

Oito painéis de João Glama Ströberlle na Sé Primacial (Braga) Paula Mesquita Santos

Às referências biográficas de João André Chiappe, discípulo do pintor setecentista João Glama Ströberlle, devemos o ter-nos indiciado acerca de uma série de quadros da Sé de Braga¹, de que ultimamente nos foi proporcionado o exame directo e fornecidas indicações complementares no Museu de Arte Sacra. Abrangem a área cronológica que ronda o último terço do século XVIII, coincidente com o arcebispado de D. Gaspar de Bragança, considerado sob o ponto de vista artístico como um período desastroso para a catedral, em que se fizeram obras no claustro prejudicando a Capela dos Reis e se destruiu o retábulo-mor renascentista edificado por D. Diogo de Sousa.

Sucedeu-se esta controversa campanha às grandes reformas promovidas pelo arcebispo D. Rodrigo de Moura Teles em 1715. Nessa altura a decoração constituiu um dos mais sumptuosos ambientes de que há notícia na igreja portuguesa, em conformidade com a mentalidade barroca e como impunham as disposições pós-tridentinas. Para isso contribuiu desde logo a luminosidade devida à abertura de frestas e de dois zimbórios, bem como a ornamentação feita de colunas estucadas e capitéis coríntios de talha dourada, pinturas no tecto caiado e paredes cobertas de azulejos; os altares das naves laterais invocavam, no lado da Epístola, as imagens de S. Rodrigo, Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora do Loreto e Almas; no lado do Evangelho, relíquias no Santuário, imagens de S. Brás e S. Sebastião, Santo Homem Bom e S. Bento². Em consonância com este programa de exemplar unidade estética seguiu-se

a reforma do cadeiral do coro e a instalação de dois órgãos nos varandins da nave central, segundo determinou o Cabido durante o período da sede vacante, entre 1728-41.

Retomando as obras durante o arcebispado de D. Gaspar de Bragança abarcando os anos de 1758 a 89, que efectivamente nos interessam para o nosso tema, traduziram-se em radicais alterações no interior da catedral, de que deixou triste memória a destruição do retábulo da capela-mor mandado edificar por D. Diogo de Sousa no século XVI. A situação dos altares das naves laterais também mudou em 1779-80, justificada pela visão do prelado na óptica neoclássica da época, como é evidente. Tal plano de valorização material – considerado por alguns como atentado ao património do monumento procedente do desejo de grandeza do prelado – está de acordo com uma nova composição dos altares integrando, como sua componente principal, a pintura distribuída por oito painéis num espaço de encenação por excelência. Como apontam os estudiosos da arte bracarense, inclusivé defende a mais recente dissertação sobre talha neoclássica³, baseando-se no manuscrito das *Memórias de Braga* por João Baptista Vieira Gomes⁴, o ciclo decorativo recorria ao seguinte plano, a que se fazem corresponder as antigas invocações⁵:

Nave da Epístola	Nave do Evangelho
S. João Baptista (outrora S. Rodrigo)	Imaculada Conceição (outrora o Santuário)
S. Sebastião (outrora N.ª S.ª do Rosário)	Santa Casa do Loreto (outrora S. Francisco)
Martírio de S. Rodrigo (outrora N.ª S.ª do Loreto)	S. José (outrora Santo Homem Bom)
St.ª Bárbara (outrora Confraria das Almas)	S. Bento (outrora S. Jorge)

A área de colocação dos retábulos foi ponderada pelo pintor Glama em função do espaço das naves laterais do grandioso templo⁶, de que subsistem reproduções fotográficas onde se distingue a talha neoclássica que emoldurava os painéis⁷, guarnecida de pintura de marmoreados por António José Amorim, um qualificado artista de Lisboa que superava os bracarenses no

lavor do mármore fingido ao estilo moderno, segundo influência da Capela Real de Mafra, como fundamenta Maria Luísa Reis Lima no seu estudo da talha na cidade dos arcebispos⁸.

Reflectindo sobre o sentido estético deste ciclo decorativo, não é possível esclarecer acerca da substituição dos cultos das Relíquias, Almas, Nossa Senhora do Rosário e Santo Homem Bom, da mesma forma que parece ser irrelevante especular sobre a adopção dos cultos de Santa Bárbara, Imaculada Conceição e S. José porque correspondem a venerações tradicionais do catolicismo absolutamente enraizadas em Portugal. Quanto à permanência de duas, entre as quatro invocações introduzidas por D. Rodrigo de Moura Teles, nomeadamente o culto de S. Bento e de S. Rodrigo seu homónimo, nada há a acrescentar a não ser que esta última veneração ao patrono de Córdova deve ter obedecido a uma questão de respeito pelo arcebispo, individualidade que ficou célebre na história eclesiástica bracarense pela reedificação da capela de S. Geraldo e o seu traslado em 19 de Dezembro de 1712, entre outras importantes reformas na Sé a que já se aludiu, e empreendimentos na cidade primaz, como o Bom Jesus do Monte.

