

ANTÓNIO PEREIRA RAVASCO, ou a influência francesa na arte do tempo de D. Pedro II

Vítor SERRÃO *

à saudosa memória de
Carlos Alberto Ferreira de Almeida

ESTADO DA QUESTÃO

A História da Arte que estuda o nosso património da época de adequação às formas do Barroco internacional, paulatinamente ocorrida no último terço do século XVII, com a nova estabilidade do Reino após os anos de crise que se seguiram à Restauração, mal tem atentado no facto de que o alargamento de práticas artísticas conduziu a um atenuar de fronteiras entre as diversas modalidades.

Observando-a em nome da *arte total*, isto é, uma arte concebida, executada e organizada segundo os padrões italianos do *bel composto*, que finalmente se imiscuem nos programas artísticos¹, a produção do reinado de D. Pedro II não só alargou o leque de influências externas (caso do Barroco francês), como tendeu a centrar-se em torno de realizações opulentas onde *espaço arquitectónico, talha dourada, azulejaria, imaginária, pintura de cavalete, ferragem, lampadários de prata, decoração brutesca e revestimentos marmóreos* de «entarsia» ocupam, todos eles, junto à retórica da palavra dita e escrita, *uma singular unicidade no discurso estético*.

Encontramos assim, na lista de contratos de obras realizadas no final de Seiscentos ou advento do século XVIII, uma série esclarecedora de exemplos: entalhadores de marcenaria que traçam obras de arquitectura e dirigem arranjos de jardins (Rodrigues Ramalho), académicos que aspiram à composição poética (Bento Coelho), escritoras que cultivam a miniatura (D. Maria Guadalupe de Lencastre e Cardenas), arquitectos que desenham peças de talha e revestimentos marmóreos (João Antunes, Luís Nunes Tinoco, Azevedo Fortes), escritores que pintam a óleo, «riscam» retábulos e estofam imagens de altar (Félix da Costa), pintores de azulejo que fazem simultaneamente brutesco de têmpera (Gabriel del Barco, Raimundo do Couto), pintores de telas e tectos com arquitecturas virtuais que optam pelo suporte mais apetecível do azulejo (Oliveira Bernardes), e pintores de óleo que abraçam a azulejaria de figura (Pereira Ravasco). Nunca a *des-compartimentação dos géneros artísticos* terá sido tão viva como neste período em que se acentua a busca de uma visível *modernidade* entre mecenas e clientes, em que se produz uma feroz rivalidade entre os artistas², e em que se visa criar - sem sucesso imediato - uma Academia de Desenho, símile das congéneres de França, Espanha ou Itália³.

A brilhante pintura portuguesa de Azulejo na viragem para o século XVIII consagra, como cabalmente demonstrou José Meco⁴, uma nova geração de artistas que, sob o

signo do Barroco - instituído enfim como *modo artístico* -, investiga no sentido da superação do ideário penumbriista tradicional (dominado ainda, na pintura de cavalete, pelo velho Bento Coelho) e da linhagem da azulejaria holandesa seiscentista (de que um Gabriel del Barco foi epígono particularmente hábil, ainda que mais solto, tanto no seu ingénuo desenho como na sua nervosa mancha de azuis). A explosão de uma azulejaria que se torna mais individualizada em início do século XVIII, e que se institui como «género nobre», a par de uma pintura de tela mais acesa de cor (com António de Oliveira Bernardes e, de seguida, com André Gonçalves) - correntes, ambas, apoiadas no *primado do desenho* -, explicam a popularidade do «género» por parte de clientelas esclarecidas e a nova força dramática dos programas cerâmicos que se multiplicam pelo espaço nacional.

O ciclo cerâmico que se vai seguir deriva, em grande parte, da prática da pintura de cavalete: é por isso que tanto um António de Oliveira Bernardes (que antes de ser pintor de azulejo o fora de tectos perspécticos e de telas de altar), como Raimundo do Couto (pintor de brutescos e também pintor de azulejo) e o anda desconhecido António Pereira Ravasco (que foi, simultaneamente, pintor de óleo, de têmpera, de fresco e de azulejo), entre outros, acumularam a prática da Pintura com a do Azulejo. Muitos foram, à época, os artistas que praticaram em simultâneo as duas modalidades. De resto, todos eles se irmanavam no seio de uma instituição poderosa como era a Irmandade de São Lucas, sita no mosteiro da Anunciada, onde reuniam tanto pintores de óleo como de têmpera e de azulejo, assim como poetas e escritores (os da Academia dos Singulares), arquitectos, imaginários e, ainda, clérigos e amadores das artes - isto é, todos os que praticavam a arte do Desenho.

Um pintor de perspectiva como Vitorino Manuel da Serra (filho de um considerado pintor de brutesco da geração anterior) cedia com frequência «riscos» seus para serem passados ao azulejo de figura⁵. O mesmo se supõe que tenha sucedido com o pintor de óleo André Gonçalves, ao tempo em que estadeava, muito jovem ainda, na oficina de António de Oliveira Bernardes⁶. A relação entre pintores de óleo, brutesco e azulejo era mais do que íntima: por isso, notou-o José Meco, o ceramista Gabriel del Barco pintou, em fins do século XVII, coberturas de brutesco nacional - adequando-se a um gosto que feneceria, substituído, com a vinda de Baccherelli, pelas architecturas pintadas⁷. Um pintor de Serpa do princípio do XVIII, Manuel Vaz, orgulhava-se de praticar todas as modalidades de pintura: óleo, têmpera, fresco, dourado, estofado e azulejo⁸. À História da Arte científica impõe-se que, sem ideias preconcebidas nem recurso a análises estanques, saiba evoluir no sentido de uma *abordagem integrada* destes fenómenos, que dão à arte portuguesa do limiar do século XVIII particular calor *sui generis*, sem par no contexto da Europa coeva.

Voltando ao pintor de azulejos António Pereira - de seu nome completo António Pereira Ravasco -, a obra cerâmica foi bastante revalorizada pelos estudos pioneiros de Mário Barata⁹, João Miguel dos Santos¹⁰ e José Meco¹¹ a partir de acervo importantíssimo de obras assinadas - os célebres azulejos da Capela de Ordem Terceira de São Francisco (a famosa Capela Dourada), no Recife (Brasil), datados de 1703; os silhares da capela do Paço Saldanha, em Salvador da Bahia, também no Brasil (mas destruídos num incêndio cerca de 1960); e os painéis de azulejo da capela-mor da igreja da Misericórdia da Vidigueira¹². Para Santos Simões, «a actividade deste pintor de azulejos foi efémera e situa-se entre os anos 1700-1705 e demonstra mais uma tentativa do que o propósito de continuidades»¹³. Outras obras cerâmicas são indicadoras da sua produção azulejar,

caso dos da sacristia do Loreto em Lisboa (1703-1704), os azulejos das capelas-mores das matrizes de Colares e Montijo, os de Santo António dos Capuchos em Lisboa, a *Nossa Senhora do Carmo* em capela do Convento do Carmo da Eugaria (Colares)¹⁴, o revestimento da Capela de N^a S^a do Rosário da Sé de Faro, os da Capela de N^a S^a das Candeias no Alvito, e parte dos que revestem a capela-mor de São Domingos de Benfica.

