

ESCULTURAS DE GÉNERO

Presépio e Naturalismo em Portugal

- 4 ESCULTURAS DE GÉNERO
António Filipe Pimentel
- 12 NATURALISMO E PRESÉPIOS
Nuno Saldanha
- 26 HISTÓRIAS DOS PRESÉPIOS EM PORTUGAL
Anísio Franco
- 40 PRESÉPIOS PORTUGUESES.
A NOITE OBSCURA DA HISTÓRIA
Alexandre Nobre Pais
- 62 OBRAS EM EXPOSIÇÃO
- 73 BIBLIOGRAFIA



ESCULTURAS DE GÉNERO

Presépio e Naturalismo em Portugal

10 Dezembro 2010 – 27 Fevereiro 2011

M|C
MINISTÉRIO DA CULTURA

imc
INSTITUTO
DOS MUSEUS
E DA CONSERVAÇÃO

mnaa
Museu Nacional de Arte Antiga

ESCULTURAS DE GÉNERO

António Filipe Pimentel

QUANDO, EM 1733, a morte precoce põe termo abrupto à sua breve carreira portuguesa (chegara em 1726), Pierre-Antoine Quillard, fugaz discípulo de Watteau, podia ufanar-se de haver introduzido entre nós, com as suas *cenas galantes* e *pastorais*, declinadas da obra do Mestre, uma precoce sensibilidade naturalista, imbuída de uma poética arcádica, que rompia com a cultura cénica do barroco. Quillard migrava de Paris, onde a vida *civilizada* girara em torno à figura hedonista do regente Filipe de Orleães (morto em 1723) e o recentramento em Versalhes, decorrente do reinado efectivo de Luís XV, não tardaria a configurar um êxodo em direcção aos encantos umbrosos do imenso parque onde, com o tempo, emergiria o refúgio intimista do Petit Trianon. Êxodo que era, na essência, uma fuga ao império asfíxiante da *etiqueta* que, todavia, constituíra justamente, meio século atrás, a razão de ser da edificação do colossal *château* e do cenário deslumbrante de que ocupava o centro.

Para o Portugal de então, contudo – e a bem dizer para a Europa inteira –, a questão era ainda, por então, a de reproduzir plausivelmente esse obsessivo arquétipo e, com ele, de implementar com eficácia o instrumento de domínio que configurava a *sociedade de Corte*, na formulação clássica de Norbert Elias. Os anos da estadia de Quillard são, de resto, os da própria sistematização, por D. João V (com criatividade e assinalável autonomia, diga-se, em relação ao modelo hegemónico delineado por Luís XIV), do edifício teórico da monarquia lusa e da sua própria ideologia estética, onde o regalismo crescente da prática política se temperava (*et pour cause*) nos faustos prelatícios da Patriarcal: por esse modo justificando também uma direcção explicitamente romanista do gosto artístico oficial, que ao *romano* Ludovice, por isso

mesmo, caberia orquestrar. E tanto bastaria para comprometer espaço e tempo às paisagens galantes transportadas por Quillard.

Em alternativa, sobreviveria o artista – cujo prestígio *francês* (e objectivo talento) o terão todavia patrocinado – em rendição à encomenda disponível de retrato áulico (nicho de mercado de objectiva oportunidade na *sociedade de Corte*) e, sobretudo, de pintura sacra, no círculo consumidor das empresas reais, sendo hoje impossível aquilatar se as campanhas decorativas a que se entregaria no Paço da Ribeira, pouco antes de morrer, proporcionariam outro horizonte ao seu pincel. Com o novo reinado – e a própria reacção ideológica polarizada por D. José I – assistir-se-ia a uma objectiva temperança na pompa devota que imperara sobre o período anterior e uma nova cultura áulica parece esboçar-se, mais laica, axializada no teatro e na música profana, exemplarmente traduzida na importação de G. C. Galli Bibiena, sucessivamente ocupado na edificação de três teatros de serviço régio: do mesmo passo que, desde os anos 40, um novo gosto ornamental (primeiro regência, depois rococó) fazia também o seu caminho, por intermédio das artes aplicadas, minando, por essa via, a hegemonia retórica do barroco, num percurso tranquilo favorecido pelos anos de ouro pré-terramoto.

A inauguração da Ópera do Tejo, porém, em Março desse ano fatal de 55, com a representação de *Alessandro nell'Indie*, de David Perez, contribui para um desenho mais nítido do ambiente cultural e estético lisboeta (e de meia Europa) no ponto médio da centúria: virara-se a página, certamente, sobre a ortodoxia romanista da estética parapontifícia glosada na arte de Corte do *Magnânimo*; mas o palco e as configurações mentais que nele se projectavam, eram ainda território pleno do barroco *à italiana*,

expresso em arquitecturas monumentais de fantasia, paisagens *clássicas* e inventadas para cenário de narrativas épicas. A vida e a natureza em si mesma não constituíam ainda referentes colectivos de uma comunidade centrada na superestrutura ritual cortês, axializada na pessoa do monarca e no complexo representativo articulado em seu redor.

Com tudo isso, não deixava de insinuar-se um progressivo cansaço em relação ao universo enfático de uma estética herdada da anterior centúria e uma doçura nova e progressivamente sentimental fazia a sua aparição no próprio gosto oficial: das telas de Masucci (em Mafra, Vila Viçosa, capela de S. João Baptista em S. Roque) – de resto pintor dilecto do monarca defunto – à escultura de Alessandro Giusti (do busto de D. João V aos retábulos mafrenses) e, logo, de seu discípulo português, Machado de Castro. E mesmo na arquitectura o *classicismo gracioso* de Mateus Vicente (com o seu comprazimento singular nas potencialidades de uma escala miniatural) sucedia, nas preferências da Corte, ao classicismo romano (*nobre, sério e rico*) de seu mestre Ludovice.

É certo que, em paralelo, o terramoto, possibilitara, mais do que uma ruptura cultural, a implementação de um novo sistema ideológico. Lisboa (longamente em escombros) reerguer-se-ia em nova face graças aos mecanismos conceptuais e administrativos do aparelho estatal, mas, sobretudo, seria a própria *sociedade de Corte* a eclipsar-se do território da cidade, cena que nos tempos joaninos compassara. À *arte de Corte* suceder-se-ia pois, uma *arte de Estado*, racionalista e pragmática, terra doutrinária dos engenheiros militares, culminando um ensaio antecipado já na empresa do Aqueduto. Sob a aparente asfixia pombalina, porém, o País não deixaria de ir pulsando (ou resistindo).

Queluz, mesmo que nas suas claras limitações de não-poder, configura, no ciclo de obras dinamizado por D. Pedro a partir do final da década de 40, uma alternativa coerente à Corte, que, na sua perpétua deriva periférica, deixara de constituir o modelo retórico a que havia que reportar-se. A música é aí ocupação e culto, e uma vida liberta dos rigores do cerimonial e um parque (em miniatura embora) onde perder-se – e que Beckford fixaria em pinceladas que recordam os quadros de Quillard – dispõem de uma coerência que os enquadra num modelo de sociabilidade ele mesmo internacional: ainda que os atavismos da cultura pátria lhe assegurassem uma presença espessa da componente devocional e um entrecruzamento íntimo com uma sociabilidade monástica e castiça de herança joanina.

A *Viradeira* possibilitará, enfim, o regresso à cena da vida áulica, mas já distinta e sem o peso retórico que havia tido em tempo de D. João V. Ou, antes, transportaria à *sociedade de Corte* esse mundo de Queluz que enformara o longo exílio do poder dos novos reis. Em certo sentido era, na essência, um *regresso à vida*, simplesmente, favorecido pelo clima geral de distensão e em cujo seio a *curiosidade*, militantemente praticada pelos membros ilustres e superactivos da novel Academia Real das Ciências (onde as fronteiras sociais *naturalmente* se esbatiam), parecia ser a virtude do dia, em tempo entusiástico de *Luzes*. Eixo perspéctico dessa nova atitude cultural e científica, a *filosofia natural* concitaria um interesse objectivo pela natureza em si mesma, suscitando agora a atenção universal. A *viagem filosófica* de Alexandre Rodrigues Ferreira por terras do Brasil seria disso o corolário natural e objectivo (inventariando os recursos dos três *Reinos*), mas a chegada, por 1780, de Jean Pillement e, sobretudo,

a fortuna de que gozaria o seu paisagismo poético, timbrado pela cultura rococó e povoado de camponeses e ruínas de velhas e veneráveis edificações em antinomia às pitorescas habitações dos camponeses, adquire um valor metafórico da transição cultural operada no meio século que separa a sua vilegiatura portuguesa dessa outra do seu compatriota Quillard.

Sem o radicalismo inconsciente que levaria, três anos mais tarde, Maria Antonieta a projectar-se na construção do seu Hameau – precisamente nas imediações do Petit Trianon – é a mesma dissolução do Ancien Régime e do seu cenário afectivo e representativo que espreita das telas de Pillement, como é ela que pulsa já (alheia a consequências) no círculo fechado de Queluz, numa forçada mas objectiva defecção da Corte e do universo mental de que constituía o vértice simbólico e a chave funcional. Na timidez devota que timbraria o ambiente social português, a explosão que então conhece o coleccionismo (aristocrático e monástico) de *presépios* cumprirá esse papel catártico no jogo lúdico da sua fruição ritual, em plena sincronia com a mundividência rococó. E por isso nele se espelham, simultânea e exemplarmente, a tradição canónica da arte religiosa oficial (na esteira de Giusti/Machado de Castro/A. Ferreira e prole), no doce classicismo das Sagradas Famílias inscritas em poéticas ruínas à *romana* e um comprazimento novo (que verdadeiramente explode) no retrato ideal dos tipos populares, que a *curiosidade* inventaria e reproduziria à medida das posses do encomendante e do próprio e variável talento dos modeladores: e preenche essa natureza povoada.

Esculturas de género, captam para olhar fidalgo os tipos da rua ou do campo suburbano, felizes no seu labor idealizado,

estimulado pela divulgação da *Boa Nova* – redescobertos num pitoresco que atrai agora irresistivelmente o olhar e necessariamente se poetiza e se confina no interior da maquina. E a que o ágil barro da modelação policromada atribui um verismo que facilita a confusão dos sentimentos e sentidos. Nesse *povo de brincar*, porém, a curiosidade iluminista aprenderá a conhecer um protagonista novo, que não tardará a sê-lo também da História a sério. Os acontecimentos de 1789 configurarão (como sempre ocorre) um ponto médio em relação a esse processo, que a *Sopa de Arroios* de Domingos Sequeira, em 1813, captará já entre nós em meticulosa materialidade.



NATURALISMO E PRESÉPIOS

Nuno Saldanha

NATUREZA E PAISAGEM

Embora o século XVIII seja habitualmente designado como o «Século das Luzes», ou o «Século da Razão», ele foi indubitavelmente, e também, o «Século da Natureza». Nos mais diversos âmbitos, de ordem social, estética ou filosófica, assistimos a uma maior aproximação à Natureza e aos dados da experiência. Mas o que entende o século XVIII por Natureza? A questão é bastante complexa uma vez que, para além da sobrevivência de antigas definições, não existe uma clara unidade de conceitos universalmente aceite, tal como a dependência em relação ao *sentimento*, cada vez mais valorizado, provoca uma evidente relatividade e diversidade do conceito.

No geral, o século mantém os dois principais modos de entender a imitação da Natureza, quer relacionada com o universo físico, quer entendida, por via aristotélica, como imitação da acção humana. Por sua vez, ela tanto pode ser imitada de forma passiva, ou seja, dando especial atenção aos dados da Natureza, retratando-os o mais fielmente possível, como de modo activo, dando maior importância ao sujeito criador, seleccionando-a de acordo com os valores humanos¹.

Na procura de restabelecer a unidade e harmonia no universo caótico da teoria artística, lança-se uma busca dos «primeiros princípios». Opondo-se à anterior ideia da origem divina das artes, os teóricos colocam o problema na relação do Homem com a Natureza, reactivando a complexa questão do confronto entre naturezas – a humana e a física. Herdando uma ideia dos

¹ Em relação à ideia de Natureza no século XVIII, v. MORNET, 1980; EHRARD, 1970; LENOBLE, 1990. Para Portugal, e respeitante à segunda metade do século, v. CALAFATE, 1991; ARAÚJO, 1991.

escritores clássicos, mantém-se viva a versão que colocava a origem das artes no conflito entre a arte e a Natureza. E daí surgiam duas posições distintas; ou o estado natural é destruído pela civilização (que pode ser considerada como resposta à ruptura da Natureza); ou a Natureza, tomada como hostil, levou o Homem a criar as artes para dela se defender.

Este sentimento de Natureza, presente na mentalidade geral, reflecte um interesse comum, que vai desde os mais diversos campos do saber, aos da arte e do gosto. No que diz respeito ao entendimento da Natureza como *physis*, destaque-se, por exemplo, o implemento da botânica e da agricultura, o fomento de jardins (de recreio e botânicos), laboratórios e museus de História Natural. Ao mesmo tempo, planeiam-se passeios e expedições, os soberanos viajam para fora dos centros urbanos (geralmente em época de caça ou simplesmente para descanso), a nobreza refugia-se nas suas casas de campo, a alta burguesia e clero nos jardins e quintas (Ribatejo, Palmela, Azeitão, Chelas, Belém, Lumiar, Benfica, Carnide), e observam-se já algumas escaladas às serras – como Estrela, Gerês, Sintra (ARAÚJO, 1991).

