



Mara Raquel Rodrigues de Paula

PASCOAL PARENTE

e a pintura setecentista em Portugal

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2011

Mara Raquel Rodrigues de Paula

PASCOAL PARENTE

e a Pintura setecentista em Portugal

Dissertação de Mestrado em História da Arte, Património e Turismo Cultural apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra sob a orientação do Professor Doutor Pedro Dias

Resumo

Inventário e análise da trajetória artística do pintor napolitano Pascoal Parente durante a sua permanência em Portugal no século XVIII.

Palavras-chave

Pascoal Parente, pintura setecentista em Portugal, arte sacra

Abstract

Inventory and analysis of the artistic trajectory of Neapolitan painter Pascoal Parente during their stay in Portugal in the eighteenth century.

Keywords

Pascoal Parente, Portugal painting in eighteenth-century, sacred art

Agradecimentos

Esta dissertação é fruto de trabalho de investigação que contou com a contribuição de várias pessoas imprescindíveis na sua concretização. A estas pessoas gostaria de deixar os meus sinceros agradecimentos.

Ao meu orientador Doutor Pedro Dias, que me incentivou tanto no sentido da escolha do tema, quanto no dia a dia da sala de aula e da convivência, ensinando-me a gostar do ofício através do seu conhecimento.

Aos professores Doutor José Manuel Tedim e Doutor Nelson Correia Borges, que me ajudaram na decodificação iconográfica de algumas obras.

Aos professores do Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra, que demonstraram tamanha competência e acessibilidade.

Aos meus queridos colegas do curso de Mestrado, que me receberam com muito carinho e que vão ter sempre um lugar especial na minha lembrança e no meu coração.

Ao Paulo, que me apoiou, ajudou-me a sanar as dúvidas e foi meu companheiro durante toda a jornada.

Aos meus tios, José e Elvira, que sempre valorizaram meu crescimento profissional e apoiaram de forma especial minha vinda para Portugal.

E sobretudo a minha irmã, que esteve ao meu lado, como meu anjo da guarda, desde o início desta empreitada. Sem ela, absolutamente nada disso teria se concretizado.

Índice

Introdução	06
Capítulo I	10
01. A pintura setecentista em Portugal	10
Capítulo II	16
01. O estado da arte	16
Capítulo III	26
<i>Corpus artístico</i>	
01. São Martinho do Bispo	26
02. Museu Nacional Machado de Castro	28
03. Seminário Maior de Coimbra	35
04. Igreja de Santo António dos Olivais	41
05. Mosteiro de Tibães	45
06. Capela de Nossa Senhora da Esperança	48
07. Igreja do Carmo de Viseu	53
08. Mosteiro de Salzedas	58
09. Solar dos Caiado Ferrão	67
10. Universidade de Coimbra	68
11. Igreja de São Bartomoleu	71
12. Igreja do Recolhimento	74
13. Mosteiro de Santa Clara-a-Nova	75
14. Mosteiro de Lorvão	77
15. Diocese de Coimbra	80

16.	Centro Paroquial de Mangualde	82
17.	Igreja do Carmo de Coimbra	83
18.	Igreja Matriz de Lavos	89
19.	Capela de Nossa Senhora das Dores	90
20.	Casa dos Sás	91
21.	Torreões do Parque Santa Cruz	94
Capítulo IV		99
1.	Considerações finais	
2.	Referências bibliográficas	102
Anexos		110
1.	Mapa das obras por cronologia da execução	110
2.	Obras que não possuem referência de data de execução	114
3.	Imagens	116

Introdução

O trabalho aqui proposto centrar-se-á no estudo da vida e da obra do artista italiano Pascoal Parente. De origem napolitana, o pintor chega a cidade de Coimbra, Portugal, em meados do século XVIII com a missão de adornar a capela do Seminário Maior de Coimbra e acaba por estabelecer-se no país, onde permanece até o seu decesso, em 1793, como registrado na obra *Artistas de Coimbra*, de Quintino Garcia¹.

A ida de Pascoal Parente para Coimbra insere-se numa tendência vigente em Portugal, que teve como apogeu o reinado de D. João V: a importação de artistas e modelos provenientes do estrangeiro, especialmente oriundos da Itália. A melhoria das finanças de Portugal permitiu que o monarca estabelecesse uma política de mecenato que notabilizou a produção artística em todo o país. Estes artistas estrangeiros deixaram influxos marcantes no *modus operandi* da arte em Portugal, legando aos artífices nacionais uma proveitosa herança estilística. Nem todos estes artistas, entretanto, poderiam ser considerados mestres no que se refere à qualidade das obras executadas. Na verdade, apresentavam diversos níveis de qualidade artística, desde os mais medíocres até os mais evoluídos tecnicamente.

Pascoal Parente é frequentemente criticado, sendo apontada

¹ Prudêncio Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, Coimbra, 1923, p. 264.

como uma de suas principais deficiências artísticas a baixa qualidade cromática das suas obras. Suas pinturas, tal como a maioria dos mestres portugueses daquela época, são fruto de exemplares de gravuras devocionais de origem italiana, flamenga, holandesa, assim como algumas espanholas e portuguesas. Sendo essas gravuras a preto e branco, não havia meio de perceber as cores originalmente utilizadas nas imagens, levando, no caso de Parente, a compor formas delicadas, porém com cores vulgares.

Pascoal Parente não foi reconhecido até aos dias de hoje como mestre criativo, pelo contrário, normalmente é considerado um pintor de segunda ordem. Consciente disso, esta dissertação não ignorará as deficiências observadas no trabalho de Parente, vamos apontá-las à medida que forem relevantes para compreender estas limitações e o motivo que as configura. Mesmo assim, é importante que se faça jus ao legado artístico deixado por Parente, pois é um testemunho histórico e cultural de sua época.

Parente era um pintor versátil, que trabalhava tanto o fresco, quanto os painéis a óleo. Foi também o artífice que mais encomendas recebeu na cidade de Coimbra na segunda metade do século XVIII, além de ter sido um importante representante do *italianismo* na região das Beiras.

O principal intento deste trabalho é dar continuidade à ideia já iniciada e proposta por alguns: a de elaborar uma dissertação global

a respeito da vida e da obra deste artista e tentar desvendar seu espírito, associando-o ao contexto da época em que viveu. Neste ínterim, espera-se inventariar e analisar as obras já associadas ao artista, bem como atribuir algumas outras ainda não inventariadas.

Desde o princípio, foi grande a minha motivação pelo tema, mas com o decorrer da investigação e do processo de acompanhar os passos e descobrir cada uma das obras do pintor, tanto nas formas, quanto na sua iconografia, o trabalho tornou-se uma verdadeira paixão.

Tanto quanto possível, desloquei-me com o objetivo de ver pessoalmente as obras, analisá-las e examinar o local e o estado em que elas se encontravam, além de comprovar a autoria das mesmas. A exemplificar um caso, em especial, o das obras da Igreja de Nossa Senhora da Agonia, de Viana do Castelo, amplamente bibliografadas e atribuídas por diversos autores a Pascoal Parente, a conclusão foi de que aqueles painéis não foram executados pelo pintor, já que a técnica utilizada - domínio da utilização da intensidade da luz, como efeito de destaque - não correspondem àquelas normalmente empregadas por Parente.

Foram raríssimas as exceções, dentro do inventário elaborado, em que eu não estive *in loco* para observar as obras. Entretanto, não foi possível registrar as dimensões das mesmas, em razão da grande dificuldade de sua medição, ora porque são frescos, ora por

localizarem-se em espaços inacessíveis.

CAPÍTULO I

01. Pascoal Parente e a pintura setecentista em Portugal

A pintura portuguesa, assim como a maioria da arte internacional do século XVIII, pautava-se quase que exclusivamente pela pintura de expressão sacra. Este preceito relaciona-se diretamente com o contexto cultural da época, ainda ligado ao movimento da Contrarreforma, que se utilizou da arte como instrumento de propaganda de oposição à Reforma Protestante, iniciada com Lutero, a partir de 1517.

Bastião da Contrarreforma, o Concílio de Trento, realizado entre 1545 e 1563, reafirmou os princípios da Igreja Católica, sobretudo, e sem exceção, os dogmas que haviam sido atacados pela Reforma Protestante. Ainda no século XVIII, em Portugal, os princípios estabelecidos neste concílio eram estritamente observados, sendo reiterados periodicamente pelas Constituições Sinodais, ratificando a imagem como veículo de transmissão dos ideários da Igreja Católica. A ação da Igreja devia ser não só de ditar os temas a serem explorados, mas também de vigiar os artistas no sentido de preservar em seus templos sagrados a estrita decência.

Neste contexto, a arte setecentista, com o seu caráter funcional, insere-se nesse sistema, onde ela coexiste com uma

atitude ornamental dirigida à necessidade de maravilhar, comover e seduzir o olhar, convencendo o espectador e impondo-lhe os dogmas iconográficos tridentinos.

Importante fator de caracterização do cenário artístico português setecentista foi a ação mecénica de D. João V (1706-1750). Além da construção do vultoso Palácio Nacional de Mafra, símbolo paradigmático de seu reinado, o monarca contribuiu de forma decisiva para o estabelecimento de uma ponte artística entre os reinos italianos e Portugal. Nesse ínterim, uma das primeiras medidas tomadas por D. João V, no sentido de estruturar o ensino da pintura, foi a criação da Academia de Portugal, em Roma, que acolheu alguns escultores, mas sobretudo pintores, aqueles que viriam a ser grandes nomes da pintura portuguesa, tais como: Inácio de Oliveira Bernardes, Inácio Xavier, Domingos Nunes e Vieira Lusitano². Além dessas figuras, que saíam de Portugal para aprender o ofício fora da corte, D. João V também promoveu a importação de pintores, como forma de estruturar em modelos e práticas europeias a pintura portuguesa. Estes artistas supriam as carências internas e, ao mesmo tempo, serviam de complemento de informação visual para os pintores em Portugal.

Esta ponte entre os reinos italianos e Portugal, fortalecida no século XVIII, foi a mesma que viabilizou a vinda de Pascoal Parente a

² Paulo Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa*, Círculo de Leitores, Barcelona, 1995, vol. III, p. 134.

Coimbra. São muito escassas as informações que temos acerca da vida particular de Parente. Sabe-se que ele chegou a cidade mondegua na segunda metade do século XVIII, juntamente com outros artífices italianos, para as obras do seminário da cidade. Não há referências sobre a idade que Parente tinha quando chegou a Portugal, se era uma jovem, ou se já era um homem feito, mas o fato é que ele viveu por pelo menos 37 anos em Portugal, trabalhando em diversas regiões do país.

Parente nunca foi um artífice de primeira linha. Suas habilidades jamais foram elevadas ao ponto de poder ser comparado a um pintor de corte. No início da sua carreira em Portugal, deve ter tido algum prestígio, visto que foi encarregado de uma obra importante, como o Seminário Maior de Coimbra, mas depois poucas foram as grandes encomendas, e o pintor ficou condicionado aos pequenos e escassos trabalhos que lhe aparecessem.

As encomendas normalmente condicionavam o artífice, limitando o seu potencial criativo. O artista do século XVIII não tinha liberdade de escolha dos temas, a composição estava condicionada ao gosto específico dos produtores ou encomendadores, que estabeleciam as regras para o cumprimento do trabalho

rigorosamente através de contratos que especificavam o tema e o prazo de entrega³.

A cópia das gravuras era hábito comum e parece ser também do gosto dos encomendadores. Os pintores utilizavam-se de vários métodos para copiar os exemplares: quadriculado, uso da câmara escura, ou até utilização de espelhos e vidros que refletiam o contorno das imagens. Pascoal Parente não só copiava suas obras, utilizando-se dessas matrizes, como também repetia-as, como pode ser observado nos diversos painéis pintados por ele, alusivos à Imaculada Conceição, ou às repetidas alegorias às Virtudes Cardeais, que ele representou em vários frescos.

Se Josefa de Óbidos foi a pintora portuguesa mais interessada em cenas místicas no século XVII, Pascoal Parente foi o artista que mais as representou no século XVIII. Este assunto constituía-se como um dos mais importantes temas da iconografia da Contrarreforma, porém, em Portugal poucos artistas dedicaram-se à pintura dos êxtases e visões⁴. Exceção à regra, como já anteriormente observado, a predileção de Josefa de Óbidos pelo tema pode ser observada no célebre painel “Visão de São João da Cruz”, hoje em parte integrante do acervo da Santa Casa de Misericórdia de vila de Figueró dos Vinhos. Na verdade, como observado por Flávio

³ Nuno Saldanha, “A cópia na pintura portuguesa do século XVIII”, *Artistas, Imagens e Ideias na pintura do século XVIII*. Ed. Horizonte, Lisboa, 1995, p. 275.

⁴ Flávio Gonçalves, *Breve Ensaio sobre a Iconografia Religiosa em Portugal*, Lisboa, 1973, p. 21.

Gonçalves⁵, os temas místicos não encontraram terreno propício entre os portugueses, como ocorrera na Espanha e na Itália. Os poucos artistas que os empregaram em Portugal foram artistas locais, que buscaram inspiração fora do reino (Josefa de Óbidos estudou e conviveu nas oficinas de Sevilha), ou aqueles que vieram de fora e trouxeram para Portugal esta tradição. Dentro do conjunto artístico de Pascoal Parente, vários temas místicos podem ser enumerados: Aparição da Virgem a São Simão de Stock, Aparição de Cristo a São João da Cruz, Aparição da Santíssima Trindade a São Bento, Aparição da Virgem a São Bernardo, Aparição da Virgem a São Domingos, O êxtase de Santa Teresa de Ávila, Santo Agostinho diante de Cristo e da Virgem e a Aparição de Cristo Crucificado a D. Afonso Henriques.

Pascoal Parente tanto era um pintor multifacetado, que adaptava não só a sua técnica às encomendas, mas também à sua primazia. A profissão de pintor no Portugal setecentista, resquícios dos séculos anteriores, abarcava três categorias bem distintas: o pintor de dourado e de estofado, o pintor de têmpera e fresco, e o pintor de imaginária de óleo⁶. Inserido nessas categorias, Pascoal Parente era um artista polivalente, exercendo o ofício tanto de pintor de têmpera e fresco, como originalmente era a sua aptidão, quanto de pintor com óleo. Como já referido antes por Pedro Dias, *Parente*

⁵ Flávio Gonçalves, *Breve ensaio sobre a Iconografia Religiosa em Portugal*, p.21.

⁶ Vítor Serrão, *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1983, p.183.

era um fresquista que teve que se adaptar à pintura a óleo e à tela⁷, ou seja, para convenientemente executar as encomendas que lhe surgiam, teve de “aprender” outras modalidades pictóricas.

A adaptação não era fácil. O ofício exercido pelo pintor a óleo representava um patamar a mais na hierarquia dos artífices. *Se a modalidade de óleo supunha uma preparação bastante maior, uma aprendizagem longa e uma prática demorada, a pintura em têmpera e a “fresco” estava nessa altura ao alcance dos meros artífices⁸.*

Além das categorias acima referidas, encontramos exemplos de intervenções do artista também em outras superfícies ou modelos, tais como, pintura diretamente no granito (intradorso do arco cruzeiro da Capela de Nossa Senhora da Esperança, Sátão), pintura de óleo sobre madeira ripada e entelada (Capela de Nossa Senhora da Esperança, Sátão). Além desses exemplos, podemos nos referir à especulação em relação à intervenção na pintura das esculturas seiscentistas, de autoria do Frei Cipriano da Cruz, obras integrantes do acervo do Mosteiro de Tibães e restauradas durante a remodelação da sacristia, na segunda metade do século XVIII, período que coincide com aquele em que Parente trabalhou no local.

⁷ Pedro Dias, “As pinturas do italiano Pasquale Parente no Museu Machado de Castro”, *Câmara Municipal de Coimbra*, Coimbra, 1977, p. 11.

⁸ Vítor Serrão, *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*, p. 184.

CAPÍTULO II

01. O Estado da Arte

A obra de Pascoal Parente foi alvo da atenção de importantes estudiosos da arte portuguesa que lhe dedicaram pesquisa, ora tecendo elogios a aspectos da sua obra, ora remetendo-o críticas.

As referências ao artista são encontradas já na historiografia do século XIX, como por exemplo, referência encontrada em um dos capítulos do livro *Bellezas de Coimbra*, de 1831⁹. O livro todo formula-se em uma espécie de elogio. É a narrativa de um estudante da Universidade de Coimbra, que ao percorrer alguns monumentos da cidade, relata-os, em forma de panegírico. Dentre estes locais, em um dos capítulos, ele descreve a sua visita ao Seminário Maior de cidade, dando sua notícia histórica e observando suas principais potencialidades e características. Refere-se às pinturas de Pascoal Parente, relacionando-as com a construção do próprio edifício. A maior contribuição deste texto é sem dúvida as informações que são compiladas pelo então estudante, António Moniz Corte-Real, dos documentos que, segundo ele, foram-lhe apresentados pelo próprio bispo conimbricense daquela ocasião. Estas informações referem-se às atribuições e valores das principais obras empreendidas no seminário.

⁹ António Moniz Corte-Real, "O Seminário do Bispo", *Bellezas de Coimbra*, Real Imprensa da Universidade, Coimbra, 1831, pp. 178-185.

Ainda no século XIX encontram-se duas publicações na célebre revista científica e literária *O Instituto*, de autoria de Francisco António Rodrigues de Gusmão. O primeiro artigo, intitulado “Paschoal José Parente”, foi publicado na nona edição da revista, entre os anos de 1860 e 1861. Neste artigo, o jornalista busca prestigiar Pascoal Parente referenciando a negligência de importantes historiadores da época em relação ao conjunto artístico do pintor: “*Paschoal José Parente, pintor portuguez, que floresceu no meado do século XVIII, desconhecido de Cyrillo, Taborda, s. Luiz e Raczynsky foi natural de Coimbra, onde existem muitos monumentos de sua actividade artística*”¹⁰.

É sabido notar que no mesmo parágrafo em que faz esta referência, Rodrigues de Gusmão equivoca-se ao atribuir erroneamente a nacionalidade portuguesa a Pascoal Parente. Entretanto, no artigo que segue-se a esse, anos mais tarde, o jornalista rectifica-se, afirmando correctamente que o pintor era de facto, natural de Resina, Nápoles.

O segundo artigo do jornalista Francisco António Rodrigues de Gusmão, em que faz referência a Pascoal Parente, foi publicado na mesma revista, entre os anos de 1885 e 1886. O texto foi intitulado “Notícia de alguns artistas de que não tracta o Dictionnaire histórico-artistique du Portugal, etc., par Le Comte Raczynski: additamentos e

¹⁰ Francisco António Rodrigues de Gusmão, “Paschoal José Parente”, *O Instituto: Jornal Scintífico e Litterário*, vol. IX, Coimbra, 1860-1861, p. 211.

rectificações a vários artigos d’esta obra”. Como o título já esclarece, o objectivo desta publicação era fazer menção a artistas portugueses que não tinham sido referenciados no *Dictionnaire historico-artistique du Portugal*, obra do conde polaco Atanazy Raczyński, publicado em Paris no ano de 1847¹¹. Ele cita como referência o texto anteriormente por ele publicado e completa-o com uma nota sobre a data do falecimento do pintor.

Em 1874, ao elaborar a enciclopédia *Portugal Antigo e Moderno*, Pinho Leal, não deixou de referenciar Pascoal Parente, dedicando poucas, porém importantes informações sobre o pintor: “*Parente era natural de Resina, Nápoles. Floresceu pelos anos de 1760. Veio para Coimbra por convite de D. Miguel da Anunciação para fazer diversas pinturas. Morreu a Coimbra, a 9 de Janeiro de 1792, e jaz na igreja de Santa Thereza*¹²”.

Já no século XX, dentro das primeiras referências literárias que encontramos a respeito de Pascoal Parente destaca-se o importante texto de 1962 do Professor Reynaldo dos Santos intitulado “A Pintura dos Tectos no Século XVIII em Portugal”¹³. Este texto merece grande consideração pois inaugura uma tentativa de se fazer uma gênese da pintura de tetos em Portugal. Nele, Reynaldo dos Santos busca traçar

¹¹ Atanazy Raczyński, *Dictionnaire histórico-artistique du Portugal: pour faire suite a l’ouvrage ayant pour titre Les arts en Portugal*, Paris, Jules Renouard, 1847.

¹² Augusto Soares d’Azevedo Barbosa de Pinho Leal, *Portugal Antigo e Moderno*, Lisboa, 1874, vol. II, p. 343.