Finalmente é preciso notar que por iniciativa da Comissão dos Monumentos Nacionais os oito retábulos com painéis de João Glama foram retirados do culto em meados do século XX, apenas subsistindo as doze estátuas pétreas em tamanho natural dos Apóstolos e dos quatro Doutores da Igreja. O facto dos altares terem sido removidos encontra o seu motivo lógico na exclusão de outros elementos decorativos do período setecentista porque entretanto se considerou que não ligavam com o estilo românico da basílica.

À parte a contribuição iconográfica dos painéis de Glama, autor de ignorados retratos de clérigos bracarense de que oportunamente daremos notícia, acrescentaremos algumas notas biográficas:

João Glama Ströberlle (Lisboa 1708 – Porto 1792), pintor de origem austríaca, era filho de João Armando Glama e de sua mulher de apelido Stroeberle, descendente de uma família da Boémia. Tendo em conta a *Colecção de Memórias* de Cyrillo Volkmar Machado de 1823 e o testemunho de André Chiappe tornado público pelo Cardeal Saraiva na sua Lista de autores de 1839 é de crer que tenha nascido em Lisboa em 1708, já que os pais integravam o

séquito da princesa D. Mariana de Áustria, que nesse ano veio para Portugal para o casamento com D. João V.

Foi discípulo de Domingos Vieira (Lusitano) na capital e estudou em Roma desde 1734 e durante sete anos com Marco Benefial, o pintor com obra feita na Basílica de S. João de Latrão que foi copiado pelo seu aluno com diligência. Chiappe assinala que fez progressos tão rápidos que excedeu os companheiros de estudo na Academia de S. Lucas, onde foi premiado. Aí realizou diversas cópias do antigo e dos grandes mestres, segundo atesta um álbum de desenhos. Foi associado da Arcádia Romana sob o epíteto de Pastor Talarco Alesiano. Referir que estudou sob protecção de D. José Maria Fonseca e Évora, embaixador de Portugal na Santa Sé, sagrado Bispo do Porto em 1741. Após o falecimento do pai e a vinda do seu protector para Lisboa, Glama regressou à capital onde se manteve custeado pelo prelado durante dois meses, em que viajou pelo norte do país. Após esta breve estadia retornou à cidade pontifícia, desta vez não só a expensas do Bispo Évora mas também de Alexandre de Gusmão, com a condição de estudar com Agostinho Masucci, mestre que nunca estimou.

Depois de uma residência de cerca de quinze anos em Roma regressou definitivamente a Lisboa, onde foi empregue nas decorações de pintura do real teatro, nos Paços da Ribeira. Seguindo a informação de Chiappe ficamos a saber que veio depois ao Porto visitar o seu mecenas, tendo ficado hospedado no Paço Episcopal, e executado várias obras que foram muito aplaudidas: aqui deve incluir-se o imponente retrato do Bispo Évora para a Irmandade dos Clérigos, feito em 1749, a que se sucederam outras obras, que acabámos de publicar na revista *O Tripeiro*. Após o falecimento do Bispo Évora em 1752, levanta-se a hipótese de ter viajado para Londres, o que é admissível em função dos seus contactos com ingleses.

Mas a verdade é que se encontrava em Lisboa por altura do Terramoto de 1 de Novembro de 1755, como o prova a sua mais famosa tela, singular no género, hoje pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga. O artista partiu para o Porto e aí se fixou em definitivo com a família até ao ano do seu falecimento em 1792. Este abandono da capital deve-se talvez à ausência de protecção régia, mas na segunda cidade do reino o pintor viria a gozar de reputação, sobretudo na colónia britânica que sabia apreciar o seu merecimento. De facto

João Glama está estreitamente ligado ao ambiente artístico portuense da época pombalina e até do reinado de D. Maria I, quer pela via do retrato quer pelo traçado de alguns edifícios, como o primitivo desenho da Igreja da Lapa e do Teatro do Corpo da Guarda (1760), além do revestimento de altares como em S. Nicolau, S. João Novo, Nossa Senhora da Vitória, Carmo e Capela do Tribunal da Relação. O seu nome anda também associado a outros estabelecimentos religiosos para onde retratou, como a Irmandade dos Clérigos, Santa Casa da Misericórdia e Convento de S. Francisco no Porto, bem como a Sé de Viana em cujas dependências há o um qualificado meio-corpo do benfeitor João da Rocha, que ficou na história do Porto como fundador da Fábrica de Miragaia.

