Poder de convencimento e narração imagética na pintura portuguesa da contra-reforma

A influência de um gravado segundo Seghers numa tela do Convento dos Paulistas de Portel

The power of persuasion and images narrative in counter-reformation

Portuguese painting: the influence of an engraving following Seghers in a canvas of the Paulistas Monastery at Portel

Vítor Serrão

Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/cultura/2951>

DOI: 10.4000/cultura.2951

ISSN: 2183-2021

Editora

Centro de História da Cultura

Edição impressa

Data de publicação: 1 Janeiro 2005

Paginação: 65-76

ISSN: 0870-4546

Referência eletrónica

Vítor Serrão, « Poder de convencimento e narração imagética na pintura portuguesa da contra-reforma », *Cultura* [Online], vol. 21 | 2005, posto online no dia 26 maio 2016, consultado a 21 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cultura/2951> ; DOI : 10.4000/cultura.2951

Este documento foi criado de forma automática no dia 21 Abril 2019.

© CHAM — Centro de Humanidades / Centre for the Humanities

Poder de convencimento e narração imagética na pintura portuguesa da contra-reforma

A influência de um gravado segundo Seghers numa tela do Convento dos Paulistas de Portel

The power of persuasion and images narrative in counter-reformation

Portuguese painting: the influence of an engraving following Seghers in a canvas of the Paulistas Monastery at Portel

Vítor Serrão

1.

A História da Arte reconhece hoje o papel muito destacado que foi assumido pela imagem gravada nos sucessivos processos de evolução artística. Não é mais possível tentar compreender-se, hoje, o sentido das obras de arte – como sejam as produzidas em fases históricas tais como o final da Idade Média ou o Renascimento e o Maneirismo, por exemplo – se ignorarmos os interstícios da concepção e da produção à luz de categorias operativas e de constrangimentos ideológicos que envolvem sempre os clientes, os artistas e os públicos.

É por isso que o estudo da fonte gravada como referência ilustrativa do fazer das obras de arte se multiplicou ao longo dos últimos anos, em dimensão meramente iconográfica ou, também, no quadro mais vasto e mais interessante de um enfoque iconológico.¹ A análise das fontes imagéticas disponíveis em cada época, sejam as estampas de livro ou as gravuras avulsas, explica-nos alguma coisa sobre fontes poderosas de conhecimento e, muitas vezes também, de inovação que envolvem o acto criativo, do mais erudito ao de dimensão periférica.² O valioso papel assumido pela arte da ilustração como instrumento cognitivo da memória imagética, quer em termos de manutenção de códigos formais, quer da sua cíclica renovação em determinados períodos, começa a ser melhor percebido pelos

historiadores de arte, permitindo dialogar melhor com as formas enquanto parcelas de um programa consistentemente elaborado, caracterizar os códigos artísticos enquanto testemunhos eloquentes e trans-contextuais, entender as flutuações de gosto e de estilo mais ou menos perceptíveis num corte diacrónico de existências patrimoniais, e deslindar os níveis de correspondência que (como se atesta com clareza na pintura e em outras artes dos séculos XVI e XVII) cumprem esse desejo de assimilar e unificar tipos de linguagem diversos com o objectivo de globalizar formas mais complexas de comunicação.³ Intimamente ligada, sempre, a fontes literárias de conhecimento (poesia, oratória, parenética, sermonologia, tratadística, literatura de viagens, etc), a arte da gravura, nas suas vertentes mais decorativas ou simbólicas (como a emblemática, o grotesco romano e outras formas *all'antico*), cumpre um papel singular na busca de unidades de significação de uma determinada fase artística ou época histórica, como reforço de conhecimento.⁴ E é interessante verificarmos que, tanto no centro artístico do momento como num determinado foco periférico, a novidade de uma fonte gravada possa assumir um papel de atracção e modernidade; esse papel é de tal modo actuante na memória, na sensibilidade e no gosto dos mercados envolvidos que a originalidade do fazer, derivada de fontes ilustradas de vanguarda, pode superar os modelos iconográficos impostos e abrir o mundo da produção artística local a novos desafios.⁵

