

Josefa de Óbidos

e a Invenção do Barroco Português



MNAA
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

INCM
IMPRENSA NACIONAL CASA DA MOEDA

Josefa de Óbidos

e a Invenção do Barroco Português

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
15 de maio ~ 6 de setembro de 2015

MNAA
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

INCM
IMPRESA NACIONAL CASA DA MOEDA

ÍNDICE

Longos dias têm cem anos. Josefa de Óbidos e o «Barroco português» António Filipe Pimentel	9
«O Que a Necessidade Applaudia»... A pintura portuguesa no tempo de Josefa de Óbidos, 1630-1684 Vitor Serrão	13
Josefa de Óbidos: agudeza e engenho num contexto devoto Diogo Ramada Curto	25
«Um espaço para pintar»: Josefa de Óbidos e a genealogia de mulheres pintoras europeias dos séculos XVI e XVII Filipa Lowndes Vicente	41
Josefa de Ayala: um sinuoso percurso de conhecimento Joaquim Oliveira Caetano	51
I. JOSEFA «EM ÓBIDOS» Josefa de Ayala (1630-1684): pintora e «donzela emancipada» Joaquim Oliveira Caetano	61
II. A NATUREZA E A PAISAGEM Baltazar Gomes Figueira e Josefa de Óbidos: o início da natureza-morta em Portugal Joaquim Oliveira Caetano	91
III. SENTIDO E FORMAS DO BARROCO PORTUGUÊS Que coisa é o «Barroco português»? António Filipe Pimentel	109

A circulação de modelos na criação do Barroco português Anísio Franco	113
O Relicário de Alcobaça Maria João Vilhena de Carvalho	123
IV. EM ESPANHA: O BODEGÓN NO TEMPO DE JOSEFA DE AYALA Cinco pintores, cinco <i>bodegones</i> José Alberto Seabra Carvalho	131
V. «EM ÓBIDOS»: MODELOS DO BODEGÓN PORTUGUÊS Naturezas-mortas da oficina de Óbidos: as peças de um <i>puzzle</i> Joaquim Oliveira Caetano	139
Objetos cerâmicos na pintura de Josefa de Óbidos Rui André Alves Trindade	159
VI. TEMPO DE EMANCIPAÇÃO: COMPOSIÇÕES RELIGIOSAS Duas pinturas de Zurbarán: a Imaculada e o Menino do Espinho José Alberto Seabra Carvalho	165
Uma pintora de retábulos Joaquim Oliveira Caetano	167
A <i>Santa Catarina</i> de Frei Cipriano da Cruz Maria João Vilhena de Carvalho	181
VII. IMAGENS DE INTIMIDADE E DEVOÇÃO Imagens repetidas. Modelos na pintura de Josefa de Óbidos Joaquim Oliveira Caetano	187
As joias de Josefa de Ayala e Cabrera Luísa Penalva	196
VIII. «O CÉU ABERTO NA TERRA»: O ESPAÇO ONÍRICO DO BARROCO PORTUGUÊS Construindo a «igreja de ouro»: caráter do Barroco português António Filipe Pimentel	203

A Série de Santa Teresa do Convento de Nossa Senhora da Piedade, de Cascais	207
Joaquim Oliveira Caetano	
Um retábulo disperso na Misericórdia de Peniche	211
Joaquim Oliveira Caetano	
Frei Cipriano da Cruz Sousa	217
Maria João Vilhena de Carvalho	
<i>O Andor de São João Evangelista, de Beja</i>	225
Nuno Vassallo e Silva	
Bibliografia	226
Exposições	243

LONGOS DIAS TÊM CEM ANOS. JOSEFA DE ÓBIDOS E O «BARROCO PORTUGUÊS»

ANTÓNIO FILIPE PIMENTEL

LONGOS DIAS TÊM CEM ANOS, afirmaria Agustina Bessa-Luís no inspirado título de um dos seus livros de contumaz introspeção, citando um velho adágio. De facto, há séculos onde, como na vida, o turbilhão cerrado dos sucessos parece conduzi-los rapidamente ao seu final (ao século novo): como o XVIII, o XIX, o XX... E séculos onde, ao invés, o tempo quase estagna, os anos se adicionam, na aparência, devagar, na sucessão dos dias que se arrastam sem terem novidade que contar. Séculos efervescentes e séculos planos — mesmo que belicosos. Séculos velozes e séculos lentos, de longos dias.

Foi assim, em amplo sentido, o século XVII em Portugal: depressivo, técnica e metaforicamente. Aninhado na penumbra da História, como área de baixio entre outras luminosas, que avultam antes e após e o balizam. Nem o facto maior da retoma da independência lograria remi-lo na memória, preso entre as dobras do nacionalismo e do decadentismo doutrinal. Século desde logo ibérico no plano cultural, no quadro de um processo que vinha já de trás e havia conduzido à união dinástica de 1580, com ela se reforçando mais uma noção global, que domina o tempo, de constituir-se na Europa um bloco à parte, com outro norte e outros ritmos, porém aqui em registo periférico contra um *Siglo de Oro* que só de longe ecoaria. Da centúria finda ficaria vivo o trágico rescaldo de Alcácer Quibir, acelerando-se, entre este

e a centralização crescente de Madrid, um dessoramento da energia vital, a um tempo por perda e migração de elites. No reino, empobrecido, preso agora à crise estrutural do próprio império Habsburgo, em cujas margens verdadeiramente se situa, e sofrendo os efeitos, por apetências de controlo, da hipertrofia do aparelho disciplinar eclesiástico — que lhe sairá cara em sequelas culturais — cava-se um desconforto fundo com o quadro jurídico-político da Monarquia Dual. No plano estético, sem encomenda nem artistas, estiola a inovação e o tempo parece congelar.

Reconquistada a autonomia, a conjuntura não melhoraria. Trinta anos de guerra não de seguir-se, até que a paz e o reconhecimento externo permitam enfim lançar as bases de uma recuperação, necessariamente paulatina e lenta. Trinta anos de absoluta exaustão, nos quais se hipoteca, em luta diuturna de sobrevivência, a totalidade dos recursos: económicos, militares, diplomáticos, políticos, intelectuais. Trinta anos, de resto, de abandono espiritual, num país católico, quase órfão de pastores¹. Trinta anos (por isso mesmo) de batalhas doutrinárias, teológicas, duplicando, em compita de observância, a própria guerra feita no terreno, mais radicando, por essa via, o poder normativo eclesiástico e o império omnímodo do religioso sobre o social. Como se o tempo persistisse em não passar.

¹ Cfr. Torgal, 1981-82, vol. I, pp. 154, 216-217, 268-269, 279-283.