Durante toda a vida trabalhou intensamente mas não angariou fortuna. Consta que após o seu desaparecimento aos 84 anos houve um leilão de muitos dos seus trabalhos de menor valor ou então inacabados, entre os quais o *Terramoto de Lisboa*, que em 1839 já havia sido rifado, tendo cabido em sorte a Francisco Van Zeller, pela quantia elevada de 600 mil reis, vindo a ser posteriormente adquirido pelo Estado, em 1935, já em posse de Alberto Figueirinhas. Esta obra afirmou-o como artista de projecção mas não foi o bastante para que viesse a gozar de privilégios de pintor da corte, como acontecera com Vieira Lusitano. Embora este seu sucessor não auferisse do êxito do mestre, muitos eruditos acabaram por lhe render homenagem, desde James Murphy em 1795 passando a André Chiappe na situação descrita pelo Cardeal Saraiva e depois a Rackzinsy que o elogia em 1846, todos eles escrevendo a seu respeito passagens que enaltecem a correcção do desenho e a delicadeza de colorido, qualidades que se têm vindo a confirmar a partir dos muitos inéditos de pintura recém-estudados. Decerto que foi em certos casos imperfeito e quem assim procedia podia incorrer num juízo público desfavorável, mas a crítica pode ser positiva desde que se mostre que o pintor actuou movido por razões de subsistência num país que pouco apoiava os seus artistas. Portanto é no contexto da história da arte portuguesa do século XVIII, repleta de contratos a estrangeiros e onde são conhecidas as circunstâncias penosas em que viviam os nacionais, que temos de interpretar a obra de João Glama, um nome reclamado entre cidades como artista dotado e profícuo com rasto visível no norte mas que ao mesmo tempo, infelizmente, nos deixou uma produção irregular.



São João anunciando o Messias.

São João anunciando o Messias

Óleo s/ tela. A. 286 cm; L. 160 cm (totais c/ mold.)

Insc.: Em latim, numa fita pendente da cruz "AGNUS DEI"

Marcas: Não ostenta

Cons.: Obscurecimento por sujidade e oxidação de verniz; vários repintes

Destinado pelo baptismo a ser o precursor do Altíssimo, o profeta João viveu no recolhimento do deserto, vestido de peles de animais e alimentado a mel. Com o anúncio do Reino de Deus exortava à conversão os que a si acorriam vindos de Jerusalém, da Judéia e vale do Jordão, baptizando-os para remissão dos seus pecados. Coube-lhe o superior desígnio de baptizar Jesus e de o apresentar aos homens, como se extrai da seguinte passagem do Evangelho segundo S. João: "Eis aqui o Cordeiro de Deus, eis aqui o que tira o pecado do Mundo (Jo., 1, 29)".

A circunstância do próprio Jesus Cristo se ter dirigido sempre ao profeta em termos elogiosos influiu grandemente na devoção que desde sempre lhe foi tributada, sendo o seu nome invocado com frequência na celebração da missa e calendário litúrgico (venera-se o nascimento no dia 24 de Junho, entre outras festas). No ocidente o culto difundiu-se de um modo excepcional sendo considerada a Igreja de S. João de Latrão o seu mais importante centro. No nosso país São João Baptista forma com Santo António e São Pedro a tríade dos santos de maior afeição popular. Em Braga é suposto interceptar este culto com uma adesão superior ao Porto apenas há distância de algumas décadas.

No meio artístico português, em qualquer das versões conhecidas pela gravura de que não faltam registos, a composição de J. Glama distingue-se. Tomem-se como exemplo os debuxos de Vieira de Matos em que se encara o santo numa única linguagem clássica. Ficam postas em causa, até prova em contrário, as relações deste painel com a gravura fazendo valer a idéia da autenticidade do pintor perante os seus pares, nomeadamente aquele mestre.

Desta feita o autor leva-lhes a melhor no desenvolvimento do assunto, excepcionalmente tratado na arte portuguesa, com a intenção de acentuar um dos episódios mais salientes da vida do descendente de Araão. Abre-se a cena

num fundo agreste de montanha com o vulto do conversor dos gentios perfilado num penedo apontando o Messias. Esta é a nota dominante que em detalhe descreve um jovem barbado, corpo meio-coberto de pele de cordeiro e um manto, segurando uma cruz de junco em que pende uma fita com a profecia e o Agnus Dei aos pés. Se a composição dispensa comentários pois segue uma iconografia correcta, há que distinguir o aspecto plástico da obra. O valor em causa reside na distribuição espacial, colorido e contraste luminoso fazendo sobressair a fisionomia do santo, baseada no que diz S. Lucas quando define aquele que foi o precursor do Senhor pelo espírito e com a força de Elias (Lc., 1, 15). O quadro, em suma, é sustentado por um misto de austeridade clássica, em gestos explícitos do protagonista conforme a linguagem bíblica, e uma ordem estética pautada pela sobriedade do discurso narrativo. Sai fora dos virtuosismos de estilo e sobrecarga simbólica que definem as alegorias do Lusitano, o mais qualificado pintor nacional da época joanina.

São Sebastião

Óleo s/ tela. A. 284 cm; L. 158 cm (totais c/ mold.)