Como se sabe, a crescente importância da ilustração livresca e da estampa solta na cultura portuguesa da Idade Moderna, sobretudo com a Contra-Reforma, criou formas de comportamento diversificado por parte dos artistas, muitos deles utilizando a fonte gravada com estrita dependência formal, quando não sem consciência memorizável da sua origem, havendo outros casos, porém, em que a estampa era, para o artista, mais que um referencial temático ou formal, um instrumento de renovação, marcado pela intencionalidade dos tipos iconográficos. Já tivemos oportunidade de destacar, na arte portuguesa do tempo da Contra-Reforma, época em que abundou a presença da estampa de importação italo-flamenga, inúmeros testemunhos de uma e outra atitude na pintura, na iluminura e na escultura.⁶ Uma das vias em que a novidade do gravado se expressou foi na divulgação de originais de grandes mestres italianos, flamengos e franceses que, a par das estampas de ornamento (*brutesco*, etc.), se imiscui profundamente no gosto dos nossos artistas, internacionalizando-lhes as referências e atenuando, em muitos casos, a falta de contactos artísticos além-fronteiras. Durante o século XVII, época de particular isolamento e dificuldades intestinas, esse papel da ilustração estrangeira assumiu proporções assaz interessantes que explicam, em parte, a originalidade e diversidade dos processos criativos dos nossos pintores.

Não é demais realçar a desatenção com que, pese o esforço recente da História da Arte, alguns períodos da cultura artística portuguesa têm sido avaliados, em cores de injusta menorização. À medida, porém, que as metodologias de abordagem globalizante e o recenseamento de espécimes no terreno forem sendo cumpridos, o conhecimento sobre a realidade da nossa produção irá permitir revalorizar esses e outros acervos, apreciando-os na exacta medida do contexto em que foram concebidos e produzidos.

Fig. 1. *Cristo perante Caifás e negação de Pedro*, tela atribuída ao pintor João da Cunha, de cerca de 1660-70, num altar da igreja do Convento paulista de Nossa Senhora do Socorro, de Portel.

2.

O caso do painel seiscentista alentejano que elegemos para melhor se exemplificar esta análise ligada ao uso da gravura em tempo de Contra-Reforma é, sob todos os pontos de vista, singular.

Existe no Convento dos frades paulistas de Nossa Senhora do Socorro, na vila alentejana de Portel, uma grande tela penumbrista que chama a atenção dos visitantes. A estrutura compositiva permite atestar o modo consciente, e consequente, como certos artistas do século XVII, mesmo limitados a uma curva de actuação periférica, recorriam às fontes disponíveis e as sabiam usar, dentro das dificuldades e do controle vigentes, como verdadeiras experiências de liberdade criativa. Esse quadro decora um altar da banda esquerda da nave dessa igreja, preenchendo o vão central do respectivo retábulo. Trata-se de um painel retabular que se impõe pela intrínseca qualidade de execução plástica e pelo estudado poder de convencimento que, através de uma bem articulada narração policénica, o seu discurso imagético propõe ao olhar dos visitantes mais atentos, ao mesmo tempo que tenta gravar como legado aos públicos futuros uma imagem aberta de comunicação.⁷

À primeira vista, parece tratar-se de mais um testemunho plástico (conquanto particularmente acima da mediania), daquele tipo de pintura de convencimento em que a arte portuguesa sob signo do Concílio de Trento foi tão fértil, com peças muitas vezes de uma confrangedora repetitividade formal, onde era exclusivo o objectivo da catequização das populações.⁸ Dentro dos princípios contra-reformistas à época dominantes, antes de mais, estamos perante uma obra concebida e executada segundo o conceito romano tridentino da *arte senza tempo*,⁹ com acento numa imagem didascálica em que a representação iconográfica, o jogo de claro-escuro, as poses articuladas das figuras e grupos, a modelação claro-escurista e os trechos de enquadramento cenográfico, se complementam face ao objectivo de catequizar através do olhar dos fiéis e impressionar o

espectador para os mistérios da fé católica. De facto, a peça segue fielmente os princípios de *nihil profanum, nihil inhonestum* prescritos pelos teólogos tridentinos em relação às «imagens sagradas» e que produziu tantas centenas de peças, muitas vezes convencionalizadas e sem chama, aptas a funcionar tão-só num amplo processo de legitimação de princípios.¹⁰

Vendo-se a tela seiscentista do convento de paulistas de Portel com a devida e justificada demora, verificamos que, bem ao contrário, ela superou esses objectivos primeiros e se soube deleitar numa construção imagética mais sedutora e complexa. O artista visava, sem dúvida, tornar a sua composição bíblica mais atractiva, cruzando no seu tecido duas ou mais «histórias» a fim de dinamizar o seu sentido pedagógico – e, também, o seu sabor artístico. Trata-se de um grande quadro do ciclo proto-barroco, pintado a óleo sobre tela, medindo 1 m, 600 de alto por 1m, 900 de largura, que representa a cena evangélica de Jesus Cristo perante Caifás, um episódio muito corrente nas figurações da Paixão de Cristo e que mereceu ao pintor um tratamento cenográfico bastante eficaz e, de certa maneira, original, na medida em que explorou – caso raro entre nós – certas derivas do «caravagismo» italiano.

