
O programa eucarístico, imagens, modelos e ideias

A Pintura da Igreja do Santíssimo Sacramento dos Paulistas (Santa Catarina)

O programa eucarístico, imagens, modelos e ideias

Nuno Saldanha



Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/cultura/3708>

DOI: 10.4000/cultura.3708

ISSN: 2183-2021

Editora

Centro de História da Cultura

Edição impressa

Data de publicação: 1 janeiro 2017

Paginação: 157-184

ISSN: 0870-4546

Referência eletrónica

Nuno Saldanha, « A Pintura da Igreja do Santíssimo Sacramento dos Paulistas (Santa Catarina) », *Cultura* [Online], vol. 36 | 2017, posto online no dia 15 outubro 2019, consultado a 06 janeiro 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/cultura/3708> ; DOI : 10.4000/cultura.3708

Este documento foi criado de forma automática no dia 6 janeiro 2020.

© CHAM — Centro de Humanidades / Centre for the Humanities

O programa eucarístico, imagens, modelos e ideias

A Pintura da Igreja do Santíssimo Sacramento dos Paulistas (Santa Catarina)

O programa eucarístico, imagens, modelos e ideias

Nuno Saldanha

- 1 Apesar das nefastas consequências do terramoto de 1755, destruindo a primitiva decoração das coberturas da nave e do transepto, a igreja paroquial de Santa Catarina mantém ainda quase intacto o programa setecentista original. Embora não isento de algumas modificações ou acrescentos, ele mantém uma sólida coerência, que não contraria a sua complexidade inicial.
- 2 Sendo dedicada ao Santíssimo Sacramento, como se evidencia pelo relevo pétreo, colocado por cima da porta da entrada, era natural que os aspectos iconográficos decorativos fossem pensados em plena conformidade com um programa eucarístico, à semelhança do que sucedera com outros edifícios de idêntica invocação.
- 3 No entanto, não podemos esquecer que se trata de uma igreja conventual de uma congregação eremítica, pelo que, essa circunstância teria forçosamente de se reflectir no seu programa decorativo. Assim, é precisamente esta dupla vertente (a eucarística e a eremítica) que marca o seu complexo programa iconográfico (**Fig. 1, Fig. 2**).
- 4 Embora o cerne deste trabalho incida exclusivamente sobre a obra pictórica, a diversidade do programa estende-se também aos magníficos exemplares de talha, de escultura, ou dos estuques, que actualmente decoram a igreja e a sacristia.
- 5 No tocante à Pintura, ela desenvolve-se fundamentalmente em torno de quatro artistas: António Pimenta Rolim, para a decoração das coberturas; e André Gonçalves, Vieira Lusitano e Joaquim Manuel da Rocha, para as telas que ornaram a igreja. Trata-se, no fundo, dos nomes mais marcantes da pintura barroca portuguesa, dos primeiros quartéis do século XVIII.

- 6 Este é justamente outro dos aspectos importantes do espólio pictórico desta igreja, dado que, na sua essência, ela é ainda representativa de uma estética anterior ao terramoto, diversamente do que sucede com a maioria dos templos da Baixa lisboeta, mais próximos da geração de Pedro Alexandrino e seus seguidores.
- 7 Naturalmente, poderia colocar-se a questão da qualidade ou importância destas obras, no seio da produção artística nacional. Talvez não se constituíssem como os «melhores» exemplares produzidos por qualquer um dos artistas que ali trabalharam, se houvesse a pretensão de fazer uma análise no âmbito da crítica estética, o que não foi certamente o nosso propósito. No entanto, aquilo que eventualmente possa faltar em termos de qualidade técnica (nomeadamente em confronto com o panorama internacional), é compensado pelo interesse iconográfico, histórico, e cultural-visual.
- 8 Efectivamente, não nos podemos esquecer que o *Paradigma* (entendido naturalmente como o conjunto de ideias que constitui um modelo epistemológico e axiológico) subjacente à pintura religiosa da Idade Moderna, em termos teleológicos e funcionais, é essencialmente de carácter iconográfico, isto é, a constituição de uma escrita através da imagem, uma espécie de «gramática visual», de leitura fácil e acessível ao público. Isto leva necessariamente à evocação do princípio aristotélico da *Mimesis*, do preceito horaciano do *Ut pictura poesis*, e do arquétipo clássico da busca do Universal. As regras da *honnêteté*, presentes na consciência da maioria dos artistas plásticos ou literários, pretendem afastar a incerteza e a dúvida do individualismo, contrapondo o ideal da modéstia, da obediência, e da submissão voluntária à autoridade, à razão, à ordem e à disciplina. Deste modo, o criador é levado a submeter a sua individualidade artística ou pessoal, à autoridade, quer política, quer religiosa e cultural (Saldanha 1988; 1995a: 133-134).
- 9 Portanto, não será estranho constatar que a maioria das pinturas executadas para o interior da igreja deriva, directa ou indirectamente, de imagens ou modelos visuais produzidos nos séculos XVI e XVII, em detrimento de uma pretensa (e equívoca) ideia de criatividade ou originalidade artística. A falta destes elementos, na maioria da produção artística seiscentista e setecentista nacional, tem levado alguns autores, mormente desde o advento do Romantismo, a desconsiderar aquele tipo de obras, em nome de uma peculiar definição de «Arte». No entanto, tanto o Modernismo, como a actual «idade da reprodução», possibilitaram uma visão mais condescendente do passado, especialmente no tocante aos princípios da «unicidade» e originalidade da obra de arte.
- 10 Controvérsia à parte, a produção pictórica dos séculos XVII e XVIII, não poderá deixar de ser analisada em termos da Cultura Visual, mais do que através de um redutor estudo crítico de obras e artistas, desintegrados do contexto artístico e cultural do seu tempo.
- 11 Se, em termos da História da Arte, este conjunto de obras não aportou eventualmente aportado um contributo particularmente significativo, ele constitui-se indubitavelmente como um exemplo paradigmático para o estudo da Cultura Visual portuguesa de *Setecentos*.

O PROGRAMA EUCARÍSTICO

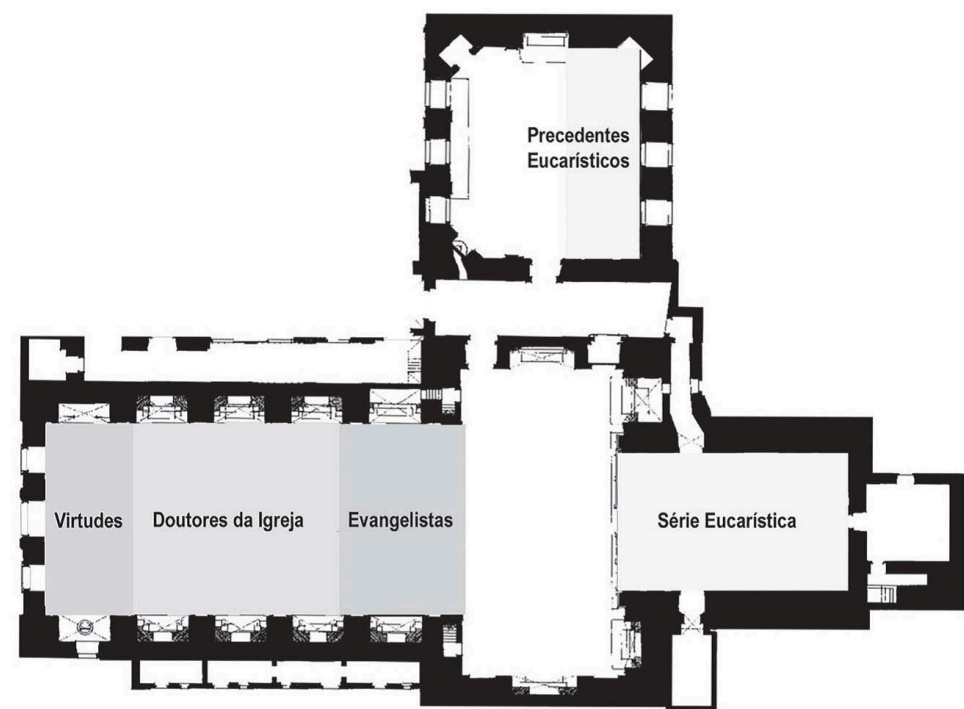
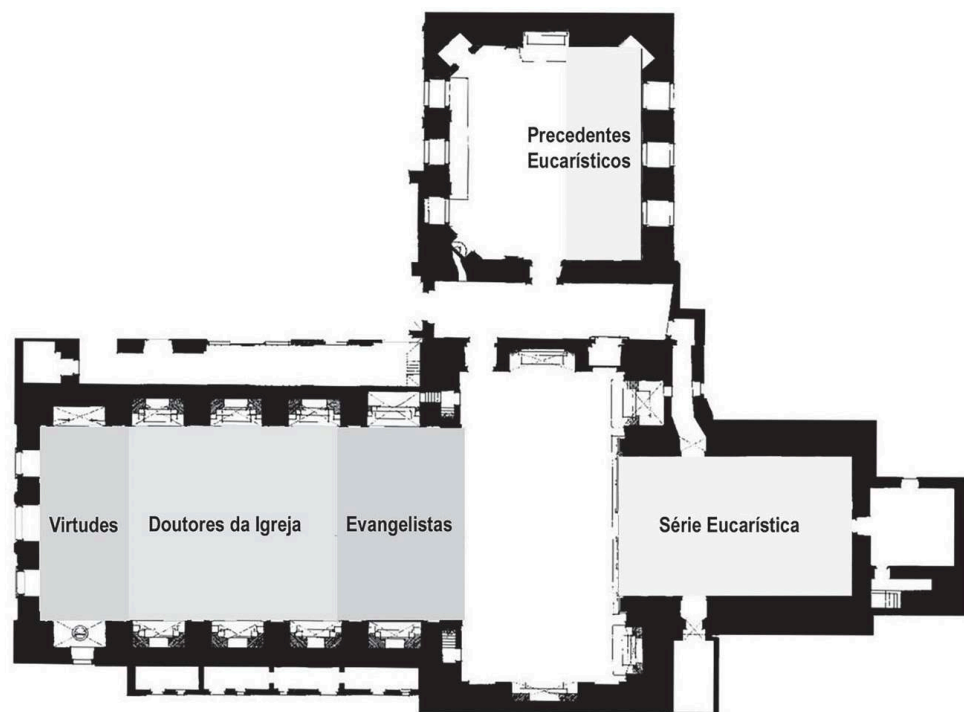


