



# ANIMAIS & COMPANHIA

na história de Portugal

coordenação de

Isabel Drumond Braga  Paulo Drumond Braga

Círculo de Leitores

## Do Romântico ao Naturalismo: A Presença de Animais na Pintura e na Escultura



Pedro Flor  
Susana Varela Flor

«Passou uma tarde, veio a manhã: era o quarto dia. Deus disse, depois: “Que as águas sejam povoadas de seres vivos e que entre a terra e o firmamento haja aves a voar.” [...] E Deus criou os grandes cetáceos e toda a espécie de seres vivos que se movem e povoam as águas e ainda todas as espécies de aves. E Deus achou que eram coisas boas e abençoou-os desta maneira: “Sejam férteis e cresçam; encham as águas do mar e que, em terra, as aves se multipliquem também.” Passou uma tarde, veio a manhã: era o quinto dia.

Depois, Deus disse: “Que a terra produza toda a espécie de seres vivos: animais domésticos, animais selvagens e todos os bichos, conforme as suas diferentes espécies.” E assim aconteceu. Deus criou todas as espécies de animais selvagens, de animais domésticos e todos os bichos. E achou que todos eram coisas boas»<sup>1</sup>.

---

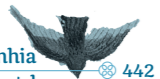
### 1

---

É com a passagem do Livro do Génesis sobre a criação dos animais no mundo que iniciamos o presente texto sobre a representação do tema animal nas expressões artísticas da pintura e da escultura em Portugal. FIG Todavia, antes desse desenvolvimento, impõe-se uma chamada de atenção direcionada para o âmbito cronológico escolhido na delineação deste capítulo.

A opção cronológica pelo século XII para o início do tratamento deste tema, época na qual Portugal dava os primeiros passos na afirmação dinástica, até aos finais do século XIX, em pleno esmorecimento do Naturalismo, não pretende fazer esquecer toda a produção artística de grande riqueza que abrange os períodos mais recuados da História e até da Pré-História do Homem.

Com efeito, ao longo das últimas décadas, a arqueologia tem revelado e estudado magníficos testemunhos da fauna existente no território coincidente hoje com o nosso país que, em presença de artefactos móveis,



permitiu analisar eventuais contextos culturais e antropológicos para datas tão recuadas como a do Paleolítico Superior, numa perspetiva de «realidade multidisciplinar»<sup>2</sup>. Desta forma, da arte rupestre «nacional» existente tanto em espaços interiores como ao ar livre, emergem figuras zoomorfas de uma diversidade iconográfica e simbólica verdadeiramente assinalável. Lembrem-se aqui o conjunto de equídeos e bovídeos executados na Gruta do Escoural (Montemor-o-Novo), utilizando tanto as técnicas da pintura como da incisão com sílex; as gravuras da Estação do Mazouco (freixo de Espada-à-Cinta) e a extensa representação rupestre do vale do rio Côa que valeu a Portugal a distinção de Património da Humanidade pela Unesco em 1998.

Independentemente do(s) significado(s) da arte rupestre e da complexidade que encerra a sua descodificação/interpretação, o que nos importa sublinhar é, por um lado, a capacidade do ato de criar e de produzir arte. Nas palavras de Mário Varela Gomes «a ideia de uma humanidade duvidosa inicialmente atribuída aos primeiros Homens Modernos, foi ultrapassada quando se reconheceu a magnificência e a complexidade da sua produção artística»<sup>3</sup>. Pelo outro, o facto de o tema animal ter sido uma constante presença no leque iconográfico pré-histórico atesta a importância destes seres vivos na companhia do homem desde os tempos mais remotos e difíceis da sua existência.

Os monumentos da cultura megalítica continuaram a ser recetáculo de temas zoomórficos, detetando-se, por exemplo, narração cinegética em antas pintadas. Na opinião de Paulo Pereira, «se as cenas de caça assumem nos exemplos nortenhos um protagonismo essencial, como no caso dos Juncais (Queiriga, Vila Nova de Paiva) ou Labugueira (Viseu), não são apenas a importância económica que a caça detinha na vida daquelas comunidades agropastoris e da sua relação mítica com os animais em liberdade – por oposição aos domesticados – como sejam os cervídeos, as cabras e os bovídeos, porque a caça [...] detém um valor simbólico iniciático praticamente intocado»<sup>4</sup>.

Volta a assinalar-se a originalidade da representação animal em plena Idade do Ferro, em particular na designada «Cultura Castreja» através da execução de estátuas em pedra, representando uma variedade de animais desde porcos-montanheses, carneiros, touros, javalis, ursos etc. São conhecidos como os «berrões», a maioria esculpida em granito e existente no Nordeste de Portugal. O tipo mais frequente é o do porco de padreação tido como animal sagrado<sup>5</sup>, «referencial visual na paisagem, assinalando os pastos dos vales e as fontes de águas mais próximas, simbolizariam desta forma relações com a prosperidade e fecundidade»<sup>6</sup>.



A representação do mundo animal integrou os modelos iconográficos característicos da civilização romana, principalmente a nível da escultura em baixo-relevo dos sarcófagos onde se encontram inscritos temas do quotidiano rural – banquetes após a caça ou as vindimas ligadas ao culto de Dionísio (Museu Nacional de Arqueologia), nos quais ressalta «uma alegria personificada pelos alados *erotes* vindimadores e como que distribuída pelos animais que fazem sentir ao observador que toda a Natureza participa da vida e do otimismo da colheita»<sup>7</sup>

Do léxico pictórico da Antiguidade Tardia, fez também parte a decoração de aves (Aula/Basilica de Troia de Setúbal) que, juntamente com outros motivos, concorre para uma funcionalidade cristã. Com efeito, a certos «signos» (a saber o leão, o peixe, a pomba, o galo, a lebre, as conchas de bivalves, o veado, o cão, a raposa etc.), o cristianismo conferiu-lhes duplicidade simbólica. É por isso que em mosaicos existentes em território nacional, onde surge, por exemplo, o tema de Orfeu (Museu Nacional de Arqueologia) podemos ter sempre em mente o do Bom-Pastor porque, «reportando-se ao paraíso animal e destacando a fauna ibérica, como o lobo, a raposa, o gamo, o javali, o veado, o coelho, o pavão, a perdiz, a garça e a pomba [...], revelam a procura de um clima de equilíbrio e harmonia [...]», valores tão caros ao ideário cristão<sup>8</sup>.

---

2

O período medieval, considerado no seu mais vasto espectro cronológico e variáveis geográficas, trata-se consensualmente de um tempo onde a arte é sagrada. As manifestações artísticas são quase sempre reflexo evidente da relação privilegiada que Deus e o ser humano estabelecem, este último criado à sua imagem e semelhança<sup>9</sup>. Sendo as espécies animais o resultado da inspiração/criação divina, como fica bem expresso na introdução deste capítulo através da citação do Livro do Génesis, a composição do mundo animal torna-se num todo harmónico, equilibrado e coerente, espelho da ordem celestial que se opõe ao caos infernal. Tanto o discurso bíblico (por exemplo em São Paulo), como o aristotélico de cariz filosófico, ambos dominantes do pensamento medieval erudito, aceitam este princípio de organização comunitária, onde seres humanos e animais convivem entre si, criando uma relação de dependência recíproca. As bíblias iluminadas e outros livros devocionais contam-nos através de imagens os episódios da criação dos animais que atestavam de modo inequívoco o poderio e a majestade de Deus.

Durante a Idade Média, constata-se que a presença animal é persistente na relação com o ser humano, marcando tanto o quotidiano real como o



imaginário fantástico. Do ponto de vista económico, a sociedade medieval assegurava a sobrevivência através do recurso aos animais, por via da alimentação, do vestuário e do calçado<sup>10</sup>. A relevância da posse animal era de tal ordem que a riqueza ao tempo chegou a ser medida pelo número de cabeças detidas. «As disponibilidades de carne eram muito variadas, sendo a gama de animais sacrificados à alimentação humana talvez maior do que hoje. Nomeadamente, no que respeita a espécies cinegéticas. Naturalmente os animais mais consumidos eram os componentes do rebanho. Como em quase toda a parte na Europa do Sul, onde Portugal se insere, o gado ovino era o mais abundante»<sup>11</sup>.

Para as atividades agrícolas, homens e mulheres contavam sempre com o apoio da força animal, ora como veículo de tração, ora como elemento decisivo para o enriquecimento das pastagens. Ao retratarem as estações do ano e os vários momentos do tempo, os livros de horas medievais (e mais tarde renascentistas) revelam-nos justamente essa azáfama rural, onde pontifica a existência dos mais variados animais, sempre associada aos homens e mulheres que se envolvem nas diferentes tarefas agrícolas. Na Idade Média acreditava-se igualmente que o destino dos camponeses (e lavradores) derivava de Adão, cujos trabalhos serviam de base para a salvação do pecado cometido por Eva<sup>12</sup>.

A preponderância dos animais no dia-a-dia é igualmente visível na vida cultural e literária. Bastará recordar que os pergaminhos, os livros, as penas e os outros utensílios indispensáveis para o ato da escrita derivavam de matérias-primas animais. Por esta ordem de razões, torna-se por demais evidente que a ligação entre homem e animal era de total (inter)dependência, sendo que a domesticação das espécies derivava também de ordem/desejo divino ou pelo menos era essa a crença dominante, baseada novamente nos relatos bíblicos. Deus criara os animais como símbolos vivos do seu projeto divino para a Humanidade e o ser humano estava incumbido de olhar por eles, como manifestação evidente da transcendência deífica. Se os animais simbolizam em parte os valores culturais e os ideais de vida a seguir pela humanidade (por exemplo a lealdade e a fortaleza), os homens por sua vez procuram dominar os animais, domesticando-os e nomeando-os de acordo com a vontade de Deus. Não foi por acaso que o Criador ordenou a Noé que na sua arca de madeira (a Arca da Aliança?????), símbolo tradicional da Igreja que salva da ameaça da morte e se assume como abrigo seguro do povo fiel, juntasse igualmente um exemplar de cada espécie animal que assegurasse a sua continuidade após o Dilúvio<sup>13</sup>. «E de todas as espécies de seres vivos debes levar para a arca dois exemplares, macho e fêmea,

para poderem sobreviver juntamente contigo. Portanto, de cada espécie diferente de seres vivos, sejam aves, quadrúpedes ou outros animais, irão dois exemplares contigo para poderem sobreviver. Deves apanhar e armazenar os diferentes tipos de comida que cada espécie costuma comer, como provisões para ti e para todos os animais. E Noé fez tudo exatamente como o Senhor lhe tinha mandado fazer»<sup>14</sup>.

Como nos recorda Henri Focillon, «esta noção de um humanismo medieval, tal como se extrai do estudo dos monumentos, excede singularmente, como se vê, qualquer definição que quisesse limitá-la à herança mais ou menos precária das culturas antigas. [...] A arte da Idade Média faz-nos conhecer a sua vasta conceção do homem e das suas relações com o universo. Não o isola. Mostra-o a braços com as exigências, as misérias e as grandezas do seu destino»<sup>15</sup>.

Registe-se também que, no universo hagiológico, o ser humano viria a reservar uma personagem como protetora dos animais domésticos e dos seus males. É ela Santo Antão, figura central do repertório iconográfico medieval, representado como um velho eremita barbudo e sempre acompanhado de um porco, cuja banha era usada como cura de males cutâneos<sup>16</sup>.

Por seu turno, na esfera do fantástico, as mentes da Idade Média criaram reinos e regiões inatingíveis para confortar o espírito e encontrar explicações possíveis para o desconhecido: «uma sociedade que tanto valor dava às fórmulas e aos gestos e que o invisível fazia tremer precisava de ritos para repelir os medos e para estabelecer ligações com as forças sobrenaturais: precisava dos sacramentos e, por consequência, dos padres» e, acrescentamos nós, das representações artísticas<sup>17</sup>. Os contos, os mitos e as lendas em torno de animais irreais ou de espécies zoomórficas são muito frequentes e preenchem o imaginário coletivo do tempo, pleno de simbolismo doutrinário religioso. A representação animal que atemorizava os humanos e que vivia em mundos desconhecidos é corrente nos manuscritos medievais que acabaram também por incorporar a imaginação dos artistas.

«A iconografia românica é épica. Dá ao Deus feito homem e ao homem imagem de Deus proporções sobre-humanas, por vezes mesmo uma figura estranha à humanidade. Rodeia-os de um cortejo de monstros que os lançam nos seus anéis. Escolhe, para a comentar e para a apresentar ao povo, como uma advertência terrível, a página mais extraordinária da Bíblia [...]. Cada arte é duas vezes uma linguagem – pelas fábulas que escolheu, pela forma que lhes imprime. A iconografia lança uma poderosa luz sobre a vida do espírito. Não é uma coleção de símbolos, um vocabulário, uma chave»<sup>18</sup>.





O propósito da adoração (mais tarde da *devotio moderna*) era o de preparar a alma para a união com o Espírito Santo, conduzindo-a gradualmente até ao momento da morte e, depois, assegurando-se que vencia os perigos da viagem final até ao Paraíso. A oração como ato penitencial, e objetivada através da imagem que nos ensina as virtudes teológicas, traduz-se também na representação animal<sup>19</sup>. As imagens de animais podem surgir de modo híbrido com carácter propiciatório e psicopompo, de que parte dos signos do Zodíaco, são bom exemplo. Estes elementos iconográficos que resultam de uma mescla de fontes literárias, bíblicas e vernaculares encontram-se com frequência em capitéis, fachadas, tarjas e iniciais iluminadas para recordar os humanos de modo expresso da sua natureza e funções como intermediário e elemento influente entre a esfera terrestre e a celeste<sup>20</sup>.

Por conseguinte, os animais tornam-se quase sempre como uma alegoria e um meio auxiliar para uma interpretação mais racional do mundo e da criação divina. Os animais existiam no Universo como meio de edificação espiritual do ser humano. O propósito da sua existência era o de ministrar lições morais que contribuíssem para a redenção humana<sup>21</sup>.

Apesar disso, seguindo o pensamento de Émile Mâle, é errado o pressuposto que vê em toda a representação animal um símbolo concreto da prática cristã. Por vezes, a presença animal (a par da vegetal) assume papel meramente decorativo de grande utilidade, tanto nos fólios iluminados, como nos portais e capitéis dos templos cristãos. Na época, o próprio São Bernardo não parece atribuir constantemente interpretações subtis às imagens existentes de animais e monstros dos capitéis em Cluny, ainda que se interrogasse acerca do seu significado<sup>22</sup>.

No entanto, na maior parte dos exemplos, os animais constituem verdadeiros símbolos do pensamento cristão, herdeiros da antiga iconografia primitiva que nos remete para o período da arte paleocristã. Como é sabido, o cordeiro ou o peixe foram símbolos de Cristo, numa época em que se tornava obrigatório codificar a sua existência, por ocasião das constantes perseguições dos Romanos de que eram alvos os primeiros cristãos.

A carga simbólica atribuída aos animais, eivada de conteúdo didático para uma eficaz propagação da fé cristã, foi igualmente potenciada pelo alargamento do sentido iconográfico às espécies animais do mundo imaginado. A título de exemplo, refira-se a figura ambivalente do grifo, cujo paralelo com o Filho de Deus foi frequente na época, de que Santo Isidoro de Sevilha, em *Etymologiarum sive originum*, constituiu ótimo exemplo ao referir-se à sua natureza dupla como águia e leão, ambos símbolos perfeitos de Cristo<sup>23</sup>.



