

# António e Nicolau Vieira, dois pintores maneiristas de Lamego na diáspora ibero-americana

Vitor SERRÃO

## 1.

O principal artista a quem esta comunicação é dedicada, António Vieira, nasceu em Lamego em 1590 e aí faleceu, pobre, em 1642. Filho de um mercador de origem cristã-nova e, por essa razão, muito estigmatizado devido à sua linhagem familiar de sangue judaizante, foi um discreto pintor beirão das modalidades de óleo, têmpera e dourado com regular actividade ao serviço do mercado religioso das terras da Beira Alta <sup>1</sup>. Sabemos que, tal como sua mulher, foi preso, por duas vezes, pelo tribunal do Santo Ofício nos cárceres da Inquisição de Coimbra.

Apesar de professar anos a fio uma das artes mais privilegiadas ao serviço dos valores contra-reformistas dominantes, este pintor de óleo e dourado foi sujeito a dolorosos processos que nos revelam, na sua crueza, contornos interessantes sobre a migração de artistas «conversos» para as Américas durante os anos da União Ibérica: assim, a segunda prisão de António Vieira, em 1631, deveu-se ao facto de, segundo os inquisidores, ele ter pretendido cobrir a fuga de um seu irmão, também pintor, Nicolau Vieira, cujas alegadas práticas judaicas o haviam entretanto obrigado a refugiar-se com sua família, através da chamada '*Puerta Falsa de America*', na região do '*Rio da Prata nas Índias de Castela*', a fim de poder escapar às perseguições religiosas de que era vítima. O conhecimento deste pequeno escândalo que agitou, à época, a sociedade lamecense, constitui um singular exemplo da mobilidade de artistas no mundo de expressão portuguesa durante os anos de ferro da Contra-Reforma e abre-nos mais uma pista para o estudo de tais relações artísticas entre Portugal e o mundo hispano-americano durante a Idade Moderna.

Os três processos do Santo Ofício de Coimbra relativos a esta família de pintores, que são merecedores de uma transcrição integral e de uma análise de pormenor que não cabem no âmbito desta comunicação <sup>2</sup>, têm o interesse maior de nos mostrarem os contornos de uma sociedade extremamente intolerante nos seus pressupostos religiosos, e de nos revelarem a causa que levou muitos artistas do interior de Portugal a enveredar pela emigração forçada para terras americanas em busca de adequado ambiente de trabalho. Este capítulo obscuro da expansão peninsular nas Américas mereceu já um primeiro estudo de balanço por parte de Maria José Goulão <sup>3</sup>. Através da preciosa documentação recenseada

\* O autor deseja manifestar o seu agradecimento a Maria da Graça Mateus Ventura, a Pedro Dias, a José Meco, a Maria José Goulão e a Maria Adelina Amorim pelas informações prestadas.

<sup>1</sup> Sobre este mal conhecido artista lamecense, cfr. Vitor Serrão, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657. O triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*, tese de Doutoramento, vol. II (não publicado), Universidade de Coimbra, 1992, pp. 441-455.

<sup>2</sup> ANTT, *Inquisição de Coimbra*, processos n.ºs 8045 e 8202 (dois processos). Inéditos.

<sup>3</sup> Maria José Goulão, '*La Puerta Falsa de América*'. *A influência artística portuguesa na região do Rio da Prata no período colonial*, tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2005.