Na literatura, ainda que modestamente, desenvolve-se um esboço de naturalismo (embora distante da poesia descritiva europeia), caracterizada pelo exotismo tropical, nomeadamente por naturais do Brasil². Entre a produção continental podemos citar as *Metamorfozes* (1731-1799) de António Dinis da Cruz

2 Não obstante a característica marcadamente nacionalista das motivações destes autores, fruto de uma passagem pela Europa e de contactos com os ideais pré-revolucionários franceses e independentistas americanos. Destaque para José Basílio da Gama (*O Uruguai*, 1769), Frei José de Santa Rita Durão (*Caramuru*, 1781) ou Tomás António Gonzaga (*Marília de Dirceu*, 1792-1800).

e Silva ou *O Piolho Viajante* (1802) de António Manuel Policarpo da Silva. No geral, o que caracteriza estas obras são os retratos de quadros naturais, ou de costumes, e um grande interesse pela descrição do mundo visual. De salientar ainda a grande produção da literatura de viagens tão corrente na época, nomeadamente por estrangeiros. Entre estes, a serra de Sintra converte-se num pólo que inspirará escritores, poetas, viajantes e pintores – John Cleveley Junior, Charles Landseer, Merveil-leux, Richard Twiss (que a compara a um quadro de Van Loo), ou Lorde Byron.

Contudo, se alguma literatura acompanha parcialmente este movimento, a crítica mantém-se afastada deste espírito. Apesar desta importante característica do gosto setecentista, não encontramos qualquer paralelo no discurso crítico e estético coetâneo. Pelo contrário, nota-se uma persistente rejeição (pelo menos até Garrett) quer da pintura flamenga e holandesa, como dos géneros que geralmente desenvolviam. Refira-se o caso de Correia Garção que, paradoxalmente, serve de exemplo para atitudes opostas. Se, por um lado, escreve alguns poemas elogiando a ruralidade e os prazeres do campo³, em oposição à falsidade dos meios urbanos e cortesãos, numa sátira, em que discorre sobre a imitação na poesia, parece criticar vivamente a futilidade daquele tipo de temas⁴.

3 Veja-se também o poema de Filinto Elísio, que lembra a «Carta a Lopo Gentil de André de Resende»: «*Campos, com que prazer, com que saudade / Buscar-vos côro, Escravo fugidio / Do império duro da violenta Côte ! / Sêde-me asylo, oh Bósques / De affortunada sombra, / Contra as douradas mágoas, / Contra o riso traidor da vil Lisonja [...]*» (ARAÚJO, 1991: 223-224).

4 Pedro António Correia GARÇÃO (1778), *Obras Poeticas*, Lisboa: Regya Officina Typografica (1ª ed. 1757), pp. 152-153: «[...] *Bastão as pinturas / De quatro*

A pintura também não parece ter demonstrado especial interesse pelo assunto, fazendo da paisagem um género quase inexistente, ou mantendo-o relegado para os fundos cenográficos de outros tipos de temáticas. Entre os raros exemplos (também eles estrangeiros), especial destaque para Jean Pillement, Nicolas Delerive ou Alexandre-Jean Noël. No tocante aos portugueses, mencionem-se os casos do Morgado de Setúbal, Joaquim Manuel e Joaquim Leonardo da Rocha, Bernardino da Costa Lemos (que escreveu um texto apologético da ruralidade, da vida campestre e da agricultura), Domingos Sequeira ou Vieira Portuense.

Neste aspecto, também não nos parece que os presépios portugueses tenham dado especial atenção à Natureza em termos de paisagismo. O tratamento é geralmente rudimentar (não obstante a presença de diversas espécies de árvores, plantas e flores), dando maior destaque aos cenários arquitectónicos, quer na composição, como nos fundos pintados de enquadramento. E, mesmo a presença de ruínas, não pode ser entendida, como seria de esperar, como exemplo do domínio da Natureza sobre o Homem (ou a sua obra), como sucede na pintura⁵, símbolo do confronto da arte com a Natureza. Dado o contexto em que se insere, ela está directamente relacionada com a associação ao mundo clássico, aludindo à queda do paganismo, dos seus

*bagatellas: huma fonte, / Hum bosque, hum rio, hum campo, hum arvoredor, / Hum rebanho de cabras, dous Pastores / Com cajado, e furrão; huma Pastora, / Que se está vendo n'agua: ha melhor cousa ? [...] Lá no fundo do rio, sem que esqueça / A gaita do Pastor, nem os abraços / Da simples Pastorinha: e que as palavras / Seão humildes, velhas, e caducas, [...] Se isto he ser bom Poeta, bom Poeta / Eu o prometto ser em pouco tempo; [...].» Confronte-se também com idêntica atitude de Nicolau Tolentino (*Sátiras*, p. 86).*

5 Veja-se SALDANHA, 1995: 251-256.

templos e dos seus ídolos. Daí que, a presença de estruturas arquitectónicas em estado de ruína ocupe sobretudo o plano central do presépio, envolvendo as figuras da Sagrada Família, dando assim realce ao contraste entre o nascer de uma nova Era e o fim do mundo pagão.

NATUREZA HUMANA E A EMANCIPAÇÃO DO GÉNERO

Não obstante a generalização do interesse em torno da Natureza, é a «natureza humana» que é tida como referencial, invocada tanto na estética francesa, como na alemã ou inglesa. A ideia de uma identidade das origens das artes, derivava da constatação que essa natureza humana era comum a todos os homens e a todas as épocas, promovendo a procura de paradigmas perdidos, o retorno ao primitivo e aos modelos antigos. Este sentimento arrasta consigo a descoberta ou a divulgação de novos povos e línguas primitivas, e a recuperação da sua cultura – sobretudo da literatura e da arte –, o desenvolvimento da arqueologia e o interesse pela ruína, entre outros aspectos.

Aspecto importante a considerar, no tocante ao desenvolvimento do interesse por esta «natureza humana», é o facto de ela se afastar radicalmente dos preceitos do classicismo, e da via erudita, aristotélica, do Belo Ideal. Pelo contrário, parece que a «cultura popular» tende a substituir a vertente erudita, clássica.

O caso dos presépios em Portugal parece-nos constituir um exemplo perfeito disso mesmo, ao que se acrescenta a particularidade de conseguir conciliar opostos, ou seja, o popular e o erudito, o clássico e o anticlássico, ao mesmo tempo que associa *sagrado e profano*.

No entanto, este uso do imaginário popular como referência, por parte da chamada «arte erudita», vem de longa tradição, que transparece de forma evidente, precisamente na emergente temática do *gênero*, quer considerada autonomamente, quer integrada em outras temáticas, então encaradas como «superiores» – as representações históricas e religiosas.

Não obstante o carácter moral e didáctico subjacente da pintura flamenga e holandesa, é sobretudo nesses países que podemos presenciar o nascimento de uma temática que acabará por dominar o panorama da pintura internacional, dois séculos depois. Mesmo em França, país que ditara a rígida hierarquia dos géneros pictóricos no seio da Academia, já se observam os primeiros passos para a sua ascensão, através do prestígio das obras dos irmãos Le Nain ou de Le Valentin. Nos finais do século XVII e inícios do XVIII assiste-se na «academizada» arte francesa a um renovado interesse pelas correntes da pintura flamenga e holandesa, patente, por exemplo, nos escritos de Roger De Piles, que louvava artistas como Rembrandt ou Rubens (e até mesmo Van Eyck), ou de Dezallier Dargenville⁶, que defende a escola flamenga contra a italiana, mormente em termos de coleccionismo.

Este movimento é complementado pela crescente divulgação da própria *teoria setentrional* que, senão mesmo influenciando directamente amadores e curiosos, reflecte claramente a expressão do gosto público. Estes teóricos, como Joachim de Sandrart, Karel Van Mander, Corneille de Bie ou Isaac Bullart, para além de tecerem uma apologia à pintura dos seus países, contribuem igualmente para um maior conhecimento e divulgação da mesma,

6 DARGENVILLE, 1727.

onde catálogos, recolhas de colecções e exposições são bastante procurados pelos novos coleccionadores. Também a influência dos pintores (como Metsu, Mieris, Vermeer ou Terborch) se virá a sentir na própria prática pictórica setecentista, presente nas obras de Jean Raoux, Chardin, Fragonard ou Greuze.

Diversamente do que sucedeu nos Países Baixos, em França ou na vizinha Espanha, só nos alvares do século XVIII podemos assistir em Portugal ao desenvolvimento de uma temática de *género*, de forma autónoma, embora esta, se deva quase inteiramente à presença de artistas estrangeiros que aqui trabalharam.

O panorama nacional (tal como para o paisagismo) mostra-se bastante reduzido, sendo poucos os que nela se aventuraram, dada a desconsideração académica de que era alvo, dentro da rígida hierarquia dos géneros pictóricos.

Um dos aspectos de que se reveste este novo ideal naturalista, já presente na mentalidade portuguesa da segunda metade do século XVII, consiste no renovado interesse pela pintura oriunda do Norte europeu, da Flandres e Holanda⁷. De facto, o gosto por esse tipo de obras estava bem patente nas colecções de nobres, prelados e particulares, recheadas com inúmeros quadros seiscentistas de escola flamenga e holandesa, adquiridos nos mercados e leilões internacionais (cf. SALDANHA, 1994, 1995). O estudo do coleccionismo desta época dá-nos um claro exemplo desta mudança de valores, e da procura

7 Veja-se por exemplo a opinião de António de Sousa de Macedo sobre este tipo de pintura: «*Sahião as obras tão excellentes, porque os artífices, sobre seu alto espirito, não tiravão só da fantasia, mas retratavão do natural que tinham presente. [...] Em Hollanda vi eu que no campo, escolhendo lugar de bõa pers-pectiva, retratavão Pintores as pausagens que vemos tão naturaes*» (MACEDO, 1676: Cap. XXII, 2, 86).

por este tipo de pintores e temáticas (natureza-morta, paisagem, bambochatas, pintura de género).

Contudo, apesar da crescente popularidade, sobretudo nos meios amadores e no coleccionismo, este género de pinturas, consideradas menores pelo classicismo, suscita ainda forte oposição nos meios académicos, nomeadamente ligados à teoria clássica, onde a pintura de História mantém predomínio incontestável. Os críticos insistem na condenação de um estilo considerado desprezível, acusando flamengos (Berghem, Wouwermanns, Ruysdaël ou Teniers) ou franceses (Watteau, Boucher) de fazerem imitações exactas e servis da Natureza.

Um dos autores que revela claro desprezo por este tipo de produção pictórica é o pintor António Joaquim Padrão que, em meados do século, condenava tanto os seus autores, como os temas que tratavam (SALDANHA, 1995: 233-250). E, já na viragem para o século XIX, um dos grandes expoentes do espírito neo-clássico nacional, Cyrillo Volkmar Machado, perfilharia idêntica tomada de posição, ao condenar a escola flamenga e holandesa⁸.

Assim, no tocante à prática da pintura, durante o século XVIII, a temática quase não teve expressão. Na primeira metade do século houve, é certo, alguns autores que se dedicaram a este género, mas sem consequências de maior. Entre esses, podemos destacar Pierre Antoine Quillard, Nicolau Monteiro, Francisco da Silva, Tomás Gomes e filhos, o Morgado de Setúbal, Joaquim

8 «A Escola Flamenga, que se jacta de ter visto florescer hum Rubens, e hum Vandyk, he forte no colorido, na sciencia do claro-escuro, n' hum pincel pastoso, e suave; mas copiando tambem o natural do seu paiz sem a melhor escolha. A Holandezza destingue-se mais pelo asseio, e excessiva paciencia, que pela nobreza, e dignidade dos assumptos» (MACHADO, 1823: 5).

Manuel da Rocha, Pedro de Alcântara, o Cavaleiro de Faria, ou Vitorino Manuel da Serra.

No seguimento de alguma literatura da época, retratando os aspectos típicos da vida rural e urbana, dos costumes populares, etc., uma das facetas mais populares era a pintura de bambochata⁹, representada em numerosas colecções da época, tendo-se nela aplicado diversos artistas, quer ocasionalmente (André Gonçalves, Delerive), ou mesmo fazendo escola (caso do pintor algarvio Nicolau Monteiro que se dedicou ao fabrico de figuras para presépios, juntamente com os discípulos que formou – o filho Manuel Francisco Monteiro, José Antunes dos Reis, Teodoro da Fonseca, entre outros)¹⁰.

Entre as excepções, realce para os apontamentos galantes e campestres de Pierre-Antoine Quillard (c. 1703-1733)¹¹. Para além da idílica figuração aristocrática, também representa, de forma inédita, festas rurais, pastores, interiores de estalagens, quintas, e até mesmo danças típicas populares portuguesas (Dança do Outavado)¹².

9 O termo «bambochata» como se usa em Portugal, deriva do epíteto dado a Pieter Van Laer, *Il bamboccio*, artista nórdico que trabalhou em Itália, ficando famoso pelo tipo de pintura de costumes onde se representavam cenas típicas do povo mais rude – embriagados, discussões populares, cenas de rua e tabernas, etc. Esta pintura *bambochianti* era então votada ao desprezo como estilo baixo, cujo paralelo literário se estabelece com a comédia ou a novela picarescas.

10 Veja-se o que dele diz Cyrillo: «Nicoláo Monteiro pintava com galantaria certas bambochatas de anões que comião, bebião, e jogavão ás vezes as cartas, ás vezes pancadas» (MACHADO, 1823: 172).

11 Sobre este artista, v. ARAÚJO, 1991, 1994 (in SALDANHA, 1994: 261-267); SALDANHA, 1994, 1996, 1997, 2005.

12 Embora alguns autores considerem a eventualidade de esta dança (*outavado*, *oitavado*, *oytavado*) ser mais de índole cortesã, existem diversas

Ao longo da centúria chegam a Portugal pintores como Jean Pillement (1728-1808)¹³, Alexandre-Jean Noël (1752-1834) e Nicolas Delerive (1755-1818) que, embora mais voltados para o paisagismo, como vimos, envolveram as suas vistas com costumes rurais, figurando pescadores, aldeões, peregrinos, lavadeiras, pastores e camponeses. Trata-se efectivamente da primeira grande apropriação de um universo da «realidade» rural, popular, portuguesa, que constitui em si um importante registo. No entanto, esta visão é feita do exterior, tanto cultural, como socialmente, constituindo uma forma idealizada, preconcebida, logo, «erudita».