E, todavia, não seria realmente assim. Nada de mais barroco, na verdade, que o tenebrismo desse tempo dramático, rasgado a esparsas luzes. Nada de mais distante, na essência, do ambiente do racionalismo seco que, sem espaço para ensaiar um Maneirismo, dominara Portugal no declinar do século velho, enformando a cultura e plasmando-se no integrismo ideológico e estético dos sucessivos ciclos sebástico, henriquino e filipino: num modo *reformado* difundido pela pintura e pela escultura e pela arquitetura de igrejas e retábulos. Serão barrocos, de facto, os sermões de Vieira, como os textos de Rodrigues Lobo ou de D. Francisco Manuel de Melo. Como o são as novas fortificações *à la Vauban*.

Faltou-nos, decerto, esse Barroco outro, triunfal e mundano, que em Roma, Londres ou Paris (Versalhes) fazia o seu caminho nesses anos 20 a 60 de Seiscentos em que, por cá, estrangidos entre o mar e Castela, nos encolhíamos mais e mais na própria concha. Escasseavam meios e espaço e tempo para tal. Porém, na literatura, na música, na própria guerra e, em geral, no novo protagonismo outorgado aos sentidos, uma outra atitude se divisa, contaminando, a pouco e pouco, a cultura, as artes e a vivência. Um Barroco de sombras e cintilações, de opostos, que não de luzes claras e esplendores, nasceria assim — mas um Barroco inteiro e pleno.

De facto, à dispersão ou rarefação do meio artístico, por falta de encomenda e escola; à privação de pintores e de escultores; à absorção da própria arquitetura na urgência pragmática da engenharia militar, responderia um protagonismo insólito do ornato, liberto agora, em mãos crescentemente artesanais, dos estrangimentos da erudição e estimulado pela sedução das produções orientais, que, fator quase único de renovação, poderosamente contribuiriam para induzir uma equiparação entre labor e arte — numa volúpia crescente de *obra crespá e relevante*²

que de tudo se apossa. À superfície, na realidade, pouco na aparência se alterara na paisagem marcada de uma prática construtiva persistentemente chã. Mas os muros, de espessura castrense, em palácios e, sobretudo, igrejas e conventos, rasgam-se agora em vãos de treva contra a cal ardente, em jogo voluptuoso de contrastes, ao mesmo tempo que, em pilastras e portais, se instala um novo tónus que recusa a segura do desenho — e busca-se, pelos tratados velhos, os meios novos de experimentar a dinamização espacial. E, por força da sociabilidade estrangida que a vigilância inquisitorial impõe, é ao abrigo destes muros nus, na penumbra reservada dos espaços, profanos ou sagrados (mas nestes em particular), que se abriga um consolo dos sentidos que trai as mudanças operadas.

Mais ainda que na morada das elites, sem verdadeiro mundo que a provoque, é no espaço iniciático do templo que se abriga a verdadeira festa, sob a luz dramática, rompendo a treva, num deslumbramento. É aí que o protagonismo novo do artesão, recobrando os muros de azulejos, no próprio génio do assentador, subverte a arquitetura, enxaquetando o espaço em retículas diagonais que o plasticizam; ou que um uso novo dos ornatos velhos, recamando a persistente estrutura dos retábulos áureos, lhes imprime, à luz trémula dos círios, inusitadas reverberações, no relevante crespó dos ornatos — que ecoa depois pelas abóbadas, num «brutesco» colorido e denso que subverte o erudito «grotesco» quinhentista. E tudo brilha, agora; tudo cintila. E tudo se conjuga para expulsar da vida, a pouco e pouco, o passado severo que recua sob o efeito da nova instituição — a «festa». Festa dos sentidos, estimulando as emoções e, na liberdade reganhada, o sentido identitário de pertença³.

De facto, foi no século XVII, aí pelos anos 20 em diante, que, pouco a pouco, se gerou e caldeou um dos mais originais fenómenos da cultura portuguesa,

² Gomes, 1998.

³ Wunenberg, 1977, pp. 34, 102-103 e 135; Dubois, 1973, p. 163; Bebian, 1989, pp. 189-190.

em especial, justamente, no domínio artístico — se não o derradeiro verdadeiramente original. Fenómeno esse cuja expansão «global» (de norte a sul, das ilhas atlânticas, aos domínios africanos, ao Brasil e ao Oriente, por onde os portugueses se implantaram), haveria de convertê-lo num dos mais relevantes contributos lusos para o património universal e comum: o *Barroco português*, designação que, em certo modo, pode derivar-se da inspirada categorização de «estilo nacional», criada por Robert C. Smith para o retábulo de talha de arquivoltas torsas e concêntricas, desenvolvido em Portugal, como remate de um processo longo, no último quartel do século (e a talha dourada dos altares constituirá, decerto, um dos seus mais impressionantes traços), mas que consagra, sobretudo, a noção da existência de um Barroco seiscentista diverso dessoutro setecentista; Barroco vernacular, em alteridade ao internacional; Barroco que, mesmo que verdadeiramente explodindo em coerência nos seus anos finais (e consagrado na criação suprema da «igreja-toda-de-ouro»), seria pouco a pouco caldeado nesse século lento, onde o tempo passava devagar.

Um Barroco original, por isso fruto do isolamento longo a que o país se vira confinado e das suas peculiares condições conceptuais e operativas. Um Barroco que não podia mais que ser assim — mas que teria o engenho e grandeza de o ser inteiro, configurando, ao termo de um processo de empirismo, um sistema amplo e coerente de pensamento e prática: e de eficácia na sua implantação. Um Barroco que, ao final, consolida um modo diverso e «nacional», a que não faltam sequer apetências de triunfalismo, na teatral volúpia do seu fulgor dourado. E que constitui a simultânea e cabal prova de que, a um tempo, se atingira o pico do abismo e o ar voltava a circular na nacional redoma.

