

OFICINAS REGIONAIS

**VI SIMPÓSIO LUSO-ESPAÑHOL
DE HISTÓRIA DA ARTE**

**MANUEL DA SILVA
E A DIFUSÃO DO
BARROCO NAS BEIRAS**

António Filipe Pimentel

O século XVIII desponta, como é sabido, sob os auspícios do ouro do Brasil, produzindo, desse modo, um violento contraste com o carácter depressivo e conturbado apresentado pela centúria anterior. Assiste-se a uma generalização da riqueza entre os diversos estratos sociais, que se traduz numa apetência, quase desenfreada, de produtos sumptuários, e numa vontade colectiva de renovar velhas estruturas, modernizando-as, de molde a convertê-las num cenário adequado a essa teatralidade que caracteriza o comportamento do homem barroco.

Se este processo - que verdadeiramente se inicia apenas com o termo da Guerra da Sucessão (1714) - encontrará, na capital, o seu principal ponto de referência na Corte e no mecenato régio, activamente desenvolvido por D. João V ⁽¹⁾, será, contudo, à aristocracia fundiária e às grandes corporações religiosas (prósperas com o afluxo generoso das dádivas dos fiéis) que, na província, competirá a direcção do movimento renovador. Duas únicas grandes excepções se fazem sentir em Coimbra e Évora com a presença das respectivas Universidades, instituições, de resto, caracterizadas pelo seu cunho fortemente eclesiástico.

O *século das Luzes* assistirá, assim, por todo o País, ao grande ciclo da arquitectura solarenga, alterando profundamente a paisagem, tanto nas povoações rurais como nas pequenas cidades do interior, que adquirem agora uma fisionomia declaradamente barroca. Mas a importância que as práticas religiosas detêm enquanto expressão da vida social, reserva um lugar de especial importância ao espaço eclesiástico, que verdadeiramente constitui o palco privilegiado onde evolui uma colectividade fortemente hierarquizada e rigidamente estratificada, congregada em torno das manifestações sempre renovadas de um culto eminentemente espectacular ⁽²⁾.

Na sua valorização concentrará, pois, a comunidade social, toda a energia e todos os meios de que pode dispor criando, com o auxílio da talha dourada, das tonalidades azuis dos paramentos azulejados, dos tectos pintados, das telas, dos ricos tecidos que

(1) - Veja-se PIMENTEL, António Filipe, *Arquitectura e Poder, o Real Edifício de Mafra*, Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, col. «Subsídios para a História da Arte Portuguesa», XXXV, Coimbra, 1992.

(2) - Veja-se *idem, ibidem*, Parte I, cap. 4, "Uma sociedade de persistências", pp. 39/48.

cobrem portas e janelas, das cintilações argêntneas de lâmpadas e tocheiros, um cenário vibrante e faustoso que converte as celebrações litúrgicas na mais espectacular manifestação da emotividade colectiva. Das pequenas igrejas paroquiais, de réditos tantas vezes muitíssimo modestos, às das múltiplas comunidades religiosas espalhadas pelo País, pode afirmar-se que todas, sem excepção, sentiram o ímpeto renovador que, evidentemente, atingiria a sua máxima expressão nos templos catedralícios, cabeça das circunscrições diocesanas.

Toda esta fervilhante actividade gerava uma apetência súbita de mão-de-obra que dificilmente encontraria resposta no limitado meio artístico nacional. A Corte e, dum modo geral, a capital -, seguidas de alguns (poucos) grandes centros como Porto ou Braga -, constituíam uma clientela exigente e esclarecida que praticamente esgotava a capacidade de resposta dos artistas autóctones e que, como é sabido, recorria mesmo aos serviços mais especializados de estrangeiros que, cá ou nos seus próprios países, melhor poderiam corresponder às necessidades sentidas por uma sociedade em pleno processo de renovação cultural. À província (e salvo casos pontuais), restava o recurso a um escalão mais modesto de artistas ou mesmo artífices que, de resto em condições económicas mais vantajosas, supria as ambições de actualização estética de uma clientela menos informada e, por isso mesmo, mais fácil de satisfazer.

A uma aristocracia ruralizada e presa ainda a hábitos ancestrais, contrapunha-se um clero sedento de novidades mas maioritariamente recrutado na província, tanto no que respeita às ordens regulares, como aos cabidos catedralícios que, em pleno período de *sedes vacantes*, dispndia entusiasmaticamente os dinheiros da mitra na renovação das suas catedrais. É neste ambiente que se enquadra a actividade no interior beirão de Manuel da Silva, pintor ornamentista de origem lisboeta que, certamente incapaz de responder às solicitações mais exigentes da clientela da capital, emigra para Coimbra no primeiro decénio do século, onde desenvolve uma actividade incrível e multímoda, que o levaria mesmo a arriscar voos para os quais, na verdade, não dispunha de capaz preparação.

* * *

Nascido em Lisboa em data incerta, filho de Manuel Mendes de Ataíde e de sua mulher Josefa da Conceição - como se infere do registo paroquial do seu casamento realizado já em Coimbra ⁽³⁾ -, remonta ao ano de 1691 a primeira referência de que dispomos relativa a um pintor do mesmo nome, responsável por azulejos fabricados em olarias coimbrãs, veiculada sem referências por José Queirós ⁽⁴⁾. Tratar-se-á, porém, talvez, de uma data excessivamente recuada, sugerindo um período invulgarmente longo de actividade e que, muito provavelmente, respeitará a um artista homónimo, cuja obra permanece ainda por identificar. É certo, contudo, que, se como bem notou Flávio Gonçalves e teremos oportunidade de constatar, boa parte dos seus trabalhos futuros no campo da azulejaria consiste em grandes painéis historiados envolvidos por enquadramentos de um avançado (embora ingénua) barroco joanino ⁽⁵⁾, não deixam de revelar, por vezes, estreitas ligações com os convencionalismos que haviam marcado a produção azulejar na transição do século, revelando, desse modo, atávico conservadorismo, ou um início de carreira ligado ainda aos meios artísticos pré-joaninos. Por outro lado, recentes investigações trouxeram a lume a existência de outro (?) *Manuel da Silva* exercendo a actividade, abundantemente documentada (e que não será estranha ao nosso homem) 8, de *oficial de ensamblador*, deste vez no Porto, onde reside, em 1687, na Rua das Flores, surgindo depois na Rua do Loureiro nos anos de 1688, 1692 e 1694 ⁽⁶⁾.

Bem mais provável parece ser, contudo, a notícia respeitante ao ingresso, em Lisboa, em 18 de Outubro de 1706, de um pintor de nome Manuel da Silva na Irmandade de S. Lucas ⁽⁷⁾. Alguns dos seus

(3) - GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra, Coimbra*, 1923, pp. 294/295.

(4) - *Cerâmica Portuguesa*, Lisboa, 1948, vol. II, p. 170.

(5) - "As obras setecentistas da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche e o seu enquadramento na arte portuguesa da primeira metade do século XVIII", *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III Série, nº 88, 2º tomo, Lisboa, 1982, p. 28.

(6) - Cfr. FERREIRA ALVES, Natália Marinho, *A arte da talha no Porto na Época Barroca (artistas e clientela, materiais e técnica)*, Dissertação de doutoramento em História da Arte polícopiada apresentada à Faculdade de Letras do Porto, Porto, 1986, vol. II, pp. 95/96.

(7) - TEIXEIRA, F. A. Garcez, *A Irmandade de S. Lucas, corporação de artistas. Estudo do seu arquivo*, Lisboa, 1931, p. 78.

melhores trabalhos, denotando um domínio seguro de técnicas ornamentais que então constituíam novidade - caso da pintura de perspectiva e de "charão"⁽⁸⁾ -, denotam familiaridade com o trabalho produzido nas boas oficinas da capital, como é o caso da de Vicenzo Baccherelli, que nos inícios do século introduzia em Portugal as decorações ilusionistas criadas em Itália, na centúria anterior, pelo Padre Pozzo⁽⁹⁾ e que, provavelmente, terá frequentado⁽¹⁰⁾.