Deste grupo, destaque para Nicolas Delerive, mais preocupado com a pintura de *género* do que a paisagem, sem dúvida, o melhor intérprete dos costumes e tipos populares do nosso país, mormente de ambientes urbanos. Dedicou-se sobretudo ao *género*, elaborando várias composições de formato diverso, descrevendo lugares, actividades e tipos característicos portugueses, na viragem do século. Executou quadrinhos em madeira (c. 1801), representando diferentes actividades profissionais lisboetas, algumas com uma visão crítica da sociedade e dos costumes de então. Deixou-nos igualmente um importante caderno de desenhos, com estudos de vários tipos populares que, paralelamente

referências que parecem desmentir esta ideia, mormente as alusões ao célebre «*Outavado d'Alcantara*». Segundo Filinto Elísio, existia uma versão desta dança, chamada «o Canário», «*mui repenicado na viola, e dançado com muitas posturas difíceis e de muita gravidade*», o que levava a que poucos a conseguissem dançar com perfeição. Filinto insere-a, com o fandango, entre as danças «lascivas».

13 Curiosamente, graças à sua chamada de atenção por Athanasius Raczyński, seriam as obras de Quillard e Pillement a marcar a posterior pintura de Tomás da Anunciação. Veja-se FALCÃO, 2003.

ao importante testemunho que constitui, é um pioneiro exemplo da posterior tendência *ar-librista*, no pintar «do natural». Como o atestava Cyrillo Volkmar Machado (não obstante a sua aversão pela temática), o pintor Delerive «*sahia ás praças e aos campos a desenhar, e a pintar arvores, animaes, paizanos, etc.*» (MACHADO, 1823: 179).

Entre o panorama nacional, apenas os desenhos e gravuras do Cavaleiro de Faria (António Leitão de Faria), algumas pinturas de José Gualdino de Matos ou as obras do conhecido Morgado de Setúbal (José António Benedito Soares de Faria e Barros), marcam o escasso cenário da arte portuguesa da segunda metade de Setecentos. A este último se devem alguns exemplares curiosos desta temática (*A Mulher da Roca, A Fiandeira, Rapaz Matando Cordeiro*), no seguimento da corrente naturalista setecentista internacional, assumindo-se plenamente na temática de *género* e não apenas, como sucedera em épocas anteriores, na inclusão de detalhes paisagísticos em vistas urbanas e campestres, ou no cenário da pintura religiosa.

Não obstante a deficiente qualidade de alguns destes quadros, Almeida Garrett não deixa de os mencionar como «aqueles quadros tão verdadeiros» (GARRETT, 1846: 106) elogiando a sua graça e naturalidade flamengas. Seria também enaltecendo esse aspecto «verista» que Raczyński a ele se refere no seu *Dictionnaire*: «*Il avait le talent de saisir la nature avec vérité.*»¹⁴ Alguns dos seus tipos populares constituirão modelos pictóricos que seriam posteriormente retomados, já na geração romântica.

Diversamente do que sucede na pintura, é precisamente na criação dos presépios em Portugal que podemos observar

14 RACZYNSKI, 1847: 202.

o melhor testemunho e a mais original expressão desta temática. De facto, no exemplar trabalho dos barristas, como António Ferreira¹⁵ e Machado de Castro, podem-se observar os mais variados tipos e aspectos do quotidiano, rural e urbano, dos costumes e tradições populares (*Matança do Porco*, cat. 3), figuras grotescas, animais, ofícios e instrumentos, etc., cuja extraordinária riqueza estabelece um evidente contraste com o débil panorama pictórico ou literário da época.

No entanto, o que se reveste de forma especial é esta imagem de compromisso, ou de síntese, dado que não podemos naturalmente esquecer o carácter religioso desta forma de criação artística. O *presépio* resume-se assim, num misto de sagrado e profano (de forma mais ou menos equilibrada), ao mesmo tempo que o popular e o «erudito» se conjugam de forma exemplar, o sério e o jocoso, o lúdico e o solene, o clássico e o anticlássico (na utilização simultânea de fontes italianas e setentrionais), constituindo um modelo temático de *juste milieu*, uma espécie de «género suave».

Desta forma, permeável a contaminações temáticas, que promovem o *transgénero*, os presépios não só possibilitam e contribuem para a emancipação do *género*, como antecipam a dissolução da rígida hierarquia dos géneros pictóricos, que o século seguinte acabará por generalizar.

15 Repare-se que o mesmo Almeida Garrett compara precisamente as esculturas de António Ferreira (que «modelava em barro cru com a mesma naturalidade e graça flamenga») às pinturas do Morgado de Setúbal: «*tudo parecia uma graciosa sculptura de Antonio Ferreira ou um d'aquelles quadros tam verdadeiros do morgado de Setubal*» (GARRETT, 1846: 106).



HISTÓRIAS DOS PRESÉPIOS EM PORTUGAL

Anísio Franco

AS PRIMEIRAS REFERÊNCIAS documentais que se conhecem em Portugal de presépios escultóricos remontam ao século XVI. Contudo a dramatização e a encenação em forma de autos natalícios, que reproduziam os acontecimentos da gruta de Belém, eram prática corrente desde a Idade Média. À semelhança daquilo que S. Francisco tinha montado na gruta de Greccio, também no nosso país se deverão ter exibido publicamente estes *dramas* sacros, designados à época por *mistérios* (PAIS, 2004a: 50), festejando o Natal. Julga-se que na transposição feita por S. Francisco do Evangelho de S. Lucas, numa representação humanizada tenham participado figurantes, bem como animais, mas as figuras centrais, a Sagrada Família, parecem ter sido simbolicamente recriadas em forma escultórica, tal como o meticoloso académico Cyrillo Wolkmar Machado as representou num desenho que reproduz esta cena e que se conserva no Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. 488 Des).

A cena da Natividade será, aliás, uma constante da apresentação dos presépios em Portugal, que se prolongará ao longo dos séculos até aos nossos dias. A representação dramática desta cena tem, como não poderia deixar de ser, na figura catalisadora das tradições medievais que foi Gil Vicente, a mais remota referência escrita em Portugal, colocando muitas vezes este autor a recriação do presépio no centro das suas encenações teatrais. A conjugação de figuras vivas com elementos estáticos transparece da leitura linear de várias peças onde o presépio surge como elemento polarizador da acção (PAIS, 2004a: 50-52).

A teatralização do *presépio* manteve-se ao longo dos séculos, até na forma como muitos eram exibidos ao público. Mesmo em períodos em que muitos já tinham características estáveis,

a abertura do presépio, quando se afastavam cortinados ou se descerravam portadas que os protegiam e resguardavam durante todo o ano, revestia-se de um aparato em que o efeito de espetáculo tinha importância capital.

Outra das características que terá continuidade secular desde os tempos medievos é a coincidência de elementos vivos com figuras inanimadas cujo material poderia ser tanto a madeira, como o cartão, têxteis, pintura sobre tela e barro. Embora o barro se torne rapidamente, em Portugal, no material de eleição dos criadores presepietas, verifica-se também uma recorrência constante a outras substâncias que serviam para «dar vida» a estas máquinas que encantaram gerações de crentes e devotos.

No mais antigo registo escrito de encomenda a um artista escultor de figuras para presépio que se conhece em Portugal, fica bem claro que ele apenas modelou cabeças e mãos para figuras que se depreende terem o corpo de roca e que se deveriam vestir (CARVALHO, 2004).

Em 23 de Julho de 1558, a mesa da Irmandade dos Livreiros, sediada na Igreja de Santa Catarina do Monte Sinai contratou com Sebastião de Artiaga, imaginário, a execução para a dita casa de uma série de figuras de vulto, pelo preço de 18 cruzados, a saber: as figuras de Cristo com sua cabeça e mãos, um rosto da Virgem com suas mãos, S. Pedro, S. João, S. Tiago, um «Rei Velho», outro «Rei mancebo» e outro negro, um Judas, três pastores e José. Todas as imagens seriam de pôr mãos, só quatro delas teriam braços e pernas com seus pés, e um boi e uma mula de três palmos e meio cada um (c. 77-78 cm). As imagens deveriam estar acabadas no mês de Outubro desse ano (CASTELO-BRANCO, 1955: 31).

Nenhuma destas imagens chegou aos nossos dias, mas, surpreendentemente, conservam-se pedaços de outro presépio do século XVI, que em tudo parece demonstrar certa precocidade. No Mosteiro de Santa Catarina da Carnota, nas proximidades de Alenquer, casa de vivência franciscana, as crónicas dão notícia da doação pela infanta D. Maria, filha do rei D. Manuel, de um presépio. Estante em Alenquer, no ano de 1569, juntamente com a rainha D. Catarina, a infanta refugiava-se da Grande Peste que se abatera sobre Lisboa. Inesperadamente, conservam-se ainda elementos deste presépio que nos permitem perceber que as imagens seriam de vulto perfeito e que os elementos participantes da cerimónia se haviam multiplicado, encontrando-se pedaços de mais de uma dezena de figuras distintas.

Aos restos materiais deste presépio junta-se ainda a documentação lisboeta que deu a conhecer outro presépio, no Convento do Salvador (CHAVES, 1916: 229-230) com nota de encomenda feita ao imaginário espanhol Sebastião de Artiaga, podendo entender-se que tipos diferenciados de construção de imagens integravam os conjuntos narrativos. Enquanto na Carnota percebemos que eram esculturas de vulto pleno, o trabalho de Artiaga era construído noutros moldes: figuras de roca que se vestiam e despiam consoante as modas de cada época e a vontade das comunidades. Para além desta evolução, importa reter que no escasso arco temporal de dez anos as figuras participantes na narrativa teatralizada tinham crescido, alargando-se no espaço, requerendo, inevitavelmente, um lugar especial para a sua disposição.

Este será o caminho da evolução dos presépios portugueses: uma gradual fixação num determinado espaço, que apenas seria

descerrado durante o curto tempo correspondente ao Advento e ao Natal do ano litúrgico.

Já em finais do século XVII, no Mosteiro de Alcobaça, o espaço ocupado pelo presépio era de tal forma alargado que teve de mandar-se construir um anexo para o abrigar. Assim, a Capela do Presépio foi construída num pátio interior lajeado, junto à sacristia. Com entrada pela porta lateral desta dependência, ficava a sete palmos e tinha trinta e dois palmos e meio de comprimento e vinte e três de largura. Sobre um arco de pedra com um portão, com vinte palmos e meio de altura e doze de largura¹, estava colocada uma escultura em pedra policromada do profeta Isaías. Das suas mãos, pendia uma fita com a seguinte inscrição «*Parvulus natus est nobis, et filius datus est nobis*» («Nasceu-nos um Menino e foi-nos dado um filho») (Isaías 9, 6). Por cima, abriam-se duas grandes janelas que iluminavam todo o interior.² Entre 1765 e 1768, o abade geral Frei Nuno Leitão mandou fechar o espaço que intermediava o presépio e a sacristia,³ decorando-o com um lambril de azulejos. Este *Presépio do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça* tinha sido encomendado durante o priorado de Frei Luís de Faria, que decorreu entre 1684 e 1687, havendo contudo notícia de que a sua execução ainda decorria no abaciado seguinte, de 1687 a 1690.⁴ Cerca de vinte e cinco anos depois, o cronista Frei Manuel dos Santos (1672-1748) descreve pormenorizadamente o presépio, constituído por esculturas de vulto, de estatura mediana em barro cozido policromado

1 Frei Manuel dos Santos, p. 38.

2 Correia, Virgílio, p. 21.

3 *Idem, ibidem.*

4 *Id., ib.,*

e estofado. Como fundo, tinha um grande monte com a cidade de Belém no seu cume. No sopé, estava a manjedoura dos dois animais com o Menino Jesus reclinado com a Virgem ajoelhada aos seus pés e S. José à cabeceira; atrás, um grupo de anjos músicos (cat. 11) fazia coro ao tão ansiado nascimento. Descendo da cidade, camponeses carregavam as suas ofertas: queijos, ovos, perdizes, leitões, carneiros, coelhos, lebres, bilhas de manteiga, mel e outras coisas do género. Outros camponeses desciam em folia, tocando as suas gaitas ao modo pastoril. Num dos lados do monte, encontrava-se o Anjo que anunciou o nascimento do *Salvador* a três pastores (Lc. 2, 8-14) arrebatados pela música da milícia celeste pintada no tecto da capela⁵ (REMÍGIO, 2009: 919)⁶. Nesta descrição encontramos sumariamente enumerada aquela que será a matriz dos personagens que constam dos presépios portugueses desde o final da centúria de Seiscentos até pelo menos ao século XIX.

Ainda dos finais do século XVII deverão ser as esculturas de um presépio que se conserva no Museu Nacional de Arte Antiga (cat. 2-3, 5, 9, 12), provenientes do Convento de Santa Teresa de Carnide (ANDRADE, 1989). São peças de outro fôlego criativo, movimentadas, soltas nos panejamentos e cabelos com um policromia mais rica do que as remanescentes de Alcobaça. No entanto, a acreditar numa descrição de 1898, quando o presépio ainda se encontrava montado no seu lugar de origem, seria iconograficamente semelhante. Diz-nos Gabriel Pereira:

5 Frei Manuel dos Santos, p. 38.

6 Todas as informações aqui utilizadas sobre o *Presépio de Alcobaça* foram-nos amavelmente cedidas por André Remígio e fazem parte da sua dissertação de Mestrado a apresentar à Universidade Nova de Lisboa. Aqui fica o nosso reconhecido agradecimento.