Insc.: Em latim, numa tabuleta sobre o tronco: "SEBASTIANUS CHRISTIANUS"

Marcas: Não ostenta

Cons.: Obscurecimento por sujidade e oxidação de verniz

Patenteia a influência de Vieira de Matos na obra de Glama, como prova um debuxo do Lusitano divulgado em fins da década de sessenta através duma estampa a talho-doce, por João Silvério Carpinetti, com a inscrição "Vieira inv. f. 1767" "Carp. Sc." "Fran.^{co} M.^{el} ao Passeio, com Priv. Real Lx.^{an} 9"; todavia esta inspiração limita-se à composição que num fundo de paisagem em desfiladeiro representa o santo despido e atado a um tronco, onde está suspenso um leiteiro com a inscrição em epígrafe, havendo dispostos no solo elementos do traje militar. No painel vertente a modulação do santo é pois distinta da gravura e a pose menos convencional, o que mostra que a inspiração de Glama no seu mestre Lusitano não foi tão marcante como poderia supor-se, passando-lhe em certos casos à frente em valor expressivo e desenvoltura técnica.

Notar que a apreciação estilística da obra sai muito prejudicada pela opacidade da camada cromática cuja regeneração lhe devolveria pormenores que um fundo escuro não deixa visíveis.

S. Sebastião é padroeiro da cidade de Lamego e foi desde sempre muito invocado no nosso país como advogado do mal da peste, fome e guerra. Em Lisboa, onde é funesta a história das epidemias, teve na Mouraria um templo, que depois da peste de 1560 passou à invocação da Senhora da Saúde; numa aliança de protectores o Santo era levado, processionalmente, na Festa da Senhora da Saúde, feita pelos artilheiros. Celebra-se o seu dia em 20 de Janeiro, festejado por marceneiros de quem é patrono.



São Sebastião.

Martírio de S. Rodrigo

Óleo s/ tela. A. 286 cm; L. 160 cm (totais c/ mold.)

Insc.: Não ostenta

Marcas: Não ostenta

Cons.: Obscurecimento por sujidade e oxidação de verniz

Elevando-se o mártir em glória celestial, a que forma fundo a povoação de torres ameaçadas de Córdova, vê-se em plano inferior a cena da sua morte, com o santo ajoelhado de mãos presas atrás e um algoz prestes a degolá-lo. O alfange do carrasco e a palma que traz um dos serafins são alusões evidentes ao martírio do sacerdote da Hispânia, que foi degolado com outro cristão chamado Salomão, alvos da perseguição de Abderramán em 857, por terem renunciado a Alá.

A descoberta das obras de Eulogio denominadas *Liber apologeticus Martyrum*, onde se refere que o culto de Rodrigo era celebrado conjuntamente com o de Salomão, fez com que passasse a venerar-se desde 1581, no dia 13 de Março, considerado como o seu *dies natalis*, em que os dois mártires foram aceites no *Martirologio Romano*.

Atendendo à relação do patrono de Córdova com o calendário hispânico estamos perante um subsídio hagiográfico de grande interesse, mesmo porque não é abundante a sua iconografia, em que costuma citar-se o painel de Murillo, pertencente à Galeria de Dresden, originário do convento de Santa Clara de Sevilha, representando-o vestido de casula sacerdotal. Convém que se saiba que o culto não tem qualquer tradição no nosso país. Deste modo, constata-se que a sua figuração na Patriarcal bracarense é um exemplo raro na arte nacional, se não mesmo uma estreia na pintura portuguesa: reflecte a fama que gozava o arcebispo D. Rodrigo de Moura Teles, que perdurou muito depois do seu governo em que deu provas de um empreendedor espírito. Apenas uma razão desta índole justifica a permanência da invocação na reforma de D. Gaspar de Bragança.

É com estes pontos de referência que podemos apreciar o quadro vertente. A originalidade da obra reúne-se a motivos de ordem estética decorrentes de uma composição bem perspectivada onde ressalta o vulto do presbítero, peculiar no seu rosto erguido aos céus e roupa negra de sacerdote, feita de lineamentos fluidos num estilo fiel ao pintor J. Glama. Tudo isto resulta numa apreciação francamente elogiosa da obra.



Martírio de São Rodrigo.

Santa Bárbara

Óleo s/ tela. A. 287 cm; L. 161 cm (totais c/ mold.)

Insc.: Não ostenta

Marcas: Não ostenta

Cons.: Obscurecimento por sujidade e oxidação de verniz;
pequenas lacunas na camada cromática

Tal como os dois primeiros casos, são comuns as representações de Santa Bárbara na pintura portuguesa e na arte em geral. Mas ao contrário de alguns exemplares de manifesta influência de gravados, este painel da Patriarcal bracarense deve considerar-se único, sob o ponto de vista da concepção iconográfica e da expressão anímica. É um verdadeiro quadro de autor, sem cair na imitação de debuxos de Veira de Matos, o Lusitano, o mestre de quem são conhecidas duas versões incisivas em registo de Santa Bárbara, em 1727 e 1736¹⁰, e para além disso outros estudos¹¹. Examinámos um desenho de Glama que possui o Museu Nacional de Soares dos Reis¹² e concluímos sem a menor dúvida que se trata de um preparatório do painel em análise, aliás muito belo, de traço bastante conciso nas feições da figura que mostra (Cabeça e tronco de mulher e um pé, sanguínea com toques de giz s/ papel. A. 23,5 cm; L. 18,4cm. Assinatura a lápis no canto superior direito "J. Glama". Inv. 940 MNSR).