Fig. 1. Programa Eucarístico da Igreja dos Paulistas

A Capela-mor

A pintura do tecto

- 12 A capela-mor da igreja é certamente um dos espaços mais ricos deste edifício. Revestida a talha dourada por Santos Pacheco, a abóbada está coberta por pinturas a fresco de António Pimenta Rolim (c. 1695-1751),¹ um dos discípulos do célebre florentino Vicente Baccarelli (1672-1745), que esteve em Portugal por volta de 1709-1718. Executadas entre 1729 e 1730, elas assumem-se como uma das obras mais importantes do artista, não apenas pela escala e qualidade técnica (veja-se, por exemplo, a habilidade com que o artista adaptou a pintura, ao formato pouco habitual da abóbada de cruzaria), mas também por se tratar de um dos raros exemplos sobreviventes ao Terramoto de 1755 (**Fig. 3**). Posteriormente restaurado por Simão Baptista e Jerónimo de Barros em 1770 (Cirillo 1823, 145), e por J. Machado em 1845, o fresco da capela-mor é o único exemplar que subsistiu da obra original, que incluía a decoração de todas as coberturas da igreja, como recentemente foi descoberto (cf. Serrão 2005). Além da pintura de arquitecturas em perspectiva (género divulgado no nosso país por Baccarelli), ornadas de flores e anjinhos, destaca-se, no centro da abóbada, uma *Glória de São Paulo Eremita e Santo Antão* (Saldanha 2007),² natural alusão ao orago do conjunto conventual, e seu companheiro. Enquanto na parte superior da composição domina a *Santíssima Trindade*, na inferior, dois anjos seguram uma faixa com o mote *Panem Coeli Dedit Eis* (Eis que deu o pão do céu),³ convertendo assim esta cena num verdadeiro *Emblema* (com figura e mote).⁴



Fig. 2. António Pimenta Rolim, *Glória de São Paulo Eremita e Santo Antão*, c. 1729-1730, fresco, tecto da capela-mor

- 13 De facto, a dedicatória ao «pão celeste», enviado a São Paulo Eremita através do corvo (ali figurado sobre a cabeça do santo), estabelece a ligação natural ao programa eucarístico das pinturas e da talha, nas ilhargas da capela, assim como ao grande *Agnus*

Dei que coroa o arco do próprio altar-mor, onde se insere o Trono Eucarístico. Associam-se assim, logo na capela-mor, as vertentes eucarísticas e eremíticas do programa iconográfico.

- 14 As representações simbólicas que compõem o resto da pintura do tecto vão precisamente reforçar esta conexão. Assim, nos cantos da cruzaria, a sustentar o tema da moldura central, quatro cartelas alternam com espigas e cachos de uvas, aludindo às espécies eucarísticas do pão e do vinho, e ao milagre da Transubstanciação. Em redor dos eixos cardiais, encontram-se quatro pares de figuras alegóricas retiradas da *Iconologia* de Cesar Ripa: *Divindade e Sabedoria Divina*, *Misericórdia e Conhecimento*, *Fé e Prudência*, *Caridade e Esperança*. Esta tónica no conhecimento sagrado (ou na Sabedoria Divina), associada às Virtudes Teológicas e,⁵ na nave da igreja, sustentada pelos Evangelistas e Doutores da Igreja, é possivelmente um reflexo da luta contra os perigos da Filosofia e da Ciência, de que o célebre programa eucarístico de Rubens, para as Descalças Reais de Madrid, servira de exemplo. Embora em Portugal, os perigos reformistas, e a correspondente polémica dos sacramentos não constituíssem uma ameaça significativa, o facto é que as doutrinas «naturalistas» que ameaçavam o dogma da Transubstanciação, estavam em fase emergente. De facto, a primeira metade de Setecentos, assiste à publicação do *Cursus* de António Cordeiro (1713), às teses de Manuel da Rocha e Oliveira, e de Manuel dos Santos Ferreira (1732), à publicação da *Metafísica* do Padre Silvestre Aranha (curso de 1723-27, publicado em 1740) e ao desenvolvimento da *Lógica* do Pe. João Baptista, presente no *Curso Philosophico* (1743), seguida por Diogo Vernei (1742/45) ou pelo Pe. Clemente Alexandrino (1745/48). Como reacção a isto, é publicado um edital pelo reitor do Colégio das Artes (7 Nov. 1746), onde se proíbe precisamente o ensino de opiniões novas (de Descartes, Gassendo, Newton, Epicuro) ou qualquer tipo de ciência que negue as realidades dos acidentes eucarísticos. (cf. Saldanha 1989; 1992; 1995)
- 15 Para além destas figuras simbólicas, entre elas, representam-se ainda quatro cartelas inspiradas em várias outras obras da cultura emblemática, como na *Hieroglyphica* de Horapolo, na *Emblemata* de Andrea Alciato, a *Devises Heroiques* de Claude Paradin, ou a *Symbola Divina* de Ottaviano Strada. Nelas, podemos ver figuradas: 1 - águias voando em direcção ao Sol, 2 - a Fénix, 3 - um leão, 4 - um pão sobre uma mesa.
- 16 Apesar da aparente diversidade de conteúdos, todos eles se referem a um mesmo significado - Cristo e a Ressurreição, em cujo credo assenta precisamente o sacramento da Eucaristia.
- 17 A Fénix, um animal fantástico herdado da cultura clássica, que renasce das cinzas, foi desde logo adoptado pela arte cristã, como símbolo da Ressurreição de Cristo, como referia São Clemente, e rapidamente divulgado na literatura simbólica (v. Horapolo: 9 - VI).
- 18 As águias (uma, ou várias) são igualmente um símbolo da Ressurreição e Renovação (Salmos, 103, 5), pois acreditava-se que este animal renovava a sua plumagem e a juventude, voando em direcção ao Sol, e depois mergulhando na água. Horapolo representa este emblema como símbolo de Deus (3-I), embora se refira muitas vezes a um falcão, em vez de uma águia. Claude Paradin (1551), que representa a águia, intitula este emblema de *Renovata Juventus* (embl. 104), aludindo precisamente à sua capacidade regeneradora. Por outro lado, se a águia é símbolo da Ressurreição, o Sol é também visto como símbolo de Cristo.

- 19 O leão, embora o seu significado seja muitíssimo variado (Força, Firmeza, Realeza, São Jerónimo, Santo Antão, ou mesmo São Paulo Eremita, etc.), aqui só poderá ser entendido nesta perspectiva da Ressurreição de Cristo. Na verdade, em muitas circunstâncias ele é comparado a Cristo, como em São João, que se Lhe refere como «O leão da tribo de Judá» (Ap. 5:5). Esta identificação deriva da crença medieval da história natural, de que os jovens leões nasciam mortos, e só passados três dias regressavam à vida pelo bafo do pai. Não é por acaso que o símbolo de São Marcos foi também associado a este animal, pois é no evangelho deste apóstolo que se dá maior destaque à Ressurreição de Cristo. Para além disto, embora rara, a figura do leão mordendo um favo de mel, também surge em alguns exemplos de temática eucarística associada à personagem bíblica de Sansão (Ju. 14, 5-9), e ao passo do favo retirado da boca do animal.⁶ Embora o episódio de Sansão relacionado com a prefiguração da Ressurreição seja o da destruição das portas de Gaza, e não o da morte do leão, relacionado com a descida de Cristo ao Limbo (*Glosa Ordinaria, Speculum Humanae Salvationes*, 28), Cristo é identificado com o leão, e o favo de mel, com a palavra salvadora do evangelho.
- 20 O último medalhão, do lado da epístola, apesar de bastante apagado, parece representar um pão sobre uma mesa, aquele que é certamente a alusão mais directa e óbvia ao altar eucarístico, símbolo do Sacrifício de Cristo (Lc. 22: 19). Como refere São João, seria o próprio Cristo a afirmar «Eu sou o Pão da vida» (Jo. 6: 35).
- 21 Este expediente, de recurso à vasta literatura de carácter visual e simbólico, é um claro exemplo, tanto da complexidade simbólica e iconográfica desta pintura, como da cultura e do *modus operandi* do seu autor.