De certo, contudo, sabemos apenas que em 1710 se encontrava já em Coimbra, morando em Santa Clara e que a 15 de Março desse ano contrai matrimónio na Sé com Jerónima Teles, oriunda também de Lisboa e filha de Manuel Pinto, já falecido e de sua mulher Catarina Pinto⁽¹¹⁾. Não se conhece qualquer obra sua respeitante a estes anos iniciais, mas é forçoso que os seus créditos estivessem já firmados quando, em 1720, o surpreendemos em Viseu, em plena actividade, participando nos trabalhos de embelezamento da Catedral promovidos pelos enérgicos cónegos em plena vacatura episcopal.

De acordo com as orientações do mestre construtor coimbrão Gaspar Ferreira, que a Viseu se desloca expressamente, a convite do cabido, nos primeiros dias de Março desse ano, dever-se-ia, entre outros melhoramentos, pavimentar de novo a Catedral; rasgar janelas em vários pontos do templo, a fim de iluminar melhor os officios litúrgicos; revestir as naves, até à altura que se achasse conveniente, de "azulejo de história, do melhor", vindo de Coimbra; consertar o cadeiral do coro alto, retirando-lhe a madeira *supérflua*, revestindo-se de charão os espaldares e colocando-se-lhes remates de talha dourada; mudar o órgão, enfim, para a parte do Evangelho, reparando-o ou mesmo fazendo-o de novo, como de facto viria a suceder, de acordo com riscos fornecidos pelo próprio mestre⁽¹²⁾.

(8) - Veja-se PIMENTEL, António Filipe, "Chinoiserie", PEREIRA, José Fernandes (dir. de), *Dicionário do Barroco em Portugal*, Presença, Lisboa, 1989.

(9) - Veja-se SANTOS, Reynaldo dos, "A pintura de tectos no século XVIII em Portugal", *Belas Artes*, 2ª série, n.º 18, Lisboa, 1962.

(10) - SMITH, Robert C., "O pintor Manuel da Silva na Universidade de Coimbra", *O Comércio do Porto*, n.º 291, 23.10.1973.

(11) - GARCIA, Prudêncio Quintino, ob. cit., pp. 294/295.

(12) - Veja-se ALVES, Alexandre, "Artistas e artífices nas dioceses de Lamego e Viseu", *Beira Alta*, vol. XXXIX, n.º 3 e 4, Viseu, 1980, pp. 357/363 e "A actividade de Gaspar Ferreira em terras do interior beirão", *Mundo da Arte*, n.º 6, Coimbra, 1982, pp. 2/4.

Os artífices encarregados de auxiliar Gaspar Ferreira nas obras da Sé serão, naturalmente, recrutados em Coimbra, como é o caso do entalhador Francisco Machado ou do organeiro castelhano Manuel Bento Gomes ⁽¹³⁾ - então a trabalhar no órgão de Santa Cruz - e é neste meio que surge Manuel da Silva, colaborando, até 1724, na parte decorativa, assessorado, por sua vez, por oficiais igualmente provenientes da cidade universitária. Caber-lhe-ia enriquecer o interior do velho templo medieval, sublinhando a ouro as cantarias lavradas, as chaves das abóbadas e as novas vidraças ⁽¹⁴⁾ mas, sobretudo, realizar a pintura dos azulejos - executados em Coimbra pelo oleiro Agostinho de Paiva ⁽¹⁵⁾ e aplicados no local pelo ladrilhador José de Góis ⁽¹⁶⁾ -, bem como o charão e douramento do órgão e do cadeiral do coro alto.

* * *

Efectivamente, a pintura do novo órgão - colocado na nave central, entre o primeiro e o segundo pilares do lado do Evangelho ⁽¹⁷⁾ e feito, como relatavam os cónegos, "*pelo estilo moderno, ...com vozes sonoras e com mais vistosa fábrica*" ⁽¹⁸⁾ -, seria arrematada por Manuel da Silva em 7 de Maio de 1721, por 300 000 réis, devendo fazer "*todo o liso de charão e o mais dourado...*" ⁽¹⁹⁾. Dele já nada resta, contudo, substituído em 1808 por um outro, encomendado pelo bispo D. Francisco Monteiro Pereira de Azevedo, por sua vez retirado também, no presente século, quando das obras de restauro ⁽²⁰⁾.

Melhor sorte teve, apesar de tudo, o cadeiral, muito embora a operação eufemisticamente designada de *regularização* a que o submeteram, pela mesma altura, os Monumentos Nacionais, o

(13) - Veja-se *idem*, "Artistas e artífices...", p. 359.

(14) - *Idem*, *ibidem*, vol. XLVIII, n.º 1 e 2, Viseu, 1989, pp. 5/6 e "A actividade de Gaspar Ferreira em terras do interior beirão", p. 6, n. 13.

(15) - *Idem*, *ibidem*, vol. XLIV, n.º 1, Viseu, 1985, pp. 18/19.

(16) - *Idem*, *ibidem*, vol. XL, n.º 4, Viseu, 1981, pp. 455/456.

(17) - Cfr. *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*, n.º 122, "Sé de Viseu", Porto, 1965, fig. 4, "Planta ao nível do coro antes das obras".

(18) - ALVES, Alexandre, "Elementos para um inventário artístico de Viseu", *Beira Alta*, vol. XX, n.º 1, 2.ª série, Viseu, 1961, p. 81.

(19) - *Idem*, "Artistas e artífices...", *ibidem*, vol. XLVIII, n.º 1 e 2, Viseu, 1989, pp. 2 e 5/6.

(20) - Veja-se *idem*, "A actividade de Gaspar Ferreira em terras do interior beirão", p. 6, n. 15 e *Boletim da D.G.E.M.N.*, n.º cit., pp. 25 e 39.

tivesse reduzido a menos de metade⁽²¹⁾, com o fito de libertar o coro quinhentista. Constitui, em si mesmo, um verdadeiro resumo do sentido que revestiram as reformas empreendidas pelos cónegos viseenses na sua Catedral, bem como das potencialidades da arte de Manuel da Silva. De acordo com o relato redigido pelos próprios capitulares em 1739, intimados pela Coroa a prestarem contas da sua administração no período da *sede vacante*, o cadeiral quinhentista, encomendado pelo bispo-mecenas D. Miguel da Silva, encontrar-se-ia “*antiquíssimo e, além de velho, quebradas muitas cadeiras*”. Contudo, prosseguem, “*por se não fazerem tantas despesas, coarctaram a necessidade*”, entendendo somente “*repará-lo com remendos e algumas quartelas para encobrir os seus defeitos, pois era tão antigo que tinha duas cadeiras denominadas - “dos Reis” -, sem serventia alguma que, por essa causa, se lhe subtraíram*”⁽²²⁾.

Na prática, a *reparação* do cadeiral seria bem mais vultuosa do que as tímidas frases dos dignitários catedralícios pretendiam fazer crer. Para além da supressão das cadeiras reais, o cabido faria erguer em todo o perímetro dos sítiais um alto espaldar com friso, cartelas e remate de talha dourada, em forma de folhagem de acanto, que imprimiria ao conjunto uma feição claramente barroca, ocultando, ao primeiro impacte, a estrutura manuelina original. O trabalho de acabamento, arrematado por Manuel da Silva, em simultâneo com o do órgão, pela quantia de 360 000 réis e concluído no ano imediato de 1722⁽²³⁾, consistiria no douramento de todas as superfícies relevadas dos espaldares, mas, sobretudo, na execução, nos espaços deixados livres pela talha, de um avultado número de painéis com delicadas composições acharoadas - infelizmente quase perdidas - e que, não apenas lhe emprestam um motivo suplementar de encanto⁽²⁴⁾, como o convertem no único exemplo erudito de cadeiral acharoadado existente em Portugal.

Todavia, se no cadeiral de Viseu Manuel da Silva faz inegável prova do seu domínio da técnica do *charão*, que constitui um dos mais originais produtos das artes decorativas do Barroco e do

(21) - Cfr. *Boletim da D.G.E.M.N.*, nº cit., fig. 4 e 5.

