

# A ACTIVIDADE ARTÍSTICA DE ANTÓNIO DE OLIVEIRA BERNARDES NA IGREJA DA CONCEIÇÃO DA LUZ: UM EXEMPLO DE CRIPTO-HISTÓRIA DE ARTE

Vítor Serrão

ARTIS-Instituto de História da Arte  
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa  
RTEACJMSS

*A Susana Varela Flor,  
impulsionadora maior deste Congresso*

## 1. A emancipação do *Brutesco nacional*.

O artista mais importante na afirmação da arte do Azulejo na viragem do século XVII para o XVIII foi António de Oliveira Bernardes (Beja, 1662-Lisboa, 1732)<sup>1</sup>. Este pintor de recursos altíssimos, além de exímio na execu-

---

\*Agradece-se vivamente à senhora Doutora Susana Varela Flor, coordenadora da Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos Simões, a sugestão temática aqui desenvolvida, bem como à senhora Dra Maria João Real, filha do Eng.º Santos Simões. A redacção do presente artigo foi feita no âmbito do Projecto Biblioteca DigiTile – *Azulejaria e Cerâmica on line* (PTDC/EAT-EAT/117315/2010).

<sup>1</sup> Sobre António de Oliveira Bernardes, cf. Vergílio CORREIA, «A Família Oliveira Bernardes», *A Águia*, n.ºs 71-72, 1917, pp. 196-208; idem, «Azulejadores e Pintores de Azulejos, de Lisboa», *A Águia*, n.ºs 77-78, 1918, pp. 166-198; João Miguel dos SANTOS SIMÕES, *A Azulejaria em Portugal no Século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979 (2.ª ed., 1984; 3.ª ed., 2011); José MECO, *Azulejaria Portuguesa*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1986; idem, *O Azulejo em Portugal*, Publicações Alfa, Lisboa, 1989; idem, «António de Oliveira Bernardes», *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, pp. 79-81; Luís de Moura SOBRAL, «*Tota Pulchra est Amica Mea*. Simbolismo e Narração num programa imaculista de António de Oliveira Bernardes», revista *Azulejo*, n.ºs 3-7, 1995-99, pp. 71-90; Magno Moraes MELLO, *A Pintura de Tectos em Perspectiva no Portugal de D. João V*, ed. Estampa, Lisboa, 1998;

*A Herança de Santos Simões*, Lisboa, Edições Colibri, 2014, pp. 459-474.

ção da pintura azulejar, era também pintor de tectos de igrejas e painéis de altar, campos onde assumiu grande perícia, como se atesta bem por uma das suas primeiras obras, a decoração do corpo da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja, de 1690-1695. Artista erudito, dotado de grande projecção no contexto do seu tempo, foi um dos primeiros sequazes dos modelos barrocos ítalo-franceses classicistas introduzidos na corte de D. Pedro II, que vinham ultrapassar as esgotadas receitas da geração precedente, dominada pelo gosto tenebrista de mestres como Marcos da Cruz e Bento Coelho da Silveira. A sua importância artística nos anos pedrino-joaninos, só em data recente globalmente apercebida, radica no vanguardismo das propostas estéticas e na inovação dos pólos de referência, abertos ao contributo ítalo-francês de que era portador. Os dados documentais permitem seguir-lhe o percurso desde o nascimento em Beja (era filho do modesto pintor Pedro Figueira) até à educação em Lisboa – junto a Marcos da Cruz e aos pintores de brutesco Francisco e José Ferreiras de Araújo e no ambiente afrancesado da corte – e às obras de cavalete, onde a influência dos modelos parisienses é vincada. A obra de Bernardes, tanto no óleo como no azulejo, revela atenção pioneira a ‘citações’ precisas de obras de Simon Vouet, Nicolas Chaperon, Laurent de la Hyre, Michel Dorigny, Charles Le Brun e outros grandes nomes clássicos<sup>2</sup>.

Em poucos anos, fruto dessa sua preparação mais evoluída e da sua natural inclinação para as artes, Bernardes afirma-se o mais notável pintor nas modalidades simultâneas de óleo e de azulejos e, enquanto tal, um dos expoentes do Barroco nacional. Mas Bernardes foi também especialista na modalidade do Brutesco – aspecto menos conhecido da sua actividade –, a qual tenderá a subverter abrindo-a a mais luminosos programas de cenografia perspectivada e a cenográficos efeitos ilusionísticos, com enquadramentos de arquitectura e *quadri riportati*. Assim se passou ainda, de certa maneira, no notabilíssimo tecto que pinta em 1690 para a igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja (igreja onde também pintou as telas)<sup>3</sup>, bem como no da Capela da Quinta da Ramada em Frielas (c. 1698), mudado para a Casa de Santa Maria em Cascais, e nos tectos da igreja de Santa Clara de Évora (1698)

---

Vitor SERRÃO, «António de Oliveira Bernardes (1662-1732) e a pintura barroca, entre Portugal e o Brasil. A influência do tecto e telas da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres de Beja (1690-95)», *Anais do VI Colóquio Luso-Brasileira de História da Arte*, vol. 2, Rio de Janeiro, 2004, pp. 729-754; idem, *O Barroco*, vol. 4 da *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Presença, 2003; Susana Varela FLOR, ‘Do seu tempo fazia parêntese aos mais...’. *Marcos da Cruz e a pintura portuguesa do século XVII*, tese de Mestrado, Faculdade de Letras de Lisboa, 2002; etc.

<sup>2</sup> Vitor SERRÃO, «O Conceito de Totalidade nos espaços do Barroco Nacional: a obra da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja (1672-1698)», *Revista da Faculdade de Letras* (de Lisboa), n.ºs 21-22, 1996-97, pp. 245-268.