por Maria da Graça Mateus Ventura, a partir dos processos judiciais e de testamentaria, assentos paroquiais e de *cabildos*, protocolos tabeliônicos, e inventários de bens de portugueses emigrados, incluindo as comunidades de judeus conversos <sup>4</sup>, alguma coisa de mais concreto se sabe sobre a presença de obras de pintura e outros objectos artísticos nessas regiões. Tal processo de mobilidade e emigração ainda não foi devidamente estudada no que toca ao recenseamento alargado de testemunhos artísticos, que com toda a certeza subsistirão, como dissemos, em igrejas, capelas e colecções de espaços geográficos tão longínquos quanto o Tucumã (sabendo-se, por exemplo, que um dos bispos do Córdoba era português), a cidade de Lima e o Alto Peru, Potosí na Bolívia (onde chegou a existir uma *Calle lusitana*), Buenos Aires na Argentina, e toda a zona do estuário do Rio da Prata... A presença lusitana nestas regiões foi mais forte do que se julga, como hoje se atesta de modo peremptório seguindo as fontes documentais dadas a conhecer por Maria da Graça Mateus Ventura, que confirmam a presença nessas terras de artistas oriundos de Portugal (carpinteiros, pedreiros, ourives e também pintores) durante os séculos XVI, XVII e XVIII, muitos deles com sangue cristão-novo. A arte das missões franciscanas junto aos Guarani, no Paraguai do século XVII, é também uma das nebulosas ainda por estudar com a devida atenção, pois restam templos e obras de arte móvel (talha, escultura, pintura, ourivesaria, têxteis, mobiliário) que aguardam estudos e inventário, e onde bem poderiam ter actuado artistas de origem portuguesa <sup>5</sup>. Rasga-se, assim, o espaço para um estudo mais globalizador sobre os gostos e práticas artísticas no seio de tais sociedades ibero-americanas, que urge aprofundar, a partir de estudos de equipas inter-disciplinares, à luz dos testemunhos de arte sacra que certamente remanescem. É de supor, por exemplo, que este Nicolau Vieira, ao fugir de Lamego para terras do Rio da Prata, levasse no alforje os mesmos modelos imagéticos em que se havia educado, com seu irmão pintor António Vieira, aí os divulgando para o mercado católico, assim ocultando as suas origens cristãs-novas e outros embaraços de suspeição... Um artista que chegasse a estas terras inóspitas adestrado na prática da representação de tais modelos europeus poderia facilmente impor-se junto às clientelas e viver com algum desafogo nessa actividade, escondendo mesmo os sinais suspeitos que o haviam movido à viagem, sabendo-se também do mais frouxo controlo inquisitorial nessas paragens. Mas nada se sabe, ainda, quanto a pinturas de cavalete do século XVII que subsistam nessas regiões e possam ser adstritas ao mesmo estilo...

A formação estilística de António Vieira – e muito provavelmente também a de seu irmão Nicolau Vieira – decorreu em Lisboa, na oficina do pintor Gregório Antunes, e em Granada e Córdoba, logo de seguida, em fidelidade aos tradicionais modelos tardo-maneiristas ainda dominantes no gosto anacrónico dos mercados da Beira interior. O mundo artístico destes dois artistas lamecenses de segunda plana denuncia sempre uma forte inspiração em conhecidas gravuras italo-flamengas (desde Marcoantonio Raimondi, a Cornelis Cort, a Adriaen Collaert, a Sadeler, aos Wierix, a Berwinchel, etc), dentro dos cânones didascálicos tridentinos a que ambos se mantiveram fiéis, mesmo tendo em conta o estigma judaizante de que foram acusados. É interessante, aliás, verificar-se como as

<sup>4</sup> Maria da Graça Mateus Ventura, *Portugueses no Peru ao tempo da União Ibérica: mobilidade, cumplicidades e vivências* (tese de doutoramento, FLUL; 2000, ed. IN-CM, 2006), e idem, «Los judeoconversos portugueses en el Perú del siglo XVII. Redes de complicidad», *Familia, religión y negocio: el sefardismo en las relaciones entre el mundo ibérico y los Países Bajos en la Edad Moderna*, Madrid, Fundación Carlos Amberes, 2003.

