

ACTAS DO II COLÓQUIO PORTUGUÊS DE OURIVESARIA

Coordenação
GONÇALO DE VASCONCELOS E SOUSA



CATÓLICA
UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA | PORTO
Escola das Artes | Arte



Mateus Vicente de Oliveira, ourives na Universidade de Coimbra

António Filipe Pimentel

Abstract *Documental evidence that Mateus Vicente de Oliveira was the author of two important pieces of the collection of the University of Coimbra Chapel – the monstrance and the processional cross, made between 1754 and 1758 – has definitively established this artist's activity as a goldsmith. As a favorite disciple of the architect and goldsmith Johann Friedrich Ludwig (known in Portugal as João Frederico Ludovice), Vicente de Oliveira came to occupy his place in the context of the court's artistic production from 1752, when Ludovice died, until his own death in the 1780s. Thus, the conjectures that had already been advanced by art historians about the authorship of other important works of Portuguese goldsmithery in the 18th century have been strengthened. In addition to these data, the use of certain compositional patterns – which reappear in a number of pieces – and comparison with Oliveira's architectural work – particularly characterized by a graceful classicism – have made it possible to establish his connection to the design of a set of quite prominent works in the Portuguese production of his time.*

A antiga Capela Real de São Miguel, cuja origem precede em muito a fundação de Portugal e a que os últimos séculos sedimentariam a designação comum de Capela da Universidade de Coimbra – por força do seu estabelecimento, desde 1537, naquela que constituía a decana das residências régias portuguesas –, viria a conhecer, por força dessa circunstância (e desde que a intervenção manuelina sedimentou a sua configuração actual¹), contínuas reformas e embelezamentos decorativos, que haveriam de convertê-la num precioso e raro escrínio de artes aplicadas e ornamentais. De facto, enquadrada pela faculdade escolar de Teologia (onde recrutava o seu complexo quadro eclesiástico) e favorecida pela longa duração da cultura do Barroco, a capela escolar converter-se-ia no eixo simbólico, ritual e mesmo ideológico da instituição, num protagonismo que apenas a legislação desamortizadora e secularizante de 1834 lograria inter-

¹ Cfr. PIMENTEL, António Filipe, *A Morada da Sabedoria. I – O Paço Real de Coimbra: das origens ao estabelecimento da Universidade*, Coimbra, Almedina, 2006, pp. 230-244, 276-283 e 384-395.

romper. Mas que ecoaria até aos dias de hoje na própria letra dos Estatutos que enquadram juridicamente a sua vida pedagógica, administrativa e cerimonial e que teria, aliás, pleno reconhecimento historiográfico na obra *Real Capella da Universidade*, que haveria de dedicar-lhe (há precisamente um século) o mais ilustre dos seus capelães: o lente de Teologia e fundador da Faculdade de Letras, António de Vasconcelos².

E é nesse contexto e no de uma prática litúrgica naturalmente grandiloqua e complexa (a cuja sombra se desenvolve igualmente uma rica prática musical), que se enquadra a persistente constituição, em seu benefício (com remotas origens ainda no período do seu serviço áulico³), de um tesouro de alfaia em metais preciosos, nunca verdadeira e sistematicamente estudado com a atenção que inquestionavelmente merece. Tesouro esse, porém, fulgindo ainda hoje no seu aparato quotidiano, que, a despeito das perdas documentadas (desde logo no quadro das invasões francesas⁴), constitui inegavelmente uma das suas marcas distintivas, patenteadas ao comum visitante. E a este, com efeito (se for atento) não escapará, a par do aparato proporcionado pelas banquetas argêntas dos seus três altares, a presença central, suspenso da abóbada da capela-mor, do belo e elegante lampadário maneirista, cinzelado em 1597 por Simão Ferreira, com a obra deste notável ourives coimbricense começando, na verdade, a história das alfaia (a custódia e a cruz processional actualmente existentes) que constituiriam o ponto de partida destas notas.

Efectivamente, atestam o labor de Simão Ferreira ao serviço da Universidade – que lhe outorgara carta de privilégio como oficial de ourives em 21 de Março de 1588⁵ –, além do lampadário e do esplêndido cálice ainda hoje subsistentes (modelado este em 1601), as informações de ter ele, de igual modo, realizado o bordão do mestre de cerimónias, bem como os remates das maças (ou *varinhas*) dos bedéis e uma custódia, conforme determinação da mesa da fazenda, exarada nas respectivas notas em 12 de Janeiro de 1593. E que se

² VASCONCELOS, António de, *Real Capella da Universidade (alguns apontamentos e notas para a sua história)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1908; 2ª ed., Coimbra, Arquivo da Universidade – Livraria Minerva, 1990.

³ Efectivamente, temos pelo menos notícia da existência, no período anterior à intervenção manuelina no Paço Real da Alcáçova – a vinte anos de distancia da chegada da Universidade – de “Hum calez de prata que serve na capella nas missas que cada dia se djzem nella”, aliás sempre referido nos inventários posteriores como não sendo pertença da Universidade (cfr. PIMENTEL, A. F., ob. cit., p. 344).

⁴ Cfr. BANDEIRA, José Ramos, *Universidade de Coimbra. Edifícios do corpo central e Casa dos Melos*, tomo I, Coimbra, 1943, pp. 317-318.

