

SANTA CASA DA MISERICÓRDIA DE LISBOA



MISSÃO,  
ESPIRITUALIDADE  
E ARTE EM  
**SÃO FRANCISCO XAVIER**











MISSÃO,  
ESPIRITUALIDADE  
E ARTE EM  
**SÃO FRANCISCO XAVIER**





Textos do encontro científico pela ocasião  
dos 400 anos da beatificação de São Francisco Xavier,  
ocorrida a 25 de outubro de 1619, pelo Papa Paulo V  
e do ciclo pictórico da sacristia da igreja de São Roque,  
da autoria de André Reinoso



# ÍNDICE

Apresentação	7
■ EDMUNDO MARTINHO	
<hr/>	
Introdução	9
■ TERESA FREITAS MORNA	
■ ANTÓNIO JÚLIO TRIGUEIROS, SJ	
■ MARIA JOÃO PEREIRA COUTINHO	
<hr/>	
Da veneração do túmulo ao processo de beatificação de Francisco Xavier	16
■ ANTÓNIO JÚLIO TRIGUEIROS, SJ	
<hr/>	
Lisboa no tempo de São Francisco Xavier	34
■ NUNO SENOS	
<hr/>	
André Reinoso (c. 1590-pós 1650), um «pintor de fama» para a fama de São Francisco Xavier	50
■ VÍTOR SERRÃO	
<hr/>	
O ciclo pictórico dedicado a São Francisco Xavier na sacristia da igreja de São Roque de Lisboa: iconologia, ideologia imagética e política no contexto da União Ibérica (1580-1640)	92
■ JOÃO MIGUEL SIMÕES	
<hr/>	
<i>Toto micat orbe</i> . Emblemas do Sol para São Francisco Xavier, na igreja do Espírito Santo, em Évora	134
■ PAULO DE CAMPOS PINTO	
<hr/>	
Aplausos e triunfos em louvor de São Francisco Xavier: as festas de beatificação nas cidades de Lisboa, Porto e Luanda (1619-1620)	160
■ MARIA JOÃO PEREIRA COUTINHO	
■ SÍLVIA FERREIRA	
<hr/>	
Bibliografia	211
<hr/>	



## APRESENTAÇÃO

A Santa Casa da Misericórdia de Lisboa pode orgulhar-se de possuir, preservar e dar a conhecer ao Mundo alguns dos maiores tesouros da arte nacional. Já são sobejamente conhecidas a capela de São João Batista e o seu tesouro, bem como a igreja de São Roque e as suas inovações arquitetónicas. Junta-se agora o ciclo dedicado à vida de São Francisco Xavier existente na sacristia da referida igreja que, conforme os estudos atualizados presentes neste livro demonstram, além de possuir uma incontestada beleza artística, assume um importantíssimo papel na história da cultura, sociedade e política de Portugal no século XVII que, nessa época, tinha expressão mundial.

Não será exagero afirmarmos que as vinte telas que se preservam *in situ* desde a sua primeira apresentação pública, há pouco mais de 400 anos, são um dos maiores tesouros da arte nacional e um documento extraordinário para entendermos as preocupações desse tempo, que são, algumas delas, as mesmas de hoje.

De facto, o investimento que a Santa Casa da Misericórdia de Lisboa faz, há mais de duzentos e cinquenta anos, na preservação do seu património cultural, tem como objetivo transformar esse mesmo património num motor de crescimento social que eleve o Homem e o seu papel na comunidade. Ao se investir no ciclo pictórico da vida de São Francisco Xavier não se pretende ter apenas uma exposição de arte, mas também contribuir para uma reflexão hodierna, tal como na época em que foram realizadas, sobre a importância da tolerância e do mútuo entendimento na relação entre diferentes comunidades culturais, sobre o atenuar das desigualdades assentes nas diferenças étnicas e culturais, e sobre o papel que os portugueses poderiam ter, nessa missão, nos quatro cantos do mundo.

Assim, o património cultural que está hoje na posse da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa tem o potencial necessário para veicular a persecução dos objetivos sociais desta instituição, fundada há mais de quinhentos anos, e que se mantêm sempre atuais.

**EDMUNDO MARTINHO**

Provedor da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa



## INTRODUÇÃO

2019 assistiu à dupla celebração dos 400 anos da beatificação de São Francisco Xavier (1506-1552), ocorrida a 25 de outubro de 1619, e da exibição do ciclo pictórico relativo ao mesmo santo, na sacristia da igreja de São Roque. A fortuna dessa dupla efeméride conduziu à realização de um encontro científico, promovido pelo Museu de São Roque, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, a que se associou a *Brotéria*, e o Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, que juntos promoveram a divulgação de novos conhecimentos e um profícuo diálogo em torno desta data.

Os estudos que ora se apresentam, e que decorrem desse evento, incidem, através de uma perspectiva reflexiva, sobre a vida de Xavier, outrora fixada pelas penas do italiano Orazio Torsellini (1544-1599) e dos portugueses João de Lucena (1549-1600) e Sebastião Gonçalves (1557-1619), sobre a particularidade da sua passagem por Lisboa, uma cidade global, e evidenciam, por um lado, a sua individualidade, e, por outro, a dimensão mais abrangente, que alcançou como co-fundador da Companhia de Jesus. O notabilíssimo desempenho pedagógico e diplomático que exerceu como embaixador na Ásia, e que lhe valeram o epíteto de Apóstolo do Oriente, foram igualmente objecto da maior atenção dos diversos autores, que destacaram também o hábil *modus operandi* que a Companhia de Jesus usou, ao aliar a fé e a arte, na conquista espiritual do mundo.

Por outro lado, os ensaios produzidos também se debruçam sobre as múltiplas formas artísticas, que narraram, e ainda narram, os variadíssimos episódios da sua vida, de que é exemplo a pinacoteca que ainda hoje se observa na sacristia de São Roque, saída das mãos do pintor André Reinoso (c. 1590-pós 1650), ou as representações efémeras que sobre a sua vida e virtudes tiveram lugar neste espaço, e que tiveram como primeiro acto as festas da beatificação de Xavier em 1619. O espaço, visitado por Filipe III (1598-1621), aquando da *Joyeuse Entrée*, e pela comitiva que o acompanhou, que incluiu o afamado pintor Juan Bautista Maino (1581-1649), foi, portanto, palco da maior importância mundial, ou não fosse Lisboa o local onde a Companhia de Jesus teve a sua primeira casa.

Discurso igualmente elucidativo da relevância de Francisco Xavier foi aquele realizado em torno dos múltiplos conteúdos iconográficos e iconológicos gerados no seio de irmandades, que sobre essa invocação surgiram, e que foram ao encontro dos intentos de doutrinar da Companhia de Jesus. Através de numerosas e eruditas manifestações de apreço,

muitas delas efémeras, e outras perenes, idêntitárias da cultura material xaveriana, fixaram, através de emblemas, as virtudes desse santo. Tal, foi reflexo da larga produção de obras gravadas, que foi ao encontro da importância que os teóricos e tratadistas da Companhia de Jesus concederam à componente visual, e à sua função pedagógica.

Francisco Xavier foi um dos veneráveis de maior significância histórica e cultural, particularmente nas dimensões religiosa, espiritual e humanista, compaginável com a grandeza política e histórica que Portugal alcançou na mesma época. Tais virtudes foram fixadas nas palavras do padre António Vieira (1608-1697), mas também, segundo esse autor, perenizadas pelo pincel de São Lucas, que particularmente sensível à dimensão artística a que esse venerável deu origem, o terá simbolicamente retratado «enquanto pintor, com melhor pincel que o de Apelles»<sup>1</sup>.

**TERESA FREITAS MORNA**

Directora do Museu de São Roque

**ANTÓNIO JÚLIO TRIGUEIROS, SJ**

Reitor da Igreja de São Roque

**MARIA JOÃO PEREIRA COUTINHO**

Investigadora do IHA/NOVA FCSH


---

<sup>1</sup> Pe. António Vieira – «Xavier Dormindo». In *Sermões*. Lisboa: Editores J. M. C. Seabra & T. Q. Antunes, 1857, p. 5.









**DA VENERAÇÃO DO TÚMULO  
AO PROCESSO DE BEATIFICAÇÃO  
DE FRANCISCO XAVIER**

**ANTÓNIO JÚLIO TRIGUEIROS, SJ\***

**RESUMO** Após a morte de Francisco Xavier (1506-1552) na ilha de Sancian a 3 de dezembro de 1552 e as sucessivas transladações do seu corpo, primeiro para Malaca em fevereiro de 1553 e depois para Goa, onde fez entrada solene a 16 de março de 1554, a devoção ao seu túmulo onde se acha o seu corpo incorrupto cresceu extraordinariamente. Como não estava beatificado e não podia ser colocado na igreja teve de ser depositado na capela do colégio de São Paulo, de que era reitor Melchior Nunes Barreto (1520-1571). Em 1575 a primeira congregação provincial dos jesuítas da Índia quis que o corpo fosse sepultado num lugar mais digno, pelo que foi trasladado em 1582 para a capela dos noviços e em 1605 para a capela maior do colégio, passando depois e até hoje para a igreja do Bom Jesus. Entre os primeiros interessados na canonização de Xavier conta-se o rei D. João III (1502-1557) que logo em 1556 encomendou ao vice-rei da Índia, D. Pedro de Mascarenhas (c. 1484-1555), grande mediador da entrada dos jesuítas em Portugal, que mandasse investigar a vida e obra de Xavier por meio de testemunhos, e o duque de Bungo, Otomo Yoshishigite (1530-1587), que por intermédio de Alexandre Valignano (1539-1606) pediu ao Papa Gregório XIII (1502-1585) em 1583 e em 1584 a beatificação de Xavier. Com sinais de incorrupção se conservou o seu corpo, de tal modo que a 3 de novembro de 1614 o padre geral da Companhia de Jesus pediu que se lhe cortasse o braço direito para ser venerado em Roma, na igreja do Gesù, onde se encontra defronte do túmulo de Inácio de Loyola (1491-1556). Após um longo processo, acompanhado pelo aumento da devoção ao Apóstolo do Oriente, o Papa Paulo V (Borghese) (1550-1621) beatificou Xavier a 25 de outubro de 1619 {fig. 1}.

**PALAVRAS-CHAVE** Companhia de Jesus, São Francisco Xavier, D. João III, Biógrafos, Beatificação

\* Da Academia Portuguesa da História.



## 1. A MORTE DE XAVIER E A SEPULTURA DO SEU CORPO INCORRUPTO

Após um percurso iniciado em 1542 na Índia e que se estendera até ao Japão, Francisco Xavier (1506-1552) viu que para converter o Oriente, e concretamente o Japão, era indispensável começar pela China. Tinha ouvido dos portugueses a maravilhosa organização deste império, e quis apresentar-se como embaixador de Portugal. Mas as invejas de mercadores e soldados em Malaca desfizeram o plano. Xavier com o irmão Álvaro Ferreira, o chinês António e um indiano, navegou até à ilha de Sancian, onde chegaram em agosto de 1552. Por medo, ninguém quis acompanhá-lo a Cantão. Numa carta-testamento (12 de novembro de 1552), escreveu: «é muito melhor ser cativo só por amor de Deus que ser livre por fugir aos trabalhos da cruz». Uma pleurisia arruinou a sua saúde, e na madrugada de 3 de dezembro desse ano, numa choça do litoral, morreu «enquanto o nome de Jesus não lhe saía da boca».

Cinco portugueses colocaram o seu corpo numa arca com cal, e enterraram-no na praia da ilha de Sancian. O seu corpo incorrupto foi exumado dois meses depois e levado para Malaca, onde permaneceu por menos de um ano antes de ser enviado para Goa. Após sucessivas trasladações, primeiro para Malaca em fevereiro de 1553 e depois para Goa, onde fez entrada solene a 16 de março de 1554, a devoção ao seu túmulo onde se acha o seu corpo incorrupto cresceu extraordinariamente. Como não estava beatificado e não podia ser colocado na igreja teve de ser depositado na capela do colégio de São Paulo, de que era reitor Melchior Nunes Barreto (1520-1571).

Em 1575 a primeira congregação provincial dos jesuítas da Índia quis que o corpo fosse sepultado num lugar mais digno, pelo que foi trasladado em 1582 para a capela dos noviços e em 1605 para a capela maior do colégio, passando depois e até hoje para a igreja do Bom Jesus.

O historiador jesuíta Francisco Rodrigues escreve num texto dedicado às exposições do corpo de Xavier que:

*«Morto o grande Apóstolo quase ao desamparo na ilha de Sanchoão às duas horas da noite de sábado 3 de Dezembro de 1552, aí o sepultaram piedosamente os que o acompanhavam, lançando-lhe cal no caixão, para que depois, quando a nau levantasse âncora, pudessem levar os ossos para a Índia. A 17 de Fevereiro seguinte, ao desenterrá-lo, encontraram-no com assombro de todos, incorrupto e fresco; embarcaram-no para Malaca, onde o sepultam novamente,*

**FIG.1** Breve Pontifício da Beatificação de São Francisco Xavier, manuscrito sobre papel, 8 de novembro de 1621. Lisboa, Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. Pr. Rest. 8. SCML/AH

e em Dezembro desse mesmo ano de 1553, depois de tirado outra vez da sepultura no mesmo estado de incorrupção, o transportam a Goa. Na capital da Índia portuguesa foi soleníssimo o triunfo com que o receberam e festejaram a 16 de Março de 1554 e ate o dia de hoje se tem guardado como o maior tesouro do Oriente, primeiro em jazida mais modesta, depois em rico e sumptuoso mausoléu na Igreja do Bom Jesus»<sup>1</sup>.

Quando as notícias da morte de Xavier chegaram à Europa em 1555, as autoridades imediatamente manifestaram interesse em iniciar investigações sobre as ações milagrosas do missionário<sup>2</sup>. Basta ler a carta de Juan de Polanco (1517-1576) a Miguel Torres, escrita em Roma em 21 de novembro de 1555.

«Quanto al cuerpo del bedicto P.e Francisco, a todos nos parece gran testimonio de su incorrupta vida que no se corrompa con la muerte. Y parece también que, por la Gloria y honor divino y de la edificación de la Yglesia, se haga inquisition en forma aucténtica, en legitima forma, de las cosas supernaturales que Dios N. Señor obró por él en vida y en muerte: y véase si seria bien que Sua Alteza encomendasse al virei Don Pedro Masquareañas hiziese tal diligencia; y también podrian ynbiarsi los testimonies de scripto o palabra de otra personas, que no serán así en forma aucténtica examinandas, pore star ausentes o por otras causas»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Francisco Rodrigues, SJ – «S. Francisco Xavier. Duas exposições de seu corpo em 1744 e 1751». *Revista de História*, n.ºs 47/48, jul.-dez. 1923.

<sup>2</sup> Rachel Miller – *Patron Saint of a world in crisis: Early Modern representations of St. Francis Xavier in Europe and Asia*. Tese de Doutoramento em História. Universidade de Pittsburg, 2016. Maria Cristina Osswald – «The Iconography and Cult of Francis Xavier». *Archivum Historicum Societatis Iesu*, vol. 71, n.º 142, 2002, pp. 260-263. Franco Mormando – «The Making of the Second Jesuit Saint: The Campaign for the Canonization of Francis Xavier, 1555-1622». In *Francis Xavier and the Jesuit Missions in the Far East: An Anniversary Exhibition of Early Printed Works from the Jesuitana Collection of the John H. Burns Library*. Boston: Boston College, Jesuit Institute, 2006.

<sup>3</sup> Josef Wicki; John Gomes (coord.) – *Documenta Indica*, vols. 70-73. Roma: Monumenta Historica Soc. Iesu, 1948, III, pp. 308 e ss.

## 2. A INSTAURAÇÃO DE UM PROCESSO

O rei D. João III de Portugal (1502-1557) {fig. 2} escreveu a D. Pedro de Mascarenhas (c.1484-1555), embaixador da Santa Sé que viajara com Xavier de Roma para Portugal e fora recentemente nomeado vice-rei da Índia (reinou 1554-1555), instruindo-o a começar a documentar os milagres de Xavier, num processo que envolveu entrevistas a sessenta e três testemunhas em Malaca, Baçaim, Cochim e Goa. Pedro de Mascarenhas é muito justamente considerado um dos protagonistas da entrada da ordem dos inacianos em Portugal<sup>4</sup>. A carta de D. João III para D. Pedro de Mascarenhas, escrita de Lisboa a 28 de março de 1556, explana esse desejo:

*«Vizo-Rey amigo. Eu El rey, vos envio muito saudar.*

*A vida e trabalhos que o P.e Mestre Ffrancisco pasou, ffoy de tanto exemplo e edifficação que aviria por grande servico de Nosso Senhor maniffestar-se pera sua gloria e louvor. E pera que isto se posa ffazer com a authordade que se require, vos encomendo muito que com a mor diligencia posivel façais tirar em todas as partes da India onde ouver pesoas dinas de ffee que o saibão, instromentos autenticos de todas as cousas de edificação e obras sobrenaturais, que em vida do ditto Padre e depois della Nosso Senhor por elle obrou; e como ffor ffeyta ma enviareis por duas vias, aprovada com toda authordade e muito vo-lo agradecerey. Escryta em Lisboa a vinte e oyto de Março de 1556.*

*E posto que digua que se tirem instrumentos, tirareis huma imquirição, honde o dito P.e Mestre Ffrancisco nesas partes esteve e em qualquer outra parte que ouver pesoas que disto saibão: as quais pesoas se[rão perg]untadas outro-sy com juramento pela vida que o dito Padre Mestre Ffrancisco fazia e de suas obras e costumes e dos lugares em que esteve entre imfieis e do que neles ffez:*



FIG. 2 Cristóvão Lopes (1516?-1594), Retrato do Rei D. João III, óleo sobre madeira, 1553-1557. Santa Casa da Misericórdia de Lisboa / Museu de São Roque, inv. Pin. 51. SCML/MSR/Júlio Marques

<sup>4</sup> António Lopes, SJ – D. Pedro de Mascarenhas. Introdutor da Companhia de Jesus em Portugal. Braga: Editorial Apostolado da Oração, 2003.

das quaes inquirições me enviareis o treslasdo per três vias, concertadas pelo chançarel da cassa da rolação e pelo ouvidor geral, e assinada(s) por vós e por eles concertadas e aseladas»<sup>5</sup>.

A devoção a Xavier por parte de governantes não europeus também contribuiu para esse empenho no avançar do processo de canonização como foi o caso do *daimyo* japonês de Bungo, Ôtomo Yoshishige (1530-1587). Escrevendo por meio de Alexandre Valignano (1539-1606), em 1583 ao Papa, dizia que gostaria que Xavier fosse canonizado para que «possamos construir igrejas e altares para ele, montar imagens dele, celebrar sua missa e rezar diariamente por sua intercessão.»<sup>6</sup>

Durante todo o século xvi, em Roma, a Companhia de Jesus fez uma campanha ativa pela canonização de Xavier, intensificando-se após a quinta congregação geral de 1593, que aconselhava Claudio Acquaviva (1543-1616), 5.º superior geral dos jesuítas (geral de 1581 a 1615) a pedir ao papa que inicie a instauração do processo de canonização<sup>7</sup>.

O Papa Paulo V (1605-1621) ordenou que as declarações de testemunhas que tinham sido reunidas em 1555-1556 fossem reexaminadas e solicitou mais testemunhos em Cebú, nas Filipinas (1608 e 1613), Roma (1610), Pamplona (1614-1615), Lisboa (1615-1616), Goa (1615-1616), Damão (1615), Cochim (1616), Travancore (1616) e Coullão, na Índia (1616)<sup>8</sup>. Esses testemunhos são transcritos na *Monumenta Xaveriana* (1912)<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> Josef Wicki; John Gomes (coord.) – *op. cit.*, III, pp. 470-71. Maria Cristina Osswald – *op. cit.*, 2002, p. 260.

<sup>6</sup> Georg Schurhammer – «Xaveriusforschung im 16. Jahrhundert». In *Gesammelte Studien: Xaveriana*. Lisboa: Centro de Estudos Historicos Ultramarinos, 1965, III, p. 22.

<sup>7</sup> Giovanni Papa – *Le cause di canonizzazione nel primo periodo della Congregazione dei Riti: 1588-1634*. Roma: Urbaniana University Press, 2001, pp. 37-38. Maria Cristina Osswald – *op. cit.*, 2002, p. 261. John W. Padberg; Martin D. O'Keefe; John L. McCarthy (coord.) – *For Matters of Greater Moment: The First Thirty Jesuit General Congregations: A Brief History and a Translation of the Decrees*. St. Louis, MO: Institute of Jesuit Sources, 1994, p. 212. Massimo Leone – *Saints and Signs. A Semiotic reading of conversion in Early Modern Catholicism*. Berlin / Nova Iorque: Gruyter, 2010, pp. 367-368.

<sup>8</sup> Maria Cristina Osswald – *op. cit.*, 2002, p. 261.

<sup>9</sup> Mariano Lecina – «Monumenta Xaveriana: Scripta varia de sancto Francisco Xaverio». In *Monumenta Historica Societatis Iesu*, vol. 43. Madrid: Typis Augustini Avrial, 1899-1900, pp. 173-679.

### **3. A IMPORTÂNCIA DAS BIOGRAFIAS**

Durante os primeiros anos da campanha de canonização, as primeiras representações escritas e visuais de Francisco Xavier e dos seus milagres foram amplamente divulgadas na Europa Católica. A biografia do jovem companheiro de Xavier, Manuel Teixeira, foi concluída em 1579, embora nunca tenha sido publicada. Foi, no entanto, usada como fonte para uma descrição da vida de Xavier por Alexandre Valignano, visitador das missões nas Índias de 1573<sup>10</sup>.

À medida que esta campanha se fortalecia, foram surgindo biografias destinadas a fundamentar os esforços de canonização e a inspirar uma crescente devoção a Xavier entre os católicos, disseminando ainda mais a sua notória santidade por toda o mundo cristão.

#### **A) A BIOGRAFIA DE ORAZIO TORSSELLINI**

O jesuíta italiano Orazio Torsellini (1544-1599), redigiu a mais importante biografia de Francisco Xavier do final do século XVI. Originalmente em latim, foi publicada simultaneamente em Roma e em Antuérpia em 1596 e rapidamente foi traduzida em várias línguas europeias.

Latinista, historiador, escritor, Orazio Torsellini, romano de nascimento, entrou na Companhia de Jesus a 15 de agosto de 1562 em Roma. Coursou filosofia no colégio Romano (1564-1567), ensinou ali latim às classes inferiores (1567-1570) e retórica às superiores (1570-1584, 1585-1588). Foi reitor do Seminário Romano (1588-1590), do de Florença (1590-1591) e do Loreto (1591-1595). Passou os últimos anos da sua vida no colégio Romano, como moderador dos escolásticos nos seus exercícios de eloquência. Reconhecido latinista, entregou-se com empenho à formação cultural dos seus alunos. Para estes, publicou, em 1588, uma edição breve e simples da gramática latina de Manuel Alvares, à qual acrescentou em hexâmetros as regras da prosódia latina, bem como, um prontuário sobre o uso das partículas latinas, que teve enorme difusão internacional (60 edições), publicando ainda um vocabulário latino. Também para os estudantes, publicou um breve compêndio em latim de história universal desde as origens do género humano até 1598, redigida como simples compilação do que ensinava nas suas aulas (teve 53 edições entre 1598 e 1763). Também em latim, escreveu então a vida de São Francisco Xavier e um volume das suas cartas (ambas publicadas em 1596).

---

<sup>10</sup> «Monumenta Xaveriana: Sancti Francisci Xaverii epistolas aliaque scripta complectens, quibus praemittitur ejus vita a P. Alexandro Valignano, S. J. ex India Romam missa». In *Monumenta Historica Societatis Iesu*, vol. 16, ..., pp. 2-199.

Por último, escreveu uma história da Casa de Loreto, uma obra que teve 21 edições (1597-1837) que muito contribuiu para difundir a devoção e as peregrinações a Nossa Senhora do Loreto<sup>11</sup>.

Na sua biografia de Xavier, segundo Rachel Miller<sup>12</sup>, nota-se uma presença crescente de milagres no texto de Torsellini, particularmente quando comparados com as cartas de Francisco Xavier, que haviam sido os escritos mais amplamente divulgados na Europa relacionados com o missionário. Esse texto e a sua insistência em destacar os milagrosos eventos da vida de Francisco Xavier tiveram um grande efeito nas artes gráficas. Por exemplo, o frontispício da edição de 1596 de Antuérpia, executado pelo gravador flamengo Hieronymus Wierix (1553-1619), demonstra a intenção de divulgação dos milagres de Xavier, com quatro vinhetas milagrosas nos cantos da impressão, representando tópicos usuais na iconografia hagiológica de Xavier (*Sonho profético de Xavier*, *Xavier salvo dos ataques na ilha de Moro*, *Xavier curando um enfermo* e *Xavier ressuscitando um morto*).

Como o relato de Torsellini sobre a vida e os milagres de Xavier foi o primeiro a ter uma distribuição tão ampla em várias traduções vernáculas, teve grande impacto nas artes visuais de todas as primeiras hagiografias xaverianas e é a primeira fonte conhecida de várias histórias que mais tarde, desempenhariam um papel de destaque na iconografia xaveriana.

Peter Paul Rubens (1577-1640) confiou maioritariamente em Torsellini para os vários milagres incluídos no seu retábulo *Os milagres de São Francisco Xavier* (1617-1618) [fig. 3] e esse retábulo de Rubens, por sua vez, teve um enorme efeito na iconografia dos milagres de Xavier ao longo do século xvii.

Enquanto Torsellini afirma no seu texto que o seu objetivo ao escrever esta biografia era fornecer uma figura exemplar que os católicos pudessem imitar, o propósito não declarado de uma hagiografia criada no final do século xvi, era obviamente promover a campanha de canonização de Xavier. O facto de esta primeira edição ser em latim torna provável que o público pretendido fossem os membros da hierarquia eclesiástica católica que tivessem o poder de avançar ou impedir os esforços de canonização. O texto de Torsellini e outros semelhantes foram extremamente eficazes na propagação do culto de Francisco Xavier e no avanço da causa de sua canonização.

**FIG. 3** Peter Paul Rubens (1577-1640), *Os Milagres de São Francisco Xavier*, óleo sobre tela, 1617-1618. Viena de Áustria, Kunsthistorisches Museum inv.º n.º GG 519.

<sup>11</sup> Charles E. O'Neill; Joaquin Maria Dominguez (coord.) – *Diccionario Histórico de la Compañia de Jesus*. Roma / Madrid: Institutum Historicum, S.I. / Universidad Pontificia Comillas, 2001.

<sup>12</sup> Rachel Miller – *op. cit.*



## **B) A BIOGRAFIA PORTUGUESA PUBLICADA, DE JOÃO DE LUCENA**

A primeira biografia portuguesa de Xavier foi publicada em 1600 [fig. 4], escrita pelo jesuíta português João de Lucena (1549-1600)<sup>13</sup>.

Pregador e escritor, João de Lucena, nasceu a 27 de dezembro de 1549, na vila de Trancoso, morreu a 2 de outubro de 1600, na casa professa de São Roque em Lisboa. Entrara no noviciado da Companhia de Jesus a 14 de março de 1565, em Coimbra, quando já estudava filosofia, que veio a completar em Évora. Ensinou humanidades em Coimbra e Évora, e fez a teologia de 1577 a 1581 em Roma. Regressando a Portugal, residiu na casa professa de São Roque, em Lisboa até à sua morte, dedicado, sobretudo, à pregação, em que se destacou, com um especial zelo por aplacar ódios. Escreveu uma *Vida do Padre Francisco Xavier*, que, entre várias edições em português, foi traduzida e editada em latim, espanhol, italiano, húngaro e numa adaptação em língua francesa. A biografia xaveriana é uma das obras clássicas da literatura portuguesa. A sua prosa límpida, fluida e vigorosa, o emprego justo das palavras, a força das suas descrições, permitem-lhe comunicar aos leitores o seu próprio entusiasmo.

Segundo Rachel Miller<sup>14</sup> este texto tem uma incidência particularmente patriótica, com Lucena a designar Xavier como um herói português e vinculando explicitamente os triunfos missionários do futuro santo ao patrocínio da coroa portuguesa. O relato de Lucena sobre Xavier está cheio das preocupações compartilhadas pela hierarquia eclesiástica portuguesa da época, em particular uma obsessão pelos judeus e pela sua falta de vontade de se converterem. Enquanto os escritos de Francisco Xavier quase não mencionam encontros com o Judaísmo, Lucena faz questão de dizer que os judeus eram os mais obstinados dentre todas as pessoas que Xavier encontrou na Ásia e se colocaram no caminho das suas tentativas de unificar o mundo sob a bandeira do Catolicismo. Como Torsellini, Lucena também era um jesuíta e, portanto, devemos também ler a sua biografia de Xavier como uma apologia da ação da Companhia de Jesus.

Este texto também serviu de fonte para a iconografia xaveriana nas artes visuais. Lucena passou a maior parte de sua vida na casa professa da igreja jesuíta de São Roque, em Lisboa, da qual foi mesmo reitor, morrendo lá no ano de 1600. Dezanove anos após a sua morte, André Reinoso executou o primeiro ciclo de pintura representando a vida e os milagres de Francisco Xavier na sacristia da igreja de São Roque para comemorar a beatificação de Xavier, confiando fortemente na hagiografia de Lucena. Esse ciclo de Reinoso foi extremamente influente, principalmente para a iconografia portuguesa posterior.

---

<sup>13</sup> João de Lucena – *História da Vida do Padre Francisco de Xavier e do que Fizeram na Índia os Mais Religiosos da Companhia de Jesus*. Lisboa: Pedro Craasbeck, 1600.

<sup>14</sup> Rachel Miller – *op. cit.*

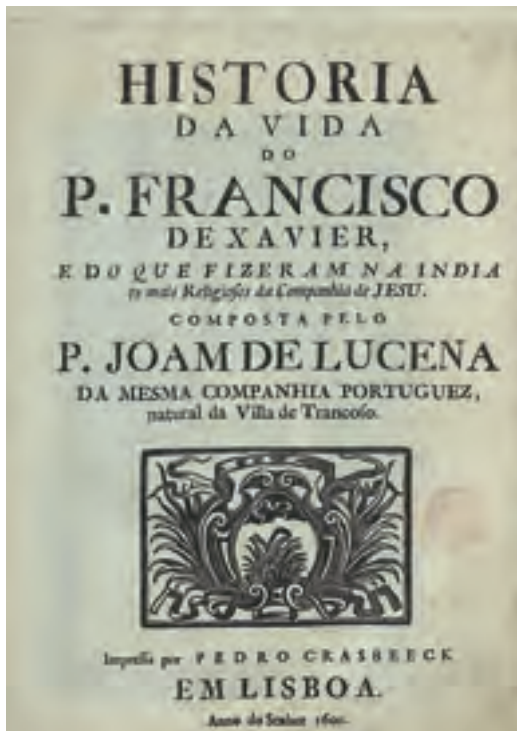


FIG. 4 Frontispício e ilustrações da obra do padre João de Lucena – *História da Vida do Padre Francisco Xavier e do que Fizeram na Índia os Mais Religiosos da Companhia de Jesus*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1600, gravura impressa sobre papel. Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, inv. Res. 2258 V.

### C) A BIOGRAFIA DE SEBASTIÃO GONÇALVES

À biografia de Lucena seguiu-se a *História dos Religiosos da Companhia de Jesus*, de Sebastião Gonçalves (1557-1619), um manuscrito português concluído em 1614, mas que não foi publicado senão no século xx<sup>15</sup>. O primeiro volume deste texto em português contém uma biografia muito detalhada de Xavier, além de uma história de seu culto em Goa, descrições de milagres póstumos realizados pelo seu cadáver incorruptível e um relato de devoção a Xavier pelos vice-reis portugueses da Índia, o rei de Portugal e outras figuras ilustres que viveram na Alemanha, França, Itália e Espanha.

Sebastião Gonçalves<sup>16</sup> nasceu em Ponte de Lima, provavelmente na vila, cerca de 1556. Entrou na Companhia de Jesus, no noviciado de Évora, a 31 de janeiro de 1574. Foi ordenado em 1558 em Évora e fez os últimos votos a 6 de janeiro de 1598, em Goa. Estudou no colégio de Évora e ali fez o seu noviciado e cursou filosofia. No ano de 1583 esteve a trabalhar na Cúria Geral, em Roma. Regressou a Évora e completando os seus estudos, foi perfeito de estudos e professor de moral (1589-1592) em Angra (Açores), após ter passado sete meses como mestre de noviços em Évora. Enviado em 1593 à Índia, porque «pediu com grande fervor as missões da Índia», desempenhou, entre outras funções, a de padre espiritual, pregador, professor e ministro. Reitor do colégio de Damão (1596-1597), foi duas vezes sócio do provincial (entre 1597 e 1602 e entre 1609 e 1614), Prepósito da casa professa (1616-1618) e passou os seus últimos anos no colégio de São Paulo, em Goa. Desde 1604 dedicou-se a escrever a *História da Companhia de Jesus no Oriente*, uma obra por ele desejada há muitos anos. Conservam-se ainda vários estudos preliminares e o grande plano geral da obra. Em 1616, por intermédio do seu homónimo Sebastião Gonçalves, mandou para Roma a primeira parte (a qual ainda se conserva no *Archivum Romanum Societas Iesu*). Há uma cópia na Biblioteca Nacional de Lisboa. O padre Sebastião Gonçalves conseguiu que a obra abarcasse o período que vai até cerca de 1605, mas os dois primeiros volumes (1570 e 1605) perderam-se. Desta obra serviu-se muito o historiador Francisco de Sousa (1649-1712) para escrever o seu *Oriente Conquistado* (Lisboa, 1710).

A obra do padre Sebastião Gonçalves é rica em informação, mas um pouco confusa. Como refere Francisco de Abreu Maia, «escreveu com demasiada erudição e saber o que por vezes, o torna prolixo e fatigante; mas as suas obras podem ser consultadas com segurança e vantagem»<sup>17</sup>. Dizem os seus biógrafos que «era homem de grande candura e afabilidade, a

---

<sup>15</sup> Sebastião Gonçalves – *Primeira parte da história dos religiosos da Companhia de Jesus*. Coimbra: Atlântida, 1957.

<sup>16</sup> António Júlio Limpo Trigueiros, SJ – «Padre Sebastião Gonçalves». In João Gomes de Abreu (coord.) – *Figuras Limianas*. Ponte de Lima: Município de Ponte de Lima, 2008.

<sup>17</sup> *Almanaque de Ponte de Lima*, a. 7, 1927, p. 113.



FIG. 5 Pietro Berretini, conhecido por «Pietro de Cortona» (1597-1669),  
*O Papa Paulo III recebe São Francisco Xavier,*  
gravura sobre papel, 1625-1665.  
Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, secção de iconografia, inv. E-364-A.

ninguém ofendeu com palavra alguma, a todos abonava, dizendo coisas de louvor que deles sabia»<sup>18</sup>.

Das várias cartas e obras do padre Sebastião Gonçalves, muitas desapareceram, e outras são-lhe atribuídas, sem ser segura a sua autoria. Conservam-se os seguintes escritos: duas cartas ânuas autógrafas da Província de Goa, uma de 30 de novembro de 1602 e outra de 27 de dezembro de 1609; uma carta dirigida ao padre geral Claudio Acquaviva, sobre o estado das suas obras históricas, escrita de Goa e datada de 27 de dezembro de 1609; *Informação segunda pelos PP. António Varejão, João Lobo, Francisco do Rego, Sebastião Gonçalves, e António Albertino SI contra a praxe missionária do P. Roberto de Nobili* (Goa, 1610); diversas anotações críticas sobre as obras de historiadores da Companhia de Jesus, como Ribadeneira, Turellinus, Lucena, Guzmán e Guerreiro (a última datada de 10 de dezembro de 1612 e dirigida ao padre assistente de Portugal, António Mascarenhas). E ainda a *Primeira Parte da Historia dos Religiosos da Companhia de Jesus e do que fizeram com a divina graça na conversão dos infieis a nossa sancta fee catholica nos reynos e provincias da India Oriental*, (1614), editada pelo padre José Wicki em 3 volumes (Coimbra, 1957-1962). *Emendas da primeira parte da História para mandar a Roma*, Goa, 25 de janeiro de 1616, original, dirigido ao padre Jorge de Gouveia, procurador das três províncias orientais<sup>19</sup>. Para além destes escritos acham-se extraviados: *Relaçam do martyrio do bem-aventurado P.º Rodolfo Acquaviva e de seus companheiros* (fins de 1609); *A vida e gloriosa morte do nosso carissimo Irmão Vicente Alvres* (fins de 1609); os volumes 2 e 3 da *História dos Religiosos da Companhia de Jesus e do que fizeram com a divina graça na conversão dos infieis a nossa sancta fee catholica nos reynos e provincias da India Oriental*, e outros ainda. A sua morte sobreveio quando era mestre de noviços, em Chorão, uma pequena ilha junto a Goa, em 23 de março de 1619<sup>20</sup> - «quando enfermou mortalmente, convidando-o para se ir curar ao colégio, por ter nele mais cómodos, se escusou, dizendo que queria morrer entre os seus noviços»<sup>21</sup>.

O objetivo da biografia xaveriana de Gonçalves é o de estabelecer claramente a *fama sanctitatis* de Francisco Xavier, um requisito necessário para a canonização após o Concílio de Trento (1545-1563). Gonçalves realiza esse intento, destacando os milagres póstumos e a incorruptibilidade do cadáver de Xavier, sinais seguros de santidade. Este texto também descreve o crescimento do culto de Xavier na Ásia, particularmente em Goa, demonstrando que Xavier estava adquirindo seguidores globais.

---

<sup>18</sup> António Franco – *Ano Santo da Companhia de Jesus em Portugal*. Porto: Apostolado da Imprensa Editora, 1930, p. 158.

<sup>19</sup> Cf. Introdução bio-bibliográfica do P.º José Wicki, à primeira edição impressa da obra citada *Primeira parte da história dos religiosos da Companhia de Jesus...*

<sup>20</sup> Charles E. O'Neill; Joaquin Maria Dominguez (coord.) – *op. cit.*, pp. 1778-1779.

<sup>21</sup> António Franco – *op. cit.*

#### **4. A DISPERSÃO DAS RELÍQUIAS**

Enquanto isso, os jesuítas também iam dispersando as relíquias de Francisco Xavier em escala global, incrementando a formação de um culto mundial das relíquias xaverianas. O seu braço direito foi cortado do corpo e enviado para Roma em 1614, enquanto o braço foi dividido em três partes, que foram enviadas para Malaca, Cochim e Japão. Pequenos pedaços do braço foram para Malines e Colónia, enquanto várias outras partes do corpo foram reparadas pelas comunidades jesuítas em todo o mundo<sup>22</sup>.

Francisco Rodrigues no citado artigo da *Revista de História*, intitulado «S. Francisco Xavier. Duas exposições de seu corpo em 1744 e 1751», refere:

*«Com os mesmos sinaes de incorrupção, frescura e flexibilidade, perseverou muitos anos o corpo do Santo Apóstolo. A 3 de Novembro de 1614, quando abriram o túmulo para lhe cortar o braço direito, que o Geral da Companhia, Claudio Acquaviva, pediu para ser venerado em Roma, já se observou que o «santo corpo» ainda que «formoso» e «inteiro», aparecia quase todo secco. Assim é lenda a suposta tradição que diz ter brotado sangue do corte do braço, e em tanta abundância que se embebeu em pannos de linho e se recolheu em frasquinhos de prata!»*

Quando cinco anos depois, a 27 de abril de 1619, sofreu outro corte o sagrado corpo para se mandar como o geral da Companhia, Muzio Vitteleschi, ordenava, uma «reliquia notável» à Província do Japão, que estava no feroz período de expulsão e perseguição, contando já os primeiros mártires. Um atestado do provincial de Goa, padre Jácome de Medeiros passado em Rachol a 14 de maio desse mesmo ano, refere em pormenor o facto, estando presentes os padres Francisco Vergara, prepósito da casa professa; António de Andrade, vice-reitor do colégio, Paulo Garcês, João Borges e Gabriel de Matos, procurador eleito na primeira congregação provincial do Japão, Jerónimo Cotta, Manuel Mendes e Egídio da Fonseca, ministro do noviciado:

---

<sup>22</sup> Cristina Osswald diz que uma das suas orelhas está no Porto, uma porção do seu dedo em Lisboa, o seu dente em Navarra e o seu esterno em Tokyo; cf. Maria Cristina Osswald – *op. cit.*, 2002, pp. 263-64. Em 2010 a família Mendia de Castro (Nova Goa) doou ao Museu de São Roque um precioso relicário indo-português contendo um dedo de Xavier.

*«fizemos abrir hum caixão de madeira doirado, o qual estava fechado com duas chaves e dentro nelle estava metido hum caixilho também de madeira pregado por todas as partes, o qual aberto vimos com os nossos olhos as sagradas Relíquias, as quais veneramos com humilde acatamento e beijamos com amorosa e filial reverencia e dellas tiramos inteiro e são o osso do braço direito que vay da volta do cotovelo athe o ombro e o entregamos ao dito P. Gabriel de Mattos para o levar à Província do Japão...»<sup>23</sup>.*

A 15 de janeiro de 1620 o visitador padre Jerónimo Rodrigues agradecia ao padre geral «a preciosa e fermosa relíquia... a qual trouxe o P. Gabriel de Mattos» e observava que a tinham já «muito bem ornada com hum braço de prata»<sup>24</sup>.

A promoção incessante por parte dos jesuítas do culto de Francisco Xavier, envolvendo a divulgação de textos (cartas e biografias), imagens e relíquias, acabou por se ver concretizada quando Gregório XV (1554-1621) o beatifica a 25 de outubro de 1619. A sua canonização chegará pouco mais de dois anos mais tarde a 12 de março de 1622, quando o mesmo pontífice o eleva aos altares, juntamente com Inácio de Loyola (1491-1556), Teresa de Ávila (1515-1582), Filipe de Neri (1515-1595) e Isidro de Sevilha (c. 1070-1130).

---

<sup>23</sup> Josef Wicki; John Gomes (coord.) — *op. cit.*, vol. 70-73, III, pp. 308 e ss.

<sup>24</sup> *Ibidem*.



FIG. 6 Johann Wolfgang Baumgartner (1702-1761).  
São Francisco Xavier patrono contra as tempestades do mar,  
gravura sobre papel, 1740-1761.  
Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, secção de iconografia, inv. E-146-R.



**LISBOA NO TEMPO  
DE SÃO FRANCISCO XAVIER**

**NUNO SENOS\***

**RESUMO** Neste artigo traça-se o essencial das características de Lisboa no tempo da breve visita de São Francisco Xavier (1540-41). A cidade era então produto da sedimentação milenar de várias camadas que tinham sido recentemente transformadas pelo imenso crescimento do comércio marítimo que o país desenvolveu a partir do século xv. A grande reforma manuelina tinha agido sobre este substrato, de forma sistemática, pensando a cidade como um todo, partes do qual estavam ainda em estado de conclusão quando Xavier chegou.

**PALAVRAS-CHAVE** História de Lisboa, São Francisco Xavier, Reforma manuelina de Lisboa, Ribeira de Lisboa, Arquitetura e urbanismo

\* Departamento de História da Arte e Instituto de História da Arte, NOVA FCSH. nsenos@fcsh.unl.pt.

## 1. A COMPANHIA DE JESUS, PORTUGAL E A MISSIONAÇÃO

Como é sabido, o percurso apostólico de Francisco Xavier está indelevelmente ligado a Portugal e até sobretudo aos lugares da sua presença ultramarina. Foi, efetivamente, em Goa, Malaca e no Japão (ainda que não, como Xavier teria querido, na China) que decorreu o essencial do seu trabalho evangélico, aquele que fez dele uma referência no mundo católico e que, muito rapidamente, levou o papado a lhe reconhecer o estatuto de santo. Vale a pena, contudo, recordar alguns dados do princípio da sua vida religiosa anterior a Portugal, mas que, na verdade, iluminam uma ligação muito direta e especial entre este país e o santo, bem como o instituto religioso em que professou, a Companhia de Jesus.

Em 1525, ainda não tinha 20 anos, Francisco foi para Paris, onde estudou no colégio de Santa Bárbara, instituição que o português Diogo de Gouveia (c. 1471-1557) então dirigia. Poucos anos depois, em 1529, chegava ao mesmo colégio Inácio de Loyola (1491-1556) e é neste ambiente, liderado por um português e em que participavam outros, que se forma o chamado *grupo de Montmartre*, embrião daquilo que viria a ser a Companhia de Jesus, oficialmente sancionada em Roma, pelo papa Paulo III (1468-1549), em 1540. Estes dados breves são importantes porque este elemento português que está na origem da própria Companhia ajuda a explicar a extraordinária rapidez com que representantes seus se apresentaram na corte portuguesa e se distribuíram pelos territórios ultramarinos.

Como se sabe, um dos objetivos fundadores da Companhia foi o da evangelização. Quando pensamos nesta questão a partir de Portugal lembramo-nos com mais facilidade da missão ultramarina, aquela que tocou os destinos do país mais de perto. Importa, contudo, não esquecer que a Companhia foi criada em tempos de intensa discussão religiosa e divisão na Europa cristã. Os jesuítas fizeram muito trabalho de missão *interna* junto daqueles que, dentro das fronteiras europeias, então se afastavam da obediência de Roma. De qualquer maneira, é a missão ultramarina que mais aqui importa, aquela que se fez nos territórios extraeuropeus onde portugueses e espanhóis – e depois vários outros – se iam instalando.

É no contexto deste carácter fundacional da missão, interna e externa, que se percebe que, no ano mesmo em que a Companhia foi oficializada, Simão Rodrigues de Azevedo (1510-1579) e Francisco Xavier, dois membros fundadores, tenham chegado a Lisboa – ao

FIG. 1 Antónimo de Holanda (atrib.) (1480/1500 – antes de 1571)  
Vista da cidade de Lisboa (ca. 1515-1520)  
Pormenor da *Crónica de D. Afonso Henriques*,  
por Duarte Galvão  
Pergaminho manuscrito e iluminado  
Século XVI, c. 1535-45

Cascais, Museu Condes de Castro Guimarães, inv. MCGG-BIB-014  
© Câmara Municipal de Cascais / Museu Condes de Castro Guimarães

que parece na sequência de um convite do rei D. João III (1502-1557) até anterior ao reconhecimento oficial – este para liderar a presença da Companhia em Portugal, aquele para partir em direção à Ásia. É também assim que se explica que antes do final da década (em 1549, para ser mais preciso) tenha chegado ao Brasil o primeiro contingente jesuíta, liderado por Manuel da Nóbrega (1517-1570). Impunha-se, em todos os casos, a passagem por Lisboa, tanto para cumprimentar o monarca quanto para obter a necessária autorização régia para partir para o império.



## **2. SÃO FRANCISCO EM LISBOA**

Foi assim que Xavier chegou a Lisboa, em 1540, encontrando uma cidade que vivia um processo de transformação imenso, em curso desde tempos de D. João II (1455-1495) e especialmente acelerado por D. Manuel (1469-1521) de cujo círculo tinha emanado um conjunto vastíssimo de medidas, algumas das quais D. João III completou [fig. 1].

Vale a pena mencionar que a cidade tinha sido abalada por um forte terramoto em 1531 – ainda que não comparável com o de 1755. Sabemos muito pouco sobre as obras feitas para fazer face aos danos causados por esse terramoto; sabemos, na verdade, pouco sobre a Lisboa joanina, sobretudo quando comparado com o muito que sabemos sobre as intervenções urbanas no reinado imediatamente anterior. Ao que tudo parece indicar<sup>1</sup>, D. João III tinha uma relação difícil com Lisboa. A ideia com que se fica, ainda que carente de mais substantiva confirmação, é a de que a cidade estava tão marcada pelas intervenções do pai, i.e., a cidade era tão *manuelina* que o novo monarca parece ter encontrado pouco espaço para nela se afirmar.

Sintomática dessa relação difícil com Lisboa é a procura, que ocupará o monarca a vida inteira, de um lugar de enterramento alternativo aos Jerónimos que D. Manuel tinha escolhido para si e para os seus descendentes – e portanto também para D. João III. O monarca ensaia, primeiro, um lugar de enterramento alternativo em Évora (na igreja da Graça que mandou refazer), projeto que abandona em favor da ermida da Conceição de Tomar, obra também da sua iniciativa, para acabar tumulado, hélas!, nos Jerónimos, numa nova capela-mor que a sua mulher, D. Catarina (1507-1578), mandou erguer. Da mesma maneira, quando está em Lisboa o rei parece preferir lugares de morada e cerimoniais alternativos à geografia que o seu pai escolheu para si, e isto logo desde a aclamação que não teve lugar no Paço da Ribeira nem no Terreiro do Paço, espaços criados por D. Manuel, mas em frente ao mosteiro de São Domingos, conseguindo assim evitar até o vizinho Rossio, onde D. Manuel também tinha promovido obras importantes.

Seja como for, foi nesta Lisboa que conhecemos relativamente mal que D. João III recebeu Francisco Xavier. Para percebermos mais completamente a cidade a que Xavier chegou, vamos recuar, muito brevemente, ao reinado de D. João II a cuja iniciativa se deve o arranque de dois projetos marcantes para o seu funcionamento. O primeiro está hoje pouco menos

---

<sup>1</sup> Cf. Nuno Senos – *O Paço da Ribeira. 1501-1581*. Lisboa: Ed. Notícias, 2002 e *Idem* – «Lisbonne: la ville et la mer». In Luisa Braz de Oliveira (coord.) – *Lisbonne. Histoires, Promenades, Anthologie et Dictionnaire*. Paris: Robert Lafont, 2013, pp. 27-68.

do que desaparecido e não há iconografia que nos ajude a percebê-lo: refiro-me à Torre de São Sebastião da Caparica<sup>2</sup>.

Deve-se a D. João II a ideia – essencial para a história da cidade – de utilizar uma tecnologia nova no seu tempo, a pirobalística, para transferir a defesa da frente marítima da cidade da muralha ribeirinha para um sistema de duas fortificações, uma de cada lado da barra do Tejo, uma na Caparica (a Torre de São Sebastião), a outra na margem norte e que há de ser a Torre de Belém, construída já no reinado de D. Manuel. Esta iniciativa é fundamental porque libertou a muralha da cidade que, perdendo utilidade, numa cidade cada vez mais investida no comércio marítimo intercontinental para quem a muralha é um empecilho, pode ser ocupada, desmontada, perfurada. Já regressaremos à Ribeira de Lisboa.

A outra grande obra de D. João II foi o Hospital de Todos-os-Santos, juntando uma série de pequenas instituições assistenciais espalhadas pela cidade neste edifício extraordinário<sup>3</sup>. Para além do edifício propriamente dito, o hospital foi uma peça fundamental na configuração de uma das mais importantes praças da cidade, o Rossio [fig. 2].

Uma e outra obra – o sistema de defesa da barra e o hospital – foram iniciadas por D. João II e completadas no reinado seguinte, por D. Manuel já no interior de uma política urbana concertada, de grande fôlego<sup>4</sup>. De facto, D. Manuel integra estas duas iniciativas num plano muito maior e mais ambicioso de reforma, já não desta ou daquela parte da cidade, mas antes da cidade no seu todo, pensada em função das suas peças mais importantes bem como das articulações (da circulação) entre essas peças. A reforma de D. Manuel muda substancialmente a cidade, faz dela uma protocapital (realidade que em Portugal só se consubstanciará



FIG. 2 Braunio (1541-1622), “Olissippo quae nunc Lisboa, ciuitas amplissima Lusitaniae, ad Tagum...”, pormenor do Rossio e Hospital Real de Todos-os-Santos, in *Urbium praecipuarum mundi theatrum quintum*, vol. 5, 2.<sup>a</sup> estampa, gravura em cobre, 1598. Museu de Lisboa, inv. MC.GRA.33

<sup>2</sup> Pedro Cid – *A Torre de S. Sebastião de Caparica e a Arquitectura Militar do Tempo de D. João II*. Lisboa: Colibri, 2007.

<sup>3</sup> O estudo mais importante é, porventura, Paulo Pereira (ed.) – *Hospital Real de Todos-os-Santos: 500 Anos*. Lisboa: Câmara Municipal, 1993. Está em preparação uma exposição cujo catálogo trará, seguramente, novidades importantes.

<sup>4</sup> A obra de referência é Helder Carita – *Lisboa Manuelina e a Formação de Modelos Urbanísticos de Época Moderna (1495-1521)*. Lisboa: Livros Horizonte, 1999.

com a dinastia de Bragança, depois da Restauração), e nela – acho que se pode dizer sem exagero – radica um problema com que nos debatemos hoje que é o da macrocefalia de Lisboa.

A cidade que Xavier viu resulta, é claro, do substrato secular que a foi constituindo mas profundamente marcado e ordenado pela reforma que nela promoveu D. Manuel e que teve início pouco depois do rei subir ao trono. Esta reforma fez-se a partir de uma grande praça aberta ao Tejo, o Terreiro do Paço, organizada fora da muralha que, como vimos, tinha sido dispensada da sua função defensiva, já não fazia falta, e por isso podia ser ignorada. A Lisboa que Xavier viu era uma cidade muito mais fluvial, muito mais aberta ao rio do que a que existia até ao século XVI.

Para além deste carácter aquático, a Lisboa da reforma manuelina tem ainda uma outra característica de fundo, a de ser uma cidade de partes articuladas cujo ponto nevrálgico, o nódulo distribuidor é, precisamente, o lugar onde o rio se faz mais presente: o Terreiro do Paço. Este foi configurado por uma série de edifícios, todos devidos à iniciativa régia. Os trabalhos começaram pelo topo norte da praça, onde o rei fez construir a menos monumental das componentes do Terreiro mas nem por isso menos interessante. Trata-se, em rigor, não de um edifício mas de um conjunto de cinco blocos, distribuídos em função da muralha em frente à qual se ergueram, ou melhor, respeitando as quatro portas da muralha que por detrás deles se abriam, algumas das quais foram, aliás, alargadas para o efeito.

Do ponto de vista da história da arquitetura, estes blocos são da maior importância já que a sua geometria obedeceu a uma rigorosa métrica cuidadosamente regulamentada pelos editais que o rei foi assinando. Os blocos dispunham-se em linha reta, regularizando as descontinuidades da muralha, a sua altura era limitada de maneira a deixar visíveis as ameias da muralha, e cada um deles subdividia-se em unidades de largura e profundidade idênticas. Nestas unidades, por sua vez, os portugueses reconhecem facilmente um modelo que foi vigente, por todo o país, até muito recentemente: espaço comercial e de armazenamento (loja) no piso térreo<sup>5</sup> e espaço de habitação no piso superior<sup>6</sup>.

A relação proporcional entre largura e altura foi regulamentada, como o foram as dimensões de portas e janelas que assim puderam ser como que pré-fabricadas em série, antecipando em dois séculos e meio o procedimento que se utilizaria na Baixa Pombalina. Este é, portanto, um caso também importante para a história das técnicas de construção em Portugal.

---

<sup>5</sup> A designação «loja» mantém-se em contextos rurais mesmo onde esta não cumpre funções comerciais mas serve antes para guardar o gado, alfaias agrícolas ou o produto das colheitas.

<sup>6</sup> Este tende a organizar-se apenas em duas divisões, uma à frente e outra atrás, ambas polivalentes embora a fronteira tenda a ter uma lareira e por isso a servir também de cozinha.