O ciclo eucarístico de André Gonçalves

- 22 Mas o programa da capela-mor não terminou por aqui. Para além das evidentes alusões eucarísticas do tema de São Paulo Eremita, e das representações simbólicas da pintura, ou da talha dourada, as ilhargas da capela careciam de outro motivo, comum a estes programas, de leitura clara e inequívoca, que fizessem uma referência mais directa à invocação da instituição da Eucaristia por Cristo, assim como dos precedentes veterotestamentários. Essa tarefa seria incumbida a André Gonçalves (1685-1762), consoante refere Cunha Taborda (1815, 247) e depois Cirillo Volkmar Machado (1823, 88), àquele que era indubitavelmente, no primeiro quartel de Setecentos, o pintor lisboeta mais consagrado do panorama artístico nacional.⁷
- 23 As seis telas de temática eucarística, executadas c.1730, mantêm-se assim fiéis à tradição medieval, recorrentemente adoptada, de representar o Antigo Testamento do lado do evangelho e, o Novo Testamento, do lado da epístola. Assim, a poente, figuram-se episódios da vida de Moisés (*Apanha do Maná e Moisés faz brotar a água do rochedo*), e de Josué (*Josué atravessa o Jordão com a Arca da Aliança*⁸), enquanto, a nascente, se observam três passos da Vida de Cristo (*Cristo servido pelos anjos, Multiplicação dos pães e dos peixes, Ceia em Emaús*) (cf. Saldanha 2007).
- 24 A preocupação de salientar os paralelismos entre os dois testamentos, estabelecendo uma ligação entre episódios do Antigo e do Novo Testamento, consiste no facto de se referirem à promessa do Santíssimo Sacramento da Eucaristia instituída pela Última Ceia, patente nas chamadas *prefigurações eucarísticas*, ou precedentes eucarísticos. Esta associação está perfeitamente evidente nas figuras de Moisés ou Josué, duas das prefigurações mais próximas de Cristo. De notar que São Paulo, na Epístola aos

Coríntios, refere precisamente que durante o Êxodo, o rochedo de onde Moisés fizera brotar a água, era o próprio Cristo (1 Co. 10: 4).

- 25 É verdade que o episódio de Josué (o sucessor de Moisés) atravessando o Jordão, está sobretudo associado à prefiguração do *Batismo de Cristo*, não constituindo portanto *per si* um tema eucarístico. No entanto, o facto da Arca da Aliança se encontrar ali representada, remete directamente para uma prefiguração da *Nova Aliança* instituída pela Última Ceia. Por sua vez, ela continha um recipiente com o Maná, que deixa de cair sobre os Hebreus após a travessia do rio, acabando assim por tecer algumas correspondências eucarísticas, ao mesmo tempo que encerra o ciclo iniciado precisamente com o tema do *Apanha do Maná*.⁹ Por outro lado, também não devemos esquecer que podemos de facto encontrar em Josué algumas referências eucarísticas, como no episódio dos *Enviados de Moisés a Canaã*, de onde Caleb e Josué regressam com um cacho de uvas, alusão inequívoca à espécie do vinho. Este episódio, bastante mais comum, encontra-se representado justamente numa das pinturas do ciclo eucarístico que decora um arcaz na sacristia da igreja.
- 26 Esta eleição da personagem de Josué, para ilustrar as prefigurações veterotestamentárias, reveste-se de uma interessante originalidade iconográfica, dado que as séries eucarísticas tendem a optar com maior frequência pela figura de Abraão, nomeadamente no seu encontro com Melchisedeque, tanto em Portugal, como no resto da Europa. (cf. Saldanha 1989; 1995).¹⁰
- 27 Para além destas referências às prefigurações de Cristo, e à associação entre os dois evangelhos, repare-se na clara relação que se estabelece entre as obras principais de cada série, colocando frontalmente, em escala monumental, a *Apanha do Maná*, com o episódio eucarístico que ele prefigura – a *multiplicação dos pães e dos peixes*. Este último, por sua vez, é já um prelúdio da transubstanciação eucarística, e a única das prefigurações neotestamentárias. O episódio de *Cristo servido pelos anjos*, embora comum, não parece apresentar grandes conotações eucarísticas, embora esteja associado a *Elias eo anjo no deserto*, que o prefigura, e que efectivamente surge em diversos programas eucarísticos. Talvez para realçar esse facto, Gonçalves tenha colocado nas mãos dum anjo, um cacho de uvas. Fausto Martins, num interessante estudo sobre o sacrário da Sé do Porto, estabelece uma relação deste episódio com a Páscoa, e o jejum quaresmal que precede a Comunhão pascal. (Martins 2002, 188-189).
- 28 Embora a temática mais óbvia da Ceia não esteja presente neste programa (exceptuando as duas telas posteriormente colocadas no transepto e na entrada), ela surge-nos no popular episódio da *Ceia em Emaús*, que se enquadra já na tipologia eucarística da *Perpetuação do Sacramento*. Seria o próprio Santo Agostinho a afirmar que Cristo havia renovado o Mistério da Eucaristia na Ceia em Emaús, embora os exegetas modernos falem mais de «reconhecimento» do que «renovação» (Font 1952, XX).
- 29 André Gonçalves, como de hábito, recorreu a diversas gravuras para a composição das suas pinturas, quer copiando-as integralmente, quer adaptando-as. A liberdade com que o pintor altera, corta ou desloca as figuras das obras originais, parece ser um claro indício que, neste caso, usou gravuras da sua colecção, e não as fornecidas pelo encomendador, como se evidencia na sua reutilização para obras de outros espaços (*Cristo servido pelos anjos*, coro alto da Igreja da Madre de Deus, Lisboa).¹¹

- 30 São do conhecimento geral o modo de trabalhar do pintor, e a reputada colecção de estampas que possuía para a elaboração das suas pinturas, bem como a habilidade com que conjugava diferentes gravuras para a criação de uma mesma obra.
- 31 Na *Ceia em Emaús* (Fig. 4), podemos deparar com uma transcrição quase exacta da obra de Rubens, pintada para a igreja de Sainte Eustache de Paris, em 1610, e gravada por Willem Isaaksz Swanenburg. Por outro lado, assistimos a uma adaptação, nos casos do Josué de Girolamo Ferroni, ou das figuras principais da *Multiplicação dos pães e dos peixes*, de Anton Wierix, gravura (n.º 42) publicada na obra de Jerónimo Nadal, *Adnotationes et Meditationes in Evangelia quae in sacrosancto Missae sacrificio toto anno leguntur; cum Evangeliorum concordantia historiae integritati sufficienti* (Antuérpia, 1595), retomada em outras publicações. Repare-se como nesta pintura se representa um pequeno rapaz com dois peixes, apresentado a Cristo por André (ao lado de seu irmão Pedro), tal como na gravura de Wierix (ou em obras posteriores, como a de Pedro Orrente de 1605, no Ermitage), o que reflecte de modo claro, a narrativa segundo o evangelho de São João.

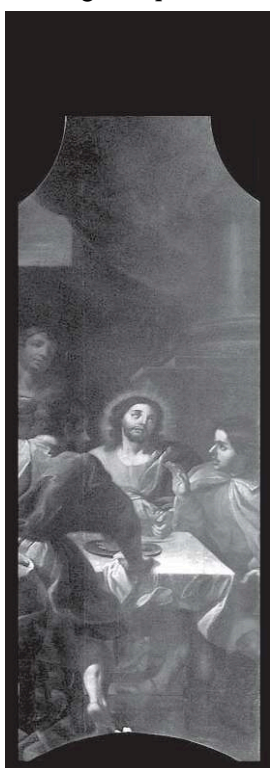


Fig. 4 A. André Gonçalves, *Ceia em Emaús*, c. 1730, capela-mor

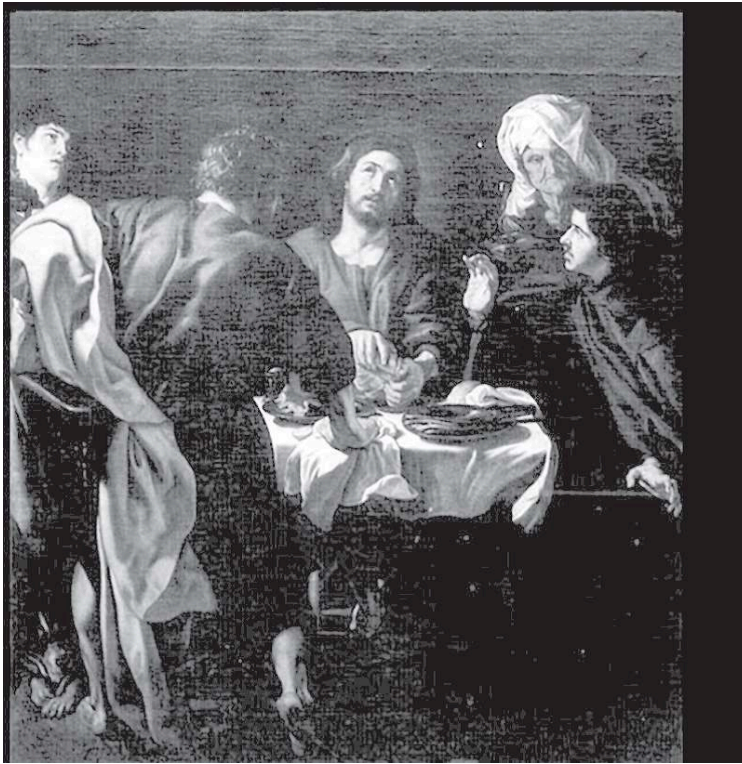


Fig. 4 B. Rubens, *Ceia em Emaús*, 1610, Igr. St. Eustaque, Paris



Fig. 4 C. Willem Isaaksz Swanenburg, *Ceia em Emaús*, seg. Rubens

- 32 Em Moisés brotando a água do rochedo (Fig. 5), e diversamente do que tem sido afirmado, não se trata de um motivo rubensiano (Sobral 1989, 208), ou sequer inspirado em gravuras extraídas dos seus quadros (Machado 1995, 157; Serrão 2005, 141).¹² Pelo

contrário, deparamo-nos com uma transposição fiel dum modelo de Nicola Poussin para uma tapeçaria do mesmo tema, executada na Real Fábrica de Gobelins, entre 1685 e 1689 (tal como na obra de Rubens, reduzida na dimensão e número de personagens, devido ao formato demasiado estreito das telas dos Paulistas), e depois gravado por Étienne Baudet. Embora sem o saber, e por outros motivos, Reinaldo dos Santos acabaria por ter razão, ao afirmar que os quadros davam uma sugestão de tapeçaria (Santos 1953, 148).