⁵ Cfr. VASCONCELOS, A. de, ob. cit., p. 95.

sabe estar concluída e dourada no ano seguinte⁶. Dela, com efeito, nos ficaria uma descrição, lavrada no inventário de 1699, onde se alude a “*Hua custodia de prata sobre dourada com seu Anio, e Christo por remate, adonde se mete a hóstia, e vidrasas de cristal, e com seis pendentos de cristal emgastados em casquilhos de prata*”, além de informação que permite concluir, como refere António de Vasconcelos, ser esta “*pouco pesada, e certamente pequena*”⁷. E em tal radicar-se-á, por certo, a razão de, em 30 de Março de 1754, por ocasião da visitação do reitor-reformador D. Francisco da Anunciação, se determinar “*que se faça hum novo Ostensorio p.^a a Exposição do Santíssimo Sacram.^{to}, servindo a prata do antigo que se acha na mesma real capp.^a, e que esta obra seja feita com toda a perfeição da moda mais moderna em attenção ao seu altíssimo ministério, e proporção á grandeza do trono em que se costuma colocar*”⁸. É esta, na verdade, a custódia que actualmente existe no tesouro do templo e a seu respeito António de Vasconcelos opina brevemente ser ela “*majestosa*” e “*muito bem feita*”.

Entretanto, as obrigações litúrgicas decorrentes da existência, na capela escolar, de um corpo colegial de capelães e dos cerimoniais a tal associados, impunham a inclusão, entre as alfaias, de cruz processional, conhecendo-se a existência, atestada nos mais antigos inventários, de uma cruz de uso da capela e de outra privativa da confraria de Nossa Senhora da Luz, nela sediada e em torno da qual se agrupava o corpo docente. Quanto a esta última, não consta já do inventário de 1624. Mas não assim a de uso da capela, a que alude a visitação de 24 de Julho de 1744, ao estabelecer: “*Tambem ordenamos se mande fazer hua cruz de prata á muderna p.^a hir nas procissões da capella como a q ha no Rial mosteiro de Santa Cruz, por acharmos q a q ha esta toda desatarrachada, e por m.^{ta} antigaução [não] meresse consertto e q a prata desta se de p.^a se fazer a nova*”.

Não obstante, tal determinação seria suspensa na visitação imediata, levada a cabo em 23 de Dezembro do mesmo ano, onde se estipula: “*Primeiram.^{te} ordenamos, q supposto na vesita antecedente se ter determinado, se mandasse fazer huma crux de prata á muderna p.^a hir nas procissões da capella, por informaçam q entam houve de q a q ha estava incapas de servir con decencia, visto nam se ter athe aqui m.^{do} fazer a outra, se suspenda essa delig.^{ca} e se mande logo consertar a q ha p.^a servir como athe agora servio*”. Porém, dez anos depois, em 30 de Março de 1754, haveria de voltar-se ao tema, determinando-se então,

⁶ Cfr. *idem, ibidem*, pp. 97-98.

⁷ Cfr. *idem, ibidem*, p. 98.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 99.

enfim, “que se fassa huma nova cruz p.^a o uso das procissões, p.^a que [se] fundirá a que seruia para as mesmas”⁹. E dessa operação resultaria a que hoje existe, “elegante e bem desenhada”, como refere igualmente António de Vasconcelos, e “cuja perfeita execução – afirma – rivaliza com a da custodia, que é exactamente da mesma época”. Opinando ainda que “esta nova cruz adaptou-se a uma haste já existente, que deve ser dos fins do século XVII. É toda dourada”¹⁰.

Na verdade, data igualmente, como fica dito, da visitação levada a cabo em 30 de Março de 1754, a decisão de adquirir, à custa da prata do antigo, “hum novo Ostensorio p.^a a Exposição do Santíssimo Sacram.^{to}”, bem como a recomendação de que “esta obra seja feita com toda a perfeição da moda mais moderna”, princípio que deveria nortear também a execução da cruz processional, delineada “á muderna [...] como a q ha no Rial mosteiro de Santa Cruz”. Pelo que se trata de uma dupla, solidária e vultuosa encomenda e de um duplo investimento, por parte da Escola, no tesouro da sua Capela Real. E é bem possível, aliás, que a eclosão do terramoto de Lisboa de 1755 tenha perturbado a sua rápida realização, porquanto se sabe agora terem as peças levado mais de quatro anos a concluir-se, como atestam as contas de *Receita e Despesa* da instituição, que, do mesmo passo, averbam o nome do artista responsável.

Nelas se regista, com efeito, que “Em 20 de Junho de 1758 pello Illm.^o S.^r R.^{or} desta universidade e deputados da meza da faz.^a della forao tirados da arca da mesma duzentos [e] oitenta e oito mil moue centos e quinze rs. que se mandarão intregar ao M. R. P. D. Jozé de Aladra de D.^o [sic] Relligiozo do Mosteyro de S. Vicente da Porta [sic] de Lx.^a p.^a as despezas seguintes. Para a importância da custodia p.^a a Capp.^a como constou do recibo do Architecto Mateus Vicente cento e vinte e três mil quatro centos setenta e cinco rs. Para a despeza da Crus p.^a a mesma Cap.^a por recibo do d.^o Matheus Vicente oitenta e cinco mil, e quarenta rs. Das caxas p.^a a cruz, e custodia q fes Felis de Barros como se ve de seu recibo, dezanove mil e duzentos rs. Do caixão em q. vierao quatrocentos rs. Do frete três mil e duzentos”¹¹.