Finalmente, nestes blocos instalaram-se uma série de lojas (então chamadas *boticas*) para a venda de carnes, frutas e legumes. Estamos, portanto, a falar de uma espécie de mercado abastecedor da cidade. Dito de outra maneira, a primeira preocupação do rei para a cidade foi a de assegurar o melhor funcionamento do seu abastecimento alimentar. Note-se também que o monarca trouxe esta função urbana maior para aquele que ira ser o mais monumental espaço da sua reforma: a alimentação da urbe não podia ter sido tratada com maior deferência e destaque.

Se dúvidas restassem, subsequentemente o rei decidiu instalar a sua própria morada logo ali ao lado. A construção deste novo paço, o da Ribeira, foi uma das mais ousadas iniciativas arquitetónicas do monarca<sup>7</sup>. Os reis de Portugal tinham a sua morada tradicional e multiseular no interior do castelo de São Jorge. Aí pousavam quando visitavam a cidade desde os tempos de D. Afonso Henriques (c. 1109-1185); aí dominavam simbolicamente a cidade, do topo da sua mais alta colina. Decidir substituir a tradição pela inovação, em matéria de morada régia, já era, em si, um gesto significativo. Mas o Paço da Ribeira é uma iniciativa particularmente eloquente ainda por duas outras ordens de razões. Por um lado, porque se apropriou de parte do velho sistema de muralhas ribeirinhas e até se estendeu para lá delas, em direção ao rio, como que ignorando a sua importância. Desta maneira, era o próprio rei quem legitimava o processo de canibalização da muralha que se vinha verificando desde o princípio do século xv e que D. João II tinha já reforçado; ao projetar a sua casa para lá destas muralhas, D. Manuel coloca-se, mesmo, à cabeça deste processo {fig. 3}.



FIG. 3 António de Holanda (atrib.) (1480/1500 – antes de 1571)  
Vista da cidade de Lisboa (ca. 1515-1520)  
Pormenor da *Crónica de D. Afonso Henriques*, por Duarte Galvão  
Pergaminho manuscrito e iluminado  
Século XVI, c. 1535-45  
Cascais, Museu dos Condes Castro Guimarães, inv. MCCG-BIB-014  
© Câmara Municipal de Cascais / Museu Condes de Castro Guimarães

<sup>7</sup> Nuno Senos – *op. cit.*, 2002.

Por outro lado, o Paço da Ribeira é um edifício particularmente significativo porque se instala sobre a Casa da Índia. Uma parte importante dos destinos do império era gerida, desde tempos do infante D. Henrique (1394-1460), a partir de uma instituição que se chamou primeiro Casa de Ceuta, depois da Mina e da Guiné, e finalmente da Índia. Criada em Lisboa e depois transferida para Lagos, nos princípios do século XVI esta Casa estava de novo, e para sempre, instalada em Lisboa, precisamente num dos edifícios que se tinham apropriado da muralha para ter melhor acesso ao rio. Ora foi sobre este edifício que o monarca decidiu construir a sua nova morada. No Paço da Ribeira, o piso térreo era ocupado pela Casa da Índia enquanto as partes propriamente residenciais e de representação se localizavam nos pisos altos. O rei vivia, literalmente, em cima dos seus tesouros. Vários anos depois da sua construção, Damião de Góis (1502-1574) compararia o Paço da Ribeira a «uma máquina de guerra que avança sobre o mar»<sup>8</sup>, reconhecendo assim nele todo o seu sentido de coração do império.

Estes foram os dois primeiros lados da nova praça a ser configurados: a norte o abastecimento de frescos, a poente o armazém das preciosidades da Índia e a casa do rei. Os demais edifícios que compunham o terreiro foram ou ainda começados ou pelo menos já concebidos ainda no reinado do *Venturoso*. Sempre do lado norte, no seguimento das boticas, D. Manuel fez erguer uma sumptuosa igreja para acomodar uma instituição que a sua irmã, a rainha D. Leonor (1458-1525), tinha criado e que rapidamente (e até hoje) se transformou numa das marcas identitárias tanto do país como da sua presença pelo mundo: a Misericórdia<sup>9</sup>. Esta instituição maior da vida nacional estava, desde a sua (recente, 1498) criação, instalada numa capela do claustro da sé de Lisboa. Tratava-se de uma localização nobre mas o prestígio galopante da Misericórdia pedia edifício próprio de vulto. Não se sabe exatamente quando começou a sua construção que acarretou a demolição de uma das torres da muralha (a *da escrivãinha*) mas a documentação mais antiga que a refere remonta a 1517. A irmandade transferiu-se para a nova igreja em 1534. Damião de Góis considerou-a a primeira das sete maravilhas de Lisboa que descreve {fig. 4}.

Finalmente, do lado nascente erguer-se-iam dois edifícios também entre as maravilhas de Damião de Góis. Mesmo junto às águas do rio, o da Alfândega, equipamento imprescindível numa cidade cada vez mais ligada ao comércio intercontinental, foi o primeiro a ser erguido. Esteve em construção desde 1513. Dada a função do edifício, é expectável que as

---

<sup>8</sup> Damião de Góis – *Descrição da Cidade de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1988, p. 57 (1.ª ed. 1554).

<sup>9</sup> Provavelmente porque desapareceu completamente, a igreja da Misericórdia de Lisboa nunca foi objecto de um estudo monográfico. A tentativa de Jorge Segurado (*Da Igreja Manuelina da Misericórdia de Lisboa. «Conceição-Velha»*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, s.d. [1976]) deve ser lida com o maior cuidado porque o autor confundiu duas igrejas distintas como se de uma só se tratasse. Os dados compilados no clássico Júlio de Castilho – *A Ribeira de Lisboa*, vol. 2, 3.ª ed. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1940-48, p. 76 e ss. ainda são úteis.



obras tenham avançado depressa; não se sabe quando ficou pronto, mas terá sido sempre em data anterior a 1545. Entre este e a igreja da Misericórdia reservou-se, logo em tempos de D. Manuel, um espaço para a construção de outro equipamento indispensável ao abastecimento da cidade – segunda instância, portanto, em que esta função urbana foi chamada ao espaço maior da grande praça – o Terreiro do Trigo que assim ficou pensado mas que só foi iniciado já com D. João III, por volta de 1534, tendo sido concluído por volta de 1551.

Xavier conheceu, com toda a certeza, este espaço maior a vida da cidade que, em 1540, era já o seu centro funcional. Estes últimos edifícios, Alfândega e Terreiro do Trigo, um viu em fase de conclusão, o outro ainda em obra; não deixou, certamente, de reparar neles.

FIG. 4 Portal principal, lateral, da antiga igreja da Misericórdia, atual igreja da Conceição Velha, 1517-1530.

SCML/NAM/Vitor Silva

Creio que as fontes não o referem mas visitou, também com toda a certeza, a nova igreja da Misericórdia, como terá também visitado outras igrejas da cidade. E é, finalmente, possível que tenha sido recebido pelo rei no Paço da Ribeira, mas aqui temos menos certezas.

Estas dúvidas devem-se à ideia acima referida de que D. João III não gostava especialmente do Paço da Ribeira. O que sabemos sobre o encontro entre o monarca e o futuro santo consta da *Vida do Padre Francisco Xavier*, escrita por João de Lucena (1549-1600) e publicada em 1600<sup>10</sup>. Aí diz-se que Xavier foi recebido «ao terceiro dia depois que entrou em Lisboa», e é significativa a rapidez com que foi recebido. Mas depois diz-se apenas que «foi chamado de el-rei ao paço» – não se diz qual, e havia por onde escolher (Ribeira, Alcáçova, Estaus, Santos) e, embora a Ribeira seja a hipótese mais provável, D. João III nem sempre o escolhia. Aí «recebeu-o Sua Alteza com mui particulares honras e mercês, encarecendo com muitas palavras na presença dos fidalgos quanto sentia de seus merecimentos e como já tinha por certos todos os bens da Índia, com muita glória de Deus, muita satisfação de seu serviço, e o único remédio daquela genuinidade, cuja conversão à Fé mais pretendia que a conquista e comércio»<sup>11</sup>.

Da mesma maneira, também é provável que Xavier tenha visitado o mais ambicioso de todos os edifícios manuelinos e a mais imponente de todas as igrejas do termo de Lisboa, a dos Jerónimos, que D. Manuel tinha feito erguer, como se sabe, e onde se tinha decidido fazer tumular. Um pouco afastado da cidade, os Jerónimos eram um dos lugares preferenciais da coroa, onde se ia assistir à missa chegando, muitas vezes de barco. Assim sendo, Francisco terá também visto, mesmo que apenas à distância, a Torre de Belém a que acima já aludi {fig. 5}.

Ainda mais seguro – porque não podia ser de outra maneira – é que Xavier tenha passado pelo Rossio, onde D. Manuel tinha completado o Hospital de Todos-os-Santos, como acima se disse, e também me parece provável que tenha assistido a missa na Sé, em São Domingos e em São Francisco, afinal algumas das mais preeminentes igrejas da cidade, entre as várias que certamente visitou.

Importa chamar a atenção para estes poucos pontos na cidade para que se lembre que ao circular entre uns e outros destes espaços e edifícios, Francisco também beneficiou de uma série de outras medidas tomadas por D. Manuel, nomeadamente o alargamento, regularização e até, nalguns casos, calcetamento das vias principais que asseguravam a ligação entre as zonas-chave da cidade. A primeira, e porventura mais importante destas vias foi a rua Nova dos Mercadores que atravessava o vale da baixa no sentido nascente-poente num

---

<sup>10</sup> Agradeço esta informação à Doutora Maria João Pereira Coutinho.

<sup>11</sup> João de Lucena – *Vida do Padre Francisco Xavier*, vol. 1. Lisboa: União Gráfica, 1959, p. 33 (1.ª ed. 1600).



FIG. 5 João de Castilho, fachada sul do mosteiro de Santa Maria de Belém dos frades jerónimos, 1517-1530.  
Daniel Villafuela

---



FIG. 6 Georgio Braunio (1541-1622),  
"Olissippo quae nunc Lisboa, ciuitas amplissima Lusitaniae,  
ad Tagum...", pormenor do Bairro Alto de São Roque,  
in *Urbiūm praecipuarum mundi theatrum quintum*,  
vol. 5, 2.<sup>a</sup> estampa, gravura em cobre, 1598.  
Museu de Lisboa, inv. MC.GRA.33

percurso paralelo ao da muralha<sup>12</sup>. Para além de ser a artéria comercial mais importante da cidade, esta rua Nova assegurava ainda a ligação entre duas outras vias, também elas intervencionadas. Uma, tão antiga como a própria cidade, subia a colina maior, passando pela Sé e por Santo António, onde estavam então os Paços do Concelho, do vale até às alturas do castelo. Deve ter sido aí que a lei que mandou demolir varandas e balcões mais efeitos deve ter tido. Do outro lado do vale, também foi intervencionada a sinuosa calçada de São Francisco, ligando a Baixa à «outra colina». Temos, portanto, toda a cidade atravessada de Este a Oeste por um sistema viário articulado. Finalmente, na quase bissetriz deste triângulo irregular, a rua Nova d'El-Rei atravessava o tecido da Baixa ligando os eixos já referidos à outra grande praça da urbe, o Rossio. Debaixo dela, lembre-se, corria um novo «cano grande», produtos das preocupações sanitárias que o rei também teve.

Xavier não pode ter deixado de experienciar este novo/renovado sistema viário que D. Manuel dinamizara e regularizara, ligando a colina do castelo, o Rossio e a colina de São Francisco, tudo com vértice no novíssimo Terreiro do Paço. E ainda no que toca à circulação, nas suas deslocações pela cidade Francisco poderá também ter reparado nas portas da muralha ribeirinha que tinham sido alargadas para facilitar o trânsito entre a cidade e o rio, ou nalguns chafarizes que tinham sido reformados ou feitos de novo para atender à necessidade básica de qualquer cidade que é o abastecimento de água.

Finalmente, o que Xavier não podia ter visto, é claro, é a igreja que chegará aos nossos dias como sinónimo da presença da Companhia em Lisboa, a de São Roque. Em 1540 existia já, sim, uma ermida, da evocação de São Roque (que a igreja manteve) e que deu então nome ao novo empreendimento imobiliário que aqui crescia ao lado, o Bairro Alto de São Roque.

De iniciativa privada, o desenvolvimento desta nova zona da cidade, de moderníssimo desenho tendencialmente ortogonal, fez-se em harmonia com as grandes reformas que o monarca ia desenvolvendo na mais importante cidade do seu reino. Se Xavier aqui chegou a vir ou não, é uma questão para a qual não temos, evidentemente, resposta. Não é uma questão importante {fig. 6}.

---

<sup>12</sup> Veja-se Annemarie Jordan; Kate J. P. Lowe (coord.) — *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017.

### **3. EPÍLOGO ASIÁTICO**

Xavier não se demorou em Lisboa que não era o seu destino, e de onde partiu em abril de 1541. O seu desejo primeiro era dirigir-se a Goa, onde chegou, depois de uma viagem especialmente atribulada, em maio do ano seguinte. Goa seria a segunda cidade portuguesa do seu longo périplo que o levou de Lisboa aos confins da Ásia, até ao Japão (mas não, como ele teria querido, à China).

A Goa que Xavier encontrou era, muito mais do que Lisboa, uma cidade em construção. Apesar de ter sido conquistada em 1510, foi só na década de 30 que a cidade se consagrou capital da presença portuguesa no Índico e, claro, a este processo correspondeu uma atividade construtiva que só pode ter sido frenética. Nos exatos anos que Xavier lá passou erguia-se, por exemplo, a igreja do Priorado de Nossa Senhora do Rosário, um dos últimos edifícios manuelinos a ser erguido. Já foi depois de Xavier, contudo, ainda que como resultado da sua liderança pioneira, que os jesuítas encontraram a sua primeira casa goesa, fazendo construir a primeira igreja classicizante da cidade, a de São Paulo, hoje em ruínas {fig. 7}.

A marca maior da Companhia na cidade será, não esta, mas uma outra igreja que aí fizeram erguer no final do século, a do Bom Jesus. Sobre esta outros falarão.

**FIG. 7** Jan Huygen van Linschoten (1563-1611),  
*Ilha e Cidade de Goa Metropolitana da India*,  
gravura aguarelada sobre papel, publicada em Jan Huygen  
van Linschoten - *Itinerario. Voyage ofte Schipvaert*,  
Amesterdão, Cornelis Claesz, 1595.

Haia, Koninklijke Bibliotheek, inv. n.º 1702 B4 deel I, p. 42







**ANDRÉ REINOSO (C. 1590-PÓS 1650),  
UM «PINTOR DE FAMA» PARA A FAMA  
DE SÃO FRANCISCO XAVIER**

**VÍTOR SERRÃO\***

**RESUMO** Em 1619, os jesuítas de Lisboa encomendaram a André Reinoso (c. 1590-pós 1650) e a outros pintores ativos na cidade uma obra da maior importância para a afirmação estratégica da Companhia de Jesus: o ciclo de vinte pinturas dedicadas à *Vida e Milagres do Beato Francisco Xavier* (1506-1552), destinadas a ornar os espaldares dos arcazes da sacristia da igreja de São Roque, antes ainda da sua canonização. Trata-se de um conjunto notabilíssimo de telas onde avulta «a mão» absolutamente prodigiosa de Reinoso, artista jovem, com mais que provável educação sevilhana, que nos oferece uma singular novidade inventiva pelo desenho naturalista, o colorido quente e a larga elaboração de espaços exóticos. O sucesso da empresa, atestado por vários autores que elogiam o talento de Reinoso e a sua ruptura com os cânones tardo-maneiristas até aí dominantes, dá destaque a este «pintor de fama» (termo com que é citado em 1628 num contrato para pintar na Misericórdia de Óbidos) e em outras empresas para as quais é chamado um pouco por todo o país, incluindo os Açores. O Reinoso torna-se, assim, o primeiro e mais importante artista da «geração protobarroca», com obras numerosas por todo o país, muito atualizadas quanto a modelos e reveladoras da influência do estremenho Francisco de Zurbarán (1598-1664), do sevilhano Juan de Roelas (c. 1570-1625) e dos castelhanos Eugénio Caxès (1574/5-1634) e Juan Bautista Maino (1581-1649), o que o situa na linha da frente da melhor pintura do *Siglo d'Oro* peninsular.

**PALAVRAS-CHAVE** André Reinoso, Pintura, Naturalismo, Tenebrismo, *Siglo d'Oro*

## 1. O MELHOR CICLO DE PINTURA PORTUGUESA DO SÉCULO XVII

O ciclo de vinte telas com a *Vida e Milagres do Beato Francisco Xavier* sobre os espaldares dos dois arcazes da sacristia da igreja de São Roque, em Lisboa, não é apenas o melhor conjunto historiado de pintura portuguesa de todo o século xvii<sup>1</sup> como, também, um documento valiosíssimo para o estudo das «estratégias comunicacionais da imagem sacra» destinadas a responder aos novos problemas de um mundo globalizado em que a Companhia de Jesus se sabia mover, buscando conquistá-lo pela fé, com arte e engenho suficientes para definir um *modus operandi* assaz original na busca desse máximo objetivo<sup>2</sup>.

Acresce o facto de se tratar, no essencial, de obra de um artista com dimensão peninsular: o pintor André Reinoso (c. 1590-pós 1650). A cronologia temporã das telas, do fim do segundo decénio de Seiscentos, reforça a impressão de *aggiornamento* que as suas novidades técnicas, estilísticas e compositivas podiam oferecer aos espectadores, mesmo considerando que este espaço de sacristia funcionava em São Roque como lugar reservado a eventos exclusivamente jesuíticos e a que só excepcionalmente se dava acesso a convidados especiais<sup>3</sup>. As «sacristias-pinacotecas» do século xvii, de que esta é por certo o expoente, tornavam-se não só mostruários de legitimação estética e ideológica mas, como bem diz Luís de Moura Sobral, lugares de «apoteótica exaltação da sensualidade devota» no contexto do Barroco nascente<sup>4</sup>.

Estas telas de São Roque – e outras que o mesmo artista deixou numa capela da igreja e noutros espaços da mesma casa professa – não podem deixar de assumir uma tripla importância: artística, pedagógica e estratégica. Em termos artísticos, ofereciam-se como o melhor

---

<sup>1</sup> Vítor Serrão – *A Lenda de São Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso [estudo histórico, estético e iconológico de um ciclo barroco existente na sacristia da igreja de São Roque]*. Lisboa: edição conjunta da Santa Casa da Misericórdia e da Quetzal, 1993 (1.ª edição); *Idem*, Lisboa: edição conjunta da Santa Casa da Misericórdia e da Quetzal, Lisboa, 2006b (2.ª ed. revista).

<sup>2</sup> Sobre esta estratégia dos jesuítas com intuitos de globalização, cf. entre outros os estudos de Gauvin Alexander Bailey – *Art on the Jesuit missions in Asia and Latin America, 1542-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 2001, de Maria Cristina Osswald – «São Francisco Xavier. Estratégias de constituição de um culto entre os séculos xvi e xviii». *Revista Lusófona de Ciências das Religiões*, a. 7, n.ºs 13/14, 2008, pp. 338-339, de Rui Oliveira Lopes – *Arte e Alteridade. Confluências da arte cristã na Índia, na China e no Japão, séculos xvi a xviii*. Tese de Doutoramento. Universidade de Lisboa, 2011, e Fausto Sanches Martins – *Jesuítas de Portugal: 1542-1759: arte, culto, vida quotidiana*. Porto: edição do autor, 2015.

<sup>3</sup> Fausto Sanches Martins – *op. cit.*

<sup>4</sup> Luís de Moura Sobral – «A sacristia como pinacoteca da época barroca: o ciclo pictural de Bento Coelho no convento de São Pedro de Alcântara, Lisboa». In Luís de Moura Sobral – *Do Sentido das Imagens. Ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996, pp. 82-83.

e mais «moderno», (ou «mais naturalista», no dizer de Félix da Costa Meesen (1639-1702), que se podia admirar em Lisboa, em termos de pintura no fim do primeiro quartel de Seiscentos, dada a novidade dessa nova «maneira italiana» e a «eterna viveza» do resultado atingido por Reinoso nas telas da sua responsabilidade. Em termos de pedagogia intestina, esta série de «narrativas pintadas em alinhamento historiado» serviam como uma espécie de «livro aberto» para os padres jesuítas motivarem os jovens destinados à missão no Oriente, aos quais se apelava a um especial entendimento da diversidade cultural que iriam encontrar no terreno e que impunha um discurso e uma prática de respeito pelas tradições autóctones e de especial tolerância no relacionamento com os «outros». Enfim, em termos estratégicos, as telas afirmavam o talento dos dirigentes da Companhia de Jesus em recorrerem a vinte composições absolutamente inéditas, com fidelidade a um programa historiado por eles milimetricamente elaborado, para discutir o seu papel na expansão do mundo globalizado, uma expansão em que o seu desejo de protagonismo de ponta não era minimamente escondido<sup>5</sup>.

De facto, essa série de quadros constitui o primeiro passo que a Companhia de Jesus estabeleceu para afirmar essa sua estratégia à escala global, depois de promover junto às instâncias de Roma a candidatura do beato Francisco Xavier a santo. Para tal se serviu da força pedagógica decorrente dos passos da vida e milagres atribuídos ao Apóstolo das Índias e descritos pelo padre João de Lucena (1549-1600), entre outras fontes informativas, para efeitos de difundir uma imagem de eficiência da Ordem e de assim enriquecer a educação dos seus jovens missionários destinados a partir para as missões no Oriente.

Mas a eficácia de tal estratégia só poderia ser plenamente atingida se «texto» e «imagem» se articulassem em moldes dialetais percebíveis<sup>6</sup> – ou melhor, dito por outras palavras, se a arte da Pintura estivesse à altura da exigência política, digamos assim, da empresa inaciana: daí a cuidadosa escolha que se fez dos pintores envolvidos e a opção de entregar a André Reinoso, como veremos adiante, as partes essenciais na narrativa imagética que se destinava a ornar os espaldares dos arcazes.

---

<sup>5</sup> Apesar do que afirma María Gabriela Torres Olleta – *Redes Iconográficas: San Francisco Javier en la Cultura Visual del Barroco*. Navarra / Madrid / Frankfurt: Universidade de Navarra / Iberoamericana / Vervuet, 2009, pp. 173-198, para quem as pinturas da sacristia de São Roque seguem um conjunto de dezasseis gravuras francesas de Valerian Regnard (ativ. 1613-1650) saídas em Roma em 1622, esta tese não parece ter solidez, já que as alegadas afinidades se situam ao nível da repetição de passos milagrosos, sem aparente comunhão formal nos aspetos compositivos.

<sup>6</sup> Para a correta titulação dos vinte painéis, cf. António Meira Marques Henriques – *São Francisco Xavier. Vida e Lenda*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa / Museu de São Roque, 2006b; *Idem* – «Iconografia de São Francisco Xavier em São Roque». *Brotéria*, vol. 13, n.º 5/6, 2006a, pp. 417-430.

## 2. UM PROGRAMA ELABORADO EM 1619 COM INTUITOS POLÍTICOS E ESTRATÉGICOS

O programa em imagens teve de ser, assim, organizado com toda a atenção por parte dos responsáveis, descontando-se o facto de não existirem fontes para além das que vinham narradas pelo padre João de Lucena, um jesuíta que privou com o futuro santo, disse dando testemunho no livro *História da Vida do Padre Francisco Xavier e do que Fizeram na Índia os Mais Religiosos da Companhia de Jesus*<sup>7</sup>, dado à estampa em 1600 e que de seguida conhece várias traduções. Também as narrações do livro de Orazio Torsellini (1544-1599) *De Vita Francisci Xaverii*, e as cartas de jesuítas portugueses estadeantes no Oriente, podiam servir de pontual informação de base para certas «histórias» a integrar na narrativa policénica que se desejava pintar. Mas poucas mais fontes existiam a creditar o magno projeto dos padres, fossem elas testemunhais, literárias ou imagéticas<sup>8</sup>, o que impôs um reflexo *ab initio* para elaborar uma hagiografia xavieriana disposta em imagens que pudesse não só marcar a diferença, impondo no seio da cristandade o exemplo missionário da nova milícia, mas servir de protótipo (como veio a suceder) para outras representações destinadas aos colégios da Companhia espalhados por Portugal e pelo Mundo<sup>9</sup>.

Foi neste contexto, a partir de um quase deserto de informações, que os padres jesuítas tiveram de agir e criar uma hagiografia credível, absolutamente ousada e formidável de resultados. Uma das figuras que terá tido papel destacado na empresa foi o padre Diogo de Arede, ou Areda (1568-1641), muito estimado na sermónaria e na parenética<sup>10</sup>, que aliás

---

<sup>7</sup> Padre João de Lucena – *História da Vida do Padre Francisco Xavier e do que Fizeram na Índia os Mais Religiosos da Companhia de Jesus*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1600.

<sup>8</sup> É certo que existia já uma gravura de Camilo Cungi (ativ. 1597-1649) editada em Roma em 1600 com trinta cenas da vida e milagres de Francisco Xavier em medalhões ovais, mas que, ao contrário do que defendeu Ismael Gutiérrez Pastor («La serie de la Vida de San Francisco Javier del Colegio Imperial de Madrid (1692) y otras pinturas de Paolo de Matteis en España». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.º 16, 2004, pp. 91-112), nenhuma influência tiveram no programa xavieriano da sacristia de São Roque. O mesmo, acrescente-se, se pode dizer a respeito das singelas gravuras de Philippe Thomassin (1562-1622) e Jean-Baptiste Le Barbé (1578-1649), editadas em Roma em 1605-1606.

<sup>9</sup> Vítor Serrão – «A série seiscentista da *Vida de São Francisco Xavier* do antigo Colégio do Espírito Santo de Évora: a iconografia xavieriana à luz de uma singular narração policénica». *Oriente*, n.º 13, dez. 2005, pp. 110-130. *Idem* – «Uma vida em imagens: S. Francisco Xavier e a pintura portuguesa do século xvii». In Ignacio Arellano; Délio Mendonça (coord.) – *Misión y aventura. San Francisco Javier, sol en Oriente* (Congreso Internacional sobre San Francisco Javier y su tiempo, Alto Porvorim - Goa, 2007). Madrid: Iberoamericana / Vervuet, 2008, pp. 301-321.

<sup>10</sup> Algumas referências a respeito deste padre Diogo de Arede (ou Areda) in João Francisco Marques – *A Parenética Portuguesa e a Restauração, 1640-1668*. Porto: Instituto Nacional de Investigação Científica / Centro de História da Universidade do Porto, 1989, e no meu texto «A Iconografia de S. Francisco Xavier na pintura portuguesa do século xvii». In Natália Correia Guedes (coord.) – *São Francisco Xavier: a sua vida e o seu tempo (1506-1552)*. Lisboa: Comissariado Geral das Comemorações do V Centenário do Nascimento de São Francisco Xavier, 2006, pp. 157-183.

foi responsável por outros programas iconográficos do tempo. Em 1627, por exemplo, esse jesuíta entendido em emblemas e «curioso» de assuntos artísticos foi chamado a definir o programa eucarístico que seria pintado no coro da igreja de Santo Estêvão em Alfama por mestre Simão Rodrigues (c. 1560-1629) e seus colaboradores Agostinho de Aguiar, pintor de óleo, e Sebastião Antunes, pintor de têmpera e brutescador, que deviam seguir as «precisões iconográficas» do padre Diogo de Arede<sup>11</sup>.

Acresce que este padre vivera alguns anos no colégio de São Paulo de Goa, e tinha contatos regulares com os jesuítas da Índia, o que faz admitir ter tido posse de textos e imagens das vivências, usos e costumes da chamada «gentilidade», coisa que não era caso raro na Lisboa do tempo, sabendo-se que o famoso *Códice Casanatense*, álbum de desenhos de povos do Oriente desenhado em Goa, cerca de 1570, por um artista indiano, esteve na posse do já citado pintor Simão Rodrigues, não por acaso um dos artistas ligados à empresa pictórica da sacristia de São Roque!<sup>12</sup> O *Códice Casanatense*, que se conservava no colégio de São Paulo de Goa, esteve em mãos do padre João da Costa (alegado autor de um livro de descrições dos povos do Oriente), foi vítima de misterioso saque, e circulou depois em Lisboa em meios de influência jesuítica e de nostálgicos das velhas glórias dos portugueses no Oriente que mantinham frescos os conhecimentos das gentes do Estado da Índia. Que o projeto em que foram concebidas as pinturas da sacristia de São Roque foi pensado e definido em círculos em que as pessoas, padres ou artistas, ou os seus informadores, conheciam a Ásia, o ambiente goês em particular, e os seus usos e costumes, não reside a menor dúvida.

A canonização de Francisco Xavier só ocorreu a 12 de março de 1622, sob o pontificado de Gregório XV (1554-1623), mas foi antecedida por uma vitória importantíssima, a beatificação do futuro santo, já anunciada, e que decorreu em Roma a 25 de outubro de 1619, o que estimulou os padres jesuítas na busca de uma iconografia credível, apta a ser espalhada pelas suas igrejas, colégios, recolhimentos e casas de missão. O relato das grandes festividades que se fizeram na cidade, promovidas pelos jesuítas, aquando da beatificação, é disso prova cabal, ainda que o seu autor não refira a nova sacristia e as suas decorações<sup>13</sup>. O mesmo sucede com

---

<sup>11</sup> Arquivo do Patriarcado de Lisboa, *Maço de Contas das Irmandades extintas da igreja de Santo Estêvão de Alfama* (sécs. XVII-XIX), contrato de 24 de março de 1626 e recibos de 27 de agosto de 1626, cit. Vítor Serrão – «*Pittura senza tempo* em Coimbra cerca de 1600. As tábuas de Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão na sacristia da igreja do Carmo». *Monumentos*, n.º 25, 2006d, pp. 98-107.

<sup>12</sup> Vítor Serrão – «O pintor Simão Rodrigues e a posse do Codex Casanatense em 1628. Fortuna, atribuições e influências artísticas» *Anais de História de Além-Mar*, n.º 13, 2012, pp. 169-197.

<sup>13</sup> Diogo Marques Salgueiro – *Relação das festas que a Religião da Companhia de Jesus fez em a cidade de Lisboa na beatificação do beato padre Francisco Xavier em dezembro de 1620*. Lisboa: João Rodrigues, 1620.

as festas tal que, três anos volvidos, se farão aquando da canonização, finalmente obtida<sup>14</sup>, e que mostram mais uma vez os desígnios expansionistas assumidos pela Companhia de Jesus.

Também merece relevância nesta matéria referir o impacto da edição da *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto (1509-1583), livro que saiu póstumo em 1614, custeado pelo livreiro Belchior de Faria<sup>15</sup> trinta anos volvidos sobre a morte do escritor, após atenta organização e revisão do manuscrito por parte do cronista Francisco de Andrada (c. 1540-1614). A recepção ao livro de viagens mais famoso da literatura portuguesa foi considerável, tanto mais que a obra cedo se tornou um sucesso internacional, sendo muitas vezes traduzida e conhecendo sucessivas edições<sup>16</sup>. O escritor-andarilho privara em alguns momentos com Francisco Xavier, o venerado *Goencho Saib* (senhor de Goa), pelo que o seu testemunho funcionava, portanto, como fonte relevante na estratégia da Companhia para promover a canonização.

É certo que o manuscrito já circulava antes de 1614, crê-se que designado *Relação do Discurso da sua vida* ou *Itinerário para a China* (como o intitula o autor em carta de 1569 aos «seus irmãos da Companhia de Jesus»), discutido por algumas pessoas que seguiam as «coisas do Oriente», como o próprio Andrada, amigo de Fernão Mendes Pinto. Só assim se percebe que venha citado, três anos apenas sobre a morte do escritor, pelo carmelita descalço frei Jerónimo Gracián de la Madre de Díos (1545-1614) no livro *Stimulo de la Propagación de la Fee* (Lisboa, 1586), que cita matéria do que seriam os futuros capítulos xcii-xciv da *Peregrinação* a respeito de certos acontecimentos<sup>17</sup>. Fernão Mendes Pinto funcionou, pois, como fonte nesta estratégia da Companhia de Jesus para promover a canonização de Francisco Xavier. Também na *Peregrinação* buscaram os jesuítas inspiração para definir o programa das telas da sacristia de São Roque, sem esquecer os referidos livros do padre João de Lucena e de Orazio Torsellini e, ainda, a edição ilustrada do *Itinerario* de Jan Huygen van Linschoten

---

<sup>14</sup> Jorge Cabral – *Relação Geral das Festas que fez a religião da Companhia de Jesus na Província de Portugal, na Canonização do Gloriosos Santo Inacio de Loyola seu fundador e São Francisco Xavier Apostolo da India Oriental no ano de 1622*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1623.

<sup>15</sup> Fernão Mendes Pinto – *Peregrinação de Fernam Mendez Pinto em que da conta de muytas e muyto estranhas cousas que vio & ouviu no reyno da China, no da Tartaria, no do Sornau, que vulgarmente se chama Sião, no do Calaminhan, no de Pegù, no de Martavão, & em outros muytos reynos & senhorios das partes Orientais, de que nestas nossas do Occidente ha muyto pouca ou nenhu[m]a noticia. E tambem da conta de muytos casos particulares que acontecerão assi a elle como a outras pessoas... / escrita pelo mesmo Fernão Mendez Pinto*. Em Lisboa: por Pedro Crasbeeck a custa de Belchior de Faria Cavaleyro da casa del Rey nosso Senhor, & seu Livreyro, 1614.

<sup>16</sup> Cite-se, por ser a mais recente e atualizada, a biografia do escritor em Jorge Santos Alves (coord.) – *Fernão Mendes Pinto e a Peregrinação*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 2012.

<sup>17</sup> Cf. Francisco Roque de Oliveira – «A circulação do manuscrito da *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto na Península Ibérica e os inquéritos sobre a geografia da China. As transcrições de Frei Jerónimo Gracián de la Madre de Dios (1586) e de Frei Marcelo de Ribadeneira (1601)». In Avelino de Freitas de Meneses; João Paulo de Oliveira e Costa (coord.) – *O Reino, as Ilhas e o Mar Oceano. Estudos em homenagem a Artur Teodoro de Matos*, vol. 2. Lisboa: Centro de História de Além-Mar, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa / Universidade dos Açores, 2007, pp. 685-707.



FIG. 1 André Reinoso (c. 1590-pós 1650),  
São Francisco Xavier aplacando  
a sede dos companheiros de viagem,  
óleo sobre tela, c. 1619.

Lisboa, sacristia da igreja de São Roque. Santa Casa  
da Misericórdia de Lisboa / Museu de São Roque,  
inv.º Pin. 100. SCML/MSR/Júlio Marques



FIG. 2 Embarcações da China e Java, com velas  
de cana e âncoras de madeira,  
gravura aguarelada sobre papel, publicada  
em Jan Huygen van Linschoten –  
*Itinerario. Voyage ofte Schipvaert,*  
Amsterdão, Cornelis Claesz, 1595.

La Jolla (Califórnia / E.U.A.), Barry Lawrence Ruderman  
Antique Maps Inc., inv.º 35104

(1563-1611) {figs. 1 e 2}, de 1595, entre outros relatos de gente chegada da Ásia que se podem imaginar recorrentes e que por certo importaram aos programadores e artistas.

Pode-se observar, olhando demoradamente as telas da sacristia de São Roque, quão acentuada foi a influência de tipologias e modelos de figura, de trajas e acessórios, de costumes e exotismos, que surgem nestas obras, tanto na palavra da literatura de viagens como na imagem das iluminuras e desenhos que se citaram. Como já defendi, tanto do *Casanatense* {fig. 3} como do *Itinerário* {fig. 4}, por exemplo, são visíveis nas telas da *Vida e Milagres do Beato Francisco Xavier* ressonâncias de tal imagética, em pormenores de acessórios e trajas, em trechos de deleite só percebíveis por quem tinha *de visu* a experiência asiática, e em representações de personagens de Goa, Cambaia, Malaca, Cochim, Ormuz e outras possessões do Oriente que se transfiguram como protagonistas e integrantes na vasta narrativa xavieriana pintada por André Reinoso, Simão Rodrigues e demais colaboradores.

Para quem continua a estranhar a cronologia das telas da sacristia de São Roque e a considerar temporã o ano de 1619, cumpre lembrar outro facto concreto: os jesuítas de Évora já em 1599 haviam preparado a santificação de Inácio de Loyola (só oficializada pelo Papa em 1622, junto à de São Francisco Xavier) criando para tal um complexo programa iconográfico que foi pela primeira vez ensaiado com os frescos que recobrem o teto e sanca da sacristia do colégio do Espírito Santo da cidade alentejana<sup>18</sup>. No caso do colégio eborense, acresce o facto de que já em 1608 se buscava uma iconografia oficial legitimadora das figuras de Inácio de Loyola e Francisco Xavier através de protótipos passíveis de ser seguidos num culto ainda não oficializado, e por isso estimulou a gravação de medalhas promocionais dos dois futuros santos, o que suscitou reservas e protestos em círculos não afetos aos jesuítas. Um assento do Cabido da Sé de 1608, de facto, observa que a Companhia de Jesus pôs «entre as relíquias do Santuario as reliquias e imagens dos seus padres Inacio e Francisco Xavier», o que era razão de escândalo para algumas pessoas, por se tratar de figuras que não estavam canonizadas<sup>19</sup>. O próprio padre António de Vasconcelos, reitor do colégio da Companhia de Jesus de Évora, se viu obrigado então a escrever ao Cabido em sede vacante, em carta com data de 15 de novembro de 1608, prometendo não continuar a pôr tais imagens no santuário da Sé já que eram razão de desconfiança e mal-estar.

O que se constata é que a presença de medalhas e estampas promocionais da santificação de Inácio de Loyola e Francisco Xavier era, de há muito, prática corrente na campanha

---

<sup>18</sup> Vítor Serrão – *Arte, Religião e Imagens em Évora no tempo do Arcebispo D. Teotónio de Bragança 1578-1602*. Caxias: Fundação da Casa de Bragança, 2015, pp. 213-222.

<sup>19</sup> Chantre Alcântara Guerreiro – «Notícias da Igreja Eborense inseridas no tríptico cronológico dos Papas, Reis e Prelados (1166-1910)». *A Cidade de Évora*, n.º 55, 1972, pp. 13-99, ref.ª pp. 67-68.



FIG. 3 *Gente honrada portuguesa da Índia*, desenho sobre papel, finais do século xvi. O *Códice Casanatense* foi uma das fontes utilizadas por André Reinoso o qual, sabe-se hoje, veio de Goa e entrou na posse do pintor Simão Rodrigues, na Lisboa do início do século xvii. Roma, Biblioteca Casanatense, Codex 1889, fls. 96-97



FIG. 4 Jan Huygen van Linschoten (1563-1611), *O Leilão que se faz cada dia pela manhã na rua Direita na Cidade de Goa*, gravura aguarelada sobre papel, publicada em Jan Huygen van Linschoten - *Itinerario. Voyage ofte Schipvaert*, Amsterdão, Cornelis Claesz, 1595. Lisboa, Arquivo Histórico Ultramarino, inv.º AHU\_ICONI\_058\_D,D.614.

de promoção levada a cabo pelos padres jesuítas. Se, pela profunda carga de simbolismo e hábil instrumentalização da propaganda, a pintura do teto da sacristia do colégio do Espírito Santo é um anúncio da candidatura de Inácio de Loyola a santo de Roma, não o é menos a série xavieriana da sacristia de São Roque! O facto de, nos dois casos, se tratar de espaços não propriamente públicos, mas de acesso restrito aos jesuítas e seus convidados, reforçava o recurso tomado e a extraordinária encenação propagandística de que aí deram mostras.

Neste contexto há que lembrar que, nesse ano de 1619 em que as pinturas se fizeram, decorreu a visita de Filipe III (II de Portugal) (1578-1621) à capital portuguesa, a *Joyeuse Entrée*, entre junho e setembro<sup>20</sup>, no decurso da qual o rei espanhol visitou, com farta comitiva (que integrava o pintor Juan Bautista Maino), a igreja de São Roque, facto que o historiador Manuel Severim de Faria (1584-1655) não deixou de assinalar<sup>21</sup>. O historiador de arte João Miguel Simões tem analisado este facto com dose de pormenores, imaginando o impacto das pinturas no olhar da comitiva, não apenas pela sua qualidade exímia – absolutamente «moderna» em termos estéticos – mas também pelo facto de existir, e ser evidente, uma estratégia política e laudatória, marcada por uma apologia dos feitos dos portugueses no contexto da expansão, vista como conquista de espaços valorizados pelos padres da Companhia para operarem em termos de missão global<sup>22</sup>. Outro autor, Paulo Martins de Oliveira, imagina mesmo que o ciclo constitui uma espécie de «alegoria negativa», em que clientes e pintor utilizam o beato Francisco Xavier como «pretexto»: segundo esse ponto de vista, «André Reinoso amalgamou os jesuítas, a Inquisição e os Habsburgos espanhóis num único grande poder que, vindo do país vizinho, agora dominava e envenenava Portugal»<sup>23</sup>... Apesar do exagero, e de não ser verdade que as pinturas da sacristia poderiam esconder, mesmo que subliminarmente, uma visão crítica da Monarquia Dual, é certo que a encomenda da Companhia não deixou de afirmar com toda a clareza uma certa visão laudatória do Portugal ultramarino {fig. 5} com acento numa espécie de tolerância o descobrimento do «outro» e na relação dos reinóis portugueses com os outros povos da Ásia {fig. 6}.

---

<sup>20</sup> Joaquim Veríssimo Serrão – *História de Portugal*. vol. 4. Lisboa: Ed. Verbo, 1990, pp. 86-88. Francisco Ribeiro da Silva – «A viagem de Filipe III a Portugal: itinerários e problemática». *Revista de Ciências Históricas*, n.º 2. 1987, pp. 223-260.

<sup>21</sup> Biblioteca Pública de Évora, cód. CVI/2-19: Manuel Severim de Faria – *Annaes de Portugal que compreendem os sucessos do Reino...*, fl. 134.

<sup>22</sup> Nessa perspetiva se debruça João Miguel Antunes Simões no importante texto integrado neste livro.

<sup>23</sup> Paulo Martins de Oliveira – *Bosch e a barca dos lusitanos*, pp. 4-5 disponível em [http://www.academia.edu/19032770/P\\_Bosch\\_e\\_a\\_barca\\_dos\\_Lusitanos](http://www.academia.edu/19032770/P_Bosch_e_a_barca_dos_Lusitanos); cit. Maria Teresa Gomes Cordeiro – «A trajetória social da família de André Reinoso. Poder, trânsitos e integração». *Cadernos de Estudos Sefarditas*, vol. 16, mai. 2017, pp. 37-38.



FIG. 5 André Reinoso (c. 1590-pós 1650),  
*São Francisco Xavier abençoando os soldados na partida da frota  
contra os piratas Achens em Malaca, pormenor, óleo sobre tela, c. 1619.*  
Lisboa, sacristia da igreja de São Roque. Santa Casa da Misericórdia de Lisboa /  
Museu de São Roque, inv.º Pin. 102. SCML/MSR/Júlio Marques.

Prova iniludível de que a série da vida e milagres do beato Francisco Xavier se encontrava sobre os arcazes da sacristia em abril de 1619 decorre de o facto de o padre António Franco registar na *Synopsis Annalium* o conteúdo da *carta anua* desse ano, que diz o seguinte:

«*Sacrum templi apodyterium, seu vestiarium exhornatum arcis ex ébano aliisque lignis pretiosis ebore distinctis, picturis et tabulis facta Beatorum Patrum Ignatii et Francisci Xaverii referentibus*»<sup>24</sup>.

A referência, sendo aparentemente lacónica, é da maior importância para este questionamento, dado que o padre Franco se baseou no registo e compilação dos factos recenseados nas *cartas anuas* enviadas desde Lisboa para o geral em Roma entre 1540 e 1726: conclui-se que os arcazes em madeiras preciosas já em 1619 estavam prontos e devidamente instalados na sacristia, bem como a série de pinturas dedicadas ao beato Francisco Xavier, e uma segunda série, por cima dessa, dedicada a Inácio de Loyola! Esse facto – a decoração da nova sacristia com um programa de tão clara afirmação triunfal dos jesuítas – era considerado de importância para justificar a missiva para o geral, de que infelizmente conhecemos tão-só a súmula... Tudo explica a importância do programa iconográfico definido pelos círculos inicianos para os vinte temas a pintar, por especial empenho de eruditos da Companhia como o referido padre Diogo de Arede, e bem assim os cuidados que houve para que a execução pictórica fosse o mais possível célere e suscitasse admiração geral, por coincidir com a visita do rei espanhol.

Embora não nos tenha chegado qualquer documentação contratual a propósito das telas xavierianas da sacristia de São Roque, tudo leva a crer que, numa primeira escolha, a Companhia de Jesus escolheu um nome prestigiado da geração maneirista, o pintor Simão Rodrigues. Só após os resultados da amostragem se decidiu por enveredar por uma opção mais «moderna», alinhada com o *aggiornamento* estético pretendido: um jovem pintor, por sinal antigo discípulo daquele, já com ótimos indicadores artísticos derivados de uma sólida formação exterior. Essa opção recaiu em André Reinoso, pintor que vai cumprir com inexcusável brilho a parte essencial do programa imagético pré-determinado pelos padres da Companhia.

---

<sup>24</sup> Padre Antonio Franco – *Synopsis Annalium Societatis Jesu in Lusitania Ab Anno 1540. usque ad annum 1725. Augustae-Vindelicorum & Graecii: Sumptibus Philippi, Martini et Joannis Veith Haeredum, 1726, n.º 11, p. 226. Cf. a propósito J. da Costa Lima – «Artistas velhos e novos». Brotéria, vol. 33, fasc. 4, 1951, p. 407.*

É certo, pelo menos existem indicadores estilísticos nesse sentido, que Simão Rodrigues, que fora primeiro mestre de Reinoso, efetivamente pintou (ele e um dos seus colaboradores, como terá sido o caso de Agostinho de Aguiar, ou de Jerónimo de Aguiar, ou de ambos<sup>25</sup>) algumas das telas do espaldar do arcaz à esquerda, que são visivelmente mais débeis de qualidade e engenho inventivo [fig. 6]. Mas a glória do ciclo reside por inteiro nas treze ou catorze telas que cabem ao pincel de Reinoso e têm uma inultrável qualidade de «invenção» e um poderoso saber compositivo, através de preciosismos de desenho e de um quente sentido cromático que tornam os aspetos exóticos mais explícitos e reforçam a perceção dos pormenores etnográficos de uma Ásia que era desconhecida para a grande maioria das pessoas.

---

<sup>25</sup> Agostinho de Aguiar nasceu em 1576, morava na Jubertaria Velha, era cristão-velho, pintor de óleo e têmpera, e colaborou nas «companhias» de Simão Rodrigues com os jesuítas (pintando segundo «riscos» do Padre Diogo de Arede). Cf. Vítor Serrão — *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, pp. 128-129. Sobre Jerónimo de Aguiar, pintor de óleo e de fresco, trabalhava em 1608 com Domingos Vieira Serrão nas decorações do Palácio dos Estaus, sede da Inquisição de Lisboa, e foi um dos fundadores da Irmandade de São Lucas em 1602, juntamente com Fernão Gomes, Simão Rodrigues, Domingos Vieira Serrão e André de Morales (de óleo) e Luís Álvares de Andrade, Manuel da Costa, Sebastião Moreira e Sebastião Antunes (de têmpera).



**FIG. 6** Colaborador de André Reinoso, *Viagem de São Francisco Xavier para Coguejima, no Japão*, óleo sobre tela, c. 1619.

Lisboa, sacristia da igreja de São Roque. Santa Casa da Misericórdia de Lisboa / Museu de São Roque, inv.º Pin. 106. SCML/MSR/ Júlio Marques.

### **3. REINOSO, O MELHOR E MAIS INTERNACIONALIZADO PINTOR PORTUGUÊS DA GERAÇÃO PROTOBARROCA**

#### **3.1. A ORIGEM CRISTÃ-NOVA**

O «Reinoso, pintor de fama», como surge referenciado em alguma da documentação a seu respeito, foi o mais notável artista a assumir o *aggiornamento* da pintura portuguesa pós-maneirista, nela integrando os novos valores do Naturalismo italianizante, aprendido por certo no contato que pôde ter com as novidades pictóricas da Sevilha de Juan de Roelas e da Madrid de Juan Bautista Maino, grandes pintores que, além do caso óbvio do excelente Zurbarán, tiveram influência na sua obra.

Nasceu na cidade de Viseu, como tudo aponta, em data incerta do reinado de Filipe I de Portugal (1527-1598), entre 1585 e 1590. O facto de em 1626 a Inquisição de Coimbra ter prendido um primo seu, o médico Dr. Miguel Reinoso, natural de Viseu e formado na Universidade de Salamanca, permitiu saber algumas coisas mais sobre a biografia do nosso artista<sup>26</sup>. No processo inquisitorial do médico (que foi obrigado a abjurar do judaísmo em auto-de-fé em agosto desse ano), registam-se os nomes dos progenitores do pintor André Reinoso: o pai chamava-se António Reinoso, e era «pessoa nobre e reconhecida como tal», tinha a profissão de médico, e em 1623 era já dado como falecido havia muito) e a mãe, Grácia Lopes, era também cristã-nova. Um irmão do pintor, padre António Reinoso, foi pároco na freguesia de Santa Cruz do Castelo, e duas irmãs foram freiras em Santa Maria de Almoester. Um segundo processo do Santo Ofício de Coimbra, de 1629<sup>27</sup>, envolveu o «bacharel de leis» Dr. Miguel Reinoso, primo em segundo grau do pintor, preso em Seia e acusado de privar com seu tio homónimo, que alegadamente professava a «lei de Moisés». Depois de confessar, foi condenado a abjurar em auto-de-fé, com cárcere e hábito a arbítrio. Em tempo de intolerância extrema e de sectarismos exacerbados na sociedade portuguesa, estas relações familiares do pintor não podiam deixar de lhe prejudicar o ascenso na carreira. Apesar de Reinoso se ter mostrado sempre um convicto representante da doutrina católica, como bem o atestam as suas obras, não é crível que o seu percurso tivesse sempre ocorrido sem o olhar zeloso dos agentes do Santo Ofício...

Um artigo recente da historiadora Teresa Gomes Cordeiro vem alargar os saberes sobre a família do pintor: o avô Alonso Reinoso, «o castelhano» de alcunha, natural das montanhas

<sup>26</sup> Arquivo Nacional Torre do Tombo (ANTT) – *Inquisição de Coimbra*, processo n.º 9758, fls. 20v-23.

<sup>27</sup> ANTT – *Inquisição de Coimbra*, processo n.º 9635.

de Oviedo, nas Astúrias, estabelece-se em Viseu, onde casa com Clara Luís, cristã-nova tal como ele, vivendo prosperamente da sua atividade de mercador, tendo casas de morada mesmo junto à Sé, casas essas que ampliam em 1564, e aí nascem os filhos. Alguns destes, como o físico Luís Reinoso, o gramático Diogo Reinoso e o médico Miguel Reinoso, formam-se na Universidade de Salamanca. O mercador Alonso assumiu também o cargo de «arrecadador das rendas eclesiásticas», o que atesta plena integração nos meios católicos dominantes na sociedade viseense<sup>28</sup>. Segundo esta autora, «os Reinoso associam duas ou mais atividades, dilatando rendimentos e consolidando a sua expressividade local. A condição de cristão-novo permitira-lhes o acesso à cobrança de rendas eclesiásticas e os Reinoso empenham-se nesse labor, fossem rendas do bispo ou do Cabido de Viseu, do mesmo modo que parecia acontecer do outro lado da raia»<sup>29</sup>. Os enlances endogâmicos permitem robustecer as fazendas mas enfraquecem também as defesas face à ameaça do Santo Ofício, dada a marca infamante de judaísmo que imperava sobre a estirpe. Serão as perseguições do Santo Ofício e os já referidos processos na Inquisição de Coimbra de 1626 a depauperar este clima de certo prestígio que os filhos de Alonso gozavam em Viseu, e na Guarda, e a conduzir à sua desgraça, apesar de um outro tio do pintor, o Dr. Miguel Reinoso (1563-1623), ter sido reputado jurista e chegar a assumir serviços de consultoria jurídica para a Companhia de Jesus... A busca de sobrevivência levará alguns dos membros da família dos Reinoso de Viseu a fugirem para Castela e aí se estabelecem, sendo ainda as Índias de Castela o destino de outros familiares, temerosos da rede inquisitorial.

Quanto a António Reinoso, o pai do nosso pintor, diz a mesma Teresa Gomes Cordeiro que «opta pelo exercício da Medicina. Do seu casamento com Grácia Lopes nascem sete filhos, sendo que a maioria segue vida religiosa, como fizera o tio-avô Jorge Lopes (irmão da avó Clara Luís). Algumas das raparigas tomarão votos de religiosas professoras no convento de Chelas e aí passam a viver com os nomes de Maria do Presépio, Clara de São Francisco e Francisca das Chagas. António Reinoso será cura na igreja de Santa Cruz do Castelo, em Lisboa, onde numerosa documentação o refere ao longo do segundo quartel da centúria de Seiscentos. Outro filho será, ainda que cristão-novo, figura de destaque no meio intelectual das artes plásticas. Era seu nome André Reinoso»<sup>30</sup>.

O ambiente de perseguições que se citou explica que os pais de André enviassem o filho aprender a sua arte na cidade de Lisboa, tendo a escolha do mestre recaído em Simão Rodrigues, muito respeitado pintor dentro da tradição maneirista «reformada», que tinha

---

<sup>28</sup> Maria Teresa Gomes Cordeiro – *op. cit.*

<sup>29</sup> *Ibidem*, pp. 44-45.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 46.

oficina junto à igreja do Socorro. Mas cedo, diz-nos o escritor Félix da Costa Meesen num passo do seu tratado de 1696, o jovem aprendiz superou o mestre, buscando novas paragens para seguir um processo de aperfeiçoamento que o terá levado, quiçá, a Sevilha... A precocidade e a fama do pintor atestam-se pelas encomendas que, desde 1610, realiza para o mercado religioso com sucesso adivinhável, a crer na escolha que a Companhia de Jesus faz do seu nome em 1619 para pintar as telas xavierianas da sacristia de São Roque, e no facto de em 1623 receber, por alvará régio de 30 de junho, carta de isenção das obrigações corporativas para com a Bandeira de São Jorge, por ser considerado «hum dos mais aventajados e milhores pintores de sua profição de óleo e imaginaria que havia em todo este Reino»<sup>31</sup>. Ou seja, com trinta e alguns anos, Reinoso via reconhecidos em absoluto os seus méritos. Só o facto de ter sangue cristão-novo, como se viu, e familiares próximos sob alçada dos agentes do Santo Ofício, pode explicar que não atingisse o tão ambicionado cargo de pintor régio que, por morte de Amaro do Vale (c. 1550-1619) em 1619, passara para Domingos Vieira Serrão (c. 1570-1632) e que, por morte deste em 1632, passará para o medíocre Miguel de Paiva (c. 1590-c. 1645)<sup>32</sup>... Adivinham-se invejas, para além dos naturais prejuízos por causa da «mancha judaizante», a dificultar a ascensão estatutária de um pintor que, à luz dos elogios dos clientes, era considerado «famoso».