Para uma convincente organização do Cosmos enquanto projeto do Criador, monges e teólogos procuraram encontrar veículos de alegoria religiosa e de instrução moral do ser humano através de bestiários e aviários profusamente miniados, autênticos espelhos da natureza<sup>24</sup>. O *Physiologus* de Alexandria (final do século III d.C. na versão grega original e com tradução latina no século VIII) é comumente considerado um verdadeiro tratado de História Natural onde a alegoria da vida e da Encarnação de Cristo é exaltada com pormenor, mesmo quando apenas se limita a transformar o sentido alegórico de tradição egípcia num valor cristão<sup>25</sup>. Além disso, pode ser visto também como um tratado alegórico do Vício e da Virtude, tão do agrado do pensamento cristão. Este importante testemunho descreve-nos as características distintivas das várias espécies animais, incluindo pássaros, plantas e pedras e fornece-nos um conjunto vasto de interpretações de cariz moralizador. Tal como nas *Fábulas* de Esopo (século VI a.C.), as alegorias envolvendo animais preenchem as narrativas e ilustrações medievais, com destaque para a representação amiúde do leão, entendido como símbolo de Cristo, assim identificado no já citado Livro dos Génesis<sup>26</sup>.

O *Physiologus* foi sucessivamente acrescentado em épocas posteriores por Santo Ambrósio, Santo Isidoro de Sevilha e Rabanus Maurus (autor da obra *De universo* no século VIII), alargando-lhe o repertório animal e as propriedades das espécies nele representadas<sup>27</sup>. Estes e outros bestiários medievais compilavam assim as descrições e interpretações sobre os bichos, não só numa perspetiva natural (por via e na continuidade da *Historia Naturalis* de Plínio), mas também como programa moral e religioso<sup>28</sup>. Por seu turno, as lendas e a mitificação de matriz greco-romana associaram-se aos bestiários, contribuindo para a criação de animais fantásticos. Não fora este elo de ligação entre a Antiguidade e a Idade Média e a presença do basilisco, animal híbrido imortalizado por Plínio, não teria chegado aos *Contos da Cantuária* de Chaucer (c. 1343-1400), como bem verificou Beryl Rowland<sup>29</sup>.

Os bestiários (e por extensão os aviários) tornam-se nas primeiras tentativas taxonómicas de classificação animal, numa perspetiva de alegoria simbólica que ultrapassa distinções entre espécies domésticas ou selvagens, comuns ou exóticas, reais ou imaginadas. Datável dos finais do século XII, o *Livro das Aves* (cópia da obra *De avibus* do agostinho Hugues de Fouilloy, à guarda da Torre do Tombo), pertencente outrora ao mosteiro cisterciense de São Mamede do Lorvão (Coimbra), constitui um excelente exemplo de uma obra moralizante sobre aves que, à semelhança de um bestiário, constituiu-se como um instrumento para o ensino aos homens de lições morais<sup>30</sup>. As



virtudes e os vícios (ou pecados) estão em confronto e cada uma das aves iluminada representam tais características, servindo portanto de motivo de inspiração ou de sério aviso. É o que sucede na escultura românica (por exemplo São Salvador de Bravães), que, no portal principal, representa essa psicomaquia, seja com animais reais ou fantásticos<sup>31</sup>.



Legenda  
ou crédito

As espécies descritas no *Livro das Aves* aludem a episódios e personagens bíblicas, onde a pomba ocupa lugar destacado pela analogia com o Espírito Santo. Na imagem, podemos observar uma pomba e um gavião afrontados e emoldurados por um curioso arco geminado em ferradura, talvez eco do gosto mudéjar peninsular. Tal como sucede no restante livro, a figuração das duas aves simboliza algo, neste caso concreto o encomendador e o autor da obra, Hugues de Fouilloy, copiada por um enigmático Egeas<sup>32</sup>.

No campo da literatura poética, a presença animal faz-se igualmente sentir na Idade Média em contexto alegórico como no *Romance da Rosa* (*Roman de la Rose*), no qual a personagem Natureza cria indistintamente os animais

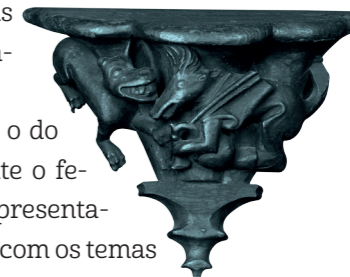
e os seres humanos, dotando estes últimos da razão e da imortalidade da alma. Aponte-se também no contexto da poesia alegórica o *Romance da Raposa* (*Roman de Renart*) e o *Romance de Fauvel* (*Roman de Fauvel*), onde as personagens centrais (ambas animais) são o pretexto para a crítica social dos grupos dominantes, através de paródias aos costumes. A transgressão das formas sociais do viver religioso (o peregrino, o cavaleiro da cruzada ou o frade) é bem retratada, a que se junta ainda o julgamento da corrupção da Igreja e a crítica ao sistema político de suseranos.

O conteúdo didático de ambos os romances serve acima de tudo para demonstrar as boas práticas governativas em oposição ao mau governo<sup>33</sup>. A representação do «mundo às avessas» que espelha o cariz contraditório da realidade religiosa e social da época encontra eco, por exemplo, na marcenaria esculpida de cadeirais, elementos decorativos centrais na oração e prédica da época. Os temas ornamentais aceitam em simultâneo o sagrado e o profano ou o erudito e o vernacular, com referências plurissignificativas de origens lendárias. Em Portugal, o exemplo presente no coro alto do mosteiro crúzio de Santa Cruz de Coimbra é bem representativo desta prática, mesmo estando datado do início do século XVI. FIG «A sátira religiosa é abundante na *marginália* das cadeiras corais, mostrando uma enorme capacidade de autocrítica por parte do clero. (...) Nos cadeirais, os artífices davam forma a estas brincadeiras recorrendo geralmente



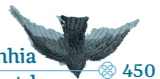
ao tradicional bestiário, ainda que muitas vezes fossem mais diretos, não deixando margens para dúvidas acerca da identidade dos visados»<sup>34</sup>.

Um dos temas centrais do pensamento medieval cristão é o do momento do juízo final. Ligada a uma nova atitude perante o fenómeno da morte, bem estudado por Philippe Ariès, as representações dessa circunstância estavam igualmente relacionadas com os temas do Apocalipse<sup>35</sup>. Logo no início, a descrição do trono de Deus e os signos, símbolos e atributos dos quatro evangelhos que o rodeavam – o tetramorfo: «O primeiro era semelhante a um leão, o segundo parecia-se com um touro novo, o terceiro tinha uma vara como se fosse de um homem, e o quarto era parecido a uma águia, quando voa. Cada um dos quatro tinha seis asas, e estavam cobertos de olhos, por toda a parte, tanto na parte de dentro como de fora»<sup>36</sup>. A descrição do tetramorfo no Livro do Apocalipse não deixa de corresponder tipologicamente ao aparecimento de Deus ao profeta Ezequiel, no qual episódio se descreve: «Cada um destes seres tinha quatro rostos diferentes; o rosto de homem à frente, o de leão à direita, o de boi à esquerda e o rosto de águia atrás. Assim eram os seus rostos»<sup>37</sup>. Mais tarde, no Livro do Apocalipse, o surgimento de animais fabulosos neste acontecimento, como o dragão de dez chifres e sete cabeças, ou o todo-poderoso Cordeiro de Deus, é sinal de que os bichos marcam presença em toda a vivência humana, mesmo no fim dos tempos. O Livro do Apocalipse (ou da Revelação) mais conhecido e difundido deve-se ao beato de Liébana (*Commentarium in Apocalypsin*, do século VIII), de que existe cópia na Torre do Tombo FIG, conta-nos as revelações de Cristo ao apóstolo João, onde em vários momentos se inclui a participação de animais<sup>38</sup>. «As histórias narradas subordinam-se aos grandes temas derivados do texto bíblico: a luta entre as forças do Bem e o Demónio ou Dragão multiforme e o triunfo de Cristo e de Sua Igreja. [...] História complexa, com vários momentos, espaços e personagens, o iluminador transformou-a em imagem simbólica, que condensa o espaço e o tempo, através da construção plástica bidimensional e da simultaneidade de todas as narrativas e de todos os momentos transformados em “tempo” de Deus. [...] As figuras demoníacas têm um relevo equivalente às angélicas, quer pela abundância, quer, sobretudo pelo seu significado. Neste mundo, ordenado de criaturas, não existe apenas o “alto”, isto é, o valor, o céu, mas também o “baixo”, a privação de valor, a terra, os infernos»<sup>39</sup>.



Legenda  
ou crédito





Temos vindo a caracterizar a presença animal no domínio do sagrado e do carácter moralizante que possuem, em particular nos textos bíblicos, embora tal presença marcasse igualmente a vivência quotidiana do homem medieval. A caça de animais selvagens (a par da arte de cavalgar) ultrapassava a necessidade primária da subsistência, tornando-se também numa atividade de entretenimento própria da elite aristocrática<sup>40</sup>. Os bosques e florestas cortesias serviam de cenário à montaria ou à cetraria, consoante as ocasiões, num ambiente onde a cultura cavaleiresca também se fazia sentir com intensidade<sup>41</sup>. O requinte das artes da caça, o prazer que proporcionavam à nobreza e a fiel companhia dos cães, muito apreciada na época, constituíam uma das principais distrações medievais. A importância atribuída à caça era considerável, ao ponto de surgir



Legenda  
ou crédito

esculpida nas arcas tumulares do tempo. Exemplo disso é o túmulo de elevada proporção do Conde de Barcelos FIG. D. Pedro Afonso, na igreja monástica cisterciense de São João de Tarouca (meados século XIV), onde a caçada ao javali recebe assinalável destaque como forma de alusão à condição social do defunto, numa mescla entre o sagrado e o profano<sup>42</sup>. Mas o lado lúdico da posse (e perseguição) animal não se esgotava na caça. As primeiras *ménageries*, símbolos do domínio do rei sobre a criação divina, surgem ainda na Idade Média e despertam a curiosidade pelo facto de ser divertido observar os animais e seus comportamentos em comparação como os do ser humano<sup>43</sup>. A existência de tais jardins protozoológicos, (casos de Frederico II Hohenstauffen do Sacro Império Romano-Germânico ou Henrique III de Inglaterra, ou ainda do duque Gian Galeazzo Visconti de Milão) facilitará também o treino e a destreza gráfica de desenhadores e pintores através da observação direta (ou por via de gravuras)<sup>44</sup>. A experiência do contacto visual com o animal deveria ser marcante, sobretudo quando se tratava de espécies raras ou pouco conhecidas no contexto geográfico em questão. Bom exemplo medieval desta análise *in loco* dos animais é o caso de Villard de Honnecourt e o seu portfólio, onde registou com minúcia várias espécies, de que destacamos o leão e o papagaio<sup>45</sup>. Como veremos, abria-se deste modo o caminho para um filão artístico que conhecerá o apogeu em épocas mais tardias (séculos XVII e XVIII) com o aparecimento frequente de artistas animalistas. A apropriação de características mais ou menos convencionadas dos



animais foi, por exemplo, o mecanismo encontrado pela nobreza na concepção das suas armas, preenchendo partes significativas dos campos principais dos escudos com elementos simbólicos das virtudes dos seus tenentes<sup>46</sup>. Em paralelo, a Idade Média vê desenvolver uma nova atitude perante a morte, traduzida na edificação de arcos tumulares avulsos ou integradas em imponentes arcos-sólios decorados<sup>47</sup>. O cuidado na preparação das últimas vontades através das disposições testamentárias e a encomenda de túmulos magníficos, de jacentes esculpidos, são ótimos pretextos para os artistas de então incluírem a representação de espécies animais.



Legenda  
ou crédito

A imagem genérica e codificada dos bichos dos tempos do Românico dará, progressivamente, origem a uma representação cada vez mais naturalista durante o largo tempo do gótico.

É na arte da tumularia que a expressão animal se traduz com maior abundância e rigor representativo no nosso país. A presença de cães e leões junto das estátuas jacentes, ora como símbolo de fidelidade e fortaleza, ora como figuras apotropaicas, é muito frequente na escultura gótica portuguesa. Além da imagem de Leviathan (monstro marinho descrito no Livro de Job 41) na cena do juízo final do túmulo de D. Inês de Castro no mosteiro de Alcobça, expoente máximo da escultura trecentista em Portugal, ou ainda o túmulo do conde D. Pedro já referido a propósito das artes cingéticas, lembremo-nos também da presença animal na tumularia da Sé de Lisboa, com particular destaque para o moimento de D. Maria de Vilalobos (c. 1349-1367), situado na Capela de São Cosme FIG. 48. A exibição repetida da heráldica ao longo da arca funerária de lobos passantes e sotopostos é bem ilustradora da importância dada aos elementos de armaria e a conjugação com a espécie animal, neste caso o lobo, que alude ao apelido da defunta, podendo ser ainda associada à virtude cardeal da prudência<sup>48</sup>. Vislumbra-se ainda um conjunto de animais aos pés do jacente, entre os quais um cão que parece devorar um galo, símbolos de fidelidade e vigilância respetivamente ou, em contexto funerário, do desempenho da função de psicopompo. Acrescenta ainda Carla Varela Fernandes, baseando-se em Manuel Núñez Rodríguez, que a presença destes dois bichos se explica da seguinte forma: «o galo esartejado pelos cães expressaria os temores que, em jeito de capítulo moral, advertem sobre a necessidade de velar ante a fragilidade da condição humana. De acordo com este princípio, entram em



Legenda  
ou crédito



jogo a fauna pura e a fauna impura. [...] Subtileza muito próxima da prática dos sermões de Santo António sobre a salvação humana, onde se refere que o crente não deverá viver conforme os desejos da carne, “para não se delapidado” pelos lobos ferozes, já que da carne vem a morte, entendida aqui como condenação»<sup>50</sup>.

Durante os longos anos da Idade Média, o bestiário mais ou menos real enquanto programa iconográfico coeso e complementar, surgiu com fulgor na arte da escultura e nos pergaminhos pintados para ilustrar sobretudo textos de índole religiosa, acompanhado ainda por motivos fitomórficos. Com o surgimento e afirmação do Renascimento nos séculos XV e XVI, sem esquecer as Descobertas empreendidas pelos portugueses (e castelhanos) que obrigaram o ser humano a interrogar-se profundamente sobre as origens da criação, os animais mantêm o seu estatuto simbólico e catequético, a que se lhes acentuou também o carácter naturalista, fruto de uma observação mais atenta e demorada. Esta atenção traduz-se no rigor do desenho anatómico e na capacidade de captação das particularidades físicas das espécies, posteriormente plasmadas em álbuns de carácter científico que servirão por fim como modelos perfeitos à figuração animal na pintura e na escultura religiosa e mitológica. Os novos mundos (as ilhas atlânticas, a costa africana e as terras de Vera Cruz) constituíam assim novas oportunidades para a inspiração artística, desmistificando velhas crenças ou certificando-se das maravilhas animais inéditas deixadas pelo Criador<sup>51</sup>.