<sup>3</sup> José António FALCÃO, Francisco LAMEIRA e Vitor SERRÃO, *A Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja: Arte e História de um Espaço Barroco (1672-1698)*. Lisboa, Aletheia, 2007.

e da igreja do Bonfim em Setúbal, ou (no caso do azulejo) nos alizares da igreja dos Lóios de Évora (1711), onde o esforço de expressar o rasgamento em perspectiva cenográfica das atmosferas ainda deixa lugar para a tradição do ornato brutesco.



Fig. 1 – Azulejo de brutesco, fruteiros, festões e ‘ferroneries’ numa sala do Palácio dos Marqueses de Tancos, Lisboa, por Gabriel del Barco (?)

Segundo defende o historiador de arte José Meco no incontornável ensaio que dedicou em 1979 ao pintor Gabriel del Barco (pintor, também ele, de óleo, azulejos e brutescos), «Portugal é o único país europeu onde o azulejo foi utilizado e criado com continuidade e em quantidade impressionantes (...), apresentando sempre interligações profundas com as várias artes ornamentais, nomeadamente a talha dourada, a pintura de tectos e o mosaico florentino»<sup>4</sup>. O caso de Gabriel del Barco, aí pela primeira vez visto e analisado numa visão de conjunto das suas obras, vinha oferecer um exemplo concreto dessa associação de ‘géneros’, digamos assim, pois se trata do caso de um artista que tanto trabalhava o azulejo azul e branco de figura como a pintura de tectos de brutesco a óleo – como os que pintou em São Luís dos Franceses (1681) e na igreja dos teatinos da Divina Providência (1688), entre outros que lamenta-

<sup>4</sup> José MECO, *op. cit.*, 1979, pp. 78-79.

velmente se perderam<sup>5</sup>. As pesquisas arquivísticas recentes vieram provar que essa prática era comum no final do século XVII: o facto é que sobreviveram dezenas de exemplos de grande qualidade em que coabitam a pintura brutesca de tectos e a decoração azulejar com a mesma tipologia decorativa, fruto de campanhas homogéneas, definidas por um esforço de *bel composto* por parte das clientelas e que foram da responsabilidade dos mesmos artistas<sup>6</sup>.

Existem numerosos conjuntos cerâmicos onde o uso do brutesco compacto – que aí segue uma utilização que dir-se-ia assumir concorrência com o uso dos tapetes de padronagem azulejares – atinge um efeito especialmente notável. A pintura de tectos brutescos, em unísono com a talha dourada de altar, os mármore embutidos, os tecidos, estuques e imaginária, atingem uma vibração orgânica subtil: vejam-se os casos de Santa Maria de Óbidos, de São Mamede de Évora, da matriz de São João das Lampas (Sintra), da igreja de São João de Deus em Montemor-o-Novo, da matriz de Bucelas, ou, ainda, da sacristia da Penha de França em Lisboa e de uma sala do Palácio dos Condes da Calheta, também na capital. O brutesco mantém-se, em utilização mais discreta, pontualmente nas cercaduras que envolvem azulejos historiados, sendo visível, em muitos casos, o esforço de gradual abandono das tradicionais *ferroneries* em proveito da folhagem acântica (como sucede em António de Oliveira Bernardes tanto nos azulejos do actual refeitório do antigo Convento de São Paulo da Serra d'Ossa como nos da Ermida de Nossa Senhora da Cabeça em Évora, por exemplo).

Na verdade, o uso da «*pintura de brutesco*» (cujo termo se multiplica em contratos de obras e em descrições de igrejas, conventos e palácios a partir do meado do século XVII) atesta a fortuna de uma modalidade ornamental que conquistou o gosto dos mercados nacionais da época, tanto na metrópole como nos espaços ultramarinos (Brasil, Angola, Índia portuguesa) e se caracterizou

---

<sup>5</sup> Rosário Salema de CARVALHO, *art. cit.*, 2011.

<sup>6</sup> Cf. estudos como os de Ayres de CARVALHO, «Documentário artístico do primeiro quartel de Setecentos, exarado nas notas dos tabeliães de Lisboa», *Bracara Augusta*, vol. XXVII, n.º 63(75), Braga, 1973; Vítor SERRÃO, «A Pintura de Brutesco no Século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil», revista *Barroco*, n.º 15 (*Actas do II Congresso do Barroco no Brasil*, Ouro Preto, 1989), Ouro Preto, 1989-1992, pp. 113-135; idem, «António Pereira Ravasco, ou a influência francesa na arte do tempo de D. Pedro II», *Carlos Alberto Ferreira de Almeida. In Memoriam*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vol. II, 1999, pp. 347-362; idem, *O Barroco*, vol. 4 da *História da Arte em Portugal*, Lisboa, ed. Presença, 2004; Susana FLOR, *Do seu tempo fazia parêlha aos mais...'. Marcos da Cruz e a pintura portuguesa do século XVII*, tese de Mestrado, Faculdade de Letras de Lisboa, 2002; idem, «As relações artísticas entre pintores a óleo e de azulejo perspectivadas a partir da oficina de Marcos da Cruz (a. 1637-1683)», *Artis – Revista do Instituto de História da Arte*, n.º 9-10, 2011, pp. 291-307; Natália Marinho FERREIRA-ALVES, «A actividade de pintores e douradores em Braga nos séculos XVII e XVIII», *Actas do Congresso Internacional do IX Centenário da Dedicção da Sé de Braga*, vol. II/2, 1990, pp. 313-371; e Sílvia FERREIRA, *A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720)*, tese de Doutoramento, Faculdade de Letras de Lisboa, 2009.

por uma série de repertórios formais e compositivos fadados para grangear aceitação dos mercados, num tempo que com a Restauração de 1640 era de crise, resistência patriótica e esforço de guerra, mas com resultados perenizados na época estável de D. Pedro II e nos primeiros decénios do reinado de D. João V. A linguagem brutesca é utilizada com largueza cenográfica em códigos de variação reconhecíveis a partir do uso de folhagens, festões, fruteiros e enrolamentos de acantos (e das fantasiosas *ferroneries* oriundas da tradição maneirista dos *grotesche*), associados à presença de anjos meninos, de aves, de cartelas com litanias marianas, emblemas, símbolos eucarísticos ou da *Paixão de Cristo*, quase sempre ocupando a bidimensionalidade dos panos murários, sejam tectos, arcos ou paredes axiais.