A santa de pé sustenta na mão esquerda um raio inflamado e empunha com a destra um vaso de perfumes. Como fundo de paisagem, o atributo da torre onde a donzela romana foi encarcerada pelo pai, e em plano principal, sobre o lageado do chão, a espada do martírio. É digna de atenção a pose tipicamente glamiana da imagem, de face ovalada e expressão suave, soerguendo-se de um suporte e deixando vir ao de cima as linhas arredondadas do corpo através do vestido e do manto, cuidadosamente elaborados, definindo contornos ondulantes. Como opinámos, constitui no acervo do artista uma obra superior tanto no desenho, muito refinado na indumentária, como no ambiente tonal baseado em azuis e ocres.

Santa Bárbara, advogada contra as trovoadas e padroeira dos artilheiros, festeja-se no dia 4 de Dezembro. Em Braga protegeu durante dois séculos o Convento dos Remédios, a cujo jardim pertencia uma imagem de vulto actualmente num dos mais modernos jardins públicos da cidade.



Santa Bárbara.



Cabeça e tronco de mulher e um pé. (Inv. 940 MNSR).



Imaculada Conceição.

Imaculada Conceição

Óleo s/ tela. A. 288 cm; L. 162 cm (totais c/ mold.)

Insc.: Não ostenta

Marcas: Não ostenta

Cons.: Obscurecimento por sujidade e oxidação de verniz

Conhecem-se dois estudos em pintura a óleo e desenho da mão de João Glama, como processos de preparar as versões finais para uma *Assunção* e duma *Nossa Senhora da Conceição*: um modelo em pequena escala do Museu Nacional de Soares dos Reis que se aproxima dum magnífico painel da *Imaculada* por Vieira de Matos, pertencente à Igreja de S. Francisco de Paula em Lisboa; um esboço do Museu Nacional de Arte Antiga que explora as mesmas possibilidades temáticas a crayon (A. 24,3 cm; L. 11,7 cm. Inv. 981 MNAA). Nestes estudos J. Glama imita a disposição das vestes do quadro de Vieira de Matos, no tocante à ordenação das pregas ou do véu esvoaçante, testemunhando o facto de ter sido o insigne Lusitano o seu primeiro mestre.

Um problema presente no quadro da Patriarcal de Braga é a falta de vigor do desenho e de atmosfera luminosa, isto se o compararmos com o telão evocado de S. Francisco de Paula, resplandecente de brilho e pleno de suavidade. São estes efeitos que não se cumprem no quadro de J. Glama e somos mesmo tentadas a deduzir que ocupa um lugar subalterno na sua obra religiosa e a última posição no meio das oito peças do ciclo decorativo. Se o pintor descurou o plano técnico, acautelou o plano estético de modo a prover à unidade da Sagrada Família. Assim concretizou na *Imaculada* a mesma fórmula em que assenta *S. José e o Menino* colocando nas alturas a pomba do Espírito Santo. Esta iniciativa confere elevação espiritual à quadra e favorece a personalidade do artista. De resto a aludida *Imaculada Conceição* segue uma tipologia comum na época barroca com a Virgem rodeada de anjos planando sobre um crescente de lua. A atitude das mãos sobre o peito e o olhar baixo, os atributos do crescente e da serpente evocam a castidade e a vitória contra o mal referindo-se ao privilégio de Maria, concebida sem pecado, que desceu à terra enviada por Deus para uma missão redentora.

Em Portugal o culto de Nossa Senhora da Conceição foi reconhecido por D. João IV, que colocou o reino sob o patrocínio da Virgem a 25 de Março de 1646. Festeja-se a 8 de Dezembro. Convém saber que em Braga são conhecidos registos muito antigos de uma imagem que se venera no Monte Sameiro evidenciando a propagação regional do culto.



Nossa Senhora do Loreto.

Nossa Senhora do Loreto

Óleo s/ tela. A. 290 cm; L. 163 cm (totais c/ mold.)

Insc.: Não ostenta

Marcas: Não ostenta

Cons.: Obscurecimento por sujidade e oxidação de verniz

Não é difícil apurar o motivo desta representação na Sé Patriarcal, que admite uma relação com a pintura venerada desde o século XV na capela claustral de S. Geraldo. Em primeira instância este culto ficou a dever-se aos dons miraculosos de Santa Maria Lauretana, praticado no mais antigo centro de peregrinação internacional existente em Loreto, próximo de Ancona, em cujo santuário se instalou uma Santa Casa ou a Casa da Virgem que radica no milagroso traslado feito por anjos desde Nazaré.