### 3

O mito do corte abrupto político, económico e cultural entre a apelidada Idade das Trevas e o Renascimento está há muito desfeito, entendendo-se assim melhor a centralidade da Idade Média na transmissão sequencial da herança clássica até aos séculos XIV e XV na Península Itálica e, progressivamente até ao século XVI na restante Europa. Todavia, «o regresso à Antiguidade não constituiu contributo direto para a invenção da imprensa ou do relógio mecânico, nem no aperfeiçoamento da artilharia, nem no estabelecimento da contabilidade [...], nem no da letra de câmbio ou das feiras bancárias», no dizer de Jean Delumeau<sup>52</sup>. Refira-se também que o Renascimento (e durante este período) é o tempo da descoberta do mundo medieval e, em paralelo, uma nova forma de classicismo e de humanismo, evitando «a imitação passiva bem como a falsificação inconsciente; no fim de contas, o Renascimento aproveitou igualmente – ainda que de maneira diferente – os frutos de uma Antiguidade reencontrada com paixão, e os resultados positivos do esforço medieval»<sup>53</sup>.



Se a continuidade imagética no campo das artes e da cultura europeia é evidente do mundo medieval para o mundo renascentista, o tema dos animais persiste, individualmente ou em conjunto, tanto na esfera religiosa, mitológica e/ou naturalista. A bibliografia da especialidade comprova-o desde logo com a identificação precisa das fontes literárias medievais que foram reutilizadas durante o Renascimento<sup>54</sup>. Os antigos bestiários medievais, repletos de alusões aos vícios e virtudes humanas, bem como à importância do ato penitencial face à heresia, foram agora complementados por sermões e hagiografias, sendo assim utilizados pelos pregadores na organização das prédicas. É durante os séculos XIV e XV que assistimos à crescente adaptação dos bestiários primitivos à cultura oral e vernacular. A popularidade destes repositórios decresceu, justificando-se por isso a sua menor produção, embora a influência dos seus princípios e do seu modelo tivesse recebido forte receção junto de Dante (1365-1421), Gil Vicente (c. 1465-c. 1536) ou Shakespeare (1564-1616), que, frequentemente, (re)utilizam as imagens e os conteúdos moralizantes na sua obra literária. Por seu turno, os artistas glosaram os temas animais por via da pintura, da gravura e da escultura, realçando o papel metafórico das espécies e os modos morais que se podem retirar a partir da observação animal.

A conceção dos animais como fruto do Criador manteve-se, acentuada em certa medida pelo pensamento franciscano. Conservou-se ainda a ideia da ambivalência animal da luta alegórica de vícios e virtudes, espelho da batalha/do conflito que a alma trava ao longo da vida, em relação direta com o escrito poético de Prudêncio (século V d.C.).

A tendência do Renascimento, desde os primórdios, é o de conferir alegoricamente às virtudes a forma humana, combatendo contra os vícios, também eles personificados. Por conseguinte, os artistas do Renascimento herdaram as práticas e o uso simbólico da imagética animal, procurando por via da alegoria e do sentido moralizador, manter a popularidade entre os doadores e mecenas destas compilações de cariz enciclopédico.

Em Portugal, a manutenção durante o Renascimento do discurso simbólico através dos animais está bem patente por exemplo na revisitação do tema do Bom Pastor pelo pintor hieronimita flamengo frei Carlos (ativo 1517-1540), FIG ativo principalmente em Lisboa e Évora<sup>55</sup>. Episódio prefigurado nos livros veterotestamentários (Salmos, Ezequiel e Isaías) e descrito nas narrativas evangélicas de Lucas e de João, possui forte tradição na arte cristã (pelo menos desde o século II d.C.), onde aquele que vai em busca da ovelha perdida, o bom pastor é a imagem de Cristo, determinado a salvar o pecador arrependido, devolvendo-a ao rebanho<sup>56</sup>.

Durante o século XV português, as representações animais foram

Legenda  
ou crédito





impregnadas de simbolismo complexo, herdeiro do imaginário medieval, principalmente nas cenas religiosas e mitológicas, uma vez que a produção de bestiários (e de aviários) decresceu consideravelmente. À semelhança do que aconteceu na Idade Média, também em contexto heráldico os animais ganham protagonismo, mercê dos significados múltiplos que adquirem e que emprestam aos seus detentores. Veja-se, por exemplo, o caso do pelicano (e da palmeira) utilizados na empresa de D. João II FIG numa terracota vidrada, atribuída à oficina florentina de Andrea Della Robbia, (1435-1525), ou talvez Giovanni Della Robbia (1469-1529), à guarda do Museu Nacional de Arte Antiga. O pelicano, símbolo da bondade e do amor paternal (pelo facto de rasgar o peito com o próprio bico para alimentar os filhos com o sangue que dele brota), é habitualmente símbolo

de monarcas. Neste sentido, o pelicano constitui também uma alegoria à Sagrada Eucaristia, como imagem de abnegação e sacrifício, virtudes que assentam bem às figuras régias.

Mas a escolha do pelicano e o seu significado intrínseco por D. João II deve ser também explicada à luz dos bestiários (aviários) medievais, sobretudo aqueles que eram conhecidos em Portugal ao tempo, caso do Livro das Aves do Mosteiro de Lorvão, já mencionado anteriormente quando se tratou do período medieval, onde o pelicano em associação com a palmeira simbolizam complementarmente o justo e o próprio Cristo: «Crescendo como a palmeira, mantendo-se como ela sempre no caminho recto, o justo eleva-se acima do mundo e floresce em Cristo; a árvore é pois imagem da cruz, e o ninho no seu topo representa a bem-aventurança. Do mesmo modo, o pelicano representa a capacidade de alheamento do mundo e de sacrifício extremo em prol da salvação, tornando-se assim numa alegoria de Cristo e do caminho para a salvação»<sup>57</sup>.

Se o universo simbólico medieval sobreviveu durante o largo tempo do Renascimento, ao invés, já no século XVI, a idealização da forma animal utilizada por pintores e escultores do tempo tende a ser abandonada, dando origem a desenhos e talhes de maior precisão, rumo a um maior realismo<sup>58</sup>. No estrangeiro, tal característica começou a aparecer algo dispersa na obra gráfica de mestres como Pisanello (c. 1395-c. 1455) e Leonardo, em Itália (1452-1519), este último com citações diretas a Plínio e a *Naturalis Historia*, bem como Albrecht Dürer (1471-1528) no Norte da Europa<sup>59</sup>.

Os artistas parecem demonstrar cada vez mais o interesse na representação naturalista de animais, em especial no século XVI, mercê

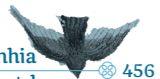


Legenda  
ou crédito

do maior reconhecimento das espécies, do contacto visual com as mesmas e do desenvolvimento específico das técnicas de representação. Com efeito, a chegada repetida à Europa de novas espécies de animais de África, Ásia e Américas, levou à revisão fundamental do conhecimento zoológico tradicional. Tendo em vista a criação de um sistema descritivo preciso para a compreensão das particularidades de cada espécie, os cientistas socorreram-se de artistas para retratar o teatro da natureza, sob sua supervisão<sup>60</sup>. A natureza exótica de muitas das novas espécies fazia despertar a curiosidade de reis, príncipes e nobres que exigiam dos artistas a capacidade de copiar «do natural» a beleza e o exotismo animal. As *ménageries* e os aviários dos mais poderosos ofereciam oportunidades únicas para pintores e desenhadores e cedo se tornariam muito relevantes em épocas posteriores.

Artistas como Pierre Belon (1517-1564) em *De aquatilibus libri duo* (Paris, 1553), e em *L'histoire de la nature des oyseaux* (Paris, 1555), ou Guillaume Rondelet (1507-1566) em *Libri de piscibus marinis* (Paris, 1553) ou ainda, um pouco mais tarde, Jacopo Ligozzi (1547-1627) em *Miscellanea Piante e Animali* (c. 1600) de Aldrovandi, obra central para a pesquisa científica seiscentista, revelam ainda o pendor da abordagem animal por via da alegoria e do sentido moralizador da imagem, mas apresentam já uma forte vertente naturalista no traçado apurado dos detalhes anatómicos<sup>61</sup>. Dentro deste âmbito enciclopédico de álbuns pintados/xilogravados e especializados na representação animal, conta-se também a obra de Conrad Gesner, *Historia animalium* (1551-58), baseada ainda em Aristóteles, *De animalibus* (com edições em Itália durante o Renascimento) e também em Pier Candido Decembrio (1392-1477), autor de um bestiário em cinco volumes, *De animantium naturis*, focalizado sobretudo no tema dos monstros e da *mirabilia*<sup>62</sup>. O carácter universalista da obra de Gesner pode medir-se no pensamento do mesmo que alegava que a sua obra poderia interessar, como instrumento de aprendizagem, tanto a médicos e a cientistas como a poetas. A convivência entre os desenhos naturalistas e as conotações que caracterizaram a interpretação da simbólica durante a Idade Média (além de animais lendários e fabulosos), muito por via dos bestiários como vimos, demonstram a continuidade de processos de representação.

Os desenhos e as gravuras coloridas (por vezes aguarelas), detalhe que ajudava a enfatizar as tonalidades dos animais, foram os processos mais habituais nestes álbuns pseudotaxonómicos. Por vezes, os desenhos obtidos resultavam apenas de cópias de gravuras e, em fase posterior, reutilizados para a ilustração de livros de História Natural, como adiante se verá<sup>63</sup>. Fora deste âmbito, as atividades cinegéticas continuavam a



fornecer temas interessantes aos artistas. Múltiplas obras de arte (mais no campo das artes decorativas do que na pintura ou escultura) eram já densamente povoadas com animais exóticos variados, por vezes retratados de modo muito naturalista como, por exemplo na obra de Jan Van der Straet ou Stradanus (1523-1605), em *Venationes ferarum, avium, piscium. Pugnae bestiariarum & mutuae bestiarum*, com agitadas cenas de caça, gravadas por Philip Galle (1537-1612)<sup>64</sup>.

Em qualquer dos casos, o grande impulso para o desenvolvimento destes procedimentos fica a dever-se aos estudos científicos e às descobertas geográficas além-Europa, muito pelo esforço luso, despertando renovado empenho pela classificação animal: «os Descobrimientos e a Expansão dos portugueses no Mundo revelaram realidades até então inimagináveis, e permitiram que os homens de Quatrocentos e de Quinhentos vissem o que nunca tinham visto»<sup>65</sup>.

Ainda do início do século XVI, uma das imagens mais famosas pelo sucesso atingido é a de um rinoceronte (1515), animal este que foi oferecido pelo sultão de Gujarat (Cambaia) ao rei de Portugal D. Manuel I (1469-1521), cuja *ménagerie* e aviários incluíam várias espécies exóticas, entre as quais elefantes e papagaios<sup>66</sup>. A partir de um desenho captado «*au vif*» por um artista em Lisboa e posteriormente enviado por Valentim Fernandes (ativo 1495-1519) para Albrecht Dürer, este realizou um desenho e uma xilogravura<sup>67</sup>. Esta imagem viria a ser profusamente difundida ao longo do século XVI através de cópias gravadas por Hans Burgkmair (1473-1531) e Enea Vico (1523-1567).

O rinoceronte, que viria a ser oferecido ao papa Leão X, mas que naufragou depois da partida de Marselha ao largo de Génova, era sobretudo um símbolo do poderio além-fronteiras ganho pelo monarca português<sup>68</sup>. Tal facto testemunha não só o elevado apreço nutrido pela Corte de Lisboa por animais exóticos, mas também o sentido e valor simbólico que detinham estas espécies raras, despertando enorme curiosidade entre europeus. Em Portugal, «estas novidades (...) proporcionaram uma consciência do carácter multifacetado das civilizações humanas e da diversidade extraordinária da natureza»<sup>69</sup>.

O gosto pelo exótico na corte portuguesa do Renascimento, no que à *animalia* diz respeito, refletia-se sobretudo no campo das artes decorativas, de que as séries de tapeçarias à maneira de Portugal e da Índia (1505) e «Conquista da Índia» (1510) são magníficos exemplos. Girafas, camelos e dromedários, elefantes, macacos, gatos selvagens, leões e leopardos, papagaios e até um unicórnio, quase todos eles representados como se de troféus se tratasse<sup>70</sup>.



Este gosto pela posse e ostentação de animais, para lá da plasticidade das peças artísticas que os representavam, manteve-se em Portugal desde o reinado de D. João III até ao de D. Sebastião, passando pela regência de D. Catarina de Áustria, criando uma imagem de poder e autoridade para o exterior: «a tradição de colecionar animais e expandir os zoológicos reais continuou na corte [...] de D. Catarina, que se assumiu como a principal responsável pela busca de animais raros, tanto para si, como para a sua família Habsburgo em Espanha, na Europa Central e nos Países Baixos»<sup>71</sup>. Entre os animais exóticos (macacos, periquitos e gatos-almiscarados), o elefante parece ter sido um dos que mais marcou a corte de Avis/Beja, não só pelo seu frequente negócio entre a Ásia e a Europa, onde o eixo Goa-Lisboa desempenhava papel fulcral como intermediário, mas também porque foi o animal eleito para simbolizar o Império triunfante<sup>72</sup>. De resto, essa associação fora já ensaiada por D. Manuel I, quando se exibia pelas ruas de Lisboa entronizado num paquiderme, testemunhado por Damião de Góis. O complexo programa iconográfico imposto por D. Catarina na capela-mor do mosteiro jerónimo de Santa Maria de Belém, local onde se guardaram em imponentes túmulos os restos mortais dos sogros (D. Manuel I e D. Maria) e marido (D. João III), é talvez o culminar desse simbolismo de prestígio, onde o elefante de aparato que suporta a arca funerária desempenha, na nova era, o papel que antes era atribuído a leões e outras figuras apotropaicas habituais da tumulária gótica<sup>73</sup>.

Embora os animais tenham sido representados na arte de quase todas as formas, como alguns dos capítulos da presente obra o atestam, a presença dos mesmos transformou-se numa tradição particularmente bem estabelecida na pintura, durante e após o Renascimento. Os animais passaram a ter uma relação mais complexa com a sociedade e são entendidos cada vez mais como símbolos de *status*. Para essa simbólica, muito contribuiu o florescimento e afirmação da arte do retrato como culto da personalidade, tema por excelência do Renascimento, que o recupera da Antiguidade, ainda que se encontrem nele raízes medievais nesse despontar artístico<sup>74</sup>. Os animais domésticos ou domesticados marcam presença assídua junto dos donos. O cão, em conjunto com o cavalo, é considerado o animal mais fiel ao ser humano, servindo esta virtude como um exemplo a seguir. Se na tipologia de retrato equestre, a presença do cavalo é obviamente indispensável, a retratística do Renascimento utiliza a imagem de um cão justamente como símbolo de nobreza e fidelidade, de acordo com o estipulado por Plínio na obra referenciada ao longo deste capítulo<sup>75</sup>.

