres rodadas", *ARTIS*, 7-8(2020): 88-97.

³⁷ Francesco Borromini, *Opera del Cav. Francesco Borromini*. (Rome: Sebastiano Giannini, 1725): estampa XXXX. Trata-se de uma obra póstuma.

O artigo da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia teve, entre outras, duas virtudes: identificar um programa artístico joanino, com repercussões transatlânticas e origens descentralizadas, e inscrever o Alentejo nessa tradição e cultura arquitectónica setecentista. Com efeito, a visão nacionalista da história, ao enfatizar excessivamente o ornamento, perfilhou durante largas décadas a ideia de que o barroco não foi aceite no sul de Portugal. Considerou-se que a resistência às novas formas arquitectónicas, mais dinâmicas, decorativas e sinuosas, assentou raízes na destacada tradição renascentista alentejana, cujo um dos focos mais fecundos brotou na cidade de Évora³⁸. Foi precisamente nesta ideia que residiu a explicação, então lançada, do Alentejo enquanto lugar avesso ao barroco, onde a "tradição e a matéria plástica da região, o mármore, explicam a resistência que o Barroco iria encontrar em grande parte do Alentejo".³⁹ Em conformidade com esta interpretação, defendeu-se que os programas despojados e eruditos do sul foram estranhos à tradição popular e ao espírito decorativo português, por estarem excessivamente dependentes da erudição e da disciplina clássica, associada ao mecenato régio e cortesão. Por este motivo, no sul do país o rumo da arquitectura seguiu uma direcção distinta do norte, lugar onde "a arqui-



Fig. 7 – Francesco Borromini, Igreja de Santa Maria dei Setti Dolori (1652) Roma, Foto da autora.



Fig. 8 – Francesco Borromini, *Opera. Opus Architectonicum* (1720)

³⁸ Reynaldo dos Santos: "A arquitectura barroca em Portugal", *Actas do Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*. (Washington, 15-20 de Outubro de 1950): 99.

³⁹ Reynaldo dos Santos, "L'Art portugais", *XVle Congrès International d'histoire de l'art*. (Lisbonne-Porto, 1949): 13.

tectura barroca alcançou personalidade, mais livre do formalismo e da disciplina da arte cortesã, mais perto das tradições regionais, da valorização do granito nas formas decorativas”⁴⁰.

Robert Chester Smith foi, sem dúvida, um dos grandes responsáveis pelo levantar de novas e decisivas questões, referentes tanto a Portugal como ao Brasil de Setecentos. As questões que levantou foram determinantes para a produção historiográfica das décadas seguintes, possibilitando a contextualização do barroco no quadro científico internacional, opondo à tendência nacionalista do barroco a visão internacionalista. Como vimos, Aarão de Lacerda já tinha contrariado esta suposta unanimidade historiográfica e na década seguinte foi a vez de João Barreira (1866-1961) seguir a mesma orientação teórica e metodológica. No volume da *Arte Portuguesa*, versado na arquitectura e escultura, Barreira inseriu o programa artístico de D. João V na longa tradição do classicismo, como podemos confirmar na transcrição que se segue: “A reacção neo-clássica dá frequentes embates ao barroquismo, que, como vimos, resiste até meados do século XVIII, quando já o favor real quadruja a nova corrente de arte no seu regresso à sóbria e calma estrutura da Renascença romana. Levanta-se então a mole imensa do Convento de Mafra em cuja massa se engasta a igreja, de uma só nave, composta em linhas de tranquila e elegante simplicidade clássica, frisos, cornijas e pilastras de um desenho nítido”.⁴¹ A análise de João de Barreira, insere-se na mesma linha programática de Robert Smith, nomeadamente na identificação de um sistema clássico.

No que respeita ao emprego do conceito de classicismo, como paradigma estético associado aos séculos XVII e XVIII, foi a historiografia francesa que lhe conferiu protagonismo e individualidade operativa. Em França, na 2^a metade do século XVII a tratadística de inspiração aristotélica lançou as bases para a definição do classicismo francês, tipificado na *Art Poétique* (1674) de Nicolas Boileau (1636-1711) e no *Discours à l'Académie française* (1693) de François Fenélon (1651-1715). Estes dois trabalhos teóricos alargaram o ideal clássico a todas as esferas da arte e da cultura.

Em 1671, fundou-se em França a Real Academia de Arquitectura, que se constituiu durante séculos como o principal organismo responsável pelo

40 Curiosamente, o modelo explicativo do barroco foi igual ao do renascimento: de um lado, João de Ruão (c. 1500-1580), artista mais ornamental e mais facilmente permeável ao gosto popular; do outro, Nicolau de Chanterenne (c. 1470-1551), genial no seu classicismo, mas que lavrou apenas para um círculo de entendidos e amantes da cultura erudita. Reynaldo dos Santos, “Introdução Artística”, *Guia de Portugal*. (Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 1924): 99-100. Saliente-se, neste processo, o olhar crítico e esclarecido de Vergílio Correia (1888-1944) que oportunamente contestou esta leitura.

41 João Barreira, *Arte Portuguesa: arquitectura e escultura*. Vol. 2. (S. L.: Edições Excelsior, 1946-1951): 107.

desenvolvimento e afirmação da doutrina clássica, alicerçada nos princípios e teorias da Antiguidade. Nesta Academia, os professores foram incumbidos de produzir uma gramática e um programa regidos pelos preceitos e cânones clássicos. Após longos debates teóricos, transpôs-se os modelos e valores clássicos para as obras régias, cujos valores enformaram o denominado *Grand Style* de feição solene e intrinsecamente articulado com o discurso do poder.⁴²

É celebre o episódio que opôs Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) ao monarca Luís XIV (1638-1715) e ao ministro Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), nomeado em janeiro de 1664 *surintendant des bâtiments* de França. A contenda foi travada na sequência do episódio ocorrido entre 1664-1667 e que culminou com a recusa do projecto de Bernini para a fachada oriental do Louvre. Colbert teceu duras críticas ao projecto do italiano, quer do primeiro como dos que se seguiram. Com efeito, o desenho de Bernini propunha um tratamento sinuoso e dinâmico do edifício, em manifesto contraste com os restantes alçados do palácio do Louvre. Apesar das alterações apresentadas por Bernini e pelo seu discípulo Mattia de Rossi (1637-1695), os franceses continuaram a recusar o carácter teatral do edifício e a considerá-lo obra de decorador e não de arquitecto⁴³.

Após várias divergências, as soluções de Bernini foram definitivamente abandonadas e o projecto foi entregue a Louis Le Vau (1612-1670), Charles Le Brun (1619-1690) e Claude Perrault (1613-1688), este último o autor da imponente colunata, nomeada uma das obras-primas do classicismo francês.

Este incidente foi considerado como o momento-chave da vitória do classicismo francês sobre o barroco italiano e esteve na base da tese proposta por Louis Hautecoeur (1884-1973), um dos principais defensores e teorizadores do classicismo.

Hautecoeur nos sete tomos da *Histoire de l'Architecture Classique en France* (1943-1957) defendeu a tese da tradição clássica enquanto fenómeno de longa duração da arquitectura francesa, socorrendo-se, para o efeito, do conceito operativo de classicismo para construir a sua narrativa historio-

42 Atente-se que o classicismo na arquitectura remete- acima de tudo - para o discurso das ordens. A este respeito, saliente-se que a academia francesa foi o reservatório das teorias clássicas, dissertando longamente sobre as «ordens» e as suas medidas e proporções, como certificam os inúmeros tratados impressos sobre a temática.

43 Victor Lucian-Tapié, *Barroco e classicismo I*. 2^a ed., trad. do original francês publicado em 1957. (Lisboa: Editorial Presença, 1972): 203-238; Michael Hall, "Gianlorenzo Bernini's third design for the east façade of the Louvre of 1665, drawn by Mattia de Rossi", *The Burlington Magazine*, vol. 149, nº 1252, (2007): 478-482. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/20074903.pdf?refreqid=excelsior%3Aafce86c379dfda660428865121756690> [cons. 14-05-2023].

gráfica.⁴⁴ O autor considerou que o século XVII e, principalmente, o episódio do Louvre foram o culminar de um ciclo histórico que resultou na afirmação da identidade da arquitectura francesa, de matriz iminentemente clássica e cujos anos de produção se centram nos séculos XVI a XIX.

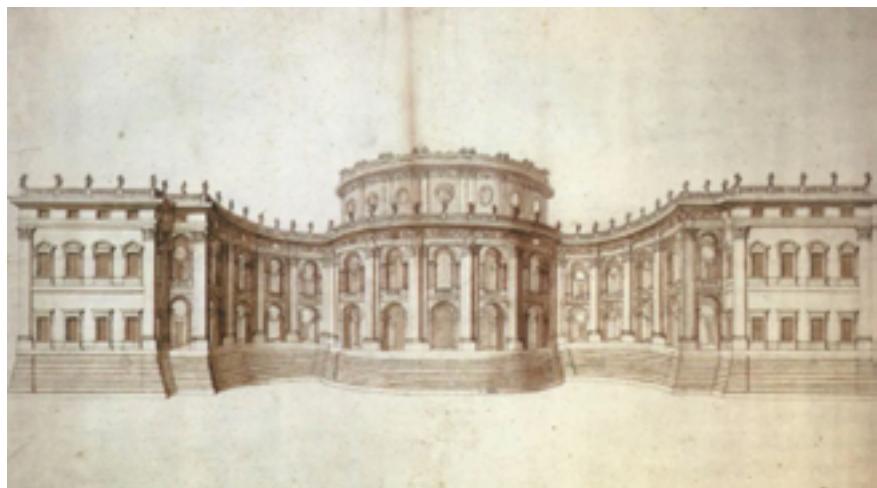


Fig. 9 - Mattia de Rossi (1637-1695) e Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), 2º projecto para a fachada principal do Louvre (Paris, 1664). Fonte: Museu do Louvre 91.DE.4842/rec. 1 fol. 4



Fig. 10 - Claude Perrault (1613-1688), Fachada principal do Louvre (Paris). Fonte: Blondel, J. F., Architecture Françoise (1756) Tomo 4, Livro VI, Estampa VII

A estrutura e orientação teórica da tese deste historiador francês apresentam um forte paralelo com a abordagem da historiografia britânica ao classicismo e sintetizada em William Henry Ward (1865-1924) e Reginald Theodore Blomfield (1856-1942). Ward e Blomfield ao estudarem a arquitectura francesa aplicaram o conceito de *longa renascença* forjada nos séculos XVI

a XVIII.⁴⁵ Hautecoeur, influenciado por este raciocínio, desenvolveu a teoria de um ciclo histórico consolidado no classicismo. Todavia, se Blomfield opôs o conceito de clássico (século XVII) ao de pitoresco (XVIII), reconhecendo a diversidade arquitectónica operada em França no século XVIII, Hautecoeur defendeu a linearidade e homogeneidade clássica.⁴⁶

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O classicismo enquanto fenómeno de longa duração, teve como âncora teórica a tese da transversalidade da arte proposta nos anos 30 do século XX por Henri Focillon (1881-1943)⁴⁷. Na verdade, a diversidade artística operada no século XVIII e a inerente dificuldade em rotular toda essa diversidade de barroca, resultou na multiplicação e indefinição de conceitos (protobarroco, barroco, tardobarroco, classicismo, rococó), traduzindo-se naquilo a que Walter Moser identificou por *babel conceptual do barroco*. Moser foi mais longe e lançou o seguinte repto: "increasingly, Baroque scholars find themselves in a conceptual Babel. If they have the courage to face this plurality of theoretical languages, they might end up in a labyrinth with no way out"⁴⁸. No âmbito restrito deste artigo é-nos impossível aprofundar e problematizar este assunto, cujas controvérsias têm motivado alguns historiadores a evitarem o uso do termo barroco, optando pelo conceito genérico de *early modern*. Aliás, foi justamente por este motivo que Helen Hills fez a seguinte afirmação: "The Baroque is a thorn in the flesh of European art and thought, the grit in the oyster of art history".⁴⁹

Como tentámos demonstrar, Robert Smith legou à historiografia portuguesa um conjunto de ferramentas operativas que foram decisivas para o rumo dos estudos relativos à arquitectura do século XVIII em Portugal e

⁴⁵ William Henry Ward, *The architecture of the Renaissance in France: a history of the evolution of the arts of building, decoration and garden design under classical influence from 1495 to 1830*. 2 vols. (Londres: B. T. Batsford, 1911); Reginald Theodore Blomfield, *A history of french architecture, from the reign of Charles VIII till the death of Mazarin*. (Londres: G. Bell, 1911) Disponível em: <https://ttu-ir.tdl.org/handle/2346/58731> [cons. 15-05-2023]; Reginald Theodore Blomfield, *A history of Renaissance architecture in England, 1500-1800*. (Londres: G. Bell, 1897). Disponível em: <https://archive.org/details/shorthistoryofre00blom> [cons. 14-05-2023].

⁴⁶ Antonio Bruculieri, "Architecture classique, émergence et vulgarisation d'une catégorie, ou les raisons d'une exposition et de son catalogue", *Louis Hautecoeur et la tradition classique*. (Paris: INHA, 2008). Disponível em: <http://inha.revues.org/2928> [cons. em 14-05-2023]. A leitura de Hautecoeur marcou o debate historiográfico do século XX e enformou a discussão sobre a arquitectura moderna e funcionalista, com claras aproximações ao classicismo.

⁴⁷ Henri Focillon, *Vie des formes*. (Paris: Presses Universitaires de France, 1934).

⁴⁸ Walter Moser, "The concept of Baroque", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Vol. 33, nº1(2008): 11-37. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/27764241> [cons. em 14-05-2023].

⁴⁹ Helen Hills, "Introduction: Rethinking the Baroque", H. Hills (ed.), *Rethinking the Baroque*. (Aldershot: Ashgate, 2011): 1.

nos seus territórios transatlânticos. O reconhecimento do classicismo, abriu caminho à valorização de edifícios até então silenciados e deu voz a objectos até àquela data sem leitura.

Todavia, decorridas duas décadas, o livro de Ayres de Carvalho *D. João V e a arte do seu tempo*, ainda se assumia no panorama livreiro português como a última publicação individual dedicada à arquitectura barroca portuguesa. Neste contexto, a única iniciativa digna de nota foi a organização em 1973 do *Congresso Internacional de Estudos: a Arte em Portugal no século XVIII*, realizado nas cidades de Braga e Porto em homenagem a André Soares (1720-1769), cuja iniciativa decorreu da vontade pessoal de Robert Smith em comemorar o bicentenário da morte deste artista bracarense⁵⁰. Este encontro permitiu a afirmação em definitivo do barroco na investigação académica portuguesa, desenvolvendo-se a partir de então pesquisas multifacetadas e direcionadas para áreas temáticas abrangentes. Um dos resultados deste enfoque no barroco traduziu-se na publicação da *História da Arte em Portugal* (1986), publicada pelas Edições Alfa e que lhe consagrou dois volumes, e no *Dicionário da Arte Barroca em Portugal* (1989) publicado pela Editorial Presença.⁵¹

BIBLIOGRAFIA

- Alves, Alice Nogueira, *Ramalho Ortigão e o culto dos monumentos nacionais no século XIX*. Tese de Doutoramento. FLUL, 2020.
- Barreira, João, *Arte Portuguesa: arquitectura e escultura*. Vol. 2. S. L.: Edições Excelsior, 1946-1951.
- Bazin, Germain, "Reflexion sur l'origine et l'évolution du baroque dans le nord du Portugal", *Belas-Artes*. 2^a série, nº 2. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1950.
- Bazin, Germain, *Histoire de l'Histoire de l'Art*. Paris: Ed. Lbin Michael, 1986.
- Blomfield, Reginald Theodore, *A history of Renaissance architecture in England, 1500-1800*. Londres: G. Bell, 1897. Disponível em: <https://archive.org/details/shorthistoryofre00blom>.

50 Robert Smith propôs à Câmara Municipal de Braga a realização de um congresso que assinalasse o bicentenário da morte de André Soares, no ano 1969. No entanto, e por razões que desconhecemos, o congresso só se veio a concretizar em 1973, aproveitando-se a ocasião para assinalar duas efemérides: o bicentenário da morte de André Soares e Nicolau Nasoni. Por esta razão, o congresso foi realizado em parceira com as câmaras municipais de Braga e Porto. Sobre este assunto ver: Ferreira, Silvia, "Robert Smith e André Soares: a vertigem do Rococó", 18 olhares sobre André Soares. Vol. 2. Braga: Eduardo Pires de Oliveira (2019): 85-131.

51 *História da Arte em Portugal*. Dias, P.; Markl, D. (ed.). Lisboa: Publicações Alfa (1986); *Dicionário da arte Barroca em Portugal*. Pereira, J. F.; Pereira, P. (ed.). Lisboa: Editorial Presença (1989).

- Borromini, Francesco, *Opera del Cav. Francesco Boromini*. Rome: Sebastiano Giannini, 1725.
- . *A history of french architecture, from the reign of Charles VIII till the death of Mazarin*. Londres: G. Bell, 1911. Disponível em: <https://ttu-ir.tdl.org/handle/2346/58731>.
- Brites, Joana, "Em nome da "sanidade artística": o Estado Novo e o estilo barroco", *Letras – Revista da Universidade de Aveiro*, 59-85, nº 23, 2006.
- Bruculleri, Antonio, "Architecture classique, émergence et vulgarisation d'une catégorie, ou les raisons d'une exposition et de son catalogue", *Louis Hautecoeur et la tradition classique*. Paris: INHA, 2008. Disponível em: <http://inha.revues.org/2928>.
- Carvalho, Ayres. *D. João V e a arte do seu tempo*. Vol. 1. Lisboa: edição do autor, 1962.
- Dicionário da arte Barroca em Portugal*. Pereira, J. F.; Pereira, P. (ed.). Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- D'Ors, Eugenio. *O barroco*. Lisboa: Ed. Veja, trad. do original espanhol de 1933, 1990.
- Ferreira, Sílvia, "Robert Smith e André Soares: a vertigem do Rococó", *18 olhares sobre André Soares*. Vol. 2. Braga: Eduardo Pires de Oliveira, 2019.
- Figueiredo, José. *Portugal na Exposição de Paris*. Lisboa: Empreza da História de Portugal, 1901.
- . "A arquitectura em Portugal". *Guia do Museu Municipal do Porto*. Porto: Typographia Central, 1902.
- Focillon, Henri, *Vie des formes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1934.
- Hall, Michael, "Gianlorenzo Bernini's third design for the east façade of the Louvre of 1665, drawn by Mattia de Rossi", *The Burlington Magazine*, vol. 149, nº 1252, 2007. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/20074903.pdf?refreqid=excelsior%3Aafce86c379dfda660428865121756690>.
- Hautecoeur, Louis. *Histoire de l'Architecture Classique en France*. Tomos 1 a 7. Paris: Picard, 1943-1957.
- Hills, Helen. "Introduction: Rethinking the Baroque", H. Hills (ed.), *Rethinking the Baroque*. Aldershot: Ashgate, 2011.
- História da Arte em Portugal*. Dias, P.; Markl, D. (ed.). Lisboa: Publicações Alfa, 1986
- Lacerda, Aarão de. "Capítulo V – Arte: a) arquitectura", *História de Portugal*. Peres, Damião (dir.). Porto: Portucalense Editora, 1934.

- Leandro, Sandra, *Teoria e Crítica da Arte em Portugal (1871-1900)*. Dissertação de Mestrado, FCSH-UNL, 1999.
- Lucian-Tapié, Victor, *Barroco e classicismo I*. 2^a ed., trad. do original francês publicado em 1957. Lisboa: Editorial Presença, 1972.
- Machado, Cirilo Volkmar. *Collecção de memórias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, arquitectos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiveram em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1822. Disponível em: <https://archive.org/details/collecodemem00machuoft/page/140/mode/2up?q=Jo%C3%A3o+Frederico>.
- Moser, Walter. "The concept of Baroque". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Vol. 33, nº 1, 11-37, 2008. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/27764241>.
- Oliveira, M. J., *O pensamento estético de Ramalho Ortigão*. Dissertação de Mestrado, FCSH-UNL, 1988.
- Oliveira, Paulo Martins, *A arte do Renascimento e o renascimento da Arte no pensamento teórico e na obra historiográfica de Reynaldo dos Santos (1880-1970)*. Dissertação de mestrado, FCSH-UNL, 2004.
- . *Reynaldo dos Santos. A cultura artística e a regeneração nacional*, [versão digital], 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/8579407/_P_Reynaldo_dos_Santos_A_cultura_art%C3%ADstica_e_a-regenera%C3%A7%C3%A3o_nacional.
- Orta, Garcia da. *Colóquio dos simples, e drogas he couzas mediçinais da Índia*. Goa: Ioannes de Endem, 1563. Disponível em: <http://purl.pt/22937>.
- Ortigão, Ramalho. *O Culto da Arte em Portugal*. Lisboa: António M. Pereira, 1896. Disponível em <http://purl.pt/207/3/#/2>.
- Pacheco, M. *Influências de Hippolyte Taine no pensamento estético português*. Dissertação de Licenciatura, FLUC, 1969.
- Pereira, José Fernandes. "BARROCO, Estilo". *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Pereira, J. F. (dir.), Pereira, P. (coord.). Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- Pereira, Paulo. "História da História da arte portuguesa", *Arte Portuguesa: da pré-história ao século XX*. S.I.: Fubu, 2009.
- Pimentel, António Filipe. "Um olhar perspicaz: Robert Smith e o Monumento de Mafra". *Robert C. Smith. A investigação na História de Arte*. eds. Manuel Vilaverde Cabral e Jorge Rodrigues. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

- Pontes, T. *Museologia da arte - conceitos e práticas de José de Figueiredo*. Dissertação de Mestrado em Museologia e Património, apresentada à FCSH-UNL, 1999.
- Santos, Reynaldo dos. "Introdução Artística", *Guia de Portugal*. Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 1924.
- . "O espírito da arquitectura em Portugal", *Diário de Notícias*, 15 de maio de 1925.
- . *A Arquitectura em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1929,
- . *Ramalho Ortigão*. Lisboa: Of. Gráfica da CML, 1935
- . "O espírito e a essência da arte em Portugal". *Conferências de Arte*. Lisboa: Sá da Costa, 1943
- . "L'Art portugais". *XVle Congrès International d'histoire de l'art*. (Lisbonne-Porto, 1949).
- . "A arquitectura barroca em Portugal". *Actas do Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*. Washington, 15-20 de Outubro de 1950.
- . "Portugal precursor do barroco". *Diário de Notícias*, 3 de março de 1958.
- . "Carácter da arte portuguesa", *Colóquio*, nº 14, 1961.
- Serrão, Vítor. "A Igreja de Nossa Senhora da Assunção em Messejana e o modelo da fachada simétrica com torres rodadas". *ARTIS*, nº 7-8, 2020.
- Seixas, Raquel, "Manuel Cardoso de Saldanha", eViterbo. Disponível em https://eviterbo.fcsh.unl.pt/wiki/Manuel_Cardoso_de_Saldanha.
- . "O Barroco na arquitectura religiosa: entre Portugal e o Brasil. O modelo das torres oblíquas". *Universo Barroco Iberoamericano: espacios y muros del Barroco Iberoamericano*. Fernández Valle, M. D., López Calderón, C. & Rodríguez Moya, I. (eds.), Vol. 6., Santiago de Compostela y Sevilla: Andavira Editora, 2019. Disponível em: <https://novaresearch.unl.pt/en/publications/o-barroco-na-arquitectura-religiosa-entre-portugal-e-o-brasil-o-m>
- Smith, Robert C., "João Frederico Ludovice an Eighteenth-Century Architect in Portugal", *The Art Bulletin*, Vol. 18, nº 3, 1936.
- . "Nossa Senhora da Conceição da Praia and the Joanine Style in Brazil". *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 15, nº 3, 1956. Disponível em: <http://jstor.org/stable/987761>.
- Vasconcelos, Joaquim de. *O consumado germanista e o mercado das letras portuguezas*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1873. Disponível em <https://archive.org/details/oconsummadogerma00vasc>.

--. *A arte românica em Portugal*. Porto: Marques Abreu, 1918.

Ward, William Henry. *The architecture of the Renaissance in France: a history of the evolution of the arts of building, decoration and garden design under classical influence from 1495 to 1830*. 2 vols. Londres: B. T. Batsford, 1911.

Watson, Walter. *Portuguese Architecture*. London: A. Constable and Company, 1908. Disponível em: https://archive.org/details/gri_33125000280996/page/n391/mode/2up?q=Mafra.

Robert C. Smith e o problema da autoria no estudo do rococó minhoto

Robert C. Smith and authorship theory for the study of rococo in the Minho

Raúl C. Sampaio Lopes

Seoul National University (Seul, Coreia do Sul)

RESUMO:

As monografias de *artistas*, como aquelas sobre frei José Vilaça (1972) e André Soares (1973), têm um papel importante na obra de Robert C. Smith, promovendo um certo vedetariado. Mas visões mais globalizantes explicam melhor a arte minhota de Setecentos em geral e, mais particularmente, a destes dois artistas, perfeitamente inseridos num meio que os favoreceu. Aliás Smith aplicou a noção de *autor* ao domínio da talha, onde o trabalho colectivo predomina, sem nunca a questionar, e precisamente quando se descobria que, na literatura ou na pintura, esta tinha sido uma construção histórica de difícil aplicação às obras anteriores ao romantismo. Propõe-se portanto identificar o regime de autoria que existiu historicamente no meio minhoto, ultrapassando a narrativa formal de Smith e tomando em conta a dinâmica socio-cultural da criação artística do período, corrigindo algumas atribuições e alargando o elenco dos artistas que participaram no florescimento da arte minhota.

Palavras-chave: Teoria da autoria; André Soares (1720-1769); Frei José Vilaça (1731-1809); António e José António da Cunha Correia Vale; arte da talha em Portugal; Robert C. Smith

ABSTRACT:

Monographs on a single artist, as the ones on Frei José Vilaça (1972) or André Soares (1973), have an important place in Robert C. Smith's work, promoting a kind of stardom. However, more global views better explain 18th century art in the province of Minho (Northwest of Portugal), and this is true also for the art of these two artists, perfectly inserted in a milieu who favored them.

Indeed, Smith applied a notion of authorship to such a collaborative art as woodcarving without questioning it and precisely when this notion started to be considered an historical construct in the fields of literature and painting, and unsuitable without caution for art before romanticism. Therefore, it is necessary to describe what kind of authorship was historically practiced in 18th century Minho, overcoming the formal narrative developed by Smith, and integrating the socio-cultural dynamics at work. It is then possible to correct some attributions and to enlarge the list of the artists who participated in the flowering of Minho's art.

Keywords: Authorship theory; André Soares (1720-1769); Frei José Vilaça (1731-1809); António and José António da Cunha Correia Vale; woodcarving in Portugal; Robert C. Smith.

INTRODUÇÃO

As monografias de artistas têm um papel importante na obra de Robert C. Smith. Em relação ao rococó no Minho, basta lembrar as publicações sobre o escultor beneditino frei José Vilaça (1972), e sobre o arquitecto André Soares (1973). O historiador certamente partilhou a convicção que exprimiu Azeredo Perdigão no prefácio ao seu livro sobre o monge artista, segundo a qual “a história, designadamente a história da arte, é essencialmente [...] a história dos grandes homens, isto é, neste particular, de um grande artista.”¹ E a maneira como Smith resume o significado da obra de André Soares testemunha aquela crença nos “grandes homens”:

Grande poeta do granito, virtuoso do castanho dourado – os dois elementos básicos da arte setecentista do Norte –, o genial André Soares alcançou rapidamente a posição de *chefe de escola* na cidade de Braga, dando-lhe o que nenhum outro artista tinha feito, um estilo próprio e digno das suas tradições.

Este estilo novo, “gordo” no seu plasticismo, grandioso em escala, vibrante no seu adorno, teve um sucesso imediato, passando além da arquitectura e escultura de pedra e madeira para cada ramo da árvore das artes. A pintura, a ourivesaria, a iluminura de códices e documentos, a ferragem de “bronze dourado”, tomaram todas uma nova expressão soaresca.²

1 Robert C. Smith, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça, escultor beneditino do Século XVIII* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972), I:14.

2 Robert C. Smith, *André Soares, arquitecto do Minho* (Lisboa: Horizonte, 1973), 9-10. Sublinhados meus.

Não se pode hoje negligenciar de tal maneira um olhar mais globalizante para tentar compreender o fenómeno da arte minhota da segunda metade do século XVIII e o próprio lugar de Soares no seu interior, aqui exagerado. Irei portanto primeiro lembrar algumas possíveis explicações globais antes de analisar o problema da ideia de autor, sobre o qual Smith nunca se exprime, obrigando-nos a ler entre as linhas e mesmo na própria selecção das obras que ele efectuou para compreender o que ele acreditava ser um autor. Veremos a seguir que alguns pressupostos nesta ideia de autor o levaram a cometer alguns erros, que se podem também explicar pelo carácter pioneiro das suas pesquisas.

EXPLICAÇÕES GLOBALIZANTES

André Soares não poderia ter sido o que foi noutro sítio e noutra sociedade. Basta lembrar o papel relativamente secundário em Paris de um artista da craveira de Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750), não conseguindo este, por exemplo, impôr o seu notável projecto para a igreja de Saint-Sulpice. Existem de facto constrangimentos muito gerais que permitem explicar algumas características da arte da região, tal como os que se encontram descritos na única obra monográfica sobre o rococó no Minho³:

- o meio natural, o “verde Minho”, que fornece as matérias primas para os artistas, o “granito” e o “castanho dourado” mencionados por Smith; que também explica em parte a relativa prosperidade da região, graças à sua fertilidade, devida à qualidade das terras, das águas e do clima, prosperidade sem a qual não teria havido assim tanta riqueza para investir em obras de arte e devoção; que oferece por fim uma luminosidade difusa com a qual os artistas tiveram de contar na expressão das fachadas;⁴

3 Raúl Cristóvão Sampaio Lopes, “Le Rococo minhote : l’art dans la province de Braga dans la seconde moitié du XVIII^e siècle” (tese de doutoramento, Universidade Paris I Panthéon Sorbonne, 2014), I:83-131. Toda a parte sobre as obras atribuídas a Carlos Amarante ou aos seus vários “duplos” terá de ser revisada à luz de pesquisas em curso. Da mesma maneira, o inventário das obras “rococó” no Minho precisa de incorporar elementos novos aparecidos em publicações recentes mas será um exagero pretender que “não tenha sido feito um inventário do rococó na área do Entre Douro-e-Minho” (Eduardo Pires de Oliveira, “O Legado de André Soares,” em *O Legado de André Soares*, coord. Eduardo Pires de Oliveira e Paulo Oliveira ([Braga?]: Comissão organizadora das Comemorações Centenárias de André Soares, 2021), 27. Publicado em conjunto com uma exposição com o mesmo título, organizada e apresentada no Mosteiro de São Martinho de Tibães, 30 de Novembro de 2021- 27 de Fevereiro de 2022 e 2 de Julho de 2022-28 de Agosto de 2022) ou pelo menos no Minho.

4 Veja-se este belo texto em relação à capela Malheiro Reimão em Viana do Castelo: “Se a fachada fosse mais sóbria e seca à maneira do Sul, a luz líquida de Viana escapar-se-ia por inteiro abandonando as formas ao seu ensurdecimento pardo. Se, por outro lado, o arquitecto-entalhador tivesse concebido a capela com as formas mais requintadas e finas do rococó alemão ou francês, a luz teria demasiadas rentrâncias e saliências onde se agarrar e dispersar-se-ia sem remédio, fazendo de tudo manchas indistintas. A capela dos Malheiros foi concebida para a luz de Viana, no frágil mas exacto ponto entre a violência e a indistinção.” (João Vieira Caldas e Paulo Varela Gomes, *Viana do Castelo* (Lisboa: Editorial

- a hierarquia das paróquias, que se mede pela importância demográfica, sociológica e administrativa, e que realça a centralidade de Braga, sede de um senhorio cujos titulares são também os arcebispos de Braga, fazendo da cidade o grande centro artístico difusor que foi;
- a rede dos mosteiros beneditinos, com a casa-mãe em Tibães;
- a riqueza vinda do Brasil, que nunca se chegou a descrever pormenorizadamente;
- a dispersão e a densidade da população, que explicam a dispersão das obras e a falta de obras monumentais ou demasiadamente ambiciosas, com raras exceções;

Estas explicações globais de algumas características gerais da obra de Soares não escaparam por completo a Smith, apesar de ele as menorizar:

Em Braga foi André Soares o único, antes da vinda do arquitecto neoclássico Carlos Luis Ferreira Amarante (1748-1815), a desempenhar esta grande função renovadora, apoiado pela riqueza de várias irmandades, pelo senado da Câmara e pelos dois arcebispos de estirpe real D. José e D. Gaspar, seu sobrinho e sucessor, o "menino de Palhavã", "mais príncipe do que apóstolo", cujo luxo de coches e cavalos, galeria de quadros pintados e outras preciosidades deram à cidade primacial um novo ar cosmopolita e mundano, que corresponde às diversas influências aparentes na arquitectura e na talha de André Soares.⁵

Da mesma maneira, negligenciado um aspecto muito mais geral do que pensava, Smith pretende que André Soares "conseguiu fazer o que ninguém em Braga fizera antes dele, nomeadamente destacar-se da massa dos artífices da cidade como "riscador" e não executante, separando-se, de um lado, dos mestres pedreiros tradicionais e, de outro, dos entalhadores, desempenhando um papel intelectual tornado possível pela sua qualidade de grande amador, possuidor porém de suficientes conhecimentos técnicos para poder dirigir obras de construção, como fez na Falperra, durante toda a sua carreira."⁶ Ele insiste:

Há razão para crer que, durante a sua breve vida de 49 anos, André Soares nunca se considerou artista profissional, preferindo o estado de amador ou "curioso na arte da arquitectura", como lhe chamou um dos mesários da Irmandade dos Santos Passos, de Guimarães, tornado possível pela fortuna que seu pai evidentemente deixou. [...] Esta qualidade de "curioso", de figura à parte, afastada do corpo de pedreiros e entalhadores que constituíam a corrente artística de Braga,

Presença, 1990), 82.)

5 Smith, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*, I:182-183.

6 Smith, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*, I:215-216.

contribuiu, sem dúvida, para o quase total esquecimento em que tem ficado até agora o nome de André Soares [...].⁷

Esta citação deve inspirar no entanto vários comentários: primeiro, sabe-se hoje, graças às descobertas de Eduardo Pires de Oliveira, que Soares pôde ficar naquele estado de amador descrito por Smith não só graças à fortuna do pai mas também, e talvez sobretudo, à herança do tio.⁸ Depois, o próprio Smith refere pelo menos outro “curioso” no seu livro sobre Marceliano de Araújo, o padre Ricardo da Rocha (†1767), que é assim descrito quando, em 1739, mandou um “risco ou modello” para o retábulo da Santa Casa da Misericórdia de Braga,⁹ mas não alarga a análise deste fenómeno da participação de amadores apaixonados na arte religiosa da época.

Ora, este fenómeno é geral em Portugal, como mostram as obras dirigidas por Francisco Lameira sobre os retábulos das diferentes dioceses do país da série Promontoria Monográfica editada pela universidade do Algarve, mas toma uma importância peculiar no Minho, sendo estes “curiosos”, muitas vezes com alguma relação com a esfera religiosa, entre os artistas da região com maior peso: Soares inscreve-se apenas nesse pequeno grupo, distinguindo-se somente por o seu nome aparecer em alguns contratos e escritos mais vezes que qualquer um dos outros riscadores. Pode citar-se, para além do padre Ricardo da Rocha: o cisterciense frei Luís de São José (act. 1716-1755), o doutor Jerónimo Coelho da Costa Maia (com riscos documentados entre 1741 e 1748) e os padres Silvestre de Campos (modelos para estátuas do Bom Jesus entre 1756 e 1766) e António Soares da Silva (1716-1770) (o próprio irmão de Soares), o misterioso frei Luís de Santa Teresa em Viana ou o ainda mais obscuro doutor Jerónimo José Dias, que ousou concorrer com André Soares para o retábulo de *Nossa Senhora da Boa Memória* em 1767, ou ainda, posteriormente à actividade de Soares, o doutor José Calheiros de Magalhães e Andrade (1755-1819). Tentei reconstituir noutros textos algum corpus de obras para Jerónimo Coelho da Costa Maia¹⁰ e para António Soares da Silva¹¹, e tornarei a seguir a falar do segundo.

Por fim, esse estado de “curioso” não foi assim tão negativo para a posteridade de Soares como afirma Smith já que é esse estado que explica

7 Smith, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*, I:179.

8 Eduardo Alberto Pires de Oliveira, “André Soares e o rococó do Minho” (tese de doutoramento, Universidade do Porto, 2011), I: 82-125.

9 Robert C. Smith, *Marceliano de Araújo escultor bracarense* (Porto: Nelita, 1970), 27-28.

10 Sampaio Lopes, “Le Rococo minhote,” I:73-74.

11 Raúl C. Sampaio Lopes, “Achegas para a actividade artística do Padre António Soares da Silva (1716-1770) no âmbito do rococó minhoto,” *Promontoria*, ano 13, no. 13, 2020-2021(2021): 119-150. O artigo desenvolveu uma pesquisa já iniciada em Sampaio Lopes, “Le Rococo minhote,” I:371-383.

a menção do seu nome por Inácio José Peixoto, nas suas *Memórias Particulares*, ao lado de Carlos Amarante (1748-1815).¹²

Se estes “curiosos” puderam exercer a sua arte, foi também porque a arte da talha conseguiu ocupar o lugar de maior importância na época para a arte portuguesa: o do retábulo, como bem intuiu Francisco Lameira¹³, tornando-se a arte maior no Minho, aquela que transmite os seus valores a todas as outras artes.¹⁴ Ora Smith situa Soares entre Nasoni e Amarante no quadro da história da arte do Norte de Portugal, como “representante do rococó”, e pensa que ele herdou de Nasoni “o gosto da fantasia, o amor profundo dos ornatos ricos e realistas, dando à decoração, como o italiano, uma importância decisiva”, tendo sido ambos “acima de tudo, grandes ornamentistas”. Neste tipo de afirmação, Smith esquece ou menoriza mais uma vez a importância fulcral do meio: se ambos foram sobretudo ornamentistas é precisamente porque a talha dominava o mundo das artes no Norte e que esta dava antes de tudo oportunidades aos ornamentistas para se exprimirem. Erradamente, Smith vê as coisas ao contrário: “Foi natural portanto que os dois se dedicassem à arte tão portuguesa da talha, que durante o período das suas carreiras se encontrava no apogeu da sua curta mas brilhante história.”¹⁵ Eles não se dedicaram à talha por serem ornamentistas mas tornaram-se ornamentistas porque a talha era o domínio no qual os artistas ambiciosos tinham que se exprimir.

Há no entanto uma explicação globalizante para algumas características da obra de Soares que Smith não negligencia, apesar de a abordar muito positivamente, como a maior parte dos comentadores: a relação com as gravuras parisienses e augsburguianas. Smith afirma o seguinte:

Uma das maiores realizações de André Soares, na arquitectura como na talha, foi o brilhante manejo que deu ao rococó francês, que ele parece ter conhecido principalmente através das gravuras de Augsburgo, tão largamente disseminadas pelo mundo católico do século XVIII. Como antes em Paris, Oppenord e Meissonier (sic) tinham efectuado uma nova interpretação da arquitectura e dos ornatos de Francesco Borromini, André Soares realizou depois de 1750 em Braga a união de elementos borrominescos e nasonianos com o estilo decorativo de Meissonier e alguns dos seus contemporâneos à luz dos exageros ornamentais

12 Inácio José Peixoto, *Memórias Particulares de Inácio José Peixoto* (Braga: Arquivo Distrital de Braga; Universidade do Minho, 1992), 80.

13 Francisco Lameira, *Retábulos no Mundo Português*, vol. 20 de *Promontoria Monográfica História da Arte*, dir. Francisco Lameira ([Faro?]: Universidade do Algarve; Concelho de Loulé, 2020), 11-17.

14 Ver Raúl C. Sampaio Lopes, “Quand domine un art mineur : Des difficultés soulevées par l’étude de la réception de la rocaille dans la province de Braga,” *Nouvelle Revue d’Esthétique*, 2015/2, no. 16 (2015): 11-31, consultado dia 14 de março de 2023, <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2015-2-page-11.htm>.

15 Smith, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*, I:216.

dos herdeiros do plástico *Ohrmuschelstil*. Daí surge uma exótica aliança italo-germano-francesa, até agora nunca analisada.¹⁶

Marie-Thérèse Mandroux-França levou mais longe esta explicação globalizante, traçando uma evolução geral, ligada à chegada das gravuras e livros estrangeiros¹⁷, e distinguindo primeiro, uma fase radicalmente rococó, inspirada maioritariamente pelas gravuras de Augsburgo; depois, a partir do fim dos anos 1760, uma fase inspirada nas obras que tinham estado ao princípio da invenção do rococó francês, por volta de 1730, insistindo a autora no paradoxo:

Estas obras que representavam a criação artística francesa dos anos 1730 e tinham estado no princípio de um movimento decorativo que tinha depois conquistado a Europa toda, apareceram aos artistas portugueses – numa situação anacrónica completamente alheia à sua verdadeira significação cultural – como uma reacção aos excessos da rocalha alemã e, sem dúvida, como uma etapa para o novo gosto neo-clássico que começava a aparecer no Porto e em Lisboa.¹⁸

Mas Mandroux-França mostra também não compreender totalmente a situação minhota, com “curiosos” a orientar não raras vezes os entalhadores, quando afirma:

Trata-se de um processo aberrante se nos restringimos estritamente à ortodoxia cronológica e ideológica das formas. Mas esta « ortodoxia » não é um dado operativo num país cuja criação artística nunca foi orientada por estruturas académicas e onde o domínio decorativo depende de tradições técnicas e de uma mão de obra popular, raramente orientada por artistas de formação erudita.¹⁹

Os estudos de Smith já foram acusados de promover o vedetariado de alguns em detrimento de outros, ao ponto de Joaquim Moreira da Rocha falar, em 1996, de “mitologia [...] soaresca”.²⁰ Mas esta acusação não tem na verdade

16 Smith, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*, 241.

17 Marie-Thérèse Mandroux-França, “Information artistique et ‘mass media’ au XVIIIe siècle : La Diffusion de l’ornement gravé rococo au Portugal,” *Bracara Augusta*, vol. XVII, no. 64 [76] (1973): 412-445, e Marie-Thérèse Mandroux-França, “L’image ornementale et la littérature artistique importées du XVIIe au XVIIIe siècles : un patrimoine méconnu des bibliothèques et musées portugais,” *Boletim Cultural – Câmara Municipal do Porto*, 2a série, I vol. (1983): 143-205.

18 “Ces ouvrages, qui représentaient la création artistique française des années 1730 et s’étaient trouvé à l’origine d’un mouvement décoratif qui avait ensuite rayonné sur l’Europe entière, sont apparus aux artistes portugais – dans une situation anachronique et totalement étrangère à leur véritable signification culturelle – comme une réaction contre les excès de la rocallie allemande et, sans doute, une étape sur la voie d’un nouveau goût [sic] néo-classique qui commençait à se faire jour à Porto et à Lisbonne.” (Mandroux-França, “Information artistique,” 22.)

19 “Il s’agit là d’un processus aberrant si l’on s’en tient strictement à l’orthodoxie chronologique et idéologique des formes. Mais cette « orthodoxie » n’est pas une donnée opérante dans un pays dont la création artistique n’a jamais été régie par des structures académiques et où le domaine décoratif relève de traditions techniques et d’une main d’œuvre populaire, rarement orientée par des artistes de formation erudite.” (Mandroux-França, “L’image ornementale,” 167.)

20 Manuel Joaquim Moreira da Rocha, *Manuel Fernandes da Silva, mestre e arquitecto de Braga, 1693/1751*

muito a ver nem com Soares nem com Smith sendo, de certa forma, um fenómeno mais geral, também ele. Não há nada de surpreendente a que alguns artistas recebam mais atenção que outros e o facto já foi estudado, com importantes conclusões: quando se está exposto às preferências dos outros, as coisas populares tornam-se exponencialmente mais populares e, ao mesmo tempo, torna-se cada vez mais difícil predizer o que se tornará mais popular, sendo a popularidade, até certo ponto, independente da qualidade.²¹ Isto foi demonstrado expondo pessoas às simples escolhas de outras pessoas, desconhecidas das primeiras, e o efeito deve ser ainda mais importante quando, numa sociedade hierarquizada como o era a sociedade minhota de Setecentos, as pessoas sabem em que nível de poder se situam os que fazem as escolhas às quais estão expostas. Compreende-se então que os artistas que tiveram a sorte de ser escolhidos por pessoas influentes em princípio de carreira muitas mais oportunidades tiveram para realizar as suas obras posteriores, deixando mais testemunhos artísticos da sua actividade e facilitando o seu estudo pelos historiadores: *The winner takes all*.

Oriundos de Braga, André Soares e frei José Vilaça tinham também a vantagem da centralidade para benefício das suas carreiras, vantagem já sublinhada e crucial para o sucesso:

Em áreas da actividade humana onde é difícil de quantificar o desempenho de maneira objectiva, a reputação e as redes de influência têm um papel crucial para determinar o acesso aos recursos e às recompensas. [...] Aceder cedo a instituições centrais [oferece] um acesso vitalício a locais de alto prestígio e reduz as taxas de abandono de carreira. Por contraste, principiar na periferia das redes de influência [resulta] numa alta taxa de abandono de carreira, limitando o acesso às instituições centrais.²²

(Porto: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, 1996), 179.

21 M. J. Salganik, P. S. Dodds e D. J. Watts, "Experimental study of inequality and unpredictability in an artificial cultural market," *Science*, 311 [5782] (2006): 854-856. Outro estudo no mesmo espírito, mostrou que, numa recolha de fundos, quando mais um projecto recebe ajuda financeira no lançamento, mais hipóteses terá de alcançar sucesso, independentemente da natureza do projecto: A. Van de Rijt et al., "Field experiments of success-breeds-success dynamics," *Proceedings of the National Academy of Sciences*, no. 111 [19] (2014): 6934-6939.

22 "In areas of human activity where performance is difficult to quantify in an objective fashion, reputation and networks of influence play a key role in determining access to resources and rewards. [...] Early access to prestigious central institutions offered life-long access to high-prestige venues and reduced dropout rate. By contrast, starting at the network periphery resulted in a high dropout rate, limiting access to central institutions." (S. P. Fraiberger et al., "Quantifying reputation and success in art", *Science*, 362 [6416] (2018): 825-829.) O estudo foi feito para o século XX.

A NOÇÃO DE AUTOR

Estas visões macroscópicas tem um valor muito mais explicativo que a dimensão individual, privilegiada por Smith, mas não se pode também negligenciar esta parte, porque afinal, a arte do Minho parece-se com o resto da arte portuguesa da época mas também se diferencia o suficiente para percebermos que nem tudo estava determinado macroscopicamente. André Tavares exprime-o perfeitamente quando escreve:

Sem perder a convicção de que a arquitectura é uma arte de produção colectiva e dimensão social abrangente, senti-me motivado a explorar a tese da subjectividade do papel de autor na condução da ideia em cada obra [...].

Foi, portanto, uma oportunidade para tentar reconhecer as circunstâncias que tornaram possível o eclosuir das capacidades pessoais desta personalidade. E, também, observar o contexto em que a posição e os meios de acção para o artista se expressar em liberdade parece terem sido favoráveis, encontrando na complexidade das condições sociais e políticas do tempo os meios para a afirmação da sua sensibilidade formal.²³

Apesar dos constrangimentos gerais que foram descritos, há portanto espaço para uma distinção individual de André Soares, ou de frei José Vilaça, e é tempo agora de analizar como, concretamente, Smith tenta descrever esta possibilidade.

Como já foi notado, Smith nunca se exprimiu sobre a noção de autor e nunca a questionou, apesar de a aplicar num domínio como a talha, reputado menor à época e onde o trabalho colectivo predomina²⁴. Ora ele fá-lo inspirando-se nos conceitos de autor oriundos da literatura e da pintura e precisamente no tempo em que, por exemplo, Foucault, no domínio da literatura, ou o *Rembrandt Research Project*, no domínio da pintura, revelavam quanto a noção tinha sido uma construção histórica de difícil aplicação às obras literárias e picturais anteriores ao romantismo. Irei portanto relembrar alguns elementos desta tomada de consciência, que permite aliviar a noção de autor de certas exigências, e procurarei definir o regime de autorialidade que se pode adoptar para artistas como André Soares e frei José Vilaça, ou mais geralmente para a arte da talha no Minho de Setecentos.

23 Domingos Tavares, André Soares, Arquitecto Tardo-barroco (Porto: Dafne Editora, 2020), 8.

24 Repare-se, de passagem, que Smith utiliza os termos arquitecto e escultor para definir André Soares e frei José Vilaça, obliterando de certa maneira o problema.

A NOÇÃO DE AUTOR NA LITERATURA E O PROBLEMA DA INTENÇÃO

Não me vou debruçar longamente sobre a teoria de autor no domínio da literatura porque não se pode transpôr à história da arte tal e qual, sobretudo à história da arte anterior ao romantismo, tendo como ponto fundamental a discussão sobre a possibilidade de descortinar a intenção do escritor e a relação entre esta e o sentido do texto. Nas artes plásticas até ao século XVIII, a *intenção* é de facto partilhada na maioria dos casos e não pertence por completo aqueles que vão realizar a obra nos seus aspectos mais concretos (concepção e realização), pertence também aqueles que encomendam a obra.

Como lembra Pires de Oliveira, “os encomendadores [...] são quem efectivamente dá a palavra final, quem aceita ou não um desenho, um projecto,”²⁵ e não é de admirar que se encontre textos como este de Inácio José Peixoto nas suas memórias a propósito do arcebispo D. José de Bragança:

[Dom José] *reedificou* o seu palacio todo pera a parte do Campo dos Touros; a sua capella que he hua das mais famosas, a fes toda de novo; *edificou* as casas do lado do norte do Campo dos Touros para habitação da sua familia; *reedificou* o aljube na forma em que se acha hoje, metendo-lhe agoa dentro; fes os muros da cerca da Conceição das freiras [...].²⁶

A utilização dos verbos *(re)edificar* e *fazer* em vez das expressões *mandar* (*re)edificar* ou *mandar fazer* não engana sobre quem realmente (*re)edificou* ou *fez* mas mostra que os contemporâneos de André Soares e de frei José Vilaça atribuíam as obras primeiro a quem tinha *autoridade* sobre elas. Ora, a partilha da intenção pode tomar vias muito diferentes e, felizmente, no caso da arte minhota de setecentos, temos dois processos bem documentados que nos mostram rumos em grande parte opostos: a *edificação* da igreja de Nossa Senhora da Consolação e Nosso Senhor dos Santos Passos em Guimarães entre 1769 e 1792 e a *remodelação* do retábulo da igreja de Santa Cruz em Braga.²⁷

A irmandade da igreja vimaranense convidou pessoalmente e insistentemente André Soares nos fins de 1768 ou já nos princípios de 1769 para fazer a planta da nova igreja que queria edificar. Este simples facto mostra que os mesários pensavam que só ele lhes poderia dar a obra que queriam, indicando a existência de uma certa noção de autor entre eles. Os desenhos são apresentados publicamente em abril-junho de 1769, mostrando, nas palavras dos mesários, “tão sumptuosa obra, que não só há de servir para honra

25 Pires de Oliveira, “O Legado de André Soares,” 14.

26 Peixoto, *Memórias Particulares*, 11-12. Sublinhados meus.

27 Para uma análise mais detalhada, ver Sampaio Lopes, “Le Rococo minhote,” I: 244-271.

e glória de Deus, mas também para a grandeza da terra e admiração do povo que nela empregar a vista.”²⁸ Vemos assim que os primeiros encomendadores entregaram-se totalmente ao conceitor da igreja. Mas em novembro de 1769 morre André Soares e a edificação não pôde ser feita sob a sua supervisão, nem aliás sob a autoridade da mesma mesa. Algumas modificações são introduzidas na fachada logo em 1777, talvez influenciadas pelas críticas que Blondel teceu à igreja de Saint-Louis du Louvre, ideada por Thomas Germain e provável modelo inspirador da igreja vimaranense (fachada convexa, sem torres, uma só nave [quase] sem transepto, com os cantos arredondados). Outras modificações foram introduzidas em 1782, desta vez por sugestão de Vicente José de Carvalho, então a dirigir a construção: fazer o fundamento para duas torres laterais, que só muito mais tarde, em 1862-1865, viriam a ser construídas. Uma ideia blondeliana do que é a boa arquitectura e uma proposta de cariz prático levaram assim os novos mesários a desrespeitar a proposta original de Soares, que os antigos mesários tanto tinham procurado e apreciado. Assim uma igreja que se poderia ter dito verdadeiramente de Soares, com inteira liberdade para a conceber, acabou mais por ser o resultado de decisões da Irmandade, influenciada por factores culturais e práticos.

No caso da renovação do retábulo-mor de Santa Cruz, que se estendeu de 1773 a 1775 (ou mesmo 1777 para a execução), passou-se quase o contrário: a mesa começou por definir verbalmente o que queria, esperando que algum artista soubesse concretizar as suas expectativas, mas teve que recorrer a várias e sucessivas propostas para finalmente escolher o projecto de frei José Vilaça, talvez não assim tão próximo do que se pretendia: “Hum risco em q abolida a demazia com que se acha ficasse mais proporcionado mais lizo e mais agradauel tirados os intoleraueis defeitos com q se acha.”²⁹ Mas o resultado final é mais uma síntese dos projectos anteriores dos seus concorrentes que uma obra realmente do monge artista. Podemos duvidar até que o próprio frei José Vilaça o considerasse como seu, não o referindo no seu *Livro de Razão*, escolhendo antes a capela-mor de Pombeiro para dizer dela “que hé das obras que [tem] feito a melhor.”³⁰

Pires de Oliveira considera que “foram raros, raríssimos, os autores de risco que tiveram capacidade para fazerem impor as suas propostas”, apontando, no Minho, apenas o nome de André Soares e afirmando que não sabe “se frei José Vilaça teve essa capacidade.”³¹ Mas temos precisamente

28 Citado em Smith, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*, I: 211.

29 Citado em Smith, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*, II: 430.

30 Citado em Smith, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*, I:152, onde figura a lista das obras do monge artista que ele próprio dá no seu *Livro de Razão*.