É justamente no cadinho central desse próprio longo século e ciclo, que se inscreve, no seu recolhimento significativo e quase metafórico de

«corte de aldeia», o percurso original de Josefa de Ayala e Cabrera, a pintora de Óbidos (1630-1684) — e é daí que o seu mito irradia, desafiando o tempo de modo singular⁴. Por razões várias, em que a inusitada prenda feminina terá, talvez, a menor parte. Porque, decerto, com a sua obra se lograva, enfim, contrariar o afastamento sensível da produção artística nacional em relação às sendas normativas das artes maiores, suscitando uma natural visibilidade. Porque alcançou criar, e fazê-lo com escala, um cunho próprio e pessoal que a faria brilhar e distinguir no panorama raro, rarefeito e estruturalmente periférico da prática pictórica nacional. Por ter dado eficaz resposta, em «naturezas» de realismo inusitado ou, ao invés, em pinturas devotas de registo deliberadamente onírico, entre santos e santas e Meninos «pintados como bolos»⁵, a uma clientela crescente e aspirante, nos limites do marco cultural em que vivia, fosse ao experiencialismo sensorial, fosse à teatralidade da vivência, que o confinamento disciplinar eclesiástico reduzia ao marco do sagrado. E porque, enfim, o «país real» resistiria, por longuíssimo tempo (se não resiste ainda) às sucessivas vagas de uma internacionalização sempre verticalmente imposta, por isso mais epidérmica que dérmica, propiciando, assim, ao universo referencial da artista, uma fortuna que, noutra contexto, provavelmente não usufruiria.

Donde a reação contemporânea, no desconforto da sua percepção sobre a óbvia insularidade nacional no próprio quadro paralelo da pintura espanhola coetânea, e o seu distanciamento reativo em relação, mais que ao estrito valor, ao conjunto dos valores que enformaria a sua pintura e a esse entranhado apreço secular: «Pintava por devoção, sem dúvida: uma devoção ternurenta, xaroposa... O universo mental e cultural de Josefa, dado a ver na sua pintura, é pois anódino, dissolvido em açúcar, confirmando o epíteto por que foi celebrada: *mulher donzella que nunca*

⁴ Serrão (coord.), 1991, pp. 13-17.

⁵ Rio-Carvalho (pref.), 1971.

cazou»⁶. É por tudo isto que a correta valoração da obra, coerente e vasta, da pintora de Óbidos, não dispensa a integração no seu contexto: nesse Barroco a que respondeu.

Efetivamente, não pode negar-se-lhe a espessura de uma existência histórica, como halo que em seu redor fixaria; nem a força de uma poética original⁷, que venceria o tempo, garantindo-lhe um nicho incontornável na historiografia artística, tão cedo esta se afirmou enquanto disciplina. Sobretudo, porém, não poderá Josefa de Óbidos ser vista à margem do quadro singular em que decorreu a sua atividade e ao qual, afinal, alcançou responder com eficácia: quadro que é o de um «Barroco nacional», português, singular na sua formulação e desígnios, feito de treva e luz, que mais e mais se expande; de labor que se associa a arte; de uma poética devota mas festiva que, mais que ao realismo material e trágico, aspira ao transporte como meio e forma de expressão.

A sua arte (donde a fortuna que logrou) alcançaria outorgar corpo e voz, enfim (como na escultura fariam, quase sincronicamente, Cipriano da Cruz ou os monges barristas de Alcobaça), ao palco que o Barroco criara, e se impunha preencher, de uma narrativa a um tempo edificante e sensual, nos limites que o país lhe fornecia: por isso, a bem dizer, sensorial. Um Barroco, afinal, cujos ritmos a sua obra mesma haveria de repercutir, na evolução entre o tenebrismo original e uma paleta de fulgores, luzes e matérias,

que pouco a pouco vai desenvolvendo e exprime nas suas composições religiosas dos anos maduros em que, «na idade de pouco mais ou menos de cinquenta anos»⁸, se finou.

Obra de pintora (e é ato de bravura no Portugal de então) cuja apreciação por natureza impõe um olhar paralelo à realidade contemporânea ibérica, na senda da breve infância sevilhana e da verdadeira relação com o pai, Baltazar Gomes Figueira, de quem, afinal, rapidamente se emanciparia: juridicamente, com reflexos produtivos talvez nunca bem valorizados. Como importa um confronto com outras personagens — muito em especial Cipriano da Cruz — com as quais dividiria o palco nessa «igreja de ouro» em que, por muitos modos, o país de ilustrava.

Tema grande e complexo, no amplo arco definido entre a personagem, o mito e o contexto, a justificar nova investigação e, seguramente, o quadro demonstrativo que uma exposição permite: mesmo que dela novas questões venham a surgir. E é tema central, decerto, no contexto da arte portuguesa o desse Barroco nacional, sem cuja existência nem longa duração se não entendem a um tempo a obra de Josefa e a relação atávica que, com ela, a posteridade criaria. Foi isso o que se entendeu dever fazer: olhar, em simultâneo, a pintora no tempo e o tempo pelos olhos da pintora. Unindo, num mesmo ângulo de análise, *Josefa de Óbidos e a invenção do Barroco português*.

⁶ Pereira, 1989, p. 69.

⁷ Barghahn, 1997, pp. 63-69.

⁸ Serrão, Ob. Cit., p. 14.

QUE COISA É O «BARROCO PORTUGUÊS»?

ANTÓNIO FILIPE PIMENTEL

EXISTE UM «BARROCO PORTUGUÊS» — singular e específico no quadro global dessa corrente cultural e estética (a primeira de escala verdadeiramente global)? De que falamos quando a ele nos referimos? Em que circunstâncias se gerou? Que meios usou para expressar-se? A que desígnios respondeu? Todo um amplo conjunto de questões, porém fundamentais para a integração crítica da obra pictórica de Josefa de Óbidos, tendo em conta o facto incontroverso de ter sido percecionada ainda em vida (e em consequência celebrada) como um dos artistas que melhor soube responder às apetências representativas e imagéticas da sociedade contemporânea (que era a do Portugal barroco), nisso alicerçando uma estima e fama que, quase sem quebras, iria acompanhá-la até aos nossos dias. Dito de outro modo, a sociedade barroca portuguesa encontraria no imaginário desenvolvido e cultivado por Josefa um quadro representativo e estético no qual se comprazia e reconhecia, aureolando-a, por essa razão, de um halo sem rival e desse modo a convertendo, por excelência, na pintora do Barroco: por definição, na pintora do «barroco português».

De facto, a obra pictórica de Josefa de Óbidos (1630-1684) emerge como um astro isolado entre dois grandes ciclos, no esparso território da pintura seiscentista em Portugal: o que a antecedeu, protagonizado em Domingos Vieira, alcunhado *o Escuro* (ativo 1627-1678), que, na periferia de Velázquez,

retrataria a sociedade lusa dos anos da Restauração, e o que se lhe seguiu, correspondente ao último terço do século XVII, onde, em apetências já de internacionalização fomentada pela elite *estrangeirada* e pela superação da longa crise conjuntural que se seguiria à recuperação da autonomia, o panorama seria dominado pela grande produção de Bento Coelho da Silveira (1617-1708) em ambiciosas composições de história sacra que renovavam e atualizavam os interiores eclesiásticos — desta feita na periferia de Rubens... No cadinho central, dos anos 50 a 80, Josefa aparece, pois, sem rival, num quadro onde, essencialmente, perpassa apenas, quase fantasmático, o vulto discreto de Marcos da Cruz (?-1683). E, malgrado a sua implantação quase rural — pintando «em Óbidos» — e a evidente necessidade de enquadrar a sua produção no confronto com a pintura ibérica que a antecedeu, logrou criar uma expressão outra, que a distinguiu e fez valorizar, no quadro de uma poética original e coerente, que impede subsumi-la numa categoria estritamente periférica: antes responderá (com eficácia) a um barroco outro, também ele, que enformará o país nesses anos centrais de 1650-80: o «Barroco português», para cuja «invenção», por esse modo, contribuiria poderosamente. De que Barroco falamos?