Todo o ambiente que rodeia o retratado, a par do animal exibido, dirige-nos para um novo esquema formal: as personagens destacam-se sobre

Legenda  
ou crédito



um fundo negro, ostentando trajes e adornos luxuosos, confirmadores da elevada origem social que possuem. «A imponência das figuras, por vezes trajadas de negro e enriquecidas por valiosos adereços militares, joias ou outros ornamentos e a presença de certos elementos simbólicos e convencionais contribuem para a manipulação de uma imagem de poder e de retórica de afirmação»<sup>76</sup>. Além de uma cadeira ou de uma mesa nas proximidades, o modelo escolhe, nos retratos de aparato, outros atributos inspiradores do comportamento do observador e bichos da sua predileção que se liguem rapidamente à ideia de poder e às virtudes espirituais e morais, características indispensáveis ao *perfetto cortegiano* e a um verdadeiro símbolo do próprio Estado<sup>77</sup>. O retrato de meio corpo de D. Sebastião (1570) do Museu Nacional de Arte Antiga FIG, executado



por Cristóvão de Moraes, talvez pintor flamengo ativo em Portugal no terceiro quartel do século XVI, configura um excelente exemplo do que temos vindo a enunciar<sup>78</sup>.

Repetindo um figurino em voga na pintura do Renascimento (talvez inaugurado por Ticiano), o monarca surge-nos representado a três quartos, exibindo uma poderosa armadura do tipo milanês e, a seu lado, um galgo. Tanto a indumentária envergada como a presença de um cão de coleira, forrada de veludo carmesim, apontam para dois significados dominantes: o destaque atribuído à armadura e ao punho da espada remetem-nos para os ideais cavaleirescos que D. Sebastião sempre defendeu; a

figura de um galgo evoca-nos não só a herança iconográfica da imagética real e aristocrática da Idade Média, mas também a alusão à fidelidade e lealdade, à temperança e prudência, virtudes que devem reger o ser humano<sup>79</sup>.

Mas a associação do retratado com o *topos* animal na arte do retrato não se fica apenas pela sua figuração em pinturas. É no Renascimento que se enceta uma investigação mais profunda sobre a relação entre o ser humano e a fisionomia animal através de Giovanni Battista della Porta (1535-1615), em *Physiognomia De Humana*, publicada em Nápoles em 1586, espécie de manual da ciência do rosto.<sup>80</sup> A Idade Média já procurara explorar estes domínios, embora quase sempre adotando uma visão «médica» sobre a face e outras partes do corpo e limitando-se a uma descrição formal exaustiva das mesmas (por exemplo, Giovanni Michele Savonarola (1385-1468), em *Speculum Physiognomiae* de cerca de 1450)<sup>81</sup>.

Legenda  
ou crédito



Agora, a obra de Giovanni Battista della Porta contém várias ilustrações com exemplos de fisionomias humanas em correspondência com animais e estabelece comparações zoomorfas para desvendar os segredos da natureza humana e do rosto, este último compreendido como espelho da alma. Com efeito, o seu texto é ilustrado com xilogravuras representando quadrúpedes, aves e peixes, mostrando ao leitor como interpretar a relação entre animais e seres humanos e assim poder descobrir as semelhanças mais profundas na personalidade e na psicologia.

No dizer do próprio autor: «Não é verdade que o homem é ousado como o leão, medroso como a lebre, que se pode comparar ao galo pela liberalidade e ao cão pela avareza? Em resumo que reúne e resume as compleições e caracteres das diferentes espécies animais, que condensa toda a criação?»

Embora algumas representações realistas de animais se tenham efetivamente tornado em elementos importantes, quer em alguns retratos do século XVI, por exemplo, no equestre de Carlos V (Museu do Prado), de autoria de Ticiano (1490-1576) ou os dois cães de caça (Museu do Louvre), de Jacopo Bassano (1515-1592), ou ainda no exemplo da obra de Cristóvão de Moraes, os bichos raramente constituíram o objeto central da pintura (Jacopo de' Barbari, ativo entre 1460-1516, ensaiou tal temática mas sem sucesso aparente).

O mesmo sucedeu em Portugal, onde o carácter marcadamente religioso da pintura e da escultura ornamental dominou por completo o horizonte artístico de todo o século XVI. Esta persistência ficou a dever-se em parte às diretrizes emanadas do Concílio de Trento (1545-1563), com o movimento contrarreformista em marcha, que o nosso país abraçou fervorosamente, com o auxílio da Companhia de Jesus e a Inquisição. As determinações da sessão XXV do Concílio eram muito claras sobre matéria estética e iconográfica, dando orientações específicas para a representação das imagens que se exigiam decorosas<sup>82</sup>. Por este motivo, a pintura (e a escultura) da segunda metade do século XVI em Portugal não têm espaço sócio-cultural para se exprimir de modo não oficial, mercê da «clareza pragmática, na decência das formas e na expurgação da formosura dissoluta» impostas por Trento, de que é bom exemplo a pintura da *Adoração dos Pastores* de c. 1595, do pintor lisboeta Simão Rodrigues para o mosteiro de São Domingos de Elvas FIG<sup>83</sup>. A representação dos animais, seres habituais na narrativa cristã desde a Alta Idade Média, é agora remetida para segundo plano, visto que era considerada companhia indigna para estar presente junto de Cristo. A Virgem Maria já não se encontra deitada ou em oração diante do seu Filho mas revela-o ao mundo,



através da gestualidade graciosa com que destapa os panos envolventes<sup>84</sup>. Os ecos tridentinos espalhar-se-iam para lá de Quinhentos, o que não facilitou o florescimento de outras temáticas na arte, como a pintura animalista, expressão do morto e do vivo, e a mitológica fortemente cerceada pela mentalidade vigente.

O limiar do Barroco, na feliz expressão de Carlos Moura, conheceu dois momentos-chave para a produção artística nacional<sup>85</sup>. O primeiro correspondeu à criação da Irmandade de S. Lucas, em 1602, no Convento da Anunciada em Lisboa e o segundo a uma «petição coletiva» (1612) de dezasseis pintores, solicitando a liberalização da arte da pintura. No que concerne ao primeiro facto, a Irmandade de S. Lucas equivaliu a uma associação de nove pintores praticantes da modalidade de óleo e de têmpera, regulada sob compromisso (1609). Ao contrário das congéneres italianas, onde a prática do desenho era objetivo essencial para a sua constituição, «a ação essencial da Irmandade de S. Lucas foi a de garantir auxílio espiritual e financeiro aos seus membros, preservando na sua orgânica os velhos esquemas medievais das Irmandades laicas organizadas em torno de um patrono, e nunca se assumindo como uma verdadeira academia de Pintura»<sup>86</sup>.

Esta questão é importante para o entendimento das práticas de execução, nomeadamente dos géneros artísticos. Com efeito, observando o compromisso, a distinção entre pintores só se fazia entre o «pintor de dourado e de estofado»; «pintor de têmpera e fresco» e pintor de imaginária»<sup>87</sup>. Percorrendo o nosso olhar sobre os reduzidos documentos que subsistem de «contratos de servidão e de aprendizagem», poucas são as informações sobre os ensinamentos artísticos. Ao contrário das guildas do Norte da Europa, nas quais se fazia a distinção por especialidade (retrato, drapeados, paisagens, naturezas-mortas etc.)<sup>88</sup> em Portugal, para o aprendiz de pintura, havia apenas lugar para uma aprendizagem geral estipulada sob uma lacónica frase «ensinado perfeitamente de tudo o que é necessário saber hum pintor»<sup>89</sup>.

Aprender o ofício em tempos iniciais do Barroco era dominar os contrastes lumínicos do claro-escuro, consagrados na obra de Michelangelo Merisi Caravaggio (1571-1610), e captar «ao natural» o léxico pictórico. Esta capacidade de interpretar o mundo real e plasmá-lo em suporte de madeira, têxtil, metálico, etc. conferiu ao pintor a vontade de se autonomizar das profissões ditas mecânicas. «É a dificuldade inerente a este sincronismo, à presença simultânea de todos os elementos da narrativa pictural, que preocupou artistas e teóricos e que os levou a procurar a forma mais harmoniosa e eficiente de organizar a superfície de um quadro. A teoria

artística cedo se inspirou nas categorias do discurso da retórica clássica (*inventio, dispositio, elocutio*), tendo a segunda dado origem à noção de composição»<sup>90</sup>.

A consciência da intelectualização da arte e das exigências em modelar a realidade favorecerá os movimentos de libertação das estruturas medievais e, conseqüentemente, a proliferação de petições reivindicando o estatuto de arte nobre para o ofício da pintura. Em 1615, Filipe Nunes no seu tratado *A Arte da Pintura* reivindicava para o pintor não só «qualidades naturais, morais e culturais, mas também uma preparação filosófica, histórica, matemática, médica e jurídica»<sup>91</sup>.

Eram sobretudo as categorias dos pintores de têmpera e a óleo as que tinham a responsabilidade da figuração para encomendas do mercado religioso e aristocrático. Decorrente de uma prática empírica e afastada de pressupostos académicos, a produção pictórica nacional pautou-se pela conceção de temas religiosos, copiados de gravuras ítalo-flamengas a fim de satisfazer uma clientela conservadora e contrarreformista. Entende-se assim, o alerta de Filipe Nunes para o facto de existirem pintores «que sabem muito bem colorir, os não sabem, donde vem haver tantas imperfeições nas figuras». No capítulo que dedicou «as partes em que se dividem hum corpo», a atenção foi focalizada apenas para a figura humana e para as cidades, não havendo reflexão a propósito da ilustração de animais<sup>92</sup>.

Para adornar igrejas de conventos, capelas, oratórios e outros espaços, as inúmeras ordens religiosas, irmandades e confrarias encomendavam às oficinas locais grandes conjuntos pictóricos distribuídos em programas teológicos e catequizadores ao longo das naves das igrejas, tetos em caixotões e retábulos. Neste sentido, a oportunidade para a representação animal na pintura religiosa a óleo ou têmpera surgia, por exemplo, em pequenos apontamentos.

Em Portugal, André Reinoso (1610-164) foi pintor «mui naturalista [...] imitando com mais acerto a [maneira] italiana», facto que ainda hoje pode ser observado em algumas das suas telas figurando o episódio Adoração dos Magos, presentes em coleções museológicas<sup>93</sup>. Os animais podiam surgir também na função de atributos para uma rápida identificação iconográfica, caso do cordeiro que acompanha uma Santa Inês, presente nas coleções do Museu Nacional de Arte Antiga e atribuída ao pintor António de Oliveira Bernardes<sup>94</sup>. Mais raro é a representação da criação dos animais, tema do Antigo Testamento, do qual temos na obra de Bento Coelho da Silveira um notável modelo (coleção particular)<sup>95</sup>.

Estes exemplos não são contudo definitivos para avaliarmos o significado



que a representação das espécies animais exercia sobre os artistas de Seiscentos. O contraponto ter-se-á de estabelecer trazendo à colação os contributos da história do desenho científico e da história natural em Portugal. E nesta área dois nomes são imprescindíveis para a sua caracterização: frei Cristóvão de Lisboa ou Cristóvão Severim (1583-1658) e Luís Nunes Tinoco (1642-1719).

Entre 1626-1635, o franciscano frei Cristóvão de Lisboa foi incumbido de fundar uma Custódia no recém-conquistado estado do Maranhão. Decorrente desta estada escreveu uma obra intitulada *História Natural e Moral do Maranhão*, «história da conquista, na verdadeira aceção, feita aos moldes do Renascimento, embora com um ligeiro sabor de historiografia medieval»<sup>96</sup>. Por vicissitudes várias, a obra perdeu-se, subsistindo apenas o capítulo dedicado à *História dos Animaes e Árvores do Maranhão*, talvez pelo facto de as imagens terem sido cedidas ao gravador João Batista para as estampar<sup>97</sup>. O manuscrito de frei Cristóvão de Lisboa é uma obra de colaboração com outros frades, cujos nomes nunca são citados pelo franciscano, uma vez que a edição esteve totalmente a seu cargo. A obra tem o mérito de ter compilado um conjunto de duzentos e cinquenta e nove desenhos «cuja publicação vai dar novas achegas à notícia histórica da flora e fauna do Maranhão e Pará, mostrando reproduzidas em desenhos de uma certa beleza e, quiçá, de perfeita fidelidade, algumas das espécies de peixe, aves, animais e plantas que povoavam uma parte daquelas regiões brasílicas no primeiro quartel do século XVII»<sup>98</sup>.

Quanto ao arquiteto e calígrafo iluminador Luís Nunes Tinoco, registre-se que, em 1666, executou uma obra manuscrita (existente na Biblioteca da Ajuda) contendo duas partes. A primeira recebeu o título de «Retratos de Várias Aves Tirados ao Natural» e a segunda «Outros Retratos assim de Pássaros, como de Animais Quadrúpedes e Alguns Fabulosos e menos Naturais». O manuscrito segue de perto a obra do já citado Pierre Bélon e Pierre Goudet (desenho) e decorreu da necessidade de fornecer um guia para o reconhecimento de aves e outros animais. As representações foram ilustradas à pena e aguada a sépia e naquim, constituindo para o nosso património uma fonte «de natureza pré-científica num contexto nacional, no que concerne às representações visuais, predominantemente ligado a uma zoologia emblemática, heráldica e simbólica»<sup>99</sup>.

Embora estes textos à época não tivessem conhecido divulgação, o mesmo interesse pela captação da fauna «ao natural» perpassa pelos artistas que se dedicaram aos *bodegones* ou à pintura de natureza-morta. Nas palavras de Alfonso E. Pérez Sánchez, «o *bodegon* [é] qualquer pintura de objetos inanimados, flores, frutas, objetos, animais mortos acompanhados



às vezes por alguma personagem humana, tem uma personalidade bastante singular [...] uma sensibilidade humilde e grave, profunda e impregnada de um sentimento quase religioso, que ordena os objetos com valor de transcendência»<sup>100</sup>. Com efeito, a prática dos *bodegones* constituiu um género privilegiado para a figuração de animais e, pelo seu carácter reflexivo e simbólico, é encomenda comum ao mercado religioso e aristocrata.

Em Portugal, dois nomes maiores da nossa arte autografam a sua prática: Baltazar Gomes Figueira (1604-1674) e a filha Josefa de Ayala e Cabrera (1630-1684). As suas obras têm sido amplamente estudadas, tanto do ponto de vista da História da Arte (duas exposições monográficas em 2005 e 1992 respetivamente), como do ponto de vista das Ciências Naturais<sup>101</sup>.

Baltazar Gomes Figueira, pintor português nascido em Óbidos, aprendeu o ofício em terras Andaluzas e, em 1631, era examinado pelo Grémio dos Pintores de Sevilha, recebendo carta de admissão por «havê-lo considerado hábil e suficiente [...] usar e exercer a dita arte de pintar de imaginária a óleo e dourador de ouro mate»<sup>102</sup>.

Em Sevilha, contactou com artistas importantes ao tempo como o célebre pintor de naturezas-mortas Francisco Zurbarán (1598-1664), Juan del Castillo (1584-1650) e Francisco de Herrera el Viejo (c. 1580-1654), de quem Josefa foi afilhada. No catálogo que dedicou à obra desta pintora, Vítor Serrão rejeitou a ideia de que a formação de Josefa terá derivado da aprendizagem com Francisco de Herrera, acentuando a tónica nos ensinamentos do pai e no naturalismo absorvido da obra de André Reinoso, presente na Misericórdia de Óbidos e no Convento de São Miguel das Gaeiras.