(22) - ALVES, Alexandre, “Elementos para um inventário artístico de Viseu”, p. 80.

(23) - *Idem*, “Artistas e artífices...”, *Beira Alta*, vol. XLVIII, nº 1 e 2, Viseu, 1989, pp. 4/6

(24) - Veja-se SMITH, Robert C., *Cadeirais de Portugal*, Horizonte, Lisboa, 1968, pp. 24 e 63.

Rococó ⁽²⁵⁾, deixaria também, nos vastos revestimentos azulejares que forneceu para a catedral, a maior confissão da insuficiência da sua preparação no campo da pintura figurativa.

Datam, na verdade, de 1720, ano do arranque das obras de renovação da Sé - e tendo como intermediário Gaspar Ferreira -, os primeiros contactos entre o cabido viseense e o oleiro conimbricense Agostinho de Paiva, encarregado de fornecer os referidos painéis de *azulejo de história, do melhor*, pintados, tudo leva a crer, por Manuel da Silva ⁽²⁶⁾. Efectivamente, logo em 20 de Março, Agostinho de Paiva recebia cinco moedas de ouro por conta do azulejo que fazia para a Sé ao preço de 14 000 réis o milheiro; em 23 de Junho era a vez do assentador José de Góis receber três moedas de ouro; em 10 de Fevereiro de 1722 recebia Agostinho de Paiva mais seis moedas de ouro de 4 800 réis da mão de Manuel da Silva, por conta do azulejo que se havia de fazer; em 25 de Abril, de novo o pintor entregava a José de Góis mais seis moedas de ouro de igual valor por conta do azulejo que haveria de assentar e, a 23 de Maio, entregava outras seis moedas a Agostinho de Paiva ⁽²⁷⁾. Entretanto, a 17 de Fevereiro, pagava o cabido a Agostinho de Paiva os azulejos que revestem as capelas colaterais de S. João e S. Pedro ⁽²⁸⁾ e, finalmente, a 13 de Março de 1724, recebia Manuel da Silva 67 200 réis, que lhe eram devidos "*de pintar o azulejo que veio para a Sé*", especificando ser ele o "*mestre que pintou o azulejo que veio para a Sé, de brutesco*" ⁽²⁹⁾.

A estreita relação laboral (que veremos persistir em outras ocasiões) existente entre Manuel da Silva, enquanto pintor, o oleiro Agostinho de Paiva e o assentador José de Góis, bem como as afinidades estilísticas, levam, assim, a atribuir-lhe um conjunto de paramentos azulejares composto pelo antigo revestimento das

(25) - Veja-se PIMENTEL, António Filipe, "O gosto oriental na obra das estantes da Casa da Livraria da Universidade de Coimbra", *Portugal e Espanha entre a Europa e Além-Mar*, Actas do IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1988, sep.

(26) - Veja-se ALVES, Alexandre, ob. cit., vol. XXXIX, nº 3 e 4, Viseu, 1980, p. 361.

(27) - SIMÕES, J. M. dos Santos, *Corpus da Azulejaria Portuguesa*, V, *Azulejaria em Portugal no Século XVIII*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1979, p. 128, n. 137.

(28) - ALVES, Alexandre, "Esculturas de Laprade na diocese de Viseu", *Beira Alta*, vol. XXXV, nº 4, Viseu, 1976, p. 466, Sep.

(29) - *Idem*, "Artistas e artífices...", vol. XLVIII, nº 1 e 2, Viseu, 1989, p. 6.

naves, de painéis historiados - que veremos estarem longe de poder considerar-se *do melhor* -, pelos silhares, também historiados, da Casa do Cabido, pelo forro integral da capela de S. João Baptista e por um paramento da de S. Pedro e ainda, por fim, pelos *brutescos* ou albarradas do claustro superior, parte dos quais se encontram hoje aplicados nas paredes da portaria do Museu Grão Vasco.

Efectivamente, é com estes últimos - longos silhares de albarradas e cestos floridos -, que parece poder identificar-se a referência a azulejos *de brutesco*, cuja última prestação seria paga pelos cónegos a Manuel da Silva em 13 de Março de 1724, uma vez que o conceito de *brutesco* se terá alargado, no primeiro quartel do século XVIII, a qualquer composição de azulejo azul e branco ⁽³⁰⁾. A sua rudeza e o seu patente arcaísmo chegariam a confundir Robert Smith, que os atribuiria aos finais do século XVII ⁽³¹⁾ e é quase certo que o nosso artista tenha realizado também os revestimentos absolutamente idênticos que guarnecem o claustro e várias dependências do colégio conimbricense de Santo Agostinho ⁽³²⁾.

O primeiro trabalho realizado por Manuel da Silva para os cónegos viseenses deve, contudo, ter sido, o alto lambrim historiado que reveste as paredes da Casa do Cabido, que abre para a nave oriental do claustro alto ⁽³³⁾. A ele respeitarão os primeiros pagamentos, efectuados em 1720, uma vez que uma inscrição latina esculpida sobre a porta revela que o aposento foi restaurado em 1721 ⁽³⁴⁾. Trata-se de um conjunto de painéis de natureza heterogénea - cenas galantes, imperadores antigos, lutadores, fidalgos fumando ou em *pose* - enquadrados em molduras rígidas onde mascarões de reminiscências ainda maneiristas coexistem com atlantes e outros ornatos de carácter já plenamente barroco, num eco tardio e ingénua da escola de Gabriel del Barco.

Se a evidente ausência de critério temático testemunha a debilidade crítica dos encomendantes, fornece de igual modo esclarecimentos sobre a escassez de meios de informação de que

(30) - GONÇALVES, Flávio, ob. cit., p. 25, n. 86.

(31) - *The Art of Portugal, 1500-1800*, Weidenfeld and Nicolson, Londres-Nova Iorque, 1968, legenda da fig. 182.

(32) - GONÇALVES, Flávio, ob. cit., p. 24, n. 86.

(33) - CORTEZ, Russel, *Viseu*, Porto, 1959, p. 14.

(34) - GONÇALVES, Flávio, ob. cit., p. 24, n. 80.

dispunha Manuel da Silva. No que respeita à execução, o revestimento da Casa do Cabido atesta, nas deficiências da figuração e na insegurança do traço, as lacunas da sua formação como desenhador, evidenciadas por uma pintura hirta, de carácter quase popular.

Idênticos atributos patenteia o revestimento que terá realizado para as naves, transferido pelos restauros do presente século para o claustro inferior e composto igualmente de painéis historiados representando anjos, uma *Adoração dos Magos* e um *Regresso da Sagrada Família do Egípto para Nazaré*, baseados estes últimos em conhecidas gravuras de Rubens ⁽³⁵⁾. Uma certa evolução que se verifica ao nível dos enquadramentos - compostos de *putti*, cartelas barrocas e cariátides, além dos usuais mascarões segurando nas fauces grinaldas floridas - com que se esforça por romper a rigidez que ainda conserva na Casa do Cabido, não chega para ultrapassar o nível da mais profunda mediocridade, expressa na paupérrima execução do desenho e da pintura. De uma qualidade, se possível, ainda inferior e que Flávio Gonçalves atribui a um "*bisonho colaborador da sua oficina*", são os restantes alizares que se expõem no claustro, de molduras afins e figurando episódios da vida de S. Teotónio ⁽³⁶⁾.

Um último grupo, relativamente mais evoluído e que se encontraria já pronto em Fevereiro de 1722, data em que se efectua o seu pagamento ⁽³⁷⁾, é o que diz respeito ao revestimento integral das capelas colaterais de S. João Baptista (Evangelho) e de S. Pedro (Epístola), da última das quais apenas se conserva um paramento. Trata-se de composições ingénuas, com a usual dificuldade no tratamento de figuras e panejamentos, figurando, de um lado, *S. Pedro abandonando a barca ao chamamento de Cristo* e, do outro, *S. João menino com o cordeiro aos pés* e o *baptismo de Cristo*, que constitui, sem dúvida, a composição melhor conseguida ⁽³⁸⁾. Pela primeira vez, contudo, terá produzido um trabalho relativamente seguro no tratamento dos rodapés e dos emolduramentos recortados dos painéis figurativos, onde mísulas-cariátides sustentam ornamentações complexas, compostas de cartelas, *putti*, grinaldas e anjos-famas.

