

A pintura do teto do salão nobre do Museu dos Biscainhos: iconografia, contexto artístico e atribuição

Giuseppina Raggi (Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra)

A pintura do teto do salão nobre do antigo palácio pertencente à família do jesuíta Miguel de Carvalho, martirizado no Japão em 25 de agosto de 1624, é uma obra *sui generis*. Antes de tudo pela escolha do tema iconográfico principal, o martírio de Miguel de Carvalho, que, na altura da realização do teto em 1724, ainda não tinha sido beatificado. Em 1867, o papa Pio IX declarou-o beato junto com outros mártires condenados naquele conturbado período da história da missão.¹ A representação de um martírio no teto do salão principal de uma casa nobre é uma escolha iconográfica inusual, que requer uma análise global dos eventos históricos e artístico que a determinaram [Fig. 1].

A iconografia do martírio de Miguel de Carvalho

O tema principal, pintado no centro do teto, é a representação realística do martírio do beato, queimado a fogo lento, próximo da cidade de Omura, em 1624. Miguel de Carvalho é representado atado a um poste, enquanto os algozes põem a lenha e dois personagens assistem à cena [Fig. 2]. Apesar do escurecimento das tintas que dificulta a leitura da pintura, emerge a dualidade “escuridão – luz” como base do programa iconográfico. “Escuridão” entendida como noite, como mundo terreno, como trevas; “Luz” entendida como sol, como céu divino, mas também como fogo. O fogo, as chamas, as centelhas ardentes são elementos iconográficos de grande importância na lógica representativa da pintura do teto, pois expressam o duplo sentido de fogo do martírio e de incêndio da fé. De facto, o fogo não é representado só como instrumento de morte, mas também como chama da fé cristã, que se expande e incendeia o mundo. A dualidade ressalta na composição figurativa do martírio, pois o corpo do beato demarca a linha vertical de separação entre a escuridão e a luz. À esquerda de Miguel de Carvalho tudo é escuro, nem as chamas da fogueira se veem, mas se perfilam somente os algozes que, com caras e

Agradeço ao professor doutor Vítor Serrão pela ocasião que me proporcionou de retomar os meus estudos sobre a pintura de tetos e, em especial, ao doutor Eduardo Pires de Oliveira pelo apoio e pela ajuda recebida. Esta publicação é o resultado do financiamento da FCT no âmbito do programa CEECIND/04792/2017/CP1402/CT0009.

¹ Veja-se o texto do padre António Júlio Trigueiros nesta publicação.

gestos agressivos, alimentam a tortura que conduzirá à morte. Estas duas figuras, uma colocada numa posição de comando, outra numa posição de servidão são representados com a pele escura. Somente a limpeza do teto permitirá definir o estado original das tintas, mas, no estado atual, a escuridão da pele dos algozes remete para uma escolha iconográfica cujo simbolismo, associado aos povos pagãos, aumenta a carga da noção de escuridão. O céu desta metade da pintura é também negro, como a mais profunda treva. Do outro lado, à direita, pelo contrário, o céu aberto revela a luz da glória, abrindo-se para as alturas da luz celeste como promessa de vida nova para o mártir. A terra também recebe luz. No horizonte, a paisagem terrena é iluminada por uma luz auroral, onde troncos de árvores se erguem relembrando um novo Gólgota de morte e ressurreição. Postos no topo da colina, os troncos espetados dominam figurativamente a representação de uma cidade, localizada na penumbra da encosta, que se pode imaginar como Omura, onde Miguel de Carvalho foi encarcerado e martirizado. Na parte direita da pintura figurativa, as chamas da fogueira do martírio são vividas e crepitantes. Estas iluminam duas figuras que assistem ao martírio, dialogando entre si. O homem em primeiro plano apresenta-se ricamente vestido e remete para a representação da autoridade japonesa que ordenou o martírio. Apesar da impossibilidade de ler os pormenores dos gestos e da indumentária, a gestualidade entre as duas figuras remarca uma situação de poder: o homem ricamente vestido indica com o braço esquerdo para a fogueira e com o direito indica a si próprio, enquanto a outra figura, atrás das costas dele, aponta para si própria. Esta última veste um elmo plumado igual ao que tem o outro que comanda o servo na parte esquerda. Provavelmente representam os guardas chamados a concretizar as ordens recebidas. Nos gestos e nas expressões entre as duas figuras à direita, além da afirmação de poder, pode-se ler também um sentido de interrogação perante a cena que estão a assistir. Como mandatários do martírio assistem ao sofrimento lento, mas o jesuíta no meio da fogueira apresenta-se erguido e calmo. A representação da figura do beato sublinha o mistério do martírio: o seu olhar, a sua expressão, não são de sofrimento, mas de paz, de bondade, de aceitação. As mãos ligadas por cima da cabeça, o corpo oferecido ao tormento, não transmitem algum sinal de resistência, nem copiam a expressividade da gravura do martírio de Miguel de Carvalho inserida na obra *Fasciculus e Iapponicis floribus, suo adhuc madentibus sanguine*, publicada em Roma, em 1646, por António Francisco

Cardim [Fig. 3].² A família do missionário conserva, ainda hoje, a carta dirigida ao irmão, que habitava em Braga, e escrita no dia anterior ao martírio, em 24 de agosto de 1624.³ Um século depois, na altura da pintura do teto do salão nobre (1724), as suas palavras de paz e de aceitação encontravam-se com toda a probabilidade guardadas no palácio e podem ter ajudado a delinear o seu retrato, revelando não só o aspeto físico, mas também as qualidades espirituais de Miguel de Carvalho.

A figura do beato é retratada com verossemelhança. No contexto bracarense, a correspondência fisionómica era mais importante do que na imagem divulgada pela Companhia de Jesus em 1646. Neste caso, o enfoque da gravura centrava-se na iconografia do fogo e do martírio visando a propaganda da fé e da missionação jesuíta. Diversamente, na terceira década do século XVIII, quando Francisco Pereira da Silva escolheu mandar pintar o teto do salão nobre elegendo a representação do martírio de Miguel de Carvalho como cena figurativa a celebrar e enaltecer, a correspondência do retrato com a pessoa histórica do antepassado tinha grande importância. No âmbito bracarense encontrava-se uma outra pintura, atualmente conservada no Museu Pio XII, que retratava o martírio do jesuíta apresentando uma figura semelhante à pintada no teto.⁴ Provavelmente foi realizada anteriormente ao teto do salão nobre, talvez em finais do século XVII, pois mostra uma composição mais estática e menos expressiva [Fig. 4]. Os elementos iconográficos do martírio, tal como a feição geral do rosto de Miguel de Carvalho coincidem, mas adquirem uma expressividade mais viva e uma qualidade artística superior na pintura do teto do salão nobre. Aqui, a figura histórica do beato ganha centralidade. O seu rosto mostra pormenores que o identificam como indivíduo: o tipo de barba, a linha recuada do cabelo, a forma alongada da cara, o nariz afilado, restituem as suas feições concretas. Esta verossemelhança correspondia às exigências do programa iconográfico que, centrado no martírio, visava celebrar a sua glória junto com a da sua família. Passado um século da morte do jesuíta, os descendentes imortalizaram a sua memória não só como membro da Companhia, mas também como membro da família. Para este efeito era necessário retratá-lo conforme as suas feições reais, para que a sua memória se perpetuasse às gerações futuras e, ao mesmo tempo, a ação heroica do

² Biblioteca Nacional de Portugal, *Fasciculus e Iapponicis floribus, suo adhuc madentibus sanguine compositus a P. Antonio Francisco Cardim è Sociedade Iesu* [...] Romae, Typis Heredum Corbelletti, 1646, pp. 110-114.