O ascendente da arte italiana em João Glama revelou-se no ensino recebido em Roma acolhendo também as influências do meio português, onde a primeira instituição de culto em torno da Casa de Nazaré existe em Lisboa desde cerca de 1530, num templo junto à porta de S. Catarina. Este foi destruído por um incêndio de 1651 sendo reconstruído em 1676 e reedificado após o Terramoto, em 1785, onde merece toda a nossa atenção a grandiosa pintura do tecto por Pedro Alexandrino de Carvalho porque está relacionada com a iconografia lauretana, embora seja cinco anos mais tardia que o painel bracarense. Na cena artística da época é mais importante considerar que circulou um belo registo aberto a buril com uma "Maria Virgo Lauretana" sobre o telhado de uma casa, sendo provável que esta componente orientasse indirectamente a concepção da tela da Patriarcal¹³.

O quadro tem grande poder de sugestão em que se assume a espiritualidade da relíquia. É absolutamente dominado pela casa da Virgem sustentada por duas angelicais figuras de robusta compleição, em cuja cobertura repousa Maria Santíssima com o Menino de pé abençoando, sobre nuvens que cabeças de serafins animam. Estes detalhes realçam de um tom geral carregado que é o da superfície pictural, tornando inevitável uma recuperação que lhe devolva as cores e a transparência. Portanto se este aspecto é discutível, a concepção do tema é basicamente positiva. Pelas razões enunciadas, parte de um sentido estético novo quanto à representação da nazarena casa e é em função do seu invulgar volume que se exprime o movimento dos anjos, agitação que se insere bem no plano geral do grupo pictórico.



São José e o Menino.

S. José e o Menino

Óleo s/ tela. A. 284 cm; L. 163 cm (totais c/ mold.)

Insc.: Não ostenta

Marcas: Não ostenta

Cons.: Obscurecimento por sujidade e oxidação de verniz; alguns repintes

Formalmente assemelha-se à tela da *Imaculada Conceição* com o Espírito Santo cercado de anjos no remate. Portanto estes dois painéis dispostos em dois planos formam um *pendant* curioso no género e conferindo misticismo à linha decorativa do conjunto.

Ao centro figura S. José junto a uma mesa com o Menino ao colo coroando-o de flores. Enverga a indumentária tradicional de toga e túnica e o bastão de açucenas brancas, seu atributo pessoal. Fora das suas características próprias é a coroa florida que incarna o ideal da castidade do pai adoptivo de Jesus. É visto deste ângulo que particularmente nos interessa o detalhe até porque no plano estético visa atribuir graciosidade à cena fraterna. Também é pouco frequente ver S. José retratado ainda novo, por oposição ao ancião calvo que habitualmente se descreve. Impõem-se bons efeitos de sombreados e concentração luminosa no corpo Menino, representado de pé como é usual em representações saídas da mão do nosso pintor. Neste aspecto é defensável sugerir os estudos de J. Glama inspirados em temas de M. Benefial. Na senda do seu mestre romano, ele gostava de sair das convenções, como nos mostra esta peculiar interpretação do esposo da Santa Virgem, de que também conhecemos um belo desenho a crayon para composição retabular pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga (A. 30,3 cm; L. 19,5 cm. Inv. 2747 MNAA); está datado de 1785 e adopta o mesmo pormenor da coroa floral, desta vez sendo levada por um anjo através do Menino a José, situado junto a ferramentas de carpinteiro de cuja profissão é patrono.



São Bento.

São Bento

Óleo s/ tela. A. 288 cm; L. 160 cm (totais c/ mold.)

Insc.: Não ostenta

Marcas: Não ostenta

Cons.: Obscurecimento por sujidade e oxidação de verniz; rasgão ao centro

Nascido em Núrsia (c. 480), o anacoreta de Subiaco que optou pela vida cenobítica no Mosteiro do Montecassino, desempenhou na Igreja um papel fundamental ao regulamentar o quotidiano e a vida espiritual dos cenobitas através da Regra dos Monges. Os preceitos deste código baseiam-se na conduta exemplar do homem abençoado cuja história e milagres o Papa S. Gregório Magno se propôs relatar no II Livro dos seus Diálogos.