<sup>5</sup> Cfr., como exemplo (entree muitas outras fontes), o catálogo *Caazapá. Las reducciones franciscanas y los guaraní del Paraguay*, Diputación de Granada, 1998.

tábuas que Vieira pintou tanto para o altar de Jesus, Maria, José no Mosteiro de São João de Tarouca, ou para o antigo retábulo da matriz de Mangualde, são respeitosas seguidoras de modelos de estampas de gravadores como os atrás referidos, mostrando o limitado campo de manobra inventiva que possuía, face aos sempre impostos desejos e gostos das clientelas tridentinas. Esse é um dos aspectos fundamentais de caracterização da pintura sacra de Seiscentos, quase sempre marcada por uma seriação de modelos, por uma *estandardização* de receitas e por uma imposição de linhas de «*decorum*» segundo a iconografia católica vigente.

Vendo-se, entretanto, uma obra tão interessante como os painéis do retábulo da Capela de São Cosme e São Damião, na Quinta do Paço em São Cosmado (Armamar), um deles assinado e datado por António Vieira (1624), atesta-se uma personalidade artística mais pessoalizada de estilo do que aprioristicamente se poderia pensar face ao modesto perfil que a biografia deixa esboçada: de facto, essas pinturas revelam um seguro desenho de figura, alguma agilidade compositiva, um gosto tradicional de paisagem e descritivismo dos acessórios e uma atmosfera cromática de certa frescura. António Vieira não era o que poderíamos chamar um mau pintor, antes, nos cânones de valorização profissional da época, um competente produtor de imaginária devocional, como bem se atesta no modo elogioso como a fábrica da igreja matriz de Mangualde, em 1635, recebeu os seus quadros destinados ao retábulo-mor da igreja beirã, e mesmo tendo em conta a excessiva dependência de estampas de que as referidas composições pictóricas enfermam. O poder de persuasão dessas «*imagens sagradas*» era, à época, um fortíssimo catalizador de emoções catequizadoras.

## 2.

À luz dos nossos actuais conhecimentos, a biografia de António Vieira pode ser assim reconstituída em traços fundamentais:

1592. Segundo os dados recolhidos aquando do seu processo inquisitorial, António Vieira nasceu em Lamego em 1592, filho de um mercador e «*vecendeiro*» cristão-novo, António Vieira, e de sua mulher Isabel Rodrigues.

1605. Por contrato firmado em Lamego nas notas do tabelião Diogo de Moraes, em 9 de Novembro, António Vieira, «*que sera de idade de catorze annos pouco mais ou menos*», vem para Lisboa a fim de aprender a arte de pintura e dourado na oficina de Gregório Antunes, sita na Rua de Mestre Gonçalo, por tempo de seis anos, recebendo cama, comifida e «*bom tratamento*» enquanto durasse o aprendizado <sup>6</sup>.

1612. Findo o aprendizado, e depois de receber carta de examinação, o pintor lamecense passa por terras de Castela, designadamente por Córdova e por Granada, segundo afirmar-se quinze anos volvidos no decurso de um processo notarial; aí trabalhou algum tempo, tendo tido oportunidade de ter visto obras do pintor de tradição epi-maneirista Pedro de Raxis el Viejo (falecido em 1626) <sup>7</sup>, sem esquecer ainda, no caso de Granada, que possa ter visto (embora sem lhes seguir os modelos) obras do célebre Frei Juan Sánchez Cotán (1560-1627) <sup>8</sup> em Granada e as de Pedro de Moya em Córdova.

<sup>6</sup> Vergílio Correia, *Artistas de Lamego*, Coimbra, 1922, pp. 66-68, e Vitor Serrão, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa, 1983, pp. 303-304.

<sup>7</sup> Este artista tratou, aliás, o mesmo tema de São Cosme e São Damião, em obra de 1592.

<sup>8</sup> Diego Angulo Iníguez e Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Pintura Madrileña del Primer Tercio del Siglo XVII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1972, pp. 39-102.