Por um lado, o pintor juntou na cena o passo de *Jesus Cristo perante Caifás* ao da *Negação de São Pedro*. Por outro, desdobrou a composição em dois registos de narração complementares e interligados, tendo o superior, ao centro, a figura de Jesus, de pé e num recorte luminoso, rodeado por soldados romanos em ambiência penumbriada, junto a um trono onde o sacerdote Caifás, acompanhado por fariseus que com ele dialogam, se apresta a julgar o cativo; à esquerda, em plano afastado, vemos a figura de São Pedro, de mãos postas, numa pose atormentada depois da tripla negação, assistindo ao julgamento; enfim, no registo inferior, em ambiência iluminada *a la candela*, algumas figuras de assistentes jogam cartas e gesticulam em surdo diálogo, com uma esbelta figura feminina em *contrapposto* e outras personagens ataviadas ao gosto seiscentista, numa espécie de «quadro de género» que se configura algo à margem do drama que se desenrola no registo cimeiro.

Estamos perante um painel de merecimento, executado a óleo sobre tela no último terço do século XVII para decoração de um altar (hoje de invocação de São Luís, Rei de França), o segundo da banda da Epístola, no corpo da igreja do Convento de Nossa Senhora do Socorro. Além da grande tela que centra o altar, existe uma outra, *Cristo com a cruz às costas*, no remate, mas de qualidade inferior e de cronologia mais recente, coeva da remodelação barroco-joanina do altar.¹¹ Este convento, de frades eremitas da ordem paulista, fora fundado na vila de Portel pelo sétimo Duque de Bragança D. Teodósio II (1583-1630) no princípio do século XVII.¹² Aliás, existira já em Portel, antes, um eremitério dos monges paulistas, filiados na Casa da Serra d'Ossa, que remonta a 1420, quando esta ordem dispôs de ermida no sítio do Corte de Agua dos Infantes, no termo da vila, mas foi por iniciativa do culto Duque D. Teodósio II, que a comunidade de frades eremitas se mudou provisoriamente, em 1598, para a Ermida de São Luís, Rei da França, erguida no Rossio da vila, sendo reitor Frei Pedro de Jesus, enquanto a sede definitiva se não acabava de construir. Findas as obras de construção da nova igreja-sede, o cenóbio, provavelmente devido a traças de Pêro Vaz Pereira (c. 1570-1643), o arquitecto do Duque, seria sagrado, finalmente, em 1607, antecedido de solene procissão em honra de Nossa Senhora do Socorro. Trata-se de um templo de severo «estilo chão», dentro do gosto de austeridade vigente nas construções da ordem paulista.

Fig. 2. Pormenor da tela *Cristo perante Caifás e negação de Pedro*, de João da Cunha (?), cerca de 1660-70. Igreja do Convento de Nossa Senhora do Socorro, de Portel.

3.

Olhemos mais demoradamente a tela que nos ocupa: apesar do deplorável estado de conservação em que a tela se encontra, a justificar urgente restauro, ela revela qualidades plásticas acima da mediania, ainda que dentro do quadro da pintura regional, pois atesta uma visão pictural agitada e nervosa, atenta às dinâmicas da cenografia barroca portuguesa da segunda metade de Seiscentos, que se destaca pela cuidada ciência compositiva de que o artista deu mostras. Ao contrário do que foi tendência comum na produção pictural destes anos, servida quase sempre por propósitos didascálicos de grande clareza e simplicidade (no caso, através dos gravados dos irmãos Wierix divulgados na obra do Padre Jerónimo Nadal, S.J., *Evangelicae Historiae Imagines*, saída em Antuérpia em 1593), este painel da igreja dos frades paulistas de Portel procurou servir com outra complexidade e recursos plásticos a comunicabilidade com os fiéis. De facto, não é comum, na nossa produção de imagens do século XVII, encontrar peças artísticas onde a dimensão humana e a dramaticidade espiritual da cena de convencimento se desdobrem em níveis policénicos de narrativa dual, muito sugestivos pelo seu "atestado de veracidade".