Com este documento, pois, se atesta a autoria de Mateus Vicente de Oliveira sobre duas importantes criações da ourivesaria portuguesa de Setecentos – cuja beleza e elegância António de Vasconcelos, porém mais afeito às glórias artísticas de outras eras, não deixaria de sublinhar. E, com esse facto, se estabilizam inquestionavelmente em novo e seguro patamar as informações

⁹ Cfr. *idem, ibidem*, p. 116.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 117.

¹¹ Arquivo da Universidade de Coimbra, *Receita e Despesa da Universidade*, 1756-59 (ano de 1757-58), fl. 77.

paulatinamente acumuladas em torno do cultivo da ourivesaria por parte do discípulo principal de Ludovice: o homem que havia dominado o panorama arquitectónico da primeira metade da centúria, sem, todavia, abandonar jamais (sabemos hoje) a prática da disciplina que aparentemente originalmente abraçara¹² e que, em todo o caso, constituíra a justificação imediata da sua vinda para Portugal. Com as consequências que tal facto não poderá deixar de ter do ponto de vista da História da Arte e, em particular, da própria História da Ourivesaria.

* * *

Efectivamente, Mateus Vicente consolidaria a sua carreira não somente a partir do ambiente laboral delineado em função do estaleiro monumental de Mafra e da *Casa do Risco*, dirigida por Ludovice, mas da ideologia estética configurada no Real Edifício e, em geral, na obra do seu mentor. Isso mesmo atestará, em finais da década de 40, o seu processo de habilitação para familiar do Santo Ofício, ao registar que *"vive de sua ocupação que tem de riscar em casa de Frederico, em que dizem tem de ordenado cada dia hum cruzado novo e que terá alguns lucros mais de alguns papeis que risca para fora"*.

Apesar disso, não deixaria de levar a cabo uma progressiva, mesmo que jamais completa, autonomização dessa tutela: seja no plano profissional – e consequentemente social –, ascendendo na hierarquia militar (oficial desde 1737, depois sargento-mor e major); seja na acumulação de sucessivos cargos (começando pelo de arquitecto da Casa do Infantado, em cujo âmbito projecta e dirige, de 1747 a 1752, as obras do Palácio de Queluz, e prosseguindo com os de arquitecto do Grão-Priorado do Crato, da Santa Igreja Patriarcal e, a partir de 1760, do Senado da Câmara de Lisboa: para culminar, em 1778, com o de arquitecto supranumerário das Obras dos Paços Reais e Corte, situação que enquadra o seu labor projectual da igreja e convento marianos do Coração de Jesus); seja, enfim, no plano estético, onde, a despeito da matriz genética configurada pelo barroco classicizante ludoviciano, de cunho romano, brota e se afirma (mesmo que sempre em fidelidade à tradição clássica em que se formara) um gosto declarado pela graciosidade das formas e proporções, de clara tendência rococó, com especial predilecção por alguns motivos, como

¹² Cfr. para as últimas actualizações da matéria, TEIXEIRA, José Monterroso, "J. F. Ludovice: as 'marcas' da ourivesaria", *I Congresso Internacional do Barroco*, Actas, Porto, Reitoria da Universidade de Porto, 1991, vol. II, pp. 519-533 e PIMENTEL, António Filipe, "A honra e os seus ícones. Sobre a joalheria de função", *Oceanos*, n.º 43, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, Julho/Setembro 2000, pp. 96-100.

o frontão borrominiano de recorte quebrado e contracurvado, que permitem distinguir claramente, em relação à obra do mestre, a do *discípulo dilecto*¹³.

Nos anos que assistem à elaboração da encomenda coimbrã – os que se seguem a 1754 e que, antes da catástrofe de 55 (que modelaria uma nova ideologia estética para o reinado de D. José I, mesmo que essencialmente no quadro pragmático da reconstrução da capital) prolongam claramente o ambiente artístico do reinado joanino (até na evolução que, na década final, vinha configurando em relação a uma clara abertura rococó) –, Mateus Vicente (morto Ludovice em 52) ocupa claramente um lugar central na produção artística do aro cortesão. E em tal radica (e no seu carácter de sucessor natural do arquitecto hegemónico dos empreendimentos do *Magnânimo*) a progressiva solicitação dos seus trabalhos por parte de instituições de estreita vinculação ao poder real. Estão nesse caso a Universidade de Coimbra – onde, no mesmo ano de 54, emite pareceres sobre a reedificação do Real Colégio de São Paulo – ou o Real Mosteiro de Lorvão, onde Mateus Vicente se desloca por duas vezes, em 1750, com o fito de projectar a nova igreja conventual, cujas obras (que em outras ocasiões voltariam a suscitar a sua presença) arrancariam no mesmo ano, sagrando-se o templo em 1761: sendo que entre 1762 e 1763 a documentação parece atestar a sua presença no mosteiro, fazendo diversos riscos para a nova igreja, com destino à qual celebraria ainda, nos anos de 1781/1782, os contratos para o novo trono eucarístico e os retábulos laterais, destinados a albergar as urnas de prata das *Santas Rainhas*¹⁴. Três anos antes que a morte encerrasse uma longuíssima carreira.