### 3.2. A FORMAÇÃO E OS PRIMEIROS ANOS

O *corpus* da sua obra foi estabelecido, no essencial, em 1992, com revisão atualizada do *status quaestionis* sobre o seu percurso biográfico e formativo, contando-se à data cento e cinco obras identificadas do pintor, entre pinturas sobre tela, sobre tábua, sobre cobre e, ainda, na modalidade de *fresco*<sup>33</sup>. Passados quase trinta anos sobre esse estudo, o *corpus* da obra do Reinoso pôde ser atualizado com mais algumas peças entretanto beneficiadas e identificadas, caso de uma belíssima tela nas reservas do Museu de Aveiro que representa a *Sagrada Família* (n.º inv.º 258/A), procedente do convento das Salésias em Lisboa e que foi revelada por Luís de Moura Sobral<sup>34</sup>, caso também de duas telas existentes na igreja de Vale Figueira (Santarém),

<sup>31</sup> Francisco Marques de Sousa Viterbo – *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*. Lisboa: Academia das Ciências, 1906, pp. 65-66.

<sup>32</sup> Sobre este cargo real, cf. a análise recente de Pedro Flor e de Susana Varela Flor – «*Vademecum dos pintores régios (1450-1750)*». *Rossio. Estudos de Lisboa*, n.º 8, 2019, pp. 30-54.

<sup>33</sup> Vítor Serrão – *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657. O triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*, Tese de Doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1992, vol. 2 (não publicado), pp. 51-109. Das obras reunidas sob o nome de André Reinoso devem excluir-se duas telas da igreja do convento de Nossa Senhora da Esperança de Castelo de Vide (n.ºs 97 e 98, pp. 105-106) e, como neste estudo se conclui, parte das telas da banda esquerda da sacristia de São Roque.

<sup>34</sup> Luís de Moura Sobral – *Pintura Portuguesa do Século XVII. Histórias, Lendas, Narrativas*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2004, n.º 45 e pp. 140-141.

provenientes de um extinto convento franciscano do Ribatejo<sup>35</sup>, bem como uma *Sant'Ana e a Virgem* nas reservas do Museu Nacional de Arte Antiga (M.N.A.A, n.º inv.º 2068 Pint)<sup>36</sup>, o que permite, tal como se elenca no final do presente estudo, fixar o número atual de obras identificadas do artista em cerca de cem peças.

O que impressiona em Reinoso é o seu profundo gosto naturalista de inspiração zurbaranesca, servido sempre por um desenho de exímia qualidade e por um domínio do modelado em claro-escuro. Os padres da Companhia de Jesus souberam escolher aquele que era, no primeiro terço do século xvii, o melhor pintor de Lisboa para dar cumprimento à série de telas xavierianas da sacristia de São Roque, o que ainda põe um problema, por se tratar de um artista a raiar os trinta anos, ou seja, ainda jovem, e sobre o qual o percurso anterior é praticamente desconhecido. Sabemos que aprendeu com Simão Rodrigues e que cedo se distanciou do gosto retardatário desse seu mestre, a chamada *Contra-Maniera* ou Maneirismo da Contra-Reforma, mas à parte uma encomenda que realiza em 1610 para os Açores (com destino à ermida da Boa Nova em Ponta Delgada) e os frescos que executa no Convento de Santa Cruz dos Capuchos, na serra de Sintra, nada mais se conhece da sua atividade precoce. Pode admitir-se, com grande dose de probabilidade, que sejam desses anos precoces, também, o painel *Cristo deposto da cruz* da capela de Nossa Senhora da Piedade da quinta da Cidade, em Aldeia Gavinha (Alenquer), e o *Julgamento de Santa Catarina* procedente de um dos altares da igreja do convento do Carmo, hoje no M.N.A.A (n.º inv.º 380 Pint.). São, ambas, pinturas de grande formato e com excelência de execução e onde, apesar da tendência maneirista ainda dominante na construção compositiva, já se notam aberturas, nos dois casos, a poses naturalistas e a efeitos de modelação claro-escurista. É de considerar também que só nos anos de viragem para o século xvii é introduzido o gosto pelos altares de *pala* única, à maneira do que se fazia nos centros italianos (uma opção que tem em Fernão Gomes (1548-1612) e em Diogo Teixeira (1540-1612), representantes oficiais do Maneirismo, as primeiras experiências). Estas duas grandes pinturas de Reinoso formam, também, *palas* de altar em avantajada escala cenográfica, seguindo essa busca por um novo *decorum* e por uma estratégia comunicacional mais clara para os auditórios. No fim de contas, o que encontramos em André Reinoso é um jovem artista de rasgada devoção católica, apesar das suas obscuras origens cristãs-novas, que segue com a máxima atenção as diretrizes reformadas que o longo debate tridentino inaugurara no campo das artes (e na «arte sacra» muito em especial). Esta era, em suma, a verdadeira *arte senza tempo* que de há muito se buscava no âmbito da

---

<sup>35</sup> Tiago Moita – *A Igreja de S. Domingos de Vale de Figueira*. [s.l.]: Paróquia de Vale Figueira, 2019.

<sup>36</sup> Luís de Moura Sobral – *op. cit.*, 2004, n.º 43, pp. 136-137.

Contra-Reforma, renovada de qualidade e de clareza e apta, assim, a «inflamar as almas» através da veemência dos discursos plásticos. Nesse aspeto também, sobretudo quando confrontadas com as do seu efémero mestre Simão Rodrigues, eivadas de caprichosas deformidades formais e convenções compositivas, as pinturas do Reinoso são absolutamente pioneiras, e percebe-se o sucesso granjeado nos mercados portugueses que, rendidos ao talento, lhe desculpavam a mancha da origem cristã-nova, não lhe regateando encomendas prestigiantes!...

O historiador de arte Reynaldo dos Santos<sup>37</sup> (1880-1970) chegou a sugerir uma participação do jovem artista na série de catorze tábuas com passos da *Vida de São Jerónimo* que se admiram nos espaldares de arcaz na sacristia do mosteiro dos Jerónimos. Trata-se de pinturas do segundo decénio do século xvii, anteriores, portanto, às de São Roque, e que têm, de facto, afinidades de estilo com algumas destas: o que sucede, porém, é que tais similitudes formais, que em alguns pormenores são mesmo bastante pronunciadas, envolvem as telas do arcaz da esquerda da série xavieriana, precisamente aquelas em que não existiu intervenção de André Reinoso. A série da *Vida de São Jerónimo* deveu-se à oficina de Simão Rodrigues com intervenção, conforme já defendemos, dos seus colaboradores Agostinho de Aguiar e Jerónimo de Aguiar, companheiros de Simão em várias empreitadas nesses anos<sup>38</sup>. Aquilo que as afinidades apontadas por Reynaldo dos Santos com a série da sacristia dos Jerónimos demonstram é, justamente, a intervenção desses dois tardo-maneiristas no programa xavieriano da sacristia de São Roque, realizada a par da intervenção que Reinoso fazia no arcaz da direita. E, reconheçamo-lo, com que distâncias de qualidade! Enquanto Reinoso desenvolvia os frutos da sua educação italianizante colhida, quiçá em Sevilha, nos maravilhosos painéis que lhe foi dado fazer, as partes de Simão Rodrigues e do seu colaborador mantinham fidelidade às receitas e aos cânones tardo-maneiristas, tão longe daquele que era o objetivo ideológico central dos promotores da obra!

Por onde andou Reinoso ao abandonar o aprendizado com Simão Rodrigues, é algo que os documentos ainda não aclaram mas que não se pode dissociar da onda de renovação naturalista que, sob influência dos maneiristas «reformados» florentinos (Lodovico Cígoli

---

<sup>37</sup> Cf. Reynaldo dos Santos – «A Pintura do Século XVII». In João Barreira (dir.) – *Arte Portuguesa-Pintura*. Lisboa: Edições Excelsior, 1951. *Idem* – *Oito Séculos de Arte Portuguesa. História e Espírito*, vol. 1. Lisboa: Edições Excelsior, s/d [1966], pp. 333-334.

<sup>38</sup> Ambos eram artistas das «companhias» dirigidas por Simão Rodrigues. Sobre Agostinho de Aguiar, sabemos-lo envolvido em várias obras de pincel de Simão, um das quais com intervenção dos jesuítas, sendo também pintor de têmpera, dourado e estofado. Sobre Jerónimo de Aguiar, pintor de óleo e fresco, emparceirou com Domingos Vieira Serrão, habitual colaborador de Simão Rodrigues, em algumas obras, como nos frescos que pinta em 1608 para o Salão do Conselho Geral do Paço dos Estaus, sede da Inquisição de Lisboa, ao Rossio (cf. Luís U. Afonso; Vítor Serrão – «A charola do convento de Cristo de Tomar como «obra de arte total», entre D. Manuel I e os Filipes». *Monumentos*, n.º 37, 2019, pp. 20-35).

(1559-1613), Domenico Passignano (1559-1638), Pietro Sorri (1558-1622)) e da viagem de Juan de Roelas a Veneza, estava no auge nos novos gostos da encomenda em Sevilha nos primeiros anos do século xvii<sup>39</sup>. Sabemos que vários artistas portugueses buscaram, no primeiro terço do século xvii, a cidade de Sevilha para aprender a sua arte, como foi o caso de Baltazar Gomes Figueira (1604-1674), o pai de Josefa de Óbidos (1630-1684)<sup>40</sup>, e do açoriano Domingos Nunes Teixeira, que foi precisamente discípulo do grande Juan de Roelas<sup>41</sup>, sem esquecer Martim Conrado (ativ. 1640-1660), que depois trabalhará com sucesso para o mercado da Ilha da Madeira<sup>42</sup>. Sabemos também de outros centros andaluzes, como Granada e Córdoba, por onde passam portugueses, como é exemplo António Vieira, um medíocre pintor vindo de Lamego<sup>43</sup>. É tentador imaginar o jovem Reinoso a estadear no *atelier* sevilhano de Juan de Roelas (tal como o jovem açoriano atrás referido) ou em outra das boas oficinas de Sevilha e a aprender aí o novo gosto naturalista-tenebриста crescentemente dominador no panorama da pintura europeia na senda do Barroco. Mas não é possível, também, explicar-se a obra do jovem Reinoso em São Roque sem pensar em Juan Bautista Maino, pintor de Filipe III, e de imaginar que, tal como o seu contemporâneo Domingos da Cunha, o *Cabrinha* (1598-1644), frequentasse também os círculos naturalistas de Madrid, vendo obras de Carducho e de Caxès...

Os debates estéticos ocorridos a seguir ao grande Jubileu católico de 1600 incidiram em torno da maior e melhor funcionalidade das «imagens sacras» em busca de verdadeiras «estratégias imagéticas de convencimento em que o retorno ao natural» e à densidade do «realismo» ocupavam as agendas dos melhores artistas, ávidos de superar as saturadas receitas ainda dominantes<sup>44</sup>. Por ironia, tal era resultado prático da «revolução caravagesca», das suas experiências no campo do *chiaroscuro* e da crítica radical aos esclerosados modelos do

---

<sup>39</sup> Enrique Valdivieso (coord.) – catálogo da exposição *Juan de Roelas, h. 1570-1625*. Sevilla: Museo de Bellas Artes de Sevilla, 2010.

<sup>40</sup> Jorge Estrela; Sérgio Gorjão; Vítor Serrão (coord.) – *Baltazar Gomes Figueira (1604-1674), «pintor que nos paizes foi celebrado»*, catálogo de exposição. Óbidos: Museu de Óbidos, 2005.

<sup>41</sup> Cf. Enrique Valdivieso – *op. cit.*, p. 217 (documento n.º 5, com lição paleográfica de Gonzalo Martínez del Valle). Cf. a este propósito Delfim Sardo; João Vieira Caldas; Vítor Serrão – *História da Arte nos Açores, 1427-2000*. [s.l.]: Secretaria Regional de Educação e Cultura dos Açores, 2018, pp. 303-331.

<sup>42</sup> Rita Rodrigues – *Martim Conrado, «insigne pintor estrangeiro»*. *Um pintor do século xvii na Ilha da Madeira*. Tese de Doutoramento. Universidade da Madeira, 2000.

<sup>43</sup> Vítor Serrão – «António e Nicolau Vieira, dois pintores maneiristas de Lamego na diáspora ibero-americana». In Natália Marinho Ferreira-Alves; Joaquim Jaime Ferreira-Alves – *Artistas e Artífices e sua Mobilidade no Mundo de Expressão Portuguesa. Actas do VII Colóquio Luso-Basileiro de História da Arte*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, 2006c, pp. 519-527.

<sup>44</sup> Cite-se, como eloquente exemplo sobre este ambiente de renovação das artes, o clássico livro de Sydney J. Freedberg – *Circa 1600: A Revolution of Style in Italian Painting*. Cambridge / London: Harvard University Press, 1983.

último Maneirismo academizado, que as exigências do novo século haviam tornado ineficazes e que urgia substituir em eficácia e qualidade.

A primeira menção a André Reinoso data de 1610 e mostra-o a pintar para os Açores. Nesse ano sabemos que chegou a Ponta Delgada, com destino ao retábulo da ermida de Nossa Senhora da Boa Nova, um painel da sua autoria. Nas *Despesas da construção da ermida de N. Snr<sup>a</sup> da Boa Nova*, nesse ano, regista-se a compra do «painel de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> em Lisboa ao Reynoso» (20.000 rs.)<sup>45</sup>. Trata-se de um quadro alusivo à *Aparição de Cristo à Virgem*, tema adequado à titularidade da capela. O quantitativo, elevado para um painel grande destinado a preencher o vão de uma tribuna de altar-mor, mostra a competência do artista escolhido na capital para cumprir esta encomenda de âmbito periférico. O quadro foi transferido, após o desmantelamento dessa ermida nos meados do século XIX, para a de Nossa Senhora do Loreto, na Fajã de Baixo. A construção da penitenciária, em 1852, levou à expropriação dos bens da família Borges de Sousa, que possuía tal ermida, e consequente demolição do templo, e a tela (da qual deixara entretanto de haver consciência da sua importância) foi alvo de fruste repintura que a descaracterizou. Mesmo assim, submetida ao «grosseiro repinte de contorno» que tanto a prejudica, é ainda visível o repertório estilístico de Reinoso, com desenho de figuras em escorço, poses imponentes, um rasgamento dinâmico de glória de anjos, dentro de uma cultura penumbriada e uma atmosfera de trevas que reflete o vocabulário do pintor. Sendo de 1610 como se sabe, a tela trai as referências à grande pintura do *Siglo d'Oro* peninsular, aqui tão evidentes (Roelas, Maino). Apesar da ruína em que forçosamente a teremos de admirar, imaginando valores ocultos e outros irremediavelmente desaparecidos, é certo que naquilo que na tela se mantém quanto a elementos originais se atesta o seu grau de novidade: o sentimento de espiritualidade expressa, o clímax fervoroso, com impacto no panorama de uma sociedade de Contra-Reforma, e a opção pelo *aggiornamento* da linguagem plástica, em busca de maior clareza e eficiência programática.

### 3.3. A PRODUÇÃO DE MATURIDADE (1625-1635)

A fama de Reinoso acentua-se quando em abril de 1627 a mesa da Misericórdia de Óbidos, presidida pelo provedor João Delgado, mandou apear o recém-pintado retábulo-mor da sua igreja, que era de fiadas sobrepostas de painéis, da autoria do tardo-maneirista Belchior de Matos (ativ. 1595-1628), pintor das Caldas da Rainha, e solicitando um «risco» ao pintor João da Costa dado se considerar «ao moderno ficar(ia) mais perfeito, e fermoso, com mui grande magestade, e não com muitas columnas e muitos painéis pequenos». Feita a

---

<sup>45</sup> *Archivo dos Açores*, 1892, vol. 12, p. 445.

obra de marcenaria pelo entalhador Manuel das Neves, a mesa reunida a 28 de dezembro de 1628 decidiu buscar «pintor de fama que com espirito fizesse a dita obra» e pintasse o painel grande da *Visitação da Virgem a Santa Isabel*, sobrepujado por um *Pentecostes*, e a escolha recaiu num só nome: «o Reinoso de Lisboa, por ser pintor de fama», que cumpriu a empresa por preço de 30.000 rs.<sup>46</sup>. O resultado é magnífico: os dois painéis, que chegaram *in situ* aos nossos dias, atestam as qualidades de desenho e modelação de Reinoso e a fortíssima influência de modelos naturalistas do Protobarroco sevilhano, aqui muito evidenciadas, designadamente de Zurbarán, o que constituía uma verdadeira surpresa nos mercados fora de Lisboa...

Em abril de 1630, a Misericórdia e Óbidos volta a recorrer a Reinoso para lhe pintar, por 36.000 rs., as três telas do arco-mestre, mandando para a sua oficina em Lisboa apontamentos com as medidas das telas e os seus temas: *Cristo com a cruz às costas*, *Calvário* e *Cristo deposto da cruz*<sup>47</sup>. Se o *Calvário* se perdeu (a menos que subsista sob espessa camada de repinte, pois existe ainda no arco-mestre um quadro com este tema, visivelmente retocado no século XVIII), as duas outras chegaram aos nossos dias e podem ser admiradas na igreja. São excelentes exercícios de *nottornos* em esmerado *chiaroscuro*, do melhor que a pintura portuguesa produziu ao tempo, o que atesta a excelência do pintor {fig. 7}. A documentação do arquivo regista, também, o cuidado com que os quadros vieram de Lisboa, protegidos em caixas de madeira e transportados para Óbidos com os devidos cuidados. Já tive oportunidade de registar o peso que todas estas pinturas da Misericórdia obidense vão necessariamente ter na formação de Baltazar Gomes Figueira e sobretudo de sua filha Josefa de Óbidos, dado que muitas vezes os puderam contemplar. Se Baltazar aprendeu em Sevilha com Francisco de Herrera *el Viejo* (1576-1656), pelo que o forte «naturalismo ao sevilhano» dos quadros de Reinoso não lhe seria coisa propriamente desconhecida, já para Josefa, que da sua Sevilha vem para Óbidos bem menina, ver estas pinturas de Reinoso era algo de absolutamente estimulante pela abissal vantagem qualitativa que mostravam face ao que era costume fazer-se dentro da obsoleta linhagem tardo-maneirista, muito resistente na província...

André Reinoso pintou também, em Óbidos, os dois retábulos dos altares colaterais do convento capucho de São Miguel das Gaeiras que representam o *Milagre da Porciúncula* e *Cristo deposto da cruz* {fig. 8} e se expõem no Museu de Óbidos. Estas telas mostram delicadezas de pincel na modelação claro-escurista e um gosto naturalista a lembrar não só as fontes

---

<sup>46</sup> A documentação do arquivo da Misericórdia de Óbidos respeitante a tais obras foi revelada no nosso texto «Memória biográfica e artística sobre Belchior de Matos, pintor das Caldas da Rainha». In *Belchior de Matos, pintor das Caldas da Rainha, 1595-1628*. Caldas da Rainha: Museu José Malhoa / Instituto Português do Património Cultural, 1981.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

sevilhanas que se citaram mas ainda, como fez notar Jorge Estrela<sup>48</sup>, a inspiração na pintura naturalista francesa e, em particular, em Trophime Bigot (1579-1650). A composição do *Cristo deposto da cruz* retoma-se, simplificada, num pequeno quadro de Reinoso existente numa dependência da igreja de São Nicolau, na Baixa lisboeta<sup>49</sup>. A *Porciúncula*, por sua vez, quase se repete no painel do convento de São José de Ribamar, em Algés, obra dos mesmos anos.

Sabemos que o artista trabalhou para outras casas franciscanas. É por este tempo, cerca de 1630, que pinta um retábulo (provavelmente o do altar-mor) para o antigo convento de São José de Ribamar, de que nos chegaram seis peças, todas de excelente qualidade: caso da elegantíssima *Anunciação*, com figuras em escorço a lembrar imenso, de novo, a pintura de Juan Bautista Maino, e caso da quase caravagesca *Adoração dos Pastores*, creio que a mais famosa pintura do artista. Todas estas tábuas pertencem ao M.N.A.A. (n.ºs inv.º: 88, 86, 430, 1021, 424 e 101 Pint.).<sup>50</sup>, mas a *Adoração dos Pastores* foi depositada na capela do palácio de Belém, junto ao famoso ciclo da *Vida da Virgem* da pintora contemporânea Paula Rego<sup>51</sup>.

Voltando aos ciclos franciscanos de Reinoso, também para o convento arrábido de Santa Maria de Jesus de Vale Figueira (Santarém) pintou, por volta de 1627, as telas *Senhor dos Passos* e *Nossa Senhora das Dores*, hoje expostas na igreja matriz, após competente restauro. Sabe-se que esse convento da Província da Arrábida foi fundado em 1556 pelo poeta (amigo de Camões) D. Manuel de Portugal (1516-1606), filho do 1.º conde de Vimioso, mas por questões de salubridade foi mudado de sítio e em 1623 seu filho D. Henrique de Portugal funda a nova sede monacal, que decora a expensas próprias em 1627, data em que a nova igreja abre à comunidade e que deve coincidir com a execução das telas<sup>52</sup>. Estes quadros, que escaparam à dispersão subsequente à extinção das ordens religiosas, permaneciam em péssimo estado na igreja matriz de Vale Figueira, tendo podido ser identificados após o seu restauro. Ambas revelam o estilo inconfundível do artista, com o seu delicado «naturalismo ao sevilhano» (por vezes quase zurbaranesco), designadamente no modo típico de iluminar os panejamentos no

---

<sup>48</sup> Jorge Estrela; Sérgio Gorjão; Vítor Serrão (coord.) – *op. cit.*, pp. 118-121.

<sup>49</sup> Vítor Serrão – «Tela de André Reinoso em São Nicolau». *Invenire. Revista dos Bens Culturais da Igreja*, n.º 3, jul.-set. 2011, pp. 26-28.

<sup>50</sup> A exata procedência destas seis tábuas, hoje no M.N.A.A., deve-se a José Alberto Seabra Carvalho – *Estudo sobre Proveniências nas colecções do Museu Nacional de Arte Antiga*. Relatório de Estágio de 2ª classe para Técnico Superior de 2ª classe do M.N.A.A. Lisboa, 1991, pp. 42-44.

<sup>51</sup> Carlos Moreira de Azevedo – «Narração de autêntica religiosidade». In AA. VV. – *Paula Rego. Ciclo da vida da Virgem Maria. Capela do Palácio de Belém*. Lisboa: Museu da Presidência da República, 2006, pp. 34-39.

<sup>52</sup> Tiago Moita – *op. cit.* As pinturas, que estavam em péssimo estado de conservação, foram recuperadas por iniciativa do padre Tiago Moita e, após o restauro, foi possível identificar o estilo inconfundível de André Reinoso. Talvez o quadro *Milagre da Porciúncula* que existe nesta igreja, muito refeito, e que parte do modelo de duas composições de Reinoso (altar de São Miguel das Gaeiras, Museu de Óbidos e conjunto de São José de Ribamar. M.N.A.A.) possa ser o que resta de outra pintura do artista, totalmente desfigurada pelo repinte.



FIG. 7 André Reinoso (c. 1590-pós 1650), *Calvário*, óleo sobre tela, c. 1625-30, procedente da igreja do convento de Nossa Senhora do Carmo de Moura. Comissão Diocesana de Arte Sacra da Diocese de Beja / Museu de Arte Sacra das Paróquias de Moura. Câmara Municipal de Moura / Fábio Martins.



FIG. 8 André Reinoso (c. 1590-pós 1650), *Cristo Deposto da Cruz*, procedente do altar colateral da igreja do convento de São Miguel das Gaeiras, óleo sobre tela, 1629-1630. Museu de Óbidos. Câmara Municipal de Óbidos.

caso da Virgem, uma técnica que tanto seduz no repertório deste artista! Nestas telas de Vale Figueira, o desenho de figura, o suave tratamento cromático em gradações tonais e a modelação das cabeça recordam, por exemplo, as figuras e panejamentos dos referidos painéis da Misericórdia de Óbidos, que são do «mais sevilhano» que se pintou em Portugal no tempo do segundo Filipe, num estilo muito pessoal e que terá, de seguida, tanto peso na formação de Baltazar Gomes Figueira e de sua filha Josefa de Ayala.

Existe ainda uma terceira casa franciscana para onde Reinoso documentadamente trabalhou: o convento de capuchos de Santa Cruz de Colares, na serra de Sintra. Segundo o testemunho de um poeta anónimo da segunda metade do século XVII que faz o historial do ermitério, «pella mão do Reinozo estão pintadas muytas figuras de estranha excelência, tão ricas, tão perfeitas e acabadas, que não póde ahy aver mór eminência», acrescentando que

«Apelles e as mãos mais celebradas, que nesta Arte mostraram mais ciência, não poderão fazer mais peregrina, mais sublimada cousa e mais divina»<sup>53</sup>. Ignoramos a cronologia desta intervenção de Reinoso, que pode dizer respeito a desaparecidos painéis sobre tela destinados à casa do capítulo da humilíssima casa capucha, mas a presença de dois frescos no seu estilo, representando *São Francisco de Assis* e *Santo António de Lisboa*, no exterior da capela-oratório chamada «do cardeal D. Henrique», aponta para que estes sejam também obra sua – e de uma data precoce na sua carreira<sup>54</sup>.

Além da poesia citada, André Reinoso também mereceu elogio dos poetas da Academia dos Singulares, a crer nas palavras que em 1670 lhe são dirigidas por José de Faria Manuel num discurso laudatório sobre a arte de Bento Coelho da Silveira (1617-1708), ao exclamar a dado passo: «...Pare pois a Fama os voos e suspenda as vozes com que engrandece e louva por todas as partes do mundo, por todos os climas do universo, os quadros e as obras de Amplino, de Ardeas, de Asclepiodoro, de Persico, de Euricledes, de Niceas, de Timantes, de Ticiano, de Reinoso e de Avelar, e finalmente cessem esses varões que a fama canta que outro valor mais alto se levanta»<sup>55</sup>! Dois decénios volvidos sobre o falecimento de Reinoso (pós-1650), e sobre o de José do Avelar Rebelo (c. 1600-1657), a impressão de superior qualidade dos seus quadros era suficiente para ser lembrada nesta homenagem que uma prestigiada academia de *literati* dedica em 1670 a um pintor vivo de reconhecido mérito para os contemporâneos: Bento Coelho da Silveira, futuro pintor régio de D. Pedro II (1648-1706).

Cerca de 1630, André Reinoso é chamado de novo pelo Cabido da Sé de Lamego para pintar as duas grandes telas para decorar a nova capela-mor da Sé. Já antes pintara algumas tábuas com destino ao oratório do Paço Episcopal [figs. 9, 10 e 11], segundo é tradição, fazendo parte de um retábulo hoje disperso (Museu de Lamego). Segundo penso, foi nessa altura, e não no século XVIII como se tem dito<sup>56</sup>, que o famoso políptico manuelino (1506-1511) ordenado pelo bispo D. João Camelo de Madureira (bispo 1502-1513), entalhado pelo flamengo Arnao de Carvalho e pintado por Vasco Fernandes, o Grão Vasco (c. 1475-c. 1542), era apeado devido às novas imposições de gosto operadas com o Concílio de Trento (1545-1563). À luz do novo

<sup>53</sup> Arquivo Histórico Municipal de Sintra, *A Serra de Sintra, Poema em oitavas divididos em seis cantos*, manuscrito da segunda metade do século XVI.

<sup>54</sup> Vítor Serrão – «Património artístico ignorado. Os dois frescos do pintor André Reinoso no convento dos Capuchos (Sintra)». *Aedificiorum*, n.º 1, jun. 1988b, pp. 50-53. *Idem* – *Estudos de Pintura Maneirista e Barroca*. Lisboa: Caminho, 1989, pp. 231-237.

<sup>55</sup> Luís de Moura Sobral – *Pintura e Poesia na Época Barroca. A Homenagem da Academia dos Singulares a Bento Coelho da Silveira*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, pp. 135-143, ref.ª p. 140.

<sup>56</sup> Na grande obra que se iniciou em 1723 com a renovação da igreja a partir do arco cruzeiro e a nova capela-mor, segundo risco de Nicolau Nasoni (1691-1773) e de António Pereira, incluiu-se o terceiro (e não segundo) retábulo-mor da Sé, ainda existente, com uma grande tela da *Assunção da Virgem*, mais uma encomenda em Lisboa, desta vez feita a André Gonçalves (segundo a assertiva atribuição de Pedro Vasconcelos Cardoso).

FIG. 9 André Reinoso (c. 1590-pós 1650), *Repouso na Fuga para o Egipto*, óleo sobre madeira, c. 1620-30. Museu de Lamego, inv.º 25. DRCN / Museu de Lamego / José Pessoa.



gosto, por certo não agradavam o «goticismo» das vinte tábuas pintadas, com a ousadia dos nus representados na fiada do *Génesis*<sup>57</sup>... Também aqui se desejava obra «ao moderno», dentro dos cânones da Contra-Reforma que dominavam a sociedade portuguesa e os seus princípios de representação sacra, articulados com o magno sentido do *decorum*<sup>58</sup>. O bispo D. Martim Afonso Mexia (?-1623), que dirigiu o bispado lamecense entre 1615 e 1619, fora responsável em 1606 pela encomenda do retábulo-mor da Sé de Leiria, sede que antes dirigira. Esta obra é referida pelo anónimo memorialista de *O Couseiro*<sup>59</sup> como devida ao pintor Simão Rodrigues: «Mandou o bispo D. Martim Affonso fazer os painéis do retabolo do altar mór, no que toca a pintura e ouro, e o da capella do SS. Sacramento, em madeira, pintura e ouro; este foi obra d’Amaro do Valle, e o outro de Simão Rodrigues»<sup>60</sup>. Dentro dos cânones oficiais da *Contra-Maneira*, o retábulo inclui ao centro uma grande *Assunção da Virgem*, sobrepujada por uma *Coroação da Virgem*. Apesar dos estragos causados pelos invasores franceses em 1811, e dos inábeis restauros que depois se fizeram, as pinturas do retábulo de Leiria chegaram até aos nossos dias e indicam que o bispo Mexia desejou ter na Sé de Lamego um novo retábulo-mor segundo esse modelo experimentado em Leiria. Assinalo, a propósito, que o modelo compositivo da *Assunção da Virgem* de Simão Rodrigues teve sucesso: o artista retomava o modelo que pintara em 1600 numa tábua em Évora (igreja de Santa Helena do Monte Calvário) e que depois retomou tanto numa tela do coro alto da igreja do mosteiro das Chagas em Vila Viçosa, como num outro painel, de 1620, no antigo retábulo-mor da Sé do Porto<sup>61</sup>, ambos dentro daquele chamado «estilo fácil» do pintor: uma pintura didascálica, com figuras «sem tempo», assente no esforço de militância pela fé, uma espécie de *Biblia Pauperum* ressuscitada no limiar do século xvii...

---

<sup>57</sup> Segundo Vergílio Correia – *Vasco Fernandes, mestre do retábulo da Sé de Lamego*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1924, p. 19, «durante dois séculos o *Político* permaneceu armado na capela maior da Sé, até que as obras realizadas no segundo quartel do século xviii atiraram a maior parte das tábuas desligadas para destinos incertos. Algumas seriam oferecidas a igrejas pobres, outras queimadas por imorais. O século de setecentos não compreendia já as ingenuidades dos primitivos, e a série da *Criação de Adão* vista de perto com os seus nus flagrantes deveria indignar ou fazer estoirar de riso o Cabido em claustro pleno...»

<sup>58</sup> Flávio Gonçalves – «Obras Perdidas dos Primitivos Portugueses». In Flávio Gonçalves – *História da Arte. Iconografia e Crítica*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, pp. 40-42: «Na verdade, já em 1639 as *Constituições Sinodais do Bispado de Lamego*, na esteira de toda a legislação congénere posterior ao Concílio de Trento, determinavam a «decência» das obras de arte do interior dos templos, ordenando aos visitantes que mandassem destruir ou reformar os espécimes em que tal não se verificasse».

<sup>59</sup> *O Couseiro ou Memórias do Bispado de Leiria*. Braga: Typographia Lusitana, 1868. Para Saul António Gomes («LEIRIA-FÁTIMA, Diocese de». In Carlos Moreira de Azevedo – *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2001, p. 77), a data da redação ou término de *O Couseiro* deve situar-se cerca de 1657-1660.

<sup>60</sup> *O Couseiro*..., p. 202.

<sup>61</sup> Recentemente, José João Loureiro provou que a grande *Assunção* do retábulo-mor da Sé do Porto é a que Simão Rodrigues pintou em 1620 e que foi conservada na nova estrutura barroca setecentista.



FIG. 10 André Reinoso (c. 1590-pós 1650),  
*São Domingos e Santo António de Lisboa*,  
óleo sobre tela, c. 1620-30.

Museu de Lamego, inv.º 66. DRCN/Museu de Lamego/  
José Pessoa.

---



FIG. 11 André Reinoso (c. 1590-pós 1650),  
*São José*, óleo sobre tela, c. 1620-30.

Museu de Lamego, inv.º 64. DRCN/ Museu de Lamego /  
José Pessoa.

---

Ora foi esse mesmo modelo compositivo – que o Reinoso aprendeu por certo na oficina do seu primeiro mestre – que iria ser seguido nas suas próprias pinturas da *Assunção da Virgem*: aquela que pinta para o mosteiro das Trinas do Rato em Lisboa, hoje no Museu de Aveiro, e uma outra, com os apóstolos junto ao túmulo da Virgem, que se destinava ao retábulo da Sé de Lamego (não esquecendo que se inspiram neste modelo as versões oficiais das *Assunções* do Museu da Guarda<sup>62</sup> e da matriz de Moura<sup>63</sup>). Na tela destinada ao segundo retábulo-mor da Sé de Lamego, o pintor segue o esquema compositivo de Simão Rodrigues mas confere-lhe um maior pendor naturalista pelo grau de excelência do desenho e da cor, ao mesmo tempo que nos oferece um outro pendor cenográfico, mais barroquizante, na agitação e dramatização do espaço. As figuras de apóstolos {fig. 12}, com as cabeças em escorço, dadas sempre com uma inclinação muito pessoal, atestam também os cuidados de caracterização realista das personagens, uma constante na obra de André Reinoso.

Se o segundo retábulo-mor da Sé de Lamego foi, como penso, «imaginado» no tempo do bispo Mexia, a sua execução deve ter cabido já ao *múnus* do sucessor, D. João de Lencastre (bispo de Lamego de 1622 a 1626), senão mesmo ao de D. João Coutinho (bispo 1627-1635), este último designado Arcebispo de Évora após servir de bispo em Lamego. Mas nada se sabe de concreto a este respeito, salvo as tardias referências (dadas a conhecer por Vergílio Correia<sup>64</sup>) a uma nova capela-mor erigida em pleno século xvii, quando o velho retábulo de Vasco Fernandes foi substituído. Estas duas telas de Reinoso (sobretudo a *Coroação da Virgem* que na montagem original preenchia o ático do retábulo, acima de *Os Apóstolos junto ao túmulo da Virgem* {fig. 12}, e que se encontra com extensas repinturas) chegaram aos nossos dias em mau estado e carecem de restauro, um processo que a Diocese tem já devidamente agendado<sup>65</sup>.

Por volta de 1635, Reinoso pintou outra obra de grande prestígio: as duas grandes *Adorações* da capela do Menino Perdido (Museu de São Roque n.ºs inv.º Pin. 86 e 88), uma das capelas laterais do lado do Evangelho na igreja de São Roque, que era sede de uma poderosa

---

<sup>62</sup> Trata-se de um conjunto de quatro pinturinhas de um altar pequeno da Sé da Guarda (Museu Regional da Guarda, n.ºs inv.º 312, 313, 315, 1733 e 1734), cit. no *Roteiro do Núcleo de Pintura do Museu da Guarda*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004.

<sup>63</sup> Pinturas citadas in Joaquim Oliveira Caetano e Vítor Serrão – *A Pintura em Moura. Séculos XVI, XVII e XVIII*. Moura: Câmara Municipal de Moura, 1999, pp. 66-71. A capela onde os quatro quadros se integram, assim como um revestimento de azulejos figurativos, policromos, foi fundada em 1651 por Rui Lourenço da Silveira, fidalgo da Casa Real.

<sup>64</sup> Vergílio Correia – *Artistas de Lamego*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1923, pp. 14-15, regista que em 1655 o pintor-dourador Pedro Cardoso de Faria intervinha na capela-mor da Sé de Lamego, «pintada e dourada na forma das traças e rascunhos que fez Antº de Almeida de gouvea...» A meu ver, tratar-se-ia de acabamento das obras iniciadas pelo bispo Mexia em que se integrou o segundo retábulo-mor da Sé, com as duas grandes telas de André Reinoso a cobrirem a parte central.

<sup>65</sup> Nuno Resende (coord.) – *O Compasso da Terra. A arte enquanto caminho para Deus*, vol. 2 *Tarouca*. Lamego: Diocese de Lamego, 2006, pp. 135-137 e 162-165.



FIG. 12 André Reinoso (c. 1590-pós 1650),  
*Os Apóstolos junto ao túmulo da Virgem*,  
painel central do segundo retábulo  
da Sé de Lamego, óleo sobre tela, c. 1630.  
Museu Diocesano de Lamego. N Restauros



**FIG. 13** André Reinoso (c. 1590-pós 1650),  
*Adoração dos Pastores*, óleo sobre tela, c. 1635.  
Lisboa, capela do Menino Perdido da igreja de São Roque.  
Santa Casa da Misericórdia de Lisboa / Museu de São Roque,  
inv.º Pin. 88. SCML/MSR/Júlio Marques.



**FIG. 14** André Reinoso (c. 1590-pós 1650),  
*Adoração dos Reis Magos*, óleo sobre tela, c. 1635.  
Lisboa, capela do Menino Perdido da igreja de São Roque.  
Santa Casa da Misericórdia de Lisboa / Museu de São Roque,  
inv.º Pin. 86. SCML/MSR/Júlio Marques.

Congregação dos Nobres. O painel central, *O Menino entre os Doutores*, é de José do Avelar Rebelo, futuro pintor régio e amigo pessoal de D. João IV (1604-1656), e os painéis das ilhargas {figs 13 e 14}, muito «ao sevilhano», devem-se ao Reinoso e contam-se entre as de maior qualidade de acabamento no conjunto da sua obra, pela delicadeza do desenho naturalista, pelo *sfumato* vaporoso dos fundos e pela forte impressão moduladora da luz. A *Adoração dos Pastores* retoma-se numa tela da Misericórdia de Évora e também na de São José de Ribamar, esta com uma excepcional ambiência de *chiaroscuro* italianizante que, mais uma vez, faz sobressair os dotes do pintor e justifica as margens de sucesso que granjeou.

### 3.4. A TRAJETÓRIA FINAL (PÓS-1635) E O RASTO DE FAMA

Na mesa de 18 de outubro de 1640, a Irmandade de São Lucas, corporação dos pintores de Lisboa, em reunião no mosteiro da Anunciada, sua sede, designou em votação maioritária o pintor André Reinoso para o lugar de juiz da irmandade para o mandato anual (até outubro do ano seguinte), assim reconhecendo a sua autoridade artística no panorama artístico da cidade em vésperas da Restauração anti-castelhana. Todavia, o artista declinou a honrosa nomeação por motivos que não se especificam, ficando em sua substituição, depois de nova votação, o

pintor Brás Pinheiro<sup>66</sup>. Poder-se-ia tratar de cansaço, de doença<sup>67</sup>, de rivalidades escondidas com colegas invejosos da sua superioridade artística – ou ainda de efeitos do estigma judaizante a pesar negativamente, como uma sombra, no seu percurso de vida e de trabalho...

O certo é que passados poucos anos ainda encontramos Reinoso a assumir o encargo de pintar para a igreja de Olhalvo, segundo descoberta de Teresa Campos Coelho<sup>68</sup> [fig. 15]. O encomendante, neste caso, foi D. Manuel da Cunha (1594-1658), bispo de Elvas, confessor do rei D. João IV, e homem forte dos círculos da Restauração, que já apoiara o pintor Domingos da Cunha, o *Cabrinha* (falecido em 1644) e que chamou o Reinoso para diversos trabalhos na igreja onde erigira o panteão familiar. Para essa casa religiosa pinta painéis, «concerta» outros e até faz «cópia» de um *Nascimento de Jesus*, modalidades em que não o sabíamos dotado... Esse templo, construído na década de 40 do século xvii com direção do arquiteto Mateus do Couto (Tio) (1581-1664), envolveu na decoração da igreja trabalhos do mestre entalhador Marcos de Magalhães, que fez os retábulos, e do pintor André Reinoso. Segundo a contabilidade do encomendante, o bispo D. Manuel da Cunha<sup>69</sup>, sabe-se que já em 22 de outubro de 1645 o pintor recebe 20.000 rs. de pintar «os dous painéis de Nossa Senhora e o concerto que fez no painel de S. Joseph», em 26 de outubro desse ano recebe 15.000 rs. pela «copia que fez do Nascimento» em resto de pago, o que nos revela outra faceta da sua atividade, a que crescem 10.000 rs. «por conta das emendas que... esta fasendo e tem feito nos quadros que vieram de Coimbra», e em 26 de janeiro de 1648 recebe 8.000 rs. «pelo concerto que fez nos painéis de Coimbra». São as últimas referências documentais que se conhecem ao pintor Reinoso. Das obras documentadas em Olhalvo, restam duas pequenas cópias de Correggio (*Casamento místico de Santa Catarina*) e de Ticiano (*Deposição no túmulo*), e uma tela do *Batismo de Cristo*. Um discípulo seu, António Carvalho Teixelo, prosseguirá a decoração da igreja, pintando (1646-48) anjos nos vãos dos arcos, tal como os de São Roque.

O falecimento de Reinoso ocorre em Lisboa pelos anos centrais do século xvii, sem que as pesquisas nos obituários das freguesias da cidade tenham, até agora, fornecido dados

---

<sup>66</sup> O registo, citado por Francisco Augusto Garcez Teixeira – *A Irmandade de S. Lucas corporação de artistas. Estudo do seu arquivo*. Lisboa: [s.n.], 1931, é devidamente analisado por Susana Varela Flor; Pedro Flor – *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de S. Lucas*. Lisboa: Scribe, 2016, pp. 55 e 67.

<sup>67</sup> Já se invocou mesmo que não se trataria propriamente de uma desistência do pintor, mas sim do seu falecimento, o que naturalmente obrigou à substituição, mas tal não tem fundamento pois Reinoso continua em atividade por mais um decénio, sendo documentado ainda em 1648 em Olhalvo, aí assinando recibos de obra.

<sup>68</sup> Teresa Campos Coelho – *Os Nunes Tinoco, uma dinastia de arquitectos régios dos séculos xvii e xviii*, Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 2018, pp. 281-282, n. 244.

<sup>69</sup> ANTT – *Arquivo do Marquês de Olhão, Núcleo Eclesiástico*, doc. 28, fls. 21v-27v. Outros pintores trabalham à data para Olhalvo: o dourador Luís da Costa, pai de Félix da Costa Meesen, o pintor e brutescador António Carvalho Teixelo, e o pintor Martim Conrado (telas da sacristia). Resta lembrar que D. Manuel da Cunha era um «connoisseur» de pintura, possuindo quadros romanos e napolitanos de valia.

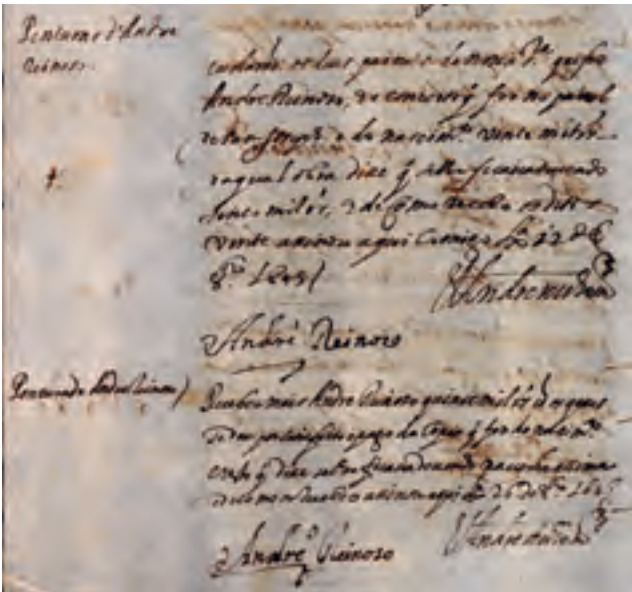


FIG. 15 Assinaturas de André Reinoso (c. 1590-pós 1650), num documento lisboeta de 1645 referente a pinturas que fez na igreja do convento de Nossa Senhora da Encarnação de Olhalvo, Alenquer.

ANTT, Arquivo do Marquês de Olhão, Núcleo Eclesiástico, doc. 28, fl. 21v.

mais específicos sobre a data em que o famoso pintor morreu. O «rasto de fama» persiste, deturpado embora, tal como sucedeu com o «mito Grão Vasco», por um processo de desmemória que só a proverbial ignorância dos portugueses para com o seu património artístico consegue explicar: é assim que devem ser percebidas as referências setecentistas de frei Manuel do Cenáculo Vilas-Boas Neto (1724-1814) e de Diogo Barbosa Machado (1682-1772), a que se seguem as citações oitocentistas de José da Cunha Taborda (1766-1836), de Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823), do Cardeal Saraiva (1766-1845) e de outros autores a um célebre pintor Reinoso cujo nome próprio varia, chamando-se-lhe Diogo Reinoso por vezes, que se diz ter ido a Roma aprender a arte colocando-se a sua existência no século XVI (Taborda), e a quem se atribuíam muitas obras nas igrejas e conventos.

Depois de Félix da Costa Meesen, que no fim do século XVII percebia bem a grande superioridade do Reinoso quando comparado com os *fa prestos* Marcos da Cruz (1610-1683) e Bento Coelho, deve-se a Reynaldo dos Santos, no

texto que escreveu para a *Arte Portuguesa* dirigida por João Barreira (1866-1961) em 1951, a primeira importante clarificação da obra de André Reinoso, devidamente colocada no exato confronto com a arte madrilena de Juan Bautista Maino e assim reavaliada à luz da sua «modernidade», o que permitiu abrir os interesses da História da Arte, no final do século passado, para o estudo da sua obra. A sempre declarada «influência zurbaraneca» sente-se, é certo, nas obras maduras, fruto do provável estágio sevilhano de Reinoso, mas é sempre de lembrar que Zurbarán, mais novo que o português cerca de dez anos, só verdadeiramente se expõe como grande pintor naturalista ao deixar Llerena e chegar a Sevilha em 1625. Mas é certo que nas telas do *Menino Perdido* a inspiração em modelos zurbaranescos é evidente.

Foi a descoberta, em 1979, dos importantíssimos documentos da Misericórdia de Óbidos<sup>70</sup>, base de identificação dessas pinturas, que veio abrir o conhecimento sobre os estímulos do pintor e permitiu alargar o seu *corpus* de obra e confirmar a sua grande importância artística, de dimensão peninsular.

<sup>70</sup> Esta documentação inédita foi revelada em Vítor Serrão – *op. cit.*, 1981.

#### **4. AS TELAS DA SACRISTIA DE SÃO ROQUE DEDICADAS À ICONOGRAFIA DE FRANCISCO XAVIER (COEVAS DA BEATIFICAÇÃO), C. 1619 – ANDRÉ REINOSO, SIMÃO RODRIGUES E COLABORADORES**

As vinte telas que decoram os espaldares do arcaz da sacristia da igreja de São Roque em Lisboa, representando passos da vida, lenda e milagres do beato Francisco Xavier, constituem o primeiro grande ciclo de iconografia xavieriana elaborado no mundo cristão, unindo o esforço de inovação compositiva ao desejo de criar «modelos-protótipo» destinados a seriação no seio da Companhia. Em termos de programa narrativo e policénico, visando a estratégia dos jesuítas de Lisboa no quadro da Monarquia Dual filipina e no reforço da sua afirmação internacional, o ciclo tem o grande interesse de, como vimos atrás, não se ter inspirado em gravuras ou outras fontes previamente definidas, mas ser absolutamente original, pois foi elaborado em estrita orientação segundo os textos jesuíticos em prol da canonização do Apóstolo das Índias (a qual antecede e prepara, pois só ocorrerá em 1622).

Adivinha-se na organização do ciclo a marca dos ideólogos jesuítas, um deles quase de certeza o padre Diogo de Areda, que foi, como se disse, inspirador de outros ciclos de pintura da época. As vinte telas – no seu conjunto, um dos melhores exemplos da pintura sacra portuguesa de todos os tempos – constituíram-se pois como «série-protótipo», ou seja, base modelar a seguir noutras séries xavierianas da Companhia de Jesus por todo o Mundo Português: seguindo com maior ou menor rigor as composições da sacristia de São Roque, encontramos pinturas que se inspiram nestas «histórias» nos antigos colégios de Coimbra (Sé Nova), Évora (Universidade), de Elvas, de Ponta Delgada, do Funchal e de Goa, algumas delas devidas ao pintor jesuíta Manuel Henriques (1593-1663) e, noutros casos, a Bento Coelho da Silveira<sup>71</sup>.

Formam, sem dúvida, um prodigioso ciclo de narração hagiográfica, pela qualidade do pincel e pela espiritualidade que exala do discurso estratégico. Se é absolutamente certo que Reinoso foi o autor principal, cabendo-lhe todas as telas da «mão direita» e algumas do arcaz fronteiro, nota-se a presença de colaboradores em várias das telas do arcaz do lado esquerdo, que são de menor qualidade. A presença de Simão Rodrigues, por sinal o primeiro mestre do Reinoso, tem sido de há muito assinalada, e justifica-se em pleno, pois foi figura estimada pelos jesuítas, para quem trabalhou amiúde como pintor de óleo e fresco e, também, como

---

<sup>71</sup> Vítor Serrão – *op. cit.*, 2005, pp. 110-130.

iluminador<sup>72</sup>. Se foi ele quem recomendou o jovem Reinoso aos padres ou se este já se destacara o suficiente para poder prescindir dessa indicação, é coisa que ainda não sabemos; certo é que a aura de «pintor de fama» do Reinoso surge já bem destacada no alvará régio de 1623, e em encomendas como as da Misericórdia de Óbidos em 1628.

Nesta «verdadeira sacristia-pinacoteca» que acentua minúcias naturalistas de caracterização das atmosferas orientais, as cenas tratam do encontro do futuro santo e companheiros da Companhia de Jesus com Paulo III em 1540; a assistência prestada por Francisco a um doente no santuário de Nossa Senhora da Nazaré; a receção dada por D. João III (1502-1557) ao padre Simão Rodrigues e ao padre Xavier no palácio real em março de 1541, antes da viagem para as Índias Orientais; o itinerário por Melinde e Socotorá; os milagres em Goa, Ceilão e Malaca junto das comunidades; a celebração da missa na ermida de Nossa Senhora em Goa; a pregação aos gentios em 1542-1544, sofrendo ameaças de índios hostis; a instituição do símbolo da Cruz em terras dos paravás da costa de Pescaria e dos pescadores de pérolas de Comorim; a celebração em São Paulo de Goa; a bênção das tropas antes da batalha naval contra os piratas achens; o milagre do caranguejo que devolveu o crucifixo em 1546 junto à ilha de Baranula, a norte de Amboíno; a ação pastoral entre Malaca e as Molucas, em 1545-48, a partida para Cogoxima no Japão (ou Meaco ?) em agosto de 1549 em busca de povos a evangelizar; a receção na corte do príncipe Ouchi Yoshitaka, de Yamaguchi; a efémera viagem para a China, em abril de 1552, com o convertido António; a morte numa cabana de pescadores na ilha de Sanchão, às portas de Cantão, em 3 de dezembro de 1552; e a vigília realizada junto ao corpo na igreja de São Paulo de Goa<sup>73</sup>.

Recorrendo a um pintor de amplos recursos e ligado à geração naturalista renovadora, os jesuítas de Lisboa creditavam o historial lendário narrado pelo padre João de Lucena propondo um tipo de representação narrativa que, sendo «moderna» em termos formais e compositivos, abrisse caminho ao vasto processo de canonização em curso e que pudesse servir, depois da aprovação desta, como base iconográfica credível para todas as igrejas jesuítas da Cristandade. Além das fontes literárias, com Lucena à cabeça, e das indicações precisas de viajantes ouvidos por certo durante a execução das telas, André Reinoso inspirou-se, em algumas destas suas composições, em ilustrações da edição do *Navigatio ac Itinerarium* do holandês Jan Huygen van Linschoten de 1595 e em álbuns de desenhos do Oriente como o

---

<sup>72</sup> Delmira Espada Custódio; Helena Gonçalves Pinto; Horácio Peixeiro – *Compromisso da Irmandade do Bemaventurado São Roque*. Lisboa: Irmandade da Misericórdia e de São Roque de Lisboa, 2019 (com «Breve nota histórico-artística à guisa de apresentação», prefácio por Vítor Serrão, pp. 11-18).

<sup>73</sup> A exata fixação temática deve-se a António Meira Marques Henriques, *São Francisco Xavier. Vida e Lenda*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa / Museu de São Roque, 2006b. *Idem* – «Iconografia de São Francisco Xavier em São Roque». *Brotéria*, vol. 13, n.ºs 5-6, 2006a, pp. 417-430. Mais recentemente, o texto de João Miguel Simões, neste livro, corrigiu e precisou outros pormenores iconográficos, como é o caso do painel que representa o pouco conhecido milagre ocorrido no santuário da Senhora da Nazaré.

famoso *Códice Casanatense*, cuja breve pertença ao pintor Simão Rodrigues, mais uma vez, facilitava a Reinoso o acesso às suas imagens.

O exotismo do ciclo da *Vida e Milagres do Beato Francisco Xavier* na sacristia de São Roque, onde algumas das telas são de altíssima qualidade, com refrescantes aberturas ao paisagismo e à componente exótica, um cromatismo luminoso com vaporosidades de ressonância veneziana e um sentido largo de composição com francas aberturas aos segundos planos de arquiteturas, mostram influências muito modernas. O que por certo Reinoso viu, além de obras de Zurbarán, foram as obras do castelhano Juan Bautista Maino, acaso ainda as dos madrilenos Vicente Carducho (1576-1638) e Eugénio Caxès, e ainda, na expressão dramática e sobrenatural, a tradição caravagesca de artistas franceses, como é o caso de Trophime Bigot, por exemplo. Essas relações artísticas estão estudadas e atestam não só o *aggiornamento* do pintor face às inovações peninsulares, olhos postos na pintura italiana pós-maneirista, como os muito acentuados «pessoalimos de estilo» a que sempre se mostrou fiel, tanto nas grandes empresas para jesuítas e franciscanos, como em pequenas encomendas localizadas, caso da tela destinada a uma modesta capela na aldeia de Beringel, perto de Beja.

O que está apurado – o ciclo de telas na sacristia de São Roque, sua melhor obra, foi executado em 1619 com apoio de colaboradores, um deles Simão Rodrigues – permite avançar, também, na pista das «mãos» que laboram no espaldar esquerdo. Um deles foi o seu antigo mestre Simão, pintor da tradição tardo-maneirista, a quem se devem quatro ou cinco das telas do arcaz dessa banda, ainda que se ateste uma «terceira mão», de estilo visivelmente distinto e de qualidade inferior aos painéis da parte direita, todos esses do Reinoso. A obra valoriza-se também, no seu conjunto, pelo detalhismo exótico dos trajes, armas, toucados e adereços indianos, e das paisagens amplas e detalhadas, pormenores que mereceram a atenção de vários historiadores de arte e de especialistas como Maria Helena Mendes Pinto<sup>74</sup> e Natália Correia Guedes<sup>75</sup>, tudo tratado com a minúcia de pincel que se substantiza nas palavras do citado tratadista Félix da Costa Meesen, conquistado em 1696 pelas «obras admiráveis e de eterna viveza» de André Reinoso<sup>76</sup>...