¹³ Reynaldo dos Santos, *A pintura de tectos no século XVIII em Portugal*, Belas Artes, Lisboa, 1962, n. 18.

um panorama da evolução da pintura de tetos no país, desde a utilização dos arabescos e caixotões ilustrados por composições figuradas até aos elaborados tetos em perspectiva do século XVIII. Destaca ainda a importância do espírito de renovação artística suscitado pela chegada do florentino Vincenzo Baccherelli a Portugal, sendo este o responsável por influenciar a mentalidade da primeira safra de pintores de tetos do país. O historiador aproveita para ressaltar o contributo de artistas que compuseram o quadro artístico português dos setecentos, como por referência Inácio de Oliveira Bernardes e Pedro Alexandrino. Em relação a obra de Pascoal Parente, dos Reynaldo dos Santos, dedica algumas linhas salientando: “sóbrio nas arquitecturas mas abusa um pouco da multidão de figuras”¹⁴.

Um dos maiores conhecedores da obra de Pascoal Parente, António Nogueira Gonçalves, faz um esboço do acervo deixado pelo artista em Portugal, no texto *O arquiteto e cenógrafo Giacomo Azzolini em Coimbra*, publicado em 1971. Concentrando-se na obra de Azzolini em Coimbra, sobretudo o seu desempenho como arquiteto responsável pelo acabamento do Seminário Maior de Coimbra, edifício que Pascoal Parente também trabalhou como encarregado, Nogueira Gonçalves, discorre em grande parte do artigo sobre as obras do

¹⁴ Reynaldo dos Santos, *A pintura de tectos no século XVIII em Portugal*, p. 10.

pintor¹⁵.

Em 1974, Pedro Dias publicou na revista *Estudos Italianos em Portugal* o primeiro artigo dedicado exclusivamente ao trabalho do artífice: "Pasquale Parente – um pintor italiano em Coimbra no século XVIII"¹⁶. Neste artigo Pedro Dias apresenta algumas das primeiras referências ao pintor, enfatizando a problemática da falta de documentação. Fala sobre a atividade pictórica em Coimbra no decurso do século XVIII e também da necessidade urgente de bons pintores em razão das emergentes construções empreitadas na cidade. Pedro Dias descreve as obras de Parente executadas em Coimbra, como a primeira que se tem referência em terras portuguesas, a Bandeira processional em São Martinho do Bispo. Além dessa, as obras dos Seminário Maior, as telas e o altar-mor da igreja de São Bartolomeu, duas telas no convento de Santo António dos Olivais, além das obras da igreja de São João de Almedina e as do mosteiro do Lorvão.

O segundo trabalho do Pedro Dias também foi publicado na mesma revista, é datado de 1976 e teve como título "As obras de Pasquale Parente na Beira Alta"¹⁷. Nesta publicação, o historiador descreve e analisa as obras do pintor num outro contexto geográfico,

¹⁵ António Nogueira Gonçalves, "O arquitecto e cenógrafo Giacomo Azzolini em Coimbra", *Revista Ocidente*, Lisboa, 1971, vol. LXXX, p. 7.

¹⁶ Pedro Dias, "Pasquale Parente - Um pintor italiano em Coimbra no século XVIII", *Estudos Italianos em Portugal*, Lisboa, 1974, n. 37, pp. 143-154.

¹⁷ Pedro Dias, "As obras de Pasquale Parente na Beira Alta", *Estudos Italianos em Portugal*, Lisboa, 1976, n. 38, pp. 1-16.

distinguindo as obras já inventariadas do pintor em dois núcleos singulares: o de Coimbra, já antes analisado e, presentemente, o da Beira Alta. Este estudo centra-se naquelas obras encontradas na igreja de Nossa Senhora da Esperança, em Abrunhosa, no convento de Salzedas, na igreja do Carmo em Viseu e na igreja das Almas (hoje convertida em Centro Paroquial) em Mangualde.

A terceira publicação veio em forma de um reedição do artigo de 1976 chamada "A atividade do pintor italiano Pasquale Parente em terras Beirãs"¹⁸ e foi publicado pela Assembleia Distrital de Viseu. O quarto e último artigo de Pedro Dias publicado a respeito de Pasquale Parente foi editado pela Câmara Municipal de Coimbra em 1978 e foi intitulado "As pinturas do italiano Pasquale Parente na coleção do Museu Machado de Castro"¹⁹. Pedro Dias justifica o objetivo e causa desta pesquisa através das imediatas descobertas de obras atribuídas a Pasquale Parente nas reservas do Museu Machado de Castro e a necessidade de análise do acervo do pintor como uma das formas de se desenhar o cenário das artes no século XVIII na região. Pedro Dias inclui no acervo analisado as obras encontradas nas dependências e reserva do museu, inclusive aquelas pertencentes a igreja de São João da Almedina.

Além dos estudos de Pedro Dias, a *Revista Mundo da Arte*,

¹⁸ Pedro Dias, "A actividade do pintor Pasquale Parente em terras Beirãs", *Assembleia Distrital de Viseu*, Viseu, 1976.

¹⁹ Pedro Dias, "As pinturas do italiano Pasquale Parente no Museu Machado de Castro".

publicou em 1982 um estudo da autoria de Lurdes Craveiro intitulado "As pinturas de Pasquale Parente em Trevões"²⁰ Neste artigo, a historiadora procura descrever brevemente o contexto histórico e artístico da época e relacioná-lo com o trabalho do pintor, destacando as obras de Parente realizadas na região das Beiras, particularmente as do solar dos Melos e Vasconcelos, em Trevões e na capela de Nossa Senhora da Conceição, no mesmo solar. Lurdes Craveiro delinea Pasquale Parente e seu trabalho, reiterando as críticas de Pedro Dias: "*Pintor secundário, reduzido às suas poucas possibilidades técnicas, com clientela pouco exigente, com uma ausência de contatos que fariam evoluir a arte que praticava, Pasquale Parente é um homem do seu tempo, que luta com as dificuldades gerais do seu tempo*"²¹.

Em 2008 o historiador Magno Moraes Mello, fez referências a algumas obras de Pasquale Parente em um de seus trabalhos sobre tetos perspectivados: *A pintura de tetos em perspectiva no Portugal de D. João V*²². Magno Moraes Mello traça o longo percurso da pintura em perspectiva em Portugal desde as suas mais remotas influências, até o desenvolvimento da quadratura nos pais. O historiador utiliza-se da obra de Pascoal Parente no Seminário Maior de Coimbra como exemplo de tipologia decorativa que se apropria da luminosidade da

²⁰ Maria de Lurdes dos Anjos Craveiro, "As pinturas de Pasquale Parente em Trevões", *Mundo da Arte*, n. 7, Coimbra, 1982, pp. 9-14.

²¹ Maria de Lurdes dos Anjos Craveiro, "As pinturas de Pasquale Parente em Trevões", p. 12.

²² Magno Moraes Mello, *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*, Editorial Estampa, Lisboa, 1998.

originada pelo orifício no centro da abóbada e pelas janelas para compor o embelezamento do conjunto²³.

Recentemente, em 2008, a Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra acolheu um trabalho realizado para o seminário de pintura, orientado pelo professor Doutor Nuno Saldanha no contexto do Mestrado em História da Arte. Este trabalho foi realizado por Carlos Filipe Pereira Alves e foi denominado "Pascoal Parente – uma viagem entre Coimbra e Viseu". Apesar de conciso, foi a primeira tentativa de abarcar a obra completa daquele artista.

Texto de importante referência sobre Pasquale Parente foi escrito por uma historiadora italiana, Giuseppina Raggi e é parte integrante de uma das edições da *Revista Monumentos* de 2003. O artigo chamava-se "Pintura de falsos fundais e falsos interiores – decorações pictóricas integrais de Pasquale Parente"²⁴. Giuseppina Raggi equipara a relevância do trabalho deste pintor a Niccoló Nasoni e Giacomino Azzolini no que se refere a análise da peculiaridade da decoração pictórica do interior das igrejas do Norte de Portugal. A historiadora ainda especula a hipótese de que Parente teria "formado" a sua bagagem artística em Portugal e sua vinda para a corte possa ter sido motivada não por mérito, mas por um hipotético vínculo extra-artístico entre Pasquale Parente e Giacomino Azzolini, arquiteto

²³ Magno Moraes Mello, *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*, p. 188.

²⁴ Giuseppina Raggi, "Pinturas de fundais e falsos interiores – decorações pictóricas integrais de Pasquale Parente", *Monumentos*, Lisboa, Março de 2003, n. 18, pp. 109-117.

responsável pelas obras do Seminário Maior de Coimbra após a morte de seu compatriota Francesco Tamossi. Para além desse vínculo, Raggi procura demonstrar de forma latente a influência que Pasquale Parente teria sofrido por parte de Azzolini na forma de sugestões decorativas a semelhança da matriz emiliana. Utiliza-se como referência de análise as obras do Seminário Maior de Coimbra, as obras da igreja de Nossa Senhora do Ladário no concelho do Sátão, a decoração da capela do solar dos Melos e Vasconcelos, a capela de Nossa Senhora da Conceição em Trevões e a igreja de Nossa Senhora do Carmo em Viseu.

A forma de distribuição deste inventário adoptará, como premissa o agrupamento das obras através dos locais onde estas encontram-se atualmente, ordenados de acordo com a cronologia em que elas foram realizadas em Portugal. Entretanto, em algumas situações, estas obras, mesmo realizadas em datas diversas, encontram-se em um mesmo local (Exemplo: Museu Nacional Machado de Castro). Nestes casos, onde fortuitamente em um mesmo local existirem obras de com datas diversas, levaremos em conta não a ordem cronológica essencialmente, mas classificaremos o grupo de acordo com a data de execução da obra mais antiga daquele montante

Mesmo assim, apresentaremos no final do trabalho, um mapa especificador por ordem cronológica de cada um dos exemplares do acervo passíveis de detecção exata da data de execução para que a ordenação do inventário fique ainda melhor constituída.

Ainda nos casos de obras individuais ou grupos, que não possuem documentação sobre a data, estes apareceram no fim do inventário, distribuídos por ordem alfabética.

A escolha dessa metodologia está ligada simplesmente a uma opção de ordenação do processo. É importante ressaltar que esta forma de análise não irá desvendar um devir evolutivo, já que a qualidade técnica das obras de Parente não se dá pelo suposto aperfeiçoamento adquirido com o decorrer do tempo ou mesmo com o ganho de experiência através da realização de suas obras no país, como seria lógico de se pensar. A qualidade pictórica de Parente está muito mais relacionada com questões como a importância do trabalho, do contratante e das condições que lhe eram oferecidas, além do valor da encomenda e do tempo que ele tinha a seu dispor para a execução da tarefa.

CAPÍTULO III

Corpus artístico

01. Igreja Matriz de São Martinho do Bispo, Coimbra

Seguindo linha cronológica de fabricação, a primeira obra realizada em Portugal por Pascoal Parente encontra-se na Igreja Matriz de São Martinho do Bispo, uma freguesia do concelho de Coimbra. Protegida dentro do cofre da Igreja seiscentista a pequena bandeira processional datada de 1756 e assinada por Parente exhibe de um dos lados o Calvário de Cristo e do outro, a imagem de Nossa Senhora do Rosário.

Antes de iniciar a análise desta obra é importante ressaltar a sua singularidade. Pascoal Parente adoptou tal rigor na composição deste trabalho que será raro de ser encontrado nas obras que ele realizou posteriormente. A explicação para tal excelência talvez seja a inscrição na parte inferior da tela que representa o Cristo Crucificado. Lê-se *PASCHALIS PARENTE PINXIT PER SUAN DEUOZIONEM 1756*. Ou seja, provavelmente a tela foi pintada por devoção às imagens representadas e daí o cuidado com a composição. Por outro lado, pode-se também considerar que, sendo o primeiro trabalho do artista em Portugal, era importante que ele mostrasse primazia a seus futuros encomendantes.

No lado da bandeira dedicado a imagem do Calvário (**Imagem 1**), Pascoal Parente prestou especial cuidado na representação das proporções do corpo de Cristo. Os vários planos que criam o efeito de perspectiva, à distância, montanhas e um castelo; num plano intermediário, a cavalaria; num plano mais próximo do observador, Cristo crucificado em companhia de anjinhos que pairam sobre as nuvens. A sensação transmitida pela tela é de quietação, apesar do martírio de cruz, o sofrimento partiu com a cavalaria que vê-se ao longe.

Do outro lado da bandeira, a imagem da Nossa Senhora do Rosário (**Imagem 2**) apresenta características iconográficas concernentes à maioria das invocações modernas da Virgem Maria: apresenta Nossa Senhora de pé com o Menino acomodado em seu braço esquerdo sobre seu manto azul, opondo-se às invocações mais antigas, em que a virgem encontra-se assentada tendo ao seu colo o Menino Jesus. Contudo, a obra conserva aspectos gerais referentes à representação de Nossa Senhora tais como a longa túnica coberta por um manto azul que resguarda todo o corpo da santa, contrastando com a nudez do Menino.

Na mão direita, a virgem segura o Rosário, palavra que, etimologicamente significa “coroa de rosas” e representa, desde o século VIII, uma forma de contagem na ladainha da Ave-Maria. Segundo a tradição, o Rosário em sua forma atual, surge por volta do

século XIII, quando a Virgem teria aparecido a São Domingos e supostamente, o teria entregado como uma arma poderosa para a conversão dos hereges e outros pecadores daquele tempo. Desde então, sua devoção propagou-se rapidamente em todo o mundo.

02. Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra

As pinturas de Pascoal Parente que fazem parte do acervo do Museu Nacional Machado de Castro, em Coimbra, já foram em 1979 referidas por Pedro Dias, no artigo *As Pinturas do italiano Pasquale Parente no Museu Machado de Castro*²⁵. Neste artigo, Pedro Dias fala, além de dois frescos já anteriormente bibliografados pelo Prof. António Nogueira²⁶, sobre as pinturas recentemente encontradas nas reservas do museu, como a tela alusiva ao Sagrado Coração de Jesus, os dois retratos de D. Miguel da Anunciação, a tela que retrata a Imaculada Conceição e o arcanjo São Miguel, e ainda uma outra pintura alusiva com a imagem da Imaculada Conceição. Além dessas obras acima citadas, há uma outra obra de grandes proporções, mas muito deteriorada representando o Espírito Santo e a Adoração dos Anjos.

Outra importante obra que compõe o acervo do Museu Nacional Machado de Castro, o Sagrado Coração de Jesus (**Imagem 3**) é o segundo trabalho realizado por Pascoal Parente em Portugal, datado

²⁵ Pedro Dias, "As pinturas do italiano Pasquale Parente no Museu Machado de Castro".

²⁶ A. Nogueira Gonçalves & Vergílio Correia, *Inventário Artístico de Portugal – Coimbra*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1953, vol. IV, p. 38.

de 1758, seguido apenas da bandeira processional que se encontra na igreja matriz da freguesia de São Martinho do Bispo, no concelho de Coimbra.

É interessante destacar que essa pintura marca uma passagem. Tanto a bandeira processional de São Martinho do Bispo quanto a tela do Sagrado Coração de Jesus do Museu Machado de Castro tem características semelhantes que se opõem aos trabalhos de Pascoal Parente que se posteriores a estes. Estas telas apresentam algo de mais pueril caracterizado pelos contornos rechonchudos dos corpos e, sobretudo, pela presença de cores mais vívidas, em oposição ao uso constante de tons de castanho, uma aproximação quase ao tenebrismo, marca característica que Pascoal Parente adotará em seus trabalhos posteriores.

Executada em óleo sobre tela, a obra figura o Coração de Jesus em chamas, circundando por espinhos e pousado sobre três cabecinhas aladas que o sustentam e ao mesmo tempo, examinam-no com admiração.

Na parte inferior da tela, encontram-se dois querubins. Um deles olha ternamente para o observador, enquanto o outro, de olhos voltados para o Sagrado Coração, trás pendente em suas mãos um incensário de prata.

A pintura apresenta contrastes entre o amarelo ouro de fundo, e o vermelho e azul vivos com que foram executadas as vestes dos querubins.

Os frescos do arco triunfal da Igreja de São João da Almedina, hoje parte integrante do Museu Nacional Machado de Castro provavelmente agrupavam-se com a pintura que se localizava no altar-mor, descrita por Francisco António Rodrigues de Gusmão, em 1860, na histórica revista conimbricense *O Instituto*²⁷. Segundo Gusmão, esta pintura, agora desaparecida, representava o Baptismo de Cristo pelo seu Precursor e era ladeada pelos frescos ainda preservados da parte alta do arco triunfal da igreja. Executados em têmpera sobre estuque aplicados à alvenaria, a pintura do lado esquerdo do arco triunfal, datada e assinada por Pascoal Parente em 1762, tem como tema A Pregação de São João Baptista (**Imagens 4 e 5**). O fresco apresenta São João Baptista sobre uma grande pedra, pregando para a multidão extasiada. Observando a cena, à distância está Jesus Cristo. O fresco é dividido em três planos: um mais distante, à esquerda, onde aparece Cristo no alto de um rochedo; outro intermediário, onde vê-se a multidão que acompanha a pregação; e outro mais próximo do observador, em que se vê São João Baptista a pregar. Os três planos atestam a presença de uma boa solução em relação ao problema da perspectiva, muito bem representada. A tela do lado direito exhibe o tema: A degolação de

²⁷ Francisco António Rodrigues de Gusmão, "Paschoal José Parente", p. 251.

São João Baptista (**Imagens 6 e 7**) e faz alusão ao episódio da narrativa da vida do santo em que ele é degolado e sua cabeça é oferecida num prato a Salomé, enteada do rei Herodes Antipas, a mando de sua mãe que teria sido supostamente injuriada por João Baptista. Seguindo algumas características da estética barroca, o fresco de Pascoal Parente exibe quatro figuras em disposição diagonal, no momento de principal tensão da cena, a degolação. De um lado, o carrasco a executar a ordem a ele ditada. De joelhos, no centro do fresco, São João Baptista em oração, aguarda seu martírio. De pé, uma mulher segura o prato em que vai repousar a cabeça do Santo. Também de pé, numa pose austera, apontando para João Batista, a bela Salomé ordena a execução do ato. O cenário de fundo é sóbrio, composto somente por uma escadaria simples.

Em ambos os frescos, olhando-os não muito de longe, é interessante reparar nas linhas diagonais que o artista utilizou para preencher o colorido e compor as sombras. Assemelham-se a técnica utilizada séculos mais tarde, como por exemplo a técnica utilizada por Vincent Van Gogh no século XIX.

Encontram-se também nas reservas do museu, dois retratos quase idênticos, votivos a D. Miguel da Anunciação (**Imagem 8**), já referidos antes por Pedro Dias.²⁸ Diferentemente da tela de grandes dimensões que repousa no átrio do Seminário Maior de Coimbra, e da

²⁸ Pedro Dias, "As pinturas do italiano Pasquale Parente no Museu Machado de Castro".

outra tela, pertencente à Diocese de Coimbra, em que em ambas, D. Miguel da Anunciação é retratado sentado a meio corpo, as telas das reservas do Museu Machado de Castro são de pequena dimensão e focalizam somente o rosto do bispo. Ambas as telas são datadas e assinadas no ano da morte de D. Miguel, 1779 e vê-se a inscrição no lado esquerdo de cada uma delas "OBIIT". Na parte de trás das telas, inscrevem-se as suas origens. Uma delas é proveniente do Paço Episcopal, que funcionava justamente onde hoje localiza-se o edifício do Museu Nacional Machado de Castro e a outra é proveniente do Real Colégio das Ursulinas das Chagas.

Ainda como parte do acervo do Museu Machado de Castro em Coimbra, há uma tela alusiva a Imaculada Conceição (**Imagem 9**), muito próxima de outras telas com o mesmo tema que Pascoal Parente pintou: uma que encontra-se no altar-mor da Igreja de Santo António dos Olivais, datada de 1779; outra que se encontra na nave da Igreja Matriz de Lavos, no município de Figueira da Foz, datada de 1789; outra que é parte integrante do acervo do Museu de Arte Sacra da Universidade de Coimbra, esta a mais antiga na sua datação, 1774 e uma última que não está datada, encontra-se na igreja do Mosteiro de Salzedas.

Não há grandes diferenças entre estas quatro telas. O artista provavelmente utilizou-se que uma gravura devocional, elemento documental bastante usado pelos artistas da época. Quase nada

alterou, limitando-se a imitar o desenho. Não houve rebento criativo. A iconografia da Virgem, com destaque para a Imaculada, é uma das mais ricas em termos de atributos, graças a várias associações que foram sendo feitas à invocação ao longo dos séculos²⁹. O nome “Conceição” substituiu o termo “concepção”, ocultando o significado da invocação. O dogma diz respeito a concepção da virgem Maria livre da mancha do pecado original, desde o primeiro momento da sua criação, não estando diretamente relacionada à concepção e ao nascimento de Jesus. Pascoal Parente pintou a virgem, de acordo com os modelos estabelecidos, pisando sobre a esfera ou uma crescente lunar, uma serpente também aos seus pés e rodeada por anjinhos que pairam por entre as nuvens. Os tons cromáticos utilizados são suaves, em contraste com o azul vivo do manto da virgem.