A cena inferior, na sua evidenciada derivação caravagesca, de todo inesperada no contexto da pintura proto-barroca alentejana, remete para o conhecimento de uma fonte gravada precisa, conquanto rara: a estampa com a cena da Negação de São Pedro aberta pelo célebre gravador nórdico Schelte à Bolswert,¹³ baseada por seu turno numa pintura do caravagesco Gerard Seghers que se expõe no North Carolina Museum of Art, em Raleigh, nos Estados Unidos da América.¹⁴ Esse artista, nascido e morto em Antuérpia (1591-1651), foi um dos poucos flamengos a entender e explorar as novidades revolucionárias de Caravaggio, cujas obras teve oportunidade de estudar em Roma, onde viveu durante o segundo decénio do século XVII, aí tendo seguido, também, as experiências tenebristas de Manfredi e de Honthorst, antes de se converter, após o

regresso, à influência dominante dos modelos de Rubens. A tela da Negação de São Pedro data de cerca de 1625 e deveu-se a uma encomenda do escultor André de Nolle, de Antuérpia.¹⁵ Desta tela de Seghers existem outras versões de época, algumas delas réplicas da própria oficina,¹⁶ mas não é de supor que alguma delas chegasse na época ao mercado português, sendo mais provável que aqui fosse conhecida, sim, a gravura de Schelte a Bolswert (1586-1659), utilizada pelo pintor do quadro de Portel.

Em termos de «quadro de género», esta deliciosa e rara evocação caravagesca, pintada no século XVII, em Portel, por um discreto artista alentejano formado dentro dos cânones proto-barrocos, sob o magno tema clássico da *Negação de Pedro*, representado à hora da prisão de Jesus, mostra-se, como tivemos já oportunidade de observar, derivações do célebre quadro de Michelangelo Merisi, o Caravaggio, a *Vocação de São Mateus* da igreja de San Luigi dei Francesi de Roma,¹⁷ no que concerne ao grupo de assistentes ao milagre. Modesta, e tardiamente, mas com as suas potencialidades que não são de desmerecer enquanto documento artístico de uma estratégia comunicacional, a pintura de Portel assume-se como testemunho vivo desse fascínio internacional pela arte dos caravagescos, glosado dentro das suas possibilidades e recursos num quadro que, seguramente, se impôs, ao tempo, muito acima da mediania.¹⁸

Fig. 3. Pormenor da tela *Cristo perante Caifás e negação de Pedro*, de João da Cunha (?), c. 1660-70. Igreja do Convento de Nossa Senhora do Socorro, Portel.

O pintor desta tela seiscentista portelense é conhecido, ainda que, dado o grande desconhecimento que existe sobre as bolsas periféricas, o seu nome pouco signifique no panorama das histórias da arte portuguesa que focam o tempo do nosso Barroco.

A crer na análise estilística, e confrontando a tela da igreja paulista com algumas outras telas conhecidas desse artista, trata-se de João da Cunha, um pintor de óleo morador em Beja, onde diversa documentação o referencia entre o ano de 1640 (ligado então à Santa Casa da Misericórdia local) e 1681 (ano em que pagava foro ao Senado Municipal por casas

na Rua da Capelinha, na freguesia de Santa Maria).¹⁹ Em 1663, este João da Cunha pintou três telas para o altar da Capela de São José, na Quinta do General, em Borba (uma delas assinada e datada), e são-lhe também atribuídas quatro Bandeiras processionais com passos da *Paixão de Cristo* na Igreja da Misericórdia de Vila Nova de Baronia (Alvito), e as telas de um altar no claustro do Mosteiro da Conceição, em Beja. Em Junho de 1674, o pintor João da Cunha aparece citado num arrendamento de terras ao Convento de Santa Clara de Beja.²⁰ E pouco mais se apurou, até hoje, a seu respeito.