31 Pires de Oliveira, “O Legado de André Soares,” 14.



Fig. 1. Frei José Vilaça (risco e talha), Retábulo-mor da igreja de Santa Maria, 1770-1773. Pombeiro (Felgueiras). (Fotografia do autor).

este testemunho escrito sobre Pombeiro provando que frei José Vilaça teve essa capacidade pelo menos uma vez, com uma obra que o satisfez plenamente, deixando até entrever que outras o terão satisfeito mas não assim tanto como esta: ele escreve “a milhor”, não a única. Temos também outro testemunho escrito mostrando que André Soares nem sempre teve essa capacidade e no lugar mais inesperado. De facto, no próprio contrato da talha de Tibães em que explicitamente se lhe dá os plenos poderes para quase tudo, comprehende-se que o seu projecto inicial para o retábulo-mor foi modificado: “na pianha do trono da Capella major se lhe acrescentara de mais os Corpos que forem nesesarios Fiquando de dezoito pera dezanove palmos de Altura como Tambem as colunas terão sua mudansa de sorte que o nicho que esta a p.te de fora fiquara entre elles”. Torna-se então engraçado constatar que, quando compara o retábulo de Nossa Senhora do Rosário, da igreja de São Domingos

em Viana do Castelo, concebido por Soares em 1760, ao de Tibães, ideado quatro anos antes, Smith nota diferenças, entre as quais menciona: “as quatro colunas de Tibães foram em Viana agrupadas em dois pares flanqueando a tribuna, a fim de darem mais peso ao caixilho da imensa abertura. Com a nova posição das colunas, uma nova planta convexa substitui a concavidade de Tibães.”³² Não sabia Smith que a disposição das colunas de Tibães não era uma decisão de Soares mas sim uma decisão dos Beneditinos mas isso não o impedi de sentir, até certo ponto, que havia ali algo de incongruente com a obra de Soares.

Na ausência de um documento escrito que nos permita confirmar se tal obra que sobreviveu à voragem do tempo corresponde exactamente ao que o seu *autor* queria, temos assim que confiar no exercício arriscado de julgar da maior ou menor coerência formal que aparenta a obra ou da maior ou menor congruência que esta tem em relação às outras supostamente do mesmo artista.

A NOÇÃO DE AUTOR: DA AUTOGRAFIA PICTÓRICA AO MODELO MUSICAL

A ideia de autor que Smith adopta parece inspirada na ideia de autor vinha do domínio da pintura e isso poderia levantar alguns problemas se essa

ideia fosse a do romantismo: tal pintura só pode ser de dado pintor se este a imaginou e a pintou ele próprio, falando-se assim de concepção autógrafa da pintura. Esta concepção da pintura esteve na base do *connoisseurship* durante muitos anos e pensou-se que se podia aplicar a pintores do passado, como Rembrandt, figura por excelência, pensava-se, da afirmação da individualidade na pintura.

Mas os historiadores da pintura aperceberam-se recentemente que essa ideia fora uma construção histórica, que levou dois ou três séculos a tomar forma até ao século XIX, e que a pintura do próprio Rembrandt não resistia a essa concepção autógrafa, como resume Charlotte Guichard:

O pintor que tinha recebido a encomenda devia supervisionar o trabalho na oficina, reconhecer a obra como sua, o que podia traduzir-se por uma assinatura, mas não tinha necessariamente de ter realizado a obra com a própria mão.³³

Juntando mais elementos à história desta construção historiográfica, David Pullins refere também a importância do mercado e do Salon na consolidação, durante o século XVIII, de uma concepção da pintura ligada ao nome do pintor.³⁴ No domínio da talha, a falta de mercado posterior à elaboração das obras e a dificuldade em expôr as obras fora do seu contexto religioso não permitiu tal fenómeno e foi o modelo pictural, quando já consolidado, que levou a aplicar uma noção de autoria em parte fundadora da história da arte a partir do *connoisseurship*, ou seja: a actividade de atribuição autoral tal como a praticou Smith parece então ter funcionado, mais ou menos inconscientemente, como uma espécie de estratégia de legitimação para uma melhor inserção da arte da talha no domínio da história da arte, dando-lhe uma importância que não tinha anteriormente. Mas se esta inserção podia parecer um tanto forçada quando ainda se acreditava na concepção autógrafa da pintura para os pintores seiscentistas e setecentistas, ela parece ter mais legitimidade a partir do momento em que nos apercebemos que, na pintura também, havia uma forma de autoria (suficiente para dar depois a ilusão da autoria autógrafa) que não necessitava de facto dessa condição de autografia.

Esta revisão mostra que o regime de autoria da pintura antiga estava mais próximo do regime de autoria das outras artes, e legitima a utilização de

33 "Le peintre qui avait reçu la commande devait donc superviser le travail de son atelier, reconnaître l'œuvre comme la sienne, ce qui pouvait passer par l'apposition d'une signature, mais il n'avait pas forcément à l'avoir réalisée de sa main." (Charlotte Guichard, "Du "nouveau connoisseurship" à l'histoire de l'art. Original et autographie en peinture," *Annales Histoires, Sciences Sociales*, no. 6 (novembro-dezembro 2010), 1397.)

34 Ver David Pullins, "The individual's triumph: the eighteenth-century consolidation of authorship and art historiography," *Journal of Art Historiography*, no. 16 (June 2017): 1-26.

uma definição de autor menos limitadora e aplicável à talha, se continuamos a considerar Rembrandt e Rubens como autores apesar de sabermos que eles não pintavam tudo o que consideravam sua obra.

Tudo isto nos leva a propor uma noção de autor muito menos restritiva, em que o artista a ser eventualmente considerado como autor da obra não tenha de ser responsável pelas escolhas todas que foram feitas (pelas intenções todas que estavam por detrás dela) mas deverá apenas singularizar-se na maneira como ele *tornou especial* aquela obra, para retomar uma noção ("making special") desenvolvida por Ellen Dissanayake³⁵ e que talvez seja a noção de arte mais adequada à situação do Minho de Setecentos. De facto, esta autora singular considera que a arte foi essencial para a adaptação do ser humano ao seu meio ao ligar-se de maneira íntima a todos os momentos importantes da sua vida através das cerimónias e práticas religiosas, contribuindo para dar importância e sedução a estas. O trabalho dos artistas minhotos sobre os retábulos enquadra-se plenamente nesta definição, que lhes dá o seu máximo sentido, um sentido que a noção romântica de arte não engloba totalmente, exagerando o aspecto puramente estético e negligenciando o aspecto funcional e religioso.

Porque considera André Soares como arquitecto ou "desenhador multifacetado, ligado preferencialmente à acção inventiva através do projecto"³⁶ no seguimento de Smith, Domingos Tavares é levado primeiro a relembrar quais são as forças em presença no campo da construção:

Dependente das naturais relações de poder em cada tempo, a arquitectura introduz variações de conceito que coloca os actores em posição distinta quanto à contribuição que cabe a cada um. O encomendante expressa a necessidade da obra e a capacidade de a finalizar. No arquitecto deposita-se a competência para conduzir a invenção da forma. O construtor surge como o possuidor da técnica e dos meios de execução disponíveis. Relação muitas vezes instável, quando o dono da obra toma a posição do artista, ou o abandona em favor de um mestre construtor, melhor adaptado à sua própria vontade.³⁷

E acrescenta logo a seguir que o regime de autoria da arquitectura também teve uma construção histórica similar:

O desenho como projecto é uma construção cultural moderna, saída do Renascimento, superando uma cultura construtiva, secular, sem instrumentos técnicos de representação integral e prévia das ideias que se pretendem levar

35 Ellen Dissanayake, *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why* (Washington: University of Washington Press, 1995).

36 Domingos Tavares, "Desenhar na paisagem," *Artis - Revista de História da Arte e Ciências do Património*, no. 07-08 (2019-2020): 74.

37 Tavares, "Desenhar na paisagem," 74.

à forma. [...] No conceito dito clássico o desenho assume-se como exercício de competência para formar integralmente a imagem a ser transferida para o domínio do real. [...] O arquitecto pensa, trabalha no domínio do abstrato, dá o "risco" para que se construa a imagem que inventou.³⁸

Mas há um elemento de virtuosidade escultórica na talha (e que esta passou para a arte do pedreiro em muitas obras do rococó minhoto) que não há regra geral na arquitectura e, para tentar explicar melhor as diferentes formas de contribuição na talha ao mesmo tempo que a forma de autoria que lhe condiz, já aproximei o seu regime de autoria daquele que existe na música: o autor será como o compositor que escreve a música; os entalhadores serão como os músicos que nos permitem ouvi-la, com o chefe da equipa a comparar com o maestro da orquestra e os entalhadores responsáveis dos trabalhos mais finos com os virtuosos da orquestra.

Para além desta comparação, parece ser uma noção também menos restritiva de autor aquela que adoptam alguns historiadores escrevendo sobre artes decorativas, nomeadamente no domínio do mobiliário³⁹. Assim, descrevendo a situação do "mais importante marceneiro do século XVIII (entre Boulle e Riesener)", Charles Cressent (1685-1768), Alexandre Pradère é bem explícito:

Concretamente, isso significa que o nosso escultor [Cressent tinha sido formado como tal] dirigia uma oficina onde trabalhavam vários oficiais marceneiros, cujo nome e número desconhecemos, e que o seu papel [...] consistia em desenhar os próprios móveis e fornecer modelos de cera para os bronzes que os ornamentariam.⁴⁰

E o historiador pode citar um contemporâneo para quem isso não impedia de o considerar como tendo "o seu lugar entre os maiores artistas franceses,"⁴¹ mostrando também que tal apreciação não era isolada, já que Cressent era, com André-Charles Boulle (1642-1732), "um dos raros marceneiros contemporâneos cujas obras estavão identificadas nos catálogos dos leilões do

38 Tavares, "Desenhar na paisagem," 75.

39 Como lembrei recentemente em Raúl C. Sampaio Lopes, "L'art que cache la critique d'art : quelques remarques sur l'occultation de certaines formes artistiques produite par la critique d'art au XVIIIe siècle», France Gojeonmunhak Yeongu (*Littérature Classique Française*), no. 25 (2022): 207-236.

40 "Dans les faits, cela signifie que notre sculpteur dirigeait un atelier où travaillaient plusieurs compagnons ébénistes, dont le nom et le nombre sont inconnus, et que son rôle [...] consistait à dessiner les meubles eux-mêmes et fournir des modèles en cire des bronzes qui les ornaient." (Alexandre Pradère, *Charles Cressent, sculpteur, ébéniste du Régent* (Dijon: Éditions Faton, 2003), 21.) É o próprio autor que o qualifica de "plus important ébéniste du XVIIIe siècle (entre Boulle et Riesener)."

41 "Sa place parmi les grands artistes français." (Citado em Pradère, *Charles Cressent*, 10.)

tempo,”⁴² à semelhança dos pintores.⁴³ Outros contemporâneos reclamavam também de equiparar os ourives Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750) e Thomas Germain (1673-1748) respectivamente aos escultores e arquitectos da Academia real⁴⁴ numa época em que os diferentes mesteres lutavam para as intervenções nos interiores (onde a pintura estava cada vez mais excluída) assim como para o direito em conceber a obra (cuja exclusividade os pintores cobiçavam) e durante a qual a distinção entre artista e artesão ainda não estava clara.⁴⁵

Torna-se portanto legítimo para a talha este conceito de autor, como sendo apenas aquele que se responsabiliza pela concepção, sem ter necessariamente que elaborar a obra na madeira ou na pedra.

O AUTOR QUE ERA VERDADEIRAMENTE ANDRÉ SOARES: INVENÇÃO E CONTROLO DA EXECUÇÃO

Mas podemos considerar que Soares teve esse papel de autor, mesmo reduzindo-o a definição que demos? Peter Fuhring opõe a ideia de um papel muito mais importante na criação das obras para os entalhadores:

Estas decorações [nas obras dadas a Soares] foram há muito descritas como tendo sido desenhadas pelo arquitecto, mas mais recentemente tornou-se claro que esta imagem talvez algo simplista necessita de uma reinterpretação. A velha ideia de que o arquitecto é o mestre do desenho parece difícil de sustentar, e a ausência de qualquer desenho preparatório para os embelezamentos entalhados na madeira necessita de explicação. Em termos de *design* e considerando a complexidade e originalidade dos ornamentos escolhidos, deveria provavelmente ser dada maior importância aos entalhadores que trabalharam para André Soares. Um exemplo ilustrativo pode ser dado pelas decorações escultóricas executadas na igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães, por José Álvares de Araújo (†1762) e Frei José de Santo António Ferreira Vilaça (1731-1809). Os embelezamentos no interior desta igreja sobressaem devido à audácia destes artistas, aos quais podem ser ainda atribuídas muitas outras obras esculpidas em madeira e metais, [...] ou executadas em granito no exterior [...].⁴⁶

Mas esta objecção pode ser refutada pelos documentos que temos e que insistem no papel de André Soares. No contrato de outubro de 1756 para

42 “L’un des rares ébénistes du XVIIIe siècle dont les œuvres étaient identifiées dans les catalogues de vente du temps.” (Pradère, *Charles Cressent*, 10.)

43 Sobre a maneira como os catálogos dos leilões participaram na construção do mito da autografia da pintura, ver Pullins, “The individual's triumph,” 1-26.

44 Marianne Roland-Michel, *Lajoüe et l'Art Rocaille* (Neuilly-sur-Seine: éditions Arthéna, 1984), 143.

45 Sampaio Lopes, “Quand domine un art mineur,” 25-26.

46 Peter Fuhring, “Rococó,” *Artis - Revista de História da Arte e Ciências do Património*, no. 07-08 (2019-2020), 18.

Tibães,⁴⁷ é explícita a menção que tudo deve ser feito unicamente segundo as plantas que ele fez ou fará (“somente as que elle R.mo asignar por elas se farão as ditas obras”) e as eventuais mudanças se farão sob a sua autoridade: “Podera haver mudança nas plantas a Coal sera per direcção do mesmo Autor.” Se tudo isto deixa alguma possibilidade para os entalhadores proporem ideias a André Soares, não só a decisão final cabe-lhe a ele, mas, de facto, os dois entalhadores não são capazes, naquele momento, da invenção que se vê em Tibães e que pertence seguramente a Soares, como mostram as obras que eles fazem então.

Basta relembrar o que aconteceu a José Álvares de Araújo em Ponte de Lima entre abril e maio de 1756, uns meses antes da assinatura do contrato de Tibães, sendo obrigado a refazer os seus desenhos por os entalhadores não os acharem “muito ao moderno.”⁴⁸ Smith despreza um pouco este trabalho do ilustre entalhador, estimando que lhe “faltam toda a organização dinâmica, as linhas fortes e claras, a plasticidade sensacional do arco bracarense (da igreja do Colégio de São Paulo)” e falando de “uma fraca *pastiche*, baseada no “estilo moderno” de André Soares, em que se misturam evidentes lembranças dos motivos da talha de Nasoni.”⁴⁹ Torna-se importante notar que ele fala do retábulo-mor e não do resto da talha de Ponte de Lima, que não sofre dos mesmos defeitos porque foi provavelmente desenhada por André Soares, devendo este ter ajudado o entalhador a resolver o problema ao fornecer-lhe, para os retábulos laterais, um motivo que estava então a conceber para os retábulos colaterais de Tibães, cuja realização principiaria poucos meses a seguir. Isto pode ajudar a responder a uma das perguntas sobre o conjunto de Pires de Oliveira: “Como é que, depois (dos entalhadores concorrentes ao lanço da obra reclamarem por os desenhos não estarem muito ao moderno), conseguiu refazer os desenhos em dois meses?”⁵⁰ Não conseguiu: socorreu-se certamente de André Soares⁵¹. Da mesma maneira, sabemos exactamente o que era capaz de conceber frei José Vilaça porque sobreviveram os retábulos que ele riscou alguns anos depois, em 1763, para

47 Publicado pela primeira vez em Aurélio de Oliveira, “Robert Smith. O Cantor dos poetas do granito e do castanho dourado em Tibães”, em *Robert C. Smith, 1912-1975, a investigação na História de Arte*, coordenado por Dalton Salas (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000), 226-230. Publicado em conjunto com uma exposição com o mesmo título, apresentada no Pavilhão Ciccillo Matarazzo em São Paulo, 20 de novembro de 1999-25 de janeiro de 2000, e na Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa, 11 de abril de 2000-11 de junho de 2000.

48 Smith, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*, I:226.

49 Smith, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*, I:227. O mencionado arco da igreja do Colégio de São Paulo foi concebido por Soares e executado por José Álvares de Araújo a partir de abril de 1756.

50 Pires de Oliveira, “O Legado de André Soares,” 17.

51 Sampaio Lopes, “Le Rococo minhote,” I:170-171.

as capelas do claustro de Tibães, retábulos hoje deslocados em Merelim⁵², e não há comparação possível: eles são bem mais pobres de invenção que qualquer dos elementos concebidos para a igreja de Tibães.

Como também já foi notado,⁵³ referências explícitas ao controlo que Soares tem das obras existem noutros contratos, como o de São Miguel-o-Anjo (“E disseram mais eles senhores da mesa que davam poder ao reverendo André Ribeiro Soares da Silva, desta cidade, para administrar esta obra e correr com ela e acrescentar ou diminuir e fazer a mudança que lhe parecer à custa desta irmandade.”⁵⁴), na Falperra (“Se fizesse tudo por sua direção, e que os acressimos que houvessem por direção do dito confrade se pagarião tudo na forma da escritura.”⁵⁵), no retábulo-mor de Nossa Senhora da Guadalupe (Fig. 6) (“A haver alguma mudança será por determinação de André Soares da Silva, o qual elegemos pela grande devoção e zelo que tem inspector da mesma obra.”⁵⁶), ou até no retábulo desaparecido de Santo António da Piedade em Vila Nova de Gaia (“Foi idea do R. Andre Soares de Braga, e executada na mesma Cidade, e á sua vista.”).⁵⁷

Mas é sobretudo o desenvolvimento da realização do retábulo de Nossa Senhora da Boa Memória (Fig. 7), onde é explícito o pedido do entalhador Jacinto da Silva para obter o modelo tridimensional para poder realizar a obra,⁵⁸ que nos revela o que era realmente André Soares: um modelador, que trabalhava certamente o barro, até mais que um desenhador. Há outras referências a modelos nos documentos onde figura o seu nome: para a renovação do retábulo de Nossa Senhora a Branca,⁵⁹ na realização da casa da câmara de Braga,⁶⁰ ou na decisão de mandar fazer o retábulo de Nossa Senhora do Rosário na igreja de São Domingos em Viana do Castelo.⁶¹

52 Paulo Oliveira, “A Escola de Tibães – Mito ou Realidade?,” em *Actas do Congresso Luso-Brasileiro do Barroco: O Barroco em Portugal e no Brasil* (Bom Jesus de Braga, 20 de Outubro-22 de Outubro de 2011), coord. Aurélio de Oliveira (Maia: ISMAI, 2012), 216.

53 Sampaio Lopes, “Le Rococo minhote,” I:348-350.

54 Citado em Eduardo Pires de Oliveira, *A capela de São Miguel-o-Anjo* (Braga: Irmandade de Nossa Senhora do Ó, 2006), 106.

55 Citado em Smith, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*, I:326, nota 166.

56 Citado em Eduardo Pires de Oliveira, *Braga – Percursos e Memórias de Granito e Oiro* (Porto: Campo das Letras, 1999), 97.

57 Citado em Smith, *André Soares*, 62, nota 107.

58 Sampaio Lopes, “Le Rococo minhote,” I:296-297, baseando-se nas transcrições das actas das reuniões da mesa do 25 de maio e do 13 de setembro de 1767 publicadas em Pires de Oliveira, “André Soares,” II: 175-177 e II:179-180.

59 “Se tinha mandado fazer modellos pera o ditto conserto e fazendosse alguns se fizera Elleycam por esta Meza a vottos de Mestres de Hum que fez André Soares da Rua do Souto por ser o Mais capaz e ficar por elle a obra perfeita” (Citado em Smith, *André Soares*, 41.)

60 “Assistencias riscos e moldes [sic].” (Citado em Robert C. Smith, “A Casa da Câmara de Braga (1753-1756),” *Bracara Augusta*, Braga, vol. XXII, no. 51-54 [63-66] (1968): 295.)

61 “Na mesma Cidade onde morava o riscador André Soares Vieira p.a mais comodidade lhe dar os mo-

Vê-se portanto que, em muitos casos, André Soares exercia um controlo directo na realização da obra e proponha não só desenhos para a realizar mas também modelos tridimensionais, que explicam a complexidade tridimensional da maior parte das suas obras, muito difícil de exprimir só com desenhos, o que o aproxima, em termos de autoria, mais de alguém como Machado de Castro dirigindo o seu “laboratório” de escultura⁶² que de um arquitecto no sentido moderno comum.

REVISÃO DE ALGUMAS ATRIBUIÇÕES

Estando legitimada a noção de autor para Soares, pode-se examinar a maneira como Smith a aplicou, o que leva a alterar algumas das suas proposições de atribuições como algumas das proposições de atribuições de Pires de Oliveira. Darei aqui apenas alguns exemplos, por falta de espaço para a exaustividade.

Como lembra Tavares, “nem todas as atribuições de autoria respeitantes aos trabalhos de André Soares em arquitectura estão comprovadas por documentação escrita”, apesar das extensas pesquisas em arquivos de Smith, de Pires de Oliveira e de outros, e não se pode escapar ao exercício de “reconhecer a assinatura do autor nas linhas da matéria edificada”, exercício onde é necessário seguir “também, a sua sensibilidade interpretativa de carácter artístico”, “processo de leitura muito legítimo” segundo este historiador da arquitectura.⁶³

Smith era brilhante nesse exercício mas as suas concepções sobre o que devia ser um grande artista (um verdadeiro autor) levaram-no a alguns erros, sobretudo a ideia que um grande artista era necessariamente um precursor. Devemos assim moderar a ideia que Soares foi o único introdutor do rococó, como escreve o historiador americano:

A segunda realização de André Soares foi a de ter, no seu carácter de “riscador de plantas”, introduzido o estilo *rocaille* germano-francês em Braga e toda a sua zona e, ao mesmo tempo, de lhe ter dado a sua própria interpretação, que foi também sem par em meados do século XVIII.⁶⁴

De facto, não sabemos exactamente como aconteceu a introdução do “estilo *rocaille*” e o que parece ter acontecido é mais uma fervilhante troca de

dellos q deve seguir e mais acrecimos.” (Citado em Robert C. Smith, “A Verdadeira História do Retábulo de Nossa Senhora do Rosário, da Igreja de S. Domingos, de Viana do Castelo,” *Belas-Artes*, 2a série, no. 23 (1967): 21.)

62 Ver Ana Duarte Rodrigues e Anísio Franco, coord., *O Virtuoso Criador. Joaquim Machado de Castro (1731-1822)* (Lisboa: MNAA; INCM, 2000). Publicado em conjunto com uma exposição com o mesmo título, apresentada no Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa, 18 de maio de 2012-30 de setembro de 2012.

63 Tavares, *André Soares*, 14-15.

64 Smith, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*, I:216.

experiências baseadas na descoberta das gravuras augsburgianas e parisienses da qual emergiu rapidamente o estilo de Soares. Veja-se o que aconteceu em Póvoa de Varzim entre 1755 e 1758 (Fig. 2), ou com o retábulo-mor do Santuário de Nossa Senhora do Porto de Ave, de 1753-1755 (Fig. 3), que também combinam diferentes elementos rocaille, Régence ou joaninos, ou a própria obra de José Alvares de Araújo, que terá sido eventualmente o entalhador que acompanhou o arcebispo D. José na sua visita episcopal, durante a qual parece ter semeado várias obras que mostram um domínio cada vez maior do reportório rococó.⁶⁵ Ou seja: André Soares parece ter sido aquele que tirou o melhor partido daquela descoberta das estampas rococó mas não será necessariamente o único a ter introduzido a *rocaille* no Minho. Lembremo-nos da regra *The winner takes all* para perceber como o resultado oculta todos os outros participantes.



Fig. 2. Padre António Soares da Silva (risco atribuído), Matias de Lis de Miranda (talha), Retábulo-mor da igreja da Misericórdia, 1755. Póvoa de Varzim. (Fotografia do autor).

Fig. 3. José Alvares de Araújo (provável direcção da obra de talha), Retábulo-mor do Santuário de Nossa Senhora do Porto de Ave, 1753-1755. Taide (Póvoa de Lanhoso). (Fotografia do autor).

65 Sobre o assunto, veja-se Sampaio Lopes, "Le Rococo minhote," I:139-152, cujas reflexões também já apresentei na conferência "O "ornato francês" no Minho: a *rocalha* na definição da arte minhota setecentista", durante o colóquio internacional *The Art of Ornament*, realizado na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, de 23 a 25 de novembro de 2017. Terei hoje tendência a minimizar ainda mais o papel de Soares e a valorizar as actividades de António Soares da Silva, de José Alvares de Araújo e de António da Cunha Correia Vale.

Sobre o retábulo de Póvoa de Varzim, o próprio Smith admite o seguinte:

No entanto, outros entalhadores experimentavam o mesmo estilo, pelo menos nalguns dos ornatos que empregavam. Ao mesmo ano de 1755 pertence o retábulo da capela-mor da igreja matriz da Póvoa de Varzim, executado pelo entalhador Matias de Lis de Miranda, de Landim, que também trabalhou nas capelas do Bom Jesus, o qual ostenta alguns motivos do barroco joanino, em plena transição para o *rocaille* soresco. O grandioso monumento dá a mesma impressão do início de um movimento artístico que se sente na portada do novo palácio dos arcebispos de Braga, terminado cerca de 1751.⁶⁶

Smith acabou por resolver o assunto ao atribuir o conjunto ao próprio André Soares⁶⁷. Mas não sabia o historiador americano que o irmão de André Soares, o padre António Soares da Silva (1716-1770), também desenhava, devendo a sua obra certamente ultrapassar o único retábulo documentado como da sua invenção, o retábulo-mor de Caldelas (Fig. 4), e aliás incluir provavelmente a talha de Póvoa de Varzim⁶⁸. Aqui podemos perceber que o diálogo entre os dois irmão deve ter sido importante, já que ambos partilhavam a mesma casa e, obviamente, as mesmas fontes. Mas Pires de Oliveira, apesar de ter refeito “o percurso de vida e de paróquias do padre António Soares da Silva”, passou ao lado do que pode ter sido a sua contribuição artística, “não [encontrando] mais nenhuma obra que [lhe] pareça ter saído da sua mão.”⁶⁹ Parece-me que, ao contrário, há pelo menos sete outros sítios em que se pode encontrar talha no estilo do padre António Soares e mais dezoito outros sítios com talha que parece ter-se desenvolvido a partir dessa e da confrontação com a obra de André Soares.⁷⁰

Esta ideia de fazer de Soares a origem do rococó minhoto revela-se de uma enorme fragilidade por outra razão também: mesmo se ele é o introdutor do rococó, o rococó não é invenção sua e, logo, nada impedia qualquer artista que tenha descoberto o estilo pelo seu intermédio de remontar à fonte primária: as gravuras augsburgianas e parisienses. E foi exactamente isso que aconteceu com frei José Vilaça, que começou a desenvolver o seu estilo próprio pouco depois do mosteiro de Tibães investir 4160 reis para comprar 106 estampas “para uso de Fr. José de S.o António”⁷¹. Será portanto um exa-

66 Smith, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*, I:225.

67 Smith, André Soares, 67. Neste livro, o autor não comenta a atribuição, que defendeu num artigo que não pude consultar.

68 Sampaio Lopes, “Achegas para a atividade artística do Padre António Soares da Silva,” 125-128.

69 Pires de Oliveira, “O Legado de André Soares,” 15.

70 Sampaio Lopes, “Achegas para a atividade artística do Padre António Soares da Silva,” 119-150.

71 Citado em Paulo Oliveira, “A influência nos mosteiros beneditinos,” em *O Legado de André Soares*, coord. Eduardo Pires de Oliveira e Paulo Oliveira ([Braga?]: Comissão organizadora das Comemorações Centenárias de André Soares, 2021), 40. Publicado em conjunto com uma exposição com o mesmo título,

gero pensar na continuidade de Smith que “todas estas obras [do rococó minhoto], todas, têm origem em um mesmo criador: André Soares” porque ele provavelmente não esteve só na origem, e será ainda mais excessivo escrever que “estas obras são o legado que não desenhou”⁷², porque os artistas em sua volta souberam rapidamente dialogar entre eles, sem ele e directamente com as fontes que usava. O retábulo colateral da igreja de Painzela (Cabeceiras de Basto), que se pode atribuir ao risco de frei José Vilaça⁷³, mostra uma independência pronunciada, com respostas directas em retábulos das igrejas de São Tiago de Sabariz e de Santa Eulália de Sande⁷⁴, enquadráveis numa espécie de rococó “flamejante” muito individualizado e talvez até de um mesmo hipotético riscador ao qual chamei “mestre de Labruja.”⁷⁵

E é importante também dizer que este aspecto da obra de Soares, o da introdução de um estilo vindo de fora, dez ou vinte anos depois da sua primeira cristalização, é uma das razões do seu reconhecimento internacional relativamente reduzido: desse ponto de vista, ele aparece mais como um seguidor do que um criador. Para lhe fazer justiça, será mais importante realçar o que ele fez dessa inspiração. Afinal, não há nada de realmente comparável com a Falperra ou a casa do Raio em qualquer parte do mundo que adoptou mais ou menos o rococó. Como escreve Smith: “Esta grandeza baseia-se, na composição, na capacidade extraordinária que Soares possuiu de pensar “no espaço”, ordenar quantidades de ornatos, realizar fortes e poderosos ritmos.”⁷⁶ Concluindo o historiador americano:

Reconhecemo-lo como o grande artista que era, digno dos maiores elogios e ao mesmo tempo dos maiores antecessores europeus do estilo rococó, alguns dos quais ultrapassou na profunda força e originalidade do seu génio.⁷⁷

Da mesma maneira, a ideia que Soares foi um precursor do neoclasicismo levou Smith a conclusões erradas: “André Soares foi, portanto, precursor do neoclassicismo de Carlos Amarante, como fora anteriormente em

organizada e apresentada no Mosteiro de São Martinho de Tibães, 30 de Novembro de 2021- 27 de Fevereiro de 2022 e 2 de Julho de 2022-28 de Agosto de 2022.

72 Pires de Oliveira, “O Legado de André Soares,” 28.

73 Sampaio Lopes, “Le Rococo minhote,” II:223. Ver também ilustração em Francisco Lameira, Raúl Sampaio Lopes e José João Loureiro, *Retábulos na Arquidiocese de Braga*, vol. 23 de *Promontoria Monográfica História da Arte*, dirigida por Francisco Lameira (Faro: Departamento de Artes e Humanidades da Universidade do Algarve, 2020), 223.

74 Ver fotografias em Eduardo Pires de Oliveira e Adelino Pinheiro da Silva, coord., *Ornato e graça. O rococó no concelho de Vila Verde* (Vila Verde: Município de Vila Verde; Biblioteca Municipal Prof. Machado Vilela, 2021), 65-66, 68-69. Publicado em conjunto com uma exposição com o mesmo título, organizada e apresentada na Biblioteca Municipal Prof. Machado Vilela, 14 de Março de 2020- 18 de Abril de 2020.

75 Sobre este hipotético mestre, ver Sampaio Lopes, “Le Rococo minhote,” I:485-502.

76 Smith, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*, I:241.

77 Smith, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*, I:242.

Braga pioneiro do barroco de Nasoni e inventor de uma versão nova e monumental do rococó.”⁷⁸ Com essa ideia em mente, Smith atribuiu-lhe a talha da capela de Santa Teresa em Braga (Fig. 5), datando-a de cerca de 1767, quando foi sagrado o edifício.⁷⁹ Ele escreve que “toda esta talha se distingue pela nova simplicidade das suas superfícies”, distinguindo, entre os novos ornatos vegetais, “as rosas, já notadas na fachada de Nossa Senhora da Consolação e Nossa Senhor dos Santos Passos”, mas não lhe escapam as inovações dos “ramos de pequenas folhas e [d]os ornatos de pétalas, que encontramos em tantos trabalhos do segundo estilo de Fr. José de Santo António.”⁸⁰ Vemos aqui que a exageração da dependência de frei José Vilaça em relação a André Soares impede Smith de ver que já estamos numa situação post-soaresca, mesmo quando, num primeiro tempo, ele chegara a aproximar este conjunto do monge artista mais que do amador, encontrando vários motivos usados por frei José “mas sem o brilho linear que distingue a obra dele”.⁸¹



Fig. 4. Padre António Soares da Silva (risco), Teodósio Álvares de Araújo (talha), Retábulo-mor da igreja de São Tiago, 1760-1761. Caldelas. (Fotografia do autor).

Fig. 5. Autores desconhecidos, Retábulo lateral da capela de Santa Teresa, data desconhecida. Braga. (Fotografia do autor).

78 Smith, André Soares, 39-40.

79 Smith, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*, I:232.

80 Smith, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*, I:232.

81 Smith, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*, I:340, nota 34.

Já fiz deste conjunto o núcleo de um mestre anónimo a quem chamei “mestre de Santa Teresa”, agrupando várias obras em volta desse núcleo e acabando por atribui-las dubitativamente a Carlos Amarante (1748-1815), que parece ter experimentado vários estilos na sua juventude⁸². Mas alguns dos elementos do corpus hipotético desse “mestre de Santa Teresa” também se podem aproximar do conjunto de retábulos da igreja de Peso da Régua, que não conhecia então. Ora sabe-se que o retábulo-mor dessa igreja foi desenhado por José António da Cunha Correia Vale em 1786,⁸³ que nasceu em 1744 e era sobrinho e afilhado do entalhador António da Cunha Correia Vale (activo entre 1745 e 1791).⁸⁴ Estes novos dados permitem supor que a igreja de Ribeira de Pena, com toda a sua talha⁸⁵, muito próxima da do “mestre de Santa Teresa”, é obra unicamente dos Cunha Correia Vale, o que supunha só em relação à maior parte do edifício e ao retábulo-mor (por aproximação da fachada da capela da Ordem Terceira de São Domingos desenhada por José António em 1784 mas construída só em 1791, ou do retábulo-mor da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, construído pelos dois em 1772-1774).⁸⁶ Parece provável que a talha de Santa Teresa seja bastante posterior à sagrada de 1767 e não é de todo impossível que ela tenha sido concebida por José António, que se deslocou a Braga, tal como o tio, quando do “concurso” para a remodelação do retábulo de Santa Cruz, em 1774-1775. O mesmo José António realizou em parte a talha de Perafita⁸⁷, que faz parte do mesmo grupo de obras do “mestre de Santa Teresa”, e outros elementos desse grupo pertencem à área de actuação dos Cunha Correia Vale. Pode acrescentar-se que este José António fez em 1775 os modelos de talha para os estuques da Santa Casa da Misericórdia de Guimarães, desenhados por frei José Vilaça⁸⁸ e que o tio realizou, com outro entalhador, a caixa do órgão desenhada pelo monge artista no mesmo ano para a mesma igreja.⁸⁹ A família Correia Vale tinha portanto um conhecimento íntimo da obra de frei José Vilaça e a capacidade para lhe fazer

82 Sampaio Lopes, “Le Rococo minhote,” I:394-472.

83 Francisco Lameira, José Bernardo Carvalho e Martina del Rio João, *Retábulos na Diocese de Vila Real*, vol. 24 de *Promontoria Monográfica História da Arte*, dirigida por Francisco Lameira (Faro: Departamento de Artes e Humanidades da Universidade do Algarve, 2020), 115 e 146, citando um trabalho de 2013 de Armando Palavras.

84 Como me provou recentemente José Pedro Tenreiro ao revelar-me o assento de nascimento do futuro entalhador e riscador. Agradeço ao colega amigo a partilha de informações ainda por publicar sobre esta família de artistas.

85 Ilustrações em Lameira, Carvalho e del Rio João, *Retábulos na Diocese de Vila Real*, 62, 143, 144.

86 Sobre o retábulo: António José de Oliveira, “A actividade de entalhadores, douradores e pintores do Entre-Douro-e-Minho em Guimarães (1572-1798),” em *Actas do VII Colóquio Luso-Brasileiro de História de Arte* (Porto, Viana do Castelo e Barcelos, 20-23 de junho de 2005), coord. Natália Marinho Ferreira-Alves (Porto: Secção de História da Arte do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005), 81-82.

87 Ilustração em Lameira, Carvalho e del Rio João, *Retábulos na Diocese de Vila Real*, 145, com atribuição do risco.

88 Ver o número 183 do catálogo de Smith, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*, II:688-701.

89 Ver o número 100 do catálogo de Smith, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*, II:543-544.

concorrência: há uma série de obras que Smith associou ao monge artista que talvez sejam na verdade dos dois entalhadores de Guimarães até do ponto de vista da concepção (o conjunto de talha de Nossa Senhora da Abadia), erro no qual também caí (talha de Vila Nune, retábulo-mor de São Domingos de Guimarães). A importância desta família de entalhadores-riscadores parece enorme no sul do Minho e no distrito de Vila Real mas é difícil encontrar testemunhos escritos da sua actuação como riscadores, talvez precisamente por não fazerem parte daqueles “curiosos” que já foram mencionados.

ATRIBUIÇÃO DO RETÁBULO-MOR DE NOSSA SENHORA DA LAPA DE ARCOS DE VALDEVEZ A ANDRÉ SOARES

A análise das obras do rococó minhoto tomando em conta uma noção de autor mais rigorosamente definida e a contribuição de outros artistas que Soares não leva apenas a negar-lhe obras mas também a acrescentar algumas ao seu corpus. O exemplo mais evidente parece ser o do retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora da Lapa de Arcos de Valdevez (Fig. 8), que Smith atribuía a frei José Vilaça afirmando que “não pode haver dúvidas para quem conheça as obras documentadas do monge artista.”⁹⁰ Esta afirmação intimidante não resiste no entanto às descobertas recentes sobre a obra tardia de Soares e uma atribuição muito plausível a este já foi proposta⁹¹. De facto, Pires de Oliveira provou que Soares concebeu os retábulos de Nossa Senhora da Boa Memória (Fig. 7) em 1767⁹² e de Guadalupe (Fig. 6) em 1768⁹³, ambos em Braga. Ficou então confirmado que Soares prolongou o uso do rococó até ao fim da carreira, ignorando o retorno ao classicismo. O mesmo historiador revelou também o contrato para o mencionado retábulo de Arcos de Valdevez, dado a fazer a André António da Cunha (c. 1741-depois de 1789), em março de 1769⁹⁴. Ora André Soares falece em novembro de 1769 e, mesmo tendo em conta a doença que o vitimou, teve tempo suficiente para se ocupar da concepção deste retábulo, cujas características estilístico-formais estão suficientemente próximas dos outros dois (Figs. 6-9) para lhe atribuir esta magnífica obra sem hesitação, sabendo por outro lado que frei José Vilaça já estava usando outro estilo, muito mais linear, para os retábulos laterais e colaterais da igreja de Refóios de Basto.

90 Smith, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*, II:422.

91 Sampaio Lopes, “Le Rococo minhote,” II:91-100.

92 Pires de Oliveira, “André Soares,” I:117, 409-412, II:172-177, 179-180.

93 Pires de Oliveira, “André Soares,” I:418-419, II:231-232. O historiador tinha dado a conhecer a descoberta já em 1999.

94 Eduardo Pires de Oliveira, *Estudos sobre Braga e o Minho nos séculos XVII e XVIII - História e Arte* (Braga: APPACDM, 1996), 73, 88.



Fig. 6. André Soares (risco), Manuel Carneiro da Costa (talha), Retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora da Guadalupe, 1768. Braga. (Fotografia do autor).

Fig. 7. André Soares (risco), Jacinto da Silva (talha), Retábulo de Nossa Senhora da Boa Memória, Sé, 1766-1767. Braga. (Fotografia do autor).

Fig. 8. André Soares (risco atribuído), André António da Cunha (talha), retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora da Lapa, 1769. Arcos de Valdevez. (Fotografia do autor).

Fig. 9. Comparação das mesas de altar dos retábulos das figuras 6, 7 e 8 respectivamente. (Montagem do autor com fotografias do autor).

CONCLUSÃO

Smith não se preocupou com a problemática da autoria do ponto de vista teórico. Aplicou a noção de uma maneira pragmática e com alguns preconceitos sobre o que devia ser um grande autor.

Recolocando André Soares e frei José Vilaça no meio que lhes permitiu exprimirem-se, constata-se no entanto que é justificado falar de autores mas com a condição de restringir a noção à capacidade de imaginar e projetar com uma relativa liberdade a forma das obras que lhe pediam, sendo particularmente e excepcionalmente documentada a vontade de um controlo rigoroso sobre o resultado final por parte do primeiro destes dois artistas.

Com uma noção de autor agora explicitada, falta prolongar e espandir os estudos de Smith aos outros artistas do Minho, menos favorecidos pela documentação mas cujas obras falam eloquentemente da qualidade que atingiram.

BIBLIOGRAFIA:

- Dissanayake, Ellen. *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*. Washington: University of Washington Press, 1995.
- Duarte Rodrigues, Ana, e Anísio Franco, coord. *O Virtuoso Criador. Joaquim Machado de Castro (1731-1822)*. Lisboa: MNAA; INCM, 2012. Publicado em conjunto com uma exposição com o mesmo título, apresentada no Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa, 18 de maio de 2012-30 de setembro de 2012.
- Fraiberger, S. P., R. Sinatra, Magnus Resch, C. Riedl e A. L Barabási. "Quantifying reputation and success in art", *Science*, 362 [6416] (2018): 825-829.
- Fuhring, Peter. "Rococó." *Artis – Revista de História da Arte e Ciências do Património*, no. 07-08 (2019-2020): 10-19.
- Guichard, Charlotte. "Du "nouveau connoisseurship" à l'histoire de l'art. Original et autographie en peinture." *Annales Históires, Sciences Sociales*, no. 6 (novembro-dezembro 2010): 1387-1401.
- Lameira, Francisco. *Retábulos no Mundo Português*. Vol. 20 de *Promontoria Monográfica História da Arte*, dirigida por Francisco Lameira. [Faro?]: Universidade do Algarve; Concelho de Loulé, 2020.
- Lameira, Francisco, José Bernardo Carvalho e Martina del Rio João, *Retábulos na Diocese de Vila Real*. Vol. 24 de *Promontoria Monográfica História da*

- Arte, dirigida por Francisco Lameira. Faro: Departamento de Artes e Humanidades da Universidade do Algarve, 2020.
- Lameira, Francisco, Raúl Sampaio Lopes e José João Loureiro. *Retábulos na Arquidiocese de Braga*, vol. 23 de *Promontoria Monográfica História da Arte*, dirigida por Francisco Lameira. Faro: Departamento de Artes e Humanidades da Universidade do Algarve, 2020.
- Mandroux-França, Marie-Thérèse. "Information artistique et 'mass media' au XVIIIe siècle : La Diffusion de l'ornement gravé rococo au Portugal." *Bracara Augusta*, vol. XVII, no. 64 [76] (1973): 412-445.
- . "L'image ornementale et la littérature artistique importées du XVIIe au XVIIIe siècles : un patrimoine méconnu des bibliothèques et musées portugais." *Boletim Cultural – Câmara Municipal do Porto*, 2a série, I vol. (1983): 143-205.
- Oliveira, António José. "A actividade de entalhadores, douradores e pintores do Entre-Douro-e-Minho em Guimarães (1572-1798)." Em *Actas do VII Colóquio Luso-Brasileiro de História de Arte. Artistas e Artífices do Norte de Portugal* (Porto, Viana do Castelo e Barcelos, 20-23 de junho de 2005), coordenado por Natália Marinho Ferreira-Alves, 69-91. Porto: Secção de História da Arte do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005.
- Oliveira, Aurélio de. "Robert Smith. O Cantor dos poetas do granito e do castanho dourado em Tibães", em *Robert C. Smith, 1912-1975, a investigação na História de Arte*, coordenado por Dalton Salas, 208-233. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. Publicado em conjunto com uma exposição com o mesmo título, apresentada no Pavilhão Ciccillo Matarazzo em São Paulo, 20 de novembro de 1999-25 de janeiro de 2000, e na Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa, 11 de abril de 2000-11 de junho de 2000.
- Oliveira, Paulo. "A Escola de Tibães – Mito ou Realidade?" Em *Actas do Congresso Luso-Brasileiro do Barroco: O Barroco em Portugal e no Brasil* (Bom Jesus de Braga, 20 de Outubro-22 de Outubro de 2011), coordenado por Aurélio de Oliveira, 209-224. Maia: ISMAI, 2012.
- . "A influência nos mosteiros beneditinos," em *O Legado de André Soares*, coordenado por Eduardo Pires de Oliveira e Paulo Oliveira, 33-48. [Braga?]: Comissão organizadora das Comemorações Centenárias de André Soares, 2021. Publicado em conjunto com uma exposição com o mesmo título, organizada e apresentada no Mosteiro de São Martinho de Tibães, 30 de Novembro de 2021- 27 de Fevereiro de 2022 e 2 de Julho de 2022-28 de Agosto de 2022.

- Peixoto, Inácio José. *Memórias Particulares de Inácio José Peixoto*. Braga: Arquivo Distrital de Braga; Universidade do Minho, 1992.
- Pires de Oliveira, Eduardo. *Estudos sobre Braga e o Minho nos séculos XVII e XVIII – História e Arte*. Braga: APPACDM distrital de Braga, 1996.
- . *Braga – Percursos e Memórias de Granito e Oiro*. Porto: Campo das Letras, 1999.
- . *A capela de São Miguel-o-Anjo*. Braga: Irmandade de Nossa Senhora do Ó, 2006.
- . "André Soares e o rococó do Minho." Tese de doutoramento, Universidade do Porto, 2011.
- . "O Legado de André Soares," em *O Legado de André Soares*, coordenado por Eduardo Pires de Oliveira e Paulo Oliveira, 11-30. [Braga?]: Comissão organizadora das Comemorações Centenárias de André Soares, 2021. Publicado em conjunto com uma exposição com o mesmo título, organizada e apresentada no Mosteiro de São Martinho de Tibães, 30 de Novembro de 2021- 27 de Fevereiro de 2022 e 2 de Julho de 2022-28 de Agosto de 2022.
- Pires de Oliveira, Eduardo, e Adelino Pinheiro da Silva, coord. *Ornato e graça. O rococó no concelho de Vila Verde*. Vila Verde: Município de Vila Verde; Biblioteca Municipal Prof. Machado Vilela, 2021. Publicado em conjunto com uma exposição com o mesmo título, organizada e apresentada na Biblioteca Municipal Prof. Machado Vilela, 14 de Março de 2020-18 de Abril de 2020.
- Pradère, Alexandre. *Charles Cressent, sculpteur, ébéniste du Régent*. Dijon: Éditions Faton, 2003.
- Pullins, David. "The individual's triumph: the eighteenth-century consolidation of authorship and art historiography." *Journal of Art Historiography*, no. 16 (June 2017): 1-26.
- Rocha, Manuel Joaquim Moreira da. *Manuel Fernandes da Silva, mestre e arquitecto de Braga, 1693/1751*. Porto: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, 1996.
- Roland-Michel, Marianne. *Lajoüe et l'Art Rocaille*. Neuilly-sur-Seine: éditions Arthéna, 1984.
- Sampaio Lopes, Raúl Cristóvão. "Le Rococo minhote : l'art dans la province de Braga dans la seconde moitié du XVIIIe siècle." Tese de doutoramento, Universidade Paris I Panthéon Sorbonne, 2014.

- . "Quand domine un art mineur : Des difficultés soulevées par l'étude de la réception de la rocaille dans la province de Braga." *Nouvelle Revue d'Esthétique*, 2015/2, no. 16 (2015): 11-31. Consultado dia 14 de março de 2023. <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2015-2-page-11.htm>.
- . "Achegas para a atividade artística do Padre António Soares da Silva (1716-1770) no âmbito do rococó minhoto." *Promontoria*, ano 13, no. 13, 2020-2021(2021): 119-150.
- . "L'art que cache la critique d'art : quelques remarques sur l'occultation de certaines formes artistiques produite par la critique d'art au XVIIIe siècle." *프랑스고전문학연구 제25집 (Littérature Classique Française)*, no. 25 (2022): 207-236.
- Smith, Robert C. "A Verdadeira História do Retábulo de Nossa Senhora do Rosário, da Igreja de S. Domingos, de Viana do Castelo." *Belas-Artes*, 2a série, no. 23 (1967): 19-38.
- . "A Casa da Câmara de Braga (1753-1756)." *Bracara Augusta*, Braga, vol. XXII, no. 51-54 [63-66](1968): 283-320.
- . *Marceliano de Araújo escultor bracarense*. Porto: Nelita, 1970.
- . *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça, escultor beneditino do Século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
- . *André Soares, arquitecto do Minho*. Lisboa: Horizonte, 1973.
- Tavares, Domingos. "Desenhar na paisagem," *Artis - Revista de História da Arte e Ciências do Património*, no. 07-08 (2019-2020): 72-79.
- . *André Soares, Arquitecto Tardo-barroco*. Porto: Dafne Editora, 2020.
- Van de Rijt, A., S. M. Kang, M. Restivo e A. Patil. "Field experiments of success-breeds-success dynamics." *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 111[19](2014): 6934-6939.
- Vieira Caldas, João, e Paulo Varela Gomes. *Viana do Castelo*. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

Robert Smith and Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville on Rocaille and organic forms: Conchology, Delight, and Jardins de Plaisance in 18th century Portugal

Robert Smith y Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville sobre Rocaille y las formas orgánicas: Conchología, Deleite y Jardins de Plaisance en el Portugal del siglo XVIII

Sabina d'Inzillo Carranza de Cavi

IHA-NOVA / FCSH / IN2PAST¹

ABSTRACT

This essay focuses on the long-term impact of the French *Rocaille* onto Portuguese court architecture and garden culture, via the influence of Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville (1680-1765) treatises: *La Théorie et la pratique du jardinage* (1709) and *L'Histoire naturelle éclaircie (...), la Conchyliologie (...)* (1757). Through the fashion and taste for shells and fossils in Lisbon cabinets of naturalia, the *Rocaille* taste and spirit effectively shaped a group of garden and decorative masterpieces along the coast of Lisbon, where the maritime and bucolic aesthetics merge into a refined archaic lifestyle and mode.

Keywords: Rococo, Rocaille, Lisbon, garden aesthetics, Dezallier d'Argenville, Conchyliologie, fossils, shells, fountains, 18th century

¹ This book chapter is part of my tenure track production as Assistant Professor of the Departamento da História da Arte FCSH of Universidade Nova de Lisboa (Portugal), where I am also serving as Integrated researcher IHA; Lab HD collaborator & researcher of the Laboratório de Humanidades Digitais; and researcher of In2Past (Associate Laboratory for Research and Innovation in Heritage, Arts, Sustainability and Territory). I am thankful to Sílvia Ferreira, Filomena Serra and Dalton Sala for their insights on this research. My gratitude also goes to André Afonso, Anna Maria Campino and Ana Barata for their support to my Rococo/Rocaille searches in the collections of the Gulbenkian Foundation in 2023-24. I dedicate this essay to architect D. Luís Gonçalo Vilas-Boas, who understands the *genius loci* of the coastline and gardens discussed in this essay.

RESUMEN

Este ensayo se centra en el impacto a largo plazo de la *Rocaille* francesa en la arquitectura de corte y la cultura de los jardines portuguesa, a través de la influencia de los tratados de Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville (1680-1765): *La Théorie et la pratique du jardinage* (1709) y *L'Histoire Naturelle éclaercie (...), la Conchyliologie (...)* (1757). A través de la moda y el gusto por las conchas y los fósiles en los gabinetes lisboetas de *naturalia*, el gusto y el espíritu del estilo *Rocaille* efectivamente moldearon un grupo de obras maestras decorativas y de jardín a lo largo de la costa de Lisboa, donde la estética marítima y bucólica se fusionan en un estilo de vida y un espíritu de vida agreste y aristocrático.

Palabras-clave: Rococó, Rocaille, Lisboa, estética de jardines, Dezallier d'Argenville, Conchyliologie, fósiles, conchas, fuentes, siglo XVIII

In his famous monograph *Lisboa pombalina e o iluminismo* (1965) José-Augusto França (1922-2021) pointed out that the royal site of Queluz, architecture in Minho² and in the Brazilian state of Minas Gerais were the best examples of *Rocaille* art and architecture in Portugal and the Lusophone world³.

The American scholar Robert Chester Smith (1912-1975), who had arrived in Portugal in 1937⁴ to research on Portuguese architecture, furniture and architectural ornament, knew how important were França's opinions, and

2 Thus the fanciful work of architect André Soares Ribeiro da Silva (1720-1769), mainly active in Braga, Guimarães and the region of Minho, on whom: Robert C. Smith, *André Soares: arquitecto do Minho* (Lisboa: Livros Horizonte, 1973); Robert C. Smith, "André Soares: the Rebirth of an architect", *The Journal of the American Portuguese Cultural Society*, no. III, 3 (1969): 6-22.