³ Veja-se a carta de 24 de agosto de 1624 nesta publicação.

⁴ No futuro será necessário aprofundar o conhecimento sobre esta tela para apurar o contexto da sua encomenda, o autor e a cronologia.

martírio desse fundamento à história da família e à importância, quer económica quer social, entretanto adquirida. De facto, a encomenda da pintura foi realizada no âmbito da campanha de obras de ampliação e remodelação do palácio dos Biscainhos, que era a residência principal dos descendentes de Miguel de Carvalho.⁵

Os conteúdos alegóricos e iconológicos da pintura do teto retomam a narrativa jesuíta, a partir da própria alegoria dos mártires do Japão como uma coroa de flores explicitada pelo título da obra publicada em 1646: *Fasciculus e Iapponicis floribus, suo adhuc madentibus sanguine*, isto é, *Uma coroa de flores japonesas, ainda a pingar no próprio sangue*. As flores pintadas abundam, mas não são entendidas como elementos decorativos para criar riqueza visual. Elas carregam um significado alegórico relacionado com a celebração do triunfo celeste alcançado através do martírio. Por isso, por cima da pintura figurativa central e posicionados em correspondência vertical sobre a cabeça de Miguel de Carvalho, anjinhos esvoaçantes seguram uma coroa de flores, junto com o ramo da palmeira, a espelta de trigo, a rosa e o cacho de uva, todos símbolos de sacrifício e de graça [Fig. 5]. O programa iconográfico centrado no martírio desdobra-se nas quatro tarjas pintadas na base do teto. Em cada tarja, imagens alegóricas estão associadas a *motti*, segundo a tradição classicista da *emblemática* e a elaboração de emblemas, tão característicos da cultura barroca pelos seus múltiplos significados e pelas metamorfoses de sentido que implicam. Os emblemas e os motes das quatro tarjas visualizam e remetem para o mistério transformador do martírio através do qual se acede à vida eterna. A primeira tarja mostra uma paisagem imersa pela metade numa noite com estrelas e, pela outra, iluminada pelo nascer do sol, cujo céu mostra também luminosas estrelas [Fig. 6].⁶ O mote escrito na folha pintada em *trompe l'oeil* corresponde ao verso n. 640 do VI livro da Eneide de Virgílio: *Solemque suum, sua sidera norunt*. No poema clássico, estes versos estão inseridos na descrição da saída de Eneias dos inferos, quando o herói entra finalmente nos Campos Elísios. O verso citado corresponde à primeira descrição desta nova terra: «Aqui um éter mais amplo reveste os campos de luz purpúrea, [as almas felizes] conhecem seu próprio sol com suas estrelas»⁷. Como é sabido, nos Campos Elísios vivem as almas dos bons, onde o herói se apresta a encontrar o seu pai Anquises. A ressignificação no sentido cristão da cultura clássica foi um processo

⁵ Anne de Stoop, *Palácios e Casas Senhoriais do Minho*, Porto: Livraria Civilização Editora, 2000, pp. 40-47.

⁶ Esta tarja está pintada ao centro do lado comprido do salão em frente à parede com os janelões.

⁷ Tradução minha do latim.

difundido durante a época moderna. Por exemplo, na pintura de quadratura da atual Biblioteca Joanina, realizada nos mesmos anos do teto do salão nobre, é representada a sabedoria enciclopédica do *Sábio Cristão*, acompanhada por dois versos do livro IV da Eneide que a Sibila disse a Eneias antes de entrarem no Hades [Fig. 17]⁸. Por isso, a tradição clássica de imagens e conteúdos foi transformada radicalmente pela ressignificação da fé e do pensamento católico. O emblema da tarja, onde se distingue a separação entre a noite e a luz auroral, demonstra claramente esta metamorfose: os Campos Elísios tornaram-se metáfora da entrada do mártir no Paraíso, onde ele próprio resplende como estrela dentro da luz do sol divino.

A segunda tarja utiliza um mote em latim muito difundido: «Hinc Lucem», cujo significado latim corresponde à expressão: «Daqui – deste lugar, desta fonte – recebemos luz» [Fig. 7]⁹. A imagem do emblema representa o fogo como fonte de luz que faz ressaltar o tronco do martírio, colocado no meio, sem o destruir. A luz do fogo ilumina a noite, onde figuras provavelmente vestidas com turbantes parecem indicar o fogo com gestos de espanto e maravilha. Apesar das tintas escurecidas que dificultam a leitura, o emblema visa exaltar o poder transformador do sacrifício. As centelhas incandescentes que se espalham ao redor sublinham a “contradição” do martírio, que ilumina a terra no momento da consumação do corpo do mártir.

Na terceira tarja retorna a divisão entre escuridão e luz, entre terra e céu. Aqui o mote acompanha a representação de dois girassóis pintados na parte escura do emblema, que simboliza a vida terrena, virados para a outra metade do emblema onde no céu luminoso resplandece o sol.¹⁰ A simbologia da flor de girassol deve-se à sua capacidade de rodar seguindo o movimento do sol, que se torna metáfora da fidelidade a Deus. O mote «Veneramur in c[o]elo» corresponde à primeira pessoa plural do verbo depoente latino *veneror* com o significado ativo de «Adoramus no céu» [Fig. 8]. Os mártires, como girassóis, fixam o seu amor no sol de Deus.

A quarta tarja fica próxima aos anjinhos que elevam a coroa de flores, o ramo de palmeira, a espelta de trigo, a rosa e o cacho de uva. O emblema sintetiza todos estes símbolos, pois

⁸ Giuseppina Raggi, “À conquista da sabedoria. A pintura de quadratura e o programa iconográfico da Biblioteca Joanina”, *Boletim da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*, 48 (2018), pp. 41-96, in particular pp. 58-64.

⁹ Esta tarja está pintada ao centro do lado curto em direção à rua dos Biscainhos. Talvez seja interessante frisar que é também a primeira parte do mote da Universidade de Cambridge, entendida como fonte da luz da sabedoria (representada pelo sol).

¹⁰ Esta tarja está pintada ao centro do lado da parede onde se abrem os janelões.

é escolhida a Fénix acompanhada pelo mote «Reviviscit in suis» [Fig. 9].¹¹ Como no caso dos versos da Eneide, as figuras da mitologia clássica foram também ressignificadas em função da fé cristã. Desde os primeiros séculos do cristianismo, a Fénix tornou-se rapidamente um símbolo difuso da figura de Cristo ressuscitado. Nesta tarja, o significado do martírio de Miguel de Carvalho atinge o ápice. Como a mítica ave que, morrendo entre as chamas por autocombustão, ressurge das próprias cinzas, também o mártir conquistou a vida eterna através das chamas. Na tarja pode-se reconhecer a ave sobre um ramo de madeira, o fumo, as labaredas e as centelhas incandescentes da transformação. O mote condensa o duplo sentido de renascer do fogo e, também, de tornar atual o sacrifício de Cristo através da vida doada pelos mártires.