Dentro de um pessoalíssimo «modo de fazer», o Reinoso produziu uma centena de peças que, como escrevemos já, «o tornam quase como uma espécie de Bento Coelho da primeira metade do século XVII», ainda que superior, pois nunca foi verdadeiramente um *fa presto* nem

---

<sup>74</sup> Maria Helena Mendes Pinto – *De Goa a Lisboa. L'art indo-portugais XVIè-XVIIème siècles*. [Bruxelles]: Foundation Europalia International, 1991, n.º 2, pp. 34-35.

<sup>75</sup> Cf. Natália Correia Guedes (coord.) – *op. cit.*, 2006.

<sup>76</sup> O tratado manuscrito de Meesen, da Biblioteca da Yale University, é transcrito e estudado em George Kubler – *The Antiquity of the Art of Painting by Felix da Costa*. New Haven: Yale University Press, 1967, com ref.<sup>a</sup> a Reinoso a pp. 269 e 466.

se restringiu, como Bento, a chefiar um grande *atelier* com produção seriada. Em Reinoso é sempre evidente o cuidado de acabamento direto; aliás, na verdade não se lhe conhecem colaboradores, nenhum nome foi até agora identificado no seu arco discipular... As suas notabilíssimas pinturas que faz para o retábulo-mor e o arco triunfal da igreja da Misericórdia de Óbidos (1628-1630) contam-se entre as melhores do seu tempo a nível da retabulística peninsular – e entre as mais *modernas* – pelo refinado sopro zurbaranesco, e por isso explicam que fosse creditado como «pintor de fama». Duas das telas que executou em Óbidos representam o tema da *Lamentação sobre o corpo de Cristo* (uma para a Misericórdia, outra para os franciscanos de São Miguel das Gaeiras) e aproximam-se muito do modelo que, em moldes mais simplificados, tratou depois numa tela em São Tiago de Beja e numa pequena tela na igreja de São Nicolau em Lisboa. Reinoso pintou muito para os franciscanos, como vimos (para São José de Ribamar, para Santa Cruz dos Capuchos de Sintra, e para o convento de Vale Figueira), para os jesuítas de São Roque, para as cistercienses (Lorvão) e para os dominicanos (continuamos a defender que só pode mesmo ser seu o expressivo *Retrato de Frei Fernando da Cruz*, oriundo de São Domingos de Benfica, datado de 1641 e exposto no M.N.A.A.).

E porque falamos de dominicanos, merece especial atenção, como referi, analisar a obra de Reinoso face à do seu quase contemporâneo Juan Bautista Maino, o maior pintor da corte dos Áustrias antes do ascenso de Velázquez e já atrás muito referido. Como se disse, na obra de Maino, que era frade domínico, existem não poucas similitudes com a pintura do português, desde a típica representação em escorço das cabeças em mirada, aos cuidados de aprumo descritivista dos acessórios e à especial sensibilidade pelas atmosferas vaporosas e as cores quentes. Ora Maino era filho de um milanês e de uma portuguesa e veio a Lisboa, por mais de uma vez, dado o facto de a sua família aqui possuir casas de morada<sup>77</sup>. E sabe-se, também, que esteve presente na comitiva régia da *Joyeuse Entrée* de Filipe III em 1619<sup>78</sup>, acompanhando o monarca da Monarquia Dual à capital portuguesa (aí se encontrava em setembro desse ano) e sabendo-se que também se deslocou a Setúbal (conhece-se a despesa com a carruagem utilizada)<sup>79</sup>, entre outras notas da contabilidade da corte filipina. O grande artista terá pintado por essa ocasião o *Retrato do Arcebispo D. José de Melo*, obra que chegou os nossos dias (Cabido da Sé de Évora)<sup>80</sup>. Tudo leva a crer, pois, que Reinoso não só conheceu *de visu* as obras de Maino – o que já

---

<sup>77</sup> Cf. Vitor Serrão – «Documentos dos protocolos notariais de Lisboa referentes a artes e artistas portugueses (1563-1650)». *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, s. 3, n.º 90, 1988a, pp. 55-103.

<sup>78</sup> Leticia Ruiz Gómez – «Juan Bautista Maino en Pastrana. Sobre lo orígenes del pintor y sus primeros años de vida». In Leticia Ruiz Gómez (coord.) – *Juan Bautista Maino, 1581-1649*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009, pp. 31-40.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 231.

<sup>80</sup> *Ibidem*, n.º 35, pp. 1292-1293.

se presumia –, como este foi um dos primeiros e mais atentos admiradores da série de telas da *Vida e Milagres do Beato Francisco Xavier* em São Roque! Ou seja, entre o pintor régio (e frade dominicano) e o pintor preferido das novas clientelas portuguesas existiu uma relação que foi mais do que de sincera admiração mútua: é quase certo que se conheceram em Lisboa...

É, por tudo isto, um dos mais estimáveis pintores portugueses da era barroca, com excelência de desenho, sábias «aberturas» ao exotismo oriental, e um domínio das *touches* de brancos e cremes que tornam a superfície pictural luminosa, o que acentua os ritmos contrastantes de valores e se apura na definição dos tecidos e carnes – como bem se percebe no modo com as suas telas na sacristia de São Roque foram plasticamente resolvidas...

O ciclo da sacristia da igreja de São Roque, obra de Reinoso e do coletivo de jesuítas que concebeu os seus conteúdos, pode ser considerado como uma das melhores e mais fundamentais obras de arte portuguesa do século xvii. Contribuí para isto, como vimos também, e tomando nossas as palavras de João Miguel Simões, «o facto de o ciclo manifestar preocupações políticas e sociais enquadráveis no seu tempo, no espaço e na comunidade jesuíta; transmitir ideais intemporais como a justiça e a igualdade entre os homens; ter sido inovador no seu conteúdo iconográfico e iconológico; ter servido de base a outras obras de arte; ter sido um instrumento de formação dos novos missionários jesuítas que partiam para o Oriente; ter sido um instrumento que promoveu o entendimento das novas comunidades mestiças que surgiam no espaço colonial português; ter sido um instrumento que promoveu a tolerância ao mesmo tempo que manifestou o orgulho pelo passado e pelas conquistas portuguesas»<sup>81</sup>.

De certa forma, trata-se de um ciclo de pinturas que testemunham a «injunção evangélica» de que fala Eduardo Lourenço a propósito do sentido de missão dos jesuítas: «eles não foram os únicos que em presença do 'outro' se esforçaram por compreendê-lo, para melhor o evangelizar ou dialogar com ele (nem Sahgún nem Las Casas são jesuítas), mas ninguém como eles, com aplicada consciência e persistência, se extraiu da matriz europeia e se fez 'outro' para que, segundo o seu desígnio, o mesmo do Apóstolo das Gentes, 'Deus fosse todo em todos' »<sup>82</sup>.

São razões de sobra para olhar para estas telas pela sua refinado poder transcontemporâneo, sendo elas, tal como foram concebidas e tal como se oferecem ao olhar dos dias de hoje, um exercício notabilíssimo da arte da Pintura. De facto, mais do que um «manifesto» de propaganda com vista à canonização de um santo e de ato de afirmação da ideologia da Companhia de Jesus visando o entendimento do papel de Portugal no mundo globalizado nas primícias da era barroca, o que estas telas exprimem, em termos estéticos, é a sua plena «contemporaneidade».

---

<sup>81</sup> Cf. o texto de João Miguel Antunes Simões integrado neste livro.

<sup>82</sup> Eduardo Lourenço – «Portugal e os Jesuítas». *Oceanos*, n.º 12, 1992, pp. 47-53, ref.ª p. 51.

## CORPUS DA OBRA CONHECIDA DE ANDRÉ REINOSO

---

1

**1610.** *Aparição de Cristo à Virgem* proveniente da ermida da Boa Nova de Ponta Delgada, hoje na ermida de Nossa Senhora do Loreto (freguesia da Fajã de Baixo, concelho de Ponta Delgada), propriedade privada.

---

2-3

**c. 1610.** *São Francisco de Assis e Santo António de Lisboa*, frescos no exterior da capela-oratório chamada «do cardeal D. Henrique» no convento de Santa Cruz dos capuchos, na serra de Sintra.

---

4

**c. 1615.** *Cristo deposto da cruz*, retábulo da capela de Nossa Senhora da Piedade, na quinta da Cidade, em Aldeia Gavinha (Alenquer). Paradeiro actual desconhecido.

---

5

**c. 1615.** *Julgamento de Santa Catarina*, painel do antigo retábulo do altar de Santa Catarina, situado na banda direita da igreja do convento de Nossa Senhora do Carmo de Lisboa, hoje no M.N.A.A. (n.º inv.º 380 Pint.).

---

6

**c. 1615.** *Baptismo de Cristo*, tela integrada no altar colateral direito da capela de Nossa Senhora da Conceição em Beringel (Beja). O altar foi instituído em 1613 por Heitor Nunes e Margarida Lopes.

---

7-26

**c. 1619.** *Ciclo da Vida e Milagres do Beato Francisco Xavier* na sacristia da igreja de São Roque em Lisboa: *O Papa Paulo III recebe Francisco Xavier e seus companheiros; Francisco Xavier assiste a um doente no Santuário da Senhora da Nazaré; Francisco Xavier despedindo-se de D. João III antes da partida*

*para a evangelização na Índia; Francisco Xavier curando um enfermo; Pregação de Francisco Xavier em Goa; Francisco Xavier instituindo o símbolo da Cruz na Índia portuguesa; Francisco Xavier ressuscitando um chefe de casta em Ceilão em 1541; Francisco Xavier celebrando o culto na igreja de São Paulo de Goa; Francisco Xavier aplacando a sede dos companheiros de viagem; Francisco Xavier tentado pelos demónios; Francisco Xavier abençoando os soldados na partida da frota contra os piratas Achens em Malaca, e ainda, mas com ampla colaboração de outros pintores (Simão Rodrigues ? Jerónimo de Aguiar? e Agostinho de Aguiar ?) Francisco Xavier evitando o naufrágio na viagem para as Molucas; Francisco Xavier e o milagre do caranguejo na Ilha de Ceram; Francisco Xavier imprecando os invasores badegás em Comorim (ou os paravás em Travancore); Viagem de Francisco Xavier para Cogoxima, no Japão; Francisco Xavier pregando na corte do príncipe de Yamaguchi; Francisco Xavier curando um enfermo no Japão; Naufrágio do navio de Francisco Xavier na viagem para a China; Morte de Francisco Xavier na ilha de Sanchão em 1552 e Recepção do corpo de Francisco Xavier na igreja de São Paulo de Goa. (Museu de São Roque / Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, n.ºs inv.º respetivamente Pin. 92 a 111).*

---

27-30

**c. 1620-25.** *Repouso da Sagrada Família no Egipto, São José e o Menino, São Domingos de Gusmão e Santo António de Lisboa, São Francisco de Assis e São Bento de Núrcia e São João Baptista*, painéis do retábulo de altar no Paço Episcopal de Lamego, hoje no Museu de Lamego. (n.ºs inv.º respetivamente 25, 64, 66, 67 e 65).

---

**31-39**

**c. 1620-25.** Série de quadrinhos do Paço Episcopal de Lamego, representando (a corpo inteiro) *São Gregório Magno, Santo Ambrósio, Santa Ana e a Virgem, Santa Isabel de Portugal, Santo Agostinho, São Marcos, São Jerónimo, Santa Catarina de Alexandria e Santa Luzia*, hoje no Museu de Lamego. (n.ºs inv.º respetivamente 35-36, 107-113).

---

**40-41**

**1628-30.** Painéis da *Visitação* (central) e do *Pentecostes* (superior), pintados sobre madeira, no retábulo-mor da igreja da Misericórdia de Óbidos.

---

**42-44**

**1630.** *Cristo com a cruz às costas, Calvário* (refeito) e *Cristo deitado da cruz*, grandes telas no arco triunfal da igreja da Misericórdia de Óbidos.

---

**45-46**

**c. 1630.** *Milagre da Porciúncula e Cristo deitado da cruz*, retábulos colaterais da igreja do convento capucho de São Miguel das Gaeiras, hoje no Museu de Óbidos.

---

**47**

**c. 1630.** *Coroação da Virgem*, no coro baixo do mosteiro da Madre de Deus de Xabregas, Lisboa. Integra-se na capela fundada por D. Mor Manuel, viúva de Henrique Martins Barreto (1627).

---

**48-49**

**c. 1630.** *A Virgem aleitando São Bernardo e Santa Franca*, telas na igreja do mosteiro cisterciense de Lorvão.

---

**50**

**c. 1630.** *Adoração dos Pastores*. Santa Casa da Misericórdia de Évora, em sala anexa à igreja. Procedência ignota.

---

**51**

**c. 1630.** *Cristo deitado da cruz*. Igreja de São Nicolau de Lisboa, na sala da irmandade.

---

**52**

**c. 1630.** *Sagrada Família*, tela procedente do convento das Salésias, em Lisboa, hoje no Museu de Aveiro (n.º inv.º 258/A).

---

**53**

**c. 1630.** *Calvário*, na sacristia da igreja do convento do Carmo de Moura.

---

**54-55**

**c. 1630.** *Santa Paula e as suas Companheiras recebendo a Regra e Morte de São Jerónimo*, painéis dos antigos altares do transepto, hoje na entrada da igreja do mosteiro dos Jerónimos, em Lisboa<sup>83</sup>.

---

**56**

**c. 1630.** *Comunhão de Nossa Senhora*, num altar do lado da Epístola da igreja de Santa Maria de Loures.

---

**57-58**

**c. 1630.** *Os Apóstolos junto ao Túmulo de Maria*, sobrepujada por uma *Coroação da Virgem* (cortada), telas da antiga capela-mor da Sé de Lamego. Museu de Arte Sacra da Sé de Lamego.

---

**59**

**c. 1630-35.** *Assunção da Virgem*, do antigo convento das Trinas do Rato, hoje no Museu Regional de Aveiro (n.º inv.º 180).

---

**60-61**

**c. 1630-35.** *Adoração dos Pastores e Adoração dos Magos*, telas laterais da capela do Menino Perdido (ou da Sagrada Família), da Congregação dos Nobres, na igreja de São Roque em Lisboa (Museu de São Roque / Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, n.ºs inv.º respetivamente Pin. 88 e 86).

---

<sup>83</sup> Estes dois grandes painéis substituíram dois outros com os mesmos assuntos pintados em 1592 por Diogo Teixeira e que por alguma razão não se conservaram no lugar, originando a sua rápida substituição. Pode ter acontecido que fossem exigências de «modernidade» estilística a exigir a renovação das telas destes altares do transepto.

---

**62-75**

**c. 1630-35.** Série de catorze telas no vão dos arcos das capelas laterais da igreja de São Roque<sup>84</sup>: *Anjo com cristograma, São João Crisóstomo, Anjo com a Nau, Anjo com as Armas de Portugal, Santo Agostinho, Santo Ambrósio e Anjo da Guarda* (lado do Evangelho); *Anjo Anunciador, São Jerónimo, São Gregório Magno, Anjo com vestes militares, Anjo com a Torre da Fé, São Gregório Naziano, Anjo com livro da doutrina e rosário*, (do lado da Epístola) (Museu de São Roque / Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, n.º inv.º respetivamente Pin. 153, 155, 157, 159, 161, 163, 165, 167, 169, 171, 173, 175, 177, 179).

---

**76-77**

**c. 1630-35.** *Triunfo de Santo Inácio de Loyola* (painel central) e *Santo Inácio esmolando* (luneta), no altar de São Sesinando da igreja de São Tiago (Sé) de Beja, vindo do convento das Mónicas em Lisboa.

---

**78-79**

**c. 1630-35.** *Anunciação e Cristo deposto da cruz*, telas na capela-mor da igreja de São Tiago (Sé) de Beja, vindas do convento das Mónicas em Lisboa.

---

**80-85**

**c. 1630-35.** *Anunciação, Adoração dos Pastores e Milagre da Porciúncula* (painéis maiores) e *Sagrada Família, Santa Maria Madalena e Santa Clara com um vaso de flores e Martírio dos Sete Mártires de Marrocos* (painéis de predela), pertencentes ao antigo retábulo da igreja do convento franciscano de São José de Ribamar, em Algés. Reservas do M.N.A.A. (n.º inv.º, respetivamente: 88, 86, 430, 1021, 424 e 101 Pint.).

---

<sup>84</sup> Esta série de telas de Reinoso inspirará, já em 1646-48, um discípulo seu, António Carvalho Teixelo, para os *Anjos com símbolos marianos* dos vãos dos arcos das capelas da igreja de Olhalvo (de que só subsistem dois).

---

**86**

**c. 1630-35.** *Sagrada Família*, tela oriunda do convento franciscano de São José de Ribamar, Algés. Reservas do M.N.A.A. (n.º inv.º 231 Pint.).

---

**87**

**c. 1630-35.** *Sant'Ana educando a Virgem*. Reservas do M.N.A.A. (n.º inv.º 2068 Pint.).

---

**88**

**c. 1630-35.** *Sagrada Família*. Procedente da Colegiada de Santa Maria da Oliveira. Museu Alberto Sampaio de Guimarães (n.º inv.º MAS P 6).

---

**89-90**

**c. 1640** (atribuíveis). *Adoração dos Pastores e Adoração dos Magos*, de uma capela lateral na igreja do mosteiro de São Francisco de Évora.

---

**91**

**c. 1640.** *Morte de São Francisco Xavier na ilha de Sanchão*, cobre. Lisboa, coleção particular.

---

**92**

**1641** (atribuído). *Retrato de D. Fernando Álvares de Castro, professo dominicano com o nome de frei Fernando da Cruz*, datado. M.N.A.A. (n.º inv.º 244 Pint.).

---

**93**

**c. 1640-45** (atribuível). *Assunção da Virgem*, na igreja de São Roque, pintura do ciclo rotativo da tribuna (Museu de São Roque / Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, n.º inv.º Pin. 248)

---

**94**

**c. 1640-45** (atribuível). *Aparição de Cristo à Virgem*. Igreja matriz de Belas.

---

**95**

**c. 1650** (oficinal). *Adoração da Sagrada Eucaristia*. Igreja de São Sebastião da Pedreira, em Lisboa.

---

---

**96-97**

**c. 1642-45.** *Casamento místico de Santa Catarina* (cópia de Correggio) e *Deposição no túmulo* (cópia de Ticiano Vecellio). Igreja de Nossa Senhora da Encarnação de Olhalvo, altares colaterais.

---

**98**

**c. 1645-48.** *Batismo de Cristo* (atribuído). Igreja de Olhalvo, corredor de acesso à sacristia. Guarda restauro.

---

**99-103**

**c. 1650** (obra oficial, atribuível). Cinco painéis em tela de um desmembrado retábulo procedente da Sé da Guarda: *Imaculada Conceição*, *São João Baptista*, *São Pedro Mártir* e,

na predela, *São Francisco de Assis* e *Santo António de Lisboa* (meios corpos). Museu Regional da Guarda (n.ºs inv.º respetivamente 315, 1733, 1734, 313 e 312).

---

**104-107**

**c. 1651.** *São Lourenço*, *Imaculada Conceição*, *Visitação* e *Assunção da Virgem*, numa capela colateral da igreja matriz de São João Baptista de Moura (capela dos Silveiras).

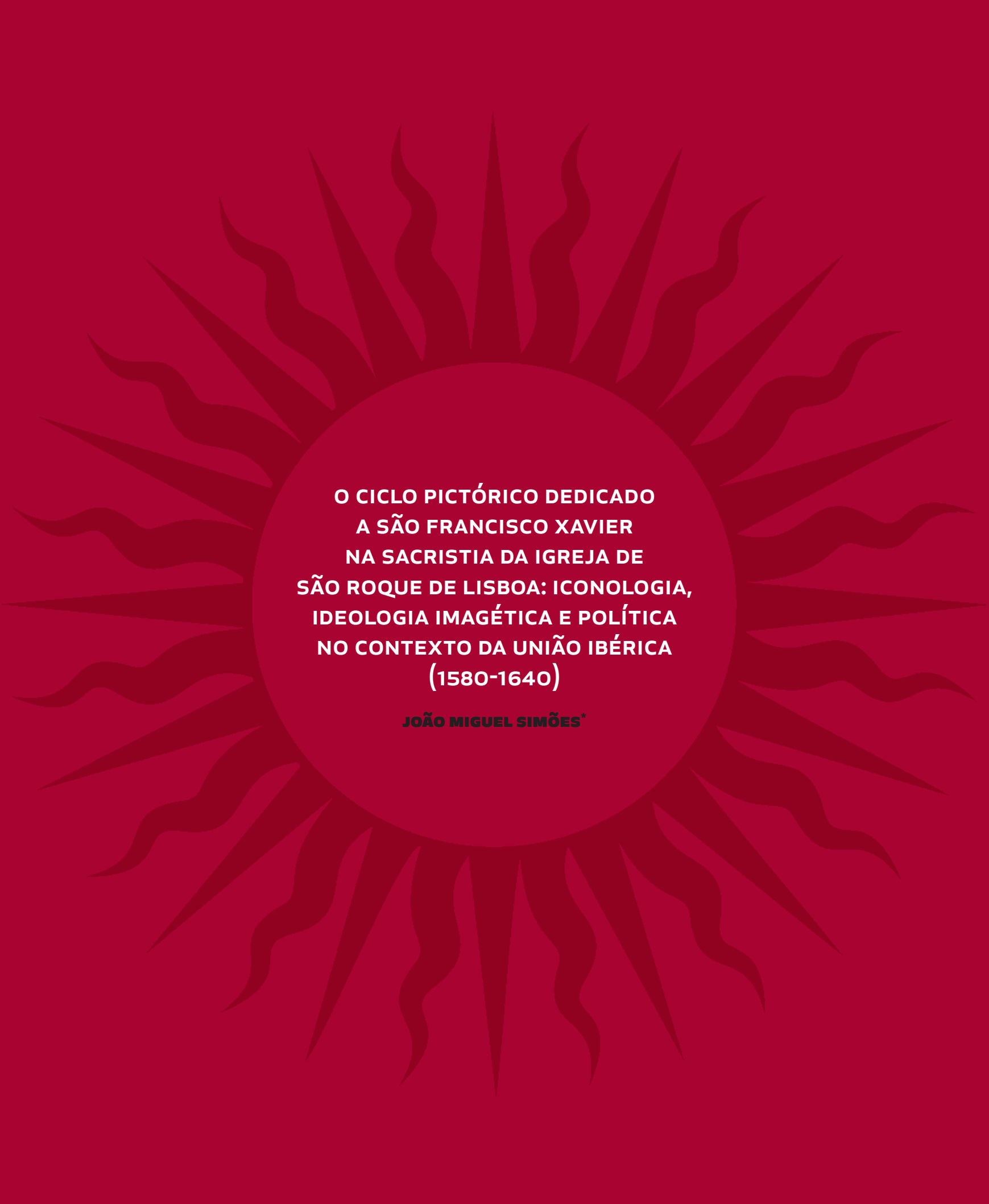
---

**A**

**Data incerta.** *Santo Agostinho* e *Santo Ambrósio* e *Santa Clara*, duas pinturas citadas por Ribeiro dos Santos, cerca de 1800, como existentes na galeria dos Marqueses de Penalva, em Lisboa.

## AGRADECIMENTOS

A Alexandra Falcão, André Martins da Silva, Anísio Salazar Franco, António Júlio Limpo Trigueiros SJ, António Vaz Pinto, António Meira Marques Henriques, Delmira Espada Custódio, Emanuel Cipriano, Francisco Bilou, Francisco Lameira, Helena Gonçalves Pinto, Horácio Peixeiro, João José Loureiro, João Miguel Antunes Simões, João Rodil, Joaquim Oliveira Caetano, José Manuel Vargas, Luísa Arruda, Margarida Montenegro, Maria João Pereira Coutinho, Maria Manuel Albino, Maurício Cunha, Nelson Correia Borges, Nuno Vassalo e Silva, Nuno Resende, Nuno Senos, Paulo Campos Pinto, Paulo Santos Costa, Pedro Vasconcelos Cardoso, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor, Teresa Campos Coelho, Teresa Gomes Cordeiro, Teresa Freitas Morna, Tiago Moita e Wilson Lima Teixeira.



**O CICLO PICTÓRICO DEDICADO  
A SÃO FRANCISCO XAVIER  
NA SACRISTIA DA IGREJA DE  
SÃO ROQUE DE LISBOA: ICONOLOGIA,  
IDEOLOGIA IMAGÉTICA E POLÍTICA  
NO CONTEXTO DA UNIÃO IBÉRICA  
(1580-1640)**

**JOÃO MIGUEL SIMÕES\***

**RESUMO** Em abril de 1619, André Reinoso (c. 1590-pós 1650) pintou para a sacristia da igreja de São Roque um ciclo de vinte pinturas dedicadas à vida de São Francisco Xavier (1506-1552), com composições inéditas, as quais discutem a política e a sociedade da época, bem como o papel de Portugal e da própria Companhia de Jesus no Mundo. A razão terá sido, mais que a futura canonização do santo que se esperava em Roma, a visita do rei D. Filipe II (1578-1621) a Lisboa que, no verão daquele ano, esteve em São Roque. O ciclo pictórico tinha também uma função pedagógica de formação dos jovens missionários, onde a tolerância e o entendimento das diversas culturas, adaptando em cada situação o seu discurso, respeitando as tradições locais, eram evocados como o meio para o sucesso da cristianização e para a manutenção da presença dos portugueses na Ásia.

**PALAVRAS-CHAVE** André Reinoso, Pintura, Iconologia, Igreja de São Roque, *Siglo d'Oro*

\* Museu de São Roque/Santa Casa da Misericórdia de Lisboa; ARTIS – Instituto de História de Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Joao.simoes@scml.pt.

## 1. HISTÓRIA, FONTES NARRATIVAS E OPORTUNIDADES

A sacristia da igreja de São Roque em Lisboa exhibe o ciclo pictórico dedicado à vida de São Francisco Xavier (1506-1552) da autoria de André Reinoso (c. 1590-pós 1650). Em 1993, Vítor Serrão<sup>1</sup> apresentou as bases fundamentais para o seu conhecimento: realizado em 1619, foi entendido como uma peça de propaganda conducente à canonização do santo Apóstolo do Oriente (beatificado nesse mesmo ano a 25 de outubro) que se viria a concretizar em 1622<sup>2</sup>. À falta de uma iconografia oficial disponível em gravuras, o pintor teve de conceber um conjunto de vinte composições inteiramente novas, a denominada «iconografia-protótipo»<sup>3</sup> e que foram a base de toda a iconografia do santo que se lhe seguiu. A fonte narrativa teria sido, em exclusivo, a crónica de João de Lucena (1549-1600) publicada poucos anos antes<sup>4</sup>. Estas propostas foram aceites e seguidas por Joaquim de Oliveira Caetano<sup>5</sup> e António Meira Marques Henriques<sup>6</sup>.

Alguns autores discordam de Vítor Serrão. Luís de Moura Sobral afirmou que «é quase certo que Reinoso se serviu da série de gravuras de Philippe Thomassin sobre a vida de Francisco Xavier (Roma, 1606) – que não me foi ainda possível consultar – pois contrariamente ao que se tem dito, a iconografia do santo não foi nem podia ter sido estabelecida em Lisboa»<sup>7</sup>, embora não se perceba a razão desta impossibilidade.

Em Espanha, Ismael Gutierrez Pastor<sup>8</sup> também contestou, em 2004, a tese de que este seria um conjunto protótipo em reação à inexistência de uma iconografia aprovada, apresentando a gravura de Camilo Cungi (ativ. 1597-1649), publicada em Roma em 1600<sup>9</sup>, a qual possui trinta medalhões ovais com cenas da vida do santo, embora admita que estas cenas

<sup>1</sup> Cf. Vítor Serrão – *A Lenda de São Francisco Xavier pelo Pintor André Reinoso*, 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa/Museu de São Roque, Quetzal Editores, 2006. A 1.<sup>a</sup> edição data de 1993 sendo a 2.<sup>a</sup> edição bastante melhorada e ampliada.

<sup>2</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 26-28.

<sup>3</sup> Cf. *Ibidem*, p. 29.

<sup>4</sup> Cf. João de Lucena – *História da Vida do Padre Francisco Xavier*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1600.

<sup>5</sup> Cf. Joaquim Oliveira Caetano – *Pintura. Século XVI ao XX. Coleção de Pintura da Misericórdia de Lisboa*, vol. 1. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa/Museu de São Roque, 1998, pp. 62-77.

<sup>6</sup> António Meira Marques Henriques – *São Francisco Xavier. Vida e Lenda*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa/Museu de São Roque, 2006a, p. 29. *Idem* – «Iconografia de S. Francisco Xavier em São Roque». *Brotéria*. vol. 163, n.º 5/6, nov.-dez. 2006b, pp. 417-430.

<sup>7</sup> Cf. Luís de Moura Sobral (coord.) – *Pintura Portuguesa do Século XVII. Histórias, Lendas, Narrativas*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2004, p. 18

<sup>8</sup> Ismael Gutierrez Pastor – «La serie de la Vida de San Francisco Javier del Colegio Imperial de Madrid (1692) y otras pinturas de Paolo de Matteis em España». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. n.º 16, 2004, pp. 91-112.

<sup>9</sup> Cf. *Ibidem*, p. 103, fig. 8.

não influenciaram o pintor português. Se já existia uma iconografia aprovada, esta não foi utilizada em Lisboa, por opção ou desconhecimento, pelo que, na prática, a tese de Vítor Serrão mantém-se: o pintor e os seus patronos jesuítas criaram uma iconografia nova e, como iremos verificar, utilizaram-na como fachada de um igualmente novo conteúdo iconológico, mais complexo e com outras preocupações.

Em 2009, Maria Gabriela Torres Olleta<sup>10</sup> contestou a cronologia e os fundamentos narrativos do ciclo. Duvida que o conjunto tenha sido feito em 1619, porque notou a influência de certas gravuras publicadas posteriormente, em 1622<sup>11</sup>; e porque o ciclo pictórico não vem referido nos relatos das festas de beatificação e canonização do santo<sup>12</sup>, publicadas em 1621 e 1623 respetivamente, o que é inexplicável tendo em conta o objetivo fundamental de conduzir Francisco Xavier à canonização<sup>13</sup>. Assim, a autora coloca o ciclo em 1623 ou em data posterior. Quanto às fontes literárias, Torres Olleta identificou, para além da crónica de João de Lucena, a influência de mais três textos<sup>14</sup>, o que levou à reinterpretação de alguns dos temas, tendo mesmo alterado a sua ordem narrativa global.

Vítor Serrão reafirmou a sua tese em 2015<sup>15</sup> dando como argumento a existência de outros casos similares dentro da Companhia de Jesus, nomeadamente o ciclo pictórico da sacristia nova do colégio do Espírito Santo de Évora, dedicado à vida de Santo Inácio de Loyola (1491-1556). Este ciclo realizado em 1599, vinte e três anos antes da canonização do santo, inseriu-se numa política consciente de enaltecimento dos padres jesuítas Francisco Xavier e Inácio de Loyola, com vista à sua beatificação, opção bem acolhida pelo arcebispo de Évora, D. Teotónio de Bragança (1530-1602), que pretendia restaurar os cultos paleocristãos da diocese e criar novos cultos, onde se incluíam os referidos padres jesuítas, cujas estampas eram colocadas nos altares da Sé, muito antes da sua beatificação, provocando queixas e conflitos no meio local.

Perante estas questões importa rever as bases documentais que levaram à cronologia e à leitura iconológica do mesmo. Vítor Serrão baseou-se no facto da sacristia estar concluída

---

<sup>10</sup> Cf. M. Gabriela Torres Olleta – *Redes Iconográficas: San Francisco Javier en la Cultura Visual del Barroco*. Navarra/Madrid/Frankfurt: Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuet, 2009, pp. 173-198.

<sup>11</sup> Cf. *Ibidem*, p. 175.

<sup>12</sup> Diogo Marques Salgueiro – *Relação das Festas que a religião da Companhia de Jesus fez em a cidade de Lisboa na beatificação do beato padre Francisco de Xavier em Dezembro de 1620*. Lisboa: João Rodrigues, 1620. Jorge Cabral – *Relação Geral das Festas que fez a religião da Companhia de Jesus na Província de Portugal, na Canonização dos Gloriosos Santo Inácio de Loyola seu fundador e São Francisco Xavier Apóstolo da Índia Oriental no ano de 1622*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1623.

<sup>13</sup> Cf. Maria Gabriela Torres Olleta – *op. cit.*, p. 175.

<sup>14</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>15</sup> Cf. Vítor Serrão – *Arte, Religião e Imagens em Évora no Tempo do Arcebispo D. Teotónio de Bragança, 1578-1602*. Caxias: Fundação Casa de Bragança, 2015, pp. 211-217.

em novembro 1619<sup>16</sup>, apresentando para isso um contrato notarial<sup>17</sup>. Porém, esse documento é referente à realização da obra de pedraria na capela que «ora se chama do Menino Jhesus que está no dito cruzeiro da parte do evangelho pera a banda da sacristia», comprovando isto apenas que a sacristia estava na sua atual atualização, mas não que já estava decorada com os seus arcazes e pinturas. Mais sustentável parece ser a informação também citada por Vítor Serrão e publicada pelo padre António Franco, em 1726, que em abril de 1619 foram instalados os arcazes e as pinturas da sacristia evocativas de Santo Inácio de Loyola e de São Francisco Xavier<sup>18</sup>. Apesar desta informação não ser contemporânea dos factos, insere-se numa vasta sùmula cronológica das atividades dos jesuítas portugueses entre 1540 e 1725 feita através da compilação e síntese dos inúmeros factos relatos pelas *cartas anuas* enviadas para Roma, estas sim contemporâneas, pelo que consideramos esta informação válida e comprovativa da cronologia apontada por Vítor Serrão.

A dúvida de Gabriela Torres Olleta<sup>19</sup> (que não refere este documento) reside no facto de ter concluído que o ciclo pictórico de Lisboa se baseou num conjunto de dezasseis gravuras da autoria do gravador francês Valerian Regnard (ativ. 1613-1650) publicadas em Roma, em 1622<sup>20</sup>, pelo que teria de ser, necessariamente, posterior. Porém, analisando as referidas gravuras vemos que o autor do ciclo de Lisboa não as tomou como fonte, pois as composições diferem bastante. As poucas pontes que se podem fazer resultam da existência de alguns (poucos) episódios comuns; e nada impede que tenha sido o ciclo de Reinoso, através de desenhos enviados para Roma, a influenciar as gravuras, como era normal acontecer quando se concebia uma obra de arte inédita. Assim, tudo indica que a cronologia apresentada por Vítor Serrão continue válida: em abril de 1619, ainda antes da beatificação do santo, os arcazes e painéis estavam instalados na sacristia de São Roque.

André Reinoso seria, em 1619, um jovem pintor, com cerca de trinta anos, sendo este conjunto uma das primeiras obras que se lhe conhece<sup>21</sup>. Houve assim necessariamente um «mentor» do projeto que terá concebido as diversas composições, cuja identidade é

---

<sup>16</sup> Cf. *Idem* – *op. cit.*, 2006b, p. 26

<sup>17</sup> Cf. Arquivo Nacional Torre do Tombo (ANTT) – *Cartórios Notariais de Lisboa*, antigo cartório 9 A, maço 18, livro 83, fls 16v-17v, escritura de 25 de novembro de 1619, cit. Vítor Serrão – «Documentos dos protocolos notariais de Lisboa referentes a artes e artistas portugueses (1563-1650)». In *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*. S. 3, n.º 90, 1988a, p. 26, doc. n.º 118 e *idem*, *op. cit.*, 2006b, p. 30, n. 10.

<sup>18</sup> Cf. Padre Antonio Franco – *Synopsis Annalium Societatis Jesu in Lusitania Ab Anno 1540. usque ad annum 1725*. Augsburg: Sumptibus Philippi, Martini et Joannis Veith Haeredum, 1726. p. 226; cit. Vítor Serrão – *op. cit.*, 2006b, pp. 28 e 31, n. 20.

<sup>19</sup> Cf. Maria Gabriela Torres Olleta – *op. cit.*, p. 175.

<sup>20</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 530-538, 540-546, figs. 49-57, 59-63, 65-66.

<sup>21</sup> Cf. Vítor Serrão – *op. cit.*, 2006b, pp. 33-49.

desconhecida<sup>22</sup>, mas deverá recair certamente em alguém ligado à administração da Companhia de Jesus e da casa professa de São Roque, tal como o provincial que residia em São Roque, o padre propósito que tinha a responsabilidade de administrar a casa e as suas obras, ou a comunidade enquanto coletivo. Não seria aceitável que o conjunto pictórico surgisse à revelia ou com o desconhecimento destes elementos.

Aliás, a conceção de um conjunto pictórico inédito, e logo com vinte telas, tinha repercussões que vão muito para além da dimensão estética e artística. O decreto da XXV Sessão do Concílio Tridentino (3 e 4 de dezembro de 1563) é claro: ninguém poderia expor uma pintura de temática sacra com composição inédita ou a representação de novos milagres sem expressa aprovação do bispo da respetiva diocese, não estando isenta qualquer igreja ou ordem religiosa. Assim, o conjunto pictórico de André Reinoso, totalmente inédito, representando novos milagres de um padre jesuíta ainda nem sequer beatificado deveria ter sido necessariamente sujeito ao crivo diocesano. Muito provavelmente seria chumbado, pelo facto de Francisco Xavier ainda não ter sido beatificado e por exibir lendas goesas não reconhecidas pela Igreja e mensagens iconológicas desconfortáveis para o poder dominante. A escolha da sacristia para o expor, mais que permitir a livre observação e comentário das pinturas<sup>23</sup>, talvez visasse ultrapassar as eventuais reticências diocesanas que estas pudessem suscitar. Poder-se-ia sempre alegar que a sacristia não era um local público destinado ao culto como a igreja e que o acesso a estas pinturas era restrito aos padres da Companhia, que aí se paramentavam, pelo que estaria assim fora da determinação tridentina. Em Évora, optou-se pelo mesmo local para inserir o ciclo dedicado a Santo Inácio regulamentando-se até que a sacristia era um local restrito aos padres onde só entravam pessoas de «calidade» e com licença do superior<sup>24</sup>.

Além da beatificação de São Francisco Xavier, a 25 de outubro, houve outro facto que ocorreu em 1619, e que não foi ainda, que se saiba, associado a esta questão: a visita oficial de D. Filipe II (1578-1621) a Portugal no verão desse ano, a denominada *Joyeuse Entrée*. De facto, o rei esteve em São Roque<sup>25</sup>, embora esse facto seja omissos na crónica oficial de João Batista Lavanha (c. 1550-1624)<sup>26</sup> e apenas relatado no manuscrito de Manuel Severim

---

<sup>22</sup> Cf. *Ibidem*, p. 53. O professor Vítor Serrão atribui ao padre Diogo de Arede (1568-1641) um papel importante na conceção ideológica deste ciclo. Veja-se o texto deste autor neste volume.

<sup>23</sup> Cf. Luís de Moura Sobral – «A sacristia como pinacoteca da época barroca: o ciclo pictural de Bento Coelho no convento de São Pedro de Alcântara, Lisboa». In Luís de Moura Sobral – *Do Sentido das Imagens*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996, p. 81-84. Vítor Serrão – *op. cit.*, 2006b, pp. 23-26.

<sup>24</sup> Cf. Vítor Serrão – *op. cit.*, 2015, p. 216.

<sup>25</sup> Cf. Francisco Ribeiro da Silva – «A viagem de Filipe III a Portugal, itinerários e problemática». *Revista de Ciências Históricas*, n.º 2, 1987, p. 294.

<sup>26</sup> Cf. João Batista Lavanha – *Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II*. Madrid: Thomas Junti, 1622.

de Faria (1584-1655)<sup>27</sup>. Teria escapado ao monarca o ciclo pictórico acabado de fazer? Quase de certeza que não, e muito provavelmente o ciclo, mais que legitimar em Lisboa uma canonização que se defendia em Roma, deverá ser entendido como uma obra de arte para ser observada, interpretada, explicada e debatida, em primeira mão, pelo monarca espanhol e pela sua *entourage*. Mais que uma obra de arte laudatória do Apóstolo das Índias estaremos perante uma obra de teoria política e social sob o estado presente do reino e do seu império, na forma de pinturas. Esta metodologia dos jesuítas, de difundir ideias políticas, apologéticas da Coroa portuguesa, da Companhia e do papel de ambos (em simbiose) no Mundo, através de temas aparentemente piedosos, já foi verificado por outros autores<sup>28</sup>. Apesar das festas, Portugal começava a sentir o seu império ultramarino a esboroar, devido a uma união ibérica mais preocupada com as guerras da Flandres do que na gestão de tão vastos e longínquos domínios; a Companhia de Jesus não tinha sobre os Habsburgo a influência que tivera junto dos Avis-Beja e o seu papel no Oriente era contestado pelas outras ordens religiosas, principalmente castelhanas. Era necessário atuar e a apresentação (e explicação) do ciclo ao rei e à sua corte pretendia ser um «abrir de olhos», inserido noutras manifestações artísticas como as tragi-comédias organizadas pelos jesuítas.

O «recado» foi entendido, mas desagradou (como seria de esperar), daí que a visita feita a São Roque não venha descrita no relato oficial, nem o ciclo referido nos relatos das festas de beatificação e canonização, apesar de já existir.

Talvez por essa razão, o pintor tenha sido prejudicado pelo forte teor político da sua pintura, instruída e apoiada pelos jesuítas, mas desagradável ao poder vigente dos Áustrias. Sendo André Reinoso o melhor pintor do seu tempo, e vagando, nesse mesmo ano de 1619, o lugar de pintor régio pela morte de Amaro do Vale (c. 1550-1619), o autor do ciclo de São Francisco Xavier viu-se preterido duas vezes, uma por um pintor inferior - Domingos Vieira Serrão (c. 1570-1632) - e outra por um colega assumidamente medíocre - Miguel de Paiva (c. 1590-c. 1645)<sup>29</sup>. Esta injustiça também foi atribuída à ascendência cristã-nova do pintor, que viu tios e primos serem perseguidos pela Inquisição de Coimbra, o que certamente

---

<sup>27</sup> Cf. Manuel Severim de Faria – *Annaes de Portugal que comprehendem os successos do Reino, e suas Conquistas de todo o tempo, que governaraõ os tres Reys de Castella, até a Aclamação del Rey D. João IV*, fl. 134. Manuscrito existente na Biblioteca Pública de Évora – cód. CVI/2-19, fl. 134.

<sup>28</sup> Cf. Francisco Manuel de Paula Nogueira Roque de Oliveira – *A Construção do Conhecimento Europeu sobre a China, c. 1500-c. 1630, Impressos e Manuscritos que revelaram o mundo chinês à Europa Culta*. Barcelona: Tese de Doutoramento. Departamento de Geografia da Universidade Autònoma de Barcelona, 2003; cit. Maria João Pacheco Ferreira – *Os Têxteis Chineses em Portugal nas Opções Decorativas Sacras de Aparato (séculos XVI-XVIII)*, vol. 1. Porto: Tese de Doutoramento no ramo de conhecimento em História da Arte Portuguesa. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2011, pp. 338-341. Agradecemos à autora a partilha desta informação.

<sup>29</sup> Cf. Vítor Serrão – *op. cit.*, 2006b, pp. 33 e 36.

também não ajudou à sua promoção social, mas poderá justificar o caráter eminentemente crítico do conjunto da estrutura social vigente.

Para além de pugnar pela canonização do Apóstolo do Oriente, de discutir a ideologia política dominante no Portugal dos Áustrias, o ciclo pictórico tem mais duas dimensões que importa ter em consideração na sua análise: a formação dos jovens padres jesuítas que se dirigi-  
am como missionários para o Oriente e passavam obrigatoriamente pela casa professa lis-  
boeta e a aceitação das lendas goesas que circulavam sobre a vida do padre Francisco Xavier,  
o *Goencho Saib* (senhor de Goa), repudiadas pela Igreja de Roma, mas essenciais para cativar  
as comunidades locais, atraí-las aos jesuítas, mantê-las fiéis à coroa portuguesa e garantir a  
presença de ambos no Oriente.

Como referimos, a fonte documental para a definição do conteúdo iconográfico tem sido  
atribuída quase em exclusivo<sup>30</sup> à obra de João de Lucena (1549-1600)<sup>31</sup>. Gabriela Torres Olleta  
identificou mais três fontes<sup>32</sup>. De facto, foram publicadas diversas biografias anteriores ao  
conjunto pictórico igualmente passíveis de o terem fundamentado: as cartas autógrafas do  
santo, o processo canónico de 1556-1557, os textos de Melchior Nunes Barreto (1520-1571),  
António de Quadros, Manuel da Costa, Francisco Pérez e Manuel Teixeira, o livro impresso de  
Orazio Torsellini (1544-1599), o texto de Luís Frois (1532-1597), a *Peregrinação* de Fernão  
Mendes Pinto (1510-1583), o texto perdido de Miguel de Lacerda, o processo de canoniza-  
ção de 1615, o manuscrito de Manuel Barradas e, por fim, o texto de Sebastião Gonçalves<sup>33</sup>.  
Para além destes textos cristalizados, circulavam também oralmente diversas tradições e  
mitos tanto em Lisboa como em Goa, como Sebastião Gonçalves refere, alguns deles só publi-  
cados em datas muito tardias. Muito do que veremos no ciclo de 1619 será explicado por uma  
obra<sup>34</sup> publicada cem anos depois.

Assim, a análise do conjunto demonstrará que Lucena não foi a única fonte literária  
para o pintor e o seus mentores jesuítas. Aliás, o próprio ciclo deve ser entendido como uma  
fonte para a vida de São Francisco Xavier, por direito próprio, e não como uma expressão  
artística subsidiária de um texto literário. Houve, inclusivamente, a introdução de diver-  
sos elementos e representações desviadas dos textos escritos conhecidos com o objetivo de  
expor, com maior afirmação, a ideia subjacente de cada um dos painéis.

---

<sup>30</sup> Cf. *Ibidem* p. 53; António Meira Marques Henriques – *op. cit.*, 2006a, p. 29. *Idem, op. cit.*, 2006b, pp. 421-422.

<sup>31</sup> Cf. João de Lucena – *op. cit.* Iremos seguir a edição em quatro volumes, das Publicações Alfa de 1989.

<sup>32</sup> Cf. Maria Gabriela Torres Olleta – *op. cit.*, p. 175.

<sup>33</sup> Cf. Eduardo Javier Alonso Romo – «Biografias Portuguesas de Xavier». *Brotéria*, vol. 163, n.º 5/6, nov.-dez. 2006, pp. 340-349.

<sup>34</sup> Cf. Francisco de Sousa – *Oriente Conquistado a Jesu Christo pelos Padres da Companhia de Jesus da provincia de Goa. Primeira parte*. Lisboa: Na Oficina de Valentim da Costa Deslandes, 1710.

De facto, a análise do conjunto, principalmente quanto às composições das figuras e da sua iconografia, leva-nos a reavaliar as identificações de cada uma das telas, das suas fontes e, principalmente, do conteúdo iconológico que o autor e o encomendante quiseram transmitir ao observador e que se relaciona com a conjuntura política e social do seu tempo. Como o tratadista contemporâneo Francisco Pacheco (1564-1644) exemplificou<sup>35</sup>, as pequenas nuances nas composições das figuras, os objetos, as interações das personagens, os gestos e os movimentos determinavam o conteúdo iconológico global da obra de arte, havendo mesmo variantes comuns na pintura antiga que eram desaconselhadas ou mesmo proibidas na pintura contrarreformista pelas interpretações que originavam. Assim, a pintura seiscentista do mundo ibero-americano, mais que uma obra de arte decorativa ou ilustrativa, era, muitas vezes, um verdadeiro tratado de ideologia política ou religiosa destinado a ser analisado, discutido e interiorizado por um público alvo específico. Quanto mais complexo fosse o conteúdo de uma pintura, mais erudito era o seu destinatário e o seu encomendante.

---

<sup>35</sup> Cf. Francisco Pacheco – *El Arte de la Pintura. Su Antigüedad y Grandezas*. Sevilla: Simon Faxardo, 1649.

## **2. ANÁLISE DO CICLO**

Os conjuntos das vidas dos santos iniciam-se normalmente com o seu nascimento, onde já se manifestava uma propensão mística do nascituro para a santidade. Noutros casos, começam com a sua conversão ou adesão à vida religiosa. Aqui, o ciclo inaugura com a **Bênção do Papa e submissão de São Francisco Xavier à Igreja de Roma**. Este manifesto político dos jesuítas, de obediência incondicional ao Papa mas também de consequente aprovação por parte deste das suas atividades no Oriente, é o objetivo central da composição, que transcende a anterior denominação de *O Papa Paulo III recebe São Francisco Xavier e os seus companheiros*, que evoca apenas uma entrevista.

O Sumo Pontífice representado é Paulo III (1468-1549), um Papa que tentou reformar a Igreja Católica face aos avanços do Protestantismo, que ficou conhecido pela emissão da Bula *Sublimis Deus* (1537) em que reafirmou o direito à liberdade e à propriedade privada dos indígenas das terras descobertas, mesmo que não aderissem à Fé Católica. Excomungou Henrique VIII de Inglaterra (1491-1547), instalou, a pedido de D. João III (1502-1557), a Inquisição em Portugal e convocou o Concílio de Trento (1545-1563), assembleia que, anos mais tarde, iria definir toda a doutrina da Igreja Católica Romana.

A 27 de setembro de 1540, o Papa Paulo III aprovou os estatutos da Companhia de Jesus pela Bula *Regimini Militantis Ecclesiae* e terá sido esta a única relação do Sumo Pontífice com a génese da Companhia. No entanto, o ato administrativo foi enaltecido como um verdadeiro encontro, presencial, entre o Papa e São Francisco Xavier. O santo, nos seus escritos, não refere este encontro e terá saído de Roma em direção a Portugal a 15 de março de 1540<sup>36</sup>. João de Lucena descreve o encontro<sup>37</sup> sob a forma de duas alocuções. Primeiro, a do Papa que se congratula pela restauração do Cristianismo no Oriente e lembra São Francisco Xavier que tudo aquilo que lhe acontecer será por vontade divina e não por sua iniciativa pessoal. Depois, a do santo que se manifesta demasiado fraco para a empresa para a qual foi destinado mas, contudo, sujeita-se à vontade divina e dedica ao Papa tudo o que resultar da sua missão. O Papa, satisfeito, terá então nomeado Francisco Xavier como seu núncio apostólico na Índia.

A representação do quadro manifesta assim a submissão passiva do santo ao Papa, evocando o quarto voto professado pelos padres da Companhia de Jesus e que os difere das restantes ordens religiosas, justamente a obediência ao Papa.

---

<sup>36</sup> Cf. São Francisco Xavier – *Obras Completas*. Braga/São Paulo: Editorial A.O./Edições Loyola, 2006, p. 58, n. 1.

<sup>37</sup> Cf. João de Lucena – *op. cit.*, vol. 1, 1988, pp. 33-37.

O santo é representado de joelhos, com as mãos cruzadas sobre o peito, e com a cabeça baixa. Copia a posição da Virgem Maria na Encarnação a receber o Verbo através do Espírito Santo, manifestando a sua posição de submissão à vontade divina e ao Papa. Atrás dele, vemos um padre jesuíta – Santo Inácio de Loyola – que não aparece referido na descrição da entrevista com o Papa, e um aristocrata vestido com ricos brocados, o embaixador português Pedro de Mascarenhas (c. 1484-1555), que o terá apresentado ao Papa<sup>38</sup>.

O Sumo Pontífice é representado sentado numa cadeira de couro, simples, sem decoração. Apresenta-se abençoando São Francisco Xavier, dando a sua aprovação à missão que se irá iniciar. Sobre o Papa foi representado um baldaquino de planta quadrada, decorado com *ferronerries* douradas sobre fundo branco. Simboliza a dignidade do Papa, conferindo-lhe honra<sup>39</sup>. O Papa é representado com a «mozeta», uma capa de ombros vermelha, o traje comum para as cerimónias de receção de embaixadores e individualidades políticas.

Ladeando o Papa vemos dois cardeais, de barbas, mas cada um com um pequeno livro nas mãos e numa posição de passividade e contemplação. Estão vestidos sem qualquer luxo e manifestam a posição de decoro, rigor e austeridade que a Igreja assumiu após o Concílio de Trento. Ao fundo vemos sobre uma mesa um báculo e um *triregnum*, a tiara papal, insígnias identificadoras do Papa. Por fim, como ponto de fuga, uma vista urbana composta por colunas dóricas e arcos de volta perfeita, numa representação idealizada de Roma, mas assumindo, mais uma vez, um carácter forte, sólido e harmonioso, de acordo com a ideologia da Reforma Católica.

Numa Europa dividida pela Reforma, em que a autoridade espiritual do Sumo Pontífice era contestada por latos sectores da Igreja, a sujeição incondicional ao Papa foi um manifesto político importante, e foi a base para a Companhia de Jesus se tornar um pilar fundamental da Contra Reforma.

A composição parece basear-se numa gravura representando a mesma cena publicada em 1610<sup>40</sup>. Porém, aqui, aparecem ajoelhados perante o Papa tanto São Francisco Xavier como Santo Inácio de Loyola, o embaixador português não comparece, e os cardeais aparecem de forma desequilibrada.

Vítor Serrão, Joaquim Caetano e António Meira entenderam que o segundo e o quarto quadro estariam trocados porque a cena que apareceria na segunda tela passar-se-ia já em Goa, depois da passagem por Lisboa, e o quarto quadro ainda em Veneza<sup>41</sup>. Porém, nem os

---

<sup>38</sup> Cf. *Ibidem*. Francisco de Sousa – *op. cit.*, pp. 8-9.

<sup>39</sup> Cf. Maria João Pacheco Ferreira – *op. cit.*, vol. 1, pp. 47-50.

<sup>40</sup> Cf. Pedro de Ribadeneyra – *Vita Beati Patris Ignatii Loyolae*. Antuérpia: [s.n.], 1610, n.º 67.

<sup>41</sup> Cf. Vítor Serrão – *op. cit.*, 2006b, pp. 66 e 70. Joaquim Oliveira Caetano – *op. cit.*, pp. 63 e 65. António Meira Marques Henriques – *op. cit.*, 2006b, p. 36.

quadros encaixam noutra posição nem era comum este tipo de erro passar despercebido. Gabriela Torres Olleta percebeu o equívoco e entendeu que a segunda cena passava-se ainda em Portugal, embora não consiga identificar o episódio, sugerindo que se trata de uma lenda local<sup>42</sup>. De facto, conforme descobrimos, a segunda tela {fig. 1} representa **São Francisco Xavier assistindo um ferido de morte no santuário de Nossa Senhora da Nazaré** e não *São Francisco Xavier curando um enfermo em Goa*. Corre ainda hoje uma tradição oral nas gentes da Nazaré que São Francisco Xavier, antes de partir para a Índia, veio ao Sítio prestar homenagem a esta famosa imagem mariana<sup>43</sup>. Um texto setecentista<sup>44</sup> explica a cena. Enquanto esperava o embarque, o santo fez uma peregrinação a Nossa Senhora da Nazaré. Na igreja, enquanto meditava, um fidalgo ferido de morte num duelo veio-lhe pedir auxílio mas recusava-se a perdoar o outro interveniente. O santo perguntou-lhe se aceitaria, no caso de se salvar, perdoar o inimigo. O moribundo aceitou salvando assim a vida e a alma.