No domínio da pintura, fica enunciado o breve panorama. O prolongar da crise, somando em cata-

dupa o empobrecimento e rarefação da elite encomendante entre os resgates de Alcácer Quibir (afetando nobreza e clero), a redução da estrutura áulica, a nova centralidade Madrid (onde se localiza agora o Conselho de Portugal e reside a nobreza de funções) e a reclusão da restante fidalguia aos seus domínios fundiários, com a consequente migração de artistas e dispersão das oficinas, geraria neste plano um quase vazio, que a conclusão do processo disciplinar contrarreformista, reduzindo as próprias necessidades de ilustração e catequese, permitiu em boa parte superar¹. Outro tanto sucederia no plano da escultura, onde a morte de João de Ruão (1580), último representante dos ciclos renascentista e maneirista, encerraria simbolicamente todo um tempo: o labor da pedra, desprovido agora de encomenda e escola, dissolve em vinte anos a tradição de um século² e os novos retábulos, de madeira e ouro, povoam-se de imagens hirtas, de objetivo essencialmente edificante, num gosto «reformado», onde as campanhas escolares (jesuítas, carmelitas) imporão a norma, na esteira ainda de um eruditismo quinhentista em que haviam brilhado Gaspar e Bernardo Coelho³.

Progressivamente popularizada e, sobretudo, anónima, a nova produção iniciará um novo e extenso ciclo, de mais de século e meio, de imaginária lígnea, policromada e dourada, que apenas adiantado já o século XVIII, com José de Almeida ou Machado de Castro, veremos regressar a nível autoral. Manuel Pereira, o grande vulto português da escultura em madeira deste tempo, será, na verdade, um madrileno, de atividade, produção e fama, e o universo pictórico de Josefa só encontrará um paralelo (com algum desfasamento cronológico) no labor dos monges-barristas de Alcobaça, que se inicia nos últimos anos da vida da pintora e na obra escultórica do beneditino Frei Cipriano da Cruz, que entrará mesmo pelo século XVIII — e para cuja génese, do mesmo modo, importa perscrutar o outro lado da fronteira e o lastro da escola castelhana.

Resta, por conseguinte, a arquitetura. Nesta, sabido é que o grande contributo do ciclo da Restauração é fruto da engenharia militar e da concentração nos objetivos de defesa das próprias estruturas pedagógicas, reorganizadas por então no paço régio. E, bem assim, que nesta, a introdução da modernidade e das escolas francesa e holandesa de fortificação iria a par com a nova plasticidade dos baluartes à *la Vauban*

e com uma estetização triunfalista e hórrida das portas de aparato, que dará terreno a inovadoras exibições ornamentais⁴. Bem mais conservadora, na arquitetura civil não deixariam, apesar disso, de experimentar-se novidades, quanto mais não seja uma turgidez nova na aplicação de frisos e pilastras — mesmo que renitentemente secos e toscanos (simplificados) —, em apetências de plasticidade e num gosto pronunciado pela espessa profundidade de aberturas murais, que potencia um jogo dramático entre sombra e luz.

Particular menção merecem, todavia, as experiências de inovação planimétrica de paracentralização, em especial em templos isolados e de modesta ou moderada dimensão. Com recurso às velhas receitas tratadísticas, renovadas pelo tratamento ornamental, constituirão ainda a base da obra finissecular de João Antunes⁵. Mas, sobretudo, expande-se agora, em especial nas moradas campestres, uma nova arte dos jardins, onde a água, ingrediente barroco de excelência, se introduz como elemento cénico, no jogo intrincado das sebes de buxo: mesmo que com objetiva timidez⁶. Arte do jardim (*hortus conclusus*) e o denso geometrismo dos seus talhões de buxo traem, em boa parte, o verdadeiro sentido do barroco português: barroco de interior, de reserva, que aí projeta um quadro sensorial que se quer sempre íntimo, de acesso restrito e sentido de algum modo iniciático: seja no recato do jardim murado e resguardado; seja nos sobrados da morada fidalga, da cela ou oratório monacal; ou ainda de um culto religioso só e parcialmente público, por isso que abrigado, também ele, à penumbra dos muros, preservado dos olhares profanos, de hereges que ao Reino aportavam e nele mais ou menos francamente circulavam. Por isso que a «festa» (por definição a festa litúrgica) se entendia também como fator identitário, assim indutora da coesão social, num país que, de algum modo, reinventava agora a sua identidade.

Um Barroco igualmente mais de superfície e de ornato que estrutural e plástico; mais do precioso da matéria que da sofisticação do conceito que subjaz e onde, por isso, «arte» é equivalente de «lavor», seja ele de cinzel, de goiva, de agulha, ou invenção poética (ou de pintura). Um Barroco, por isso mesmo, feito de «obra crespas e relevante»⁷, no que a expressão indicia sobre o ato de imprimir plasticidade ao que era estático e de facto o persiste sendo, estrutural-

¹ Pimentel, 2002b, pp. 243-245.

² Cf. Gonçalves, 2005.

³ Dias, 1995.

⁴ Moreira, 1986, pp. 67-76.

⁵ Pereira, 1995, pp. 37-42.

⁶ Carita e Homem-Cardoso, 1990, pp. 143 e segs.

⁷ Gomes, 1998.

mente, no exterior do ritmo por artifício imposto — seja por efeito de «encrespar» (isto é, frisar, sinónimo da palavra francesa *plisser*, aplicável a atividades domésticas, como o tratamento das roupas brancas, desde logo monacais), seja pelo de dar relevo ao que já existe, embora sem ele, ou que se considera insuficiente. Barroco de artifício, na verdade (que se entende por «arte»), apelando aos sentidos um por um (visão, tato, audição, paladar, olfato) e onde a festa se entende como obra total, na pleno das disciplinas congregadas — melhor dizendo, «integradas» (na arquitetura enquanto contentor).