(35) - *Idem*, nota in SIMÕES, J. M. dos Santos, ob. cit., p. 127.

(36) - Ob. cit., p. 24.

(37) - ALVES, Alexandre, "Esculturas de Laprade na diocese de Viseu", p. 466.

(38) - Veja-se *idem, ibidem* e SIMÕES, J. M. dos Santos, ob. cit., p. 127.

* * *

Paralelamente, contudo, desenvolvia Manuel da Silva uma acti-
vidade prodigiosa na sua cidade de adopção, às ordens do cabido
conimbricense, também ele a gozar, desde 1717, as delícias da *sede*
vacante ⁽³⁹⁾. Boa parte de seu tempo, porém, parece ter sido gasta em
tarefas de índole puramente artesanal. Com efeito, os livros de des-
pesas da Sé registam, entre 1720 e 1724, um rol interminável de ver-
bas que o pintor teria recebido por, v.g., pintar o *sepulcro* de branco
e ouro, pratear, em ocasiões diversas, sete dúzias e meia de castiçais,
pratear um cofre para guardar o Santíssimo, estofar uma nuvem
que sustentava o dito cofre, pratear dez tocheiros grandes, enverniz-
ar e pintar o candeeiro das Trevas, dourar os candeeiros do claus-
tro, pintar trinta molduras de charão e talha dourada e mais nove,
também de charão, com os cantos dourados, fazer uma moldura de
talha para um S. Sebastião, dourar as sanefas das sobre-portas, pin-
tar onze portas de cor de angelim, pintar de verde as janelas da Casa
do Cabido e as portas e janelas do claustro, engessar a Casa do
Tesouro, envernizar um bufete grande para a Casa do Cabido, pintar
seis grades e seis confessionários, etc., etc., etc. ⁽⁴⁰⁾.

A par, todavia, executava também azulejos, novamente fabrica-
dos na olaria de Agostinho de Paiva e colocados nos seus lugares
por José de Góis. Revestiam “*quazi the a altura de hum homem*” ⁽⁴¹⁾
a escada de S. Miguel, os três lances livres do claustro superior e
as casas do Cabido e Antecabido, organizadas no quarto lance, bem
como o corredor e escada das abóbadas e a Casa da Obra ⁽⁴²⁾.
Demolidas as dependências no decurso das alterações e restauros
sofridos pelo edifício, não foi possível, mau grado as buscas efec-
tuadas, seguir-lhes o rasto ⁽⁴³⁾. Outras obras, contudo, são ainda

(39) - Veja-se VASCONCELOS, António Garcia Ribeiro de, *A Sé-Velha de Coimbra*, Imprensa da Universidade, col. “Subsídios para a História da Arte Portuguesa”, nº XXVII, Coimbra, 1930, vol. I, pp.219/226.

(40) - GARCIA, Prudêncio Quintino, ob. cit., pp. 250/253.

(41) - VASCONCELOS, António Garcia Ribeiro de, ob. cit., vol. I, p. 473, “Descrição da Catedral de Coimbra e sua crasta”.

(42) - GARCIA, Prudêncio Quintino, ob. cit., pp. 254/256.

(43) - Flávio GONÇALVES (ob. cit., p. 27, n. 94) afirma que se achariam encaixotados no Museu Machado de Castro e no Museu do Azulejo, em Lisboa, enquanto José MECO (*O Azulejo em Portugal*, Alfa, Lisboa, 1989, p. 228), talvez confundido com a referência feita por Santos SIMÕES (ob. cit., p. 121, n. 135) a azulejos transportados de uma quinta para o Museu de Coimbra, onde teriam servido de cornija ao pátio, refere idêntica colocação para os da Sé. As buscas efectuadas revelaram-se, até à data, infrutíferas, muito embora não pareça verosímil a perda de uma quantidade tão avultada de azulejos.

possíveis de localizar e conduzem-nos a um novo sector da actividade de Manuel da Silva - referimo-nos ao terreno dificultoso da pintura da cavalete, que atravessa com passos inseguros e onde, na verdade, raramente alcançará resultados satisfatórios. Constitui, porém, um dos aspectos mais curiosos da sua obra pelo que revela das limitações do meio artístico coimbrão.

Efectivamente, uma das primeiras decisões tomadas pelo cabido no período da vacatura episcopal, consistiu na transferência e aumento do cadeiral barroco construído, ao redor de 1700, pelo bispo-conde D. João de Melo e que hoje se encontra na capela-mor da Sé Nova. O sumptuoso móvel, feito de madeira de angelim, com altos espaldares de talha dourada ao gosto do estilo nacional, enquadrando telas com pinturas de temática mariana ⁽⁴⁴⁾, ocupava o quarto e o quinto tramos da nave central, adjacente ao transepto, mas deveria agora avançar até à capela-mor, cuja perspectiva tornaria mais grandiosa, favorecendo a pompa das celebrações litúrgicas. Ao mesmo tempo acrescentar-se-iam, em absoluta conformidade à obra original, quatro novas cadeiras na série superior, de cada lado, duas em cada extremidade, bem como os respectivos espaldares, para os quais deveriam ser pintadas quatro telas, figurando os quatro Evangelistas.

A Manuel da Silva competiria a execução de toda a parte decorativa, que incluía o envernizamento das novas cadeiras - pelo qual receberia 1 200 réis -, o douramento das molduras e os quatro painéis dos Evangelistas ⁽⁴⁵⁾, pagos, qualquer dos trabalhos - molduras e painéis... - à razão de 5 000 réis ⁽⁴⁶⁾. A frieza dos números não permite ilusões: a arte pictórica de Manuel da Silva não ultrapassa o nível decorativo e artificial, na sua figuração convencional e estática, que apenas nos fundos decorativos adquire alguma liberdade. Como tal era encomendada e como tal era fornecida. Não obstante, é também verdade que não desceria, apesar de tudo, ao aflitivo primarismo ostentado pelos azulejos viseenses.

(44) - Veja-se VASCONCELOS, António G. R. de, ob. cit., vol. I, pp. 212/218.

(45) - A transferência do cadeiral para a Sé Nova obrigaria a amputar dois lugares de cada lado, pelo que as telas correspondentes aos Evangelistas S. Lucas e S. João se encontram agora isoladas nas paredes da sacristia.

(46) - GARCIA, Prudêncio Quintino, ob. cit., pp. 250/251.

Outros quadros, igualmente de valor mais iconográfico que pictórico, executou Manuel da Silva para a Sé entre 1720 e 1724 e estarão entre esses oito retratos de pontífices, destinados à Casa do Cabido, que pintou pela quantia de 4 800 réis cada um, para além de um outro do Papa falecido, Inocêncio XIII, certamente mais ambicioso, visto que cobrou por ele 7 200 réis. Pela mesma época recebia ainda 9 600 réis de retocar e *concertar* mais vinte antigos retratos pontifícios destinados ao mesmo aposento ⁽⁴⁷⁾, de todos eles se desconhecendo o paradeiro actual. Pelo contrário, foi possível localizar no Arquivo da Universidade de Coimbra, onde se encontram como depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, cinco dos sete retratos de prelados conimbricenses que pintou para a Casa do Antecabido e pelos quais cobrou a sempiterna quantia de 4 800 réis, bem como dois “*retratos mais uzados tambem de Prelados*” que *concertou* pela importância de 2 000 réis ⁽⁴⁸⁾.