O contexto histórico

A complexa carga simbólica e narrativa da pintura do teto revela o envolvimento de eruditos capazes de definir o programa iconográfico. Tal como aconteceu para as pinturas de quadratura da atual Biblioteca Joanina (1723-1724) [Fig. 17],¹² este tipo de encargo não era desenvolvido pelo pintor, mas era definido pelo encomendador ou pelos eruditos que o rodeavam. No caso da biblioteca de Coimbra, a metáfora da conquista da sabedoria foi concebida pelo padre Rafael Bluteau, pelo 4º conde de Ericeira e pelo círculo de nobres que integravam a sua Academia, entre os quais figurava o reitor da Universidade de Coimbra. No caso do atual museu dos Biscainhos, tratando-se do salão nobre de um palácio de família, a primeira figura envolvida no processo de definição do programa iconográfico foi o deão Francisco Pereira da Silva, dono da casa, e o círculo de familiares e eruditos que melhor podiam contribuir para a elaboração do programa. A definição dos temas a representar, a criação dos conteúdos dos emblemas e a modalidade de como os representar artisticamente passavam através de escolhas prévias, deixadas nas mãos dos artistas só no momento de as traduzir em pintura. Faltam estudos sobre o círculo familiar e cultural do Deão para identificar os possíveis extensores do programa iconográfico. Muito provavelmente incluía membros da Companhia de Jesus e figuras relevantes da família e do Cabido da Sé de Braga, que possuíam o conhecimento simbólico e teológico necessário.

¹¹ Esta tarja está pintada ao centro do lado curto do teto em direção ao pátio interno do palácio.

¹² Raggi, 2018.

Por outro lado, o programa iconográfico visava também celebrar a família do mártir, mostrando a importância e a afirmação social alcançada. A originalidade da pintura do teto explica-se também graças a esta dupla função. O deão Francisco Pereira da Silva era sobrinho-neto de Miguel de Carvalho, pois a sua avó materna era irmã do mártir. Como explicado no ensaio do padre António Trigueiros, no espaço de quatro gerações, isto é, da época do martírio até aos anos da encomenda da pintura do teto, a família tinha alcançado um forte poder económico e um destacado estatuto social. Como é sabido, o Deão do Cabido da Sé representava a segunda figura de maior importância na hierarquia religiosa da corte de Braga, depois do Arcebispo Primaz, que naquele tempo era D. Rodrigo de Moura Teles. Por isso, a densidade simbólica do programa iconográfico não pode ter sido o resultado da exclusiva invenção do pintor, mas de uma profunda sinergia entre o artista, o encomendador e o seu círculo familiar e cultural.

A escolha de colocar no centro do teto do salão nobre – e não numa capela do palácio ou numa igreja patrocinada (como seria mais expectável) – a representação do martírio do próprio antepassado é extremamente significativa. O tema é invulgar para um ambiente tão representativo como era o salão nobre e a escolha revela esta dupla intenção. Na ocasião do primeiro centenário do martírio, a pintura do teto celebrava o sucesso da família através da memória deste ato, cuja representação transformava o antepassado no “fundador” da glória familiar. O salão nobre representava o centro físico e simbólico do sistema palaciano, quer se tratasse de edifícios reais, nobres ou da alta burguesia. Nestes ambientes, tal como noutros espaços destinados à representatividade, todo o aparato decorativo se destinava a mostrar a história, o poder e a glória da família e dos seus protagonistas. Um caso emblemático é representado pela soberba galeria do palácio Colonna em Roma. Os frescos, realizados em finais do século XVII, representam os feitos heroicos-militares da família e, principalmente, os de Marcantonio Colonna, protagonista da batalha de Lepanto, de 1571, pintada no centro da comprida abóbada [Fig. 10]. *Mutatis mutandis*, o salão nobre do atual museu dos Biscainhos foi decorado segundo um esquema similar. Foi escolhido um tema que exaltava um evento ocorrido um século antes. Isto significava, em ambos os casos, que a história da família se tinha consolidado a partir dos factos históricos representados. Em lugar de feitos heroicos-militares, o deão Francisco Pereira da Silva escolheu o feito heroico-militante de Miguel de Carvalho, como militante era a Igreja proclamada pela Companhia de Jesus. Sendo a segunda figura mais importante da hierarquia da corte eclesiástica de Braga, a escolha de representar o martírio do antepassado enquadrava-se perfeitamente na tipologia de glória que podia celebrar

mais a fama e o sucesso de uma família em Braga. Um pormenor interessante é reconhecer entre os quadros expostos no salão nobre, e em posição de destaque, a cópia da *Crucificação de São Pedro*, o martírio do santo pintado por Caravaggio para a capela Cerasi na igreja de *Santa Maria del Popolo* em Roma [Fig. 11]. Apesar de não haver informações a este respeito, se esta pintura se encontrava no salão ao longo do século XVIII, a sua colocação contribuía para aumentar ainda mais o valor simbólico da representação do martírio de Miguel de Carvalho, estabelecendo uma conexão com o martírio do primeiro dos apóstolos.

A aparente contradição de colocar uma cena de martírio na pintura do teto do salão nobre do palácio, onde as cerimónias e festas mais importantes da família eram celebradas, encontra o seu pleno sentido. Foi uma escolha coerente no âmbito da campanha de obras que transformaram num palácio as casas seiscentistas pertencentes à família na rua dos Biscainhos. Esta campanha foi promovida pelo próprio deão Francisco Pereira da Silva a partir de 1712. Neste ano assinou o ajuste com o mestre pedreiro e arquiteto Manuel Fernandes da Silva para ampliar e remodelar os espaços.¹³ O palácio adquiriu a feição atual em L, com duas entradas e escadarias nobres que proporcionam dois diferentes percursos. O primeiro destinava-se à parte pública do palácio, pois a sua entrada dá acesso aos jardins, colocados em perspetiva axial, e à escadaria que conduz ao salão nobre, localizado por cima desta entrada. O segundo percurso destinava-se, provavelmente, à entrada privada da família, entendida como grupo alargado de membros e criados. Ambos os percursos davam acesso ao salão nobre, mas através de duas entradas distintas. Ambas as entradas permitiam uma boa visão da pintura do teto, embora a melhor legibilidade da representação do mártir seja alcançada do acesso do pátio interior, que integra o segundo percurso. A ideação da pintura do teto inseriu-se no processo de transformação do espaço arquitetónico do palácio, onde a memória, mas também as vivências públicas e privadas da família estavam em jogo. De facto, não é possível entender a novidade desta pintura sem a colocar em diálogo com a nova distribuição espacial e funcional das salas e dos ambientes; com os projetos dos jardins organizados por patamares; com os azulejos que nobilitam as escadarias e, principalmente, o silhar do salão nobre realizado na mesma altura da pintura do teto.¹⁴

¹³ Manuel Joaquim Moreira da Rocha, *Manuel Fernandes da Silva mestre e arquiteto de Braga (1693-1751)*, Arouca: Coleção Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, 1993, 234-235.

¹⁴ Rosário Salema de Carvalho, Libório Manuel Silva, *Azulejos em Braga*, Famalicão: Edições Centro Atlântico, 216, pp. 110-116.