Tudo se desconhecia, porém - até agora -, sobre a outra faceta do artista de que ora se trata: na realidade, António Pereira Ravasco foi apreciado pintor de óleo de cavalete (pinturas de altar e de tectos), foi também praticante da modalidade de fresco, e foi, ainda, um hábil pintor-restaurador. Todas estas *vertentes* se integram de modo unívoco para conferir à sua obra um determinado carácter abrangente - que só a dimensão de azulejista impediria de abarcar com rigor. A produção deste pintor de azulejo que *faz a ponte* entre uma maior incipiência do penumbrismo tardo-seiscentista, próprio da geração de Gabriel del Barco, e o requinte barroquista, mais esforçadamente internacionalizado, do *ciclo dos grandes mestres* do Joanino (em que se destacam os Bernardes, Manuel dos Santos, o Mestre P.M.P., Valentim de Almeida, e outros), é bastante elogiada por José Meco pela «concepção sóbria, com cercaduras rectilíneas de repetitivos motivos de folhagem», com inspiração nos rodapés holandeses, e pela «qualidade extraordinária» do desenho, «nervoso e incisivo, reforçado por pinceladas agitadas, enriquecidas pelas aguadas azuis ténues ou por apontamentos muito carregados e sem modelação»¹⁵. Já aqui se adivinha o artista com formação de cavalete. Trata-se de mestre azulejista que domina o *claro-escuro* na sua expressão seiscentista, superando-a embora em composições de maior luminosidade e de mais larga cenografia compositiva, e que acentua as relações de planos com invulgar maestria, como se verifica nos painéis da capela-mor da matriz do Montijo, nos da Misericórdia da Vidigueira, onde utilizou gravados maneiristas de Anthonis Blocklandt, nos da capela-mor do Hospital dos Capuchos, com arrojadas arquitecturas e um friso de *putti*, e também nos da capela-mor da matriz de Colares, onde seguiu gravuras de Karel van Mander.

Considerado até agora um pintor de azulejo sem traços biográficos e com actividade restrita ao primeiro decénio do século XVIII, reconhecia-se-lhe, a par de influência da azulejaria holandesa, um artista de «efeito dramático, obtido através de pinceladas azuis densas e pronunciadas, nos primeiros planos, criando fortes contrastes de claro-escuro que acentuam o movimento das figuras e a noção de espaço»¹⁶. Recentes investigações permitiram-nos concluir que este António Pereira azulejador se pode seguramente identificar com um operoso mas esquecido pintor de óleo activo na transição dos séculos, e cujas primeiras obras recenseadas entretanto apareceram: o ciclo de telas do corpo da igreja de São Miguel de Alfama (1699-1700)¹⁷, que tradicionalmente se atribuíam a Bento Coelho. Estamos, assim, perante mais um desconhecido artista português de Pintura e Azulejo activo no dealbar do século XVIII que, carecendo ainda de estudo monográfico integrado, revela forte personalidade, intuída à luz dos novos elementos recenseados.

DADOS BIOGRÁFICOS CONHECIDOS

Hoje, sabemos que o António Pereira pintor de azulejos e o António Pereira Ravasco pintor de óleo (activo entre 1683 e 1712) foram uma e só personagem. Esta revelação não pode deixar de ser importante para o aprofundar dos estudos sobre o Azulejo barroco português. Os dados que se apuram a seu respeito são os seguintes:

- 1683. Neste ano, António Pereira Ravasco ocupava já o cargo de mordomo na mesa da Irmandade de São Lucas, a par do azulejista Gabriel del Barco¹⁸. Pode imaginar-se, assim, uma data de nascimento entre 1655 e 1660. Que ele possa ter aprendido a sua arte nos círculos tenebristas dominantes - do velho Marcos da Cruz (falecido precisamente em 1683) a Bento Coelho (1620?-1712) -, parece-nos hipótese a considerar, sem esquecer o débito artístico que guarda face à pintura, mais evoluída, de Oliveira Bernardes (c. 1660-1732). De observar, por este assento de São Lucas, que ele mantinha vivas relações profissionais com Gabriel del Barco, áspide da azulejaria portuguesa da geração precedente.

- 1688, X-18. O artista ocupa o cargo de escrivão da Irmandade de São Lucas, assinando a entrada de novos membros então admitidos, caso de António Francisco (um discípulo de Bento Coelho), de Gonçalo de Mesquita, de António da Serra (um pintor de brutesco, pai de Vitorino Manuel da Serra), de Francisco Correia (um pintor de têmpera, depois muito activo como dourador de retábulos), de Simão de Brito, de Diogo Simões e de Manuel Esteves (artistas sobre os quais pouco se conhece)¹⁹.

- 1694. É designado para o prestigiado cargo de Juíz de São Lucas²⁰, facto que atesta já um evidenciado prestígio entre a classe dos pintores da cidade.

- 1696, VII-4. É encarregado pelas freiras do Mosteiro de Nossa Senhora da Nazaré, da Ordem de São Bernardo, em Lisboa (uma das muitas igrejas então «gizadas» pelo arquitecto João Antunes), de pintar quatro painéis para a capela-mor do templo, com passos da vida do Patriarca São Bento, por preço de 120.000 rs²¹. Estes painéis, cujas molduras de talha foram também douradas pelo pintor, não chegaram aos nossos dias. Tratando-se de templo gizado e dirigido pelo arquitecto João Antunes, é interessante lembrar que Pereira Ravasco trabalhou amiúde em empresas daquele artista régio, caso da matriz de Colares (onde azulejou a capela-mor, de seguida ou em simultâneo com a obra do retábulo-mor de «Estilo Nacional», que Antunes «riscara» em 1701. A mesma associação de trabalho ressurgiu em São Miguel de Alfama e, seguramente, em outras empresas.

- 1696. Segundo José Meco, foi ele, e não Gabriel del Barco, quem executou o programa azulejar da Capela da Quinta do Calhariz na Serra da Arrábida, encomenda dos Sousas, em mais um momento em que a actividade do pintor-azulejista ea do arquitecto João Antunes (autor do retábulo marmóreo) se cruzam.