Trata-se de figurações rudes e estereotipadas de alguns dos últimos titulares da mitra conimbricense, desde o século XVI. A saber: D. Jorge de Almeida e D. Afonso de Castelo Branco (as duas telas *mais uzadas* que *concertou*) e, por ordem cronológica: D. Frei João Soares, D. João Manuel, D. João Mendes de Távora, D. Frei Álvaro de S. Boaventura e o prelado defunto, D. António de Vasconcelos e Sousa. Executados talvez, ao menos em parte, com base em representações anteriores das personagens e fornecidos com as suas molduras de *chinoiseries*, terão talvez por singular mérito permitir a atribuição de duas telas religiosas de proveniência desconhecida que, com as infalíveis molduras acharoadas, se conservam no Museu de Coimbra: “*Virgem com o Menino e S. João*” e “*Santo Bispo*”, cujo báculo ostenta, na superior execução dos enrolamentos vegetalistas da crossa, a confissão da formação ornamentista do autor.

Por último e novamente para a Casa do Cabido catedralício, forneceria ainda Manuel da Silva quatro *fruteiros*, pelo preço usual de 4 800 réis, que se conservam expostos no Museu Machado de Castro e que constituem, fora de dúvidas, os melhores momentos

(47) - *Idem, ibidem*, p. 254.

(48) - *Idem, ibidem*, p. 252. Já Vergílio CORREIA os tinha identificado em nota à p. 49 do *Catálogo-Guia das Secções de Arte e Arqueologia do Museu Machado de Castro* (Coimbra Editora, Coimbra, 1941). Queremos deixar aqui expresso o nosso agradecimento à Dra. Maria da Conceição Machado, do Museu Nacional de Machado de Castro, pelo auxílio que nos prestou na tarefa de localizar estes quadros.

da sua carreira de pintor de cavalete. Verdadeiros exercícios de pintura ornamental - o que explica a sua melhor qualidade -, entroncam e, mesmo, pode dizer-se, ressentem-se da longa tradição seiscentista dos *bodegones* flamengos e espanhóis que, de resto, encontraria adeptos em Portugal e no Brasil pelo século XVIII adiante ⁽⁴⁹⁾. Não serão, todavia, simples quadros profanos, o que explica a sua presença em dependências eclesiásticas. Ao contrário, participarão, decerto, dessa cultura de carácter alegorizante de que está imbuído o universo referencial do Barroco. Ilustram complexas metáforas, onde o divino se oculta sob as formas infinitamente variadas da natureza e que encontra o seu paralelo em textos literários contemporâneos, como esse *Cântico ao Senhor pelas frutas*, escrito por Sórora Maria do Céu e que se pode considerar um verdadeiro *bodegón* literário: “*Ao Senhor louvemos,/Pelas frutas belas/Que criou regalo/Sendo Providência./Ao Senhor louvemos/Nas frutas primeiras/Que são frutas novas/De esperanças velhas*”... ⁽⁵⁰⁾.

* * *

Por esses mesmos anos, contudo (1723/24), o nome de Manuel da Silva (ou de *um* Manuel da Silva), surge relacionado com o rico revestimento azulejar da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche, atentamente estudada por Flávio Gonçalves ⁽⁵¹⁾. Os pagamentos são, efectivamente, feitos a um *mestre zoleio* com esse nome, mas a hipótese de que o seu autor fosse o pintor coimbrão não é, todavia, sustentável. Os azulejos de Peniche, além de muitíssimo superiores aos que lhe conhecemos, não apenas revelam, pelo menos, dois artistas de *maneiras* diversas, como são, pelas características formais e técnicas, de origem claramente lisboeta. Neste contexto, duas hipóteses se perfilam: a de uma mera - e, aliás, fácil - coincidência de nomes e a de que, a tratar-se do mesmo homem, o nosso Manuel da Silva tivesse agido simples-

(49) - Veja-se SOBRAL, Luís de Moura, “Natureza morta”, PEREIRA, José Fernandes (dir. de), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Presença, Lisboa, 1989, pp. 310/312.

(50) - Cfr. HATHERLY, Ana, “As misteriosas portas da ilusão. A propósito do imaginário piedoso de Sórora Maria do Céu e de Josefa de Óbidos”, SERRÃO, Vítor (coord. de), *Josefa de Óbidos e o tempo barroco*, Instituto Português do Património Cultural, Lisboa, 1991, pp. 71/85, Cat.

(51) - “As obras setecentistas da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche...”.

mente como empreiteiro ou intermediário entre a Confraria e as oficinas onde os azulejos eram efectivamente produzidos, extraindo da operação os competentes lucros ⁽⁵²⁾.

Na verdade, tudo leva a crer que, ao menos nos trabalhos de carácter meramente artesanal de que era incumbido – até pelo seu volume realmente impressionante –, o pintor utilizasse esse sistema. É, pelo menos, o que pode deduzir-se da expressão que utiliza no acto de receber os 660 000 réis devidos pelo cabido de Viseu pela obra do coro e órgão, a que se acrescentavam 4 200 relativos, refere, às “*vidraças que mandei dourar*” ⁽⁵³⁾. Do mesmo modo, certos aspectos da sua actividade, como a possível execução dos painéis do salão nobre do Palácio dos Condes de Anadia, em Mangualde, aventada por Flávio Gonçalves ⁽⁵⁴⁾ e que Santos Simões considerava o mais imponente conjunto do género que conhecia ⁽⁵⁵⁾, carecem de mais profunda investigação.

Manuel da Silva encontrava-se já, porém, desde 1723, ligado a uma empresa que o haveria de ocupar durante os anos imediatos, colaborando num dos mais fascinantes edifícios portugueses desse período. De facto, a 28 de Agosto desse ano era feita a escritura entre a Universidade de Coimbra e o mestre pintor, que arrematava o douramento e charão das três salas da nova Casa da Livraria pela quantia de 3 000 cruzados e 80 000 réis cada, bem como o douramento e pintura do tecto do oratório reitoral pela importância de 100 000 réis. Estipulava o contrato que fizesse “*premeiro o aratorio do senhor Reitor – que deveria estar concluído até 8 de Outubro – e depois de acabado de dourar e pintar a caza delle se exeminara a achandose estar prefeto se lhe satisfaram os sem mil reis por q. lhe foi arrematado*” ⁽⁵⁶⁾.

(52) - Cfr. *idem, ibidem*.

(53) - ALVES, Alexandre, “Artistas e artífices...”, *Beira Alta*, vol. XLVIII, nº 1 e 2, Viseu, 1989, p. 8.

(54) - Ob. cit., p. 27.

(55) - Ob. cit., p. 121.

(56) - GARCIA, Prudêncio Quintino, ob. cit., pp. 288/294; ALMEIDA, Manuel Lopes de, *Artes e officios em documentos da Universidade*, Coimbra, vol. II, 1971, pp. 402/406. Seria pago a 6 de Novembro desse ano, o que leva a crer que os prazos terão sido cumpridos, mas talvez só no que respeita ao retábulo, pois logo em 1 de Abril do ano imediato a Universidade lhe entregava outros 100 000 réis pela pintura do tecto que só então terá ficado concluída (SMITH, Robert C., “O pintor Manuel da Silva na Universidade de Coimbra”).

Se o douramento e estofado do pequeno retábulo da capela privada do prelado universitário atesta tão só o domínio de técnicas puramente artificinais, já a pintura do tecto, que apenas deverá ter ficado concluída nos primeiros meses do ano seguinte ⁽⁵⁷⁾, possui inegável mérito, conduzindo-nos aos sectores mais eruditos da sua formação. Embora algo compacto e certamente pouco criativo, o tecto da minúscula capela – obra isolada, como é, no contexto da sua produção pictórica –, comprova a familiaridade do seu autor com o trabalho desenvolvido nas grandes oficinas lisboetas contemporâneas e o manejo seguro dos esquemas divulgados na capital, poucos anos antes, por Vincenzo Baccherelli.

Pelo contrário, os seus antecedentes no sector da pintura de charão, bem como as suas ligações a Gaspar Ferreira, sob cuja direcção se realizava o programa decorativo da Biblioteca ⁽⁵⁸⁾, recomendavam-no à partida para a tarefa de que a Universidade o incumbiu. De acordo com o contrato – a cujo cumprimento se obrigava empenhando, com a sua palavra, todos os seus bens de raiz presentes e futuros –, deveria dourar nas estantes, em ouro bruniado, todos os remates e tarjas, as estípides que sustentam os varandins e, dum modo geral, todos os “*boseis e colarinhos e mejas canas*” e “*tudo o que ofender a uista*”, e com “*os foscos aonde for nesecario*”; o resto, mesmo nos locais menos visíveis, seria de “*charão farto de ouro*” ⁽⁵⁹⁾.