O contexto artístico

Para entendermos a originalidade da pintura do teto do salão nobre é preciso ter em conta três níveis de análise: o nível interno da campanha de obras; o nível externo das dinâmicas artísticas da cidade de Braga; o nível alargado do contexto artístico do reino e, principalmente, da corte portuguesa no tempo de D. João V, nomeadamente durante os anos da “efervescência joanina” (1716-1726).¹⁵

O primeiro nível insere-se no contexto da campanha arquitetónica e artística que transformou o palácio na primeira metade do século XVIII, encontrando-se já concluído no mapa da cidade de Braga de 1750 [Fig. 12].¹⁶ A este nível levanta-se a necessidade de problematizar a atribuição até agora proposta e aceite pelos estudos críticos. Magno Mello e Vítor Serrão atribuíram a pintura do teto ao pintor de origem portuense Manuel Furtado de Mendonça, a partir de algumas válidas deduções baseadas, porém, na supostamente comprovada autoria do teto da caixa dos órgãos da Sé de Braga [Fig. 13].¹⁷ É preciso

¹⁵ Giuseppina Raggi, *O projeto de D. João V. Lisboa ocidental, Maфра e o urbanismo cenográfico de Filippo Juvarra*, Lisboa: Caleidoscópio, 2020 (DL 2021).

¹⁶ Stoop, 2000, pp. 40-47; Eduardo Pires de Oliveira, “O *Mappa* Das Ruas de Braga”, in Eduardo Pires de Oliveira, *Estudos sobre o século XVIII em Braga*, Braga: Edições APPACDM Distrital de Braga, 1993, pp. 63-138, in particular p. 138.

¹⁷ Robert Smith considera anónima a pintura do lanternim das caixas dos órgãos, veja-se Robert Smith, *Marceliano de Araújo escultor bracarense*, Porto: Nelita Editora, 1970, p. 40 e, em particular nota n. 6 p. 83. Veja-se Moraes Mello, “Manuel Furtado e a pintura de tectos joaninos em Braga”, *Minia*, 3ª série, Ano III, 1995, pp. 157-188. Neste texto o autor atribui a Manuel Furtado o «zimbório dos órgãos da Sé», que representam «o início de uma corrente específica da época» (*Ivi*, p. 163). O autor aponta também para as pinturas anteriores dos tetos da igreja das Convertidas (Recolhimento de Santa Madalena e São Gonçalo) e da igreja do Salvador como abas atribuíveis ao pintor ou à sua escola. A pintura da caixa dos órgãos da Sé, junto com a do teto do subcoro e dos dois tramos laterais, haviam já sido atribuídas a Manuel Furtado de Mendonça em Vítor Serrão, Magno Moraes Mello, “A pintura de tectos de perspectiva arquitetónica no Portugal joanino 1706-1750”, in Nuno Saldanha (coord.), *A pintura em Portugal ao tempo de D. João V, 1706-1750 – Joanni V Magnifico*, catálogo da exposição, Lisboa: IPPAR, 1994, pp. 83-95, em particular pp. 90-91 e a nota n. 32 p. 94. Nesta nota de rodapé, além dos tetos do subcoro e da caixa dos órgãos da Sé consideradas obras de autoria certa do pintor, lhe são atribuídos «por razões de estilo» os tetos das Convertidas (1722), do Salvador (datado 1724 por lapso), do palácio dos Biscainhos (1724). Segundo os autores este conjunto de pinturas determina «uma verdadeira tendência provincial do baccarellianismo» (*Ivi*, nota n. 32 p. 94). Veja-se também, Magno Moraes Mello, *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*, Lisboa: Editorial Estampa, 1998, 177-180. Neste livro as figuras nn. 80, 81, 82, respetivamente dos tetos da igreja das Convertidas, do subcoro da Sé e da igreja do Salvador estão atribuídas como «Anónimo (provavelmente um artista associado à escola de Manuel Furtado de Mendonça)», mantendo certa somente a atribuição a Furtado do teto da caixa dos órgãos. Vítor Serrão em *História da Arte em Portugal – O Barroco*, Lisboa: Editorial Presença, 2003, pp. 259-260 confirma a autoria de Manuel Furtado de Mendonça para as pinturas «dos tectos da igreja do convento do Salvador (1726), de uma sala do palácio dos Biscainhos (1724), do subcoro e abóbada da caixa de órgãos da Sé (1737)», negando a autoria do teto das Convertidas (1722) atribuído a Manuel Furtado por outros autores. Vítor Serrão refere também o nome de Manuel Furtado de Mendonça como autor dos painéis do espaldar da sacristia da igreja do mosteiro de Santa Marinha da Costa e da pintura sobre madeira da *Rainha Santa Mafalda*, datada de 1735, veja-se Vítor Serrão “As oficinas de Guimarães nos séculos XVI-XVIII e as colecções de pintura do

referir que, até hoje, nunca foram encontrados documentos relativos à autoria dos tetos atribuídos a Manuel Furtado de Mendonça. Os únicos citados como fonte certa referem-se ao trabalho de talha e douramento dos órgãos da Sé (1737-1739) e foram publicados por Gerhard Doderer na monografia *Os órgãos da Sé catedral de Braga*.¹⁸ Nomeadamente, o nome de Manuel Furtado surge como responsável de grupo douradores no recibo assinado por ele pela realização do trabalho de 14 a 20 de maio de 1739. Durante esta semana recebeu uma quantia diária quatro vezes superior à média dos outros pintores-douradores e este facto levou os estudiosos a supor que devia estar incluída a pintura dos tetos da caixa, do coro e do subcoro também. Na transcrição deste único documento, publicada em 1992, não há porém qualquer referência à pintura de tetos e o recibo faz parte de um conjunto dedicados explicitamente «à fábrica e o acabamento dos novos órgãos».¹⁹ Infelizmente Doderer não fornece a exata colocação arquivística destes documentos, que, desde então, não foram visionados por outros investigadores, mas somente citados de publicação em publicação.²⁰ O trabalho de direção do douramento e pintura da talha dos órgãos é testemunhado claramente pelo nome visível numa tarja da talha dos órgãos mas, no que diz respeito à pintura dos tetos é necessário reabrir a investigação nos arquivos. Confirmar – ou não confirmar – a autoria de Manuel Furtado de Mendonça é *conditio sine qua non*, porque todas as atribuições e as análises dos outros tetos baseiam-se sobre este “dado certo”, que certo não é. Eduardo Pires de Oliveira referenciou alguns contratos estipulados por Manuel Furtado de Mendonça para pinturas de tetos nos arredores de Braga, que parecem já não existir e cujas descrições é preciso averiguar com atenção para tentar reconstruir a tipologia de tetos a que se referem.²¹ Assim, ao estado atual do conhecimento, é impossível averiguar o *modus operandi* do pintor, a não ser aceitando como sua a citada pintura da caixa dos órgãos da Sé de Braga que, junto com a pintura do teto do coro alto deixada cair em 1960, apresentavam

Museu de Alberto Sampaio”, in *A colecção de pintura do Museu de Alberto Sampaio, séculos XVI-XVIII*, Guimarães: Museu de Alberto Sampaio, IPM, 1996, pp. 87-145, em particular p. 106, onde as pinturas estão referenciadas mas não são acompanhadas por imagens nem por documentos.

¹⁸ Gerhard Doderer, *Os órgãos da Sé catedral de Braga*, s.l.: Coleção Cremilde e Gerhard Doderer, 1992, pp. 9-10.