1617. Regressado ao reino, radica-se em Lamego, sua terra natal, ocupando-se de certo retábulo em que andava associado ao pintor português Diogo de Oliveira, mas tal empreitada originou um pleito com o referido «parceiro», que a 16 de Janeiro desse ano designava procurador no seu aprendiz Manuel Correia para tratar das «*causas que lhe move Antonio Vieira, pintor de lamego, sobre hum retabolo que lhe esta arrematado*», desconhecendo-se como se desenrolou o referido pleito <sup>9</sup>.

1620. Casado já com Maria Ribeira de Abreu, vivia junto à igreja de Almacave, em Lamego, nascendo neste ano a sua filha Luzia.

1624. Pinta as três tábuas do antigo retábulo da Capela de São Cosme e São Damião no Solar do Pátio em São Cosmado (Armamar), que representam *São Damião, São Cosme e São João Evangelista e a Virgem Maria* (fundo de Calvário, de que resta a bela imagem luso-oriental, em marfim), de que a primeira se encontra assinada ANT<sup>o</sup> VIERA PINTAVA. ANNO 1624 <sup>10</sup>.

1625. Segundo se depreende dos seus processos inquisitoriais, neste ano nasceu, nas casas do pintor junto a Santa Maria de Almacave, em Lamego, sua filha Maria.

1627. A 16 de Agosto, António Vieira é preso pela primeira vez pelo Santo Ofício de Coimbra, após ser alvo de uma denúncia, dando entrada nos cárceres por mão do alcaide do Santo Ofício Miguel Aires Ferreira <sup>11</sup>. O artista vai passar alguns meses nos referidos cárceres, acusado de «*praticar a lei de Moyses desde há pelo menos nove annos*», depois de reunidos diversos depoimentos de conterrâneos, anexos ao processo, como Isabel Teixeira, filha do ourives Manuel Teixeira, o confeiteiro Domingos Pereira (que também acusa um seu irmão pintor, Nicolau Vieira), Gaspar Coelho, e um seu cliente Diogo Dias que, indo buscar tintas a casa de António Vieira, constatou, como os outros, que vivia na «*ley de Moisés e nella esperava salvarse*» – tudo isso apesar da arte que praticava... Na confissão que o artista fez durante o processo, é referido o seu irmão Nicolau Vieira, também pintor, entretanto fugido para terras do Rio da Prata, nas Índias de Castela.

1627. A 19 de Agosto, após várias peripécias processuais e depois de também ele ser obrigado a denunciar alguns lamecenses por alegadas simpatias judaizantes (caso do padre Sebastião Rodrigues, pároco da igreja de São Martinho de Mouros), o pintor foi condenado pelo tribunal do Santo Ofício de Coimbra a «*abjurar publicamente de seus erros*» e a receber hábito penitencial a arbítrio, sendo solto a 22 de Agosto desse ano e regressando à sua Lamego <sup>12</sup>.

1630. A 22 de Fevereiro, a mulher de António Vieira, Maria Ribeira de Abreu, de vinte e oito anos, é presa pela Inquisição de Coimbra por alegadas «*culpas de judaismo*» <sup>13</sup>, à ordem do Inquisidor Lopo Soares de Castro, ainda em relação a denúncias recolhidas no ano de 1626, mostrando-se arrependida das culpas que lhe atribuíam e, depois de confessar publicamente em forma, será «reconciliada» pelo Santo Ofício em 17 de Agosto de

<sup>9</sup> Arquivo Distrital do Porto, Cartório Notarial, PO-1, L<sup>o</sup> 187, fls. 59 v<sup>o</sup> a 60 v<sup>o</sup>.

<sup>10</sup> Vitor Serrão, *op. cit.* (1992), II, pp. 449-451; e *Exposição de Artes Decorativas dos séculos XVII e XVIII*, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto, 1942, p. 22, n<sup>o</sup>s 56 e 57. Depois de apeado o retábulo seiscentista, estas pinturas passaram, respectivamente, para as coleções privadas do senhor Dr. Castro Tavares na Casa do Pátio (o *São Damião*) e da senhora D. Isabel Mendonça Machado Galvão Telles em Lisboa (*São Cosme e São João e a Virgem*). Agradecemos penhoradamente aos proprietários das referidas peças a possibilidade de as termos podido examinar com delonga.