Fig. 5 A. André Gonçalves, *Moisés brotando água do rochedo*, c. 1730, capela-mor



Fig. 5 B. Etienne Baudet, *Moisés brotando água do rochedo*, seg. Nicola Poussin (1685-89)

- 33 Será novamente este importante artista francês, que estará na base daquela que, sem dúvida, é a tela mais interessante deste conjunto, a *Apanha do Maná* (Fig. 7), pintada por Poussin entre 1637-39, e posteriormente gravada por Benoit Audran, em 1680.



Fig. 7 A. André Gonçalves, *Apanha do Maná*, c. 1730, capela-mor



Fig. 7 B. Nicola Poussin, *Apanha do Maná*, 1637-1639, Louvre



Fig. 7 C. Benoit Audran, *Apanha do Maná*, seg. Poussin, 1680

- 34 O que torna este quadro particularmente interessante, é o modo como André Gonçalves joga com as diferentes personagens, não recorrendo a diferentes gravuras, como sucedeu frequentemente, mas usando as figuras do mesmo quadro, dispondo-as de forma diversa. Veja-se, por exemplo (e aqui não houve a necessidade de redução devido às dimensões da tela), como ele elimina ou desloca as figuras do primeiro plano para (re)formular uma composição coerente. Trata-se aqui, daquilo que designámos como

imitação diferencial (cf. Saldanha 1988 e 2005a), uma peculiar interpretação do princípio da *Mimesis* e dos preceitos da imitação, dando-lhe um carácter de (re)criação, quase desconstrutivista. Ela é fruto das leituras subsequentes da imagem original, que reproduz ou transmite a apropriação do discurso visual, por sua vez transposta numa nova imagem. André Gonçalves não se limita assim a copiar, mas a recriar a imagem, no que pode considerar-se como uma produção divergente, o aspecto mais peculiar da sua criatividade.

Nave da Igreja

- 35 Ao longo da nave da igreja encontra-se um conjunto de pinturas que, no seguimento da capela-mor, constituem o complexo programa iconográfico da igreja. Este era constituído pelos quatro apóstolos evangelistas, seis Doutores da Igreja, as Virtudes Cardeais e Teologais (já presentes no tecto da capela-mor), criando assim três áreas distintas, que evoluem do transepto para a entrada, entre os arcos das capelas (**Fig. 1**). Aos evangelistas, suporte histórico e testemunhal da afirmação eucarística – Mateus e João à direita; Marcos e Lucas à esquerda – seguem-se os Doutores da Igreja – São Jerónimo, São Gregório e Santo Anselmo, à esquerda; Santo Ambrósio, Santo Agostinho (pintura desaparecida debaixo da parte inferior do órgão)¹³ e São Tomás de Aquino, à direita.
- 36 Também interessante, foi a selecção dos Doutores da Igreja, dado que, além dos «clássicos» quatro Doutores Latinos (Jerónimo, Gregório, Ambrósio e Agostinho), dos Doutores Proclamados, apenas constam Santo Anselmo e São Tomás, que ocupam os minúsculos lugares nos cantos da nave. Por coerência cronológica, deveria constar São Boaventura, ao lado de São Tomás, dado que ambos foram considerados Doutores no século XVI. A opção por São Tomás, em vez de São Boaventura, deve-se naturalmente ao facto deste santo ter uma relação mais próxima com o dogma eucarístico, dado ter sido ele quem escreveu os hinos e o texto para a festa do Corpus Christi, iniciada pelo papa Urbano IV em 1264.
- 37 Entre os Doutores Proclamados no século XVIII, como Santo Anselmo (1720), foram deixados de fora Santo Isidoro (1722), São Pedro Crisólogo (1729) e São Leão Magno (1754). Talvez a razão desta escolha (um mais antigo, e outro mais recente) resida precisamente na ideia de fazer uma associação entre o Presente (Século XVIII) e o Passado (século XVI), reforçando assim a ideia pós-tridentina de continuidade entre a Igreja contemporânea e a Igreja ante-reformista.
- 38 A representação dos *Doutores da Igreja*, está directamente associada ao tema da *Disputa do Santíssimo Sacramento*, celebrizado por Rafael (*Stanza della Segnatura*, Palazzi Pontifici, Vaticano, 1510-1511) e Rubens (Igreja de S. Paulo, Antuérpia, 1609), onde as figuras dos santos, geralmente na atitude de escreverem os seus livros, afirmam a realidade do mistério, assumindo uma posição doutrinal de «Defensores da Eucaristia», (cf. Saldanha 2007) constituindo a tradicional base histórica e teológica do dogma eucarístico.
- 39 As *Virtudes Cardeais* (*Temperança, Justiça, Fortaleza e Prudência*), e as *Virtudes Teologais* (*Caridade, Fé, Esperança*), representadas sobre os arcos da entrada, por baixo do coro alto, fecham assim o círculo eucarístico, iniciado na capela-mor.
- 40 Actualmente, podemos ainda encontrar, nas galerias superiores da nave, cinco telas com santos eremitas, obras naturalmente deslocadas do programa original. Trata-se de quatro santos eremitas pintados por Vieira Lusitano para o transepto, dos quais

falaremos adiante, ali colocados depois do terramoto, ao que foi ainda acrescentado um *Santo Onofre*, para equilibrar o conjunto, talvez da autoria de Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786), artista que executou diversos painéis para a igreja e o convento.¹⁴ Como referia Cirillo Machado, «O Santo Onofre foi nesse mesmo tempo [depois da retirada dos quadros do transepto] pintado por outro Artista; e bem se vê que he muito inferior aos mais» (Cirillo 1797, 25).

Sacristia

- 41 Embora esta vertente do programa eucarístico não se prolongue à sacristia, ali podemos encontrar uma série bastante interessante, na decoração de um arcaz, colocado no lado norte, que ostenta quatro pequenas pinturas sobre cobre, em lastimável estado de conservação. Assim se retoma, de certo modo, o tema eucarístico da igreja, mais precisamente, das *prefigurações eucarísticas* veterotestamentárias. Tudo leva a crer tratar-se do exemplar sobrevivente de um par original, dado que falta naturalmente o arcaz que ostentaria os correspondentes episódios do Novo Testamento.
- 42 Embora não respeitando a ordem narrativa bíblica, do lado esquerdo representa-se *David levando a Arca da Aliança para Jerusalém* (I Sam., XV-XXI; II Sam.; I Reis, I-II), aquele que deveria ser o último episódio da série. Seguindo pela direita, temos o referido tema dos *Enviados de Moisés a Canaã*, ou *As uvas de Canaã* (Num. XIII-XIV), que deveria estar em segundo lugar. Segue-se o tema de *Abraão e os anjos* (Gen. XVIII, 1-19), claramente transcrito numa gravura de Adrian Collaert (**Fig. 10**), e que, segundo os Padres da Igreja, faz uma referência à *Trindade*, e constitui uma prefiguração da *Anunciação a Maria*, no que seria o primeiro dos quadros deste conjunto. Repare-se na interessante interpretação iconográfica do tema, sobrepondo aqui, quer o tema da *Hospitalidade de Abraão*, quer o de *Sara e o anjo*, num claro precedente da *Anunciação*. Por fim, à direita do arcaz, observa-se uma pintura em péssimo estado, com graves lacunas da camada pictórica, que impede uma definição clara do tema. De facto, pouco mais se pode perceber, do que a imagem de um anjo, estendendo o braço direito a uma figura deitada. Entre as diversas possibilidades *Agar no deserto*, *Sono de Elias*, *Tobias e o anjo* – a que nos parece mais provável, e também mais comum, é a de se tratar de uma representação do episódio *O sono de Elias* (I Reis, XVII; II Reis, I-II; III Reis, XIX, 1-21). A figura de Elias é de facto a mais plausível, por diversas razões, nomeadamente por incarnar uma síntese das duas vertentes iconográficas da Igreja, a eucarística, e a eremítica. De notar que Elias, tal como São Paulo Eremita (ou Santo Antão), se retirou para o deserto, onde foi alimentado por corvos. Antes da sua caminhada, de 40 dias e 40 noites, para o Monte Horeb, foi também alimentado por um anjo, que por duas vezes o acordou, dando-lhe um pão e um jarro de água, evidentes símbolos eucarísticos. O altar da capela, ostenta uma tela de grandes dimensões, da autoria de Joaquim Manuel da Rocha (Cirillo 1823, 117; Jesus 1932, 45), de factura mediana, e naturalmente desintegrada do restante contexto iconográfico.