O edifício que hoje ocupa as dependências do Museu Nacional Machado de Castro foi até o início século XX usado como residência episcopal da diocese de Coimbra. Por esse motivo, algumas das obras do antigo Paço apresentam-se hoje como espólios desse período no museu. Uma dessas peças, a tela oblonga votiva à Imaculada Conceição e o Arcanjo São Miguel (**Imagens 10 e 11**), que adornava o teto da antiga capela do bispo, foi recentemente restaurada para voltar ao seu local original, assim que o museu

²⁹ Márcia Bonnet, “Representação da Imaculada Conceição na Imaginária Missioneira da Banda Oriental: questões Iconográficas”, *Revista Pindorama*, Porto Alegre, s/ data.

estiver pronto para funcionar com toda a capacidade que lhe esta projetada. Atualmente, o Museu Nacional Machado de Castro, está em funcionamento parcial, tendo apenas o seu criptopórtico romano aberto a visita e excepcionalmente, a ocorrência de algumas atividades isoladas.

Esta tela, corretamente atribuída a Pascoal Parente, exhibe em sua parte superior, num plano mais distanciado, novamente a imagem da Imaculada Conceição e, em sua parte inferior, a imagem do arcanjo Miguel. Uma hipótese bem plausível, ao se deparar com a iconografia apresentada na obra, é supor que a tela trata-se de uma homenagem ao bispo D. Miguel da Anunciação. Possivelmente, o artista utilizou como referência ao nome do bispo, Miguel, a imagem do arcanjo Miguel. Dentro desta conjectura, apesar de tela não estar assinada, nem datada, poderíamos mesmo assim, situar a sua execução num período anterior a morte do bispo, 1779. Já que as homenagens póstumas já foram antes referidas através dos pequenos retratos do bispo, também encontrados nas reservas do museu, em que Pascoal Parente utiliza-se do termo em latim *obiit*.

Dentro do acervo do Museu Nacional Machado de Castro, encontra-se ainda, uma tela de grandes dimensões, mas extremamente deteriorada que representa o Espírito Santo e anjos. As imagens praticamente já desapareceram da tela, mas nos

pequenos fragmentos analisáveis, é fácil atribuir a obra a paleta de Pascoal Parente.

03. Seminário Maior de Coimbra, Coimbra

As pinturas realizadas por Pascoal Parente no Seminário Maior de Coimbra constituem a obra-prima do artista em Portugal por razões diversas, de referir que foi esse o trabalho que motivou sua presença em Portugal na segunda metade do século XVIII.

Edificado a partir do segundo quartel setecentista por iniciativa do bispo conde D. Miguel da Anunciação³⁰, o seminário é uma construção que reflete com maestria a arte italiana do século XVIII. O primeiro arquiteto responsável pelas obras do edifício foi o bolonhês Francesco Tamossi, que tragicamente caiu de uma das torres da fachada e veio a falecer a 6 de Outubro de 1755³¹. Em substituição a Tamossi, foi contratado também um bolonhês, o cenógrafo Giacomino Azzollini que, de acordo com Giuseppina Raggi e reafirmando as palavras de A. Nogueira Gonçalves e Pedro Dias exerceram grande influência na obra de Pascoal Parente³².

³⁰ Pedro Dias, "O Seminário Maior de Coimbra e as relações estéticas de Portugal com a Itália na época moderna", *Arquivo Coimbrão*, Coimbra 1990-1992, p. 176

³¹ Pedro Dias, "O Seminário Maior de Coimbra e as relações estéticas de Portugal com a Itália na época moderna", p. 178.

³² Giuseppina Raggi, "Pinturas de fundais e falsos interiores – decorações pictóricas integrais de Pasquale Parente", p. 109.

Ao pintor é atribuído grande parte do conjunto pictórico realizado no seminário durante o século XVIII. Por essas pinturas, teria ele recebido a quantia de 600:000 réis³³.

Tendo conhecimento que Pascoal Parente veio a Coimbra com o encargo de realizar as pinturas no seminário, é importante destacar a teoria de Pedro Dias sobre a delonga da conclusão das obras do edifício, datadas de 1760, como justificação para a realização de outras obras menores anteriores ao início dos trabalhos no Seminário: *“Em 1755, dá-se o grande terramoto, que destruiu Lisboa e que, apesar de menos intensamente, também se fez sentir em Coimbra. Não é de se estranhar que a obra em curso, já em adiantado estado, pois no ano anterior os Pios Operários tinham ocupado parte do edifício, tivesse sofrido danos bastantes, cuja reparação tivesse atrasado a construção. Também em 1755 morre o arquiteto Tamossi, vítima de uma queda de um andaime. A sua substituição por Giácomo Azzolini foi rápida, mas o fato não deve ter igualmente deixado de atrasar os trabalhos. Podemos assim conjecturar que, tendo chegado a Coimbra na altura aprazada, com Tamossi, quando pensavam poder-se proceder à pintura dos tetos da Igreja, esta ainda estaria atrasada, e então Pasquale Parente teria ocupado o tempo que lhe ficara livre, pintando pequenas obras”*³⁴.

³³ António Moniz Corte-Real, “O Seminário do Bispo”, p. 183.

³⁴ Pedro Dias, “Pasquale Parente - Um pintor italiano em Coimbra no século XVIII”, p. 144-145.

O principal conjunto de obras de Pascoal Parente, concentra-se no interior da capela do seminário, entretanto podemos encontrar pinturas também no átrio do edifício assim como nos corredores e capelas adjacentes.

O corpo da nave principal da capela, em forma de um octógono irregular, sustenta, através de seus frescos, o grande conjunto de pinturas de teto do seminário (**Imagem 12**), formado por uma cúpula levemente abobadada e rematada pelo lanternim central. No tambor da cúpula encontram-se quatro janelas que completam a luz recebida do lanternim. Nessa mesma estrutura que acompanha a forma octogonal da capela, em cada um dos quatro chanfros, encontramos uma composição em perspectiva imitando uma estátua sob falsa cavidade, ladeada por colunas de mármore policromado embebidas na parede e por pilastras decoradas por ramalhetes. Ao observar esta composição, torna-se mais claro a influência, já referida por Giuseppina Raggi, do trabalho de Pasquale Parente em relação aos grandes mestres emilianos. Segundo a historiadora: "*As soluções dos mestres bolonheses apresentam formas mais tectônicas, em que o elemento arquitetônico unido ao fingimento de nichos com esculturas alegóricas recupera a prioridade e se torna a modalidade*

*constante para a decoração de fachadas ritmadas por pilares ou colunas que dividem a superfície em faixas altas e estreitas*³⁵.

Ainda no tambor, em um dos lados do octógono, designadamente aquele que se encontra sob a entrada capela, há uma interessante balaustrada em perspectiva com a imagem de um frade que observa de frente a realização da cerimônia na capela.

O tema da pintura no teto da nave principal é a Coroação da Virgem Maria. A Coroação da Virgem, e ainda outra efígie mariana, a Assunção da Virgem, são frequentemente objeto de confusão entre os observadores, pois podem parecer tratar da mesma narrativa. O tema da Assunção materializa na arte a crença de que a Virgem Maria, ao concluir o curso de sua vida terrena, teria subido aos céus com o seu corpo e alma unidos. Já nos céus, Maria teria sido coroada em sua majestade, a rainha do céu. Apesar da conexão, as origens do culto também são diversas: a representação da Assunção da Virgem está ligado a uma matriz italiana, enquanto o Coroamento tem origem na arte francesa do século XII³⁶.

O conjunto de imagens do teto pode ser dividido em quatro planos. A imagem da Virgem encontra-se no plano localizado mais próximo ao altar, e supostamente deveria ser lido imediatamente à

³⁵ Giuseppina Raggi, "O jardim dos encantamentos: pinturas de fundais e 'falsos' interiores na obra de Pascoal Parente e Niccoló Nasoni", *II Congresso Internacional de História da Arte*, coord.: Maria Luisa Garcia Fernandes, José Carlos Meneses Rodrigues, José Manuel Tedim, Almedina, Coimbra, Novembro de 2004, p. 401.

³⁶ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Presses Universitaires de France, Paris, 1955, tome II, p. 622.

entrada do templo, entretanto a multidão de figuras camufla essa representação. Com um olhar mais atento, vemos Maria subindo aos céus guiada pelo Espírito Santo e coroada por Deus Pai, que aparece à sua direita. A cena é composta ainda por uma infinidade de anjos, serafins, querubins e santos, que, apesar do anacronismo, acompanham a cerimônia de coroação. Parente utiliza-se das nuvens para criar um efeito de perspectiva à direção celestial. A composição, vista como um todo é bastante harmoniosa. Entretanto, se nos atermos aos detalhes, é notável a carência técnica do artista. Percebe-se a dificuldade em desenhar partes anatômicas do corpo, como braços e pernas. Falhas no tratamento da proporção dos corpos humanos são frequentes. Verifica-se também uma certa falta de harmonia e leveza na tentativa de dar um ar mais vívido aos panejamentos.

Na cabeceira da capela (**Imagem 13**), encontramos outra pintura de teto executada por Pascoal Parente. É uma composição de orientação circular sob a estrutura abobadada, rematada por pendentives em cada uma das suas quatro extremidades. Predominantemente em tons de ocre, a pintura é composta por motivos arquitetônicos em perspectiva que tendem a reforçar a concavidade da abóbada. Ao centro, um falso óculo é adornada pela representação do Espírito Santo. Cada um dos pendentives laterais do altar-mor é ornado com medalhões onde são afiguradas as imagens

dos evangelistas: São João, São Marcos, São Mateus e São Lucas. Essa parte da pintura encontra-se em adiantado estado de degradação e quase não se reconhecem os desenhos.

Numa sala contígua à cabeceira da capela, hoje usada para guardar os paramentos litúrgicos, encontramos outra pintura de teto a fresco extremamente deteriorada e reduzida a área central. Apresenta também motivos puramente arquitetônicos e ornamentais, assumidamente em estilo rococó.

Três pinturas em telas usadas como modelos para as pinturas do teto do corpo da nave, decoram a sacristia, acessível pela porta que se encontra do lado esquerdo da cabeceira da capela. Ainda nos altares laterais, aqueles que sustentam as imagens em madeira da Virgem e de São José, de autoria do napolitano Januário Vassalo, é possível reconhecer a paleta de Pascoal Parente na representação dos ramalhetes laterais paralelos às colunas em mármore negro.

Igualmente nas adjacências do seminário, encontramos um painel em perspectiva (**Imagem 14**) já bem explorado em trabalhos anteriores por Giuseppina Raggi³⁷. Essa pintura, designada pela historiadora de "fundal"³⁸ localiza-se no final do corredor poente e

³⁷ Giuseppina Raggi, "O jardim dos encantamentos: pinturas de fundais e 'falsos' interiores na obra de Pascoal Parente e Niccoló Nasoni", pp. 399-420 & Giuseppina Raggi, "Pinturas de fundais e falsos interiores – decorações pictóricas integrais de Pasquale Parente", pp. 112-113.

³⁸ Giuseppina Raggi, "O jardim dos encantamentos: pinturas de fundais e 'falsos' interiores na obra de Pascoal Parente e Niccoló Nasoni", pp. 399-420 & Giuseppina Raggi, "Pinturas de fundais e falsos interiores – decorações pictóricas integrais de Pasquale Parente", pp. 112-113.

ocupa exatamente o espaço correspondente ao tramo da parede. Corresponde a uma representação cenográfica de arquitetura de fingimento. A composição é formada por vários planos interpostos. No primeiro deles vê-se uma escadaria de três lanços aberta em direção a uma série de serlianas que repetem-se continuamente.

04. Igreja de Santo António dos Olivais, Coimbra

A igreja de Santo António dos Olivais está localizada no cimo da colina do mesmo nome, no concelho de Coimbra. Apesar de ter sido totalmente reconstruída no século XVIII, a história desta igreja reporta-nos aos inícios do século XIII³⁹ e à vida do próprio santo português.

Na primeira metade do século XVIII foram realizadas grandes obras de modificação e a igreja ganhou uma feição barroca. Essas modificações são contemporâneas à presença de Pascoal Parente em Coimbra, das quais são de sua autoria, a tela do retábulo da capela-mor, uma pintura num dos vestíbulos da igreja e a bela tela na sacristia do templo.

O belo retábulo mor da igreja de Santo António dos Olivais, revestido em talha dourada, compõe a moldura de uma pintura em tela, representativa da imagem da Imaculada Conceição (**Imagem 15**), assinada por Pascoal Parente e datada de 1779. Salvo alguns

³⁹ Álvaro Duarte de Almeida e Duarte Belo, *Portugal Património: guia, inventário*, vol. III, Rio Mouro, 2007-2008, p. 219.

pormenores, a pintura é praticamente idêntica a outras tantas telas de mesmo tema, pintadas pelo artista. Num “jogo das diferenças”, encontraríamos por exemplo, desconformidade na posição de um ou de outro anjo e alguma subtil modificação da paleta de cores.

Na ante sala da sacristia, encontra-se outra tela de Pascoal Parente, assinada e datada de 1761. Desta vez, o tema surge inédito no reportório estudado do autor. Trata-se da imagem dos Mártires do Marrocos (**Imagem 16**).

A pintura ilustra a história dos cinco frades enviados por São Francisco de Assis a Marrocos em 1219, com o intuito de converter os muçulmanos daquelas terras ao cristianismo. Apesar de serem constantemente perseguidos em Marrocos, a fé que os movia fê-los corajosamente seguirem as suas pregações, mesmo diante de qualquer percalço. Certo dia, ao cruzaram-se com o Miramolim de Marrocos, insistiram importunamente na sua conversão ao cristianismo. Este então enfureceu-se, degolando-os com as suas próprias mãos, com a ajuda de uma cimitarra. Os restos mortais dos missionários foram então recolhidos e entregues ao infante D. Pedro, filho do rei D. Sancho I de Portugal. Sepultados na igreja de Santa Cruz, em Coimbra, a história dos frades comoveu e mobilizou fiéis e devotos, transformando os cinco religiosos em mártires. A coragem dos religiosos, testemunhada por Fernando de Bulhões (futuro Santo António), então cônego do mosteiro de Santa Cruz, fê-lo mudar de

hábito e ingressar na ordem franciscana⁴⁰. Assim como grande parte dos artistas que representaram este episódio, também Pascoal Parente narra o desfecho da disputa dos Mártires de Marrocos com o Miramolim. O cenário é ambíguo, do lado direito, a representação de um interior, supostamente o palácio do rei magrebino, de onde se avista a cidade através da abertura de um vão em arco. Do outro lado, numa cena exterior de ambiente de serenidade, vêem-se nuvens, flores e um frade em direta conexão com os anjos. Essa ambiguidade parece representar a passagem dos religiosos que, depois de muito se sacrificarem num plano terreno, alcançam, com seu martírio e morte, a glória nos céus. As figuras aparecem na cena em alinhamento horizontal. Seguindo a composição interior exterior, cercados pelos seus carrascos, os três mártires aguardam, em oração, o golpe final da cimitarra, enquanto duas cabeças, já separadas dos corpos, jazem no chão.

Esta relação de proximidade do tema da tela com a história de Portugal e particularmente com a vida do santo português justifica a presença da tela na igreja consagrada a Santo António. Assim também, faz sentido a presença da belíssima tela que ocupa o lugar central da sacristia da igreja de Santo António dos Olivais.

⁴⁰ Flávio Gonçalves, *A representação artística dos mártires do Marrocos – os mais antigos portugueses*, Ed. Maranus, Porto, 1963.

A sacristia da igreja de Santo António dos Olivais chama atenção a primeira vista pela sua grande beleza. Está estruturada como uma pequena igreja, com nave e capela-mor. A “nave” da sacristia possui decoração em talha dourada e teto em brutesco. A parede, ora é revestida por azulejos ora é adornada com pinturas como o teto. A “capela-mor” da sacristia possui decoração em fresco executada por Pascoal Parente, possivelmente executada em 1779⁴¹. A obra possui grade semelhança com a pintura do teto da portaria da Igreja de São Vicente de Fora, atribuída a Vincenzo Bacherelli, tanto na escolha das cores utilizadas, quanto na composição dos elementos decorativos. A pintura cobre todo o teto em abóbada de berço e estende-se até meia parede. Quatro singelas cabeças de anjinhos a imitar esculturas, emergem do teto e encontram-se no centro da composição. Nas laterais, Parente pintou belas arcadas de mármore. No meio de cada um dos arcos, cabecinhas aladas, também a imitar escultura, rodeadas por ramalhetes e motivos rococó completa a cena.

No altar-mor da sacristia, encontra-se ainda uma pintura em óleo sobre tela representando Santo António a tomar o hábito **(Imagem 17)**, assinada e datada de 1782. Apresenta-se como uma dos mais belos e mais bem conservados trabalhos de Pascoal

⁴¹ Vítor Manuel Guerra dos Reis, “O rapto do observador, Invenção, Representação e Percepção do espaço celestial na pintura de tetos do século XVIII”, *Tese de Doutoramento apresentada a Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa*, 2006, apêndice, p. 45.

Parente. Divide-se em três planos marcados. Do lado esquerdo, um grupo de franciscanos, descalços, cobrem o santo com as vestes da sua nova ordenação. Do lado direito, os cônegos regrantes, membros da antiga ordem de Fernando de Bulhões, entregam-no a sua nova congregação, um deles carrega o antigo hábito do monge. No centro, São Francisco recebe seu hábito, ajoelhado, com as mãos em prece. Os três planos são marcados por duas estruturas em arco nas laterais e o móvel no centro da tela.

Nesta obra, Pascoal Parente nota-se uma preocupação especial com o cenário. Ele teve especial cuidado com cada um dos detalhes, que se apresentam em harmonia. No piso, em azul e branco, Pascoal Parente utilizou-se do quadriculado para criar um bonito efeito de luz e perspectiva.

05. Mosteiro de Tibães, Braga

O Mosteiro de Tibães, localizado na freguesia de Mire de Tibães, conselho de Braga, foi fundado em finais do século XI, sob a égide da regra monástica de São Bento. Hoje o antigo edifício está classificado como Imóvel de Interesse Público, na tutela do Estado Português, assim como todo o espólio artístico a ele pertencente.

Parte integrante deste espólio, o conjunto das quatro pinturas em tela da sacristia da igreja do Mosteiro foram executadas por

Pascoal Parente no ano de 1763, tendo como referência a legenda inscrita na extremidade inferior de uma das pinturas.

Edificada no triênio de 1680-1683, sacristia da igreja do Mosteiro de Tibães, foi profundamente remodelada na segunda metade do século XVIII, época da presença de Parente em Portugal. Foi neste contexto que o pintor executou as belas telas que hoje decoram o interior na sacristia. Apresentando grandes dimensões, as pinturas são votivas aos quatro evangelistas, encontrando-se, três na parede do lado direito do cômodo, exibindo respectivamente, São Mateus, São Marcos e São Lucas, e ainda, uma outra acima da porta de entrada principal, exibindo São João.

São Mateus, apóstolo e evangelista, foi, por profissão, coletor de impostos no Império Romano. Diz-se que estava um dia sentado exercendo seu ofício quando Jesus lhe disse: "Segue-me". São Mateus despediu-se dos seus, oferecendo-lhes um repasto, e seguiu Jesus para sempre. Foi autor do primeiro evangelho e supõe-se que pregou na Palestina, Etiópia e entre os Partos, onde padeceu martírio⁴².

Parente pintou São Mateus Evangelista (**Imagem 18**) como um jovem de longa barba e cabelos escuros. Com uma das mãos ele segura o evangelho e com a outra, ele aponta, olhando para o observador, um outro exemplar do seu livro. Ladeando o evangelista,

⁴² Jorge Campos Tavares, *Dicionário de Santos*, Lello Editores, Porto, 2001, p. 107.

assentes sobre as nuvens, dois querubins e um anjo. O céu tem tons de azul, interrompido por nuvens em castanho, carregadas. As vestes dos personagens apresentam tons de vermelho vivo e azul suave. As pinceladas são suaves e esfumadas, exibindo tênues contornos, característica de todas as obras desse conjunto, assim como do acervo do artista de forma geral.

São Marcos (**Imagem 19**) foi representado como um homem de uma certa idade, de barbas e cabelos grisalhos. Olhar voltado para os céus, tem em suas mãos o seu livro. Três querubins integram a cena, composta também pelo animal que é o principal atributo do evangelista, o leão, alegoria ao princípio de seu evangelho, onde fala a voz que clama no deserto (São João Batista), que é assim identificada como o rugido do leão. O manto que envolve o santo, em azul-cobalto, domina toda a sensação cromática da pintura.