<sup>11</sup> ANTT, Inquisição de Coimbra, Processo n<sup>o</sup> 8202. Inédito.

<sup>12</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>13</sup> ANTT, Inquisição de Coimbra, processo n<sup>o</sup> 8045. Inédito.

1631, sendo de seguida, solta, não sem ter de repetir a confissão pública no Convento de São Francisco de Lamego perante o padre-mestre Frei João Marmoleiro, deputado do Santo Ofício.

1631. A 15 de Julho deste ano, o pintor é de novo preso pela Inquisição de Coimbra por, alegadamente, ter encoberto algumas pessoas nos depoimentos feitos aquando da anterior prisão, em especial o que se reportava a seu irmão pintor Nicolau Vieira, entretanto fugido do reino, pois embarcara para «o Rio da Prata em Indias de Castella», pondo-se assim a salvo do contróllo dos inquisidores. Com Nicolau Vieira viajavam na fuga de Portugal sua mulher e uma sua filha, Luísa, de catorze anos <sup>14</sup>.

1632. O pintor retoma o trabalho profissional em Lamego, certamente com dificuldades; a 12 de Abril, António Vieira e sua mulher apadrinharam uma criança na Sé de Lamego <sup>15</sup>.

1635. Segundo um documento do Arquivo Eclesiástico de Viseu <sup>16</sup> dado a conhecer pelo historiador de arte Alexandre Alves, o pintor António Vieira pintou neste ano as seis tábuas componentes do retábulo-mor da igreja matriz de Mangualde, obra que ficou «muito perfeita» segundo a avaliação coeva de um visitador da Diocese. O retábulo foi apeado no início do século XVIII, e substituído pelo actual, de talha barroca de Estilo Nacional, mas restam ainda as seis tábuas que o compunham, reutilizadas na decoração das ilhargas da capela-mor, embora em alguns casos repintadas e, no geral, muito danificadas <sup>17</sup>.

1636. António Vieira pinta e doura umas grades na igreja da Misericórdia de Lamego por preço de 2.400 rs, tarefa de indica como era escasso o trabalho de pintor de cavalete que se oferecia ao artista e o obrigava a assumir outras tarefas de decorador <sup>18</sup>....

1642. A 23 de Agosto deste ano, decorre o falecimento de António Vieira, com idade de apenas cinquenta anos, no lugar de Caldas, termo de Lamego <sup>19</sup>.

### 3.

O pintor António Vieira foi, naturalmente, uma personalidade discreta no vasto panorama nacional de produtores de imagens sacras activos no século XVII. Pintor provinciano, educado em modelos plásticos já no seu tempo anacrónicos, as suas melhores obras são as duas carinhosas versões da cena da *Sagrada Família* (trecho da *Oficina de José*, segundo modelo gravado de Berwinchel) num altar do Mosteiro de São João de Tarouca e numa colecção particular e, ainda, as duas representações dos santos médicos *anargyros* da época do imperador Diocleciano, *São Cosme* e *São Damião*. A história lendária dos santos médicos, vítimas de martírio em 287, serviram a Vieira para executar em 1624, no retábulo da capela da Quinta do Paço em São Cosmado, figuras de airoso porte, com os seus atributos de cirurgia, um deles a exercer medicina no interior de um hospício onde se divisam os doentes acamados, o outro a socorrer enfermos num trecho de paisagem beirã onde perpassam ressonâncias das *vedute* renascentistas de Vasco Fernandes, com fra-

<sup>14</sup> ANTT, *Inquisição de Coimbra*, processo nº 8202. Inédito.