Ao longo de cerca de quarenta anos (de atividade respetiva), pai e filha responderam a pedidos para a execução de obra com temática religiosa, «países» e, sobretudo, a um grande número de naturezas-mortas, com grande incidência da representação inanimada de seres zoomórficos. Este facto é observável não só pelas obras remanescentes como também pela leitura dos inventários dos bens dos artistas. Com efeito, lendo o inventário dos bens de Baltazar Gomes Figueira constata-se a existência de «fruteiros», ou seja, o termo de época utilizado para descrever o género da natureza-morta. Saliente-se que esta designação é comum ao tempo, pois no inventário das pinturas dos marqueses de Penalva constata-se a mesma designação<sup>103</sup>.

Assim, à data da morte, Baltazar Gomes Figueira



Legenda  
ou crédito





deixou, entre muitas outras pinturas, referência específica a «vinte e três fruteiros, avaliados em 22 050 réis, com a representação de peças de caça, peixes, cordeiros»; «dois fruteiros de peixes (2500 réis)»; «um fruteiro de papagaio (600 réis)»; «um fruteiro de tordo (400 réis)»; «um fruteiro de coelho (400 réis); «um fruteiro de cachorrinho (300 réis)»<sup>104</sup>.

Através de estudos comparativistas entre especialistas, foram recenseados vinte e dois animais presentes nas obras de Baltazar e de Josefa e que correspondem à fauna existente na Lagoa de Óbidos e zona costeira circundante. Na opinião de Sónia Talhé Azambuja, «a representação da



fauna e da flora nas pinturas de Josefa de Óbidos e Baltazar Gomes Figueira quase se aproxima da ilustração científica, tal é o rigor e detalhe pictórico da composição». No conjunto elencado das obras dos pintores obidenses, com ênfase para a representação de fauna, podemos apreciar espécies de caça (perdiz, pato-real, ganso, coelho-bravo, rola-brava, coruja-das-torres), de pesca (savelha, ruivo, tainha-liça, camarão-mouro, ostra-gigante, robalo-baila, goraz,

solha-das-pedras, percebe, amêijoia, sardinha, linguado, carapau) e alguns pássaros (como o pintassilgo e a toutinegra-de-barrete)<sup>105</sup>.

Uma última referência a uma espécie animal específica que surge representada amiúde na pintura de pai e filha: o cordeiro ou o *Agnus Dei* litúrgico. Ainda no inventário de Baltazar Gomes Figueira surgem pinturas designadas como: «um cordeiro (400 réis)» ou «um fruteiro de cabeça de carneiro (1000 réis)» e sabemos ter sido temática muito solicitada dada a referência eucarística implícita. Todos estes elementos surgem-nos distribuídos em inúmeras telas pertencentes a coleções públicas e privadas que podem ser visionadas nas obras que temos vindo a citar.

O nosso destaque FIG vai para a *Natureza-Morta com Peixe e Camarões* atribuída a Baltazar Gomes Figueira (Museu de Évora), pintada entre 1629-1632 e para o *Cordeiro místico* FIG de Josefa de Óbidos, também do Museu de Évora, pintado por volta de 1670-80, ambas «concebidas como uma espécie de janelas abertas para o mundo real [...] em que o artista dispunha os objetos a representar em espaços restritos e escassamente iluminados a contra-luz, com definições intimistas das formas e um sentido da ordem que traduz muitas vezes um declarado discurso simbólico-moralizante»<sup>106</sup>.

Ao longo da centúria de Seiscentos, outros dois géneros apresentam citações do mundo da fauna, embora sem a relevância das naturezas mortas. O primeiro a referir é a pintura representando batalhas, na qual a figuração de cavalos constituía um exercício de elevada dificuldade. Para

Legenda  
ou crédito



superar os obstáculos decorrentes de uma representação exigente em termos de desenho anatómico e de dinamismo cénico, os artistas nacionais, aqueles que não tiveram oportunidade de viajar para os grandes centros europeus, recorriam ao uso de gravuras (executadas, por exemplo, pelo italiano Antonio Tempesta (1535-1630) e/ou ao visionamento de obras em coleções reais e de particulares<sup>107</sup>.

Por outro lado, em 1661, Portugal pôde contar com a presença do pintor holandês Dirck van der Stoop (c. 1610-1680), especialista no género de batalhas que aqui se deslocou na qualidade de pintor da Casa da Rainha de Inglaterra D. Catarina de Bragança<sup>108</sup>. Stoop contactou com os principais pintores da corte de D. Afonso VI e poderá ter influenciado nomes como os dos futuros pintores régios da modalidade de óleo - Bento Coelho da Silveira (c. 1620-1678) - e de têmpera - Félix da Costa Meseen (1639-1612). Ao primeiro estão atribuídas várias batalhas *Morte de Saul* (coleção particular) e *Sonho de Constantino no Campo de Batalha* (igreja paroquial de São Pedro de Alcântara), na qual se poderá ver dupla simbologia: veneração do culto da Santa Cruz ou figuração estética de mensagens políticas face à Restauração do reino de Portugal<sup>109</sup>.

Em relação a Félix da Costa, conhecem-se as ilustrações do tratado *A Arte da Cavalaria da Gineta* de António Galvão de Andrade. Com base nesta obra, George Kubler atribuiu ao pintor o retrato equestre de Francisco Albuquerque e Castro (coleção da Casa da Ínsua em Castendo), obra ainda insuficientemente estudada, que nos causa dificuldades de avaliação<sup>110</sup>.

Ainda no campo da retratística, especificamente de corte, há que notar que ao contrário da época anterior, em que os reis se apresentavam acompanhados dos seus animais domésticos (o citado exemplo da pintura do rei D. Sebastião), a arte de seiscentos nacional preferiu a representação de indivíduos de forma isolada, em poses graves e estáticas, ausente de animais que personificassem os valores mais representativos do modo de ver/estar no mundo. Existem, contudo, exceções na retratística de personagens portuguesas, salvaguardando-se o facto de as obras pertencerem a lavra estrangeira. Referimo-nos concretamente a retratos da rainha de Inglaterra, D. Catarina de Bragança (1638-1705), e, por inerência, à elevada riqueza iconográfica pela qual se caracteriza a retratística inglesa com tipologias tão diversas como o retrato arcádico. Cite-se a extraordinária obra de Jacob Huysman no Castelo de Windsor (1664), na qual podemos observar a rainha vestida de divina pastora apontando para um cordeiro num gesto subtil à sua fé católica e a um retrato executado em Inglaterra pelo pintor William Wissinger (Ministério dos Negócios Estrangeiros no Palácio das Necessidades) FIG. O recurso a



animais nos retratos de D. Catarina de Bragança ajudou a construir um código de simbolismo sustentador de uma política de propaganda e de afirmação de uma rainha portuguesa e católica em terras protestantes<sup>111</sup>.



Legenda  
ou crédito

Na transição do século XVII para o século XVIII outra forma artística soube apropriar-se da figuração de animais de uma forma muito peculiar: a escultura de barro para a execução de presépios. Em Portugal foram executados vários presépios (Convento da Madre de Deus, dos Marqueses de Belas, das Necessidades, da Basílica da Estrela, da Sé de Lisboa, do Palácio de Queluz, da Igreja de São José, do Patriarcado de Lisboa), que ainda hoje se podem admirar *in situ* ou em espaços museológicos, uns em estado de maior integridade do que outros. Nomes como António Ferreira (ativo entre os finais do século XVII e XVIII), Silvestre Faria Lobo (1725-1786), Joaquim Machado de Castro (1731-1822) e o seu discípulo Joaquim José de Barros (1762-1820) trabalharam ativamente na execução de pequenas figuras em terracota. Embora

espalhados por todo o cenário, é na narratividade dos episódios da Adoração dos Pastores e da Adoração dos Magos que a figuração animal conhece maior predomínio. Em relação ao primeiro episódio, saliente-se o facto de privilegiar «na sua simplicidade, representações de pureza moral, simultaneamente ética e estética. É a inocência do campo por oposição à sofisticação e ao artificialismo da cidade e da civilização»<sup>112</sup>. Surgem-nos assim, modelações de tipos mais rústicos, acompanhados por ovelhas, galinhas, vacas, cães etc. em alegre cortejo a lembrar autos vicentinos. Em contraponto, as cavalgadas do episódio da Adoração dos Magos constituem oportunidade de criar jogos dinâmicos, enriquecidos pelo exotismo das figuras orientais, como parece ser o caso do presépio da Madre de Deus, no qual surge um cavaleiro negro no dorso de um elefante. O século XVIII iria conhecer substanciais desenvolvimentos no conhecimento da natureza com a criação de estruturas dinamizadoras do saber científico. Por um lado a formação de coleções particulares suscitada pela ânsia de possuir testemunhos da criação da Natureza, de preferência os que possuíssem maior grau de exotismo e novidade. Aqui estão incluídas as coleções de figuras da Igreja (por exemplo frei Manuel do Cenáculo ou frei José Mayne) dos Grandes de Portugal (Ericeira, Marialva, Angeja, etc) e a coleção real, nomeadamente o recheio existente na livraria do Paço da Ribeira, na qual se podiam ver «muitas coisas raras, que ocupam muitas



casas e gabinetes»<sup>113</sup>. Em paralelo, fundava-se em 1720, a Academia Real da História e respetiva oficina de gravura, para a qual foram contratados artistas gravadores<sup>114</sup>. Mais tarde, em 1768, será através da fundação da Imprensa Régia que veremos surgir nomes como António Joaquim Padrão (1731-1771), Joaquim Manuel da Rocha, Vieira Lusitano (1699-1783) e Carneiro da Silva (1727-1818) entre outros, que dinamizarão a gravura artística. No entanto, na hierarquia dos géneros, o tema animal não consta da primazia. A figura, a arquitetura, a paisagem e ornatos suplantam a produção gráfica, facto estranho quando as coleções reais detinham o monumental «corpo de estampas» compradas por D. João V<sup>115</sup>.

O terramoto de 1755 fez desaparecer boa parte do «património natural» existente nas coleções da Coroa e de casas senhoriais e, também dessa perspetiva, foi necessário «reconstruir». Na Ajuda, junto à Real Barraca, onde D. José instalara a sua corte com receio de novo terramoto, surgiu o Jardim Botânico, cujo espaço viu também nascer o Real Museu de História Natural (1768-1777) para educação do príncipe D. José (1761-1788) e o infante D. João, futuro D. João VI (1767-1826). A influência para a existência destes novos equipamentos ter-se-á ficado a dever ao precetor italiano Miguel Franzini e a D. Pedro José de Noronha, 3º marquês de Angeja, também ele possuidor de uma extraordinária coleção na sua quinta, à Junqueira.

Em 1764, é contratado o naturalista italiano Domingos Vandelli para assumir a direção do Jardim Botânico da Ajuda que recebeu no exíguo espaço um museu, um laboratório, armazém, cartório, livraria e sala do risco. «Estes estabelecimentos cedo se viram imbuídos de uma forte componente experimental intimamente ligada à estratégia ultramarina da Coroa. [...] De facto, aqui o grande desígnio estruturante parece ser, segundo a narrativa vandelliana, o da publicação de uma História Natural das Colónias, objetivo que ganhará compreensível consistência quando, depois de 1777, os primeiros naturalistas formados em Coimbra chegarem à Ajuda para aí receberem treino profissional para as missões filosóficas ultramarinas»<sup>116</sup>. Decorrente deste projeto, em 1784 partia para o Brasil o naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira para uma viagem filosófica acompanhado dos riscadores José Joaquim Freire (1760-1874) e Joaquim José Codina. De entre a vasta atividade que compreendiam estas viagens, interessa-nos salientar as recolhas zoológicas que contabilizaram um total de 147 desenhos entre animais quadrúpedes, aves e peixes. «O conteúdo dos registos gráficos relativos à História Natural superou, em termos informativos, as próprias descrições contemporâneas dos naturalistas»<sup>117</sup>. Até às Invasões Francesas, na Sala do Risco do Jardim Botânico, ficaria a trabalhar uma série de artistas, uns anónimos e outros



Legenda  
ou crédito

conhecidos que mais tarde veremos singrar, como Tomás de Anunciação.

No entanto, de todos estes factos anteriormente descritos, atrevemo-nos a considerar que todo o saber coligido e a experiência adquirida parecem não ter reflexos visíveis na arte da pintura de cavalete da época desde a religiosa à retratística. À exceção do retrato do 3º marquês de Angeja, que posou para J. B. Parodi rodeado de espécies naturais (borboletas, conchas, corais), do conjunto de obras pictóricas nacionais da época dos reis D. João V (1706-1750), D. José I (1750-1777), diríamos que os modelos pautaram-se por uma continuidade iconográfica, embora abertos às novas lições de cor e dinamismo de cariz romanista. Ao próprio rei D. João V não se lhe conhecem retratos equestres e o retrato alegórico *São*

*João Baptista*, segurando um cordeiro, uma vez mais aludindo ao tema do Bom Pastor, não é suficiente para tecermos considerações relacionadas com os vários discursos de representação régia e imagem perante os súbditos. Saliente-se que a gravura aberta por Charles de Rochefort foi baseada num desenho de Pierre-Antoine Quillard de 1732 (Biblioteca Nacional de Portugal)<sup>118</sup>.

A figura de Quillard é aliás essencial para o tema em análise, não só pelo facto de a ele se dever o retrato equestre do 3º duque de Cadaval, D. Jaime de Melo FIG, «retrato grandioso do enorme corpo do duque montado num pequeno cavalo branco de Alter piafante»<sup>119</sup> como também pelo facto de ter chegado a Portugal na *entourage* de Charles Frédéric de Merveilleux (c. 1700-1749), naturalista suíço a quem D. João V encomendou a execução de uma *História Natural de Portugal*. Ao pintor francês caberia ainda a ilustração científica da obra, facto interrompido, pois, em 1726, era nomeado pintor do rei, a par do cargo de desenhador da Academia Real da História.

Ainda, sobre a representação equídea e para a história da escultura em Portugal, ficou o nome de Joaquim Machado de Castro (1731-1822) com a realização da estátua equestre de D. José I FIG para adorno da Praça do Comércio (1775). Nos trabalhos que antecederam a conceção gráfica do cavalo, o escultor desenvolveu profunda pesquisa (consulta de tratados, análise de gravuras, execução de estudos, observação direta) e consultadoria junto de quem, por inerência de cargo, tinha profundo conhecimento da anatomia equídea: o estribeiro-mor do Reino, D. Pedro



José de Meneses Coutinho, marquês de Marialva<sup>120</sup>. No livro que deixou escrito, *Descrição Analytica*, no qual abordou todo o processo construtivo da «equestre de Lisboa», reservou um espaço para uma lista de cavalos, tabelando-os através das dimensões, a fim de que o leitor tivesse uma informação completa da produção artística. Por tudo isto conheceu glória que lhe valeu, mais tarde, a nomeação de diretor da escultura do Paço Novo da Ajuda, onde as novas correntes do neoclassicismo já não o comprometeram<sup>121</sup>.

4

No último quartel do século XVIII, a obra do pintor Francisco Vieira ou Vieira Portuense (1765-1805), propiciou a alteração do panorama nacional, até aqui ligado tendencialmente à pintura de temas religiosos e a práticas tradicionais de execução, representados por nomes como Inácio de Oliveira Bernardes (1695-1782) Francisco Vieira Lusitano (1699-1783), Joaquim Manuel da Rocha (1727-1787), Pedro Alexandrino de Carvalho (1730-1810) entre outros.