E é neste contexto que o nome de Mateus Vicente pela primeira vez claramente se refere em associação a trabalhos de ourivesaria. Em concreto a custódia, cuja encomenda coincide com a sagração da igreja (1761) e a píxide, concluída em 1783 (e que integraria o longo rol de alfaias religiosas civicamente sacrificadas nos fornos da Casa da Moeda: a despeito dos encómios que contemporaneamente suscitaria) e que, em estudo recente, Nelson Correia Borges atribuiria, por óbvias razões, ao desenho do arquitecto que, entre 1750 e 1783, aparentemente dirigiria o complexo dos empreendimentos das opulentas religiosas cistercienses: em particular tudo quanto se relacionava com a nova igreja¹⁵.

¹³ Cfr. BORGES, Nelson Correia, "Mateus Vicente de Oliveira", *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Presença, 1989, pp. 330-331.

¹⁴ Cfr. *idem*, "As intervenções de Mateus Vicente de Oliveira no Mosteiro de Lorvão", *Barroco*. Actas do II Congresso Internacional, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, pp. 617-620.

¹⁵ Cfr. *idem, ibidem*, pp. 623-624.

Empregando cerca de 14 quilos de prata dourada e cinzelada e com uma altura de 87,5 cm, a custódia, que apresenta as marcas da contrastaria de Lisboa e o punção do ourives SB, ostenta, de facto, o *classicismo gracioso* (se podemos utilizar essa expressão) que haveria de configurar-se como medula central da estética vicentiana: onde a lição romana, presente ainda na modelação da base triangular, sustentando a figuração, belamente modelada e em vulto livre, das três virtudes teologais, e elevada sobre pés em forma de volutas ornadas de concheados, tende a ganhar uma esbelteza nova, que a escultura igualmente patenteia e que, no plano puramente arquitectónico, favorece o vazamento da base (rematada pelo frontão quebrado e contracurvado de matriz borrominiana), a fim de dar guarida, em vulto livre, ao cordeiro místico do Apocalipse, a ela sucedendo o nó, igualmente vazado – e abrigando agora o pelicano cristológico rasgando o seio –, em pausa que prepara a explosão superior do hostiário. Este, por seu turno, enquadra o viril, guarnecido a crisólitas, numa nuvem diáfana povoada de anjinhos e símbolos eucarísticos, da qual emerge o resplendor solar, de desenho difusamente losangular¹⁶.

Quanto à custódia universitária, igualmente feita em prata dourada, mas sem aplicações de pedrarias, de dimensões praticamente idênticas (87 cm) e de igual modo contrastada por Lisboa, desgraçadamente ostenta, todavia, uma marca de ourives por demais desgastada (composta, aparentemente, de um “T” e de um “C”)¹⁷, que parece indiciar artífice diverso, ilustrando, de igual modo, um carácter mais vincadamente naturalista: não sem deixar de estabelecer pontos de contacto com o belo ostensório de Lorrvão. De facto, avulta aqui a mesma base triangular, elevada sobre pés em voluta ornados dos característicos concheados, porém mais dinâmica e plástica no desenho geral e desprovida das pequenas esculturas que, naquela, descansam sobre as volutas que modelam os chanfros angulares: mas do mesmo modo rematada nos três planos do frontão contracurvado e quebrado, o qual, nos ângulos, sustenta agora *angelli* portadores da heráldica cristológica. E (novo motivo em que importa atentar) pendem das volutas angulares que servem de união ao tríplice frontão, grinaldas florais que prendem, em cada plano central da base, em cabeças de querubim, radicadas igualmente na tradição barroca borrominiana.

Todavia, perpassa agora na modelação destes seres imateriais uma graça nova (que é a do panorama nacional da escultura desse terceiro quartel do século XVIII, protagonizada pela oficina de Machado de Castro), que, de

¹⁶ Cfr. *idem, ibidem*.

¹⁷ Agradecemos a análise das marcas de contrastaria da custódia e cruz processional do tesouro da Capela da Universidade à Dra. Teresa Mónica.

imediatamente, se exprime no nó, quase adjacente, ornado igualmente de cabeças de querubins alados. A partir do qual, contudo, se dissolve a estrutura arquitectónica, substituída por uma composição ornamental de espigas do trigo simbólico, suportando o ostensório modelado, como em Lorvão, numa nuvem diáfana povoada de espigas e anjinhos, de que avulta o resplendor interrompido pela cruz (ausente em Lorvão), latina, de remates trilobados.

Por seu turno, a cruz processional, igualmente realizada em prata dourada, numa altura total de 238 cm (decomposta em crucifixo: 43.5 cm x 30.5 cm; nó: 74 cm x 21.5 cm; e haste: 166 cm x 3 cm de diâmetro) e ostentando, do mesmo modo, o contraste municipal da capital, mas com marcas de ourives de leitura infelizmente ainda mais complexa, apresenta um carácter mais vincadamente arquitectónico na modelação do nó, de secção triangular, de igual modo de nítida fidelidade borrominiana no complexo dos ornatos contracurvados, de que emergem as cabeças aladas angulares, porém com uma deliberada exploração dos efeitos dinâmicos e contracíclicos, que se complementam nos remates da cruz (entre cujos braços o resplendor, quadrangular, introduz uma nota de pausa classicista), ornados de cabeças de querubim: sendo o Cristo, do mesmo modo, um belo trecho de modelação naturalista.