## 2. A coabitação de especialidades entre o Azulejo e a pintura de óleo.

Desde os contributos de Santos Simões que esta coabitação artística entre pintores de óleo e de azulejo fora pressentida, mas é com os trabalhos do historiador de arte José Meco sobre o citado pintor Gabriel del Barco<sup>7</sup> e do Prof. Flávio Gonçalves sobre Pedro Peixoto (um brutescador activo em Peniche)<sup>8</sup> que passamos a conhecer com outra profundidade esse fenómeno de «descompartmentação» de modalidades – caso deveras singular na história da arte portuguesa !

De facto, a prática do brutesco cabia nos cadernos de encargos tanto dos pintores de óleo e têmpera como no dos pintores de azulejo (sem esquecer os mestres entalhadores), e testemunham-se grandes pintores de azulejo, como Gabriel del Barco, António Pereira Ravasco<sup>9</sup>, António de Oliveira Bernardes ou Raimundo do Couto<sup>10</sup>, e também figuras «menores», como Manuel

---

<sup>7</sup> José MECO, *art. cit.*, 1979.

<sup>8</sup> Flávio GONÇALVES, «As obras setecentistas da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche e o seu enquadramento na Arte Portuguesa da primeira metade do século XVIII», *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III série, n.º 88, 2.º tomo, Lisboa, 1982, pp. 5-54, e n.º 89, 1.º tomo, 1983 (com separata reunindo as duas partes do ensaio, ed. Faculdade de Letras do Porto, 1983).

<sup>9</sup> Cf. SERRÃO; António Pereira Ravasco, ou a influência francesa na arte do tempo de D. Pedro II», *Carlos Alberto Ferreira de Almeida. In Memoriam*, Universidade do Porto, vol. II, 1999, pp. 347-362, e Maria João Pereira COUTINHO, Sílvia FERREIRA, Susana Varela FLOR e Vitor SERRÃO, «Um contributo para o estudo do estatuto social dos pintores de Lisboa a partir dos róis de confessados (1664-1720)», *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, dir. Maria Micaela Soares, IV série, n.º 96, 1.º tomo, 2012, pp. 39-104. Os dados recenseados nos róis de confessados enriqueceram o conhecimento do pintor de azulejos António Pereira (cuja identidade com o pintor de óleo António Pereira Ravasco propus em 1999). Sabemos que em 1692 e 1704 morava na Rua do Lambas, casado com Joana Baptista, o que confirma identidade dos pintores como um só.

<sup>10</sup> Em 1692, o pintor de azulejos Raimundo do Couto foi contratado, com Manuel Franco, para brutescar a ouro a capela-mor da igreja de São Lourenço da Mouraria (SERRÃO, *art. cit.*, 1989-1992, p. 129).

Ramos<sup>11</sup>, que pintavam simultaneamente a óleo painéis de brutesco para integrar caixotões de madeira, a fresco para ornar largas superfícies, ou sobre biscoitos cerâmicos para os revestimentos azulejares, seguindo os mesmos cartões. Trata-se de uma situação deveras interessante que obriga a ver o ambiente laboral dos artistas do século XVII a outra luz. Também se sabe que prestigiados pintores de cavalete como Marcos da Cruz (fal. 1683)<sup>12</sup> e, mais tarde, André Gonçalves e Vitorino Manuel da Serra, desenharam «modelos» para decorações de brutesco em azulejo. Conhecemos documentação vária sobre obras de douramento e brutesco de tectos apainelados em que os artistas, talvez por serem jovens, ou considerados de segunda plana, eram obrigados a fazer prova de competência pintando previamente um dos caixotões para cabal apreciação dos clientes, antes de se estabelecer o assento contratual.



Fig. 2 – Cercadura com brutesco, por António de Oliveira Bernardes, na Ermida de Nossa Senhora da Cabeça em Évora, c. 1710-15.

Deve-se ao Eng.º João Miguel dos Santos Simões o registo de uma obra perdida de António de Oliveira Bernardes num dos desaparecidos conventos de Lisboa; tais dados destinavam-se a publicação num tomo do seu monu-

<sup>11</sup> «Mestre Pintor de Azulejos» (cf. A.N.T.T., *Cartório Notarial 12-A*, maço 85, L.º 365, fls. 69-70, e L.º 372, fls. 76 v.º 77), Manuel Ramos pintava também a óleo: cf. uma capela da igreja do Salgado em Coimbra, onde pintou azulejos e telas. Aparece relacionado em 1712 com a oficina de Bernardes.

<sup>12</sup> Cf. o exemplo de Marcos da Cruz, um estimável pintor de óleo da capital, que em 1675 pintou para a Sacristia da igreja do Loreto cinco tarjas decorativas destinadas ao «padronio do azulejo do lavatório», ao mesmo tempo que os pintores Miguel Mateus de Cardenas, Félix da Costa Meesen e Domingos Ferreira faziam «painéis de pintura ao brutesco», in Susana FLOR, *art. cit.*, 2011, p. 299-300.

mental ‘corpus’ da Azulejaria portuguesa, que seria dedicado à biografia dos artistas, o qual, porém, nunca chegou a ver a luz do prelo<sup>13</sup>. Trata-se da decoração da igreja do antigo Convento da Conceição da Luz, em Carnide, mais um exemplo da ‘arte barroca total’ do limiar do reinado de D. João V. Da obra sobrou apenas a preciosa documentação relativa à empresa, que Manuel dos Santos Estevens, director da Biblioteca Nacional, descobriu no Arquivo Histórico do Ministério das Finanças e comunicou em Março de 1957 ao Eng.º Santos Simões, que dela deixou uma nota manuscrita<sup>14</sup>.