A viagem efetuada em 1789 a Itália (onde frequentou em Roma a Academia de São Lucas) proporcionou a Vieira Portuense o domínio do classicismo e da cor que haveria de ser complementado pela adoção dos temas paisagísticos absorvidos por ocasião dos périplos realizados na Alemanha e em Inglaterra, antes do regresso a Portugal. De salientar que é justamente no contexto do género paisagístico que se vê surgir o interesse pela representação de animais na pintura, gosto que despontava na Europa, pelo menos, desde a década de 60 do século XVIII.

Com efeito, a permanência em Inglaterra por três anos possibilitou-lhe o conhecimento da arte de nomes como Joshua Reynolds (1723-1792), presidente da Royal Academy of Arts, e Angelica Kauffman (1741-1807), artista que se destacou na pintura historicista. De regresso a Portugal, Vieira Portuense dedicou-se ao ensino da pintura e à execução dos géneros histórico e paisagista. A sua obra *Cena Campestre* (Museu Nacional Soares dos Reis, Porto) expressa já um gosto pela representação da vida rural de que o apontamento de bovinos «mansos e lentos como também só o campo o pode ser» é bom exemplo<sup>122</sup>.

Estava aberto o caminho para a execução de uma obra como *O Vitelo* FIG (Museu do Chiado, 1878), de Tomás José de Anunciação (1818-1879), na qual o animal passou a ser o tema central da tela e não apenas um mero apontamento, longínquo, na paisagem. Com Tomás de Anunciação, fundava-se o Romantismo em Portugal numa tentativa de contrariar o ensino que a Academia de Pintura (inaugurada em 1837) não soubera



modernizar e «numa necessidade pessoal, algo tímida [...] em que a descoberta de um espaço natural, naturalmente povoado, se impunha como regra de um novo gosto»<sup>123</sup>. Na base para a adoção do tema esteve a sua experiência como desenhador no Museu de História Natural da Ajuda, consolidada, no final da década de 60, pelo contacto com o pintor Constant Troyon (1810-1865), especialista do género. Pela mão desta geração, a representação das espécies animais atingia o seu apogeu, uma vez que «os românticos portugueses empenhar-se-ão nessa espécie de *Viagens na Minha Terra* em pintura, detidos nos arredores campestres da cidade, nas abundantes bolsas de ruralidade mesmo dentro de portas, descobrindo uma natureza intocada ainda pela industrialização, povoada de saloios a apascentarem o gado, ou cenograficamente recriados no quotidiano de modestos lavradores»<sup>124</sup>.

Tomás de Anunciação deixou escola não só pelo facto de ter pintado a mesma temática durante cerca de trinta anos, mas também pelos ensinamentos transmitidos aos seus discípulos, uma vez que a cadeira ministrada na Academia de Pintura intitulava-se «Pintura de Paisagem, Animais e Produtos Naturais». Por isso, era até designado na imprensa da época como «distinto pintor animalista e paisagista», estatuto revelador das excepcionais capacidades para a prática desses temas, tão do agrado da sociedade e da própria corte que consumiam amiúde estes géneros artísticos. A 5 de abril de 1873 o *Diário de Notícias* informava que o rei D. Luís nomeava Tomás de Anunciação para o lugar de diretor da galeria de pintura da Ajuda, deixado vago por Marciano da Silva. Neste espaço protomuseológico figuravam telas de importantes pintores animalistas como Filippo Palizzi (1818-1899) e Henriette Ronner-Knip (1821-1909), obras que terão também contribuído para a formação de Anunciação, anos antes de ter viajado até Paris<sup>125</sup>.

De resto, o ambiente cortesão, onde pontificava o rei-consorte D. Fernando II, executante de admiráveis desenhos e águas-fortes com representações animais, constituiria sem dúvida o ambiente ideal para Anunciação contactar com a perspicácia rigorosa de um verdadeiro animalista. Os estudos preparatórios para gravuras e os desenhos demorados de animais domésticos, onde se destaca a figuração dos próprios cães de companhia, testemunham a «sensibilidade, o penetrante olhar da natureza, das vivências dos animais e inquietações dos homens, [...] a imaginação criadora capaz de reinventar o mundo e de o transfigurar poeticamente» do rei-artista, figura ímpar do Romantismo português<sup>126</sup>.

Pelo rico e variado espólio artístico de pinturas, gravuras, estatuária e cerâmica, os Palácios da Ajuda, Necessidades e da Pena eram ainda



lugares exemplares para a familiarização e educação do gosto pela história natural que, por estes anos, culminaria com a receção da obra e pensamento de Charles Darwin (1809-1882)<sup>127</sup>.

No entanto, o tema dos animais em pintura haveria de ganhar um espaço ainda de maior relevo com o nascimento do «Grupo do Leão» (1880-1889) e as obras dos pintores que o constituíram ligados ao Naturalismo de Barbizon. No início desta fileira, António Carvalho da Silva Porto (1850-1893), aluno de Marcelin de Groisseilliez (1837-1880) na Academia Francesa, foi enviado pelo seu mestre para os arredores de Paris, com o intuito de realizar pinturas ao natural<sup>128</sup>. Em Barbizon e Auvers-sur-Oise teve a oportunidade de conviver com artistas como Charles-François Daubigny (1817-1878), «convertendo-se ao culto da natureza»<sup>129</sup>. Ao regressar a Lisboa em 1879 ocupou o lugar deixado pelo falecimento de Anunciação, motivando jovens artistas a pintar também ao ar livre. A obra do Museu Nacional Soares dos Reis – *Guardando o Rebanho* – é uma citação à escola francesa, temperada todavia pelo seu modo peculiar de apreender a paisagem.

Também na obra daquele que é considerado o pintor «animalista» por excelência, José de Sousa Moura Girão (1840-1916)<sup>130</sup>, vamos encontrar um receituário de animais domésticos na linha de artistas como Charles Jacques (1813-1894), Rose Bonheur (1822-1899), Alexandre Defaux (1826-1900) e Adolphe Hervier (1818-1879). «Não é de estranhar que Moura Girão se dispusesse a pintar galos, galinhas, coelhos e todos os bichos da capoeira (...). Ao conceder uma nota irónica a certos modelos da sua capoeira, revelou até originalidade»<sup>131</sup>.

Ironia foi também o discurso utilizado na obra de Rafael Bordalo Pinheiro, na qual os animais assumiram papel importante. Relembremos aqui a *Grande Porca*, representante da política portuguesa ou a curiosa *charge* intitulada *Alegoria ao Grupo do Leão* (coleção particular) imitando um azulejo pintado no qual figuram os membros desta tertúlia em «atitudes abracadabrantes»<sup>132</sup>. Saliente-se o leão, a beber cerveja, algo maçado com a insistência de Alberto de Oliveira para que leia o *Catálogo Ilustrado*, e os retratos caricaturados de alguns dos membros artistas que, tal como santos patronos, surgem com os seus animais identificadores: «Silva Porto cavalga turbulentamente um touro, agarrando-lhe os agudos cornos num júbilo de animalista [...], António Ramalho faz o ofício de rir, pousado nas alturas como um gordo pardal bigodoso, enquanto que o Girão [...] ala-se montado num galo fantasmagórico, seguido de um cómico bando de coelhos armados de lápis, e precedido por uma ranchada corredora de patos a quem o Pinto abre caminho, calvo e agitando as suas curtas asas batentes

de jovem galináceo. [...] O próprio Rafael parece fugir à tempestade ruidosa que semeou, rindo rasgadamente, pançudo e elegante como um sileno mundano, às cavaleiras no seu corpulento e nervoso gato assanhado»<sup>133</sup>. O último dos membros do Grupo do Leão a mencionar é José Malhoa, pintor que também se dedicou ao tema animal mas, ao contrário do mestre Tomás de Anunciação, retratou-o «de modo alegre e apaixonado (...) com a sua luz e colorido intenso»<sup>134</sup>. Veja-se, por exemplo, *A Seara Invadida* (coleção particular), obra exposta em 1881 na 1ª Mostra do Grupo do Leão, pleno de contrastes lumínicos e que perpassarão toda a sua obra.

Na retratística, a representação de animais também não deixou de estar presente. Considerem-se dois exemplos distintos. O primeiro, pela mão de Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), que, ao retratar o amigo Silva Porto em *O Atelier de Silva Porto*, FIG captou-o no ato de pintar, de onde



sobressaem em largas *touches* duas vacas, num claro tributo ao gosto de imitar a Natureza.

O segundo é o de Henrique Pousão (1859-1884), artista desaparecido precocemente, mas que soube marcar com a sua estética o panorama artístico nacional. Por volta de 1880, escolheu o retrato de uma *Cabeça de Burro* FIG para assunto de uma prova de concurso. Este tema surgiu dois anos depois de Henrique Pousão, formado na Academia Portuense

de Belas-Artes e no contacto com o pintor Marques de Oliveira (1853-1927), ter pintado um autorretrato, «no qual gravou o essencial do seu carácter e que premonitoriamente deu a entender o que viria a ser a sua futura (e breve) carreira de solitário artista». Solitária também parece ser a tela *Cabeça de Burro*, a quem foi dada a dignidade de um retrato, tal é a atitude do representado e a taticidade da obra. Segundo Bernardo Pinto de Almeida, «Pousão ensaiou um autorretrato, tal a gravidade que se desprende dos olhos do nobre animal»<sup>135</sup>.

Na área da escultura, sentiu-se muito menos o impacto das estéticas romântica e naturalista que observámos na pintura. As razões são de ordem diversa: desde o convencionalismo do ensino, herdeiro do classicismo dos arquitetos e escultores do Palácio da Ajuda (por exemplo, João José de Aguiar (1761-1841), até à necessidade de adotar uma linguagem mais sóbria

Legenda  
ou crédito

e tradicional nas encomendas oficiais. No entanto, existem escultores que conseguiram escapar a este determinismo e apresentar obras marcantes na época. Citem-se os nomes de Vítor Bastos (1829-1894), Soares dos Reis (1847-1889), Costa Motta (1862-1930) e António Teixeira Lopes (1866-1942). Com efeito, ao olharmos para o conjunto da escultura, a figuração de temas animais não constituiu a nota dominante das suas realizações. A *animalia* surge inserida sobretudo em contextos mitológicos, como mero atributo iconográfico de heroicidade. Refira-se, por exemplo, a obra do pintor António Manuel da Fonseca (1796-1890), *Adónis Combatendo o Javali*, de 1862 que, numa divagação pela arte da escultura, representa com temperado dramatismo o animal, resultante da «cultura alegórica e da elegia fria» que caracteriza a sua obra<sup>136</sup>. Ainda numa perspetiva mitológica, aluda-se também ao *Rapto de Ganimedes*, de 1898, de Francisco dos Santos (1878-1930), na qual o jovem pastor é elevado graciosamente por Zeus, metamorfoseado em águia raptora.

A estátua de equestre de D. Pedro IV para a cidade do Porto é o exemplo escolhido para ilustrar uma vertente mais historicista. Obra de um francês, Célestin Anatole Calmels (1822-1906), o conjunto foi colocado na Avenida dos Aliados. Na opinião de José-Augusto França, a estátua foi realizada «com menor heroísmo», reveladora de um «academismo internacionalizado»<sup>137</sup>.

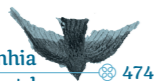
Na viragem para o século XX, embora herdeiro do espírito de finais de Oitocentos, a obra *O Lavrador ou Sagrada Família* de Costa Motta FIG testemunha a continuidade lexical dos valores do realismo e do naturalismo portugueses.

5

Este breve inquérito que fizemos à representação da *animalia* na pintura e escultura entre a Idade Média e o Naturalismo não pretende esgotar o tema, conscientes que estamos da vastidão e complexidade do mesmo. Existem com certeza obras de arte em coleções privadas ou no estrangeiro ainda por recensear que poderão, no futuro, enriquecer o tema em análise. No entanto, e ainda que breve, deste trabalho podemos retirar algumas reflexões que nos parecem constantes durante o período cronológico considerado. A presença animal assume-se como elemento essencial para a sobrevivência do ser humano e, como tal, foi desde cedo adorado e reconhecido como obra maior de Deus.



Legenda  
ou crédito



Este espírito permaneceu vigente até à Idade Moderna, época coincidente com a expansão ultramarina, o alargamento do conhecimento sobre as espécies e a sua captação em desenho pré-científico. Com efeito, o interesse racional na constituição anatômica da fauna e o estudo do *habitat* envolvente, de alguma forma dessacralizaram a sua imagem. As viagens filosóficas vieram extinguir o carácter fabuloso e mágico do imaginário europeu. Teremos de esperar pela corrente de pensamento romântico para reconhecer ao animal a sua verdadeira essência: um testemunho da poética da natureza.

Em Portugal, a ausência de ensino académico continuado refletiu-se no deficiente domínio do desenho. Os temas que saíam do repertório usual eram assim evitados, dificultando a afirmação do género animal nas belas-artistas. Ao contrário da escultura, a pintura parece ter respondido mais ao desafio de representar os animais e companhia.

Disso nos dá testemunho, no *Elogio da Pintura*, Luís Nunes Tinoco: «A Pintura com as suas línguas magníficas (os pincéis) é a que com admirável propriedade explica o horrível das feras, a mansidão dos cordeiros, o vistoso das Aves; individuando a generosidade do leão, a corpulência do elefante, a ligeireza do tigre, a braveza do javali: o remontado da águia, a gala do cisne, e a pompa do pavão»<sup>138</sup>.

#### notas

- 1 Gn 1:20-25, Bíblia Sagrada, Lisboa, Difusora Bíblica, 1996.
- 2 Mila Simões de Abreu, «A Arte Pré-Histórica e a Arqueologia», *História da Arte Portuguesa*, direção de Paulo Pereira, vol. 1, Lisboa, Temas e Debates, Círculo de Leitores, 1995, p. 26. O estudo dos contextos da pintura rupestre em Portugal está a ser objeto de projetos científicos integrados. Leia-se, por exemplo, o trabalho de Lara Bacelar Alves, João Muralha Cardoso, Mário Reis, Bárbara Carvalho, «Art-Facts. Uma Investigação sobre os Contextos Arqueológicos da Arte Esquemática no Vale do Côa», *Côa Visão – Economia, Ciência e Cultura*, n.º 16, Vila Nova de Foz Côa, 2014, pp.101-106.
- 3 Mário Varela Gomes, «Arte Rupestre em Portugal. Perspetiva sobre o Último Século» *Arqueologia e História*, vol. 54, Lisboa, 2002, p. 141.
- 4 Paulo Pereira, «Do Megalitismo à Idade do Ferro», *História da Arte Portuguesa*, direção de Paulo Pereira, vol. 1, Lisboa, Temas e Debates, Círculo de Leitores, 1995, p. 63.
- 5 Joaquim Rodrigues Santos Júnior, «A Cultura dos Berrões no Nordeste de Portugal», *Trabalhos de Antropologia e Etnografia*, Porto, 1975; António do Nascimento Sá Coixão, «Proto-História e Romanização do Baixo Côa: Novos contributos para a Sua Caracterização», *Atas do III Congresso de Arqueologia de Trás-os-Montes, Beira Interior e Alto Douro*, coordenação Alexandra Cerveira Lima, André Tomás Santos, António do Nascimento Sá Coixão, Luís Luís, vol. 3, Porto, Associação Cultural, Desportiva e Recreativa de Freixo de Numão, 2006, pp. 29-56.
- 6 Armando Coelho Ferreira da Silva, «Los pueblos lusitano-galaico», *Celtas y vettones*, Ávila, Diputación de Ávila, 2001, p. 348.
- 7 M. Justino Maciel, «A Época Clássica e a Antiguidade Tardia», *História da Arte Portuguesa*, direção de Paulo Pereira, vol. 1, Lisboa, Temas e Debates, Círculo de Leitores, 1995, p. 109.
- 8 M. Justino Maciel, «A Época Clássica e a Antiguidade Tardia [...]», pp. 112-113.
- 9 Émile Mâle, *Art et artistes du moyen âge*, Paris, Armand Colin, 1947, p. 19.