Quanto à haste, composta de cinco peças lisas ornadas apenas de decoração incisa nos pontos de união, a sua gramática claramente rococó desmente cabalmente a opinião exarada por António de Vasconcelos, quando afirmou: *“esta nova cruz adaptou-se a uma haste já existente, que deve ser dos fins do século XVII”*. Antes, na verdade, a vara que a cruz actualmente ostenta será solidária com a encomenda e realização da peça e esta, por seu turno, com a da custódia, cujos desenhos, como atesta a documentação, suscitados pela encomenda universitária de 1754, concluída em 1758, teriam por responsável Mateus Vicente de Oliveira, o claro sucessor de Ludovice, não somente nas preferências da encomenda áulica (em particular do Infante D. Pedro, o filho dilecto do *Rei Fidelíssimo*), mas nas da clientela que seguia o padrão do gosto cortesão. Mas que, todavia, aparentemente (e a própria execução o testemunha) seriam levados a cabo por ourives diverso(s) do que modelaria a custódia de Lorvão, cuja autoria vicentiana fundamenta, senão a documentação, a correcta crítica historiográfica.

Sucedem, todavia, que o confronto imposto com as peças afins do mosteiro crúzio – inevitável a partir da referencia documental, segundo a qual a cruz processional deveria ser delineada *“á moderna [...] como a q ha no Rial mosteiro de Santa Cruz”* –, se não permitiria reconhecer afinidades no que a esta respeita (contemporânea, com efeito, porém de produção corrente da ourivesaria dos meados de Setecentos e qualidade inquestionavelmente inferior),

levaria a constatar uma absoluta e flagrante similitude de desenho no que às custódias respeita: apoiada a do opulento cenóbio, se possível, em superior cinzel, de igual modo de prata dourada e de idênticas dimensões¹⁸, tão somente diversa na modelação ainda mais dinâmica da base (porém provida de idênticas grinaldas suspensas do tríplice frontão) e do próprio ostensório, desta feita desguarnecido de cruz. Parece, pois, valer a pena apreciar, à luz deste novo *corpus*, algumas das mais emblemáticas peças produzidas pela ourivesaria nacional de então, bem como a controvérsia interpretativa que suscitariam: trazendo igualmente à colação as últimas novidades documentais a respeito das ligações de Mateus Vicente à arte da ourivesaria.

* * *

Com efeito, restam nas colecções nacionais algumas peças de grande aparato (em particular justamente custódias), enquadráveis nos reinados de D. José I e D. Maria I e cuja singular sumptuosidade, decorrente da sua ligação às próprias pessoas dos monarcas, concitaria, desde sempre, a atenção historiográfica. Efectivamente e como bem sublinharia Nuno Vassallo e Silva, a custódia, destinada à exposição triunfal do Santíssimo Sacramento no clímax celebrativo da Quaresma, constitui, por excelência, *a alfaia do Barroco*, do mesmo modo e com o mesmo valor de representação social que possuía então a procissão do *Corpus Christi*¹⁹. E tal justificaria o investimento estético e financeiro que suscitariam os seus mais *representativos* exemplares.

Na verdade, não poderá deixar de ser aproximada do grupo atrás estudado uma esplêndida custódia em prata dourada, conservada no Museu Nacional de Arte Antiga e datável de meados do século XVIII, muito próxima de modelos romanos afins dos que se acumulariam na fabulosa colecção de alfaias da sumptuosa Capela de S. João Baptista, inaugurada em 1751 (e na da desaparecida Santa Basílica Patriarcal, sagrada em 46)– desprovida de marcas, bem como das pedrarias que em tempos a ornaram e cujas base e nó ostentam flagrantes semelhanças com a sua congénere de Lorvão, bem como uma gramática ornamental de afinidade borrominiana (comum às peças de Coimbra), ao mesmo tempo que, como em todas elas, a escultura de vulto (aqui com fortíssima

¹⁸ Cfr. DIAS, Pedro, COUTINHO, José Eduardo Reis, *Memórias de Santa Cruz*, Cat., Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra, 2003 (o facto de a custódia se integrar ainda na exposição desde então patente ao público no antigo refeitório do Mosteiro, dificultaria a observação das marcas de contrastaria, por dificuldades técnicas decorrentes da estrutura da vitrina onde se encerra).

¹⁹ "As custodias-jóias setecentistas", *Oceanos*, n.º 43, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, Julho-Setembro 2000, p. 80.

presença) se aproxima dos rumos protagonizados pela oficina de Machado de Castro²⁰.

Sobretudo, porém, destaca-se no conjunto das *custódias-jóias* deste período, para usar a expressão adrede criada por Vassallo e Silva, a da Sé Patriarcal de Lisboa, realizada em ouro e ornada da mais rica pedraria, que D. José I ofertaria em cumprimento (ao termo de vicissitudes várias) de um projecto acalentado por seu pai. Efectivamente, data de 1743 a encomenda do desenho original à oficina parisiense de Thomas Germain, a par de outros ornatos de carácter litúrgico, igualmente destinados à sumptuosa Capela Real, sendo a encomenda formalizada em 1748, mas correndo a cargo do ourives lisboeta Pedro da Silva, atento o risco de fazer transportar para Paris a imensa colecção de gemas que haveriam de adorná-la. Contudo, a morte sucessiva de D. João V e de Pedro da Silva (ditando a entrega da custódia ao ourives da Rainha, Joaquim Caetano de Carvalho) e os maus tratos que a peça, apenas começada, sofreria com o terramoto de 1755 (senão mesmo a perda do desenho original, em nossos dias transviado) levaria Caetano de Carvalho a refazê-la por completo.