Trata-se de um secundário produtor de imagens, praticante, como era usual à época na região, quer da modalidade de óleo quer da de dourado e policromia de escultura, homem quase de certeza pouco culto e com mera educação plástica a sequenciar a modesta tradição local,²¹ que se constitui um exemplo típico de uma conjuntura em que a arte da Pintura, em contexto regional e em fase de isolamento político, quase se resumia a cumprir objectivos de propaganda didascálica para casas religiosas e confrarias, clientelas essas pobres de recursos e sempre muito convencionalizadas de gosto. Ao tempo, trabalhava em Beja, também, o pintor de óleo, dourado e brutesco Manuel da Costa Mourato, autor dos retratos dos Duques de Beja D. Fernando e D. Brites, no Museu Regional, e responsável, juntamente com João da Cunha, pelo maior acervo de intervenções para igrejas, conventos e irmandades do aro bejense.

João da Cunha, segundo o pouco que da sua obra remanesce, parece que seguia as mais popularizadas fontes gravadas que a clientela beata lhe recomendava para melhor servir os desígnios da propaganda católica (como sucede nas telas citadas da Quinta do General em Borba, inspiradas em estampas de Lucas Vorstermann II segundo conhecidos modelos de Rubens, e nas do referido altar de Beja, onde se inspirou, entre outros modelos, nos de gravuras maneiristas correntes, de Cornelis Cort aos irmãos Wierix, por exemplo). A tela de Portel, obra mais conseguida (mercê, também, do modo como a gravura foi, neste caso, um eloquente sinal de aberturas plásticas), é um caso especial de inteligente transposição das capacidades informativas de uma fonte ilustrada, que usou (por sua iniciativa ou por sugestão dos seus clientes, os monges paulistas) com extremos de perícia e imaginação. O uso de um modelo caravagesco de Gerard Seghers, ainda que a meio século de distância, foi pretexto para que o artista da tela de Portel transformasse o convencionalismo de uma cena da *Paixão* num exercício muito interessante de imagética sacra.

Só este quadro do *Jesus Cristo perante Caifás* de Portel – a ser dele, como parece por razões de estilo dever atribuir-se²² – assume um caso evidentemente à-parte, pelo que revela de maior modernidade na 'citação' imagética realizada. De facto, o pintor serviu-se da gravura nórdica segundo a complexa composição de Gerard Seghers para animar a sua tela retabular, recriando o espaço plástico, multiplicando os pólos de narração policénica, animando os agrupamentos e poses de figura e tomando em si – ainda que por momentos e sem sequência visível no seu percurso ulterior – um sopro de inovação italianizante, numa longínqua interpretação livre do mundo caravagesco, sempre avesso do referencial dos nossos pintores do século XVII... Se o desenho é fruste e a modelação trai limites de uma formação empírica, o pintor da tela de Portel tem imaginação suficiente para, de acordo com quem lhe encomendou a tela, animar a composição bíblica com uma transposição livre do tema sugerido pela estampa. Ao retirar São Pedro do grupo de jogadores junto dos quais negou fidelidade a Jesus Cristo após a prisão, colocando-o no registo cimeiro, no mesmo plano de Caifás e dos soldados romanos, e ao reorganizar o espaço do registo inferior distribuindo as figuras profanas que jogam e dialogam seguindo o seu próprio sentido de narração credível, o pintor mostrou aquilo que no seu tempo era

apanágio, tão-só, dos grandes pintores – casos de Baltazar Gomes Figueira, em Óbidos, ou de Bento Coelho da Silveira e de António de Oliveira Bernardes, em Lisboa –, para quem a informação trazida pela gravura era não só um indicador temático mas, sobretudo, um mundo de multiplicadas referências plásticas que abriam grandes possibilidades de inovação.

O estudo da influência das fontes gravadas na arte portuguesa deve acertar o passo com a análise integrada das formas e comportamentos dos mercados de produção, a fim de apurar a razão por que se utilizam tanto estampas arcaizantes (o caso de edições do *Flos Sanctorum*, ou da *Pequena Paixão* de Dürer, em obras já do século XVII...) como, ao mesmo tempo, correm estampas de artistas de vanguarda, do mesmo modo que importa analisar bem os modos de apropriação da imagem ilustrada, ora como réplica integral, ora como informações pontualizadas, criticamente reconvertidas pelo artista em função de outros temas, espaços ou necessidades de encomenda.