Assim, pois, nos interiores domésticos, ao abrigo dos seus muros de espessura conventual, arcas, leitos, armários ou bufetes, replicam também eles, ainda, a tradição arquitetónica, na *secura severa* de uma estrutura fixada na transição do século. Mas do Brasil e da Índia aportavam agora as madeiras ricas e lustrosas, onde a luz jogava como seda. E, quebrando a paz serena do desenho, um frêmito se apossa da estrutura, encrespando as superfícies, num jogo rítmico, geométrico, e, sobretudo, sem fim, de «tremidos» animando as superfícies. É a «festa», também aí, imprimindo um movimento que há de completar-se de «torcidos» (agora, sim, sem-fim), antes ainda que a torção salomónica se apossa das colunas dos altares, em tardia repercussão berniniana filtrada (como sempre) por Castela⁸. A par, os tapetes da Índia, as sedas, os marfins e, muito em especial, as porcelanas, representarão, no país isolado da Europa, uma fonte nova de oxigenação formal, na sua associação feliz de arte a labor, que não tardará a ter repercussões: da imaginária aos tapetes bordados de Arraiolos; à renovação da cerâmica nacional; ao azulejo, enfim, reproduzindo, sem trasladação significativa, as «aves e ramagens» dos têxteis orientais.

Nos interiores litúrgicos todo este movimento se repercutirá e magnificará: desde logo no cenário cerimonial das magnas sacristias, povoadas de longuíssimos arcazes, de armários, de oratórios, em madeiras lustrosas bordadas a «tremidos». Mas, especialmente, no espaço teatral do templo, adjacente, onde a talha dos altares inicia o seu brilhante futuro, de par com o azulejo, onde o velho enxaquetado de molduras severas dá lugar agora (sobre a mesma grelha, ainda e como sempre) às padronagens multicolores (azul, amarelo, branco), que replicam, revestindo os muros, a riqueza dos têxteis ou dos guadamecis

de couro. E também as máquinas retabulares, orladas de figuras hieráticas como elas brunidas e estoçadas, prolongam igualmente na estrutura o antigo cânone serliano e a antiga e canónica decoração de «grutescos» e *rollwerke* — mas «relevante» agora, em volúpia crescente, por efeito dos enrolamentos curvilíneos de acantos, entumescidos, reforçando o efeito da luz pelo contraste com as sombras densas que entre eles se aninham.

O «brutesco», recriação barroca e lusa dos velhos ornatos eruditos divulgados pela gravura, triunfa agora, num exercício crescente de liberdade ornamental, que irá contaminar as coberturas, enchendo abóbadas e anunciando um tempo novo, onde a decoração tudo subverterá, em luxuriante festa dos sentidos — como contamina a mais arquitetónica das artes ornamentais: a ourivesaria, especialmente sacra.

Pelos finais do século, nascerá por esta via a «igreja dourada», subvertendo, por efeito da presença omnimoda da talha, o espaço inteiro, livre de toda a regra racional: numa não-arquitetura plenamente assumida. Pelo meio, porém, pouco a pouco, o País esforçava-se por aproximar-se à realidade dessa Europa transpirenaica, mais distante, na verdade, do que a Índia. Mas fazia-o pelos próprios olhos: buscando sempre a arte no labor. É assim que, da importação (como ocorrera com a porcelana oriental) não tardará a suceder-se a réplica da indústria sumptuosa e florentina dos embutidos de mármore lustrosos: iniciando uma produção local e maciça de «embrechados» (de «brutesco») que integrará (em mobiliário ou em revestimentos) no hino à Divindade da sua «igreja de ouro»⁹. Pelos anos de 70/80, pouco a pouco, um comércio significativo se estabelece: o da importação, a partir de Génova, de estatuária avulsa, quase sempre de função ornamental, com que se busca empreender um realinhamento aos padrões de fora.

Mas eram brancas e assépticas as estátuas, na sua linguagem fria emitológica, adquirida pelos encomendantes como alarde de cosmopolitismo. As histórias que importava contar, no interior dourado das igrejas, capelas e oratórios onde a sociedade do Portugal barroco verdadeiramente se reconhecia, necessitavam de cor e luz e brilho e de transpor materialidade ao que era espírito, conservando a distância terral: com isso transportando e elevando o seu contemplador. Foi essa a missão cumprida por Josefa de Óbidos. E a razão central do seu feliz sucesso.

⁸ Pimentel, Ob. Cit., p. 246.

⁹ Coutinho, 2011.

CONSTRUINDO A «IGREJA DE OURO»: CARÁTER DO BARROCO PORTUGUÊS

ANTÓNIO FILIPE PIMENTEL

QUANDO, EM 1697, mais de década e meia decorrida sobre o passamento de Josefa de Óbidos — mas em pleno ciclo operativo de Frei Cipriano da Cruz —, o ilustre sacerdote e teólogo Francisco de Santa Maria dava à estampa a sua obra *O Ceo Aberto na Terra*, crónica das congregações loias em Portugal (oferecida a D. Pedro II, com frontispício ornado da efígie de seu pai, D. João IV, assinada *Phi. Bouttats Ju. Fecit Antuerpia*), não somente o Barroco português encerrara já o seu processo de formulação, como atingira o zénite, divulgando-se, na talha, o retábulo de «estilo nacional» e iniciando-se a edificação das primeiras «igrejas todas de ouro»: justamente destinadas (mesmo que de tal fosse decerto inconsciente) a dar espessura material ao título adotado.

Na verdade, sopravam mesmo já os ventos de uma aspiração de abertura internacional, não de orientação flamenga, à maneira antiga — como se expressara na chamada régia de Dirk Stoop, pelos idos de 40 e no próprio frontispício ainda se ilustrava —, mas à maneira nova, italiana, num vai-vem de barcos, de Génova a Lisboa. Assim chegavam, em número crescente, estátuas de mármore, destinadas à modernização de palácios e jardins (mesmo uma fonte de Bernini, para os «estrangeirados» Ericeiras¹) e, muito especialmente, se divulgava a voga (à florentina) dos ricos embutidos multicolores de pedrarias (ou «embrechados»), cujo luxo, porém, propício aos

exercícios do «brutesco», se adossaria bem à emotiva polifonia das igrejas de ouro.

Tudo isto, é certo, iniciaria uma fissura no ambiente estético homogêneo do Barroco português, que o século XVIII amplamente alargaria². Mas, por ora, era ainda de «abrir o Céu na Terra» que essencialmente se tratava. Ao perscrutar o sentido que o Barroco revestiria em Portugal (penetrando, em consequência, no carácter e natureza do «Barroco português»), importa analisar, mesmo que fugazmente, a própria natureza da sociedade a que responderia: a sociedade seiscentista, globalmente entendida, antes de a permeabilidade do aparelho dirigente à nova elite «estrangeirada» lhe perturbar a fisionomia.