O PROGRAMA EREMÍTICO (Fig.2)

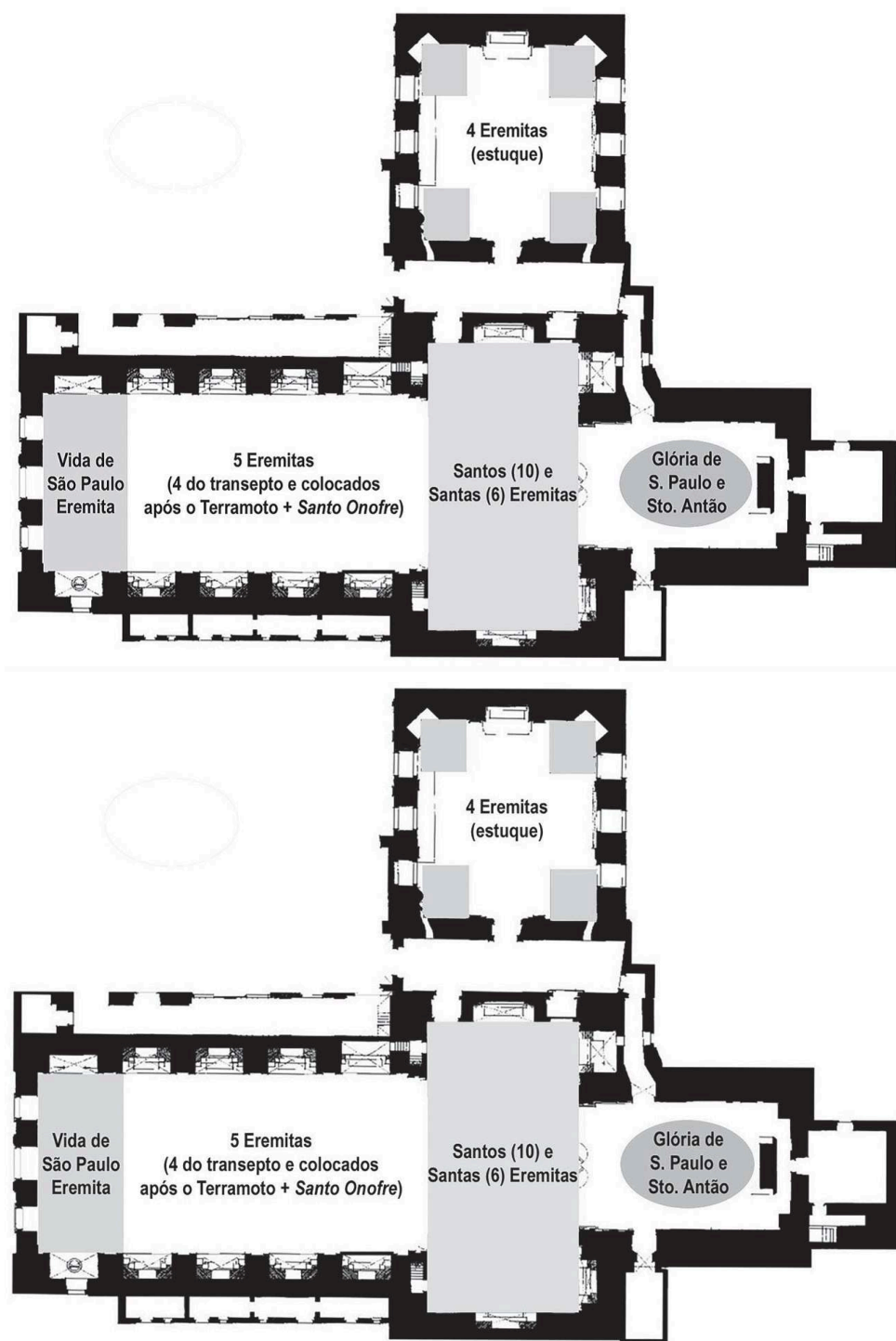


Fig. 2. Programa Eremítico da igreja dos Paulistas

O transepto

- 43 As pinturas pensadas para o transepto, constituem o seguimento do programa eremítico iniciado na capela-mor. Trata-se de um programa que opta pelas referências

ao movimento anacorético iniciado por São Paulo Eremita, começado na pintura do tecto da capela-mor, como vimos, e que se encerra no coro-alto (**Fig. 2**). Este aparente desvio do tema eucarístico central, levou a que, por vezes, fossem interpretadas como tendo sido executadas em período posterior ao terramoto. No entanto, elas constituem na verdade o segundo eixo do programa iconográfico da igreja, e também o que lhe concede um carácter de maior especificidade.¹⁵ A associação entre estas duas vertentes iconográficas não deixa, contudo, de ali estar presente, na cimalha das janelas do transepto, através dos medalhões em talha de temática eucarística.

- 44 A responsabilidade da execução foi dada a Francisco Vieira de Matos (1699-1783), mais conhecido por Vieira Lusitano, pintor que na altura já desfrutava de elevado prestígio, mormente pelo facto de ter estudado e trabalhado em Roma, e ser membro da importante Academia de São Lucas daquela cidade.
- 45 Vieira Lusitano executou as 16 pinturas originais entre 1730 e 1731, antes da sua estadia em Sevilha. Segundo constava na época, o pintor tomou refúgio no convento dos Paulistas após o atentado que sofreu em Junho de 1729. (Cirillo 1797, 25; Raczynski 1847, 296-297; Saldanha 1995, 57).
- 46 Originalmente, o espaço estava decorado com 16 eremitas (dez santos e seis santas). Posteriormente, após o terramoto de 1755, como vimos, os quatro santos que se encontravam nas fiadas superiores, seriam transferidos para a nave da igreja e, tendo-se perdido uma das santas, ela seria entretanto substituída pela Última Ceia, que hoje ali se encontra. Actualmente podemos ver, do lado do Evangelho (da esquerda para a direita), *Santo Elias do Egipto*, *São João de Licópolis (João do Egipto)*, *Santo Abraão Eremita* e, por baixo destes, *Santa Marana e Cira*, *Santa Caisis* e *Santa Eustóquia*. Do lado da Epístola (da direita para a esquerda), *São Macário Romano*, *São Bonosus (São João Bono)* e *São Macário Alexandrino*, por cima das representações das santas *Cândida e Gelásia*, *Santa Magna*, e a referida Última Ceia. Os quatro santos eremitas, que se encontram actualmente na nave da igreja (*São Malco*, *São Simeão Estilita*, *Santo Arsénio* e *São Macário do Egipto*), estavam colocados nos andares superiores dos extremos do transepto, no local onde hoje se situam as janelas em arco¹⁶ (**Fig. 8**).

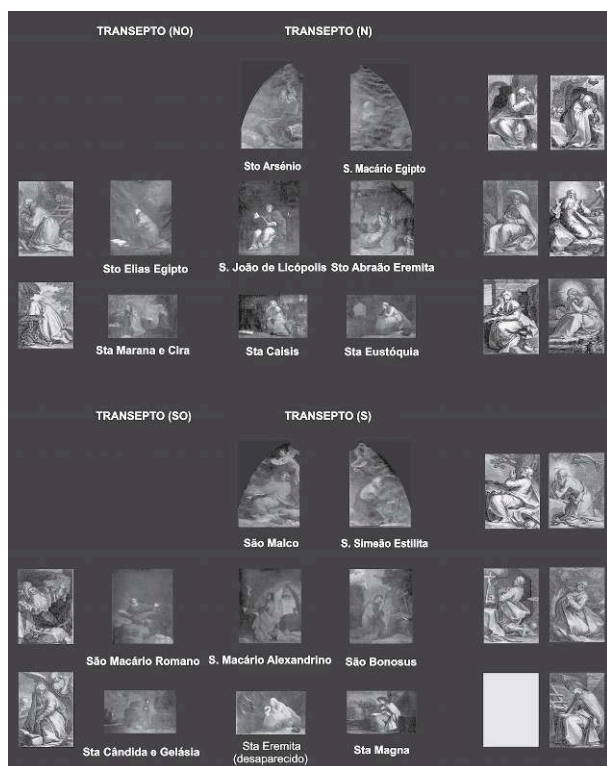


Fig. 8. Vieira Lusitano, *Eremitas*, 1730-31, programa original do transepto com as gravuras de Abraham Blommaert e Boetio Adam Bolswert