A identificação com o santuário da Nazaré é feita pela imagem mariana representada no retábulo que está em fundo, com o Menino Jesus ao colo, com um manto triangular preso por cordões de ouro. Em primeiro plano, vemos um homem vestido de azul a desfalecer. Tem a mão direita sobre o lado esquerdo do peito (onde está o coração). Daí brotam gotas de sangue demonstrando que o homem está ferido de morte. É apoiado por um rapaz, vestido de verde, que parece pedir a São Francisco Xavier que interceda na salvação do homem. O santo está paramentado e a cena passa-se no interior de uma igreja, mostrando que se estava em plena missa quando o incidente aconteceu, mais concretamente, no preciso momento seguinte à consagração, como testemunha a presença, no altar, do cálice tapado com a bolsa de corporais. Também o paramento branco muito decorado remete para uma missa festiva, talvez até no próprio dia da festa de Nossa Senhora da Nazaré. O santo interrompeu este importante momento para dar assistência a este homem que tinha poucas probabilidades de sobrevivência. O santo apoia-lhe a cabeça com a mão esquerda e coloca o dedo indicador direito sobre o seu queixo interrogando-se sobre o que poderia fazer para o ajudar. A solenidade do momento religioso e a impotência não o impediram de interromper o ritual para acudir ao moribundo no seu último momento.

---

<sup>42</sup> Cf. Maria Gabriela Torres Olleta – *op. cit.*, p. 177.

<sup>43</sup> Cf. Mário Lopes – «Em Viagem da Nazaré para Santarém. Domingos Soares Rebelo: «S. Francisco Xavier esteve em Turquel». In *Tinta Fresca. Jornal de Arte, Cultura & Cidadania*, n.º 17, 31 de março de 2006, disponível aqui: <http://www.tintafresca.net/News/newsdetail.aspx?news=446ab7ae-926d-4cc1-aa25-da2b7952c82d&edition=17> [consult. 07-12-2018]

<sup>44</sup> Cf. Francisco de Sousa – *op. cit.*, pp. 14-15.



No chão, à esquerda, um rapaz de joelhos beija a casula do santo, reconhecendo-lhe o bom exemplo. Em pé, à esquerda, dois homens discutem o que se está a passar. O mais novo aponta para a cena e interpela o mais velho que levanta as mãos em atitude de afastamento sobre o que se está a passar. O mais novo parece aceitar a opção do santo enquanto que o mais velho a repudia, evocando-se assim a natural diferença de entendimento entre duas gerações. Atrás do santo, outro padre jesuíta, não paramentado, observa a cena e levanta as mãos em admiração. Do lado direito, por de trás do moribundo e do seu assistente, vemos uma mulher chorando, vestida de negro, cobrindo a cabeça. Representa a viúva do moribundo e todas as mulheres da Nazaré, que choravam pelos seus filhos e maridos mortos no mar. Junto a ela um rapaz, eventualmente filho mais velho, reza ferverosamente.

Ao fundo vemos a representação do altar da igreja de Nossa Senhora da Nazaré, ainda maneirista, que terá antecedido o atual exemplar em «barroco nacional» com uma estrutura arquitetónica com dois registos. No inferior estava um nicho com a imagem mariana e um quadro da *Anunciação*. Em cima, ao centro, uma *Ascensão aos céus* e uma *adoração do Menino Jesus por Maria e José*. Ao fundo, do lado direito, vemos uma multidão que se dirige ao retábulo. Homens de mãos postas negligenciam o ferido e rezam ferverosamente à imagem. Atrás deles, uma mulher segura uma criança ao colo e outra observa-a. Ninguém acode ao moribundo. Em cima, junto ao teto, vários ex-votos: corações, pernas, rabos de peixe, armadilhas de pescadores. São testemunhos das graças concedidas à comunidade na saúde e na pesca.

A cena não se passa em Goa, na igreja de Nossa Senhora de Guadalupe, como se interpretou, equívoco que nasceu do facto de se associar a imagem representada com aquela devoção mariana da Estremadura Espanhola. Porém, a Nossa Senhora de Guadalupe de Espanha ostenta um cetro, ausente no quadro da sacristia de São Roque, e a devoção existente em Goa era evocativa da outra importante imagem mexicana, que iconograficamente é uma Imaculada Conceição, logo não tinha um Meninos Jesus ao colo.

Este quadro pretende ser um manifesto pedagógico aos jovens missionários jesuítas, colocando a primazia na assistência ao próximo, nos momentos maiores da sua aflição e não no ritual da missa, conforme entendiam as gerações mais antigas e a devoção popular.

O terceiro quadro {fig. 2} mostra ***São Francisco Xavier despedindo-se de D. João III antes da partida para a evangelização da Índia***, o qual foi relatado pelo próprio santo: «Passados três ou quatro dias depois que chegámos a esta cidade, o rei mandou-nos chamar e recebeu-nos muito benignamente. Estava ele só com a rainha, numa sala, onde estivemos

**FIG. 1** André Reinoso (c. 1590-pós 1650),  
*São Francisco Xavier assistindo um ferido de morte*  
no santuário de Nossa Senhora da Nazaré,  
óleo sobre tela, 1619.

Lisboa, sacristia da igreja de São Roque. Santa Casa da Misericórdia de  
Lisboa/Museu de São Roque, inv. Pin. 95. SCML/MSR/Júlio Marques

mais de uma hora com eles»<sup>45</sup>. A composição é, porém, distinta deste testemunho. Além da rainha D. Catarina de Áustria (1507-1578) ser omitida, são representados diversos outros indivíduos na sala do trono. João de Lucena refere que o santo foi recebido pelo rei na presença de muitos fidalgos<sup>46</sup>, embora não os descreva. Porém, André Reinoso representa as figuras de forma a que possam ser facilmente identificadas, provavelmente copiando um quadro da época, entretanto perdido.

Ao centro vemos D. João III, de barbas e vestido de negro conforme ao seu retrato oficial<sup>47</sup>. O trono é semelhante ao do Papa Paulo III, uma cadeira de couro, numa afirmação de pouca ostentação.

São Francisco Xavier está de joelhos, e de mãos dadas com o soberano é elevado por este em amor fraternal. Manifesta-se a total amizade e concórdia entre a Coroa Portuguesa e a missão da Companhia de Jesus no Oriente, evocada noutros escritos por este episódio<sup>48</sup>. Mais atrás, outro jesuíta, também de joelhos, deverá ser a representação do padre Simão Rodrigues (1510-1579) que recebeu Francisco Xavier em Lisboa. Rodeando o soberano vemos mais elementos da corte. É o caso, do lado direito, do infante D. Henrique (1512-1580), o futuro Cardeal Rei, com vestes eclesiásticas de púrpura, representado apenas ainda como arcebispo. A cena passa-se em 1540 e o infante, de facto, só foi nomeado cardeal em 1545. Ao seu lado distinguem-se dois grão-mestres das Ordens Militares, com as respetivas cruzes ao peito. O de Santiago, mais velho, ajeita os óculos para ver a cena. O de São Bento de Avis, mais jovem, com um cordão de ouro ao pescoço, conversa com um cortesão. Do lado esquerdo, vemos outro grão-mestre, com a cruz de Cristo ao peito. Partilha impressões com outro aristocrata que segura uma insígnia com as cinco chagas de Cristo. As ordens militares só foram incorporadas na coroa em 1551, pelo que está correta a representação dos seus grão-mestres em 1540.



<sup>45</sup> Cf. São Francisco Xavier – «Carta de 23 de julho de 1540». In *São Francisco Xavier*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>46</sup> Cf. João de Lucena – *op. cit.*, vol. 1, p. 37.

<sup>47</sup> Lisboa, Museu de São Roque, inv.º Pin 51.

<sup>48</sup> Cf. Francisco de Sousa – *op. cit.*, pp. 649-651.



**FIG. 2** André Reinoso (c. 1590-pós 1650),  
*São Francisco Xavier despedindo-se de D. João III*  
*antes da partida para a evangelização da Índia,*  
óleo sobre tela, 1619.

Lisboa, sacristia da igreja de São Roque. Santa Casa da Misericórdia de  
Lisboa/Museu de São Roque, inv. Pin. 94. SCML/MSR/Júlio Marques

Os dois cortesãos deverão ser D. Luís, duque de Beja (1506-1555) e D. Duarte, duque de Guimarães (1515-1540).

Desconhecemos a razão para representar o futuro cardeal D. Henrique, os grão-mestres das ordens militares e, eventualmente, os infantes irmãos de D. João III e não a rainha D. Catarina que, pelos escritos do próprio santo, esteve presente neste episódio. Talvez o facto de pertencer à Casa de Áustria tenha levado a que tivesse sido suprimida, começando-se a demonstrar, assim, alguma animosidade para com a dinastia filipina. Aliás, o reinado de D. João III era, nesta época, considerado a época de ouro de Portugal, pela riqueza auferida e o domínio militar e económico a nível mundial, como bem relata a crónica do reinado publicada em 1613<sup>49</sup>. Acrescia também o facto deste rei ser considerado o fundador da casa professa de São Roque, merecendo especial respeito pelos padres da Companhia que lhe dedicavam cerimónias próprias<sup>50</sup>. A integração na União Ibérica começava, no final desta década de 1610, a demonstrar-se como contraproducente para a Portugal, que foi mais rico como um reino independente do que integrado na dinastia Filipina. A valorização da representação de D. João III, dos infantes e grão-mestres, negligenciando a de D. Catarina de Áustria, pode pois evidenciar um saudosismo pelo tempo dos Avis-Beja, em que a Companhia de Jesus tinha um protagonismo muito mais relevante e influente na corte portuguesa.

A quarta tela {fig. 3} pode ser nomeada por **São Francisco Xavier administrando o sacramento da confissão aos moribundos**, em vez de *São Francisco Xavier assiste aos moribundos em Veneza*, isto porque não existe qualquer atributo iconográfico que coloque a cena em Veneza. Esta denominação sustenta-se no já referido equívoco de que esta tela seria a segunda do conjunto, logo a sua narrativa teria de se localizar entre Roma e Lisboa. Porém, Gabriela Torres Olleta percebeu que a cena se passa entre Portugal e a Índia, provavelmente no Hospital Real de Todos-os-Santos<sup>51</sup>. Independentemente do

**FIG. 3** André Reinoso (c. 1590-pós 1650),  
*São Francisco Xavier administrando o sacramento da confissão aos moribundos*,  
óleo sobre tela, 1619.

Lisboa, sacristia da igreja de São Roque. Santa Casa da Misericórdia de Lisboa/Museu de São Roque, inv. Pin. 93. SCML/MSR/Júlio Marques.

<sup>49</sup> Cf. Francisco de Andrada – *Crónica do Muito Alto e Muito Poderoso Rei destes Reinos de Portugal Dom João o III deste nome*. Lisboa: Jorge Rodrigues, 1613.

<sup>50</sup> Em carta datada de 1574 refere-se que os padres da Companhia de Jesus da casa professa de São Roque e do colégio de Santo Antão, deslocavam-se todos os anos ao mosteiro dos Jerónimos, no dia de São Barnabé, para comemorar o aniversário da morte do rei D. João III. Porém, nem a rainha D. Catarina nem o rei D. Sebastião se lembravam deste aniversário. Cf. Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI) – Lusitania 66, fl. 268. Mais tarde, por ocasião da doação de D. João de Borja, que exigiu ter estatuto de fundador da casa professa de São Roque, foi renegada esta posição de D. João III. Cf. ARSI – Lusitania 66, fl. 22. Lusitania 66, fl. 246. Lusitania 67, fl. 55v. No início do século xvii, esta tradição foi retomada dedicando-lhe os jesuítas algumas cerimónias públicas. Cf. Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) – *Reservados*, cód. 4234, fls. 1v-2.

<sup>51</sup> Cf. Maria Gabriela Torres Olleta – *op. cit.*, p. 179.



local onde a cena se passa, o seu conteúdo principal evoca a importância do sacramento da confissão na relação dos jesuítas com as comunidades que pastoravam.

Percorrendo as cartas enviadas pelos padres jesuítas portugueses para Roma, verificamos que era dada uma especial importância ao sacramento da confissão. Este era um trabalho prioritário dos jesuítas, do qual não estava isento nem o padre prepósito nem o padre provincial, independentemente das suas indisposições<sup>52</sup>. É sabido também que o projeto da atual igreja de São Roque deu grande importância à posição dos confessionários<sup>53</sup>, criando uma bateria de sete de cada lado, os quais foram posteriormente substituídos por capelas laterais<sup>54</sup>. Nas cartas de 1588<sup>55</sup> são frequentes as referências aos sucessos dos padres de São Roque, que conseguiam que soldados, marinheiros, presos forçados das galés, doentes, condenados, bandidos e até religiosos de outras ordens se confessassem depois de vários anos ou décadas. Particularmente apreciados eram os homicídios evitados ou os mal-entendidos graves resolvidos graças à confissão das várias partes envolvidas.

Nas décadas de 1560-1580, o sacramento da confissão era, juntamente com a prédica lançada do alto dos púlpitos, um dos pilares fundamentais da atividade dos jesuítas que tinham aqui uma forma de auscultação do estado geral da sociedade e, com isso, a possibilidade de melhor aconselhar os dirigentes, em particular a família real.

A cena que observamos neste quadro mostra bem a importância dada ao sacramento da confissão. Em primeiro plano, vemos São Francisco Xavier sentado junto a um moribundo, ouvindo a sua confissão. O ato é totalmente informal, não havendo um confessionário, e o anonimato é garantido unicamente pelo desvio do olhar do santo. O moribundo levanta-se e segura o braço do santo num último esforço. Junto a este, num pequeno banco, um breviário e um rosário.

À esquerda vemos um grupo de cinco homens. O primeiro, de pele tisonada e face marcada, tapa os olhos em sinal de consternação. Está totalmente vestido de branco, com um lenço escarlate, calças e camisa largas e uma faca longa à cintura. As suas vestes lembram o traje popular da Ilha da Madeira<sup>56</sup>, sendo a faca utilizada para o corte da cana do açúcar. Junto

<sup>52</sup> Cf. ARSI – Lusitania 51, fls. 168v e 169v.

<sup>53</sup> Cf. ARSI – Lusitania 63, fl. 256 cit. Serafim Leite – «Novos Documentos sobre Francisco Dias Mestre de Obras de São Roque em Lisboa, arquitecto da Companhia de Jesus no Brasil». *Archivum Historicum Societatis Iesu*, a. 22, 1953, p. 355, n. 15.

<sup>54</sup> Cf. João Miguel Simões – «As duas igrejas jesuíticas de São Roque. Os projectos, as discussões e as opções à luz de novos documentos». *Artis*, S. 2, n.º 3, 2015, pp. 42-49.

<sup>55</sup> Cf. Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda – cód. 54-XI-38 (3).

<sup>56</sup> Este traje é representado em gravuras tardias, da autoria de autores ingleses, no início do século XIX, mas é provável que fosse bastante anterior. Cf. William Combe – *A History of Madeira*. Londres: R. Ackermann, 1821. BNP – Reservados, cód. 6705: Paulo Dias de Almeida – *Descrição da Ilha da Madeira*, manuscrito sobre papel, 1817, estampas 20 e 21, fls. 47 e 48.

a este, outro homem reza com as mãos juntas e os olhos no céu. O terceiro homem do grupo, vestido de negro, aponta para a cena validando-a, sendo interpelado por outro homem, mais velho, vestido de vermelho, que parece contrapor a sua observação. Por fim, o quinto homem segura uma taça de caldo com uma colher. Compaixão, piedade, ação, prudência e assistência, os cinco homens parecem evocar valores associáveis à Misericórdia, instituição que normalmente geria os hospitais.

Ao fundo, vemos uma arcada, donde vem, à direita, mais um moribundo vestido de branco acompanhado por dois homens vestidos de castanho e por outro padre jesuíta que segura um bordão. À esquerda, num vão da arcada, vemos o mar com vários barcos.

A cena pode remeter para três locais. O primeiro, a assistência espiritual de São Francisco Xavier dada no Hospital de Todos-os-Santos, referida por João de Lucena logo depois da entrevista régia, enquanto aguardava o embarque para a Índia<sup>57</sup>.

Depois, parece fazer-se uma ligação à Ilha da Madeira, primeira escala na viagem para a Índia. Os primeiros jesuítas a entrarem nesta ilha foram socorrer o Funchal após a pilhagem generalizada feita por corsários franceses em 1566<sup>58</sup>. Devido ao êxito da sua estadia, solicitaram à Coroa a fundação de um colégio no Funchal, para o qual tiveram de convencer também o geral D. Francisco de Borja (1510-1572) que não desejava a fundação de mais colégios pela dificuldade da Companhia em dar resposta às solicitações<sup>59</sup>. O flagelo da pirataria na Madeira estaria bem vivo na época em que se pintou o ciclo, devido a uma segunda incursão muito violenta, desta vez, de pirataria argelina, em agosto de 1617<sup>60</sup>.

Por fim, os escritos do próprio santo referem bem que este se ocupou, em contínuo, de confissões a moribundos na Ilha de Moçambique<sup>61</sup>.

Em qualquer das situações, a pintura revela uma função pedagógica para os novos missionários: a confissão é um pilar fundamental da assistência dos jesuítas à comunidade, e os jesuítas vão para onde as comunidades necessitam deles.

A quinta tela [fig. 4], **Pregação de São Francisco Xavier em Goa** é um vibrante manifesto ideológico dos jesuítas que permanecia, até agora, por interpretar na sua totalidade. São Francisco Xavier sai de dentro da igreja e começa a pregar na rua. Deixa, intencional-

---

<sup>57</sup> Cf. João de Lucena – *op. cit.*, vol. 1, pp. 37-38.

<sup>58</sup> Cf. Gaspar Fructuoso – *As Saudades da Terra*. Funchal: Typographia Funchalense, 1873, p. 251.

<sup>59</sup> Cf. Rui Carita – *História da Madeira*, vol. 2, (1566-1600), *A Crise na 2.ª Metade do séc. XVI*. Funchal: Secretaria Regional da Educação, Juventude e Emprego, 1991, pp. 87-91.

<sup>60</sup> Cf. Jorge Valdemar Guerra – «O Saque dos Argelinos à Ilha do Porto Santo em 1617». *Islenha*, n.º 8 jan.-jun., 1991, pp. 57-78. *Idem* – «A Ilha do Porto Santo e o Corso Argelino no Atlântico». *Islenha*, n.º 23, jul.-dez. 1998, pp. 179-208.

<sup>61</sup> Cf. São Francisco Xavier – «Carta de 1 de janeiro de 1542» e «Carta de 20 de setembro de 1542». In *São Francisco Xavier – op. cit.*, pp. 96 e 106.

mente o meio eclesiástico e vai para onde estavam as pessoas que não assistiam à missa e que, por isso, mais precisavam de ouvir o seu discurso. A intervenção era comum nos jesuítas de Lisboa que, referem por várias vezes, deixavam o conforto das suas igrejas para irem para a Ribeira pregar junto da gente marítima, pouco dada à frequência das missas e das confissões<sup>62</sup>. A opção causa alguma perplexidade junto das pessoas que assistiam à missa. Os confrades, todos portugueses, os «reinóis» (provenientes do reino), vestidos de capas, com varas de irmãos, e bandeiras de confrarias entre as quais se identifica uma Imaculada Conceição (a mexicana Nossa Senhora de Guadalupe) e um São Pedro e São Paulo, interpelam o santo com admiração, questionando-o da sua decisão.

Na rua, foi representado um retrato social. Embora a cena se passe na Goa do século xvi, o pintor analisa o presente, fazendo jus ao dito «Quem vê Goa, escusa de ver Lisboa». O que vemos é uma representação crítica da sociedade portuguesa (tanto em Lisboa como no Oriente) de 1619, e não tanto um retrato historicamente aferido de Goa em 1540.

É representada uma assembleia de indivíduos que escutam o santo com atenção. De um lado, à direita, os portugueses populares, de pé, sem chapéu, de várias idades. Do outro, à esquerda, as restantes etnias onde se identificam um persa de Ormuz, com o seu turbante, reproduzido também numa gravura representando a cidade em 1670<sup>63</sup>. Ormuz foi ocupada pelos portugueses entre 1515 e 1622, estando pois sob domínio português quando o quadro foi pintado. Vemos depois dois congolezes cristãos, membros das elites congolezas<sup>64</sup>, com um rosário de contas de coral vermelhas onde se observa uma cruz. O Congo foi um reino africano associado a Portugal desde o século xv, estando nesse período Portugal a empreender uma campanha militar para alargar a sua influência<sup>65</sup>. Segue-se um homem de feições africanas, vestido com vestimentas brancas. Coloca a mão sobre a cabeça de uma criança, que parece ser seu filho. Trata-se, em nosso entender, de um mercador omani de Zanzibar, uma etnia que chegou até ao século xx<sup>66</sup>. Portugal conquistou Zanzibar aos omani em 1503 ou

---

<sup>62</sup> Cf. Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda – cód. 54-XI-38 (3), fls. 22-22v

<sup>63</sup> Cf. Bibliothèque Nationale de France, département Estampes et photographie, 4-OB-19, *Costumes des quatre parties du Monde gravés dans la manière de Luycken*, c. 1670, fl. 14, disponível aqui: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447130t/f15.item>

<sup>64</sup> Cf. Cécile Fromont – *The Art of Conversion. Christian Visual Culture in the Kingdom of Kongo*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2014, pp. 169-170.

<sup>65</sup> Cf. António de Oliveira Cadornega – *História Geral das Guerras Angolanas. 1680*, 3 vols. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1972.

<sup>66</sup> Existem numerosas fotografias de membros desta etnia publicadas em postais de inícios do século xx. Basicamente são indivíduos de religião muçulmana, com a roupa tradicional de Oman mas com uma fisionomia mais próxima dos africanos. Sobre a roupa tradicional de Oman e como é um elemento indetificador da respetiva comunidade veja-se MARTINEZ, Aisa – «Omani Men's National Fress. Displayng Personal Taste, Asserting National Identity». *Ars Orientalis*, n.º 47, 2017, pp. 303-332.



1504 e a sua capital, Muscat, em 1507, mas perdeu-a em 1624 e Zanzibar em 1698. Mais uma vez, quando o quadro foi pintado, Zanzibar e Omã eram controlados por Portugal. Segue-se depois um indivíduo da costa oriental africana, provavelmente suaíli, com um colar de contas brancas e um tecido garrido. Entre 1593 e 1698, Portugal possuiu Mombaça, cidade em território suaíli, justificando-se assim a presença deste indivíduo em 1619. A cena termina com dois indivíduos. O da direita é da atual Myanmar (Birmânia) pois veste o *taungshay paso*, a veste tradicional dessa região anterior ao domínio britânico. Mais uma vez, o porto de Sirião e o reino do Pegu foi controlado pelos

**FIG. 4** André Reinoso (c. 1590-pós 1650), *Pregação de São Francisco Xavier em Goa*, óleo sobre tela, 1619.

Lisboa, sacristia da igreja de São Roque. Santa Casa da Misericórdia de Lisboa / Museu de São Roque, inv. Pin. 96. SCML/MSR/Júlio Marques.

portugueses entre 1602 e 1613. O da esquerda com o tradicional *lungi* ou *sarong*<sup>67</sup> poderá representar um habitante das atuais Índia, Bangladesh ou Indonésia, onde Portugal possuía diversos territórios neste período.

O quadro de André Reinoso é uma das mais antigas representações de têxteis da costa sul indiana, sendo possível mesmo ver a evolução e a manutenção dos seus padrões desde essa época até à atualidade<sup>68</sup>. As representações dos diversos panejamentos não foram imaginadas pelo autor, mas sim copiadas ao natural<sup>69</sup> não no Oriente mas no quotidiano real lisboeta de 1619, onde as várias comunidades se cruzavam. Mas, para além destas particularidades que valorizam o ciclo pictórico, pensamos que o principal propósito foi identificar as diversas comunidades que, no Oriente, estavam politicamente sujeitas a Portugal: as «conquistas».

Há assim dois grupos, o dos portugueses à direita e o dos outros, à esquerda, os quais também estão bem diferenciados. Manifesta-se assim um *status quo* assente na segregação étnica e cultural. Ao meio, entre ambos os grupos, uma mulher indiana com os seios descobertos, com uma criança ao colo e dando o braço a um menino, fazendo a ponte entre os dois grupos e entre os homens do presente e as crianças em baixo, que serão os homens do futuro. Parece querer-se afirmar que as duas comunidades, formalmente separadas entre si, estavam contudo fatalmente unidas, pois necessitavam de partilhar as mesmas mulheres, as autóctones, seja como suas criadas ou companheiras, seja como mães ou educadoras dos seus filhos. Aliás, a falta de mulheres portuguesas na Índia tinha levado a Coroa a proibir a abertura de conventos femininos no Oriente<sup>70</sup>.

Por de trás do grupo das outras etnias, igualmente separados dos portugueses populares, vemos os portugueses aristocratas, a cavalo, com capa, chapéu emplumado e sombrinhas. Uma delas é segura por um escravo negro, de pé, vestido com camisa europeia e um *sarong* laranja, que dá toda a sua atenção não ao discurso do santo mas ao conforto do seu senhor. Também os portugueses estavam separados, já não por etnias, mas por classes sociais.

O retrato da sociedade goesa em 1540 (ou talvez da portuguesa, no seu geral, em 1619) é pois de segregação, entre etnias, culturas e classes.

---

<sup>67</sup> Cf. Peter Lee – *Sarong Kebaya. Peranakan Fashion on an Interconnected word, 1500-1950*. Singapura: Asian Civilisations Museum, 2014.

<sup>68</sup> Cf. John Guy – *Woven Cargoes. Indian Textiles in the East*. Londres: Thames and Hudson, 1998, p. 9.

<sup>69</sup> Cf. Maria João Ferreira; João Teles e Cunha – «Spreading Desire, Linking the World: Pintados and the Portuguese, 1500-1800». In Sarah Fee (coord.) – *Cloth that Changed the World. The Art and Fashion of Indian Chintz*. New Haven: Yale University Press, Royal Ontario Museum, 2019, p. 102.

<sup>70</sup> Cf. Agostinho de Santa Maria – *História da Fundação do Real Convento de Santa Mónica da Cidade de Goa*. Lisboa: António Pedroso Garlam, 1699, pp. 91-104.

Mas seria este o futuro que os jesuítas queriam para a sociedade portuguesa, tanto em Lisboa como no Oriente? O futuro é representado pelo grupo das crianças, os homens de amanhã, cuja educação estava sob a responsabilidade dos jesuítas. O grupo das crianças é representado misturado, independentemente da raça, e em harmonia. Claro que todos estão vestidos à europeia, manifestando a superioridade da cultura ocidental. Duas das crianças estão lutando, sendo castigadas por um padre jesuíta que lhes dá com uma cana na cabeça. A punição física era sinónimo de amor paternal: «Meu filho não rejeites a correção do Senhor, nem te irrites quando Ele te repreender, porque o Senhor castiga aqueles a quem ama, como um pai a um filho querido» (Provérbios, 3:11-12). No grupo das crianças, em primeiro plano, vemos sentados nos degraus da escada donde o santo discursa, duas crianças. Uma, mais rica, vestida com uma camisa verde, com uma gola decorada com rendas, e com um cordão de ouro ao pescoço, coloca a mão sobre o ombro de uma criança mais pobre, vestida com roupas largas, atadas por um cordel. Não se defende o fim das classes sociais, mas antes uma maior fraternidade entre elas. O rico deve ser irmão do pobre.

Envolvendo as crianças, como que uma concha que as protege, vemos duas mulheres – as mestiças<sup>71</sup> – vestidas com as *bajus* camisas brancas com rendas de influência portuguesa e *sarongs* orientais. As mestiças foram de grande importância para a consolidação do império português no Oriente. Logo após a conquista de Goa, os soldados portugueses foram autorizados a casarem-se com as viúvas dos defensores muçulmanos, logicamente convertidas ao cristianismo. As autoridades portuguesas e São Francisco Xavier foram adeptos desta política que visava a miscigenação entre europeus e autóctones com vista à criação de uma comunidade indo-portuguesa, cristã, que garantisse a base de apoio local aos portugueses europeus e, desta forma, criasse as condições para que Portugal controlasse na Ásia as rotas comerciais. Este quadro manifesta pois que o domínio português no Oriente não seria construído através da separação social e étnica, baseada nos preconceitos da Europa, mas sim numa nova comunidade indo-portuguesa, nascida das uniões entre os portugueses e as indianas, e educada pelos jesuítas.

Nos degraus, junto aos pés dos santos, dois homens escutam passivamente as palavras do santo. Um deles, segurando a cabeça com um braço, lembra a *Melancholia* (1514) de Albrecht Durer, composição que teve grande sucesso em Portugal como evocativa da importância de se escutar, contemplativamente, os ensinamentos dados. Foi usado na representação de Maria, enquanto figura contemplativa que escuta os ensinamentos de Jesus no painel

---

<sup>71</sup> Cf. Peter Lee – *op. cit.*, pp. 35-42.

*Cristo na Casa de Marta e Maria* (1535-1540)<sup>72</sup>. À direita, dois anciãos, representados como profetas do Antigo Testamento, conversam entre si e validam o que vêem e ouvem. Ao centro, um fundo arquitetónico, representando uma cidade europeia, faz um ponto de fuga, dando perspetiva à cena. Representa-se uma torre esguia e uma fonte no centro de uma praça. Das habitações, várias pessoas debruçam-se observando a cena. O fundo arquitetónico parece remeter mais para a Europa do século xvii do que para a Goa do século xvi.

João de Lucena dedica um capítulo onde caracteriza a corrupção da sociedade goesa corrigida por São Francisco Xavier. Porém, os vícios apontados são quase todos de cariz moral: predomínio dos interesses financeiros, corrupção das autoridades políticas que favoreciam alguns injustamente, promiscuidade dos portugueses que viviam com as suas escravas como se fossem esposas, maleabilidade da justiça tendo em conta as retribuições financeiras aos juízes<sup>73</sup>. A ideologia do quadro não refere estas desordens de cariz moral pois remete para outras questões de ordem mais política, mas com uma perspetiva de futuro positiva, mais harmoniosa, tolerante e fraterna sob a batuta dos jesuítas. Em comum, entre o relato de João de Lucena e o quadro de André Reinoso há porém a valorização da formação e doutrinação das crianças, independentemente da etnia, como forma de se conseguir mudar a sociedade<sup>74</sup>.

Segue-se a sexta tela que pode ser intitulada ***São Francisco Xavier impede a guerra através do crucifixo***, um episódio muito comum na iconografia xaveriana que vem referido em João de Lucena. Depois da Costa da Pescaria, São Francisco Xavier procedeu à missão do reino de Travancore onde conseguiu fundar vinte igrejas ou capelas. Os badegas, inimigos deste reino, invadiram-no: «Apareceram de repente os bárbaros sobre os lugares dos cristãos, enchendo os campos de gente armada e os ares de grita e alaridos que subiam ao céu, ameaçando tudo de morte a ferro e fogo. Achavam-se os cristãos sem armas para resistir, sem lugar nem tempo para se por a salvo»<sup>75</sup>. Francisco Xavier não baixou os braços, abdicou da brandura e da contemplação própria de um religioso e foi sozinho ter com os invasores, repreendendo-os em nome de Deus, ameaçando-os dos castigos divinos caso avançassem. Assustados com a bravura de um só homem, os badegas recuaram. A população cristã reconheceu no cristianismo uma força que a poderia salvar das invasões e o próprio rei de Travancore honrou Francisco Xavier com cargos políticos. A anterior denominação desta pintura –

---

<sup>72</sup> Viseu, Museu Grão Vasco, inv.º 2161. <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=207643>.

<sup>73</sup> Cf. João de Lucena – *op. cit.*, vol. 1, pp. 66-67.

<sup>74</sup> Cf. *Ibidem*, p. 71.

<sup>75</sup> Cf. *Ibidem*, p. 119. Veja-se também o relato deste episódio em Francisco de Sousa – *op. cit.*, pp. 233-236.

*São Francisco Xavier instituindo a Cruz no Oriente* – é assim generalista e não expressa o carácter pacificador e de salvação que o Cristianismo afirma possuir às comunidades locais.

No centro do quadro está a cruz, símbolo do Cristianismo. A população autóctone, composta por homens e mulheres, jovens, idosos e crianças, rodeia a cruz em sinal de fé e desespero. A cruz é a única esperança de salvação: *Ave Crus Spes Unica*. Junto aos cristãos, destaque para uma igreja construída, a modo ocidental, com portal e campanário e no seu interior uma lâmpada acesa, símbolo que o Santíssimo Sacramento estava presente. Junto à igreja, uma palmeira símbolo do martírio, manifestando que esta comunidade era martirizada pelas constantes invasões dos infiéis. São Francisco Xavier, em pé, vestido de negro, exorta a devoção à cruz. Ao fundo, sobressai uma coluna militar composta por indianos, todos armados com espingardas ao ombro, mas que recua na sua intenção de invadir a comunidade. A proteção das comunidades pelo Cristianismo das constantes guerras dentro do sub-continente indiano era uma mais-valia que os jesuítas quiseram manifestar.

O relato continua com uma tela [fig. 5] que representa ***São Francisco Xavier ressuscitando um pobre canari***, milagre que equipara o santo ao próprio Jesus Cristo e apresenta às comunidades indianas a mensagem do Cristianismo, da vida eterna e da vitória sobre a morte pela ressurreição de todos no dia do Juízo Final. A denominação até agora considerada era de *São Francisco Xavier ressuscitando um chefe de casta no Ceilão*, porém, nem a personagem ressuscitada aparenta ser alguém com um estatuto social elevado, nem as figuras que compõem a cena aparentam ser cingalesas, que eram representadas com um característico enrolamento no topo da cabeça<sup>76</sup>. A multiplicidade de milagres de ressurreição que lhe são atribuídos torna difícil a identificação desta cena em concreto. De facto, ainda em vida, foi-lhe atribuído o milagre de ressurreição de um rapaz em Combaturê em 1543, que o santo negou, mas a Igreja aceitou posteriormente. Em 1622, eram-lhe atribuídas 24 ressurreições, e em 1661, 242 milagres de ressurreição, só entre 1651 e 1652, desde o México até à Itália<sup>77</sup>.

Ao centro, o santo com um breviário na mão abençoa o ressuscitado, ainda dentro da sepultura aberta, o qual ainda está envolto na mortalha e une as mãos em sinal de oração e agradecimento. A composição parece derivar de uma ressurreição de Lázaro. À direita, em primeiro plano, um homem de tronco nu apoia-se numa enxada. Dois homens puxam com esforço a tampa da sepultura e atrás reconhece-se um grupo de soldados com espadas aos ombros e escudos. Todos têm tronco nu e um turbante com uma bola do lado direito. São os «canaris», casta inferior da sociedade indiana da região de Goa onde se incluíam

<sup>76</sup> Cf. Roma, Biblioteca Casanetense, cód. n.º 1889, fls. 106-109.

<sup>77</sup> Cf. Maria Cristina Osswald – «São Francisco Xavier. Estratégias de constituição dum culto entre os séculos XVI e XVIII». *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*, a. 7, n.ºs 13/14, 2008, pp. 338-339.



FIG. 5 André Reinoso (c. 1590-pós 1650),  
*São Francisco Xavier ressuscitando um pobre canari*,  
óleo sobre tela, 1619.

Lisboa, sacristia da igreja de São Roque. Santa Casa da Misericórdia de  
Lisboa / Museu de São Roque, inv. Pin. 98. SCML/MSR/Júlio Marques.



os guerreiros, ferreiros, lavadores de roupa (mainatos), almocreves e lavradores<sup>78</sup>. No extremo desse lado, um casal destaca-se pelas cores luminosas contrastantes com o fundo escuro. Ele apresenta-se de turbante e vestes brancas e ela de sari verde e dourado. Ambos parecem debater a cena. À esquerda, um grupo de canaris ajoelha-se perante o santo. Uma mulher mais rica, de sari decorado, permanece imóvel e desvia o olhar. À frente dela, ajoelham-se outras duas mulheres, uma delas de sari branco com listas azuis volta-se para esta mulher rica abrindo os braços, pedindo-lhe clemência sem resultados. O sari branco e azul foi adotado no século xx pela Congregação das Missionárias da Caridade, fundada por Madre Teresa de Calcutá (1910-1997), por ser o usado pelas mulheres mais pobres.

Mais que um milagre específico do santo, o quadro evoca pois a ressurreição, como mensagem do Cristianismo dirigido às classes mais baixas pelos missionários, criticando a falta de assistência dos mais ricos aos mais pobres. Provavelmente, esperava-se que seriam os canaris (os mais pobres) a estarem mais descontentes com a falta de respostas sociais do Hinduísmo, da crença na Reencarnação e do sistema de castas que os mantinha em condições sociais inferiores sem perspectiva de progressão na vida presente. Ao invés, o Cristianismo e a Ressurreição apresentavam a garantia de uma justiça baseada nas ações e aplicada após a morte, onde o pobre triunfa sobre o rico. Tal como aconteceu no Império Romano, o Cristianismo pretendia apresentar-se como uma religião de libertação dos oprimidos, pensando-se que seria esta a via para a sua rápida expansão no sub-contidente indiano.

Segue-se a tela *São Francisco Xavier celebrando o culto na Igreja de São Paulo de Goa* [fig. 6], onde se mostra o santo, paramentado, a celebrar a missa num altar onde está um painel representando São Paulo. O momento é o da Consagração, quando a hóstia se converte em Corpo e Sangue de Deus e, como tal, o momento mais importante da missa. A composição baseia-se numa gravura publicada em 1609 da vida de Santo Inácio de Loyola<sup>79</sup>, e introduziu alterações importan-

<sup>78</sup> Cf. Roma, Biblioteca Casanetense, cód. n.º 1889, fls. 61-62, 65-66, 71-74 e 104-105.

<sup>79</sup> Cf. Peter Paul Rubens – *Vita Beati P. Ignatii Loiolae*. Roma: [s.n.], 1609, n.º 41.



tes, para além da representação do painel que teve por objetivo fazer associar a uma determinada igreja goesa. Em primeiro lugar, o santo apresenta-se ajoelhado, de frente para a assembleia e de costas para o altar, contrariando o ritual romano tridentino (e mais próximo ao que seria o ritual saído do concílio de Vaticano II). Depois, os portugueses, com as respetivas capas de irmandade, levantam o tapete para que, caso alguma partícula do Corpo de Deus caia, não toque no chão. Do lado direito, dois portugueses reinóis elevam os braços em sinal de admiração, espantados pela alteração do ritual romano, mas à esquerda um grupo de três mulheres indianas assistem com veneração, cumprindo assim o propósito do santo. Representam as três idades da vida: infância na criança ao colo, idade adulta na mulher que a segura e velhice na idosa com a cabeça coberta.

Mais que um milagre ou um episódio da vida do santo, o quadro parece afirmar que a alteração do ritual romano é aceitável desde que não contrarie os dogmas da Igreja e seja melhor entendível pelas comunidades locais, aspeto fundamental à luz da estratégia de acomodação advogada pelos jesuítas.

A nona tela mostra-nos um dos mais populares milagres do santo: **São Francisco Xavier dulcificando a água do mar**. Estando o barco em que viajava parado no mar, sem vento nem correntes, faltou a água potável levando ao pânico a bordo. O santo pediu então que recolhessem a água do mar em vasilhas de louça, abençoou-a e transformou-a em doce, salvando toda a tripulação<sup>80</sup>.

O quadro altera a narrativa para uma composição mais dramática. Ao centro, o santo é descido e com um toque do seu pé transformou a água salgada em doce. A embarcação é representada de lado, com grande cuidado nos pormenores técnicos, como as cordas. À sua esquerda um homem recolhe num vaso de porcelana chinesa água para saciar os companheiros. Do lado de fora do barco, seguros às cordas, vemos dois pilotos. O da esquerda com vestido amarelo e barrete vermelho é um chinês, assim representado pelos portugueses no século XVI<sup>81</sup>. O da direita, é um malabar. Dentro do barco vemos três grupos, mais uma vez reafirmando a segregação racial vigente. À direita, «no chapitéu muita gente com barretes vermelhos que os nossos naquele tempo costumavam muito trazer quando andavam de armada, pelo que assentámos que eram portugueses»<sup>82</sup>, os quais, de forma passiva, assistem à cena. Um deles, em pé, com um balde na mão detém-se, olhando para os seus companheiros. No lado oposto, igualmente passivos mas mais curiosos vemos as outras etnias: persas

<sup>80</sup> Cf. Francisco de Sousa – *op. cit.*, pp. 610-612.

<sup>81</sup> Cf. Roma, Biblioteca Casanetense, cód. n.º 1889, fl. 140.

<sup>82</sup> Cf. Fernão Mendes Pinto – *Peregrinação*, 3.ª ed., vol. 1. Mem-Martins: Publicações Europa América, 1988, p. 161.

FIG. 6 André Reinoso (c. 1590-pós 1650),  
*São Francisco Xavier celebrando o culto na Igreja de São Paulo de Goa*, óleo sobre tela, 1619.  
Lisboa, sacristia da igreja de São Roque. Santa Casa da Misericórdia de Lisboa/Museu de São Roque, inv. Pin. 99. SCML/MSR/Júlio Marques.

de Ormuz, suaflis de Mombaça, etc. Ao centro, porém, vemos um grupo mais ativo, em que as diferenças culturais se atenuam. Dois homens amparados são assistidos. Um é português e o outro indiano, pelo que a prioridade da assistência foi dada pela necessidade e não pela etnia ou classe social. O homem indiano é assistido por um português e por um muçulmano. Em último plano, um homem oriental de turbante sacia a sua sede, enquanto outro agradece aos céus. Por de trás deles, dois rostos fitam o observador. De faces bem marcadas, aparentam ser retratos. Mais uma vez, mais que a narrativa de um milagre, parece haver subjacente um manifesto político e ideológico: a assistência deve ser dada a quem mais precisa dela, sem ter em atenção classes ou etnias, e os homens devem-se tratar como irmãos, mensagem que já vimos estar presente noutra quadro deste ciclo.

A décima pintura representa a **Tentação de São Francisco Xavier pelos Demónios**, a qual pretende evocar as dúvidas que assolam, frequentemente, a vida dos santos. Francisco Xavier está sozinho ajoelhado em frente a um altar onde figura uma Virgem Maria com o Menino Jesus. No lado direito do quadro, marcado pelas trevas e escuridão, três demónios seguram o santo por um braço e agridem-no com bastões. Este negligencia os maus tratos e volta-se para a imagem, pedindo-lhe ajuda, onde figura a luz, iluminada por uma lâmpada suspensa. Há assim uma dialética claro/escuro que é associada à Virgem Maria/Demónios. Este tenebrismo presente é bastante precoce e vanguardista, não só para a pintura portuguesa, mas também europeia. Caravaggio morreu em 1610 e a sua estética só seria aceite vinte anos depois.

A posição do santo foi associada às composições de São Francisco de Assis da autoria de Federico Barocci (1526-1612) copiadas pelos Carraci e difundidas pelas gravuras de Cornelius Cort (1533-1578)<sup>83</sup>. Os três demónios parecem ter sido inspirados na gravura da vida de Santo Inácio de Loyola (1609)<sup>84</sup>.

Segue-se **São Francisco Xavier abençoando os soldados portugueses antes de batalha naval**, que poderá representar a ajuda espiritual que prestou a portugueses e castelhanos na armada de Fernão de Sousa de Távora<sup>85</sup>. Em primeiro plano vemos São Francisco Xavier que segura um crucifixo que o dá a beijar ao comandante supremo militar, identificável pelo bastão. Outros militares beijam os pés e o sobrepeliz do santo. Atrás, um grupo de soldados envergando bestas e uma bandeira vermelha aguarda o momento do embarque. Um soldado coloca uma prancha no bote onde figura apenas um barqueiro, evocando Caronte, a figura mitológica que levava as almas dos recém-mortos para o Hades, lembrando que muitos dos soldados que partiam para a batalha não regressariam vivos. Em segundo plano vemos

---

<sup>83</sup> Cf. Vítor Serrão – *op. cit.*, 2006b, p. 76.

<sup>84</sup> Cf. Peter Paul Rubens – *op. cit.*, n.º 67.

<sup>85</sup> Cf. João de Lucena – *op. cit.*, vol. 2, pp. 11-16.

diversos soldados a carregar os botes em direção à armada que espera e por fim, no fundo, uma cena de batalha naval já com diversos navios a arder.

Mais que a representação de uma determinada batalha, esta pintura parece ser um instrumento de formação aos jovens missionários jesuítas, alertando-os para a importância dos militares na manutenção do Estado Português da Índia e no cuidado que os jesuítas deveriam ter em mantê-los do seu lado, dando-lhes conforto espiritual, e não os ostracizar pela sua conduta bélica.

**O milagre do reaparecimento do menino** {fig. 4} representa o caso de um menino de cinco anos, filho de um marinheiro mourisco, que caiu ao mar e apesar dos esforços do pai, perdeu-se. O pai esteve vários dias a chorar a perda e São Francisco Xavier, prometeu-lhe que a criança reaparecia ao fim de seis dias do seu desaparecimento, se o pai se convertesse à Fé cristã, o que aconteceu<sup>86</sup>. A lenda diz que a criança apareceu dentro do barco, mas a composição mostra-nos a ser descoberta no mar, a boiar numa tábua.

O quadro representa, pois, as três cenas na mesma composição, totalmente dentro do barco representado com grande cuidado nos pormenores técnicos. À esquerda vemos o menino a cair ao mar perante o pânico do pai que é representado com camisola vermelha. Ao lado, um português de barrete encarnado testemunha a situação. Depois, ao centro, São Francisco Xavier, elevando o dedo indicador, faz a profecia do reaparecimento da criança perante o pai e outras testemunhas. Por fim, a criança reaparece a boiar sobre uma tábua sendo descoberta pelos marinheiros. A identificação anteriormente considerada de *São Francisco Xavier evitando o naufrágio da nau de Diogo Gomes* está incorreta pois não teve em consideração a representação do menino caído no mar e a boiar na tábua, tendo Gabriela Torres Olleta identificado a cena corretamente<sup>87</sup>. Esta é uma lenda goesa, ainda hoje viva, que não foi muito considerada pela Igreja de Roma no relato oficial da vida do santo.

Provavelmente, **São Francisco Xavier e o milagre do caranguejo** é um dos episódios mais representados na vida do santo. Mostra-nos a lenda<sup>88</sup> segundo a qual o santo perdeu o seu crucifixo numa tempestade e, já em terra, na Ilha Veranula, nas Molucas, um caranguejo se aproximou dele com o mesmo crucifixo seguro nas pinças para o devolver. A cena é, iconograficamente muito simples. O santo, em pé, recebe a oferta do caranguejo que caminha na praia. Vários habitantes autóctones testemunham a cena, mas um segundo jesuíta, um tal Fausto Rodrigues, natural de Viana de Alvito, de joelhos e de braços abertos, testemunhou o milagre, garantindo assim a sua aceitação pela Igreja de Roma. Em segundo plano, vemos

---

<sup>86</sup> Cf. Francisco de Sousa – *op. cit.*, pp. 612-613.

<sup>87</sup> Cf. Maria Gabriela Torres Olleta – *op. cit.*, p. 194.

<sup>88</sup> Cf. Francisco de Sousa – *op. cit.*, pp. 370-371.



**FIG. 7** André Reinoso (c. 1590-pós 1650),  
*O milagre do reaparecimento do menino*,  
óleo sobre tela, 1619.  
Lisboa, sacristia da igreja de São Roque. Santa Casa da Misericórdia de  
Lisboa / Museu de São Roque, inv. Pin. 103. SCML/MSR/Júlio Marques.

a cena que antecedeu o milagre. Um barco balouça na tormenta e o santo, vestido de preto, deixa cair ao mar o crucifixo. O fenómeno descrito seria mais importante para uma religiosidade asiática do que europeia, demonstrando que as forças da natureza estavam a favor do trabalho de Evangelização de Francisco Xavier.

A tela ***Destruição da Cidade de Tolo*** representa novo milagre do santo com grande importância em contexto oriental. A cena foi confundida pelos autores citados com o episódio narrado na sexta tela, mas a destruição de uma cidade muçulmana com fogo vindo do céu, confirma o milagre. Gabriela Torres Olleta já havia identificado corretamente a cena<sup>89</sup>. Na cidade de Tolo, na Ilha de Morotai, nas Molucas, apesar das muitas conversões, o rei local mantinha-se muçulmano e perseguia os cristãos. A armada portuguesa decidiu fazer uma incursão militar. São Francisco Xavier pôs-se a rezar e um vulcão entrou em erupção desbaratando o exército muçulmano, ficando os portugueses livres para conquistar a cidade<sup>90</sup>.

O santo é representado de joelhos, com o breviário no chão, a evocar os Céus. O céu escuro e espesso deixa cair línguas de fogo que se confundem com as bandeiras vermelhas do inimigo. Muitos jazem no chão, por entre os escombros. Outros fogem. À esquerda a armada portuguesa aproxima-se sem lançar qualquer tiro.

Já no Japão, São Francisco Xavier empreendeu a ***Caminhada entre Yamaguchi e Miyaco***, onde se localizava a corte, com vista a avaliar se o Japão seria facilmente convertido ao Cristianismo. Fez o longo e difícil caminho sempre a pé, descalço e sob um rigoroso inverno<sup>91</sup>. A jornada é considerada como um exemplo de sacrifício e aspereza do santo com vista ao propósito da sua missão. Está assim incorreta a associação desta tela à *Viagem de São Francisco Xavier para Cogoxima*.

Em primeiro plano vemos o santo a andar, de passada larga, descalço, com um bordão de caminheiro e um alforge sobre os ombros. Interpela o guia japonês que segue à frente a cavalo, para andar mais depressa. Da sua boca saem as palavras «mais, mais». O fundo de paisagem não nos mostra um inverno no Japão, mas uma paisagem primaveril da Europa. Adiante no caminho outro grupo atravessa uma ponte sobre um rio. Ao canto, um pastor toca flauta junto um rebanho de ovelhas evocando um ambiente campestre.

São Francisco Xavier refere-nos em carta autógrafa<sup>92</sup> que em Miyaco (a atual Quioto) não foi recebido pelo imperador, e devido à guerra civil que grassava no Japão e ao facto do

---

<sup>89</sup> Cf. Maria Gabriela Torres Olleta – *op. cit.*, p. 188.

<sup>90</sup> Cf. João de Lucena – *op. cit.*, vol. 2, pp. 50-56.

<sup>91</sup> Cf. Francisco de Sousa – *op. cit.*, pp. 524-525. Liam Matthew Brockley – «Books and Martyrs: Example and Imitation in Europe and Japan, 1597-1650». *The Catholic Historical Review*, vol. 103, n.º 2, abr. 2017, p. 213.

<sup>92</sup> Cf. São Francisco Xavier – *op. cit.*, pp. 558-561.



**FIG. 8** André Reinoso (c. 1590-pós 1650),  
*São Francisco Xavier pregando em Yamaguchi*,  
 óleo sobre tela, 1619.  
 Lisboa, sacristia da igreja de São Roque. Santa Casa da Misericórdia de  
 Lisboa/Museu de São Roque, inv. Pin. 107. SCML/MSR/Júlio Marques.

imperador não ter grande autoridade, regressou a Yamaguchi, onde conseguiu que o senhor local lhes desse licença para pregar a fé cristã. Este também lhes atribuiu um edifício onde vinham muitos religiosos japoneses assistir às pregações e havia sempre muitas discussões teológicas. O poder de argumentação de Francisco Xavier levou a que muitos dos japoneses que vinham assistir às discussões se convertessem à fé cristã, incluindo fidalgos locais, porque os sacerdotes japoneses, os «bonzos», não tinham resposta para dar aos cristãos europeus.

O décimo sexto quadro [fig. 8] representa assim *São Francisco Xavier pregando em Yamaguchi* não na corte do príncipe, como se referiu, mas numa «academia» onde decorria a apresentação pública da doutrina cristã e a sua discussão, o que se revelou como um método

**FIG. 9** André Reinoso (c. 1590-pós 1650),  
*Ressurreição da filha única de um nobre japonês*,  
 óleo sobre tela, 1619.  
 Lisboa, sacristia da igreja de São Roque. Santa Casa da Misericórdia de  
 Lisboa/Museu de São Roque, inv. Pin. 108. SCML/MSR/Júlio Marques.



de conversão com bastante sucesso no Japão. São Francisco Xavier, iluminado pela pomba do Espírito Santo discursa numa assembleia de nobres japoneses, que discutem entre si. O diálogo é assistido por vários espectadores. A composição parece ser inspirada numa *Última Ceia*.

Segundo uma tradição posterior<sup>93</sup>, o milagre atribuído a São Francisco Xavier no Japão que angariou o maior número de conversões foi o da **Ressurreição da filha única de um nobre japonês**, homem muito rico e influente. A composição {fig. 9} deverá ser baseada, mais uma vez, na *Ressurreição de Lázaro*. São Francisco Xavier, em pé, abençoa a jovem rapariga que se ergue do seu esquife, ainda com as cores pálidas e mãos postas em oração. À sua volta, vários homens verificam o caso, entre os quais o velho pai de barbas brancas e calva. Não se trata da «cura de um enfermo», como até aqui se interpretou, mas sim da ressurreição específica de uma jovem rapariga que permitiu o acesso dos jesuítas ao círculo do poder local.

Tal como na sétima tela do conjunto, a atribuição de um milagre de ressurreição a São Francisco Xavier pretende conferir-lhe um estatuto de «quase-Jesus Cristo», havendo porém uma diferença ideológica fundamental dirigida aos jovens missionários que em Lisboa vissem estes quadros. Se na Índia, a explicação do mistério da ressurreição deveria ser dirigida às classes mais baixas, no Japão esse mesmo dogma deveria ser dirigido às classes superiores, entendendo-se que haveria, assim, uma maior probabilidade de sucesso do Cristianismo no Japão.

A décima oitava tela não representa o *Naufrágio do navio de São Francisco Xavier na viagem de regresso do Japão para a China* mas sim **A bênção da nau Santa Cruz**, um episódio narrado pelo padre Francisco de Sousa<sup>94</sup> com óbvias implicações económicas no culto do santo. Estando São Francisco Xavier em Sanchuão, partiu na nau Santa Cruz, propriedade de Diogo Pereira, para Malaca. Poucos dias depois da partida, um violento tufão deixou a nau à deriva, levando ao desespero de todos os marinheiros e passageiros que não tiveram outra opção se não pedir ao santo que os salvasse. O santo olha para os céus e proclama a profecia: a nau Santa Cruz não se iria desfazer naquele dia nem noutro dia senão apenas no lugar onde tinha sido feita. O tufão mudou de rumo e a nau salvou-se. A história da bênção do santo à nau divulgou-se por todo o Oriente e sempre que a nau Santa Cruz entrava num porto era sempre recebida com grande festa e apelidada «a nau do santo». Os mercadores pagavam avultadas verbas para que as suas mercadorias viajassem nela pois tinham a garantia que não se afundaria. Era carregada muito para além do limite e trinta anos depois da morte do santo, a nau «já decrépita, carcomida e tão fraca que mal se podia ter em cima da água»<sup>95</sup> ainda era carregada

---

<sup>93</sup> Cf. Francisco de Sousa — *op. cit.*, pp. 514-515.

<sup>94</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 85-88.

<sup>95</sup> Cf. *Ibidem*, p. 86.

até ao máximo como se fosse nova, fazendo inúmeras viagens e entrando em várias batalhas, sendo finalmente destruída em Cochim, no estaleiro onde fora feita.