O mais importante elemento a relevar nesta inédita documentação cripto-artística é o modo como sobressai a personalidade artística de António de Oliveira Bernardes como pintor especializado em brutescos, telas, tectos e também azulejos – e a intuição formidável de Santos Simões, que já em 1957 o constatava, apesar de os conhecimentos sobre o pintor serem minguados, face ao que meio século volvido já se pôde apurar.

### 3. Um «azulejo de brutesco do melhor que se fizer em Purtugal»...

Em 11 de Setembro de 1708, o mestre ladrilhador Valentim da Costa foi encarregado de revestir a nave da igreja do Convento de freiras clarissas recoletas de Nossa Senhora da Conceição da Luz, no bairro de Carnide, com azulejos de brutesco. O caderno de encargos desse mestre impunha que o revestimento da igreja fosse feito com «*azulejo de brutesco do melhor que se fizer em Purtugal pintado por Antonio de Oliveira*»<sup>15</sup>. Isto é, exigia-se não só qualidade reconhecida ao modelo brutescado que se comprava, mas também a mão precisa do pintor que os clientes queriam.

Tratava-se de uma casa importante de freiras recoletas clarissas de Nossa Senhora da Conceição (a ordem fundada em Espanha por Santa Beatriz da Silva). A sua construção iniciara-se em 1694 devido ao empenho e bens de um casal da nobreza lisboeta, Nuno Barreto Fuzeiro e Maria Pimenta da Silva, que doaram terrenos para o efeito e dotaram a igreja de vultosos bens, escolhendo os melhores artistas para a sua decoração intestina. Situado no bairro de Carnide, o Convento de Nossa Senhora da Conceição da Luz foi inaugurado

---

<sup>13</sup> Arquivo Santos Simões (Museu Nacional do Azulejo), texto dactilografado sobre «António de Oliveira Bernardes e a sua actividade artística na desaparecida Igreja de N.ª Sr.ª da Conceição da Luz», (s/d), 1.º núcleo, n.º 88, p. 18; ref.ª breve a este fundo manuscrito em João Miguel dos Santos SIMÕES, *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, F.C.G., Lisboa, 1979, p. 381.

<sup>14</sup> Deveu-se ao dr. Manuel dos Santos Estevens, director da Biblioteca Nacional, a localização deste massete de contas em Março de 1957 no Arquivo Histórico do Ministério das Finanças. Comunicou a sua cuja existência ao Eng.º João Miguel dos Santos Simões, e é por isso que no arquivo de Santos Simões (Museu Nacional do Azulejo) existem apontamentos (não publicados) sobre esta obra.

<sup>15</sup> A.N.T.T., *Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, Cartório do Convento de N.ª S.ª da Conceição da Luz e Arroios*, Maços 69, n.º 18, e 108, n.º 6.

em 1699. Segundo uma crónica monástica do século XVIII da autoria de Soror Maria Benta do Céu, destacava-se pela sua sumptuosidade, assemelhando-se às melhores obras de fundação régia dado o primor do seu equipamento artístico:

*«...Pouco distante do lugar de Carnide, uma légua da cidade de Lisboa, para a parte do Ocidente, fundou pelos anos de 1694, Nuno Barreto Fuzeiro, e sua mulher D. Maria Pimenta, outro Convento para Religiosas Recolectas da Ordem da Conceição de Nossa Senhora, que em Espanha instituiu a Venerável D. Beatriz da Silva, não menos ilustre no sangue, que nas virtudes, irmã do Beato Amadeu, bem conhecido em todo o mundo pela sua exemplar vida, e misteriosas revelações. Fez-se a construção deste edifício com tão altivo cuidado, que já no ano de 1698, poderá começar nele a observância Regular; o que não pode efectuar-se senão no ano de 1706, quando nele entrarão a 25 de Agosto as primeiras Fundadoras; a Madre Maria Madalena do Sepulcro, primeira Abadessa, a Madre Jacinta da Madre de Deus, Vigária, e Mestra de Noviças, e a Madre Catarina Maria do Lado, todas três Religiosas Capuchinhas Francesas do Convento do Santo Crucifixo da cidade de Lisboa, fundação sumptuosa da Augustíssima Rainha D. Maria Francisca Isabel de Sabóia, pelos anos de 1667. Ornaram os Fundadores a nova Igreja com belíssimas imagens, ricos castiçais, lâmpadas, e vasos, de prata, e dourados, vistosos ornatos de flores de seda, e vasos de porcelana, cortinados mui ricos, e todo o Templo tão perfeitamente ornado, que em tudo pareceu fundação Real»<sup>16</sup>.*

Sabemos que a casa ficou muito danificada pelo terramoto de 1755, pelo que as freiras, que ainda aí permaneceram até 1767 em muito más condições, tiveram de sair para o convento de Arroios (antigo noviciado da Companhia de Jesus) e o que restava do convento ficou devoluto<sup>17</sup>. Sofrerá obras de reedificação no fim do século XIX, após a morte da última freira em 9 de Julho de 1890, obras essas sem fidelidade à traça primitiva, com o objectivo de servir de recolhimento às hospitaleiras de São Francisco, sendo outra parte destinada a hospício de coléricos; em 1893, enfim, o espaço é entregue ao Patriarcado e neste período se deve ter retirado o que sobrevivera da azulejaria e escapara às sucessivas calamidades<sup>18</sup>. Os acervos que escaparam ao terramoto de 1755, e

<sup>16</sup> Descrição do Convento da Conceição da Luz no opúsculo *Jardim do Ceo, Plantado no Convento de Nossa Senhora da Conceição da Cidade de Braga pela Madre Maria Benta do Ceo, Religiosa professa do mesmo Convento da Conceição de Braga*, Lisboa, Of. Manoel Coelho Amado, Ano de M.DCC.LXVI (1766), pp. 38-39.