- 1699, V-3. A Irmandade do Santíssimo Sacramento da igreja de Santa Catarina do Monte Sinai, de Lisboa, encarrega António Pereira Ravasco de dourar, pintar e estofar o retábulo-mor, assim como a pintura do tecto apainelado da igreja, que deveria ser composto, segundo as cláusulas contratuais, ao modo do da capela de N^a S^a da Doutrina, na igreja jesuítica de São Roque²² e, também, do tecto da igreja da comunidade italiana do Loreto²³. Devia tratar-se de obra vultosa, a crer na obrigação notarial. Tudo se perdeu, contudo, em 1755. Neste documento, dado a conhecer (sem indicação de cota) por Ayres de Carvalho²⁴, o pintor é dado como morador na Travessa do Lambas, na freguesia de Santa Catarina.

- 1699-1700. O pintor António Pereira recebe da Irmandade do Santíssimo Sacramento de São Miguel de Alfama a importante quantia de 318.000 rs pela pintura dos vários quadros da igreja, a saber: dos seis painéis grandes do corpo da igreja, com temas da *Eucaristia*, a 18.000 rs cada um; dos dois painéis para o arco-mestre, o preço de 15.000 rs cada um; dos quatro outros de *Virtudes* (para o coro), 5.000 rs cada um; do painel da boca da tribuna (recém-entalhada pelo ensamblador António Rodrigues), o preço de 50.000 rs; dos dois outros para as ilhargas da capela-mor, 25.000 rs cada um; enfim, dos seis painéis pequenos do corpo, sobre a andaina de baixo, 10.000 rs cada um²⁶. Estas pinturas chegaram aos nossos dias (salvo as três da capela-mor, substituídas aquando da campanha joanina dirigida pelo entalhador Manuel de Brito), e revelam (apesar do mau estado) qualidades de desenho marcadas por influência de modelos barrocos franceses. São, ao todo, vinte painéis, distribuídos pelas paredes do corpo (dois registos), pelo coro, e pelo arco-mestre. De observar que a actividade de Ravasco em São Miguel de Alfama coincidiu com uma intervenção do arquitecto João Antunes (autor de um «risco» para a frontaria), do escultor Claude de Laprade (autor de uma estátua em barro para a mesma), e dos pintores de brutesco Miguel dos Santos, Amaro Pinheiro e Lourenço Nunes Varela, responsáveis (1698) pelo tecto de caixotões do corpo, ainda existente²⁶.

- 1700. O pintor recebe 3.750 rs da Irmandade do Santíssimo de São Miguel de Alfama em razão dos réditos que havia vencido por um empréstimo feito à mesa durante a sua actividade para a igreja²⁷.

- 1701. A irmandade do Santíssimo Sacramento de São Miguel de Alfama recebe por empréstimo de António Pereira Ravasco, pintor, a juro de 4% para as obras da igreja, a quantia de 300.000 rs, conforme a obrigação registada em escritura nas notas de José Correia da Fonseca²⁸.

- 1703, IV-12. «António Pereira, mestre da Arte da Pintura», encarrega-se junto às freiras da igreja do Mosteiro dominicano da Anunciada - na sua qualidade de pintor-restaurador - de «fazer e reformar o tecto da dita Igreja e o frontespício da capella mor della, tudo de pintura, e do mesmo modo em que está e fará tudo o mais que estiver damnificado e tocar a pintura de fresco, de sorte que tudo fique perfeito»²⁹, cabendo ao pedreiro Manuel Nunes o trabalho de conserto de telhados e escoramento das paredes e «tudo o mais necessário para a obra de pintura». Tratava-se de «restaurar» um tecto de perspectiva que o maneirista Domingos Vieira Serrão (c. 1570-1632), pintor régio dos Filipes, aí executara um século antes.

- 1703. António Pereira assina os famosos azulejos que revestem a Capela Dourada do Recife, no Brasil³⁰.

- 1704. Trabalha na decoração de azulejos da Sacristia da igreja da comunidade italiana de Nossa Senhora do Loreto, em Lisboa, ao mesmo tempo que António Machado Sapeiro³¹ pinta o tecto da dependência.

- 1708. António Pereira realiza os interessantes azulejos, datados, da capela-mor da igreja matriz do Espírito Santo, do Montijo, que estão associados a rodapés do Mestre P.M.P. O desenho dessas figurinhas, delicadamente gizadas num contexto de «pintura-pintura», tem evidenciadas similitudes com a sua obra de cavalete.

- 1710. Trabalha nos azulejos da igreja do Convento de São Domingos de Benfica, sendo seus, segundo a atribuição de José Meco, os painéis inferiores da capela-mor e a decoração dos vãos das janelas.

- 1712. É referido na mesa de São Lucas deste ano como recém-falecido³², sendo de observar que morre no mesmo ano de João Antunes (n. 1642) e de Félix da Costa (n.

1639). Efectivamente, é de notar que não existem obras no seu estilo - nem de azulejo, nem de cavalete - que sejam posteriores a esta data.

Pereira Ravasco e o António Pereira azulejador foram uma e só personagem. Convém esclarecer, porém, que existiram vários artistas homónimos, mas não podem restar dúvidas sobre a identidade do que aqui se trata, mais não fosse pelas diferenças cronológicas e cotejo de assinaturas. Aquele que se estuda, pintor de óleo e azulejo, assinou sempre António Pereira Ravasco nos documentos conhecidos.

A obra remanescente de cavalete é importante: em termos de estilo, supera inequivocamente a dos contemporâneos Machado Sapeiro (fal. 1740) e Jerónimo da Silva, e só encontra paralelo nas pinturas do mais evoluído António de Oliveira Bernardes - cuja produção (como as telas da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja) afecta um nítido retorno à tradição do desenho³³ - e na de André Gonçalves, outro fa presto com intensa actividade nos anos joaninos³⁴.

A OBRA ARTÍSTICA: uma linguagem entre as telas e o azulejo

As telas conhecidas de António Pereira Ravasco no corpo da igreja de São Miguel de Alfama permitem-nos, apesar do péssimo estado de conservação, avaliar os sólidos recursos plásticos de um pintor até hoje estranhamente esquecido, que foi exacto contemporâneo de nomes mais ou menos destacados como: os arquitectos João Antunes e Luís Nunes Tinoco, o tratadista Félix da Costa Meesen, António de Oliveira Bernardes, os pintores António Machado Sapeiro, António de Oliveira de Louredo e Lourenço da Silva Paz, o escultor Claude de Laprade, o gravador Brás de Almeida, o pintor florentino Vincenzo Baccherelli e seu discípulo António Lobo, e ainda Bento Coelho da Silveira e, em final da sua carreira, o jovem André Gonçalves.