3 José-Augusto França, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo* (Lisboa, Livros Horizonte, 1965), 7-10; 196: "... Douro. O seu discípulo Figueiredo de Seixas marca a evolução deste barroco um pouco ingénuo para um *rocaille* que o não é menos. Precedido pela talha dos seus interiores (o que acontece regularmente em Portugal e em Espanha) o *rocaille* aparece nas fachadas antes dos anos 60, mas é um pouco mais tarde, nos anos 70, que ele adquire o seu pleno desenvolvimento, sobretudo em Braga, onde um arquitecto desconhecido desenhou o delirante hotel do Raio e onde, subindo a escadaria do Santuário do Bom Jesus, se chega a estabelecer a cronologia da passagem do barroco ao *rocaille*... Foi das cidades do Norte de Portugal que partiu a corrente que dará origem às igrejas de Minas Gerais, no Brasil, onde se encontram os seus monumentos mais perfeitos e onde nasceu o maior dos seus criadores, o Aleijadinho. Uma arte provincial, rústica, afastada do centro, engendrou uma outra, igualmente provincial e rústica, igualmente afastada dos centros urbanos que se encontravam no litoral e que dependiam de Lisboa...) É nestes três centros portugueses ou directamente ligados a Portugal - Queluz e a província do Minho e Minas Gerais - que o *rocaille* nasceu e viveu. No Norte de Portugal e no Brasil encontramos um *rocaille* *sui generis*, o que se diria ser um *rocaille* português, muito diferente do da Itália, da França, da Europa Central, que jamais poderá negar o peso herdado do barroco tardio donde vem - e que se deleitará no emprego absurdo do granito granuloso, ou da pedra-sabão, que, na sua maciez sedosa, lhe imita a cor. Em contrapartida, em Queluz, graças a Robillion, é o espírito francês que domina, com as adaptações eclécticas que apontámos"; 194; 197-197 (chapter V, *Queluz e o gosto da corte*); 204.

4 A. J. R. Russell-Wood, "Robert Chester Smith: research scholar and historian", in Robert C. Smith 1912-1975. *A investigação na História de Arte* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000), 30-65: 33.

built on them when compiling his impressive catalogue of *talha dourada* in Portugal, much of which he concluded in 1963⁵, thanks to the friendship and assistance of the Portuguese art historian Flávio Gonçalves (1927-1987)⁶ who, for most of his life, supported Smith's researches with opinions, suggestions and archival work *in situ*.

In winter 1966 these three scholars met in New York at the *VIth Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros*, where Gonçalves presented a paper entitled *A arquitectura e a Talha no Norte de Portugal, entre 1750 e 1850*⁷. Later on, França reported on the conference in a synthetic but critical article⁸ which started a short but very interesting debate on the very nature and existence of a "Portuguese Rococó"⁹.

On March 13th, 1967, Chester Smith asked him to clarify his criticisms¹⁰. França replied with two letters: one from Lisbon - on April 5th, 1967 - and one from Paris, on May 29th, 1967¹¹, explaining that in his view, the Rococo as a style (taste/gosto) was only superficially absorbed in 18th century Portugal. Drawing from the study of Grammar and Linguistics, he also argued that - according

5 The catalogue was sponsored by Artur Nobre de Gusmão (1920-2001), director of the department of Fine Arts from the Calouste Gulbenkian Foundation and it took shape as an itinerant exhibition between 1978-1984: <https://gulbenkian.pt/biblioteca-arte/read-watch-listen/robert-c-smith/>.

6 All his essays are reunited in Gonçalves, Flávio, *História da arte: iconografia e crítica*, (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990). He wrote Smith's obituary in 1976: Flávio Gonçalves, "Na morte de Robert C. Smith", *Belas Artes*, s. II, no. XXX (1976): 49-50.

7 José-Augusto França, "As Belas-Artes no VI Colóquio Internacional de estudos luso-brasileiros", *Colóquio - Revista de artes e letras*, no. XLI (Dezembro 1966): 14-21. The meeting, sponsored by the Gulbenkian Foundation, had been organized by Harvard University, Columbia University, and the Hispanic Society of America. The committee was headed by Francis M. Rogers (Harvard) and attended by Mario Barata (Univ. do Brasil of Rio de Janeiro), Flávio Gonçalves (Escola Superior de Belas-Artes do Porto), and França, all invited by R. C. Smith. Gonçalves presented his studies on Nasoni, Cruz Amarante, Manuel Moreira da Silva and Chiari.

8 França, "As Belas-Artes", 16: "(...) Eu gostaria, porém, de apontar um ponto a discutir, na sua tese: a justeza da classificação «rocaille» aplicada às estruturas arquitectónicas e escultóricas referidas, classificação que, admissível ao nível morfológico, e ao nível sintático quanto muito, não aparece suportar uma mais decisiva análise semântica. De uso comum, bom seria que a classificação «rocaille» fosse encarada, entre nós, como problema de tipologia estilística."

9 On *rocaille* ornament: B. d'Hainaut-Zveny, *Les décors rocaille. Essai d'analyse stylistique*, in *Etudes sur le XVIII^e siècle. Rocaille, Rococo*, eds. Roland Mortier and Hervé Hsquin (Bruxelles: Université libre de Bruxelles, Groupe détudes du XVIII^e siècle, 1991): 105-120; J. Weigerbert, *Qu'est-ce que le Rococo? essai de définition comparatiste*, in *Etudes sur le XVIII^e siècle*: 11-23; William Park, *The idea of Rococo* (Newark: Univ of Delaware Press, 1992) and the intense activity of the Institut National d'Histoire de l'Art of Paris in the study and cataloguing of the collection of *rocaille* ornamental prints Jacques Doucet (*Histoire de l'ornement*: 2009-2016). See also the international conference held in Paris on 1-3 October 2015 on *maîtres ornemanistes in 18th century France, Rococo and Rocaille*: <https://www.inha.fr/fr/recherche/appels/appels-a-contributions/appels-passes/en-2015/les-acteurs-de-la-rocaille.html>; <https://blog.bibliotheque.inha.fr/fr/posts/ornement-rocaille.html>; <https://www.inha.fr/fr/recherche/le-departement-des-etudes-et-de-la-recherche/domaines-de-recherche/histoire-des-disciplines-et-des-techniques-artistiques/histoire-de-l-ornement.html>.

10 Appendix 1 (Gulbelkian Library, reservados, ERCS1, doc. 52a).

11 Appendix 2 and 3 (Gulbelkian Library, reservados, ERCS1, doc. 52b, 52c).

to him - the French *rocaille* ornament never fully reshaped the aesthetics of 18th century Portuguese production because it merely provided a *lexicon* and *syntaxis* of morphological changes rather than the construct of a new language. It only worked on the surface of things, without attaining to the essence of Portuguese society and culture:

“Quanto ao “rocaille” – é um problema grave e discutível (...) O conceito de estilo, para mim, é uma função semântica que diz respeito ao sentido da linguagem formal, a valores metafóricos. Assim, o uso, mesmo corretíssimo e inteiro (caso de A. Soares), de “motivos de estilo rocaille tirados de estampas estrangeiras”, situa-se no plano da morfologia e da sintaxe – mas sem passar para o da semântica que, na minha modesta opinião, só podia ser garantido por um complexo cultural que não se definiu na sociedade portuguesa (...). Quanto aos seus escultores-entalhadores, eu creio que a cópia erudita de modelos estrangeiros é a melhor crítica que se pode fazer a essa situação, que não foi vivencial. Eu diria que o rocaille em Portugal (ou no norte do país) foi uma língua por vezes bem falada, mas sem necessidade ou motor interior; uma língua aprendida e não vivida”¹².

Despite he believed that Art History should metamorphose in cultural anthropology¹³. França's opinions were polarized and politicized: he saw Portuguese 18th century architecture in binarian terms as an alternative between two opposite societies: the courtly tradition and the “modernism pombalino”.

“O Palácio de Queluz é um fenómeno oposto ao da reconstrução de Lisboa, na medida em que a corte (...) se opunha à burguesia protegida, se não «inventada» por Pombal. Se uma corte sem obra, pouco cultivada, representada por um infante tímido e estúpido, produziu o Palácio de Queluz, onde nada é original, onde, à exceção da fachada principal, não se encontra uma única invenção de gosto ou de estilo, isto não faz mais que pôr em valor o trabalho dos arquitectos de Lisboa”¹⁴.

The impact of França's thoughts on Portuguese criticism was long lasting. It suffices to say that in the current bibliography on Queluz, the term *Rocaille* is avoided in favor of *Rococo*¹⁵.

12. França's wife will publish two essential essays in this regard: Marie-Thérèse Mandroux-França, “L'image ornementale et la littérature artistique importées du XVI^e au XVIII^e siècle: un patrimoine meconnu des bibliothèques et musées portugais”, *Boletim Cultural Câmara Municipal do Porto*, s. II, no. I (1983): 143-206; Marie-Thérèse Mandroux-França, “Information artistique et «mass media» au XVIII^e siècle: la diffusion de l'Ornement gravé Rococo au Portugal”, *Bracara Augusta*, no. XXVII, 64 (76) (1973): 3-36.

13. França, “As Belas-Artes”, n. 7: 20 “Eu creio também que só assim a história da arte se encaminha para uma moderna função de antropologia cultural que especificamente deve assumir.”

14. França, *Lisboa Pombalina*: 194.

15. Maria Inês Ferro, *O pavilhão Robillion do Palácio Nacinal de Queluz: História, Arte, Construção e Restauro (1758-1940)*, Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada à Facultade de Letras da Universidade de Lisboa, 2000; Maria Inês Ferro, *Queluz: the palace and gardens*, des. Peter Ling, ed. Tim Ayers (London: Scala Books-Lisboa Ministério da Cultura IPPAR, 1997); Simonetta Luz Afonso and Angela Delaforce, *Palácio de Queluz - Jardins*, photos Nicolas Sapieha (Lisboa: Instituto Português do

This article sets to call into question França's lapidary denial of the existence of "real" *rocaille* art and architecture in Portugal, by focusing on the writings of the French collector, naturalist, and art historian Antoine Joseph Dezallier d'Argenville (1680-1765), whose appreciation for shells (*conchyliologie*) and for bizarre and capricious natural forms might well explain the decoration of a compact group of garden masterpieces of the second half of the 18th century, on the coast of Lisbon, along the estuary of the Rio Tajo. My reading of the garden decorations of the royal sites of Queluz, Caxias, and the Quinta of the marquês de Pombal in Oeiras will contend that these magnificent rococo Portuguese gardens are - in fact - lovely and pure instances of *rocaille's revivals*, albeit tinged with the specifics of the Portuguese *hic et nunc* of the culture of Queen Maria I's reign in Portugal (1734-1816).

Nested between the hills and the Atlantic Ocean, and refreshed by the flowing waters of small rivers and streams that leap into the sea in vibrant and picturesque waterfalls, these idyllic gardens well express the spirit of French and central-European *Rocaille*, establishing a decorative "mode" which freely interpreted French *rocaille* aesthetics and that was intended, from the outset, as a stylistic, cultural, and emotional choice.

Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville (1680-1765) (Fig. 1)¹⁶ was born in Paris on July 1st, 1680, the son of Antoine Dezallier, a distinct librarian of late Baroque Paris. A main intellectual figure of the French cultural life in the first half of the 18th century, Antoine-Joseph travelled to



Vincenzo Vangelisti (ca. 1740-1798), from Hyacinthe Rigaud (inv.), *Portrait of Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville*, 1775 (from Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *La conchyliologie, ou histoire naturelle des coquilles*, Paris, G. Debure, 1780, frontispiece)

Património Cultural-Quetzal Editores, 1989); *Esculturas dos Jardins de Queluz*, fotografia de Nicolas Sa-pieha (Palácio Nacional de Queluz - Livros Quetzal, SA Scala Books, 1997); Ana Duarte Rodrigues; Denise Pereira da Silva and Gerald Luckhurst, *Os jardins do Palácio Nacional de Queluz* (Lisboa: INCM, 2011).

¹⁶ Engraving inscribed in lower centre: ANTOINE JOSEPH DESALLIER D'ARGENVILLE/ Con.er du Roi en ses Conseils Maître ordre en sa Chambre des Comptes/ des Sociétés royales des Sciences de Londres et de Montpellier/ et des Académies des rades et de la Rochelle; in lower left Hyac. Rigaud Pinx. and lower right Vin. Vangelisty Sculp. 1775: Stéphan Perreau, *Hyacinthe Rigaud, catalogue concis de l'Oeuvre* (Nouvelles Presses du Languedoc, 2013): 256, cat. PC.1268; Ariane James-Sarazin and Jean-Yves Sarazin, *Hyacinthe Rigaud 1659-1743. Catalogue raisonné* (Faton, 2016): vol. II, 453, cat. P.1338.

Rome, where he lived from 1714 to 1716, when he returned to Paris, where he married Francoise-Thérèse Hémart, who gave him four children. Among them we should mention Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville (1723-1796), author of the famous *Voyage pittoresque des environs de Paris, ou, Description des maisons royales, Châteaux & autres Lieux de Plaisance, situés à quinze lieues aux environs de cette Ville* (Paris, De Bure, 1755), a travel book which further promoted the trend of the French rococo garden in Europe.

Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville held important offices in the court of King Louis XV (1715-1774): the role of *secrétaire du Roi, maître des comptes* and *conseiller du Roi*. He was an erudite collector of art and *naturalia*, as much as a renowned scientist and author of treatises on gardening, natural history, and art history. He participated to the French intelligence of his time, and even collaborated (on science and gardening) to the *Encyclopédie* (1751-1772) of Denis Diderot (1713-1784) and Jean le Rond d'Alembert (1717-1783), who were one generation younger than him¹⁷.

D'Argenville, who excelled in the first half of the 18th century for his collecting of shells and master drawings, had also been trained as an artist. After receiving a classical education at the prestigious Collège du Plessis, he studied drawing and engraving with Bernard Picart (1673-1733)¹⁸, a French engraver and book illustrator who lived across France and Holland, where he opened an engraving school in 1718¹⁹, and with Roger de Piles (1635-1709), a French diplomat, painter, engraver, and art critic who visited Portugal in 1685²⁰. De Piles, who is mostly known for his theory of *colorito*, in his collected

17 On d'Argenville's multiple collecting modes: Anne Lafont, (ed.), 1740, *un abrégé du monde. Savoirs et collections autour de Dezallier d'Argenville (1680-1765)*, exh. cat. (May 4th-July 27th, 2012) (Lyon, Fage, 2012). His most important books were the *Théorie et la pratique du jardinage (...)(1709)*, *l'Histoire naturelle éclaircie (...)(1742)* and the *Abrégé de la vie des plus fameux peintres (...)(1745-1752)*.

18 See Nelke Bartelings, *Bernard Picart, a French engraver in the Dutch republic*, in Gaëtane Maës, (ed.), *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814, actes du colloque [2008]* (Turnhout: Brepols, 2010): 33-54; Lynn Hunt (ed.), *Bernard Picart and the first global vision of religion* (Los Angeles: The Getty Research Institute, 2010); Louis Marchesano, (ed.), *Printing the grand manner: Charles Le Brun and monumental prints in the age of Louis XIV* (Los Angeles: The Getty Research Institute, 2010).

19 See his portrait by engraver Nicolaas Verkolje from a portrait of Jean Marc Nattier, *Portrait of Bernard Picart, 1715*, mezzotint, 332 x 238 mm. (London, British Museum, inv. 1902,1011.7859): https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1902-1011-7859.

20 See an engraving by Bernard Picart, from a self-portrait of Roger de Piles dated 1704, etching and engraving, 288 x 201 mm. On Roger de Piles: René Verbraeken, *Roger de Piles et la vocabulaire artistique*, in René Verbraeken (ed.), *Termes de couleur et lexicographie artistique: recueil d'essais suivis de quelques articles sur la critique d'art* (Paris, Editions du Panthéon, 1997): 95-106; Michèle-Caroline Heck, (ed.), *Lexicographie artistique: formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne* (Montpellier: Presses Universitaires de la Méditerranée, 2018); Roger de Piles, *Dialogo sul colorito* (Firenze: Leo S. Olschki, 2017); Bérangère Poulain, "Rococo et fugacité du regard: émergence et modifications de la notion de *papillotage*", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, no. LXXX,4 (2017): 572-584; Victor Ginsburgh, "De Piles, drawing and color: an essay in quantitative art history", *Artibus et historiae*, no. XXIII, 45 (2002): 191-145; Thomas Puttfarken, *Composition, disposition and ordonnance in French seventeenth-century writings on*

biographies of French painters - the *Abrégé de la vie des Peintres: avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, & de l'utilité des estampes* (Paris, Gallica, 1699) - strongly endorsed the commerce and use of prints for the art connoisseurship. His influence on d'Argenville's concept of *charactère*, intended as a distinct mark of style, is relevant to our discourse on *Rocaille* between France and Portugal.

The last teacher of d'Argenville was the French architect Jean-Baptiste Alexandre Le Blond (1679-1719)²¹, court architect of Philippe II Duc d'Orleans (1674-1723, Regent of the Kingdom of France in 1715-1723), most famous for designing the new city of St. Petersburg for Peter the Great (1672-1725, Tzar in 1721 and Emperor of Russia in 1721-1725), and for promoting the French formal garden and the theories of André Le Nôtre (Le Nostre, 1613-1700) in Russia, where he died of smallpox in 1719²². His interests us here because he illustrated d'Argenville's *Théorie et pratique du jardinage* (1709), which he also published three times in Antwerp, obliging d'Argenville to denounce him to the authorities for plagiarism²³.

La Théorie et la pratique du jardinage ou l'on traite a fond des beaux jardins appellés communément Les Jardins de Propriété, comme sont les Parterres, les Bousquets, les Boulingrins etc. (Paris, Jean Mariette, 1709)²⁴ was a star book through the 18th century. It was reprinted thirteen times in France, where the English landscape would only impact after 1789 and the French

art, in Paul Taylor (ed.), *Pictorial composition from medieval to modern art* (London: Warburg Institute, 2000): 131-145.

21 See his portrait recently emerged in the exhibition, Alexandre Gady Cojannot (ed.), *Dessiner pour bâtrir: le métier d'architecte au XVIIe siècle*, cat. expo. [2017-2018] (Paris: Archives Nationales, 2017): cat. 4, pp. 30-31 (French school, Portrait of Jean-Baptiste Alexandre Le blond, ca. 1710 (paris, private collection) © coll. part./cliqué Archives Nationaux pole image).

22 See Olga Anatolevna, *Jean-Baptiste Alexandre Le Blond: architecte 1679-1719; de Paris à Saint-Pétersbourg* (Paris: Baudry, 2007); Runar Strandberg, *The French formal garden after Le Nôtre*, in Elisabeth B. McDougall (ed.), *French formal garden* (Washington DC: Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, 1974): 41-67; Gerda Gollwitzer, *The influence of Le Nôtre on the European garden of the 18th century*, in McDougall, *The French*: 68-87. See also Antoine-Nicolas Désallier d'Argenville, *Vies des fameux architectes depuis la Renaissance des arts: avec la description de leurs ouvrages* (Paris: de Bure, 1787), vol. I: pp. 440-447; Desiré Guilmard, *Les maîtres ornementalistes: dessinateurs, peintres, architectes, sculpteurs et graveurs: écoles française, italienne, allemande et des Pays-Bas (flamande & hollandaise)* (Paris: Plon, 1880-1881), vol. I. (1880).

23 According to, Pierre Jean Mariette, *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes: ouvrage publié d'après les manuscrits autographes, conservés au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Impériale* (repr. Paris: De Nobile, 1851-1860): pp. 112-113 le Blond was not merely an illustrator but the real mind behind the book.

24 Antoine-Joseph Désallier d'Argenville, *La théorie et la pratique du jardinage ou l'on traite a fond des beaux jardins appellés communément les jardins de plaisir et de propriété; avec les pratiques de géométrie nécessaires pour tracer sur le terrain toutes sortes de figures et un traité d'hydraulique convenable aux jardins*, 4th ed. [Paris, 1747] (repr., Paris: Connaissance et Mémoires, 2002) see <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85672b/f2.image#>.

Revolution. The book was also translated in English in 1712, under the title *The Theory and Practice of Gardening* (reprinted in 1728 and 1743), by architect and surveyor John James (of Greenwich, c. 1673-1746), and in German in 1731 (reprinted in 1753)²⁵.

After launching an open letter against his plagiarists in 1739, by 1760 d'Argenville had finally succeeded in fully revindicating the authorship of the book and winning the battle against his former teacher Le Blond, who had died in the meantime.

The book *La Théorie et la pratique du jardinage* focused on what d'Argenville identified as *Jardins de Plaisance* (the equivalent of *Quintas de Recreio* in Portugal), a typology of garden which he had developed in his own properties in Bexons sur la Seine, a village located 12,5 km from the city center of Paris²⁶. The volume also included notions of linear geometry to train readers to draw ornamental and geometrical designs (*parterres*) on land²⁷, and a treatise on hydraulics, which explained how to find water sources, and how to terrace properties and adapt and prepare them for elaborate basins and waterfalls. Dezallier always considered water as a main element for garden delights (water sources, springs, walls, rivers etc.).

In his own time, this book was seen as the quintessential guide to the rococo French Garden, which flourished in France around 1715-1760, with magnificent samples like the gardens of the Chateau d'Arcueil, documented by rococo painter Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) (Fig. 2)²⁸, and the gardens of the Chateau de Marly, near Versailles²⁹. Both estates included leafy galle-

25 The German edition is dedicated to Leopold Anton Eleutherius von Firmian (1679-1744), Prinz-bishop of Salzburg and justifies the export of the French formal garden in Austria and Bavaria. It is entitled *Neueröffnete Gärtner-Akademie oder: Die Kunst Pracht-und Lust-Gärten samt dererselben Auszierungen und Wasserwerken wohl anzulegen Mit drey-und dreyssig kupfer-Taffeln versehen und aus dem Französischen ins Deutsche übersersetzt von Franz Anton Danreitter* (Augsburg: J. A. Pfeffel, 1753).

26 Anonymous draughtsmen, *Plan géométral de la maison et jardins d'Argenville, situés au bout du village de Bezons sur le bord de la Seine, eschelle 50 Toises*, ca. 1700-1799, watercolored drawing (Musée Carnavalet Histoire de Paris, inv. D.4492); See <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/fief-plan-geometral-de-la-maison-et-jardins-d-argenville-situés-au-bout-du#infos-principales>.

27 The second part is on the "manière de tracer": thus, on garden ornamental design. See Teresa Matteini, *Teorie e pratiche del giardino classico*. Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville *Théorie et la pratique du Jardinage*, in Luigi Latini and Teresa Matteini, *Manuale di coltivazione pratica e poetica per la cura dei luoghi storici e archeologici nel Mediterraneo* (Padova: Il Poligrafo, 2017): 43-49. On garden drawings as hybrids geometric drawings: Sabina de Cavi, *Dibujar las artes aplicadas: dibujo técnico y de ornamentación en los talleres del Mediterráneo Ibérico en la era pre-industrial (siglos XVI-XIX)*, in Sabina de Cavi, (ed.), *Dibujo y Ornamento: Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia. Estudios en Honor de Fuensanta García de la Torre*, (Córdoba/Roma: De Luca Editori e Diputación prov. de Córdoba, 2015): XXI-LXXVII.

28 Oudry was painter of hunting and exotic animals and an engraver (he illustrated the *Fables* of Jean de La Fontaine (1621-1695), one of the most important readings of the 18th century).

29 See the plan by Nicolas de Fer (1646-1720), *Plan général de Marly*, engraving, 388 x 282 mm. (from *L'Atlas*

ries and surprising promenades in the woods, along the crossings of straight diagonals, as in the *Real Sitio* of Aranjuez in the 18th century, which is - in my opinion - the closest model to the Royal site of Queluz in many ways³⁰.



Jean-Baptiste Oudry, finished by Pierre Jean Mariette, *View of the Parc d'Arcueil*, drawing, 32,5 cm x 47,6 cm. (Paris, Musée du Louvre, Department arts graphiques, inv. 31489, Recto)

The Rococo garden in France had dense woods (*bois et bosquets*) characterized by the presence of spider-net itineraries, multiple crossings of diagonal axis, meeting in polygonal and polylobed squares, finally opening up in squares (*cabinets et salons*), ornamented by *rocaille* fountains and grottoes³¹. The gardens of Marly were famous for their monumental "green

curieux ou le Monde représenté dans les cartes Generales et Particulieres Du Ciel et de la Terre, N. de Fer géographe de Monseigneur le Dauphin, Paris, 1705).

30 The real sitio of Aranjuez also presents a grid of canals and a waterfall. Direct connections between the two courts were provided by two Spanish infantas married into the Braganza royal family: D. Mariana Vitoria de Bourbon, sister of Carlos III of Bourbon (1716-1788, king of Spain 1755-88), wife of Joseph I de Braganza and mother of Maria I (1718-1781, queen consort in 1750-1777, queen regent in 1777-1781), and the Infanta Carlota Joaquina de Bourbon (1775-1830, queen consort of Portugal in 1816-1822), who had born in Aranjuez, the daughter of Carlos IV of Spain and Doña María Luisa de Parma and who married D. Maria I's second child, D. João Maria José Francisco Xavier de Paula Luís António Domingos Rafael de Braganza (1767-1826). On D. Mariana Vitoria: Paulo Drumond Braga, *Mariana Vitória de Bourbon, A rainha discreta* (Lisboa: Temas e Debates, 2018). On artistic exchanges between the two courts: Iván Rega Castro, *El Canal o "lago grande" del Palacio de Queluz y las transferencias culturales en los espacios de ocio de las cortes ibéricas* in Inmaculada Rodríguez Moya (ed.), *El rey festivo: palacios, jardines, mares y ríos como escenarios cortesanos (siglos XVI-XIX)* (Valencia: Universitat de Valencia, 2019): 209-220.

31 See the work of garden architects and landscapers like Jean-Charles Garnier d'Isle (1697-1755) or Jean-Michel Chevotet (1698-1772). See Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *La Theorie et pratique du Jardin*

architecture" (*berceaux et galeries, colonnade de verdure, portiques, cabinets, cabinets de treillage, etc.*). They also excelled in the design of star-shaped and playful *parterres et palisades* (green walls), sometimes organized within complex and difficult irregular spaces (pentagons, trapezoids etc.): two themes which triggered d'Argenville's ingenious mind³².

While his name does not come up in Robert Chester Smith's writings (something strange, considering his interest in French printmaking as a source of tile's decoration in Portugal)³³, his *Théorie et pratique du jardinage* is mentioned in the latest monograph on the royal palace of Queluz (2011), where two different interpretations of the gardens are proposed. On one side, returning to França's notes, Gerald Luckhurst claims that Queluz's royal gardens should be read as rococo Gardens and interpreted in relation to eighteenth German and Swedish princely estates³⁴. On the other side, Ana Duarte Rodrigues contends the long-term impact of the French formal garden and André Le Nôtre in Spain and Portugal, pointing to the Bourbon royal gardens of *La Granja de San Ildefonso* as the primary reference for the Braganza's in Queluz³⁵.

dinage ou l'on traite a fond des Beaux Jardins appellés communément Les Jardins de Plaisance et de propreté. Avec Les Pratiques de Géométrie nécessaires pour tracer sur le terrain toutes sortes de figures. Et un traité d'hydraulique convenable aux jardins. Quatrième édition. (Paris: Charles-Antoine Jombert, 1760): tavv. 17-22 before 87.

32 Dezallier d'Argenville, *La Theorie*: tavv. 29-30 before p. 99; tav. 5 before 43, etc.

33 Robert Chester Smith, "French models for Portuguese tiles", *Apollo*, no. XCIVII, 134 (1973): 396-407 and - more recently - Maria Alexandra Gago da Câmara, *Azulejaria e vivência exterior na segunda metade do século XVIII: os exemplos de Queluz e da Quinta dos Azulejos*, in Luís de Moura Sobral and David Booth (eds.) *Struggle for Synthesis. A Obra de Arte Total nos Séculos XVII e XVIII*, vol. II, *Espaços profanos, espaços abertos, arte efémera* (Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico: 1999): 331-344.

34 José-Augusto França, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo* (Lisboa: Livros Horizonte, 1965): 187 "Se a nova Lisboa foi obra do marquês do Pombal e da classe burguesa em que se apoiava para as suas reformas, a própria corte criou uma obra sua. O Palácio de Queluz, desenvolvendo-se paralelamente à nova cidade, sublinha o seu carácter original. Ao espírito moderno e racional que preside na reconstrução da capital opõe-se o espírito de prazer e de fantasia que vem da primeira metade do século, que deu o Oberes Schloss, o Ermitage, de Bayreuth, o Amalienburg, no Parque Nymphenburger, de Munique, o Sans-Souci, de Potsdam. Queluz é o Sans-Souci da corte portuguesa - mas querendo substituir também o Versalhes que ela nunca teve. Este duplo emprego do palácio (poderíamos ainda pensar na Granja e no Aranjuez dos Bourbons de Espanha) dá-lhe o irremediável carácter eclético, a aparência dispar, a inarticulação que logo se observa (...)." Later, and after him: Duarte Rodrigues, Pereira da Silva, Luckhurst, *Os jardins*: 18: "Ver Queluz como uma espécie de pastiche de Versailles interpreta erradamente a relação entre o jardim barroco e o jardim rococó. Queluz deve antes ser comparado aos jardins rococó da segunda metade do século XVIII; por exemplo, o jardim de Frederico o Grande, de Sans Souci em Potsdam, Schloss Schwetzingen, residencia de Verão do Palatinado Eleitoral, e Drottningholm, residencia dos reis suecos"; 38, note 19.

35 Duarte Rodrigues, Pereira da Silva, Luckhurst, *Os jardins*: 55 sgg. "A planta (...) já apresenta os grandes eixos que orientaram a composição (...) denota a influência que o traçado criado por Le Nôtre para os jardins de Versailles exerceu por toda a Europa. Mas não se pode transpor para os jardins de Queluz a leitura de retórica do poder patente nos jardins franceses."

Both authors dwell with the complex chronology of the gardens and woods of Queluz, planned from 1752 to ca. 1764, when the site was surveyed and drawn in a large plan now in the Biblioteca Nacional of Rio de Janeiro³⁶.

Once a hunting lodge of the Marquês de Castel Rodrigo³⁷, and since 1666 core property of the Casa do Infantado, Queluz first served as a country home (*quinta de recreio*) for Prince D. Pedro (1717-1786) in 1747. After he married his niece in 1760, king D. Pedro III and queen Maria I of Portugal (1734-1816), transformed Queluz into their favorite summer residence, especially after Maria became regent (1777) until May 25th, 1786, when Pedro died, and the queen started experiencing depression. Queluz remained in any case the favorite summer place for their children and family, becoming the permanent siege of the Braganza court after yet another great fire destroyed the Barracks of Ajuda on November 10th, 1794, and before the court escaped to Brazil on November 27th, 1807.

In their analysis of Queluz' gardens, Duarte Rodrigues and Luckhurt stress the contribution of the French architect, goldsmith, sculptor, and engraver Jean-Baptiste Robillon (1704-1782), who was entrusted the ephemeral and permanent architecture in Queluz between 1758 and 1764, when he also oversaw the fountains of the gardens³⁸. Finally, both authors provide new documental evidence to prove his multiple ties with the Netherlands: a country which interestingly triangulated with Paris and Lisbon through the second half of the 18th century, especially in the commerce of flowers (and probably also shells).

Robillon's apprentice with goldsmith François-Thomas Germain (1726-1791), the author of the famous silver table set commissioned by King D. José I de Portugal (1714-1777) - called *Baixela Germain* - is evident in the design of several fountains of Queluz³⁹, which the architect had planned as garden centerpieces (the drawings are still to be found).

³⁶ This survey plan includes an impressive expansion for the building and was discovered by Luz Afonso, Delaforce, *Palácio de Queluz. Jardins*: 11, fig. 3: Anonymous, *Planta alta do Palácio de Queluz e de parte dos jardins, incluindo um projecto de ampliação do palácio que foi parcialmente executado*, ca. 1795, 1140 x 1500 mm (Fundação Biblioteca Nacional Rio de Janeiro, cota 16.6.1).

³⁷ Manuel de Moura Corte-Real, 1st count of Lumiares and 2nd marquioness of Castel Rodrigo, 1590-1651.

³⁸ Luz Afonso, Delaforce, *Palácio de Queluz. Jardins*: 13-14, inform that Robillon arrived in Queluz in 1749.

³⁹ First suggested in Luz Afonso, Delaforce, *Palácio de Queluz. Jardins*: 14. This important yet unfinished set was started in 1756 and halted with Germain's bankruptcy and death in 1765: Cristina Maria Ricoveri, "L'Âge d'or dell'argento francese: i Germain e le collezioni di "Vassella" del Portogallo", *Antichità Viva*, no. XXVII,2 (1988): 36-42; Christiane Perrin, *François Thomas Germain: Orfèvre de Rois* (Saint-Rémy-en-l'Eau: Editions d'Art Monelle Hayot, 1993); Maria do Rosário Jardim, "A Baixela Germain ao serviço da Corte no Reinado de D. Maria I", *Palácio Nacional da Ajuda- Artigos em Linha*, VI (2012): 1-35 (<https://www.palacioajuda.gov.pt/paginas/600a0a5a>).

I am here referring to the *Lago dos Dragões* and the *Lago do Jardim do Labirinto*,⁴⁰ two basins with shell-carved borders; the *Lago das Conchas*⁴¹, in the *bosquete*, carved in Lioz marble - with fine *rocaille* vegetal and marine decoration; or to the *Lago das Medalhas*⁴², with an interesting alternation

of bronze and stone shell motifs, and - most of all - the *Grande Cascata* (in the *bosque*), where all the local taste for *fontes*, *bebedouros* and *chafarizes* culminates in what d'Argenville called in his treatise *le Bouffet d'Eau* (Fig. 3).⁴³

Crucially located at the entrance of the easternmost corner of the Queluz woods, from where all the picturesque promenades started in diagonal itineraries, this great *rocaille* cascade, dating to 1764-1770 ca.⁴⁴, has been interpreted as a reduced version of a larger, unexecuted, fountain project documented by survey plan of the garden and woods of



Jean-Baptiste Robillon, *Grande Cascada*, gardens of the royal site of Queluz, Portugal, 1764-1770 ca., current state

Queluz now in the Biblioteca Nacional of Rio de Janeiro (Fig. 4).⁴⁵

This impressive fountain, situated at the end of the central axis of Robillon's Neptune gardens and the ceremonial façade of the palace, dated

40 Luz Afonso, Delaforce, *Palácio de Queluz. Jardins*: 106 and 100.

41 Luz Afonso, Delaforce, *Palácio de Queluz. Jardins*: 91-92.

42 Luz Afonso, Delaforce, *Palácio de Queluz. Jardins*: 110-111.

43 See *La Theorie et pratique du Jardinage ou l'on traite a fond des Beaux Jardins appellés communément Les Jardins de Plaisance et de propreté. Avec Les Pratiques de Géométrie nécessaires pour tracer sur le terrain toutes sortes de figures. Et un traité d'hydraulique convenable aux jardins. Quatrième édition (...)* (Paris, Charles-Antoine Jombert, 1760): 427, pls. 44-46.

44 Luz Afonso, Delaforce, *Palácio de Queluz. Jardins*: 94, 95, dating it to 1772-1775.

45 Luz Afonso, Delaforce, *Palácio de Queluz. Jardins*: 11, pl. 2 (dated mid 18th cent.): Anonymous, *Planta baixa dos jardins do Palácio de Queluz*, ca 1764, watercolored drawing, Biblioteca Nacional Rio de Janeiro, 1080 x 1025 mm [107 x 112 cm.] (Fundação Biblioteca Nacional Rio de Janeiro, cota Topografia, ARC 29.5.3.).

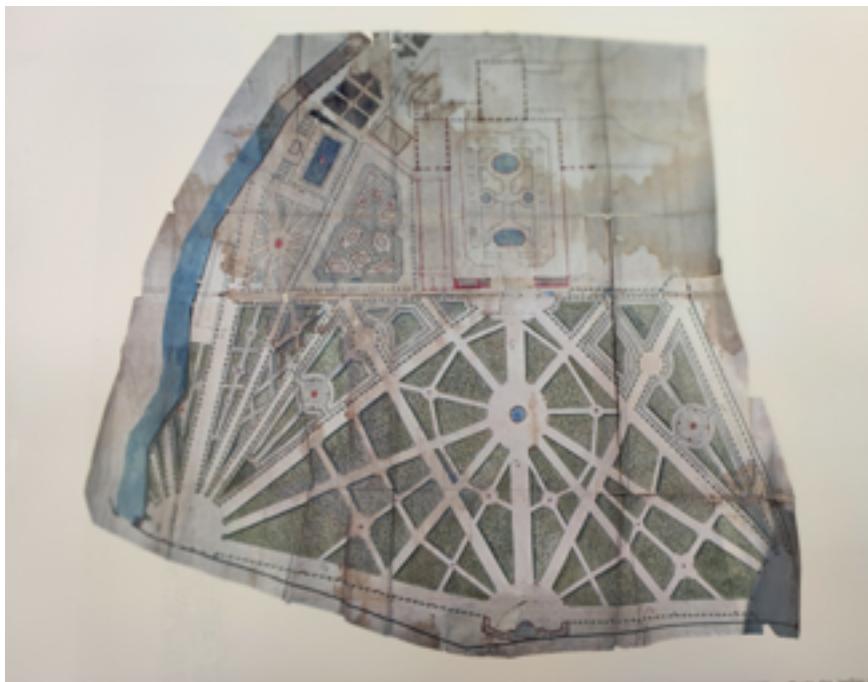


Fig. 4. Anonymous, *Planta baixa dos jardins do Palácio de Queluz*, ca 1764, watercolored drawing, 1080 x 1025 mm [107 x 112 cm.] (Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, inv. Topografia ARC 29.5.3.)

1765, looks like the petrification of an ephemeral maritime *apparato*⁴⁶. It is composed of four parts: a rustic wall, functioning as a water fountain, with wonderful refreshing sounds; a basin with a polylobate border, elaborately decorated with different kinds of shells (Fig. 5); the grotto's rococo frame; and a building - on which the fountain rests - with a terrace accessible through a hidden stair, which probably functioned as an open-air choir for an orchestra or singers.

This "weeping grotto", which impresses us as a high "rustic" wall, is completely covered with fragments of stalactites and stalagmites to fake a real grotto as in most Italian Renaissance gardens. It is set within two pilasters reminiscent of Ludovice's style in Mafra, and a rococo leafy, irregular, and asymmetrical arch, where foliated *rocaille* ornaments play and metamorphose into organic shapes, tongues, shells, eagles, and a central mask. This pure *rocaille* front rests on a building characterized by a baroque profile of curves

⁴⁶ These gardens have two fountains aligned: the *Lago do Neptuno* and the *Lago da Nereida* (Thetis), also elaborately sculpted with marine motifs and fish scales as ornaments of the lead statues by John Cheere.

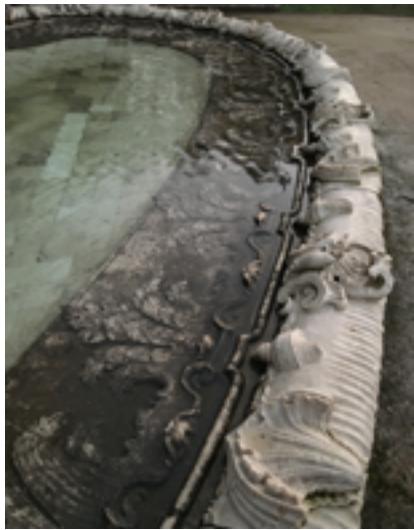


Fig. 5. Jean-Baptiste Robillon, Grande Cascata, gardens of the royal site of Queluz, Portugal, 1764-1770 (or 1772-1775) ca., current state, detail of the basin

and counter-curves, topped with a balustraded terrace, decorated with marble and bronze statues⁴⁷.

This magnificent and innovative piece by Robillon, which perfectly merges two fountain typologies described by d'Argenville (the old-styled, Italianate *grotto*, and the modern, French *cascade*)⁴⁸, played a central role in the hydraulics of the gardens at Queluz. Its location is traceable in the *Planta da Mata da Real Quinta*: a thorough survey of the natural water-supply in Queluz published but not discussed in the monograph of 2011⁴⁹. This plan in my opinion reports on an earlier - wilder - stage with respect to both Brazilian plans. It also provides evidence on the gardens' planning process, documenting how at first surveyors were busy locating the water sources and studying the morphology and character of Queluz's natural waters, revolving around the flow of Rio Jamor.

47 *Diana and Apollo* in bronze, and two garden allegories in white marble. The fountain has been restored in 2018: <https://stb.pt/portfolio/parques-de-sintra-cascata-grande-palacio-nacional-de-queluz/>.

48 Dezallier d'Argenville, *La Theorie*: 100-101: "GROTTES les perspectives et les grottes ne sont maintenant Presque lus à la mode, surtout les (a) grottes, qui sont fort sujettes à se gater. On les plaçoit ordinairement au bout des allées, et dessous des terrasses. A l'égard des (b) perspectives, elles servant à cacher les murs de pignon, et les murs du bout d'une allée, qu'on ne peut percer plus loin. Elles font une belle décoration, & très surprenante par leurs percés tropeurs. On les peint à huile, ou à fresque, et on les couvre par en haut, d'un petit toit qui rejette l'eau de la pluie qui couleroit sans cela le long du mur, et gateroit entièrement la peinture"; 417-427 (*Les Cascades*) "(417) (...) Les cascades sont ou naturelles ou artificielles (...) Les artificielles, dues à la main des hommes, se pratiquent par chutes de perrons, comme la cascade de S. Cloud: en pente douce, celle de Sceaux; ou en forme de buffet, ainsi qu'on en voit à Versailles, à Trianon, à Marly, & autres lieux. Ces cascades sont composées de nappes, de pyramides, de buffets, de masques ou dégueuleux, de bouillons, de champignons, de gerbes, de moutons, chandeliers, girandoles, grilles, cierges, jets dardans, lames, croisées & berceaux d'eau (...) (420) On accompagne les cascades d'ornemens maritimes convenables aux eaux, comme des glaçons, des rocallles, des congellations, pétrifications, coquillages, feuilles d'eau, joncs & roseaux, qui servant à revêtir le parement des murs & bordures des bassins. On les orne de figures dont le naturel est d'être dans l'eau, telles que des fleuves, des nayades ou nymphes des eaux, des tritons, des serpens, chevaux marins, dragons, dauphins, griffons, grenouilles, auxquels on fait lancer & vomir des traits, des lames & des torrens d'eau (...) Le marbre ne doit point être employé à faire couleur l'eau des nappes diunes cascade; la pierre & le plomb y conviennent mieux, accompagnés de beaucoup de rocallles & de gazon, pour mieux approcher du naturel des (...) Les figures dont on orne les cascades, peuvent être de marbre, de bronze, de plomb doré ou bronzé, ou au moins d'une pierre bien dure: on ne s'avoit employer de trop bons matériaux pour les ouvrages qui sont construits dans l'eau."

49 Duarte Rodrigues, Pereira da Silva, *Os Jardins*: 36 (*Planta da Mata da real Quinta de Queluz, feita sem medidas, e so a golpe de vista*, c. 1776-1779. Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, documento cedido pelo Arquivo Nacional da Torre do Tombo, without inventory number).

The *Grande Cascata*, with its elegant *rocaille* ornamentation and the powerful aesthetics of its encrusted materials (stalagmites and stalactites, water, mother of pearl), is a stunning piece which embodies and manifests the essence and the spirit of yet another work of Antoine-Joseph Dezallier D'Argenville, which - in my view - Robillon knew, appreciated, and used in planning the gardens of Queluz: a book which also offers the key to unlock the meaning of several decorative enterprises in the district of Cascais, along the coast of Lisbon, promoted and realized during the regency of D. Maria I of Braganza (1770-1785).

I here refer to Dezallier's *l'Histoire naturelle éclaircie dans deux de ses parties principales, la LITHOLOGIE et la CONCHYLOGIE* (Paris, 1742), a treatise on natural science for which the rococo French painter François Boucher (1703-1770) had designed a succulent maritime titlepage (Fig. 6)⁵⁰, itself modelled on the frontispiece of the catalogue of a shell auction celebrated in Paris on January 30th, 1736 (Fig. 7)⁵¹. This important event, probably attended by d'Argenville, had been organized by Edmé-François Gersaint (1694-1750), the famous Parisian dealer (*marchand-mercier*)⁵² who promoted

50 Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville", *L'Histoire naturelle éclaircie dans deux de ses parties principales, la Lithologie et la Conchyliologie, dont l'une traite des pierres et l'autre des coquillages. Ouvrage dans lequel on trouve une nouvelle méthode & une notice critique des principaux auteurs qui ont écrit sur ces matières* (Paris: De Bure l'Ainé, 1742). A second edition, in 1757 added an important new chapter on fossils, a theme which fascinated the author, Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *L'Histoire naturelle éclaircie dans une de ses parties principales, la Conchyliologie, qui traite des coquillages de mer, de rivière et de terre (...)* augmenté de *la Zoomorphose, ou représentation des animaux à coquilles, avec leurs explications. Nouvelle édition enrichie de Figures dessinées d'après nature* (Paris: De Bure l'Ainé, 1757). The engraver of all the plates was painter and engraver Pierre Quentin Chédel (1705-1763), on whom: Armand Bourgeois, *Pierre-Quentin Chédel, graveur châlonnais du XVIIIe siècle, et son œuvre, causerie-conférence faite à la séance publique annuelle de la Société d'agriculture, commerce, science et arts du département de la Marne, du 22 Aout 1894* (Châlons-sur-Marne: Imprimerie de C. Thouile, 1895). On the collecting of naturalia and shells and fossils in the early modern era: Patrick Mauriès, *Shell shock: conchological curiosities* (London: Thames and Hudson, 1994); Karin Leonhard, *Shell collecting: on 17th-century conchology, curiosity cabinets and still life painting*, in Karl A. E Enenkel and Paul J. Smith, *Early Modern Zoology* (Leiden: Brill, 2007), vol. I: 177-214 and most recently: Marisa Anne Bass (ed.) *Conchophilia: shells, art, and curiosity in early modern Europe* (Princeton: Princeton University Press, 2021).

51 The print was engraved by reproductive engraver Claude L. Duflos (1665-1727). See Edmé François Gersaint, *Catalogue raisonné de Coquilles et autres Cuiosités Naturelles. On y joint à la tête du catalogue Quelques Observations générales sur les Coquilles, avec une Liste des principaux cabinets qui s'en trouvent tant dans la France que dans l'Holande; Une autre Liste des Auteurs les plus rares qui ont traité de cette matière (...)* (Paris: Flahault et Praault, 1736). This sale auctioned 450 lots of shells and 132 of insects and reptiles. Edmé-François Gersaint and Pierre Remy travelled periodically to Amsterdam to buy shells to then auction them in Paris. On collecting shells in 18th century France: Kelsey Brosnan, Anne Villayer-Coster's "Still-life with seashells and coral" in Arlene Leis (ed.), *Women and the art of science of collecting in eighteenth-century Europe* (New York-London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2021): 43-57; Daniela Bleichmar, "Learning to Look: visual expertise across Art and Science in Eighteenth-Century France", *Eighteenth-Century Studies*, no. XVI, 1 (2012): 85-111; Charlotte Guichard, "Taste communities: the rise of the Amateur in eighteenth-century Paris", *Eighteenth-Century Studies*, no. XLV, 4 (2012): 519-547.

52 On Gersaint as fashionable *merchant-mercier*: Christoph Martin Vogtherr, "Collectionneurs et mar-



Fig. 6. Pierre Quentin Chedel (sculp. 1705-1763) after François Boucher (inv. 1703-1770), engraving from Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville⁵³, *L'Histoire naturelle éclaircie dans deux de ses parties principales, la Lithologie et la Conchyliologie*, dont l'une traite des pierres et l'autre des coquillages, A Paris, chez De Bure l'Aîné, 1742, frontispiece

Fig. 7. Claude Duflos (sculp.) after François Boucher (inv.), *Catalogue raisonné De Coquilles, Insectes, Reptiles &c. avec quelques Observations sur ces Curiosités.*, engraving from Edmé-François Gersaint (1694-1750), *Catalogue raisonné des coquilles et autres curiosités naturelles*, Paris, Flahault & Prault, 1736, frontispiece

the collecting of coral, shells, reptiles, and other objets frontière⁵³, as the new Rococo Chic. Among the Parisian networks of artists and amateurs who delighted themselves with the art of conchology (*conchyliologie, conchophilia*), François Boucher (Fig. 8)⁵⁴ was famously known for having assembled a large collection of shells and *naturalia* in his open home-studio in the Louvre, which he used to copy *dal naturale* for his paintings⁵⁵. His collection was described in 1771 and auctioned soon after - like d'Argenville's - at the artist's posthumous sale (1775)⁵⁶.

chands literature récente sur le collectionnisme français du XVIIIe siècle," *Perspective*, no. II (2006): 347-350; Guillaume Glorieux, *À l'enseigne de Gersaint: Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre-Dame (1694-1750)* (Seyssel: Champ Vallon, 2002); Andrew McClellan, "Watteau's dealer: Gersaint and the marketing of art in eighteenth-century Paris", *The Art Bulletin*, no. LXXVIII (1996): 439-453.

53 See Charlotte Guichard, "La coquille au XVIIIe siècle: un objet frontière?", *Techniques & Culture*, no. 59 (2012): 150-163. For a definition: Sabine Du Crest, *Objets frontière: de la modification au nomadisme* in Ariane Fennetaux, (ed.) *Objets nomades: circulations matérielles, appropriations et formation des identités à l'ère de la première mondialisation, XVIe-XVIIIe siècles* (Turnhout: Brepols, 2020): 158-167; Sabine Du Crest, *Exogenèses et objets frontière*, in Sabine Du Crest, *Exogenèses objets frontière dans l'art européen: XVIe-XXe siècle, études réunies* (Paris: Éditions de Boccard, 2018): 7-24.

54 Boucher presented this self-portrait as the reception piece for the Académie Royale de Peinture on January 28th, 1741. See <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020208704>.

55 On Boucher and conchology: Katie Scott, *Everyday lives, and luxury objects: François Boucher's shells and Charles-Antoine Coypel's watch*, in Natacha Coquery (ed.), *Le commerce du luxe: production, exposition et circulation des objets précieux du Moyen Age à nos jours* (Paris: Mare & Martin, 2015): 231-240; Jamie Mulherron, "François Boucher and the art of conchology", *The Burlington Magazine*, no. 158,1357 (2016): 254-263.

56 D'Argenville's sale is documented in Pierre Remy, *Catalogue raisonné des Tableaux, Dessins, Estampes, Bronzes, Terres cuites, Laques, porcelaines de différentes sortes, montées, et non montées; Meubles curieux, Bijoux, Minéraux, Cristallisations, Marepores, Coquilles et autres Curiosités, qui composent le*

The influence of François Boucher as a source of inspiration for rococo ornament has been greatly overlooked by scholars of Queluz, as well as the possibility of a direct influence of d'Argenville's shell treatise on Portuguese court culture in the second half of the 18th century. And yet, marine motifs, fluid and organic forms characterized most of Boucher's works and - most specifically - the ornamental prints of his collection of fountain designs: the *Recueil de Fontaines*, published in Paris by Gabriel Huquier (1695-1772) in 1736 and 1738⁵⁷. Reprinted in a German edition in 1750,⁵⁸ this book of models enjoyed great fortune in Europe becoming a standard for rococo and *rocaille* Garden decoration. In my view, it provided the model for the composition of the *Putti and Dolphin's fountains* in Queluz, attributed to Genoese anonymous masters, otherwise to be related to the influence of Domenico Parodi (1668-1740)⁵⁹. Similarly, I think we should further inquire

the possible impact of Barthélemy Guibal's (1699-1757) *Neptune fountain*



Fig. 8. Gustav Lundberg, Portrait of painter François Boucher, 1741, pastel, 67,5 x 51,5 cm. (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 30868, Recto (RMN-Grand Palais - Michel Urtado))

Cabinet de Feu M. Boucher, Premier Peintre du Roi (Paris: Musier Pere, 1771).

57 Signed in lower left: *f. Boucher ln.;* lower right: *Huquier ex.,* at center: *avec privilege du Roy, upper corner: 2* (see <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020549286>). Book I of Boucher's *Recueil de fontaines*, included seven designs (see plates II, V and VII for a comparison with Queluz); Book II provided seven more designs, engraved by Pierre (Alexandre?) Aveline, Michèle Hébert and Yves Bruand, *Bibliothèque Nationale Paris, Cabinet des Estampes. Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIII^e siècle* (Paris: Le Garrec, 1970), catt. 576-582; Jean-Richard Pierrette (ed.), *L'Oeuvre gravé de François Boucher dans la collection Edmond de Rothschild (Inventaire général des gravures. École française, 1)* (Paris: Éditions des Musée Nationaux, 1978), cats. 1090-97. See also Michael Levey, "Boucher, gravures et dessins", *Master Drawings*, no. IX (1971): 280-281.

58 *Diverses Fontaines*, German copies of Boucher's suite *Second Livre de Fontaines*, Augsburg, ca. 1750: from Berlin, *Königliche Museen zu Berlin, Katalog der Ornamentstich-Sammlung des Kunstgewerbe-Museums: mit 200 Abb.* (Leipzig: Seemann, 1936-1939): cat. 3581, see <https://collections.vam.ac.uk/item/0194293/diverse-fontaines-engraving-boucher-francois/>.

59 See eight fountain drawings by painter and sculptor Domenico Parodi (1667-1742), dated 1668-1740, in pen, ink, and wash catalogued in Peter Ward-Jackson, *Italian Drawings* (London: Victoria and Albert Museum, 1979-1980), vol. II, 17th-18th century: 160, cat. 1069 (V&A Museum, Prints & Drawings Study Room, level H, Case PD, Shelf 281, inv. 8492.1-8): <https://collections.vam.ac.uk/item/0807032/two-putti-playing-drawing-parodi-domenico/>. Compare with the fountains in Queluz: Luz Afonso, Delaforce, *Palácio de Queluz Jardins*: 97-99; Duarte Rodrigues, Pereira da Silva, *Os Jardins*: 56-57 (dated ca. 1760 and attributed to Robillion). Great attention has been paid to him as a late baroque artist and inventor of garden decorations, theaters, grottos, and fountains (see the grottoes and fountain of the upper garden in Palazzo Nicolosio Lomellini in Genoa); Lorenzo Sanguineti, Laura Stagno and Valentina Berniotto, *Domenico Parodi - l'Arcadia in Giardino*, exh. cat. (Genova: Sagep, 2022).



Fig. 9. Claude Augustin Duflos (sculp.) and Nicolas de Lermessin IV (publ.) after François Boucher (inv.), *Rocaille*, from *Nouveaux Morceaux pour des paravents*, Paris, 1740, etching and engraving, 505 x 258 mm. (plate) and 639 x 445 mm. (page) (Cooper Hewitt Museum, NY, Drawings, Prints and Graphic Design department, inv. 1921-6-203-8)

in the ancient Place Royale of Nancy (1750)⁶⁰, on Jean-Baptiste Robillon's program for the *Neptune Fountain* of Queluz and on the colorful choice for mixed materials in the *Cascata Grande*.