- 47 A encomenda partiu do Padre Frei Luís da Conceição, por ordem do Geral da Ordem, P. Fr. Henrique de Santo António. Diversamente do que sucedeu com a encomenda a André Gonçalves, Luís da Conceição forneceu a Vieira um livro com diversas gravuras, nas quais o artista se deveria inspirar, expediente corrente na época. (cf. Saldanha 1988). Tratava-se do *Sylva anachoretica Aegypti et Palaestinae*, editado originalmente em Antuérpia em 1612, e depois aumentado em 1619 por Henrick Aertsens. Esta segunda edição, com mais 27 gravuras do que as 23 originais, contava com duas séries, agora incluindo as santas eremitas – *Sacra Eremus Ascetarum* e *Sacra Eremus Ascetiarum*. As imagens foram desenhadas pelo célebre Abraham Blommaert, e gravadas pelo seu discípulo Boetio Adam Bolswert. Não sabemos exactamente qual a edição usada por Vieira (naturalmente posterior à de 1619), dado que, após a versão latina, são imediatamente publicadas outras, em flamengo, alemão e francês.¹⁷ No entanto, é certo que o livro se encontrava na biblioteca do convento, como consta do extenso inventário de 1834 (cf. Cosmelli 1834). Sabemos também que, nesse mesmo exemplar, Vieira Lusitano escrevera uma nota autógrafa dando prova da sua utilização: «Francisco Vieira Lusitano, Pintor Academico de merecimento na Inclita Academia de S. Lucas, satisfez ao espirito do acima escrito, Padre Fr. Luiz da Conceição, servindo-se das estampas deste livro, senão para totaes exemplares, ao menos para assumpto dos quadros, que fez para o Cruzeiro do Templo dos Religiosos Paulistas de Lisboa por ordem do Reverendo P. Fr. Henrique de Santo Antonio, meritissimo Geral da mesma Ordem, no anno de 1731» (Cirillo 1797, 25).
- 48 Além das pinturas revelarem o excelente colorido do seu estilo, elas são também exemplo duma fase ainda fortemente marcada pela formação italiana (e não tardia, como afirmava Raczyński em 1846). Por um lado, assiste-se à presença de uma vertente mais «florentino-romana», próxima de Benedetto Luti (1666-1724), seu primeiro mestre

e, por outro, a forte presença dos valores «tenebristas» napolitanos de Francesco Trevisani (1656-1746), seu segundo professor em Roma.

- 49 Na maioria dos casos, o pintor manteve-se fiel às gravuras originais de Blommaert e Bolswert, tendo naturalmente feito alguns ajustes, sobretudo no caso das santas eremitas, por razões de adaptação ao formato horizontal das telas. Apenas nos casos de *São Simeão Estilita*, *Santo Abraão Eremita* e *São Macário do Egito*, se verificam mudanças, invertendo-se as respectivas posições (**Fig. 8**). Algumas figuras, no entanto, receberam um tratamento mais «livre», como a de *São João de Licópolis*, e sobretudo a de *São Bonosus*. Não surpreende portanto, ser precisamente na representação deste último eremita, que se encontra a assinatura do autor – FV L. INV.^{or} [Francisco Vieira Lusitano Inventor]. Seria assim a propósito deste santo, que Cirillo escreveria: «Os Anachoretas, que pintou para a Igreja dos Paulistas, inda que parecem cópias, o não são inteiramente; antes tem todo o merecimento dos seus melhores originaes» (Cirillo 1797, 24-25).

Coro Alto

- 50 No extremo oposto ao da capela-mor, no Coro Alto, deparamo-nos com o *terminus* do ciclo pictórico eremítico dedicado a São Paulo Eremita, e a Santo Antão. Trata-se, uma vez mais, de um conjunto de 12 obras atribuíveis à oficina de André Gonçalves, uma das mais prolixas da primeira metade do século XVIII.¹⁸ Estamos agora perante um espaço mais reservado, destinado aos frades, e portanto mais dependente e interligado com o próprio convento. Daí que a temática escolhida para a sua decoração, recaia naturalmente sobre a vida de São Paulo Eremita.
- 51 Executados provavelmente em data próxima dos da capela-mor (esta só estaria concluída depois do resto da igreja) (Costa 1712, 491), e naturalmente inspirados em gravuras de origem flamenga, os 12 painéis revelam já o brilhante colorido que caracteriza grande parte da produção pictórica de André Gonçalves. Para além dos interessantes pormenores paisagísticos das composições, o pintor revela também graciosos contrastes cromáticos, apesar do carácter monográfico da série, e do deficiente estado de conservação das telas. Note-se o brilhante contraste entre vermelhos, rosas, azuis e amarelos vivos, dos primeiros episódios da história do santo (*São Paulo despede-se da irmã*; *São Paulo é conduzido pelo anjo ao deserto*; *São Paulo tece o traje de folhas de palmeira*), e as variações de verdes e azuis dos episódios seguintes, associados à vida eremítica (*São Paulo meditando*; *São Paulo alimentado pelo Corvo*; *O Centauro revela São Paulo a Santo Antão*; *Encontro de São Paulo e Santo Antão*; *Colóquio entre São Paulo e Santo Antão*; *Santo Antão revela a existência de São Paulo aos companheiros*; *Visão de Santo Antão vendo subir a alma de São Paulo*; *Santo Antão encontra São Paulo morto em oração* e *Santo Antão enterra São Paulo com a ajuda dos leões*) (**Fig. 9**).

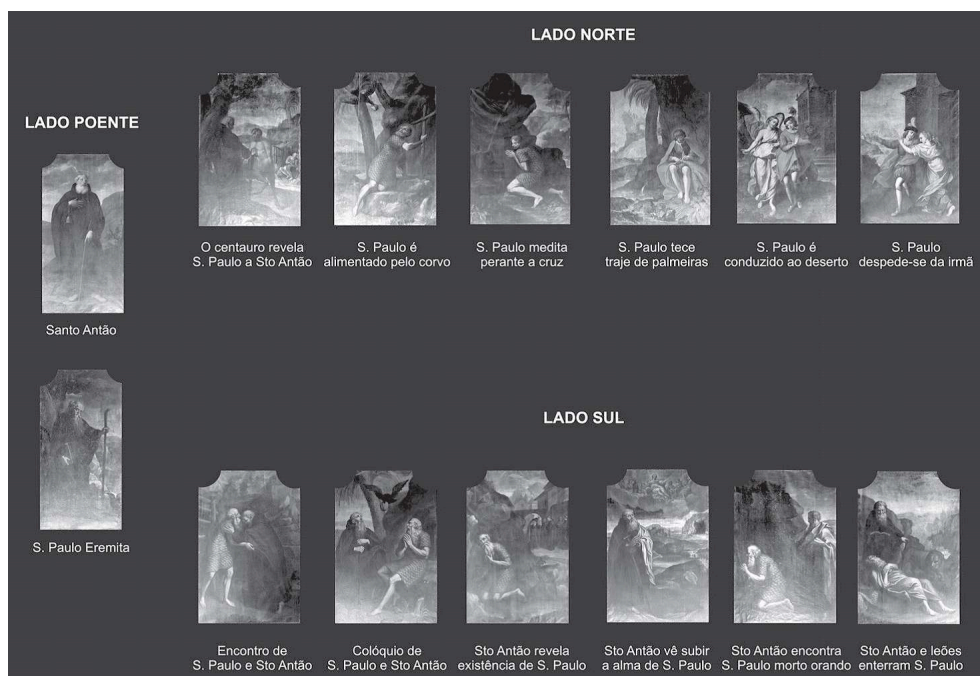


Fig. 9. André Gonçalves, *Vida de São Paulo Eremita*, (12 painéis), *São Paulo Eremita*; Joaquim Manuel da Rocha, *Santo Antão*, coro-alto da igreja

- 52 Além desta extensa série, no topo sul do coro, encontram-se duas telas representando *Santo Antão* e *São Paulo Eremita*, de corpo inteiro, provavelmente de execução posterior. O *São Paulo* deve também ser fruto da oficina gonçalvina, dadas as semelhanças de tratamento, enquanto o *Santo Antão* é provavelmente de Joaquim Manuel da Rocha, talvez o par do *São Paulo Eremita* que se encontrava em finais de Setecentos na antiga portaria-mor.

Sacristia

- 53 Outra dependência da igreja, de particular interesse, como vimos, é a sacristia. Embora resultado de diversos acrescentos, ela acaba por revelar um coerente programa iconográfico, no seguimento natural do resto da igreja, isto é, quer na vertente eucarística quer na eremítica. Esta, de datação posterior, está representada nos quadros em estuque que decoram os cantos da cobertura. Curiosamente, foram de novo aqui utilizados, os dois volumes da *Sylva anachoretica Aegypti et Palaestinae*, ilustrada com as gravuras de Boetio Adam Bolswert, segundo o desenho de Abraham Blommaert, que serviram de base às pinturas de Vieira Lusitano. Aqui, reduzidas a apenas quatro imagens, revela-se um maior equilíbrio entre as retiradas do registo dos santos (*Sacra Eremus Ascetarum*) e do registo das santas anacoretas (*Sacra Eremus Ascetiarum*). Do primeiro volume foram escolhidas as imagens de São Simeão Estilita (grav. nº 14) e de São Jerónimo (grav. nº 25) e, do segundo, as de Santa Maria Madalena (a primeira gravura, a seguir à portada), e de Santa Sara (grav. nº 25).
- 54 Naturalmente que este trabalho, embora se detenha exclusivamente sobre a Pintura, poderá vir a ser associado a outros estudos aprofundados, sobre a Talha, a Imaginária e o Estuque, que completariam ou complementaríamos o programa iconográfico pictórico. Embora sejam feitas aqui algumas referências particulares nesse sentido, elas servem apenas de suplemento à informação dada, uma vez que se tornaria incomportável,

neste âmbito mais restrito, aprofundar o assunto. No seguimento de alguns estudos que temos vindo a desenvolver sobre a temática da iconografia eucarística, nomeadamente dos programas pictóricos em algumas igrejas ou capelas de Lisboa (paroquiais ou conventuais), interessou-nos sobretudo perceber e interpretar a sua estrutura e especificidade, imagens, modelos e ideias, no sentido de vir a compreender esta questão de um modo mais global.