Desconhece-se o autor do desenho que finalmente seria seguido. Mas é certo que, como já foi notado, a nova custódia incorporaria o espírito da elegância formal que dominaria o início do reinado de D. José I, em adaptação, com nova esbelteza, dos modelos romanos do reinado anterior²¹, ao mesmo tempo que ostenta flagrantíssimas semelhanças formais com a sua congénere de Lervão, da qual constitui como que a sumptuosa réplica – possibilitando tecnicamente a utilização do ouro e efeitos plásticos de suprema elegância formal na modelação e acabamento das partes escultóricas e no contínuo efeito de vazado, que desmaterializa ainda mais a estrutura arquitectónica – do mesmo passo que, nas sucessivas ordens de *angelli* que a compõem (bem como no respectivo desenho e modelação) igualmente explora tendências patenteadas pelas da capela universitária e do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.

E outro tanto poderá dizer-se em relação ao desenho que subjaz à realização da custódia de prata dourada, sem marcas, proveniente do Paço de S. Vicente e carregada de álaque e sumptuosa pedraria, datada já da década de 60 e conservada, de igual modo, no Museu de Arte Antiga²². E nele ingressaria ainda – curiosamente com o número de inventário 1 – a antiga custódia do Paço da Bemposta, obra monumental, de novo sem marcas, modelada em prata dourada e carregada de uma aluvião de pedras de primeira qualidade, que a crítica

²⁰ Cfr. *idem, ibidem*.

²¹ Cfr. *idem, ibidem*, p. 84.

²² Cfr. *idem, ibidem*.

historiográfica longamente atribuiria aos anos de 1740-50 e ao risco de João Frederico Ludovice: outro tanto fazendo ao desenho anónimo, preparatório, que se conserva, bem como a um outro, menos divulgado, esquisso destinado a uma cruz de banqueta de altar e cuja base ostenta semelhanças flagrantes com a da custódia: mas igualmente as de um bom número das peças em que temos vindo a atentar. Nela, com efeito, se ilustra novamente uma estrutura arquitectónica de clara afinidade com as custódias de Lorbão e da Patriarcal, num desenho esbelto mas de acentuado classicismo, onde não falta a limpidez, a rematar a base, do frontão curvilíneo borrominiano, bem como as figuras angulares e, como nas de Coimbra, os festões florais, agora unidos sobre os medalhões relevados que ornamentam as faces da base triangular.

Revista, por Nuno Vassallo e Silva a sua datação – aproximando-a da data da mais antiga referência documental conhecida a seu respeito: o testamento de D. Pedro III, de Maio de 1786, onde se alude expressamente à “*custódia preciosa que tenho*” e ao seu uso ao serviço da Capela Palatina da Bemposta –, ao mesmo autor se deve o arguto cruzamento deste dado com o que fornece o testamento de Adão Gottlieb Pollet, joalheiro da Casa Real, como seu filho David Ambrósio²³, autores de algumas das peças centrais que ainda exornam as chamadas jóias da Coroa Portuguesa. Documento exarado em 16 de Fevereiro de 1785 e onde refere, como única obra de sua autoria destinada aos seus reais clientes, “*a pintura ou desenho da custódia que fis para El-Rey D. Pedro que Deus Guarde*”. Indício esse de particular relevo, com efeito, que aparentemente fundamenta a sua autoria sobre o desenho da custódia da Bemposta e a proposição de uma data de realização ao redor de 1775-1780.

E poderá, certamente, ter sido simplesmente assim. É verdade, porém, que nada na obra sobrevivente de Adão Pollet (basicamente o belo medalhão de safira e brilhantes, de 1784, que ostentaria ainda a Rainha Dona Amélia de Orléans) atesta a sua afinidade estética com o desenho ostentado pela custódia: antes o projecta numa linguagem mais próxima das tendências da joalheria internacional do último quarto da centúria. Não assim, como vimos, em relação à obra de Mateus Vicente (documentada ou com ela relacionável) e à escola, de matriz romana e ludoviciana em que se inscrevia: mesmo que *aggiornatta* por uma nova graça onde perpassa já o gosto Rococó. E parece certo que as datas propostas para a execução do sumptuoso objecto (1775-1780) se inscrevem directamente numa clara centralidade do artista em relação aos empreendimentos régios – e à ressurreição estética (e também ideológica) joanina

²³ Cfr. idem, “Os Pollet, joalheiros de D. Maria I”, *ibidem*, pp. 67-75 e SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, “O testamento de Adam Gottlieb Pollet”, *Revista Museu*, Porto, 1997, sep.

que configuravam – e que seria exemplarmente plasmada na decisão real de confiar-lhe, logo em 1778, a direcção do complexo áulico do Coração de Jesus: sendo certo que, durante o longo deserto pombalino, dificilmente o artista teria abandonado o círculo artístico dos Príncipes do Brasil, em particular do futuro D. Pedro III, a quem se ligara desde a longínqua projecção de Queluz, em 1747.