A empreitada da Casa da Livraria não fugiria, porém, à regra geral: além do charão e douramento das estantes e ornatos das três salas, pintaria arcos e portas fingidos de angelim, caixilhos, vidraças, etc. ⁽⁶⁰⁾ e, pelas ordens de pagamento, perpassam onze mesas envernizadas para os gabinetes de leitura, tocheiros para a Capela e até porcas para o açougue da Feira... ⁽⁶¹⁾. Por certo recorreria, como suspeitamos que praticava em outras ocasiões, a auxiliares que executassem esses trabalhos de menor responsabilidade. Mas a ele caberia por inteiro a realização das delicadas composi-

(57) - Veja-se nota *supra*.

(58) - Veja-se PIMENTEL, António Filipe, “Gaspar Ferreira”, PEREIRA, José Fernandes (dir. de), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Presença, Lisboa, 1989, p. 187.

(59) - GARCIA, Prudêncio Quintino, ob. cit., p. 290 e ALMEIDA, Manuel Lopes de, ob. cit., vol II, p. 404.

(60) - Cfr. *idem*, *ibidem*.

(61) - Arquivo da Universidade de Coimbra, *Receita e Despesa da Universidade*, 1727, fl. 87 e 1728, fl. 81.

ções acharoadas, onde deixaria obra segura e erudita em termos de pintura decorativa, realçando com a maior delicadeza a elegantíssima estrutura das estantes. Durante 40 meses consecutivos - entre 4 de Dezembro de 1723 e 5 de Abril de 1727⁽⁶²⁾ - elabora, com surpreendente minúcia, painel a painel, uma deslumbrante sequência de pequenas cenas povoadas de figurinhas orientais entre pagodes e vegetação exótica, que compõem o mais sumptuoso conjunto de talha profana realizado em Portugal e, decerto, um dos mais notáveis da Europa⁽⁶³⁾.

Aí utiliza um repertório infinitamente variado, composto, não apenas de *países*, como então se dizia, mas de um sem número de motivos avulsos como silvas, flores, aves e insectos, alguns dos quais se reconhecem já na sua obra anterior, podendo mesmo servir para, de algum modo, delimitar um *estilo* peculiar. Mas a sua bagagem de *chinoiseries*, aplicada sem renovação nas dúzias de molduras que saíam da sua oficina - e mau grado a realização de obras importantes, como o órgão e o cadeiral da Sé de Viseu -, não o habilitariam jamais a vencer um desafio como o que lhe colocava a Biblioteca coimbrã, onde dezenas e dezenas de espaços de áreas e configurações diversas reclamavam um elenco permanentemente renovado de motivos orientalizantes. Todavia, a obra de Coimbra atraíra surpreendentemente Manuel da Silva para a esfera de actuação do mecenato régio, em cujo âmbito ela se desenvolve e é provavelmente aí que reside o segredo da súbita abundância de informação de que o artista inegavelmente dispõe⁽⁶⁴⁾.

Como quer que seja, um último trabalho, de não menor delicadeza, reclamaria ainda, no interior da Casa da Livraria, a habilitade de Manuel da Silva: em 5 de Abril de 1727 recebia uma verba extraordinária de 16 800 réis do "*acrescentamento que fes no retrato de El Rei*"⁽⁶⁵⁾. Trata-se da grande tela que remata a perspectiva das três salas da Biblioteca, representando o monarca fundador, D. João V, atribuída por Ayres de Carvalho ao pintor régio Domenico Duprà, que a teria realizado em Lisboa por 1725⁽⁶⁶⁾.

(62) - SMITH, Robert C., ob. cit.

(63) - Veja-se PIMENTEL, António Filipe, "O gosto oriental na obra das estantes da Casa da Livraria da Universidade de Coimbra".

(64) - Cfr. *idem*, *ibidem*.

(65) - Veja-se SMITH, Robert C., ob. cit.

(66) - D. *João V e a arte do seu tempo*, Mafra, 1962, vol. I, p. 225.

Desfasamentos verificados entre as dimensões do quadro e as da majestosa moldura de talha que lhe foi destinada – e sobre a qual não haveria ainda, então, ideias assentes ⁽⁶⁷⁾ –, obrigariam a ampliar-lhe as dimensões, recortando-se agora a figura do Rei sobre um fundo mais vasto do que o previsto inicialmente, que obrigaria a prolongar a mesa sobre a qual repousam o ceptro e a coroa real, ao mesmo tempo que se acrescentava, na base, a tarja legendada que consagra o soberano como patrocinador do ambicioso programa arquitectónico e político que a Livraria simboliza ⁽⁶⁸⁾. Da segurança e da delicadeza com que uma tal operação – verificável, de resto, pela simples observação ⁽⁶⁹⁾ – foi executada, depõe eloquentemente o facto de sempre ter passado despercebida aos investigadores... Consciente, aliás, da responsabilidade que sobre ele pesava, Manuel da Silva quase quadruplicaria o preço usualmente praticado de 4 800 réis... Por esse tempo, de resto, outorgava-se-lhe, consciente ou inconscientemente, o título de “*pintor desta und^e*” com que aparece referido em Abril de 1725 num documento notarial ⁽⁷⁰⁾.

* * *

Outras empresas, porém, requisitavam por esses anos a sua atenção e reforçam a ideia de que, sob o seu nome, se ocultava uma verdadeira companhia de artistas a quem incumbiriam as tarefas menores, explicando assim a multiplicidade de actividades que desenvolve em paralelo e que englobam tarefas artificinais, próprias de oficiais mecânicos, a par de uma vertente mais erudita de pintura decorativa ou de cavalete, onde verdadeiramente se sente a sua mão. Efectivamente, o seu nome aparece, em 14 de Fevereiro de 1724, envolvido com os de dois mestres douradores lisboetas,

(67) - Efectivamente, a documentação relativa ao andamento dos trabalhos de marcenaria, que ocupam os anos de 1718/1725, sugere que possa ter havido alterações pontuais do programa, uma vez que Manuel da Silva inicia as obras de pintura muito antes de as estantes estarem concluídas e seria mesmo obrigado a alterar a cor de uma das salas, a despeito do que inicialmente fora combinado (cfr. Robert C. SMITH, ob. cit.). Neste contexto é, pois, provável que o retrato régio tivesse sido realizado em data anterior.

(68) - Veja-se, PIMENTEL, António Filipe, ob. cit.

(69) - E denunciada pelo clamoroso erro da representação de uma prega de tecido a meio caminho do flanco recto da mesa quadrangular.

(70) - ALMEIDA, Manuel Lopes de, ob. cit., vol. II, pp. 430/435.

João de Mesquita e Tomé de Sousa Vilar, num contrato celebrado com as monjas de Lorvão para o douramento do novo altar das Santas Rainhas, executado entre 1717 e 1718 pelo entalhador braçarense Luís Vieira da Cruz ⁽⁷¹⁾. O facto de o douramento da grandiosa fábrica - que deveria albergar as novas urnas de prata das beatas Teresa e Sancha, terminadas em 1715 pelo ourives portuense Manuel Carneiro da Silva - bem como a pintura e estofos das respectivas imagens, a que igualmente se obrigavam, coincidir com o período em que se encontra absorvido na laboriosa execução da decoração acharoadada da Biblioteca universitária, cimenta a nossa convicção de que o papel de Manuel da Silva, em empreendimentos desta natureza, se deveria limitar, as mais das vezes, ao de empreiteiro, a quem incumbia a responsabilidade e a superior orientação dos trabalhos.