55 Fontes Manuscritas

56 ANTT/Torre do Tombo

57 Conventos vindos dos Próprios Nacionais – Convento do Santíssimo Sacramento de Lisboa

Convento do Santíssimo Sacramento de Religiosos Paulistas de Lisboa

Provedoria do 5º Destricto

Fontes Impressas

Estudos

BIBLIOGRAFIA

Livro de diversas contas

Livro de extractos de documentos antigos de conventos da ordem de S. Paulo Livro de escripturas sobre bens da administração do padre Caldas 1745-1765 Maço de documentos diversos

Livro de recibo do convento do SSmo Sacramento de Lisboa (Paulistas) – 1678-1708

Livro das capellas do conv.º do SSmo Sacramento de Lisboa (Paulistas) – 1748-1765 Livro dos gastos do convento 1780-1783 / 1792-1795 / 1798-1801

Livro de inventário dos móveis para uso do conv.to do SS.mo Sacram.to de Lisboa – 1801 Livro de Profissões – 1775-1822

Livro dos inventários q se costumam levar aos cap.os geraes 1737-1752 / 1780-1802

Autos de Diligencia para a supressão do convento do Santíssimo Sacramento dos Religiosos Paulistas, desta cidade, Lisboa, 1834

José da Silva Mendes, *Autos d'Inventario dos Objectos do Culto Divino, pertencentes ao convento do Santissimo Sacramento dos Religiosos Paulistas d'esta cidade, Lisboa, 1834*

Marcos Cosmelli, *Cathalogo dos Livros encontrados na Livraria do extincto Convento dos Paulistas e que forão entregues ao Dr. António Neves de Carvalho por ordem da Prefeitura em Portaria de 21 de Outubro de 1834*

BLOEMAERT, Abraham. 1619. *Sylva anachoretica Aegypti et Palaestinae. Figuris aeneis et brevibus vitarum elogiis expressa* [Abrahamo Blommaert inventore. Boetio a Bolswert sculptore]. Antwerp: Henrick Aertsens.

Breviarius Ordinis Fratrum Heremitarium Sancti Pauli heremitae. 1475-1491. Basel

- CASTRO, João Baptista de. 1763. *Mappa de Portugal antigo, e moderno*. T. III, Lisboa: Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno.
- COSTA, Padre António Carvalho da. 1712. *Corografia Portuguesa, e Descrição Tipografica do Famoso Reyno de Portugal...* Tomo Terceiro. Lisboa: Na Officina Real Deslandesiana.
- DAMÁSIO, Manuel de S. Caetano. 1793. *Thebaida portugueza: compendio historico da congregação dos monges pobres de Jesus Christo da Serra de Ossa chamada depois de S. Paulo I Eremita, em Portugal*. 2 vols.. Lisboa.
- «Documentos relativos à Recolha e Distribuição dos Quadros e Livros após a extinção dos Conventos. 1ª Parte». 1938. *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*. Documentos. Lisboa: A.N.B.A.
- GREGORIUS, Terentius. 1649-1719. *Directirium Spiritualis Vitae FF. Eremitarium Ordinis S. Pauli Primi Eremitae*. Typis Clari-Montis.
- LIRA, Manuel de (ed.). 1575-1609. *Liuro da regra de Sancto Agostinho e das constituições perpetuas dos religiosos pobres hermitãos da serra D'ossa, da Ordem de S. Paulo primeiro hermitão*. Lisboa: Manuel de Lira.
- MACHADO, Cirillo Volkmar. 1794-98. *Conversações sobre a Pintura, Escultura e Architectura*, Conversação V. Lisboa: Na Of. de Simão Thaddeo Ferreira.
- MACHADO, Cirillo Volkmar. 1823. *Collecção de memorias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portuguezes*, Lisboa: Imp. de Victorino Rodrigues da Silva.
- RACZYNSKI, Athanase. 1846. *Les Arts en Portugal*. Onzième Lettre. Paris: Jules Renouard et Cie.. Libraires Editeurs
- RACZYNSKI, Athanase. 1847. *Dictionnaire historico-artistique du Portugal*. Paris: Jules Renouard et Cie.. Libraires Editeurs
- SANTO ANTÓNIO, Henrique de. 1745-1752. *Chronica dos eremitas da Serra de Ossa, no reyno de Portugal, e dos que floreceram em todos os mais ermos da Christandade*. 2 vols.. Lisboa
- SUCQUET, Antonius. 1620-1625. *Via vitae aeternae by Antonius Sucquet*. Antwerp: Hieronymus and Joannes Bapt. Verdussen.
- TABORDA, José da Cunha. 1815. «Memoria dos mais famosos Pintores Portuguezes, e dos melhores Quadros seus». *Regras da Arte da Pintura*. Lisboa: Na Impressão Regia.
- ARAÚJO, Norberto de. 1939. *Inventário de Lisboa*. XI. Lisboa: Oficinas Gráficas da C.M. Lisboa.
- ARRUDA, Luísa. 2000. *Vieira Lusitano: o Desenho* [cat. da exp.]. Carvalho, José Alberto Seabra (coord.). Lisboa: I.P.M.
- CRUZ, Maria Ivone Caratão. 1951. *A Igreja dos Paulistas e o movimento Barroco na Europa*. Tese de Licenciatura em Ciências Históricas e Filosóficas apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Dicionário de Pintura Portuguesa*. 1973. Lisboa: Estúdios Cor.
- FONT, P. Lamberto. 1952. *La Eucaristía - El Tema Eucarístico en el Arte de España*. Barcelona: Seix Barral.
- GONÇALVES, Flávio. 1973. *Breve ensaio sobre a Pintura Religiosa em Portugal*. Lisboa.

- GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreira Nobre. 2002. *André Gonçalves e a pintura de cavalete em Portugal no tempo de D. João V (1706-1750)*. Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- JESUS, Júlio. 1932. *Joaquim Manuel da Rocha, Joaquim Leonardo da Rocha*. Lisboa: Tipografia Gonçalves.
- MACHADO, José Alberto Gomes. 1995. *André Gonçalves. Pintura do Barroco Português*. Lisboa: Editorial Estampa.
- MARTINS, Fausto Sanches. 2002. «Speculum Humanae Salvationis: Estudo iconográfico e iconológico do sacrário de prata da Sé do Porto». *Revista da Faculdade de Letras* 1.
- MATOS, Rui (Coord.). 2005. «Intervenção de conservação e restauro Igreja do Menino Deus». *Reabilitação Urbana* 1.
- MATOS, Rui (Coord.). 2005. «Intervenção de conservação e restauro Igreja dos Paulistas ou de Santa Catarina». *Reabilitação Urbana* 2.
- MELO, Magno Moraes. 1998. *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*. Lisboa: Editorial Estampa.
- PAMPLONA, Fernando. 1988. *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*. 2ª Ed. act.ª. 5 vols. Lisboa: Livraria Civilização Editora.
- PEREIRA, Luís Gonzaga. 1974. *Monumentos Sacros de Lisboa em 1833*. Lisboa: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional.
- RODRIGUES, Maria João Madeira. 1975. «Igreja e Convento dos Paulistas». In *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, dir. Fernando de Almeida, Tomo 2 – Lisboa. Lisboa: Junta Distrital de Lisboa.
- SALDANHA, Nuno (Comiss.). 1994. *Joanni V Magnifico – A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706- 1750)*. Lisboa: IPPAR.
- SALDANHA, Nuno. 1988. *A Cópia na Pintura Portuguesa do séc. XVIII – O gosto do encomendador como forma de poder na representação*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- SALDANHA, Nuno. 1989. «O Sacramento da Eucaristia de Jerónimo da Silva – O Programa Iconográfico da Pintura na Capela-mor da Igreja da Pena». *Boletim Cultural Póvoa do Varzim*.
- SALDANHA, Nuno. 1990. «André Gonçalves – Pintor e Mestre da Época Clássica (1685-1762)». *Artes Plásticas* 6.
- SALDANHA, Nuno. 1991. *A Vida de José do Egípto de André Gonçalves – Iconografia, Paisagem e Ideia de Natureza*. sep. de *Boletim da Assembleia Distrital de Lisboa*, 91.
- SALDANHA, Nuno. 1992. «A Capela do Santíssimo de Santa Maria de Belém – O Programa e a Iconografia Eucarística». *Jerónimos 4 Séculos de Pintura*. cat. exp.. Mosteiro dos Jerónimos. Lisboa: IPPAR.
- SALDANHA, Nuno. 1994a. «André Gonçalves». *Joanni V Magnifico – A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)*. Lisboa: G.P.R.D.L./IPPAR.
- SALDANHA, Nuno. 1995. *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do século XVIII – Estudos de Iconografia, Prática e Teoria Artística*. Lisboa: Livros Horizonte.
- SALDANHA, Nuno. 1995a. *Poéticas da Imagem – As Ideias Estéticas na Pintura da Idade Moderna*. Lisboa: Editorial Caminho.

SALDANHA, Nuno. 2007. *Igreja de Santa Catarina (Paulistas) – A Pintura. Guia*. Lisboa: Igreja Paroquial de Santa Catarina.

SALDANHA, Nuno. 2007a. «Jerónimo da Silva (1687-1753). Um pintor joanino na Lisboa Setecentista». *Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa – Actas do Colóquio*. Lisboa: Livros Horizonte.