<sup>15</sup> Manuel Gonçalves da Costa, *História do Bispado e Cidade de Lamego*, vol. III, Lisboa, 1982, p. 343.

<sup>16</sup> Arquivo Eclesiástico de Viseu, Livro nº 142 das *Visitações de Mangualde*, fls. 35-36.

<sup>17</sup> Alexandre Alves, «Artistas e Artífices nas Dioceses de Lamego e Viseu», *Beira Alta*, vol. XLVIII, nºs 3-4, 1989, pp. 277-278, e *A Igreja de São Julião de Azuraras, Matriz de Mangualde*, Mangualde, 1990, pp. 32-33.

<sup>18</sup> Vergílio Correia, *op. cit.*, p. 68.

<sup>19</sup> M. Gonçalves da Costa, *op. cit.*, p. 343.



gas rasgadas de arcos e formosos campos a perderem-se em refrescantes longes<sup>20</sup>. Nesta altura, as confrarias de São Cosme e São Damião recebiam uma forte expansão em território português, tanto na metrópole como nos espaços coloniais, ligados a instituições de assistência e socorro corporal.

Dentro do seu gosto tradicionalista, que deriva de uma educação tardia em modelos maneiristas contra-reformados, Vieira trabalhava sobre fontes gravadas, flamengas ou italianas, para compor as suas obras. Recorreu, por exemplo, a um gravado rafaelesco de Marcoantonio Raimondi para pintar, com grande fidelidade à estampa, a predela com a *Matança dos Inocentes a mando de Herodes* que integrou no retábulo (constituído por dezasseis tábuas) dedicado a Jesus, Maria, José (ou à Sagrada Família) no cruzeiro do Mosteiro cisterciense de São João de Tarouca, obra de cerca de 1620; a utilização dessa estampa mostra a forma como António Vieira utilizava as fontes disponíveis, servindo clientes de província, já de si pobres de gosto e de recursos, com peças imagéticas nesse contexto eficazes mas, quase sempre, revelando escassos dotes inventivos. A *Sagrada Família* do mesmo altar, com a Virgem sentada a bordar, São José trabalhando como carpinteiro, e os trechos domésticos bem caracterizados, segue um modelo que o artista repetiu noutras versões. O mesmo se diga com o *Repouso na Fuga para o Egipto*, segundo Barocci, a *Circuncisão* segundo Maerten de Vos, e na *Anunciação* do antigo retábulo-mor da igreja matriz de Mangualde, seguiu, de forma simplificada, um modelo de Federico Zuccari difundido por gravura de Cornelis Cort. No *Baptismo de Cristo*, seguiu gravado do mesmo Cort segundo modelo do famoso maneirista florentino Francesco Salviati e, na *Visitação*, um modelo de Federico Barocci gravado por Gisbert van Veen. Os exemplos multiplicam-se, atestando que Vieira dispunha de um acervo de estampas maneiristas de que se servia consoante os critérios de escolha dos seus clientes – em geral pequenas confrarias, irmandades, conventos e fábricas de igrejas da Beira Alta.

Cristão-novo que age como produtor de imagens sagradas para o seu mercado regional, assim tentando ocultar as suas fidelidades religiosas, Vieira foi educado em modelos estéticos do tardo-Maneirismo de raiz italiana, junto a um pintor lisboeta de segunda plana (Gregório Antunes)<sup>21</sup>, apesar de constar no seu modesto currículo uma passagem por Granada (onde veria as obras, p. ex., do maneirista Pedro de Raxis), não mostra abertura às novidades do naturalismo proto-barroco já dominante no seu tempo. A arte de António Vieira revela assim, de modo exemplar, os recursos, e os limites, de um secundário profissional de pintura na diáspora portuguesa durante a União Ibérica. A fuga de seu irmão Nicolau Vieira para as terras do Rio da Prata, entre o Peru, a Argentina e o Paraguai, aí ocultando a sua origem judaica através da actividade de produtor de imagens sacras que lhe dava a devida cobertura, deve ter proporcionado a expansão dos mesmos modelos tardo-maneiristas nessas longínquas e ainda inóspitas áreas hispano-americanas, onde continuou a tratar esses modelos e receitas apreendidas na tradição declinante do