São Lucas, judeu helenizado de Antioquia, fez vida apostólica pregando o evangelho na Grécia e no Egito. Era médico por profissão, sendo também-lhe atribuída a função de pintor-retratista. Pascoal Parente representou São Lucas (**Imagem 20**) a pintar o retrato da Virgem com o menino. Acompanhando-o, além dos habituais querubins, o animal que o santo, o boi. O evangelista cobre-se de vestimentas cor-de-laranja e azul.

A imagem de São João (**Imagem 21**) exhibe uma certa tensão representada através de seus gestos. Com uma das mãos, segura a

pena que utiliza para escrever o livro, possivelmente o Apocalipse. A expressão de seus olhos, voltados para o céu, como se estivesse tendo uma visão, é potencializada pelo movimento da outra mão, que tende como num instinto de proteção de algo vindo de cima. Dois querubins ladeiam São João. Um anjo segura o tinteiro que o evangelista utiliza para escrever o livro e aos seus pés o pintor representou a águia, o atributo mais utilizado nas representações de São João Evangelista.

06. Capela Nossa Senhora da Esperança, Sátão

Situada no interior beirão português, nas proximidades da vila de Sátão, esta capela abriga um dos mais extraordinários exemplos da obra de Pascoal Parente. Foi a primeira encomenda realizada pelo pintor após ter deixado a cidade de Coimbra para trabalhar na região das beiras. Esta capela foi também assunto de diversos artigos e do mesmo modo, tema de um livro: *A Capela de Nossa Senhora da Esperança – A obra de arte total num depoimento de fé, de Maria de Fátima Eusébio*⁴³. Não é de se admirar. Concordariam aqueles que tivesse a oportunidade de visitar o templo e contemplar toda a sua riqueza nas vertentes da arquitetura, talha, azulejaria e pintura, permitindo-nos compreender as diferentes vertentes e linguagens utilizadas como meio de capturar a sacra comoção do fiel.

⁴³ Maria de Fátima Eusébio, *A Capela de Nossa Senhora da Esperança – A obra de arte total num depoimento de fé*, Fundação Mariana Seixas, Viseu, 2006.

A capela, construída na primeira metade do século XVIII teve como mecenas o Cônego Luís Bandeira Galvão, falecido em 1776 e sepultado na capela, em frente ao altar-mor⁴⁴. É um templo de regulares dimensões, de traça setecentista, típica do barroco provincial beirão⁴⁵.

As pinturas de Pascoal Parente encontram-se no nártex, teto do corpo da nave, intradorso do arco cruzeiro e no espaço das paredes laterais limitado entre o lambril de azulejos e a cornija. O pintor pode neste trabalho demonstrar com maestria a sua capacidade de adaptar-se às mais diversas modalidades de execução pictórica, já que a paleta de Parente pode ser observada sob a forma de frescos (nártex), de pintura em madeira ripada (teto da nave), de pintura em madeira entelada (estrutura parietal da nave) ou de pintura executada diretamente sobre o granito (intradorso do arco cruzeiro).

As pinturas do nártex foram recentemente restauradas e muito se perdeu do original. Tanto o teto como as laterais da porta principal da capela recebem adornos. No teto encontramos falsas arquiteturas combinadas com esculturas em fingimento do tipo *trompe l'oeil*. Combinados a esses elementos, motivos conchados rococó e estilização vegetalista típicas do traço do artista. Nas laterais porta do

⁴⁴ Maria de Fátima Eusébio, *A Capela de Nossa Senhora da Esperança – A obra de arte total num depoimento de fé*.

⁴⁵ Pedro Dias, "As obras de Pasquale Parente na Beira Alta", p. 3.

templo, anjinhos seguram uma tabuleta onde lê-se: DOMINUS TECUM (lado direito) e AVE MARIA GRATIA PLENA (lado esquerdo).

No teto da capela, em abóbada de berço, a pintura central em quadratura é alusiva ao tema da Virgem Coroada (**Imagem 22**), que aqui aparece com o menino no colo. Sentada sobre as nuvens, Maria em sua indumentária branca e azul, apresenta-se cercada por um grande número de anjinhos. Elementos arquitetônicos representados por mísulas, concheados, arabescos vegetalistas e festões rodeiam toda esta estrutura, dando lugar somente a dois medalhões, nas extremidades longitudinais, que apresentam inscrições bíblicas em latim, traduzidas como: *Olha para o céu e conta as estrelas, se puderes* (Gênesis, 15:5) e *Os estrangeiros, e Tiro, e o povo dos etíopes, estes estiveram lá* (Salmo 87:4)⁴⁶.

Pouco acima da cornija, num outro plano decorativo, em ambos os lados, encontram-se duas balaustradas ilusionistas mediadas por pórticos ostentosos, ladeados por colunas de cor azul e encerrados em frontões quebrados. As partes internas dos pórticos são guarnecidas pelas alegorias das virtudes teologais da fé e da caridade, que podem ser decifradas através dos rótulos com inscrições latinas que encontram-se sob elas.

⁴⁶ Maria de Fátima Eusébio, *A Capela de Nossa Senhora da Esperança – A obra de arte total num depoimento de fé*, p. 136.

Nas paredes laterais da capela foram pintados oito nichos em trompe l'oeil, quatro de cada lado, alternados pelas verdadeiras janelas, do lado direito e por falsas janelas do lado esquerdo. Em quatro dos oito nichos, Pascoal Parente pintou as virtudes cardeais da Temperança, Justiça (**Imagem 23**), Fortaleza e Prudência. De acordo com a Igreja, estas quatro virtudes cardeais são os pilares das outras virtudes humanas. O conceito teológico dessas virtudes foi inicialmente derivado da filosofia de Platão e adaptado por Santo Ambrósio, Santo Agostinho e São Tomás de Aquino⁴⁷.

Para a Igreja, as virtudes são perfeições habituais e estáveis da inteligência humana, que regulam nossos atos, ordenam as nossas paixões e a nossa conduta segundo a razão e a fé. Pascoal Parente complementou as alegorias pintadas nas paredes da igreja com as inscrições referentes às suas qualificações da seguinte forma:

Virtude	Inscrição em latim	Tradução
Temperança	IN SANTIFICOTIONE CVM SOBRITATA	Na santificação com sobriedade.
Justiça	IVSTITIA ET PAS OSCOLATA SVNT	A justiça e a paz beijam-se.
Prudência	A DINVENTEAM PRVDENTIA SVA	Encontrou-a na sua prudência.

⁴⁷ Jean Yves-Lacoste, *Dicionário Crítico de Teologia*, Edições Loyola & Paulinas, São Paulo, 2004.

Fortaleza	IN PROTECSIION (?) FORTIT VDINIS	Os seus grilhões são para ti uma proteção de fortaleza.⁴⁸
------------------	---	---

Nas paredes que flanqueiam a porta de entrada na nave da capela, encontramos duas pinturas também em quadratura caracterizadas por dois *putti* voantes de cada lado que carregam tabuletas com as respectivas mensagens: *INTROIBO IN DOMVM TVAM* – Entrarei na tua Casa e *ADORABO AD TEMLLVM SANCTUM TVVM* – Adorarei no Teu Santo templo.

Ainda na nave, meio de dois dos nichos parietais, um anjinho carrega uma cartela que dá a notícia da autoria e data da obra: PASCOAL IOZÉ PARENTE A PINTOV NO ANO DE 1763 (**Imagem 25**).

O coro alto da capela também adornado por pintura em perspectiva, apresenta em seu centro, um falso óculo, sustentado por mísulas dispostas radialmente, onde pairam três anjinhos portadores de uma espécie de pergaminho com a seguinte mensagem: *LAVDATE DOMINVM IN CHORDIS & ORGANO* – Louvai o Senhor com cordas e órgão. (Salmo 150:4)⁴⁹. O óculo central é ladeado por uma falsa fachada composta por janelas, entablamentos e colunas de fuste azul. Mediando as janelas, dois elegantes pedestais, suportados por atlantes. Assentados sobre eles, duas figuras femininas pintadas

⁴⁸ Maria de Fátima Eusébio, *A Capela de Nossa Senhora da Esperança – A obra de arte total num depoimento de fé*, p. 133.

⁴⁹ Maria de Fátima Eusébio, *A Capela de Nossa Senhora da Esperança – A obra de arte total num depoimento de fé*, p. 137.

como se fossem esculturas. Também na parede de fundo, Pascoal Parente pintou uma escada de quatro lanços e um patamar, devidamente rematada por corrimões, balaustrada e pináculos.

07. Igreja do Carmo de Viseu, Viseu

Com o objetivo de servir à Ordem Terceira do Carmo de Viseu, formada por antigos membros diocesanos da Ordem de São Francisco, a Igreja do Carmo de Viseu foi construída entre os anos de 1733 e 1738. Entretanto, somente na segunda metade do século XVIII, a igreja foi guarnecida de vários trabalhos decorativos, entre eles, as pinturas de Pascoal Parente, que encontram-se no teto do corpo e da capela-mor.

A igreja, de nave única, prolonga-se sob um teto de madeira, elevado em forma de abóbada de berço. Há ali intervenções de no mínimo mais dois artífices, que seguiram a matriz do trabalho de pintura iniciado Pascoal Parente. É interessante notar que eles provavelmente guiaram-se pelo modelo original do artista napolitano, auto representando-se em meio as outras figuras, através de cartelas que davam notícia da autoria, data e notas sobre a encomenda.

O tema central do teto, em quadratura, é Nossa Senhora do Carmo e o Purgatório (**Imagem 26**). No alto da quadratura, a Virgem, suspensa sobre as nuvens é coroada por um anjo. Sob ela, uma multidão de outros anjinhos e querubins completam a cena,

misturados às nuvens. Na parte inferior, o artista retratou o purgatório com várias almas envoltas em chamas em atitude suplicante ante virgem. A escolha da representação do tema do purgatório pelo artista manifesta a popularidade e a multiplicação das evocações ao culto das almas nos séculos XVII e XVIII⁵⁰. Este tema caiu no domínio da arte popular em Portugal, em virtude da reafirmação em 1563, durante o Concílio de Trento, da existência do Purgatório, dogma que os protestantes haviam negado. *O valor catequético dos quadros do Purgatório permitiu, até que, as autoridades eclesiásticas não levantassem objeções aos corpos nus femininos desenhados no meio das chamas.*⁵¹

Circundando a quadratura central, Pascoal Parente pintou estruturas de arquitetura de fingimento, constituídas por decorações em estilo rococó, delimitadas por faixas horizontais e verticais predominantemente nos tons azuis e vermelho (**Imagem 27**). A disposição desses elementos fez com que o plano de fundo enaltecasse ainda mais a concavidade da abóbada em madeira.

Ainda seguindo o eixo do teto, próximo a entrada do templo, dois anjinhos carregam o escudo da Venerável Ordem Terceira do Carmo. Logo abaixo do escudo, próximo a imagem central do teto,

⁵⁰ Carlos A. Moreira de Azevedo, *Iconografia Religiosa, Dicionário de História Religiosa*, Círculo de Leitores SA e Centro de Estudos da Universidade Católica Portuguesa, Rio Mouro, 2001, p. 410.

⁵¹ Flávio Gonçalves, *Breve ensaio sobre a iconografia da pintura religiosa em Portugal*, Lisboa, 1973, p. 18.

uma plaqueta estilizada trás a inscrição *AVE MARIA CARMELITARUM MATER REGINA CELI PORTE PARADISI*, que pode ser traduzido como “Ave Maria Carmelita, mãe do céu, rainha do portão do paraíso”.

Nas colaterais do teto, encontram-se duas balaustradas elaboradas com perfeição, interrompidas ao meio por dois anjos que seguram um medalhão contendo a representação da passagem da vida milagrosa dos Profetas Eliseu e Elias.⁵² Também decoradas por motivos tipicamente rocailes, encerrando as balaustradas, encontram-se quatro grandes volutas, uma de cada lado, onde repousam quatro anjos de excelente concepção. Nas quatro extremidades da parte do teto pintada por Parente, foram ainda representadas as virtudes teologais: fé, esperança e caridade.

Pascoal Parente se auto representou no teto da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Viseu (**Imagem 28**). O pintor pode ser visto na lateral esquerda da nave, sob um manto vermelho, carregando um letreiro onde lê-se a seguinte inscrição:

PASCHALIS JOSE

PHUS NEMPE

PARENTE VOCATUS

CORVATI PINXIT

⁵² Pedro Dias, “As obras de Pasquale Parente na Beira Alta”, *Estudos Italianos em Portugal*, Lisboa, 1976, n. 38, p. 11.

FORNICIS HUIUS OPUS

ANNO DNI 1763

Na capela-mor (**Imagem 29**), o artista pintou uma de suas melhores obras relativamente à arquitetura *trompe l'oeil*, constituída por uma estrutura de base circular. O cume da abóbada, guarnecido pela base dourada do lustre é concêntrico a mais dois planos orientados. O primeiro deles é formado por panos triangulares também decorados ao estilo rococó. Num segundo plano, alternam-se nicho e varandins que apoiam elegantes colunetas em mármore fingido. Nos nichos, alternadamente, foram pintadas as alegorias das virtudes cardeais: Prudência, Justiça, Fortaleza e Temperança.

Em relação à encomenda da obra feita por Pascoal Parente para a Igreja da Ordem Terceira do Carmo em Viseu, foi encontrada por Alexandre Alves, uma escritura de contrato celebrada entre as partes antes da feitura da obra. Segue abaixo transcrito o documento, de acordo com o que foi publicado por Alves:⁵³

"Em nome de Deus amen Saybão quantos este publico Instrumento de escriptura de contrato e obrigação como em direyto melhor haja lugar vierem que no anno de nascimento do Senhor Jesus Christo de mil setecentos e sesenta e sinco annos aos dous dias do mês de Junho do dito anno nesta Cidade de Viseu e Casa do despacho da

⁵³ Alexandre Alves, *Artistas e Artífices nas dioceses de Lamego e Viseu*, Governo Civil do Distrito de Viseu, Viseu, 2001, vol. II, p. 348.

Veneravel ordem terceyra de Nossa Senhora de Monte Carmo aonde eu Tabalião ao diante nominado vim estando ahy presente o muito Reverendo Doutor João Cardoso Pereyra Castello Conego na cathedral desta cidade e prior desta venerável ordem, e mais Irmãos da meza della ao diante assinados, e bem assim estava presente Paschoal Joze Parente Mestre Pintor assistente de presente nesta cidade, pessoas conhecidas de mim Tabalião que dou fee serem os mesmos aquy nomiados logo ahy por elles ditos Reverendo Prior e mais Irmãos da mesa foy dito em minha presença e das testemunhas ao diante nomiadas e asinadas que elles tinhas ajustado com o dito Paschoal Joze Parente a pintura do teto da Igreja desta venerável ordem the a cornija della in Clusive, cuja pintura havia de ser de Prespetiva na forma do risco que apresentou nesta mesma meza, executado com o primor da Arte e com tintas finas, e a cornija de Pedra fingida, que com Responda com a prefeyção da obra da prespetiva, pello presso de Coatro centos mil Reis que esta mesa se obriga a darlhe em tres pagamentos a saber cem mil Reis no principio da obra, cem no meyo, e os duentos no fim depois de descuberta a obra, vista e examinada se está na forma do Risco; e que nesta forma se obrigavão a darlhe satisfaçam a este ajusta pellos Rendimentos desta venerave ordem; E logo pello dito Paschoal Joze Parente foy dito em minha presenssa e das ditas testemunhas que elle se obrigava a executar o dito Risco, e fazer a dita pintura de prespetiva na forma asima declarada e senão apartará della em coanto a nam completar, ao que obrigava sua

peessoa e bens, o que aceytaram o dito Prior e Irmãos da mesa; e em fee E testemunho de verdade outorgarão ser feyta escriptura nesta notta no coal eu Tabalião a Iansey por me ser distribuída pello distrebuidor Doutor Antonio dos Santos Cardoso como me constou por bilhete feyto e asinado por elle do coal seu theor he o seguinte "A folhas sesent e sete verso do Livro tem o Tabalião Jose Coelho de Gouvea a escriptura de contrato e ajuste que faz a mesa da ordem terceyra de Nossa Senhora do Carmo desta cidade com Paschoal Joze Parente Estrangeiro a assistente presentemente nesta Cidade a Respeito da Pintura da Igreja da dita ordem, Viseu primeyro de Junho de mil setecentos sesenta e sinco "Santos Cardoso" e não se continha mais no dito bilhete que fica em meu poder a que me Reporto e a tudo forão testemunhas presentes Jose de Almeyda chamador desta Veneravel ordem e Luis Rodrigues da Costa Barbeyro desta Cidade pesoas conhecidas e mim Tabalião de que dou fee que aquy asinaarão com os sobreditos tudo depois desta lhe ser lida e declarada por mim Tabalião Joseph Coelho Gouvea que escrevy e asiney". (Seguem assinaturas)⁵⁴.

08. Mosteiro de Santa Maria, Salzedas

Localizado na freguesia de Salzedas, concelho de Tarouca, o Mosteiro de Santa Maria de Salzedas, foi fundado no século XII sob a égide e o financiamento de D. Teresa Afonso, esposa de Egas Moniz,

⁵⁴ Alexandre Alves, *Artistas e Artífices nas dioceses de Lamego e Viseu*, p. 348.

assim como o financiamento do próprio monarca na época, D. Afonso Henriques.

A edificação do complexo iniciou-se em 1168, tendo, logo após sido entregue à Ordem de Cister. Chegou a ser um dos maiores e mais ricos mosteiros de Portugal, detentor de uma notável biblioteca. Sofreu obras de ampliação nos séculos XVI, XVII, mas foi sobretudo no século XVIII, que o mosteiro passou por um período de grande prosperidade e o edifício foi quase que totalmente reconstruído.

A sua igreja é o segundo maior templo cisterciense em Portugal, ficando atrás somente da igreja do Mosteiro de Alcobaça. É uma igreja de três naves de quatro tramos. As naves laterais possuem, cada uma delas, quatro altares. Existem ainda outros altares distribuídos pelas paredes do transepto da igreja. A maioria desses altares é adornada com diversas pinturas feitas em óleo sobre tela.

A atribuição da autoria destas pinturas é assunto de debate entre os especialistas. Entretanto, nomeadamente em relação as oito telas das naves laterais, as telas localizadas nas paredes do transepto e à grande tela do altar-mor da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Salzedas, cinco delas podem ser facilmente atribuídas a Pascoal Parente, em decorrência das características apresentadas e da assinatura correspondente em uma delas. São elas: São Bernardo, Santa Umbelina, São Bento, Imaculada Conceição e Ascensão da

Virgem. Também fazem parte do acervo do Mosteiro de Salzedas duas telas pintadas por Pascoal Parente votivas à Sagrada Família, assinada e datada de 1764⁵⁵, e à Santa Ceia, assinada e datada de 1764⁵⁶. Ambas encontram-se atualmente em restauro e por essa razão não puderam ser analisadas.

Assim também, as outras telas da igreja do mosteiro, aquelas que levantam dúvidas em relação a problemas de atribuição do autor, serão também analisadas, levando em conta as dúvidas imputadas a essas obras.

Localizada na primeira capela da nave lateral direita da igreja, repousa uma tela alusiva a São Bernardo de Claraval (**Imagem 30**), fundador da Ordem de Cister, regra seguida pelos monges do cenóbio na época da execução da pintura. Nesta tela, o santo é figurado de acordo com os seus atributos habituais, vestido com o seu hábito branco cisterciense e com a cabeça devidamente tonsurada. São Bernardo carrega em sua mão esquerda o báculo e aos seus pés, vê-se a mitra apoiada pelas mãos de um anjo. A mitra representada aos pés de São Bernardo é recorrente na representação iconográfica do santo e simboliza renúncia por humildade ao episcopado de Reims, oferecido a ele⁵⁷. Acompanham São Bernardo na cena, além do anjo

⁵⁵ Pedro Dias, "As obras de Pasquale Parente na Beira Alta", p. 7.

⁵⁶ António José Ferreira Seixeira, *Mosteiro de Santa Maria de Salzedas*, Salzedas, 2010, p. 50.

⁵⁷ António José de Almeida O. P., "O Iconólogo detective: a descoberta de aproveitamentos iconográficos na ilustração de livros impressos em França e na sua interpretação na Península Ibérica nos séculos XV e XVI e as dificuldades

que segura a mitra, mas um querubim e duas cabecinhas aladas, postas no alto da pintura. O fundo é em castanho, como um emaranhado de nuvens escuras. Pode-se, entretanto distinguir duas colunas meias-colunas ao fundo, exibindo o razoável domínio do pintor sobre as regras do desenho. Na parte inferior da tela, apesar de pouco visível podemos distinguir a inscrição "Bernard" e ainda as iniciais do pintor "PP".