Há que lembrar sempre, por ser comum à actividade de todos os artistas peninsulares do século XVII, dos mais eruditos aos de actividade regional, que com o início da Contra-Reforma a Igreja Católica desenvolveu uma formidável campanha de propaganda a fim de controlar os excessos das imagens expostas em lugares de culto e de regulamentar o seu uso. O livro do padre Jerónimo Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines* (Antuérpia, 1593), já atrás citado, com gravuras dos irmãos Wierix, foi dos mais populares para redefinir uma iconografia credível e impôr urna «arte correcta». Do mesmo modo, a *Orbita Probitatis* e o *Veridicus Christianus* de Johannes David eram conceitos formulados em obras muito popularizadas nos mercados da Europa contra-reformada e chegaram a Portugal, onde grangearam natural sucesso, influenciando clientes e artistas. Estas e outras obras de elogio da imagem, então dadas à estampa, como o livro de Jacques Sucquet *Via Vitae Aeternae*, editada em Antuérpia em 1620, propunham-se combater o «dogma errado», a «formosura dissoluta», os desvios ao dogma e a violência contra as «imagens sagradas», em nome do *Decorum* e da «verdade cristã».²³

No livro de Sucquet, que conheceu diversas edições, o autor defendia (mais que a qualidade inventiva das obras de arte sacra, ainda que esta seja estimulada como forma de garantir um nível didascálico mais elevado) aquilo a que chamava a eloquência das imagens que, aliadas ao seu sentido moral, deviam servir sempre de apoio ao acto da meditação: «meditar é considerar na mente, e pintar com o coração, o mistério das doutrinas da Sagrada Religião, por meio da representação das circunstâncias reais: pessoas, acções, palavras, lugares e tempo», a fim de ascender as «coisas terrenas» à esfera do divino. Por isso o livro desse artista-escritor nórdico, e as gravuras que o ilustram, se desdobram num discurso de justificação do fio de conduta moral e do rigorismo no exercício tridentino de representar visando o combate ao «falso dogma».

Todas essas características estruturadas de narração para serviço do convencimento explicam a qualidade marcante de um quadro de devoção monacal como é o *Jesus Cristo perante Caifás* (com *Negação de São Pedro*) do convento dos frades paulistas de Portel, inspirado em modelo tenebrista de Gerard Seghers, com o seu dinâmico grupo de figuras a la candelaria, e reforçam a necessidade do seu urgente restauro. Testemunha-se, assim, um caso de encomenda religiosa seiscentista que, apesar do seu grau aparente de vulgaridade, assume afinal a experiência da inovação permitida e as possibilidades da reconversão imagética do modelo, a fim de melhor servir o rigorismo do seu impacto visual.

Fig. 4. Gerard Seghers, *Negação de Pedro*, c. 1620-25.
Raleigh, North Carolina Museum of Art.

NOTAS

1. Vejam-se a este propósito as recentes teses de doutoramento universitário de Ana Paula Rebelo Correia, *Histoires en Azulejos, Miroir et Mémoire de la Gravure Européenne. Azulejos barroques à thème mythologique dans l'architecture civile de Lisbonne*, Université Libre de Louvain-la-Neuve, 2005; de Manuel Batoréo, *Moda, Modelo, Molde. A gravura na pintura portuguesa do Renascimento (c. 1500-1540)*, Faculdade de Letras de Lisboa, 2005, e de Frei António José de Almeida, OP., *Imagens de Papel. O 'Flos Sanctorum em linguagem português', de 1513, e as edições quinhentistas do de Fr. Diogo do Rosário*, OP, Faculdade de Letras do Porto, 2005.
2. A esse respeito importa lembrar a importância (e grande actualidade, como livro de referência) do ensaio de David Freedberg *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Paperback, 1991 (ed. espanhola, *El Poder de las Imágenes*, éd. Cátedra, Madrid, 1991).
3. Juan Martínez Moro, «La ilustración como categoria: dos episodios sobre arte y conocimiento», *Trasdós - revista del Museo de Bellas Artes de Santander*, n° 2, 2000, pp. 83-84.
4. Veja-se o caso do Barroco castelhano e andaluz: cfr. Julián Gállego, *Visión y Símbolos en la Pintura Española del Siglo de Oro*, éd. Cátedra, Madrid, 1974.
5. Carlo Ginsburg e Enrico Castelnuevo, *A Micro-História e outros Ensaíos* (trad. portuguesa), ed. Difel, Lisboa, 1991; e C. Ginsburg, *Mitos, Emblemas, Sinais. Morfologia e História*, ed. Companhia das Letras, S. Paulo, 1991.
6. Vítor Serrão, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal. O triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*, tese de doutoramento, dois volumes, Universidade de Coimbra, 1992 (publicado parcialmente o 1° vol., ed. Colibri, Lisboa, 2000).