<sup>17</sup> Baltazar Matos Caeiro, *Os Conventos de Lisboa*, Destri, Lisboa, 1989, p. 54.

<sup>18</sup> Sabemos que os acervos que escaparam ao terramoto de 1755, e os que passaram em 1767 para o convento de Arroios, foram entretanto levados para o Museu de Belas Artes, para o Patriarcado de Lisboa, para a paróquia de Ourém, para a Misericórdia de Lisboa, e outros sítios. Embora devam ter sobrevivido duas das telas (hoje no Museu de S. Roque), em vão tentámos localizar o destino dos azulejos de Bernardes que tivessem eventualmente escapado do megassismo.



os que estavam no convento de Arroios, são levados para o Museu de Belas Artes, o Patriarcado, a paróquia de Ourém, a Misericórdia de Lisboa, e outros sítios.

Estamos face a mais uma obra de prestígio de cuja direcção se incumbia o pintor de óleo e azulejos António de Oliveira Bernardes (Beja, 1662-Loures, 1732), justamente considerado o maior especialista que se podia encontrar no mercado lisboeta nestas modalidades<sup>19</sup>. O artista pintou os *azulejos de brutesco* da igreja, que foram assentados pelo ladrilhador Valentim da Costa (artífice que foi sogro de Manuel Borges, nome conhecido da História da Arte, pois será o habitual assentador dos ciclos azulejares pintados por Bernardes)<sup>20</sup> sabendo-se que forneceu os «modelos» para a sua composição. Valentim da Costa afirma no seu «escrito» de 11 de Setembro de 1708 que se obrigou a «fazer as obra do meu offiço na igreja de nossa Snra da Conseição de azuleixo de brutesco do melhor que se fizer em Portugal pintado por António de Olliveira e a pintura será os aterburto (sic) de Nossa Snr.ª», ou seja, Bernardes fizera não só os cartões mas também a pintura azulejar com brutesco envolvendo medalhões com litanias e outros atributos marianos, recebendo de avanço 48.000 rs. A respeito da decoração de *azulejos de brutesco*, incluía cartelas molduradas com «*atrebutos de Nossa Senhora*» entre folhagem e enrolamentos acânticos e seria colocada até à Quaresma de 1709, por 12.000 rs cada braça, mais se sabendo que no conjunto envolvia «*vinte e quatro brassas e meia e oito palmos e meio que a presso de doze mil rs a brassa emportão duzentos e noventa e sete mil e quatro sentos e vinte rs*»<sup>21</sup>. Em 24 de Março de 1709, o ladrilhador recebia mais 48.000 rs desta obra, o mesmo se passando a 19 de Novembro e, de novo, a 1 de Dezembro desse ano, e existe um derradeiro recibo datado de 16 de Fevereiro do ano seguinte. Ao todo, Valentim da Costa recebeu da obra das «*brassas de azolejo de Brotesco*» a referida quantia de 297.420 rs, a que se acrescentou, em Janeiro de 1710, mais 6712 rs do «*azuleixo das janellas*», acaso por essa tarefa não estar previstoa na primeira obrigação com o ladrilhador.

O serviço solicitado por D. Maria Pimenta – que, tendo entretanto enviuvado, prosseguiu a execução das obras cumprindo o voto do defunto marido – não se limitou a essa empresa da azulejaria do templo. Entre Agosto de 1709 e até Abril de 1710, recorreu ao mesmo Bernardes para que lhe produzisse,

---

<sup>19</sup> Para a biografia actualizada de Bernardes, cf. FALCÃO, LAMEIRA e SERRÃO, *op. cit.*, 2007, pp. 66-78.

<sup>20</sup> O mestre assentador de azulejos Manuel Borges frequentava a oficina de Bernardes na Rua das Casas Caídas e foi responsável pela colocação de vários conjuntos azulejares produzidos nessa oficina: igreja dos Lóios de Évora (1711), santuário da Senhora da Nazaré em Nazaré (1714), Misericórdia de Évora (1716), igreja dos Terceiros Franciscanos de Faro (1718) e Misericórdia de Viana (1720, esta com colaboração de seu filho Policarpo de Oliveira Bernardes.

<sup>21</sup> A.N.T.T., Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, *Cartório do Convento de N.ª S.ª da Conceição da Luz e Arroios*, maço 69, n.º 18.

também, a pintura a óleo dos tectos da capela-mor e da nave, os treze quadros a óleo (quatro para a capela-mor com a *Vida da Virgem*, oito para o corpo, e o painel da *Entrega da Regra de Santa Clara* para a empena acima do coro alto) e, ainda, a restante decoração azulejar do corpo<sup>22</sup>. Ou seja, coube a António de Oliveira Bernardes e à sua *entourage*, durante meses a fio, a totalidade da decoração pictórica e azulejar desta igreja !



Fig. 3 – Azulejos de ‘ferronerie’ de brutesco, por António de Oliveira Bernardes, c. 1710, Capela de Nossa Senhora da Nazaré, Cascais.