Efetivamente, tanto por efeito da crescente periferização do Reino nas décadas iniciais do século que agora findava, como pela dureza conjuntural das circunstâncias nos anos pós-Restauração, tudo contribuíra para um reforço, nos planos cultural, ideológico e das mentalidades (com inerentes consequências no da sociabilidade), das características, já de si conservadoras, da sociedade do *Ancien Régime*: circunstância a que não seria alheia a própria debilidade do poder central suscitada pelos avatares da sucessão na nova dinastia. Nesse contexto, a partilha da autoridade entre a Coroa e os mais representativos setores da nobreza e do clero, reforçando a capacidade económica dos estratos não produtivos,

¹ Delaforce *et al.*, 1998, pp. 804-811.

² Pimentel, 2002b, pp. 247-249.

refletir-se-ia no paulatino enfraquecimento da classe mercantil, favorecendo a rigidez social. À hipertrofia das classes dominantes corresponde a progressiva uniformização do terceiro estado, num quadro económico e mental de reforço dos valores de natureza nobiliárquico-eclésiástica³. Por seu turno, a uma aristocracia numerosa, mesmo que em extremo variada em termos de fortuna e influência, correspondia um clero também ele heterogéneo, mas, especialmente, muito populoso, repartido entre século e clausura, opulência e penúria, que faria comentar aos estrangeiros: *C'est ici le pays des moines*⁴.

Assim, isolada na extremidade da Europa, em comunhão secular (mesmo que belicosa) com a vizinha Espanha, a sociedade portuguesa evoluiria, nas suas crenças como nos seus modos, num ritmo lento. Gerada no convívio com as culturas islâmica e hebraica, fascinada depois com o refinamento das civilizações orientais e esse «novo mundo» que os seus olhos descobriam, desenvolve formas *sui generis* de sociabilidade e de cultura que a integram num conjunto ibérico, diferenciando-a dos padrões europeus. Estarão neste caso, aliás, as práticas «mouriscas» de reclusão feminina, tanto mais restritivas, na verdade, quanto mais elevada a hierarquia, herdadas de tempos ancestrais, e, a fazer fé nas fontes disponíveis, mais constrangedoras, ainda, por cá que no país vizinho⁵. A um quadro social demograficamente marcado pela presença omnívota do clero e amplamente limitado por estrangimentos de cariz religioso; a um ambiente cultural igualmente cerceado por confinamentos da mesma natureza, acresceria um marco estético onde o distanciamento que se opera em relação à marcha paralela do Barroco europeu, difusamente apreendida em termos de artifício e volúpia formal, seria compensado pela sedução das produções orientais (na sua associação entre «lavor» e «arte»), tudo se conjugando ativamente para o reforço desta conjuntura.

Nesse contexto e em compensação do esforço construtivo militar (onde, porém, o Barroco erudito dos tratados ia operando uma eficaz penetração), o investimento em edificações eclésiásticas beneficia de uma global validação social, do mesmo passo que a religião se afirma, igualmente, como um importantíssimo fator de coesão social: o único, talvez, que na multiplicidade das suas práticas congrega a totalidade de um corpo, no mais rigidamente estratificado. A crescente complexidade do culto barroco, de apelo progres-

sivamente sensorial; a variedade das suas manifestações e práticas, facilitando a extroversão; os próprios mecanismos institucionais em que se apoia fazem dele um elemento fundamental na existência quotidiana da comunidade, onde, na verdade, o catolicismo enforma a globalidade da expressão social. Por outro lado, serão as manifestações ligadas ao culto o essencial ponto de relação do elemento feminino com o exterior doméstico — e, por conseguinte, o único espaço disponível de relacionamento transversal.

Em consequência, o culto religioso converte-se na manifestação por excelência do Portugal barroco e cada celebração num microcosmos que resume o macrocosmos social. Já muito andado o século XVIII, ainda um forasteiro, Link, haveria de captar, provavelmente em tons exagerados: *On va à la messe, parce qu'on n'a pas d'autre promenade; je dirais même qu'on n'aime les cérémonies religieuses que sous le rapport de l'amusement. On suit les processions, comme on cour à l'opéra*⁶. Mas é certo que também Cunha Brochado, com meia vida na centúria de Seiscentos, haveria de escrever: «Para ver Lisboa de huma vez fui ver a Proceissão do Corpo de Deus»⁷.

O culto é, pois, vivido antes de tudo como festa. Festa religiosa, sem dúvida, produto de uma vivência da fé que tende a interiorizar-se verdadeiramente quando se apresenta dramatizada ao crente, mas, para o Portugal de então, essencialmente, «a festa». E, mais do que qualquer outra instituição, esta assegura, pela sua força plástica, pelas emoções que desperta nos participantes — em simultâneo espectadores e atores; pelo sentido coletivo que estimula de comungar das mesmas crenças e ideais; pelo seu poder, enfim, de sublimar tensões e de aplacar conflitos, uma função capital de unificação social⁸. No Portugal pós-Restauração, enformado já literariamente pela cultura barroca do artifício, a consolidação da independência e a paulatina superação da crise conjuntural que o afetava virão de par com uma adesão psicológica ao valor catártico da festa como celebração global e identitária.

Num contexto desta natureza, em que o catolicismo enforma, em toda a sua extensão, a própria expressão da sociabilidade, a sociedade portuguesa exteriorizar-se-á, fundamentalmente, no miúdo exercício da multiplicidade das práticas devotas, elas mesmas crescentemente dramáticas na sua extroversão. Em termos globais, pois, tratar-se-á, es-

³ Godinho, 1975, pp. 89-105 e 113.

⁴ Carrère, Joseph-Barthélémy François, *Voyage en Portugal et particulièrement à Lisbonne*, Paris, 1798, p. 273.

⁵ Pimentel, 2002a, p. 47.

⁶ Link, 1803-1805, tomo I, p. 286.

⁷ Brochado, 1816, p. 184.