In the 1730s Boucher's interest in shells and marine sceneries profoundly inspired his paintings as well as his ornamental prints, leading him to conceive – in 1740 – the famous *Rocaille* print (Fig. 9): one of a set of five large etchings which, once colored, were to be applied on the panels of folding screens⁶¹. The *manifesto* of the French *Rocaille* style, this composition was meant to express – in tandem with its twin print, the *Leda* – the quintessence of a specific ornamental mode: the watery and rocky maritime and fluvial garden, while the *Triomphe de Pomona*, the *Triomphe de Priapus* and the *Hommage Champêtre*⁶² were designed to evoke the pastoral and archadic mode of the *Fêtes Galantes* and the *Fêtes Champêtres* which had dominated the early rococo French production.

In the eighteenth century, the term *ROCAILLE* referred to the irregular rockwork that was used to embellish picturesque grottos and garden fountains like the *Cascata Grande* of Queluz. D'Argenville was an acquainted friend and patron of Boucher (the French champion of *Rocaille*) and equally interested in rock, shells, and the metamor-

phosis of natural bodies and natural forms. Both Boucher and d'Argenville

60 The monument was erected in honor of King Louis XV (1710-1774). All three fountains seem related to Boucher's mode and present a colorful contrast of materials. The gates (grilles) were made in cast and gilded iron by Jean Lamour (1698-1771) serrurier du Roy: see (<https://www.flickr.com/photos/50879678@N03/50652517003?giftPro>).

61 Etching and engraving on white laid paper, 50,5 x 25,8 cm. (plate) and 63,9 x 44,5 (page). Inscribed on lower left: *F. Boucher inv.*; lower right: *C. L. Duflos Sculp.*; lower center: *ROCAILLE/A Paris chez De Larmessin, graveur du Roy rue des Noyers à la deuxieme Porte cochere à gauche entrant par la rue St. Jacques. A.P.D.R.* The preparatory drawing for the print is in the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, inv. 0.403. It is important to remind that most Rococo French painters designed ornamental prints and drawings for folding screens (Antoine Watteau, Nicolas Lancret, Claude Auran, Jacques de Lajoüe and Jean-Baptiste Oudry).

62 Cooper Hewitt Museum, NY, Drawings, Prints and Graphic Design department: inv. 1921-6-203-9 (*Leda*); inv. 1921-6-203-8 (*Rocaille*); inv. 1921-6-203-7 (*Hommage Champêtre*); inv. 1921-6-203-6 (*Triomphe de Priape*); inv. 1921-6-203-5 (*Triomphe de Pomone*).

strongly contributed to the European fashion of conchology and – in my opinion – to the development of *Rocaille* forms in Queluz and along the coastline of Lisbon (the Costa), an area which d'Argenville had probably visited before the great earthquake and tsunami of 1755.

This high, serpentine, and steep coastline leading from Lisbon to Sintra really combines in one scenery the multiple characters of fluvial, pastoral, and oceanic landscape. Squinched between a woodsy promontory and infinite local rivers and waterfalls, the special orography of this picturesque land, rich in fossils and oedium, itself suggests a playful encounter of the *pastoral* and the *rocaille* modes as in Boucher's engraved rococo screens of 1740.

Although d'Argenville counted on an incredible network of correspondents in Europe, spanning from the Iberian Peninsula to Lithuania and Poland⁶³, he also took time to visit, study, and report personally on these collections to keep up with his international fame as a real *connoisseur*. D'Argenville knew about the natural life of shells in the coasts of Portugal:

“...Les côtes d'Espagne, de Portugal, de Danemarck & d'Allemagne produisent à peu près les mêmes genres de Coquillages que celles des Indes, à la vérité d'une couleur terne & d'une nacre bien différente (...) On trouve des Limaçons & des Buccins en Portugal & la mer Baltique , parmi nombre de Coquillages, vous donne un fort beau Peigne de couleur orange... [p. 175] On trouve des Fossiles à Almada en Portugal...”⁶⁴

It is interesting to read that according to him, the King of Portugal D. João V (1689-1750, reign 1706-1750) - as well as some Portuguese aristocrats of his generation - were cultivated *connoisseurs* devoted to the sciences and that their collections of gems, fossils and *naturalia* were most impressive:

“(...) Le Roi du Portugal [D. João V], parmi les belles choses qu'il posséde, a ramassé quantité de morceaux très-intéressant concernant l'Histoire Naturelle; on y remarque parmi les Pierres fines des très-beaux Diamans & des Pierres de couleur de toute espèces; un Amiral d'une grosseur considérable & d'une, conservation parfaite, se remarque *parmi de très-belles Coquilles*. Ces admirables productions de la Nature acquiereront bien d'autres beautésm quand elles seront mises en orde. On distingue à Lisbonne, le Cabinet du Comte d'Ericera, chef de l'Académie, pere du Viceroy des Indes Orientales⁶⁵. Outre sa Bibliotheque & ses Medailles qui sont considerables, il posséde touchant l'Histoire Naturelle des choses rares (...)”

63 <https://lithuanie-culture.blogspot.com/2014/12/republique-des-deux-nations-la.html>

64 Dezallier d'Argenville, *L'histoire naturelle*: 172; 175; 484 (ed. 1742) on shells.

65 Probably Francisco Xavier de Meneses (1673-1743), 4º conde de Ericeira, director of the Royal Academy of History of Portugal founded by D. João V in 1720, was a member of the most important academies of his time (arcade Ormauro Paliseo in the Arcadia of Rome, member of the Royal Society of London and director of the Real Academia da História of Portugal. See Eduardo Brazão (ed.), *Diário de Dom D. Francisco Xavier de Menezes, 4º conde de Ericeira, 1731-1733* (Coimbra: Facultade de Letras, 1943). On

Celui du Comte d'Assumar dans la même Ville⁶⁶, n'est pas inférieur au premier, en ce qui regarde les productions naturelles. Sa collection de monnoyes d'or est extrêmement curieuse.

Le goût des Sciences & des Arts brille souvent chez les Dames; outre les exemples que nous en avons actuellement à Paris, nous en trouvons à Lisbonne dans la Personne de la Duchesse de Cadaval, qui étoit de la Maison de Lorraine⁶⁷. Cette Dame nourrissoit quantité d'Animaux de toute espece, & elle avoit ammassé plusieurs choses rares, entr'autres une très-belle suite de Besoarts⁶⁸.

Therefore, despite França's structural skepticism and to conclude this essay, I would like to suggest the idea that d'Argenville's connoisseurship strongly contributed to the internationalization of Portuguese aristocratic collections before 1755, and that his treatise on conchology (lavishly reprinted in 1757), influenced the garden decoration of the royal site of Queluz, inducing a fashionable yet genuine appreciation of the *Rocaille* through the second half of the 18th century, not merely as a cluster of superficial ornamental patterns, but as a style, a "real" language, a spirit, and a true mode of living for the Portuguese court.

A closer look at his *L'histoire naturelle éclaircie* seems to confirm my idea. In fact, while the first part of the book (the *Conchyliologie*) provided the rules and images for a luxuriously illustrated catalogue of all shells - i.e., sea, river, and land shells - drawn "al naturale", the second part of the book discussed what d'Argenville called *Zoomorphose*, or the concept of

him: Caldas Paiva, Ofélia M., *Francisco Xavier de Meneses, IV Conde da Ericeira: o raiar das "luzes" entre fastos barrocos* (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018) and Teresa Leonor M. Vale, *La fontana di Nettuno nei giardini del palazzo di Lisbona dei conti di Ericeira, un'opera di Gian Lorenzo Bernini e Ercole Ferrata in Portogallo*, in Monica Lupetti (ed.), *Traduzioni, imitazioni, scambi tra Italia e Portogallo nei secoli* (Firenze: Olschki, 2008): 137-162. His son Luís Carlos Inácio Xavier de Meneses, 5th count of Ericeira, and 1st marquês of Louriçal (1689-1742) died in Goa as viceroy of the Eastern Indies (in 1717-21 and 1740-42).

66 Probably D. Pedro Miguel de Almeida e Vasconcelos (1688-1756), 3rd conde de Assumar and 1st marquis of Alorna, 3rd count of Assumar, 1st marquis of Castelo Novo and 1st marquis of Alorna also served as viceroy in the East Indies (1744-1750).

67 Henriette Julienne Gabrielle de Lorraine, second wife of D. Jaime Álvares Pereira de Melo (1684-1749), 3rd duque of Cadaval, 5th marquis of Ferreira and 6th count of Tentúgal, patron of French Rococo painter, Pierre-Antoine Quillard (ca. 1703-1733) around 1730. On women collectors of science cabinets: Anne Vallayer-Coster, *Still life with seashells and coral* in Arlene Leis (ed.), *Women and the art and science of collecting in eighteenth-century Europe (The histories of material culture and collecting, 1700-1950)* (New York-London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2021).

68 Dezallier d'Argenville, *L'histoire naturelle*: 227 and 416 (ed. 1742) on fossils and *naturalia*'s collections. Cursive is mine. See also João Carlos Pires Brigola, *Colecções, gabinetes e museus em Portugal no século XVIII*, Tese de doutoramento, Universidade de Évora, 2000, pp. 413-498 (cap. VII Coleccionismo privado) e 501-505 (considerações finais) (<http://hdl.handle.net/10174/11199>) and Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris Venise: XVIIe-XVIIIe siècle* (Paris: Gallimard, 1987): 145 sgg. who reports that the 1780 edition counts 135 collections of *Naturalia*.

form-fluidity (Fig. 10)⁶⁹. In this section the author talked about the metamorphosis of natural forms - animal and plants - due to their displacement and change of habitat: from oceans to local rivers; from clams, shells, and algae to stone. His observations on fossils as petrified animals and plants finally belonging to the mineral world, resonate well with the sculpted salty shell incrustations of many fountains in Queluz, which really look like fossils.

However, it is in the regency of Maria I (1770s-1790s) - the Portuguese queen who sponsored the foundation of the Academia Real das Ciências de Lisboa (on December 24th, 1779) - that this local version of the French *Rocaille* really expanded from a decorative mode into a full form of representation and courtly living⁷⁰.

In this sense, the legacy of d'Argenville's *Conchyliologie* and *Zoologie* may well justify the maritime orgy of *rocaille* ornament in several *quintas* and *paços reais* along the picturesque costa of Cascais, where land embraces the Ocean; where salt and sweet water melt and where innumerable rivulets, streams and rivers meet the Atlantic Ocean either dripping in long green beards, or falling from high, in lively waterfalls.⁷¹



Fig. 10. Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *L'histoire naturelle eclaircie...* Paris, De Bure, 1755, Fossiles, plate 9

69 Dezallier d'Argenville, *L'histoire naturelle eclaircie*, pls. 2 and 9 (Matrices des Pierres Fines and Fossiles). See also <https://librairiejeanneblonde.com/products/dezallier-dargenville-antoine-joseph>.

70 I intend to further develop this study focusing on two figures: D. Enrique de Meneses (1727-1787), 70 conde da Ericeira and 3rd marquis of Louriçal and gentil-homem da câmara of D. Maria I, who served as ambassador to Madrid, Rome and Turin, and D. Pedro José de Noronha (1716-1788), 3rd Marquis of Angeja (now Dukes of Palmela), who had his natural and botanical collection installed in the Paço do Lumiar (built in ca. 1766-1788), near Lisbon. A great enemy of the marquis of Pombal, he was named Presidente do Real Erário by D. Maria I.

71 Most of these rivers and waterfall are still appreciable despite the increasing urbanization: in Queluz we see the Rio Jamor; in Caxias, the Ribeira Barcarena; in Oeiras, the Ribeira da Laje; in Sassoerios, the Ria de Isna. At the beach still visible are the natural springs of Avencas and the waterfalls of Rio Caparide; in S. João de Estoril, just below the forte de Santo António da Barra, other picturesque waterfalls. The rocky plateau of Ponta do Sal in São Pedro de Estoril and the cliffs of Parede are filled with fossils of petrified shells which I like to think that d'Argenville has surveyed.

This specific Portuguese interpretation of the *Rocaille* is, in my opinion, the essence of the Portuguese Rococo: a decorative mode and language (not a morphology), which explains the massive *rocaille* hill, pavilion and promenade of the Quinta Real de Caxias⁷², as well as the great encounter of pastoral and oceanic landscape in the also truly surprising and misunderstood *azulejo* open-air theater of *Casa da Pesca* and the grand cascades (grottoes) of the Quinta de Cima in Oeiras.

This part of the marquês de Pombal's estate, called Quinta de Cima, includes two cascades: the Cascada da Mina de Ouro, now in ruins, and the Cascada da Taveira, which Anne de Stoop attributes to Paulo de Carvalho e Mendonça with reference to unspecified prints by Claude-Joseph Vernet (1714-1789) and dated 1770 with not much explanation⁷³.

Commissioned in 1769 and executed in 1774⁷⁴, these massive blue paintings of maritime cortèges of river gods, mermaids, nymphs, tritons, and sea putti, should be seen with fresh eye again and in relation to their land and its precious characteristics. Their iconography, revolving around sea and river waters and their spirits, may be interpreted as a mythicized representation of the coastline of Lisbon (the *Costa*), immersed in its blue hues, with its picturesque corners, castles, and waterfalls. A fluvial and maritime land, populated by river gods and the retinues of Neptune and Thetis represented while leisurely enjoying the delights of Love: a metaphorical space which surely evoked in a visitor the literary memories of the Islands of Love described by Luis Váz de Camões in the *The Lusíadas* (1572), but also the Garden of Rinaldo and Armida in the Island of Love in the *Gerusalemme Liberata* (1581) by Torquato Tasso⁷⁵.

72 See the long-term work of Ana Duarte Rodrigues, *Quinta Real de Caxis: história, conservação e restauro* (Oeiras: Câmara Municipal, 2009); Ana Margarida Neto and Ana Duarte Rodrigues, *A escultura de Jardim das quintas e Palácios dos Séculos XVII e XVIII em Portugal* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2011): 360-362, "cascatas", without a real interpretation of the subject matter.

73 This catalogue of *quintas* and *paços de recreio* near Lisbon, organized by concelhos, does not make sense of similarities and sense, because it fails interpreting the geological and natural characteristics of land through different properties: Anne de Stoop, *Quintas e palácios nos arredores de Lisboa* (Lisboa: Livraria Civilização editora, 1986): 116-157 in particular, 146-150. The reference to Vernet is repeated in Violetta Sabo and Jorge Nuno Falcato, *Azulejos. Arte e História Azulejaria de Palácios, Jardins e Igrejas em Lisboa e Arredores* (Lisboa: Edições Inapa, 1998): 209.

74 According to José Meco (oral communication of November 15, 2022), the *azulejo* panels were commissioned in 1769 and executed in 1774. See the M.A. dissertation of Ana Celeste Glória, *Casa da Pesca: Proposta de Valorização e Recuperação* (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa 2010) para obtenção do título de Mestre em Património, Especialização em Património Artístico, and Ana Celeste Glória, "Natureza, artifício e quotidiano. Narrativas e arquiteturas da água no século XVIII" in *Aqua. A invenção do ciclo da água em peças de faiança europeia* (Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2015): 37-45.

75 Note that another nearby and analogous cascade - the *Cascada dos Poetas* - in the very gardens of the

Therefore, beyond the specific iconographies of each panel, and the revival of temporary models and international epic sources, the real theme underlying this most outstanding *obra de arte total* was - and still is - the very sense of the place; what the Roman classics called the *Genius Loci*, which in this case means the quintessence of this specific landscape; the picturesque encounter of river, land, and sea, which through time produced those attractive, fancy and metamorphosing forms which once attracted the attention of Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville.

APPENDIX 1

Robert Chester Smith to José-Augusto França (s.l., March 13th, 1967):
Gulbelkian Library, reservados ERCS1, doc. 52^a

"Meu caro Senhor França,

Agradeço a sua última carta, acusando a chegada do meu estudo da igreja beneditina do Porto e fazendo referência ao ensaio que pretendo dedicar ao palácio de Oeiras. Os documentos que tenciono publicar não tratam especificamente da construção daquele edifício, embora figurem alguns pormenores da sua história talvez não universalmente conhecidos. Neste sentido, teria o maior gosto em conhecer o actual marquês de Pombal, mas agora infelizmente não vejo possibilidades imediatas de voltar a Portugal, enquanto não acabar o meu livro de Fr. José de Sto. António, que ainda está longe de chegar ao seu fim.

Chegou, há dias, o número do Colóquio com o seu brillante artigo dedicado à nossa reunião de Nova Iorque. Agradeço a sua expressão de satisfação geral e as palavras de elogio que no princípio me dirigiu. Embora eu não mereça tamanhas atenções, é-me extraordinariamente agradável recebê-las!

Depois de ler, com muito cuidado, o seu texto, fico com duas perguntas, uma de pouca monta, outra mais séria. Primeiro gostaria de saber porque, em referência a Nicolau Nasoni, o Senhor França falou nas minhas "profundas pesquisas" em vez de dizer simplesmente que tinha escrito um livro acerca da vida e obra deste pintor-arquitecto italiano?

Em segundo lugar, tenho o maior interesse em saber porque o Senhor põe em dúvida "a justeza da classificação" "rocaille" em relação aos edifícios e às esculturas estudadas por Flávio Gonçalves na sua notável lição. Embora o Sr. Professor França não nos diga quais são estas "estructuras arquitectónicas e escultóricas" tudo indica que são as obras de André Soares e Fr.

Palácio do Marquês de Pombal, is decorated with four busts of poets by Joaquim Machado de Castro: Homer, Virgilio, Camões, and Tasso.

José de Sto. António Villaça. Confesso que não vejo bem porque não podem ser classificadas de "arte rocaille" mas evidentemente são vítima do meu português defeituoso.

Eu vejo, no seu livro sobre Lisboa Pombalina, estas duas declarações: "Mais le rocaille est surtout lié au Nord du Portugal" (p. 224) e depois apreciações dos edifícios de André Soares: "C'est dans ces trois foyers... Queluz, la province de Minho, et Minas Gerais que le rocaille est né et a vécu" (p. 225). Na pág. 205 fala na talha da capela-mór de Tibães não sem relação ao rococó e continua, na página 223, dizendo que este estilo (em Portugal ou no Norte de Portugal?) "a toujours offert une vocabulaire et jamais un style".

Talvez se encontre aqui a chave do enigma. Mas o esencial para mim é o facto de os retábulos e as portadas etc. de Soares serem compostos inteiramente de motivos de estilo rocaille tirados de estampas estrangeiras. Não há nada que destoa, tudo segue na mesma linha, sendo, para mim pelos menos, mais puro no seu estilo do que as versões italianas e espanholas do rococó.

Como este assunto interessa todos os meus estudos do momento, gostava de ouvir o seu ponto de vista e de saber exactamente o que o Senhor Professor entende por esta classificação de rocaille ser admissível "ao nível morfológico, e ao nível sintático, quanto muito," enquanto "não parece suportar uma mais decisiva análise semântica".

Com os meus cumprimentos à sua senhora e um grande abraço de profunda admiração."

APPENDIX 2

José-Augusto França to Robert C. Smith (Lisbon, April 5th, 1967): Gulbelkian Library, reservados ERCS1, doc. 52b

"Prezado Porf. Robert Smith,

A sua boa carta de 13 de Março chegou-me tarde às mãos porque estive fora durante a Páscoa e logo a seguir tive o trabalho "fou" do "Encontro de Críticos" de que lhe mando o prospecto.

Volto agora aos meus programas e a primeira coisa que faço é responder-lhe, ao mesmo tempo que lhe anuncio o envio do primeiro volume da "Arte em Portugal no Século XIX" finalmente publicado. Sobre ele gostaria (será preciso dizê-lo?) de receber a sua douta opinião.

Respondendo à sua carta, devo penitenciar-me por não ter nomeado o seu "Nasoni" mas creio que a propria redacção do texto (ali como nas linhas 12,13,14 da 1^a coluna do artigo, onde faço referencia similar ao seu

Ludovice) não me permitiria citação bibliográfica regulamentar. A importância que dou aos dois trabalhos não ficou com certeza em dúvida - nem poderia ficar!

Quanto ao "rocaille" - é um problema grave e discutível.

Podemos falar de rocaille de maneira corrente como fiz em passagens da minha tese pombalina, na qual, de resto, digo tratar-se dum "rocaille sui generis, un rocaille portugais (...) qui ne reniera jamais la lourdeur héritée du baroque tardif d'où il procède (p. 225); "un style baroque tardif quelque peu rocaille" (p. 237). Ponho de resto o problema, como o meu prezado Amigo muito bem viu nas ps. 222/223 - onde afirmo que "éléments de décor (le rocaille) a toujours concerné la morphologie plutôt que la syntaxe; il a toujours offert un vocabulaire et jamais un style".

Toute la question est là... O conceito de estilo, para mim, é uma função semântica que diz respeito ao sentido da linguagem formal, a valores metafóricos. Assim, o uso, mesmo corretíssimo e inteiro (caso de A. Soares), de "motivos de estilo rocaille tirados de estampas estrangeiras", situa-se no plano da morfologia e da sintaxe - mas sem passar para o da semântica que, na minha modesta opinião, só podia ser garantido por um complexo cultural que não se definiu na sociedade portuguesa. Esta sociedade (como o Prof. Smith muito bem sabe) não entendeu a cultura requintada do rocaille: nem D. João V nem D. José, nem os seus cortesãos, nem os seus escritores, nem os seus pintores (veja-se a não influência de Quillard!), nem os seus arquitectos (com a notável exceção de Nasoni, estrangeiro cujas propostas sofreram as adaptações morfológicas a que aludo). Quanto aos seus escultores-entalhadores, eu creio que a cópia erudita de modelos estrangeiros é a melhor critica que se pode fazer a essa situação, que não foi vivencial. Eu diria que o rocaille em Portugal (ou no norte do país) foi uma língua por vezes bem falada, mas sem necessidade ou motor interior; uma língua aprendida e não vivida. É nestes termos que eu equaciono o problema da sintaxe e da semântica a que me refiro, muito de passagem, ao apreciar a exposição aliás notável do nosso comum amigo Flávio Gonçalves.

Helás! (acrescentaria eu) os meus compatriotas nunca tiveram a "finesse" civilizada, ou viciosa, que na França da Regência, em Veneza, na Europa Central e Católica deu o rocialle ou o róccocó. Tudo na vida portuguesa da época revela essa carência...

Creio ter esclarecido melhor a minha maneira de pensar este problema - que de modo algum invalida classificações morfológicas bem estabelecidas

pelo Prof. Smith (ou pelo Flávio). O meu ponto de vista é apenas outro, talvez mais global, numa posição socio-cultural.

Com o mais vivo interesse aguardarei notícias suas sobre o meu "XIX" e entretanto peço me creia seu agradecido admirador,

Muito cordialmetne José-Augusto França"

APPENDIX 3

José-Augusto França to Robert C. Smith (Paris, May 29th, 1967): Gulbenkian Library, reservados ERCS1, doc. 52c

"A sua boa carta, recebida em Paris, deu-me o maior dos prazeres. Fico-lhe muito agradecido pela generosa apreciação que fez do meu "seculo XIX" - e espero que o 2.º volume, já no prelo, o não decepcione.

O Prof. Smith interpretou muito bem o meu ponto de vista sobre o "rocaille" em Portugal - e também eu ponho a questão de "integração" cultural (ou vivencial) em relação aos outros estilos ou gostos, não, talvez, desde o românico (que teremos sentido), mas desde o Renascimento. E até o Século XX...

Sei que o Marquês de Abrantes mudou de casa, e logo que regressar a Lisboa me informarei sobre o seu novo endereço que me apressarei a comunicar ao meu bom Amigo.

Fico muito penalizado pelo adiamento da sua viagem a Portugal e sobre tudo pela sua causa. Espero, porém, que a saúde de sua Ex.ma Mãe lhe permita deslocar-se em breve.

Com todo interesse fico aguardando as "Actas", do famigerado colóquio, e desde já muito lhe agradeço a referência ao meu artigo que em Portugal creio ter sido necessário - e pelo qual o Dr. Azeredo Perdigão me cumprimentou muito especialmente...

Também em Lisboa estou preparando as "Actas" dum mais modesto "Encontro de críticos de Arte" que ali organizei em Março - e que igualmente gerou muita intriga... à portuguesa.

Permita-me que desde já, e antes, da "errata" que sairá no 2.º volume, corrija uma malfadada "coquille" do texto do meu "Século XIX", em matéria que certamente lhe interessa: é James Knowles, Sr. e não... Jr. o arquitecto de Monserrate (pag. 373).

Coisas, que infelizmente acontecem, mesmo que se releiam mil provas!

O mal é que há 2 Knowles, famosos, pai e filho, na arquitectura vitoriana e pode parecer confusão o que foi apenas erro do tipógrafo...

Outros erros, menores, lá estão, que a "Errata" final reestabelecerá. Dois, porém, são meus – por má informação um (é de Pellegrini e não de Vieira Portuense o retrato de Bartolozzi na pag. 81; a atribuição tradicional é errónea, como provou Ernesto Soares); por um estúpido engano do fotógrafo em quem confiei, o outro (na pag. 114, não se trata da fotografia do tecto que eu supunha, mas do da sala da Audiência, que se encontra ao lado. O Mário Novais simplesmente enganou-se de sala e só mais tarde, voltando à Ajuda, dei por isso").

Paris, sob a chuva, está triste. Excelentes exposições, porém, que animam o viajante, e tudo fazem perdoar!

Esperandovê-lo em Portugal no verão, peço-lhe, Prezado Prof. Smith, que aceite as minhas mais cordiais lembranças.

J-A França"

Relíquias e relicários: patrimônio espiritual e cultural

Relics and reliquaries: a spiritual and cultural heritage

Silveli Maria de Toledo Russo

(MIT /FLUL-ARTIS/ MAS-SP)

RESUMO

Este breve objetiva salientar as mais recentes e enriquecedoras discussões sobre a dinâmica das venerações às relíquias dos santos e a materialidade utilizada para a sua exposição. Tradicionalmente expostos junto aos altares das igrejas ou utilizados como objetos de devoção privada, os relicários se mantêm salvaguardados em acervos públicos e coleções privadas. São bens culturais da Igreja católica que se aplicam a importantes análises e discussões em prol do ensino e exposição do patrimônio eclesiástico, sua preservação e memória. Nessa breve perspectiva de análise, buscou-se nos documentos primários (os próprios objetos) e na bibliografia pertinente, os principais procedimentos do ensaio, com vistas a corroborar a compreensão material e simbólica da arte sacra em interlocução com a disciplina dos museus e os públicos interessados.

Palavras-chave: Igreja católica, relíquias e relicários, liturgia e devoção, patrimônio religioso e artístico, acervos e coleções.

ABSTRACT

This brief essay aims to praise the most recent and enriching discussions on the dynamics of veneration of the relics of saints and the materiality used for their exposition. Traditionally displayed next to church altars or used as objects of private devotion, reliquaries are safeguarded in public collections and private collections. They are cultural assets of the Catholic Church that

apply to important analyzes and discussions in favor of teaching and exposing the ecclesiastical heritage, its preservation and memory. In this brief perspective of analysis, primary documents (the objects themselves) and the relevant bibliography were sought for the main procedures of the essay, with a view to corroborating the material and symbolic understanding of sacred art in dialogue with the discipline of museums and the public.

Keywords: Catholic Church, relics, reliquaries, religious and artistic and heritage, museums and collections.

Materiales culturales delicados. Las colecciones de restos humanos ou objetos con carácter sagrado sólo se deben adquirir si se pueden conservar con seguridad y ser tratadas con respeto. Esto debe hacerse de conformidad con las normas profesionales y los intereses y creencias de las comunidades o grupos étnicos o religiosos de donde provienen, si es que se conocen [2.5].

Inserida na declaração geral de ética profissional do *International Council of Museums* (ICOM), a premissa citada na epígrafe inspirou a escolha das fontes bibliográficas para o desenvolvimento deste artigo. Na perspectiva das colaborações no campo patrimonial, em que o sentimento de respeito é exigência fundamental, o Conselho Internacional dos Museus dedica singular atenção ao aperfeiçoamento dos códigos de conduta, dirigidos a profissionais de instituições museológicas, a exemplo do Código Deontológico para museus.

No contexto do referido Código, desde a sua primeira publicação, ocorrida especificamente na 15.^a Assembleia Geral do ICOM, em Buenos Aires, Argentina, no ano de 1986, interessa destacar já de início as diretrizes do documento votadas aos objetos sagrados e sua exposição: "Los restos humanos y los objetos de carácter sagrado deben exponerse de conformidad con las normas profesionales y teniendo en cuenta, si se conocen, los intereses y creencias de las comunidades y grupos étnicos o religiosos de los que proceden. (...)[4.3]"².

Sabendo-se, claro, que a arte sacra foi concebida essencialmente para a função ritual, com sua *ratio essendi* vinculada aos espaços de culto: na assistência à liturgia, infere-se pelas palavras de António da Costa que "a deslocação das obras de arte sacra para um âmbito museológico ou cole-

1 Consejo Internacional de Museos (ICOM), *Código de Deontología del ICOM para los Museos* (Paris: NORY, 2006), 3. O Código do ICOM foi adotado por unanimidade na 15.^a Assembleia Geral do ICOM, que teve lugar na cidade de Buenos Aires, Argentina, no dia 4 de novembro de 1986 e posteriormente modificado sucessivas vezes, entre as quais, nas 20.^a e 21.^a Assembleias Gerais celebradas na cidade de Barcelona, Espanha, no dia 6 de julho de 2001, e na cidade de Seúl, Coreia, no dia 8 de outubro de 2004.

2 Consejo Internacional de Museos (ICOM), *Código de Deontología del ICOM para los Museos*, 3.

cionista significa a destituição, temporária ou permanente, da sua função primeira.”³ Interessante destacar que o interesse pelo tema religioso e os objetos sagrados, hoje musealizados, tem fortalecido o diálogo entre diferentes culturas pelo mundo; sobretudo a partir de estudos acadêmicos, de eventos científicos e de curadorias e práticas expositivas que apresentam ao público o extenso patrimônio histórico-artístico da Igreja católica e o legado de fé das comunidades cristãs.

Assentes num olhar transdisciplinar, de perspectivas acadêmicas, culturais e curatoriais na abordagem do respeitável tema que envolve a religião no âmbito dos museus, buscou-se selecionar, logo de início, leituras que corroborassem a compreensão dos princípios do catolicismo, da natureza e função dos objetos sagrados, em especial, do culto às relíquias de Cristo e dos Santos. Exercício esse já expresso no decorrer do preparo de minha apresentação oral para o importante Congresso Internacional dedicado à Obra de Robert Smith: *Artistic Confluences in the Ibero-American Culture (1600-1850). The world of Robert C. Smith (1912-1975)*, ocorrido na Fundação Calouste Gulbenkian, em novembro de 2022.

O espólio documental do acervo de Robert C. Smith [1912 - 1975] constitui uma base excepcional de pesquisa para o historiador da arte e da arquitetura barroca, e demonstra a elevada erudição do autor no exame da documentação histórica: visual e escrita. Como descreve Nestor G. Reis Filho, “os remanescentes da arquitetura do passado foram analisados em confronto com as imagens produzidas em gravuras e desenhos dos séculos XVI, XVII e XVIII.” As imagens referentes ao levantamento fotográfico realizado no Brasil se concentram em pinturas do período colonial e imperial, como exemplo: “os artistas das cortes portuguesa e brasileira no século XIX”⁴.

O contato com o Brasil aparece também nas cartas trocadas com instituições acadêmicas e culturais, historiadores da arte e não só. Sabrina Melo atesta que dentre as correspondências pesquisadas na Fundação Calouste Gulbenkian, há uma Carta manuscrita, enviada do Rio de Janeiro a Robert Smith por Tilde Canti [1906 - 1984], datada de 22 de julho de 1974, em que se lê: “haverá um Colóquio sobre Arte Sacra na Bahia onde um dos temas tratados será o mobiliário luso brasileiro dos séculos XV ao XIX.”⁵ Percebe-se no âmbito dos vários testemunhos, que o mobiliário, tanto civil quanto religioso,

³ António Manuel Ribeiro Pereira da Costa, “Museologia da Arte Sacra em Portugal (1820-2010). Espaços, Momentos, Museografia” (Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2011), 503.

⁴ Nestor G. Reis Filho, *Robert Smith e o Brasil: arquitetura e Urbanismo* (Brasília, DF: Iphan, 2012), 46.

⁵ Sabrina F. Melo, “Robert Chester Smith e o Colonial na Modernidade brasileira: entre História da Arte e Patrimônio” (Tese de Doutorado em História, Universidade Federal de Santa Catarina, 2018), 359.

captou especial atenção por parte deste estudioso, seguindo-se a imaginária barroca, a talha, os azulejos, as alfaias de cunho litúrgico⁶, entre outros.

De todo o modo, é extraordinária a dimensão da trajetória de Smith no estudo do mobiliário barroco luso-brasileiro e da arte sacra que, por sua vez, se estende à leitura dos espaços sagrados e ao diálogo com os espaços culturais, museus, coleções e colecionadores. Na mesma linha de raciocínio, a modesta abordagem aqui empreendida tem em vista trazer algumas notas sobre o culto às relíquias dos Santos e aos valores litúrgicos e canônicos que fazem parte de sua essência, bem como lançar um rápido olhar à natureza formal e material dos relicários que as envolvem.

1. A RELÍQUIAS SAGRADAS E OS SEUS RELICÁRIOS: NORMATIVAS DE USO, FUNÇÕES E SIGNIFICADOS

Na sequência da ideia sobre os tipos de relicário utilizados para a conservação e exposição das relíquias, o respeitável *Thesaurus. Vocabulário de objectos do culto católico* adverte que:

Registam-se duas grandes tipologias de relicário: os de grande dimensão, para serem expostos geralmente sobre os altares (caixa-relicário, relicário antropomórfico, cruz-relicário, estátua-relicário, quadro-relicário, (...); os de menor dimensão, portáteis, utilizados como objecto de devoção privada (encólpio). Caixas com relíquias ou outros objectos sagrados são colocados nos altares (cápsula). Alguns móveis ou alfaias da igreja podem conter relíquias e tornar-se relicário (banqueta-relicário, sacrário-relicário, ostensório-relicário etc.)⁷.

Atualmente representados no núcleo de ourivesaria sacra de museus e coleções particulares, é comum observar conjuntos de relicários envoltos em expressões artísticas que se ligam ao forte conteúdo simbólico da estauro-teca e que geram luz a um patrimônio cultural imenso. São vários os exemplares que conquistaram formas a partir da lâmina de prata batida, fundida ou moldada; matéria prima essa que, ligada a outros metais (especialmente ao cobre), surpreende pela capacidade de alcançar técnicas ornamentais várias. Dois exemplares que se destacam no acervo de ourivesaria do Museu de Arte Sacra de São Paulo, MAS-SP, são as duas cruzes-relicário: Uma delas procede da Igreja Nossa Senhora da Escada, Guararema, São Paulo. (Fig. 1) Com estrutura em cruz latina e de prata batida, apresenta na intersecção dos braços o receptáculo (teca) que contém o fragmento do Santo Lenho; a marca ou punção de autoria (emblema/inicial da cidade em que a peça foi

6 Reis Filho, *Robert Smith e o Brasil: arquitetura e Urbanismo*, 47.

7 Natália Correia Guedes, (coord.) e Sandra Vasco Rocca (dir.), *Thesaurus. Vocabulário de objectos do culto católico* (Lisboa: Universidade Católica Portuguesa e Fundação da Casa de Bragança, 2004), 109.

produzida ou marca/iniciais do mestre ourives) também se faz presente e a ser identificada⁸.

A outra cruz, procedente da Antiga Sé de São Paulo (Fig. 2), com estrutura de cruz latina em prata batida e cinzelada, reveste-se por elementos vegetalistas estilizados, rocalhas e volutas aneladas; na intersecção dos braços, surge o receptáculo (teca) com o fragmento do Santo Lenho⁹, envolto por mandorla raiada em prata branca e dourada e cravação de pedras preciosas.



Fig. 1. Autor desconhecido, Cruz-Relicário (Natureza: Relíquia Santo Lenho), século XVII. Prata, 300 x 105 x 40 mm. Procedente da Igreja Nossa Senhora da Escada, Guararema - SP. Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo. © Iran Monteiro.

Fig. 2. Autor desconhecido, tipo: Cruz-Relicário (Natureza: Relíquia Santo Lenho), século XVIII. Prata, prata dourada e pedras preciosas, 500 x 300 x 155 mm. Procedente da Antiga Sé de São Paulo, São Paulo. Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo. © Iran Monteiro.

Sobre os objetos que tiveram vínculo direto com a vida de Cristo, além do importante paradigma que é a madeira da Verdadeira Cruz ou Santo Lenho (*Sacras Reliquias Sanctissimae Crucis Dominum Nostri Iesu Christi ou ex ligno Sancta Crucis D. N. I. C.*), há outros de similar importância, como os fragmentos do Santo Sepulcro (*ex Sepul. D. N.*), da coroa de espinhos (*ex sanctissimae corona spinea*), da mesa do Cenáculo (*Mensae Coen.*), da coluna de sua flagelação (*Colum. Flagel.*), entre outros.

8 "A legislação portuguesa do final do século XVII, extensiva às colônias, exigia que as peças em prata apresentassem marcas ou puncões de autoria (ourives) e de inspeção para atestar a procedência, qualidade da liga, autenticidade e garantir o pagamento dos impostos. As marcas são colocadas depois do exame do 'ensaiador' e do 'contraste', funcionários encarregados da fiscalização. Uma pequena incisão em zig-zag era feita para obtenção da quantidade de metal necessária à verificação da liga." Cfr. Mercedes Rosa, "Prataria da coleção Ruth e Paschoal Grieco," In *Memória, devoção e brasiliadade* (São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2013), 8. Publicado em conjunto com a exposição de mesmo título, organizada e apresentada no local da exposição, 2013.

9 Maria Inês Lopes Coutinho, coord. Museu de Arte Sacra de São Paulo (São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2014), 196.

Veja-se que além das engenhosas arquiteturas dos relicários, as próprias relíquias ao serem, por vezes, reunidas duas ou mais em um mesmo espaço (teca), são passíveis de alcançar uma significância inusitada. (Fig. 3 a/b).



Fig. 3a (vista frontal); 3b (vista posterior). Autor desconhecido, Relicário (Natureza: *Ex ligno Sanctae Crucis D. N.; Mensae Coen.; Colum. Flagel.; ex Sepul. D. N.; ex Praes. D. N.* - Relíquias de Cristo), século XIX. Metal dourado e vidro, 85 x 60 x 15 mm (teca). Coleção particular, São Paulo - SP. © Iran Monteiro.

Seja como for, adverte-se que na sua função precípua de salvaguardar e expor relíquias com segurança, o relicário alcança, por meio delas, características peculiares, encontrando-se suscetível de conter, além de relíquias corpóreas, também referências de natureza etérea ou representativa dos Santos¹⁰, cuja *virtus* ou “energia espiritual que conservava a força vital do santo após sua morte”, de acordo com Juliano Sauter, é legitimada pelo contato que o objeto teve com o santo em vida¹¹.

Francisco Portugal Guimarães, reportando-se às explicações de Abbade Ambrosio Guillois, acorda que “a doutrina eclesiástica católica dividiu as relíquias dos santos em três classes: insignes, notáveis e mínimas”¹². Do mesmo modo, no âmbito de tais importantes conceituações, lê-se no texto da exposição intitulada *Relíquia. Transcendência do Corpo*, de Nunes Júnior, o seguinte: “as relíquias ‘reais’ referem-se ao corpo. O corpo humano inteiro, ou um fragmento significativamente grande do mesmo, como a cabeça, um braço ou uma perna, o coração, a parte do corpo pela qual o mártir pade-

10 Alain Dierkens, “Du bon (et du mauvais) usage des reliquaires au Moyen Âge,” em *Les reliques Objets, cultes, symbols, Actes du colloque international de l’Université du Littoral-Côte d’Opale* (Boulogne-sur-Mer), coord. Edina Bozóky et Anne-Marie Helvétius (Ghent, Belgium: Brepols Publishers, 1997), 241.

11 Juliano Sauter, *As relíquias eram a virtus: objetos religiosos e agência no discurso jesuítico das cartas ânuas - Província Jesuítica do Paraguai*, séculos XVII e XVIII, (Mestrado em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2022), 26.

12 Francisco de Assis Portugal Guimarães, “Relíquias e Relicários em Salvador, Bahia: devoção e arte” (tese de Doutoramento, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, 2016), 57-58.

ceu, desde que esteja íntegra e não seja pequena é denominado de relíquia ‘insígne’¹³.

Referente a pequenas parcelas do corpo, Nunes Júnior atribui as seguintes denominações, entre outras: *ex corpore* (do corpo), *ex ossibus* (dos ossos), *ex corde* ou *ex praecordiis* (do tecido cardíaco), *ex carne* (da carne), *ex cute* ou *ex tegumentis* (da pele), *ex sanguine* (do sangue). São julgadas relíquias inclusive os “fragmentos da casa onde o santo viveu”; os “fragmentos de tecido no qual os restos mortais do santo foram envolvidos” - *ex sudário* (do sudário)¹⁴; “o altar construído sobre o seu sepulcro - *ex altari ligneo* (do altar de madeira) *et cetera e tal*¹⁵.

Atento ao teor das diretrizes do *Dictionnaire de droit canonique*¹⁶, o mesmo autor reitera que as outras relíquias, ditas ‘simples’, podem ser de diversas naturezas, de acordo com os materiais dos quais procedem: *ex capillis* (dos cabelos), *ex cineribus* ou *ex pulvere corporis* (das cinzas do corpo) *ex veste* (das vestes), *ex indumentis* (da indumentária), *ex pallio* (do pálio), *ex velo* (do véu), *ex sportula* (do cesto onde o santo guardava os donativos), *ex capsula sep.* ou *ex arca sep.* (da caixa mortuária) [...]¹⁷.



Fig. 4a (vista frontal); 4b (vista posterior). Autor desconhecido, Relicário (Natureza: *ex ossibus e ex Altar S. Petri*), século XIX. Prata, metal dourado e pedras coloridas, 620 mm (altura do relicário). Procedente da Igreja de São Pedro dos Clérigos, São Paulo. Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo. ©Iran Monteiro.

13 Ario Borges Nunes Júnior, coord., *Relíquia transcendência do Corpo* (São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2017). Publicado em conjunto com uma exposição de mesmo título e apresentado no local da exposição, de 8 de outubro de 2017 a 8 de janeiro de 2018, 17.

14 Nunes Júnior, *Relíquia transcendência do Corpo*, 17. Nessa perspectiva de observações, seja do sarcófago-relicário ao relicário que representa a natureza da relíquia ali contida (cabeça-relicário ou braço-relicário), infere-se não se tratar somente de uma ação pedagógica sobre a natureza da relíquia, outros-sim uma busca pela ideia do *corpus incorruptum*, embora ser o santo a intermediar a adoração a Deus.

15 Droit Canonique, “Canon N° 1281. Code de Droit Canonique (1917) CIC/1917,” consultado em 30 de março de 2023, <https://www.droitcanonique.fr/codes/cic-1983-1/c-1281-cic-1917-3045>.

16 Raoul Naz, *Dictionnaire de droit canonique*, vol. 7 (Paris: Letouzey et ané, 1965).

17 Nunes Júnior, *Relíquia. Transcendência do Corpo*, 17.



Fig. 5a (vista frontal); 5b (vista lateral-posterior). Autor desconhecido, Relicário (Natureza: *Ex cineribus* - Relíquias de São Francisco de Assis [1182-1226] e Santa Clara de Assis [1193-1253]), 1892. Metal dourado e vidro, 280 x 85 x 85 mm (relicário). Roma - Itália. Documento de autenticidade: Nicanor Priori, bispo de Assis. Coleção particular, São Paulo - SP. © Iran Monteiro.

Por seu turno, Fernanda Alves et al. nos ajuda a compreender o quão antigo é o habitual de se “preservarem os restos mortais dos mártires e dos Santos, como igualmente algumas partes da sua indumentária e objectos de uso (reliquias de contacto), remontando este preceito aos princípios do Cristianismo”¹⁸. Neste ponto, acredita-se ser significativo trazer as palavras do Padre Rafael Capelato, veiculadas no curso “Iconografia dos Santos”, sobre os mártires, como testemunhos, nos primeiros tempos, em que:

Era atribuído aos próprios apóstolos e outros discípulos que, por meio da pregação do Evangelho, davam testemunho da pessoa e da mensagem de Cristo, da sua vida, morte e ressurreição, com a efusão do próprio sangue [...] outros, oferecendo o próprio testemunho por meio de uma vida virtuosa e santa e com os milagres operados por meio de uma intercessão em vida ou após a morte¹⁹.

No ano de 313 d. C., com o Édito de Milão sancionado pelo imperador Constantino I (272-337) e a liberdade de culto aos cristãos, os sepulcros passam a ser mais ornamentados e a se revestir de edificações mais suntuosas (*martyria*) ou ainda com “igrejas e basílicas monumentais, destinadas a acolher os fiéis que, sempre mais numerosos, acorriam ao sepulcro dos mártires

18 Fernanda Alves et al., *Caderno de Normas de Inventário. Ourivesaria* (Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, 2011), 103.

19 Pe. Rafael Capelato, “Iconografia dos Santos” (curso, Universidade, Campinas, março de 2021)

para rezar e celebrar o *dies natalis*. Tornando-se comum reivindicar a própria sepultura o mais próximo possível dos mártires²⁰.

Décadas depois, precisamente em 391 d. C., ocasião em que o imperador Teodósio I (347-395) proclama o Cristianismo como a religião oficial do Estado romano, a força da fé ganha um fôlego ainda maior e se materializa por meio das relíquias de seus mártires que conquistam lugar nos cerimoniais litúrgicos, sobretudo a partir do 5º Concílio de Cartago (401), quando a presença de relíquias passa a ser imprescindível nos altares das igrejas, corroborando a propagação de seu culto.

Seguindo as colocações de Francisco Portugal, importa ainda recordar a época do Concílio de Clermont (1095), em que o Papa Urbano II [1042-1099] proclama a “peregrinação armada”, dando início às Cruzadas que trouxeram do Oriente para o Ocidente uma grande quantidade de relíquias que necessariamente deveriam ser guardadas e expostas em sumptuosos relicários,” produzidos em formatos diversificados. Alcançado o tempo do IV Concílio de Latrão (1215), a atuação da Igreja Católica atingirá contornos mais definidos sobre a prática das venerações²¹ e o tratamento direcionado às relíquias que, incorporadas ao espaço celebrativo do altar, continuarão a seguir as prescrições de Latrão, no sentido de estarem sempre expostas e seguramente protegidas no interior das lipsanotecas (do grego *lipsana*; restos, relíquias)²².

Como descrito por António Costa: “no plano espiritual do culto das relíquias, consequência do acto de reunir e venerar os restos mortais de santos e mártires insignes, estas constituem uma expressão sensível daquele tesouro das graças da Igreja”; o *thesaurus Ecclesiæ*: termo utilizado “em particular por São Tomás de Aquino”, e oficialmente na bula jubilar do Papa Clemente VI “para aludir ao tesouro da superabundância dos méritos de Cristo e dos santos - o *thesaurus gratiorum ou meritorum*, i. e., o tesouro das graças ou dos méritos”²³.

O filósofo e teólogo da Ordem Dominicana, Tomás de Aquino [c. 1225-1274], canonizado pelo Papa João XXII, é autor da obra *Suma Teológica*, escrita entre os anos de 1265 a 1273 e consagrada como uma das principais referências da filosofia escolástica medieval. No seu *corpus dogmático*, há importantes conceituações sobre a veneração de relíquias, a exemplo da Questão 54: A QUALIDADE DE CRISTO RESSUSCITADO, referente à Terceira

²⁰Capelato, Rafael, “Iconografia dos Santos.”

²¹Guimarães, “Relíquias e Relicários em Salvador, Bahia: devoção e arte,” 147.

²²Fernanda Alves et al., *Caderno de Normas de Inventário*, 92.

²³Pereira da Costa, “Museologia da Arte Sacra em Portugal (1820-2010). Espaços, Momentos, Museografia,” 150.

Parte da *Summa*, Artigo 3, Objeção 3, que inquire o seguinte: *ADEMAIS, O corpo ressuscitado de Cristo subiu aos céus. Ora, amostras de seu sangue são conservadas como relíquias em algumas igrejas. Logo, o corpo de Cristo não ressuscitou na integridade de todas as suas partes*”.

Em resposta, Aquino argumenta que *“todo o sangue que fluiu do corpo de Cristo, por pertencer realmente à natureza humana, ressuscitou com seu corpo. E a mesma razão vale a respeito de todos os elementos que realmente pertencem à integridade da natureza humana. O sangue, porém, que se vê como relíquia em algumas igrejas não verteu do lado de Cristo, mas terá escorrido milagrosamente, acredita-se, de alguma imagem batida de Cristo”*²⁴.

Neste ponto, alegra-se em apontar que além da citada instituição museológica, o Museu de Arte Sacra de São Paulo, há notícias sobre relicários que se encontram salvaguardados em coleção particular, também na cidade de São Paulo. Mormente, desperta a atenção o ex ossibus de São Tomás de Aquino e o seu respectivo certificado de autenticidade.



Fig. 6a. Autor desconhecido, Relicário (Natureza: *Ex ossibus - Relíquias de São Tomás de Aquino [1225-1274]*]), 1914. Metal e vidro, 129 x 63 x 44 mm (relicário). Roma - Itália. Coleção particular, São Paulo - SP. © Iran Monteiro.

Fig. 6b. Documento de autenticidade: Cardeal Basílio Pompilj. Dimensões: 218 x 313 mm (documento). Coleção particular, São Paulo - SP. © Iran Monteiro.

Sobre a importância de valorizar, estudar, conservar e reautenticar as relíquias, salvaguardar e registrar coleções, expõem-se aqui as informações trazidas pelo perito de relíquias, Carlos Evaristo, em entrevista ao *Vatican News*, sobre o trabalho multidisciplinar desenvolvido pelo *Regalis Lipsanotheca*, em Portugal, “que abriga um centro de estudos, um laboratório, uma biblioteca, um acervo documental e, principalmente, um repositório sagrado de

²⁴ Tomás de Aquino, “*Summa Teológica*”, summa-teologica-tomas-de-aquino-summa-teologica-volume-1-9-e-dicoes-loyola-2009-2012. Consultado em 14 de março de 2023.

relíquias e relicários a fim de trabalhar “no restauro, na autenticação, na reautenticação e na conservação dos mesmos através do estudo científico e da pesquisa histórica”²⁵. No alcance de tais considerações, reiterando as assertivas levantadas por João Grave, percebe-se que o relicário oferece às relíquias uma garantia de *veritate*, após, no entanto, as relíquias terem sido antes autenticadas e dotadas de documentos; e o relicário, verificado pela autoridade eclesiástica e acompanhado de um selo de controle²⁶. Além de corroborar a conservação das relíquias e a minimização de danos, outra prerrogativa seria obter a identidade do doador, a origem das relíquias e as referências aos santos e milagres que operavam e saber quem de fato seria considerado digno para portar um relicário e tocar diretamente numa relíquia.

O interesse de possuir restos mortais ou testemunhos materiais relacionados à santidade dos mártires gerou um enorme intento de possuí-los e marcou potencialmente a Idade Medieval e a Moderna. Sobre a Idade Moderna, julga-se importante citar a Reforma Protestante (iniciada no ano de 1517) e os protestos contra o culto dos santos e suas sagradas relíquias²⁷, incrementados pelo *Tratado das Relíquias* (1543), escrito pelo teólogo reformista João Calvino [1509 – 1564]²⁸, com vista a condenar os excessos cometidos ao ato de venerar as relíquias.

A reação da Igreja, conhecida como Contrarreforma, resultou no XIX Concílio Ecumênico, ocorrido em Trento, na Itália. Com o *Decretum de inchoando Concilio*, do Papa Paulo III, o Concílio de Trento [1545-1563] teve como premissa solidificar a posição doutrinal católica. Sobre o seu programa, a obra intitulada *O Sacrosanto e Ecumênico Concilio de Trento em Latim e Portuguez*²⁹, entre as várias diretrizes emanadas, discorre sobre a importância da intercessão e invocação dos santos, o respeito e a veneração às

25 Carlos Evaristo, “Cristianismo: relíquias sagradas devem ser consideradas patrimônio cultural”. In <https://www.vaticannews.va/pt/mundo/news/2021-06/cristianismo-reliquias-sagradas-acervo-ourem-fatima-portugal.html>. Consultado em 20 de abril de 2023.

26 Segundo Grave, “a autenticidade das relíquias foi uma das principais contestações por parte das igrejas protestantes, como ilustram as palavras de João Calvino: “em acontecido que quem procura relíquias, seja de Jesus Cristo, seja dos santos, fique tão cego que qualquer quinquilharia que se lhe apresenta como relíquia é recebida sem exame, ou juízo [...].” Grave, “Relicários portugueses em metal (séculos XVII e XVIII)”, 35.

27 Carlos Evaristo e Fábio Tucci Farah, *Relíquias Sagradas. Dos tempos bíblicos à era digital* (São Paulo: Paulus, 2020), 249: Martinho Lutero [1483 – 1546], monge agostiniano, fixa na porta da Igreja de Todos os Santos do castelo de Wittengerg, na Alemanha, o pergaminho com as 95 teses contra a Igreja católica: aos sacramentos, aos santos, aos santuários, às relíquias e aos atos piedosos devocionais e de penitência.

28 João Calvino, *João Calvino - Série Clássicos da Reforma* (São Paulo: Vida Nova, 2017).

29 João Baptista Reyend, “O sacrosanto, e ecumenico Concilio de Trento em latim, portuguez dedica e consagra aos excell[entissimo]. e ver. senhores Arcebispos e Bispos da Igreja Lusitana”. <https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/records/item/93799-o-sacrosanto-e-ecumenico-concilio-de-trento-em-latim-e-portuguez>.

relíquias dos Santos Mártires. Natália Alves corrobora o entendimento de que na base desse programa reformador, que determina a veneração devida às relíquias dos santos e imagens sagradas³⁰, há o objetivo de orientar “desde os artistas que contribuem para a visualização de todo o ideário religioso, aos clientes que encomendam as obras e ao público que usufrui delas, participam na génesis de toda uma arte que tem como finalidade a exaltação plena da Igreja Católica”³¹. Alves reitera que as decisões do Concílio de Trento receberam, em Portugal todo o apoio de D. Sebastião [1554-1578]; pelo alvará de 12 de setembro de 1574, mandou “dar todos o favor e ajuda para a execução dos decretos do Concílio”³², lançados então pelas constituições dos Bispedos³³.