«As figuras do presépe são de barro cosido, coloridas e também dourado, finas esculturas em grupos e cenas bem combinadas. [...] A scena principal é a do presépe, o Menino Jesus sobre as palhinhas entre a Virgem e S. José. Próximo o grupo vistoso, opulento, dos reis Magos. Ali a notícia, a grande nova aos pastores [cat. 5], além a fuga para o Egypto. Entre estes grupos, outros scenas, as da vida popular tão interessante n'estes presépes antigos que sabiam combinar engenhosamente a vida humana com o sublime ensinamento religioso; de modo que hoje estes presépes além de todos os valores antigos da significação religiosa, e de merecimento artístico, teem para nós a importância de documentos da vida popular; quantas vezes mesmo se encontram aqui notas, figurinos, por exemplo, que em nenhuma outra parte se topam.

«N'este de Carnide entre os grupos ao divino das scenas da infância do Menino há alguns episódios profanos extraordinariamente executados: um grupo de populares sapateia a um lado com toda a bizzarria [cat. 2]; n'uma espécie de gruta, a fugir da luz, dois homens jogam absorvidos; perto passa um cego tocando sanfona; e camponezes alegres, com ovos, gallinhas, perdizes, coelhos [...].

«Superior a tudo isto, em posição muito bem calculada para a perspectiva, um grande grupo de anjos cantando e tocando órgão [cat. 12], violas, e violão, e superior ainda a este grupo brilhante um anjo gentilíssimo com fita onde se lê gloria in excelsis entre frescos e risonhos rostos alados de cherubins. N'essas figuras de impecavel esculptura há mais porém, há em alguns grande expressão e movimento; o espanto dos pastores, a magestade bondosa dos reis, o enlevo musical do cégo, a fúria nervosa dos jogadores, o entusiasmo dos populares no seu fandango rijo, são d'um encanto irresistível, qualquer d'eses grupos é de per si uma obra d'arte. Como isto chegou até nós, Santo Deus, atravessando estes tempos de progresso, de luzes, de leilões! bemditas as santas senhoras, tão singelas e honestas, que

tem sabido conservar essa preciosidade. Cuidado com os amadores! Com os poderosos, espirituosos e curiosos; é preciso conservar esse lindo presépe» (PEREIRA, 1910: 91-93).

Neste convento, na sala especialmente criada para o efeito, a que as freiras chamavam da «recreação, ou do labor»⁷ havia ainda um outro presépio pequeno, com o Menino «dormente».

De época um pouco posterior deverá ser o *Presépio do Mosteiro da Madre de Deus* que, imitando o grande de Carnide, tem contudo figuras modeladas por outro escultor, todavia ainda mais requintado (PAIS, VILHENA, ROMÃO, 2001).

Apesar de com esta produção se ter atingido em Portugal o esplendor máximo da criação artística do género, havia ainda casas religiosas que mantinham a tradição de usar em primeiro plano figuras de vestir, «*cuasi de tamanho natural*», com estrutura de roca. É o caso do Convento do Desagravo de Lisboa onde se conjugavam peças de armar com outras em barro cozido (cat. 10, 13, 15). A comunidade contava com uma sala própria para

7 ANTT, Ministério das Finanças, Convento de Santa Teresa de Carnide, Cx. 1983, «*Inventário dos bens do suprimido Convento de Santa Teresa de Carnide, 1891-1892*»: «*Recreação «Menino Jesus madeira deitado num berço de espinheiro com talha guarnições de renda [pertencia a uma pupila] «N.º 63 (I) Um presepio grande com figuras esculpturadas em barro avaliado em cem mil reis.»*

ANTT, Ministério das Finanças, Convento de Santa Teresa de Carnide, capilha 3, «*Convento de religiosas de Santa Teresa, 24 de Setembro de 1859*»: «*[contém a descrição do convento; no piso superior descreve-se o coro de cima, o dormitório e a casa do labor ou da recreação e] a norte deste corredor esta a casa do labor, ou da recreação, guarnecida de alguns paineis com quatro janelas com grades de ferro uma para o poente tres para norte assoalhada com tecto de madeira e rodapé de azulejo. Ha na mesma caza um presepio, e ao lado do sul della duas capelas.»*

a exibição do seu presépio de dimensões gigantescas⁸, que foi avaliado, quando da extinção da ordem já no século XIX, no dobro do valor do seu congénere carmelita. Nessa mesma sala existiam, tal como em Carnide, dois outros de pequena dimensão⁹. O que importava de facto, para as comunidades religiosas, seria o efeito devocional que essas imagens produziam e, quem sabe, as freiras de Carnide reconheceriam mais importância ao pequeno presépio, trazido para a casa por uma das suas «pupilas», do que ao «*belíssimo presépe*» de figuras majestosas.

Na segunda metade do século XVIII tinha-se vulgarizado a aquisição de presépios, fora do grupo das comunidades religiosas. Nobres e endinheirados, à imagem do que praticavam os

8 ANTT, Ministério das Finanças, Convento do Desagravo do Santíssimo Sacramento, Cx. 2009, «*Inventário dos Bens Pertencentes ao Supprimido Convento do Desagravo do Santíssimo Sacramento vulgo o Conventinho, situado no Campo de Santa Clara, Distrito de Lisboa, 1º Bairro, 1902*»:

«N.º 232 “Presepio – um, grande em forma de semi círculo, medindo seis metros aproximadamente, e que tem de altura também aproximada, de tres metros. «Este presepio é fixo, e resguardado por uma espécie de camarim envidraçado que acompanha a toda a altura da sala. O referido presepio é feito de cortiça e papelão, e representa uma grande gruta onde na parte superior se veem nove anjos de barro e muitas figuras allegoricas também de barro, e na gruta, existem, quasi de tamanho natural, as imagens de Nossa Senhora, S. Jose e o Menino; a virgem e S. Jose teem vestes de seda e são de roca. Avaliação duzentos mil reis.»

9 ANTT, Ministério das Finanças, Cx. 2009, «*Inventário dos Bens Pertencentes ao Supprimido Convento do Desagravo do Santíssimo Sacramento vulgo o Conventinho, situado no Campo de Santa Clara, Distrito de Lisboa, 1º Bairro, 1902*», fls. 31v e 32:

«N.º 233 Presepios – dois, pequenos, com as imagens do Menino Jesus; avaliados em setecentos reis.

«Objectos de valor artistico existentes no ex-convento do Desagravo, a Santa Clara, Lisboa”. 31 – Uma imagem de barro, representando S. José e o Menino, altura 41 cm. Tem a mão direita partida faltando o braço esquerdo do Menino.

91 – Um presepio com 8 figuras grandes, gloria d’anjos e diferentes figuras pequenas.»

membros da casa real, adquiriam partes ou maquinetas completas com seus presépios. A dada altura, no Paço da Ajuda, na Real Barraca, coexistiam pelos menos três presépios, pertencentes aos vários infantes e Joaquim Machado de Castro, o escultor, queixava-se de que todos os anos tinha de enviar à Ajuda três colaboradores do seu laboratório, para tratar exclusivamente dos presépios de «*Sua Magestade e Altezas*» (PAIS, 2004b: 27). Apesar de não considerar este ofício de fazer presépios, «ou bonecos», como eram conhecidos na altura, nada prestigiante para a sua arte da escultura, que se pretendia grande e com preceitos académicos, Machado de Castro, a quem se tem erroneamente atribuído a grande maioria dos presépios de barro existentes em Portugal, confessa a Frei Manuel do Cenáculo que esta era uma forma de ocupar parte dos seus discípulos. Pelo ano de 1783 tinha a seu cargo a execução de três presépios para o paço, ao mesmo tempo que acompanhava a execução de outro de grandes dimensões para a nova Igreja das Carmelitas, o da Basílica da Estrela (PAIS, 2004b: 17). Um destes presépios do Paço da Ajuda deverá ser o que foi doado pela família Kamenesky ao Museu Nacional de Arte Antiga (cat. 16) (ANDRADE, 1989: 383) e que como já foi provado terá sido recolocado na maquineta de gosto império em que hoje se encontra (PAIS, 1999: 320). Efectivamente, a sua caixa original deveria ser de talha, com suas colunas e capitéis, executada por José António Lisboa em 1783 (BASTOS, 2007: 205)¹⁰.

10 ANTT, MOPTC, Lv. 96, fol. 146. 1780-1783 «*Para o Real Paço da Ajuda, contas de João Gonçalves Barroso, 30 de Outubro. “15 varas de oliado groço que vendeo da sua Fabrica para resguardo dos Presepios 95 – 9\$000. D. José António Lisboa de 19 de Dezembro de huma Maquineta que fez com columnas, e capitéis*»

O último grande presépio do século XVIII (c. 1796-1807) que se conhece, o do magnata José Joaquim de Castro (habitualmente chamado «*Presépio de Belas*», MNAA, inv. 642 Esc) (ANDRADE, 1989: 383 e 386), inclui-se já no tipo de presépio moderno, isto é, constituído por vários elementos que se vão adquirindo ao longo dos anos sendo montados sucessivamente, numa tentativa de se criar uma certa unidade cenográfica entre todas as imagens. No fim do Antigo Regime surgem em Lisboa, para além dos conhecidos produtores de figuras de presépios portugueses, vendedores de figuras avulsas que colocavam anúncios na *Gazeta de Lisboa*¹¹ anunciando os produtos que tinham em exposição em suas casas.

A extinção das ordens religiosas, no fim da guerra civil, não só perpetrou um rude golpe nos principais consumidores deste tipo de obras de arte, mas também deixou as existentes à mercê dos ávidos «amadores» de antiguidades, como lhes chamou Gabriel Pereira, que a breve trecho desmantelaram ou truncaram estes conjuntos escultóricos que só poderiam ser entendidos no seu todo. De facto, os ideais românticos traziam consigo também um interesse gradual pela observação dos comportamentos populares, os costumes e as práticas do povo, numa palavra, pela

entalhados para hum Prezepio 96 – 14\$400.” “de Valentim dos Santos de Carvalho de 28 de Dezembro da factura das imagens Jezus, Maria, Joze para o Nascimento – 24\$000 e uma Imagem do Minino em diversa posição para a adoração dos Reys; tudo para o Prezepio da Snr^a Infanta D. Maria Anna Victoria 97 – 30\$000.”¹¹ *Gazeta de Lisboa*, n.º 297, 15 de Dezembro de 1823: «Há para vender hum grande e bom Presépio do Nascimento na rua dos Cegos Loja n.º 13 à esquina antes de voltar para a calçadinha do Menino Deus»; ou no *Correio Mercantil de Portugal*, de 1798: «Quem quizer comprar hum Presépio de caixa de bom gosto, dirija-se aloja de pinturas de Thomaz d’Aquino na calcada de Santa Anna, defronte d’huma Botica. [...] false na loja da Gazeta.»

etnografia. Nasce nessa época um genuíno interesse pelo folclore que se projecta em representações e divulgação de imagens de tipos populares que vai da pintura à escultura, dos bibelôs às gravuras, enchendo as casas da burguesia que então despontava. Se no fim do século XVIII Pedro Alexandrino desenhava modelos de gaiteiros de foles para um dos artistas barristas os modelar e vender aos ricos compradores, como o dono do presépio dito «*de Belas*», no início da centúria seguinte dá-se um fenómeno inverso. Giuseppe Viale (MNAA, inv. 3353-4 Des) desenha em traço preciso os géneros populares que vê nos presépios que existiam em Lisboa, para depois os transpor para gravuras e facilmente as negociar. Se, na segunda metade do século XVIII, um restritíssimo número de eleitos poderia ter acesso às representações, quase teatrais, das bambochatas do povo em figurinhas que se guardavam nas maquinetas e só se abriam por altura do Natal, um século volvido este interesse torna-se dominante. Já não é apenas no Natal que se observam os comportamentos populares, fazem-se estudos sobre eles, distinguem-se géneros, tipos e vestuário. As «lindas» figurinhas dos antigos presépios enquadravam-se perfeitamente neste espírito, por isso não importava se fossem separadas do seu torrão original, elas eram «*de per si uma obra d'arte*». Por outro lado, professores e aprendizes das artes vêem nelas verdadeiras fontes de inspiração e de cópia, já que o sistema académico de ensino não se coadunava com incursões pelo campo. Aliás, é ainda neste ensejo de pesquisa que mais tarde os naturalistas se aventuraram pelos campos e aldeias. Assim, é a própria Academia de Belas-Artes que dá início à recolha destas peças desirmanadas para servirem de modelo nas aulas de Desenho, de figura humana nas suas várias vertentes.

Sintomaticamente, as primeiras figuras avulsas de presépios que deram entrada nas colecções do Museu de Belas-Artes (actual MNAA) provêm exactamente da Academia de Belas-Artes, como não poderia deixar de ser.

A apetência revelada pelos museus nacionais, nos seus anos de formação, é ainda resultante desse fenómeno de interesse pelas cenas de género que tinham nascido no século XVII na Flandres e que tanto sucesso tiveram em Portugal pela mão da família dos Teniers. Ainda no início do século XX, museus como o de Viseu recebem da colecção que então se reunira no antigo Convento do Quelhas, no chamado «Museu das Congregações», partes do presépio que poderá ter pertencido ao Colégio dos Jesuítas, de Campolide, e o Museu de Aveiro disputa partes de um mesmo presépio com Coimbra que, logicamente, deseja ter uma obra daquele artista que à época se julgava ser o mais prolixo fabricante desta arte das pequenas figuras e que dava o nome ao museu desta cidade: Machado de Castro.



PRESEÍPIOS PORTUGUESES.
A NOITE OBSCURA
DA HISTÓRIA

Alexandre Nobre Pais

A IMAGEM DA NATIVIDADE cedo serviu de inspiração a artistas que queriam, desta forma, representar o momento do nascimento de Jesus. Inicialmente composta pela Sagrada Família, a ela foram dedicados altares e retábulos, ganhando um protagonismo crescente à medida que a Fé foi construindo uma narrativa progressivamente complexa que ultrapassava largamente as omissões dos Evangelhos. Assim, tradições locais, figuras do teatro religioso – os chamados Mistérios – e conceitos criados pelos padres da Igreja Católica a partir da rica linguagem simbólica do Antigo Testamento ou das visões dos místicos medievais, foram integrando um discurso que se encadeia em imagens de que, muitas vezes, se perdeu o referente original. O papel do teatro foi, nesse sentido, fundamental, não só pela cenografia que estabelecia no espaço, mas contribuindo para alargar a cena integrando na representação diversas personagens.