Com efeito, sabe-se agora que o estabelecimento da Sé Patriarcal, a partir de 1772, no monumental mosteiro de S. Vicente de Fora (na sequência do incêndio que, em 1769, devastara o edifício da Cotovia, por seu turno erguido em substituição da opulenta basílica joanina destruída com o terramoto) e, muito particularmente, a ascensão ao trono de D. Maria I e D. Pedro III, em 1777, redundariam numa clara mobilização do artista, relacionada muito particularmente com intervenções no domínio da ourivesaria. É assim que, só no ano de 1779, a Santa Igreja Patriarcal o remunera, em Fevereiro, pelo risco da peanha destinada ao “*S.to Christo que se leva na Procissão da Aclamação*”, cinzelada pelo ourives Domingos Fernandes a partir do molde realizado por Silvestre de Faria Lobo, ourives esse, na verdade, a quem, ainda no mesmo mês, era dado o encargo de fazer “*quatro Palmas p.ª quatro Relíquias pelo Risco do Nosso Architecto Matheus Vicente de Oliveira*”. Ao mesmo tempo, em finais do mesmo ano, um aviso da Rainha determinava ao Patriarca D. Fernando de Sousa e Silva e ao cabido patriarcal que mandassem executar “*uma custodia de prata sobre dourada q não exceda o pezo de 4 ate 5 arrateis para servir na procissao do Corpo de Deos e nas Expozições do SS. S. para a real capela de Salvaterra mandando V. Exas fazer o risco ao Architecto Matheus Vicente de Oliveira, a quem se ha de entregar as medidas para se poder accomodar no Sacrario da referidá Capella*”: sabendo-se igualmente que a realização do molde caberia de novo a Silvestre de Faria Lobo. Enfim, nos anos de 1780-81 é ainda no mesmo contexto que o ourives Domingos Fernandes leva a cabo a execução de uma lanterna – que se sabe ser ornada de um pelicano e nove meninos segurando festões – “*que se acha feita segundo o que expunha o sargento mor Architecto Matheus Vicente de Oliveira*”²⁴.

Significará isto que deva ser negligenciada a afirmação de Pollet sobre “*a pintura ou desenho da custodia que fis para El-Rey D. Pedro que Deus Guarde*” – e recorda no acto grave de testar? Obviamente que não. Mas Pollet era essencialmente um joalheiro e cravador de diamantes, que não consta tenha algum

²⁴ Cfr. SALDANHA, Sandra Costa, “Da Patriarcal da Cotovia à Capela Real da Ajuda (1755-1833)”, *A Igreja Patriarcal de Lisboa*, Lisboa, Alethêia, 2009 (no prelo); *idem*, “D. Fernando de Sousa e Silva (1779-1786)”, *Os Patriarcas de Lisboa*, Lisboa, Alethêia, 2009, p. 51 (agradecemos vivamente à autora a cedência destas informações, ainda inéditas no momento da redacção deste texto).

dia produzido obra própria de ourivesaria. E é bem provável que a complexidade da cravação das gemas no imponente objecto (inegavelmente um dos seus mais relevantes traços, pela complementaridade subtil que propõe em relação ao complexo arquitectónico-escultórico que lhe subjaz) tivesse exigido uma *pintura ou desenho* de que se orgulhasse, eventualmente até pelo novo domínio artístico em que, por esse via, se projectava: sendo certo que (começa agora a divisar-se) a produção de tais objectos impunha a mobilização de um complexo de artistas, em função das respectivas especialidades. E, na verdade, sabemos também agora (e é dado particularmente significativo) que igualmente o nome de Machado de Castro aparece associado a estas peças: devendo-se-lhe a concepção “*dos delicados modelos da Custódia cravada de pedras preciosas*” (a custódia de ouro da Sé Patriarcal), que o ourives, seguidamente, deveria trabalhar²⁵. Inversamente, Mateus Vicente fizera a sua formação na plenitude da escola ludoviciana, temperada na *sua ocupação que tem de riscar em casa de Frederico*, afeito, não apenas ao desenho de arquitectura mas ao de ourivesaria, e no próprio epicentro do processo artístico joanino de encomenda romana, onde à ourivesaria, justamente, pertenceria a parte de leão.

E essa marca (sem prejuízo do desenvolvimento de uma sensibilidade autónoma e própria) sobreviveria na sua prática de arquitectura: e, sabe-se agora, projectar-se-ia, de igual modo, num labor de ourives – ou de desenhador de ourivesaria – a que importa obviamente atentar. Do mesmo passo, a ascensão mariana, com a sua revisão ideológica e a sua peculiar *ressureição joanina* (obviamente igualmente *aggiornatta*) proporcionaria à sua formação ludoviciana uma nova centralidade profissional (nunca, aliás, realmente perdida, como atestam as encomendas de Coimbra e Lorvão e os cargos profissionais sucessivamente acumulados). Mas é isso que ilustra o seu protagonismo nas arquitecturas efémeras da própria aclamação²⁶, bem como a assunção imediata da direcção do cenóbio da Estrela, de igual modo logo nós alvares do novo reinado, como arquitecto oficial do círculo áulico: situação bem expressa na sua nomeação, em simultâneo, de arquitecto supranumerário dos Paços Reais e Corte.

Em tal contexto, dificilmente uma obra de tal envergadura e de tão íntima conexão com os monarcas reinantes como a custódia da Bemposta poderia

²⁵ Cfr. *idem*, “Os apóstolos em prata para a Patriarcal de Lisboa: modelos de ourivesaria dos escultores José de Almeida (1708-1770) e Joaquim Machado de Castro (1729-1822)”, *Revista de Artes Decorativas*, n.º 2, Porto, Escola das Artes, 2008 (no prelo) (e de novo agradecemos à autora a cedência das informações).