Deste modo, vê-se Concílios, Constituições Sinodais e Livros de Visitações do prelado acompanharem o incentivo de culto às relíquias no sentido de fazerem cumprir as normativas que garantiam a sua autenticidade, manuseio, adequação aos locais de proteção e exposição, entre outros. Por meio da tese de João Grave, percebe-se ainda que as constituições sinodais portuguesas reagiram positivamente às diretrizes que cercam os “materiais e morfologias dos contentores das sagradas relíquias”, inclusive no tocante às tipologias dos relicários.

Em visita à Diocese da Guarda, Grave levanta uma lista de normativas, bastante elucidativas, emanadas pelas Constituições Sinodais egianenses. O teor de uma delas orienta o seguinte: “que as relíquias deverão estar ‘inclusas em cristal, ou vidro cristalino, para que sem serem tocadas as mesmas Relíquias, possaõ ser vistas, e veneradas’; outras passagens referem à seriedade na utilização de “rotulos em pergaminho, ou em papel, em que se declarem os nomes dos Sanctos, cujas saõ as Relíquias; e não avendo disso memoria, se dirà nos taes rotulos, que saõ Relíquias de Sanctos a que se não sabem os nomes”.³⁴

30 Cf. D. Manuel Franco Falcão, “Relíquias,” in Encyclopédia Católica popular, <https://arquivo.ecclesia.pt/catolicopedia/>. Consultado em 28 de abril de 2023: “O desejo muito generalizado de possuir relíquias levou ao comércio de falsas relíquias, que a Igreja sempre condenou, com sucesso relativo, o que deu argumentos às críticas dos reformadores protestantes, levando o Conc. de Trento a defender o culto das r., mas com a condição de serem autênticas ou de serem autenticadas”.

31 Natália Marinho Ferreira-Alves, *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca* (Porto: Arquivo Histórico/ Câmara Municipal do Porto, 1989), 40-41.

32 Ferreira-Alves, *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca*, 43-44.

33 CONSTITUIÇÕES Synodaes do Bispado do Porto, ordenadas pelo muyto Illustre & Reuerendissimo Senhor Dom Frey Marcos de Lisboa Bispo do dito Bispado &c. (...). (Coimbra: Antonio de Mariz: à custa de Giraldo Mendez, liureiro, 1585); CONSTITUIÇÕES do Arcebispado de Lisboa assi as antigas como as extravagantes primeyras e segundas. Agora nouamente impressas por mandado do Ilustríssimo & Reuerendissimo Senhor dō Miguel de Castro Arcebispado de Lisboa (Lisboa: Belchior Rodrigues, 1588); CONSTITUIÇÕES Synodaes do Bispado do Porto, Porto por (Joseph Ferreyra Impressor da Universidade de Coimbra, 1690).

34 Diocese da Guarda - Constituições synodaes do bispado da Gvarda. Impressas por mandado do III.mo

Numa perspectiva mais ampla, uma série de escritos e também tratados de promotores da Igreja se direcionaram a orientar os artistas na execução de toda a obra de arte, seja arquitetura, escultura ou pintura. Entre os principais direcionamentos que cercaram os tratadistas a partir da segunda metade do século XVI, cita-se a publicação da obra de Carlo Borromeo [1538-1584], intitulada *Instructiones Fabricae Et Supellectilis Ecclesiasticae* (1577), como fundamental para a arte e arquitetura católicas após os decretos tridentinos.

Sobrinho do Papa Pio IV, Borromeo muda-se para a cidade de Roma ainda jovem, no ano de 1560,³⁵ para uma escalada de estudos que duraria cinco anos, época em que além de cumprir seus compromissos ligados à Igreja, como arcebispo de Milão e cardeal secretário de Estado, empenha-se por certo em testemunhar os avanços voltados à construção e restauro de edifícios sagrados, que ocorriam naquele momento, intensificados pelo restabelecimento da confiança e entusiasmo religioso decorrente das diretrizes do Concílio de Trento em curso.

Traduzido por Gabriel Frade, em sua tese de doutorado³⁶, lê-se das Instruções de Borromeo (obra de referência, segundo Frade, para a liturgia e arquitetura religiosa tanto daquele período como dos tempos atuais), um conjunto de diretrizes para orientar “tanto sobre a construção de edifícios sagrados, capelas, altares, oratórios, batistérios, sacrários e outras coisas deste gênero que devam ser construídas, quanto acerca das vestes igualmente sacras, ornamentos, vasos e qualquer outro aparato eclesiástico que deva ser confeccionado (...)³⁷, referindo-se inclusivamente ao modo devido para a exposição de relíquias.

Curiosamente, outro exemplar de coleção particular paulista traz o ex ossibus, em homenagem a S. Carlo Borromeo. Trata-se de uma peça novecentista, composta, na sua estrutura, por fios metálicos entrelaçados e soldados à maneira de um trabalho em filigrana em prata dourada e envolta de elementos ornamentais em arabesco com aplicações de pedras e vidros. O receptáculo para a reserva das partículas se apresenta de forma circu-

e Reverend.mo Sen.or Dom Francisco de Castro, bispo da Gvarda, e do Conselho de Sva Magestade (Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1621), fls. 8 a 9 e 188 a 189 v. *apud* João Francisco Brites Grave, “Relicários portugueses em metal (séculos XVII e XVIII) Tipologias, terminologia, obras e mecenias” (Tese de Doutoramento Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2021), 39-40.

35 Andrea Buchidid Loewen, “A Contra-Reforma, o ornamento na arte e a arquitetura religiosa,” *Limiar* - vol. 2, nº 3(2014), 49.

36 Gabriel dos Santos Frade, “Entre Renascimento e Barroco: os Fundamentos da Arquitetura Religiosa e a Contrarreforma – o De Fabrica Ecclesiae de Carlos Borromeu” (Tese de Doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2016).

37 Santos Frade, “Entre Renascimento e Barroco: os Fundamentos da Arquitetura Religiosa e a Contrarreforma – o De Fabrica Ecclesiae de Carlos Borromeu,” 150.



Fig. 7. Autor desconhecido, Relicário (Natureza: Ex ossibus - Relíquia San Carlo Borromeo [1538-1584]), 1976. Prata dourada, metal, pedras e vidro, 125 x 60 x 50 mm (relicário). Roma, Itália. Documento de autenticidade: Vicariato de Roma - reg. n. 316. Coleção Particular, São Paulo. © Iran Monteiro.

las de hóstias ou panos que tiveram contato com um ou outro elemento bento ou sagrado", como reitera Maria Helena Flexor. Anualmente, na Quinta-Feira Santa, os Santos Óleos eram benzidos e utilizados nas cerimônias do batismo e em outros sacramentos, e por diretriz devidamente acondicionados em recipientes de prata ou estanho, nunca de vidro, com os seus respectivos frascos devidamente identificados: catecúmenos, crismas e enfermos. Similar a tal descrição é o exemplar de prata do acervo do MAS-SP, que apresenta ornatos com insígnias do prelado: mitra, pendentes de mitra e bastão pastoral.

A publicação das Constituições, a partir da Sé de Salvador da Bahia, já estabelecia em seu Livro Primeiro, Título VII: *Da adoração que se deve a Deus Nossa Senhor, à Virgem Maria Nossa Senhora e aos santos*, a forma de culto que se recomendava dar a Deus, à Virgem e aos Santos. Por conseguinte, "a mesma adoração de latria com que se adora a Santíssima Trindade se deve adorar a Cristo Redentor Nosso, por ser Unigênito Filho de Deus verdadeiro (...) e ao sagrado lenho da cruz, em que o mesmo Cristo padeceu por nós (...)

lar, onde a teca, como ocorre comumente, apresenta-se em material translúcido.

Neste interim, ocorre citar que, para o Brasil, os ecos da reforma tridentina ocorreram de modo sistemático somente no século XVIII, concomitante ao reinado de D. João V [1706 - 1750], embora os princípios que a orientaram estiveram presentes desde o início da colonização, nomeadamente por meio da atuação dos jesuítas. Portanto, foi o Sínodo diocesano realizado em Salvador da Bahia, em 1707, e a publicação das "Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia", de D. Sebastião Monteiro da Vide [1643-1722], a documentação que adaptou para a realidade colonial as decisões tridentinas³⁸.

Antes de mais, seguindo as Constituições, é curioso notar que o termo "relíquias" era utilizado também para os "óleos sagrados vencidos" e para as "partícu-

38 Cfr. Sebastião Monteiro da Vide, Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia. Estudo introdutório e edição de Bruno Feitler e Evergton Sales Souza (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010).

e qualquer outra cruz, como sinal é representativo da verdadeira, em que o mesmo Senhor nos salvou”³⁹.



Fig. 8a(aberto); 8b(fechado). Prateiro S. M. P. V., Estojo de vasos para santos óleos, século XIX. Prata, 150 x 80 x 50 mm. Doação Monsenhor Sylvio de Moraes Mattos, São Paulo - SP. Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo. © Iran Monteiro.

Sobre a singular atenção direcionada às relíquias dos Santos, lê-se nas Constituições, particularmente no Título VIII do Livro Primeiro: *Do culto devido às santas relíquias e sagradas imagens*, que “nenhum católico pode duvidar das relíquias dos santos aprovadas pela Igreja, ou sejam parte de seu corpo, ou outras coisas que em vida, ou depois da morte, os tocassem, devem ser veneradas, porque assim o dispõe o sagrado Concílio tridentino (...).” No mesmo Livro, outras determinações sucedem: “mandamos também que se não comprem ou vendam relíquias, como dispõem os sagrados cânones (...) entendendo-se que na compra e venda delas se ofende muito a religião cristã e comete grave crime de simonia”⁴⁰.

Na perspectiva de suas funções e usos propriamente ditos, o relicário como alfaia litúrgica e devocional e de encantadora dimensão artística na ação de honrar e venerar os Santos (*dulia*⁴¹), distingue-se como um alicerce doutrinal na propagação do culto às relíquias, estando no cerne do desenvolvimento das manifestações artísticas partícipes desse culto, para o qual

39 Monteiro da Vide, *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, 133.

40 Monteiro da Vide, 134 e 135.

41 Cfr. Hector Schenone, *Iconografía Del Arte Colonial* (Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992), 23: “A la veneración de los mártires y de los confesores se sumó, a partir del siglo VI, la de ciertos hombres y mujeres insignes por sus virtudes o por el valor de su doctrina. A la estima de las reliquias, la solemnidad de las celebraciones litúrgicas y la composición de oraciones y oficios especiales, se unió la costumbre de imponer a los recién bautizados el nombre de los suervos de Dios. Todo ello fue la base sustentadora de un culto que se denomina con el nombre de *dulia* [...].”

o relicário as suas notórias composições arquitetônicas se erguem para conservar, expor e transladar as lipsanotecas.

Assim, as relíquias difundiram-se por igrejas, conventos e entre os leigos⁴² e, após 400 anos, continuaram a receber atenção e a serem foco de cuidados e preocupações em reuniões conciliares. É o que se pode verificar em normativa manifesta no concílio ecumênico convocado pelo Papa João XXIII, no ano de 1961 - o Concílio Vaticano II. Nele, as relíquias são retomadas com menção especial na Constituição sobre a Sagrada Liturgia *Sacrosanctum Concilium* (04 de dezembro de 1963), Constituição Litúrgica, n.º 111):

A Igreja, segundo a tradição, venera os Santos e as suas relíquias autênticas, bem como as suas imagens. É que as festas dos santos proclamam as grandes obras de Cristo nos seus servos e oferecem aos fiéis os bons exemplos a imitar. Para que as festas dos Santos não prevaleçam sobre as festas que recordam os mistérios da salvação, muitas delas ficarão a ser celebradas só por uma igreja particular ou nação ou família religiosa, estendendo-se apenas a toda a Igreja as que festejam Santos de inegável importância universal⁴³.

Ainda que a partir do Concílio Vaticano II as relíquias tenham sido deixadas de ser presença obrigatória em um dos lugares mais sagrados da igreja, o altar⁴⁴ (tradição que remonta ao catolicismo paleocristão), constata-se que em pleno século XXI "as relíquias continuam sendo um valioso sacramental da Igreja, confirmado pela instrução 'As relíquias na Igreja: autenticidade e conservação' (Roma 2017)"⁴⁵, como aponta Dom Odilo Pedro Scherer, cardeal e arcebispo de São Paulo.

Permite-se inferir, portanto, que tal valoração tem sido um dos mais importantes motivos para a conservação dos relicários e de sua preservação. É o que se pode notar pelos exemplares aqui apresentados, os quais abarcam diversas composições, numa dinâmica de adequações, entre a essência das relíquias e a morfologia dos relicários, que surpreende o pesquisador interessado. São objetos que hoje musealizados e retirados de sua função cultural, encontram-se suscetíveis a leituras multidisciplinares.

⁴² Maria Helena Ochi Flexor, "O Concílio de Trento e as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia: 'programa' da arte sacra no Brasil," Em *Iconografia: pesquisa e aplicação em estudos de Artes Visuais, Arquitetura e Design*, eds. Maria Herminia Olivera Hernández e Eugênio de Ávila Lins (Salvador: EDUFBA, 2016), 218.

⁴³ Concílio Vaticano II, "Constituição sobre a Sagrada Liturgia *Sacrosanctum Concilium*". [⁴⁴ Evaristo e Farah, *Relíquias Sagradas. Dos tempos bíblicos à era digital*, 287.](https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/>. Consultado em 04 de março de 2023,</p></div><div data-bbox=)

⁴⁵ Dom Odilo Pedro Scherer, "Sagradas Relíquias: um encontro com Deus," em Evaristo e Farah, *Relíquias Sagradas. Dos tempos bíblicos à era digital.*, 13. [Capítulo VI/ O Ano Litúrgico/ As festas dos Santos, n.º 111].

3. RELÍQUIAS E RELICÁRIOS NO ESPAÇO DOS MUSEUS E DAS COLEÇÕES PRIVADAS: RESPEITO E CIENTIFICIDADE

É relevante memorar que os sacramentos, principais instituições de Cristo, requerem historicamente um ceremonial devido e, para evidenciar tal propósito no âmbito da museologia ocidental, ver-se-á no século XX o atestar de uma nova fase pela valorização do patrimônio religioso atribuído ao objeto e ao mobiliário de museu. Admira-se a obra de arte, os materiais e técnicas, bem como se estuda a doutrina apresentada pela iconografia, e cada vez mais o sagrado. No âmbito da “museologia de religião”, Maria Isabel Roque discorre que:

[...] A Igreja, na sequência do Concílio Vaticano II e através da Comissão Pontifícia para os Bens Culturais da Igreja, assumiu a musealização como um destino adequado ao património religioso desafecto, transformando-se num instrumento ao serviço da evangelização. Embora o valor patrimonial e artístico seja evidenciado, o objecto é exposto em função do sentido teológico e do uso litúrgico que lhe seja inerente⁴⁶.

O século XX, como referido, atesta uma nova fase em direção à valorização do patrimônio cultural atribuído ao objeto e ao mobiliário religioso; a partir desse tempo, tem-se destacado no discurso historiográfico o estudo dos relicários, bem como a atenção direcionada às relíquias no sentido das recomendações e códigos de conduta aplicados à sua exposição em espaços dos museus de arte sacra.

Ao conceituar a arte sacra, Pereira da Costa discorre que “sendo uma arte ao serviço do culto, além do caráter utilitário, sua função é elevada a outra categoria, a função sacra [...] numa acção sagrada”. Acrescenta o mesmo autor que “o sentido distingue-se quer pelos materiais empregados, cuja beleza e riqueza contribuem para a sua dignidade e nobreza, quer pela proporção das formas ou pela iconografia e simbologia decorativa associada”⁴⁷.

Renovam-se, por conseguinte, as otimistas palavras de Maria Isabel Roque, a partir de sua análise sobre um determinado roteiro expositivo: “embora a apresentação museológica continue a evidenciar o valor patrimonial e artístico do objecto, este passa a ser usado como código na explicação do ritual católico”⁴⁸.

⁴⁶ Maria Isabel Rocha Roque, “A exposição do sagrado no museu,” *Comunicação & Cultura*. Lisboa, n. 11 (2011), 137.

⁴⁷ Pereira da Costa, “Museologia da Arte Sacra em Portugal (1820-2010). Espaços, Momentos, Museografia,” 504.

⁴⁸ Roque, “A exposição do sagrado no museu”, 138.

Nessa linha de raciocínio, Crispin Paine, professor emérito de Arqueologia da *University College London*, em entrevista recente, concedida ao *Glencairn Museum*, também levanta questões importantes sobre a trajetória dos museus que salvaguardam objetos sagrados. Paine destaca a oportunidade que os museus dessa índole têm para estabelecer laços com as comunidades e elucidar diversos aspectos ligados à religião, como também a culturas e tradições⁴⁹.

Paine pondera ainda que é dever dos museus explicitar o significado de seus objetos, reforçando a ideia de que além de se “dar ênfase à beleza do objeto, ou conhecer a sua história recente, ou saber do que é feito, e assim por diante [...] os visitantes também devem ser encorajados e ajudados de modo didático a compreender o significado religioso do objeto, tanto pelo direito de saber, quanto por ser esse o primeiro passo para uma compreensão mais ampla da fé que legitima: da fé de outras pessoas e da fé de si próprio”⁵⁰ [tradução e interpretação minhas].

Ademais, o referido professor faz menção ao relicário salvaguardado no Museu Knights of Columbus em New Haven, Connecticut, que contem relíquias obtidas a partir da exumação [1981] dos restos mortais do Padre Michael J. McGivney [1852-1890], destacando as peculiaridades inerentes à transferência dos objetos sagrados de seu contexto original para o espaço institucionalizado do museu (na qualidade de bem público, controlado por regulamento de gestão patrimonial) e para o espaço afeto e restrito da coleção privada (na qualidade de patrimônio exclusivo de um indivíduo ou empresa).

4. À GUIA DE CONCLUSÃO

Ao ter em vista o respeitoso panorama que se direciona ao estudo do relicário, “entendido como um ostensório de veneras, no sentido etimológico do termo”⁵¹, de heranças artísticas e culturais, de memórias e valores, buscou-se dedicar algumas linhas para refletir sobre as circunstâncias de seu significado no transcorrer de uma nova realidade, enquanto objeto museológico, que se quer pleno em sua dimensão expositiva. E não obstante discorrer sobre as tipologias de relicários existentes e o universo plástico que preciosamente os acode, julgou-se plausível, mesmo que brevemente,

⁴⁹ Crispin Paine, “Glencairn Museum news archive religious objects in museums: an interview with Crispin Paine,” <https://www.glencairnmuseum.org/newsletter/2017/3/27/religious-objects-in-museums-an-interview-with-crispin-paine>. Consultado em 28 de março de 2023.

⁵⁰ Crispin Paine, “Glencairn Museum news archive religious objects in museums: an interview with Crispin Paine.”

⁵¹ Grave, “Relicários portugueses em metal (séculos XVII e XVIII). Tipologias, terminologia, obras e mecenatas”, 113.

destacar as pesquisas científicas que se aplicam ao estudo da arte sacra e à essência dos acervos dessa índole, por meio de um discurso crítico no sentido de priorizar as estratégias educativas e o respeito aos significados dos objetos religiosos e ao próprio público.

BIBLIOGRAFIA

- Alves, Fernanda, Pedro Ferrão, Rui Carvalho, y Teresa Maranhas. *Caderno de Normas de Inventário*. Ourivesaria. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, 2011.
- Aquino, Tomás de. "Suma teológica." <Https://www.suma-teologica-tomas-de-aquino-suma-teologica-volume-1-9-edicoes-loyola-2009-2012>.
- Azevedo, Carlos de . *Estudos de iconografia cristã*. Vila Nova de Gaia: Fundação Manuel Leão, 2016.
- Attwater, Donald. *The Avenel Dictionary of Saints*. New York: Avenel Books, 1979.
- Borromeo, Carlos. *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae, libri II. de Monumenta Studia Instrumenta Liturgica*, vol. VIII, Milano: Libreria Editrice Vaticana, 2000.
- Buggeln, Gretchen, Simon Coleman, e Richard H. Davis. "Visual Culture and Material Culture: Paradigms for the Study of Religion." *Material Religion* 5, no. 3 (2009): 355-363.
- Calvino, João. *João Calvino - Série Clássicos da Reforma*. São Paulo: Vida Nova, 2017.
- Carli, Enzo. *Il reliquiario del corporale di Orvieto*. Milano: Martello editore, 1963.
- Chevalier, Jean. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio (várias edições).
- Cidoc e Icom. *Declaração de princípios de Documentação em museus e Diretrizes internacionais de informação sobre objetos de museus: categorias de informação do comitê internacional de Documentação (cidoc - icom)*. Coleção Gestão e Documentação De acervos: textos de referência. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.
- Costa, Antonio Manuel Ribeiro Pereira. "Museologia da Arte Sacra em Portugal (1820-2010). Espaços, Momentos, Museografia." Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2011.
- Coutinho, Maria Inês Lopes, coord. *Museu de Arte Sacra de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2014.

- Cymbalista, Renato. "Relíquias Sagradas e a construção do território cristão na Idade Moderna." *Anais Do Museu Paulista: História e Cultura Material* 14, dezembro de 2006. <Https://doi.org/10.1590/S0101-47142006000200002>.
- Dierkens, Alain. "Du bon (et du mauvais) usage des reliquaires au Moyen Âge." Em *Les reliques Objets, cultes, symbols. Actes du colloque international de l'Université du Littoral-Côte d'Opale (Boulogne-sur-Mer)*, coord. Edina Bozôky et Anne-Marie Helvétius, 241. Ghent, Belgium: Brepols Publishers, 1997.
- Droit Canonique. "Canon N° 1281. Code de Droit Canonique (1917) CIC/1917." <Https://www.droitcanonique.fr/codes/cic-1983-1/c-1281-cic-1917-3045>.
- Evaristo, Carlos. "Cristianismo: relíquias sagradas devem ser consideradas patrimônio cultural." <Https://www.vaticannews.va/pt/mundo/news/2021-06/cristianismo-reliquias-sagradas-acervo-ourem-fatima-portugal.html>.
- Evaristo, Carlos, e Fábio Tucci Farah. *Relíquias Sagradas. Dos tempos bíblicos à era digital*. São Paulo: Paulus, 2020.
- Falcão, D. Manuel Franco. "Relíquias". *Enciclopédia Católica popular*. <Https://arquivo.ecclesia.pt/catolicopedia>.
- Feitler, Bruno, e Evergton Sales Souza, coord. *A Igreja no Brasil: Normas e Práticas durante a Vigência das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. São Paulo: Editora Unifesp, 2011.
- Ferreira-Alves, Natália Marinho. *A Arte da Talha no Porto na época Barroca*, vol. 1. Porto: Arquivo Histórico – Câmara municipal do Porto, 1989.
- Flexor, Maria Helena Ochi. "O Concílio de Trento e as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia: 'programa' da arte sacra no Brasil." Em *Iconografia: pesquisa e aplicação em estudos de Artes Visuais, Arquitetura e Design*, editado por Maria Herminia Olivera Hernández e Eugênio de Ávila Lins, 206-251. Salvador: EDUFBA, 2016.
- Fontenay, Eugène. *Les bijoux, anciens et modernes*. Paris: Maison Quantin, 1887.
- Frade, Gabriel dos Santos. "Entre Renascimento e Barroco: os Fundamentos da Arquitetura Religiosa e a Contrarreforma – o De Fabrica Ecclesiae de Carlos Borromeu." Tese de Doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2016.
- Geary, Patrick. *Furta Sacra. Thefts of Relics in the Central Middle Ages*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2011.
- Getty Research Institute. *Art & Architecture Thesaurus*. <Http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/index.html>.

- Guarnieri, Thais e Ribeiro, Mariana. *Filigrana: história e técnica*. São Paulo: LCTE Editora, 2012.
- Guedes, Natália Correia (coord.), e Sandra Vasco Rocca (dir.). *Thesaurus. Vocabulário de objectos do culto católico*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa e Fundação da Casa de Bragança, 2004.
- Guimarães, Francisco de Assis Portugal. "Relíquias e Relicários em Salvador, Bahia: devoção e arte." Tese de Doutoramento, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, 2016.
- Grave, João Francisco Brites. "Relicários portugueses em metal (séculos XVII e XVIII) Tipologias, terminologia, obras e mecenas." Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2021.
- Gy, Pierre-Marie. "Liturgia." Em *Dicionário Crítico de Teologia*, editado por Jean-Yves Lacoste, 1518. Tradução: Paulo Menezes et al. São Paulo: Paulinas/ Edições Loyola, 2004.
- Hahn, Cynthia Jean. *The reliquary effect: enshrining the sacred object*. London, UK: Reaktion Books, 2017.
- Loewen, Andrea Buchidid. "A Contra-Reforma, o ornamento na arte e a arquitetura religiosa". *Limiar* – vol. 2, nº 3 (2014): 32–66.
- Marques, Iolanda Vanessa Lopes Ribeiros Alves. "Estudo para aplicações de filigrana portuguesa em acessórios de moda." Tese Doutoramento, Universidade de Aveiro, 2014.
- Melo, Sabrina Fernandes. "Robert Chester Smith e o Colonial na Modernidade brasileira: entre História da Arte e Patrimônio." Tese de Doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina, 2018.
- Muela, Juan Carmona. *Iconografía de los Santos*. Madrid: Akal, 2008.
- Nascimento, Carlos Arthur Ribeiro. *Um mestre no ofício: Tomás de Aquino*. São Paulo: Paulus, 2011.
- Naz, Raoul. *Dictionnaire de droit canonique*, vol. 7. Paris: Letouzey et ané, 1965.
- Nunes Junior, Ario Borges, coord. *Relíquia transcendência do Corpo*. São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2017. Publicado em conjunto com uma exibição de mesmo título, apresentado no local da exposição, de 8 de outubro de 2017 a 8 de janeiro de 2018.
- . *Relíquia: o destino do corpo na tradição cristã*. São Paulo: Paulus, 2013.
- Paine, Crispin. *Religious objects in Museums*. Londres: Bloomsbury, 2013.

- . "Religious objects in Museums: uma entrevista com Crispin Paine." Entrevistado por CEG. *Glencairn Museum News*, março 30, 2017. [Https://www.glencairnmuseum.org/newsletter/2017/3/27/religious-objects-in-museums-an-interview-with-crispin-paine](https://www.glencairnmuseum.org/newsletter/2017/3/27/religious-objects-in-museums-an-interview-with-crispin-paine).
- Reis Filho, Nestor Goulart. *Robert Smith e o Brasil: arquitetura e Urbanismo*. Brasília, DF: Iphan, 2012.
- Reycend, João Baptista. "O sacrosanto, e ecumenico Concilio de Trento em latim, portuguez dedica e consagra aos excell[entissimo]. e ver. senhores Arcebispos e Bispos da Igreja Lusitana".
[Https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/records/item/93799-o-sacrosanto-e-ecumenico-concilio-de-trento-em-latim-e-portuguez](https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/records/item/93799-o-sacrosanto-e-ecumenico-concilio-de-trento-em-latim-e-portuguez).
- Reys, Gabriela Sánchez. "Relicários novohispanos a través de una muestra de los siglos XVI al XVIII". Dissertação de Mestrado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Ribeiro Pereira da Costa, António Manuel. "Museologia da arte sacra em Portugal (1820-2010). Espaços, momentos, museografia." Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2011.
- Roque, Maria Isabel. *Altar Cristão. Evolução até à Reforma Católica*. Lisboa: Universidade Lusíada, 2004.
- . *O Sagrado no Museu: musealização de objectos de culto católico em contexto português*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2011.
- Saloio, Marta Isabel. "Os Relicários em Portugal e no Mundo Português entre os Séculos XVI e XVIII. Um Estudo Introdutório." Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2016.
- Sauter, Juliano. "As relíquias eram a *virtus*: objetos religiosos e agência no discurso jesuítico das cartas ânuas - Província Jesuítica do Paraguai, séculos XVII e XVIII." Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2022.
- Smith, Robert Chester. "Arte." Em *Manual Bibliográfico de Estudos Brasileiros*, org. William Berrien, e Rubens Borba de Moraes, 12-129. Brasília: Senado Federal, 1998.
- Vide, Sebastião Monteiro da. *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. Estudo introdutório e edição de Bruno Feitler e Evergton Sales Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.
- Voelker, Evelyn Carole. «Charles Borromeo's «Instructiones fabricae et super-ilectilis ecclesiasticae, 1577. A translation with commentary and analysis.» *Art & Music Histories – Theses*, Syracuse University, 1977. [Https://surface.syr.edu/fia_etd/3](https://surface.syr.edu/fia_etd/3).

Royal Buildings in Angola, ou uma inesperada incursão de Robert C. Smith na arte da África subsaariana

Royal Buildings in Angola, or an unexpected incursion by Robert C. Smith into the art of sub-Saharan Africa

Sílvia Ferreira¹

IHA - NOVA FCSH / IN2PAST

RESUMO

Fazendo parte do espólio documental de Robert C. Smith, em depósito na Biblioteca de Arte e Arquivos da Fundação Calouste Gulbenkian, encontra-se um texto inédito deste historiador de arte, intitulado “Royal Buildings in Angola”, datado de c. 1948. Consta de 18 páginas datilografadas e versa essencialmente sobre o Palácio dos Governadores de Angola, em Luanda, apoiado sobretudo em duas fontes iconográficas inéditas sobre o edifício: uma planta pertencente à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNRJ) e uma vista da praça dos governadores à guarda do Arquivo Histórico Ultramarino (AHU), em Lisboa.

Inserir este texto na produção mais vasta de Robert Smith sobre cartografia e iconografia arquitetónica dos séculos XVII e XVIII, especialmente naquela referente ao Brasil, é um dos objetivos deste trabalho, outro, o principal, será enquadrar, analisar e publicar em anexo, o texto em causa. Dar-se-á, assim, a conhecer, mais de 60 anos depois da sua redação, uma investigação minuciosa e bem alicerçada nas suas fontes, fazendo cumprir o seu desígnio inicial, a divulgação de fontes desconhecidas e relevantes para a história de um monumento que, não obstante as contínuas reconstruções, desde o século XVI se encontra no mesmo local para onde foi projetado.

Palavras-chave: Angola, Luanda, Palácio, Governadores, Arquivos.

¹ 1. Este estudo enquadrava-se na investigação financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P., no âmbito da Norma Transitória-[DL 57/2016/CP1453/CT0029]. (<https://doi.org/10.54499/DL57/2016/CP1453/CT0029>).

ABSTRACT

Among Robert C. Smith's collection of documents on deposit at the Calouste Gulbenkian Foundation's Art Library and Archives is an unpublished text by this art historian, titled “Royal Buildings in Angola”, dated c. 1948. It consists of 18 typewritten pages and is essentially about the Palace of the Governors of Angola, in Luanda, based mainly on two unpublished iconographic sources about the building, a plan belonging to the Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNRJ) and a view of the governors' square kept by the Arquivo Histórico Ultramarino (AHU), in Lisbon.

Inserting this text into Robert Smith's wider production on cartography and architectural iconography of the 17th and 18th centuries, especially that relating to Brazil, is one of the aims of this work, and the other, the main one, will be to frame, analyse and publish the text in question in an appendix. This will bring to light, more than 60 years after it was written, a thorough investigation that is well grounded in its documents, thus fulfilling its initial purpose, the dissemination of unknown sources that are relevant to the history of a monument that, despite continuous reconstruction, since the 16th century has stood in the same place where it was built.

Keywords: Angola, Luanda, Palace, Governors, Archives.

UMA PUBLICAÇÃO ADIADA

Na obra editada do historiador de arte Robert C. Smith (1912-1975), estudos sobre a arte produzida no continente africano têm uma expressão residual, de que a publicação “O mausoléu de D. João V, em Luanda”² é o único caso conhecido.

Não existiam referências que nos permitissem pensar que Smith tenha alguma vez viajado para aquele continente, ou que tenha sequer demonstrado maior interesse pela arte colonial da então África portuguesa, ao contrário do que fez, por exemplo, para a arte brasileira dos séculos XVII e XVIII, sobre a qual publicou intensamente³. Também por este facto, a locali-

2 Cf. Robert C. Smith, “O mausoléu de D. João V em Luanda”, *A Província de Angola*, vol. 28 (1950). Publicação que deu o mote para o texto que mais tarde escreveria, intitulado “Os mausoléus de D. João V nas quatro partes do mundo”, *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, Tomo XXI, 2.ª série, 1(1955).

3 A sua incursão na arte colonial brasileira enquadrou-se nas atividades e linhas de investigação promovidas, em primeiro lugar, pela sua universidade (Harvard), e depois pelas instituições que se dedicaram a estudos nessas geografias, em que, por exemplo, a *Hispanic Society of America* e a *Hispanic Division* da Biblioteca do Congresso, em Washington, se destacaram. A sua produção poderá ser consultada no elenco final de bibliografia da sua autoria no livro coordenado por Jorge Rodrigues e Manuel Costa Cabral, *Robert C. Smith (1912-1975). A investigação em história da arte* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 438-451), no capítulo escrito por A. J. R. Russell-Wood, “Robert Chester Smith: investigador e historiador” e naquele da responsabilidade de Benedito Lima de Toledo, intitulado: “Robert Chester

zação no seu espólio documental depositado na Biblioteca de Arte e Arquivos da Fundação Calouste Gulbenkian, de um estudo inédito intitulado “Royal Buildings in Angola”⁴ foi uma dupla surpresa; pela data do escrito, cerca de 1948⁵ e pela geografia escolhida.



Fig. 1. Andrea Antonio Orazi. *Pianta della città di Loanda, ó, S. Paolo metrop. del regno d'Angola*. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Smith e a arquitectura no Brasil”, inseridos na obra supracitada, respetivamente em 53-55 e 83-107. Na mesma obra, e para o tema do estudo dos engenheiros militares no Brasil, destaca-se, igualmente, o artigo de Mário Mendonça de Oliveira, “Robert Smith e a engenharia militar brasileira”, em 253-275. De imprescindível consulta são os dois volumes editados pelo IPHAN, coordenados por Nestor Goulart Filho, em cuja introdução se apresentam três textos, um do próprio coordenador da obra, intitulado: “Os tempos de Robert C. Smith”, outro da autoria de Beatriz Siqueira Bueno “Robert Smith: um olhar inédito para linhas e entrelinhas do discurso visual” e por fim um assinado pela dupla José Pessoa e Renata Araújo, “O acervo fotográfico de Robert Chester Smith relativo ao Brasil”. Cf. Nestor Goulart Filho, coord. *Robert Smith e o Brasil* (Brasília: IPHAN, 2012). Nestes textos, é traçado um perfil crítico e analítico da investigação, publicação e inéditos de Robert Smith, absolutamente fundamental para a compreensão da sua obra, não só referente ao Brasil, mas alargada a outras geografias e temas que denotam o seu método de trabalho. Os textos revelam ainda como a pesquisa dele foi catalisadora de futuras investigações, assim desenvolvendo pistas e alargando conhecimentos.

4 Biblioteca de Arte e Arquivos da Fundação Calouste Gulbenkian, *espólio de Robert C. Smith*, cx. 3, capilha 7.

5 Robert Smith refere que este seu texto se inseriria no âmbito das comemorações dos trezentos anos da reconquista de Angola aos holandeses, em 1648.

O mistério soluciona-se parcialmente através da leitura de uma carta que Fernando Batalha (1908-2012)⁶, arquiteto funcionário do Estado português, a trabalhar em Angola, lhe endereça a 25 de abril de 1952. Nela, agradece a missiva de Smith de 28 de janeiro do mesmo ano e desculpa-se por responder apenas três meses depois. Justifica-se com o facto de só naquele momento lhe poder enviar as fotografias das ruínas de S. Salvador do Congo, fotografias que efetivamente fazem parte do espólio fotográfico do historiador de arte. Refere que o diretor do Museu de Angola, Manuel de Gusmão Mascarenhas Gaivão (1901-1971), lhe tinha comunicado ter escrito há tempos a Smith, pedindo-lhe colaboração na revista do Museu, “Arquivos de Angola”, e que publicaria em separata o texto de Smith sobre a arquitetura antiga de Angola. Diz Fernando Batalha:

(...) eu estou ansioso por que chegue a sua documentação sobre o Palácio dos Governadores de Angola, pois estou agora justamente fazendo um projecto de remodelação e ampliação desse velho edifício e gostaria de conhecer os planos antigos, para poder orientar o meu trabalho dentro dos moldes primitivos e que já foram bastante alterados com obras feitas em diversas épocas. Oxalá que os seus elementos ainda venham a tempo de eu os aproveitar⁷.

Tal parece não ter acontecido, pois, segundo julgamos saber, o historiador de arte norte-americano nunca avançou com a publicação do artigo e a hipótese de ter partilhado as suas descobertas com Fernando Batalha parece longínqua, sabendo nós como era cioso dos seus achados e de como fazia questão em revelar em primeira mão as novidades procedentes das suas investigações, exceção que abria apenas aos amigos mais chegados, que consultava e a quem confiava a revisão dos seus textos.

Questionamo-nos sobre a verdadeira razão para a não publicação deste trabalho, antigo de 27 anos à morte de Smith. Mesmo na edição que propôs à Fundação Calouste Gulbenkian, em 1973, intitulada “Miscelânea de estudos dos séculos XVII-XIX”, onde inclui uma série de escritos em que es-

6 Sobre a vida e a obra de Fernando Batalha e o seu papel determinante na defesa e restauro dos monumentos de Angola, entre os anos 40 e 70, veja-se: Vera Mariz, “Fernando Batalha: a actividade na Comissão dos Monumentos de Angola e a relação com o Brasil”, in *De Viollet-Le-Duc à Carta de Veneza: teoria e prática do restauro no espaço Ibero-American*, coord. José Delgado Rodrigues (Lisboa: Artis e LNEC, 2014), 323-330.

7 Carta de Fernando Batalha a Robert C. Smith. Biblioteca de Arte e Arquivos da Fundação Calouste Gulbenkian, *espólio de Robert C. Smith*, Cx. 3, capilha 7. A intervenção de Fernando Batalha foi levada a cabo depois de abril de 1952, como testemunha a sua carta enviada a Robert C. Smith. Segundo Isabel Martins: “A expressão classicizante atual, marcada pelo corpo central com frontão e arcos redondos, foi dada pela intervenção do arquiteto Fernando Batalha”. Cf. “Palácio do Governo Geral, Luanda (São Paulo de Luanda), Luanda, Angola” consultado a 15 de abril de 2023, <https://hhip.org/pt/Heritage/Details/62>.

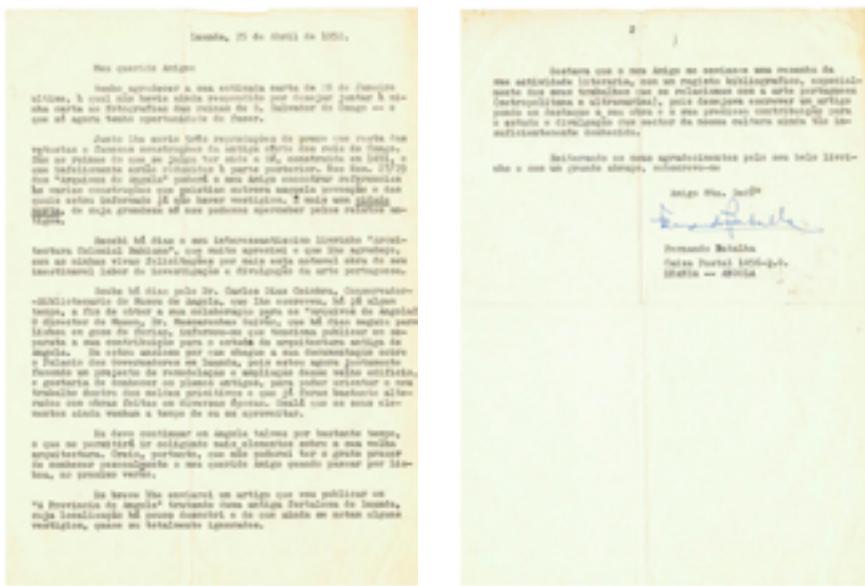


Fig. 2 e 2a. Carta de Fernando Batalha a Robert C. Smith. Fundação Calouste Gulbenkian (FCG). Biblioteca de Arte e Arquivos (BAA). Espólio de Robert C. Smith

tava a trabalhar, não se encontra referenciado este texto⁸. Uma hipótese para este “esquecimento” poderá alicerçar-se na questão colonial portuguesa em África. Como é sabido, a sociedade que emerge da II Guerra Mundial destro- na os velhos poderios europeus como polos de influência mundial. O poder desloca-se, então, para duas potências emergentes, os Estados Unidos e a União Soviética, que ambicionavam, por um lado, maior campo de ação e influência nos países anteriormente colonizados e, por outro, normalizar as relações entre países e dirimir conflitos que desestabilizavam a economia e a paz global. Com a Carta das Nações Unidas a ser assinada pelos Aliados, decorrendo ainda os conflitos da II Guerra, começa-se a gizar os pressupostos para a efetiva descolonização dos países, que ainda viviam ocupados por estados hegemónicos estrangeiros aos territórios ocupados. A experiência do totalitarismo que a Alemanha nazi impôs aos países que ocupou e o ho- rizonte de igualdade, liberdade e fraternidade que a Revolução Francesa tinha instilado nos povos, alimentou igualmente a luta contra a colonização e difundiu na Europa e no Mundo a ideia da autodeterminação dos povos⁹.

8 Cf. Sílvia Ferreira, “Robert C. Smith (1912-1975): Dos projetos terminados aos inacabados. Novos hori- zontes de investigação”, in *Iberoamerica, cartografia abierta* (Valência: Universitat de València, 2023) (no prelo).

9 Sobre esta questão e, genericamente, o papel dos EUA e da ONU na descolonização portuguesa, veja- se: Sérgio Freire, *Portugal na Guerra do Biafra. A Diplomacia do Estado Novo em África: 1967-1969* (Tese de doutoramento, UAL, 2016). Sobre as discordâncias a partir de 1961 entre a ONU e Portugal sobre



Fig. 3. Ruínas da Catedral de São Salvador, Mabanza Congo, Zaire-Angola. FCG, BAA. Espólio fotográfico de Robert C. Smith. CFT001.42497.

Fig. 4. Ruínas da Catedral de São Salvador, Mabanza Congo, Zaire-Angola. FCG, BAA. Espólio fotográfico de Robert C. Smith. CFT001.42492

Smith, como norte-americano e funcionário de instituições do Estado dos EUA, como a Biblioteca do Congresso em Washington e afiliado em instituições culturais, que frequentemente o agraciavam com bolsas de estudo para deslocações a Portugal e ao Brasil, certamente que não desejaria criar “ruído” em torno da sua atividade profissional com a publicação de um texto que se relacionava diretamente com o governo de Portugal em Angola.

Este texto, que se configura em modelo de artigo a ser publicado em revista, versa essencialmente sobre o palácio dos governadores de Angola, em Luanda, apoiado em dois documentos cartográficos inéditos, um deles depositado na coleção da BNRJ e intitulado *“Planta do Palacio da residência dos Ilustríssimos e Excelentíssimos Senhores Governadores de Angola”* e o outro pertencente ao Arquivo Histórico Ultramarino português, a que Smith se refere como uma vista da Praça do Palácio, datada de 1816.

A PRODUÇÃO SOBRE ARTE LUSO-BRASILEIRA

As incursões de Robert Smith nos arquivos brasileiros e portugueses foram uma constante ao longo da sua longa jornada como historiador da arte ibero-americana. Facilmente comprovado pela lista das suas obras publicadas e inéditas, este método de trabalho, que privilegiava as existências documentais, possibilitou-lhe o descobrimento ou redescobrimento de fontes arquivísticas e estudos há muito relegados ao esquecimento¹⁰, de que ele notoriamente se regozijava em dar à estampa e sobre os mesmos proferir palestras e promover cursos, tanto nos locais de origem da documentação,

esta matéria, cf. A.E Duarte Silva, “O litígio entre Portugal e a ONU (1960-1974)”, *Análise Social*, XXX, 130, (1995): 5-50.

10 Como exemplos mais fortes podemos apontar os casos dos arquivos da região do Alto Minho, de que Braga foi o expoente máximo. Cf. os vários livros que dedicou aos artistas da região, retirando-os do anonimato e dando às suas figuras e suas obras expressão internacional.

como nos Estados Unidos. Smith escreveu vários pequenos textos sobre arte e arquitetura brasileira dos séculos XVII, XVIII e XIX, tendo a sua obra maior, *Arquitectura colonial brasileira*, ficado incompleta e inédita¹¹.

Sintomática da sua forma de entender a arte produzida no antigo regime são algumas ideias que deixa entrever em textos seus dedicados à pesquisa documental, especialmente cartográfica e iconográfica, de Portugal e do Brasil. Naquele intitulado “Alguns desenhos de arquitectura existentes no arquivo histórico colonial português”, o autor revela o seu entendimento sobre o ofício do historiador de arte neste contexto:

Há poucos edifícios nas Américas que não tenham sofrido alguma alteração no seu aspecto original, modificados conforme o gosto de gerações sucessivas. Muitas vezes desapareceram totalmente. A tarefa de um estudioso da arquitectura da América colonial é por isso, na maioria das vezes, um problema de reconstrução. Precisa constantemente de documentos pictóricos para recordar a história dos edifícios que analisa (...), quem quiser escrever com autoridade sobre arquitectura colonial no Brasil tem, primeiro, que conhecer os desenhos de viagem de Frans Post, Debret, Hildebrandt, Vidal, Pallière, e mais uma série de artistas peregrinos. Quem trabalhar o grande depósito dos rascunhos de Rugendas¹², existente em Mónaco da Baviera, terá a chave de centenas de mistérios arquitetônicos da América do Sul¹³.

Smith refere que em 1933, “um jovem professor espanhol, Don Diego Angulo Iñiguez¹⁴, publicou em três tomos uma coleção completa de plantas e traçados de edifícios construídos durante quase 300 anos nas colónias americanas da Coroa Espanhola”. A publicação, segundo ele, foi fundamental para o estudo da arquitetura colonial da América espanhola, pois “não somente revelou muitos edifícios na forma em que foram projectados mas, pela sua

11 Cf. Rafael Moreira, “Um projecto frustrado: a arquitectura colonial brasileira, in Robert C. Smith (1912-1975). *A investigação em História de Arte*, coord. Jorge Rodrigues; Manuel Costa Cabral (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000), 163-181.

12 Johann Moritz Rugendas, *Das merkwürdigste aus der malerischen Reise in Brasilien* (Chaffhausen: Brodtmann's lithographischen Kunst-Anstalt, 1836), consultado a 10 de abril de 2023, <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/2386>.

13 Robert C. Smith, “Alguns desenhos de arquitectura existentes no arquivo histórico colonial português.” *Revista do serviço do património histórico e artístico nacional*, n.º 4 (1940): 209-210 consultado em 18 de março de 2023, http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat04_m.pdf.

14 A atividade e percurso académico de Diego Angulo Iñiguez, historiador de arte espanhol, é analisado em Isabel Mateo Gómez, coord., *Diego Angulo Iñiguez, historiador del arte* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001). De igual forma em Miguel Cabanás Bravo; Wilfredo Rincón García, coord., *Las redes hispanas de arte desde 1900* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2014), apresenta-se uma vasta panorâmica sobre as redes de trabalho de cultura hispânica promovidas na metrópole desde o início do século XX. Sobre D. Diego Angulo Iñiguez, no mesmo livro, veja-se de Amelia López-Yarto Elizade, “Diego Angulo Iñiguez y sus aportaciones al estudio del arte hispanoamericano. Su legado fotográfico al CSIC”, 241-249.

riqueza de pormenores, facultou aos especialistas o estabelecimento de teorias positivas sobre todo o sistema de construção na época colonial”¹⁵.

Na verdade, nestes ensaios sobre a cultura visual do Brasil, Smith revê-se nos seus predecessores, tanto nos Estados Unidos, como em Espanha, que vinham desbravando as fontes da história colonial ibero-americana, de que o acima referido historiador de arte espanhol era referência incontornável. Como bem argumenta Amelia López-Yarto Elizalde, Angulo Iñiguez: “(...) abriu numerosos caminhos, muitos dos quais percorreu-os ele próprio, outros seguimo-los nós, os seus discípulos. E um desses caminhos foi o da arte hispano-americana”¹⁶.

Enquadrando a atividade de Robert C. Smith nos anos das primeiras incursões de académicos norte-americanos e espanhóis na arte do novo continente, comprehende-se o seu entusiasmo com as imensas possibilidades da descoberta de campos de investigação e de temas inexplorados, que jaziam no esquecimento à espera de quem os subtraísse à desmemória¹⁷.

No texto supracitado, que dedica aos desenhos de arquitetura à guarda do Arquivo Histórico Ultramarino, refere que até aquela altura ninguém tinha publicado pesquisas relativas a desenhos arquitetónicos de edifícios coloniais brasileiros. Lembrou-se de procurar por eles durante uma estadia em Lisboa, possivelmente em 1940, e refere que não foi difícil encontrá-los. Menciona o diretor do arquivo, Manuel Múrias (1900-1960)¹⁸, que os colocou à sua disposição.

Elenca os desenhos mais relevantes que localizou de edifícios coloniais brasileiros, que representam edifícios já desaparecidos e outros bastante alterados, a que as plantas e desenhos e as descrições coevas devolvem hipóteses de leitura.

15 C. Smith, “Alguns desenhos de arquitectura existentes no arquivo histórico colonial português”, 210.

Posteriormente, Angulo Iñiguez publicará entre 1945-1956, três volumes intitulados: *Historia del Arte Hispanoamericano*. Cf. López-Yarto Elizade, 248.

16 Amelia López-Yarto Elizade, “Diego Angulo Iñiguez y sus aportaciones al estudio del arte hispanoamericano”, 241.

17 Cf. Hellmut Wohl, “Robert Chester Smith e a História da Arte nos Estados Unidos”, Jorge Rodrigues e Manuel Costa Cabral, *Robert C. Smith*, 17-29.

18 Manuel Múrias foi diretor entre 1931 e 1946. Cf. *Boletim do Arquivo Histórico Colonial*, vol. I (1950), 47-48, consultado em 22 de março de 2023, https://books.google.pt/books/about/Boletim_do_Arquivo_Hist%C3%B3rico_Colonial.html?id=OuiOAAAAIAAJ&redir_esc=y. Manuel Múrias fez também parte da Comissão Nacional das Comemorações dos Centenários (1939-1940), por ocasião da Exposição do Mundo Português e foi colaborador na Revista dos Centenários, publicada entre 31 de janeiro de 1939 e 31 de dezembro de 1940. Foi secretário-geral da comissão organizadora do Congresso do Mundo Português, onde pensamos terá conhecido Robert C. Smith, dando ocasião à sua pesquisa no então Arquivo Histórico Colonial. Sobre a participação de Smith no Congresso do Mundo Português, cf. Sílvia Ferreira, “Gold on Blue in Philadelphia Robert C. Smith and the Installation of the ‘Portuguese Chapel’ at the Samuel S. Fleisher Art Memorial”, *RIHA Journal*(2022), 5-7, consultado em 11 de março de 2023, <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/91952/87190>.

Em outro texto de temática semelhante, intitulado: "Some views of colonial Bahia"¹⁹, o autor reitera a importância da pintura de paisagem, da fixação de monumentos antigos e do contributo de engenheiros e outros profissionais ao serviço da corte, que reproduziram e delinearam aspectos naturais, sociais e construtivos das antigas possessões ultramarinas portuguesas. Para sustentar a sua tese adianta: "Na maior parte das vezes são aguarelas anónimas, muitas delas apenas conhecidas dos curadores das coleções a que pertencem. Nenhuma das vistas estudadas neste texto foram alguma vez analisadas ou publicadas, segundo julgo saber (...)"²⁰.

Em vários artigos que deu à estampa versando a arquitetura colonial brasileira, Smith apresentou exemplos de plantas, desenhos, gravuras, litografias, que foi compilando sobre os edifícios abordados. A conjugação destas fontes visuais permitia-lhe uma análise crítica dos objetos em estudo, que habitualmente também comparava com outros seus coevos na metrópole e estes com aqueles europeus.

O circuito de influências artísticas e os autores destes edifícios, habitualmente engenheiros militares ou arquitetos enviados pela Coroa, foram por si estudados e destacados nestes trabalhos. A preocupação em saber quem idealizou, que percurso profissional apresentava e que outras construções delineou, levava-o a pesquisar intensamente, tentando também compor o panorama mais amplo, quer sobre as circunstâncias económicas, políticas, culturais e geográficas em que as obras se inseriam, quer sobre os seus mandatários.

No texto "Alguns desenhos de arquitectura existentes no arquivo histórico colonial português" termina com um repto: "Nas ricas coleções da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, nas dos diversos Institutos de História, Geografia e Arqueologia, e em arquivos particulares, devem existir muitos outros, assim como várias gravuras, litografias e pinturas capazes de mostrar novos aspectos da arquitectura brasileira no período colonial. É preciso descobrir outros documentos, fotografá-los, documentá-los e publicá-los (...)"²¹.

Para terminar esta incursão sobre alguns títulos dados à estampa por Smith e referentes a Arquivos com coleções iconográficas de relevo sobre arte portuguesa e brasileira no antigo regime, saliente-se igualmente o título "Some eighteenth century architectural drawings in Lisbon", publicado

19 Robert C. Smith, "Some Views of Colonial Bahia", *Belas Artes. Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, 1.ª série, 9 (1948): 31-47.