7. Sobre esta tela, cfr. ref.^a em Vítor Serrão, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal. O triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*, cit., vol. II (polic.), p. 847.
8. Flávio Gonçalves, *Iconografia da Pintura Religiosa em Portugal*, sep. da revista *Belas-Artes*, Academia Nacional de Belas-Artes, 2ª série, Lisboa, 1973.
9. Federico Zeri, *Pittura e Controriforma. L'«arte senza tempo» di Scipione da Gaeta*, Torino, Einaudi, 1957 (2ª ed. Vicenza, Neri Pozza, 1997).
10. Vítor Serrão, «Pintura e Propaganda em Évora nos alvares do século XVII. Um panfleto contra a iconoclastia e três casos de repressão», *Actas do Congresso da Inquisição*, Lisboa, 2004, no prelo.
11. Uma lápide de 1676 encontra-se no supedâneo pavimentar deste altar e atesta a época precisa da sua fundação: OMNIA SVB LE / GES MORS VO / CAT ATRA SVAS / ET TANDEM OM / NES LOCVM PR / OPERA MVS AD ISTVM 1676 / ANNOS.
12. Sobre esta casa religiosa, cfr. Túlio Espanca, «Convento de Nossa Senhora do Socorro da vila de Portel», *A Cidade de Évora*, n° 59, 1976, pp. 243-255; idem, *Inventário Artístico de Portugal. VIII. Distrito de Évora – Zona Sul*, Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1978, pp. 209-217; e Ana Pagará, «O Convento da Ordem de São Paulo, em Portel», *Conversas à Volta dos Conventos*, Évora, Casa do Sul Editora, 2002, pp. 207-227.
13. Richard E. Spear, *Caravaggio and his Followers*, Icon Edition, Harper & Row Publishers, New York-Evanston-San Francisco-London, 1975, pp. 162-63.
14. Idem, *op. cit.*, n° 61 e p. 163.
15. Idem, *ibidem*.
16. A tela da Colecção de Lord Mansfield é autografa, assim como a do Museu do Hermitage, em S. Petesburg. A versão da Walker Art Gallery de Minneapolis é da oficina de Gerard Seghers. As versões das colecções P. Fonsbech (Copenhaga), Delia Tally (Los Angeles), J. E. Davies (Little Bringston, Northsmtpton) e Bobber (New York), serão também réplicas de oficina, ou epigonais. Na Colecção Theodore Cornely em Aachen, e na Catedral de Namur, existem telas com a *Negação de Pedro* segundo Seghers, mas com a composição invertida, o que parece indiciar reutilização da fonte gravada de Schelte a Bolswert.
17. A origem artística da composição de Seghers no Museu de Raleigh radica no chamado *Manfrediano methodus* de iluminação concentrada e de claro-escuro sem excrescências, segundo estudo dos originais de Caravaggio.
18. Em Portugal, não existiram obras de Caravaggio e é rara a influência dos seus modelos realistas e dos processos luminosos de definição em claro-escuro, salvo em certas obras de André Reinoso, de Josefa de Ayala e de Marcos da Cruz. No coro baixo do Mosteiro da Madre de Deus existem duas telas caravagescas (*Negação de Pedro*, segundo o modelo de Seghers, e *Tributo de César*), peças seiscentistas importadas, a merecerem um estudo de pormenor: ref.^a em João Miguel Simões, *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II. Ambiente de trabalho e mecânicas de Mecenato*, tese de Mestrado, Faculdade de Letras de Lisboa, 2003.
19. Vítor Serrão, *A Pintura Proto-Barroca...*, cit., vol. II, pp. 843-844.
20. Arquivo Distrital de Beja, L° 17 de *Notas de Manuel Marfins da Fonseca*, fls. 135 v° a 136 v°. Inédito.
21. Idem, «Uma sociedade de pintores em Beja no fim do século XVI: os maneiristas António de Oliveira e Júlio Dinis de Carvo», revista *Museu*, IV série, 2003, n° 11, pp. 35-75.
22. A verdade é que a documentação existente sobre o Convento dos paulistas de Portel não esclarece o assunto. Além de João da Cunha, cuja presença em Portel é presumida, sabemos dos nomes de outros pintores que trabalham para esta vila no século XVII, a saber: o castelhano Bartolomeu Sánchez, em 1627, veio de Evora pintar o quadro da *Visitação* da igreja da Misericórdia, ainda existente (V. Serrão, *A Pintura Proto-Barroca*, cit., Coimbra, 1992, vol. II, pp. 701-711); em 1646, o pintor de óleo, fresco e dourado Pedro López Vállejo fez o retábulo e decoração fresquista da Capela de Santo António, na vila, obra desaparecida (Arquivo Distrital de Évora, L° 8 de *Notas de Gaspar de Chaves e Rui de Pina Ravasco*, fls. 125-126); e, entre 1673 e 1687, vivia