²⁶ Cfr. PEREIRA, João Castel-Branco, “Os teatros para a aclamação real”, *Arte Efémera em Portugal*, Cat., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, 285-291.

deixar de ser-lhe encomendada: em parceria, certamente, com essa outra vertente, não menos relevante, que resulta do seu estatuto de *custódia-jóia*, confiada a Pollet. Se o não fora mesmo já, por D. Pedro III, no quadro do seu domínio sobre a Casa do Infantado, que lhe vinha do reinado de seu pai, como parece indicar a análise formal (aproximando-a da década de 1760) e como, de igual modo, se afigura poder inferir-se das referências testamentárias do monarca e do joalheiro – respectivamente à “*custódia preciosa que tenho*” (em uso na Capela Palatina da Bemposta) e à “*pintura ou desenho da custódia que fis para El-Rey D. Pedro que Deus Guarde*” – em ambas se eliminando significativamente toda a alusão à pessoa da Rainha. E que, atenta a sua natureza, não podem servir de datação formal (situando, em consequência desta, a sua produção ao redor de 1775-80, como propõe Vassallo e Silva), sabendo-se que o joalheiro se encontrava já em Portugal em 1759²⁷. Numa associação feliz, em fim de contas, que muito provavelmente testemunhará outra notável peça produzida em Lisboa nestes anos: o resplendor açoreano do Senhor Santo Cristo dos Milagres, cuja execução se empreende em 1785 (o ano da morte de Mateus), em clara emulação, por sua vez, do resplendor de ouro ofertado por D. José I, em 1753, ao Senhor dos Passos da Graça (no que configurariam ainda novas espécies a integrar neste universo) e ao qual parece igualmente poder associar-se, ao serviço também da cravação da sua impressionante pedraria, o nome dos joalheiros e cravadores Pollet²⁸.

E é tudo isto que poderá explicar, numa sociedade de claro conservadorismo estético e militante emulação e objectivamente provida de um meio artístico limitado, o papel central representado por Mateus Vicente num conjunto de peças coincidentes com o seu percurso laboral e estreitamente vinculadas ao paradigma áulico, significativamente reabilitado em coincidência com os anos finais da sua carreira: mas sempre essencialmente sobrevivente, deve sublinhar-se, em paralelo com a ruptura formal, fundamentalmente funcional e historio-graficamente hipertrofiada, que consubstanciaria a reconstrução da capital. Os fios que aqui se apresentam são essencialmente apenas isso; porém, providos já de uma base documental a que importa inquestionavelmente atentar. Assim fundamentando uma pesquisa – desde logo em demanda da documentada custódia do Paço Real de Salvaterra – que importa sobretudo empreender.

²⁷ Cfr. GUERRA, Luís Bivar, *Inventário e sequestro da Casa de Aveiro em 1759*, Lisboa, 1952, p. 320.

²⁸ Cfr. PIMENTEL, António Filipe, “Percurso do Barroco nos caminhos do Atlântico: o culto e o tesouro açoreano do Senhor Santo Cristo dos Milagres”, *Oceanos*, n.º 43, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, Julho-Setembro 2000, p. 59.



Fig. 1 – Custódia da Capela da Universidade de Coimbra (prata dourada).



Fig. 2 – Custódia do Mosteiro de Lorvão (prata dourada, crisólitas).



Fig. 3 – Custódia da Sé Patriarcal de Lisboa (ouro, pedras preciosas).



Fig. 4 – Custódia (prata dourada, MNAA).



Fig. 5 – Custódia do Mosteiro de S. Vicente de Fora (prata dourada, pedras preciosas, MNAA).

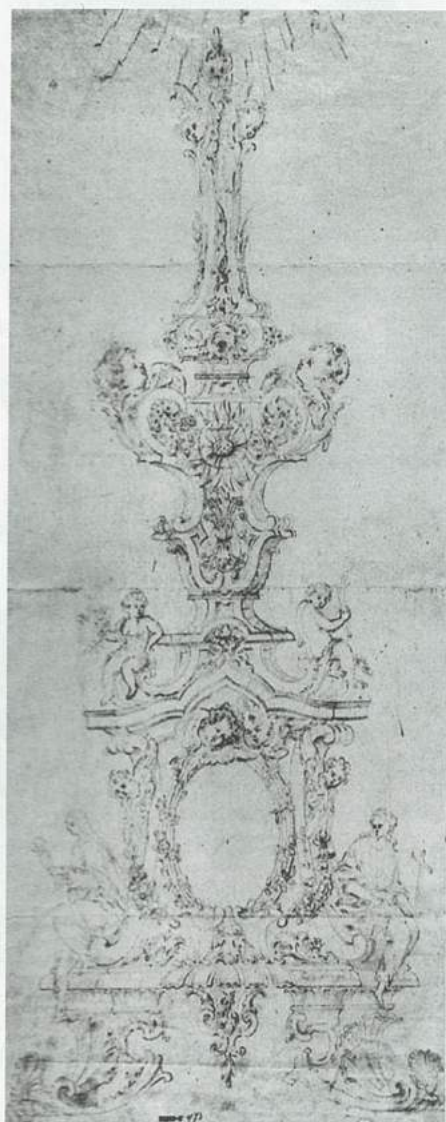


Fig. 6 – Mateus Vicente de Oliveira (?), desenho para a custódia da Bemposta (MNAA).



Figs. 7 e 8 – Resplendor do Senhor Santo Cristo dos Milagres (prata dourada, pedras preciosas, Convento da Esperança, Ponta Delgada).