<sup>20</sup> É interessante notar-se como na pintura lamecense do século XVII se continuaram a manifestar ecos de modelos grãovasquinos da primeira metade do século precedente, como sucede também nas tábuas da igreja do Mosteiro de Ermida de Paiva, pintadas por António Rodrigues de Chãos no tardíssimo ano de 1659.

<sup>21</sup> De Gregório Antunes, activo de 1602 a 1656, conhece-se (entre outras peças atribuídas) a tela *João Afonso de Santarém distribuindo pão pelos pobres*, existente no Hospital de Jesus Cristo em Santarém, obra de 1633, já convertida aos novos cânones do tenebrismo peninsular, mas que é de segunda plana (pese o seu interesse iconográfico), o que atesta o nível secundário em que funcionou o aprendizado de António Vieira. Cfr. Vitor Serrão, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657. O triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*, tese de Doutoramento, vol. II, polic., Universidade de Coimbra, 1992, pp. 111-118.

Maneirismo de Trento para as clientelas católicas. Como este Nicolau Vieira, tantos alegados adeptos da «lei de Moysés» se refugiaram nas novas terras do Rio da Prata, que lhes ofereciam tanto a segurança necessária como o mercado suficiente para uma existência condigna.

Apesar de tudo, as três dezenas de tábuas remanescentes de António Vieira atestam acertos de pincel e um repertório pessoal de fácil caracterização, no âmbito de um discurso pictórico fácil e eficaz, muito influenciado por gravuras do Maneirismo nórdico e também italiano. Artista de segunda plana, é a sua origem cristã-nova que maior destaque neste momento nos merece, por ser pintor judaizante – tal como seu irmão Nicolau – que produz obras sacras dentro da iconografia católica dominante nesses anos, os mais duros da Contra-Reforma peninsular. Uma questão como esta, entrevista a partir de três processos da Inquisição, permite-nos analisar a outra luz as qualidades do último Maneirismo provincial projectado para o espaço ibero-americano e, em termos gerais, a produção artística de periferia durante a Contra-Reforma, como linguagem formal conservadora; ao mesmo tempo, abre a possibilidade de se analisarem os modelos e 'receitas' compositivas que, através de artistas que (como o citado Nicolau Vieira) passaram para os territórios ultramarinos, vieram a receber franco acolhimento nos mercados da diáspora ibero-americana – um campo de trabalho que ainda se encontra insuficientemente estudado.

Estes emigrantes clandestinos portugueses de origem cristã-nova buscavam abrigo e segurança em terras onde a Inquisição não estava organizada, como era o caso do porto de Buenos Aires. Também no Peru, onde se sabe que vários autos-de-fé, no século XVII, flagelaram as comunidades de refugiados oriundos da Península Ibérica, houve, mesmo assim, uma conjuntura propícia à integração de tais emigrantes clandestinos, muitos deles portugueses. Mas quase nada se apurou ainda, por minguar de pesquisas, sobre a actividade pictórica realizada em terras hispano-americanas por esses artistas de origem portuguesa, ainda que dos documentos conhecidos transpareçam – além dos casos mais conhecidos do arquitecto bracarense Constantino de Vasconcelos, que actua em Lima, com obra importante, até à sua morte em 1668, e do escultor de Pombeiro Afonso Carvalho, que actua em Buenos Aires de 1619 a 1643 – alguns pintores como Nicolau de Chaves, que actua em Potosí, na Bolívia, em 1676<sup>22</sup>, Martim Santos e Marcos da Silva, activos em Lima em 1649<sup>23</sup>, Bernardo Delgado, que exerce a profissão na mesma cidade em 1689<sup>24</sup>, Baltazar da Cruz, que trabalha na Colômbia em meado do século XVII<sup>25</sup>, entre outros nomes de artistas e artífices lusos sem obra remanescente.