em Portel um pintor de nome Manuel Cardim, que parece andar ligado a obras na Ermida de São Pedro (idem, *L^o 14 de Notas de Diogo Boto de Aguiar e Francisco Gavião Cardoso*, fls. 186-187 e 191-192; e *L^o 23 de Notas de Diogo Velho de Carvalho*, fls. 51-52).

23. David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, cit.

RESUMOS

A linguagem de comunicabilidade da imagética barroca expressa-se com inesperado ênfase no caso de uma desconhecida tela que representa Jesus Cristo perante Caifás e a negação de S. Pedro, num altar do Convento dos frades eremitas paulistas da vila de Portel. Pintada cerca de 1660, essa tela, que se inspira numa estampa nórdica de Schelte a Bolswert segundo modelo caravagesco de Gerard Seghers, leva a colocar a questão do papel assumido pela gravura italo-flamenga (a estampa solta e a estampa de livro) na construção de uma imagética contra-reformista ao serviço da militância católica e do convencimento das populações em larga escala. A peça, que é devida, segundo se crê, a um secundário pintor proto-barroco de nome João da Cunha, morador em Beja, reforça a ideia do interesse da nossa pintura regional por cânones de influência caravagesca, uma tendência quase ignorada na arte portuguesa do século XVII. A pintura de Portel mostra uma narração para serviço do convencimento e revela-se um qualificado painel de devoção, inspirado em modelo tenebrista de Seghers, com o seu dinâmico grupo de figuras *a la candela* que assiste ao trecho bíblico. Testemunha-se um caso de encomenda religiosa periférica que, apesar do seu grau aparente de vulgaridade, assume, através da utilização de uma estampa de sinal erudito, a experiência da inovação possível e as possibilidades da reconversão imagética do modelo, a fim de melhor servir o rigorismo do seu impacto visual.

The language of baroque images expresses with unexpected emphasis in the case of an unknown canvas representing Jesus Christ before Caifás and the denial of St. Peter, on an altar at the monastery of Paulists eremite monks at the town of Portel. Painted around 1660, this canvas, which is inspired in an Nordic engraving made by Schelte a Bolswert following the caravagesque model of Gerard Seghers, raises the question of the role of the Italian Flemish engraving (in books or in its sheets) in building a counter-reformation imagery at the service of the catholic militancy and the large scale persuasion of the masses. The painting, which is believed to have been made by a secondary proto-baroque painter named João da Cunha, from Beja, reinforces the idea of the interest our regional painting showed to canons of caravagesque influence, an almost ignored tendency in the seventeenth century Portuguese art. The Portel painting shows a narrative with the scope of convincing and appears to be a notorious devotional panel, inspired by the tenebrist model of Seghers, with its dynamic group of characters "*a la candela*" attending a biblical passage. We may witness here a peripheral case of religious commission which, in spite of seeming vulgar, assumes, by using an erudite engraving, the experience of the possible innovation and the possibilities of the imagery model transformation, in order to better serve the austerity of its visual impact.

ÍNDICE

Keywords: counter-reformation, persuasion power, narrative image, Paulistas monastery of Portel

Palavras-chave: contra-reforma, poder de convencimento, imagens narrativas, imagética barroca, Convento dos Paulistas de Portel

AUTOR

VÍTOR SERRÃO

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Historiador de Arte e Professor Catedrático da Faculdade de Letras de Lisboa. Presidente do Departamento de História. Director da revista *Artis*. Autor de, entre outros livros, *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*, (1983); *Estudos de pintura maneirista e barroca*, (1989); *André de Padilha e a pintura quinhentista entre o Minho e a Galiza*, (1998); *Temas de Cripto-História da Arte* (2000); *A pintura protobarroca em Portugal 1612-1657*, (2000); *O Barroco* (2002).