Tal como Bernardes, Pereira Ravasco enveredaria depois pela pintura de Azulejo, mais rendosa e apetecível face às solicitações do mercado vivo do seu tempo, e é aí precisamente que se podem sentir as potencialidades do artista - formado, tal como aquele, na escolaridade e na prática do cavalete. Deve ter tido olaria a Santa Catarina do Monte Sinai, bairro onde residia e tinha a sua oficina de cavalete; era, de resto, uma freguesia com tradições na prática do azulejo, onde desde sempre residiram muitos oleiros e azulejistas... O que subsiste da sua obra de pintura a óleo em São Miguel de Alfama - ainda insuficiente, convenhamos, face ao mau estado dessas grandes telas³⁵ - permite observar um artista com preocupações de desenho e composição e que se mostra seque de influências italo-francesas francamente *barrocas*, na sua expressão internacional, designadamente as da tradição de Simon Vouet, a cujos modelos, entre nós uma novidade absoluta, chega a recorrer.

A influência de Paris na cultura artística portuguesa do final do século XVII e alvares do XVIII é por demais importante - ainda que constitua, muitas vezes, um capítulo esquecido pelos nossos historiadores de arte -, e obriga a alargar o seu peso a partir de algumas considerações já aduzidas. Lembramos, por exemplo, que o Conde da Ericeira possuía na sua residência uma série de telas de Charles Le Brun, quase de certeza destruídas com o terremoto. O escritor Roger de Piles (a quem Félix da Costa Meesen cita) passa por Lisboa, em 1685-1686, a fim de executar um retrato da filha de D. Pedro II aquando das negociações para o casamento da princesa com François Louis

de Bourbon; apesar de De Piles ser sobretudo um rubenista, alguma influência francesa mais evoluída poderia transpirar, dessa estada, nos meios artísticos lusos³⁶. Na Antiguidade da Arte da Pintura (1696), o tratadista português elogia fervorosamente Luís XIV por ter nobilitado o pintor Charles Le Brun, em 1662, e por haver estimulado a criação, em 1663, da Academia Real de Paris, cujos estatutos transcreve de modo a sensibilizar - sem sucesso imediato -, o meio artístico nacional³⁷. Nos textos de António de Sousa de Macedo e de D. Francisco Manuel de Melo, entre outros escritores que abordam a expressão estética coetânea, o ideal da *vraisemblance* na representação artística - em clara defesa de uma «*sobrevalorização do Verdadeiro sobre o Verosímil*», como refere Nuno Saldanha - interliga-se a uma estratégia de reafirmar o poder saído da revolução de 1640 e que enfim se reencontrava com o reforço do absolutismo³⁸; em suma, buscava-se uma nova ideia na pintura, de retorno a um classicismo que nunca, por diversas razões, fora verdadeiramente apreendido, e que na Academia de Paris parecia desenhar-se como alternativa ao gosto penumbriado dos Marcos da Cruz e Bentos Coelho...

Outros elementos indiciam uma pistagem a seguir atentamente. No fim do século, radica-se aqui o estatuário de Avignon, Claude de Laprade (fal. 1738), reavaliado por Ayres de Carvalho³⁹ e autor do túmulo episcopal da Capela da Vista Alegre. Pela mesma altura, o pintor-gravador Brás de Almeida (fal. 1707), irmão de Félix da Costa, estadeou em Paris (segundo indica o Cardeal Saraiva⁴⁰), sob a direcção de Giffart - e não foi seguramente o único artista lusitano a demandar essas paragens em busca de formação... Os modelos de brutesco que também chegavam regularmente da corte parisiense e que aqui foram reproduzidos por decoradores de tectos e por pintores de azulejo, ao longo de Seiscentos, explanam a mesma linha direccional de influências além-Pirenéus. E também os modelos da quadratura ilusionística utilizada nos tectos de perspectiva, que um panegirista da era joanina definiria como «*o primoroso ornato Francez*»⁴¹, seguiam novas directrizes de adaptação pozzesca recebidas da corte parisiense. Enfim, recorde-se que Moura Sobral já atentou na precoce inspiração que uma pintora do ciclo proto-barroco, Josefa de Óbidos (1630-1684), seguiu a partir de gravados de Michel Dorigny (1617-1665) segundo obras de Vouet, quer nas telas do altar de Santa Catarina em Santa Maria de Óbidos (1661) quer no ciclo de painéis para os carmelitas de Cascais (1672)⁴². A pintura (e a azulejaria) portuguesa de cerca 1700, olhou para Paris como uma das alternativas possíveis ao tenebrismo e ao rubenismo: falta saber como o fez...

É em Pereira Ravasco que algum conhecimento da pintura barroca francesa de Seiscentos melhor se traduz. As grandes telas do corpo de São Miguel de Alfama - com cenas do Antigo Testamento de óbvia alusão eucarística - são de bom pincel e revelam um artista adestrado em composições de largo porte, com figuras agitadas, poses fugindo à convenção, e monumentais arquitecturas clássicas enquadrantes, adivinhando-se uma paleta luminosa, que o tempo esfumou. Nas pinturas do registo inferior com os chamados *Precedentes Eucarísticos* - *Apanha do Maná*, *Abraão e o Sacerdote Melquisedeck*, *Elias e o Anjo* e *Lot e os três Anjos* -, o desenho é esmerado, a modelação de pincel elegante, com dinâmicos enquadramentos e ricos efeitos tonais que se adivinham, pese o enegrecimento dos suportes, revelando claras influências italo-francesas. As telas do arco-mestre, com os *Doutores da Igreja*, melhor conservadas, respiram uma decidida soltura de cromatismo que acentua a nobre postura dos modelos, de soltos pinguetados barrocos.

O *espírito pictural* de Pereira Ravasco é, não mais o esclerosado tenebrismo de Seiscentos, antes o gosto pela larga cenografia barroca que, na linha de um Domenichino, seduzira tão fortemente a «escola de Paris» e da qual aqui nos chegavam algumas sugestões. Que as telas sejam de 1700, data temporã em termos de evolução artística nacional, revela a força renovadora e o esforço de internacionalização que se produziam em pleno reinado de D. Pedro II, um monarca esclarecido e que buscava reabilitar a Pintura e a Escultura como pilares do sistema. As *cenar eucarísticas* que constituem o programa artístico dos quadros de São Miguel constituem um dos mais importantes ciclos da nossa pintura na viragem para o século XVIII e exigem, por isso, urgente intervenção laboratorial, até pelo ponto de partida que permitem, como cotejo, para um estudo integrado da obra azulejar.