Ainda na nave lateral direita do templo, na quinta e última capela da nave, anterior ao altar-mor, encontra-se uma tela com a imagem de Santa Umbelina (**Imagem 31**). Nesta pintura é possível identificar uma legenda na parte inferior da tela onde Lê-se: "S. Umbelina". Também pertencente à Ordem de Cister, a irmã de São Bernardo é exibida de joelhos, com as mãos pousados sobre o seu coração e exibindo um olhar comovido frente à imagem de Cristo na Cruz. A composição é suave e, apesar da habitual repetição da fórmula – querubins, cabecinhas aladas e nuvens – Parente empenhou-se no desenho do cenário, acrescentando a cena o móvel onde repousa o crucifixo, uma almofada e uma peça de tecido.

A nave lateral esquerda da igreja, assente sobre o quinto altar, guarda uma tela com a imagem de São Bento (**Imagem 32**) em oração. A imagem faz referência a um dos cunhos da expressão emblemática que sintetiza o modo de viver dos monges beneditinos

levantadas na sua interpretação", *Revista da Faculdade de Letras, Porto, 2004, I série, vol. III, p. 172.*

"*Ora et Labora*". Classicamente representado, o santo ora ajoelhado em frente a uma pedra onde repousam um crucifixo e um livro. Ao lado de São Bento, um anjo segura um báculo com a mão esquerda. No chão, vê-se a mitra do santo, em sinal de humildade. O azul do céu, remete-nos a alvorada. No alto desta pintura, Parente também pintou três cabecinhas aladas.

Já nos referimos anteriormente às telas pintadas por Pascoal Parente retratando a Imaculada Conceição. Dentre estas telas encontra-se um exemplar no transepto da igreja, situado na parede nascente do lado norte. Esta obra (**Imagem 33**), no entanto, apresenta alguns pormenores que a diferem das outras já abordadas. Em Salzedas, Parente diminui consideravelmente o número de querubins e destaca o halo dourado que circunda a cabeça da virgem. A virgem, de mãos postas, olha para baixo em direção a um espelho que é segurado por um dos querubins. O espelho, dentro da iconografia mariana refere-se ao espírito de atribuição à virgem: "espelho sem mácula" (*especulum sine macula*), referência ao dogma da concepção cheia de graça de Maria⁵⁸.

Em 1976, em seu artigo sobre as obras de Pascoal Parente na Beira Alta, Pedro Dias⁵⁹ reclama o desaparecimento da tela do altar-mor da igreja do Mosteiro de Salzedas, da qual ele tinha notícia por

⁵⁸ Márcia Bonnet, "Representação da Imaculada Conceição na Imaginária Missioneira da Banda Oriental: questões Iconográficas", *Revista Pindorama*, Porto Alegre, s/ data.

⁵⁹ Pedro Dias, "As obras de Pasquale Parente na Beira Alta", p. 5.

meio de uma obra de Pinho Leal.⁶⁰ Por volta de 1993, o padre António José Ferreira Seixeira, responsável pela igreja, encontrou a tal tela enrolada em uma das dependências do cenóbio. Por ação do sacerdote, apesar de muito danificada, hoje ela guarnece o altar-mor da igreja do Mosteiro de Salzedas, sendo a obra de maiores dimensões (até hoje vista) atribuída a Pascoal Parente.

O tema desta tela é a Assunção da Virgem Maria (**Imagem 34**) e refere-se ao dogma proclamado pelo Papa Pio XII, em 1950: “A imaculada mãe de Deus, Maria sempre virgem, tendo acabado o tempo de sua vida terrestre, foi elevada em corpo e alma à glória celeste”⁶¹. Segundo a tradição oral, Maria teria morrido consumida pelo seu amor a Deus, na presença dos apóstolos, que a acompanharam desde o seu último suspiro. São Tomé foi o único dos apóstolos que não chegou a tempo para o sepultamento e portanto, suplicou aos demais que lhe permitissem ver Maria uma última vez. Os apóstolos, ao retirarem a pedra do túmulo, surpreenderam-se ao descobrir que o corpo da Virgem não estava lá, achando-se somente o lençol que a envolvera em seu sepultamento e algumas rosas que exalavam um suave perfume.

Apesar da dificuldade de se distinguir todos os personagens e elementos da cena, Parente dividiu a tela em dois planos:

⁶⁰ A obra citada por Pedro Dias é: Pinho Leal, “Salzedas”, *Portugal Antigo e Moderno – Dicionário*, Ed. Tavares Cardoso & irmão, Lisboa, 1890, vol. 8, p.373b.

⁶¹ Jean Yves-Lacoste, *Dicionário Crítico de Teologia*, Edições Loyola & Paulinas, São Paulo, 2004.

um superior, onde encontra-se a Virgem em Assunção assente sobre as nuvens e cercada de diversos anjinhos; no plano inferior, vemos os apóstolos, rodeando a sepultura no momento em que ela foi aberta. Este plano é o mais deteriorado. Há muitos outros elementos enriquecedores para a interpretação da narrativa que são imperceptíveis. A obra está assinada e datada de 1768.

O segundo altar do lado esquerdo da nave é adornado por uma pintura que faz referência as santas infantas de Portugal, D. Teresa e D. Sancha e D. Mafalda, apesar desta última não estar lá retratada (**Imagem 35**). Filhas de D. Dulce de Aragão e D. Sancho I de Portugal, o culto das princesas cisterciences tem início no século XII e sua história está ligada com a própria história do reino de Portugal. D. Teresa foi uma das fundadoras do Mosteiro do Lorvão, após a anulação papal de seu casamento com D. Afonso XI, de Castela. É conhecida pelo seu fervor religioso e pela caridade para com os pobres. Após sua morte, em 1250, o seu túmulo em Lorvão torna-se centro de peregrinações populares e a ela são atribuídas diversas curas milagrosas. D. Teresa foi beatificada em 1705.

Sua irmã, D. Mafalda, casou com o rei Henrique I de Castela quando este era ainda criança. Tendo o marido falecido dois anos após casamento, este não foi consumado, uma vez que o marido morreu ainda menos de idade. A infanta recolheu-se então no mosteiro cisterciense de Arouca e consagrou o resto de sua vida a

Deus. A beatificação de D. Mafalda ocorreu juntamente com a das irmãs, em 1705.

D. Sancha, após tomar posse da Vila de Alenquer, oferecida pelo pai, funda na cidade dois conventos, um franciscano e outro dominicano. Além destes, institui em Coimbra o mosteiro cisteciense de Santa Maria de Celas. Ali, a princesa toma o hábito e vive uma vida de oração até sua morte em 1229⁶².

Esta tela é muito semelhante a uma obra do pintor português André Gonçalves, pintada anos antes (1735) para a Igreja do Menino Deus em Lisboa. A tela de André Gonçalves teve como fonte iconográfica a gravura do flamengo Arnoldus van Westerhout⁶³. A diferença pontual entre as duas obras é que André Gonçalves retratou as três irmãs, enquanto na tela de Parente somente duas delas estão ali presentes. Também na sacristia do mosteiro de Lorvão, encontramos uma tela de autor desconhecido com o tema das santas portuguesas. Nesta tela, assim como na de André Gonçalves, as três irmãs estão representadas. O artista ainda optou por legendar cada uma delas, logo abaixo de suas imagens. Na tela de Lorvão, D. Mafalda e D. Teresa, assentes no chão são chamadas por D. Sancha que paira no ar, apontando serenamente o caminho dos céus às irmãs. No chão, vê-se duas coroas, simbolizando o desprezo das

⁶² Jorge Campos Tavares, *Dicionário de Santos*, Lello & Irmão Editores, Porto, 1990.

⁶³ José Alberto Gomes Machado, *André Gonçalves – Pintura do Barroco Português*, Editora Estampa, Lisboa, 1995, p. 196.

princesas em relação à corte e às questões materiais. Assim como o artista desconhecido de Lorvão, Pascoal Parente também pintou o chamado de D. Sancha, porém encaminhado somente a irmã Teresa. Nesta pintura vê-se também a coroa e o artista também incluiu um cetro no chão.

Observando esta tela sem atermo-nos dos detalhes, verificamos uma incrível semelhança à paleta de Pascoal Parente no que diz respeito a parte que corresponde aos corpos das santas. Entretanto, a composição do cenário, no que diz respeito a utilização de tons e a representação dos anjinhos, tanto aqueles que encontram-se sobre a cabeça das santas, quanto aquele que encontra-se ao lado de uma delas, não correspondem ao trabalho habitual do artista. Os desenhos dos elementos, com exceção, como já referido, dos corpos das santas, são disformes, sendo-os de difícil de distinção.

Encontram-se ainda nos altares laterais da igreja do mosteiro as telas: Santo António (**Imagem 36**), Sagrada Família (**Imagem 37**), *Ecce Agnus Dei* e *Ecce Homo*. Esta última está datada de 1782 e assinada por António Pinto. As outras, não tem qualquer referência de autoria, mas são normalmente atribuídas a Parente, apesar de muitos detalhes não corresponderem com o seu traço habitual. Os rostos representados na tela Santo António, quer o do santo, quer o do anjo, assim como o cenário, não parecem ter sido pintados por Parente. A tela Sagrada Família é de toda estranha ao trabalho do

artista. A tela *Ecce Agnus Dei*, também apresenta os mesmos problemas de atribuição da tela Santo António, na representação da fisionomia e do cenário.

A explicação para a questão de Salzedas, na nossa opinião, é de que estas telas – com exceção da tela *Ecce Homo*, assinada por outro artista e datada de época posterior a execução das obras de Parente na igreja do mosteiro – foram executadas pelo ateliê de Pascoal Parente, já que em linhas gerais, elas revelam os traços discriminatórios do pintor. Mesmo no século XVIII, as oficinas ainda adoptavam características artesanais, revelando o caráter da equipe de produção artística setecentista, onde haviam esquemas hierárquicos envolvendo aprendizes, oficiais e mestre. Possivelmente, para este trabalho, o ateliê teria sofrido uma interferência muito grande desses ajudantes, por uma impossibilidade qualquer do próprio mestre. Este encarregara-se de distribuir o desenho e executar as partes de maiores dimensões, como os corpos e o panejamento, e os ajudantes encarregaram-se de preencher os outros detalhes, tais como a fisionomia e cenário.

09. Solar dos Caiado Ferrão de Trevões, São João da Pesqueira

O construção do antigo solar da família Caiado Ferrão, localizado na freguesia de Trevões do concelho de São João da

Pesqueira, teve início em finais do século XVI e hoje é considerado imóvel de interesse público pelo IGESPAR – Instituto de Gestão do Património Arquitetónico e Arqueológico de Portugal. Inserida ao imóvel, a Capela de Nossa Senhora da Conceição, foi edificada no processo de ampliação de edifício datada de 1771 e atestada pela inscrição de Pascoal Parente no contexto de sua intervenção no local.

Parente foi o responsável por todo o conjunto da decoração interna da capela, tanto das paredes quanto do teto. É também de sua autoria, uma tela votiva a padroeira da capela: Imaculada Conceição. Nas estruturas murais do edifício, Pascoal Parente pintou, inseridas em nichos as alegorias da Justiça, da Fortaleza, da Prudência e da Temperança, novamente executadas como nas obras da Igreja do Carmo da Ordem Terceira de Viseu e da Capela de Nossa Senhora da Esperança de Sátão. O teto da capela foi adornado com uma pintura ilustrando Nossa Senhora da Conceição e o Arcanjo São Miguel.

10. Universidade de Coimbra, Coimbra.

A Universidade de Coimbra é uma das instituições acadêmicas mais antigas em operação na Europa, sendo sua fundação datada do século XIII. Hoje, a Universidade é um dos principais focos disseminadores de cultura na região, e sendo Coimbra a cidade que abarca a maioria dos trabalhos de Pascoal Parente em Portugal, não é

de admirar-se que a Universidade possua em seu espólio algumas obras de autoria do pintor.

Inserindo-se no âmbito da Universidade, a bela Capela de São Miguel, localiza-se no Pátio das Escolas, espaço que compreende os edifícios mais antigos da instituição. Em estilo Manuelino, a capela foi construída no início do século XVI, substituindo outra anterior, provavelmente datada do século XII.

Na sacristia da capela, encontramos uma das muitas telas que Parente pintou, votiva à Imaculada Conceição (**Imagem 38**). Esta obra reproduz as outras em quase todos os seus elementos: a Virgem de mãos postas, assente sobre as nuvens, acompanhada de anjos, com os pés a comprimir a cabeça de uma serpente sobre o globo terráqueo. O tema da Imaculada Conceição teve grande popularidade em Portugal, na militância da Contrarreforma, entretanto só foi solenemente definido como dogma pelo Papa Pio IX, em sua bula *Ineffabilis Deus* de 8 de Dezembro de 1854: "*Desde o primeiro instante de sua concepção, por graça e privilégio únicos do Deus todo-poderoso, a bem aventurada Virgem Maria foi, em consideração aos méritos do Cristo Jesus, salvador do gênero humano, preservada pura de toda mácula do pecado original*"⁶⁴. Mesmo antes da definição do dogma, D. João VI de Portugal, logo em fins de 1644, escolheu a

⁶⁴ Jean-Yves Lacoste, *Dicionário Crítico de Teologia*, p. 1094.

Virgem da Imaculada Conceição como padroeira do reino⁶⁵. Dada a importância e popularidade do culto, é fácil compreender o motivo de todas as encomendas e, conseqüentemente o número de cópias em que o artista empregou o tema.

A outra obra de Pascoal Parente integrante do espólio da Universidade de Coimbra tem como tema o Calvário de Cristo **(Imagem 39)**. Com este tema, há ainda mais duas telas pintadas por Pascoal Parente. Uma delas, integra o primeiro trabalho realizado pelo pintor em Portugal, a bandeira processional da igreja matriz de São Martinho do Bispo, povoação ribeirinha de Coimbra, datada de 1756. Há ainda uma outra tela na igreja de São Bartolomeu, em Coimbra, que deve ter sido pintada entre 1786 e 1788, dado o período em que as outras telas da mesma igreja foram executadas. Diferentemente das “Imaculadas Conceições” que Pascoal Parente costuma pintar, seus “Calvários” apresenta acentuadas diferenças, sendo difícil atribuí-las uma só matriz. Enquanto a tela de São Martinho do Bispo apresenta Cristo Crucificado acompanhado por anjos sobre um fundo azul celeste, na tela de São Bartolomeu, Parente optou por pintar Cristo só, em atitude de súplica num fundo intensamente castanho.

Na tela “Calvário” da Universidade de Coimbra, Pascoal Parente pintou Cristo na Cruz, acompanhado pela Virgem Maria e por São

⁶⁵ Flávio Gonçalves, *Breve ensaio sobre a iconografia da pintura religiosa em Portugal*, p. 17.

João Evangelista. A pintura apresenta fortes contrastes de vermelho e azul, revelado nas vestes de Maria e João Evangelista e sobre um fundo castanho representado por nuvens carregadas.

Hoje a tela encontra-se na sala da vice-reitoria da Universidade, tendo sido a pouco transferida da sacristia da capela de São Miguel, onde encontrava-se anteriormente.

11. Igreja de São Bartolomeu, Coimbra

Localizada na parte baixa da cidade de Coimbra, exatamente no topo sul da Praça do Comércio, a igreja de São Bartolomeu foi construída em 1756, sobre as ruínas de um antigo templo românico. De cunho barroco, igreja de uma só nave apresenta em seu interior, três obras de Pascoal Parente, como já no século XIX são noticiadas por Pinho Leal *“É de singela architectura não contendo cousa notável, a não ser três bellas pinturas de Paschoal Parente, que representam o suplício de São Bartholomeu, Jesus Christo Crucificado e a Annuniação de Nossa Senhora”*⁶⁶.

Fazendo referência ao seu padroeiro, encontra-se no templo, uma rebuscada pintura em tela representativa do Martírio de São Bartolomeu (**Imagem 40**). A obra, de grandes dimensões, é parte integrante do retábulo do altar-mor, adornado por talha dourada e colunas em mármore policromado. São Bartolomeu, segundo as

⁶⁶ Augusto Soares d’Azevedo Barbosa de Pinho Leal, *Portugal Antigo e Moderno*, p. 343.

recentes leituras dos estudiosos da Bíblia, era provavelmente Natanael, citado em passagens do livro sagrado católico. Foi discípulo de Cristo e teria pregado o cristianismo até à Índia⁶⁷. A tradição diz também que São Bartolomeu morreu por esfolamento em determinada localidade do Cáucaso. Esta é exatamente a passagem narrada na tela da Igreja de São Bartolomeu. O apóstolo foi retratado por Pascoal Parente ladeado por seus carrascos e preso a uma árvore ao ser esfolado. A obra chama atenção pela vivacidade das cores, utilizada como meio de expressão de dramatismo da cena. Apesar do esforço do artista no que diz respeito à execução da tela, vê-se nesta obra sinais pontuais de deficiência técnica sobretudo na representação do tórax do santo. Na lateral esquerda inferior da tela lê-se a inscrição: PASQUAL PARENTE PINXIT 1778.

Do lado direito da nave, uma singela Anunciação (**Imagem 41**), adorna as paredes cruas da igreja. A tela, também assinada e datada de 1776 exibe uma harmoniosa composição marcada pela serenidade expressada no rosto do virgem, que recebe a visita do anjo Gabriel com o anúncio a que ela seria mãe do Messias, Jesus Cristo. O anjo apresenta-se vestido com sua túnica branca oferecendo o ramalhete de lírios, símbolo de castidade, à virgem. Na parte superior da tela, outros anjos acompanham a cena. O cuidado com a representação é notório e bastante perceptível na formulação

⁶⁷ Rosa Giorgi, *Santos*, Ed. Electra, Barcelona, 2ª ed., 2003, p. 48.

dos panejamentos e do cenário, simples, porém, bem elaborado de acordo com o paradigma da época.

Esta obra tem como matriz, o modelo do pintor italiano Agostino Massuci, que convenientemente também serviu de base para um dos quadros do mosaico de Mattia Moretti⁶⁸, na capela de São João Batista da Igreja de São Roque, em Lisboa e ainda para outra tela de André Gonçalves, da capela de São Miguel do Seminário Maior de Coimbra.

Do lado esquerdo da nave, uma outra pintura em tela é atribuída a Pascoal Parente. O tema desta pintura é o Calvário **(Imagem 42)**. É uma tela crua, sem maiores efeitos cenográficos ou cromáticos. É uma obra bem diferente do Calvário que Pascoal Parente pintou para a Igreja Matriz de São Martinho do Bispo, onde há outros elementos cenográficos como os anjos, a cavalaria e a cidadela. O único elemento coincidente nas duas telas é a caveira ao pé da cruz, elemento simbólico do culto e devoção à Paixão de Cristo.⁶⁹ Sombria, da tela, quase toda em castanho, pouco se vê além do próprio corpo de Cristo, onde é incidido o único fixe de luz da cena. Não há data, nem assinatura perceptível na obra, mas

⁶⁸ José Alberto Gomes Machado, *André Gonçalves – Pintura do Barroco Português*, Editora Estampa, Lisboa, 1995, p. 166.

⁶⁹ Patrícia Roque de Almeida, "Apontamentos sobre a iconografia dos eremitas no azulejaria entre o Douro e o Minho", *Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património*, Porto, 2005, I série, vol. IV, p. 267.

possivelmente foi pintada em 1778, data da execução das outras duas telas encontradas na igreja.

12. Igreja do Recolhimento do Louriçal, Pombal

A Igreja do Recolhimento localiza-se na freguesia de Louriçal, concelho de Pombal e foi construída no século XVIII. Na sua origem, fazia parte de um complexo de recolhimento Teresiano. Ainda no século XVIII foi entregue à Companhia de Santa Úrsula, para o ministério do ensino. Apesar do título, ao longo dos anos, a “igreja”, já foi usada como escola, clube desportivo e rancho folclórico. Atualmente, serve como espaço de exposições temporárias e sede da Ordem Franciscana na cidade. O edifício está sob o foro da junta da freguesia, assim como seu espólio, que inclui uma pintura em óleo sobre tela assinada por Pascoal Parente e datada de 1777.