No caso português, nas raras indicações cénicas que nos chegaram das peças de Gil Vicente, em que o *presépio* era o tema, percebe-se que a narrativa se estrutura a partir de uma imagem (pintura ou escultura) da cena da Natividade.

Esse é o espírito contido na descrição de Madre Soror Maria Baptista do mais antigo presépio português, referido no *Livro da Fundação do Mosteiro do Salvador da Cidade de Lisboa*, datado de 1618: «[...] *Tem estas Religiosas por antiga tradição, q. na nossa Igreja se fez o primeiro Presepio pela festa do Natal, representando com figuras o que em tal mistério aconteceu naquelle divino Presepio Betlem; & dizem que seu principio foy este: Estando hua devota Religiosa em oração, adormeceu, parcialhe q. via os Ceos Abertos & a Deos Padre em hum Throno, acompanhado de todos os Cortesãos do Ceo, postos todos de juelhos por suas ordens, tangendo com muitas suavidades em diversos instrumentos*

músicos. Junto deste soberano Throno estava nossa Senhora de juelhos, como costumão pintar na Angelica Annuniação & ella lhe dizia, que mandasse pintar esta vizão, & pozessem esta pintura todos os annos em hum Presepio, q. elle era servido se fizesse nesta Igreja pois tinha o nome & invocação do sancto Salvador. Mandou logo esta Religiosa pintar em hum painel o q. vira, dando a traça & explicandose o melhor que pode; trazerãolhe o painel & posto que a pintura fosse excellente, & de boa mão, quando a vio, saltarãolhe as lágrimas dos olhos cõ saudade do que vira, & pella muita diferença que avia da propria vizão à pintura. Este painel durou aqui muito tempo, & sempre o punhão no Presepio, que se costumava fazer todos os annos na Igreja: & antes que de todo se rompesse, o mandarão de novo copiar, E agora serve no Presépio que faze por memoria desta antiguidade. Aqui dizem que teve principio fazeremse os Presépios em outras igrejas desta terra [...]»¹ (CASTELO-BRANCO, 1955: 28).

São diversas as menções ao longo dos séculos XVI e XVII a altares com a Natividade, por vezes com a presença de pastores ou dos Reis Magos, mas sempre uma composição que integra o mobiliário litúrgico da igreja onde se insere. Exemplo disso é o conjunto encomendado pela *Irmandade dos Livreiros* de Lisboa ao escultor Bastião d'Artiaga «[...] Aos 23 dias de Julho de 558 nesta igreja de Santa Catarina do Monte Sinai, perante o juiz e mordomos da dita confraria compareceu Bastião d'Artiaga maginário e disse aos ditos mordomos que ele se obrigava a fazer para a dita casa as figuras de vulto moldadas a baixo declaradas, pelo preço de dezoito cruzados – Nosso Senhor Jesus Cristo com sua cabeça e mãos, um rosto de Nossa Senhora com suas mãos, São Pedro, São João, Santiago, um rei velho, outro mancebo,

¹ Cit. a partir de BAPTISTA, Soror Maria, *Livro da Fundação do Mosteiro do Salvador da Cidade de Lisboa, & de alguns casos dignos de memoria, que nelle acontecerão*, Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1618.

outro negro, um judas, três pastores, José, [uma mula]. Todas estas figuras que são de por mãos, sòmente quatro delas que são de por braços e pernas com seus pés, e um boi e uma mula, de três palmos e meio cada um, as quais figuras de vulto se obrigou a dar feitas e muito bem acabadas por todo o mês de Outubro deste ano presente. À conta dos ditos dezoito cruzados recebeu logo dois cruzados. E por assim ser corrente de fazer as ditas figuras pelo dito preço como acima é declarado assinou aqui no dito dia – Bastião d’Artiaga»² (C.-BRANCO, 1955: 31).

Igrejas, ermidas ou altares com invocações como a da Madre de Deus ou a dos Santos Reis (uma adoração dos Magos), e oragos como Nossa Senhora da Natividade ou Nossa Senhora de Belém, invariavelmente apontam para representações do nascimento de Jesus e testemunham a devoção que lhe era conferida.

Poderíamos ser levados a pensar que a tradição teatral protagonizando o presépio perdeu progressivamente importância, mas testemunhos setecentistas evidenciam uma florescente prática cénica em que a Natividade era, ainda, uma componente essencial. Em 1727, abriu o «[...] *teatro dos Condes com entremeses, bailes e exibição de “presépios”, depois de ter explorado com êxito, comédias castelhanas [...]*» (Branco, 1983: 18). Já uma *Provisão Régia* de 1738 concedeu ao Hospital Real de Todos os Santos o privilégio das representações com figuras articuladas, e num recibo, datado de 1742, refere-se que «[...] *Pagou Francisco Luiz por seu fiador Victorino Vaz Gonçalves, por conta do que devia do arrendamento dos bonecos da casa do Bairro Alto, reis 120\$000, entrando naquela quantia de 60\$000*

2 Este artista surge mencionado no censo de 1565 com casa na freguesia de Santo André, no *Terreiro de Santo André e seus Becos, até à Porta do Muro*, avaliado em 5.000 réis, dos quais pagara 35 réis. Cf. *Livro do lançamento [...]*, 1948, p. 43.

de cada, do presépio [...]» (BRANCO, 1983: 13). Já em 1761 «[...] *Começaram o Duarte e o Tavares, que tinham os bonecos no “Condes”; a organizar a sua nova companhia de arame e cortiça, a mandar pintar vistas e a encomendar vestidos [...]»* (BRANCO, 1983: 13).

A utilização de figuras articuladas «de vestir», ou de roca, poderia eventualmente permitir que actores contracenassem com essas personagens. Esta prática era extensível aos conjuntos que se encontravam ao culto, como é testemunhado relativamente ao *Presépio do Mosteiro dos Jerónimos*, em Belém, que cerca de 1761-1763³, ao longo de seis dias era montado um altar com um presépio da autoria de Joaquim Bernardes e de João da Villa. As figuras teriam tamanho natural, o que permitia a integração de actores na representação, sabendo-se que o cenógrafo Azzolini (? -1787) trabalhou na sua encenação, pois um documento refere a procura de um tipo específico de chapéu para algumas personagens (CARVALHO, 1979: 20).

Estas descrições são consistentes com aquela que será, talvez, a primeira definição nacional feita para o conceito de *presépio*, por Raphael Bluteau (1638-1734), em 1720: «[...] *representações das circunstancias do Nascimento de Christo Senhor nosso com figuras vivas, ou ao vivo, em casas particulares, ou nas igrejas. De maneira que Presepio vai o mesmo que Estribaria de animaes domesticos; & segundo a interpretação de outros, Presepio he manjadoura [...] Presepios tambem, ou presepes se chamão humas lapas com o Menino Jesus, acompanhado dos Anjos, Pastores, & c. ou humas representações, que a devota industria*

3 Aí já é mencionada uma Natividade, em 1737, quando se refere na *Gazeta de Lisboa Occidental*, estar exposto «o Santo Presépio no Real Mosteiro de Bellem. Na terça feira 31. de Dezembro , por ser o ultimo dia do anno de 1737». Cf. *Gazeta de Lisboa Occidental*, Edições 1-52, p. 11.

de alguns curiosos expoem aos olhos dos espectadores com as causas, motivos, & circunstancias do dito Nascimento, com varias figuras, apparencias, perspectivas, dialogos, harmonias, & alegres entretenimentos [...]» (BLUTEAU, 1720: 719-720).

Se o teatro religioso continuou a ser uma via de divulgação do Nascimento, empregando marionetes, num registo visual próximo do que eram os grandes conjuntos napolitanos, no século XVII português começa, no entanto, a surgir um novo tipo de conceito. O *presépio* deixa, progressivamente, de ser um altar com a representação da Natividade ou da Adoração dos pastores ou dos Reis Magos, tornando-se uma estrutura que podia existir fora do espaço da igreja e onde a figuração do nascimento de Jesus era tratada de modo mais complexo. Um exemplo é a descrição de Balthesar Meira, nas *Visitações* de 1642, em Guimarães: «[...] *que é verdade, que uma Ermida que tem no seu quintal fez [o cónego Ferras] um presépio que ia muita gente a vê-lo [...]*»⁴ (C.-BRANCO, 1955: 33).

Paralelamente, o *presépio* passa a integrar o espaço palaciano, como parecem testemunhar duas menções a uma encomenda de D. Afonso VI (1643-1683), ainda que não datada, mas que ocorreu provavelmente entre 1656 e 1662⁵: «[...] *Tratou el Rei de fazer hum presépio e procurando Pessoa q. lhe satisfizesse neste apetite hum Repost.ro suggerido por hum tend.º da Capella inculsou hum filho deste chamado Antº de Conti, o qual com efeito se introduziu pela manefactura*

4 Um segundo testemunho, de António de Sousa, menciona que «[...] no que tocava ao presépio sabe ele também que é verdade que o dito Cónego fez um presépio no seu quintal [onde] diziam ia muita gente de dia e à noite [...]». Cf. SOUSA, 1947, pp. 135 e 155.

5 Esta encomenda deverá ter sido feita entre os anos de 1656 (em que é feita a aclamação deste rei) e 1662, visto que o António de Conti referido deverá ser o valido do monarca, preso a 16 de Junho de 1662.

do Presépio [...]»⁶ (C.-BRANCO, 1955, p. 32.) Outras figuras ligadas à família real são mencionadas a par de presépios, como sucede com o inventário dos bens de D. Catarina de Bragança, de 1706, onde são referidas «[...] *umas imagens e figuras pequenas de barro pintadas para um presépio e adoração dos Reis*» (RAU, 1947: 84).

Fora da órbita régia, uma das raras descrições de um presépio seiscentista português refere que «[...] *Em este anno de 685 não me lembro mais que de hum incendio que suçedeu em 15 de janeiro detarde dia de Santo Amaro, e foy o caso que as Pedras Negras⁷ estava um presépio muy curiozo em que bailavão muitas figuras, e era fabricado de algodão e, carqueia [...]*»⁸ (C.-BRANCO, 1955: 33). Provavelmente o mesmo mencionado: «[...] *Em 7 de Janeiro de 1685 sucedeu na corte de Lisboa hu grande incendio em hum dos presépios que pela festa do Natal se costumam fazer nella, o quall estava feito com grande custo e aparato e continha em sy muitos passos da escritura e também fabulas antigas em que entrava a destruição de Troya o abrazado desta cidade as mãos dos inimigos [...]*»⁹ (C.-BRANCO, 1955: 33).

É precisamente para o final do século XVII que começamos a ter as primeiras referências a artistas que trabalham com alguma regularidade neste tipo de conjuntos, provavelmente indiciando uma crescente apetência por este tipo de equipamento. Este «renascimento» do barro teve vários centros de manufactura, sendo um dos mais conhecidos e espectaculares, o núcleo de Alcobaça.

6 Cit. a partir do *Epítome da Vida do Serenissimo Rey de Portugal o Snr. D. Afonso 6*, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Cod. 817, cap. 2º.

7 Localizado entre a freguesia da Madalena e a de São Nicolau. *Livro do lançamento e Serviço que a Cidade de Lisboa fez a El Rey Nosso Senhor no ano de 1565*, vol. IV, 1948, pp. 420, 422.

8 Cit. a partir de *Nação Portuguesa*, vol. I, série VI, p. 378.

9 Cit. a partir do cód. CIX/1-1, fl. 107/v na Biblioteca de Évora.

Um dos nomes mais antigos que se lhe pode associar em Lisboa é o de Dionísio Ferreira. Actualmente não é possível identificar com absoluta segurança a obra deste «curioso», como parece surgir mencionado em 1756 na descrição do padre Manuel do Portal, sobre o chamado «*Presépio das Necessidades*». O conjunto encontrava-se primitivamente no chamado «*corredor dos cubiculos dos Padres*» – ou seja, no quarto piso –, junto à livraria do mesmo convento do Oratório: «[...] *No meyo deste corredor tornando ao Oratorio de S.Thomaz está huma cruzêta, o lado, que olha para a cêrca, termina em huma janella Conventual O lado que olha o pateo termina em huma grande portada, que dá serventia para a livraria. Antes de entrar na caza da livraria na Cruzêta da parte direita está huma porta que dá serventia para huma caza tem esta duas janellas de peytoril e encostado a hum lado está hum presepio. O torrão em que está he muito grande obra de muita perfeição basta dizer, que o fez o Clerigo de Setubal nesta materia insigne, que abaxo de hum curioso chamado Dionisio ninguem o excede, parece-me que o torrão custou cem, moedas e a cayxa em que está metido, que he toda em entalhado, o qual ainda não está dourado custaria outro tanto [...].*»¹⁰ (FERRÃO, 1994: 301.)

De acordo com o testemunho de Cyrillo Wolkmar Machado, na sua *Colecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, Architectos, e gravadores portugueses [...]*, de 1823, é mencionado a propósito de um outro autor, António Ferreira, que «*seu pai Dionizio Ferreira também era práctico na plástica. As obras do filho são os presepios da Cartuxa, da Madre de Deus, da Conceição de Jesus, e outras*» (MACHADO, 1823: 256).

10 Descrição da Casa das Necessidades pelo padre Manuel do Portal da Congregação do Oratório de Lisboa, cit.por FERRÃO, 1994, p. 301.