A tela baseia-se na composição do *Milagre de Cristo no Mar da Galileia*<sup>96</sup> e faz, mais uma vez, a equiparação entre São Francisco Xavier e o próprio Jesus Cristo. A composição mostra-nos um barco cuidadosamente retratado sob o ponto de vista técnico. As velas estão rotas e desgovernadas pelo vento. Vários marinheiros, em azáfama, tentam manipular as cordas para governar o barco. Alguns pedem clemência ao santo e aos Céus e outro, em primeiro plano com a camisola escarlate, leva as mãos ao rosto em sinal de desespero e sem esperança. O santo olha para o céu e de braços abertos pede clemência. Em segundo plano, vemos o santo e a tripulação a salvo num bote.

Numa Ásia onde as trocas comerciais eram fundamentais, possuir uma nau «abençoada» que daria garantias de nunca se perder era uma mais-valia imensa que os jesuítas quiseram capitalizar. A bênção de São Francisco Xavier daria, assim, garantias de segurança acrescidas às naus da carreira das Índias, sendo por isso o santo considerado, também protetor das viagens comerciais.

A *Morte de São Francisco Xavier na Ilha de Sanchuão* representa o último momento da vida do santo sem conseguir penetrar na China continental e morrer pela Fé<sup>97</sup>. Xavier expira recostado numa pobre cabana, agarrado ao crucifixo e na companhia do seu breviário. Olha para o céu onde vê Jesus ressuscitado e a Virgem Maria, lado a lado, envoltos numa glória de anjos. As suas últimas palavras saem-lhe dos lábios: «Jesus, Maria». Dois companheiros dirigem-se para a praia onde um bote está prestes a partir para uma nau que está ao largo. O momento da morte de um santo, o momento em que larga o mundo terreno e ingressa na esfera transcendente é sempre importante. Note-se, porém, que a Francisco Xavier não morreu em martírio mas às portas de um imenso império que não logrou evangelizar. Este trabalho iniciado mas inacabado será sempre a pedra de mote para os missionários jesuítas que conseguirão, ao longo do século XVII penetrar na China.

A última tela {fig. 10} - *A Adoração do Corpo de São Francisco Xavier em Goa* - é, sob ponto de vista artístico, mais arcaica e inferior ao trabalho de André Reinoso, sendo considerada uma das primeiras telas do conjunto da autoria, provavelmente do seu mestre, Simão Rodrigues (c. 1560-1629) e de um seu colaborador<sup>98</sup>. Todavia, o seu conteúdo iconológico não

---

<sup>96</sup> Veja-se as gravuras de Gerard de Jode de 1585 (Londres, British Museum, inv.º 1968.1018.1.251), Maarten de Vos (Londres, British Museum, inv.º 1989, U.890) e de Adriaen Collaert em 1593 (Cf. Jeronimo Nadal – *Evangelicae Historiae Imagines*. Antuérpia: [s.n.], 1593, n.º 29).

<sup>97</sup> Cf. Francisco de Sousa – *op. cit.*, pp. 627-630.

<sup>98</sup> Cf. Vítor Serrão – *op. cit.*, 2006b, p. 102.

é de todo inferior às mais complexas telas do conjunto, levando a concluir que terá sido concebido pelo mesmo autor jesuíta, singular ou coletivo. Em primeiro plano vemos o corpo do santo numa eça de três degraus, ornamentada com vários castiçais. Não está num altar nem possui qualquer estrutura que o proteja, revelando um estágio muito inicial no seu culto e veneração, comprovado pelo facto do corpo ostentar ainda os dois braços, anterior portanto à extração ordenada pelo Papa em 1624. O corpo está paramentado com uma casula e um dos braços segura um cálice com uma hóstia. A tonalidade da pele do santo comprova que está morto.

Em primeiro plano vemos dois fidalgos de joelhos agradecidos ao santo. O da esquerda, de barbas brancas, tira o chapéu e segura um pequeno crucifixo de madeira e um rosário. São relíquias de contato, que tocam no corpo e às quais se atribuem benesses. O da direita, de braços abertos, e chapéu no chão, agradece ao santo ter largado as muletas que jazem no chão. O santo depois de morto opera milagres na comunidade goesa e isso será fundamental para a instalação e manutenção do seu culto, ainda hoje.

À cabeceira do santo, numa posição que revela afetividade e dedicação, está um grupo de indivíduos. Vestidos à ocidental, a cor da pele mais escura revela que são goeses, pelo que temos nesta representação a certidão de nascimento de uma nova comunidade resultante do encontro da Índia com Portugal. Depois destes, observamos o vice-rei, ajoelhado e com a mão no peito em sinal de devoção. De facto, os vice-reis da Índia foram os principais promotores da beatificação de Francisco Xavier porque percebiam da importância que este santo tinha para as comunidades locais e para a sustentação do poder político português naquela região. Ao patrocinar o culto xaveriano, o poder político mantinha os goeses fiéis à coroa portuguesa. Mais atrás, vemos os portugueses do reino (os reinóis), fidalgos e soldados que se admiravam deste novo culto. Mantinham mais distância relativamente a este culto, mas aceitavam-no e reconheciam-no muito pelo exemplo do vice-rei. Por fim, representados fora do espaço do templo onde se venerava Francisco Xavier «passam ao largo» vários sacerdotes paramentados e acólitos. Representam a Igreja institucional que mantinha a maior reserva na aceitação deste culto.

**FIG. 10** Simão Rodrigues (c. 1560-1629) e colaborador,  
*A Adoração do Corpo de São Francisco Xavier em Goa*,  
óleo sobre tela, 1619.

Lisboa, sacristia da igreja de São Roque. Santa Casa da Misericórdia de Lisboa / Museu de São Roque, inv. Pin. 111. SCML/MSR/Júlio Marques.



### **3. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O ciclo pictórico da sacristia de São Roque influenciou diversas obras de arte portuguesas de iconografia xaveriana<sup>99</sup> mesmo que de qualidade inferior e negligenciando os conteúdos iconológicos que estão presentes no conjunto lisboeta. Mais interessante é a influência que o ciclo aparenta ter tido na pintura espanhola posterior, o que pode justificar-se pela referida visita de D. Filipe II e da sua corte a Lisboa, em 1619, e ali, à casa professa jesuíta e ao seu ciclo pictórico acabado de pintar. As suas propostas inovadoras parecem ter sido aprendidas se não pelo rei pelo menos por alguns cortesãos que levaram a que algumas das suas composições e mesmo conteúdos iconológicos inovadores apareçam em pinturas posteriores. Embora estas pontes se afigurem abusivas e não signifiquem uma influência direta, pelo menos comprovam que o conjunto de Lisboa ombreia e antecipa mesmo muitas das propostas da melhor pintura do *Siglo d'Oro*.

Em 1645-6, Bartolomé Murillo (1617-1682) pintou *São Gil perante o Papa*. Aqui se reconhece, à esquerda, a mesma composição que aparece na primeira pintura de André Reinoso: o Papa ao centro, ladeado por dois cardeais, com os pés sobre um tapete persa e coberto por um baldaquino. Como vimos, esta composição mais equilibrada foi uma inovação do pintor português face às gravuras publicadas da vida de Santo Inácio que colocavam os cardeais de forma desequilibrada. A posição de São Gil é, porém, totalmente antagónica à de Francisco Xavier. Se este último se ajoelha e repete a posição da Virgem Maria na Anunciação, São Frei Gil apresenta-se altivo, quase insolente perante o Papa. A escolha pelo contrário não é casual pois manifesta o conhecimento da proposta original, invertendo-a.

Um processo semelhante passou-se com a gravura aberta em 1647 por Pedro de Villafranca (1615-1684) representando *São Pedro Arbués*. O santo é agarrado por trás por dois bandidos que o agridem, optando por voltar-se para o altar. Bartolomé Murillo, mais uma vez, copiou esta gravura em 1664 onde para além da composição, repete o sistema de claro/escuro proposto por Reinoso.

Mas a tela espanhola onde encontramos maiores afinidades é aquela que Juan Bautista Maino (1581-1649) executou para o *Salón de los Reynos* em 1634-5. Já Vítor Serrão havia encontrado aproximações entre os dois pintores<sup>100</sup>. O tema evoca Portugal: a *Recuperação da Baía de Todos-os-Santos*.

---


<sup>99</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 53-57.

<sup>100</sup> Cf. *Ibidem*, p. 33.

Em primeiro lugar vemos uma divisão em planos que, mais que uma narrativa, possuem, tal como em Reinoso, uma forte componente crítica. Em primeiro plano não está a heroica vitória militar ou a aclamação do rei pela nobreza, mas sim o sofrimento causado pela guerra. Um homem ferido é assistido por outro que lhe segura a cabeça e por uma mulher que limpa o peito, tudo isto perante a passividade de um português identificado pelo carapuço vermelho que observa a cena sem nada fazer. Esta mesma composição da assistência emergente perante a passividade do outro aparece na tela de Reinoso, *São Francisco Xavier dulcificando a água do mar*.

A representação da cena de batalha em três tempos - embarque na praia, navegação e combate naval com fumo e fogo – aparece também em Reinoso na tela do santo com os soldados. Também os dois homens que discutem a cena que se passa à sua frente é recorrente em Reinoso, aparecendo duas vezes no ciclo. E por fim, a figura vertical, com as mãos postas na cara em sinal de consternação que em Maino é uma criança aparece na quarta tela de Reinoso no homem vestido de branco.

O ciclo da sacristia da igreja de São Roque da autoria de André Reinoso e do coletivo jesuíta que concebeu os conteúdos pode ser considerado como uma das melhores e mais fundamentais obras de arte portuguesa do século xvii. Contribui para isto, o facto do ciclo manifestar preocupações políticas e sociais enquadráveis no seu tempo, no espaço e na comunidade jesuíta; transmitir ideais intemporais como a justiça e a igualdade entre os homens; ter sido inovador no seu conteúdo iconográfico e iconológico; ter servido de base a outras obras de arte; ter sido um instrumento de formação dos novos missionários jesuítas que partiam para o Oriente; ter sido um instrumento que promoveu o entendimento das novas comunidades mestiças que surgiam no espaço colonial português; ter sido um instrumento que promoveu a tolerância ao mesmo tempo que manifestou o orgulho pelo passado e pelas conquistas portuguesas. Por todos estes motivos, mais que um manifesto de propaganda com vista à canonização do santo, o ciclo pictórico de São Francisco Xavier é um manifesto da ideologia da Companhia de Jesus e do seu entendimento sobre qual deveria ser o papel de Portugal no mundo.



**TOTO MICAT ORBE.  
EMBLEMAS DO SOL PARA  
SÃO FRANCISCO XAVIER,  
NA IGREJA DO ESPÍRITO SANTO,  
EM ÉVORA**

**PAULO DE CAMPOS PINTO\***

**RESUMO** Este texto traça as principais linhas de interpretação iconológica do conjunto de emblemas da capela de São Francisco Xavier, na igreja do Espírito Santo, em Évora. Encomendado em 1684 pela Irmandade de São Francisco Xavier, sita nesta mesma igreja, este acervo de 30 emblemas esculpidos em talha dourada e policromada constitui um raro exemplar de iconografia emblemática, dedicada a São Francisco Xavier, desenhando uma interpelante catequese das suas virtudes, a partir de emblemas solares como correspondentes das suas qualidades e ações modelares.

**PALAVRAS-CHAVE** São Francisco Xavier; Emblemática; Filippo Picinelli; Sol; Iconografia; Igreja do Espírito Santo; Évora

\* Centro de Estudos de Comunicação e Cultura, Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa. [pcpinto@fch.lisboa.ucp.pt](mailto:pcpinto@fch.lisboa.ucp.pt).



Cornelis Galle I (1576-1650),  
*Toto Micat Orbe (Brilha sobre todo  
o mundo)*, pormenor do frontispício,  
gravura sobre papel, publicada em  
Johannes Bolland – *Imago Primi  
Saeculi Societatis Iesu*. Antuérpia:  
Officina Plantiniana, 1640.

Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal,  
inv. RES 3073 A, frontispício.

---

Em Évora, na igreja do Espírito Santo, encontramos dois magníficos testemunhos da fecunda atividade da Companhia de Jesus em ligação à emblemática. As capelas de São Francisco Xavier e de Santo Inácio de Loyola afirmam-se como verdadeiras obras primas da emblemática produzida em Portugal, oferecendo, cada uma delas, um vasto programa decorativo, composto por 30 emblemas que configuram um discurso homogéneo e coeso para celebrar os seus santos patronos. Deixamos, nas linhas que se seguem, um primeiro contributo para a interpretação do programa iconográfico da capela de São Francisco Xavier, em animação das comemorações do IV centenário da sua beatificação, que a Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, a Revista *Brotéria* e o Instituto de História de Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, em boa hora promoveram. Se é certo que a ausência de estudos sobre este acervo e o mau estado de conservação de grande parte dos emblemas constituíram desafio e risco para a investigação, não é menos certo também absolverem o seu carácter ensaístico e as lacunas que ainda comporta.

## 1. NOTA SOBRE A ENCOMENDA

Os dados recentemente recolhidos em documentos notariais de Évora, por Sílvia Ferreira e Maria João Pereira Coutinho, permitem hoje situar a encomenda da talha e do douramento da capela de São Francisco Xavier da igreja do Espírito Santo, de Évora [fig. 1]. De acordo com a informação coligida e gentilmente cedida pelas investigadoras, sabemos que esta capela teve uma anterior invocação, a de São Bernardo<sup>1</sup>, e foi a Irmandade de São Francisco Xavier que veio a encomendar a obra fino-seiscentista ainda hoje disponível à nossa admiração. Esta irmandade foi instituída no ano de 1664, integrando mais de 270 irmãos, segundo Fausto Sanches Martins, e, entre estes, «a gente mais ilustre da cidade»<sup>2</sup>.

Em novembro de 1684, precisamente duas décadas após a data da sua própria criação, a Irmandade de São Francisco Xavier encomenda o entalhe da capela a Francisco Machado e, sete anos depois, em agosto de 1691, a mesma irmandade contrata o douramento da talha a João do Touro e Diogo Rodrigues. Mas será somente entre 1723 e 1725 que o padre reitor do colégio dos jesuítas de Évora, Francisco Gomes, lançará, na *Folha de Receyta e Despesa do Collegio de Evora*, o registo do pagamento do douramento do retábulo da capela, liquidado pela quantia de 460.000 réis<sup>3</sup>, pelo que deduzimos estar concluída a empreitada nesta data.



FIG. 1 Vista da capela de São Francisco Xavier na igreja do Espírito Santo em Évora. Fotografia do autor.

<sup>1</sup> Padre António Franco – *Ano Santo da Companhia de Jesus em Portugal*. Porto: Biblioteca do Apostolado da Imprensa Editora, 1930. *Idem* – *Évora Ilustrada (Extraída da obra do mesmo nome do Pe. Manuel Fialho)*. Évora: Edições Nazareth, 1945, pp. 251-252.

<sup>2</sup> ARSI – Lusitania 54, fl. 87v; cit. por Fausto Sanches Martins – *A Arquitectura dos Primeiros Colégios Jesuítas de Portugal: 1542-1759, Cronologia, Artistas, Espaços*. Tese de Doutoramento em História da Arte. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vol. 1, 1994, p. 266.

<sup>3</sup> ARSI – Lusitania 81-I, fls. 506-507; cit. por Fausto Sanches Martins – *op. cit.*, vol. 1, 1994, pp. 290-291.

## 2. UMA HOMENAGEM EM EMBLEMAS

Ao longo do século xvii – período em que foi beatificado (1619) e canonizado (1622) –, várias foram as obras que deram a conhecer o Apóstolo das Índias e constituíram importantes fontes para a iconografia do santo. Além de fontes literárias já muito citadas, como os textos de Manuel Teixeira (1575-1579), Orazio Torsellini (1579), João de Lucena (1600), e da bula de canonização de São Francisco Xavier (1622), publicaram-se ainda obras ilustradas, de que é exemplo, entre outras, a conhecida série de 18 gravuras – com prodígios de São Francisco Xavier, segundo a decoração das cerimónias da canonização do Il Gesù, em Roma –, da autoria do ilustre matemático e gravador Valerius Regnartius (ativ. 1613-1650). Estas obras ilustradas forneceriam às artes o necessário repertório de imagens destinadas a incrementar o culto do santo e, como demonstraram Cristina Osswald, bem como os estudos sobre iconografia xaveriana, incluindo nas Américas, a sua enorme difusão, por todo o mundo católico, ajudou a viabilizar a verdadeira globalização do culto a Francisco Xavier. Assinalando esta ampla difusão da iconografia xaveriana, Cristina Osswald salienta que «Francisco Xavier foi o jesuíta mais representando pela arte católica posterior ao Concílio de Trento»<sup>4</sup>.

Não obstante a sua amplitude, note-se que a grande maioria destas obras ilustradas utilizaram uma retórica visual essencialmente hagiográfica, servindo-se das imagens como instrumentos auxiliares para dar a conhecer e homenagear a vida do santo, reproduzindo visualmente os principais momentos da sua história e das suas experiências sobrenaturais. Ora, desviando-se desta tradição hagiográfica, o vasto programa decorativo da capela de São Francisco, do colégio de Évora, apresenta, desde logo um dos motivos do seu maior interesse e originalidade, pelo recurso à emblemática, onde a simbólica do Sol se exprime enquanto correspondente de São Francisco Xavier. Sob a encomenda da Irmandade de São Francisco Xavier, a homenagem visual do seu patrono apresenta-se num conjunto de 30 emblemas, constituindo um discurso visual coerente, em modo programático, abrangendo praticamente todo o espaço da capela – teto e ilhargas, com exceção do altar.

Na capela de São Francisco Xavier, a opção pela emblemática adquire ainda especial interesse quando perspetivada como belo exemplar da aplicação do conceito de *imago*, entendido como construção imagética integrada na teoria do conhecimento, conceito esse amplamente defendido e cultivado pelos tratadistas da Companhia de Jesus, ao longo dos séculos xvii e xviii. Foi, sem dúvida, privilegiando o potencial comunicativo do elemento

---

<sup>4</sup> Maria Cristina Osswald – «São Francisco Xavier. Estratégias de constituição de um culto entre os séculos xvi e xviii». *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*, a. 7, n.ºs 13/14. 2008, pp. 327-342.

visual e da sua eficácia, que se idealizou a decoração da capela e se concebeu o seu vasto programa iconográfico em emblemas esculpidos na talha dourada, destacados por vivo cromatismo sobre fundo a ouro e emoldurados por belas cartelas de folhas de acanto, ladeadas por anjos meninos.

Enquadrando-se no âmbito do forte impulso de restauração das imagens, preconizado pela Reforma Católica, devemos também situar a conceção deste programa decorativo no seio do debate pós-tridentino sobre a teologia das imagens, que entendeu a emblemática como chave de leitura cristã, e deste modo impulsionou o seu desenvolvimento e a sua utilização na expressão artística para propagação da fé católica nos séculos posteriores ao Concílio de Trento (1545-1563). E, neste campo, ficaram-se a dever aos jesuítas, mais do que a qualquer outra ordem religiosa, os mais relevantes contributos, quer na teorização sobre as potencialidades da emblemática, quer na produção de emblemas, desde cedo com o objetivo de institucionalizar e propagar a identidade dos seus santos – mormente por ocasião das festas de beatificação e canonização –, mas também em ordem à expressão visual da espiritualidade inaciana, como atesta a prístina utilização de emblemas em associação aos *Exercícios Espirituais* e à ideia de «composição do lugar», já apontada por vários autores. Para além das várias edições de emblemas que obtiveram grande divulgação, tais como *Imago Primi Saeculi* (1609), *Pia Desideria* (1624), ou o *Principe Perfecto* (1642), entre muitas outras, sabemos que o estudo e a produção de emblemas foram fortemente estimulados nos colégios da Companhia – onde se expunham, nas chamadas *affixiones*<sup>5</sup> –, como forma de tornar compreensíveis o mistério e o complexo inerentes ao sobrenatural, e como exercício literário e método pedagógico destinado a desenvolver a eloquência nos estudantes, tal como prescrito no conhecido manual *Ratio Studiorum* (publicado, em várias edições, desde 1585).

Como exemplo cronologicamente mais próximo à campanha de obras da capela de Évora, atente-se à obra *La Philosophie des Images Enigmatiques* (1694), que constitui uma proposta verdadeiramente apologética da interpretação e criação de emblemas e enigmas, estruturada em formato de manual especificamente destinado aos estudantes dos colégios jesuítas. Além dos propósitos pedagógicos, que também incluem preceitos para evitar abusos, o seu autor, o jesuíta francês Claude-François Menestrier (1631-1705), discorre e sistematiza sobre o conceito de enigma e de figuras enigmáticas, a partir de emblemas, enigmas, hieróglifos, entre outros «símbolos enigmáticos», defendendo precisamente a ideia de que os emblemas devem constituir ensinamento posto em imagens, não só para os fiéis, como

---

<sup>5</sup> Luísa Ximenes Santos – *A palavra e a imagem: usos da emblemática na assistência portuguesa da Companhia de Jesus*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, 2015.

também para os próprios noviços e, mais do que um simples jogo do espírito, algo que reflita profunda erudição<sup>6</sup>.

Acerca da produção de emblemática específica pelos estudantes do colégio dos jesuítas de Évora, não temos notícias concretas. Contudo, chegam aos nossos dias informações assim como descrições de emblemas utilizados nas decorações efémeras de festejos e cortejos processionais, concretamente em honra de santos da Companhia. O recurso à emblemática em associação ao culto público dos santos jesuítas foi igualmente identificado<sup>7</sup> em vários relatos coevos aos festejos de beatificação e canonização dos santos da Companhia, ao longo do século xvii e inícios do século xviii, em vários locais do país, nomeadamente nas festividades de Évora organizadas pelo colégio dos jesuítas.

São exemplos os estudos de Torres Olleta (2009)<sup>8</sup> e de Santos (2015)<sup>9</sup>, ambos atestando a produção de emblemas em cerimónias de homenagem aos santos da Companhia de Jesus em várias cidades portuguesas para as festas de canonização de Estanislau Kostka (1550-1568) e de Luís Gonzaga (1568-1591); e, mais tarde, em 1741, produziram-se emblemas para a festa em honra da beatificação de João Francisco Régis (1597-1640), no âmbito de certame de 40 sessões literárias, ocorrido em julho sob a organização do padre jesuíta Manoel de Azevedo (1713-1796), professor de retórica na Universidade de Évora. À semelhança do que aconteceu em Évora, também Sílvia Ferreira e Maria João Pereira Coutinho documentam para Lisboa, concretamente no Seminário de São Patrício dos Irlandeses, notícias de «muitos Epigramas, & Emblemas que fizeram os alunos, em que mostrarão seu engenho, & sua devoção para com o Santo»<sup>10</sup>, desta feita por ocasião das festas de beatificação de São Francisco Xavier. Mais tarde, para a canonização de Santo Inácio e de São Francisco Xavier, «Tambem se armou a claustra com panos bordados da China sobre que estauão varios emblemas, & poesias mui elegantes, que os Seminaristas fizeram em loouor dos Sanctos»<sup>11</sup>.

Aliás, o mesmo fenómeno encontra-se documentado na vizinha Espanha, nas relações das festas de beatificação e canonização de São Francisco Xavier e de Santo Inácio de Loyola,

---

<sup>6</sup> Claude-Francois Menestrier – *La Philosophie des Images Enigmatiques* (...). Lião: Chez Jaques Lions, 1694, p. 157.

<sup>7</sup> Nomeadamente por Gabriela Torres Olleta, e, no presente livro, por Maria João Pereira Coutinho e Sílvia Ferreira.

<sup>8</sup> M. Gabriela Torres Olleta – *Redes Iconográficas: San Francisco Javier en la Cultura Visual del Barroco*. Navarra / Madrid / Frankfurt: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuet, 2009.

<sup>9</sup> Luísa Ximenes Santos – *op. cit.*.

<sup>10</sup> Diogo Marques Salgueiro – *Relaçam das Festas que a religiam da Companhia de Jesu fez em a cidade de Lisboa, na beatificaçam do beato P. Francisco de Xavier (...) em dezel[m]bro de 1620*. Lisboa: Impressas por João Rodriguez, 1620, pp. 55-56. Informação gentilmente cedida pelas investigadoras, a quem agradecemos.

<sup>11</sup> Jorge Cabral – *Relação Geral das Festas que fez a religião da Companhia de Jesus na Provincia de Portugal, na Canonização do Gloriosos Santo Inacio de Loyola seu fundador e São Francisco Xavier Apostolo da India Oriental no ano de 1622*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1622, s/p.

onde constam frequentes alusões a emblemas criados em certames e colégios da Companhia, em Salamanca (1610), Sevilha ou no Colégio Imperial de Madrid, em 1622. Inclusivamente, nestas últimas, o altar de São Francisco Xavier, de autor português, apresentou quadros com símbolos solares para homenagear o santo, juntamente com as armas portuguesas.

Assim, consideramos legítimo conjecturar idêntica possibilidade de origem do repertório de imagens dos emblemas da capela de São Francisco Xavier, mormente se tivermos em atenção que a maior parte dos emblemas, que ainda hoje observamos, foram integralmente colhidos nos emblemas mudos (sem ilustrações) – e na sua maior parte sem *descriptio* – da conhecida obra *Mondo Simbolico*, de Filippo Picinelli (1604-1678), nas suas várias edições desde a primeira, em língua italiana, de 1653. Esta obra certamente se tornou familiar aos estudantes e professores do colégio de Évora, uma vez que a ela se voltaria a recorrer para a decoração da capela de Santo Inácio, na mesma igreja.

Ancorando-se na tradição das fontes da emblemática em lugar das hagiografias, o programa iconográfico concebido para o elogio do seu patrono, na capela de São Francisco Xavier, evidencia a clara preferência por um discurso visual simbólico, erudito, seguindo um modelo de catequese espiritual assente na emblemática, cujo florescimento ao longo do século xvii ia sublinhando, do lado de teóricos como Picinelli, uma aceção predominantemente discursiva – de arte verbal, de catequese ou mesmo de pregação, privilegiando o «lema» –, em lugar da tradição mais visual da publicação de Andrea Alciato (1492-1550).

### 3. EMBLEMAS SOLARES COMO TEMA DO PROGRAMA DECORATIVO

Como lema argumentativo da catequese visual xaveriana, a irmandade encomendadora escolheu o Sol, que se apresenta em todos os emblemas da capela de Évora tomado como metáfora do divino e da sua ação. Elemento fortemente simbólico e interpelante, o símbolo do Sol foi um dos mais glosados símbolos cosmológicos, enquanto correspondente de Cristo, Maria e também dos santos. No século xvii, foi plasmado em atlas estelares, como o *Coelum Stellatum Christianum* (1627), de Julius Schiller (c. 1580-1627) – que cristianizou constelações pagãs, substituindo-as por figuras bíblicas –, e estudado pelo matemático e padre jesuíta espanhol José Zaragosa (1627-1678), na *Esphera en Común Celeste y Terráquica* (1675); e o próprio monograma da Companhia de Jesus, com os raios solares, surgiu desde a 1.ª edição dos *Exercícios Espirituais* (1679).

No que respeita à emblemática, o Sol foi um dos símbolos privilegiados na literatura jesuíta, tomando sentidos interpretativos políticos, religiosos e morais, e também apropriado para honrar as devoções e os santos da Companhia de Jesus. São disso exemplos: a obra *Delle Sacre Imprese* (1615-1635), de Paulo Aresi (1574-1644), dedicada ao fundador Santo Inácio de Loyola e publicada em sete volumes contendo vários emblemas com o Sol – concretamente, no livro V, o astro rei é associado em longa e erudita explanação à Virgem Maria<sup>12</sup>; a obra *Imago Primi Saeculi*, publicada em 1640, apresenta emblemas elaborados por jovens jesuítas do colégio de Antuérpia, onde não falta o sol resplandecente a iluminar diferentes cenas ou elementos naturais com carácter simbólico {fig. 2}; publicado no início da centúria seguinte, em 1701, o grande compêndio de emblemas, *Sive de Arte Symbolica*, da autoria do jesuíta Jacopo Boschio, reúne cerca de uma centena de emblemas solares, organizados categorialmente em Sol, Sol com Eclipse, Sol e o Zodíaco, Sol Ocidente, Sol Oriente, Sol Corona Cintus, Sol cum Duplici Iride, e Sol Seu Perelius.

Apesar de muito rara, a literatura emblemática portuguesa oferece-nos também um exemplar que elege precisamente o sol como motivo principal para homenagear São Bento (c. 480-c. 547). Trata-se de uma obra de João dos Prazeres (1648-1709), *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento*, publicada em dois volumes, entre 1683 (1.º volume) e 1690 (2.º volume). Coevos à campanha de obras da capela de Évora, os emblemas do Sol, de João dos Prazeres, não

---

<sup>12</sup> Paolo Aresi – *Delle Sacre Imprese do Monsig<sup>r</sup> Paolo Aresi vescovo di Tortona*, vols.4-6. Tortona: Pietro Gio. Canlenzano et Eliseu Viola Compagni, 1630, emblema CXXII.

deixam de configurar uma hagiografia emblemática, apesar de aí se persentirem intuítos mais políticos do que hagiográficos, como tem sido salientado nos vários estudos sobre esta obra<sup>13</sup>. Mas não parece ser este o caso da capela de São Francisco Xavier, embora, tal como acontece com São Bento, também aí o Sol não se fixou como atributo iconográfico de São Francisco Xavier, sendo mais comuns o crucifixo, a açucena, as vestes abertas junto ao peito, com ou sem o coração inflamado, o bordão de peregrino, ou o Menino Jesus nos braços. No entanto, importa lembrar que um dos maiores prodígios atribuídos ao santo, também relatado pelo padre Joseph Butron y Mochica SJ, no *Sacro Monte Parnaso* (1687), pode confortar uma particular ligação do santo taumaturgo ao Sol. Trata-se do milagre da detenção do Sol, durante um ocaso, para que continuasse a iluminar, com seus raios, o campo de uma batalha. Obediente, o Sol, permitiu com a sua luz a vitória e os seus raios foram como flechas contra os inimigos.

Seriam, contudo, o teatro religioso, a literatura devocional e poética e a própria emblemática a incentivar esta correspondência, também visualmente, titulando São Francisco Xavier de *Sol do Ocidente*? A pintura portuguesa parece tê-lo autorizado cerca de 1640, no conhecido retrato de São Francisco Xavier, da autoria de Manuel Henriques, onde o sol radiante ombreia com o nimbo radiante do santo, parecendo apresentar-se como seu atributo. Deixamos três notas sobre esta ligação, buscando linhas de enquadramento da escolha do astro rei para homenagear São Francisco na capela de Évora, que apresenta o Sol como constante em todos os 30 emblemas.



FIG. 2 *Respicit Astrorum Regem*, gravura sobre papel, publicada em Johannes Bolland – *Imago Primi Saeculi Societatis Iesu*. Antuérpia: Officina Plantiniana, 1640. Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, inv. RES 3073 A, p. 194.

<sup>13</sup> Ilda Soares Abreu – *Simbolismo e Ideário Político. A educação ideal para o príncipe ideal seiscentista em O Príncipe dos Patriarcas S. Bento, pelo M.R. Padre Pregador Geral da Corte e Cronista Mor da Congregação, Frei João dos Prazeres*. Lisboa: Estar Editora Lda, 2000. Ana Martínez – «Vidas ejemplares en emblemas (siglos XVI-XVII)». *Via Spiritus*, n.º 10, 2003, pp. 113-118. Filipa Medeiros – *Vtilus Illustriores Maneant. Simbologia, Tradição e originalidade do astro-rei nos emblemas de Frei João dos Prazeres*. In Ana Martínez Pereira; Inmaculada Osuna; Victor Infantes – *Palabras, Símbolos, Emblemas. Las estructuras Gráficas de la Representación*. Madrid: Turpin Editores, 2013, pp. 351-363.

No teatro religioso, é exemplar a investigação de Katerina Bobková-Vantentová e Magdaléna Jacková, que nos dá nota, desde logo, da sua associação às aulas de gramática e retórica dos colégios jesuítas da província da Boémia, onde anualmente se representavam peças de teatro para glorificar os santos da Companhia<sup>14</sup>. Curiosamente, do *corpus* estudado pelas investigadoras – 300 manuscritos datados entre 1650 e 1760 –, as peças dedicadas a São Francisco Xavier representam o maior número. E, da análise destas peças – aliás cotejadas com outras de idêntico teor e época, como o *Zelus sive Franciscus Xaverius, Indiarum Apostolus* (1640), do jesuíta Nicolaus Avancini (1611-1686)<sup>15</sup> –, o estudo constata, em comum, a frequente comparação de São Francisco ao Sol, especificamente ao Sol que vem do ocidente, cujo brilho (a fé cristã) veio dispersar a escuridão pagã que governava o leste<sup>16</sup>.

No âmbito da emblemática hagiográfica, tomamos como exemplo o *Divus Franciscus Xaverius magnus Indiarum Apostolus*, onde o Sol é também eleito para homenagear São Francisco Xavier em dois dos dez emblemas assinados pelo pintor checo Martin Antoní Lublinsky (1636-1690). Publicada em 1663 e em 1673 sob a orientação de Martino Lassota, professor de artes liberais e filosofia da Universidade Jesuíta de Olomouc, e elaborada por dez dos seus ilustres estudantes, a obra inclui 100 epigramas, onde, por diversas vezes, se associa o Sol a São Francisco Xavier<sup>17</sup>, cabendo aos emblemas a alegoria visual das qualidades do santo e da sua ação. Por exemplo, o emblema X, para aludir à sua morte, exhibe o mote *Solis ab Occasu* em filacteria sobre a imagem de um pôr-do-sol que ilumina tenuamente um monte e um povoado<sup>18</sup>.

---

<sup>14</sup> Katerina Bobková-Vantentová; Magdalena Jackova – «Saint Francis Xavier on Jesuit School Stages of the Bohemian Province». *Acta Universitatis Carolinae. Philologica* n.º 2/ *Graecolatina Pragensia* n.º 25, 2015, p. 135-156.

<sup>15</sup> Ver sobretudo o prelúdio, onde o coro enaltece São Francisco Xavier, por exemplo, como *Sol Indiae Xaverius, Ab Occidente surgit*; Nicolaus Avancini, – *Poesis Dramatica*, vol. 2. Colónia: apud Johann Wilhelmum Friessem, 1675, p. 6.

<sup>16</sup> Katerina Bobková-Vantentová; Magdalena Jackova – *op. cit.*, p. 140.

<sup>17</sup> Martino Lassota – *Divus Franciscus Xaverius Magnus Indiarum Apostolus in Symbolica Decade in honorem Annorum decem in Indijs exantlatorum Adumbratus et Epigrammatum Centuria (...) Facultate Academicae Poeseos in eadem universitate studiosa*. Olomouc: Biblioteca Científica de Olomouc, 1663 e Carolo Libertino – *Divus Franciscus Xaverius, é Societate Jesu Orientis Apostolus, Orbis Utriusque Thaumaturgus Elogii Illustratus*. Praga: Typis Girgii Czernoch, 1673.

<sup>18</sup> A imagem deste e outros emblemas pode ser vista em Katerina Dolejní – «Naše zvědavé století se chce bavit novotou a nenadálou krásou». *Symboly ilustrované barokní tisky olomouckých jezuitů*. Tese em Filosofia. Masarykova Univerzita, 2013, p. 320 [fig. 103]. Segundo Pavel Stepánek os 10 emblemas foram dados a conhecer ao público em 2010, numa exposição sobre o barroco, no Museu de Arte da Cidade de Olomouc; cit. por Pavel Stepánek – «Goa em el Arte Barroco checo: 'San Francisco Xavier recibe el documento de fundación del Seminario de Goa', cuadro de Juan Cristóval Handke em la iglesia de la Universidad de Olomouc, y su contexto». In Ignacio Arellano e Carlos Mata Induráin – *St Francis Xavier and the Jesuit Missionary Enterprise. Assimilations between Cultures / San Francisco Javier y la empresa misionera jesuita. Asimilaciones entre culturas*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, pp. 255-256.

No conhecido elogio poético *Sacro Monte Parnaso*, São Francisco Xavier começa por ser apelidado «Sol do Oriente», desde logo no título da obra, e amiúde identificado com o Sol ao longo dos diversos textos laudatórios – epigramas, sonetos, romances, oitavas, entre outros –, servindo a analogia para conotar a sua ação evangelizadora, que como raios de sol ilumina a terra e o mar, com a imagem de Cristo que «era sol de los cielos y de la tierra à cuyos rayos no se pegavam las inmundicias y lodo de la tierra. Asi se portava Xavier como Sol del Oriente (...)»<sup>19</sup>. Apesar da publicação desta obra ocorrer três anos após a celebração do contrato de talha da capela de Évora, é interessante verificar que alguns dos fundamentos poéticos para a associação simbólica entre Francisco e o Sol apresentam semelhanças com as explicações que podemos colher para alguns dos emblemas solares da capela. Tendo presente que o *Sacro Monte Parnaso* constitui uma recolha de escritos de autoria vária (para além dos da autoria do próprio Ramón González), poder-se-á aventar a hipótese de alguns deles serem conhecidos anteriormente à data de publicação, em 1687? De todo o modo, o *Sacro Monte Parnaso* não deixa de assinalar a existência de uma tradição literária e poética de cariz laudatório, que associa São Francisco Xavier ao Sol, mas curiosamente ao Sol do Oriente e já não do Ocidente, demonstrando um acerto cosmológico e mundividência que denuncia a visão ocidental.

Não obstante, anos mais tarde, no *Daphnis Pastor S. Xaverius*, encontramos a lua como elemento simbólico escolhido para homenagear São Francisco Xavier. Publicada sob os auspícios da Universidade de Viena, esta edição combina prosa e verso, acompanhados de dez emblemas circulares, nove dos quais dedicados a São Francisco Xavier<sup>20</sup>. Desta feita, o Sol surge conjuntamente com a lua, em três dos emblemas, mas para representar Santo Inácio de Loyola. Curiosamente, esta hierarquia cosmológica na escolha dos dois símbolos para preitar os santos fundadores da Companhia de Jesus não foi seguida na igreja do Espírito Santo, de Évora, onde o fogo se apresenta como mote visual para Santo Inácio nos 30 emblemas da capela que lhe foi dedicada, de datação posterior à obra da capela de São Francisco<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Francisco Ramón González – *Sacro Monte Parnaso de las Musas Catolicas de los Reynos de España que unidas pretenden coronar su frente y guarnecer sus faldas com elegantes poemas en varias lenguas en elogio del prodígio de dos Mundos y Sol del Oreinte S. Francisco Xavier de la Compañia de Jesus (...)*. Valencia: Francisco Mestre, 1687, p. 46.

<sup>20</sup> R. P. Leopoldum Galler (coord.) – *Daphnis pastor: seu S. Xaverius philosophorum patronus per apostolicos vitae suae labores sacris eclogis celebratus et honoribus, illustrissimorum, perillustrium, reverendorum, religiosorum, praenobilium, nobilium, ac eruditorum dominorum dominorum*. Viena: Mariae Evae Schmidin, 1719. Na peça escolhida pela Universidade de Navarra, para o mês de maio de 2018, Eduardo Morales Solchaga escreve breves notas sobre o *Daphnis Pastor*, dando a conhecer os 10 emblemas e as respetivas descrições, que traduz do latim para o castelhano; Eduardo Morales Solchaga – *Um Libro de Emblemas sobre San Francisco Javier: Daphnis Pastor*. Navarra: Universidade de Navarra – Cátedra de Património y Arte Navarro, 2018.

<sup>21</sup> Maria João Pereira Coutinho; Paulo Campos Pinto; Silvia Ferreira – *Enlightening St. Ignatius through the Flame of Arts: The Singular Artistic and Iconographic Program in the Church of the Holy Spirit in Évora*. 2020. Texto da comunicação no congresso Eloquent Images: Evangelization, Conversation and Propaganda in the Global World of the Early Modern Period, Università di Macerata, 10-12 abril, 2019. (no prelo).

#### 4. O PROGRAMA ICONOGRÁFICO

Como género erudito, de jogo intelectual, a emblemática passou a relacionar texto e imagem no mesmo conceito de emblema, a partir da publicação do *Emblematum Liber* (1531) de Andrea Alciato, que consagrou o *emblema triplex*. Assim, em cada emblema, a imagem passou a constituir parte de um todo trino, em que a *inscriptio* (mote ou lema) fornece a pista do que representa a *pictura* (imagem), e a *subscriptio* (descrição; explicação) resolve o enigma suscitado na *inscriptio* e *pictura*. Ou seja, para a cabal interpretação do sentido didático-moral ou filosófico-moral de um emblema, não é dispensável a leitura do texto explicativo, habitualmente fornecido na *subscriptio*. Representados somente pela imagem e mote (ou lema), sem qualquer palavras explicativas, os emblemas do teto da capela de São Francisco Xavier apresentam um duplo desafio<sup>22</sup>. Por um lado, na leitura e interpretação do sentido das mensagens por parte do observador, ainda hoje. Por outro, quanto ao próprio processo criativo, o qual conjeturámos ter tido como principal fonte inspiradora a conhecida obra de Filippo Picinelli, *Mondo Simbolico*<sup>23</sup>, uma vez que a grande maioria dos emblemas que integram o programa de decorativo foram colhidos no *Corpi Celesti*, ou *Copora Celestia* (lat.), que corresponde ao capítulo V do primeiro dos 18 volumes desta obra, que oferece aos artistas, escritores e poetas, 159 emblemas como metáforas do Sol. Sendo que, apenas oito deles apresentam ilustração, em algumas edições [figs. 3 A, B e C] e boa parte nem sequer contém texto descritivo do emblema. Assim, poderia ter cabido aos estudantes do colégio de Évora traduzir, em imagens, os conceitos (motes) de Picinelli, cumprindo assim o desejado engenho pedagógico na sua interpretação e transposição para o modo visual, bem como a possibilidade de participação no processo criativo, numa espécie de aliança entre conceção, criação e execução.

Simetricamente distribuídos nos 24 caixotões do teto e intradorso do arco triunfal (em quatro fiadas de seis caixotões cada); e preenchendo os seis grandes painéis das ilharga da capela, três a cada lado, os coloridos emblemas ostentam os respetivos motes em legendas latinas, colocadas em filacteras no topo inferior de cada cartela [fig. 4, tabela 1].

<sup>22</sup> Refira-se, no entanto, que a evolução da emblemática nos séculos xvii e xviii tendeu a uma simplificação, à medida que se foi popularizando e se foi privilegiando o didatismo e, conseqüentemente, a maior clareza para facilitar a leitura; Ana Martínez – *op. cit.*, p. 116.

<sup>23</sup> O *Mondo Simbólico* obteve grande circulação e influência, também entre nós, como atestam vários estudos sobre pintura de emblemas, nomeadamente emblemas eucarísticos em templos portugueses. Obra de ambição enciclopédica, foi pela primeira vez publicada em língua italiana, em Milão, no ano de 1653. Seguiram-se outras edições em italiano e em latim, aumentadas ao longo dos séculos xvii e xviii. Paulo de Campos Pinto – *Iconografia eucarística da Reforma Católica na pintura das igrejas da diocese de Lisboa: séculos xvii e xviii*. Tese de Doutoramento em Estudos de Cultura. Universidade Católica Portuguesa, 2015.



FIG. 3 A) *Nil Lumine Laedor*, “Corpora Celestia”; B) *Geminat Incendia* e C) *Extinguet Lumine Lumen*, “Corpora Celestia”, gravuras sobre papel, publicadas em PICINELLO, Philippo – *Mundus Symbolicus*, t. 1. Colónia: Hermanni Demen, 1687, pp. 15, 29 e 276 respetivamente.

Como já mencionado, este exato esquema compositivo foi posteriormente reproduzido com emblemas alusivos ao fogo na capela de Santo Inácio, da mesma igreja (em inícios de Setecentos), constituindo-se como esquema decorativo inspirador para o programa concebido pelo padre Bento de Lemos<sup>24</sup> {fig. 5}.

Depois de «decifradas» e traduzidas as legendas, ficaram por ler seis; e outras tantas a suscitar dúvidas, em razão do mau estado de conservação ou de repintes mal executados. Contudo, partindo da análise do que se conseguiu identificar, cremos poder perspetivar o sentido global do discurso visual e as suas principais linhas discursivas. A narrativa segue de perto a lógica de Picinelli quanto à organização das temáticas do Sol, segundo as suas qualidades e efeitos, para aí se projetarem as virtudes de São Francisco. E, tal como no *Mundo Simbolico*, os vários emblemas de Évora explanam ideias semelhantes entre si, quanto aos atributos e efeitos do Sol, para delinear a catequese de exaltação das virtudes de Francisco Xavier. Por exemplo, repetem-se motes a legendar imagens diferentes, para apresentar significados diferentes, assumindo a imagem maior protagonismo como elemento distintivo. É o caso do mote *VOBIS INVITES* (ainda que vos pese), retirado do *Mundo Simbólico* para legendar os emblemas 4 e 6. No primeiro caso {fig. 6 A}, segundo o descritivo de Picinelli, a representação dos raios solares trespassando as nuvens é metáfora da virtude com que se ultrapassam as insídias dos inimigos. No segundo emblema {fig. 6 B}, que identificamos com o número 6, representa-se o Sol acima das nuvens para exprimir a ideia de pureza ou de castidade, aludindo à metáfora

<sup>24</sup> Maria João Pereira Coutinho; Paulo Campos Pinto; Sílvia Ferreira – *op. cit.*.



FIG. 4 Esquema do teto da capela de São Francisco Xavier.  
Fotografias do autor.

ALTAR

1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24

- 1. TOTUM CIRCUNSPICIT [ORBEM] (Examina todo o mundo)** Sob nuvens, um sol antropomórfico sobreposto à esfera terrestre, ilumina o mar e a terra.
- 2. MOTU FAECUMDUS (Fecundo pelo movimento)** Sob nuvens, um sol antropomórfico com halo radiante ilumina jardim com três pés floridos e três e botões que despontam no solo.
- 3. INSTANT, NON OBSTANT (Ameaçam, mas não impedem)** Sob as nuvens, um sol antropomórfico com halo radiante ilumina o mar e a terra.
- 4. VOBIS INVITIS (ainda que vos pese)** Sol antropomórfico trespassando as nuvens com os seus raios.
- 5 NEC PLURIBUS IMP[AR] (Suficiente para muitos)** Sol antropomórfico entre dois planetas.
- 6. VOBIS INVITIS (ainda que vos pese)** Sol antropomórfico, com halo radiante, acima das nuvens.

- 7. NITET OMNIBUS UNUS (brilhante se manifesta a todos)** Sol antropomórfico rodeado por cinco estrelas.
- 8. UNUS UBIQUE POTENS (uno e poderoso em todas as partes)** Sol antropomórfico, nascente, iluminando monte e duas flores.
- 9. INOXIY GRATUS. NOXIY PUTI (Agradável aos inocentes. Falta prejudicial)** Sol antropomórfico rodeado de cinco aves, quatro de cor negra (morcegos) e uma cria de águia, com penas de vivas cores, pousada sobre um ramo verde, olhando o sol.
- 10. TEGITUR NON OPPRIMI – (Tapado, sem dor)** Entre nuvens, um sol antropomórfico parcialmente encoberto por uma lua antropomórfica.
- 11. PRODEST OMNIBUS IDE[M] (O mesmo benefício para todos)** Sol antropomórfico iluminando o céu (estrelas entre nuvens, à esquerda), a terra (monte verdejante florido, ao centro) e o mar (ondas, à direita).
- 12. MUTAT IN AURUM (Transforma-o em ouro)** (Picinelli, 1669: LI, Cap. 5, 93) Sol antropomórfico com halo radiante iluminando dois grandes arbustos floridos com rocas douradas.
- 13. [SO]LUS NON ERRAT (Só ele não erra)** Sol antropomórfico com halo radiante encimando três cometas.
- 14. TORIS AESTUAT AR[DOR] (As romãs florescem pelo calor)** Granada com pé verde, abrindo-se pela incidência dos raios de um sol antropomórfico

- 15. [MEDIIS] FOMOSIOR [IN] UNDIS (Mediis formosus in undis – Formoso no meio das ondas)** Sol antropomórfico com halo radiante ilumina as vagas do mar.
- 16. CONCI[...][?]QUES[...]** [ilegível] Sol antropomórfico com halo radiante ilumina o mar (?)
- 17. LUCENT LUMINE AB TODE[M] (Pela luz, todos luzem)** Sol antropomórfico com halo radiante sobrepujando três estrelas sobre a lua antropomórfica.
- 18. [UCI] ALTA RETINGERE (... ressoa nas alturas?)** [ilegível] Sol antropomórfico nascendo detrás de rochas/pedras?
- 19. AD FIRE VIXIT (Pelo fogo venceu)** Sol antropomórfico com o rasto de luz iluminando um fogareiro.
- 20. NULLA SAGITA FER (Não disparou nenhuma flecha)** Sol antropomórfico atingido por uma flecha disparada por figura angélica ou cupido.
- 21. LUMINE AB EODEM (A partir da mesma luz)** Sol antropomórfico rodeado de quatro nuvens de fogo.
- 22. FAMULANTUR EIDEM (Eu sirvo o mesmo)** Sol antropomórfico com halo radiante rodeado por quatro estrelas/botões de flor?
- 23. MAJOR IN OCCAZU (Maior no ocaso)** Sol antropomórfico com halo radiante com corpo de animal (como uma esfinge).
- 24. SOLUS NON ERR[AT] (Só ele não erra)** Sol antropomórfico com halo radiante (que já não se encontra) acompanhado por duas estrelas cadentes.

TABELA 1 Emblemas do teto da capela de São Francisco Xavier, igreja do Espírito Santo, Évora.

da vitória sobre vícios que, segundo Picinelli, foi expressa por Santo Agostinho (354-430) na seguinte afirmação: «quem tem o coração acima, brilha no céu e não é vencido pelas trevas nem pelas paixões»<sup>25</sup>.

Também o lema SOLUS NON ERRAT (só ele não erra) se repete em dois emblemas com imagens diferentes para aludir ao mesmo conceito [figs. 7 A e B]. Segundo Picinelli, o Sol entre planetas leva o mote *Solus non errat*, que é um arquétipo exclusivo de Deus, segundo refere Justo Lipsio: «Só Deus é imóvel e está livre de erro e é onisciente». Mas, ainda segundo Picinelli, este postulado também se aplica aos santos, referindo que «os santos e os bem-aventurados não estão livres de errar, a não ser com o auxílio de Deus»<sup>26</sup>. No primeiro emblema, os planetas são na realidade cometas (errantes); e, no segundo (emblema 24), são representados por duas estrelas cadentes.

Mas a catequese das virtudes de Francisco inicia-se do lado do evangelho, com uma alusão à providência divina que se cumpriu em São Francisco Xavier, representada no emblema 1, sob o lema TOTUM CIRCUNSPICIT [ORBEM] (Examina todo o mundo) [fig. 8]. O emblema apresenta a imagem do Sol que se destaca dos restantes elementos sobrepondo-se a uma esfera (a lua) sobrepujada por nuvens (o céu), com as ondas (o mar) e as rochas (a terra), representa-

das no topo inferior da cartela. Na obra *Imago Primii Saeculi*, um dos emblemas dedicados a São Francisco Xavier apresenta iconografia semelhante (um sol antropomórfico encimando a terra), com o mote *Tum te terra teget cum totum impleveris orbem*. Usando o mesmo lema que surge na capela de Évora, Filippo Picinelli esclarece a alegoria, explicando que todas as partes da terra e do mar gozam da virtude do



FIG. 5 Vista do teto da capela de Santo Inácio.  
Fotografia do autor.

<sup>25</sup> Filippo Picinelli – *Mondo Simbolico o sia Università d'imprese scelte, spiegate ed illustrate, con sentenze ed erudizioni sacre e profane (...)*. Milão: Per lo Stampatore Archiepiscopale ad istanza di Francesco Mignolo, 1653 [1.ª edição], emblema 149.

<sup>26</sup> *Ibidem*, emblema 122.



A



B

FIG. 6 A) Emblema 4 – *Vobis Inutis (ainda que vos pese)*, Picinelli, L. I, Cap. V, Emblema 149, 1653 e B) Emblema 6 – *Vobis Inutis (ainda que vos pese)*, Picinelli, L. I, Cap. V, Emblema 149, 1653.  
Fotografias do autor.



A



B

FIG. 7 A) Emblema 13 – *Solus non errat (Só Ele não erra)*, Picinelli, L. I, Cap. V, Emblema 122, 1653 e B) Emblema 24 – *Solus non errat (Só Ele não erra)*, Picinelli, L. I, Cap. V, Emblema 122, 1653.  
Fotografias do autor.



FIG. 8 Emblema 1 – *Totum circumspicit [orbem] (examina todo o mundo)*, Picinelli, L. I, Cap. V, Emblema 66, 1653.  
Fotografia do autor.



FIG. 9 Emblema 2 – *Motus Faecundus (Fecundo pelo movimento)*, Picinelli, L. I, Cap. V, Emblema 92, 1653.  
Fotografia do autor.



FIG. 10 Emblema 3 – *Instant, non obstant (Ameaçam, mas não impedem)*, Picinelli, L. I, Cap. V, Emblema 82, 1653.  
Fotografia do autor.

Sol, que, com o seu percurso contínuo, percorre todo o mundo, pelo que, com este símbolo, se desenha, tanto a bondade e providência universal de Deus, como a diligência e o cuidado de um bom prelado, ou bispo, a quem cumpre examinar as dioceses e ordens que lhe são confiadas<sup>27</sup>. Posteriormente, será Menestrier a apresentar um emblema semelhante para aludir à Providência Divina<sup>28</sup>.

O emblema seguinte (emblema 2), com o lema MOTU FAECUNDUS (Fecundo pelo movimento) exalta a virtude da constância de Francisco Xavier, que se tornou ainda mais fecundo pelo movimento (viagens), tal como acontece com o Sol. Segundo resume Picinelli, ainda que girando tantas vezes ao redor do mundo, o Sol recupera sempre todo o seu esplendor de antes e torna-se fecundo pelo movimento. A imagem exhibe um sol antropomórfico sob nuvens, iluminando, com o seu halo radiante, um fecundo jardim com três pés floridos e três e botões que despontam no solo [fig. 9].

A perseverança de Francisco Xavier surge metaforicamente expressa no emblema 3, com o mote INSTANT, NON OBSTANT (Ameaçam, mas não impedem), que aparece no *Mondo Simbólico* para referir a glória daqueles que são atacados por injúrias e que delas saem

<sup>27</sup> *Idem* – *Mondo simbolico formato d'imprese scelte*. Milão: Nella stampa di Francesco Vigone, 1669, L1, emblema 66.

<sup>28</sup> Claude-Francois Menestrier – *Philosophia Imaginum id est Sylloge Symbolorum Amplissima (...)*. Amsterdão / Gdansk: Janssonis-Waesberg, 1695, p. 206, CDVII, *Sol super globo terrestre*.



FIG. 11 A) Emblema 5 – *Nec pluribus impar* (Suficiente para muitos), Picinelli, L. I, Cap. V, Emblema 169, 1653 e B) *Nec pluribus impar*, gravura sobre papel, publicada em *Le Dictionnaire de l'Académie Française dédié au Roy*, vol. 1. Paris: Chez Jean Baptiste Coignard, 1694, primeira página da dedicatória ao rei. Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, inv. L. 2715 A.

incólumes {fig. 10}. Segundo Picinelli, o mote é de Lucarini, que o utilizou para referir a glória daqueles que são atacados por injúrias e que delas saem incólumes, tal como o acontece com o Sol rodeado de nuvens, que não o afetam<sup>29</sup>. Em sentido semelhante, Menestrier afirmará que o Sol entre as nuvens alude a alguém que não partilha dos problemas mais graves<sup>30</sup>.