Quanto ao tecto da capela-mor, sabemos pelo contrato de 3 de Agosto de 1709 que Bernardes pintou «*hum bom Brutesco ornado com seus meninos e flores*», envolvendo um painel do *Sacramento* ao centro entre emblemas marianos e *quadri riportati*. Do mesmo modo, fez «*fingidos de pedra*» e de marmoreado nas paredes e arco triunfal da igreja e nas molduras dos painéis, e pintou o tecto da nave, por contrato de 27 de Outubro de 1709, segundo uma «*amostra*» que apresentou, que seria de brutesco compacto tal como o da capela-mor, ornado com figuras de Virtudes alegóricas e anjos, assim como meninos-anjos e tarjas envolvendo a composição. Transcrevemos este contrato:

«*Obrigação do Pintor Antonio de Oliveira Bernardes em que se obriga a dar a Igreja pintada athe o fim de março do anno de 1710 por preço e quantia de quatrocentos e sincoenta mil reis. Pelo prezente por mim feito e asinado digo eu, Antonio de Oliveira Bernardes, que eu me obrigo a pintar o tecto da Igreja na forma de huma amostra que fis para o dito tecto com*

<sup>22</sup> A.N.T.T., Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, Cartório do Convento de N.ª S.ª da Conceição da Luz e Arroios, Maço 108, n.º 6 a 17.

*as mesmas cores e oiro que na dita mostra assinalo como tambem a simalha e arcos dos colatrais, feitos como o arco grande, e a simalha na forma da que esta feita na capela mor, e outrosim os alizares das janelas, e portas que tem a igreja fingidos de pedra vermelha, e fazer oito paineis do corpo da Igreja na forma dos da capela mor da uida de Nossa Senhora, e as molduras deles de pedra fingida com as folhas e filetes doirados, assim mais o painel grande da empena sobre o coro com a fundassão do dito mosteiro na forma dos mais, e outrossi a uolta da empena athe o azolejo, tudo por preso e quantia de quatro sentos e sincoenta mil reis secos em que entra o custo de metriais, tintas e oiro e mãos e selario de oficiais, de que tudo me dou por pago e satisfeito pela dita quantia, e por conta da dita obra Resebi ao fazer deste da Senhora D. Maria Pimenta das Silua oito moedas de ouro de quatro mil e oitocentos rs, por ser a que me manda fazer esta obra no mosteiro da Conseisão da Lus que fundou, e me obrigo a dar a dita obra acabasda de todo athe o fim de março de sete sentos e des e não a dando perderei a quarta parte da dita quantia em que estou ajustado, e podera as dita Senhora mandar principiar e acabar a obra a minha custa, para o que obrigo minha pesoa e benes avidos e por auer, de que forão testemunhas Manuel de Sousa, pintor, e Gaspar de Castro Calhariz, que assinaram aqui comigo. Mosteiro da Conseisão da Luz em 27 de Outubro de 1709. E declaro que no meio do tecto hade levar hum painel grande da sorte que me pedirem debaixo do mesmo pressso. (a) Ant .º de oliu.r.ª Bern.des – Manoel de Souza – Gaspar de Castro Calheiros»<sup>23</sup>.*

É de assinalar a presença de um mais que provável colaborador, o pintor Manuel de Sousa, que testemunha a obrigação<sup>24</sup>. Em 20 de Abril de 1710, Bernardes firmava um recibo de seu punho dando livre a encomendante dos últimos 31.200 rs do «resto» das obras de pintura e azulejo que, ao longo de meses, assegurara na igreja da Conceição da Luz, assinando o acto os familiares desse convento, António Luís e Gaspar de Castro Calheiros.

Infelizmente, toda esta obra excepcional desapareceu. Hoje, a estrutura do antigo convento de clarissas nada revela já da sua anciana imponência. Foram obras custosíssimas: a da capela-mor custou 820.000 rs e a do corpo da igreja custou 450.000 rs, só de pintura. É verdadeiramente de lamentar o desaparecimento desta igreja de clarissas de Carnide e do seu recheio, que Bernardes decorou com tanto esmero e alto preço, num típico programa barroco de *arte total*.

<sup>23</sup> A.N.T.T., *Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, Cartório do Convento de N.ª S.ª da Conceição da Luz e Arroios*, Maço 108, n.º 17 (transcrição inédita). Existem recibos assinados desta obra, datados de 8 de Dezembro de 1709, data em que Bernardes recebe 10 moedas de ouro; de 8 de Janeiro, dez moedas; de 23 de Janeiro, cinco moedas; de 16 de Fevereiro, mais dez moedas; de 1 de Março, trinta; de 15 de Março, quinze; e de 20 de Abril de 1710, em que recebe «de resto» 31.200 rs, além de moeda e meia de outras «miudezas» que D. Maria Pimenta lhe pediu além do contrato.

<sup>24</sup> ANTT, *Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, Cartório do Convento de N.ª S.ª da Conceição da Luz e Arroios*, Maço 108.

Com o abandono das freiras (que se mudam, como se disse atrás, para o antigo Noviciado de Arroios, em 1767), foram levados objectos de culto sobreviventes, sendo de esperar que alguns possam ainda a ser resgatadas. Sugere-se a hipótese de identificação de duas telas que, por essa via, passaram de Arroios para a posse da Santa Casa da Misericórdia, e podem corresponder às telas da *Vida da Virgem* que existiam na capela-mor. De facto, embora toda a obra da igreja haja perecido com o terramoto, sabemos que com a passagem das freiras para Arroios (antiga estrutura dos jesuítas, entretanto desafectada após a expulsão da Companhia de Jesus) foram levados dos antigos espaços de Carnide algumas obras de arte escapadas ao terramoto. É de crer, assim, que as duas telas da *Anunciação* e da *Visitação da Virgem*, da autoria de António de Oliveira Bernardes, que passaram de Arroios para o coro baixo do Convento de São Pedro de Alcântara, em Lisboa, possam ser restos da grande decoração da igreja das recoletas da Luz<sup>25</sup>. Ademais, essas telas datam de cerca de 1710 e assumem um vocabulário tipicamente ‘bernardesco’, de influência afrancesada, segundo os modelos usualmente seguidos pelo grande pintor, designadamente influência de modelos de Simon Vouet, Michel Dorigny e Pierre Mignard.