¹⁹ *Ivi*, p. 9.

²⁰ Numa primeira tentativa, não consegui achar os documentos referidos por Doderer no Arquivo Distrital de Braga.

²¹ Agradeço a Eduardo Pires de Oliveira por ter compartilhado o elenco destes contratos. Pelo que consegui averiguar as pinturas já não existem, mas é preciso aprofundar esta pesquisa. No caso da igreja da Nossa Senhora do Terço em Barcelos, que citarei mais adiante, tratava-se de tetos em caixotões.

arquiteturas pintadas derivadas do tratado de Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum* [Fig. 13 e Fig. 14].²²

Em relação à pintura do teto do salão nobre do atual museu dos Biscainhos não se conhece algum documento. A atribuição a Manuel Furtado de Mendonça surgiu pela mesma lógica acima referida, que foi estendida também aos tetos da capela-mor da antiga igreja do Salvador (1726) e da igreja das Convertidas (1722), embora esta última atribuição não seja consensual.²³ A pintura destes três tetos distingue-se claramente do teto da caixa dos órgãos da Sé que, a meu ver, é o mais problemático quer como autoria, quer como cronologia. Pelo contrário, o teto do palácio dos Biscainhos é a pintura mais interessante produzida em Braga nos anos Vinte. Tendo de deixar em aberto, por enquanto, a tradicional atribuição a Manuel Furtado de Mendonça, a questão mais interessante a colocar prende-se com a seguinte pergunta: qual foi o modelo desta pintura?

A relação fundamental deve ser estabelecida com as campanhas artísticas promovidas na Sé de Braga durante os primeiros anos Vinte. Como Deão do Cabido, Francisco Pereira da Silva acompanhou o esforço de renovação implementado pelo Arcebispo D. Rodrigo de Moura Teles.²⁴ Em particular, a pintura do teto do lanternim do transepto, cujos azulejos estão datados de 1713 e na pedraria dos óculos está esculpido o ano «1722»,²⁵ mostra afinidades com a pintura do salão nobre (1724). A abobada está pintada com elementos arquitetónicos e decorativos que sugerem uma certa solidez arquitetónica até se abrirem para o céu onde quatro anjinhos em voo brincam com os quatro elementos (água, ar, terra e fogo) [Fig. 15]. Como veremos, as alegorias dos elementos voltarão a ser personificadas no teto da capela-mor da igreja do Salvador (1726). Não se conhece o nome do pintor do lanternim, mas, vale a pena lembrar que, entre 1721 e 1723, nos contratos do douramento da talha e das esculturas da capela do Santíssimo Sacramento na Sé aparece o nome de Manuel Furtado de Mendonça como pintor dourador.²⁶

²² No que diz respeito à difusão no Brasil colonial desta tipologia de pintura veja-se Eduardo Pires de Oliveira, Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani, “José Soares de Araújo e Manuel Furtado de Mendonça: de Braga ao Tijuco. Reflexões sobre uma pintura perdida”, *Bracara Augusta*, vol. LX, nº 118 (131), (2015), pp. 481-498.

²³ Veja-se nota n. 17.

²⁴ Eduardo Pires de Oliveira, *Os grandes ciclos de obras na Sé Catedral de Braga e outros estudos de arte minhota*, Braga: Edições APPACDM de Braga, 2004, pp. 5-114; Eduardo Pires de Oliveira, “A Sé de Braga e Dom Rodrigo de Moura Telles (174-1728)”, in Id., *Riscar, em Braga, no século XVIII e outros ensaios*, Braga: APPACDM Distrital de Braga, 2001, pp. 67-93.

²⁵ Carvalho, Silva, 2016, p. 113.

²⁶ Agradeço a Eduardo Pires de Oliveira por ter compartilhado o elenco dos contratos em que aparece o nome de Manuel Furtado de Mendonça.

Ao nível do contexto artístico da cidade, a pintura realizada em 1724 no teto do salão nobre do palácio dos Biscainhos revela uma ambição desconhecida noutros tetos coevos de Braga e dos seus arredores. Ao nível mais alargado do reino, no Porto ainda não tinha chegado o pintor italiano Niccolò Nasoni, cenógrafo e quadraturista, que, a partir de 1725, revolucionou a cultura artística e arquitetónica do norte de Portugal pintando, como primeira demonstração da sua arte, na capela-mor e na sacristia da Sé do Porto [Fig. 16]. A novidade que provavelmente norteava a ambição do Deão Francisco Pereira da Silva e do seu círculo familiar e cultural era a pintura de quadratura, introduzida em Lisboa pelo pintor florentino Vincenzo Bacherelli logo no início do século e já consolidada entre os pintores de tetos da capital do reino.²⁷ Como já referido, entre 1723 e 1724, os pintores lisboetas António Simões Ribeiro e Vicente Nunes realizaram as quadraturas da biblioteca da Universidade de Coimbra [Fig. 17]. As datas coincidem com o período em que o salão nobre bracarense foi imaginado e realizado. A presença dos Jesuítas na Universidade de Coimbra; a ligação entre o arcebispo de Braga D. Rodrigo de Moura Teles e a Universidade, de que tinha sido reitor entre 1690 e 1694; a circulação de informações acerca dos grandiosos projetos implementados pela corte joanina a partir da elevação da capela real em patriarcal e da nomeação do primeiro patriarca em 1716, compõem o horizonte alargado para entendermos a originalidade da pintura do salão nobre. Dentro este horizonte alargado, amadureceu a ideia de pintar o teto salão dos Biscainhos, concebendo o programa iconográfico, escolhendo a tipologia e a forma de o pintar, experimentando práticas pictóricas originais, confiando a obra a um pintor que, junto com os seus colaboradores, participou neste processo e concebendo uma pintura que, ainda hoje, mostra originalidade, eficácia e coesão compositiva.

De facto, a introdução de espaços ilusionísticos pintados dentro de uma estrutura compositiva coerente revela o conhecimento da quadratura e das suas finalidades visuais, sem, porém, chegar a construir arquiteturas massivas. Faltava, provavelmente, a prática e o know-how necessários, mas também a escassa altura do salão nobre em relação a amplitude da superfície a pintar impunha limitações a qualquer pintor que entendesse das regras da perspetiva e da sua aplicação no campo da quadratura. Seja como for, há uma osmose entre a linguagem quadraturística e o teto dos Biscainhos. Nos quatro suportes

²⁷ Giuseppina Raggi, “Il viaggio delle forme: la diffusione della quadratura nel mondo portoghese del Settecento”, in Fauzia Farneti, Deanna Lenzi (org.), *L'architettura dell'Inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Firenze: Alinea, 2004, 161-174; Giuseppina Raggi, “A pintura de quadratura no Brasil colonial: continuidades e descontinuidades de uma forma artística globalizada”, *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual*, 8 (2016), pp. 121-145; Raggi, 2018.

angulares, a maneira de pintar as flores e as aves relembra o gosto pela arte da *Chinoiserie*, que caracteriza as decorações das estantes e balaústras da biblioteca de Coimbra [Fig. 18]. Também as formas sumptuosas das tarjas e o seu posicionamento no centro dos quatro lados do teto como elemento-chave da composição revela o conhecimento da pintura de quadratura introduzida por Vincenzo Bacherelli a Lisboa. O teto da portaria de São Vicente de Fora, pintado em 1710, mostra a semelhança com a tipologia e o uso das tarjas pintadas no salão nobre bracarense [Fig. 19]. No teto lisboeta é evidente a novidade introduzida no começo do século. A nova tipologia pictórica visava criar espaços arquitetónicos ilusionísticos, capazes de ampliar, elevar “arquiteticamente” os tetos e de os abrir ao centro para o céu. No embasamento das galerias, pintadas como se fossem arquiteturas reais, as tarjas pintadas ritmavam a composição, aumentando a riqueza decorativa e oferecendo espaço para integrar o programa iconográfico com cenas pintadas em *monocromo*. O ilusionismo coerente e eficaz de espaços arquitetónicos pintados limitava a narrativa figurativa pois, diversamente das pinturas murais que utilizavam sequências de quadros, dava-se prioridade ao efeito de maravilha produzido pela arte de enganar os sentidos.