Estabelecido, porém, já então, em pleno burgo, na Rua da Moeda, onde provavelmente manteria a sua oficina, Manuel da Silva contratava com as religiosas de Santa Clara, em 18 de Abril desse ano de 1727 - menos de duas semanas volvidas sobre a conclusão da empreitada da Livraria universitária -, a pintura das cantarias da capela-mor e da nave ⁽⁷²⁾ da igreja conventual e o douramento das molduras dos painéis da capela-mor pela quantia de 340 000 réis. O motivo da sua preferência residia no fornecimento de orçamento mais baixo que o apresentado por outro pintor, de nome Gabriel Ferreira, o qual, além de "*pouca perfeição da arte*", exigira mais 10 000 réis, tendo as monjas recebido instruções expressas do superintendente das obras, marquês de Alegrete, no sentido de se "*pôr esta obra a lanços para se arrematar a quem por menos a fizesse*" ⁽⁷³⁾.

Os trabalhos realizados por Manuel da Silva para as clarissas diferem, contudo, significativamente, do que foi ajustado em 1727. Os painéis da capela-mor cujas molduras deveria dourar, são facilmente identificáveis com a conhecida série de pinturas de oficina

(71) - Cfr. BORGES, Nelson Correia, *Arte Monástica em Lorvão, sombras e realidade. Das origens a 1737*, Dissertação de doutoramento em História da Arte policopiada apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1992, vol. I, pp. 592/595.

(72) - As palavras do contrato referem textualmente a intenção de que "*se dourassem as molduras dos painéis da capella mór e se pintassem as naves, e tudo da capella mor*" (GARCIA, Prudêncio Quintino, ob. cit., p. 275), não havendo razão para inferir como, por lapso, fez Flávio Gonçalves (ob. cit., p. 26), que Manuel da Silva teria dourado também os retábulos da nave, os quais foram realizados bastante antes, em 1692, pelos portuenses António Gomes e Domingos Nunes, segundo desenhos de Mateus do Couto.

(73) - GARCIA, Prudêncio Quintino, ob. cit., pp. 274/275.

lisboeta, representando cenas franciscanas e isabelinas, que garante os flancos da ousia. Sob estas, todavia, alinhar-se-ia um novo conjunto pictórico da sua autoria, ricamente emoldurado e figurando, uma vez mais, os quatro Evangelistas, à semelhança do que, anos antes, realizara para a Sé ⁽⁷⁴⁾. Mas a passagem do tempo não havia acrescentado novas qualidades à sua pintura. Inversamente, os Evangelistas de Santa Clara confirmam as dificuldades que sempre experimentava na pintura figurativa, onde o desenho frouxo e o débil colorido das personagens se recorta sobre a superfície convencional dos fundos de arquiteturas e paisagens, único terreno, contudo, onde parece mover-se com algum à vontade.

Em Santa Clara deixaria, aliás, a única obra conhecida que, exceptuado o caso isolado do oratório reitoral, recorda a sua formação original de pintor de tectos, embora numa vertente mais arcaizante, que de algum modo confirma a possibilidade de um aprendizado desenvolvido ainda no ambiente artístico seiscentista. Trata-se das pinturas de *brutescos* com que decorou a abóbada e as paredes da capela-mor - num programa que se quedaria por aqui mas que deveria ter-se estendido a todo o templo - e que, em pleno barroco, procurava, sem grandes meios, introduzir alguma animação na austera arquitectura de Frei João Turriano. Impedida a realização de largas composições ilusionistas pela severa compartimentação das superfícies, optaria Manuel da Silva pela execução, no longo vasado das pilastras que dividem os muros e nos caixotões da abóbada, de elegantes motivos de enrolamentos de acantos, actualmente muito danificados, mesclados, porém, de grinaldas, sanefas e vasos floridos, que inegavelmente refrescam o repertório seiscentista. Nas molduras, frisos de frutos e folhagens pintados em grisalha, esforçam-se por produzir a sugestão de um boleado.

Uma última obra conserva ainda o Mosteiro Novo de Santa Clara, indubitavelmente proveniente da oficina do pintor e que constitui, de resto, um bom resumo da sua produção: uma maquinetta ou oratório acharoadado, exposto no coro baixo e provido de volantes pintados ⁽⁷⁵⁾. Trabalho oficial, sem ambições, utiliza na decoração das portas e ilhargas as mesmas grinaldas, silvas floridas e aves exóticas que povoam as estantes da Biblioteca universitária.

(74) - Veja-se GONÇALVES, A. Nogueira, *Inventário Artístico de Portugal-Cidade de Coimbra*, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1947, p. 78.

(75) - Veja-se GONÇALVES, A. Nogueira, ob. cit., p. 80.

O interior ilustra dois passos da Paixão de Cristo, rudemente figurados sobre fundos arquitectónicos extraídos de gravuras e em adiantado estado de degradação: o “*Senhor da Cana Verde*”, do lado esquerdo e “*Cristo preso à coluna*”, sobre o lado direito. Neste último, o recurso a motivos maneiristas no desenho das arquitecturas e da própria coluna elucida sobre a penúria da formação/informação do seu autor, ao mesmo tempo que nos esclarece também sobre o reduzido critério patenteado pela clientela.

Enfim, em 2 de Abril de 1729 e à semelhança do que cinco anos antes acontecera em Lorvão, contratava com as religiosas do Convento de Jesus de Aveiro, de parceria com o mestre pintor português António José Correia, o douramento da capela-mor da igreja monástica, bem como a encarnação e estofos das respectivas imagens e figuras por 1 050 000 réis, obrigando-se a concluir a empreitada até ao entrudo do ano seguinte de 1730. Uma vez mais, porém, se trata de um trabalho menor. A parte de maior responsabilidade – a pintura dos seis quadros ou painéis laterais –, entraria no orçamento arrematado, mas a escolha do artista incumbiria às monjas e viria a recair no pintor português Manuel Faria e Sousa ⁽⁷⁶⁾.

* * *

Pouco mais se sabe de Manuel da Silva. Em 1735 vivia ainda, pois aforava, nesse ano, uma vinha por três vidas à Universidade ⁽⁷⁷⁾. Depois, perde-se de todo o seu rasto, que talvez só a sua qualidade de mestre “*pintor desta und^e*” e uma investigação mais aturada nas obras do padroado universitário permitam ainda seguir.

Efectivamente, observada de perto, a sua intensa carreira conhecida não chega, sequer, a cobrir o tempo duma década, durante a qual, contudo, constantemente deparamos com a sua presença: quanto mais não seja pelas eternas molduras acharoa-

(76) - Veja-se BRANDÃO, Domingos de Pinho, *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e diocese do Porto, Documentação*, Diocese do Porto, Porto, 1986, vol. III, pp. 145/151.

(77) - ALMEIDA, Manuel Lopes de, ob. cit., vol. III, pp. 145/152. Esta informação, confirmando, não apenas a presença de Manuel da Silva em Coimbra até 1735 como o facto de aí desejar estabelecer raízes duradoras, invalida a possibilidade de relação com o assentador de azulejos de igual nome que Santos SIMÕES informa trabalhar em 1730/31 no Brasil, na cidade do Recife (*Azulejos holandeses no Convento de Santo António do Recife* (texto de José António Gonçalves de MELLO), Recife, 1959, p. 34), sobre a qual, de resto, Flávio Gonçalves colocava grandes reservas. Trata-se, aliás, de uma actividade que nada indica que MS tenha alguma vez exercido, nem seria lógico que tivesse.

das, de que terá fabricado quantidades imensas e que, com frequência, emprestam o seu requinte discreto a obras mais ambiciosas de melhores artistas. Vivendo num meio provinciano - único, contudo, onde poderia sobreviver -, submete-se a condições de trabalho que pouco haviam variado desde a Idade Média. Como escrevia Vergílio Correia, "*o que (os pintores) fizeram, conhece-se em globo; individualizando muito pouco. Conforme as encomendas, pintaram retábulos, tábuas soltas, tectos e muros; estofaram imagens... Nenhum trabalho repugnava ao artista...*"⁽⁷⁸⁾.