20 C. Smith, 31.

21 Robert C. Smith, "Alguns desenhos de arquitectura existentes no arquivo histórico colonial português", 248-249.

em 1940²², tal como “Alguns desenhos de arquitectura existentes no arquivo histórico colonial português”, que foi editado no Brasil na *Revista do serviço do património histórico e artístico nacional*, acima mencionado. Os desenhos a que se refere pertencem ao acervo da Academia Nacional de Belas-Artes e representam arquitetura de exterior e decoração de interior. Interessa-nos salientar, uma vez mais, a relevância concedida pelo autor a tais fontes de informação para a pesquisa mais sustentada e credível sobre estes temas: “Embora frequentemente de autor desconhecido e representando objetos não identificáveis, são elos vívidos sobre os monumentos e o passado que os criou. Estes, tal como chávenas chinesas e caixas pintadas, são habitualmente mais evocativos, mais cheios do aroma do tempo, do que faustosos palácios e catedrais. É com o objectivo de chamar a atenção para estes desenhos e dar ímpeto ao seu estudo e publicação, que este texto é escrito”²³. Ou seja, nenhuma pista, nenhuma fonte na investigação deve ser descurada, pois todas se alinham em direção aos objetivos maiores do investigador em história da arte, conhecer, divulgar, preservar.

O TEXTO INÉDITO ROYAL BUILDINGS IN ANGOLA

Como já acima referimos, este texto terá sido escrito na sequência da localização por Robert C. Smith na BNRJ, no Brasil, de uma perspetiva e uma planta do Palácio dos Governadores de Angola, de uma planta do edifício das tropas de cavalaria, em Luanda e no AHU, em Lisboa, uma vista da Praça dos Governadores, onde se situa o mesmo palácio, vista que não conseguimos localizar²⁴. Sabe-se que Robert Smith esteve no Brasil em 1937 auferindo uma bolsa de investigação apoiada pelo *American Council of Learned Societies*, com a duração de quatro meses²⁵ e que esteve em Lisboa em 1940 para participar no *Congresso do Mundo Português*, integrado nas comemorações da independência (1140) e da restauração de Portugal (1640). Terá sido, pro-

22 Robert C. Smith, “Some eighteenth century architectural drawings in Lisbon”, *Belas Artes. Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, 1.ª série, 9, 1(1940): 29-36.

23 C. Smith, 30. Tradução nossa a partir do texto em inglês.

24 Esta Vista, a que Robert Smith se refere, datada de 1816, e que é alvo de análise no seu texto, em comparação com a planta do palácio dos Governadores em Luanda, não pôde ser localizada no AHU de Lisboa. Todos os esforços desenvolvidos na localização da mesma em outros arquivos e bibliotecas em Lisboa e no Rio de Janeiro foram até agora infrutíferos.

25 Como refere Beatriz Siqueira Bueno: “Nessa ocasião [1937], no Rio de Janeiro, realizou pesquisas na Biblioteca Nacional e no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, bem como viagens de estudos a Ouro Preto, Mariana e, a cavalo, às mais recônditas referências do “barroco mineiro”, além de São Paulo, Santos, Salvador, Recife, João Pessoa, São Luís e Belém. Cf. Beatriz Bueno, in “Robert Smith: um olhar inédito para linhas e entrelinhas do discurso visual”, coord. Nestor Goulart Filho, *Robert Smith e o Brasil*, 26.

vavelmente, nessas duas ocasiões que logrou tempo para investigar fontes iconográficas, quer na BNRJ, quer no AHU referentes a este seu texto.

Da pesquisa efetuada, ressaltou a evidência de que a produção de plantas, alçados e desenhos de engenheiros e arquitetos a trabalharem nas antigas possessões ultramarinas estaria documentada e espalhada por diversos arquivos e bibliotecas do mundo de língua portuguesa.

A tarefa de os localizar, inventariar e estudar seria determinante para uma compreensão mais abrangente da história da arquitetura civil, militar e religiosa de origem portuguesa naqueles territórios. Dá como exemplo, o então ainda pouco conhecido conjunto de cartografia portuguesa à guarda da BNRJ. Lá, segundo ele, encontrou inúmeras plantas, alçados e gravuras que ilustravam e clarificavam a construção de outros tantos edifícios do Brasil e que, na atualidade, apresentavam já distintos estados de utilização e de conservação, tendo alguns inclusivamente já desaparecido.

Pela ligação mais próxima que tinha com o Brasil, pela sua viagem inicial, pelos contatos que iniciou e manteve ao longo da sua carreira, pela responsabilidade assumida no *Handbook of Latin American Studies*,²⁶ no qual anualmente reportava as atividades culturais e edições brasileiras concorrentes à história da arte e de estudos de cultura, Smith sentia uma ligação emocional e profissional forte ao Brasil. Pensamos que o seu interesse pela arquitetura de Angola terá surgido nesta sequência de estudos sobre arquitetura portuguesa ultramarina, ainda pouco conhecida e divulgada e que as semelhanças que encontrava entre o edificado monumental entre o Brasil e Angola validavam a sua teoria de um modelo construtivo importado da metrópole e adaptado a esses territórios²⁷.

O facto de ter encontrado na BNRJ várias plantas e alçados referentes a edifícios construídos, reconstruídos e alterados por portugueses em

26 Robert C Smith colaborou nesta publicação de 1938 a 1962.

27 A ideia de uma normativa construtiva nos dois territórios assentava igualmente na constatação de que alguns dos governadores de Angola foram-no também no Brasil, bem assim como arquitetos e engenheiros militares que circulavam entre o Brasil e Angola nas suas comissões de trabalho.

No que se refere a estudos sobre a presença arquitetônica portuguesa no oriente, nomeadamente na Índia, Robert Smith nunca se debruçou sobre a mesma, talvez por saber que era um campo de estudos que em Portugal já conhecia trabalho e divulgação, mormente pelas investigações de Mário Tavares Chicó (1905-1966) e de Carlos de Azevedo (1918-1995), dois dos elementos mais reconhecidos da chamada "Brigada dos Monumentos da Índia" e cujos espólios profissionais se encontram depositados respetivamente na Fundação Mário Soares e na Fundação Calouste Gulbenkian. Resta acrescentar que, segundo testemunho de Pedro de Azevedo, filho de Carlos de Azevedo, Robert Smith mantinha grande proximidade com seu pai e era visita assídua de sua casa nas suas várias visitas a Portugal, fazendo ambos parte de uma tertúlia de historiadores de arte e de cultura, que ali se reuniam.

Veja-se também o programa do *Colóquio em Homenagem a Carlos de Azevedo. Historiador de arte, professor e homem de cultura*, que teve lugar a 18 de maio de 2018, consultado a 11 de março de 2023, <https://www.e-cultura.pt/evento/9229>.

Angola nos séculos XVII a XIX, terá despertado o seu interesse para a possibilidade de pesquisas e publicações sobre estas edificações. A redação do seu texto demonstra uma pesquisa documental e arquivística intensa no sentido de enquadrar a matéria eleita. Embora, como o mesmo refira, nunca se ter deslocado a Angola, percebemos pela carta trocada com Fernando Batalha, que mantinha contatos com as instituições de Luanda e que teve acesso a documentação e bibliografia do arquivo daquela cidade, nomeadamente aos números da revista do Museu de Angola, *Arquivos de Angola*, que usou largamente neste seu texto.

É evidente, que passados mais de sessenta anos sobre a redação deste seu escrito, novos aportes sobre arquitetura²⁸ e urbanismo²⁹ de Luanda foram ao longo do tempo surgindo, mais concretamente sobre alguns monumentos da cidade, nomeadamente os seus fortés e edifícios emblemáticos³⁰. No entanto, nenhum deles se debruçou sobre as plantas e vistas que Robert C. Smith localizou nos arquivos do Rio de Janeiro e de Lisboa.

28 Manuel da Costa Lobo Cardoso, *São Paulo da Assumpção de Luanda. Apontamentos para a sua História*, (Luanda: Museu de Angola, 1950), no capítulo "Palácio dos Governadores em Luanda", 15-18, traça a evolução construtiva do Palácio, apoiado sobretudo nas memórias do governador Luís Feo Torres, não acrescentando novos dados, mas colocando hipóteses interessantes sobre as diversas reconstruções do palácio. O único título inteiramente dedicado a este palácio é da autoria de José Redinha, *Palácio dos Governadores de Angola: notas históricas e catálogo guia* (Luanda: CITA, 1973), no qual o autor refere expressamente que as fontes para o seu estudo foram todas locais, localizadas maioritariamente no arquivo Histórico de Angola. Consultou ainda o "catálogo dos governadores de Angola", que regista as memórias do governador Feo Torres, nas quais se apoia. Quanto a estudos, refere aqueles de Cadorneira, Ralph Delgado e Manuel da Costa Lobo Cardoso. Pensamos que a grande mais-valia deste título, para além de ser a primeira monografia escrita sobre o Palácio dos Governadores, é o seu catálogo guia pelos interiores do palácio, descrevendo as suas salas e objetos simbólicos e artísticos lá existentes, com destaque para o mobiliário, bem como a publicação das plantas do edifício e do seu jardim. Um aporte interessante é igualmente o capítulo "Relação de alguns factos importantes ou de simples curiosidade ocorridos no Palácio", no qual o autor passa em revista algumas das situações mais relevantes em termos políticos e festivos ocorridas naquele espaço.

29 Veja-se, por exemplo, Isabel Martins, *Luanda a cidade e a arquitetura*, (tese de doutoramento, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2000), 206-208; Susana Ferraz, *Espaço público de Luanda. Património arquitectónico colonial angolano e português*, (dissertação de mestrado, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto), III capítulo, 93-96 e 105-115; Maria Leonor Pereira Freitas, *A Cidade Alta de Luanda. O edificado excepcional enquanto charneira com a cidade velha* (dissertação de mestrado, Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, 2016), especialmente o cap. 4: "A evolução urbana de Angola", 41-78.

30 Cf. de Francisco Xavier Lopes, *Três Fortalezas de Luanda em 1846* (publicado parcialmente na *Revista Militar* em 1850) (Luanda: Museu de Angola, 1954). Francisco Xavier Lopes foi incumbido pelo governador Pedro Alexandrino da Cunha, de efetuar uma inspecção a três fortalezas de Luanda: S. Miguel, S. Francisco do Penedo e forte de S. Pedro. Neste texto, ocupa-se em descrevê-las e delinear a sua história. Outro contributo para o melhor conhecimento do urbanismo de Luanda e seus edifícios destacados é o texto de Ilídio do Amaral, "Descrição da Luanda Oitocentista, vista através de uma planta do ano de 1755", *Garcia de Orta: revista da Junta das Missões Geográficas e de Investigações do Ultramar / Junta das Missões Geográficas e de Investigações do Ultramar*, vol. 9, n.º 3 (1961), 409-420. O autor revela e analisa a planta da cidade baixa de Luanda desenhada pelo sargento-mor Guilherme Joaquim Paes de Menezes, responsável por outros projetos para aquela cidade.

O autor começa por contextualizar a formação dos engenheiros que de Portugal partiam para África, tendo-se primeiramente graduado na aula régia de fortificação, em Lisboa³¹. Segundo Smith, seriam jovens engenheiros a quem se confiava comissões de trabalho com limite máximo de seis anos, que se poderiam prolongar se o visado a isso estivesse disposto, os quais ocupar-se-iam preferencialmente de projetos de edificação ou de remodelação de arquitetura militar, aquela que maiores cuidados suscitava na metrópole e em África, pelas constantes desavenças e tentativa de ocupação dos territórios por forças estrangeiras, tal como chegou a acontecer em Luanda com a ocupação holandesa³². Fortificar bem os territórios da coroa e não descuidar do seu alargamento e manutenção eram preocupações constantes, que as várias cartas dos governadores de Angola para o reino bem demonstram³³. Apesar dos esforços de criar em Luanda uma aula de fortificação militar no século XVIII, a ideia não se sedimentou e não teve força motriz para avançar, dadas as preocupações constantes em assegurar a integridade dos territórios ocupados e em dirimir conflitos internos com os reinos pré-existentes em Angola³⁴.

31 Sobre a formação dos engenheiros e as necessidades de fortificação na metrópole e no então império português ultramarino veja-se Margarida Tavares da Conceição e Renata Araújo, "Early modern fortification. The Portuguese experience and engineer education" in *The First World Empire Portugal, War and Military Revolution*, coord. Hélder Carvalhal; André Murtéira e Roger Lee de Jesus (Londres: Routledge, 2021), 34-50.

32 Sobre a ocupação holandesa de Angola, veja-se Klaas Ratelband, *Os holandeses no Brasil e na Costa Africana: Angola, Kongo e São Tomé (1600-1650)* (Lisboa: Vega, 2003).

33 Cf., por exemplo, a carta enviada pelo governador de Angola, D. António Álvares da Cunha a D. José I, de 1754, sobre a necessidade premente de garantir a segurança do reino depois da descoberta das jazidas de ouro, ressalvando as vantagens de fortificar o porto da cidade e de melhorar as várias fortalezas já existentes e as companhias de cavalos. Refere ainda que mandara dois engenheiros, Guilherme Joaquim Pais de Menezes e Cristóvão Martins Figueira, projetar a fortaleza junto ao forte de São Filipe do Penedo e a construção dos quartéis, a cargo do mesmo Guilherme de Menezes, ficando a trabalhar no mapa geral daquele reino e da costa, cf. AHU, PT/AHU/CU/001/0042/03961. Relevante para a análise desta matéria é ainda o ofício do governador António de Vasconcelos, datado de 1762, e dirigido ao Secretário de Estado da Marinha e Ultramar, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, acusando a receção da carta de 22 de junho e dos "exemplares da coleção de papéis tratados entre a corte [de Portugal] e as de Castela e França; referindo os problemas defensivos daquele reino onde os navios podiam aportar em qualquer parte da costa, e que mandara tirar a artilharia do forte de São Miguel e formara com ela uma bateria na marinha do forte de São Filipe, que mudara a pólvora do forte de São Pedro a dos particulares para duas casas de pedra e que reparava a cidade alta que não chegara a ser fortificada conforme a planta do coronel engenheiro Miguel Pereira da Costa", cf. AUH, PT/AHU/CU/001/0048/04473.

34 Sintomático desta situação é o relato de um sargento-mor de infantaria de nome Elias Alexandre da Silva Correia, que refere: "Em nenhuma parte do mundo português he mais necessária a milícia do que em Angola (...) para punir as rebeldias dos certões, os inquietadores da republica, os latrocínios das estradas e a insobordinação dos Potentados" in *Historia de Angola dedicada a Sua Alteza Serenissima o Príncipe Regente Nossa Senhor por Elias Alexandre da Silva Correia (...) na capital do Rio de Janeiro 1782*, Coleção de Clássicos de Expansão Portuguesa no Mundo, vol. 1 (Lisboa: Ática 1937), 69-74. Apud. Ana Madalena Rosa Barros Trigo de Sousa, *D. Francisco de Sousa Coutinho em Angola. Reinterpretação de um Governo (1764-1772)*, 22-23. Veja-se também as tentativas umas vezes mais diplomáticas do que

Para a contextualização da matéria que iria tratar no cerne do seu texto, Smith ocupa-se em traçar cronologia dos engenheiros militares que serviram sob a direção dos vários governadores de Angola, desde os finais do século XVII até aos primeiros anos do XIX³⁵. É um elenco de nomes que surge, a maior parte deles não passíveis de serem relacionados com os desenhos, plantas e alçados pertencentes aos arquivos de Lisboa e Rio de Janeiro por si consultados. São nomes e projetos sem história feita, carecendo da tal investigação sistemática, que segundo ele urgia iniciar.

É também pela raridade de haver plantas e desenhos assinados para Angola, que o conjunto das três plantas da Biblioteca do Rio de Janeiro se torna ainda mais significativo e é por isso mesmo que o "achado" mais relevante para a cidade de Luanda é a ainda hoje a inédita planta e alçado do palácio dos governadores de Angola traçada pelo engenheiro António Maximiano de Sousa e intitulada: *"Planta do Palacio da residencia dos Illustrissimos e Exmos. Senhores Governadores de Angola"*. Robert Smith ocupa-se em descrever a planta e desenho daquele engenheiro militar, que data de 1761, em traçar um breve resumo sobre as obras no Palácio ao longo das vigências dos vários governadores e em compará-la com a Vista do AHU e com outros palácios construídos em cronologia semelhante no Brasil, nomeadamente o dos governadores do Grão-Pará.

outras em assegurar a convivência com as populações indígenas, António de Oliveira de Cadornega, *História Geral das Guerras Angolanas* (Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1972); John Thornton, "The Art of War in Angola, 1575-1680", *Comparative Studies. Society and History*, vol. 30, n. 2 (1988): 360-378 e os estudos incontornáveis de David Birmingham, *Alianças e conflitos: Os primórdios da ocupação estrangeira em Angola. 1483-1790* (Luanda: Arquivo Histórico de Angola, 2004); David Birmingham, *Empire in Africa. Angola and its neighbors* (Athens: Ohio University Press, 2006).

³⁵ Apoiou-se essencialmente na obra de Sousa Viterbo, *Dicionário histórico e documental dos arquitectos, engenheiros e constructores portuguezes ou a serviço de Portugal* (Lisboa: Imprensa Nacional, 1904), para além da informação que recolheu pessoalmente nos arquivos e bibliotecas em Lisboa e no Rio de Janeiro. Outra(s) obra(s) incontornável (eis) para a construção do seu discurso foi o famoso *Catálogo dos Governadores de Angola*, a partir do qual estabelece as cronologias das várias intervenções nos edifícios que elenca. Segundo Joseph Miller e John Thornton existem pelo menos quatro versões deste Catálogo, umas mais fragmentadas do que outras. Pensamos que pelo seu melhor acesso e completude das informações, Smith deverá ter usado a *Collecção de notícias para a historia e geografia das nações ultramarinas, que vivem nos dominios portuguezes, ou lhes são vizinhas*, tomo III, parte II (Lisboa: Academia das Ciências, 1826) e também a publicação "Arquivos de Angola" (Luanda: Museu de Angola, 3, 34-36, 1937), que em 459-549, republica este texto. Cf. sobre o tema destas fontes, Joseph C. Miller, John K. Thornton, "The chronicle as source, history, and hagiography: the "Catálogo dos Governadores de Angola", *Paideuma: Mitteilungen zur Kulturkunde*, Bd. 33, European Sources for Sub-Saharan Africa Before 1900 (1987) 359-389 e António de Brásio, "catálogo dos governadores de Angola: quem o escreveu?", in António Brásio: *História e missiologia: inéditos e esparsos* (Luanda IICA, 1940), 573-581.

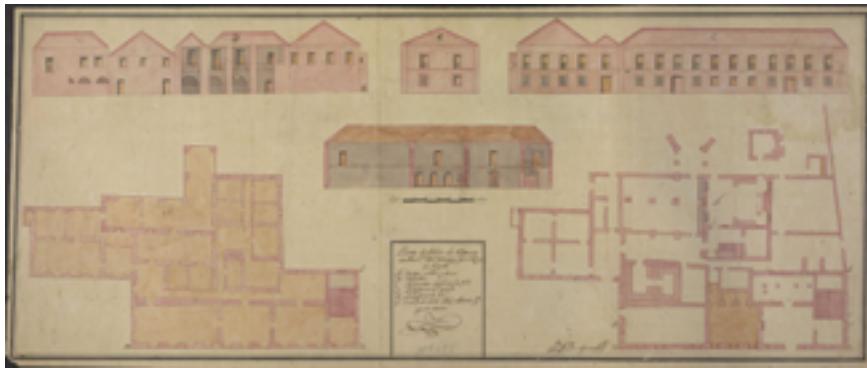


Fig. 5. António Maximiano de Sousa Magalhães. Fachadas e plantas baixas da edificação. [Iconográfico], século XVIII, c. 1761. (Planta do Palácio da Residencia dos Illustrissimos e Excellentissimos Senhores Governadores de Angola). Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Quanto à Vista da Praça do Governo de Luanda à guarda do AHU, o autor assinala a maior dimensão do edifício e atribui esse alargamento à possível ação de três governadores, D. Francisco de Sousa Coutinho (1764-1772), Miguel António de Melo (1797-1802) ou Luís da Mota Feo Torres (1816-1819), pois a vista, apesar de ter sido feita no inicio da governação deste último, já mostra o monumento a D. João VI, podendo colocar-se como hipótese o artista já conhecer o projeto do monumento e desenhá-lo ainda antes de ser lá colocado.

Comparando a planta de Maximiliano de Sousa e a Vista da Praça dos Governadores, as duas concordam na maior parte, mas Smith encontra discrepâncias internas naquela da BNRJ, essencialmente no que concerne à disposição dos interiores do Palácio dos Governadores, que parece não ter sido credivelmente desenhada, havendo discordâncias entre os dois pisos do edificado. Para estudos futuros será hipoteticamente interessante comparar esta planta da



Fig. 5a. António Maximiano de Sousa Magalhães. Plantas baixas de dois pavimentos da edificação. [Iconográfico], século XVIII. (Planta do Palácio da Residencia dos Illustrissimos e Excellentissimos Senhores Governadores de Angola). Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

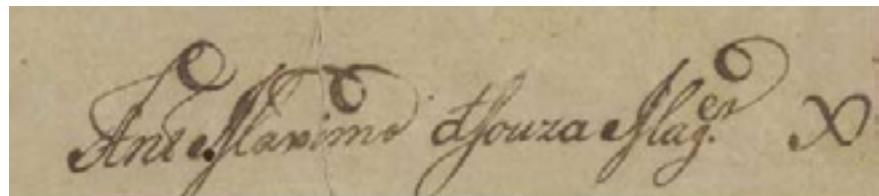


Fig. 5b. Pormenor da Assinatura de António Maximiano de Sousa Magalhães.

encomendado pelo governador António Freire Gomes de Andrade, em 1743, segundo ele à guarda do Arquivo Militar daquela cidade, demonstra como o de Luanda era uma edificação mais conservadora, que se aproximava mais do modelo de solar português expandido. Smith dá como exemplo o palácio de António de Sousa Azevedo, denominado o "Palacinho", no prospecto do qual, segundo ele, estas três edificações se incluem³⁶. Continuando a apoiar-se na obra "Governadores de Angola" e suas citações sobre as remodelações empreendidas pelos vários governadores no edificado, o historiador de arte norte-americano desenvolve uma cronologia e análise sobre as sucessivas obras de alteração e reconstrução que o edifício de Luanda sofreu, avançando hipóteses para as suas configurações originais em cada período de tempo.



6. Debret, Jean Baptiste. "Vista da praça do palácio, no Rio de Janeiro" in *Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou Séjour d'un Artiste Français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831*. Acervo bibliográfico do Arquivo Nacional do Brasil.

36 Sobre este palácio veja-se Isabel Mendonça, António José Landi (1713-1791. Um artista entre dois continentes, (tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999), 514 e Domingos Sávio de Castro Oliveira, *O vocabulário ornamental de António José Landi, um álbum de desenhos para o Grão Pará* (Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Pará, 2011), 151. É um desenho de José Joaquim Codina para ilustrar a obra *Viagem Filosófica* de Alexandre Ferreira, conservado na BNRJ.



7. Landi, António José. Álbum dos desenhos e projecto do Palácio dos Governadores do Estado do Grão-Pará e Maranhão. Séc. XVIII. Biblioteca Nacional de Portugal.

No final do seu texto sobre os edifícios mandados construir pela coroa portuguesa em Luanda, refere que o governador D. António Álvares da Cunha (1753-1758) ordenou a construção de um edifício monumental com “alojamento para cem cavallos, por cima duas ordens de quarteis para os officiaes, e soldados, pateos, picadeiros, e todas caças para o mister daquele serviço com excellente delineação”³⁷. Uma vez mais esta aguarela encontra-se localizada na BNRJ. Smith analisa a planta, tal como fez anteriormente com aquela do palácio dos governadores em Luanda. Infelizmente, neste ponto, o seu texto dactilografado é interrompido, faltando-lhe a página 11, onde supomos desenvolveria a sua análise relativamente ao prospekt arquitetónico desta estrutura.

O texto termina na página seguinte com as suas conclusões, sendo as mais relevantes, a afirmação do papel fundamental que os engenheiros militares representaram na ligação entre a metrópole e os territórios ultramarinos. O que as diversas plantas e alçados, desenhos e vistas analisadas neste texto demonstraram, segundo Smith, foi a inequívoca semelhança, quer das escolhas urbanísticas, quer daquelas arquitetónicas das regiões ocupadas pelos portugueses, fazendo eco de um padrão originário da metrópole,

³⁷ Referido na nota 47 do texto “Royal Buildings in Angola”, com o título: Planta dos Quarteis de Cavalaria deste Reino”.

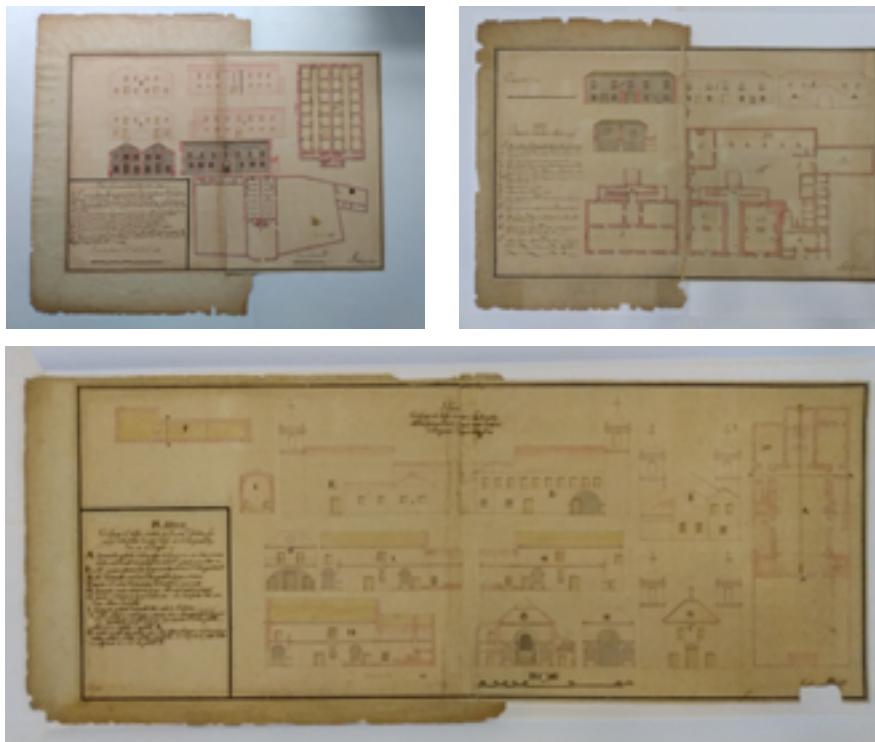


Fig. 8. Joaquim Monteiro de Moraes. Planta dos Quarteis da Cavallaria deste Reino (de Angola). Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Fig. 9. Joaquim Monteiro de Moraes. Planta do Trem deste Reyno (de Angola). Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Fig. 10. João Manoel Lopes. Planta da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios Matriz da praia desta cidade de São Paulo da Assumpção, Reyno de Angola. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

fixado nas aulas de fortificação pelos engenheiros militares portugueses e posteriormente adequado e aplicado às características daqueles territórios.

As potencialidades de investigação que este texto de Robert Smith abre sobre estes edifícios em Luanda e outros que com eles coteja, com base na bibliografia, na cartografia e iconografia que agora se tira do anonimato, são o mais importante contributo deste seu trabalho para os atuais investigadores e não apenas no âmbito restrito da arquitetura, mas também naqueles mais amplos da cultura material e visual, da urbanística, da administração pública e nas ações de reforço do poder da metrópole no território.

Se algumas das informações de que dispunha ao momento se mostravam incompletas, atualmente, com a disponibilização de conteúdos online e, por tal, com um acesso mais direto e em rede, as mesmas poderão ser retomadas, desenvolvidas e interconectadas. Tal mostrou ser, por exemplo,

o caso dos nomes de engenheiros militares a trabalhar em Angola entre os séculos XVI-XIX e as suas diversas intervenções na execução de desenhos para obras de raiz e outros para remodelações de estruturas pré-existentes, que ultrapassam o número que Smith elencou³⁸.

Nos últimos anos, arquivos, bibliotecas, universidades, editoras, e em geral, as instituições de cultura, têm feito um enorme trabalho de divulgação dos seus acervos, que permite ao historiador colocar em diálogo várias fontes de informação e articulá-las no sentido do mais abrangente e global panorama sobre os temas em estudo. Smith trabalhou sem estas ferramentas, e o seu legado epistemológico e as pistas de investigação que abriu encontram na atualidade, especialmente nas ferramentas digitais em suas múltiplas formas, o tempo e o lugar certos para o seu alargamento de sentido.

APÊNDICE DOCUMENTAL

Nota prévia

Na apresentação deste texto inédito de Robert C. Smith, optei por transcrevê-lo mantendo a grafia original, apenas intervindo em casos em que faltavam letras às palavras, completando-as pelo entendimento da frase. Também nas notas de rodapé do autor, completei referências que se encontravam truncadas ou que eram inconclusivas, assumindo o risco de nem todas estarem corretas, pela ausência de mais elementos. Inseri também notas de rodapé, que surgem em pé de página, em cor diferenciada, apenas quando estritamente necessário, no sentido do esclarecimento de algumas referências bibliográficas ou atualização de nomes de instituições.

Este texto não terá sido alvo de revisão mais fina por parte do autor ou de outros revisores, o que se deteta, principalmente, no facto de algumas notas estarem incompletas no original. Ao decidir publicá-lo, fi-lo com a consciência de que estas pequenas imprecisões não são de maior relevância para o entendimento do conjunto do trabalho.

Atualmente, é, na sua essência, um texto que convoca e fornece pistas de trabalho para as áreas da antropologia, da sociologia e *grosso modo* da cultura, com enfoque mais direto na história da arquitetura e arte dos séculos XVII-XIX. Os investigadores que se debruçam sobre as construções portuguesas nos antigos territórios ultramarinos, aproveitando a nova historiografia e as novas abordagens a estes contextos históricos e as possibilidades que

³⁸Veja-se o elenco de cartografia manuscrita e cartografia impressa do AHU referente a Angola, respetivamente em digitarq.ahu.arquivos.pt/details?id=1157849 e em digitarq.ahu.arquivos.pt/details?id=1386327, consultados em 11 de março de 2023.

a tecnologia de informação coloca à sua disposição, como por exemplo, a disponibilização online de muito material cartográfico e icnográfico, podem encontrar neste texto de Robert C. Smith impulso para um maior e mais profundo conhecimento nessas matérias.

“Royal Buildings in Angola

Robert C. Smith

University of Pennsylvania

During the period from the beginning of the 16th century to the close of the 18th, Portuguese military engineers, busy at home with important constructions, were equally active throughout the colonial possessions. Charged with the essential duties of constructing and maintaining the fortifications and mapping the costs and strategic inland areas (1), they were not infrequently called upon to design nonmilitary structures for government service, churches, and even, occasionally cathedrals (2). When a general account of Portuguese colonial architecture is eventually compiled, military engineers will undoubtedly be found to have a large and varied contribution.

Evidence of their identities is scattered through a number of archives of the Portuguese-speaking world. The rich collection of architectural drawings at the Biblioteca Nacional of the Rio de Janeiro contains a number of plans and elevations for royal buildings in Angola signed by Portuguese military engineers. It is believed, for want of conclusive evidence to the contrary, that they, like the contemporary drawings for palaces and churches in the mother country in the same collection, were brought to Brazil as part of the baggage of the court of Portugal in its journey from Lisbon to Salvador and thence to Rio de Janeiro in 1801. Together they represent a considerable part of the building carried out by the governors of the kingdom of Angola in the 18th century. On the occasion of the three hundredth anniversary of the recovery of Luanda from the Dutch it seems fitting that attention should be called to these important documents of the Portuguese ultramarine patrimony (3).

The names of some fifteen military engineers who worked in Angola during the 17th and 18th century are now known to the writer. Continued research will probably bring to light information about many more. For the most part these men went from Portugal to Luanda, Benguela and other African sites as youthful graduates of the Aula Régia de Fortificação, which began to function in Lisbon in 1647 (4). In 1716 their period of service in Angola was fixed for a term of six years (5). In 1800 it was determined that every four years a captain and lieutenant of engineers should go out to Angola and in the

Plano para a organização disciplina e governo das tropas do reino de Angola, which was drawn up in that year, it is expressly stated that no officer was to be obliged to remain in the colony longer than six years (6). Some engineers, however, like their colleagues in Brazil, spent the rest of their lives abroad.

As the principal architects in Angola they must have enjoyed considerable prestige. One at least held high political office there. In 1742 officers from the rank of captain upward were granted exemption from the sumptuary laws (7).

On several occasions during the 18th century efforts were made to provide instruction in military fortification at Luanda. In the period of his government from 1764 to 1772 D. Francisco Inocêncio de Sousa Coutinho who in so many ways benefited Angola (8) established in his own residence an Aula de Geometria e Fortificação. According to the author of the *Catálogo dos governadores do reino de Angola*, however, this experiment was terminated three years after the inception by the death of two of the masters (9). On the other hand, the document of 1800 already cited implies that the project languished because of the neglect of D. Francisco Inocêncio's immediate successors (10). On the 29th of September, 1791, instructions were issued for the opening on October 2nd of an Aula de Geometria in the governor's palace under the direction of António Manuel da Mata, Second Lieutenant of Artillery (11). In the regulations of 1800 provision was made for a *Curso de Estudos Militares* of two years duration, which was to include during the second-year instruction in military fortification (12).

Although most of the Portuguese military engineers active in Angola of whom record is preserved worked there in the 18th century, João Coutinho is known to have spent seven months in the colony in the time of the governor Francisco de Távora (1669-76) (13). He may have participated in the work of building at the Presídio of Benguela of the fort, church and hospital for which D. Pedro II thanked the governor in 1674 (14).

During this sovereign's reign another engineer, José Ribeiro, who seems to have been in residence in the colony, for he is referred to as "engenheiro de Angola", died and was succeeded by Luiz Mendes Henriques (15).

Documents of the 1740's mentions several Portuguese engineers employed in Moçambique, but it is not until 1758 that another personality is discovered at work in Angola. In that year Captain José Carlos da Silva undertook to serve there for the regular term of six years (16). In 1760 Lourenço José Botelho, having been promoted to the rank of Sargento-mór, was assigned the same mission for a similar period of time (17). One of his first un-

dertakings was to prepare drawings of the expropriated Jesuit college and church of N.S. dos Remédios at Luanda (18). Three years later the engineer Claudio António da Silveira arrived at Angola for the usual period (19). Joaquim Monteiro de Moraes, who was to help govern the colony for a brief period before his death in 1783, was probably then already at work there. During the 1770's three more royal engineers began their periods of service. These were Luiz Cândido Cordeiro Pinheiro (1750-1822), Albano de Caldas Araújo and José Pedro Migueis (20). António Maximiano de Souza Magalhães, who was to have a distinguished career in Angola, is first mentioned in February, 1781 (21). Since he was a native of Africa (22), it is likely that this engineer spent most of his life there. Captain Florêncio Manuel de Brito, after serving seventeen years in Pará, was transferred to Angola in 1784 (23). Justino José de Andrade, who came sargento-mór in 1796, signed a year later plans of the fort of Benguela and Presídio of Novo Redondo at the order of the governor D. Miguel António de Melo (1795-1800) (24). When, at the very close of the century, a list of engineer officers then serving in the colonies was drawn up, two were listed as being in Angola. Of these one was Justino José de Andrade; the other was António Maximiano de Sousa Magalhães (25).

Few of these men can be associated with any definite undertakings. Some drawings of forts in the collection at Rio de Janeiro are signed by Manoel António R. A plan of the church of N. S. dos Remédios "Matriz da Praia, desta Cidade de São Paulo da Assunção, Reyno de Angola", in the same collections bears the name of João Manuel Lopes (26). Neither can be directly identified as a military engineer. Because of the rarity of identified work it is the more significant that the three major plans at the Biblioteca Nacional carry the signatures of two officers of the group listed above. Since, however, no dates are included, it is impossible to determine, with the limited information available, whether these men were the authors of the buildings to which the plans relate. They may, like Lourenço José Botelho, have merely delineated structures already in existence. In the light of their outstanding reputation, however it appears reasonable to suppose that these engineers designed the buildings represented.

The "Planta do Palacio da residência dos Ilustríssimos e Excelentíssimos Senhores Governadores de Angola" is the work of António Maximiano de Sousa e Magalhães. It is a large watercolor, measuring 0,27 x 0,95m. (Fig. 1). The walls of the building are colored rose; the openings of doors and windows are rendered in yellow. In this respect the watercolor is unusual since most colonial elevations show exteriors to have been painted either white or cream.

The work is in no sense that of a finished drawing. In reality it is little more than a crude diagram of an unpretentious, utilitarian construction.

The residence of the governors of Angola, which, though greatly modified, still stands on the old Praça do Palácio, now called Largo D. Pedro V³⁹, at Luanda, is known to have existed on this site since the 17th century. It was enlarged in 1708 and 1709 by the governor D. Lourenço de Almada (1705–09) (28) and amplified again under João Jaques de Magalhães, who governed between 1728 and 1749 (29). In 1761 the palace was entirely demolished and rebuilt by the governor António de Vasconcelos (1758–64). (30) D. Francisco Inocêncio de Sousa Coutinho added “*a excellente varanda que tem para o mar*” (31). D. Miguel António de Melo “*tratou de aformosear o palácio*” (32), while the Vice-admiral Luiz da Mota Feo e Tôrres (1816–19) carried further the decoration of the residence (33).

A view of the government square now in the Arquivo Histórico Colonial in Lisbon⁴⁰ shows the palace as it existed in 1816 (Fig. 2). By comparison with the plan and elevation at Rio de Janeiro the building is seen to be considerably larger, for it now includes a unit of six bays at the extreme left of the elevation which does not appear in the Sousa e Magalhães watercolor. If the latter is considered to represent the basic rebuilding of 1761, which seems most logical, this new section would appear to be a later addition, the work of either Sousa Coutinho or D. Miguel António de Melo, thus considerably prolonging the rambling structure. The addition may, however, belong to the building activities of Luiz da Mota Feo e Tôrres, because, although the view was made in the first year of that governor’s administration, his monument to the acclamation of D. João VI is shown already in place in the Praça do Palácio (34). In the case of both constructions the artist may have anticipated the completion of the work.

The two views agree as to most of the other features of the place. Both show the same long block at the right, which according to the Rio de Janeiro plan contained the principal apartments (A and B, x–z) (35). We see these three handsome rooms situated in the upper floor with their hipped ceilings repeating in miniature, after the Portuguese fashion, form of the roof. They appear in the interior elevation (F) placed in the middle of the plan. Access to the rooms was had by a simple stair at the extreme right of the block, which is approached through an arch, again in the Portuguese tradition. It is interesting to note that the hall with its stair does not communicate with either of the two portals that serve this wing of the governor’s palace.

39 Atualmente Praça do Povo.

40 Atualmente Arquivo Histórico Ultramarino.

Both the Lisbon and Rio de Janeiro views show the principal exterior of this wing with the same number of doors and windows on both floors, the roof at the same pitch and the frames on the doorways with identical arches. The similarity continues in respect to the façade which connects this wing with the pavilions of the left and of the building, set back at some distance. Here, however, there is a slight disagreement. Although both representations show a larger pyramidal roofed unit beyond a smaller one, the Lisbon view gives this pavilion one more window on each floor than does the plan at Rio de Janeiro. It should be noted that in the latter elevation both units are roofed pyramidal, whereas in the Lisbon view the latter has a hipped roof. This may indicate that at some time after Sousa e Magalhães made his watercolor this part of the palace was reformed.

The principal problem which the Rio de Janeiro plan presents is the location of the units shown in section D. This is identified in the legend as "*A perspectiva da frontaria opposta*". Since it follows the notation C, which corresponds to the line x-z, or the principal façade of the palace, the explanation seems to be that D. represents the rear view of the whole residence. By comparing D with the plans of the two stories (A and B), certain discrepancies are revealed. Beginning at the extreme left of the plan the large pyramidal roofed square pavilion can easily be identified as the one so prominent on the main front. There can be no doubt of this because of the exact correspondence in both C and D and the two floor plans of the curious two story projection with tiny door and window which protrudes like an ear from the mass of the building. Both D. and B (upper story) show the same four windows above a blank wall below (A).

Beyond this point the complications develop. The intermediate small unit of the main façade is not expressed on the rear. Instead it is fused with a larger block from which in turn another small unit with pyramidal roof projects in the form of a tower. It is impossible to compare this part of the elevation D with the floor plans to discover whether the positions of doors and windows agree because the draughtsman has arbitrarily cut through this section of the façade to show the arrangement of rooms inside. It is significant, however, that both elevation and plan give an almost identical location for the three interior arches. Further disagreement exists between the two floor plans. B indicates that the upper story is set back on the lower. Yet there is no suggestion of this in the elevation. There follows in D another square pavilion with pyramidal roof. This can be seen on both A and B which agree as to wall lines and show windows and doors in the same position as D. The latter concludes with a large irregularly fenestrated wing rising without break to the full roof

height. This is nowhere to be found on B and A does not allow enough space for its inclusion. Since, however, the similarities are cited outweigh the differences. D. must be considered to represent the rear façade of the palace of the governors of Angola.

In describing the rebuilding of 1761 the author of the *Catálogo dos governadores de Angola* wrote that António de Vasconcelos "levantou de seu pé o palacio da rezidencia dos governadores, que além de velho, e arruinado, era caza indigna para habitação de semelhantes pessoas, acrescentou-lhe os precisos commodos, e ficou com a devida decência". (36) It is noteworthy that the writer speaks in extremely moderate terms of the building. He praises no grand proportions or rich decoration. In truth the palace of 1761 possessed neither. Limited to two stories, a mass of irregular units, with rectilinear window frames of a sort no long in fashion at the time it was erected and without monumental porticos or doorways, the palace at Luanda is less impressive than the residence of the governors of Rio de Janeiro. That building, even from the time of its erection in 1743, had had a section of three stories in the center of its long façade upon the Largo Paço. It is so shown in a drawing of Rio de Janeiro made for the governor António Gomes Freire de Andrade, Conde da Bobadela() and now preserved at the Arquivo Militar of that city. A well know lithograph made from a sketch by Debret in *Voyage pittoresque au Brésil*, shows the Rio de Janeiro palace after the changes made by the viceroy Count of Rezende (1790-1901), which seem to have involved the lengthening of the three story unit and the raising of a part of the main façade to this height (Fig 3). The viceroy's modification probably also included the introduction of rounded hoods for the windows after the fashion of the second half of the 18th century because they do not appear on either of the two façades shown in the Bobadela drawing. The palace at Rio de Janeiro like its companion in Luanda, had dissimilar arrangements from the standpoint of windows and roofs on its two long façades, which differed widely (38).

The Brazilian building, in spite of its central stair and hall and the baroque stone carving of its principal entrance, is no more an example of monumental architecture than the African residence. Like the palace of the governors of Grão-Pará, which António José Landi completed at Belém for the governor José Pereira Caldas (1772-80), they are overgrown private dwellings, inflated versions of the characteristic Portuguese *solar* of the period ⁴¹. The point is demonstrated by comparing two drawings made in 1786 by J.J.

41 António José Landi, *Álbum dos desenhos e projecto do Palácio dos Governadores do Estado do Grão-Pará e Maranhão*, século XVIII. Biblioteca Nacional de Portugal, cartografia manuscrita, consultado em 2 de março de 2013, <http://acasadenshorial.org.acs/index.php/pt/fontes-documentais/plantas-antigas/763-desenhos-do-palacio-dos-governadores-do-grao-paro>.

Codina to illustrate the manuscript *Viagem filosófica* of the Bahian naturalist Alexandre Rodrigues Ferreira at the Biblioteca Nacional in Rio de Janeiro. The first, which shows Landi's palace before the modern enlargements and redecoration had entirely destroyed its original appearance (fig. 4), reveals a façade, which, but for slightly larger proportions, is identical with the fine town house of a private citizen of Belém, the Alferes António de Sousa e Azevedo "vulgarmente chamado o Palacinho" (39). (Fig. 5)

The other plans of 18th century public buildings in Angola now at the Biblioteca Nacional in Rio de Janeiro are signed by Joaquim Monteiro de Morais. This military engineer, perhaps the best known of all those who were employed in Angola during the 17th and 18th centuries, was engaged by D. Francisco Inocêncio de Sousa Coutinho to build the fort of Unza Cabolo at Novo Redondo (40). After the death of the governor José Gonçalo da Câmara on December 18, 1782, Joaquim Monteiro de Morais, who now had the rank of colonel of infantry, served with the Bishop D. Fr. Luiz da Anunciação e Azevedo (1771-85) and the Ouvidor of Luanda Joaquim Manuel Garcia de Castro Barbosa as acting governors of Angola. After only four months and eleven days of government his own career was cut short by death (41).

The Rio de Janeiro watercolors which he signed indicate a period of activity well before the regime of Sousa Coutinho. One is entitled "*Planta do Trem deste Reyno*" (n.º 356, 0, 485m. x 0, 81m.). A building for the storing of war material and other government supplies had originally been constructed for the governor João de Noronha (1713-17) (42).

After the death of the governor D. António de Almeida Soares Portugal in 1749 another triumvirate of acting administrators ordered the roof of the structure removed "por star com alguma ruina, e com tenção de o repararem" (43). But the new governor D. António de Almeida Soares Portugal e Alarcão, Count of Lavradio (1749-53), "achando-o naquele estado, mandou lançar tudo abaixo, e mudando-lhe a planta, fez levantar de novo, o que agora serve, que ficou muito superior ao primeiro" (44).

The plan in Rio de Janeiro seems to be contemporary with this reconstruction. As crude in execution as the work of Maximiano de Sousa Magalhães, it represents a building with no more pretensions to monumentality than the residence of the governors. The central structure (R-R and J; figs 6 and 7), divides itself into two identical units of two rooms each with a central passage leading into a courtyard around which are grouped stables, *telheiros* and other service dependencies. The principal feature of the inner façade is a prominent exterior double stair which gives access to the vestibule on the second story from which there is an entrance to the principal

apartment, a room which stretches the full length of the façade. The interior of this grand chamber can be seen in N while the five windows which light it, with their balconies fashioned in a form characteristic of the 17th and early 18th century architecture of the Portuguese-speaking world, appear in diagram L of the plan. The arrangement of exterior stair in relation to upper room is almost identical at the mid-18th century Câmara Municipal of Mariana in Minas Gerais in Brazil. A contemporary Casa do Trem also with an exterior stair is preserved at Santos.

The Count of Lavradio's successor, D. António Álvares da Cunha (1753-58) left as his principal monument in Angola a new barracks for the cavalry troops. Already prior to his death in 1732 the governor Paulo Caetano de Albuquerque had had constructed at the Praia do Bispo in Angola "*uma grande praça para tropa capaz de accomodar cem cavallos além do corpo da guarda, e caças para petrechos e munições*" (45). But, the author of the Catálogo dos governadores de Angola relates, the building did not endure "*porque sendo o sitio muito quente, dannozo aos cavallos e a serventia trabalhosa, a mandou demolir o governador D. António Álvares da Cunha, levantando de novo a que está na praia grande.*" (46).

The governor had already erected a headquarters for the regiment of infantry capable of housing five hundred men. The new construction surpassed this "*porque sendo só para duas companhias he tão magnifica em fábrica que servindo-se huma companhia com separação da outra tem qualquer dellas alojamento para cem cavallos, por cima duas ordens de quartéis para os officiaes, e soldados, pateos, picadeiros, e todas caças para o mister daquele serviço com excelente delineação*" (47).

The watercolor in Rio de Janeiro shows the plan of the building, which is placed vertically in relation to the great service courts which flank and precede it (fig. 8). As at the Casa do Trem an outside stair (G, 4-4) is an important part of the design of one of the façades. This stair does not seem, however, to lead into the building because the only doors contiguous to it are on the ground level or either side of the stair. It may have been used as a kind of dais for reviewing military exercises. The interior of the cavalry barracks is divided into two separate halls of equal proportions, as the description indicates, one for the use of each company. (...).

Military engineers served as the basic links between the building traditions of the mother country and the ultramarine domains. The plan for the residence of the governors together with the views of Luanda and Rio de Janeiro here reproduced point out in striking fashion the physical resemblances of cities of the Portuguese-speaking world in the 18th and early 19th

centuries. The Largo do Paço of Rio de Janeiro and the Praça do Palácio at Luanda, nuclei of two colonial capitals, were almost identical at that time. In both places palaces of similar architecture occupied the same position in relation to broad squares fronting on the harbors. Subsidiary buildings were arranged in a similar fashion.

The two cathedrals were located in approximately the same places. Pyramidal monuments, the one in Brazil dedicated to D. Maria I, its counterparts in Angola honoring her successor on the throne, were in the center of each square. In both cities all of these features have survived. The whole arrangement recalls and undoubtedly derives from the disposition of the Terreiro do Paço in Lisbon itself. These architectural similarities symbolize a pattern of Portuguese civilization. They repeat on two continents formulas evolved at home and then transported abroad to what it, in the expressive words of Gilberto Freyre "o mundo que o português criou" (49).

NOTES:

- 1) A fine anonymous manuscript map of Portuguese Africa (0,37m. x 0,47m.). In the collection of the Biblioteca Nacional of Rio de Janeiro, which appears to be of the late 18th century, is typical of their often highly ornate products. A topographical map of Moçambique signed by Gregório Taumaturgo de Brito (see note 16) is to be seen at the Arquivo Histórico Colonial in Lisbon.
- 2) The Tenente General Engenheiro Custódio Pereira made drawings for the cathedral at S. Luiz do Maranhão which were mentioned on May 30, 1718 (Biblioteca de Évora) *Livro grosso do Maranhão* fl. 560v.⁹;⁴² Sousa Viterbo, *Diccionário histórico e documental dos architectos, engenheiros e constructores portuguezes ou a serviço de Portugal*, Lisboa, 1904, vol. 2, pp. 250-251.

420 "Livro Grosso do Maranhão", deve esta denominação a Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara, no Catálogo dos Manuscritos da Biblioteca Pública de Évora, Lisboa, Imprensa Nacional, 1850, 1.º tomo, 59-142. Na Biblioteca Nacional do Brasil existe um códice intitulado: "Cartas e Ordens Régias, Alvarás, Provisões (...), de 1647-1745, com a cota I-8,3, n.º 17 e com 449 pp., que foi escolhido para publicação nos *Anais*. Trata-se de cópia do Códice CXV-2-18, *livro de Leys e Ordens Regias para o Estado do Maranhão*. O exemplar da Biblioteca estava muito incompleto quando confrontado com a descrição de Cunha Rivara, e assim, recorreu-se a outra cópia no Instituto Histórico, que colmatou as faltas, conseguindo-se cópia idêntica ao códice eborense. Cf. "Livro Grosso do Maranhão", Publicado por *Anais da Biblioteca Nacional*, 1947, Vol. 67, 1.º parte. Online em http://memoria.bn.br/pdf/402630/per402630_1948_00066.pdf. Cf. "Livro Grosso do Maranhão", Publicado por *Anais da Biblioteca Nacional*, 1947, Vol. 67, 2.ª parte. A referência aos desenhos do engenheiro Custódio Pereira encontra-se nas pp. 156-157. Online em http://memoria.bn.br/pdf/402630/per402630_1948_00067.pdf.

- 3) The writer regret that it has not been possible for him to visit Luanda before the preparation of this publication.
- 4) Christovam Ayres de Magalhães Sepúlveda, *História da engenharia militar portuguesa (subsídios) desde a fundação da monarquia até 1816*, Lisboa, 1910.
- 5) *Archivos de Angola*, v. 1, n.º 5, March 1936.
- 6) *Ibidem*, v. 2, n.º 11, July, 1936, pp. 189-197.
- 7) *Ibidem*, v. 1, n.º 5, pp. 27-28.
- 8) Like D. Rodrigo José de Meneses e Castro, Count of Cavaleiros, who governed Bahia between 1782 and 1788, Sousa Coutinho sought to improve the health, commerce, security and beauty of his capital city. Among his activities in these directions were the establishment of the first hospital and park (*passeio*) of Luanda, the rebuilding of the fortress of S. Miguel in that city and extensive fortifications throughout the kingdom, the creation of a shipyard and customs house and the construction of the Casa dos Contos or royal treasury.
- 9) *Colecção de notícias para a historia e geografia das nações ultramarinas que vivem nos domínios portugueses ou lhes são vizinhas*, Lisboa, Academia Real das Ciências, Lisboa, v. 7, parte 3, 1825, p. 418.
- 10) *Archivo de Angola*, v. 1, n.º 5, pp. 196-197.
- 11) *Ibidem*, v. 1, n.º 4, 1935.
- 12) "Como porem nem sempre haverá necessidade que os ditos officiaes estejam empregados em levantar Plantas, ou em dirigir Obras de Fortificaçõens nos tempos em que estiveram desocupados abrirá o Capitão, e nos seus impedimentos o segundo Tenente em São Paulo da Assunção hum Curso de Estudos Militares que se completará em dous annos Lectivos, no primeiro dos quaes ensinará Arithmetica, Geometria, Trigonometria Plana, e princípios de Algebra athe Equaçoens do segundo grao. No segundo anno Lectivo se fará aplicação das doutrinas aprendidas no primeiro á Tactica, á Fortificação permanente, e de Campanha, e á Balistica...Hum Official Inferior terá cuidado do aceio da Aula, e para esta servirá a Caza contigua a da Guarda Principal no Palacio da Rezidencia do Governador e Capitão General que teve igual destino no tempo do Governador D. Francisco Innocencio de Souza Coutinho...", *Archivo de Angola*, v. 1, n.º 5, p. 189.
- 13) Sousa Viterbo, *op. cit.*, v. 1, p. 247.
- 14) *Archivo de Angola*, v. 1, n.º 2, 1933.
- 15) Sousa Viterbo, *op. cit.*, v. 2, p. 377.