A ideia que está na base da pintura do teto do salão nobre enraíza-se neste novo modo de olhar para a pintura de tetos. Querendo visualizar o martírio de Miguel de Carvalho não se optou pela sua narração, nem pela ilustração da história da sua vida como a tipologia de tetos em caixotões teria permitido. Nem se optou pelo enquadramento da cena do martírio no meio de decorações de brutesco preenchendo uniformemente o resto da superfície. Escolheu-se representar um espaço coerente, abrindo o teto para o céu natural e colocando ao centro a visão do martírio, rodeada de anjinhos que, voando e entrelaçando-se com os enrolamentos fitomórficos, sugerem a existência de um outro espaço. A representação do martírio é já glória, como celebrado pelos atributos dos anjinhos e pelos emblemas ilustrados nas ricas tarjas, e a cena do martírio transforma-se em visão, demarcando a passagem simbólica entre o céu terrestre e o espaço celeste.

A pintura do teto do salão nobre (1724)

Considerada na sua globalidade, a pintura do teto é claramente uma pintura que escapa às classificações.²⁸ Os estudos críticos portugueses geralmente utilizam a expressão *quadro*

²⁸ Cfr. com as considerações finais do artigo de Mello, 1995, pp. 179-187.

riportato (traduzido em português como quadro recolocado) para descrever a cena central, mas a definição, originariamente referida à obra de Annibale Carracci na galeria do palazzo Farnese [Fig. 20] alicerça-se noutros pressupostos, abrindo ao desenvolvimento seiscentista da quadratura bolonhesa por parte dos mestres quadraturistas Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna [Fig. 21].²⁹ Magno Mello generaliza o uso deste termo, reformulando a afirmação de Reinaldo dos Santos sobre «o estilo nacional» da pintura de tetos em perspetiva portugueses caracterizados pela escolha estilística de não abrir o teto para o céu, mas de o fechar colocando pinturas figurativas “chapadas” para «não forar o tecto».³⁰ Ao contrário, a multiplicidade e variedade das pinturas de tetos em Portugal que, ao longo do Setecentos, absorveram a nova linguagem introduzida por Vincenzo Bacherelli, Niccolò Nasoni e pela circulação do tratado de Andrea Pozzo *Perspectiva pictorum et architectonice* testemunha processos criativos que necessitam de abordagens fluídas (contexto local, disponibilidade de *know-how*, circulação de informação e de artistas, emulação, capacidade criativa, diversidade de gostos). A pintura do teto do salão nobre do Museu dos Biscainhos é exemplar neste sentido, pois põe em xeque qualquer tipo de categoria. Como já sublinhado, a pintura do salão nobre não segue nem a tipologia dos tetos em caixotões [Fig. 22], nem a da pintura de brutesco [Fig. 23], mas organiza um espaço arquitetónico contínuo na base do teto, pintando em perspetiva as quatro escadarias dos lados curtos que se prolongam na estrutura arquitetónica onde estão sentadas as figuras alegóricas nos lados compridos do teto [Fig. 24]. Desta forma, a organização global da pintura une entre si espaços arquitetónicos ilusionísticos, jardins, paisagens de colinas e cidades, estátuas, figuras, plantas e flores, aves e insetos que, diferenciados por espécie, animam as arquiteturas pintadas e o céu natural, enquanto as brincadeiras aéreas dos anjinhos permitem a transição para a visão da cena do martírio.

É, de facto, uma tipologia decorativa muito peculiar que testemunha um preciso período da pintura de tetos em Braga, nomeadamente os anos Vinte, quando já se conheciam as pinturas de quadratura realizadas em Lisboa ou em Coimbra, mas ainda nem o modelo quadraturístico de Niccolò Nasoni, nem o de Andrea Pozzo se tinham difundido na região. Pode afirmar-se que é uma pintura pioneira e que a sua novidade se conecta com outros

²⁹ Raggi, 2004.

³⁰ Reinaldo dos Santos, “A pintura de tectos do século XVIII em Portugal”, *Belas Artes*, 2ª série, n. 18 (1962), p. 176. Sobre o uso extensivo do conceito de “quadro recolocado” veja-se Mello, 1995; Mello, 1998.

dois tetos bracarenses, estabelecendo uma sequência que testemunha o processo de invenção desta solução pictórica. Os tetos da nave e da capela-mor da igreja das Convertidas (Recolhimento de Santa Margarida e São Gonçalo), pintados em 1722, marcam a etapa inicial desta sequência [Fig. 25]. A organização geral não é orgânica, pois distribui fragmentariamente elementos diversos pintados com uma certa ingenuidade (vasos de flores, figuras de santos, elementos decorativos). No teto da nave, os anjinhos estão desenhados em estranhas posições reveladoras da tentativa malsucedida de aplicar o escorço para uma visão de baixo (o assim-chamado *sottinsu*). Outro elemento interessante é a presença de arquiteturas em perspectiva pintadas dentro de pequenas aberturas, numa tentativa ilusionística que remete para a circulação de gravuras com esta tipologia de soluções perspéticas. Apesar da inferior qualidade pictórica do conjunto, a utilização de alguns elementos comuns ao teto dos Biscainhos sugere o início de um processo que, na cidade de Braga, almejava a atualização da pintura de tetos.³¹ Dois anos depois, em 1724, no salão nobre do palácio dos Biscainhos dá-se um passo de grande inovação, elaborando uma obra de forte impacto visual [Fig. 1]. Como já sublinhado, a qualidade artística do pintor revela a capacidade de dar coerência e credibilidade ilusionística a todos os elementos que concorrem para criar um espaço global e não pode ter sido o mesmo artista que realizou o teto das Convertidas. No palácio dos Biscainhos, flores, figuras, perspectivas encontram o seu lugar, criando um espaço ilusionístico para exaltar a cena do martírio e dando origem a uma das obras mais significativas da pintura setecentista de tetos no norte de Portugal. Dois anos mais tarde, em 1726, o sucesso alcançado por esta pintura foi replicado na capela-mor da igreja do Salvador, no atual Lar do conde de Agrolongo [Fig. 26].³² O artista responsável foi o mesmo, pois este teto e o dos Biscainhos representam as duas faces da mesma moeda.