Na representação da Sé de Braga o pintor impregnou a sua tela dum forte poder sugestivo, fiel à afectuosa devoção ao Patriarca S. Bento – o “S. Bentinho milagroso” da tradição popular – advogado das coisas ruins e males desconhecidos. Estamos em presença de uma das obras mais qualificadas do conjunto retabular, onde o rosto do santo infunde fervor místico, o que lhe confere um interesse relevante. O Abade figura junto a um oratório, de pé com a característica cogula de capuz de duas orelhas e amplas mangas, com os braços erguidos segurando numa das mãos o báculo abacial. Um pormenor que devemos salientar é o menino despido desprendendo-se de uma faixa, enquanto se levanta de uma base baixa como se acabasse de despertar – cena que projecta o episódio da ressurreição dum morto extraída do capítulo XXXII do citado *II Livro dos Diálogos*. Certo dia em que Bento regressava dos trabalhos do campo com os irmãos, deparou com um aldeão que havia pousado à porta do mosteiro o corpo do seu filho morto, bradando-lhe que lhe devolvesse a vida. Contristado mas humildemente ciente da sua condição, Bento ter-se-á recusado a cumprir o supremo desígnio, mas perante a insistência do camponês prostrou-se sobre o corpo desfalecido do menino, após o que se levantou e ergueu as mãos ao céu suplicando a Deus que olhasse para a fé daquele homem. Terminada a oração, todo o corpinho da criança estremeceu tornando evidente que se tornara redivivo com aquele maravilhoso frémite¹⁴.

Haja em vista a originalidade da obra que está sobretudo no empenho em

elaborar, sem recurso a exuberante iconografia, uma síntese da virtude do monge, iluminado pela graça do Alto, e o papel que foi chamado a ocupar como mestre de uma família espiritual, representada pelo cajado abacial.

Por fim permitimo-nos insistir no valor informativo dos painéis em reserva no Museu de Sé Catedral de Braga que deviam estar ao alcance do público: depositam significados relevantes ao nível da iconografia e no plano estético que mantêm uma relação com o arcebispado de D. Gaspar de Bragança, tal como se manifesta numas *Memórias de 1834* e demonstra a recente tese sobre talha neoclássica por Luísa Reis Lima que tomámos como referência.

Visto ter sido mantida a integridade física das pinturas retabulares, após destruição dos altares durante o restauro catedralício levado a cabo pela Comissão dos Monumentos Nacionais, operam no presente como símbolos dum lapso histórico-artístico que vale a pena recuperar, mau grado ser considerado por muitos estudiosos como um período desastroso para a catedral. Neste sentido, além do estudo do conjunto decorativo do qual no século XVIII-XIX formaram constitutivamente parte, há toda a vantagem em interpretá-los como signos do gosto neoclássico na arte portuguesa.

Anexo

Museu dos Biscaínhos, Inv. 2354.

GOMES, João Baptista Vieira – *Memoria/ das Memorias da An-/ tiga, Augusta, Nobre, e Fiel Cidade de/ Braga (...)* Organizada e ordenada por (...), 1.^a parte. Braga, 1834, f. 62, 63.

Invocações dos altares das naves da Sé Catedral, com memória descritiva dos retábulos com painéis de João Glama Stroberlle. Nave da Epístola: 1.º S. João Baptista no deserto; 2.º S. Sebastião; 3.º Martírio de S. Rodrigo; 4.º Santa Bárbara. Nave do Evangelho: 1.º Imaculada Conceição; 2.º Santa Casa do Loreto; 3.º S. José; 4.º S. Bento elevado pelo Globo de fogo.

A ordem, e forma q. exigia a Sé, e foi concebida pelo/ operario Moura Telles, como se diz, não se concluiu seguidamente, mas pôde ultimar-se no Pontificado do/ Serenissimo D. Gaspar, ficando como se vê, seus Altares/ colocados em ordem simetrica à face das paredes late-/ raes, não deixando a dezejar couza alguma mais p.^a bele-/ za, e decencia; elles se manifestão enriquecidos com retabulos uniformes, e adornados com Paineis de delicada es-/ cola pelo pintor Glama, dezafiando a devoção os quatro/ da Nave da Epistola, dos quais o primeiro hé a pessoa/ de S. João Bap.^{is} no dezerto, indicando a Virgem apare-/ cida ao longe entre rochas dezabridas: no segundo he o va-/ lerozo, e intrepido Militar Romano Sebastião ligado a/ hum corpulento madeiro p.^a sofrer os tormentos q. lhe/ proporcionassem as setas, com q. o ferirão, e atormenta-/ rão: no terceiro se mostra o martirio de S. Rodrigo, e a/ marcha da sua alma ao Imperio; e no quarto se re-/ apresenta a Matrona Barbara extaziada p.^o oleo, se-/ gurando na mão hum raio.

Na Nave do Evangelho se veem no primeiro a/ Immaculada Conceição de N. Senhora; no segundo a/ Santa Caza do Loreto sustentada p. duas figuras An-/ gelicas; no terceiro se ve o Santo Esposo da SS. Virgem/ com o SS. Filho nos braços, expressão e merecim.^{to} da mais/ terna carícia; e no quarto o Grande Patriarcha Ben-/ to elevado em a visão do Globo de fogo. Esta ordem/ de Altares não sendo conformes com a direcção escolhi-/ da p.^a se deixarem ver grandes espaços intermedios, fo-/ rão estes preenchidos por huma ordem de Estatuas/ dos doze Apostolos, e dos quatro Doutores da Igreja, que/ colocando-se em pedestaes aos lados dos Altares conclui-/ rão a beleza lateral das Naves. A ordem de Estatuas/ he obra de grande escultura, e expressiva p.^a ser em/ estatura ordinaria, e natural, e fazer huma ala res-/ peitavel, e veneranda em cada Nave, e juntamente/ servindo d'Atletas a cada hum dos Altares, q. ali se/ compreendem.