O tema da tela é A aparição da Virgem a São Simão de Stock **(Imagem 43)**. A tela relata a visão que São Simão de Stock teve da Virgem, entregando-lho o escapulário, símbolo da devoção da Ordem Carmelita. Na imagem, a Virgem coroada, com o menino no colo, paira sobre as nuvens. Ela está vestida com um hábito castanho e tem em seu peito, o brasão da Ordem do Carmo. O menino Jesus está coberto apenas com um pequeno manto branco. Ambos têm um grande nimbo dourado que cercam suas cabeças. Do lado direito da cena, São Simão de Stock, em posição de reverência, recebe das mãos da Virgem um pedaço de pano, como nas antigas referências

ao escapulário. Do lado direito da cena, vê-se os Profeta Elias e Eliseu, importantes figuras da Ordem do Carmo, numa referência ao arrebatamento do Profeta Elias numa carruagem de fogo. Eliseu é visto de braços abertos recebendo o manto de Elias que já paira na carruagem em arrebatamento. Apesar da rusticidade dos traços, o tratamento de perspectiva de distância, na representação dos profetas é bom. Os tons são predominantemente marcados pelo castanho.

13. Mosteiro de Santa Clara-a-Nova, Coimbra.

O novo mosteiro de Santa Clara foi construído para albergar as freiras clarissas oriundas do antigo mosteiro, inundado pelas cheias periódicas do Rio Mondego. Edificado na margem esquerda deste mesmo rio, localiza-se na freguesia de Santa Clara, concelho de Coimbra, distrito de Coimbra. A construção do edifício iniciada em 1649, ficou a dever-se ao risco do monge beneditino e professor da Universidade de Coimbra, Frei João Turriano⁷⁰. Somente em 1677, o mosteiro ainda inacabado recebia as religiosas e as relíquias da Rainha Santa Isabel, padroeira da cidade de Coimbra. As obras só foram finalmente concluídas em finais do século XVIII, período da passagem do nosso biografado por Coimbra. Após a morte da última freira clarissa, em 1986, o edifício foi entregue à Confraria da Rainha Santa Isabel, responsável pela continuidade do culto da padroeira, e

⁷⁰ Álvaro Duarte de Almeida e Duarte Belo, *Portugal Património – Guia Inventário*, Círculo de Leitores, Rio Mouro, 2007-2008, vol. III, p. 204.

à Congregação de São José de Cluny, para a instituição de um colégio missionário⁷¹.

Considerada como um dos locais religiosos de maior prestígio de Portugal, o Mosteiro de Santa Clara-a-Nova, reuniu ao longo do seu percurso um importante espólio artístico, do qual podemos citar como elementos exemplificativos, o túmulo relicário da Rainha Santa Isabel, executado no século XVII pelos lisboetas Domingos Lopes e Manuel Moreira e o primitivo túmulo da Rainha Santa, realizado por Mestre Pêro, entre 1327 e 1330 que encontra-se hoje no coro baixo da igreja.

Também no coro baixo encontra-se a única tela pintada por Pascoal Parente pertencente ao acervo do mosteiro.

Em forma de díptico (**Imagem 44**), a obra encontra-se em frente ao já referido túmulo construído por Mestre Pêro, encaixando-se na parte superior da parede de um dos tramos do coro baixo. Do lado esquerdo da tela, surge representada a Sagrada Família, efígie bastante utilizada por Pascoal Parente, tal como na tela da sacristia do Mosteiro de Lorvão e na tela que hoje decora o cartório do Centro Paroquial de Mangualde. De acordo com a data que pode ser visualizada no lado direito do quadro, 1779, esta terá sido a sua primeira representação do tema de que temos conhecimento. Esta tela porém difere subtilmente das outras acima referidas com o

⁷¹ Confraria da Rainha Santa Isabel, *Mosteiro de Santa Clara-a-Nova: o solar da rainha Santa Isabel*.

mesmo tema. Nesta obra, o menino Jesus caminha ladeado por José e Maria. Sobre a cabeça do menino, a pomba branca simbolizando o Espírito Santo. O cenário é muito simples e distinguimos não mais que o horizonte e poucas gramíneas sobre a terra.

Do lado direito da tela, a alusão é a Aparição de Cristo a São João da Cruz. Figurado de joelhos, o santo observa a imagem do Calvário de Cristo, suspenso sobre as nuvens e ladeado por anjinhos. A imagem remete-nos para uma conhecida tela da pintora portuguesa Josefa de Óbidos: *Visão de São João da Cruz*, de 1673⁷². É nítida a semelhança verificada no desenho do santo, pormenorizado em suas feições, entre a tela de Josefa de Óbidos e a tela de Pascoal Parente, pintada muitos anos mais tarde. Provavelmente, as duas obras partiram de uma mesma matriz imagética.

14. Mosteiro de Santa Maria de Lorvão, Penacova

Localizado no concelho de Penacova, Distrito de Coimbra, região hoje aparentemente erma, a história do Mosteiro de Santa Maria de Lorvão remonta a tempos anteriores a própria fundação do reino de Portugal. É provável que sua construção data-se da segunda metade do século IX⁷³, sendo considerado um dos mosteiros mais antigos da Europa.

⁷² Esta obra integra o acervo da Santa Casa de Misericórdia de Figueiró dos Vinhos, Portugal.

⁷³ Vergílio Correia & Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal – Coimbra*, Academia Nacional de Belas Artes, 1953, vol. IV, p. 194.

No decorrer de sua história, teve períodos de crise e também fases áureas. Inicialmente tratava-se de um mosteiro masculino, tendo sido transformado em mosteiro feminino cisterciense em fins do século XII por vontade de D. Teresa, filha do rei D. Sancho I, que lá se instalou após a separação com o marido, Afonso IX de Leão.

Inserida na grandeza do edifício, a bela igreja do mosteiro de Santa Maria do Lorvão, construída entre os anos de 1748 e 1761⁷⁴, abriga importantes obras de autoria de Pascoal Parente, todas elas assinadas e datadas do ano de 1782.

No transepto da igreja, encontramos duas grades telas de grande valor tanto histórico quanto iconográfico que necessitam de urgente restauro. Do lado esquerdo, a representação de São Bernardo, a aparição da Virgem e o Mosteiro de Lorvão (**Imagem 45**), do lado esquerdo, São Bento, a Santíssima Trindade e o Mosteiro de Santo Cassino (**Imagem 46**). Apesar do avançado estado de degradação das obras nos impedir de pormenorizar todos os elementos componentes, a análise hábil do conjunto destas duas telas nos dá algumas pistas de que forma o trabalho do pintor era realizado, assim como a sua reputação como artista na região. Pedro Dias corrobora com esta ideia afirmando: "*A encomenda feita a Pasquale Parente, as duas telas para os altares laterais, assinadas e datadas de 1782, denotam bem o conceito em que era tido a esse*

⁷⁴ Nelson Correia Borges, *Mosteiro de Lorvão*, Epartur, Coimbra, 1982, p. 28.

tempo, pois que, para obra tão vultuosa, certamente só seriam contratados artistas consagrados”⁷⁵.

Supõe-se que ele foi contratado para pintar as telas que adornariam a nova igreja do mosteiro e assim o fez de acordo com o gosto e com a ordem seguida pelas monjas cistercienses e, portanto devotas dos santos da ordem beneditina. Neste contexto, Pascoal Parente pintou com maestria São Bento e São Bernardo, ícones destas ordens em ilustres companhias e locais. Em uma das telas, a do lado esquerdo do transepto, São Bernardo, representado com o hábito branco dos cistercienses ajoelha-se diante da sublime presença da Virgem e do menino. Toda a cena acontece no céu, utilizando-se o artista das nuvens, características de suas pinturas, para situar-nos do cenário. Numerosos anjos assistem a cena. Na parte debaixo da tela, marcadamente no plano terrestre, humilde, porém presente, a representação do Mosteiro de Lorvão, instituição responsável pela encomenda. Este pequeno detalhe da tela é um importante documento histórico, já que através desta imagem podemos conhecer o aspecto do mosteiro em idos do século XVIII.

No lado direito do transepto da igreja do mosteiro, encontra-se exposta a tela com a imagem de São Bento, a Santíssima Trindade e o Mosteiro de Monte Cassino, em Itália, fundado pelo monge beneditino. A tela assemelha-se muito com a outra tela do transepto

⁷⁵ Pedro Dias, “Pasquale Parente - Um pintor italiano em Coimbra no século XVIII”, p. 148.

anteriormente descrita. São Bento, em seu hábito negro beneditino, cercado por anjos a glorificar a Santíssima Trindade nos céus.

Na sacristia da igreja, encontram-se ainda duas telas de Pascoal Parente. De menores dimensões que as da nave e também muito mais bem conservadas, as telas representam uma, a Santa ceia (**Imagem 47**) e a outra, a Sagrada Família (**Imagem 48**). Em ambas, nota-se o esmero do artista na representação do panejamento, dos corpos e no apropriado uso das cores, com predominância do azul.

É também parte integrante no acervo do mosteiro uma tela de autoria de Pascoal Parente que representaria A Assunção da Virgem com os apóstolos a rodear o túmulo. Esta tela figurava no trono eucarístico da igreja. Muito deteriorada, a obra encontra-se atualmente em restauro e desde idos de 2008.

15. Diocese de Coimbra

Atualmente fazem parte de acervo da Diocese de Coimbra, além das telas inventariadas já citadas e expostas nas igrejas da cúria, mais três telas com a rubrica de Pascoal Parente.

Originária de Igreja de Santa Justa de Coimbra, encerrada desde a saída dos frades capuchinhos da igreja em 2008, a tela "A Virgem do Rosário e São Domingos" (**Imagem 49**), foi levada, por questões de segurança, para o edifício do Paço Episcopal.

Trata-se de uma pintura a óleo de pequenas dimensões, retratando a visão mística que Santo Domingo, fundador da Ordem de São Domingos, teria tido da Virgem Maria. Em sua visão, a Virgem entregou-lhe um rosário que passou a ser instrumento de devoção e pregação do santo até o final de sua vida.

Na parte superior da tela, exaltada sobre as nuvens, tendo o menino Jesus a seu colo, a Virgem entrega o Rosário a São Domingos. Este é retratado de joelhos e tem as mãos cruzadas sobre o peito. Tanto Maria quanto o menino apresentam dois grandes nimbos dourados envoltos em suas cabeças. Distribuídas na tela, tanto na parte superior, quanto na parte inferior, veem-se cabecinhas aladas. Aos pés de São Domingos é possível visualizar um dos seus principais atributos: um cão preto e branco com uma tocha na boca.

No átrio do Paço Episcopal encontra-se outro retrato, dos muitos executados por Parente, votivos ao Bispo D. Miguel da Anunciação (**Imagem 50**). De pequenas dimensões, assim como os retratos encontrados no acervo do Museu Nacional Machado de Castro de Coimbra, esta pintura feita a óleo sobre tela apresenta o bispo sentado em uma imponente poltrona de forro vermelho, tendo em suas mãos um livro. Apesar da vivacidade da cor, materializada sobre o vermelho vivo do encosto da cadeira, o pintor cometeu graves erros no cálculo das proporções de diversos elementos da cena. Esta tela não está assinada, nem tampouco datada, mas a

atribuição é inegável, dada as outras telas do pintor idênticas a essa e sobretudo à paleta característica de Parente exibida neste painel.

Uma outra obra representativa do Calvário de Cristo, rubricada e datada de 1791, adornava até bem pouco tempo as paredes de Igreja Paroquial da junta da freguesia de Paradela da Cortiça, concelho de Penacova. A tela pertence também à Diocese de Coimbra. Entretanto, não foi possível analisá-la, pois atualmente ela encontra-se em restauro.

16. Centro Paroquial de Mangualde

A passagem de Pascoal Parente pela vila beirã de Mangualde já havia sido anteriormente referida por Pedro Dias⁷⁶, em seu artigo concernente a atividade do pintor na Região das Beiras, em Portugal. Na época, o historiador referiu-se a duas telas: O Purgatório e Sagrada Família. Ambas eram originárias da antiga Igreja das Almas, construção do final do século XVIII, mesmo período da execução dos painéis. A tela Purgatório está desaparecida e não há vestígios de seu paradeiro. Felizmente a tela Sagrada Família (**Imagem 51**) não teve o mesmo destino e encontra-se hoje a adornar a parede do Cartório da Paróquia.

A obra possui as mesmas características das outras “Sagradas Famílias” que Parente pintou, uma no Mosteiro de Lorvão e outra no Mosteiro de Salzedas. Esta última não pode ser analisada, já que

⁷⁶ Pedro Dias, “A actividade do pintor Pasquale Parente em terras Beirãs”.

encontra-se em restauro, mas que Pedro Dias referiu-se as “afinidades” entre as telas no artigo de 1976⁷⁷.

Na composição, o menino Jesus aparece ladeado por seus pais, José e Maria, que lhe seguram as mão. Ao fundo, algumas árvores e nuvens, de onde surgem três cabecinhas aladas. O painel encontra-se muito bem conservado, destacando as cores vivas que o artista utilizou: o vermelho, o azul e o laranja.

17. Igreja do Carmo, Coimbra

A igreja era parte integrante do antigo Colégio do Carmo, fundado pelo bispo do Porto, frei Baltazar Limpo, em 1541, para residência dos clérigos que desejavam estudar na Universidade de Coimbra. Já em 1547, o colégio foi dado a Ordem dos Carmelitas Descalços⁷⁸. Em 1834, extintas as ordens religiosas em Portugal, o colégio foi entregue a Ordem Terceira de São Francisco, que ali fundou um Hospital Asilo, que ainda encontra-se em funcionamento. Além disso, o edifício é hoje sede dos trabalhos da Ordem Terceira de São Francisco em Coimbra.

Pintados em óleo sobre tela, os quadros de Pascoal Parente distribuem-se no espaldar do cadeiral (**Imagem 52**) do coro alto da igreja do Carmo. Apesar da riquíssima iconografia, estão em estado

⁷⁷ Pedro Dias, “A actividade do pintor Pasquale Parente em terras Beirãs”.

⁷⁸ Álvaro Duarte de Almeida e Duarte Belo, *Portugal Património: guia, inventário*, vol. III, Rio Mouro, 2007-2008, p. 217.

de abandono e necessitam de urgente restauro. No total, oito telas englobam o conjunto. Somente uma delas é rubricada e datada pelo artista: "Pascual Parente / pinxit anno 1870". Os temas representados nestas telas referem-se genericamente a passagens da vida dos principais santos carmelitas. Dentre estes, podemos destacar: o Profeta Elias, o Profeta Eliseu e Santa Teresa de Ávila.

As duas telas do conjunto que encontram-se no sobre o cadeiral, de frente para o altar da igreja referem-se, uma ao Profeta Elias (**Imagem 53**) e outra ao Profeta Eliseu (**Imagem 54**).

Na primeira delas, do lado direito do espaldar, Parente pintou o Profeta Elias com hábito de peregrino carregando em uma das mãos, uma espada manchada de sangue, e na outra, uma igreja. Tem em seu pé esquerdo, uma cabeça com um turbante. Também do seu lado esquerdo, vê-se uma carruagem puxada por um anjo. Toda a iconografia exibida na pintura pode ser decifrada através do *Antigo Testamento*, no *Livro dos Reis*⁷⁹, onde é relatada toda a história de Elias. A espada e a cabeça representam o confronto do profeta com os seguidores de *Baal*, símbolos da idolatria que governava Israel no tempo de Elias. A igreja simboliza a vitória e a afirmação do Deus bíblico, Jeová, e a conseqüente vitória também do monoteísmo. A carruagem é um atributo comum do santo, já que este foi arrebatado aos céus numa carruagem de fogo.

⁷⁹ *Antigo Testamento*, II Reis.

O profeta Elias é o patrono dos Carmelitas, portanto não é difícil encontrarmos narrativas de passagens da sua vida nas igrejas da Ordem.

A segunda tela, do lado esquerdo do espaldar, narra também uma passagem do Antigo Testamento, descrita no *Livro dos Reis*, concernente a vida do profeta Eliseu. Nesta passagem, o santo amaldiçoa as crianças que o zombaram, chamando-o de calvo, fazendo com que duas ursas saíssem de um bosque e despedaçassem as 42 crianças que encontraram pela frente⁸⁰. Eliseu, assim como Elias, foram representados como um santo eremita, com seu hábito carmelita, pés descalços e uma capa branca nas costas. Ao seu lado direito, duas lobas atacam crianças, representadas a correr ou despedaçadas pelo chão. O tratamento em escorço da figura do profeta Eliseu na pintura, revela a falta de esmero que o pintor dedicou esta obra. Além disso, ele foi muito infeliz na tentativa de construir uma impressão de profundidade, entre a imagem do santo, em primeiro plano, e das crianças, ao fundo.

Nas paredes laterais do coro alto, encontram-se também duas telas alusivas a Santa Teresa de Ávila, uma das principais reformadoras do Carmelo e modelo de inspiração para inúmeros artistas. Uma das telas narra o Êxtase de Santa Teresa. Segundo a

⁸⁰ Passagem do *Antigo Testamento* em II Reis 2:24.

teologia mística, o êxtase é um estado de contemplação tão profundo a ponto de causar visões sobrenaturais e a suspensão dos sentidos⁸¹.

Santa Teresa deixou descrições detalhadas dos seus momentos de êxtase, descrevendo, em um desses momentos, a transverberação do seu coração, experiência mística na qual se tem o coração trespassado causando grande ferida: *“vi a meu lado um anjo que achava a minha esquerda, em forma humana. Confesso que não estou acostumada a ver tais coisas, excepto em mui raras ocasiões. Ainda que com frequência me aconteça ver aos anjos, trata-se de visões intelectuais (...) O anjo era de baixa estatura e muito formoso; seu rosto ardia como se fosse um dos anjos mais altos que são todos de fogo. Devia ser dos que chamamos querubins. Levava na mão uma longa espada de ouro, cuja ponta parecia uma brasa acesa. Parecia-me que em alguns momentos afundava a espada em meu coração e me traspassava as entranhas e, quando tirava a espada, parecia que se me escapavam as entranhas com ella e me sentia arder no mais grande amor de Deus. A dor era tão intensa, que me fazia gemer, mas ao mesmo tempo, a doçura daquela pena excessiva era tão extraordinária, que eu não teria querido livrar-me dela”*.

Pascoal Parente inspirou-se no tema da experiência mística de Santa Teresa na execução de duas telas em óleo para a igreja do

⁸¹ Jean-Yves Lacoste, *Dicionário Crítico de Teologia*, p. 1068.

Carmo de Coimbra. Na primeira delas, ela retratou o momento exato da transverberação (**Imagem 55**). Enquanto a santa é apoiada pela cabeça por um querubim, um outro anjo adulto, trespassa-lhe o coração com uma grande flecha. Dois outros querubins, sentados sobre uma nuvem também assistem a cena.

Na outra tela, o Parente pintou o momento em que santa Teresa de Ávila (**Imagem 56**) mostra o coração inflamado de amor divino e pede ao bispo para escrever sobre a sua experiência mística. A santa é representada de pé e com os braços abertos. Em sua frente, um bispo com uma pena nas mãos escreve sobre o coração de Santa Teresa.

É fácil perceber que o pintor empenhou-se mais na execução das telas votivas a Santa Teresa de Ávila que nas telas dos Profetas Elias e Eliseu. O quadro da Transverberação é de excepcional beleza, quer seja na sua expressividade, quer seja na suavidade das cores adoptadas. O pano de fundo, pintado em tons de amarelo brilhante, elucida a áurea de misticismo do tema. A outra tela, Santa Teresa e o Bispo, é menos trabalhada. Pascoal Parente foi muito infeliz ao calcular a proporção do corpo do bispo, fazendo-o de tamanho bastante inferior ao corpo da santa.

Exposta em uma sala do antigo complexo da Igreja do Carmo, hoje, sala de reuniões da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, encontra-se outra tela pintada a óleo: Estigmatização de São

Francisco (**Imagem 57**). O quadro está assinado e datado, porém não foi possível constatar o conteúdo. Mesmo assim, é evidente tratar-se de uma obra de Parente, pois apresenta todas as características de formas e cores das pinturas por ele executadas.

A Estigmatização de São Francisco é considerada um dos temas mais importantes da iconografia cristã, já que esta experiência mística foi considerada uma confirmação de sua santidade. Jacques Le Goff descreve o episódio em sua obra sobre o santo: *Em 1224 no Monte Alverne, Francisco abre o Evangelho e cai na narrativa da Paixão de Cristo. Em um outro dia, talvez 14 de Setembro, teve sua última visão: "Um homem com seis asas como um Serafim, braços abertos e pés juntos fixados sobre a cruz. E como meditasse sobre esta visão, fundas feridas sangrentas formaram-se sobre suas mãos e sobre seus pés, e uma chaga aparece em seu lado. Francisco terminou sua caminhada à imitação de Cristo. É o primeiro estigmatizado do cristianismo, "o servo crucificado do Senhor crucificado"⁸².*

Na tela Estigmatização de Pascoal Parente, São Francisco, como invariavelmente é representado, está vestido com sua túnica amarrada na altura da cintura com uma corda de três nós, evocando os votos de pobreza, obediência e castidade. De braços abertos, São Francisco fita o Serafim crucificado, sendo visíveis em suas mãos, as

⁸² Jacques Le Goff, *São Francisco de Assis*, Editora Record, Rio de Janeiro, 2001, p. 89.

chagas recentemente recebidas. Sentado aos seus pés, outro franciscano a ler um livro e um serafim a segurar uma cruz e também um livro. O fundo é azul. Na parte superior da tela podem ser vistos os habituais querubins e cabecinhas aladas de Parente.