Não é possível associar com segurança a Dionísio Ferreira nenhuma obra específica, pois não são conhecidas peças assinadas nem documentadas que se lhe possam imputar. Podemos, no entanto, atribuir-lhe alguma produção a partir de um exame de termoluminiscência da terracota efectuado a um conjunto de «anjos músicos» que integram a colecção do Staatliche Museen de Berlim. A peça, adquirida em Portugal no final do século XIX, foi intervencionada em 2004, e o exame efectuado permitiu determinar uma cronologia que aponta para o ano de 1676, com uma margem de erro de cerca de 22 anos (entre 1654-1698)¹¹. Estes «anjos» são evocativos do conjunto que integra o *Presépio da Madre de Deus*, indissociável do nome de António Ferreira, pelo que poderíamos associar a seu pai a manufatura do grupo de Berlim, assim como de uma série de peças que hoje integram as colecções dos Museus Nacionais de Arte Antiga (cat. 12), de Machado de Castro e de Soares dos Reis, Museu de Aveiro, Casa-Museu José Régio, Casa dos Patudos, em Alpiarça, e Museo Arqueológico de Madrid, para além de uma série de colecções particulares.

A partir da datação obtida através da termoluminiscência, o autor destas peças teve uma cronologia de actividade centrada na segunda metade do século XVII. A serem de sua autoria todos estes conjuntos, podemos concluir tratar-se de um escultor prolífico, com uma inegável qualidade de modelação e expressividade gestual, onde é clara uma certa teatralidade que lhe poderá advir de uma influência do teatro de presépios.

11 Queremos aqui agradecer a Hiltrud Jhele, conservadora deste museu a informação fornecida. Neste momento está a preparar-se um projecto de estudo de terracotas para determinar possíveis cronologias, inicialmente centrado em figuras de presépios.

Um outro aspecto que é notório nas suas imagens de campone-
ses é a citação a gravuras de Jacques Callot (1592-1635), indiciando igualmente uma via de influência erudita na sua obra¹².

Toda a pesquisa levada a cabo para determinar aspectos da vida e produção deste artista revelou-se infrutífera. Somente duas menções poderão estar-lhe relacionadas, ainda que não surjam especificamente com o nome de Dionísio. Uma, são as referências entre 1637 e 1675 na Irmandade de São Lucas, que agregava pintores e escultores, entre outros artistas, a um Domingos Ferreira, que ao longo desse tempo exerceu várias funções: mordomo, escrivão e tesoureiro. A segunda surge na documentação relativa à campanha de obras levada a cabo no Convento da Madre de Deus, em 1700, onde são efectuados dois pagamentos a um *Do^s Ferreira*, relacionados com trabalhos realizados no antecoro, hoje Capela de Santo António¹³ e espaço contíguo à Sala do Presépio. Ainda que não se conheça a que trabalhos se referem estes pagamentos, é provável que os mesmos estejam relacionados com o trabalho de talha presente no local, levantando a hipótese do trabalho nuclear deste artista ser o de entalhador, sendo a escultura uma actividade secundária, de «curiosidade».

Um problema começa, assim, a desenhar-se ao atribuímos a este autor a manufactura de tantas peças de presépio, pois ao observar-se o conjunto que compõe o núcleo da Madre de Deus, o qual não tem paralelo estilístico com outras esculturas conhecidas, acabamos por nos interrogar que outra obra produziu o seu filho, António Ferreira. A importância do trabalho deste

12 Aliás a influência de Callot nas Natividades portuguesas, nomeadamente num grupo do *Presépio das Necessidades* já foi referida por PAIS, 2007, p. 46.

13 Os pagamentos ascenderam a 25\$8000. Cf. *Este livro*, 1708, f. 74v.

artista foi mencionada inclusivamente por Machado de Castro como «*O nosso Escultor Antonio Ferr^a teve uma propensão decidida, e hum merecimento distincto no genero Pastoril. O Presepio executado por este Artista, que se acha no Convento da Cartuxa, he huma peça de grande valor, e estima; assim pela composição e verdade dos objectos, como pela graça, e toque incomparavel, com que são executados*» (CASTRO, 1937: 58). Infelizmente, este conjunto desapareceu, o que não permite a sua comparação com o núcleo da Madre de Deus. Tal como seu pai, nada se conhece acerca de António Ferreira, a não ser uma citação efectuada por Liberato Telles tendo como base um documento até recentemente considerado desaparecido¹⁴. Assim, no seu *O Mosteiro e a Igreja da Madre de Deus*, de 1899, é referido que «*[...] Antonio Ferreira, que floresceu no século passado e que era mais conhecido pelo Ferreirinha de Chellas, por ser n'esta localidade que habitou. Este distincto artista produziu muitos trabalhos de importancia e a elle se referem os chronistas, citando como de muito valor os que produziu para os presepes da Cartuxa, Embrexados e Madre de Deus. Pela mesma época floresceu tambem outro esculptor de nome José d'Almeida, mais conhecido pelo Romano, por ter estudado em Roma, e com quem o Ferreirinha mantinha boas relações de amisade e para quem conseguiu a execução de uma imagem da Senhora Mãe dos Homens, trabalho ajustado em Outubro de 1742 [...]*» (TELLES, 1899: 25). O documento, que foi redigido entre 1743 e 1753, permite encontrar uma data para a actividade de António Ferreira, sendo a menção mais recuada à manufactura

14 O documento foi recentemente descoberto por Sandra Costa Saldanha, a quem muito agradecemos a generosidade da informação e que integrará o texto «Fr. João de Nossa Senhora (1701-1758) e as encomendas ao escultor José de Almeida: patronato e mediação artística». *Mecenas e Patronos: a Encomenda Artística e a Igreja em Portugal (Actas)*. Lisboa: Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa (será lançado em 2011).

do *Presépio da Madre de Deus*. Do artista nada mais se conhece, não lhe sendo possível associar com segurança nenhuma das referências encontradas no *Livro da Irmandade de São Lucas* ou a pesquisa efectuada em registos paroquiais. Surgiu-nos unicamente, numa devassa realizada em Lisboa em 1702, um «An[tóni].o F[e]rr[eir].a escultor e m[orad].or na Rua grande de id[ad].e que dice ser de quarenta e tres annos pouco mais ou menos test[emunh].a a q[ue].m o R[everendíss]im.o P[adr].e Arceb[is]p.o Viz[itad].or deo o juram[ent].o dos S[antíssim].os Evangelhos e prometeo dizer a verda[d].e com sua m[erc].e elle test[emunh].a o sabe por rezoins evidentes q p[ar].a isso tem e podem depor An[tóni].o P[e]r[eir].a entalhador na mesma rua, M[ari].a Gomes tecedeira [...]. Assinou Antonio Ferr.a» (Livro 3º, 1702: fl. 102). Talvez estejamos perante um caso de homonímia, pois a ser o mesmo António Ferreira mencionado no documento de 1742 como autor do *Presépio da Madre de Deus*, ele teria então 83 anos. O mesmo documento, resumido por Liberato Telles, atribui ao autor do presépio xabregano o misterioso conjunto de Laveiras e um realizado para a Quinta dos Embrexados, também desconhecido. Uma outra obra é mencionada em 1816, por D. José da Cunha de Azevedo Coutinho «São do famoso Antonio Ferreira [...] Os singulares presépios da Cartuxa e da Igreja da Madre de Deus [...] Na Ermida do Senhor da Serra em Belas está uma glória de serafins que circundão a imagem de Cristo, e dizem ser dele» (COUTINHO, 1816: 211). Uma gravura mostra o referido altar, com uma *Crucifixão*, destruído nos anos 70 do século passado e do qual só restam a figura da Virgem, parte da Madalena e fragmentos de São João Evangelista. A *Glória de Anjos* perdeu-se.

A partir da única obra conhecida associada a António Ferreira e que ainda pode ser observada – o *Presépio da Madre de Deus* –,

é perceptível a qualidade de modelação e a expressividade deste autor. Ainda que similares aos conjuntos que temos vindo a associar a seu pai, as figuras xabreganas apresentam uma maior contenção na gestualidade, uma maior serenidade nos semblantes e melhores acabamentos, associados a uma dinâmica nos panejamentos que as diferenciam claramente de tudo o que conhecemos produzido em barro para presépios. Em todos os conjuntos é evidente uma mestria no detalhe, mas nas figuras da Madre de Deus é evidente um maior distanciamento da sentimentalidade de feição flamenga que caracteriza as peças que temos vindo a considerar de manufactura dionisina.

A «fórmula» Ferreira de composição de figuras para presépios conheceu grande popularidade, filiando-se nela grande número de peças e conjuntos completos (Igreja da Anunciada e Capela de Nossa Senhora do Monte¹⁵, por exemplo) que hoje se conhecem de Natividades de barro setecentistas. De entre os muitos autores que terão seguido esta formulação destacou-se um, de acordo com Francisco de Assis Rodrigues: «*Antoine Ferreira fut grand sculpteur des paysages, et modelait en terre et en cire les sujets champêtres avec une grâce toute particulière [...]. La plus grande partie de ses ouvrages représente des sujets pastoraux. Dans le genre élevé il était moins heureux; cependant je connais quelqu'un qui possède de lui une image de saint Jean-Baptiste, de 45 centimètres de hauteur et demi corps,*

15 Esta peça de autor anónimo ficou parcialmente destruída com o terramoto de 1755, tendo ficado concluído o seu restauro só em 1823, de acordo com a notícia publicada na *Gazeta de Lisboa*, n.º 280, Novembro 1823: «O Capellão da Ermida de Nossa Senhora do Monte desta Cidade faz certo ao Publico, que no próximo Natal de 1823 se conclue, e patenteia ao publico, a obra do Novo Presépio Grande, há tempos ideado na dita Capella.» Agradeço a informação generosamente fornecida por Celina Bastos.

qui est digne d'éloge pour la grâce et la correction du style. Il ne faut pas confondre son nom avec celui de Faria qui l'imitait et le copiait, mais qui lui était fort inférieur. Antoine Ferreira fit la nativité de Cartuxa, qui est détruite: celle de Madre Deos et autres. Dans la chapelle de Notre-Dame da Serra, à Bellas, j'ai vu une gloire composée de beaucoup d'anges qui entourent l'image du Christ. Cet ouvrage est très gracieux et il est certainement de sa main.» (RODRIGUES, 1875 : 441.)

Deste Faria são conhecidas duas peças assinadas, um grupo do Museu de Artes Decorativas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva e um *bocage*¹⁶ (cat. 7) do Museu Nacional de Arte Antiga. Quanto à sua identidade e tomando como base uma informação relativa a um presépio que terá existido no Palácio de Queluz¹⁷, poderemos assumir tratar-se de Silvestre Faria Lobo (1725-1786), cunhado de José de Almeida (1700?-1769) e figura detestada por António Ferreira, de acordo com testemunho de Cyrillo Wolkmar Machado (MACHADO, 1823: 240). Membro da *Irmandade dos Entalhadores*, desde 1760 (*Livro dos Assentos*, tomo III: fl. 76), trabalhou de 1752 a 1777 no Palácio de Queluz, inicialmente como mestre entalhador e depois como empreiteiro, sendo juiz de entalhador na Corporação do Ofício de Marceneiro em 1766 (GUEDES, 1978: 98). A partir das duas peças assinadas, outras se lhe podem atribuir, pois caracterizam-nas o recurso a uma expressividade vagamente caricatural.

16 Do francês «matagal, bosque»: «*Término francés que se usa para describir la profusión de arbustos, ramajes y flores que sirven como apoyo o fondo ornamental a muchas figuras de cerámica y porcelana del estilo Rococó*» (Escárzaga, 1994, p. 79).
17 Citando um documento de Dezembro de 1768, no Arquivo de Santa Luzia, Casa do Infantado, António Caldeira Pires refere: «[...] Ao pintor Bernardo Fuet por hua pintura de praça de Toiros nos bastidores do prosepio de Faria Lobos-5.600 reis [...]» (PIRES, 1925, p. 358).

Os rostos masculinos e os das mulheres idosas apresentam, normalmente, traços fisionômicos muito evidenciados, tensos e um retesamento algo perturbador. Em contrapartida, as mulheres jovens possuem um tratamento mais idealizado, uma doçura, por vezes demasiado acentuada. Em todas as personagens é patente o excesso, na expressividade, na justaposição de numerosos elementos num espaço diminuto, na complexa e nervosa profusão de pregas e dobras das suas indumentárias. Longe da serenidade da «fórmula» Ferreira, de que parece apesar de tudo haver uma certa citação, as peças Faria possuem, na sua maioria, uma outra característica diferenciadora: a inclusão de olhos de vidro para dotar as personagens de um *verismo* que, face à tensão evidenciada, as torna vagamente inquietantes. Se grande parte das peças dos Ferreira eram pensadas para colocar em espaços largos, as chamadas «salas do presépio», de que a Madre de Deus é um exemplo eloquente, os conjuntos Faria foram concebidos para serem colocados em oratórios ou caixas/maquinetas, num registo mais intimista de concepção.

Paralelamente a esta produção de autor, podia encontrar-se em Lisboa vendas de figuras feitas a partir de moldes, em série, destinadas a um público com menor capacidade financeira. Francisco Coelho de Figueiredo refere uma *«aula de escultura de barro, “por formas”, que existia, desde meados do século XVIII, atrás de São Domingos, voltando do adro logo sôbre a direita. Administrava a casa uma frangona muito alta com a roca na cinta fiando estôpa. Era ela quem, muito mal encarada, punha sobre o mostrador da loja as figuras que os rapazes lhe pediam: em penitentes, imagens devotas para as charolas, pastores com oferendas e extravagâncias para os presépios. À porta do estabelecimento de São Domingos, muito frequentado em vésperas*

de Natal e dos Santos de Junho, estava sempre quem vendesse queijadas cujo tamanho fazia saudade ao Figueiredo quando em velho passava por lá. Os “penitentes” de barro que se vendiam em São Domingos eram a tentação dos petizes, que viviam felizes, dias e dias, na esperança de que os pais cumprissem a promessa de lhes dar um» (SEQUEIRA¹⁸, 1934: 568).