O estudo conjunto destes dois tetos permite preencher as lacunas de leitura iconográfica das figuras pintadas na base do teto do salão nobre por causa do escurecimento das tintas. De facto, a pintura na igreja do Salvador segue a mesma organização: no topo, a representação dos irmãos e das irmãs da congregação beneditina está envolvida por ricos enrolamentos fitomórficos onde os anjinhos brincam, intermediando a passagem entre o

³¹ Uma hipótese a explorar é a comparação entre este teto e a pintura executada pelo pintor João Pinto de Távora no arco cruzeiro da capela-mor da igreja do convento do Salvador em 1730, veja-se Eduardo Pires de Oliveira, *O edifício do convento do Salvador. De mosteiro de freiras ao lar Conde de Agrolongo*, Braga: Barbosa & Xavier Artes Gráficas, 1994, pp. 40-78

³² Oliveira, 1994, pp. 53-54, em que aceita a atribuição feita por Vítor Serrão e Magno Mello a Manuel Furtado de Mendonça

centro e a base da abóbada.³³ A planta quadrangular do teto facilita a organização pictórica do conjunto mais do que a forma octogonal do teto dos Biscainhos. Nas partes laterais da capela-mor, as escadarias e os edifícios nobres pintados de forma ilusionística preenchem os cantos do teto, deixando entre si o espaço para as paisagens, os jardins, as plantas e as flores. Em primeiro plano seis figuras alegóricas por lado estão sentadas entre uma abundância de flores e frutas desenhadas com atenção naturalística. As doze figuras representam as alegorias dos quatro continentes, dos quatro elementos e das quatro estações e distribuem-se em espelho ao lado das duas ricas tarjas. A identificação de cada alegoria está escrita em folhas de papel pintadas em *trompe l'oeil* [Fig. 27].³⁴ Os continentes e os elementos são personificados por mulheres, enquanto as estações recorrem a figuras masculinas para representar o Outono e o Inverno. O mesmo critério de distribuição ordenada das alegorias deve aplicar-se também às figuras na base do teto dos Biscainhos, faltando por enquanto a legibilidade necessária em algumas delas. As figuras femininas levam ricos colares com pendente em forma de cruz, ausentes nas alegorias da capela-mor da igreja do Salvador. A presença deste elemento sugere a possibilidade de as interpretar como alegorias complementares à visão do martírio. Por exemplo, a Mansidão, a Paz e a Caridade podem ser simbolizadas, respetivamente, pela mulher que segura o cordeirinho no colo, que indica a pomba branca, que se deixa abraçar por um menino na postura clássica da representação da terceira virtude teologal [Fig. 28]. Estas alegorias estão pintadas nos lados compridos do teto, junto com quatro figuras masculinas cujo atributos iconográficos não se conseguem detetar. Um destes olha para cima numa atitude de contemplação da cena do martírio, criando uma conexão visual e espiritual que contradiz o conceito de “quadro recolocado” como elemento separado [Fig. 29]. Ao lado da tarja com o mote «Hinc Luz», uma figura feminina parece ter a pele negra, o que remeteria para a alegoria da África. Parecem faltar, porém, nela e nas outras figuras, sentadas nos lados curtos do teto, os atributos típicos das alegorias dos quatro continentes. Somente a limpeza do teto permitirá desvendar a totalidade do significado alegórico. Contando todas as figuras pintadas na base do teto, elas alcançam o número doze, igualando o mesmo número das figuras existentes no teto da capela-mor da igreja do

³³ A data de 1726 está pintada numa das ricas tarjas onde frases celebrativas estão pintadas em ouro sem uso de emblemas.

³⁴ Trocas indevidas como, por exemplo, a identificação da mulher negra com o continente da América e não da África devem-se a intervenções ou restauros sucessivos, pois a iconografia dos continentes, tal como as dos elementos e das estações apresentam os atributos canónicos. No caso dos continentes, as figuras femininas estão acompanhadas pelos respetivos animais de referência.

Salvador. No salão nobre, quer as eventuais alegorias dos quatro continentes, quer as alegorias das quatro virtudes associadas à Fé aparecem coerentes com o programa iconográfico que exalta o martírio de Miguel de Carvalho. Como jesuíta, a sua missão aspirava à universalidade (os quatro continentes) e a prática de virtudes como a Mansidão, a Paz e a Caridade indicavam o caminho para o ato heroico do martírio. Também a riqueza de flores, frutas e fauna pode acrescentar o valor simbólico do programa iconográfico. Futuramente, a clara identificação da tipologia de flores poderá sugerir uma simbologia ligada, por exemplo, às estações. Neste sentido, as alegorias do ciclo do ano remeteriam para o tempo da vida terrena em que Miguel de Carvalho se preparou para a sua glória eterna.

Há, sem dúvida alguma, um sentido coerente que perpassa todos os elementos compositivos em função da iconografia principal. Um programa que não descuida, porém, a procura daquele envolvimento e espanto do espectador que caracterizava a novidade da pintura de quadratura e do ilusionismo barroco mais em geral. Este intento é demonstrado pela maneira em que todas as partes foram adaptadas e colocadas tendo em conta a estrutura do teto e o posicionamento das tábuas. Esta sintonia da composição com a estrutura física do teto revela o conhecimento da principal regra da pintura ilusionística: a capacidade de adaptar as regras da perspectiva ao espaço arquitetónico concreto para alcançar o melhor efeito ilusionístico possível. Do ponto de vista técnico-prático, o uso de *cartoni* facilitou o processo. Por exemplo, foi usado um mesmo desenho da escadaria em perspectiva, virando-o para esquerda ou para direita conforme o posicionamento em relação à tarja central e traçando os contornos sobre a superfície do teto [Fig. 30]. Estes tipos de procedimentos pertenciam à *praxis* pictórica da pintura mural. Os mesmos processos e as mesmas fontes iconográficas foram utilizados para realizar também as arquiteturas pintadas nos quatro cantos da capela-mor da igreja do Salvador. Os desenhos destas arquiteturas pintadas podem ter sido extrapolados dos repertórios de gravuras que circulavam na região e eram partilhados quer no campo da talha quer no da azulejaria. Por exemplo, o silhar de azulejos do salão nobre deriva de gravuras de Jean Le Pautre, *Fontaines et jets d'eaux à l'Italienne* (1668),³⁵ que oferecem um repertório de pavilhões e edifícios dentro de jardins e paisagens capaz de contribuir para o desenho final do teto. Tendo em conta que o deão Francisco Pereira da Silva pediu ao arquiteto, em 1712, um modelo construído em papelão do novo palácio, certamente mandou realizar, também, o

³⁵ Stoop, 2000; Carvalho, Silva, 2016.

boceto da pintura do teto elaborado pelo artista antes de começar a obra. Aconteceu o mesmo na biblioteca de Coimbra, onde António Simões pediu uma maior remuneração para as «plantas [*bozzetti n.d.a.*] dos tetos em que o Suplicante gastou muitos dias e noutes».³⁶