18. Igreja Matriz de Lavos, Figueira da Foz

A igreja paroquial de Lavos situada no concelho de Figueira da Foz, teve sua construção concluída no século XVIII, tendo como padroeira Nossa Senhora da Conceição (**Imagem 58**). Em sua homenagem, encontra-se em uma das laterais da nave da igreja uma tela de Pascoal Parente, votiva a Imaculada Conceição.

A tela encontra-se muito bem conservada, tendo sido restaurada no ano de 1914, em Lisboa⁸³. Apresenta a mesma matriz e as mesmas características das outras telas que o pintor executou com o mesmo assunto. O painel exhibe a Virgem de túnica branca, manto azul e um grande halo dourado na cabeça. Encontra-se de mãos postas sobre peito e olhar fixo para o céu. Aos seus pés, vê-se o globo terrestre e a serpente a ser esmagada, símbolo da vitória contra o pecado. Ao redor de Maria veem-se ainda uma infinidade de querubins e cabecinhas aladas, ora sentados, ora envoltos nas nuvens em tons de castanho. Um deles mostra um espelho a Virgem, atributo de pureza. As cores são vibrantes, com destaque para o tingimento em vermelho, azul e ocre.

⁸³ Vergílio Correia & Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal - Coimbra*, Academia Nacional de Belas Artes, 1953, vol. IV, p. 194.

19. Capela de Nossa Senhora das Dores de Covão, Lousã

Construída nos limites residenciais da família Figueiredo, esta pequenina capela, localizada na freguesia de Vilarinho, concelho de Lousã, guarda uma tela com um motivo jamais antes trabalhado pelo artista: Nossa Senhora da Soledade (**Imagem 59**). A origem e história da tela é obscura, mas provavelmente foi encomendada por um dos membros da família, na época da construção de casa. A casa é datada de 1794, mas são visíveis várias ampliações. É possível que a capela tenha sido construída antes do término das obras da casa e tenha sido dedicada a Nossa Senhora das Dores, dada a data inscrita no lado inferior esquerdo do painel: 1791.

É interessante ressaltar que esta obra, juntamente com a tela Calvário, pertencente a Diocese de Coimbra, é uma das últimas telas executadas pelo *ateliê* do artista, antes do seu decesso em 1793.

A tela apresenta a Virgem sentada sobre o sepulcro de Cristo, trajando hábito e manto azuis. Uma fina auréola dourada contorna a sua cabeça. Maria tem em seu peito uma única espada cravada no seu peito. Aos seus pés, vemos dentro de um prato: a coroa de espinhos de Jesus, os pregos da cruz e tira de pano inscrita com o acrônimo *Iesus Nazareus Rex Iudaeorum* “Jesus Nazareno Rei dos Judeus”

A representação da Virgem da Soledade é votiva a devoção da mãe sofredora, que experimenta tristeza diante do filho condenado e morto, durante os três dias em que o corpo de Jesus esteve no sepulcro.

Esta obra inclui-se nos exemplos de trabalhos realizados por Pascoal Parente em que o artista não dedicou muita atenção à execução do painel. Desde à expressão apática de Maria (esta não seria a correta representação a ser feita), passando pelos traços medíocres das mãos da Virgem e do corpo de anjo que encontra-se ao lado dela, até o desenho disforme do prato na parte inferior da tela, todos estes elementos revelam uma falta de esmero em relação a pintura.

20. Casa dos Sás, Coimbra

Esta casa, localizada na parte alta da Coimbra, abriga uma importante obra atribuída a Pascoal Parente, dado ao seu caráter secular, de certa forma raro ao estilo do pintor, tanto no que diz respeito à tipologia de edifício, quanto ao tema da obra em si.

A construção do edifício data-se do século XVI, tendo sido profundamente remodelada nos séculos posteriores, sobretudo no século XIX. Delimita-a a Rua da Ilha pela nascente e a Rua de São Cristóvão pelo norte e poente. Pertenceu, na segunda metade do

século XVIII, a António de Sá⁸⁴, provável contratante de Pascoal Parente.

Atualmente a casa pertence à congregação religiosa Criaditas dos Pobres, surgida em Coimbra em 1924, pelas mãos da Irmã Maria Carolina Bressane Leite Perry de Sousa Gomes, que tinha como carisma a cristianização das famílias, sobretudo as mais carenciadas⁸⁵.

A obra de Parente encontra-se em uma sala no andar superior da casa. Nas últimas décadas, a sala pertencia a uma parte da casa que havia sido transformado em jardim de infância. Devido a dificuldade das irmãs Criaditas de gerir o jardim de infância, este foi entregue à Cáritas, que remodelou e transformou o cômodo em questão em sala de dança.

O espaço é constituído por dois tramos de formato quadrangular, separados por um dintel. Cada tramo é decorado por composições isoladas umas das outras. É perceptível que o restauro, executado recentemente, não respeitou o estilo e as cores originais, dando-as impressão de artificialidade. Em ambas as divisões da sala há pinturas no teto que alargam-se até o roda-teto.

⁸⁴ Vergílio Correia & Nogueira Gonçalves, *Inventário artístico de Portugal – Coimbra*, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1953, vol. IV, p.169-170.

⁸⁵ Carlos Moreira de Azevedo, *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, Círculo de Leitores, Rio Mouro, 2000, vol. II, p.27.

Na primeira divisão, a pintura encontra-se emoldurada por uma composição de traçado simples em gesso nas cores branco e cor-de-rosa, notadamente executada posteriormente à pintura central. Utilizando-se da técnica do fresco, Pascoal Parente ilustrou a virtude cardeal da Prudência (**Imagem 60**), num espaço que ocupa quase inteiramente este tramo.

A “Prudência” de Pascoal Parente é representada como uma mulher, sentada sobre as nuvens e rodeada de *putti*. Em uma das mãos tem uma lança, simbolizando força para agir com cautela e na outra mão, um espelho, símbolo de autoconhecimento e clareza. Acima de sua cabeça, dois anjinhos coroa-a, intitulado-a a rainha das virtudes. O fundo é castanho e azul.

No teto do outro tramo, o artista representou a alegoria a clemência (**Imagem 61**). Também representada por uma mulher, ela carrega na mão direita um ceptro, insígnia de autoridade. Na mão esquerda, carrega um ramo de oliveiras, símbolo da paz. Ao seu redor, o artista pintou diversos querubins, sendo que um deles traz uma cartela com a inscrição: “*CUSTUS CLEMENTIA MUNDI*”, que pode ser traduzida como “Guardiã da bondade do mundo”. A alegoria certamente é uma homenagem aos monarcas portugueses que encontram-se devidamente figurados em quatro medalhões sustentados por *putti*, distribuídos no espaço do roda-teto. Estão representados: D. Pedro II, (D. PETRO II), D. João V (D. IOANNES

V), D. José I (D. JOSEPHUS I) e D. Maria e D. Pedro III (D. MARIA D. PETRO III) (**Imagem 62**). Ao lado de cada um dos medalhões, o artista pintou guirlandas de frutas. Nas extremidades da parede, ainda no espaço do roda-teto, quatro atlantes embebidos no muro aparentam sustentar o teto.

Ambos os frescos apresentam pouco esmero em sua composição. As pinturas não estão assinadas, nem datadas, mas a paleta é característica do *ateliê* da Pascoal Parente. Além do mais, o trabalho foi executado durante o período em que Parente esteve em Coimbra e era um dos poucos artífices aptos para esse tipo de obra. A pintura deve ter sido realizada após 1777, data da coroação do último monarca retratado na pintura, a rainha D. Maria.

21. Torreões do Parque de Santa Cruz, Coimbra

O espaço onde hoje se localiza o Parque de Santa Cruz, popularmente conhecido como Jardim da Sereia, era propriedade, desde o século XII, dos Cônegos Regrantes de Santo Agostinho. Entre 1723 e 1752, durante a reforma monástica implementada pelo Prior D. Gaspar da Encarnação, a quinta de Santa Cruz foi alvo de grandes

obras que deram origem ao espaço, que tinha como objetivo ser um local de descanso e meditação⁸⁶.

Ornando a entrada principal, que faz frente para a Praça da República, dois torreões, de planta quadrada e telhados de interpretação livre do tipo *mansart*, selam o arco triunfal coroado por três estátuas que representam as alegorias da Fé, Esperança e Caridade.

Na parte interna desses torreões encontramos pinturas atribuídas a Pascoal Parente, tanto nas paredes, quanto no teto da pequena construção. As pinturas da parte exterior dos torreões não foram executadas por Pascoal Parente.

Ambos os torreões possuem um porta e uma janela opostas, uma para o lado exterior e outra para o interior da cerca. Nas outras duas paredes de cada um dos torreões, Pascoal Parente pintou a fresco dois grandes medalhões.

As pinturas internas do torreão do lado esquerdo estão extremamente deterioradas, entretanto conseguimos discernir em um dos lados a representação de *Santo Agostinho dando a regra a seus cônegos regrantes (Imagem 63)*. O santo é o principal ícone dos cônegos regrantes, ordem professada pelos “crúzios”, proprietários

⁸⁶ Maria Rita Monteiro Fonseca, “Coimbra cidade verde – introdução à análise dos espaços verdes da cidade de Coimbra”, *Prova final de Licenciatura em Arquitectura*, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2009, p. 9.

da Quinta de Santa Cruz, que engloba também o Parque de Santa Cruz ou Jardim da Sereia.

Em um dos medalhões, Santo Agostinho foi pintado sentado numa elegante cadeira em couro, tendo em suas mãos um livro aberto, atributo reconhecível do santo e representação da palavra de Deus e da busca pela sabedoria. A ladeá-lo, dois *putti*. Um deles carrega uma mitra, pouco acima da cabeça do santo, referindo-se a sua condição de bispo de Hipona. De outro lado, um segundo *putti* carrega, em uma das mãos, um coração em chamas, sinal distintivo do santo e expressão do amor divino e de sua paixão pelas coisas do Reino de Deus. Na outra mão traz o báculo, uma das principais insígnias dos bispos.

No cume do medalhão, Parente pintou nuvens que se abrem num halo triangular, remetendo-nos a Santíssima Trindade.

No medalhão oposto a esse, Parente pintou *Santo Agostinho diante de Cristo e da Virgem (Imagem 64)* O santo aparece de joelhos, segurando o coração em chamas, que recebe diretamente do peito de Jesus, um jato de sangue. A Virgem Maria acompanha a cena, composta também por *putti*.

Em cada um dos ângulos do pequeno edifício, encontram-se três colunas *trompe l'oeil*, em mármore verde, alternadas com motivos *rocaille*. Na parte superior da representação, o artista

encontrou uma solução simples e primorosa. Ele utiliza habilmente o entablamento em perspectiva para fazer a transição entre a parte reta da parede e a superfície curva da cúpula de arestas. Um pouco mais acima, vêem-se mísulas ornadas com estilizações de rostos humanos e motivos vegetalistas. As mísulas sustentam um elegante balcão que circunda toda a estrutura superior, e é completado por uma balaustrada que se abre ao céu. O céu que Pascoal Parente pintou neste torreão é de um vívido e claro azul. É limpo e sem nuvens. O azul só é interrompido pela figura de três *putti* que carregam uma cruz de madeira e também por duas garças brancas que aparecem, uma em pleno voo e outra pousada sobre a base do balaústre.

No torreão do lado direito, a estrutura decorativa (**Imagem 65**) é bastante semelhante a outra já examinada. Dois medalhões emoldurados por motivos em rococó são alternados pelas duas portas que atravessam o edifício. As pinturas dos medalhões deste torreão já desapareceram quase que completamente, sendo impossível identificar a narrativa ali desenvolvida. No entanto, num dos lados é ainda possível discernir, uma imagem de Cristo Crucificado. De acordo com Vergílio Correia e Nogueira Gonçalves, os medalhões representavam, de um lado, *A aparição de Cristo crucificado a D. Afonso Henriques* e do outro lado, *São Teotónio a receber D. Afonso*

*Henriques com os cativos mouros*⁸⁷. Nem mesmo o restauro executado em 2005 conseguiu recuperar a totalidade da pintura. Apesar disso, o restante da estrutura parietal e do teto, foram completamente recuperados. Pascoal Parente utilizou-se de motivos distintos daqueles pintados no outro torreão. Estes são muito mais rebuscados, apresentando os coroamentos das portas e medalhões bem retorcidos e estilizados, mesclados com alarradas e animais exóticos. Além disso, o pintor substituiu o balcão por uma falsa abertura decorada por belas colunas em mármore verde. A pintura do céu deste torreão é também semelhante a do outro, entretanto neste edifício, foram representados quatro *putti*, dois de cada lado, de rostos voltados para o céu.

Ambos os torreões destacam-se pela beleza da composição, sobretudo o torreão do lado esquerdo, em que Pascoal Parente foi muito feliz na representação perspéctica. No entanto, no torreão do lado direito, o pintor teve maior dificuldade na representação das colunas superiores. Esta dificuldade deve-se ao fato de os elementos pintados acima da cornija são de dimensões maiores dos que estão pintados no outro torreão, realçando assim, em maior grau, a discrepância entre o efeito perspectivo sobreposto a curvatura da abóbada. Além disso, o tratamento em escorço das figuras humanas no desenho é, de certa forma desagradável aos olhos.

⁸⁷ Vergílio Correia & Nogueira Gonçalves, *Inventário artístico de Portugal - Coimbra*, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1953, vol. IV, p. 59.

CAPÍTULO IV

01. Considerações finais

A proposta de trabalho que foi apresentada nesta dissertação está longe de ser encerrada. Pelo contrário, ainda há muitos caminhos a serem percorridos para que se consiga abarcar todo o *corpus artístico* de Pascoal Parente em uma só síntese.

É verdade que muito se avançou em relação ao conhecimento da trajetória deste artista e de seu trabalho. Muitas obras inéditas foram descobertas, atribuídas e bibliografadas. De alguma forma, através dos exemplos oriundos do *ateliê* do artista houve uma contribuição em relação à decodificação da iconografia setecentista e um avanço no sentido de um maior conhecimento do gosto artístico daquela época.

Temos consciência das deficiências do trabalho de Pascoal Parente e verificamos estas falhas durante a análise de suas obras. A estaticidade e a falta de expressão são fatores comuns que permeiam grande parte de seus trabalhos, mesmo estando ele num contexto estilístico (levando em conta a tendência geral de Portugal) que valorizava a arte teatralizada, voltada para a pura manifestação de sentimentos. Parente também pecava por não conseguir utilizar de forma correta a luz, importante elemento cênico que os grandes mestres, tanto seus conterrâneos, quanto os mestres portugueses, já

dominavam há tempos. Suas obras têm caráter definitivamente pedagógico e pueril, com poucas variações de cores e utilização de muitos querubins de rostos corados, executados quase sempre de forma idêntica.

Ao mesmo tempo, temos de reconhecer que a técnica de Parente estava muito ligada à encomenda, ou seja, ao preço que iriam lhe pagar e ao tempo que ele iria dispor para a realização do trabalho. Nos muitos casos em que lhe foi conveniente, Pascoal Parente executou obras de grande singeleza e harmonia, demonstrando toda a técnica que ele podia. Sabia dar leveza aos panejamentos, tinha uma boa percepção das regras da perspectiva (comparado aos outros artífices da época) e percebia a técnica da utilização dos contrastes cromáticos como meio de tornar mais atrativa a composição.

Parente teve muitas encomendas em Coimbra, suprimindo a carência de artífices de seu cunho. Na primeira metade do século XVIII, houve um surto de edificações e reformas em conventos, como São João de Almedina, São Bartolomeu, Santo António dos Olivais, Santa Clara-a-Nova, Seminário Maior e o Mosteiro de Lorvão. Há de se observar que na Coimbra setecentista não havia nenhum pintor considerando de primeiro plano⁸⁸. Tanto na cidade mondeguinta, quanto nas outras regiões por onde esteve, Parente trabalhou para as

⁸⁸ Pedro Dias, "Pasquale Parente - Um pintor italiano em Coimbra no século XVIII", p. 143.

dioceses, para particulares e para diversas ordens religiosas (carmelitas, em Coimbra e Viseu; cistercienses, nos Mosteiros de Lorvão e Salzedas; beneditinos, no Mosteiro de Tibães). Devido a esta variedade de instituições e temas, há de se considerar o peso das obras de Pascoal Parente como importante instrumento de descodificação cultural de sua época.

Reiteramos a importância de dar continuidade ao trabalho. Explorar com mais afinco alguns dos interessantes conjuntos iconográficos que o artista nos legou – como por exemplo os painéis do espaldar do cadeiral da Igreja do Carmo de Coimbra, que chama a atenção pela sua iconografia inédita e curiosa – mas aos quais não foi possível dedicarmos mais tempo para o aprofundamento de seu estudo.

Outras tantas lacunas ficaram por preencher. Muitas obras do século XVIII em Coimbra, sobretudo na região das Beiras, continuam sem atribuição de autor e sem estudo, objetos que cruzam-se com o percurso de Parente e que poderiam, apreciados em conjunto, ajudar a clarificar a situação dos artífices e a produção artística setecentista.

Este trabalho não foi concluído. Ele apenas abriu um leque para o início de uma vasta pesquisa historiográfica voltada para a análise da pintura portuguesa do século XVIII.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Álvaro Duarte de & BELO, Duarte, *Portugal Património: guia, inventário*, Rio Mouro, 2007-2008, vol. III e vol. IV.

ALMEIDA, Patrícia Roque de, "Apontamentos sobre a iconografia dos eremitas no azulejaria entre o Douro e o Minho", *Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património*, Porto, 2005, série I, vol. IV.

ALVES, Alexandre, *Artistas e Artífices nas dioceses de Lamego e Viseu*, Governo Civil do Distrito de Viseu, Viseu, 2001, vol. II.

AZEVEDO, Carlos A. Moreira de, "Iconografia Religiosa", *Dicionário de História Religiosa*, Círculo de Leitores SA e Centro de Estudos da Universidade Católica Portuguesa, Rio Mouro, 2001,

AZEVEDO E SILVA, José Manuel, *Santo António dos Olivais: História e Arte (Guia)*. Coimbra, 1986.

BONNET, Márcia, "Representação da Imaculada Conceição na Imaginária Missioneira da Banda Oriental: questões Iconográficas", *Revista Pindorama*, Porto Alegre, s/ data.

BORGES, Nelson Correa, *Arte monástica em Lorvão : sombras e realidade: das origens a 1737*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, vol. I

BORGES, Nelson Correa, *Mosteiro de Lorvão*, Epatur, Coimbra, 1982.

BEIRÃO, Joaquim Gonçalves Gomes, *Santuário de Nossa Senhora da Agonia*, Braga, 1972

CARDOSO, A. Brito, "Novos dados para a história do Seminário Maior de Coimbra", *Mundo da Arte*, Coimbra, Outubro de 1982, n.º 11.

CÔRTE REAL, António Moniz Barreto, "O Seminário do Bispo", *Bellezas de Coimbra*, Real Imprensa da Universidade, Coimbra, 1831.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes dos Anjos, "As pinturas de Pasquale Parente em Trevões", *Mundo da Arte*, nº 7, Coimbra, 1982.

DIAS, Pedro, "A actividade do pintor Pasquale Parente em terras Beirãs", *Assembleia Distrital de Viseu*, Viseu, 1976.

DIAS, Pedro, "As obras de Pasquale Parente na Beira Alta", *Estudos Italianos em Portugal*, Lisboa, 1976, n.º 38, pp. 1-16.

DIAS, Pedro, "As pinturas do italiano Pasquale Parente no Museu Machado de Castro", *Câmara Municipal de Coimbra*, Coimbra, 1977.

DIAS, Pedro, "O Seminário Maior de Coimbra e as relações estéticas de Portugal com a Itália na época moderna", *Arquivo Coimbrão*, Coimbra 1990-1992.

DIAS, Pedro, "Pasquale Parente - Um pintor italiano em Coimbra no século XVIII", *Estudos Italianos em Portugal*, Lisboa, 1974, n.º 37.

EUSÉBIO, Maria de Fátima, *A Capela de Nossa Senhora da Esperança – A obra de arte total num depoimento de fé*, Fundação Mariana Seixas, Viseu, 2006.