A sabedoria exprime-se no emblema 5, com o mote *NEC PLURIBVS IMP[AR]* (Suficiente para muitos) a legendar a imagem do sol entre dois planetas {fig. 11 A}. A metáfora é curiosa, na medida em que Picinelli a define como alusão à fortaleza e prudência de um rei que é capaz de governar vários reinos – e esse rei, afirma, é o rei Filipe II das Espanhas (1527-1598), cuja sabedoria se estendeu desde vários reinos da Europa às Índias<sup>31</sup>. No entanto, sabemos que esta expressão latina seria escolhida como divisa pelo Rei Sol, Luís XIV (1638-1715), a partir de 1662 {fig. 11 B}, e difundida nas fachadas de vários edifícios e, inclusive, em medalhas. Segundo Piérre Larrouse, o próprio Rei Sol teria explicado a apropriação do símbolo

<sup>29</sup> Filippo Picinelli – *op. cit.*, 1669, L1, V, emblema 82.

<sup>30</sup> Claude-Francois Menestrier – *op. cit.*, 1695, p. 136.

<sup>31</sup> Filippo Picinelli – *Mundus Symbolicus In Emblematum Universitate Formatus, Explicatus, et Tam Sacris, quam profanis Eruditionibus ac Sententiis illustratus: Subministrans Oratoribus, Praedicatoribus, Academicis, Poetis &c. Innumera Conceptuum Argumenta*, t. 1. Colónia: Hermmani Demen, 1687, L1, V, emblema 169.

solar nas suas memórias, mas em sentido diferente ao de Picinelli: «Je suffirai à éclairer encore d'autres mondes. Le véritable sens est probablement celui-ci: Au-dessus de tous (comme le soleil)»<sup>32</sup>.

A utilização do mesmo mote no emblema de Évora poderia servir ainda uma alusão ao dom da bilocação de São Francisco Xavier, em lugar da virtude da sabedoria. Esta proposta baseia-se em alguns exemplos conhecidos, de emblemas dedicados a São Francisco Xavier com este mesmo propósito<sup>33</sup>. E, se aceitarmos este sentido interpretativo no emblema da capela de Évora, os dois planetas representam duas luas, ou dois planetas terra, ao mesmo tempo iluminados pelo Sol para aludir ao dom da bilocação de São Francisco Xavier.

O emblema 7 alude à liberalidade de Francisco Xavier, enunciada no mote NITET OMNIBUS UNUS (Brilhante se manifesta a todos), sem preferência, com imagem de um sol antropomórfico, rodeado por cinco estrelas [fig. 12]. Segue-se a alegoria à virtude da graça divina que Francisco Xavier espalha, no emblema 8, com o mote UNUS UBIQUE POTENS (uno e poderoso em todas as partes) a legendar um sol antropomórfico iluminando um monte e flores [fig. 13]. Com este mote, Picinelli refere o poder do monarca espanhol, muito provavelmente pela dimensão do seu império. Menestrier também descreve o mesmo emblema em ordem ao monarca espanhol «Nemine magis convenit quam Deo. Factum erat pro Rege Hispaniae» (Não mais do que a Deus. Ele era o Rei de Espanha)<sup>34</sup>. Segundo Picinelli, o Sol que gira em torno das terras, dos mares e das ilhas é imagem da graça divina que a todos dá a vida, o alento e tudo<sup>35</sup>.

O emblema 9 [fig. 14], com o mote INOXY GRATUS. NOXY PUTI (Agradável aos inocentes. Falta prejudicial), apresenta um sol antropomórfico rodeado de cinco animais voadores: quatro morcegos, em pleno voo e uma cria de águia com penas de vivas cores, pousada sobre um ramo verde mirando fixamente o sol. Recorrendo a Séneca (c. 4 a.C.-65), Picinelli explica «que os olhos enfermos temem o sol, tal como as aves noturnas odeiam a luz brilhante. E, pelo contrário, a cria da águia disfruta do sol sem pestanejar»<sup>36</sup>. Assim sendo, conclui Picinelli que o disco solar produz alegria nos bons e medo e fuga nos maus. Recorrendo ainda a Santo Agostinho, Picinelli associa a consciência a este efeito do Sol, porque constitui castigo para uns e gozo para outros, na medida em que o Sol é testemunha ocular de todos os

---

<sup>32</sup> Pierre Athanase Larrousse – *Fleurs latines des dames et des gens du monde ou Clef des citations latines que l'on rencontre fréquemment dans les ouvrages des écrivains français*. Paris: Larousse, 1894, p. 262.

<sup>33</sup> Por exemplo, Gabriela Torres Olleta refere uma imagem de um emblema alusivo ao milagre da bilocação de São Francisco Xavier, que representa um sol a iluminando, ao mesmo tempo, uma caravela e um batel, sob o lema *Faciens mirabilia* em latim e explicação em castelhano: «Francisco es sol de virtudes que a um tiempo venciendo montes gobierna dos horizontes» M. Gabriela Torres Olleta – *op. cit.* p. 376.

<sup>34</sup> Claude-Francois Menestrier – *op. cit.*, 1695, p. 212, CDXXXVI, Sol.

<sup>35</sup> Flippo Picinelli – *op. cit.*, 1687, L1, V, emblema 165.

<sup>36</sup> *Idem* – *op. cit.*, 1669, L1, V, emblema 171.



FIG. 12 Emblema 7 – *Nitet omnibus unus* (*Brilhante se manifesta a todos*), Picinelli, L. I, Cap. V, Emblema 104, 1669.  
Fotografia do autor.

---



FIG. 13 Emblema 8 – *Unus ubique potens* (*Uno e poderoso em todas as partes*), Picinelli, L. I, Cap. V, Emblema 165, 1687.  
Fotografia do autor.

---



FIG. 14 Emblema 9 – *Inoxy gratus. Noxy puti* (*Agradável aos inocentes. Falta prejudicial*), Picinelli, L. I, Cap. V, Emblema 171, 1669.  
Fotografia do autor.

---



FIG. 15 Emblema 12 – *Mutat in aurum* (Transforma-o em ouro), Picinelli, L. I, Cap. V, Emblema 93, 1669.  
Fotografia do autor.



FIG. 16 Emblema 14 – *Toris aestuat ar[dor]* (As romãs florescem pelo calor).  
Fotografia do autor.

males: acusa, castiga, julga e condena. Na capela de Évora, esta ideia parece ter sido apropriada para aludir à virtude da justiça em Francisco Xavier.

O emblema 12, com o mote *MUTAT IN AURUM* (Transforma-o em ouro), apresenta um sol antropomórfico com halo radiante iluminando dois grandes arbustos floridos com rocas douradas {fig. 15}. Cremos tratar-se de uma alusão à virtude da paciência que leva à santidade, partindo da ideia expressa por Picinelli de que as espigas expostas ao Sol perdem o seu verde original para tomar uma cor amarela de dourado. Ou seja, suportando as adversidades, vai-se tecendo a coroa de ouro da glória de uma alma triunfante<sup>37</sup>.

No emblema 14, o mote *TORIS AESTUAT AR[DOR]* (As romãs florescem pelo calor) alude ao amor em Francisco Xavier que desponta o amor nos homens, tal como o Sol faz florir a romã {fig. 16}. Ainda que este emblema não conste em nenhuma das edições do *Mondo Simbolico*, a imagem é eloquente deste sentido interpretativo, mostrando uma granada, com pé verde, abrindo-se pela incidência dos raios de um sol antropomórfico.

A pureza de Francisco é mencionada através do emblema 15 com o mote *[MEDIIS] FORMOSIOR [IN] UNDES* (Formoso no meio das ondas) e uma imagem de um sol antropomórfico com halo radiante a iluminar as vagas do mar {fig. 17}. No *Mondo Simbolico*, este emblema

<sup>37</sup> *Ibidem*, emblema 93.



FIG. 17 Emblema 15 - [Mediis] Fomosior [in] undes  
(Formoso no meio das ondas), Picinelli, L. I, Cap. V,  
Emblema 172, 1669.  
Fotografia do autor.

é alusivo à Virgem Maria, simbolizando, segundo Picinelli, a imagem de Cristo, Sol divino, que penetrou no castíssimo mar do ventre virginal e assumiu a forma humana. Picinelli compara igualmente Maria ao Sol porque conservou íntegra a sua pureza virginal entre as ondas perversas do mundo. Por analogia, esta alegoria é usada para referir a virtude da pureza de Francisco Xavier<sup>38</sup>.

O emblema 19, com o mote AD FIRE VIXIT (Pelo fogo venceu), é iconograficamente muito curioso, apresentando a imagem de um sol antropomórfico em movimento, ateado, com o seu rasto de luz, as brasas de um fogareiro {fig. 18}. Sob este lema, também ausente da obra de Picinelli, a inusitada iconografia parece aludir à vitória de Francisco Xavier pelo amor divino, que o consumiu até à morte – tal como o fogo das brasas do fogareiro, ateado pelo Sol, que é Deus, se consome até se extinguir. Fica o repto para continuação da investigação. A alusão ao sacerdócio é apresentada no emblema 22 com o mote FAMULANTUR EIDEM (Eu sirvo o mesmo) e uma ima-

gem que se apresenta em muito más condições de conservação, mas que aparenta ser um sol antropomórfico com halo radiante rodeado por quatro botões de flor (?).

Finalmente, no emblema 23, sob o mote MAJOR IN OCCAZU (Maior no ocaso), apresenta-se a imagem de um sol com corpo de animal, que aparenta ser um leão {fig. 19}. Segundo Picinelli, este lema tem origem na ideia de o Sol parecer maior no ocaso, aos nossos olhos. Analogamente, também os heróis, na hora da sua morte, dão maiores provas do que nunca do seu valeroso ânimo. Diz-nos ainda Picinelli que esta ideia é associada a Sansão e a Cristo, maior na Sua morte<sup>39</sup> e, naturalmente, no caso do emblema de Évora, surge associada a São Francisco Xavier. Não obstante, se atendermos à interpretação de Menestrier, que apresenta o mesmo lema referindo que o que o Sol poente com nuvens tem maior intervenção «Sol occidens nube intercedente major apparet»<sup>40</sup>, podemos ver neste emblema uma alegoria à missão apostólica de Francisco Xavier no Oriente.

Rematam esta série dois emblemas sem legenda, junto ao arco, ambos apresentando o Sol iluminando o mundo e a natureza descrita nas flores que despontam da terra.

<sup>38</sup> *Ibidem*, emblema 172.

<sup>39</sup> *Idem* – *op. cit.*, 1687, L1, V, emblema 164.

<sup>40</sup> Claude-Francois Menestrier – *op. cit.*, 1695, p. 118, LXXV.



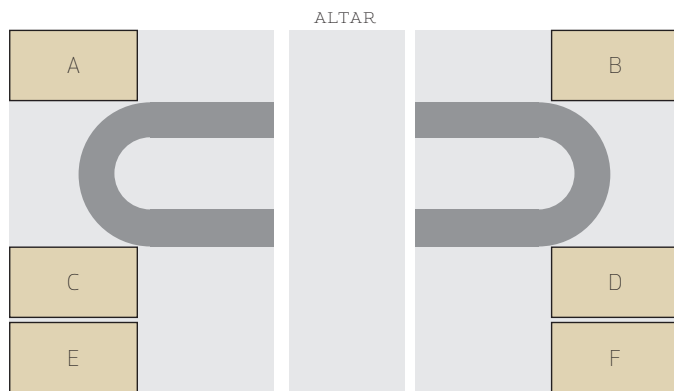
FIG. 18 Emblema 19 – *Ad fire vixit*  
(*Pelo fogo venceu*).  
Fotografia do autor.

FIG. 19 Emblema 23 – *Major in*  
*occazu* (*Maior no ocaso*),  
Picinelli, L. I, Cap. V,  
Emblema 164, 1687.  
Fotografia do autor.



Nas ilhargas da capela, os seis painéis com emblemas apresentam enormes dificuldades de interpretação devido ao mau estado de conservação das legendas latinas [figs. 20 A, B, C, D, E e F, tabela 2]. De maiores dimensões e iconograficamente mais elaborados, os emblemas exibem cenas aparentemente de género, mas inequivocamente alusivas às qualidades pessoais e espirituais de São Francisco Xavier, prosseguindo o discurso de exaltação das virtudes do santo. Tanto quanto foi possível perscrutar, aludem à gratuitidade do amor divino e, por correspondência, ao amor de Francisco Xavier (emblema A); ao consolo (emblema D); e à Caridade (emblema B) que a todos eleva, sem exceção.

**FIG. 20** Painéis das ilhargas da Capela de São Francisco Xavier:  
 A) *Non poscentibus offert* (*Oferece aos que não pedem*);  
 B) [legenda ilegível];  
 C) [legenda ilegível];  
 D) [legenda ilegível];  
 E) [legenda ilegível];  
 F) [legenda ilegível].  
 Fotografias do autor.



**TABELA 2** Emblemas das ilhargas da capela de São Francisco Xavier, igreja do Espírito Santo, Évora.

**A. NON POSCENTIBUS OFFERT** (*Oferece aos que não pedem*)

Duas figuras, uma feminina e outra masculina, dançando entre um grande ramo dourado, em homenagem ao sol, que se apresenta ao topo da cena, antropomórfico e de halo radiante.

**B. OMNIBUS ET SI[INGULIS]** (*A todos e a cada um*)

Três figuras, duas com gorros, dançando debaixo de um sol antropomórfico, que se apresenta ao topo da cena, entre nuvens.

C. [Ilegível] Sol antropomórfico, de halo radiante, iluminando uma curiosa cena onde se representa, ao centro, uma ave de asas abertas debicando as plumas do chapéu de uma dama ricamente vestida. À direita, uma quimera, elevando as patas dianteiras.

D. [Ilegível] Duas figuras angélicas limpando as lágrimas sob um sol antropomórfico. A luz do sol parece iluminar cada um em particular, oferecendo consolo (?)


E. [Ilegível] Sol antropomórfico de halo radiante, iluminando um jardim florido, com três flores em primeiro plano.

F. [Ilegível] Sol antropomórfico sobre três flores.

## **5. NOTA FINAL**

Em síntese, na capela de São Francisco Xavier, da igreja do Espírito Santo, de Évora, celebram-se as virtudes de Francisco, Sol do Oriente, revelando as circunstâncias da graça e do amor divino, iluminadas pelo ouro da talha e pela belíssima catequese do astro rei como correspondente de Deus e de Francisco Xavier na sua ação no mundo. Não se trata de uma narrativa hagiográfica, mas da apresentação encomiástica de um modelo de santidade destinado a incrementar a *imitatio sanctorum* estimulada pela Reforma Católica e pelo empenho da Companhia de Jesus na afirmação do culto dos seus santos.

Deste primeiro esboço interpretativo do programa iconográfico, ficam desenhadas algumas pistas de trabalho que o restauro da capela de São Francisco Xavier, atualmente em curso, deverá vir a iluminar.



**APLAUSOS E TRIUNFOS  
EM LOUVOR  
DE SÃO FRANCISCO XAVIER:  
AS FESTAS DE BEATIFICAÇÃO  
NAS CIDADES DE LISBOA,  
PORTO E LUANDA  
(1619-1620)**

**MARIA JOÃO PEREIRA COUTINHO\***  
**SÍLVIA FERREIRA\*\***

**RESUMO** O presente texto trata, de uma perspetiva inédita, das festas de beatificação de Francisco Xavier (1506-1552) (cofundador da Companhia de Jesus) em Lisboa, através de uma abordagem analítica e reflexiva das celebrações que as antecederam, como as de Roma ou Madrid, mas também de outras que tiveram como palco a casa professa de São Roque, designadamente as da receção das relíquias doadas por D. João de Borja (1533-1606) em 1588, as do jubileu da Adoração das Quarenta Horas em 1609 e aquelas nunca antes estudadas da beatificação de Inácio de Loyola (1491-1556) em 1610. Essas manifestações de apreço foram preparatórias daquelas em análise, e justificaram, sobretudo, numa perspetiva igualmente inovadora, a realização de outras no colégio do Porto, também elas inéditas, e no de Luanda, conhecidas, mas nunca alvo de atenção da história da arte, que não só refletiram o *modus operandi* dos jesuítas, mas também de outros agentes culturais ativos.

**PALAVRAS-CHAVE** São Francisco Xavier, Beatificação, Festas, Lisboa, Porto, Luanda

\* Membro integrado do Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Este trabalho foi financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da Norma Transitória – [DL 57/2016/CP1453/CT0046].

\*\* Membro integrado do Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Este trabalho foi financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da Norma Transitória – [DL 57/2016/CP1453/CT0029].

## 1. NOTA PRÉVIA

Francisco Xavier (1506-1552) foi reconhecido beato a 25 de outubro de 1619, quando o papa Paulo V (1550-1621) lhe conferiu essa distinção, e canonizado, juntamente com Inácio de Loyola (1491-1556), pela mão do papa Gregório XV (1554-1623), em 1622. Foram, contudo, as festas da sua beatificação em Lisboa que projetaram primeiramente o cofundador da Companhia de Jesus, abundantemente exploradas pela historiografia nacional e internacional, e que serviram de ponto de partida a uma análise que nos obrigou a recuar cronologicamente, mas também a avançar para outras geografias, a fim de melhor entender os intentos da Companhia e a modelação deste tipo de manifestações efémeras.

Assim, importa sublinhar que a sua beatificação celebrou-se em várias cidades, como Roma ou Madrid, mas também no reino de Portugal, recorrendo-se aos habituais esquemas de pirotecnia, às solenidades no interior das igrejas dos colégios, com a sua respetiva armação e a complexas representações cenográficas, nos quais a forte erudição dos jesuítas e os feitos heroicos do beato Francisco Xavier se aliaram, em eventos teatrais, literários e musicais, nos quais os desfiles e as danças marcaram o ritmo do evento.

Importa igualmente compreender que estas festividades de Lisboa, já por nós e outros autores estudadas, foram levadas a cabo pela casa professa de São Roque e pelo colégio de Santo Antão-o-Novo, e promoveram durante uma semana espetáculos visuais e sonoros inebriantes.

O principal ponto de chegada deste texto são as festas que se fizeram pela mesma ocasião no Porto e em Luanda, constantes em dois relatos, o primeiro, inédito, e o segundo, já publicado, mas nunca alvo de estudo circunstanciado no âmbito da história da arte<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Este texto resulta da comunicação apresentada a 25 de outubro de 2019, no encontro «Missão, Espiritualidade e Arte em São Francisco Xavier – IV Centenário da Beatificação e do Ciclo Pictórico da Sacristia da Igreja de São Roque». As autoras agradecem a colaboração de Susana Varela Flor, João Miguel Simões e Vítor Serrão. Para um mais amplo entendimento das festas de beatificação de São Francisco Xavier ou outras ocorridas na igreja de São Roque de Lisboa, vejam-se, entre outros autores, os nossos anteriores trabalhos: «Lisbon's Processions and Festivities Reinvented by the Society of Jesus at the Time of the Habsburgs». In AA.VV. – *Portuguese and International Religious Orders and congregations. A Contemporary Approach*. Lisboa: Theya Editores, 2018, pp. 1-68. «As Festas de Beatificação de São Francisco Xavier na Igreja de São Roque de Lisboa: Magnificência, Erudição e Arte ao Serviço da Fé». In AA.VV. – *Para a História das Ordens e Congregações Religiosas em Portugal, na Europa e no Mundo*. Prior Velho: Paulinas, 2014, pp. 855-871. «Devoção e Recreação: celebrações na igreja inaciana de São Roque». In Teresa Leonor M. Vale; Maria João Pacheco Ferreira; Sílvia Ferreira – *Lisboa e a Festa. Celebrações Religiosas e Civis na Cidade Medieval e Moderna, Actas*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2008, pp. 269-291. «As Procissões na Lisboa Barroca. Alguns Exemplos de Celebração ao Divino». *Actas do Colóquio Formas e Espaços de Sociabilidade*. Lisboa: Universidade Aberta, 2008, pp. 1-17. «As Irmandades da Igreja de São Roque: Tempo. Propósito. Legado». *Revista Lusófona de Ciências das Religiões*, n.ºs 5/6, 2004, pp. 201-215.

O presente texto propõe-se, portanto, analisar e problematizar em estudo comparativo, as relações de festas alusivas a celebrações no seio da comunidade jesuíta, e introduzir a interpretação dos relatos do Porto e de São Paulo da Assunção de Luanda. Textos coligidos com diferentes propósitos, o primeiro como um relato interno da Companhia e o segundo como texto para um público mais alargado, que festejando a beatificação do Apóstolo das Índias colocou em evidência a ação do governador Luís Mendes de Vasconcelos (1542/3-1623), como se confirmará ao longo do texto, o que justifica abordagens distintas ao tema.



## **2. DAS FESTAS QUE SE VIRAM EM LISBOA EM 1588, 1609 E 1610: OS ANTECEDENTES**

Com a beatificação de Francisco Xavier, como foi acima dito, iniciaram-se festas nos espaços mais significativos da Companhia de Jesus. Roma, Madrid e Lisboa foram assim os lugares que, reconhecidamente, comemoraram estas festas de forma magnificente como pedia o evento. No entanto, outras houve, certamente, que também o fizeram, mas das quais não chegou até nós notícia. Todavia, para uma mais ampla compreensão dessas festas em Lisboa, na igreja de São Roque, não só se deve atender ao que se passou na casa-mãe em Roma, e em Madrid, mas também a um outro conjunto de celebrações ligadas a figuras da Companhia de Jesus, bem como ao jubileu da Adoração das Quarenta Horas, que tiveram lugar na capital portuguesa. Essas celebrações, a par de outras do calendário litúrgico, adaptaram fórmulas romanas e adequaram-nas às especificidades da cidade de Lisboa e dos templos jesuítas e mobilizaram atores da Companhia, criando dinâmicas de atuação próprias, que viriam a ser replicadas por outras ordens religiosas. Tais eventos foram, igualmente, responsáveis pela introdução de iconografias e vocábulos ornamentais singulares, e, mais ainda, pela consolidação de um modelo festivo, que recorreu a esquemas da Antiguidade, como os «teatros» e os «triunfos». É, portanto, das relações entre a festa de beatificação de Francisco Xavier, que teve lugar em São Roque e aquelas que a antecederam que este capítulo trata.

### **1588 · A FESTA DA CHEGADA DAS RELÍQUIAS DOADAS POR D. JOÃO DE BORJA**

A conhecida festa da receção das relíquias doadas por D. João de Borja (1533-1606) em janeiro de 1588 desenrolou-se ao longo de oito dias e teve como principal palco a casa professa de São Roque<sup>2</sup>. Com um propósito diferente do das beatificações, o do acolhimento

---

<sup>2</sup> Acerca deste assunto consulte-se o manuscrito da Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda – Ms. Avulso, 54-XI-38 (a): *Carta e relação do recebimento que se fes as santas reliquias que deu Dom Joam de Borja em Janeiro de 88*, referido pela primeira vez por Nuno Vassallo e Silva – «Aspectos da arte da prata na Companhia de Jesus (Séculos XVI a XVII)». In Nuno Vassallo e Silva (coord.) – *O Púlpito e a Imagem. Os Jesuítas e a Arte*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1996, p. 58. Atente-se ainda às seguintes fontes impressas e estudos: Manuel de Campos – *Relaçam do Solenne Recebimento que se fez em Lisboa às Santas Relíquias que se levaram à igreja de S. Roque da Companhia de Iesu aos 25 de Ianeiro de 1588*. Lisboa: António Ribeiro, 1588. Alvaro de Veancos (trad. de) – *Relacion del Solene Recebimientos que se hizo en Lisboa a las Santas Reliquias que se lleuarô a la Yglesia de San Roque, de la Compañia de Iesus a veynte y cinco de Enero 1588*. Alcala: Casa de Juan Yñiguez de Lequerica, 1589. Pêro Roiz Soares – *Memorial*, (ed. por M. Lopes de Almeida). Coimbra: Universidade de Coimbra, 1953, pp. 243-245. José Adriano de Freitas Carvalho – «Os recebimentos de relíquias em S. Roque (Lisboa 1588) e em Santa Cruz (Coimbra 1595). Relíquias e espiritualidade e alguma ideologia». *Via Spiritus*, n.º 8, 2001, pp. 95-155. Liam M. Brockey – «Jesuit Pastoral Theater on a Urban Stage: Lisbon, 1588-1593». *Journal of Early Modern History*, vol. 9: 1, 2005, pp. 1-50. *Idem* – «O Alcázar do Ceo: The Professed house at Lisbon in 1588». *Archivum Historicum Societatis Iesu*, vol. 75, fasc. 149, jan.-jun. 2006, pp. 89-135.

de um significativo legado de objetos pertencentes a veneráveis, luxuosamente montados em peças de grande aparato, inscreveu-se numa das ações mais dinâmicas que a cidade de Lisboa conheceu no final da centúria de Quinhentos.

Tal como menciona pormenorizadamente o manuscrito que narra este acontecimento, a simples inserção desse conjunto no espólio da casa professa não foi o suficiente para a comunidade, tendo-se para esse fim preparado sumptuosamente o local de acolhimento desses objetos:

*«Primeiramente se armou a Igreja de panos de rás muito ricos, de sedas, damascos, veludos, e brocados, os estejos se cobrirão de alcatifas da India de muito preço. De esteio a esteio deciação volantes de cuios remates estauão dependuradas coroas, e açafates de prata entresachados com palmas e flores que fazião a armação grande e aprazível aos olhos, a frontaria da igreja estaua tambem armada de sedas ornadas com uerdura e lata: sobre a porta principal se armou hum tabernaculo ornado de seda no qual estaua São Roque esperando pelos nouos hospedes para os reçoer em sua casa»<sup>3</sup>.*

O exterior da igreja de São Roque também foi palco de exuberantes decorações, tendo-se armado uma cruz, no terreiro em frente à igreja, que, simbolicamente, assinalou o ponto de chegada do conjunto. Essa cruz estava abundantemente carregada de frutos de cera, e, como prova da erudição de quem organizara esse aparato, tinha letreiros com inscrições da «Sagrada Escritura». Os espaços envolventes recorreram a arcos com hieroglíficos e outras empresas, o que comprova o conhecimento que existia da «muda poesia», tão em voga a partir de finais do século xv. A inclusão desses programas, que viriam a ser identitários da Companhia de Jesus, tinham sido, curiosamente, já matéria de atenção por parte de D. João de Borja, autor das afamadas *Empresas Morales* (1581), pelo que se pode considerar que o recurso à sua utilização não terá sido por acaso, mas sim pelo conhecimento da obra de D. João de Borja e, provavelmente, também pela vontade de homenagear este autor<sup>4</sup>.

Tirou-se, igualmente, partido da especificidade de Lisboa, por esta ser cidade virada para o rio, decorando-se as suas principais portas que davam para essa frente com arcos triunfais, bem como os pontos mais marcantes da sua rede viária. Este tipo de ornamentação

---

<sup>3</sup> Carta e relação do recebimento que se fes as santas reliquias que deu Dom Joam de Borja em Janeiro de 88, op. cit.

<sup>4</sup> Acerca deste assunto veja-se o artigo de Alejandro Martínez Sobrino, Cirilo García Róman — «Las Empresas Morales de Juan de Borja, Instrumento de Pedagogía Jesuítica». *Imago*, n.º 9, 2017, pp. 73-86.

já era bem conhecido dos lisboetas por ter sido utilizado em diversas ocasiões régias, nomeadamente, na entrada em 1581 de Filipe I de Portugal e II de Espanha (1527-1598). Contudo, nessas ocasiões o cruzamento de conteúdos iconográficos, como o das *Virtudes Morais*, com aqueles da Virgem ou de Cristo, plasmadas em diversas portas do percurso, ainda não se afirmara tão sistematicamente quanto nesta ocasião, como se pode testemunhar pela seguinte passagem:

«Defronte da porta trauesa de Nossa Senhora do Loreto, onde se aiuntão a rua Direita E a rua que uai para o Corpo Santo, E a que vem para São Roque, estaua a uirtude da temperança uestida de ricos uestidos, em huma mão tinha hum freio dourado E com a outra estaua encostada a huma taboa na qual estaua Christo a rua por onde auião de tomar para São Roque: porque como naquelle lugar se encontrão muitas ruas; não errassem os da procissão quando ali chegassem, o que se fez em quatro partes pelo caminho por onde auia de uir a procissão nas quais por se encontrarem muitas ruas se poserão as quatro virtudes cardeaes encima de humas bases com suas insignias nas mãos»<sup>5</sup>.

Sobre as festividades levadas a cabo aquando da chegada das relíquias doadas por D. João de Borja à igreja de São Roque, importa sublinhar que foi determinante a organização de várias procissões, respetivamente organizadas pelos estudantes de Santo Antão-o-Novo e por irmãos de diversas confrarias, que almejavam a bem-aventurança e a intercessão divina de tão grande quantidade de santos. Com essa prática criou-se um código de precedências, que se foi ajustando à particularidade de cada festa, como se constatará nas procissões dos jubileus das Quarenta Horas, que seguidamente sistematizaremos, ou no que sabemos ter ocorrido nas festas de *Corpus Christi*, cuja organização passava pela relevância social que cada irmandade e bandeira de ofício tinham num determinado momento<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> *Carta e relação do recebimento que se fes as santas reliquias que deu Dom Joam de Borja em Janeiro de 88, op. cit.*

<sup>6</sup> Continua a ser incontornável para este assunto a consulta da obra de Ignacio Barbosa Machado – *História crítico-chronologica da instituiçam da festa, procissam, e officio do Corpo Santíssimo de Christo*. Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759 e o estudo de José Manuel Tedim – «A Procissão das Procissões. A Festa do Corpo de Deus». In João Castel-Branco Pereira (coord.) – *Arte Efémera em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 216-223.

## 1609 • A FESTA DA ADORAÇÃO DAS QUARENTA HORAS

Outra celebração importante para o enquadramento histórico dos preparativos da comemoração da beatificação de Francisco Xavier foi a Adoração das Quarenta Horas, por ter sido realizada pela primeira vez em Portugal na igreja de São Roque, em 1609. Provinda de uma tradição medieval, essa nova forma de exposição e adoração do Santíssimo Sacramento foi particularmente dinamizada pela Companhia de Jesus, em Itália na Época Moderna<sup>7</sup>. A comemoração, promovida pelo Sacrossanto Concílio Tridentino (1545-1563), onde se fixou a concessão de indulgências a quem visitasse os locais sagrados nesse período, foi divulgada a partir da publicação das *Avvertenze per l'oratione delle quarente hore* (1575) de Carlos Borromeu (1538-1584). Em Portugal teve ecos nas diretrizes promulgadas em um dos capítulos das *Constituições Sinodais do Arcebispado de Lisboa*, de 1588, sobre o local onde se devia expor o Santíssimo Sacramento numa igreja<sup>8</sup>. E, embora essa legislação eclesiástica não mencione especificamente esta celebração, confirma, no entanto, a importância que o Santíssimo Sacramento ocupava, à data em Portugal, e, particularmente, no arcebispado de Lisboa<sup>9</sup>.

Segundo as palavras de Baltazar Teles (1596-1675), na *Chronica da Companhia de Iesv na Provincia de Portvgal*, a comunidade que residia em São Roque foi a primeira a iniciar essa celebração, sendo, posteriormente a essa data, apropriada por outras casas da Companhia e por outras ordens religiosas<sup>10</sup>. Já o autor da obra *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa* menciona que, com o sucesso desse jubileu, a festa foi tendo cada vez maior animação, tendo-se decorado também a igreja da casa professa com «huma pyramede bem composta com degraos estofados todos de ouro e pintura»<sup>11</sup>. A máquina estava encimada por uma peanha, que sustentava a custódia que, por sua vez, também era rematada por um serafim, que ao abrir e fechar as asas descobria o Santíssimo<sup>12</sup>. Para além dessa manifestação mais erudita, a solenidade também alcançou o espaço público, recorrendo-se a estruturas

---

<sup>7</sup> Veja-se Fausto Sanches Martins – «Trono eucarístico do retábulo barroco português: origem, função, forma e simbolismo». In AA.VV. – *Actas do Congresso Internacional do Barroco*, vol. 2. Porto: Universidade do Porto, 1991, p. 17-58, principalmente, o subcapítulo «As Quarenta Horas, o lausperene e o Trono Eucarístico» (pp. 564-568), João Francisco Marques – «Rituais e manifestações de culto». In Carlos Moreira Azevedo – *História Religiosa de Portugal*, vol. 2, *Humanismos e Reformas*. Lisboa: Círculo dos Leitores, 2000, pp. 517-601 e, mais recentemente, Mia M. Mochizuki – «Jesuit Visual Culture in a Machine Age». In Ines G. Županov (coord.) – *The Oxford Handbook of the Jesuits*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2019, p. 464.

<sup>8</sup> *Constituições do arcebispado de Lisboa assi as antigas como as extrauagantes primeyras e segundas*. Lisboa: Belchior Rodrigues, 1588.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Baltazar Teles – *Chronica da Companhia de Iesv na Provincia de Portvgal*, t. 1, 2.<sup>a</sup> parte. Lisboa: Paulo Craesbeeck, 1645, pp. 188-190.

<sup>11</sup> Durval Pires de Lima – *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*, t. 1. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1948, pp. 281-284.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

ornamentais, como expressão maior da fé. Fizeram-se três procissões, respetivamente organizadas pelos meninos que frequentavam as «escolas de ler e escrever», pelos estudantes do colégio de Santo Antão-o-Novo e pelos irmãos da Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina<sup>13</sup>. Estas procissões, onde as charolas e outras estruturas ornamentais já se afirmavam, foram aglutinadas e, no início do século XVIII, tiveram como principais intervenientes: os irmãos de Nossa Senhora da Piedade, os de Nossa Senhora dos Agonizantes, os nobres da confraria de Jesus, Maria e José, os irmãos de Nossa Senhora da Doutrina e, por fim, os religiosos da Companhia. Assistiram também ao evento, o rei, a nobreza da corte e cinco «senhores dos principaes»<sup>14</sup>. E, apesar de esta manifestação cultural ter tido menor impacto que a anterior cerimónia, bem como durar menos dias, marcou seguramente a vivência religiosa da época e acentuou a iniciativa da Companhia de Jesus no que às celebrações refere, permitindo ainda ensaiar máquinas e cenários, que abrilhantaram a componente visual deste teatro sacro e deram sugestões para outros futuros.

#### 1610 • A FESTA DA BEATIFICAÇÃO DE INÁCIO DE LOYOLA

Uma festa quase desconhecida, mas com grande significado para o entendimento da comemoração da beatificação de Francisco Xavier, foi a da beatificação de Inácio de Loyola, em 1610, que também ocorreu durante uma semana, entre sábado 30 de janeiro e domingo 7 de fevereiro<sup>15</sup>. Nessa celebração, para além dos padres da casa professa, a que nos iremos reportar detalhadamente mais adiante, mobilizaram-se os jesuítas do colégio de Santo Antão-o-Novo e os da casa da Provação. A cidade foi dividida em cinco partidas, repartidas por cinco padres, que iam da torre e mosteiro de Belém até São Bento de Xabregas, e compreendiam oitenta e seis templos e as principais freguesias. Na igreja de São Roque não se descurou a decoração, e o retábulo-mor foi revestido com dosséis de brocado antigo. Nesse espaço, e ao pé do dossel principal, levantou-se:

*«um trono coberto de hum borcado do mesmo tesouro, cujos alcachofres mais erão pinhas que cosas d'ouro, disso certo de admiração o que mais tinha que uer era quam rica e loucamente e com quanto artificio estaua sobre estas pinhas douro laurada huma bordadura, em que dentro de hum palmo se uião todas as*

---

<sup>13</sup> *Ibidem.*

<sup>14</sup> *Ibidem.*

<sup>15</sup> Arquivo Nacional Torre do Tombo (ANTT) – *Manuscritos da Livraria*, n.º 486, fls. 153-164v: *Relação do que se fez em Lisboa na festa da beatificação do Patriarcha Santo Ignacio na Casa de São Roque.*

*coris juntas, uerde, azul, branca, amarela, roxa, vermelha (...).»<sup>16</sup>. Nos seis arcos das capelas, no cruzeiro e no arco do altar mor penduraram-se «uolantes de telilha de prata muy airosos. Sete tarjas de grande beleza todas feitas de cera aluissima sobre madeira, cada huma com quatro serafins d'ouro, sementeas de boninas brancas da mesma sera, o que soo o ouro de que matizauão daua sua distinção retocadas com poucas cores»<sup>17</sup>.*

A dinamização da cidade adquiriu ainda uma feição diferente daquela conseguida nas anteriores festividades. Jogou-se com a orografia e com fogo, posto junto às igrejas das principais colinas: na Penha de França, na Senhora do Monte, na Graça, no Castelo, no Carmo, em São Francisco, em Santa Catarina, nas Chagas e em São Roque. O ponto alto da festa foi atingido no dia em que se fez um teatro, no qual se narrou a guerra e a destruição de Troia, do qual saiu uma portentosa máquina com a forma do cavalo, que, para passar pela porta de Santa Catarina, causou a destruição e subsequente arranjo de uma parte do panejamento murário. Esse evento foi complementado por outra encenação em frente a São Roque, onde se armou «huma Cidade toda de madeira pintada com representação de cantaria, larga em oitenta palmos [c. 1760 cm] com muralha de corenta em alto, torris cunhais, ameas, paço d'El Rey»<sup>18</sup>.

Por fim, no que reporta a esta celebração, importa sublinhar a realização de uma outra representação, versando sobre quatro embaixadores vindos das quatro partes do mundo: África, Ásia, América e Europa, para dar graças ao beato Inácio de Loyola. Esses embaixadores entraram em Lisboa por mar, em quatro bergantins ricamente decorados, e, ao desembarcarem foram transportados em quatro carros triunfantes «gentilmente laurados e tam perfeitamente guarnecidos que não auia mais que desejar», cuja manufatura importou em cerca de quinhentos cruzados<sup>19</sup>.

### **1619 E 1620 · AS FESTAS DA BEATIFICAÇÃO DE FRANCISCO XAVIER EM ROMA, MADRID E LISBOA**

Sendo igualmente importantes as festas realizadas nas capitais das nações de maior significado para a Companhia de Jesus, este enquadramento não ficaria completo sem se abordarem as solenidades e manifestações de alegria ocorridas em Roma, em Madrid e em

---

<sup>16</sup> *Ibidem.*

<sup>17</sup> *Ibidem.*

<sup>18</sup> *Ibidem.*

<sup>19</sup> Esta festa pode ser lida com mais detalhe na publicação de Maria João Pereira Coutinho — *Machina Mundi: As Festas de Beatificação de Santo Inácio de Loyola* (no prelo).

Lisboa, a fim de encontrar pontos comuns e aspetos recorrentes, que nos permitam afirmar com segurança a existência de um modelo, que com pequenas variações foi regularmente replicado.

Em Roma, segundo a descrição que o padre Pedro de Guzman introduziu à obra de Orazio Torsellini (1544-1599), a celebração começou no dia do Trânsito do Santo Padre Xavier, de 2 para 3 de dezembro de 1619, nas oito casas que a Companhia de Jesus tinha nessa cidade (a casa professa, o colégio Romano, a casa do noviciado, o colégio Penitenciário, o seminário Romano e três outros colégios: um de padres germânicos, outro de padres ingleses e outro de padres sírios maronistas, onde se ensinavam jovens habilidosos dessas três nações que, depois de bem instruídos, continuavam a intentar a conversão de indivíduos das suas nacionalidades)<sup>20</sup>. O evento decorreu maioritariamente na casa professa e envolveu cerca de quinhentos religiosos, reis e príncipes, a maior parte da nobreza romana, embaixadores e dezassete cardeais. O espaço foi sumptuosamente ornado e foi exposta, em altar próprio, uma relíquia do recém beato em recetáculo em forma de meio corpo de prata, com um viril de cristal no peito. Exibiu-se ainda o braço direito do mesmo santo, que Torsellini caracterizou como sendo «aquela mão sagrada, operária de tantas maravilhas e que deu vida a tantos mortos através dos Santos Sacramentos do batismo e da penitência»<sup>21</sup>. Esse grandioso aparato de exposição foi complementado com ofícios divinos, com coros e música de órgãos, numa encenação que remetia para as hierarquias celestiais. A pregação ficou a cargo do padre Mucio Vitelleschi (1563-1645), geral da Companhia, que aludiu às glórias do Apóstolo do Oriente<sup>22</sup>.

Em Madrid, as festas tiveram lugar nas três casas que a Companhia de Jesus tinha nessa cidade (o colégio Imperial, a casa professa e o noviciado) e muitas foram as circunstâncias que ajudaram à magnificência da celebração que durou 10 dias, também no ano de 1619. A primeira delas foi a participação e mecenato dos príncipes, grandes do reino e outros senhores, que acorreram diariamente aos espaços cultuais, a fim de demonstrarem o seu afeto e devoção. Nos três locais anteriormente mencionados, pregaram os mais conhecidos padres desse instituto religioso, bem como padres de outras ordens, como dominicanos, mercedários, trinitários e ainda confessores da Casa Real. As solenidades compreenderam o adorno da igreja do colégio, onde se exibiram três grandes pinturas, um tabernáculo com uma escultura encarnada e estofada do santo, para além de uma multiplicidade de relicários e outras decorações. Fez-se procissão e, num dos dias, armou-se uma árvore de cinquenta pés de alto

---

<sup>20</sup> Orazio Torsellini – *Vida de S. Francisco Xavier de La Compania de Iesvs primero Apostol del Iapon, y segundo de la India, y de otras Prouincias del Oriente* (Trad. por P. Pedro de Guzman). Pamplona: [n.d.], 1620, pp. 310 e ss.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

(c. de 1750 cm) na praça em frente ao colégio, com uma imagem do beato Xavier vestida de sotaina, sobrepeliz e estola, e ladeada por outras quatro imagens, alegóricas aos males que o beato havia combatido em vida, possivelmente à semelhança daquela erigida em frente a São Roque em 1588, na já mencionada festa da chegada das relíquias. Já nos aparatos que foram empreendidos na casa da Provação, exibiu-se, à semelhança do que se fez em Roma, um busto de Francisco Xavier, com sobrepeliz, estola e sotaina «estrelada de ouro», numa armação de tela com labores da China. Ao longo destes dias promoveram-se diálogos, concursos e decorações que recorreram a epigramas e poemas latinos. Fizeram-se ainda teatros, versando o mais significativo deles sobre as quatro partes do mundo e os mares<sup>23</sup>.

Em Lisboa, as festividades tiveram início no dia 1 de dezembro de 1620 para coincidirem com a data do Trânsito do beato, e duraram 9 dias. Tal como as de Roma e as de Madrid, desenrolaram-se em vários espaços: na casa professa de São Roque, no colégio de Santo Antão-o-Novo e no seminário de São Patrício<sup>24</sup>. São Roque foi o principal palco de atuação e o espaço da igreja recebeu no ano de 1619 várias beneficiações, de que nos dá conta o relato do padre António Franco, na sua obra *Synopsis Annalium Societatis Jesu in Lusitania*<sup>25</sup>, mas também o relator do *Catálogo da Província de Portugal no ano de 1619*, em passagem inédita, sobre o que se reporta à casa professa: «(...) acrescentou se o sanctuario com algumas muy insignes Reliquias que de nouo mandou a esta Casa a Senhora Dona Francisca d'Aragão<sup>26</sup>. A igreja se acrescentou com peças, ornamentos de tella, e bordadura, castiças e alampadas de prata, cortinas ricas, pauilhões, caixões de pao fino com pregadura dourada, e com se dourar toda a abobada da sacristia; no que tudo se gastarão noue mil quinhentos e cinquenta cruzados»<sup>27</sup>. Na ocasião solene os arcos das capelas e cruzeiro da igreja foram armados com panos com o santo pintado e respetivas insígnias. A primeira procissão que se fez saiu na quarta-feira, do colégio de Santo Antão. O senado da câmara também fez procissão até São Roque, recorrendo às invenções usadas na celebração de *Corpus Christi*. O ponto alto das

---

<sup>23</sup> *Relación de Las Fiestas que se han hecho en esta Villa y Corte de Madrid, en la beatificación de San Francisco Xavier Apostol de la India, y segundo Patriarca de la Compañia de Iesus despues de su primer fundador y cabeça San Ignacio de Loyola*. Madrid: n.d., 1619.

<sup>24</sup> Diogo Marques Salgueiro – *Relaçam das Festas que a religiam da Companhia de Jesu fez em a cidade de Lisboa, na beatificaçam do beato P. Francisco de Xavier... Em deze[m]bro de 1620*. Lisboa: João Rodrigues, 1620.

<sup>25</sup> Padre Antonio Franco – *Synopsis Annalium Societatis Jesu in Lusitania Ab Anno 1540. usque ad annum 1725*, Sumptibus Philippi, Martini et Joannis Veith Haeredum, 1726, p. 226.

<sup>26</sup> D. Francisca de Aragão, 1.<sup>a</sup> condessa de Ficalho, morreu em 1615, pelo que esta doação em 1619 deverá ter sido a concretização póstuma de um seu desejo; cf. J. M. de Queiroz Velloso – *D. Francisca de Aragão. Condessa de Mayalde e de Ficalho. Uma alta figura feminina de Portugal, e de Espanha, nos Séculos XVI e XVII*. Barcelos: Portucalense Editora, 1931.

<sup>27</sup> *Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI) – Lusitania 44 II, fl. 2: Catálogo da Província de Portugal no ano de 1619*.

cerimónias foi o cortejo de oito quadrilhas, que passaram pela rua Larga do Loreto, pela porta de Santa Catarina, pela Cordoaria Velha, calçada de São Francisco, Tanoaria, terreiro do Paço, rua Nova, rua da Ourivesaria, rua dos Escudeiros, Rossio, rua da Graça, terminando no colégio de Santo Antão-o-Novo, e que, apesar de não incidirem diretamente sobre as quatro partes do mundo, fixaram uma narrativa em torno dos vários locais e povos por onde o Apóstolo do Oriente passara e com quem contactara<sup>28</sup>.

Não é propósito deste texto apresentar apenas descrição destas celebrações, embora algumas destas sejam inéditas, mas também colocar em perspectiva traços comuns, que ainda não foram abordados. Esse cruzamento de informações permite-nos, assim, ter uma visão mais alargada sobre múltiplos campos, dos quais emergem, com maior interesse para a história da arte, os seguintes: os atores da Companhia de Jesus e os agentes culturais externos a esse instituto religioso, os palcos dos triunfos e a cidade e a materialização da imagem de Francisco Xavier em tempo de festa.

### JESUÍTAS E OUTROS AGENTES CULTURAIS

No que à ação dos membros da Companhia em festas refere, destacamos a velha máxima que diz: «As cousas em que os da Companhia metem a mão sempre saem a seu ponto de perfeição»<sup>29</sup>. Com efeito, todas as solenidades que os padres jesuítas organizavam resultavam admiráveis e tinham grande impacto nas mais diversas comunidades das suas Assistências e Províncias.

Quanto às festas em estudo, são vários os relatos que as destacam, elaborados por vários padres. Em 1588 é referido o padre Simão Cardoso, na qualidade de narrador da solenidade da chegada das relíquias doadas por D. João de Borja e os padres Francisco António, português, e Martim Escudero, navarro, por acompanharem o trajeto do legado<sup>30</sup>. Figuram também neste teatro litúrgico, com maior peso, o padre Inácio Martins, que acompanhou toda a procissão em Lisboa e o padre Francisco Cardoso, que foi o principal pregador de uma das solenidades. Acerca destes, note-se que Inácio Martins (1531-1598) era natural de Gouveia e ingressou na Companhia de Jesus em Coimbra em 1547. A sua formação conimbricense levou a que desempenhasse um papel significativo no ensino, sendo expressão disso os acrescentos

---

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Relação do que se fez em Lisboa na festa da beatificação do Patriarcha Santo Ignacio na Casa de São Roque, op. cit., fl. 162v.*

<sup>30</sup> O padre Francisco António era natural de Lisboa e entrou para o colégio de Coimbra em 1558, tendo passado uma boa parte da sua vida em Espanha; cf. Padre António Franco — *Ano Santo da Companhia de Jesus em Portugal*. Porto: Apostolado da Imprensa Editora, 1930, p. 82. Já o sobre o padre Martim Escudero existem grandes lacunas biográficas.



FIG. 1 Frontispício da obra de Diogo Marques Salgueiro – *Relaçam das Festas que a religiam da Companhia de Jesu fez em a cidade de Lisboa, na beatificaçam do beato P. Francisco de Xavier... Em deze[m]bro de 1620*. Lisboa: Impressas por João Rodriguez, 1620.

Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, inv. H.G. 3571 P.



FIG. 2 Folha de rosto do *Triunfo com que o Collegio de S. Antam da Companhia de Iesu da cidade de Lisboa, celebrou a beatificaçam do Santo Padre Francisco Xauier da mesma Companhia: celebrou se este triunfo sexta feira 4. Do mez de dezembro de 1620. Annos*. Lisboa: Impressas por João Rodriguez a S. Antão, [c. 1620].

Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, inv. H.G. 1857-2-V.

que fez na afamada obra *Doutrina Cristã*, do padre Marcos Jorge (1524-1571)<sup>31</sup>. Já o padre Francisco Cardoso (1544-1604) era natural de Fornos (Viseu) e morreu em 1604. Também entrou para o colégio de Coimbra em 1562, tendo 18 anos de idade, e foi um orador exímio, acerca do qual o padre António Franco afirmou: «No ensino da santa doutrina em tudo seguiu os passos do santo P. Inácio Martins»<sup>32</sup>.

No que às festas da beatificação de Inácio de Loyola diz respeito, o padre Jerónimo Dias (1547-1624) também parece ter tido protagonismo no âmbito da pregação em São Roque, não só por ser o então provincial, mas também por ter reconhecidos dotes na arte da oratória. Iniciara o seu percurso dentro da Companhia aos 14 anos, em Coimbra, e fora o responsável pela implementação do jubileu das Quarenta Horas na Província de Portugal<sup>33</sup>. Nas festas de beatificação de São Francisco Xavier foi a vez dos padres Luís de Moraes (?-1622), nascido no Funchal e falecido em Lisboa, em 1622<sup>34</sup> e Jorge de Almeida (1569-1643), nascido em Águeda em 1569 e falecido em Lisboa em 1643, tomarem sobre eles a responsabilidade de pregarem nas várias missas. O primeiro num ato litúrgico que ficou perenizado no folheto *Festas da beatificação. Pregação que fez o Padre Luis de Moraes, da Companhia de Iesu na Festa de S. Francisco Xauier, em a casa de S. Roque da mesma Companhia*<sup>35</sup>, e o segundo na missa pontifical<sup>36</sup>, celebrada por D. Fr. Tomé de Faria (?-1628), bispo de Targa, cuja homilia também ficou fixada no opúsculo *Pregação de fez o P. Jorge D'Almeida da Companhia de Iesu na casa de S. Roque na Beatificação de S. Francisco Xavier*<sup>37</sup>. Apesar de nenhum deles ter o peso hierárquico do padre Mucio Vitelleschi, conseguiram igualmente abrilhantar a celebração, mercê do conhecimento e da muita devoção que nutriam pelo recém beato.

No que a outros intervenientes refere, esta leitura mais distanciada das primeiras que fizemos sobre este tema, permite-nos um outro olhar sobre a sua ação. A alusão ao vedor Francisco Barreto, responsável pelo empréstimo de um cavalo, que lhe tinha sido oferecido por D. Sebastião (1554-1578), na festa de 1588, assume particular relevo por ser o primeiro

---

<sup>31</sup> Padre António Franco – *op. cit.*, 1930, pp. 110-114 e Francisco António Lourenço Vaz – «Os Jesuítas e o Ensino do Catecismo. A Doutrina Cristã do P. Marcos Jorge e de Mestre Inácio». *Revista Teoria e Prática da Educação*, vol. 20, n.º 1, jan.-abr. 2017, pp. 23-34.

<sup>32</sup> Padre António Franco – *op. cit.*, 1930, pp. 524-525.

<sup>33</sup> *Ibidem*, pp. 451-453.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>35</sup> O seu discurso foi perenizado no impresso: *Festas da Beatificação. Pregação que fez o Padre Luis de Moraes, da Companhia de Iesu na Festa de S. Francisco Xauier, em a casa de S. Roque da mesma Companhia*. Lisboa: João Rodriguez, 1621, fls. 62-79.

<sup>36</sup> ARSI – Lusitania 44 II, fl. 4: *Catálogo da Província de Portugal no ano de 1619*, e Joaquim Augusto d'Oliveira Mascarenhas – *Portugal: Dicionario Chorographico, Historico, Heraldico, Ethologico Biographico, Estatistico, Archeologico e Bibliographico*, vol. 1. Lisboa: Typografia Gutierrez, 1879, p. 208.

<sup>37</sup> As suas palavras foram fixadas no testemunho: *Pregação de fez o P. Jorge D'Almeida da Companhia de Iesu na casa de S. Roque na Beatificação de S. Francisco Xavier*. Lisboa: João Rodriguez, 1621.

exemplo de um contributo fora da Companhia, onde se reforça simbolicamente a estreita relação que se sabe ter existido entre o rei «desejado» e os jesuítas. A mesma aproximação pode ser também aferida nos empréstimos dos monarcas da Casa de Áustria, que cederam para a mesma ocasião os mais ricos ornamentos do tesouro. A que se somaram: um toucado «à antiga», com muitas perolas e um resplendor de ouro, com fios de perolas grossas, e um silhão de prata lavrada e uns arreios, que pertenceram à infanta D. Maria (1521-1577)<sup>38</sup>.

Nas festas de Inácio de Loyola são igualmente de destacar as ações de D. Miguel de Castro (1536-1625), arcebispo de Lisboa, de D. Cristóvão de Moura (1538-1613), marquês de Castelo-Rodrigo e vice-rei de Portugal, de D. Manuel de Moura Corte Real (1590-1651), conde de Lumiares e filho do anterior, para além daquelas de um conjunto bastante significativo de outros titulares e de membros da administração pública, assim como de vários corregedores com seus meirinhos e alcaldes. D. Miguel de Castro celebrou missa na Sé, ordenando que «uiesse tudo o que auia rico, e de mor pezo, no thesouro de sua Sancristia»<sup>39</sup> e D. Cristóvão de Moura impressionou a assistência desta celebração por ordenar que se abrisse o Tesouro Real, a fim de se retirar o melhor dele, situação, que nem quando Filipe II de Espanha veio a Portugal, em 1581, ocorrera. Desse Tesouro saíram para engalanar as festas de 1610 um conjunto de dosséis de brocado antigo, provindos do mesmo Tesouro Real, e, complementarmente, outros tecidos, presentes da já mencionada infanta D. Maria a «El Rey Dom Sebastião de boa memoria» (1554-1578). Dentro da lógica de empréstimos da Casa Real acresce ainda, na festa da beatificação do principal fundador, em 1610, a saída das tapeçarias de Tunes, que foram armadas no pátio da capela real:

«Fermosos são os panos que chamão de Tunes por nelles estar lavrada a historia da batalha, e tomada daquela antiga Cartago e mula de Roma em que foi o Inffante Dom Luis emcompanhado o Emperador Carlos quinto seu cunhado, bem cheos são e carregados douro, e que quando no dia da Santa Ressurreição do Senhor per fazer a festa mais celebre e ostentação ao pouo se armão no pateo da Capella Real, assy os naturaes de Lisboa como os estrangeiros que de todas as partes concorrem a seu comercio com curiosidade as uão uer como cousa rara naquella arte. Mas sendo estes tais he certo que ficarão no ultimo lugar, de todos os mais, e ualendo oje cincoenta mil cruzados forão os de menos preço que entrarão era armação que foy estimado em seiscentos mil»<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> *Carta e relação do recebimento que se fes as santas reliquias que deu Dom Joam de Borja em Janeiro de 88, op. cit.*

<sup>39</sup> *Relação do que se fez em Lisboa na festa da beatificação do Patriarcha Santo Ignacio na Casa de São Roque, op. cit., fl. 158.*

<sup>40</sup> *Ibidem, fls. 153-164v.*

Tal atitude é fundamental neste quadro, pois terá aberto um precedente para que em 1620 se voltasse a retirar o mesmo conjunto de Tunes, assim conhecido «por terem debuxada a celebre batalha, com que o grande Emperador Carlos V, sogeitou, & rendeo esta famosa Cidade: nos quaes o primor da arte, vinesa, & propriedade das figuras, vence tanto a riqueza do ouro, & seda com que são laurados, quanto o mesmo ouro uence o mais baixo dos metaes»<sup>41</sup>.