⁸ Wunenberg, 1977, pp. 34, 102-103 e 135; Dubois, 1973, p. 163; Bebian, 1989, pp. 189-190.

sencialmente, de um fenómeno de sublimação das formas tradicionais de comportamento — designadamente de recato e invisibilidade feminina — dentro de um quadro contrarreformista de substituição das práticas laicas de sociabilidade por obrigações religiosas e devotas que tendem a multiplicar-se e complexificar-se. Por sua vez, a ação reguladora da todo-poderosa Inquisição, especialmente sensível ao nível da organização do quotidiano, bem como a perda da independência, com o conseqüente desaparecimento da Corte e da sua função exemplar (precária e lentamente reconstituída no quadro crítico da sucessão régia), agindo no sentido do isolamento, constituiriam fatores poderosos na sedimentação de uma estrutura que levaria muito tempo a erradicar. Assim, severamente limitada à miúda observância das obrigações devotas toda e qualquer forma de convívio social, a «igreja» parece afirmar-se como único espaço viável, substituindo entre nós o lugar que, lá fora, ia sendo ocupado pelo «salão».

Não espanta, pois, a teatralidade que dela se apodera, nem que, por essa via, o templo se converta em espaço de representação — e de projeção das representações comuns —, acentuando a dramaticidade da sua própria organização formal. Igrejas-caixas, na terminologia adotada por George Kubler⁹, na tradição conservadora quinhentista, têm no púlpito — dispositivo essencial da oratória sacra, onde as *artes moriendi* consagram a necessária antinomia ao «bem viver»¹⁰ — ingrediente essencial da dinâmica emotiva que importa estabelecer, apetrechando-se de palcos polivalenciais, pela ênfase dourada do altar, que a complexidade cultural e religiosa (incluída a proliferação das missas de sufrágio) fará disseminar por todo o espaço. As escassas e diminutas experiências de pulverização espacial, pela reabilitação da planimetria centralizada, ela mesma de base quinhentista, mais não farão que reforçar a nova polissemia do ambiente litúrgico.

Num quadro entusiasta de adesão voluptuosa aos valores sensoriais do ornamento (em «obra crespada e relevante»¹¹), a distinção entre o marco arquitetónico e os dispositivos de que seria por natureza escrínio deixará mesmo, pouco a pouco, de operar-se, pela sucessiva (e é conceito operativo que importará reter) contaminação mural por efeito do adestramento de sanefas, mísulas, painéis e uma ampla panóplia de recursos, diacronicamente adicionados e mobilizá-

veis na respetiva «armação» festiva, em cujo marco atinge o zénite a dinâmica teatral que se ambiciona. É a «igreja-toda-de-ouro», coroando o desenvolvimento paralelo do retábulo dito «nacional», que, por seu turno, assinala, na estrutura concêntrica de arquivoltas torsas, recobertas de pâmpanos e *putti*, encenando a glória da eucaristia, a superação final da tradição «chã». E a unidade eficaz deste *work in progress* advém a um tempo da implosão do nexos racional e da presença omnimoda do metal precioso, de valor em simultâneo emotivo e simbólico¹².

«Obra de arte total», nela convergem todas as disciplinas e todos os horizontes, do Ocidente ao Oriente, numa assimilação de mundos em benefício dos sentidos: talha e azulejo; ourivesaria e têxteis; escultura e pintura. O deslumbramento do olhar, entre o cenário aurifulgente e a gestualidade dramática do orador sagrado, vai de par com o da audição, arrebatada pela oratória e pela música, onde a polifonia faz a sua aparição; com o do olfato, seduzido pelo odor intenso de flores, velas e incenso, num quadro estético de valor eminentemente «táctil» e ao qual, por naturais razões rituais, mesmo o paladar não é alheio...

Ambiente eminentemente sensorial e retórico, encontrará na escultura, de uma monumentalidade sem precedentes, de Frei Cipriano da Cruz (como, a par, fariam os barristas de Alcobaça — ou, décadas volvidas, havia ainda de fazer Jacinto Vieira na sua teoria hagiográfica de Arouca¹³) a dimensão teatral e edificante que lhe era por natureza imprescindível. Porém, ambiente igualmente lírico, onde, na caixa de que o ouro pouco a pouco se apodera, o espaço se dissolve por eliminação dos seus limites, reconhecerá em Josefa de Óbidos, na sua especial capacidade de pintar o natural e a volúpia dos sentidos em que a arte do «bodegonismo» especialmente a adestraria, a personalidade capaz de adicionar-lhe uma nova dimensão essencial: a transcendente, abrindo o «Céu na Terra», em eficaz recriação do imaginário descritivo e poético que a parenética em paralelo difundia.

Esta a razão essencial do universo lírico em que se aplicou — em rutura com a tradição tenebrista e realista de que emergiria, ao invés do que sucederia no cultivo das suas «naturezas». Essa, talvez, a razão por que se emancipou — no plano jurídico como no pictórico. Da eficácia que alcançou, testemunha exemplarmente (num país barroco de longa duração) a invulgar fortuna que lhe aureolaria a póstuma memória.

⁹ Kubler, 1988, pp. 153-160.

¹⁰ Pimentel, 1991, pp. 245-246.

¹¹ Gomes, 1998.

¹² Pimentel, 2002b, pp. 245-247.

¹³ Pimentel, 1986, pp. 524-525.

EXPOSIÇÃO

PROJETO

Museu Nacional de Arte Antiga
António Filipe Pimentel

ORGANIZAÇÃO

Museu Nacional de Arte Antiga

PRODUÇÃO

Ritmos

COMISSARIADO

Joaquim Oliveira Caetano
Anísio Franco
José Alberto Seabra Carvalho

COORDENAÇÃO

Museu Nacional de Arte Antiga
José Alberto Seabra Carvalho

Ritmos

José Eduardo Martins / José Barreiro

PROJETO MUSEOGRÁFICO

Manuela Fernandes, DGPC

DESIGN GRÁFICO

FBA./Ana Simões, Daniel Santos,
Eduardo Nunes, Rita Marquito
e Ana Soares (motion design)

PRODUÇÃO GRÁFICA

Marco Carvalho – coordenação

TEXTOS

Miguel Soromenho

TRADUÇÃO

John Elliott

CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Museu Nacional de Arte Antiga
Intervenção na pintura e escultura

Conceição Ribeiro

Maria Monsalve, Contrato Emprego-
-Inserção + / IFFP

Ricardo Guimarães, Contrato Emprego-
-Inserção + / IFFP

Susana Campos

Teresa Serra e Moura, bolsa FCT
(SFRH/BGCT/51497/2011)

Laboratório José de Figueiredo /DGPC
Intervenção no cat. 133

Metal/Ourivesaria:

Belmira Maduro

Mariana Cardoso, bolsa FCT (SFRH/
BI/51520/2011)

Jenni Lankinen e Petteri Liikkanen,
Metropolia University of Applied
Sciences, Finlândia

Paula Monteiro

Escultura/LJF:

Elsa Murta

Jenni Lankinen e Petteri Liikkanen,
Metropolia University of Applied Scien-
ces, Finlândia

Laboratório Analítico:

Lília Esteves

Laboratório Fotográfico:

Luís Piorro, bolsa FCT (SFRH/
BGCT/51651/2011) – fotografia

Jorge Oliveira – radiografia

REGISTRAR

Ana Kol Rodrigues

Madalena Thomaz

CONSTRUÇÃO

J. C. Sampaio, Lda.

TRANSPORTES

Feirexpo

SIT Grupo Empresarial, S. L.