FONSECA, Maria Rita Monteiro, “Coimbra cidade verde – introdução à análise dos espaços verdes da cidade de Coimbra”, Prova final de Licenciatura em Arquitectura, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2009.

GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, Coimbra, 1923.

GIL, Júlio, *As mais belas igrejas de Portugal*, Editorial Verbo, Lisboa/São Paulo, vol. I, 1988.

GIORGI, Rosa, *Santos*, Ed. Electra, Barcelona, 2ª ed., 2003.

GONÇALVES, António Nogueira, “O arquitecto e cenógrafo Giácomo Azzolini em Coimbra”, *Revista Ocidente*, Lisboa, 1971, vol. LXXX.

GONÇALVES, Flávio, *A representação artística dos mártires do Marrocos - os mais antigos portugueses*, Edições Maranus, Porto, 1963.

GONÇALVES, Flávio, *Breve Ensaio sobre a Iconografia Religiosa em Portugal*, Lisboa, 1973,

GONÇALVES, Flávio, *História da Arte – Iconografia e crítica*, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, Lisboa, 1990.

GUSMÃO, Francisco António Rodrigues de, "Paschoal José Parente", *O Instituto: Jornal Científico e Litterário*, Coimbra, 1860-1861, volume IX, p. 211.

LE GOFF, Jacques, *São Francisco de Assis*, Editora Record, Rio de Janeiro, 2001, p. 89.

MACHADO, José Alberto Gomes, *André Gonçalves – Pintura do Barroco Português*, Editora Estampa, Lisboa, 1995.

MELLO, Magno Moraes, *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*, Editorial Estampa, Lisboa, 1998.

O. P., António José de Almeida, "O iconólogo detective: A descoberta de aproveitamentos iconográficos na ilustração de livros impressos em França e na Península Ibérica nos séculos XV e XVI, e as dificuldades levantadas na sua interpretação", *Revista da Faculdade de Letras*, Porto, 2004, I série, vol. III, pp. 163-182

PEREIRA, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa*, Círculo de Leitores, Barcelona, 1995, vol. III.

PINHO-LEAL, Augusto Soares d'Azevedo Barbosa de, *Portugal Antigo e Moderno*, Lisboa, 1874, vol. II.

RACZYNSKI, Atanazy, *Dictionnaire histórico-artistique du Portugal: pour faire suite a l'ouvrage ayant pour titre Les arts en Portugal*, Jules Renouard, Paris, 1847.

RAGGI, Giuseppina "O jardim dos encantamentos: pinturas de fundais e 'falsos' interiores na obra de Pascoal Parente e Niccoló

Nasoni", *II Congresso Internacional de História da Arte*, coord. Maria Luísa Garcia Fernandes, José Carlos Meneses Rodrigues, José Manuel Tedim, Almedina, Coimbra, 2004, pp. 399-420.

RAGGI, Giuseppina, "Pinturas de fundais e falsos interiores – decorações pictóricas integrais de Pasquale Parente", *Monumentos*, Lisboa, 2003, n.º 18, pp. 109-117.

REAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien: Iconographie des saints*, Presses Universitaires de France, Paris, 1958, Tome II.

REIS, Vítor Manuel Guerra dos, "O rapto do observador, Invenção, Representação e Percepção do espaço celestial na pintura de tectos do século XVIII", Tese de Doutoramento apresentada a Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2006, apêndice, p. 45.

SALDANHA, Saldanha, "A cópia na pintura portuguesa do século XVIII", *Artistas, Imagens e Ideias na pintura do século XVIII*. Ed. Horizonte, Lisboa, 1995.

SANTOS, Reynaldo dos, *A pintura de tectos no século XVIII em Portugal*, Belas Artes, Lisboa, 1962, n.º 18.

SEIXEIRA, António José Ferreira, *Mosteiro de Santa Maria de Salzedas*, Salzedas, 2010.

SERRÃO, Vítor, *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1983.

SOARES, Hugo, “Conceito de Van Dyck numa igreja de Viana do Castelo”, *Diário do Minho*, 2009, p. VII.

TAVARES, Jorge Campos, *Dicionário de Santos*, Lello & Irmão Editores, Porto, 1990.

CORREIA, Vergílio & GONÇALVES, Nogueira, *Inventário Artístico de Portugal – Coimbra*, Academia Nacional de Belas Artes, 1953, vol. IV, p. 194.

YVES-LACOSTE, Jean, *Dicionário Crítico de Teologia*, Edições Loyola & Paulinas, São Paulo, 2004

Anexos

01. Mapa das obras de acordo com a cronologia da execução:

1756 – Calvário, Senhora do Rosário. São Martinho do Bispo, Coimbra.

1758 – Sagrado Coração de Jesus - Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

1760 – Coroação da virgem; Arquitectura de fingimento; Decorações diversas em tecto e parede. - Seminário Jesus Maria José, Coimbra

1761 – Mártires do Marrocos – Igreja de Santo António dos Olivais, Coimbra.

1762 - Pregação e degolação de São João Baptista – Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

1763 - Os evangelistas – Mosteiro de Tibães, Braga.

1763 – Virgem Coroada com o menino no colo – Igreja de Nossa Senhora da Esperança, Abrunhosa do Ladário, Sátão.

1763 – Virtudes Cardeais e virtudes teologais – Igreja de Nossa Senhora da Esperança, Abrunhosa do Ladário, Sátão.

1763 – Nossa Senhora do Carmo e o Purgatório – Igreja do Carmo da Ordem Terceira, Viseu.

1763 - Arquitectura de fingimento; Decorações diversas em tecto - Igreja do Carmo da Ordem Terceira, Viseu.

1763 - Virtudes Cardeais - Igreja do Carmo da Ordem Terceira, Viseu.

1764 - Sagrada Família - Mosteiro de Santa Maria de Salzedas, Salzedas.

1764 - Santa Ceia - Mosteiro de Santa Maria de Salzedas, Salzedas.

1768 - Assunção da Virgem e os Apóstolos - Mosteiro de Santa Maria de Salzedas, Salzedas.

1771 - Alegorias das Virtudes Cardeais, Imaculada Conceição e Nossa Senhora da Conceição e Arcanjo São Miguel - Solar dos Caiado Ferrão, Trevões.

1774 - Imaculada Conceição - Universidade de Coimbra, Coimbra.

1776 - Anunciação - Igreja de São Bartolomeu, Coimbra.

1777 - A Virgem e São Simão de Stock - Igreja do Recolhimento, Louriçal.

1778 - Martírio de São Bartolomeu - Igreja de São Bartolomeu, Coimbra.

1779 - Imaculada Conceição - Igreja da Santo António dos Olivais, Coimbra.

1779 – Retrato D. Miguel da Anunciação - Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

1779 - Retrato D. Miguel da Anunciação - Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

1779 – Imaculada Conceição - Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

1779 – Sagrada Família e Aparição de Cristo a São João da Cruz – Mosteiro de Santa Clara-a-Nova.

1782 – Santo António a tomar o hábito – Igreja de Santo António dos Olivais, Coimbra.

1782 – São Bento, a aparição da Santíssima Trindade e o Mosteiro de Monte Cassino – Mosteiro de Lorvão, Penacova.

1782 - São Bernardo, a aparição da Virgem e o Mosteiro de Lorvão - Mosteiro de Lorvão, Penacova.

1782 – Santa Ceia - Mosteiro de Lorvão, Penacova.

1782 – Sagrada Família - Mosteiro de Lorvão, Penacova.

1782 - Assunção da Virgem e os Apóstolos - Mosteiro de Lorvão, Penacova.

1783 – A aparição da Virgem a São Domingos - Diocese de Coimbra.

1786 – Sagrada Família - Centro Paroquial de Mangualde.

1789 - O êxtase de Santa Teresa d'Ávila - Igreja do Carmo, Coimbra.

1789 - Imaculada Conceição - Igreja Matriz de Lavos, Lavos, Figueira da Foz.

1791 - Calvário - Igreja Paroquial de Paradela da Cortiça

1791 - Nossa Senhora das Dores, Capela de Nossa Senhora das Dores, Lousã

02. Obras que não possuem referência de data de execução:

Alegoria as virtudes - Casa dos Sás, Coimbra.

Aparição de Cristo Crucificado a D. Afonso Henriques - Torreões
Parque Santa Cruz, Coimbra.

São Bernardo – Mosteiro de Santa Maria de Salzedas, Salzedas.

Santa Umbelina – Mosteiro de Santa Maria de Salzedas, Salzedas.

São Bento - Mosteiro de Santa Maria de Salzedas, Salzedas.

Calvário - Igreja de São Bartolomeu, Coimbra.

D. Sancha e D. Mafalda - Mosteiro de Santa Maria de Salzedas,
Salzedas.

Imaculada Conceição e Arcanjo São Miguel - Museu Nacional Machado
de Castro, Coimbra

Imaculada Conceição - Mosteiro de Santa Maria de Salzedas,
Salzedas

Santo Agostinho dando regra a seus cónegos regrantes - Torreões
Parque Santa Cruz, Coimbra.

Santo Agostinho diante de Cristo e da Virgem – Torreões Parque
Santa Cruz, Coimbra.

São Bento - Mosteiro de Santa Maria de Salzedas, Salzedas

São Francisco de Assis a receber as chagas – Igreja do Carmo,
Coimbra.

São Teotónio a receber D. Afonso Henriques com os cativos mouros -
Torreões Parque Santa Cruz, Coimbra.

03. Imagens



Imagem 1 - Calvário, Igreja Matriz de São Martinho do Bispo, Coimbra. Foto: Vítor Costa



Imagem 2 - Imaculada Conceição, Igreja Matriz de São Martinho do Bispo, Coimbra. Foto: Vítor Costa



Imagem 3 - Sagrado Coração de Jesus, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra. Foto: Divisão de Documentação Fotográfica, IMC, Portugal.



Imagem 4 - Pregoção de São João Batista, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra. Foto: IMC, Portugal.



Imagem 5 - Pregoção de São João Batista (pormenor), Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 6 - Degolação de São João Batista (pormenor), Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra. Foto: IMC, Portugal.



Imagem 7 - Degolação de São João Batista (pormenor), Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 8 – Retrato de D. Miguel da Anunciação, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 9 – Imaculada Conceição, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 10 – Imaculada Conceição e o Arcanjo São Miguel (pormenor), Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra. Foto: IMC, Portugal.



Imagem 11 – Imaculada Conceição e o Arcanjo São Miguel (pormenor), Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 12 – Seminário Maior de Coimbra. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 13 – Seminário Maior de Coimbra.
Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula

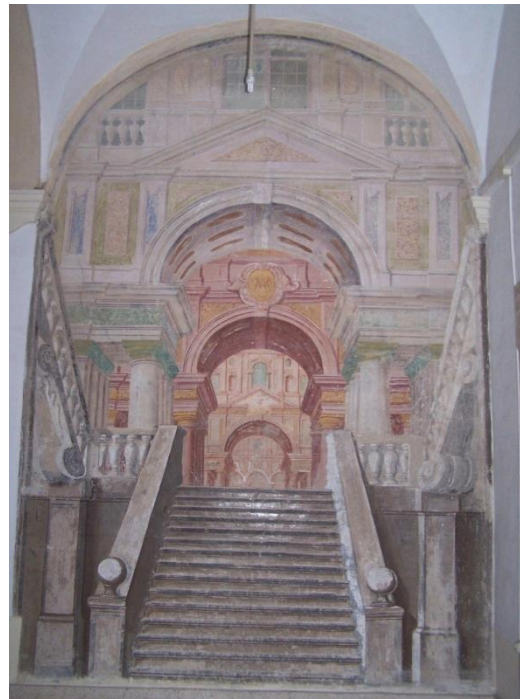


Imagem 14 – Seminário Maior de Coimbra.
Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 15 – Imaculada Conceição, Igreja de Santo António dos Olivais, Coimbra. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 16 – Mártires do Marrocos, Igreja de Santo António dos Olivais (pormenor), Coimbra. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 17 – Santo António a tomar o hábito, Igreja de Santo António dos Olivais, Coimbra. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 18 - São Mateus, Mosteiro de Tibães, Coimbra. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula

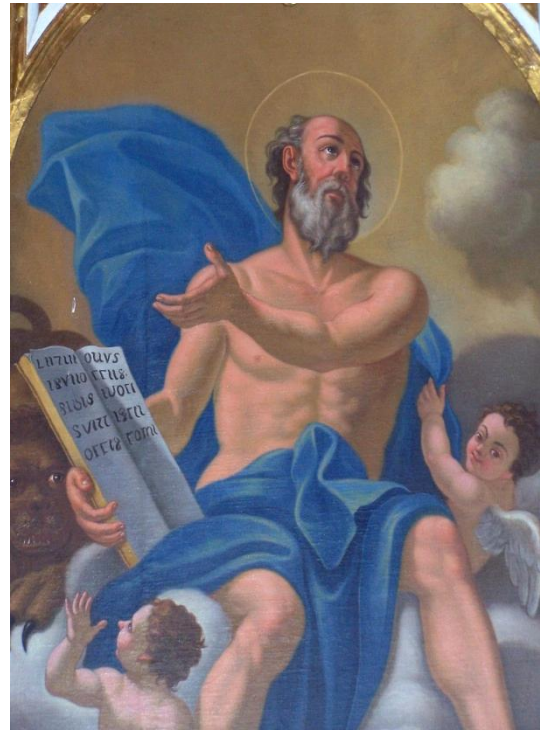


Imagem 19 - São Marcos, Mosteiro de Tibães, Coimbra. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 20 - São Lucas, Mosteiro de Tibães, Coimbra. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 21 - São João, Mosteiro de Tibães, Coimbra. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 22 – Coroação da Virgem, Capela de Nossa Senhora da Esperança, Sátão.
Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 23 – Alegoria a Justiça, Capela de Nossa Senhora da Esperança, Sátão. Foto:
Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 24 – Panorama, Capela de Nossa Senhora da Esperança, Sátão. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 25 – Cartela, Capela de Nossa Senhora da Esperança, Sátão. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 26 – Virgem Coroadada, Igreja do Carmo de Viseu. Foto: António José Soares



Imagem 27 – Pormenor, Igreja do Carmo de Viseu. Foto: António José Soares



Imagem 28 – Pormenor, Igreja do Carmo de Viseu. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 29 – Capela-mor, Igreja do Carmo de Viseu. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 30 – São Bernardo, Mosteiro de Salzedas. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 31 – Santa Umbelina, Mosteiro de Salzedas. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 32 – São Bento, Mosteiro de Salzedas. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 33 – Imaculada Conceição, Mosteiro de Salzedas. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula

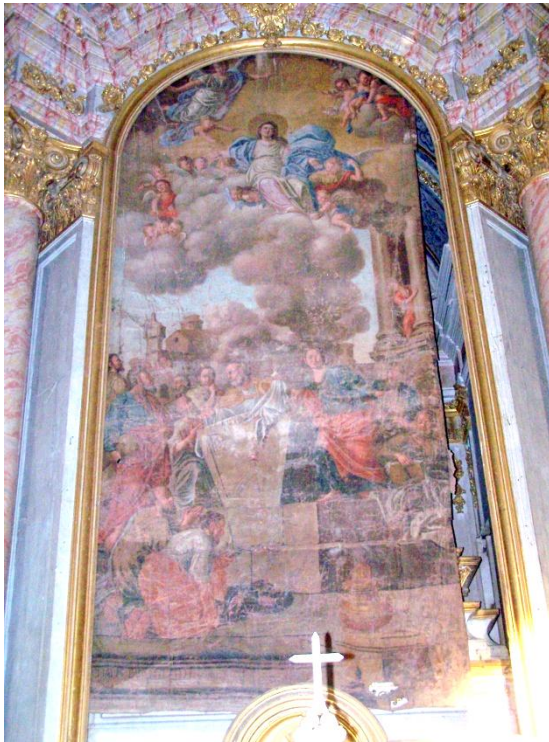


Imagem 34 – Assunção da Virgem, Mosteiro de Salzedas. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 35 – D. Teresa e D. Sancha, Mosteiro de Salzedas. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 36 – Santo António, Mosteiro de Salzedas. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 37 – Sagrada Família, Mosteiro de Salzedas. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 38 – Imaculada Conceição, Universidade de Coimbra. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 39 – Calvário, Universidade de Coimbra. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula

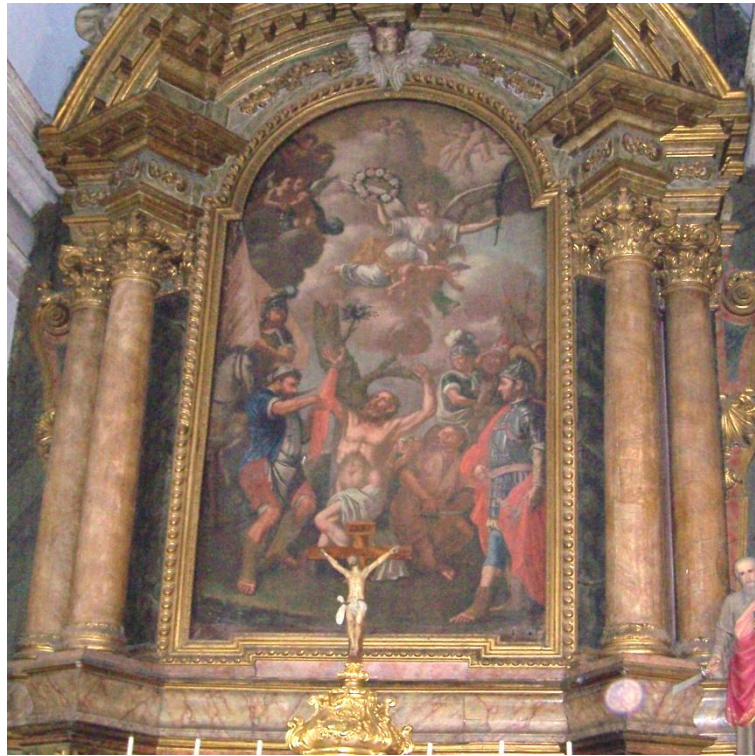


Imagem 40 – Martírio de São Bartolomeu, Igreja de São Bartolomeu, Coimbra. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 41 – Anunciação, Igreja de São Bartolomeu, Coimbra. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 42 - Calvário, Igreja de São Bartolomeu, Coimbra. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 43 – A aparição da Virgem a São Simão de Stock, Lourçal. Foto: Pedro Santos



Imagem 44 – Sagrada Família e a Aparição de Cristo a São João da Cruz, Mosteiro de Santa Clara-a-Nova, Coimbra. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 45 – Aparição da Virgem a São Bernardo, Mosteiro De Lorvão. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 46 – Aparição da SS a São Bento, Mosteiro De Lorvão. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 47 – Santa Ceia, Mosteiro De Lorvão. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 48 – Sagrada Família, Mosteiro De Lorvão. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 49 – Aparição da Virgem do Rosário a São Domingos, Diocese de Coimbra. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 50 – Retrato de D. Miguel da Anunciação, Diocese de Coimbra. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 51 – Sagrada Família, Casa Paroquial de Mangualde. Foto: António José Soares.



Imagem 52 – Espaldar do cadeiral do coro alto, Igreja do Carmo, Coimbra. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula.



Imagem 53 – Profeta Elias, Igreja do Carmo, Coimbra. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 54 – Profeta Eliseu, Igreja do Carmo, Coimbra. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 55 - Tranverberação de Santa Teresa, Igreja do Carmo, Coimbra. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 56 - Êxtase de Santa Teresa, Igreja do Carmo, Coimbra. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 57 - Estigmatização de São Francisco, Igreja do Carmo, Coimbra. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula.



Imagem 58 – Imaculada Conceição, Lavos.
Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 59 – Senhora da Soledade, Covão.
Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula.



Imagem 60 – Prudência, Casa dos Sás,
Coimbra. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula.



Imagem 61 – Clemência, Casa dos Sás,
Coimbra. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 62 – Panorama tecto, Casa dos Sás, Coimbra. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 63 – Santo Agostinho dando a regra aos crúzios, Jardim de Santa Cruz, Coimbra. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 64 – Aparição de Cristo e da Virgem a Santo Agostinho, Jardim de Santa Cruz, Coimbra. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 65 - Torreão Jardim de Santa Cruz, Coimbra. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 66 - Assinatura de Pascoal Parente na tela Imaculada Conceição, na igreja de Santo António dos Olivais, Coimbra. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 67 – Assinatura de Pascoal Parente na tela Senhora da Soledade, na capela de Nossa Senhora das Dores, em Covão. Foto: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Imagem 68 – Assinatura de Pascoal Parente em bandeira processional na Igreja de São Marinho do Bispo. Foto: Vítor Costa