Pensamos que quatro telas do ciclo de grandes pinturas que ornaram o corpo da igreja do convento dos Cardais, em Lisboa, casa fundada pela espatária de Santos, D. Luísa de Távora, já colocadas em 1708 segundo a anónima *História dos Mosteiros, Conventos e Igrejas de Lisboa* (representam as cenas dos *Esponsais da Virgem, Adoração dos Pastores, Apresentação no Templo, Adoração dos Magos*), possam ser obra de Pereira Ravasco. A morte do artista em 1712 impediria, quiçá, a ultimação do conjunto, que André Gonçalves depois acabaria, fazendo as telas da *Anunciação*, muito barrocesca, e da *Adoração dos Pastores*, inspirada em Rubens. Talvez as telas da Capela de N^a S^a da Encarnação no claustro do Mosteiro de Santos-o-Novo, as da sacristia do Colégio de São João Evangelista no Funchal, e as duas telas com mártírios de santos (muito ao gosto clássico de Vouet) do arco-mestre desta última igreja madeirense, se possam ainda integrar no seu acervo, mas é evidente que no estado actual dos nossos conhecimentos se trata de aproximações estilísticas a rever caso a caso. Enfim, uma das telas do programa de Santa Maria de Olivença (concebida segundo modelo de Simon Vouet e revelando particulares qualidades plásticas), poderá ainda ser do Ravasco – mas neste caso segundo decalque fidedigno de uma gravura de Michel Dorigny. São, convém sublinhá-lo, meras proposições de trabalho sujeitas a novas indagações críticas a respeito de um pintor sobre o qual pouco se sabe e a respeito de uma via de influência sobre a qual pouco se percebe.

Quanto à tela de Olivença, data dos anos iniciais de Setecentos, pois se integra no belíssimo programa de entalhe do Estilo Nacional, do lisboeta Manuel Francisco (cerca de 1700)⁴⁶, autor também do retábulo do Colégio jesuítico de Elvas (1702), dentro da tipologia a que G. Bazin denominou de retábulo de «roman avoussure». As telas laterais que completam o conjunto foram também elas encomendadas em Lisboa. Desta capela forrada a ouro, só a *Apresentação*, «construída» com minudências de pincel, será de Ravasco; a da ilharga esquerda, a *Adoração dos Pastores*, irmana-se na tipologia mais desinteressante de um Jerónimo da Silva.

Todas estas pinturas barrocas - as de São Miguel de Alfama em primeiro plano - merecem ser de destacar neste contexto de pintura lisboeta do tempo final de Bento Coelho (fal. 1708), pois revelam, apesar do mau estado de conservação, qualidades inesperadas de frescura compositiva, com rasgos paisagísticos, recurso a colunatas clássicas e balaústres colossais, e acertos de pincel naturalista, influências francesas academizadas dos círculos de Simon Vouet, Le Brun e Le Sueur - e vêm recordar-nos quão pouco ainda sabemos sobre a cultura artística destes anos, mais interessante do que se tem querido ver... É certo que a impressão de agrado que a tela oliventina suscita decorre de ser tão escassamente original, de tal modo segue um gravado de Dorigny muito glosado entre nós ao tempo; mas também é verdade que a «citação»

vouetesca funciona aqui como um exercício esclarecido, a que não faltam, na dimensão portuguesa que é a sua, certos recursos de pincel.

Que estas telas - e outras que se venham a reunir sob o mesmo estilo - possam ser «lidas» em conjunto com a azulejaria agrupada em torno do nome de António Pereira, vem alargar em substância o nosso saber sobre a evolução da nossa arte no dealbar de Setecentos no sentido de um pronunciado Barroco Internacional⁴⁴.

INFLUÊNCIAS DE UM MODELO DE SIMON VOUET NA PINTURA DE CERCA DE 1700

Um célebre quadro do Barroco Francês, a grande *Apresentação no Templo*⁴⁵ pintada por Simon Vouet (1590-1649) em 1641⁴⁶, quando já se tornara o melhor pintor da corte de Luís XIII, oferece-nos um conjunto de elementos em que interessa reflectir na conjuntura da arte portuguesa pedrina, pois ela surge glosada, sem grandes variações, na citada tela da parede direita da capela-mor da igreja de Santa Maria do Castelo, na actual vila espanhola de Olivença (Estremadura).

O grandioso painel de Simon Vouet em referência foi encomenda do próprio Cardeal Richelieu para o altar-mor da igreja dos jesuítas de Saint-Paul-Saint-Louis, em Paris, e foi de imediato passado à gravura por Michel Dorigny. A tela expõe-se hoje no Museu do Louvre. O artista, ao regressar de Roma em 1627, assumiu-se quase de imediato como o pintor mais inspirado e disputado de clientelas (designadamente os meios carmelitas, a que estava por devoção ligado), contribuindo para que Paris ascendesse de moto próprio a uma das capitais artísticas europeias. O grande quadro parisiense auferiu de grande celebridade por glosar, pela primeira vez em França, um gosto requintado pelo sistema barroco italiano da grande cenografia de Domenichino e da sensualidade de Reni, sem abdicar da exploração do «manfredismo» apreendido no contacto com os caravagescos e no trabalho com outros franceses activos na Cidade Papal. O quadro inspira numerosos sequazes, como Michel Corneille (1601-1664) numa tela do Museu de Dijon (c. 1650). Interessa-nos reter o grupo de personagens à esquerda; a figura feminina, jovem, de túnica alva descaída sobre o ombro direito, e mantéu laranja, segurando uma criança pela mão e antecedida por um mendigo ancião em pose genuflexionada, com uma cabra de oferenda aos pés. Trata-se de grupo profano de extrema originalidade, para o qual Vouet concebeu alguns estudos (o desenho na colecção Chonnevières) 47, e que a estampa de Dorigny tornou referenciável em termos internacionais. No caso da tela oliventina, toda a composição de Vouet foi fielmente retomada pelo seu autor.

É um dado adquirido que as influências da arte francesa se imiscuem paulatinamente na arte portuguesa com o reinado de D. Maria Francisca Isabel de Sabóia, mulher de D. Afonso VI e, depois, de D. Pedro II, sendo natural que o modelo da *Apresentação no Templo* dos jesuítas de Paris aqui chegasse através de alguma cópia segundo os continuadores de Vouet (como Le Brun), ou mais simplesmente através do gravado de 1641 de Dorigny. O certo é que o referido grupo de figuras assistentes à cena bíblica da *Apresentação no Templo* na versão parisiense de Vouet se imiscui como veraz «citação» em diversos quadros portugueses do dealbar de Setecentos, mesmo que, por vezes, em contextos temáticos diferentes - como seja uma *Circuncisão* do programa de pinturas que revestem a Capela de N^a S^a da Encarnação, no claustro do Mosteiro das Comendadeiras de Santos-o-Novo (neste caso, apenas a mulher e a criança,

invertidas)⁴⁸; a tela dos *Esponsais da Virgem* no corpo da igreja de N^a S^a dos Cardais, que se mostra mais fiel ao gravado⁴⁹; e a tela de *Santo Inácio de Loyola* celebrando missa sobre o arcaz da sacristia do Colégio de São João Evangelista no Funchal (com as referidas duas figuras e ainda com a do ancião de joelhos, também invertidas como as outras) -, o que assevera que o grupo de figuras em causa sensibilizou bastante, pela sua vigorosa carga profana e sensual, os olhares dos artistas e clientes lisboetas. Pensamos que algumas das pinturas em referência podem ser adstríveis ao pintor de quem ora se trata. De referir, ainda, uma *Apresentação no Templo* de colecção particular (também com as figuras deslocadas para a direita da composição, o que revela a utilização da estampa de Dorigny)⁵⁰, e a excepcional *Apresentação no Templo* da capela-mor de N^a S^a do Castelo em Olivença, onde não só esse grupo, mas todo o modelo parisiense, são acertadamente retomados.