Há, igualmente, notícia de conjuntos de manufatura estrangeira em Portugal, como ocorre com a descrição da desaparecida capela do Noviciado no Mosteiro de São Vicente de Fora, referida por D. Inácio da Boa-Morte, em 1761, que «*se aruinou no dia do Terremoto cahindo o teto e a parede mestra da p.e da varanda de q houve notavel perda por ficar tudo quebrado e destruido especialm.te hum grande prezepio de figuras de cera que tinha vindo de Italia com or.tos e singulares pinturas*»¹⁹ (BOA-MORTE, 1761: fl.17).

É, no entanto, com Joaquim Machado de Castro (1731-1822) que os presépios portugueses ganham o estatuto que hoje se lhes reconhece, ainda que dele sejam poucos os presépios que se lhe possam associar com certeza. Destes, o mais conhecido e, aparentemente, a sua obra de maior fôlego, realizada com 62 anos, é o grande presépio para o convento de religiosas carmelitas descalças da Estrela, datado de 1783, e que refere numa carta dirigida a Frei Manuel do Cenáculo: «*nesse tempo estava no mayor labyrintho, com os 3 diversos Prezepios do Paço, com outro m^o g.de p.^a o novo Conv.to dos Carmelitas, e outras couzas [de barro] para a Quinta de Caxias*» (LIMA, 1989: 287). Trinta e quatro anos depois, em 1817, uma segunda carta dirigida a um destinatário indeterminado refere: «*em quanto esteve em Portugal a Rainha Augustissima*

18 Citando Francisco Coelho de Figueiredo, *Teatro de Manuel Figueiredo*, vol. XIV, pp. 470, 565 e 566.

19 Agradecemos a Sandra Costa Saldanha a generosa informação.

Sr^a D. Maria I.^a e sua Real Família, todos os Nataes se tratava dos Prezepios de S. Mag.de e Altezas; accrescendo a este cuidado o Presepio do Snr. Infante D. Pedro Carlos assim que S. Alteza veio de Hespanha: em cujos trabalhos se occupavão (ao menos) 3 homens actualmente: [...] Não faltará q^m diga, ser insignificante, e ridiculo, o trabalho de Prezepios: mas esses 3 homens q. Actualmente existião ligados a bonecos, não se empregavão em outra cousa» (LIMA, 1989: 324).

Um outro presépio tem vindo a ser associado a Machado de Castro. Trata-se do conjunto que se encontra na Sé Patriarcal de Lisboa, conhecido como «*Presépio do Beneficiado Oliveira*», sempre referido na documentação conhecida de forma anónima e que só a partir de um inventário de 1887 surge associado a este artista²⁰, assinado e datado «*Joach. Machado Castro / inven. et fecit. / 1766*» (*Inventario*, 1887: f. 72v.).

Com este artista, o presépio assume um protagonismo e estatuto que, aparentemente, não tivera no passado. O recurso a numerosas gravuras e intenções iconológicas na selecção de figuras e cenas representadas distinguem o conjunto da Estrela, aspecto que seria extensível seguramente às restantes obras de Machado de Castro, hoje ignoradas. No entanto, ao falar-se da sua produção artística importa lembrar o seu *Laboratório*, espaço privilegiado de criação e manufactura supervisionada pelo Mestre, em que um número razoável de discípulos e auxiliares executavam as várias componentes das múltiplas encomendas feitas ao Escultor da Casa Real, como passara a ser nomeado a partir de 1783. A produção associada a Machado de Castro é, assim, tingida pelas interpretações dos seus colaboradores,

²⁰ Relativamente a esta questão cf. PAIS, 2007, pp. 67-71.

mas é ao génio do Mestre que se deve a *invenção* das figuras e a cenografia do conjunto, no que se refere aos presépios. O que se constata no núcleo da Estrela são figuras de feição italianizante, distantes da sentimentalidade patente na maioria da produção até então executada e que teve nos Ferreira o seu expoente máximo. Nas esculturas da Estrela podem encontrar-se peças onde é patente a mão de Faustino José Rodrigues (1760-1829), um dos mais importantes discípulos (e talvez o favorito) de Machado de Castro. A ele se refere o Mestre no seu *Diccionario*: «*GRAÇA, [...] he hum Dom do Ceo que Deos dá a quem he servido; e não pode ser ensinado: nem há Mestre que o ensine. [...] O meu Substituto Faustino José Rodrigues (sem querello enthusiasmar) tem bastante porção deste estimável Dom*» (CASTRO, 1937). Esse *dom* pode ser observado em algumas das peças principais que se encontram na Estrela, nomeadamente o *Rei Mago Melchior*, o par de *Cavalos e Estribeiros* e o *Soldado Romano*. São figuras que se filiam na estética italianizante preconizada pelo seu Mestre, com uma nobreza que as destaca das restantes personagens. Este aspecto está patente nas suas figuras, em que a delicadeza das imagens reflecte a estética rococó, evocativa dos *biscuit* de porcelana que Meissen difundia por toda a Europa. A ele, provavelmente supervisionado por Machado de Castro, se devem alguns dos raros nus associados ao presépio português, mas em que a exposição do corpo está eivada de uma espiritualidade, talvez premonitória da busca espiritual que terá levado Faustino José Rodrigues a fazer-se noviço no Convento da Luz onde viria a falecer (cat. 17 e 18).

A um outro discípulo de Machado de Castro, Joaquim José de Barros, dito «Barros Laborão» (1762-1820), se ficará a dever a última grande Natividade do ciclo de conjuntos monumentais

em barro criados em Lisboa, e que ficou conhecido como «*Presépio dos Marqueses de Belas*». Esta obra da qual foi responsável entre 1805 e 1807 (ainda que os trabalhos prosseguissem até 1811), foi encomendada por José Joaquim de Castro e encontra-se hoje no MNAA (DORNELLAS, 1929). Um aspecto curioso deste conjunto é que na sua composição foram integradas peças avulsas, adquiridas em feiras ou lojas²¹, e não somente figuras executadas especificamente para o presépio, das quais Barros Laborão foi responsável pela execução do *Torrão com o Anjo Custódio* e do *Torrão do Mouro*. Este último acreditava-se era o retrato da família dos marqueses de Belas, D. José Luiz de Vasconcellos e Sousa (1740-1812), 1º marquês de Belas.

Este presépio compósito inaugura o espírito das Natividades que hoje se podem encontrar nas casas portuguesas, integrando elementos diversos de origens díspares. Progressivamente a manufatura portuguesa foi sendo confinada a um registo mais popular, «mais tarde foi o nosso mercado invadido pelos bonequinhos de França, que se vendiam na rua dos Capelistas e pelos castelhanos. A *Gazeta* de 16 de Agosto de 1816²² anuncia a chegada

21 Podem encontrar-se diversos anúncios a peças ou mesmo presépios colocados à venda neste período, como, por exemplo o noticiado na *Gazeta de Lisboa* de 15 de Dezembro de 1823: «*Há para vender hum grande e bom Presépio do Nascimento na rua dos [...] Loja n.º 13 à esquina antes de voltar para a calçadinha do Menino Deus*»; ou no *Correio Mercantil de Portugal*, de 1798: «*Quem quizer comprar hum Presépio de caixa de bom gosto, dirija-se a loja de pinturas de Thomaz d'Aquino na calçada de Santa Anna, defronte d'huma Botica. [...] false na loja da Gazeta.*» Agradeço as informações generosamente fornecidas por Celina Bastos.

22 «*O resto das melhores figuras de barro Hespánholas já annunciadas, ao Cais do Sodré N.º 3 segundo andar, se expõem a venda publica, pelos seus últimos preços, a saber: Cada hum dos dois boleros a 4\$400 réis; hum tocador 4\$400 réis; huma figura espanhola 3\$200 réis; huma dita de homem 3\$200 réis; huma figura*

a Lisboa de uma coleção de bonecos de barro da melhor escultura, o mais natural possível, tanto em caracteres como em trajos próprios com as cores mais vivas, de sorte que não deixam invejar a natureza. Eram figuras dançando boleros, senhoras e homens em traje de passeio, toureiros matando touros, pastores e pastoras vestidos pobre ou ricamente, etc. Tudo isso se vendia em casa de Jorge Latur no Cais do Sodré, n.º 3, 2.º andar, quarto n.º 6» (SEQUEIRA, 1934: 568).

Com o romantismo, o gosto pelas figuras de barro adquiriu nova feição. Quando o barão de Forrester, por ocasião da Exposição Universal de Paris de 1855, apresentou produtos genuinamente portugueses, entre estes surgem dois conjuntos de figuras de barro integradas num contexto ilustrativo dos costumes e da arte lusa²³. Um dos locais principais de manufatura destas figuras, de acordo com José Queirós, era a Rua das Congostas²⁴, no Porto, na maioria dos casos modestas unidades familiares, anónimas, com as pequenas figuras cozidas em fornos de pão (QUEIRÓS, 2002: 235).

Na Exposição de 1855 o conjunto de vinte e sete figuras de barro cozido representava religiosos e tipos populares portugueses.

de hum contrabandista 4\$000 réis; Pastores 2\$800 réis; Figura de Toureiro e Touro 5\$600 réis; figura de hum Velho 2\$800 réis; hum dito tocando rabeca 2\$800 réis; avulços cada huma 2\$800 réis», Gazeta de Lisboa, n.º 208, 2 de Setembro de 1816. Referência generosamente fornecida por Celina Bastos.

²³ São mencionadas no item «*Obras de barro cozido*» e em nota que «*se vendem d'ordinário nas romarias, feiras e mercados*», com as «*figuras dos costumes*» valendo 1\$200 réis cada (Forrester, 1856, p. 28).

²⁴ Na base de uma das imagens aparentemente pertencentes à coleção Forrester encontra-se uma etiqueta: «*Oficina de Escultura. A primeira em barro, com imagens e figuras dos costumes de Portugal. Joaquim da Rocha Gonçalves sucessor de Francisco de Pinho. Rua das Congostas, 66. Porto.*»

As figuras foram modeladas de modo individualizado, possuindo características físicas que as distinguem entre si, como se de retratos se tratassem, com recurso a olhos de vidro e revestimentos de texturas têxteis.

Este interesse de James Forrester foi testemunhado pelo conde de Raczynski que descreveu que «*les salons de M. Forrester sont ornés d'objects d'art. [...] J'ai admiré dans le cabinet d'étude de M. Forrester, des groupes en terre cuite, dont il a fait l'acquisition à Porto et à Lisbonne [...]. Nous voyons en Allemagne de vieilles sculptures en bois dans ce genre; mais je n'en jamais vu en terre qui valussent celles-ci. C'est une partie de l'art dont je n'avais nulle idée avant de venir en Portugal*» (RACZYNSKI, 1846: 388). É provável que fosse, precisamente, esta percepção de originalidade, herdeira dos presépios nacionais, que levou o comerciante escocês a incluir figuras de terracota na sua representação de Portugal num dos mais importantes certames comerciais e culturais do seu tempo.



OBRAS EM EXPOSIÇÃO



1. VIRGEM, O MENINO E S. JOSÉ

António Ferreira

Início do século XVIII

Barro cozido, estofado e policromado

47x36x34 cm (Virgem);

43x24x20,5 cm (Menino);

49x35x32,5 cm (S. José)

Prov. Convento da Madre de Deus,

Lisboa

Inv. 286-288 Esc



2. FOLIÕES

Dionísio Ferreira (?)

Finais do século XVII

Barro cozido, estofado e policromado

29x40x14,5 cm

Prov. Convento do Sacramento,

Lisboa (anteriormente no Convento
de Santa Teresa, Carnide)

Inv. 376 Esc



3. MATANÇA DO PORCO

Dionísio Ferreira (?)

Finais do século XVII

Barro cozido, estofado e policromado

34,5x44,5x16,5 cm

Prov. Convento do Sacramento,
Lisboa (anteriormente no Convento
de Santa Teresa, Carnide)

Inv. 372 Esc



4. ADORAÇÃO DOS PASTORES

Círculo de António Ferreira

Finais do século XVII

Barro cozido, estofado e policromado

42x40x23,5 cm

Prov. Convento da Madre de Deus,
Lisboa

Inv. 281 Esc



5. ANUNCIAÇÃO AOS PASTORES

Dionísio Ferreira (?)

Finais do século XVII

Barro cozido, estofado e policromado
34x43x19 cm

Prov. Convento do Sacramento,
Lisboa (anteriormente no Convento
de Santa Teresa, Carnide)

Inv. 373 Esc



6. PAISAGEM BUCÓLICA COM FONTANÁRIO

Silvestre Faria Lobo

Meados do século XVIII

Barro cozido e policromado
34x42x21 cm

Compra, 1954

Inv. 791 Esc



7. PAISAGEM BUCÓLICA COM PASTORES MÚSICOS

Silvestre Faria Lobo (ass. Faria)

Meados do século XVIII

Barro cozido e policromado

29x36x20 cm

Compra, 1954

Inv. 792 Esc



8. ÁRVORE E TOCADOR DE FLAUTA

Silvestre Faria Lobo

Meados do século XVIII

Barro cozido e policromado

41,5x17,5x10 cm

Prov. Desconhecida

Inv. 420 Esc



9. PAISAGEM COM ARQUITECTURAS DE CIDADE

Dionísio Ferreira (?)

Finais do século XVII

Barro cozido e policromado

41x64x19,5 cm

Prov. Convento do Sacramento,
Lisboa (anteriormente no Convento
de Santa Teresa, Carnide)

Inv. 370 Esc



10. PAISAGEM COM ARQUITECTURAS DE CIDADE

Silvestre Faria Lobo (?)

Meados do século XVIII

Barro cozido e policromado

39x37,5x17 cm

Prov. Convento do Desagravo, Lisboa

Inv. 300 Esc



11. ANJOS MÚSICOS

Oficina Alcobacense

c. 1684-1690

Barro cozido, estofado e policromado

39x25x15 cm

Prov. Doação, 1946 (anteriormente
no Mosteiro de Alcobaça)

Inv. 733 Esc



12. ANJOS MÚSICOS

Dionísio Ferreira (?)