Secundário como é, "*fura-vidas bem informado*", na expressão de Flávio Gonçalves, disposto a todo o tipo de trabalhos⁽⁷⁹⁾, converter-se-ia, por força das circunstâncias, no operoso executor de um conjunto notável de programas decorativos que o obrigariam a diversificar a sua actividade, de molde a dar resposta às exigências de uma clientela pouco informada, mas sedenta de renovação. Nessas circunstâncias, Manuel da Silva constituirá, pela sua própria mediania, um agente importante nesse processo de actualização estética, no seio do qual seria chamado a colaborar em alguns dos mais importantes empreendimentos que então se lançavam. E este facto justificará, só por si, que sobre a sua obra se projecte nova luz.

(78) - *Pintores portugueses dos séculos XV e XVI*, Coimbra, 1928, p. XXVII/XXVIII.

(79) - Ob. cit., p. 28.



Fig. 1 - Pormenor dos espaldares acharoados do cadeiral do coro alto da Sé de Viseu (1721-22).



Fig. 2 - Pormenor de silhar de azulejos representando o Regresso da Sagrada Família do Egipto para Nazaré, destinado às naves laterais da Sé de Viseu e actualmente no piso inferior do claustro (1720-21).



Fig. 3 - S. Lucas
do espaldar do cadeiral
da Sé Velha de Coimbra
(óleo sobre tela,
1720-24, sacristia
da Sé Nova).

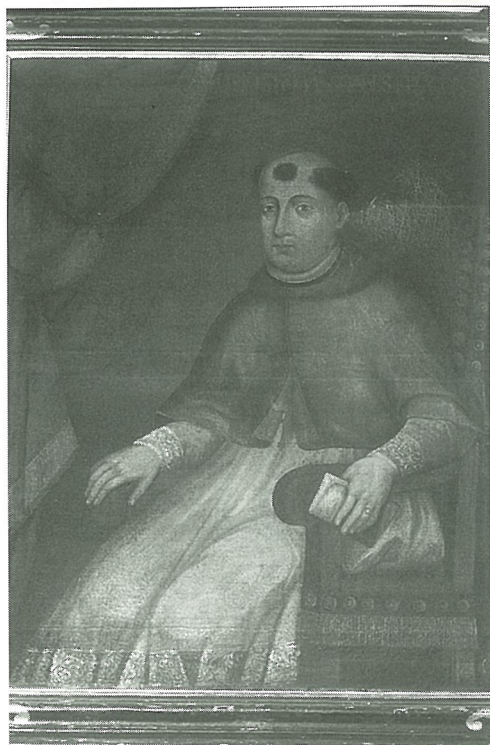


Fig. 4 - Retrato do
bispo-conde D. João Soares
realizado para a Sé Velha
de Coimbra
(óleo sobre tela, 1720-24,
Arquivo da Universidade).



Fig. 5 - *Virgem com o Menino e S. João Baptista* (óleo sobre tela, Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra).

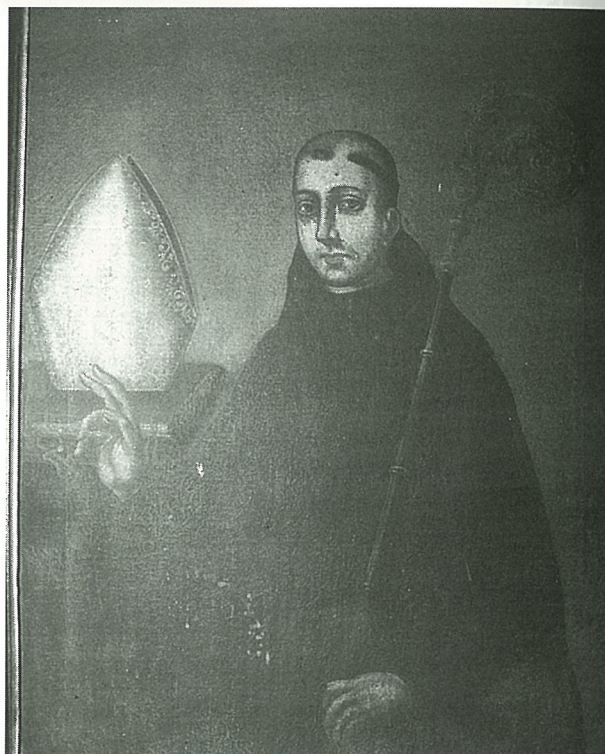


Fig. 6 - *Santo Bispo* (óleo sobre tela, Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra).



Fig. 7 - *Natureza Morta* ou *Fruteiro* realizado para a Sé Velha de Coimbra (óleo sobre tela, Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra).

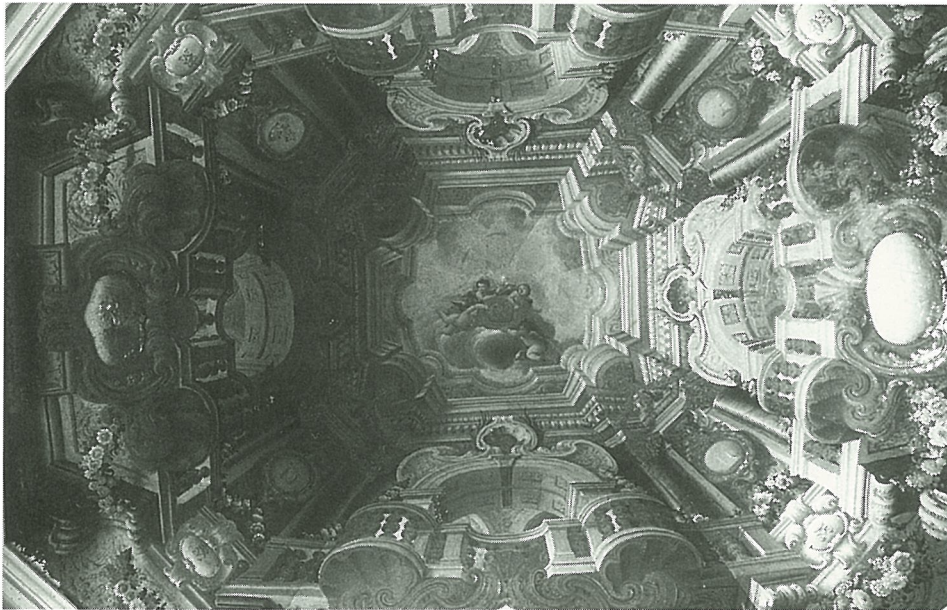


Fig. 8 - Tecto da Capela dos Reitores no Paço das Escolas de Coimbra (1723).



Fig. 9 - Estantes acharoadas da Biblioteca da Universidade de Coimbra (1723-27).



Fig. 10 - *S. Mateus* (óleo sobre tela, 1727, capela-mor do Convento de Santa Clara-a-Nova, Coimbra).



Fig. 11 - Pormenor das pinturas de *brutescos* da capela-mor do Convento de Santa Clara-a-Nova.

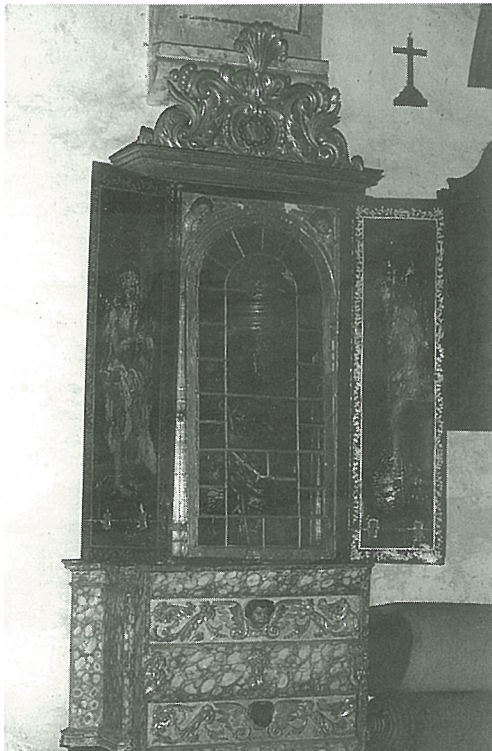


Fig. 12 - Oratório dourado e acharoadado do coro baixo de Santa Clara-a-Nova, representando no interior dos volantes *O Senhor da Cana Verde* e *Cristo preso à coluna* (1727-?).