Esta última tela é por demais interessante, não só pela sua qualidade plástica, de refinado desenho, largueza espacial decorrente da utilização das arquitecturas clássicas, e sólidas variações tonais, como pelo facto de também as figuras da Virgem, do Menino, do Sacerdote inclinado, e ainda a de São José, e a figura idosa que a acompanha, seguirem com fidelidade o modelo de Simon Vouet no quadro parisiense. A visão da cena a partir de um plano inferior com ponto de fuga exterior, definindo algumas das figuras em escorço, e as monumentais arquitecturas enquadrantes da tela de Olivença inspiram-se, do mesmo modo, no célebre quadro então na igreja dos Jesuítas de Paris — apenas sendo excluídas as figuras dos dois anjos voadores do plano cimeiro, também em escorço, decerto porque as dimensões da tela de Olivença não permitiam, como em Paris, uma composição em sentido vertical. Quanto às inversões produzidas na composição, elas atestam que também aqui foi utilizada gravura de importação (a de 1641), não sendo de excluir embora um conhecimento directo de originais de Vouet, dada a requintada modelação claro-escurista e o domínio da cálida atmosfera cromática que se adivinha. É certo que existem debilidades de pincel e apontamentos mais «secos», mas tal constitui característica comum a uma pintura que saía do «tempo do mingoante» (segundo a definição pejorativa de Félix da Costa) e se debatia por falta de uma escolaridade directa, que apenas beneficiará, de seguida, um Vieira Lusitano... A ser de Pereira Ravasco, como cautelosamente se propõe, a tela de Olivença mostra-se, no quadro estrito das condicionantes portuguesas, uma pintura de superior merecimento.

Conhecem-se outras réplicas deste modelo *vouetesco* da mulher, da criança e do ancião, mais tardias e singelas, quer em azulejos, quer em pintura de cavalete, por exemplo numa secundária tela de Miguel António do Amaral, de 1745, na matriz de Oeiras⁵¹, e numa outra, de anónimo pintor setecentista, na matriz de Odivelas. Estas representações provam que o grupo de figuras em causa continuou a inspirar, no seu arrojado lançamento de pose profana, muitos artistas e as suas clientelas. Também em Castela esse modelo se fez sentir em pinturas de cavalete seiscentistas: em Aragão, por exemplo, encontramos o pintor Vicente Berdusán (1630-1697) a utilizar esse agrupamento de figuras - invertidas também devido à utilização do gravado de Dorigny - numa *Apresentação no Templo* da Sala Capitular da Catedral de Tudela⁵².

CONCLUSÕES

Torna-se sempre difícil cotejar pintura de cavalete e pintura de azulejo. São géneros diferentes, com suportes, técnicas e *modus faciendi* diversos. Por isso, só em anos recentes a produção de cavalete de António de Oliveira Bernardes foi redescoberta e posta em devida comparação com a sua prodigiosa carreira cerâmica³³. No caso de Pereira Ravasco – pintor de óleo e de azulejo –, as dificuldades acrescem por pouco se saber ainda de concreto sobre as peças seguramente da sua autoria, já que as telas identificadas em São Miguel de Alfama (1700-1701) se encontram em péssimo estado de conservação. Mesmo assim, face a painéis de azulejos do primeiro decénio do século XVIII adstritos ao ignoto António Pereira como os de Colares, Faro, Montijo, Vidigueira, Salvador da Bahia e Recife, adivinham-se similitudes de estilo pronunciadas com as telas em causa, no fino lançamento das figuras, no agitado modelar dos tecidos, no requinte das arquitecturas de enquadramento e, sobretudo, na sólida dominação do claro-escuro, características que acentuam os personalismos de um só artista e um afirmado grau de educação.

António Pereira Ravasco desponta para a História da Arte portuguesa (e também brasileira) como pintor barroco de cavalete e de azulejo que, fiel a fontes de inspiração italo-francesas, rasga caminho ao «Ciclo dos Grandes Mestres» e à arte proselitista do tempo do *Magnânimo*, que tem o seu expoente na figura do pintor de azulejo Oliveira Bernardes. Os painéis azulejares que ora se reivindicam como seus não podem, em verdade, ser adstritos apenas a um hábil produtor de imagens inspirado na azulejaria holandesa (como em certa medida foi Gabriel del Barco), antes acusam uma visão cenográfica própria de um esmerado pintor de cavalete.

A partir dos elementos ora revelados, poderá vir a definir-se melhor não só a sua personalidade como, ainda, o papel que cabe ao pintor-azulejista no panorama das artes decorativas portuguesas do dealbar do século XVIII.

NOTAS

* Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

¹ Sobre o conceito de «obra de arte total» (*Gesamtkunstwerk*), cfr. Actas do Congresso *Internacional Struggle for Synthesis*, organização de Luís de Moura Sobral, ed. IPPAR, Braga, 1997, no prelo.

² Vitor Serrão, «Um concurso de pintura do século XVII», *Cadernos de História da Arte*, 2ª série, nº 1, Faculdade de Letras de Lisboa (no prelo).

³ Ayres de Carvalho, *D. João V e a Arte do seu Tempo*, vol. II, Lisboa, 1962.

⁴ José Meco, *O Azulejo em Portugal*. Publicações Alfa, Lisboa, 1989.

⁵ Cfr. *Elogio Funebre e Panegirico Laudatorio e Encomiastico do insigne Pintor Vitorino Manoel da Serra, dedicado, e offerecido, ao Senhor Antonio Pereira da Sylva, Cappitão dos Auxiliares, e Pintor da Caza Real, por Jerónimo de Andrade, artifice da mesma Arte*. Lisboa, oficina de Pedro Alvares da Silva, Lisboa, 1748. A p. 15, afirma o panegirista que Vitorino fez o risco, «empresa da sua ideia», para os azulejos das casas nobres de Custódio Vieira, em Lisboa, e outras.