Estaremos, assim, face a dois resíduos preciosos da decoração da antiga capela-mor do antigo Convento da Conceição da Luz por António de Oliveira Bernardes. Já sobre os revestimentos de azulejaria de brutesco que realizou, nada mais deve restar do que a memória agora resgatada.

Interessa reflectir, enfim, face ao que nos dizem estes preciosos documentos acabados de transcrever, sobre o que no início do século XVIII era designado por «*azulejos de brutesco*», no tocante a revestimentos parietais, ou simplesmente por «*pintura de brutesco*», no tocante às coberturas pintadas. É evidente que se trata da mesma linguagem ornamental que nessa mesma igreja se desenvolvia nos dois tectos, ainda que sobre suportes distintos, num discurso ornamental em unísono. O facto de subsistirem conjuntos da autoria de Bernardes e de seus colaboradores com esta tipologia – como sucede com o tecto de brutesco da irmandade do Corpo Santo em Setúbal, de data próxima a este – torna viável a possibilidade de uma claríssima reconstituição cripto-artística daquilo que no caso da Luz de Carnide se perdeu. Se se perdeu, lamentavelmente, a decoração das clarissas da Luz, a informação dos documentos citados é elucidativa da grandiosidade barroca desse espaço, integralmente decorado por Bernardes e seus colaboradores (um deles o pintor Manuel de Sousa, também de óleo e azulejo).

Segundo o grande especialista Eng.º João Miguel dos Santos Simões, a imperiosidade de se ver no Azulejo uma das grandes artes de animação do espaço arquitectónico, o modo como intimamente ele se irmana com as outras

---

<sup>25</sup> Agradecemos à Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, ao Museu de S. Roque, à sua directora Dra Teresa Morna, e ao Dr. João Miguel Simões, a ajuda no estudo destas boas peças de Bernardes, hoje no coro baixo do convento de São Pedro de Alcântara (depósito do museu de S. Roque).

artes (talha, escultura, brutesco, jardins), a sua predilecta relação com a luz, a água e a natureza que o tornam modalidade maior da criação portuguesa com expressão fortíssima nos territórios da Lusofonia, levou-o a definir Bernardes como «o mago que soube reabilitar uma arte que se perdia, levando o Azulejo a um esplendor até então desconhecido, lançando a semente para que haveria de produzir a fecunda semente do século XVIII»<sup>26</sup>.

#### 4. Sentido e originalidade do Brutesco nacional.

A arte do Brutesco proporcionou tanto à pintura dos tectos como à pintura de Azulejo campos de abertura cenográfica para explorar as formas túrgidas e os efeitos perspécticos, através de novas dinâmicas transformadoras e de novas possibilidades de animação da ‘arquitectura chã’ que, através do talento de Bernardes e de outros artistas, vai rasgar caminho para a sedimentação do Barroco quinto-joanino ao nível da cerâmica decorativa.



Fig. 4 – Decoração de ‘arte total’ da igreja matriz de Castro Verde (Beja), com tecto pintado de brutesco (1729-1731, por António Pimenta Rolim e colaboradores), associado a azulejos figurativos (Mestre P.M.P.) e à talha dourada.

Especialista na arte do *Brutesco* como se atesta pelo contrato do convento das recoletas da Luz de Carnide, António de Oliveira Bernardes pintou não só azulejos (como indubitavelmente sucedeu no caso revelado) como também decorações de pintura a óleo e têmpera e, bem assim, produziu cartões com modelos de «*bons brutescos*» para servir os seus colaboradores. Essa acção de director de empresa de Bernardes sucederia também com obras de seu cunhado

<sup>26</sup> Referência em texto inédito de cerca de 1957-58 do Eng.º Santos Simões sobre Bernardes, conservado no seu arquivo pessoal (Museu Nacional do Azulejo), e cuja informação devo à Doutora Susana Varela Flor.

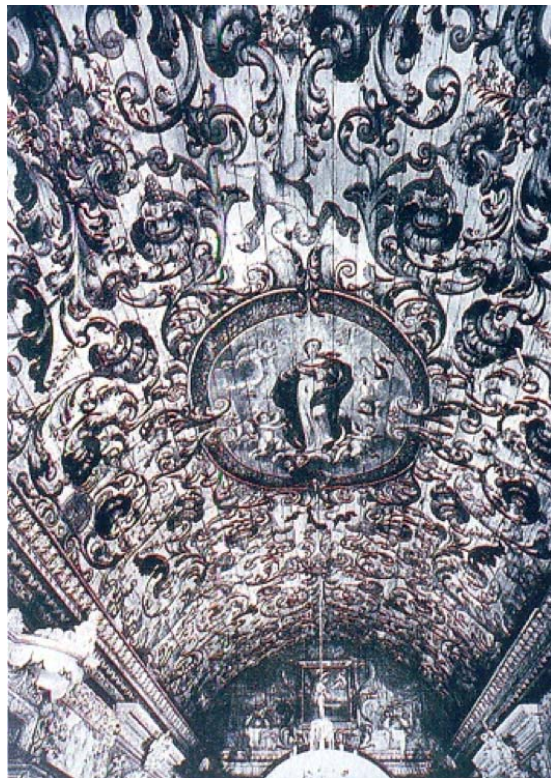


Fig. 5 – Abóbada pintada de *brutesco compacto* na nave da igreja de N.ª S.ª da Conceição em Peniche, pelo pintor Pedro Peixoto, 1722.

e discípulo Manuel Vaz, morador em Serpa, que era simultaneamente pintor de óleo, têmpera, *brutesco* e azulejo, e produziu obras ao «estilo Bernardes», como os azulejos de Safara e de São Francisco de Serpa e as pinturas de Santo Aleixo da Restauração (Moura).