SANTOS, Reinaldo dos. 1953. *História da Arte em Portugal*. vol. III. Porto: Portucalense Editora.

SANTOS, Reinaldo dos. 1962. «A Pintura dos tectos no séc. XVIII em Portugal». *Belas Artes* II série, 18.

SERRÃO, Vítor. 2005. «A Pintura na Capela-Mor – O tecto de António Pimenta Rolim e as telas de André Gonçalves». In *Reabilitação Urbana 2 – Intervenção de conservação e restauro Igreja dos Paulistas ou de Santa Catarina*, coord. Mafalda M. Barros e Rui Matos. Lisboa: C.M.L.

SERTILLANGES, A.B.. 1931. *L'Eucharistie*. Paris: H. Laurens Ed.

SILVA, Manuel Ferreira da. 1994. «Paulistas, Igreja e Convento dos». In *Dicionário da História de Lisboa*, dir. Francisco Santana e Eduardo Sucena. Lisboa.

SOBRAL, Luís de Moura. 1989. «André Gonçalves». *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, 208. Lisboa: Editorial Presença.

TRENS, M. 1952. *La Eucaristía nel Arte Español*. Barcelona.

VLOBERG, M.. 1944. *L'Eucharistie dans l'Art*. 2 vols. Paris.

NOTAS

1. Já Cirillo (1823) referia a autoria desta obra como sendo de António Pimenta Rolim, mencionando igualmente os restauros posteriores de Simão Baptista e Jerónimo de Barros. Apesar disso, a correspondente datação só viria a ser confirmada pela documentação trazida a público por Vítor Serrão (cf. Serrão 2005), recuando-a assim para um período bastante anterior à datação entretanto proposta por Magno Moraes Melo (cf. Melo 1998).
2. Trata-se da temática contra-reformista da glorificação dos santos, tão corrente na pintura de tectos do Barroco internacional, e não da *Adoração do Santíssimo Sacramento*, como é habitualmente referido (cf. *Reabilitação Urbana* 2005).
3. Recentemente transcrito de forma incorrecta como *Panem Coeli Dedibus* («O Pão que vem do Céu»), (*Reabilitação Urbana* 2005, 32).
4. Repare-se que, posteriormente, no medalhão central em estuque, no centro da nave da igreja, se retomou este tema, onde São Paulo Eremita e Santo Antão estão ali rodeados pelo Rei David, São Pedro, os Doutores da Igreja, as Virtudes, etc.
5. De recordar que as Virtudes representam os poderes benéficos do espírito humano e as faculdades intelectuais, quer como qualidades naturais que se adquirem na adequação à doutrina evangélica, quer como qualidades sobrenaturais dadas directamente por Deus.
6. Devemos esta interessante notícia a D. Carlos Moreira Azevedo, a propósito da sua comunicação A tipologia eucarística na iconografia veterotestamentária, apresentada em *Ars Sacra – Formas de Religiosidade e Sacralidade nas Artes Decorativas Portuguesas – Iº Ciclo de Conferências para o Estudo dos Bens Culturais da Igreja*.
7. A popularidade deste prolífico artista tem sido recuperada nas últimas décadas pela historiografia da arte portuguesa, objecto de estudo em diversas obras publicadas, temáticas ou monográficas (cf. Saldanha 1988, 1990, 1991, 1994, 1995, 2007; Machado 1995 e 2005; Gonçalves 2002 e 2005; Serrão 2005).

8. Não se trata portanto do tema da *Perseguição do Faraó*, como tem vindo a ser repetido (cf. Machado 1995; Gonçalves 2002; Serrão 2005).
9. Apesar do tema mosaico da *Apanha do Maná* (Ex. XVI, 1-36; Num. XI, 7-9) ser cronologicamente anterior ao de *Moisés fazendo brotar a água do rochedo* (Ex. XVII, 1-7; Num. XX, 1-13), ele aparece em segundo lugar, o que é um claro sinal das preferências iconográficas do encomendador, e da importância eucarística do tema.
10. São vários os exemplos de séries que representam aqueles episódios da vida de Abraão, popularizados por Rubens no século XVII. Em Portugal, podemos encontrá-los desde o século XVI – retábulos da Igreja de São Francisco de Évora (actualmente no M. N. de Arte Antiga de Lisboa), Sé do Funchal, Igreja de S. João Baptista de Tomar, etc. – até ao século XVIII – ciclo da Igreja da Pena em Lisboa, Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres, Aldeia Galega da Merceana, etc.
11. Estas duas versões de Gonçalves, do *Cristo servido pelos anjos*, são copiadas de uma conhecida gravura de Jean Mariette, segundo uma pintura original de Charles Le Brun (Louvre, 1653) (Fig. 6).
12. Mesmo na adaptação do tema *Ceia em Emaús* pintado por Rubens, trata-se do mais italiano dos seus quadros, inspirando-se, como é sabido, na célebre obra homónima de Caravaggio, que o pintor flamengo conheceu quando da sua estadia em Itália.
13. O aumento do tamanho do órgão, tanto no coroamento superior, como na balaustrada e parte inferior acabaria por interferir com as pinturas do lado nascente – a tela representando Santo Agostinho seria tapada pela talha do mesmo, enquanto Santo Onofre e São Tomás ficariam parcialmente cobertos.
14. Sabemos que, para além da *Imaculada*, agora no altar da sacristia (Cirillo 1823, 117; Jesus 1932, 45), Rocha executara um *São Paulo Eremita* para a Portaria-mor do convento (Cirillo 1823, 117) e uma *Última Ceia* para o refeitório, consoante o inventário de 1837.
15. Por outro lado, Maria João Madeira Rodrigues chega a atribuir este conjunto de «pinturas seiscentistas assimiláveis à obra de Bento Coelho da Silveira» (Rodrigues, 1975: 66), recuando assim a sua execução. No entanto, se esta autora retirava obras a Vieira Lusitano, por sua vez, Norberto de Araújo acrescentava-lhe, ao lhe atribuir as telas de André Gonçalves da capela-mor (cf. Araújo, 1939), no seguimento do que já escrevera Raczynski (Raczynski 1846, 294).
16. Repare-se que as referidas telas ainda apresentam os vincos em curva, marcas evidentes do lugar que originalmente ocupavam. Provavelmente o *Santo Arsénio* e o *São Macário do Egipto* estariam no topo poente do transepto, enquanto o *São Malco* e *São Simeão Estilita* estariam no lado nascente, à direita da capela-mor.
17. Para além da publicação em volume, também foram produzidas várias cópias avulsas (até ao século XIX), como as editadas por Pierre Mariette, das quais, se encontram na Biblioteca Pública de Évora, oito exemplares (Gav. 5, Alb. 16).
18. O primeiro autor a atribuir estas obras a André Gonçalves foi Cunha Taborda (Taborda 1815, 247), mencionando igualmente os quadros da capela-mor. Cirillo Machado não as refere, ao contrário do que tem sido afirmado, limitando-se a citar as do ciclo eucarístico do presbitério.

RESUMOS

A actual igreja paroquial de Santa Catarina, do antigo convento da congregação de São Paulo da Serra d'Ossa, é sem dúvida uma das mais ricas de Lisboa, e essa opulência, para além do seu

recheio decorativo, passa também pela riqueza do seu programa iconográfico. Sendo originalmente igreja conventual de uma congregação eremítica, dedicada ao Santíssimo Sacramento, esta circunstância reflecte-se naturalmente no seu programa decorativo. Assim, é precisamente esta dupla vertente (a eucarística e a eremítica) que marca o seu complexo programa iconográfico, que mantém, ainda hoje, a sua grandeza e plena integridade.

The present parish church of Santa Catarina, former convent church of the congregation of São Paulo da Serra d'Ossa, is undoubtedly one of the richest in Lisbon, and this opulence, besides its decorative filling, also goes through the richness of its iconographic program. Being originally a conventual church of a hermitic congregation, dedicated to the Holy Sacrament, this circumstance is reflected naturally in its decorative program. Thus, it is precisely this double aspect (the Eucharistic and the hermitic) that marks its complex iconographic program, which still maintains today its greatness and full integrity.

ÍNDICE

Keywords: Iconography, Eucharistic Iconography, Saint Paul of Thebes the First Hermit, Vieira Lusitano, André Gonçalves, 18th Century Painting

Palavras-chave: Iconografia, Iconografia eucarística, São Paulo Eremita, Vieira Lusitano, André Gonçalves, Pintura do século XVIII

AUTOR

NUNO SALDANHA

UNIDCOM, Universidade Europeia, Portugal. nuno.saldanha@universidadeeuropeia.pt
 Historiador da Arte (MA/PhD), tem vários livros publicados, e artigos em diversas revistas, catálogos e dicionários, sobre Iconografia, História da Arte, História da Arquitectura Naval, Crítica e Teoria da Arte (Sécs. XVIII-XIX). Professor e Coordenador do Curso de Fotografia e Cultura Visual, da Universidade Europeia, IADE. É Investigador da UNIDCOM/IADE e do CHAM (NOVA FCSH—UAc).

Art Historian (MA/PhD), has several books and articles published in several magazines, catalogs and dictionaries, on Iconography, History of Art, History of Naval Architecture, Art Critique and Theory of Art (18th-19th centuries). Associate Professor and Head of Program of the Photography and Visual Culture Course, at the Universidade Europeia, IADE. Researcher at UNIDCOM / IADE and CHAM (NOVA FCSH—UAc).