Finais do século XVII

Barro cozido e policromado

50,5x45x36 cm

Prov. Convento do Sacramento,
Lisboa (anteriormente no Convento
de Santa Teresa, Carnide)

Inv. 383 Esc



13. TOCADOR DE SANFONA

Círculo de António Ferreira
Primeira metade do século XVIII

Barro cozido, estofado e policromado
44x37,5x35,5 cm
Prov. Convento do Desagravo, Lisboa
Inv. 303 Esc



14. TOCADOR DE GAITA-DE-FOLES

Círculo de Silvestre Faria Lobo
Meados do século XVIII

Barro cozido e policromado
33x12,5x7,5 cm
Prov. Academia Nacional de Belas-Artes
(anteriormente no Palácio de Queluz?)
Inv. 64 Esc



15. PASTOR

Silvestre Faria Lobo

Meados do século XVIII

Barro cozido e policromado

37,5x21,5x11 cm

Prov. Convento do Desagravo, Lisboa

Inv. 308 Esc



16. REIS MAGOS

Laboratório de Escultura
de Machado de Castro

Terceiro quartel do século XVIII

Barro cozido e policromado

31x27x17 cm (Melchior);

48x22x12,5 cm (Baltazar);

30x31,5x18,5 cm (Gaspar)

Doação Kameneski

Inv. 815a-815c Esc



17. CRIAÇÃO DE ADÃO

Faustino José Rodrigues

Terceiro quartel do século XVIII

Barro cozido e policromado

27,5x26,5x14,5 cm

Prov. Academia Nacional de Belas-Artes

Inv. 461 Esc



18. EXPULSÃO DO PARAÍSO

Faustino José Rodrigues

Terceiro quartel do século XVIII

Barro cozido e policromado

39,5x23x14,5 cm (Adão);

39,5x23x14,5 cm (Anjo);

37x15x14 cm (Eva)

Prov. Academia Nacional de Belas-Artes

Inv. 466 Esc, 107-108 Esc

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Sérgio Guimarães, 1989. «Presépios», in *Dicionário da Arte do Barroco em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença.

ARAÚJO, Agostinho R. Marques de, 1991. *Experiência da Natureza e Sensibilidade Pré-Romântica em Portugal – Temas de pintura e seu consumo (1780-1825)*, Porto (dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto), pp. 261-267.

_____, 1994. «Pierre Antoine Quillard», in Nuno Saldanha (Comiss.), *Joanni V Magnifico – A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)*, catálogo da exposição, Lisboa, IPPAR.

BASTOS, Celina, 2007. «A Real Barraca no sítio de Nossa Senhora da Ajuda e as encomendas da Casa Real: alguns elementos para o seu estudo», in *Revista de Artes Decorativas*, Ano I, nº 1, Porto, Universidade Católica Portuguesa/CITAR, pp. 193-228.

BLUTEAU, Raphael, 1720. *Vocabulário portuguez e latino*, tomo VI, Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesus.

BOA-MORTE, D. Inácio de Nossa Senhora da, 1761. *Chronica do Insigne, e Real Mosteiro de S. Vicente de Fora, de Conegos Regrantes de Santo Agostinho*, Lisboa, ANTT, Manuscritos da Livraria, nº 468.

BRANCO, Pedro, 1983. *História dos Bonifrates, Presépios, Fantoches, Robertos e Marionetas em Portugal*, Oeiras, Cadernos da Biblioteca Operária Oeirense.

CALAFATE, Pedro, 1991. *O conceito de Natureza no discurso iluminista do século XVIII em Portugal*, Lisboa (dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

CARVALHO, Ayres de, 1979. *A Basílica da Estrela – No Segundo Centenário da Sua Fundação*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura/Direcção-Geral do Património Cultural.

CARVALHO, Maria João Vilhena de, 2004. «Escultura em barro em Portugal nos séculos XV e XVI», in *A Escultura em Barro em Portugal. A Arte da Plastiké do Século XV ao Século XX*, Lisboa, MNAA, 7 de Outubro de 2004 (conferência com texto inédito).

CASTELO-BRANCO, Fernando, 1955. «Presépios de Lisboa nos Séculos XVI e XVII», in *Revista Municipal*, nº 64, Lisboa.

CASTRO, Joaquim Machado de, 1937. «Diccionario Arrazoado, ou filosófico d'alguns termos technicos, pertencentes á Bella Arte da Escultura, e seus utensílios», *Inéditos de História de Arte, depositário Livraria Coelho, Lisboa.*

CHAVES, Luís, 1916 «O primeiro “Presépio” de Lisboa conhecido», in *O Archeologo Português*, vol. XXI, Janeiro-Dezembro.

CORREIA, Virgílio, 1931. *O Retábulo da Capela-Mor*, Coimbra, Imprensa da Universidade.

COUTINHO, D. José da Cunha de Azevedo, 1816. «Artes, e Offícios. Da estatuaria, e Escultura em pedra em Portugal», in *Jornal de Bellas Artes, ou Mnémosine Lusitana. Redacção Patriotica*, Num. I, Lisboa, Impressão Régia.

DARGENVILLE, Dezallier, Fev. 1727. «Lettre sur le choix et l'arrangement d'un cabinet curieux», *Mercure*, Paris.

DORNELLAS, Afonso, 1929. «Presépios notáveis», in *Elucidário Nobiliárquico – Revista de História de Arte*, vol. II, nº V, Lisboa.

EHRARD, Jean, 1970. *L' Idée de Nature en France a L' Aube des Lumières*, Paris, Flammarion.

ESCÁRZAGA, Angel, 1994. *Porcelana, cerâmica y cristal*, Madrid, Diccionarios Antiquaria.

Este livro teve seu principio no Mes de Mayo do Anno de 1689. E Finalizou em o dia 13 do Mes de Julho do Anno de 1708, Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga, manuscrito, f.74v.

FALCÃO, Isabel, 2003. *Pintura Portuguesa/Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves*, Lisboa, IPM.

FERRÃO, Leonor, 1994. *A Real Obra de Nossa Senhora das Necessidades*, Lisboa, Quetzal Editores.

FORRESTER, J. J., 1856. *Algumas palavras sobre a exposição de Paris pelo Barão de Forrester, José James Forrester oferecidas aos seus amigos*, Porto, Typographia Commercial.

- GARÇÃO, Pedro António Correia, 1778. *Obras Poeticas*, Lisboa, Regya Officina Typografica (1ª ed. de 1757).
- GARRETT, Almeida, 1846. *Viagens na minha terra*, Lisboa, Typographia da Gazeta dos Tribunais.
- GUEDES, Natália Brito Correia, 1978. *O Palácio dos Senhores do Infantado em Queluz*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Inventario de todas as alfayas pertencentes a Santa Igreja Patriarchal de Lisboa*, 1887, Arquivo do Cabido da Sé de Lisboa, B-1-26.
- LENOBLE, Robert, 1990. *História da Ideia de Natureza*, Lisboa, Edições 70.
- LIMA, Henrique de Campos Ferreira, 1989. *Joaquim Machado de Castro, Escultor Conimbricense*, Subsídios para a História da Arte Portuguesa XVI, 2ª ed., Coimbra.
- Livro 3º dos termos da Visita ao Bairro Alto, Lisboa, 1702. Arquivo Histórico Patriarcado de Lisboa, Livro 95.
- Livro do lançamento e Serviço que a Cidade de Lisboa fez a El Rey Nosso Senhor no ano de 1565*, 1948. Documentos para a História da Cidade de Lisboa, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, vol. IV.
- Livro dos Assentos da Irmandade do Glorioso Patriarcha S. Joseph, Sita na sua Igreja Paroquial desta corte*, tomo III (iniciado em 1754), Arquivo da Irmandade da Igreja de S. José dos Carpinteiros.
- MACEDO, António de Sousa de, 1676. *Eva e Ave, ou Maria Triunfante*, Lisboa, António Craesbeeck de Mello.
- MACHADO, Cyrillo Volkmar, 1823. *Colecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, Architectos, e gravadores portuguezes, E dos estrangeiros, que estiverão em Portugal, recolhidas e ordenadas*, Lisboa, Imprensa de Victorino Rodrigues da Silva.
- MORNET, Daniel, 1980. *Le Sentiment de la Nature en France – De J. J. Rousseau a Bernardin de Saint-Pierre*, Genebra, Slatkine.

PAIS, Alexandre Nobre, 1998. *Presépios Portugueses Monumentais do Século XVIII em Terracota* [Texto policopiado]. Lisboa [s.n.]. 2 v. Tese de Mestrado História da Arte, Universidade Nova de Lisboa.

_____, 1999. «Adoração dos Magos», in *D. João VI e o Seu Tempo*, Exposição Galeria de Pintura do Rei D. Luís, Lisboa, CNPCDP.

_____, 2002. *O Presépio da Madre de Deus*, Lisboa, IPM.

_____, 2004a. «Cenografias e Presépio», in *Margens e Confluências. Um Olhar Contemporâneo sobre as Artes*, Guimarães, ESAP, pp. 48-59.

_____, 2004b. *Presépio da Estrela*, Lisboa, Instituto Português de Conservação e Restauro.

_____, 2007. *O Presépio em Portugal*, Lisboa, Caleidoscópio.

PAIS, Alexandre Nobre; VILHENA, Maria João; ROMÃO, Laura Portugal, 2001. *O Presépio da Madre de Deus*, Lisboa, IPM.

PEREIRA, Gabriel, 1910. *Pelos subúrbios e vizinhanças de Lisboa. Notícias de Carnide (1900)*, Lisboa, Livraria Clássica Editora.

PIRES, António Caldeira, 1925. *História do Palácio Nacional de Queluz*, vol. I, Coimbra, Imprensa da Universidade.

Presépio da Estrela, 2004. Lisboa, Instituto Português de Conservação e Restauro.

QUEIRÓS, José, 2002. *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, Lisboa, Editotial Presença.

RACZYNSKI, Athanase, 1846. *Les arts en Portugal. Lettres adressées a la société artistique et scientifique de Berlin, et accompagnées de documents*, Paris, Jules Renouard et Cie.

_____, 1847. *Dictionnaire historico-artistique du Portugal*, Paris, Jules Renouard et Cie.

RAU, Virgínia, 1947. *Inventário dos bens da Raynha da Grã-Bretanha D. Caterina de Bragança*, Coimbra, Biblioteca da Universidade.

- REMÍGIO, André, 2009. «O Retábulo da Capela-Mor da Igreja do Mosteiro de Alcobaça e o Tratamento de Conservação e Restauro da Escultura da Virgem com o Menino», in *Actas IV Congresso Internacional Cister en Portugal y en Galicia*, Tomo II, Braga-Oeiras, pp. 905-928.
- RODRIGUES, Francisco de Assis, 1875. *Diccionario Technico e Historico de pintura, esculptura, architectura e gravura*, Lisboa, Imprensa Nacional.
- SALDANHA, Nuno (Comiss.), 1994. *Joanni V Magnifico – A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)*, catálogo da exposição, Lisboa, IPPAR.
- _____, 1995. «A Poética da Ruína no século XVIII», in *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII*, Lisboa, Livros Horizonte, pp. 251-266.
- _____, 1996. *O Tesouro das Imagens*, Lisboa, Museu Ricardo do Espírito Santo Silva.
- _____, 1997. *Jean Pillement (1728-1808) e o Paisagismo em Portugal no Século XVIII*, catálogo da exposição, Lisboa, FRESS.
- _____, 2005. «Pierre Antoine Quillard – Os Livros e a Ilustração na Gravura Joanina», in *Cultura – Revista de História e Teoria das Ideias*, n.º 21, Lisboa, Centro de História da Cultura/Universidade Nova de Lisboa.
- SANTOS, Frei Manuel dos, 1979. *Descrição do Real Mosteiro de Alcobaça*, vol. 3, «Alcobaciana», Alcobaça, Associação para a Defesa e Valorização do Património Cultural da Região de Alcobaça.
- SEQUEIRA, Gustavo de Matos, 1934. *Depois do Terremoto – Subsídios para a História dos Bairros Ocidentais de Lisboa*, vol. IV, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa.
- SOUSA, António de, 1947. *Boletim de Trabalhos Históricos*, Guimarães, Arquivo Municipal de Alberto Pimenta, vol. XV, n.ºs 3-4.
- TEIXEIRA, F. A. Garcez, 1931. *A Irmandade de S. Lucas, Corporação de Artistas. Estudo do Seu Arquivo*, Lisboa.
- TELLES, Liberato, 1899. *O Mosteiro e a Igreja da Madre de Deus*, Lisboa, Imprensa Moderna.

FICHA TÉCNICA

EXPOSIÇÃO

COMISSÁRIO

Anísio Franco

COMISSÁRIO-ADJUNTO

Alexandre Nobre Pais

COLABORAÇÃO

Celina Bastos (Investigação)

APOIO

Ana Mantero

Maria da Graça Lima

CONSERVAÇÃO

IMC – DEPARTAMENTO

DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO

José Maria Amador (Director)

Elsa Murta (Coordenação)

Michelle Portela

Conceição Ribeiro

Inês Sardinha

Tiago Dias

MONTAGEM

Museu Nacional de Arte Antiga

DESIGN DE COMUNICAÇÃO

FBA. / Ana Sabino

CATÁLOGO

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Ana de Castro Henriques

TEXTOS

Alexandre Nobre Pais

Anísio Franco

António Filipe Pimentel

Nuno Saldanha

FOTOGRAFIA

Luís Piorro, IMC – Laboratório
de Conservação e Restauro José
de Figueiredo

DESIGN

FBA. / Ana Sabino

REVISÃO

SEC – Serviços Editoriais
e de Comunicação, Lda.

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

A. Coelho Dias, S. A.

ISBN

978-972-776-423-5

DEPÓSITO LEGAL

320292/10

TIRAGEM

500 exemplares

ESTE LIVRO FOI COMPOSTO
COM OS TIPOS RONGEL E STELLA,
DESENHADOS POR MÁRIO FELICIANO,
E IMPRESSO EM DEZEMBRO
DE 2010.