Com Bernardes, o *brutesco compacto* tenderá a ser subvertido, digamos assim, abrindo-se a programas de cenografia perspéctica e a efeitos ilusionísticos com enquadramentos de arquitectura e *quadri riportati*, como sucedeu no notabilíssimo tecto da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja, pintado em 1690 em associação a seu pai (o brutescador Pedro Figueira), onde a pintura do tecto se associa a telas (da autoria dos mesmos), à túrgida obra de talha dourada (dos bons mestres Manuel João da Fonseca e Francisco da Silva), ao dourado (de João Pereira Pegado) e aos azulejos de Gabriel del Barco, num eloquente exercício de *arte total* do mais notável que o Barroco português gerou<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> José António FALCÃO, Francisco LAMEIRA e Vítor SERRÃO, *A Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja: Arte e História de um Espaço Barroco (1672-1698)*. Lisboa, Aletheia, 2007.



Fig. 6 – Tecto de brutesco compacto da Capela da Confraria do Corpo Santo, em Setúbal, pintado por António de Oliveira Bernardes no princípio do século XVIII, e que devia ser idêntico à perdida decoração do mesmo pintor na igreja do destruído Convento da Conceição da Luz, em Carnide, de 1710.

Da oficina de Bernardes são também o tecto pintado da antiga Capela da Quinta da Ramada em Frielas (de c. 1998, mudado para a Casa de Santa Maria, Cascais), o do convento de Santa Clara de Évora (1698), o tecto da capela-mor da igreja do Senhor do Bonfim em Setúbal, recém-restaurado (associado, nas paredes, a silhares de azulejo da sua oficina), e os tectos azulejados de uma antiga capela no Convento das Mercês, bem estudado por Moura Sobral<sup>28</sup>, e da igreja dos Remédios em Peniche. Todos seguem, de certo modo, o figurino do tecto de Beja, no uso de *quadri riportati* e de arquitecturas fingidas, num esforço deliberado de abandono do brutesco e exploração da tridimensionalidade. Mas a fidelidade das clientelas exigia perenidade de soluções e, por isso, os *brutescos* continuaram a ser reclamados ao talento de Bernardes – como se vê pelo contrato de 1710 para a igreja da Conceição da Luz (Carnide), desaparecido, e no caso sobrevivente do tecto da sala da Irmandade do Corpo Santo em Setúbal, notabilíssimo exemplo de pintura de

<sup>28</sup> Luís de Moura SOBRAL, «*Tota Pulchra est Amica Mea*. Simbolismo e Narração num programa imaculista de António de Oliveira Bernardes», revista *Azulejo*, n.º 3/7, Museu Nacional do Azulejo, 1995-1999, pp. 71-90.

*brutesco compacto* que ousa ser *moderna*, pois se associa a uma arquitectura fingida simulando o rasgamento perspéctico e inclui, além disso, «*quadri riportati*» de fino pincel com cenas da cruzada de São Domingos contra os albigenses e da protecção marítima por São Pedro Gonçalves Telmo. Este é um dos exemplos em que a pintura de brutesco (de novo associada a azulejos, neste caso do Mestre P.M.P., c. 1714) se mostra capaz de superar os seus limites bidimensionais e de agitar o espaço numa miríade de cores e movimento cenográfico. A obra do tecto brutescado da Luz seria, ao que tudo indica, muito similar à coeva decoração brutescada da irmandade de Setúbal.

A terminar, cremos que, face aos milhares de testemunhos de Brutesco existentes em pintura e em azulejo na arte portuguesa dos séculos XVII e XVIII, é já possível ensaiar um esboço de levantamento tipológico como base para o seu estudo integrado.

Assim, numa muito preliminar e sumária proposta de tipologias com objectivo de estruturar uma análise da arte do Brutesco português, tal como foi aplicado, de modo compacto ou em cercaduras na pintura decorativa, no azulejo, nos quartelões de entalhe e noutras artes da era pedrina-joanina, entre cerca de 1670 e cerca de 1730, é possível detectar, entre outras, estas soluções específicas:

1. Uso do *Brutesco acântico*, com enrolamentos florais, de base planimétrica, em tipologia mais simples tanto em cercaduras de azulejo como em composições de coberturas, como era o caso dos revestimentos azulejares de Bernardes nas paredes da igreja da Conceição da Luz, com brutesco envolvendo cartelas com «emblemas» sagrados;
2. Uso do Brutesco de '*ferronerie*' de gosto tardo-maneirista, de modelo tradicional, seguindo uma tradição com testemunho, p. ex., no tecto da Sala dos Capelos da Universidade de Coimbra (1656) ou no da igreja de São João de Deus de Montemor-o-Novo (1672);
3. Uso do *Brutesco compacto*, ou '*nacional*', de larga expressão decorativa e cenográfica, em amplas superfícies de coberturas (tectos pintados de igrejas como Santos-o-Novo, São Cristóvão e São Miguel de Alfama, em Lisboa, ou de Ameixoeira, Bucelas, da igreja do Paço de Salvaterra de Magos, etc), nos tectos de Peniche e Cós por Pedro Peixoto, e como sucedia certamente nos tectos de Bernardes na Conceição da Luz;
4. Uso do *Brutesco de embutidos fingidos* (em casos como na pintura das janelas da matriz de Bucelas, ou numa das salas da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira em Guimarães);
5. Uso do *Brutesco compacto com aberturas ao 'quadraturismo' ilusionístico*, bem como à cenografia e à tridimensionalidade barrocas (como sucede no tecto da igreja de São Tiago de Évora, de 1699-1700, e num dos do Corpo Santo em Setúbal, ou no do Santuário de Castro Verde por António Pimenta Rolim).