- 10 A. H. Oliveira Marques, *A Sociedade Medieval Portuguesa*, 3.ª edição, Lisboa, Sá da Costa, 1974, pp. 131-150.
- 11 Iria Gonçalves, «A Alimentação», *A Idade Média*, coordenação de Bernardo Vasconcelos e Sousa, in *História da Vida Privada em Portugal*, direção de José Mattoso, vol. 1, Lisboa, Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2010, p. 229.
- 12 Veronica Sekules, *Medieval Art*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 22.
- 13 Horácio Peixeiro, «A Arca de Noé», *A Imagem do Tempo. Livros Manuscritos Ocidentais. Catálogo da Exposição*, coordenação de Aires do Nascimento, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 375-376.
- 14 Gn. 6:19-22, Bíblia Sagrada [...], p. 7.
- 15 Henri Focillon, *Arte do Ocidente. A Idade Média Românica e Gótica*, 2.ª edição, Lisboa, Estampa, 1980, p. 19.
- 16 Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos*, tomo 2, vol. III, Barcelona, 1997, pp. 108-123.
- 17 Georges Duby, *O Tempo das Catedrais. A Arte e a Sociedade (980-1420)*, 2.ª edição, Lisboa, Estampa, 1988, p. 67.
- 18 Henri Focillon, *Arte do Ocidente [...]*, p. 115.
- 19 Georges Duby, *Medieval Art. Foundations of a New Humanism (1280-1440)*, 2.ª edição, Genebra, Albert Skira, 1995, p. 104.
- 20 Matilde Battistini, *Symbols and Allegories in Art*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2005, p. 30.
- 21 Beryl Rowland, *Animals with Human Faces. A Guide to Animal Symbolism*, Knoxville, The University of Tennessee Press, 1973, p. 16.
- 22 Émile Mâle, *L'Art Religieux du XIIIe siècle en France*, Paris, Armand Colin, 1948, p. 107.
- 23 Beryl Rowland, *Birds with Human Souls. A Guide to Bird Symbolism*, Knoxville, The University of Tennessee Press, 1978, pp. 70-73.
- 24 Émile Mâle, *L'Art religieux [...]*, pp. 75-136. Ver também Angélica Varandas, «A Idade Média e o Bestiário», *Medievalista*, ano 2, n.º 2, Lisboa 2006 [on line: <http://www.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA2/medievalista-bestiario.htm>].
- 25 Rudolf Wittkower, *Allegory and the Migration of Symbols*, Boulder, Colorado, Westview Press, 1977, p. 38.
- 26 Veronica Sekules, *Medieval Art [...]*, pp. 136-137. «Tu, meu filho, Judá, és como um jovem leão», Gn. 49:9, Bíblia Sagrada, [...], p. 56.
- 27 Elizabeth Wilson, *Bibles and Bestiaries. A Guide to Illuminated Manuscripts*, Nova Iorque, The Pierpont Morgan Library, 1994.
- 28 Joyce Salisbury, *The Beast Within. Animals in the Middle Ages*, 2.ª edição, Londres, Routledge, 2011, pp. 108 e ss.
- 29 Beryl Rowland, *Animals with Human Faces [...]*, p. 30.
- 30 Maria Isabel Rebelo Gonçalves, «Livro das Aves», *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, organização de G. Lanciani e G. Tavani, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 404-405. Ver, mais recentemente, Maria João Lemos *et al.*, «The Colour of Medieval Portuguese Illumination: An Interdisciplinary Approach», *Medieval Colours. Between Beauty and Meaning, Revista de História de Arte*, n.º 1, série W, Lisboa, 2011, pp. 153-173.
- 31 Jorge Rodrigues, *O Mado Românico. Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX*, coordenação de Dalila Rodrigues, Lisboa, Editores, 2009, pp. 29-32; Paulo Almeida Fernandes, «O Teatro das Formas. Face da Condenação e Redenção na Escultura Românica», *Invenire, Revista de Bens Culturais da Igreja*, n.º 7, Lisboa, julho- dezembro, 2013, pp. 20-26.
- 32 *A Iluminura em Portugal. Identidade e Influências. Catálogo da Exposição*, coordenação de Maria Adelaide Miranda, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1999.
- 33 Tim Rayborn, *Against the Friars. Antifraternalism in Medieval France and England*, North Carolina, McFarland & Company Publishers, 2014, pp. 96-116.
- 34 Maria Manuela Braga, «A Marginalia Satírica nos Cadeirais do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e Sé do Funchal», *Medievalista*, n.º 1, Lisboa, 2005, pp. 1-18 [on line: <http://www.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA1/medievalista-marginalia.htm>].



- 35 Philippe Ariès, *O Homem perante a Morte*, 2 vols., Lisboa, Europa-América, 1977; idem, *Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média*..... Sobre o Apocalipse do Lorrão, obra dos finais do século XII, hoje à guarda da Torre do Tombo, ver Peter Klein, *Beato de Liébana. La ilustración de los manuscritos de Beato y el Apocalipsis de Lorrão*, Valência, Património, 2004.
- 36 Ap. 4:7-8, Bíblia Sagrada [...], p. 1555.
- 37 Ez.1:10-11, Bíblia Sagrada [...], p. 913.
- 38 Um dos mais importantes para a história da arte portuguesa é sem dúvida o aludido Apocalipse de Lorrão, de autoria de Egeas, o suposto responsável pelo *Livro das Aves*.
- 39 Horácio Peixeiro, «Luta Apocalíptica: a Mulher e o Dragão», *A Imagem do Tempo. Livros Manuscritos Ocidentais. Catálogo da Exposição*, coordenação de Aires do Nascimento, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 432-434.
- 40 Richard Almond, *Medieval Hunting*, Brimbscomb Port/Stroud, The History Press, 2003.
- 41 Veja-se, nesta mesma obra, o capítulo «Divertimento, Utilitarismo e Bárbarie: A Caça».
- 42 Carla Varela Fernandes, «D. Pedro, Conde de Barcelos, e a Escolha de São João de Tarouca como «Locus» Sepulcral», *Cister. Espaços, Territórios, Paisagens*, coordenação de Miguel Soromenho, Maria de Lurdes Perdigão e Catarina Serpa, vol. II, Lisboa, IPPAR, 2000, pp.443-450.
- 43 Thierry Buquet, «Les animaux exotiques dans les ménageries médiévales», *Fabuleuses histoires des bêtes et des hommes*, direção de Jacques Toussaint, Namur, Trema – Sociéti archéologique de Namur, 2013, pp. 97-121.
- 44 Clarisse Dire, *Les animaux «exotiques» dans les manuscrits du duc Gian Galeazzo visconti de Milan au tournant des XIVe et XVe siècles: une ménagerie enluminée?*, vol. I, Lyon, Université Lumière de Lyon 2, 2012, pp. 37-55.
- 45 Carl F. Barnes Jr., *The Portfolio of Villard de Honnecourt. A New Critical Edition and Color Facsimile*, Farnham, Ashgate, 2009.
- 46 Faustino Menéndez Pidal de Navascués, *Los emblemas heráldicos. Una interpretación histórica*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1993; Caroline Shenton, «Edward III and the Symbol of the Leopard», *Heraldry, Pageantry and Social Display in Medieval England*, direção de Peter Coss e Maurice Hugh Keen, Woodbridge, The Boydell Press, 2008, pp. 69-82.
- 47 José Custódio Vieira da Silva, «Memória e Imagem. Reflexões sobre Escultura Tumular Portuguesa (Séculos XIII e XIV)», *Revista de História da Arte*, n.º 1, Lisboa, 2005, pp. 47-81.
- 48 Carla Varela Fernandes, *Memórias de Pedra. Escultura Tumular Medieval da Sé de Lisboa*, Lisboa, IPPAR, 2001; José Custódio Vieira da Silva, *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça*, Lisboa, IPPAR, 2003.
- 49 Carla Varela Fernandes, *Memórias de Pedra* [...], p. 46; James Hall, *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*, London, John Murray, 1974, p. 343.
- 50 Carla Varela Fernandes, *Memórias de Pedra* [...], p. 58.
- 51 *Beauté Animale*, coordenação de Émanuelle Héran, Paris, Grand Palais, 2012.
- 52 Jean Delumeau, *A Civilização do Renascimento*, vol. I, Lisboa, Estampa, 1984, p. 19.
- 53 Eugenio Garin, *O Renascimento. História de Uma Revolução Cultural*, Porto, Livraria Telos, 1972, p. 21.
- 54 Cf. por exemplo Simona Cohen, *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*, vol. 2, [Leiden], Brill, 2008, pp. 8-29.
- 55 Vítor Serrão, «O Bom Pastor», *No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimientos. Catálogo da Exposição Europália 91*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, Instituto Português de Museus, 1992, p. 94; José Alberto Seabra Carvalho, «Frei Carlos», *Francisco Henriques, Um Pintor em Évora no Tempo de D. Manuel I. Catálogo da Exposição*, coordenação de Fernando António Baptista Pereira, Lisboa, Comissão Nacional das Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1997, pp. 182-184; idem, «Dois Mestres Luso-Flamengos: Mestre da Lourinhã e Frei Carlos», *Primitivos Portugueses (1450-1550). O Século de Nuno Gonçalves*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, Instituto dos Museus e da Conservação, 2011, pp. 156-173; Sara Valadas et al., «A Pintura Flamenga em Évora no Século XVI. Novas Perspetivas sobre a Obra Atribuída a Frei Carlos», *As Preparações na Pintura Portuguesa. Séculos XV e XVI. Atas do Colóquio Internacional*, coordenação de Vítor Serrão, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2013, pp. 115-122.



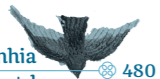
- 56 Louis Réau, *Iconografia del Arte Cristiano. Iconografia de la Biblia (Novo Testamento)*, tomo I, vol. 2, Barcelona, Serbal, 1996, pp. 37-39.
- 57 Miguel Metelo de Seixas, «As Armas e a Empresa do Rei D. João II. Subsídios Metodológicos para o Estudo da Heráldica e da Emblemática nas Artes Decorativas Portuguesas», *As Artes Decorativas e a Expansão Portuguesa. Imaginário e Viagem*, coordenação de Isabel Mendonça e Ana Paula Rebelo Correia, Lisboa, Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, 2010, p. 66.
- 58 Luke Syson, «The Rewards of Service: Leonardo Da Vinci and the Duke of Milan», *Leonardo Da Vinci. Painter at the Court of Milan*, London, National Gallery, Yale University Press, 2011, pp. 32-33.
- 59 Patrice Bousset, *Leonardo Da Vinci*, London, Tiger Books, 1992, pp. 162. Na obra manuscrita, Leonardo estabelece como que um compêndio de criaturas, à maneira de um bestiário, acompanhado de fábulas, associando os animais descritos a características humanas, por exemplo a temperança e o camelo, a hipocrisia e o crocodilo ou ainda a fidelidade e o grou. Cf. *The Notebooks of Leonardo Da Vinci*, edição de Irma A. Richter, 8.ª edição, Oxford, Oxford University Press, 1991, pp. 228-244.
- 60 Annie Jacob, «Les animaux à la renaissance. Merveilleuses curiosités», *Dossier de l'art. Beauté animale. Exposition au Grand Palais*, n.º 194, Dijon, Fatou, 2012, pp. 21-25; S. Peter Dance, *The Art of Natural History: Animal Illustrators and their Works*, London, 1978.
- 61 Jacopo Ligozzi. «Pittore Universalissimo», coordenação de Lucilla Conigliello, Marzia Faietti e Alessandro Cecchi, Livorno, Sillabe, 2014.
- 62 Simona Cohen, *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art* [...], pp. 29-34.
- 63 Lucia Tomasi e Edward Nygren, «Animal Subjects», *Grove Art Online*, Oxford University Press, [on line, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T003034>, consultado a 8 de setembro de 2014].
- 64 Manfred Sellink, «Johannes Stradanus and Philips Galle», *Stradanu. Court Artist of the Medici*, direção de Alessandra Baroni e Manfred Sellink, Turnhout, Brepols, 2012, pp. 109-133.
- 65 Pedro Dias, *Os Descobrimientos e a Arte do Reino*, Lisboa, Público, 2009, p. 97.
- 66 Annemarie Jordan-Gschwend, «A Procura Portuguesa por Animais Exóticos», *Cortejo Triunfal com Girafas. Animais Exóticos ao Serviço do Poder*, coordenação de Conceição Amaral, Lisboa, Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, 2009, pp. 33-42.
- 67 Annemarie Jordan-Gschwend, *The Story of Suleyman: Celebrity Elephants and other Exotica in Renaissance Portugal*, Zurique, 2010, pp. 1-5.
- 68 Giulia Bartrum, *Albrecht Dürer and his Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist*, Londres, The British Museum Press, 2002, pp. 283-288.
- 69 João Paulo Oliveira e Costa, *D. Manuel I*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2005, p. 228.
- 70 Maria Antónia Gentil Quina, À maneira de Portugal e da Índia. Uma Série de Tapeçaria Quinhentista, Lisboa, Meribérica/Liber, 1998, pp. 51-127.
- 71 Annemarie Jordan-Gschwend, «A Procura Portuguesa [...]», p. 39. Sobre o humanismo e a cultura no tempo de D. João III, ver por exemplo Ana Isabel Buescu, *D. João III*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2005, pp. 245-250.
- 72 Nuno Vassalo e Silva, «Precious Objects and Marvels: The Goa-Lisbon Trade», *Exotica. The Portuguese Discoveries and the Renaissance Kunstammer*, coordenação de Helmut Trnek e Nuno Vassalo e Silva, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian 2001, pp. 27-37.
- 73 Teresa Leonor M. Vale, «Exotismo e Poder Político: As Representações de Elefantes na Tumulária Régia de Santa Maria de Belém», *Os Construtores do Oriente. Catálogo da Exposição*, coordenação de Mafalda Soares da Cunha, Porto, Comissão Nacional das Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1998, pp. 97-109.
- 74 Sobre o retrato na Idade Média e no Renascimento, ver por exemplo John Pope-Hennessy, *El retrato en el renacimiento*, Madrid, Akal, 1985; Galienne e Pierre Francastel, *El retrato*, Madrid, Cátedra, 1988; Hans Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Londres e Chicago, The University of Chicago Press, 1994; *Renaissance Faces. Van Eyck to Titian*, direção de Lorne Campbell, Miguel Falomir, Jennifer Fletcher e Luke Syson, Londres, National Gallery, Yale University Press, 2008.
- 75 Veja-se, nesta mesma obra, o capítulo «Cães e Gatos, Animais de Companhia por Excelência».