Em suma: o gradual estudo histórico-artístico das três dezenas e meia de pinturas que remanescem do tardo-maneirista lamecense António Vieira – a saber, as três tábuas da capela de São Cosmado (Armamar), as dezasseis tábuas do referido altar no mosteiro de São João de Tarouca, as seis tábuas do antigo retábulo da matriz de Mangualde, uma pequena *Santa Face* em cobre assinado 'Ant<sup>o</sup> Vieira', em colecção particular, uma bela tela da *Sagrada Família* também em colecção privada, algumas tábuas em dependências do

<sup>22</sup> Mario Chacón Torres, *Arte virreinal en Potosí. Fuentes para su historia*, Sevilla, 1973, p. 40.

<sup>23</sup> José Emilio Burucua, «Pintura y escultura en Argentina y Paraguay», *Barroco Iberoamericano. De los Andes a las Pampas*, coord. Por Ramón Gutiérrez, ed. Lunewerg, Barcelona, 1997.

<sup>24</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>25</sup> Idem, *ibidem*.

convento de São Francisco de Lamego, etc <sup>26</sup> – permite-nos analisar a outra luz as qualidades possíveis do último Maneirismo provincial, à luz das suas limitações e convencionalismos mas, também, das suas energias vitalizadoras.

Tomando como exemplo o que entretanto se produziu no mercado religioso das terras da Beira e, em termos gerais, a produção artística da periferia lusófona durante a Contra-Reforma, como linguagem formal mais conservadora, esse conhecimento abre, ao mesmo tempo, a possibilidade de se analisarem os modelos e ‘receitas’ compositivas que, através de artistas emigrados para territórios ultramarinos (como o citado Nicolau Vieira), vieram a receber franco acolhimento nos mercados da diáspora ibero-americana – um campo de trabalho que ainda se encontra insuficientemente estudado.

Ao consultar-se, de novo, a preciosa documentação recenseada por Maria da Graça Mateus Ventura na sua já citada dissertação *Portugueses no Peru ao tempo da União Ibérica: mobilidade, cumplicidades e vivências* <sup>27</sup>, rasga-se todo um espaço de pesquisa para melhor caracterizar o conhecimento sobre os gostos e práticas artísticas no seio dessas sociedades ibero-americanas, que urge aprofundar, também, a partir dos testemunhos de arte sacra que certamente remanescem.



São Damião, por António Vieira, 1624.  
Capela de S. Cosme e S. Damião (Solar do Patio),  
São Cosmado, Armamar.

<sup>26</sup> Sobre estas obras, cfr. Vitor Serrão, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657. O triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*, tese de Doutoramento, vol. II (não publicado), Universidade de Coimbra, 1992, pp. 441-455.

<sup>27</sup> Maria da Graça Mateus Ventura, *Portugueses no Peru ao tempo da União Ibérica: mobilidade, cumplicidades e vivências* (tese de doutoramento, FLUL; 2000, ed. IN-CM, Lisboa, 2006).





Nascimento da Virgem, por Antônio Vieira, 1635. Igreja matriz de Mangualde.



Gravura de Adriaen Collaert com o tema do Nascimento da Virgem segundo Glovar Stradano.



Sagrada Familia, por Antônio Vieira, c. 1620 e gravura de Berwinchef em que se inspirou.



Anunciação da Virgem, por Antônio Vieira, 1635, na matriz de Mangualde, e gravura de Cornelis Cort segundo Federico Zuccaro, em que se inspirou.



Matança dos Inocentes, por Antônio Vieira, c. 1620, no altar de Jesus, Maria, José do Mosteiro de S. João de Tarouca, e estampa rafaelasca de Marco Antonio Raimondi em que fielmente se inspirou.