- 16) In 1752, just after the separation of capitania of Mocambique from the government of Portuguese India, in the administration of the governor Francisco de Melo e Castro (1750-58) four engineers were sent there for a period of five years. *"Attendendo a que Francisco José Pedro de Mello, António José de Mello, Caetano Alberto de Judice, e Gregorio Thaumaturgo de Brito Decipulos da Academia Militar, se offeresserão para me hirem servir em Mossambique, sou servido fazer-lhes merce nos tres primeiros de os nomear Capitaens Engenheiros, e ao quarto Ajudante, para me servirem em aquella Praça por tempo de cinco annos (Ibidem, vol. 1, p. 159)." Em 1753, Officiaes Engenheiros, ou para isso habilitados, marcharão para todos os pontos da Província, encarregados de concertar o que encontrassem arruinado, e de construir obras novas onde fossem precisas".* António José de Mello built the forts of Matemo and Tangalam and mapped the coast from the Ilhas do Cabo Delgado to Moçambique (*Ibidem*, vol. 2, p. 159). In the regime of the governor Pedro de Saldanha e Albuquerque (1759-1963) Gregório de Brito was in charge of the construction of the fort of Mussuril (*Ibidem*, v. 3, 104). In 1769 Lt. Col. C.A. Judice took part in an expedition against Mombaça (*Ibidem*, v. 2, pp. 40-41). António Luiz de Faria undertook service for six years in 1770 in the *capitania* (*Ibidem*, v.º 1, p. 316).
- 17) *Ibidem*, v. 3, p. 35.
- 18) Sousa Viterbo mentions the existence of these plans in the archive of the Ministry of Marine in Lisbon (*Ibidem*, vol. 1, pp. 118-119). From his description they seem to be similar in style to those made by José António Caldas of the Jesuit church and college of Salvador, Bahia, in 1782.
- 19) *Ibidem*, v. 3, p. 48.
- 20) *Ibidem*, v. 2, p. 276, v. 1, p. 159, v. 2, p. 172.
- 21) In 1781 he was made captain of artillery; in 1800 he was promoted to lieutenant colonel of infantry (*Ibidem*, v. 3, p. 75).
- 22) Sepúlveda, *op. cit.*, p. 226.
- 23) Sousa Viterbo, *op. cit.*, v. 1, pp. 91-92.
- 24) *Ibidem*, v. 1, p. 25.
- 25) Sepúlveda, *op. cit.*, p. 233.
- 26) The church of N. S. dos Remédios was constructed for the Jesuits between 1655 e 1679. It served as cathedral at various times from 1820 to 1877. The church was restored in 1897 and since then has been the cathedral of Luanda. The building is important in the history of Portuguese

- architecture because of the relationship of its façade to those of the Jesuit churches of Salvador and Belém in Brazil and Goa in India.
- 27) A photograph showing the rehandling is reproduced on p. 12 of *Angola, catálogo do documentário coligido pela Comissão de Luanda para a Exposição histórica da ocupação* (Luanda, 1937).
- 28) Lopes de Lima, *Ensaios sobre a statistica das possessões portuguezas na África occidental e oriental, na China, e na Oceanía*, Lisboa, 1846, v. 3, p. 113.
- 29) *Ibidem*, p. 117.
- 30) *Ibidem*, p. 119.
- 31) *Catálogo dos Governadores (...)*, p. 421.
- 32) Lopes, *op. cit*, p. 123.
- 33) *Ibidem*, pp. 125-126. It was refitted for a proper celebration of the marriage of D. Pedro de Alcântara with D. Leopoldina of Austria. *Archivos de Angola*, v. 2, n.º 15, 1936, p. 679.
- 34) "Ampliou-se, e grandemente se melhorou a Praça do Palacio do Governo colocando-se no seu centro hum Obelisco, monumento eterno da nossa gratidão, respeito e amor para com a Sagrada Pessoa do Nosso Augusto Soberano", *Ibidem*, p. 677.
- 35) The legend of the "Planta do Palacio da residencia dos Illustíssimos e Exmos. Senhores Governadores de Angola" reads as follow: *A* denota o pano inferior: *B* o superior: *C* a perspectiva da frontaria x-z: *D* a da frontaria oposta: *E* a da frontaria z-l: *F* corte pela linha R-S olhando se para a parte interior."
- 36) *Archivos de Angola*, v. 2, n.º 15, 1936, p. 416.
- 37) Jean- Baptiste Debret, *Voyage pittoresque au Brésil*, Paris, 18, v.
- 38) Joaquim Manuel de Macedo, *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 1943, p. 25.
- 39) A. Rodrigues Ferreira, *op. cit*.
- 40) *Catálogo dos governadores (...)*, p. 419.
- 41) *Ibidem*, pp. 426-427.
- 42) "Tambem foi obra sua hum sufficiente trem para as munições e apetrechos de guerra". *Ibidem*, p. 408.
- 43) *Ibidem*. In 1818 Governor Feo e Torres reported that: "as suas officinas estão pela maior parte em ruina, e já estarião reedificadas se não fosse a

falta de telha que se encontra nesta Cidade, a qual se acha agora comprada, para se preencher aquelle fim”. *Archivos de Angola*, v. 2, n.º 15, p. 679.

- 44) *Catálogo dos governadores (...)*, p. 410
- 45) *Ibidem*. Horses were imported from Brazil for the royal service. In 1754 D. António da Cunha acknowledged the safe arrival of a shipment and requested that with each future ship two or more be sent from Bahia to Angola (*Anaes da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, v. 31, 1909, nos. 1176-1177).
- 46) Again Feo e Torres reported ruin. *Archivos de Angola*, v. 2, n.º 15, p. 678.
- 47) *Planta dos Quarteis de Cavallaria deste Reino*. There is the following legend: “A mostra a planta Ichonographia de toda a Tropa, considerando a cortada para cima do fundamento, com seus quintaes, portas e caças anexas a ella: B representa a planta das cavalariças, com duaz cochias pelo meyo, cujos quadrinhos mostrão o fundamento dos pillares: Os n.ºs 2, 3 são as portas da entrada: os n.ºs 4, 4 a escada exterior, os n.ºs 5, 5 as duas portas dos lados: C denota o 2.º andar dos Quarteis, e as escadas interior e exterior, com (...) E entradas com dous corredores que principião nas duas portas notadas as Letras D, D: F mostra a vista ou façada dos Quarteis da parte da terra, com porta, e janelas do primeiro e segundo andar: G representa a vista exterior da frontaria, com portas, e janelas do primeiro e segundo andar: H representa a vista da parte da rectaguarda com janelas do primeiro e segundo andar: J mostra a vista exterior dos Quarteis da parte do mar, com porta, e janelas do primeiro e segundo andar: L representa o corte, e perfil dos Quarteiz, segundo o seu comprimento. BE da planta C, e 3,3 da planta B: M denota o corte, e perfil dos Quarteiz, considerando os cortados pelas Linhas X, X da planta C e X, X da planta B”.
- 48) They appear, for exemple, at the entrance to the fort of S. Francisco do Penedo of Luanda (*Archivos de Angola*, n.º 28, p. 18). Esta nota deve pertencer à página 11 do documento dactilografado, que está em falta, pois não se encontra no texto da página seguinte.
- 49) G. Freyre, *O mundo que o português criou*, Coleção documentos brasileiros, n.º 28, Rio de Janeiro, 1940”.

BIBLIOGRAFIA

Fontes

Arquivo Histórico Ultramarino

Carta enviada pelo governador de Angola, D. António Álvares da Cunha a D. José I, de 1754. PT/AHU/CU/001/0042/03961.

Ofício do governador António de Vasconcelos, datado de 1762 dirigido ao Secretário de Estado da Marinha e Ultramar, Francisco Xavier de Mendonça Furtado. PT/AHU/CU/001/0048/04473.

ICONOGRAFIA

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Magalhães, António Máximo de Souza, *Fachadas e plantas baixas da edificação. (Planta do Palácio da Residencia dos Illustríssimos e Excelentíssimos Senhores Governadores de Angola).* [Iconográfico], século XVIII. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil, consultado em 10 de março 2023. https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon259419/icon259419.jpg.

Magalhães, António Máximo de Souza, *Plantas baixas de dois pavimentos da edificação. (Planta do Palácio da Residencia dos Illustríssimos e Excelentíssimos Senhores Governadores de Angola).* [Iconográfico], século XVIII. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil, consultado em 10 de março de 2023 https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1069046/icon1069046.jpg.

Willmann, Eduard. *Paço Imperial (Brasil).* [Iconográfico]. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil, consultado em 10 de março de 2013. http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon594898/icon594898.jpg.

Orazi, Andrea Antonio. *Pianta della città di Loanda, ó, S. Paolo metrop. del regno d'Angola.* [Cartográfico]. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Consultado em 10 de março de 2023. http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_cartografia/cart1360022/cart1360022.jpg

Debret, Jean Baptiste. "Vista da praça do palácio, no Rio de Janeiro" in, *Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou Séjour d'un Artiste Français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831.* Acervo bibliográfico do Arquivo Nacional do Brasil. Consultado em 10 de março de 2023. <https://i.pinimg.com/originals/51/28/6c/51286cc2a19068dc9ceabffafc54ff38.jpg>

Moraes, Joaquim Monteyro de. *Planta dos Quarteis da Cavallaria deste Reino (de Angola).* [S.l.: s.n.]. 1 des., aquarela, nanquim, tinta metalográfica, grafite (?), col., 47 x 67,3 cm (papel). Acervo da Fundação Biblioteca Nacional

- Brasil. Consultado em 20 de setembro de 2023. https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon275613/icon275613.jpg

Lopes, João Manoel. *Planta da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios Matriz da praia desta cidade de São Paulo da Asumção, Reyno de Angola.* [S.l.: s.n.]. 1 des., aquarela, nanquim, tinta metalográfica, grafite (?), col., 64,7 x 46,2cm (aprox.). Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil. Consultado em 20 de setembro de 2023. https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon259420/icon259420.jpg

Moraes, Joaquim Monteyro de. *Planta do Trem deste Reyno (de Angola).* [S.l.: s.n.]. 1 des., aquarela, nanquim, tinta metalográfica, grafite (?), col., 63,8 x 46,7 cm (aprox.). Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil. Consultado em 20 de setembro de 2023. https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon275611/icon275611.jpg

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL

Ferreira, Alexandre Rodrigues. *Viagem Filosófica, pelas capitâncias do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá, 1783-1792.* consultado em 2 de março de 2013. https://purl.pt/33535/res-2510-a_4_master/res-2510-a/res-2510-a_PDF/res-2510-a_0000.pdf

Landi, António José. *Álbum dos desenhos e projecto do Palácio dos Governadores do Estado do Grão-Pará e Maranhão, século XVIII.* Biblioteca Nacional de Portugal, cartografia manuscrita, consultado em 2 de março de 2013, <http://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/fontes-documentais/plantas-antigas/763-desenhos-do-palacio-dos-governadores-do-grao-par>

ESTUDOS

Amaral, Ilídio do. “Descrição da Luanda Oitocentista, vista através de uma planta do ano de 1755”. *Garcia de Orta: revista da Junta das Missões Geográficas e de Investigações do Ultramar / Junta das Missões Geográficas e de Investigações do Ultramar*, vol. 9, n.º 3 (1961): 409-420.

Boletim do Arquivo Histórico Colonial, vol. I, (1950): 47-48, consultado em 22 de março de 2023, https://books.google.pt/books/about/Boletim_do_Arquivo_Hist%C3%B3rico_Colonial.html?id=0u1OAAAAIAAJ&redir_esc=y.

Birmingham, David. *Alianças e conflitos: Os primórdios da ocupação estrangeira em Angola. 1483-1790.* Luanda: Arquivo Histórico de Angola, 2004.

Birmingham, David. *Empire in Africa. Angola and its neighbours.* Athens: Ohio University Press, 2006.

- Brásio, António de. "catálogo dos governadores de Angola": quem o escreveu?, in *História e missiologia: inéditos e esparsos*, 573-581. Luanda: IICA, 1973.
- Cabanás Bravo, Miguel e Rincón García, Wilfredo, eds. *Las redes hispanas de arte desde 1900*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2014.
- Cadornega, António de Oliveira de. *História Geral das Guerras Angolanas*. Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1972.
- Cardoso, Manuel da Costa Lobo. *São Paulo da Assumpção de Luanda. Apontamentos para a sua História*. Luanda: Museu de Angola, 1950.
- Collecção de notícias para a historia e geografia das nações ultramarinas, que vivem nos dominios portuguezes, ou lhes são vizinhas, tomo III, parte II*. Lisboa: Academia das Ciências, 1826.
- Colóquio em Homenagem a Carlos de Azevedo. Historiador de arte, professor e homem de cultura*, 18 de maio de 2018, consultado em 11 de março de 2023, <https://www.e-cultura.pt/evento/9229>.
- Conceição, Margarida Tavares da e Araújo, Renata. "Early modern fortification. The Portuguese experience and engineer education" in *The First World Empire Portugal, War and Military Revolution*, eds. Hélder Carvalhal, André Murteira e Roger Lee de Jesus, 34-50. Londres: Routledge, 2021.
- Correia, Elias Alexandre da Silva. *História de Angola dedicada a Sua Alteza Sereníssima o Príncipe Regente Nosso Senhor por Elias Alexandre da Silva Correia (...) na capital do Rio de Janeiro 1782*, 69-74, vol. I, Coleção de Clássicos de Expansão Portuguesa no Mundo. Lisboa: editorial Ática, 1937.
- Duarte Silva, A.E. "O litígio entre Portugal e a ONU (1960-1974)". *ANÁLISE SOCIAL*, v.º XXX, 130 (1995): 5-50.
- Ferraz, Susana. *Espaço público de Luanda. Património arquitectónico colonial angolano e português*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. 93-96 e 105-115.
- Ferreira, Sílvia. "Gold on Blue in Philadelphia Robert C. Smith and the Installation of the 'Portuguese Chapel' at the Samuel S. Fleisher Art Memorial", *RIHA Journal*, 2022, 5-7, consultado em 11 de março de 2023, <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/91952/87190>.

- Ferreira, Silvia. “Robert C. Smith (1912-1975): Dos projetos terminados aos inacabados. Novos horizontes de investigação”, in *Iberoamerica, cartografia abierta*, Universitat de València (no prelo).
- Freire, Sérgio, *Portugal na Guerra do Biafra. A Diplomacia do Estado Novo em África: 1967-1969*. Tese de doutoramento, UAL, 2016.
- Freitas, Maria Leonor Pereira. *A Cidade Alta de Luanda. O edificado excepcional enquanto charneira com a cidade velha*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, 2016.
- Goulart Filho, Nestor, ed. *Robert Smith e o Brasil*. Brasília: IPHAN, 2012.
- Lopes, Francisco Xavier. *Três Fortalezas de Luanda em 1846*. Luanda: Museu de Angola, 1954.
- López-Yarto Elizade, Amelia. “Diego Angulo Iñiguez y sus aportaciones al estudio del arte hispanoamericano. Su legado fotográfico al CSIC”, en *Las redes hispanas de arte desde 1900*, ed. Miguel Cabanás Bravo e Wilfredo Rincón García, 241-249. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2014.
- Mariz, Vera. “Fernando Batalha: a actividade na Comissão dos Monumentos de Angola e a relação com o Brasil”, in *De Viollet-Le-Duc à Carta de Veneza: teoria e prática do restauro no espaço Ibero-Americano*, ed. José Delgado Rodrigues, 323-330. Lisboa: Artis e LNEC, 2014.
- Martins, Isabel. *Luanda a cidade e a arquitetura*, dissertação de doutoramento, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2000.
- Martins, Isabel. *Palácio do Governo Geral, Luanda (São Paulo de Luanda), Luanda, Angola*, consultado em 15 de abril de 2023, <https://hpip.org/pt/Heritage/Details/62>.
- Mateo Gómez, Isabel, ed. *Diego Angulo Iñiguez, historiador del arte*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001.
- Mendonça, Isabel. *António José Landi (1713-1791. Um artista entre dois continentes*. Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999.
- Miller, Joseph C., Thornton, John K. “The chronicle as source, history, and hagiography: the «Catálogo dos Governadores de Angola», *Paideuma: Mitteilungen zur Kultatkunde. European Sources for Sub-Saharan Africa Before 1900*, bd. 33, (1987): 359-389.
- Moreira, Rafael. “Um projecto frustrado: a arquitectura colonial brasileira”, in *Robert C. Smith (1912-1975). A investigação em História de Arte*, eds. Jorge Rodrigues e Manuel Costa Cabral, 163-181. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

- Oliveira, Domingos Sávio de Castro. *O vocabulário ornamental de Antônio José Landi, um álbum de desenhos para o Grão Pará*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Pará, 2011.
- Ratelband, Klaas. *Os holandeses no Brasil e na Costa Africana: Angola, Kongo e São Tomé (1600-1650)*. Lisboa: Vega, 2003.
- Redinha, José. *Palácio dos Governadores de Angola: notas históricas e catálogo guia*. Luanda: CITA, 1973.
- Rodrigues, Jorge e Cabral, Manuel da Costa, eds., *Robert C. Smith (1912-1975). A investigação em história da arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- Rugendas, Johann Moritz. *Das merkwürdigste aus der malerischen Reise in Brasilien*. Chaffhausen: Brodtmann's lithographischen Kunst-Anstalt, 1836, consultado a 10 de abril de 2023, <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/2386>.
- Smith, Robert C. "Alguns desenhos de arquitectura existentes no arquivo histórico colonial português". *Revista do serviço do património histórico e artístico nacional*, n.º 4 (1940): 209-210, consultado em 11 de março de 2023, http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat04_m.pdf.
- . "Some eighteenth century architectural drawings in Lisbon". *Belas Artes-Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, 1.ª série, 9 (1940): 29-36.
- . "Some Views of Colonial Bahia". *Belas Artes. Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, 1.ª série, 9 (1948): 31-47.
- . "O mausoléu de D. João V em Luanda", *A Província de Angola*, vol. 28 (1950).
- . "Os mausoléus de D. João V nas quatro partes do mundo", *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, tomo XXI, 2.ª série, 1 (1955).
- Sousa Viterbo, *Diccionário histórico e documental dos architectos, engenheiros e constructores portuguezes ou a serviço de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1904.
- Thornton, John. "The Art of War in Angola, 1575-1680". *Comparative Studies. Society and History*, v. 30, n.º 2 (1988): 360-378.
- Toledo, Benedito Lima de. "Robert Chester Smith e a arquitectura no Brasil", in *Robert C. Smith (1912-1975). A investigação em História de Arte*, eds. Jorge Rodrigues e Manuel Costa Cabral, 83-107. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

Entre a Azulejaria de Santos Simões e a Talha de Robert Smith: a Fundação Calouste Gulbenkian na vanguarda dos Estudos das Artes Decorativas

Between Santos Simões' Tiles and Robert Smith's Woodcarving: the Calouste Gulbenkian Foundation at the forefront of Decorative Arts Studies

Susana Varela Flor¹

IHA-NOVA/FCSH/IN2PAST

"Mantenho relações estreitas com Gaetano Ballardini - o padre mestre da cerâmica italiana- e ele tem-me enviado bastantes informações sobre cerâmica decorativa existente em Itália. No entanto, não há ali um estudo de pormenor ou especialidade e lá, como cá, a cerâmica de revestimento tem estado enfeudada à Cerâmica geral" (BMNAZ, "Carta do Eng. Santos Simões para o Dr. Manuel Monteiro", 26 de Fevereiro de 1947).

*"Walls covered with painted tiles are as typical of Portugal as codfish or Port Wine. With their sparkling surfaces, sumptuous borders, and dramatic contrasts of colour in tapestry-like effects, these azulejos are an important aspect of Portuguese painting and an essential element of the great decorative ensembles that characterize much of the art of Portugal" (Robert C. Smith, *Azulejo Cascais*, 1).*

¹ Investigadora Auxiliar do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa/ Laboratório Associado IN2PAST. A autora deseja agradecer às seguintes pessoas e entidades: Eng. Fernando Ferreira Real, Dr.^ª Teresa Real Byrne; Claire Scoville; Dr. Pedro de Azevedo. À Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, em particular ao seu Director, Dr. João Vieira, bem como Dr.^ª Constança Rosa e Dr.^ª Sónia Casquiço. Ao Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em particular a Dr.^ª Odete Martins. À Biblioteca Rocha Peixoto, na pessoa da sua Directora - Dr.^ª Lurdes Adriano. Ao meu colega Hélder Carita, coordenador do projecto "A Casa Senhorial" pela cedência das imagens. À minha colega Sílvia Ferreira pelo desafio e toda a cedência de materiais provenientes dos fundos de Robert C. Smith (Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian) e de Flávio Gonçalves (Biblioteca Rocha Peixoto de Póvoa de Varzim). Também a José Meco e a Pedro Flor.

RESUMO:

A Fundação Calouste Gulbenkian, nas palavras do seu mais recente Presidente – Prof. Doutor António Feijó – foi, na sua origem, “um Ministério da Cultura oficioso de um País em grande parte desprovido de estruturas nesse domínio”².

No que ao desenvolvimento do estudo das Artes Decorativas diz respeito, essa prática oficiosa traduziu-se no apoio efetivo a uma área temática, a azulejaria, com a figura do Eng.^º João Miguel dos Santos Simões (1907-1972) na liderança de uma Brigada de Estudos a ela dedicada. Menos contemplada ficaria a investigação sobre talha, à época divulgada internacionalmente por Robert Chester Smith (1912-1975). O professor norte-americano da Universidade da Pensilvânia conhecia bem o trabalho de Santos Simões e sonhava aplicar a mesma metodologia na talha que, a par do azulejo, eram consideradas formas artísticas diferenciadoras da cultura portuguesa em território nacional e internacional. Ambos faleceram na década de 70 e passados quase 50 anos dos seus trágicos desaparecimentos, podemos analisar o contexto em que trabalharam, o relacionamento profissional desenvolvido entre ambos e o legado que deixaram aos historiadores que prosseguiram as suas vias de investigação. Não deixaremos também de salientar o percurso da própria Fundação Calouste Gulbenkian na promoção das Artes Decorativas e o papel desempenhado no início da segunda década do século XXI.

Palavras-Chave: Talha, Azulejaria, Robert C. Smith, João Miguel dos Santos Simões, Artes Decorativas, Fundação Calouste Gulbenkian.

ABSTRACT:

The Calouste Gulbenkian Foundation, in the words of its most recent President – Professor Doctor António Feijó – was, at its origin, “an unofficial Ministry of Culture of a country largely devoid of structures in this domain.”

As far as the development of the study of Decorative Arts is concerned, this unofficial practice translated into effective support for a thematic area, namely tilework, with Engineer João Miguel dos Santos Simões (1907-1972) leading a research group fully dedicated to it. Less emphasized was the research on woodcarving, which at the time was internationally promoted by Robert Chester Smith (1912-1975). The American professor from the University of Pennsylvania was familiar with Santos Simões’ work and dreamt

² António Feijó, “Discurso do Presidente do Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian”, *Newsletter da Fundação Calouste Gulbenkian*, consultado a 10 de Março de 2023, <https://gulbenkian.pt/noticias/antonio-feijo-e-o-novo-presidente-da-fundacao-gulbenkian/>.

of applying the same methodology to woodcarving, which, alongside tiles, were considered distinctive artistic features of Portuguese culture both nationally and abroad. Both passed away in the 1970s, and almost 50 years after their tragic disappearances, we propose to analyze the context in which they worked, the professional relationship developed between them, and the legacy they provided to historians who continued their research paths. We will also highlight the course of the Calouste Gulbenkian Foundation itself in promoting Decorative Arts and the role played in the early second decade of the 21st century.

Keywords: Woodcarving, Tiles, Robert C. Smith, João Miguel dos Santos Simões, Decorative Arts, Calouste Gulbenkian Foundation.

I - A FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN NA VANGUARDA DAS ARTES DECORATIVAS

O primeiro capítulo que aqui se redige não pretende ser aprofundado no que concerne ao papel desempenhado pela Fundação Calouste Gulbenkian nesta área, pois tal pretensão obrigar-nos-ia a uma extensa pesquisa no Arquivo Administrativo da instituição e no qual iríamos encontrar correspondência, contratos, planos de trabalho, etc. que nos permitiriam depois traçar uma análise mais global. Consideramos ser um trabalho de grande envergadura, susceptível de configurar uma dissertação de mestrado ou mesmo de doutoramento.³ No entanto, o desenrolar das leituras referente à obra dos historiadores próximos da Fundação Calouste Gulbenkian suscitou-nos a curiosidade de perceber as relações de trabalho entre Santos Simões e Robert Chester Smith. Com uma dificuldade acrescida: até ao momento só se conhece uma carta trocada entre eles, a qual evidencia um contacto contínuo: permuta de livros, opiniões sobre estudos, cordialidade e amizade entre ambos com um acréscimo de uma terceira pessoa - Flávio Gonçalves. Desta forma, foi através do cruzamento de uma variedade de documentação que conseguimos analisar a comunicação mantida ao longo de vinte anos.

³ Essa consulta e exploração foram desenvolvidas no que concerne a João Miguel dos Santos Simões no âmbito do Projecto DigiTile.



Fig. 1 Anjos com asas de libélulas em talha e azulejo. Altar de Nossa Senhora da Boa Morte na Igreja do Convento da Madre de Deus (Lisboa) e Igreja das Mercês (Lisboa) © Sílvia Ferreira e Susana Varela Flor

No que à Fundação Calouste Gulbenkian diz respeito, iniciamos este capítulo por nos lembrarmos que a mesma concedeu bolsas de investigação a estudiosos tão reputados como João Miguel dos Santos Simões, Robert Chester Smith, Carlos de Azevedo, Adriano de Gusmão, Luís Reis-Santos, entre outros. Alguns dos espólios desses investigadores encontram-se à guarda da Fundação desde a década de 70 e outros conheceram, mais recentemente, um depósito no seu arquivo histórico⁴. Para as figuras em análise interessa-nos salientar os principais momentos e acções de apoio da Fundação Calouste Gulbenkian às respectivas investigações.

Pioneiro neste processo, deve-se a Santos Simões a iniciativa de contactar logo em 1957 o Presidente da mencionada Instituição, o Dr. Azeredo Perdigão, a quem propôs a edição de uma obra intitulada "A Arte do Azulejo em Portugal"⁵.

À luz do confronto documental, este encontro viria de certa forma "respaldado" pelo próprio Senhor Calouste Sarkis Gulbenkian (1869-1955), com quem Santos Simões tinha travado conhecimento uns anos antes. O motivo teria sido a azulejaria holandesa da Igreja de Santa Maria Maior em Cádiz, em particular, a da capela pertencente à Confraria de Jesus Nazareno cuja encomenda decorativa ficou a dever-se à comunidade dos mercadores arménios em Cádiz - os Zúcar:

4 É o exemplo do espólio de Carlos de Azevedo.

5 Susana Flor, "Entre o previsto e o concretizado: as monografias complementares do *Corpus* e a investigação de Azulejaria e Cerâmica na Biblioteca DigiTile", *Biblioteca DigiTile: Azulejaria e Cerâmica on line*, Consultado a 10 de Março de 2023, <https://digatile.gulbenkian.pt>.

"Permita-me V. Exc^a recordar que, logo apoz a minha descoberta desses notáveis azulejos - feitos na Holanda mas ostentando inscrições Arménias - tive a honra de solicitar a opinião do Sr. Calouste Gulbenkian e pedir o seu conselho sobre a pessoa que me poderia esclarecer. Foi assim que encetei as minhas relações epistolares com o S.R. o Arcebispo Arménio de Paris, Mgr. Artavazd Surméyan, o qual me honrou recebendo-me na Igreja Arménia de Paris e, ali, em inolvidáveis colóquios, colhi preciosos elementos informativos que muito enriqueceram a minha investigação"⁶.

Desta forma, e entusiasmado com a retórica de Santos Simões sobre a necessidade de um estudo de conjunto da azulejaria portuguesa "em moldes dignos e sérios", Azeredo Perdigão encomendou-lhe uma obra global, a que Santos Simões daria o nome de *Corpus da Azulejaria Portuguesa* (1958) à semelhança do que Caetano Ballardini havia feito para a majólica Italiana e Jean Helbig para a arte do vitral⁷. Dois anos depois, era a vez de criar a Brigada de Estudos de Azulejaria (BEA)⁸ para suportar a publicação de um conjunto de dezoito obras, pois para além dos volumes do *Corpus* tinha também a intenção de publicar monografias complementares⁹.

Com o fim último de desenvolver e valorizar os estudos da azulejaria, projectou um Centro de Estudos com vista à consolidação de um Centro Internacional de Estudos de Cerâmica decorativa da Fundação Calouste



Fig. 2 - Azulejos holandeses da Confraria de Jesus Nazareno na Igreja de Santa Maria de Cádiz (imagem disponível em: <https://www.comeencasa.net>),

⁶ João Miguel dos Santos Simões, Carta do Eng. Santos Simões ao Dr. Azeredo Perdigão, 11 de Maio de 1957, AAJMSS, FCG, Lisboa. Sobre este conjunto azulejar de Cádis cfr. João Miguel dos Santos Simões, *Carreaux Céramiques Hollandais au Portugal et en Espagne*, (Haia: Martinus Nijhoff, 1959), 104-108.

⁷ João Miguel dos Santos Simões, *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI*, (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969), 13.

⁸ Alexandra Gago da Câmara, "A Brigada de Estudos de Azulejaria. A gênese de um inventário do Azulejo em Portugal", *João Miguel dos Santos Simões (1907-1972) - exposição evocativa do centenário do nascimento*, coord. Paulo Henriques, (Lisboa: Ministério da Cultura/Museu Nacional do Azulejo, 2007), 145-154.

⁹ Flor, "Entre o previsto e o concretizado: as monografias complementares do *Corpus* e a investigação de Azulejaria e Cerâmica na Biblioteca DigiTile".

Gulbenkian¹⁰. Ao longo de nove anos, a publicação dos volumes do *Corpus da Azulejaria* foi-se sucedendo, sendo assinalado pelo seu Presidente que, em 1964, a Fundação Calouste Gulbenkian já havia gasto com a mesma 1.270 contos¹¹. A regularidade da publicação do *Corpus da Azulejaria Portuguesa* foi um assunto delicado entre a Fundação financiadora e Santos Simões, pois este desdobrava-se, simultaneamente, em tarefas de grande envergadura como, por exemplo, o impulso para o restauro da Igreja do Convento da Madre de Deus, em cuja parte conventual se instalou o Museu do Azulejo (1958-1966). Este desafio viu-o ser concretizado com o apoio científico do Museu Nacional de Arte Antiga e a expensas da Fundação Calouste Gulbenkian que para ali canalizou 65.000\$00, segundo informação de Azeredo Perdigão¹². Só em Maio de 1966 é que o Museu do Azulejo conheceu inauguração "oficiosa", tal como podemos atestar pelo testemunho de Robert C. Smith¹³. Decorrente da inventariação da azulejaria portuguesa, salientem-se várias viagens internacionais, nomeadamente ao Brasil, para onde viajou em 1959 "com o alto patrocínio da benemérita Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa e a preciosa colaboração da Directoria do Património Histórico e Artístico Nacional do Rio de Janeiro"¹⁴. A este País voltaria mais vezes, tendo oportunidade, não só de ministrar palestras e recolher futuros bolseiros para BEA¹⁵, como também de coordenar restauros de azulejaria e cerâmica em particular para a Igreja Venerável da Ordem Terceira de S. Francisco da Baía¹⁶.

No que se refere a Robert C. Smith, datam de 1962 os primeiros contactos com a Fundação Calouste Gulbenkian através de uma candidatura a uma bolsa para estudar e publicar um estudo sobre "A Talha em Portugal". Na referida candidatura, explanada em documento intitulado "Pesquisa sobre a Talha em Portugal", "Smith justifica a relevância da talha portuguesa na identidade dos interiores dos templos nacionais, a par e em diálogo com a

10 Susana Varela Flor, "Centro de Estudos de Azulejaria. Um projecto no pensamento de João Miguel dos Santos Simões", *João Miguel dos Santos Simões (1907-1972) - exposição evocativa do centenário do nascimento*, coord. Paulo Henriques, (Lisboa: Ministério da Cultura/Museu Nacional do Azulejo, 2007), 120.

11 Fundação Calouste Gulbenkian, Arquivo Administrativo - Processo de João Miguel dos Santos Simões, "Carta do Dr. Azeredo Perdigão ao Eng. João Miguel dos Santos Simões", 1964.

12 Ana Anjos Mântua, "O Museu do Azulejo. A refuncionalização de um espaço conventual", *João Miguel dos Santos Simões (1907-1972) - exposição evocativa do centenário do nascimento*, coord. Paulo Henriques, (Lisboa: Ministério da Cultura/Museu Nacional do Azulejo, 2007), 218.

13 Robert C. Smith, "A new museum of tiles in Lisbon", *Antiques*, nº 6, (1966): 828-833.

14 João Miguel dos Santos Simões, *Azulejaria Portuguesa no Brasil (1500-1822)*, (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965), 3.

15 Dora Alcântara, "Historiador da Azulejaria Portuguesa no Brasil", *João Miguel dos Santos Simões (1907-1972) - exposição evocativa do centenário do nascimento*, coord. Paulo Henriques, (Lisboa: Ed. Ministério da Cultura/Museu Nacional do Azulejo, 2007), 90.

16 Fundação Calouste Gulbenkian, Arquivo Administrativo - Processo de João Miguel dos Santos Simões, "Carta do Eng. Santos Simões ao Dr. Azeredo Perdigão", 11 de Maio de 1959.

azulejaria, defendendo que: "constituem ambos uma combinação única na Europa, expressão originalíssima do género artístico lusitano. Assegura o ineditismo do seu estudo, que coloca em paralelo com o de azulejaria e que estava já a ser alvo de pesquisa rigorosa pela "BEA" liderada pelo engenheiro Santos Simões"¹⁷. À semelhança dos estudos da azulejaria, o da talha receberia o mesmo tipo de apoio – pagamento de viagens exploratórias, fotografias, edição de obras, etc. No entanto, uma das actividades desenvolvidas por Smith e que mais impacto científico teve ao longo de vinte anos foi a organização de uma exposição sobre talha na Fundação Calouste Gulbenkian (1963) que depois passaria a itinerante, a partir de 1978, tendo viajado pelo território nacional (Vila do Conde, Guimarães, Arcos de Valdevez, Lamego, Viana do Castelo, Viseu, Bragança, Évora, etc) até ao estrangeiro, nomeadamente a Paris, Xangai, Macau, Hong-Kong (1982), Senegal (1984). Só foi finalmente desmontada em 1991¹⁸.

II – A AZULEJARIA ENTRE SANTOS SIMÕES E ROBERT C. SMITH

Embora vivendo em realidades geográfico-políticas opostas, quando comparamos as vidas de Santos Simões e de Smith, podemos afirmar que ambos cresceram num ambiente cultural de elevado nível. Este ficou a dever-se ao legado familiar e ao desafogo económico em que viviam e que lhes permitiu, desde muito cedo, viajar pela Europa, visitar monumentos, adquirir bibliografia, enriquecedora do pensamento crítico quando se dedicaram a fundo ao estudo da História da Arte.

II.1 – JOÃO MIGUEL DOS SANTOS SIMÕES (1907-1972)

Mais velho cinco anos do que Smith, Santos Simões nasceu em Lisboa em 1907 numa família ligada à indústria têxtil em Tomar. Em paralelo, o pai – José Rodrigues Simões – era tesoureiro da Associação dos Arqueólogos Portugueses, membro da Sociedade de Geografia e possuía uma rica e apetrechada biblioteca de História da Arte. Não admira, pois que Santos Simões tenha sido estimulado por essa diversidade cultural, desenvolvendo, ao longo da vida, múltiplos interesses que foram desde os estudos da Arquitectura do Renascimento e Artes Decorativas, até ao Cinema¹⁹ *Ski, Golf, Moinhos* e

17 Sílvia Ferreira, "A itinerância das imagens: Robert C. Smith e a exposição "A talha em Portugal" (1963-1991)", *Universitas – Las Artes ante el tiempo*, XXIII Congreso Nacional de Historia del Arte, (Salamanca: Universidad de Salamanca, Ediciones de la Diputación de Salamanca, 2021), 117.

18 Ferreira, 125.

19 Jorge de Oliveira Marques, "João Miguel dos Santos Simões", *João Miguel dos Santos Simões (1907-1972) – exposição evocativa do centenário do nascimento*, coord. Paulo Henriques, (Lisboa: Ministério da Cultura/Museu Nacional do Azulejo, 2007), 316.



Fig. 3 Retrato de João Miguel dos Santos Simões © DigiTile Gulbenkian

Fotografia, área onde se revelou um exímio praticante. Mais tarde (1930) em Tomar, na fábrica de fiação têxtil, montou uma “câmara escura” para revelar fotografias que identificava e “onde, qual profissional, anotava sistematicamente o processo de revelação utilizado”²⁰.

Aos 18 anos inscreveu-se na Faculdade de Direito de Lisboa, cujo curso frequentou até ao 2º ano. Em 1922, matriculou-se no curso de Desenho da Sociedade Nacional de Belas Artes (em regime nocturno), mas incapaz (por questões de gosto) de continuar os Estudos de Direito, abandonou a Faculdade em 1926 e viajou para Inglaterra, ingressando no *College of Technology* em Manchester (Oldham) com o objectivo de adquirir conhecimentos técnico em fábricas têxteis a fim de poder tomar conta da gerência da Fábrica de Fiação de Tomar.

No mesmo ano em que Chester Smith se inscrevia na Universidade de Harvard, (1929), Santos Simões formou-se em Engenharia Têxtil na Escola Superior de Fiação e Tecelagem em Mulhouse na Alsácia, tendo feito um estágio sobre tinturaria em Leverkusen na Alemanha. Regressado a Portugal com o diploma de Engenheiro têxtil de formação e dominando fluentemente várias línguas (inglês, francês, alemão e italiano), instalou-se em Tomar e consagrou parte do seu tempo aos negócios industriais da família. Em simultâneo, dedicou-se aos estudos de História e de Arquitectura, facto que lhe valeu o lugar de Conservador dos Monumentos de Tomar (1943). Na perspectiva de complementar a sua formação, frequentou na Universidade de Coimbra o

20 Ângela Ferraz, Inês Santos, “Cidadão em Tomar”, *João dos Santos Simões: Tomarense pelo coração - Jornal da Exposição*, número único, coord. José Faria, (Tomar: Comissão Central da Festa dos Tabuleiros, 17 de Julho de 2007), 4.

Curso de Letras Histórico-Filosóficas (1946), dois anos após o falecimento de Vergílio Correia que o influenciou no gosto pela Azulejaria no início da década de 40 e a quem Santos Simões chamava de "meu Mestre"²¹. Após o falecimento do Pai (1956?), passou a residir em Lisboa, colaborando com o Museu de Arte Antiga na qualidade de conservador-ajudante da coleção de Cerâmica. Estavam assim reunidas as condições para se dedicar ao estudo da azulejaria para o qual adoptou o método analítico das Ciências Exactas, inaugurando uma análise baseada em fontes documentais e iconográficas, objectiva e distante de um discurso historiográfico nacionalista.

I.2 - ROBERT CHESTER SMITH (1912-1975)

Cresceu num ambiente sócio-cultural elevado, sendo a figura da mãe - Nancy Clark Smith - marcante no seu desenvolvimento intelectual²². Aos quinze anos viajou pela Europa acompanhado pelos pais. Ao contrário de Santos Simões, Robert C. Smith era um Historiador da Arte de formação (1932), cuja licenciatura foi obtida na prestigiada Universidade de Harvard. À semelhança de Santos Simões, lia imenso (principalmente livros de História para colmatar a análise histórico-artística), frequentou a cadeira de Desenho na Universidade de Harvard e era um excelente fotógrafo.

Dominava várias Línguas (latim, grego, francês, português, italiano e alemão)²³ o que lhe facilitou a aquisição bibliográfica e estimulou os seus interesses para uma multiplicidade de áreas científicas: estudo da arquitectura, pintura, mobiliário, prataria e talha. Comungava com Santos Simões de uma análise objectiva e despida de discurso nacionalista, apreendida nos ensinamentos da Universidade de Harvard, nomeadamente no designado Método Fogg que aplicou ao estudo da Arte Luso-Brasileira. Russel-Wood explica-nos o contexto desta metodologia:



Fig. 4 Retrato de Robert Chester Smith
© Flickr Gulbenkian

21 Susana Varela Flor, "Trinta anos a fotografar o património azulejar: o contributo de Santos Simões para a rede ibérica de circulação, projecção e estudo no século XX", *Las redes hispanas del arte desde 1900*, coord. Miguel Cabañas Bravo e Wifredo Rincón García, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto de Historia, 2014), 347.

22 No seu testamento deixou dinheiro para a instituição de uma cátedra em nome da mãe na Universidade de Harvard. Ainda hoje ali funciona a Cátedra Nancy Clark Smith dedicada aos Estudos Portugueses.

23 A. J. R. Russel-Wood, "Robert Chester Smith: investigador e historiador", *Robert C. Smith (1912-1975), A investigação na História de Arte*, (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000), 32.

“Desde 1927 que as salas de aulas e os gabinetes do Departamento de Belas Artes [da Universidade de Harvard] se situam no Museu de Arte Fogg. A abordagem da História da Arte seguida em Harvard “a concentração nos próprios objectos com meticulosa atenção dada ao pormenor e factos” tornou-se assim conhecido como método Fogg. Para além da assentar nas capacidades do perito – saber reconhecer a autenticidade, o autor e a data de uma obra de arte, tem por objectivo a análise do estilo e a atribuição de obras não documentadas com base em comparações estilísticas com as que o estão. A formação de Robert Smith no método Fogg foi o alicerce do seu trabalho como Historiador da Arte. Ao longo da sua carreira, os seus objectivos, (...) eram a procura de documentos desconhecidos e a atribuição da autoria de obras não documentadas, que vão das artes decorativas à Arquitectura com base em análises comparativas.. O método Fogg assenta na análise visual, por isso, em última análise subjectiva”²⁴.

Outra área em comum com Santos Simões foi o facto de ambos terem iniciado os estudos de História da Arte pela arquitectura. Santos Simões nutria grande gosto pelo Renascimento italiano. Na década de 40, tinha-lhe sido proposta a tradução da obra de Walter Crum Watson – *Portuguese Architecture*²⁵.

No caso de Smith a aproximação à História da Arte pelos estudos de arquitectura residiu na sua metodologia de eleição baseada:

“na precisão analítica, científica e filológica estimulada pela presença de Historiadores de Arte Alemães Erwin Panofsky, Walter Friendlander... que emigraram para os Estados Unidos na década de 1930. Em maior grau do que os seus congéneres alemães, os investigadores dos Estados Unidos da terceira geração começaram a interessar-se pelas ligações entre a História da Arte e as Ciências Sociais. Produto particularmente influente deste interesse é o livro de Millard Meiss sobre o impacto da Peste no estilo da Pintura Italiana do século XIV. Meiss e os seus contemporâneos estavam menos à vontade com as interpretações culturais ao jeito da história mental (*Geistesgeschichte*)... do que com as interpretações sociais, políticas e tecnológicas. Foi em parte por esta razão que um grande número de norte-americanos optou por trabalhar a história da arquitectura, incluindo Robert Smith, optou por trabalhar a história da arquitectura, a arte mais influenciada por factores sociais e económicos”²⁶.

Em 1932, fez uma incursão a Itália como estudante independente e nos Arquivos de Nápoles encontrou desenhos de Luigi Vanvitelli e “de repente se me abriu o caminho para Portugal”, razão pela qual em 1936 defendia a tese de doutoramento “The Architecture of João Frederico Ludovice and some of his contemporaries at Lisbon (1700-1750)”²⁷.

24 A. J. R. Russel-Wood, 25-26.

25 Biblioteca do Museu Nacional do Azulejo, Arquivo Histórico de Santos Simões, “Carta do Engenheiro João Miguel dos Santos Simões a Carlos de Passos”, 23 de Junho de 1943, Lisboa.

26 A. J. R. Russel-Wood, “Robert Chester Smith: investigador e historiador”, 22-23.

27 A. J. R. Russel-Wood, 23-33.

Independentemente do ano em que se encontraram pela primeira vez, o ano de 1937 parece ser um ano chave para ambos os Historiadores das Artes Decorativas nacionais, pois foi nessa data que Smith fez a primeira viagem ao Brasil e os primeiros contactos com a arte portuguesa nos anos 30 delinearam-lhe o interesse pelo estudo da Talha luso-brasileira, enquanto que Santos Simões começou a interessar-se pelo estudo da Azulejaria incentivado pelas questões técnicas relacionadas com os fornos de cerâmica e azulejo²⁸.

III – A APROXIMAÇÃO/FORMAÇÃO DE ROBERT C. SMITH AO TEMA DA AZULEJARIA

Uma das questões à qual não conseguimos responder com precisão foi a data em que se conheceram Santos Simões e Robert C. Smith: terá sido em Coimbra com Vergílio Correia em meados da década de 30? Nos Estados Unidos, no final da mesma década através de Herbert e Orlena Scoville? Ou em 1949 em Lisboa no XVI Congresso Internacional de História da Arte em Lisboa-Porto?

Neste capítulo dedicamo-nos a analisar esta questão a fim de explorar o contexto histórico em que ambos se moveram.

III. 1 - VERGÍLIO CORREIA (1888-1944)

Vergílio Correia Pinto da Fonseca nasceu em Peso da Régua em 1888. Filho de José Correia, Engenheiro Agrônomo²⁹. Formou-se em Direito na Universidade de Coimbra em 1911, mas doutorou-se na área das Letras em 1935. Desde a década de 20 que era professor na Universidade de Coimbra ministrando as cadeiras de Estética e de História da Arte (a partir de 1921) e de Arqueologia (a partir de 1923).

Um ano depois de se ter licenciado, iniciou a carreira de conservador no Museu Etnológico Português (1912). Entre 1915-1921 desempenhou o mesmo cargo no Museu Nacional de Arte Antiga. No final da década de 20, mudou-se para Coimbra (1929), tendo estado à frente da



Fig. 5 Retrato de Vergílio Correia
(imagem disponível em: <https://www.literatum.eu>)

²⁸ Susana Varela Flor, "Trinta anos a fotografar o património azulejar: o contributo de Santos Simões para a rede ibérica de circulação, projecção e estudo no século XX, 347.

²⁹ António Nogueira Gonçalves, "Evocação da obra do Doutor Vergílio Correia", *Separata das Actas do IIº Congresso Nacional de Arqueologia*, (1971), 3.

Direcção do Museu Nacional Machado de Castro até ao ano do seu trágico falecimento. É nome de referência para a investigação da História da Arte nacional:

"No campo da História da Arte, foi à luz dos seus princípios teórico-metodológicos de Vergílio que [a História da Arte] em boa verdade se iniciou em Portugal, sem aquela teia formalista e a visão redutora que eram então dominantes. Os seus interesses de estudo não se limitavam (...) aos grandes monumentos e "nomes" (...) mas a uma visão patrimonialista que era, ao mesmo tempo, micro-artística e globalizante, com atenção às artes decorativas como o azulejo e a talha, o fresco e o estuque, o esgraffito e a terracota, o embrechado e o brutesco, entre outras modalidades artísticas até então sempre menorizadas, como a cerâmica e a olaria, para as quais a sua sensibilidade de etnógrafo o tornava especialmente dotado"³⁰.

No ano de 1934, Robert C. Smith ganhou uma bolsa de estudo nos EUA, a de Paul Joseph Sachs da Universidade de Harvard Cambridge Massachussets, a fim de vir estudar para Portugal. Os seus biógrafos norte-americanos referem a Universidade de Coimbra como instituição de eleição³¹. Como vimos, nesta cidade, os estudos eram dominados por Vergílio Correia, e tínhamos Santos Simões a viver perto em Tomar e em contacto com Correia:

"Estive no Alentejo e passei rapidamente por Lisboa de onde regressei ontem. Ao chegar encontrei o seu amabilíssimo postal com as indicações das passagens sobre azulejos que se encontram no vol. I das Obras de V. Correia. Já tinha feito a colheita nesse trabalho que posso e mesmo antes já havia visto que CC escrevera no Diário de Coimbra cuja coleção posso também. Ainda em vida VC tivera conversas sobre esse assunto e tenho mesmo notas que ele me facultou e estão inéditas"³².

Flávio Gonçalves também confirma a sua estadia em Portugal para efeitos de pesquisa entre 1934-1935³³. No entanto, as investigações efectuadas por Sílvia Ferreira junto ao Arquivo Administrativo da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra revelaram-se infrutíferas e o mesmo poderemos dizer da pesquisa no espólio de Vergílio Correia, no qual não há sinal de correspondência trocada entre ambos.

30 Vítor Serrão, "Vergílio Correia (1888-1944): perfil de um grande Historiador de Arte e Homem de Cultura Integral", *Belas Artes: Revista Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, 3ª Série, nºs 32 a 34, (2013-2016), 225.

31 A. J. R. Russel-Wood, "Robert Chester Smith: investigador e historiador", 33.

32 Susana Varela Flor, "Trinta anos a fotografar o património azulejar: o contributo de Santos Simões para a rede ibérica de circulação, projecção e estudo no século XX", 347.

33 Flávio Gonçalves, "Na morte de Robert C. Smith", *Separata de Belas Artes*, nº 30 (1976), 51.

III.2 – ORLENA ZABRISKIE SCOVILLE (1887-1967)

Foram duas notícias transmitidas em 1970 por Santos Simões à Revista Flama que nos levou a seguir esta via de investigação, chegando mesmo a contactar descendentes de Santos Simões e Orlena Scoville para dirimir as nossas dúvidas:

Foi um pedido duma Senhora Americana [Sr.^ª Scoville] residente em Portugal que levou o Engenheiro Santos Simões, autor duma Bibliografia sobre azulejaria Portuguesa que comprehende 37 volumes, publicada desde 1943 a investigar este passado grandioso. A Sr.^ª Scoville, filha dum diplomata polaco e casada com um Professor de História da Arte da Universidade de Harvard, do mesmo nome, veio com o marido para a Europa durante a guerra. Tinham em princípio escolhido o soalheiro Sul de Itália, mas também lá, surpreendidos pela guerra, vieram para Portugal. Já conhecidos do Eng. Santos Simões duma conferência realizada em Boston, em 1938, pediram-lhe que os ajudasse a escolher a futura casa. A Quinta da Bacalhôa (Azeitão), cujo Palácio renascentista e azulejos são conhecidos pela sua beleza, foi a residência sugerida e aceite. Posteriormente a Sr.^ª Scoville (falecida há dois anos [1967] pediu ao Eng. Santos Simões informações sobre a azulejaria Portuguesa. Descobri que muito pouco estava escrito. Comecei então a investigar. Como não era possível estudar o azulejo português isoladamente, investiguei em Marrocos e por quase toda a Europa. Estive também no Brasil³⁴.

A primeira informação que decidimos averiguar consistiu em apurar a formação de Herbert Scoville (1877-1937), a qual era em Direito e não em História da Arte. Um artigo de Margarida Ramalho publicado no Jornal Expresso sobre “A Senhora da Bacalhôa” Orlena Z. Scoville esclareceu-nos que era esta quem obtivera a licenciatura em História da Arte e Arquitectura “pela Smith College, à época, uma Universidade de Massachusetts só para mulheres”³⁵.

Por outro lado, Santos Simões informa-nos que conheceu a Sr.^ª Scoville em Boston em 1938, quando o mesmo visitou fábricas têxteis de Nashawena, Kendall e New Bedford aprovei-



Fig. 6 Retrato de Orlena Z. Scoville © Fundo Scoville / Museu Palácio da Bacalhôa

³⁴ Manuela Alves, Joaquim Lobo, “Azulejos: Arte Grande aos bocadinhos – entrevista a Santos Simões”, *Flama*, nº 1158/Ano XVII, (15 de Maio de 1970), 92.

³⁵ Margarida Ramalho, “A Senhora da Bacalhôa”, *Jornal Expresso*, nº 2608, (23 de Outubro de 2022), Consultado a 10 de Março de 2023 <https://expresso.pt>.

tando a oportunidade para dar uma conferência em Boston e que o casal Ihes pediu para escolher uma casa em Portugal. O cruzamento documental invalida esta informação³⁶, uma vez que a quinta foi adquirida em 1936 e em 1937 o casal norte-americano viajou para Portugal para se instalar em Azeitão. O falecimento repentino de Herbert Scoville em Sintra a 11 Março de 1937 não impedi de prosseguir os planos de Orlena Scoville que, com a ajuda do arquitecto Norte Júnior e Santos Simões, conseguiu recuperar a Quinta e os respectivos azulejos. Orlena Scoville viria a falecer em Azeitão em 1967 e não encontrámos qualquer referência a ter sido ela a promotora de encontros entre os dois estudiosos da talha e da azulejaria.

III.4 - XVI CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA ARTE EM LISBOA (1949)

A nossa hipótese para um primeiro encontro³⁷ entre Santos Simões e Robert C. Smith será em 1949 no XVI Congresso Internacional de História da Arte em Lisboa (1949), para o qual Santos Simões foi nomeado Secretário Adjunto da Comissão organizadora³⁸ e onde Smith apresentou a comunicação “The development of baroque art in Portugal and Brazil”³⁹. Para além da importância deste cargo, o historiador português distinguiu-se no campo científico ao trazer a centralidade do estudo da azulejaria para a arte portuguesa e a separá-la da cerâmica, como nos testemunhou, anos mais tarde, na mencionada entrevista à Revista Flama:

(...) O valor do Azulejo não está nele isoladamente, mas na maneira como se integrou na arquitectura Portuguesa. Nos outros Países, o azulejo é uma arte decorativa talvez não integrada que se anquilosou em fórmulas, boas para tudo. Em Portugal, o azulejador estudava o espaço que lhe davam para decorar e, em função dele, realizava o projecto de azulejamento (...) Para o azulejo eu reivindiquei, pela primeira vez, uma categoria artística que não tinha”⁴⁰.

36 A incongruência de algumas informações prestadas por Santos Simões pode dever-se ao facto de a jornalista ter entendido mal certas explicações ou a falhas de memória do próprio Santos Simões que relatou na entrevista episódios com mais de trinta anos.

37 Flávio Gonçalves menciona a participação de Robert Smith na programação científica da Exposição *O Mundo Português*, mas nessa época, Santos Simões estava ainda em Tomar e afastado do meio académico lisboeta. Talvez tenha sido o próprio Flávio Gonçalves a apresentá-los em 1949, uma vez que mais tarde, Santos Simões referir-se-á a este como o “nosso Gonçalves”.