Notas

¹ D. FRANCISCO, Bispo-Conde – *Lista de Alguns Artistas Portuguezes*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1839, p. 38.

² Sobre este assunto veja-se: ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – “Altareis e invocações na Sé de Braga: a formação de um espaço contra-reformista”. *Museu*. Porto: Circulo Dr. José de Figueiredo, IV série, n.º 2 (1994), pp. 37-53.

³ Veja-se: LIMA, Maria Luísa Reis – *A Talha Neoclássica bracarense*. Tese de Doutoramento em História de Arte apresentado à Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2001 (texto policopiado), vol. I, pp. 216-220.

⁴ Museu dos Biscaínhos, Inv. 2354 (manuscrito): GOMES, João Baptista Vieira – *Memoria/ das Memórias da An-/ tiga, Augusta, Nobre, e Fiel Cidade de/ Braga (...)* Organizada e ordenada por (...), 1.ª parte. Braga, 1834, f. 62, 63.

⁵ FERREIRA, José Augusto (Mons.) – *Fastos Episcopais da Igreja Primacial de Braga*, vol. III. Braga: ed. Mitra Bracarense, 1932, pp. 366, 367.

⁶ Num pequeno álbum encadernado a pergaminho, pertencente a um colecção particular, o pintor anota na última folha as dimensões da Sé do Porto (comprimento, largura, naves laterais) e ao lado estabelece as diferenças com a Sé de Braga, o que acrescenta mais um dado à sua participação na obra bracarense.

⁷ Veja-se: BARREIROS, Manuel d'Aguiar – *A Cathedral de Santa Maria de Braga: Estudos criticos archeologico-artisticos*. Braga: Solivros de Portugal, 1989 (ed. fac-similada).

⁸ Veja-se: LIMA, Maria Luísa Reis – *A Talha Neoclássica bracarense...*, vol. I, pp. 222, 223.

⁹ Cit. por COSTA, Luiz Xavier da – *Francisco Vieira Lusitano: Poeta e abridor de águas-fortes*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1929, 2.ª ed., p. 156. Ver também uma reprodução exacta do mesmo trabalho, assinada “Vieira inv. Fecit 1767” e “Emm. Salvador sculpt.” e muito mais frequente que a gravura de Carpinetti, reproduzida por CHAVES, Luís – *Registos de Santos*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1955 (est. X).

¹⁰ Veja-se: COSTA, Luiz Xavier da – *Francisco Vieira Lusitano...*, pp. 112, 113.

¹¹ Veja-se: Vieira Lusitano: o Desenho 1699-1783. Lisboa: IPM, 2000 (cat. exp. 18 Mai.-2 Jul. Museu Nacional de Arte Antiga, Luísa Arruda et. al.), pp. 204-206.

¹² Vinha atestado erradamente pelo Dr. José de Figueiredo como sendo um estudo preparatório do célebre quadro do *Terramoto de 1755*, pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga.

¹³ Insc.: “MARIA VIRGO LAURETANA.” Subsc.: “appo Wagner Ven.ª C.P.E.S.D.” (BNL 02680).

¹⁴ Veja-se: *Vida de S. Bento – II Livro dos Diálogos de S. Gregório* (trad. de D. Gabriel de Sousa; pref. e notas do P. Geraldês J. A. Coelho Dias). Braga: Edições Ora & Labora, 1993, pp. 137, 138.

Créditos fotográficos

Carlos Pombo (Foto Designers – Porto).

Agradecimentos

A autora manifesta o seu reconhecimento a Monsenhor Eduardo Melo, Manuel Alves Ferreira e Carlos F. Almeida (Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Braga); Dr. César Valença (Museu Nogueira da Silva); Dr.ª Assunção Vasconcelos (Arquivo Distrital de Braga); Dr.ª Graça Garcia, Joaquina Belo e Manuel Alves (Biblioteca Nacional); Vera Cálem e Cristina Campos (Museu Nacional de Soares dos Reis); P.º João Baptista Magalhães (Igreja de S. Francisco de Paula, Lisboa); P.º José Rola (Igreja de Nossa Senhora do Loreto, Lisboa); Manuel Redol Clara (Igreja de S. João de Brito, Lisboa); P.º Geraldês J. A. Coelho Dias (Igreja de S. Bento da Vitória, Porto); Prof. Dr.ª Maria Luísa Reis Lima (Universidade Portucalense Infante D. Henrique).