⁶ José Alberto Gomes Machado, *André Gonçalves. Pintura do Barroco Português*, Estampa, Lisboa, 1995, e Nuno Saldanha, *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII*, Liv. Horizonte, Lisboa, 1996, bem como no cat.º da exposição *Joanni V Magnifico*, IPPAR, Lisboa, 1995.

⁷ José Meco, «Azulejos de Gabriel del Barco na Região de Lisboa. Primeira época (até 1691). Pintura de tectos», *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 1979.

⁸ Cfr. Vitor Serrão, «O conceito de totalidade nos espaços do Barroco Nacional: a obra da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja (1672-1698)», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, nºs 21/22, 1996-1997, pp. 245-267.

⁹ Mário Barata, *Azulejos no Brasil. Séculos XVII, XVIII e XIX*, Rio de Janeiro, 1955.

¹⁰ J. M. dos Santos Simões, *Azulejaria em Portugal no Século XVIII*, ed. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1980, pp. 21, 24 e 37; e *Azulejaria Portuguesa no Brasil*, 1965, pp. 31 e 119-122.

¹¹ José Meco, *O Azulejo em Portugal*, cit., pp. 219-220; id., «O pintor de azulejos Manuel dos Santos», *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 3ª série, nº 86, 1980.

¹² No Arquivo Distrital de Beja, *Cartório Notarial da Vidigueira*, L.º 7 de Notas, fls. n/num. consta o contrato da obra de talha de «Estilo Nacional» da Misericórdia da Vidigueira em Janeiro de 1688, por um entalhador lisboeta, Francisco Delgado Camaninho. A decoração de azulejos da capela-mor foi, com toda a certeza, encomendada em Lisboa de seguida ao término do retábulo, cerca de 1695-1700.

¹³ J. M. dos Santos Simões, *Azulejaria Portuguesa no Brasil*, cit., p. 31.

¹⁴ J. M. dos Santos Simões, *ob. cit.*, p. 320.

¹⁵ José Meco, *ob. cit.*, p. 220.

¹⁶ Idem, «António Pereira», *Dicionário da Arte Barroca em Portugal* dirigida por José Fernandes Pereira e Paulo Pereira, Lisboa, 1988, pp. 349-350.

¹⁷ Arquivo de São Miguel de Alfama, *L.º de Desp. de 1678-1735*, fl. 72 e v.º. Inédito.

- ¹⁸ F. A. Garcez Teixeira, *A Irmandade de São Lucas, corporação de artistas*, Lisboa, 1931, p. 125.
- ¹⁹ F. A. Garcez Teixeira, *ob. cit.*, pp. 72-73.
- ²⁰ *Idem*, *ib.*, p. 125.
- ²¹ ANTT, *Cartório Notarial* n.º 11, L.º 364, fls. 37 v.º-38. Inédito.
- ²² ANTT, *Cartório Notarial* n.º 12-A, cx. 74, L.º 317, fls. 93 v.º a 94.
- ²³ O tecto da igreja do Loreto, destruído com o terremoto, fora pintado em 1680-84, em caixotões apainelados com 65 telas, pelo italiano Gian Domenico Ponte.
- ²⁴ Ayres de Carvalho, D. *João V e a Arte do seu Tempo*, Lisboa, 1962, II, p. 222.
- ²⁵ Arquivo Paroquial de S. Miguel de Alfama, L.º de Despesa de 1678-1735, fl. 72 e v.º. Inédito.
- ²⁶ *Idem*, *ibidem*.
- ²⁷ *Idem*, *ibidem*, fl. 74. Inédito.
- ²⁸ *Id.*, L.º Rec. 1678-1735, fl. 85 v.º.
- ²⁹ ANTT, *Cartório Notarial* n.º 7-A, L.º 84, fl. 6 v.º-7, referido por Ayres de Carvalho, «Documentário artístico do primeiro quartel de Setecentos, exarado nas notas dos vários tabeliães de Lisboa», *Bracara Augusta*, vol. XXVII, n.º 63 (75), 1973, a p. 150.
- ³⁰ J. M. dos Santos Simões, *Azulejaria Portuguesa no Brasil*, 2.º vol. do «Corpus da Azulejaria Portuguesa», Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1965.
- ³¹ Sobre a sacristia do Loreto, cfr. Ayres de Carvalho, *ob. cit.*, p. 222. Sobre Sapeiro (que morre em 1740), conhecem-se obras nas igrejas dos Anjos e de Camarate, e um Retrato de D. João V (1708, Hospital das Caldas da Rainha), identificado por Nicolau Borges. Pintou o tecto da sacristia do Loreto (1703-05) e o da nave do Colégio jesuítico de Santarém (c. 1728-30), identificado por Magno Mello.
- ³² F. A. Garcez Teixeira, *ob. cit.*, p. 126.
- ³³ V. Serrão, «O conceito de totalidade nos espaços do Barroco Nacional: a obra da igreja de N.º S.ª dos Prazeres em Beja (1672-1698)», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.ºs 21/22, 1996-1997, pp. 245-267, e José Meco, «Azulejaria de Cascais com temática ou utilização religiosa», *Um olhar sobre Cascais através do seu Património*, vol. II, 1989, pp. 85-117.
- ³⁴ José Alberto Gomes Machado, *André Gonçalves. Pintura do Barroco Português*, ed. Estampa, Lisboa, 1995; Nuno Saldanha, *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII*, Livros Horizonte, Lisboa, 1996; e o catálogo *Joanni V Magnifico*, coord. Nuno Saldanha, ed. IPPAR, Lisboa 1995.
- ³⁵ A nossa ex-aluna de Seminário da Faculdade de Letras, Dra Ana Rita Pereira dos Santos, prepara um estudo iconográfico sobre este ciclo.
- ³⁶ Sylvie Deswarte-Rosa, «Francisco de Holanda collectionneur», *La Revue du Louvre et des Musées de France*, n.º 3, 1984, p. 174, e Luís de Moura Sobral, *Elogio da Pintura de Luís Nunes Tinoco*, IPPC, Lisboa, 1991, pp. 24-25.
- ³⁷ G. Kubler, *The Antiquity of the Art of Painting by Felix da Costa*, Harmondsworth, 1967, pp. 184-185 e 214-227.