38 Susana Varela Flor, “Centro de Estudos de Azulejaria. Um projecto no pensamento de João Miguel dos Santos Simões”, *João Miguel dos Santos Simões (1907-1972) - exposição evocativa do centenário do nascimento*, coord. Paulo Henriques, (Lisboa: Ministério da Cultura/Museu Nacional do Azulejo), 2007, 226.

39 Flávio Gonçalves, “Na morte de Robert C. Smith”. Separata de Belas Artes, nº 30, (1976):80.

40 Manuela Alves, Joaquim Lobo, “Azulejos: Arte Grande aos bocadinhos – entrevista a Santos Simões”, 92.

Desconhecemos qual o impacto desta comunicação / afirmação da independência da azulejaria junto a Robert C. Smith, mas conseguimos perceber que Santos Simões seria, definitivamente, inserido nos circuitos internacionais da História da Arte, não só em edições de obras como em participações em Congressos Internacionais. Assim, logo em 1949, esteve em Londres onde ministrou a palestra no *Lecture Theater of the Victoria & Albert Museum* – “Portuguese Painted Tiles”, em 1952 na Academia de Santa Isabel em Sevilha e, no mesmo ano, participou em Amesterdão no Congresso Internacional de História da Arte sempre com o tema da azulejaria. Já com o apoio financeiro da Fundação Calouste Gulbenkian, a década de 60 vê-lo-ia focado na azulejaria portuguesa no Brasil, para onde se deslocou em 1960, 1964 e 1968. Em 1966 participou no VI Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros a decorrer nos EUA (Nova York) e em 1968 realizou um ciclo de conferências a convite do *American Portuguese Cultural Institut* de Nova York⁴¹.



Fig. 7 Aspecto geral da implantação da azulejaria de António de Oliveira Bernardes (1662-1732) na arquitectura barroca (Igreja das Mercês, antigo Convento de Jesus - Lisboa) © Susana Varela Flor

IV – O TEMA DA AZULEJARIA NA OBRA DE ROBERT C. SMITH

Em 1965, quando Santos Simões publicou a Azulejaria Portuguesa no Brasil (1500-1822) a única obra que citou de Robert C. Smith na bibliografia foi *As Artes na Baía*, uma obra de 1954, a propósito do convento de S. Francisco no município de Salvador, mais concretamente as obras documentadas na

⁴¹ Fundação Calouste Gulbenkian, Arquivo Administrativo – Processo de João Miguel dos Santos Simões, “Carta do Eng. Santos Simões ao Dr. Azeredo Perdigão”, 1966.

sacristia. No estado da arte sobre estudos de azulejaria no Brasil refere-se desta forma ao trabalho de Smith:

"Mais relevantes são os trabalhos de Robert Smith, particularmente nos estudos documentados sobre a História e a crítica de alguns dos mais importantes exemplares de arquitectura luso-brasileira. Em *As artes na Baía* (publicado pela Prefeitura municipal do Salvador como volume IV da Colecção "evolução Histórica da Cidade do Salvador, 1954), Smith faz uma notável síntese da arquitectura da Baía e, se bem que não releve a parte que cabe à azulejaria, fornece elementos de estudo muito de aproveitar para a inteligência dos seus monumentos e suas decorações"⁴².

Na sequência do falecimento inesperado de Robert C. Smith, Flávio Gonçalves publicou toda a sua actividade científica/bibliográfica e é necessário chegar ao nº 178 para descobrir um tema especificamente dedicado à azulejaria⁴³. Mas desde 1962, quando pediu a bolsa à Fundação Calouste Gulbenkian, afirmou que usaria os mesmos métodos de Santos Simões como, por exemplo, a criação e preenchimento de fichas de trabalho e classificação de negativos fotográficos. Estava, pois, muito intelectuado dos desenvolvimentos do estudo da azulejaria e, a partir de meados da década de 60, percebemos que não só o tema entrou definitivamente na sua obra, como o convívio com Santos Simões foi profícuo, embora como vimos não detectável nos principais espolios e acervos documentais.⁴⁴

1966 – Smith, Robert C. , "A new museum of tiles in Lisbon", *Antiques*, June, vol. 89, nº 6, New York: 828-33.

1968 – --, "Azulejos of Cascais", *Journal of the American Portuguese Cultural Society*, II, nº 4: 1-15.

1968 – --, *The Art of Portugal 1500-1580*. (London: Weidenfeld & Nicolson).

1970 – --, "Os azulejos de S. Vítor". *Belas Artes. Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*. Lisboa: ANBA, 2^a serie, nºs 24 a 26⁴⁵.

1971 – --, Recensão de "Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI – 1969 por JMSS" *The Burlington Magazine*. vol. 113, nº 820.

42 João Miguel dos Santos Simões, *Azulejaria Portuguesa no Brasil (1500-1822)* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965), 8.

43 Gonçalves, "Na morte de Robert C. Smith", 58.

44 Em conversa informal, o Dr. Pedro de Azevedo informou-nos que a casa de seu pai – Dr. Carlos de Azevedo – era muitas vezes o ponto de encontro dos três investigadores.

45 Dois anos depois, o texto foi revisto e republicado na cidade de Braga pela Livraria Cruz.

1972 - --, "Os azulejos de S. Vítor". *Três Estudos Bracarenses*, (Braga: Livraria Cruz): 5-15.

1973 - --, "French Models for Portuguese Tiles". *Apollo*, 1973: 396-407.

1974 - --, Recensão de "Azulejaria em Portugal nos séculos XVII" – por JMSS e Emílio Guerra de Oliveira, *The Burlington Magazine*, vol. 116, n.º 850 (1971)⁴⁶.

1975 - --, "Some Lisbon Tiles in Estremoz". *Journal of the American Portuguese Cultural Society*, 12, (1975): 1-17.

Face à dificuldade de encontrar a correspondência entre ambos, a qual poderá ter sido mais profícua do que a única carta encontrada⁴⁷, socorremo-nos de outro tipo de informação colhida na bibliografia de Robert C. Smith ou na correspondência trocada com outras figuras da época. Uma delas é a do Director do Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian – Artur Nobre de Gusmão a 7 de Novembro de 1966:

"Exm. Sr Professor Artur Nobre de Gusmão,

(...) já tendo contado as minhas satisfações (elementos positivos) passemos agora para alguns dos negativos que me estão causando grande perturbação...o problema do meu livro "The Art of Portugal", a ser editado por Weidenfeld e Nicolson de Londres e da Meridith Press, de Nova York, tenho o seguinte a declarar: Durante o Verão todo o texto, emendado por Carlos de Azevedo, João dos Santos Simões e Maria José Mendonça foi enviado para Londres (...)"⁴⁸.

O problema de que Smith se queixava a Artur Nobre de Gusmão era a perda das fotografias a incluir na publicação, mas a nós interessou-nos a notícia de que Santos Simões havia lido atempadamente o texto sobre azulejaria, cerâmica e faiança e que Smith não se aventurara a escrever sobre artes decorativas portuguesas sem a orientação dos especialistas nacionais.

A única carta descoberta no espólio de Robert C. Smith trocada entre Santos Simões e Smith, confirma-nos esta ajuda preciosa para o capítulo *The Art of Portugal- The Tiles, The Ceramics, The Faience*.

46 Em 1974, teve ainda oportunidade de escrever sobre o Mestre PMP a propósito de *Agostinho Marques enxambrador da Cónega - elementos para o estudo do mobiliário em Portugal*, (Lisboa: Livraria Civilização).

47 A carta trocada entre Santos Simões e Robert C. Smith surgiu-nos numa etapa mais tardia de toda a nossa investigação em torno destas duas figuras.

48 Robert Chester Smith, "Carta de Robert C. Smith para Artur Nobre de Gusmão", Filadélfia, 7 de Dezembro de 1966, Fundação Calouste Gulbenkian, *Espólio de Robert Chester Smith*.

"Prof. Robert Smith,

University of Pennsylvania

Meu Prezado amigo

Acabo de receber a sua carta de dia 28, na qual se anuncia a próxima publicação na "Antiques" de um artigo sobre o Museu do Azulejo. Estamos activando os trabalhos para proceder à inauguração oficial de forma a que ela se possa fazer no próximo mês de Maio.

Por este correio devolvo o original dos seus magníficos artigos sobre Cerâmica Portuguesa, nos quais tomei a liberdade de introduzir algumas notas, alias sem grande importância. Peço desculpa da demora, mas os seus papéis andaram perdidos entre correio recebido e só há dias me foram entregues. Será conveniente, em futura correspondência, indicar a morada Av. de Berna 56, evitando assim atrasos nas entregas. Agradeço as magníficas fotografias e o seu excelente artigo no *Whinterthus Portfolio*. Também aproveito para o congratular quanto à contribuição dada para o livro *World Furniture*.

Estive recentemente no Porto, justamente quando da primeira aula do nosso Flávio Gonçalves e posso dizer-lhe que ela foi recebida com grande agrado por parte dos alunos. Apenas receio que o Flávio, agora absorvido com as lições, seja distraído do seu magnífico trabalho de investigador.

Aceite um amistoso abraço do J.M dos Santos Simões, 4 de Abril de 1966"⁴⁹.

Os prefácios das edições publicadas, como em a *Antiques* e em *The Art of Portugal*, por Robert C. Smith são também um contributo notável para historiarmos o crescimento desta relação intelectual, nos quais Smith reconhece a expertise de Santos Simões e enaltece o seu trabalho, tanto na investigação como na montagem do novo Museu do Azulejo, cujo edifício foi visitado por Smith, a escassos meses antes de abrir ao público, em visita conduzida pelo seu primeiro conservador:

"A new museum of tiles in Lisbon by Robert C. Smith, University of Pennsylvania and Winterthur Museum,

The second of these extraordinary Portuguese museums is even newer, for it was inaugurated only a month ago [may]. It is the Museu do Azulejo, in the city of

49 Fundação Calouste Gulbenkian Espólio Robert C. Smith, "Carta de Santos Simões para Robert C. Smith", 4 de abril de 1966.

Lisbon, devoted to the decorative tiles (azulejos) which since the early sixteenth century have been used more extensively and spectacularly in Portugal than in any other country of Europe. The purpose of this museum is to trace the development of technique and taste in this industry and to show, through outstanding examples found in the country, the chief foreign influences on Portuguese examples exhibited were made in Lisboa, the chief center of productions in the seventeenth and eighteenth centuries. (...) This is headed by João Miguel dos Santos Simões, the foremost authority on the subject in Portugal, who is gradually publishing, under the Foundations auspices, a great work on Portuguese tile making two volumes of which have already appeared. Is is Senhor Santos Simões who has installed the remarkable exhibits in the rooms around the handsome mid-sixteenth century cloister⁵⁰.

"The Art of Portugal - 1500-1800

In preparing this book during the years 1964 to 1966 the author received invaluable assistance from a great many kind and generous people. He wishes particularly to express his gratitude to (...) João Miguel dos Santos Simões, Director of the Brigada da Azulejaria of the Calouste Foundation in Lisbon go the author's special thanks for many explanations of the mysteries of the making of tiles and for the opportunity so generously accorded him of working in the new Museu do Azulejo before the latter was opened to the public⁵¹.

É pelas palavras do próprio Robert C. Smith que se assiste ao seu progressivo aumento de conhecimentos sobre azulejaria, não só pelas explicações dadas pela pessoa mais conchedora da matéria, (como o autor norte-americano reconhece), mas também pela leitura atenta da bibliografia nacional existente (visível nas obras publicadas) e pelas imensas capacidades analíticas e dedutivas que o norte-americano possuía. Desta forma, vemo-lo paulatinamente a integrar-se no mundo dos estudos da azulejaria, tal como tinha acontecido com o da talha⁵². Um ano depois de ter ouvido as explicações de Santos Simões estava perfeitamente apto a reconhecer autorias de pintores de azulejo e a propor atribuições para conjuntos *in situ*. Estas novas descobertas eram motivo de fascínio e entusiasmo, como nos é revelado por Hellmut Wohl: "Assim numa carta de 18 de Junho de 1967, pediu a Michael Raeburn, seu editor na Weidenfeld de "The Art of Portugal 1500-1800", que alterasse a atribuição da autoria dos azulejos de S. Vítor, em Braga, para Gabriel del

50 Robert C. Smith, "A new museum of tiles in Lisbon". *Antiques*, June, vol. 89, nº 6, (1966): 828-833; 827.

51 Robert C. Smith, "Azulejos of Cascais", *Journal of the American Portuguese Cultural Society*, II, nº 4, (1968), 13.

52 José Meco, *Azulejaria Portuguesa*, (Lisboa: Bertrand Editora/ Col. Património Português, 1985), 24.

Barco. Estou certo quanto a essa atribuição, escreveu Smith e quero ser o primeiro a fazê-la”⁵³.

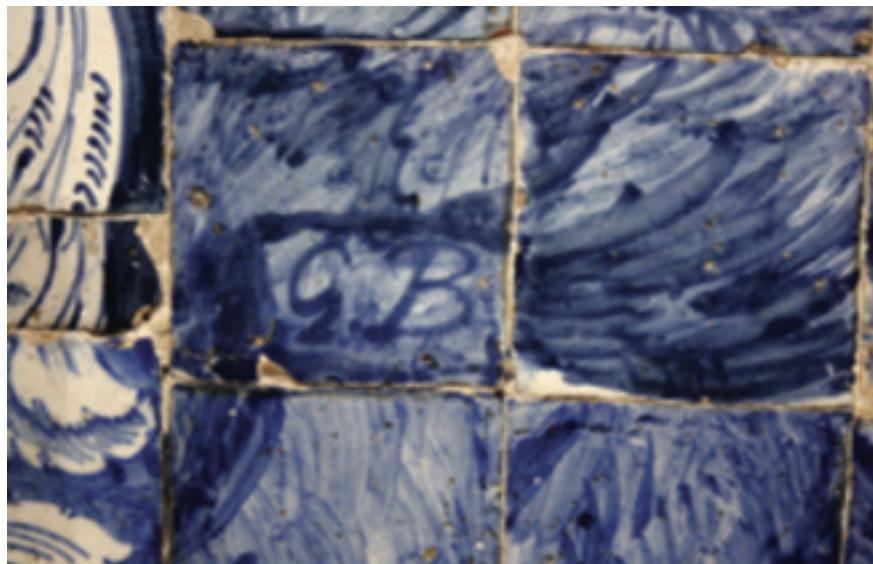


Fig. 8 Assinatura do pintor Gabriel del Barco na capela-mor da Igreja de São Vitor em Braga © Pedro Flor

“Espero que goste deste pequeno artigo que, penso, diz bastante sobre o assunto. No Outono passado, li o artigo de Espanca, no qual ele citava os documentos acerca de Manuel dos Santos e descrevia, sem os ilustrar, os azulejos de Estremoz. Fiquei tão fascinado pela existência de fontes na data tão remota de 1706, que resolvi ir a Estremoz para as ver. Pode imaginar a minha satisfação ao descobrir mais tarde, outros azulejos deste autor reproduzidos nos livros de Santos Simões que, muito justamente e embora lhe ignorasse o nome, o considerava um dos maiores pintores portugueses. Este meu artigo é o primeiro que atribui a identidade a Manuel dos Santos”⁵⁴.

Por fim, uma notícia de Flávio Gonçalves ilustra-nos o grau de partilha a que chegaram Robert C. Smith e Santos Simões:

“Só depois de, em 1971, ter apresentado a minha comunicação ao Simpósio Internacional sobre Azulejaria vim a constatar que Robert C. Smith já antes conhecera o documento do Arquivo Distrital do Porto que se refere a Valentim de Almeida(...).

53 Hellmut Wohl, “Robert Chester Smith e a História da Arte nos Estados Unidos”, 26.

54 Carta de Robert C. Smith a Theodore Purdy a 19 de Agosto de 1675, dois dias antes de falecer in Hellmut Wohl, 17.

Mas o ilustre Historiador supôs que Valentim de Almeida apenas executara, em Lisboa, os azulejos cujo desenho se deveria a António Vital Rifarto. De Vital Rifarto são, porém, como vimos atrás, os azulejos da Galeria Superior do Claustro, estilisticamente muito diferentes dos do claustro propriamente dito. Robert C. Smith chegou a transmitir a sua descoberta a J.M dos Santos Simões, que a aproveitou no seu volume "Azulejaria em Portugal no século XVIII"⁵⁵.

João Miguel dos Santos Simões já não assistiu à publicação de um dos dois textos seminais de Smith para o estudo da Azulejaria e sempre consultada pelos historiadores: "Os Azulejos de S. Vítor" (1970/2) e "French Models for Portuguese Tiles" (1973)⁵⁶.

No primeiro artigo, e a propósito da descoberta de um contrato de assentamento de azulejos na Igreja de S. Vítor em Braga, estudou bem este monumento. Na senda de Santos Simões, não se esqueceu de analisar o enquadramento azulejar na arquitectura, nem da história da encomenda do conjunto azulejar e da vida do seu mecenas – D. Luís de Sousa (1630-1690) governador do Bispado do Porto e, mais tarde, embaixador à Santa Sé. Como acima verificámos, não se esqueceu de atribuir os azulejos a Gabriel del Barco⁵⁷ comparando com outras obras documentadas/atribuídas ao pintor na Capela da Quinta de Barcarena, S. Mamede de Évora, Capela da Quinta de Vista Alegre (Ilhavo), capela da Embaixada de França (Lisboa), etc. Para além de toda esta análise histórico-artística, as escolhas iconográficas para o programa da Igreja que apelidou como "uma assembleia de santos e santas bracarenses"⁵⁸ não deixaram de estar presentes, citando mesmo a obra de D. Rodrigo da Cunha existente, quiçá, na apetrechada livraria da Quinta da Arrábida de D. Luís de Sousa para a localização de textos inspiradoras. Na detecção das fontes visuais, Smith menciona, de igual forma, o contributo da talha, tapeçarias e pintura seiscentista do norte da Europa.

Este mesmo assunto das fontes visuais é o tema principal do segundo artigo escrito em 1973: "The French Models for Portuguese Tiles". O texto ini-

55 Flávio Gonçalves, "A data e o autor dos azulejos do Claustro da Sé do Porto", *Revista da Faculdade de Letras*, (Porto: Universidade do Porto-Faculdade de Letras, 1987), 259. Flávio Gonçalves escreveu este artigo pela primeira vez no Comércio do Porto, tendo sido republicado em 1987. É esta segunda versão a que utilizámos.

56 Como referimos anteriormente, uma primeira versão da azulejaria da Igreja de S. Vítor de Braga é de 1970 publicada pela ANBA e foi, decerto do conhecimento de Santos Simões, mas o mesmo não podemos dizer do segundo artigo, pois Santos Simões faleceu a 15 de fevereiro de 1972.

57 Robert C. Smith, "Os azulejos de S. Vítor", 5-15. Em 2012, Pedro Flor descobriu a assinatura do pintor Gabriel del Barco num azulejo à entrada da Sacristia da Igreja de S. Vítor. Cf. Pedro Flor, Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor, Flor, Pedro; Coutinho, Maria João Pereira, Ferreira, Sílvia e Flor, Susana Varela, "Grande panorama de Lisboa em azulejo: Novos contributos para a fixação da data, encomenda e autoria", *Revista de História da Arte*, nº 11, (2014), 87 - 105.

58 Robert C. Smith, "Os azulejos de S. Vítor", 8.

cia-se com um reconhecimento da talha e da azulejaria como “two branches of art, both closely related and deeply seated in Hispanic traditions, were especially cultivated in Portugal”⁵⁹. Na primeira parte fez uma breve síntese da introdução e desenvolvimento da azulejaria em Portugal desde o século XV até ao século XVIII. A ligação ao tema principal deste artigo é assinalada pela influência da azulejaria holandesa e a passagem, na azulejaria portuguesa, de uma função decorativa para uma função narrativa desde cenas bíblicas, de género, paisagens, etc. Na azulejaria portuguesa, ambas funções coexistem quer a nível das molduras, quer a nível da reserva e, na pesquisa elaborada por Robert C. Smith, muitas delas são adaptadas a partir das muito inspiradoras gravuras ornamentais da arte francesa, em particular as de Jean Lepautre⁶⁰.

Analizando a obra do artista seiscentista francês, Smith encontra na série *Fontaines ou lets d'Eaux à l'ytalienne* muito da estrutura e da gramática decorativa subjacente à execução pictórica de artistas como António de Oliveira Bernardes e o enigmático Mestre PMP. Atribui a este último a introdução do tema do paisagismo na azulejaria, bem como a utilização parcial de várias gravuras. Também do mesmo artista francês, a série *Portes cochères à la moderne* (c. 1660-1675), constituiu outro grande suporte na idealização de cenas por parte da oficina do *Ladrilhador del Rei* Bartolomeu Antunes e dos seus pintores-colaboradores - Nicolau de Freitas, Valentim de Almeida. Termina com o exemplo da iconografia das *Fêtes Galantes*, discutindo fontes e adaptações e fazendo, uma vez mais, atribuições aos pintores da grande oficina de Bartolomeu Antunes, sempre estabelecida na freguesia dos Anjos em Lisboa⁶¹, onde se aprimoraram na ornamentação moldural: no entender de Smith, muito contribuiu “to be classified among the outstanding contributions made by the Portuguese to the decorative art of the eighteenth century”⁶².

O artigo que temos vindo a citar “French Models for Portuguese Tiles” foi publicado na prestigiada revista inglesa *Apollo*, pelo que a Smith se pode, justamente, co-responsabilizar a par de Santos Simões, pela ampla divulgação da azulejaria enquanto marca identitária da arte decorativa portuguesa no estrangeiro.

Como acima referimos, Santos Simões não terá tido tempo para ler uma versão manuscrita do segundo artigo. Embora trocasse informações com Robert Smith, tê-lo-á visto sempre como um colega especialista em

59 Robert C. Smith, “French Models for Portuguese Tiles”, 396.

60 C. Smith, 1973, 398-399.

61 Pedro Flor, “Freguesia especialíssima: contributos para o estudo da Freguesia dos Anjos de Lisboa (séculos XVI-XVIII)”, *A Igreja dos Anjos- feição especialíssima*, coord. Paulo Campos Pinto; Sílvia Ferreira, (Lisboa: Junta de Freguesia de Arroios/ Letras paralelas, 2020), 27.

62 Robert C. Smith, “French Models for Portuguese Tiles”, 405.

estudos de talha que escrevia acertadamente sobre azulejaria, não vislumbrando o grande desenvolvimento que as suas pesquisas chegaram no que concerne à temática azulejar. Terá sido talvez estas as razões que levaram Santos Simões a afirmar, em 1970, uma frase que iremos reter para a nossa conclusão: "Com a investigação da azulejaria "nunca ganhou um tostão", no seu próprio dizer. "Talvez, por isso, não tenho discípulos, visto que não posso garantir o futuro a ninguém"⁶³.

V- A QUESTÃO DO PINTOR DE AZULEJOS MESTRE PMP (ACT. C^a 1713-1725)

Um dos temas/preocupações que Santos Simões e Smith tiveram em comum foi a clarificação da personalidade do pintor de azulejos, o famoso Mestre PMP (act. 1713-1725), e a análise da respectiva obra.

Logo em 1962, o primeiro redigiu um texto para uma publicação de Barcelos, na qual, a propósito da azulejaria local, analisou a presença dos "mais notáveis azulejos de Barcelos, referidos na bibliografia como dignos de atenção"⁶⁴ os da igreja do Mosteiro beneditino de Nossa Senhora da Conceição de Barcelos, actual igreja do Terço. Além de distinguir duas mãos de pintores (no corpo da igreja, António de Oliveira Bernardes) revela pela primeira vez a data correspondente à entrada das freiras beneditinas no dito cenóbio e a presença do monograma PMP na capela-mor. Reconhece que ainda não conseguia identificar o pintor, mas considerava-o discípulo de Oliveira Bernardes, ideia que voltaria a repetir em obra publicada postumamente.⁶⁵ Em nota de rodapé identifica a mesma assinatura em um painel existente na Quinta do Sr. Bobone (próximo do lugar de Castanheira do Ribatejo)⁶⁶.



Fig. 9 Figura de convite no pátio do antigo palácio dos Cabedos (Setúbal) de autoria do Mestre PMP © acasasenhorial.org

63 Manuela Alves, Joaquim Lobo, "Azulejos: Arte Grande aos bocadinhos" 93.

64 João Miguel dos Santos Simões, "Breves notas sobre alguns azulejos de Barcelos", *Separata do Boletim do Grupo Alcaide de Faria*, nº 3, (1962), 3-4.

65 João Miguel dos Santos Simões, *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Flávio Gonçalves, org., (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.), 36-37.

66 Este conjunto é proveniente da Quinta de S. José do Marco em Castanheira do Ribatejo. Foram colados originalmente no Convento de Nossa Senhora da Subserra. Posteriormente, foi Santos Simões quem teve conhecimento das outras assinaturas do Mestre PMP e que constituem a base da sua obra: a Casa do Corpo Santo de Setúbal com ligações estruturais ao Palácio da família Cabedo de Vasconcelos

Seis anos depois deste artigo, era a vez de Chester Smith escrever sobre o Mestre PMP, tanto na obra mais generalista *"The Art of Portugal"*⁶⁷, com revisão de Santos Simões como vimos anteriormente, como também no artigo "Azulejos de Cascais" texto revelador de já muito conhecimento na análise plástica da pintura sobre azulejo e os seus efeitos ornamentais na arquitectura. Desta forma, Smith dava como exemplo o conjunto azulejar da sacristia da igreja paroquial de Cascais, atribuindo-a à arte daquele Mestre:

"From the stubby volutes framing these words, from the leaf mask above it and most of all from the seated cherubs with large heads and small faces, it is clear that these tiles of the chancel of the church of Nossa Senhora do Terço of Barcelos and which so far have never been identified. Of all the tile painters of the early 18th century, P.M.P, who left a great output of work not only in Portugal, but also in Brazil, was the one most concerned with details of everyday life, minutiae of costume, etc.

He repeated himself constantly and seems to have reached the height of his production around 1720, when he dated the Cascais azulejos"⁶⁸.

Na década de 70, a identificação do Mestre PMP torna-se para Robert C. Smith um grande desafio e vêmo-lo a integrar o seu nome nas obras que escreveu, quer fossem sobre modelos iconográficos ou sobre mobiliário. Para o primeiro exemplo, estamos a referir-nos ao artigo "French Models for Portuguese Tiles", onde o considera "a prolific painter active in the first quarter of the eighteenth century and was outstanding for his portrayal of genre scenes in blue and white tiles"⁶⁹. Para o segundo exemplo, aponte-se o texto "Agostinho Marques enxambrador da Cónega (...)", no qual atribui o conjunto azulejar de seis painéis beneditinos da igreja do Convento de Santa Maria do Bouro (perto de Amares) ao enigmático pintor. Em nota de rodapé, caracterizou o seu trabalho, afirmando ter-se dedicado na maior parte das vezes "a cenas de caça e de género, introduzindo o tema, destinado à grande popularidade em Portugal, de galantarias em paisagens ajardinadas à francesa"⁷⁰. Ao contrário de Santos Simões, considerou-o seguidor do pintor Gabriel del Barco e fez novas atribuições: os azulejos da Sala dos Brasões no Palácio

e o Palácio de Pedro da Cunha Mendonça, mais tarde designado como Palácio dos Marqueses de Olhão. Sobre o Palácio da família Cabedo. Cf. Maria João Pereira Coutinho, "Os Palácios dos Barões e Viscondes de Zambujal em Setúbal e Lisboa", *Cadernos do Arquivo Municipal*, (2016), 180. Sobre o Palácio dos Marqueses de Olhão Cf. Santos Simões, *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, 36 e 262.

67 Robert C. Smith, "The Art of Portugal 1500-1580, (London, New York: Weidenfeld & Nicolson, 1968), 234.

68 Robert C. Smith, "Azulejos of Cascais", 3.

69 Robert C. Smith, "Os azulejos de S. Vitor", 397, 400-401.

70 Robert C. Smith, *Agostinho Marques enxambrador da Cónega - elementos para o estudo do mobiliário em Portugal*, (Lisboa: Livraria Civilização, 1974), 46-47.

Nacional de Sintra; da Capela-mor da igreja de S. Paulo em Braga (1722); da Capela-mor de S. Lourenço da Montaria (Serra de Arga), as vistas panorâmicas de Lisboa (do Museu de Lisboa-Palácio Pimenta); as figuras de convite da Universidade de Évora e da Quinta do Patriarca em Santo Antão do Tojal.

No último artigo que escreveu, a propósito da azulejaria do Convento dos Oratorianos de Estremoz e da descoberta do nome do pintor Manuel dos Santos por Túlio Espanca, Smith comparou-os em termos técnicos, numa passagem muito importante para a caracterização da pintura setecentista sobre azulejos:

"In all of these tiles Santos used the same light blue tonality with a minimum of modeling but with a strong and sensitive draftsmanship outstanding in like painting. Like his contemporaries, Gabriel del Barco, António de Oliveira Bernardes, Manuel Pereira and the prolific Monogramist P.M.P, Manuel dos Santos designed rigid rectangular textile-like borders composed of acanthus leaves with festoons of fruit, through which climb birds and babies, as in contemporary Portuguese woodcarving and book illustration"⁷¹.

As décadas de 80-90 trazem à historiografia os estudos de José Meco e de Luísa Arruda que aprofundaram o conhecimento sobre o indecifrável Mestre tanto a nível da caracterização plástica, como da atribuição de novas obras. Meco considera o misterioso PMP mais próximo de Oliveira Bernardes do que de Gabriel del Barco (à excepção da decoração ornamental), quer no "tratamento cuidado das paisagens, dos fundos de arquitectura e das figuras e algum parentesco com o grafismo de Manuel dos Santos"⁷².

Um novo impulso para a identificação do pintor em análise deve-se a Luísa Arruda. Em consequência da sua aprofundada investigação sobre figuras de convite dedicou um capítulo ao Mestre P.M.P considerando ter sido este o artista o inventor das mesmas.⁷³ A oportunidade de investigar junto aos arquivos dos Marqueses de Olhão – antigos Cunha, descendentes de Tristão da Cunha (c. 1460-1549), Senhor de Gestação e Panóias e embaixador de D. Manuel ao Papa⁷⁴, permitiu-lhe verificar despesas do ofício de azulejador/ladrilhador dos Mestres Domingos Duarte (1728) e Bartolomeu Antunes que se encontra presente na mesma obra que o Mestre PMP. A presença do Padre Manuel Pereira "arquitecto das obras da Congregação do Oratório"⁷⁵ como

71 Robert C. Smith, "Some Lisbon Tiles in Estremoz", *Journal of the American Portuguese Cultural Society*, (1975), 2.

72 José Meco. *Azulejaria Portuguesa*, (Lisboa: Bertrand Editora/ Col. Património Português, 1985), 51.

73 Luísa Arruda, *Azulejaria Barroca Portuguesa - Figuras de Convite*. (Lisboa: Edições Inapa/ Col. História da Arte, 1996), 90.

74 José Sarmento de Matos; Jorge Ferreira Paulo, *Caminho do Oriente - Guia Histórico II*, José Sarmento de Matos, coord., (Lisboa: Caminho do Oriente/Livros Horizonte, 1999), 73.

75 Matos; Ferreira, 35.

avaliador das obras do pedreiro Domingos da Silva levou a autora a levantar a hipótese de estar perante a descodificação do Mestre PMP⁷⁶. Esta hipótese foi reforçada em 2003 por Vítor Serrão que aduziu mais uma informação sobre o Padre Arquitecto Manuel Pereira associado a um ladrilhador – António Antunes, quiçá um dos filhos de Bartolomeu Antunes, e um pintor de azulejos Dionísio Pacheco⁷⁷.

A década de 10 do século XXI, trouxe mais dois trabalhos no qual o nome do pintor PMP é mencionado. O primeiro corresponde a uma tese de doutoramento não publicada, na qual a autora fez um estado da arte sobre o referido Mestre e onde considerou que as iniciais, não surgindo associadas a qualquer data e utilizadas na sua fórmula maiúscula, pareciam estar mais vinculadas a um carimbo do que a uma assinatura individualizada.⁷⁸ O segundo corresponde a um artigo publicado na Revista *Invenire*, no qual a autora destrinça as identidades do Padre Manuel Pereira (163?-1719), clérigo do Hábito de S. Pedro e capelão da Rainha D. Catarina de Bragança e o leigo Manuel Pereira (168?-1749), “arquitecto das obras da Congregação do Oratório nesta Cidade de Lisboa”⁷⁹. Em paralelo, desliga-o da associação com o Mestre PMP, pois através de pesquisa documental aturada, recentra a pesquisa no leigo oratoriano, estabelecendo limites para o que efectivamente lhe é adjudicável⁸⁰.

Em 2020, nós próprias em capítulo dedicado ao estudo da Azulejaria e da Pintura da igreja lisboeta dos Anjos, chamámos a atenção para o imenso “laboratório artístico” por conta de várias Irmandades constituídas, na sua grande maioria por oleiros, azulejadores, ladrilhadores e pintores que requisitavam mão-de-obra entre si para adornar os espaços interiores do templo. Evocámos também à atenção para um pintor de nome Pedro Gomes

76 Luísa Arruda, “De Xabregas ao Grilo”, *Caminho do Oriente - Guia do Azulejo*, José Sarmento de Matos, coord. (Lisboa: Caminho do Oriente/Livros Horizonte, 1998): 70-89. Luísa Arruda; Teresa Campos Coelho, *Convento de S. Paulo da Serra de Ossa*, (Lisboa: Medialivros, 2004), 38.

77 Vítor Serrão, *História da Arte em Portugal - O Barroco*, (Lisboa: Editorial Presença, 2003), 221-222.

78 Maria do Rosário Salema Correiro Correia de Carvalho, *A Pintura do Azulejo em Portugal [1675-1725] - Autorias e Biografias - um novo paradigma*, (Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012), 275.

79 Maria Luísa de Castro Jacquinet, “Manuel Pereira (C.O.), arquitecto - contributos para a desconstrução de um enigma da Historiografia da Arte”, *Invenire-Revista dos Bens Culturais da Igreja*, nº 7, (2013), 15. Por outro lado, a leitura do artigo de Peter Leech (indicado na Bibliografia) sobre o Capelão Manuel Pereira na Capela de D. Catarina de Bragança torna ainda mais claro a exigência das suas funções e a necessidade de se focar nos compromissos administrativos e musicais de tal estrutura. Embora a cronologia do artigo abranja a estadia em Londres, decerto que em Lisboa (e depois na Capela do Palácio da Bemposta) continuou a servir a Rainha de Inglaterra.

80 Maria Luísa de Castro Jacquinet, “Manuel Pereira (C.O.), arquitecto - contributos para a desconstrução de um enigma da Historiografia da Arte”, 16.

de Matos, até aqui desconhecido, mas que surge muito operativo junto dos oleiros da Irmandade⁸¹.

VI – A ANTIGA IGREJA DOS ANJOS, O PINTOR PEDRO GOMES DE MATOS (ACT. 1689?-1709-1731) E O PALÁCIO DAS AÇAFATAS



Fig. 10 - Escadaria e azulejos do palácio das Açaafatas ou Centeno atribuídos ao Mestre PMP
©acasasenhorial.org

A antiga igreja dos Anjos de Lisboa, transferida mais tarde no início do século XX para a Quinta da Romeira e terrenos anexos,⁸² hoje adjacente à Avenida Almirante Reis, foi um verdadeiro laboratório criativo, não só pela materialidade artística integrada, como também pela variedade de artistas envolvida. Desde logo saliente-se que a sua implementação geográfica, no vale formado pelas colinas de Sant'Ana e da Graça⁸³ correspondia ao movimentado Bairro das Olarias Orientais de Lisboa, razão pela qual as Irmandades do templo eram constituídas muitas delas por imensos oleiros, azulejadores, ladrilhadores

⁸¹ Susana Varela Flor, "Decorando os anjos: azulejaria e pintura por ordem das Irmandades e Confrarias", *A Igreja dos Anjos- feição especialíssima*, coord. Paulo Campos Pinto; Sílvia Ferreira, (Lisboa: Letras Paralelas, 2020), 120.

⁸² Hélia Silva; Tiago Borges Lourenço, "Em substituição da que se demoliu. A nova Igreja dos Anjos", *A Igreja dos Anjos- feição especialíssima*, coord. Paulo Campos Pinto; Sílvia Ferreira (Lisboa: Letras Paralelas, 2020), 60.

⁸³ Pedro Flor, "Freguesia especialíssima: contributos para o estudo da Freguesia dos Anjos de Lisboa (séculos XVI-XVIII)", *A Igreja dos Anjos- feição especialíssima*, coord. Paulo Campos Pinto; Sílvia Ferreira, (Lisboa: Letras Paralelas, 2020), 19.

dores e pintores de óleo e de têmpera que se dedicavam, por conseguinte, à pintura sobre azulejo⁸⁴.

A data da construção da igreja continua incerta, no entanto, apurou-se que teria origem numa antiga ermida já existente em 1513⁸⁵ e que a sua reforma terá partido da iniciativa régia de Filipe I, pois logo a 3 de Janeiro de 1583 foi decretado para tal “um alvará onde se exigiu que fossem cobrados 5% dos rendimentos aos proprietários de casas, quintas, hortas e oliveiras (...)” de Lisboa⁸⁶. As obras continuaram pela centúria seguinte, uma vez que, em 1633 Miguel Maldonado mantinha o lugar de juiz das obras.

No final do século XVII, contavam-se nove Confrarias e duas Irmandades que, ao longo do tempo, se foram fundindo entre elas e, sempre que necessário, contratando artistas para a construção e adorno das suas capelas⁸⁷. Através de uma pléiade documental de Livros de Receita e Despesa (infelizmente incompletos), compromissos, contratos de obra, etc., estamos bem informados sobre a mão de obra que passou pela igreja dos Anjos desde o século XVI ao século XXI.

Um dos nomes que mais nos suscitou curiosidade foi o do pintor Pedro Gomes de Matos. Apesar das muitas tentativas para encontrar dados documentais relativos ao mesmo continuam por apurar pormenores biográficos mais recuados. Uma primeira notícia, da qual não temos a certeza de que se trate da mesma pessoa, é respeitante a uma escritura de desistência da Capela dos Anjos, na qual consta o seguinte: “*paga mais o dito Domingos João das casas em que vive que são de Pedro Gomes dous mil e quatro centos rs q por elle paga.*”⁸⁸.

A notícia mais segura sobre este pintor encontramo-la vinte anos depois nos róis de Confessados da freguesia dos Anjos, onde é dado como morador na vizinha rua do Boi Formoso, parte do Desterro, juntamente com a mulher Luísa da Silveira, a mãe Mariana da Silva e Inácio Gomes, quiçá um irmão⁸⁹. Embora não haja a totalidade dos livros compreendidos entre 1709 e

84 Susana Varela Flor, “Decorando os anjos: azulejaria e pintura por ordem das Irmandades e Confrarias”, 104-121.

85 Pedro Flor, “Freguesia especialíssima: contributos para o estudo da Freguesia dos Anjos de Lisboa (séculos XVI-XVIII)”, 19.

86 Maria João Pereira Coutinho, “Arquitectura e obras de pedraria na Igreja dos Anjos (1580-1855)”, *A Igreja dos Anjos- feição especialíssima*, coord. Paulo Campos Pinto; Sílvia Ferreira, (Lisboa: Letras paralelas, 2020), 37.

87 Susana Varela Flor, “Decorando os anjos: azulejaria e pintura por ordem das Irmandades e Confrarias”, 107-108.

88 Direcção Geral do Livro dos Arquivos e das Bibliotecas (DGLAB), Casa Palmela, Cxs. 35, nº 2, Escritura de desistência que fez D. Antónia de Sousa e Meneses da Capella dos Anjos e bens vinculados à dita a favor do Snr. D. Francisco de Sousa no ano de 1689 -.

89 Também foram identificados a viver no Boi Formoso, o mestre pedreiro Francisco Gomes que tra-

1731, sabe-se que residiu nestas casas durante mais de vinte anos, ao longos dos quais vamos encontrando outras pessoas que com ele viviam no agregado familiar, como sejam as de José Gaspar, aprendiz? (1710); José Pereira aprendiz (1714), Domingos Antunes criado (1719); Guilherme Cordeiro aprendiz? (1725). Por outro lado, a sua vida artística na igreja dos Anjos comprehende um período longo documentável entre 1711-1727.

Os seus registos na Irmandade iniciam-se em 1704, quando a 8 de Outubro deu entrada na Irmandade do Santíssimo Sacramento. Esta não viria a ser a única a que era devoto, pois a 2 de Julho de 1716 assentava-se na Irmandade das Almas do Fogo do Purgatório existente no templo desde o ano de 1567 e cujo altar era venerado na parte do Evangelho.

A partir de 1711, começou por estar documentado em avaliação do trabalho dos pintores a têmpera e douradores António Lobo e Gonçalo Mesquita “peça por peça” (ou seja: guarda-vento, bancos da igreja, sacristia, púlpitos, o tecto da capela baptismal)⁹⁰. Foi pago pela Irmandade do Santíssimo Sacramento, tal como os seus trabalhos de pintura a têmpera e a óleo: prateou dois leões para a Irmandade do Santíssimo Sacramento pelo preço de sete mil réis, pintou quatro banquetas novas que se fizeram para os altares novos (10.460rs); encarnou três imagens (4000rs), conserto dos resplendores (500rs); prateou dois novos resplendores (960rs) e por representar “a Verónica do Senhor que se fez de novo 500 rs” em 1717. No mesmo ano executou os painéis para os oito altares a exhibir nas Endoenças pelo preço de quatro moedas de ouro.

Um ano depois era a vez do Tesoureiro da mesma Irmandade pagar 1200 rs com a pintura que mandou fazer a Pedro Gomes debaixo do choro”. Além desta pintura a têmpera era-lhe também paga a quantia de 1500 rs “pintar e reformar as asas dos anjos que serviram na Semana Santa”. Em 1720 encontramo-lo ocupado com a execução da obra do tecto da Irmandade do Santíssimo Sacramento e nicho. Quatro anos após essa empreitada, integrou a equipa de pintores que restauraram as pinturas dos caixotões do tecto da Igreja (Domingos da Fonseca, Lourenço de Sousa, Manuel Lopes,

balhou nas obras dos Anjos em 1683, e 1712. Cf. Maria João Pereira Coutinho, “Arquitectura e obras de pedraria na Igreja dos Anjos (1580-1855)”, 38 e 41 e o mestre entalhador Francisco Gomes a trabalhar na Igreja dos Anjos em 1711. Sílvia Ferreira, “Hinos de Louvor: as campanhas de talha dourada”, *A Igreja dos Anjos- feição especialíssima*, coord. Paulo Campos Pinto; Sílvia Ferreira, (Lisboa: Letras Paralelas, 2020), 88. Seriam familiares do pintor? Por outro lado, no livro das eleições da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia dos Anjos (1626-1627) é detectado um mestre pintor de nome Caetano Gomes. Seria seu filho? Cf. Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa (AHP), *Rol de Confessados da Freguesia dos Anjos* (entre os anos de 1706-1719 não seguidos).

⁹⁰ Susana Varela Flor, “Decorando os anjos: azulejaria e pintura por ordem das Irmandades e Confrarias”, 118.

Sebastião da Silva, Marcos da Silva e Manuel Rodrigues de Sousa). Em Janeiro de 1727 era pago pela obra da pintura do tecto da sacristia, devido à grande intervenção sofrida nesta dependência da qual saiu uma escada em caracol para a ligar à nova Casa da Irmandade das Almas, localizada acima desta. Deste trabalho sabe-se apenas que nele se podiam vislumbrar “sete remates fingidos de amarelo” e que recebeu 4800rs pela pintura do tecto, portas e caixões envernizados. No ano seguinte era a vez de Sebastião da Cruz (um substituto?) ser pago de 13370 rs pela conclusão da obra⁹¹.

No mesmo ano (1731) em que pinta um Santo Sudário para o Procurador da Irmandade do Santíssimo Sacramento, o oleiro Matias Luís, o pintor Pedro Gomes de Matos desapareceu das contas da igreja dos Anjos e dos róis de Confessados da mesma Freguesia.

A razão pela qual trazemos à colação o nome deste pintor está relacionada com vários factores e coincidências que podem alargar a discussão em torno da identidade do Mestre PMP. Em primeiro lugar, a sua diversidade artística: pintor de têmpera, pintor de óleo, examinador e com actividade bem implantada nas olarias orientais onde convivia com oleiros, azulejadores, ladrilhadores e encomendadores de obras. Em segundo lugar a coincidência de pertencer a duas Irmandades na Igreja dos Anjos, na qual estava presente o proprietário do Palácio das Açaifatas (sítio na Alameda de Santo António dos Capuchos), e no qual existem azulejos atribuíveis à arte do Mestre PMP.

Com efeito, o palácio conhecido como o das Açaifatas foi adquirido no início do século XVIII por D. Francisca Inácia de Vasconcelos (1647-1719), açaifata de D. Catarina de Bragança (1638-1705), quando a rainha de Inglaterra se mudou para o palácio da Bemposta⁹². Na ausência de filhos, D. Francisca instituiu um Morgado, ao qual anexou a dita morada de casas, sitas na Alameda de Santo António dos Capuchos, legando-o ao sobrinho Manuel Toscano de Vasconcelos (1700?-1779)⁹³.

Em 1718, este deu entrada na Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja dos Anjos, na qual se encontrava desde o ano de 1704 Pedro Gomes de Matos, tal como o pintor António Machado Sapeiro e o pintor-dourador Marcos da Silva⁹⁴.

91 Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa (AHPL), *Rol de Confessados da Freguesia dos Anjos, 1719-1720*.

92 A família viajou para a corte de Londres na década de 70: a Mãe de D. Francisca Inácia de Vasconcelos, D. Ana Quintana, o irmão António Toscano de Vasconcelos, e as irmãs: D. Maria de Quintana, D. Luísa Francisca de Vasconcelos e a sobrinha D. Ana de Vasconcelos. Cf. Virginia Rau, “No tricentenário do casamento Real anglo-português de 1662”, *Separata do Arquivo de Bibliografia Portuguesa*, (1962), 23.

93 Instituto dos Registos e do Notariado, “D. Francisca de Vasconcelos”, *Descrição Predial, Livro de Inscrições de Transmissão*, nº 1568.

94 Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, Fundo Igreja dos Anjos, *Livro da Irmandade do Sanctissimo*

Ainda nesse ano, Manuel Toscano de Vasconcelos tornar-se-á escrivão da mesma Irmandade contactando por isso com os seus membros e ajudando-a também do ponto de vista económico, ao emprestar dinheiro para a festa das Endoenças, na qual intervieram Francisco Gomes e Pedro Gomes de Matos, este último na pintura de painéis, como tivemos oportunidade de mencionar anteriormente: "Despendeo mais o dito tesoureiro quarenta e oito mil rs q deo ao emtalhador Francisco Gomes quando acabou o choro para as emdoenças os quais tinha emprestado Manuel Toscano de Vasconcelos a esta Irmandade escrivão della e depois os deo de esmola para ajuda do novo ornamento q se fes como melhor constará do livro da receita aonde vão carregados de q fiz este termo que assinei"⁹⁵.

Um ano depois desta data falecia no palácio da Bemposta D. Francisca Inácia de Vasconcelos, preocupada com o seu palácio da Alameda de Santo António dos Capuchos, cujo arranque de novas obras impediam-na de ali morar, tal como a seu sobrinho⁹⁶. Coube a este concluir-las e, decerto, os artifícies para as mesmas estavam à sua disposição na Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja dos Anjos.

Como referimos anteriormente, o pintor que realizou um Santo Sudário para um oleiro - Pedro Gomes de Matos - assinou sempre desta forma em documentos e não temos uma prova indubitável de se tratar da mesma identidade que assina os painéis de azulejos PMP. No entanto, não quisemos deixar de expor a coincidência dos factos e da onomástica que se verifica (Pedro Matos pinxit) para manter acesa a discussão em torno deste enigma que tanto fascinou Santos Simões como Robert Chester Smith.

O LEGADO DE ROBERT SMITH NOS ESTUDOS DE AZULEJARIA

Em Janeiro do ano de 2023, celebraraem-se 66 anos desde que Santos Simões escreveu ao Presidente da Fundação Calouste Gulbenkian, Dr. Azeredo Perdigão, propondo a redação de uma obra designada como *Arte do Azulejo em Portugal*. Dessa proposta inicial nasceu o *Corpus da Azulejaria Portuguesa*, talvez o primeiro movimento impulsor do patrocínio das Artes Decorativas entre nós.

Sacramento da freguesia dos Anjos em que estão assentados os Irmãos que ha na dita Irmandade, Lisboa, anno de 1704, s/f.

⁹⁵ Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, Fundo Igreja dos Anjos, *Este livro hade servir de lançar a despesa que fizer o Thezoureiro nessa Irmandade do Santíssimo Sacramento dos Anjos, este Ano prezen-te de 1702 e de todos os mais que serviram pelo tempo em diante de que eu escrivão fiz esta declaração aos 9 de fevereiro de 1702, s/f.* É possível que Francisco e Pedro fossem familiares, pois tinham o mesmo apelido e viviam ambos na Rua do Boi Formoso, embora em agregados separados.

⁹⁶ Desde o ano de 1706 que a família é arrollada no palácio da Bemposta. Cf. Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, *Rol de Confessados, 1706-1719.*

Pela análise efectuada, Robert C. Smith chegou ao estudo da azulejaria pelas mãos de Santos Simões. Independentemente do quase desconhecimento da correspondência trocada entre eles, podemos afirmar que, com Santos Simões, Robert Smith aprendeu a estudar a azulejaria desligada da cerâmica em geral, logo a partir de 1949, a datá-la segundo os estilos histórico-artísticos e apreciá-la pela análise do seu apuramento técnico e individualidade artística dos seus executantes. Nesta imersão no mundo da azulejaria, trazia na bagagem intelectual sólidos conhecimentos teóricos do estudo da Arquitectura, facto que comungava com Santos Simões. Não lhe foi, por isso, difícil, perceber a lição do Mestre que defendia a especificidade da azulejaria portuguesa na aplicação meticolosa aos revestimentos parietais. O método Fogg, abordagem da História da Arte factual e pragmática nas palavras de Helmut Wohl, e uma visão exterior sobre produção artística azulejar eram características que também comungava com o viajado Santos Simões. Essa capacidade de visão exterior (Robert Smith pela educação norte-americana e Santos Simões pela formação em engenharia têxtil na Europa) permitiu-lhes uma análise despojada de intenções nacionalistas, centrando-se somente em realçar o azulejo como expressão originalíssima do génio artístico lusitano, nas palavras de Smith.

De 1966 a 1975 Robert C. Smith foi publicando o tema da azulejaria em capítulos de livros, artigos de revistas ou recensões críticas ao *Corpus*. Estas obras, não só contribuíram para uma divulgação internacional da arte da azulejaria em Portugal e no Brasil (e do método analítico de Santos Simões) como também lhe permitiram ensaiar, apurar e desenvolver os conhecimentos na matéria. Desta forma, após o falecimento de Santos Simões, Robert C. Smith sentia-se plenamente preparado (1973) para continuar os passos daquele que considerava ser a maior autoridade da azulejaria mundial:

Carta a Flávio Gonçalves:

Agora deve ter recebido já a minha carta de ontem falando no envio por correio normal das fotografias dos dois artigos por si pedidos e também da chegada das minhas fotografias de Alvão. Estas deram uma grande satisfação, sendo de bela qualidade e de grande interesse. Além de coisas novas para os estudos da Biblioteca de Coimbra e Agostinho Marques, tenho toda a coleção das fotografias do Mestre P.M.P. os resultados ocuparam-me durante horas, ontem à noite. Agora, portanto, posso dizer-lhe que os azulejos da capela-mor de S. Paulo de Braga são quase iguais aos da Sala dos Brasões, do Palácio Nacional de Sintra, até nos menores detalhes. como os de Braga devem ser mais ou menos coevos com a talha da capela-mor, que é de 1722, temos uma data aproximada para os de Sintra, aquelas magníficas caçadas. e como estes painéis correspondem às

caçadas e danças rústicas dos azulejos do Corpo Santo, de Setúbal, deve ser análoga a data deles. os pormenores dos azulejos mostrando o Rossio e a Praça da Ribeira, de Lisboa, são curiosíssimos, e tenho, em diversos pormenores de azulejos em sítios separados, o que me parece a prova da influência directa de Gabriel del Barco. Que pena não saber o que Santos Simões pensava sobre o assunto e também não poder consultar o Arquivo da Brigada de Estudos de Azulejaria. Sabe o Gusmão do meu interesse, tendo prometido debater a questão com o Doutor P. [erdigão] mas até agora nada me escreveu nem sobre isto nem sobre as bolsas que pedi. A verdade é, na minha opinião, que o Dr. Cunha e Freitas tinha razão quando depois de o Engenheiro morrer, ele disse que eu deveria continuar para a Fundação a elaboração dos volumes iniciados, mas nunca publicados. Mas as autoridades não querem, pretendendo que o trabalho estava tão avançado que será perfeitamente possível os funcionários do Departamento de Gusmão, talvez o próprio [Flávio] Gonçalves, porem tudo em ordem para as edições. Não seria, portanto, melhor empregar um especialista como eu, pois durante os últimos anos tenho trabalhado muito neste sentido?“⁹⁷.

Para concluir, defendemos que o legado de Robert Chester Smith para os estudos de azulejaria foi, sobretudo, a imensa atenção a que lhe votou e a argúcia com que desenvolveu os seus estudos (a par da talha, prata, mobiliário, pintura), ao ponto de se sentir como um discípulo de Santos Simões e ambicionar terminar as obras daquele que considerava como sendo o historiador pioneiro dos Azulejos Portugueses.

97 Biblioteca Rocha Peixoto, *Espólio de Flávio Gonçalves, Acervo Epistolar de Flávio Gonçalves-Santos Simões* [4 de Agosto de 1973].



Movido por incisiva curiosidade e munido de superior preparação académica e sensibilidade apurada, o historiador de arte norte-americano Robert C. Smith (1912-1975) deteve papel pioneiro no estudo e divulgação da arte luso-brasileira dos séculos XVII e XVIII. As confluências artísticas que detetou entre dois mundos conectados, mas tão distantes e diferentes, em que cada um impactou e renovou o outro, foram por si estudadas e disseminadas em contexto internacional.