- 76** Pedro Flor, *A Arte do Retrato em Portugal nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, p. 65.
- 77** Baldassare Castiglione, *O Cortesão*, tradução de Carlos Nilson Moulin Louzada, São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- 78** Sobre Cristóvão de Morais, ver por exemplo Annemarie Jordan-Gschwend, «Los retratos de Juana de Áustria posteriores a 1554: la imagen de una princesa de Portugal, una regente de España y una jesuita», *Reales Sitios*, ano 39, n.º 151, Madrid, 2002, pp. 42-65; Maria Kusche, *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003, pp. 81-107; Pedro Flor, *A Arte do Retrato* [...], pp. 317-319. Sobre a pintura referida do Museu Nacional de Arte Antiga, ver também José-Augusto França, *O Retrato na Arte Portuguesa*, Lisboa, Horizonte, 1981, pp. 28-30; Fernando António Baptista Pereira, «O Retrato de D. Sebastião do Museu Nacional de Arte Antiga. Uma Leitura Iconológica», *Prelo*, n.º 11, Lisboa, 1986, pp. 53-66; Annemarie Jordan-Gschwend, *Retrato de Corte em Portugal. O Legado de Anthonis Mor*, Lisboa, Quetzal, 1994, pp. 116-127.
- 79** Pedro Flor, «Descobrir o Encoberto: Elementos para o Estudo da Iconografia de D. Sebastião», *Atas do Colóquio Renascimentos na Europa do Século XVI: Formas, Ritmos e Convergências*, coordenação de Mafalda Ferin Cunha, Maria de Jesus Relvas e Pedro Flor, Lisboa, Universidade Aberta, 2011, pp. 1-13 [CD-ROM].
- 80** Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche, *História do Rosto*, Lisboa, Teorema, 1995. Na p. 31, apoiados na definição proposta por Bartolomeo della Rocca (1467-1504) em *Chyromantie ac physionomie*, os autores escrevem: «A fisiognomia é uma ciência real, através da qual se conhece plenamente a condição dos homens livres de conjecturas, pois o rosto normalmente prediz e indica, (...) de tal forma revela e desnuda o coração, sendo por ele conhecidas as vozes dos pensamentos e cogitações íntimas, coisas que estão todas contidas na verdade fisiognomónica.»
- 81** Édouard Pommier, *Théories du portrait. De la renaissance aux lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 113.
- 82** Marília João de Castro, «Reflexos Estéticos e Iconográficos da Sessão XXV do Concílio de Trento nas Constituições Sinodais portuguesas», *Museu*, 4.ª série, n.º 5, Porto, 1996, pp. 157-185.
- 83** Vítor Serrão, «A Contra-Reforma Militante e o Decoro: A Época dos Grandes Retábulos», *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões. Catálogo da Exposição*, coordenação de Vítor Serrão, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Centro Cultural de Belém, 1995, p. 235.
- 84** Émile Mâle, *L'art religieux après le concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe siècle. Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, Armand Colin, 1932, pp. 243-250.
- 85** Carlos Moura, *História da Arte em Portugal – O limiar do Barroco*, n.º 8, Lisboa, Edições A
- 86** Vítor Serrão, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1983, p. 162.
- 87** Francisco Augusto Garcez Teixeira, *A Irmandade de S. Lucas. Corporação de Artistas*, Lisboa, Imprensa Beleza, 1931.
- 88** José da Silva Figueiredo, *Os Peninsulares nas Guildas de Flandres*, Lisboa, Editorial Império, 1942.
- 89** Vítor Serrão, *O Maneirismo e o Estatuto Social* [...], p. 303.
- 90** Luís de Moura Sobral, *Pintura Portuguesa do Século XVII. Histórias, Lendas, Narrativas*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, Ministério da Cultura, 2004, p. 17.
- 91** *A Arte da Pintura. Simetria e Perspetiva Composta por Philippe Nunes* (1615), edição de Leontina Ventura, Porto, Paisagem, 1982, p. 42.
- 92** *A Arte da Pintura* [...], pp. 23, 91, 133.
- 93** George Kubler, *The Antiquity of the Art of Paintings by Felix da Costa*, New Haven e Londres, Yale University Press, 1967, f. 107v.
- 94** Luís de Moura Sobral, «Santa Inês», *Pintura Portuguesa do Século XVII. Histórias, Lendas, Narrativas. Catálogo da Exposição*, coordenação de Luís de Moura Sobral, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, Ministério da Cultura, 2004, p. 64.
- 95** Luís de Moura Sobral, «Criação dos Animais», *Bento Coelho e a Cultura do Seu Tempo (1620-1708). Catálogo da Exposição*, coordenação de Luís de Moura Sobral, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, Ministério da Cultura, 1998, p. 380.



- 96** Frei Cristóvão de Lisboa, *História dos Animais e Árvores do Maranhão*, direção de Jaime Walter, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Instituto de Investigação Científica Tropical, 2000, p. 52.
- 97** J. C. Rodrigues da Costa, «João Baptista, Gravador Português do Século XVII (1628-1680)», *Contribuição para o Estudo da Gravura em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1925.
- 98** Jaime Walter «Estudo de Frei Cristóvão de Lisboa», frei Cristóvão de Lisboa, *História dos Animais e Árvores do Maranhão* [...], p. 55.
- 99** Miguel Figueira de Faria «O Manuscrito *Retratos de Varias Aves Tiradas ao Natural* de Luis Nunes Tinoco», *Figura. Studi su' ll Imagine nelle Tradizione Classica* [on line: <http://figura.art.br/revista/> 2014, p. 5, consultado a 15 de setembro de 2014].
- 100** Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España, 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 55.
- 101** Josefa de Óbidos e o Tempo do Barroco. *Catálogo da Exposição*, direção de Vítor Serrão, Lisboa, IPPAR, 1992; Vítor Serrão, Jorge Estrela; Sérgio Gorjão Baltazar Gomes Figueira (1604-1674). *Pintor de Óbidos Que nos Paizes Foi Celebrado*, Óbidos, Câmara Municipal de Óbidos, 2005; Sónia Talhê Azambuja, *A Linguagem Simbólica da Natureza. A Fauna e a Flora na Pintura Seiscentista Portuguesa*, Lisboa, Vega, 2009.
- 102** Vítor Serrão, «Josefa de Ayala, pintora, ou o Elogio da Inocência», *Josefa de Óbidos e o Tempo do Barroco* [...], p. 30.
- 103** Francisco Vieira Lusitano, *Inventário das Pinturas Que em 1758 Possuía a Casa dos Marqueses de Penalva*, Lisboa, Instituto de para a Alta Cultura, Centro de Estudos de Arte e Museologia, 1945.
- 104** Vítor Serrão, «Josefa de Ayalla, pintora [...]», pp. 25 e 34-35.
- 105** Sónia Talhê Azambuja, *A Linguagem Simbólica da Natureza* [...], p. 345
- 106** Vítor Serrão, «Precisões sobre Baltazar Gomes Figueira», *Baltazar Gomes Figueira (1604-1674), Pintor de Óbidos* [...], p. 39. Sobre a cultura poética seiscentista consulte-se o artigo de Ana Hatherly, «As Misteriosas Portas da Ilusão. A Propósito do Imaginário Piedoso em Soror Maria do Céu e Josefa D'Óbidos», *Josefa de Óbidos e o Tempo do Barroco* [...], pp.71-85.
- 107** É o caso da obra de André Peres na escadaria do Palácio Ducal de Vila Viçosa, de cerca de 1600. Sobre este conjunto leia-se Vítor Serrão, *O Fresco Maneirista do Paço de Vila Viçosa (1540-1640), Parnaso dos Duques de Bragança*, Caxias, Fundação da Casa de Bragança, 2008.
- 108** Sobre Dirck Stoop, leia-se: J. C. Rodrigues da Costa, «João Baptista, Gravador Português do Século XVII (1628-1680)», *Contribuição para o Estudo da Gravura em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1925; Susana Varela Flor «O Mosteiro da Madre de Deus na Série de Gravuras da Cidade de Lisboa de Dirck Stoop», *Artis*, -----vol. -----, 2010, pp.199-206.
- 109** Luís de Moura Sobral, «Sonho de Constantino no Campo de batalha», *Bento Coelho e a Cultura do seu tempo (1620-1708)* [...], p. 386.
- 110** Reynaldo dos Santos, *Personagens Portuguesas do Século XVII. Exposição de Arte e Iconografia*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1942, n.º 77; George Kubler, *The Antiquity of the Art of Paintings by Felix da Costa*, New Haven e Londres, Yale University Press, 1967, p. 15. Na legenda da imagem, Kubler levantou a hipótese de se tratar de uma cópia, mas não justificou os argumentos justificativos para tal afirmação. Cf. também Susana Cavaleiro Gonçalves, *A Arte do Retrato em Portugal no Tempo do Barroco (1663-1750). Conceitos, Tipologias e Protagonistas*, dissertação de doutoramento no ramo de História, especialidade de Arte, Património e Restauro, Universidade?, 2012, p. 217.
- 111** Susana Varela Flor, *Aurum Reginae or Queen Gold. Retratos de D. Catarina de Bragança entre Portugal e a Inglaterra de Seiscentos*, Lisboa, Fundação da Casa de Bragança, 2012, pp. 253, 299.
- 112** Alexandre Nobre Pais, Laura Portugal Romão, Maria João Vilhena, *O Presépio da Madre de Deus*, coordenação de Anabela Carvalho, Lisboa, Instituto Português de Museus, 2003, p. 49 e 59. Ver também Arnaldo Pinto Cardoso, *O Presépio Barroco Português*, Lisboa, Bertrand, 2003.
- 113** João Carlos Pires Brigola, *Coleções, Gabinetes e Museus em Portugal no Século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2003, p. 56.
- 114** Miguel Figueira de Faria, «A Coleção de Retratos de Diogo Barbosa Machado», *Artise*, n.º 7-8, Lisboa, 2009, p. 382; idem, *A Imagem Impressa: Produção, Consumo de Gravura no Final do Antigo Regime*, tese para provas públicas de doutor no ramo de conhecimento de História da Arte



apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2005, p. 47.

- 115** *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, Roi de Portugal*, 3 vols., direção de Marie-Thérèse Mandroux-França, Lisboa/Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Bibliothèque Nationale de France, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- 116** João Carlos Pires Brigola, *Coleções, Gabinetes e Museus em Portugal* [...], p. 114.
- 117** Miguel Figueira de Faria, *A Imagem Útil. Joaquim Freire (1760-1847) Desenhador Topográfico e de História Natural*, Lisboa, Universidade Autónoma de Lisboa, 2001, p. 85. Sobre este assunto, cf., nesta mesma obra, o capítulo «Colecionando Bichos: Os Gabinetes de Curiosidades».
- 118** António Filipe Pimentel, «Alegoria a D. João V (S. João Baptista)», *A Encomenda Prodígiosa. Da Patriarcal à Capela Real de S. João Baptista*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, Museu de S. Roque, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2013, pp. 126-127. António Filipe Pimentel, «Os Pintores de D. João V e a invenção do Retrato de Corte», *O Retrato. Revista de História da Arte*, n.º 5, Lisboa, 2008, pp. 133-151.
- 119** José-Augusto França, «O Retrato na Época Joanina», *Joanni V Magnifico. A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V (1706-1750)*, coordenação de Nuno Saldanha, Lisboa, IPPAR, 1994, p. 103.
- 120** Miguel Figueira de Faria, «A Epopeia da Escultura de Machado de Castro», *O Virtuoso Criador. Joaquim Machado de Castro (1731-1822). Catálogo da Exposição*, coordenação Ana Duarte Rodrigues e Anísio Franco, Direção Geral do Património Cultural, Secretaria de Estado da Cultura, Lisboa, 2012, p.197.
- 121** José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol. 1, Lisboa, Bertrand, 1966, p. 35.
- 122** José Fernandes Pereira, «O Barroco do Século XVIII», *História da Arte Portuguesa*, direção de Paulo Pereira, vol. 3, Lisboa, Temas e Debates, Círculo de Leitores, 1995, p. 204.
- 123** José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX* [...], p. 259.
- 124** Raquel Henriques da Silva, «Romantismo e Pré-Naturalismo», *História da Arte Portuguesa*, direção de Paulo Pereira, vol. 3, Lisboa, Temas e Debates, Círculo de Leitores, 1995, p. 329.
- 125** Hugo Xavier, *Galeria de Pintura no Real Paço da Ajuda*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2013, pp. 155 e 197-198.
- 126** José Teixeira, *D. Fernando II. Rei-Artista, Artista-Rei*, Lisboa, Fundação da Casa de Bragança, 1986, pp. 222-235.
- 127** Cf. Ana Leonor Pereira, *Darwin em Portugal (1865-1914). Filosofia. História. Engenharia Social*, Coimbra, Almedina, 2001, pp. 43 e ss.
- 128** E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, 5.ª edição, tomo 5, Paris, Grund, 1976, p. 224.
- 129** Raquel Henriques da Silva, «Romantismo e Pré-Naturalismo [...]», p. 334.
- 130** Manuel Nunes Corrêa, *Moura Girão (1840-1916)*, Lisboa, edição do autor, 1983.
- 131** Maria Margarida L. G. Marques Matias, «O Naturalismo na Pintura», *História da Arte em Portugal – Do Romantismo ao Fim do Século*, direção de Manuel Rio-Carvalho, n.º 11, Lisboa,
- 132** Ribeiro Christino, *Estética Cidadina. Anotações sobre Aspectos Artísticos e Pitorescos de Lisboa*, Lisboa, José Ribeiro, p. 36.
- 133** Monteiro Ramalho, «Uma Cervejaria-Museu», *Occidente*, vol. 8, n.º 230, 1885, pp. 107-108. Os autores agradecem a indicação bibliográfica ao Dr. Pedro Bebianio Braga.
- 134** Nuno Saldanha, *José Malhoa. Tradição e Modernidade*, Lisboa, Scribe, 2010, pp. 268-269.
- 135** Bernardo Pinto de Almeida, *Henrique Pousão*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1999, pp. 60-62. Pelos inícios da década de 80, Pousão pintou ainda uma *Cabeça de Boi*, formalmente semelhante à *Cabeça de Burro*. Cf. *Pintura Naturalista na Coleção Millennium BCP Catálogo da Exposição*, coordenação de Raquel Henriques da Silva, Lisboa, Fundação Millennium BCP, 2014, pp. 78-79.
- 136** José Luís Porfírio e Maria Helena Barreiros, *Da Expressão Romântica à Estética Naturalista. Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX*, coordenação de Dalila Rodrigues, Lisboa, Fubu Editores, 2009, p. 19.
- 137** José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX* [...], vol. 1, p. 334.
- 138** Ana Hatherly e Luís de Moura Sobral, *Elogio da Pintura. Luís Nunes Tinoco*, Instituto Português do Património Cultural, Secretaria de Estado da Cultura, Lisboa, 1991, p.31. [Auto Português do](#)