MONTAGEM

Feirexpo

ILUMINAÇÃO

Vitor Vajão, Atelier de Iluminação
e Eletrotecnia, Lda.

SEGUROS

LUSITANIA, Companhia de Seguros, S. A.

SEGURANÇA

Luísa Penalva

VIGILÂNCIA

Museu Nacional de Arte Antiga
Rui André Alves Trindade

Ritmos

António Mendes

MARKETING

Joana Carapeto

MERCHANDISING

Forbidden Merch

BILHÉTICA

Catarina Viana

CATÁLOGO

COMUNICAÇÃO

Museu Nacional de Arte Antiga

Paula Brito Medori – coordenação

Ana Sousa, bolsreira FCT (SFRH/
BGCT/52180/2013)

Ramiro Gonçalves, bolsreiro FCT (SFRH/
BGCT/33806/2009)

Rui Mestre

Ritmos

Andreia Criner

SERVIÇO DE EDUCAÇÃO

Museu Nacional de Arte Antiga

Adelaide Lopes

Ana Rita Gonçalves

Irina Duarte

Marta Carvalho, Contrato Emprego-
Inserção + / IFFP

Míriam Duarte, Contrato Emprego-
Inserção + / IFFP

Ritmos

António Pedro Mendes

Rui Abreu

Pedro Fortes da Silva

Inês Silva

Pedro Berga

Sofia Machado

Diana Ramos

Margarida Barros

COORDENAÇÃO CIENTÍFICA

Anísio Franco

António Filipe Pimentel

Joaquim Oliveira Caetano

José Alberto Seabra Carvalho

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Ana de Castro Henriques

AUTORES

Anísio Franco

António Filipe Pimentel [AFP]

Diogo Ramada Curto, IPRI-Faculdade

de Ciências Sociais e Humanas da

Universidade Nova de Lisboa

Filipa Lowndes Vicente, Instituto de

Ciências Sociais da Universidade de
Lisboa

Joaquim Oliveira Caetano [JOC]

José Alberto Seabra Carvalho

Luísa Penalva

Maria João Vilhena de Carvalho

Nuno Vassallo e Silva, Diretor-Geral do
Património Cultural

Rui André Alves Trindade

Vitor Serrão, Historiador de Arte /

ARTIS—Instituto de História da Arte

da Faculdade de Letras da Universidade
de Lisboa

DESIGN GRÁFICO

FBA./João Bicker

PAGINAÇÃO

FBA. /João Bicker e MNAA /Ana Sousa

APOIO TÉCNICO

Ramiro Gonçalves

REVISÃO

Imprensa Nacional-Casa da Moeda

FOTOGRAFIA

António Sacchetti: fig. 8.

Arquivo MNAA: figs. 24, 29-34, 49-52.

Arquivo MNMC / José Meneses: 103,
126-131.

Banco de Portugal: 102.

Biblioteca Nacional de Portugal:

figs. 10-17.

Cabral Moncada Leilões / Vasco Cunha
Monteiro: fig. 5.

Carlos Vasconcelos e Sá: 12.

Coleção do Museu de Lisboa / Câmara
Municipal de Lisboa: fig. 3.

Coleção Privada, Cortesia Galerie
Mendes – Paris: 22.

COPYRIGHT©PATRIMONIO NACIONAL:
63, 64.

Departamento do Património Histórico
e Artístico da Diocese de Beja: fig. 9.

DGPC/ADF: 6, 25, 76, 77; fig. 37; Carlos

Monteiro: 46; Francisco Matias: 132;

Giorgio Bordino: fig. 59; José Pessoa:

1, 3-5, 7-10, 15, 16, 19, 21, 23, 24, 26-30,

33-35, 38-40, 42, 44, 48, 51, 66-74, 79, 81,

83-89, 92-101, 104-108, 112-121, 123; figs.

25-27, 35, 36, 38-46, 53-58, 60, 61; Luísa
Oliveira: 17, 20, 41, 43, 52; Manuel Palma:

133; Paulo Ruas: 14.

DGPC/LJF/Luís Piorro: 11, 31, 32, 37, 45,

47, 49, 50, 53, 75, 78, 109-111, 22, 124.

Ex S.S.P.S.A.E e per il Polo Museale della
città di Firenze - Gabinetto Fotografico:

fig. 21.

Foto Vitor Serrão: fig. 6.

Foto Filipa Vicente: figs. 18, 22.

Francisco Fernández / Unidad Móvil: 61.
João Nunes da Silva: fig. 7.
Joaquim Real/Fundação da Casa de
Bragança, Museu-Biblioteca da Casa de
Bragança: 36.
Jorge Ricardo / Atelier 19: 55-60; fig. 48.
Júlio Marques / MSR / SCML: fig. 4.
Município de Óbidos: 2; figs. 1, 2.
© Museo Nacional del Prado. Madrid:
62, 90.
Museu de Aveiro: 125.
Pedro Aboim Borges: 80.
Pedro Aguiar Branco: 18.
Pedro Corrêa da Silva: 82.
Pedro Lobo: 13, 54.
Pepe Morón: 65, 91.
Photo © RMN-Grand Palais (musée du
Louvre) / René-Gabriel Ojéda: fig. 28.
© Rieunier & Associés – Paris: fig. 47.
Roma, Accademia Nazionale di San Luca:
fig. 19.
Su concessione del Ministero dei beni
e attività culturali e del turismo, Polo
museale regionale del Piemonte: fig. 23.
The Raczyński Foundation at the
National Museum in Poznań: fig. 20.

IMPRESSÃO E ACABAMENTO
Imprensa Nacional-Casa da Moeda

CAPA
Pormenor de cat. 107
Fotografia FBA. / João Margalha

© da edição MNA e INCM

ISBN
978-972-27-2374-9

DEPÓSITO LEGAL
390102/15

N.º DE EDIÇÃO
1020497

TIRAGEM
2000 exemplares

O Museu Nacional de Arte Antiga
agradece a todos os particulares
e instituições nacionais e estrangeiras
a generosa cedência de obras para esta
exposição, bem como a todos aqueles que,
por qualquer forma, colaboraram neste
projeto.

PARCEIROS INSTITUCIONAIS