A estreita correlação entre os dois tetos realizados na cidade de Braga em 1724 e 1726, bem como a pouca distância entre os dois edifícios, sugere também um papel ativo exercido pelas mulheres da família do Deão, algumas das quais viviam no convento do Salvador. Em ambos os espaços há uma atenção pela natureza que se destaca como elemento peculiar. A fiel reprodução pictórica de espécies da flora e da fauna remete para uma sensibilidade feminina que aguarda ser estudada como uma tradição visual cultivada nos conventos femininos, que integrava os processos criativos da produção de obras de arte em Portugal. De facto, no teto do salão nobre regista-se um número invulgar de aves de diversas espécies: não só os papagaios, mas também o colibri, a poupa e muitos outros [Fig. 31]. Há um catálogo pintado de aves que merece ser estudado em pormenor, tal como um catálogo de flores e de plantas. Em 1728, Manuel Furtado de Mendonça assinou um ajuste para decorar pictoricamente a sacristia e os coros alto e baixo da igreja beneditina da Nossa Senhora do Terço em Barcelos. Neste caso, as monjas mandaram «pintar quarenta painéis com pássaros e flores semeadas».³⁷ Este pedido revela como a tipologia dos tetos em caixotões ainda vingava na região, mas também testemunha a habilidade do artista na pintura de aves e flores em conformidade com a própria espécie e características naturais

Na busca de uma nova solução pictórica para o teto do salão nobre do atual Museu do Biscainhos houve uma convergência de saberes, que cruzaram a tradição da azulejaria e da talha com o intento de renovação, com o investimento artístico e a procura de novas linguagens pictóricas. A conjugação entre o papel do encomendador, Francisco Pereira da Silva, e do seu círculo familiar e cultural que estabeleceram os conteúdos iconográfico-simbólicos, e o papel do artista que, certamente junto com outros colaboradores, deu veste visual e coerência espacial ao programa, conduziu à realização de uma obra “extraordinária”, isto é, fora do ordinário, no panorama bracarense e nortenho da época

³⁶ Raggi, 2018, p. 75: a carta original do pintor está guardada no Arquivo da Universidade de Coimbra, IV-1ª. E1-25, *Bibliotheca. Despesas de Limpeza séc. XVIII. Relatório 1831*, fl. s.n.

³⁷ Agradeço a Eduardo Pires de Oliveira para ter partilhado a transcrição do contrato guardado no Arquivo Distrital de Braga, Notarial de Barcelos, Lº 180, fls. 134-135v, integralmente transcrito por Joaquim Alves Vinhas, “A Igreja de Nossa Senhora do Terço de Barcelos, na história e na arte dos inícios do século XVIII – Iconografia dos seus emblemas”, pp. 74-75.

(1724). Tão “extraordinária” que foi replicada dois anos mais tarde (1726) e que nada partilha com a quadraturística, mas problemática, pintura dos tetos do coro e da caixa dos órgãos da Sé (1737-1739?). O nome de Manuel Furtado de Mendonça fica como útil referência historiográfica, que aguarda novas investigações para ser confirmada e/ou retirada entre soluções pictóricas tão diferentes [Fig. 1 e Fig. 26; Fig. 13 e Fig. 14].

BIBLIOGRAFIA

Cardim, Antonio Francisco S.I., *Fasciculus e Iapponicis floribus, suo adhuc madentibus sanguine compositus a P. Antonio Francisco Cardim è Sociedade Iesu [...]* Romae, Typis Heredum Corbelletti, 1646.

Carvalho, Rosário Salema, Libório Manuel Silva, *Azulejos em Braga*, Famalicão: Edições Centro Atlântico, 2016.

Doderer, Gerhard, *Os órgãos da Sé catedral de Braga*, s.l.: Coleção Cremilde e Gerhard Doderer, 1992,

Mello, Magno Moraes, *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*, Lisboa: Editorial Estampa, 1998, 177-180.

Mello, Magno Moraes, “Manuel Furtado e a pintura de tectos joaninos em Braga”, *Minia*, 3ª série, Ano III, 1995, pp. 157-188

Oliveira, Eduardo Pires de, Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani, “José Soares de Araújo e Manuel Furtado de Mendonça: de Braga ao Tijuco. Reflexões sobre uma pintura perdida”, *Bracara Augusta*, vol. LX, nº 118 (131), (2015), pp. 481-498.

Oliveira, Eduardo Pires de, *Os grandes ciclos de obras na Sé Catedral de Braga e outros estudos de arte minhota*, Braga: Edições APPACDM de Braga, 2004, pp. 5-114.

Oliveira, Eduardo Pires de, “A Sé de Braga e Dom Rodrigo de Moura Telles (174-1728)”, in Id., *Riscar, em Braga, no século XVIII e outros ensaios*, Braga: APPACDM Distrital de Braga, 2001, pp. 67-93.

Oliveira, Eduardo Pires de, *O edifício do convento do Salvador. De mosteiro de freiras ao lar Conde de Agrolongo*, Braga: barbosa & Xavier Artes Gráficas, 1994.

Oliveira, Eduardo Pires de Oliveira, “O Mappa Das Ruas de Braga”, in Eduardo Pires de Oliveira, *Estudos sobre o século XVIII em Braga*, Braga: Edições APPACDM Distrital de Braga, 1993, pp. 63-138.

Raggi, Giuseppina, *O projeto de D. João V. Lisboa ocidental, Mafra e o urbanismo cenográfico de Filippo Juvarra*, Lisboa: Caleidoscópio, 2020 (DL 2021).

Raggi, Giuseppina, “Il viaggio delle forme: la diffusione della quadratura nel mondo portoghese del Settecento”, in Fauzia Farneti, Deanna Lenzi (org.), *L’architettura dell’Inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Firenze: Alinea, 2004, 161-174.

Raggi, Giuseppina, “A pintura de quadratura no Brasil colonial: continuidades e descontinuidades de uma forma artística globalizada”, *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual*, 8 (2016), pp. 121-145.

Raggi, Giuseppina, “À conquista da sabedoria. A pintura de quadratura e o programa iconográfico da Biblioteca Joanina”, *Boletim da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*, 48 (2018), pp. 41-96.

Rocha, Manuel Joaquim Moreira da, *Manuel Fernandes da Silva mestre e arquiteto de Braga (1693-1751)*, Arouca: Coleção Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, 1993.

Santos, Reynaldo dos Santos, “A pintura de tectos do século XVIII em Portugal”, separata de *Belas Artes*, 2ª série, n. 18 (1962), 1-12.

Serrão, Vítor, *História da Arte em Portugal – O Barroco*, Lisboa: Editorial Presença, 2003.

Serrão, Vítor, “As oficinas de Guimarães nos séculos XVI-XVIII e as colecções de pintura do Museu de Alberto Sampaio”, in *A colecção de pintura do Museu de Alberto Sampaio, séculos XVI-XVIII*, Guimarães: Museu de Alberto Sampaio, IPM, 1996, pp. 87-145.

Serrão, Vítor, Magno Moraes Mello, “A pintura de tectos de perspectiva arquitetónica no Portugal joanino 1706-1750”, in Nuno Saldanha (coord.), *A pintura em Portugal ao tempo de D. João V, 1706-1750 – Joanni V Magnifico*, catálogo da exposição, Lisboa: IPPAR, 1994, pp. 83-95.

Smith, Robert, *Marceliano de Araújo escultor bracarense*, Porto: Nelita Editora, 1970.

Stoop, Anne de, *Palácios e Casas Senhoriais do Minho*, Porto: Livraria Civilização Editora, 2000.

Vinhas, Joaquim Alves, “A Igreja de Nossa Senhora do Terço de Barcelos, na história e na arte dos inícios do século XVIII – Iconografia dos seus emblemas”, pp. 74-75.