- ³⁸ Nuno Saldanha, «A Muda Poesia. As poéticas da Pintura no Portugal seiscentista», *Bento Coelho e a cultura do seu tempo*, cit., pp. 85-105.
- ³⁹ Ayres de Carvalho, «O mestre das grandiosas máquinas douradas da Lisboa setecentista», *Belas-Artes*, 2ª série, nº 20, 1964, pp. 35-65.
- ⁴⁰ Cardeal Saraiva, *Obras completas*, 1872-83, vol. VI, p. 345.
- ⁴¹ *Elogio Funebre...* (por). de Andrade, cit., 1748, p. 15: «A sua Pintura (de Vitorino Manuel da Serra) imitou muito, senão excedeo, à de Vicente Bacarelli. Elle foy o primeiro, que em Lisboa entroduzio o primoroso ornato Francez, como se observa elegantemente desempenhado no Palacio do Marquez de Cascaes, em que ao presente assiste o Excellentissimo Duque de Souto Mayor. Embaixador de Castella. Deste novo estillo pintou muito nas cazas de Custodio Vieyra...».
- ⁴² Luís de Moura Sobral, «Josefa de Óbidos e as gravuras: problemas de estilo e de iconografia», in *Josefa de Óbidos e o tempo barroco*, exp. coordenada por V. Serrão, IPPC, Lisboa, 1991, pp. 51-69.
- ⁴³ Cfr. Miguel A. Vallecillo Teodoro, «Centros Artísticos y Esbozo de Artistas en el Alto-Alentejo», in *revista Callipole*, nºs 3-4, 1996, pp. 147-155, refª p. 153.
- ⁴⁴ José Meco, *Azulejaria Portuguesa*, Publicações Alfa, Lisboa, 1989, cit.
- ⁴⁵ Cfr. Joseph Lavallée, *Notice de la Présentation de Jésus au Temple de Vouet dans la Galerie du Musée Royal*, Paris, 1828, pl. 13; Monique Lavallée, *Simon Vouet*, Paris, 1952, p. 125; W. R. Crellly, *The painting of Simon Vouet*, New Haven, 1962, fig. 75; Alain Roy, *Les envois de l'État au Musée de Dijon*, Paris, s/d, pp. 46-47; Christopher Wright, *The French Painters of the Seventeenth Century*, Orbis, Londres, 1985, pp. 55-57 e 273-274; Barbara Brejon de Lavergnée, *Dessins de Simon Vouet, 1590-1649*, Musée du Louvre, Cabinet de Dessins, Paris, 1987, pp. 128-129.
- ⁴⁶ Agradecemos à senhora Dra Claudie Ressort, do Département de Peinture do Musée du Louvre, as facilidades que nos foram concedidas no estudo do quadro de Vouet e das suas derivações francesas.
- ⁴⁷ Estudo reproduzido em *Dessins du XVIè et du XVIIè siècle dans les coll. Privées françaises*, Galerie Claude Aubry, Paris, 1971, nº 116.
- ⁴⁸ O recheio desta ignota capela barroca sita no claustro de Santos é presentemente alvo de um estudo da nossa antiga aluna Dra Patrícia Monteiro.
- ⁴⁹ Cfr. V. Serrão, «A pintura dos séculos XVII e XVIII no Convento dos Cardais», in *O Convento de Nossa Senhora da Conceição dos Cardais - Arte e História*, coordenação da Irmã Ana Maria Vieira, ed. Quetzal, Lisboa (no prelo).
- ⁵⁰ Col. da senhora Dra Ana Brito Correia, a quem agradecemos a oportunidade do seu estudo.
- ⁵¹ Cfr. Manuel M. Ribeiro Ferreira, *História de Oeiras*, vol. I, Oeiras, 1997, p. 202. O ciclo de telas em que esta se inclui é presentemente estudado pela Dra Sara Pequeno Silva.
- ⁵² Sobre este quadro do pintor Vicente Berdusán, datável de 1671, cfr. a obra do saudoso amigo José Luis Morales y Marín, *La pintura aragonesa en el siglo XVII*, Guara Editorial, Zaragoza, 1980, pp. 89-97, com uma referência à tela a p. 93. A mesma tela vem reproduzida em Vicente González Hernández, *Jusepe Martínez (1600-1682)*, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, Zaragoza, 1981, s/nº.
- ⁵³ Cfr. Vitor Serrão, «O conceito de totalidade nos espaços do Barroco Nacional: a obra da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja (1672-1698)», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, nºs 21/22, 1997, pp. 245-267, e a demais bibliografia aí aduzida sobre a obra de cavalete de Bernardes.

REPRESENTAÇÕES ANTROPOMÓRFICAS DA MAMOA I DE CHÃO DE BRINCO (CINFÃES)	375
<i>por Eduardo Jorge Lopes da SILVA</i>	
HISTÓRIA LOCAL: OBJECTIVOS, MÉTODOS E FONTES	383
<i>por Francisco Ribeiro da SILVA</i>	
GALEGOS E MINHOTOS À CONQUISTA DO LITORAL DO CENTRO DE PORTUGAL. Vestígios da sua presença e acção na região medieval de Óbidos.	397
<i>por Manuela Santos SILVA</i>	
AGRAS: CAMPOS ABERTOS EM ESPAÇO FECHADO. O caso de Lagares, concelho de Penafiel	409
<i>por Teresa SOEIRO</i>	
AMADEU CUNHA. Subsídios para apreciação da sua vida literária.	423
<i>por Pedro Vilas Boas TAVARES</i>	
EM TORNO DO CUMPRIMENTO DO PRECEITO DOMINICAL PELOS PESCADORES (SÉCS. XV-XVIII)	435
<i>por Margarida Garcez VENTURA</i>	
LAS CERÁMICAS ANDALUSÍES, SUS ELEMENTOS CROMÁTICOS Y SUS POSIBLES SIM- BOLISMOS.	449
<i>por Juan ZOZAYA</i>	



Fig. 2 Michel Dorigny, *Apresentação no Templo* (segundo Simonb Vouet). Gravura, 1641.

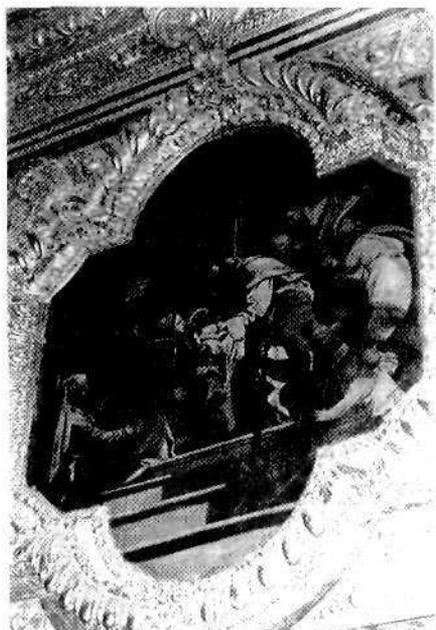


Fig. 3 António Pereira Ravasco (?), *Apresentação no Templo*. Início do século XVIII. Igreja de Santa Maria do Castelo de Olivença.