### APARATOS TRIUNFAIS E AS QUATRO PARTES DO MUNDO

Outro aspeto que merece ser equacionado neste quadro de comparações, para melhor se compreender a génese destes modelos, são as encenações que tiveram maior impacto na comunidade. Trata-se, portanto, das procissões e dos triunfos, que fizeram uso das redes viárias nestas festividades, e que se adequaram e tiraram partido das estruturas pré-existentes e de fórmulas organizacionais devedoras de ideias globais, como as várias partes do mundo<sup>42</sup>. Não querendo sobrecarregar esta análise com analogias entre estas formas de representação da Época Moderna e as matrizes da Antiguidade, não podemos deixar de referir a sua importância. A ideia globalizadora e multilateral de contactos com a cultura material de outras partes do mundo, explanada nestas festas, advém, certamente, da publicação de obras como o *Theatrum Orbis Terrarum* [fig. 3], de Abraham Ortelius (1527-1598), de 1570<sup>43</sup>, mas também das alusões constantes na obra *Vita Gasparis Barzaei Belgae E Societate Jesv B. Xaverii In India Socij*, de Nicolas Trigault (1577-1628), que esse autor redigiu ao passar pela Índia, a caminho da China, em edição de 1610<sup>44</sup>.

No que aos antecedentes deste tipo de teatralizações refere, no espaço em análise, deve-se atender à representação que se fez na ocasião da beatificação de Inácio de Loyola, de quatro embaixadores, que vieram em seus bergantins das quatro partes do mundo: África, Ásia, América e Europa. Esses embaixadores, desfilaram pela cidade, em quatro carros triunfantes, como foi acima mencionado. Os cavaleiros iam «rica e loucamente uestidos que se pode com razão dizer que trazião o mais rico, e lustroso de Lisboa, tellas sedas, borcados rendas d'ouro colares fauos, cintas pedraria todos trajados segundo o costume dos imperios, e

<sup>41</sup> Diogo Marques Salgueiro – *op. cit.*, p. 1v.

<sup>42</sup> Sobre o impacto do exemplo de santidade de Francisco Xavier no novo mundo, veja-se Luís Filipe Silvério Lima e Bianca Carolina Pereira da Silva – «A presença do Novo Mundo na iconografia da morte e dos sonhos de São Francisco Xavier: a missão jesuítica e as partes e gentes do Império Português». *Varia História*, vol. 30, n.º 53, mai.-ago. 2014, s/n.º pp. disponível aqui: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010487752014000200005&lng=pt&nrm=iso&tling=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010487752014000200005&lng=pt&nrm=iso&tling=pt) [consult. 20-01-2020].

<sup>43</sup> Abraham Ortelius – *Theatrum Orbis Terrarum*. Antuérpia: Apud Aegid, Coppenium Diesth, 1570.

<sup>44</sup> Nicolas Trigault – *Vita Gasparis Barzaei Belgae E Societate Jesv B. Xaverii In India Socij*. Antuérpia: Ex Officina Ioach. Trognaesij, 1610.

**FIG. 3** Frontispício do atlas geográfico de Abraham Ortelius – *Theatrum Orbis Terrarum*. Antuérpia: Aegid Coppenium Diesth, 1570, gravura sobre papel, 1574. State Library Victoria, inv. RARESEF 912 Or8T.



terras que representauão com as diuisas, e insignias proprias de cada hum»<sup>45</sup>, no que deve ter constituído uma primeira abordagem ao tema, em solo lisboeta.

Em Madrid, nas festas de 1619, recorreu-se igualmente a esta temática, ao construir-se um estrado com um globo com três varas de diâmetro [440 cms], com várias terras e mares pintados, que era acompanhado de figuras alegóricas à Matemática e à História. A explicação para a inclusão deste aparato baseou-se, segundo o anónimo que redigiu esta cerimónia, no facto de Francisco Xavier ter «andado doze mil y mas leguas en sus peregrinaciones: y que auia estado y predicado en las tres partes del Mundo, Asia, Europa, y Africa, y neuagado sus Mares Atlantico, Etiopico, Indico: y que aunque no auia puesto los pies en el America, tal vez nauegò sus Mares, costeando al Brasil: al qual a su ruego, y por su orden semiò la primera gente de la Compañia»<sup>46</sup>.

Em Lisboa, na beatificação de Francisco Xavier, a solução encontrada para o Triunfo, organizado pelos estudantes do colégio de Santo Antão-o-Novo, foi a de um cortejo, que mime-tizou as entradas romanas, com a ostentação de bens provindos de vários territórios e de personagens alegóricos<sup>47</sup>. Constituído por oito quadrilhas, passou pela rua Larga do Loreto, pela porta de Santa Catarina, pela Cordoaria Velha, calçada de São Francisco, Tanoaria, terreiro do Paço, rua Nova, Ourivesaria, rua dos Escudeiros, Rossio, rua da Graça e terminou no colégio de Santo Antão-o-Novo. As oito quadrilhas, de acordo com a história de vida do beato, discorriam sobre os locais por onde este tinha estado em vida, com alegorias à cultura e à religião desses povos. A primeira quadrilha versava sobre os reinos de Portugal e Navarra; a segunda sobre os reinos do mar; a terceira sobre os reinos de mouros; a quarta sobre os reinos de gentios, a quinta sobre os «Japões», a sexta sobre as Virtudes; a sétima sobre o Amor Divino e Anjos e, finalmente, a oitava sobre os «Chinas»<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> *Relação do que se fez em Lisboa na festa da beatificação do Patriarcha Santo Ignacio na Casa de São Roque*, op. cit., fl. 162.

<sup>46</sup> *Relación de Las Fiestas que se han hecho en esta Villa y Corte de Madrid, en la beatificación de San Francisco Xavier Apostol de la India, y segundo Patriarca de la Compañia de Iesus despues de su primer fundador y cabeça San Ignacio de Loyola*, op. cit., p. 8v.

<sup>47</sup> *Trivnfo com qve o Collegio de S. Antam da Companhia de Iesv da cidade de Lisboa, celebrou a beatificação do Santo Padre Francisco Xauier da mesma Companhia: celebrou se este triunfo sexta feira 4. Do mez de dezembro de 1620. Annos*. Lisboa: Impressas por João Rodriguez a S. Antão, [c. 1620], e, para além da informação que consta no impresso do P. Diogo Marques Salgueiro, considere-se a cópia manuscrita desta parte do relato, existente na BA – Jesuítas na Ásia, 49-VI-8, fls. 168v-174v: *Triumpho com que o Collegio de Santo Antão da Companhia de JESUS da Cidade de Lixboa celebrou a Beatificação do Padre São Francisco Xauier da mesma Companhia. Celebrou se este triunfo sexta feira quatro de Dezembro de 1620*.

<sup>48</sup> Ao longo das mesmas destacam-se as alusões aos reinos de Moçambique e Melinde, Ternate e Tidore das ilhas de Maluco, Cocotorá e Cambaia, Pérsia e Ormuz, Idalcão e Nizamaluco, Mogor e Bengala, Arracão e Pacém, Amboíno e Geilolo. Aos anteriores acrescentaram-se ainda alusões à província da Pescaria, aos reinos do Malabar e Travancor, Ceilão e Manar, Nagapatão e Canara, Maldiva e Tanor, Coulão e Cranganor, Satsuma e Meaco, Arima e Omura, Figêem e Firando, Sacai e Amanguche, e as cidades de Goa e Malaca, de Cochim e Diu. Por fim, figurava a Província da China, com representações de Pequim, Nanquim, Cantão e Quiansi.



FIG. 4 Julius Goltzius (?- c.1595),  
*Os Quatro Continentes: Ásia, América,  
Europa e África*, gravura sobre papel,  
finais do século xvi.  
Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art, Prints,  
inv. 49.95.1523, 49.95.1524, 49.95.1525 e 49.95.1526.  
Scala Archives.

## AS IMAGENS DE SÃO FRANCISCO XAVIER

Outro ponto de vista que não convém ser ignorado nestas festas é a dimensão da exaltação do beato Francisco Xavier materializada na imagem escultórica e na sua exposição. Se observarmos atentamente as várias descrições, e tendo em atenção a relatividade das mesmas e a desigualdade das narrativas, constatamos em todas a importância da componente escultórica, quer ao nível de relicários, quer pela presença de imagens de vulto, também como forma de promover a iconografia da Companhia. Assim, e entroncando logo na festa da beatificação de Inácio de Loyola, importa desde já destacar o facto da casa professa de São Roque ter inaugurado esse registo devocional com a exibição de uma imagem de vulto e um braço relicário. E embora a narrativa seja extensa, a sua riqueza é merecedora da nossa atenção:

*«a imagem do Santo Patriarcha que se fez em sete para oito palmos dalto [entre 154 e 176 cm], tam fermosa tam deuota, e de tanta magestade que com não aparecer no altar outra, so parece enchia o templo, conuidaua, agasalhaua, e fazia festa aos que o uisitauão. Toda se reuestio douro, e se estofou com lauores, e de alcachofres muy fermosos ficando todo o uestido raxado douro e preto. Na mão esquerda tinha o liuro de nossas constituições com a letra de S. Paulo (...). Na direita huma cruz de prata de dous dedos pera tres, e de grandesa que se podera bem leuar aruorada em qualquer procissão que la demandaua a proporção do Santo. No entalho e encontro da cruz estaua grauada huma lamina de prata redonda, e sobredourada com rayos douro talhados na mesma prata nella o Santissimo nome de Jesvs com letras brancas com releuo tam alto que auultauão, e se deixauão ler de bem longe. Na cabeça hum fermoso diadema tambem de prata sobre dourado rayado do mesmo ouro tam lustrosamente que parece chamejauão os Rayos e cahia (como oleo de Arão) Resplendor da cabeça do Santo ao rosto, peito e vestido abaixo desta imagem se colocou hum braço de muito lauor e feitio d'ouro sobre prata dentro do qual estaua hum osso do Santo que se cobrio com huma lamina d'ouro macisso quase de hum palmo de comprido // pella cana do braço aberta toda ao martello, e entalhada a modo de grade, para que podendo se uer, não se podesse tocar a Reliquia»<sup>49</sup>.*

---

<sup>49</sup> Relação do que se fez em Lisboa na festa da beatificação do Patriarcha Santo Ignacio na Casa de São Roque, op. cit., fls. 154v-155.

Já nas efemérides da beatificação de Francisco Xavier em Roma, como foi acima dito, só temos notícia da presença desse venerável através da exposição de duas relíquias: um meio corpo de prata e um braço<sup>50</sup>. Contudo, em Madrid, foi exibida uma imagem «grande de talla de San Francisco Xauier de la estatura natural de un hombre, que la escultura, encarnacion, y estofado salio muy acertada»<sup>51</sup> e na praça em frente ao colégio, também foi colocada uma imagem do beato Xavier, vestida de sotaina, sobrepeliz e estola, também ela no cimo de uma árvore, cujo modelo arbóreo já se tinha visto nas festas de Lisboa, 1588, aquando da chegada das relíquias doadas por Francisco de Borja. Para além dessas tentativas de humanizar esse venerável, através de representações à escala humana, também foi realizado um busto de Francisco Xavier, com sobrepeliz, estola e sotaina, desta vez à semelhança do que se tinha feito em Roma, que se expôs na Casa da Provação<sup>52</sup>. Em Lisboa foi colocada uma imagem no retábulo-mor da igreja de São Roque, com «estatura natural de hum homem bem apessoado», enquadrada por dossel, «todo cozido em ouro, & broslado de aljofres grossos», que se desconhece se era uma figura escultórica de vulto, ou de roca<sup>53</sup>. Na igreja esteve ainda uma outra imagem «vestida com roupeta, & loba de gorgorão de seda, & com rica sobrepeliz por sima», em tudo semelhante àquela descrita nas festas de Madrid<sup>54</sup>.

---

<sup>50</sup> Orazio Torsellini — *op. cit.*, pp. 310 e ss.

<sup>51</sup> *Relación de Las Fiestas que se han hecho en esta Villa y Corte de Madrid, en la beatificación de San Francisco Xavier Apostol de la India, y segundo Patriarca de la Compañia de Iesus despues de su primer fundador y cabeça San Ignacio de Loyola, op. cit.*, p. 3v.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>54</sup> Diogo Marques Salgueiro — *op. cit.*, p. 54.

### **3. DAS FESTAS QUE SE FIZERAM NO PORTO E EM LUANDA EM 1620**

Para além da multiplicação dos aparatos de júbilo que ocorreram em Lisboa, Roma e Madrid em homenagem à beatificação de Francisco Xavier, existiram outros espaços, tais como os colégios de São Lourenço no Porto e do Santíssimo Nome de Jesus de São Paulo da Assunção de Luanda que, à semelhança da capital do reino, organizaram celebrações no interior dos seus templos, mas também no exterior, percorrendo as ruas das cidades. Aí, como se pode ver na síntese comparativa que se apresenta (*Vide Quadro*), os estudantes, os mecenas, outros agentes do reino e religiosos seculares e regulares contribuíram para as diversas formas de manifestação de alegria, que compuseram as festas dedicadas ao beato, como foram os casos dos espetáculos pirotécnicos de luz e som, que dinamizaram as noites em todas estas cidades, o ornamento dos templos, a organização das procissões e do Triunfo (no caso de Angola) e ainda os jogos e outras ações celebrativas. Não obstante o esforço para tornar essas festas igualmente magnificentes quanto as de Lisboa, compreende-se, que só no caso de Luanda é que se reuniram condições económicas e políticas para festejar o beato Francisco de forma sumptuosa, e que no Porto, essencialmente, por ser «Collegio onde não há mestres nem estudantes como nos outros»<sup>55</sup>, as manifestações de reverência e festa para como o recém beato fossem mais contidas e menos aparatosas.

#### **1620 · DESGRAÇA FOI QUE QUEBRARAM O RELOGIO COM TANTO REPICAR: AS FESTAS QUE SE REALIZARAM NO PORTO**

A relação das festas que a cidade do Porto consagrou ao recém beatificado Francisco Xavier foi redigida por um membro da Companhia de Jesus, de nome Manuel de Matos<sup>56</sup>, a pedido do reitor do colégio do Porto, com destino ao provincial dos jesuítas. A versão por nós localizada é uma cópia da relação original e está datada de 29 de outubro de 1621. O referido inaciano elabora-a com o objetivo de a fazer chegar ao padre Gonçalo Simões<sup>57</sup>, igualmente

---

<sup>55</sup> ANTT – Armário Jesuítico. Maço 69. Doc. 211, s/n.º fls.: *Relato das festividades que se fizeram no Porto pela beatificação de S. Francisco Xavier, escritas por Manuel de Matos.*

<sup>56</sup> Manuel de Matos (1559-?) nasceu em Montemor-o-Novo, e em 1619 contava 60 anos de idade e 44 de Companhia; cf. ARSI – Lusitania 44 II, fl. 39: *Catálogo da Província de Portugal no ano de 1619, Colégio do Porto.*

<sup>57</sup> Gonçalo Simões (1550-?) figura como residente no colégio de Coimbra em 1622. Era natural de Setúbal e tinha 72 anos de idade e 56 anos de Companhia. Foi reitor dos colégios da Terceira e São Miguel, e visitador das mesmas ilhas; cf. ARSI – Lusitania 44 II, fl. 17: *Catálogo da Província de Portugal no ano de 1622, Colégio de Coimbra.*

jesuíta, estante no seu colégio de Coimbra<sup>58</sup>. Na relação, pede ainda, que a narrativa possa chegar aos irmãos Lourenço Fernandes<sup>59</sup>, Estêvão do Couto<sup>60</sup> e António de Magalhães<sup>61</sup>.

As festividades devem ter começado, tal como em Lisboa, nos últimos dias de novembro e cumprido o oitavário, como era cânone. Apesar da sua relativa modéstia comparativamente com as de outras cidades, que contavam com «mestres e estudantes» nos seus colégios, os festejos foram bem assegurados pela Companhia, por outras ordens religiosas e eclesiásticos, assim como pela câmara e pelos nobres da cidade.

As celebrações começaram na intimidade da casa inaciana, com sermões dedicados às virtudes e feitos de Xavier e ainda com alguns sacrifícios realizados pelos religiosos: no refeitório «todos fizeram disciplinas, comer no chão, beyar pes». Também a prática do jejum considerada «mui espiritual e deuota» foi incentivada pelo padre Gonçalo Luís<sup>62</sup>, a qual instigava os seus companheiros a seguir.

Na véspera do dia dedicado ao beato Xavier, pela tarde, houve missa pontifical celebrada pelo bispo do Porto, D. Rodrigo da Cunha<sup>63</sup>, em meio de «huma mui custosa, e linda armação de toda a igreja, e tecto e Collegio embandeirado». A pregação ficou a cargo do padre Diogo de Arede<sup>64</sup>, que foi descrita por Manuel de Matos como «esmerada», «bem recebida, e louada».

---

<sup>58</sup> *Relato das festividades que se fizeram no Porto pela beatificação de S. Francisco Xavier, escritas por Manuel de Matos, op. cit.*

<sup>59</sup> Lourenço Fernandes (1555-1623). A sua biografia pode ser consultada em Padre António Franco – *op. cit.*, 1930, pp. 664-665 e em ARSI – Lusitania 44 II, fl. 38: *Catálogo da Província de Portugal no ano de 1614, Colégio do Porto*. À data teria o padre 64 anos e de Companhia de Jesus, 44.

<sup>60</sup> Padre Estêvão do Couto (1555-1638). Sobre a sua biografia veja-se novamente Padre António Franco – *op. cit.*, 1930, pp. 521-522.

<sup>61</sup> Sobre este jesuíta não se logrou apurar informações.

<sup>62</sup> Padre Gonçalo Luís (1565-1627). À sua resenha biográfica é fornecida pelo Padre António Franco – *op. cit.*, 1930, p. 20. Cf. igualmente ARSI – Lusitania 44 II, fl. 39: *Catálogo da Província de Portugal no ano de 1619*, no qual se refere que era natural de Lisboa, de 54 anos de idade e 38 de Companhia.

<sup>63</sup> Sobre a geneologia e cargos desempenhados por de D. Rodrigo da Cunha; cf. António Caetano de Sousa – *Historia Genealogica da Casa Real Portuguesa*, t. 1. Lisboa Occidental: Na Officina de Joseph Antonio da Sylva, 1735, pp. 87-89. Uma História dos Bispos do Porto é escrita, precisamente, por D. Rodrigo da Cunha – *Catálogo e Historia dos Bispos do Porto oferecida a Diogo Lopes de Sousa, conde de Miranda & Governador da Relaçam, & caza do Porto, & seu Distrito: do Conselho de Sua Magestade*. Porto: Joam Rodrigues impressor de Sua Senhoria, 1623.

<sup>64</sup> Sobre o padre jesuíta Diogo de Arede, da casa de S. Roque, traça Vítor Serrão uma breve, mas muito informativa biografia, caracterizando-o como «culto ideólogo» e «um dos maiores oradores evangélicos da sua época», atribuindo-lhe, ainda, a orientação de vários programas de iconografia artística, não só nos painéis que André Reinoso pintou na sacristia da igreja de São Roque, alusivos à vida e milagres de São Francisco Xavier, mas também a outros em diversas igrejas de Lisboa; cf. Vítor Serrão – «A iconografia de S. Francisco Xavier na pintura portuguesa do século xvii». In Natália Correia Guedes (coord.) – *São Francisco Xavier: a sua vida e o seu tempo (1506-1552)*. Lisboa: Commissariado Geral das Comemorações do V Centenário do Nascimento de São Francisco Xavier, 2006, especialmente as pp. 163-165. A biografia deste jesuíta também pode ser vista em Padre António Franco – *op. cit.*, 1930, pp. 737-738.



FIG. 5 *Triunfo de Santo Inácio e de São Francisco Xavier*, gravura sobre papel, século XVII. Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art, Prints, inv. 61.622.30. Scala Archives.



Ignace, et de Saint François Xavier.

Édité de Louis le Grand, rue S<sup>t</sup> Jacques, à Paris.

A narrativa das celebrações que decorreram na cidade por esses dias é livre e não aponta com segurança uma cronologia precisa. O padre Manuel de Matos ocupa-se em descrever as várias manifestações de júbilo pela cidade e destaca alguns dos eventos pelas suas qualidades, no que respeita essencialmente ao impacto, à grandiosidade e riqueza e ao génio artístico. Assim, não faltaram os já usuais fogos de artifício, caracterizados pelo autor como «cousa poucas uezes uista no Porto». À semelhança do que ocorreu nas festividades de beatificação de Francisco Xavier, em Lisboa, também no Porto armaram: «huma cidade feita de madeira e papel, obra do Padre Antonio de Oliveira bem conhecido na mecânica, e habilidade<sup>65</sup> // para semelhantes cousas, mui fermosa, e bem feita que foi abrasada».

As guerras de navios simuladas no rio Douro, com recorrência a disparos e múltiplos fogos de artifício «com tanta artelharia grossa que retumbando por entre estes montes metia medo e espanto» concorreram com as costumeiras árvores de fogo, «Machinas, girandolas, rodas, grande copia e mui bem feitas: ia foguetes, buscapés, bombas, tiros de diuersos modos, não lhe sei conto». Tudo acompanhado com charamelas, trombetas, bastardas, repiques de sinos, tambores «que não auia quem se ouui se; finalmente parecia hum diluuiu de fogo e huma batalha naval: não se conta a poluora que se gastou na festa por arrobas, mas aos quintaes».

Realça ainda o cronista, a participação da melhor nobreza do reino na encenação de uma encamisada<sup>66</sup>, que percorreu as ruas da cidade, com seus cavaleiros «todos mui bem traiados, e uestidos com suas marlotas bem ricas» e «caualos bem aiezados, e acobertados com toda a variedade de sedas». Percorreram com tochas as ruas da cidade, entrando e saindo pelos portões do colégio, dando vivas e acompanhando as suas ações com «hum terno de charamellas, ronos tambores que na quietação da noite alegrauam a todos despertando a curiosidade para que não ficase porta, nem ianella pora abrir».

O momento solene, mas também aquele mais jubiloso no decurso das cerimónias foi guardado para a procissão em homenagem à beatificação do Apóstolo das Índias. O seu percurso foi semelhante àquele que aconteceu em outras festividades e, também, naquela homónima de Lisboa: Saiu o beato Francisco Xavier da Sé, em carro próprio, acompanhado por «danças, folias, bandeiras, confrarias». O percurso desenvolveu-se, pelas ruas principais da cidade, tal como em outras manifestações solenes, que estavam decoradas e armadas, com o seu chão alcatifado (possivelmente de folhas e flores), até chegar à igreja de São Lourenço. Também no Porto, a imagem de São Francisco Xavier vinha colocada num andor «ricamente

---

<sup>65</sup> Apesar de termos tentado localizar este religioso na Companhia de Jesus, as diligências foram infrutíferas. Seria de muito interesse conhecer as origens, o percurso no seio da Companhia e as obras que executou.

<sup>66</sup> Encamisada reporta-se a uma tática de guerra, na qual os militares atacam de noite e de surpresa as hostes inimigas, reconhecendo-se entre si pelo uso de uma camisa branca.

ornado de ouro, e pedraria, trazendo na mão direita um liuro, na esquerda huma não de prata dourada com hum sol». Acabada a solenidade, a imagem ficou colocada em lugar de honra no altar-mor, do lado da Epístola<sup>67</sup>, acompanhada por São Lourenço, «titular da igreja e Collegio».

Rematou as festividades do Porto, no que a manifestações de alegria e recreação diz respeito, uma explosão pirotécnica de «hum grande e bem contrafeito Elefante, e duas agueas reas, do mesmo autor da cidade [o padre António de Oliveira], que desentranhando se com muitos tiros, e uarios foguetes se abraçarão e desfizerão com fogo». O apoteótico final das festividades lúdicas deu ensejo à alegria e serenidade com que no dia seguinte o padre reitor do colégio organizou o banquete, do dia dedicado a Francisco Xavier. Estavam presentes ao evento, o bispo do Porto, D. Rodrigo da Cunha, o governador da mesma cidade, Diogo Lopes de Sousa (1613-1640)<sup>68</sup> e ainda, no círculo dos ilustres, o visconde de Ponte de Lima com seus filhos e outros fidalgos. A participação de grande parte dos religiosos das diversas ordens com casas no Porto e arredores foi decisiva para a abundância e sucesso do dito banquete, que tudo foi «para mor gloria de Deos e louuor do Santo».

#### **1620 • TEUE A OBRA MUITO BOM SUCESSO: AS FESTAS DE LUANDA E O GOVERNADOR LUÍS MENDES DE VASCONCELOS**

A notícia da elevação a beato do padre Francisco Xavier chegou em tempos muito distintos a cada um dos territórios portugueses. No caso de Luanda, a nova chegou a 22 de julho de 1620, quase nove meses depois de o jesuíta ter sido beatificado, a 25 de outubro de 1619. A relação das festas que em Luanda se organizaram para celebrar o novo estatuto de Francisco Xavier, escritas por um anónimo membro da Companhia de Jesus, são um rico repositório de informações da mais variada ordem<sup>69</sup>. Se neste âmbito nos interessa a sua abordagem na perspectiva da história da arte, colocando o enfoque na leitura e interpretação das festividades e na relevância dos intervenientes na mesma, certo é que outras facetas da narrativa fornecem

---

<sup>67</sup> Ao tempo da extinção da Companhia de Jesus, em Portugal, o retábulo de São Francisco Xavier situava-se na segunda capela do lado do Evangelho; cf. *Igreja e Colégio de São Lourenço / Igreja e Convento dos Grilos / Seminário Maior de Nossa Senhora da Conceição*. In [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=5476](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5476) (consultado a 10/02/2020).

<sup>68</sup> 2.º conde de Miranda e pai de D. Luís de Sousa, que viria a ser arcebispo de Lisboa (1675-1702); cf. António Caetano de Sousa – *Historia Genealogica da Casa Real Portuguesa*, t. 12, 1.ª parte. Lisboa: Na Regia Officina Sylviana, e da Academia Real, 1747, pp. 529-536 (Diogo de Sousa) e 537-544 (D. Luís de Sousa). Sobre a família de Diogo Lopes de Sousa; cf. também Jerónimo da Sylva Pereira – *Repertório das Ordenações & Leys do Reino de Portugal*. Lisboa: No mosteiro de S. Vicente de Fóra, Camara Real de Sua Magestade, 1754, p. 294, e ainda Manoel Severim de Faria – *Notícias de Portugal*, 2.ª ed. Lisboa Occidental: Oficina de António Isidoro da Fonseca, 1740, pp. 269-273.

<sup>69</sup> Adriano Parreira (transc. e anot.) – *Procissam: relação das festas que a Residencia de Amgolla fez na beatificação do beato padre Francisco de Xauier da Companhia de Jesus*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1994.

informações e indícios para estudos em âmbitos tão diversos como a conjuntura económica e social do território<sup>70</sup>, as suas condições climatéricas, a literatura, e uma das mais relevantes, em nosso entender, a sua organização política e social sob o governo de Luís Mendes de Vasconcelos (1617-1620). De facto, é também centrado na figura do governador de Luanda que se desenvolve o relato das festas em honra de Francisco Xavier, em Angola. Celebrava-se o prodígio da beatificação de um irmão da Companhia, júbilo maior para uma recém-constituída instituição, ainda carente de figuras tutelares no seu panteão, obrigatoriamente sancionadas por Roma. A figura que proporcionou o aparato, a riqueza e a indispensável erudição associadas às celebrações foi a mais destacada daquele território, precisamente o seu governador. Deveu-se àquele funcionário régio os frutos do empenho, não só financeiro, mas também pessoal, que durante os quase nove meses que duraram os preparativos elevaram as festas de Luanda a um patamar condigno com a ocasião. Estas ações do governador Mendes de Vasconcelos são compreensíveis à luz de uma tradição já enraizada em Portugal, de participação intensa nos preparativos e nos vários momentos das festividades, das mais altas figuras da nobreza, como já foi assinalado para as várias festas religiosas de Lisboa referentes à Companhia de Jesus. Em Luanda, dada a sua especial situação de carência de gradas figuras do reino, que poderiam contribuir com os aparatos de suas casas para as festas, e a generalizada escassez de materiais e recursos humanos qualificados, compreende-se que tenha sido o governador a tomar a seu cargo a tarefa de solenizar, da melhor forma possível, o evento.

A análise e compreensão das múltiplas facetas de que se revestiram as celebrações levadas a cabo no contexto político de Luanda ao tempo, não pode dispensar o reconhecimento da figura do seu governador e principal mentor.

Luís Mendes de Vasconcelos era filho segundo de D. João Mendes de Vasconcelos, morgado do Esporão – membro do conselho de D. Sebastião e D. Henrique e cavaleiro da Ordem de Cristo – e de D. Ana de Ataíde, filha do 1.º conde da Castanheira (1500-1563)<sup>71</sup>. De costados

---

<sup>70</sup> Uma abordagem a esta temática é ensaiada por Arlindo Manuel Caldeira – «Formação de uma cidade afro-atlântica: Luanda no século xvii». *Revista Tempo, Espaço, Linguagem*, vol. 5, n.º 3, 2014, pp. 12-39.

<sup>71</sup> Para uma aproximação à vida e obra de Luís Mendes de Vasconcelos; cf. Moisés Amzalak – «Luís Mendes de Vasconcelos e o seu livro *Do Sítio de Lisboa*». *Anais das Bibliotecas, Arquivo e Museus Municipais*, a. 2, n.ºs 3/4, 1932, pp. 5-18. Neste artigo, o autor indica as fontes primárias por si utilizadas, nomeadamente, algumas daquelas produzidas no reinado de D. Filipe II e à guarda do ANTT, para além de outras setecentistas e oitocentistas. Uma abordagem contemporânea é efetuada por Luís da Costa e Sousa – *Escrita e prática da guerra em Portugal (1573-1612)*. Tese de Doutoramento em História dos Descobrimentos e Expansão. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2013, especialmente nas pp. 564-591, que consideramos a mais completa e atualizada investigação sobre a figura do referido governador de Angola. Resta salientar, que tanto a sua família paterna como a materna moviam-se nas mais altas esferas do poder político, o que justifica, em certa medida, a sua educação superior e a rápida ascensão a cargos públicos. Despiciendo não é também o facto de ter casado com D. Beatriz Caldeira, cerca de 1583, filha de Manuel Caldeira, abastado homem de negócios, envolvido no comércio transatlântico de escravos e com relações comerciais e políticas em Lisboa e Madrid.

nobres e politicamente comprometidos, detentor de educação superior, constatável nos seus escritos literários e políticos<sup>72</sup>, Mendes de Vasconcelos foi cavaleiro da Ordem de Malta e prosseguiu carreira militar sob os auspícios da mesma Ordem, tendo comandado entre 1572 e 1583 navios daquela frota. Participou em várias campanhas militares pelo partido da União Ibérica, nomeadamente aquela da conquista da Ilha Terceira-Açores. De 1586 a 1588 volta ao serviço da Ordem de Malta como capitão do navio Esperança, tendo participado, nesses anos, em outras tantas ações. Sabe-se que estava em Portugal em 1608, ano da publicação do seu livro *Do Sítio de Lisboa*. É, igualmente, identificado em 1610 a capitanear três naus do rei D. Filipe II (1578-1621), que regressaram a Portugal em 1611, com paragem em Angola. Em 1612 publicou a sua obra maior *A Arte Militar*, na qual explana o seu vasto conhecimento sobre o tema que, segundo Luís da Costa e Sousa, aprendeu na prática da guerra e na literatura clássica greco-romana, linha, aliás, seguida pelos tratadistas italianos do século XVI, que cita continuamente. Vasconcelos preferiu os autores italianos aos espanhóis na construção do seu tratado, facto que é notório na opção pela intensa ilustração da obra, na qual recorre a diagramas resultantes de cálculos matemáticos e geométricos, prática a que os seus contemporâneos espanhóis não se dedicavam, mas à qual os tratadistas italianos recorriam abundantemente<sup>73</sup>. A necessidade de se expressar graficamente, o cuidado posto na citação dos clássicos teóricos da «arte da guerra» e dos autores italianos mais relevantes da sua época e a vincada noção de harmonia adotada, por exemplo, na organização dos esquadrões, equiparada àquela desejável na construção arquitetónica, ajudam a construir a imagem de um homem erudito nas ciências das letras e das matemáticas e um mestre na arte militar<sup>74</sup>.

Trilhando ainda o caminho da sua carreira militar, reconhecemo-lo, em 1613, a receber o título de general da armada da Ordem de Malta. Reencontramo-lo, três anos depois, em 1616, a escrever um requerimento a D. Filipe II, depois de saber que aquele monarca pensava indigitá-lo para exercer o cargo de governador de Angola. Nesse documento, Mendes de Vasconcelos coloca-se ao serviço do seu rei, não antes de fazer um estado de questão da situação geopolítica de Angola e das provisões humanas e materiais que necessitaria para o governo do território, bem assim como as suas ideias de gestão e ampliação das conquistas

---

<sup>72</sup> De que se destacam as obras: *Do Sítio de Lisboa*. Lisboa: Officina Luiz Estupinhan, 1608 e *Arte Militar*. Alenquer: Vicente Alvarez, 1612. Esta última é objeto de estudo minucioso por parte de Luis da Costa e Sousa – *op. cit.* Saliente-se, neste contexto, o projeto de investigação a decorrer no CHAM – Centro de Humanidades/FCSH/ universidade Nova de Lisboa e Universidade dos Açores, que tem este arquiteto e historiador como co-investigador, a par de Ana Paula Avelar, designado: *De Re Militari: da escrita da guerra à imagem do campo de batalha no espaço português (1521-1621)* (PTDC/ART-HIS/32459/2017).

<sup>73</sup> Cf. Luís da Costa e Sousa – *op. cit.*, pp. 570-589.

<sup>74</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 586-587. Sobre a relevância da imagem no contexto dos tratados militares, consulte-se ainda na mesma obra as pp. 163-199.

portuguesas naquele local e seus confluente territoriais. O futuro governador depois de apontar as condições de aprovisionamento necessárias para bem exercer a administração e o aumento daquelas terras, enumera uma série de exigências pessoais, entre as quais se elencam, por mais expressivas: título de vice-rei da Etiópia, com jurisdição sobre tudo o que existia no Congo e Cabo da Boa Esperança até ao Mar Vermelho; mercê do lugar de Tete em Manotapa; que se considerasse como seus bens patrimoniais, os lugares que povoasse a expensas suas; a atribuição da faculdade de explorar as minas que encontrasse, pagando o quinto ao rei; a obtenção de doze alvarás de fidalgos para «poder repartir com as pessoas que pelos seus bons serviços merecerem»<sup>75</sup>. Esta longa exposição a D. Filipe II é sintomática do reconhecimento próprio que Luís Mendes Vasconcelos tinha sobre a relevância da sua já consagrada carreira militar, mas também da sua condição de herdeiro de uma linhagem de antepassados que serviram a coroa, favorecendo-a e aumentando-a em prestígio e «fazenda». Vasconcelos, já em fim de carreira (faleceu em 1623, pouco depois de ter cumprido o seu mandato como governador de Angola), esperava do rei o reconhecimento e corolário dos seus serviços, traduzidos em graças e benesses, à altura do seu percurso pessoal e profissional. A frase com que encerra o requerimento ao rei: «E ò que elle suplicante pede não requer mais informação que a que tem o mesmo conselho [de Estado], pois a elle todo he notorio, o estado da fazenda Real, o grande serviço que o suplicante oferece, e sua qualidade capaz de Vossa Magestade o honrar como pede», enfatiza a justeza do exposto, sancionada já pelo conselho designado pelo rei e a capacidade do requerente em a cumprir cabalmente<sup>76</sup>.

A prova de que D. Filipe II aceita as condições impostas por Mendes de Vasconcelos surge numa carta régia datada de 19 de janeiro de 1616, na qual o monarca ordena que fossem dadas todas as provisões solicitadas pelo governador de Angola, para que pudesse seguir viagem<sup>77</sup>. Passados quase nove meses, nova carta de D. Filipe II é emitida, no sentido de que o Conselheiro de Estado e Vedor da Fazenda, Luís da Silva, se encarregue de reunir e despachar tudo o que o capitão Luís Mendes de Vasconcelos solicitou, a fim de se agilizar a sua partida para aquele território ultramarino<sup>78</sup>. A 15 de dezembro de 1616, o rei compõe carta na qual faz saber que, depois de auscultado o Conselho da Fazenda, decidiu atender à pretensão de Luís Mendes de Vasconcelos de antecipação de um ano do seu ordenado de governador<sup>79</sup>. Finalmente, a onze de janeiro de 1617, o rei assina alvará, estipulando que o navio Nossa

---

<sup>75</sup> Cf. AHU, *Conselho Ultramarino, Angola*, caixa. 1, doc. 53, cit. por António Brásio – *Monumenta Missionária Africana [África Ocidental (1611-1621)]*, vol. 6. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1955, p. 265-269.

<sup>76</sup> *Ibidem*, Doc. 53.

<sup>77</sup> *Ibidem*, Doc. 56.

<sup>78</sup> *Ibidem*, Doc. 65.

<sup>79</sup> *Ibidem*, Doc. 76.

Senhora da Esperança navegue para Angola, levando a bordo o seu governador e os soldados e munições requisitados<sup>80</sup>.

A atuação de Vasconcelos, enquanto governador de Angola, está envolta em controvérsia, pois se alguns acentuam a sua excessiva vertente bélica, que subverteu relações de alguma convivialidade entre as populações de Angola e do Congo, transtornando, nomeadamente, aquelas comerciais entre os vários povos daqueles territórios<sup>81</sup>, outros acentuam a justiça do seu governo e a capacidade de trazer ordem àquelas terras<sup>82</sup>.

No que concerne à situação da Companhia de Jesus em terras de Angola e do Congo, as notícias mais consistentes são ainda as compiladas e fornecidas pelo padre António Brásio, S.J. Segundo documentação do *Cartório dos Jesuítas* localizado na Torre do Tombo, Brásio apresenta o *Estado da Residência dos Jesuítas em Angola*, a sete de janeiro de 1612. Os religiosos possuíam alguns terrenos doados pelo capitão e governador Paulo Dias de Novaes (1575-1589), destinados à sua habitação e à construção de uma «igreja, oficinas e dormitórios», que iam lentamente edificando à custa de esmolas<sup>83</sup>. Aliás, a situação precária dos jesuítas em Luanda constata-se facilmente pelo rol das «Ordinarias que se pagão na villa de Loanda à igreja» de 1 de março de 1612, no qual se elencam os gastos com os padres da Companhia: «A oito padres da Companhia, a corenta e dous mil reis cada hum, uem a ser ao todo cada anno tresentos e corenta mil reis...»<sup>84</sup>. Esta situação de fracos proventos comprova-se melhor pela petição que enviam de Angola ao rei, para que este lhes conceda aumento do auxílio monetário da coroa, pois viviam em situação aflitiva. Em resposta a essa missiva, D. Filipe II emite alvará a 14 de janeiro de 1615, ordenando que se pague aos padres jesuítas estantes no reino de Angola (cerca de 10) 80.000 réis anuais: «dezejando que os ditos Rellegiozos se empreguem

---

<sup>80</sup> *Ibidem*, Doc. 81.

<sup>81</sup> Luís da Costa e Sousa – *op. cit.*, p. 568 e Miguel Galdes Rodrigues – *Do reino a Angola. Agentes, árbitrios e negócios na rede familiar de João Salgado de Araújo*. Dissertação de Mestrado em História Moderna e dos Descobrimentos. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012, especialmente as pp. 89 e 90, nas quais o autor analisa as queixas do bispo do Congo e Angola, Manuel Baptista (1609-1619), relativamente às ações de Luís Mendes de Vasconcelos e seus filhos, João e Francisco, acusando-os de grande carnificina, pilhagem e captura de escravos. É, contudo, verdade que o referido bispo se intrometia assiduamente nos assuntos políticos e militares do território, enviando cartas ao rei com múltiplas queixas sobre os procedimentos dos titulares dos cargos públicos, o que lhe granjeou vários inimigos e fama de conflituoso.

<sup>82</sup> Como é o caso de João Salgado de Araújo, arbitrista em Angola e familiar do bispo do Congo e Angola, Manuel Baptista, que depois de sair daquele território, publica uma obra dedicada à família dos Vasconcelos, intitulada: *Sumario de la familia ilustrissima de Vasconcelos, historizada, y com elogios*, Madrid: Juan Sanchez, 1638, na qual, e segundo Miguel Galdes, o governador Mendes de Vasconcelos é referido como «cavallero muy entendido», «muy pratico y experimentado» ou «excelente capitán», epítetos que se entendem em razão da natureza laudatória da obra; cf. João Salgado de Araújo – *op. cit.*, fls. 42v-43; cit. por Miguel Galdes Rodrigues – *op. cit.*, p. 92.

<sup>83</sup> ANTT – *Cartório Jesuítico*. Maço 57. Docs. 7, 13, 22 e 35, cit. por António Brásio – *op. cit.*, p. 57.

<sup>84</sup> Cf. António Brásio – *op. cit.*, p. 74.

somente nos efeitos do serviço de nosso Senhor...sem que por falta do necessario lhes seja forçado uzar de meios fora do seu abito...»<sup>85</sup>.

Numa relação enviada de Angola para Lisboa, elenca-se os bens de raiz detidos pelos jesuítas em 1612. Para além dos terrenos de que lhes fez mercê o primeiro governador de Angola Paulo Dias de Novaes: «tem mais o sítio do Collegio uelho, que hoje nam serue de mais que de pedreira pera tirar pedra pera o Collegio nouo que se vaj fazendo...», várias terras junto ao mar, nas quais construíram umas casas térreas de suporte ao Porto da vila e junto ao rio Bengo e para o interior terras de pasto, que nada rendiam, pois, apesar de terem algumas léguas, eram tão inférteis, que apenas serviam para rotação na alimentação do gado. Quanto ao colégio que iam fazendo de novo, referem «Este Collegio que os padres fundarão em Angola, que ainda não está acabado, se vaj fazendo com esmolas e com muito custo e trabalho dos ditos Padres, sem sua Magestade lhes dar ajuda pera isso alguma ategora»<sup>86</sup>.

Apesar das dificuldades sentidas numa terra de clima áspero, reconhecidamente difícil em termos de convivência das populações locais com os colonizadores e precária de confortos, os jesuítas foram a força motriz evangelizadora mais constante e atuante na região desde os primórdios da colonização<sup>87</sup>. Com uma população muito heterogénea, constituída pela mescla das populações locais com aquelas dos colonizadores residentes e dos comerciantes que aportavam de outras partes do mundo, como da Índia e do Brasil, a tarefa de levar o Evangelho e de o difundir na prática quotidiana das gentes apresentava-se árdua.

No relato das festividades que a cidade de Luanda consagrou a Francisco Xavier passam os temas que vimos elencando e analisando neste ponto. Começando pelo documento da descrição destas festas, sabe-se que pertenceu ao cartório dos jesuítas de Luanda e que terá passado para as mãos de Manuel Severim de Faria<sup>88</sup>, chantre da sé de Évora. Severim de Faria recebia frequentemente documentação de religiosos, estantes em seus colégios e casas religiosas, ou em missões fora do reino. O documento seguiu o seu percurso e sabe-se

---

<sup>85</sup> ANTT – *Chancelaria de D. Filipe II*. Livro 31, fl. 151v, cit. por António Brásio – *op. cit.*, p. 187.

<sup>86</sup> Cf. António Brásio – *op. cit.*, pp. 99-102.

<sup>87</sup> Sobre a ação evangelizadora dos jesuítas e outras instituições religiosas no Congo e em Angola, veja-se: Barnabé Lelo Tubi – «A história da evangelização de Angola durante cinco séculos (1491-1991): síntese dos principais acontecimentos». In Jerónimo Kahinga (*et al.*) (coord.) – *V Centenário da Evangelização de Angola: o simpósio vinte e um ano depois*. Huambo: CERETEC, 2012. Eduardo André Muaca – *Breve história da evangelização de Angola: 1491-1991*. Lisboa: Secretariado Nacional das Comemorações dos 5 Séculos de Evangelização e Encontro de Culturas, 1991 e ainda sobre a primeira evangelização de Angola e o papel dos jesuítas na mesma, Manuel Nunes Gabriel – *Os Jesuítas na primeira evangelização de Angola*. Lisboa: Secretariado Nacional das Comemorações dos 5 Séculos de Evangelização e Encontro de Culturas, 1993 e José Leitão – «A missão do Padre Baltasar Barreira no reino de Angola (1580-1592)». *Lusitania Sacra. Jesuítas na Cultura e na Sociedade Portuguesa*, s. 2, t. 5, 1993, pp. 43-91.

<sup>88</sup> Biografia de Manuel Severim de Faria, eclesiástico, erudito e historiador, pode ser consultada em Diogo Barbosa de Machado – *Bibliotheca Lusitana*, t. 3. Lisboa: Na Officina de Ignacio Rodrigues, 1752, pp. 368-374.

que pertenceu ao espólio do conde de Vimieiro<sup>89</sup>, e que, posteriormente, passou à Biblioteca Nacional de Portugal, local onde se encontra atualmente<sup>90</sup>. A natureza deste relato é qualificada por Adriano Parreira, que o editou e comentou, como «narrativo, muito pormenorizado, envolvente e figurativo tão típico dos textos jesuítas do século XVI e XVII e a primeira metade do XVIII»<sup>91</sup>. A necessidade de disseminar os feitos da Companhia entre os seus correligionários, mas também, e mais intensamente, entre as demais ordens religiosas e eclesiásticas e do público culto da época, impulsionou os jesuítas à escrita dos seus feitos de forma eloquente e laudatória, forma que certamente, com mais ou menos justeza, oferecia uma imagem das ocorrências, nomeadamente aquelas festivas, como as que são narradas no manuscrito em apreço.

Acerca do impacto da chegada da notícia da beatificação de Francisco Xavier, o narrador salienta, especialmente, a alegria generalizada sentida no seio dos inacianos e de toda a população, incluindo as outras instituições religiosas. No entanto, foi a especial reação dos missionários que lhe valeu maior atenção «pois uem com seus olhos acreditadas suas missões com tam abalizado sancto»<sup>92</sup>. As manifestações de júbilo perante a notícia seguem os padrões habituais já acima referidos quanto às demais celebrações em Lisboa, Madrid ou Roma. Disparos de artilharia das fortalezas e navios, construção de pontos de fogo, colocação de luminárias por toda a cidade e disparos de foguetes e buscapés, foram também em Luanda resultados do primeiro impacto das boas novas. Naquela região, a iniciativa e a organização destes elementos de alegria couberam ao governador Luís Mendes de Vasconcelos e, naturalmente, aos jesuítas e demais casas religiosas, colaborando o povo com a iluminação das suas janelas, varandas e alpendres. Corroborada esta afirmação o texto da missiva, que o padre Jerónimo Vogado remete ao geral da Companhia de Jesus, na qual afirma: «nam corria muito bem com nosco [Luís Mendes de Vasconcelos]... agora com a noua da Beatificação de N. Bemaventurado Padre Francisco Xavier pedio perdam e se mostra muito amigo, e tem tomado á sua conta a festa do Santo para o seu dia, para o qual vai preparando varias festas...»

---

<sup>89</sup> Sobre a Casa de Vimieiro veja-se Maria Alice Beaumont – *Cartas e alvarás dos Faros da Casa Vimieiro: incluindo dezanove cartas do museu-biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa*. Cascais: Câmara Municipal/Museu-Biblioteca Conde de Castro Guimarães, 1968. Certamente por lapso, Adriano Parreira escreve no seu texto, «conde de Vimioso», quando deveria escrever conde de Vimieiro. Tendo Barbosa de Machado editado o III tomo da sua *Bibliotheca Lusitana*, em 1752, referindo já que o manuscrito se encontrava em posse do conde de Vimieiro, cremos que poderá referir-se a D. Sancho de Faro e Sousa (1659-1719) ou ao seu filho D. Diogo de Faro e Sousa (1705-1741).

<sup>90</sup> Cf. Adriano Parreira – *op. cit.*, p. 13.

<sup>91</sup> Questões controversas referentes a acusações de elitismo e excessiva independência relativamente a outras instituições e gentes em Angola, bem assim como aquelas alusivas à suposta ingerência no comércio de escravos, assiduamente levantadas por historiadores, não serão alvo de análise neste texto, por excederem o seu objetivo.

<sup>92</sup> Adriano Parreira – *op. cit.*, p. 25. O cronista das festas destaca ainda que o beato Francisco Xavier tinha «o primeiro lugar depois do nosso B. patriarca sancto Ignácio no liuro e lista dos sanctos de nossa companhia de Jesus». *Ibidem*, p. 26.

e acrescenta «...Esta terra hé mui deuota da Companhia...na nossa Igreja há muita frequência ás missas, confissões, pregaçois...»<sup>93</sup>.

A pobreza da terra e a falta de recursos naturais e humanos são constatações presentes, principalmente no início da narrativa destas festas, mas que se subentendem ao longo da descrição dos eventos, o que contrasta com o sucesso e riqueza que o evento alcançou, tornado ainda mais magnífico e louvável pelo esforço acrescido, que as parcas condições impunham. Para contrariar tão duras circunstâncias, só o empenho do governador e demais beneméritos da Companhia tornaram possíveis os festejos à altura da figura que Roma beatificara.

Uma outra personagem, que emerge no contexto do apoio pessoal e financeiro à Companhia, contribuindo, nomeadamente, para estas festas de beatificação, foi Gaspar Álvares, homem de negócios tido por muito abastado e bem relacionado na sociedade angolana do tempo. Brásio, na sua já bastamente referida obra, refere que Álvares contava-se entre os benfeitores dos jesuítas, e que teria inclusive dado para a armação da igreja destinada à celebração do beato Francisco Xavier, doze panos de veludo e que ia enviando dinheiro conforme as suas possibilidades<sup>94</sup>. No entanto, se esta é a única menção que localizámos referente ao apoio de Gaspar Álvares às festas em honra do recém beato, muito maior foi o seu envolvimento e mecenato relativamente à Companhia de Jesus nos reinos de Angola e Congo. A fonte mais rica e expressiva é o seu testamento, datado de 23 de fevereiro de 1623, no qual declara ser noviço da Companhia de Jesus e enumera as dádivas que fez em vida aos jesuítas e tudo o que pretende deixar-lhes em testamento. O rol de ofertas é extenso, mencionando várias entidades e pessoas a quem lega a sua vasta fortuna, tanto nos reinos de Angola e Congo, como em Lisboa, e declara-se procurador da Santa Casa da Misericórdia de Luanda e benfeitor de várias irmandades tanto naqueles territórios, como em Lisboa<sup>95</sup>.

---

<sup>93</sup> António Brásio – *op. cit.*, pp. 511-512.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 512. Numa carta de António Dinis a D. Filipe II, é mencionado Gaspar Álvares fazendo parte do grupo mais abastado de residentes em Luanda. Cf. *Ibidem*, vol. 7, pp. 71-72. Também numa relação intitulada *História Política de Angola*, inserida em texto de Manuel Severim de Faria, denominado *Historia Portuguesa*, à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal, Ms. 241, fls. 174, 182-183, 189-189v, é mencionado Gaspar Álvares como tendo ajudado financeiramente a vinda de padres jesuítas para lecionarem: «cadeiras de Latim, Casos de Consciência e outras boas artes aos naturaes da terra». Gaspar Álvares desejava também instituir uma residência da Companhia no Congo e um seminário em Luanda «pera nele se criarem os filhos dos Sovaas e de outros Ethiopes nobres nos costumes da Igreja, e Letras Sagradas, per o grande effeito que estes taes farão na conuersão de seus naturaes», cit. por *Ibidem*, vol. 7, pp. 79-80.

<sup>95</sup> Gaspar Álvares reparte grande parte da sua fortuna em obras pias, das quais escolhemos realçar os donativos para várias irmandades, a fim de ornamentarem as suas capelas. A menção à compra de retábulos de talha dourada é relevante, já que nos confirma uma vez mais a recorrente aquisição destas peças, em Lisboa, nesta cronologia: «deixo á Confraria de Nossa Senhora da Conceyção 100\$000 reis para hum retabolo dourado, estes se darão em Lisboa... Deixo a Santo Antonio coatro pessas de Indias para que os mordomos mandem vir de Lisboa hum retabolo muito fermoço, dourado... declaro que eu mandei dar a Manoel da Sylva 80\$000 reis em Lixboa para hum retabolo das Almas...». Cf. *Ibidem*, pp. 89-95.

### O ENSIGNE PINTOR DO GOVERNADOR LUÍS MENDES DE VASCONCELOS

Uma referência no conjunto deste relato afigura-se por demais relevante, não só para a história destas festividades, mas também para a da arte da pintura. Na relação das festas é afirmado que: «...no primeiro lugar se tratou de fazer huma bandeira, e retrato do sancto, e outras pinturas, para o que ajudou muito, aVer na terra hum ensigne pintor, o governador Luis mendes de uasconcelos trouxe em sua companhia quando uejo do Reino e sempre o teue em sua caza...»<sup>96</sup>. Sabendo que Vasconcelos chega a Luanda em 1617 e parte em 1621 para Lisboa, quando termina a sua comissão como governador, fica a pergunta: quem seria o «ensigne pintor» que o acompanhava e que, certamente, teve a tarefa de fixação da memória da passagem de Vasconcelos e família por aquele território, bem como a execução da pintura de cavalete e decorativa alusiva às festividades, entre outras comissões?<sup>97</sup>

A intervenção do pintor do governador nas festividades, segundo o relato das mesmas, saldou-se na execução de uma bandeira e de um retrato, sendo aquela a primeira a ser pintada, «porque primeiro auia de seruir a bandeira que o Retrato», já que esta foi hasteada a 27 de setembro de 1619, dando início oficial às festividades em louvor do recém beato. Quanto à descrição da bandeira, o relator adianta que a mesma ostentava «as armas de nossa companhia o sanctissimo nome de Jezus, sercado por todas as quatro partes de uarios romanos»<sup>98</sup>. Será, no entanto, a partir da explanação do retrato que o dito pintor executou para figurar no «altar da ilharga que fica a parte do euangelho» da igreja da Companhia, em Luanda, que poderemos construir uma análise mais apurada da sua iconografia. Sobre o quadro, refere o autor anónimo da crónica: «obra tam perfeita quanto se pode desejar, nem creio que em nenhuma parte se faria melhor» e começa a descrição do tema da mesma:

*«o quadro tem outo palmos, e meyo de alto, [cerca de 1,90 m] e seis de largo, [cerca de 1,40 m] nelle esta todo o corpo do sancto, com os olhos no ceo como se costumão pintar; e com tal arte que iuntamente estão pregados em hum crucifixo que tem na mão esquerda suando sangue como o do castelo de xauier que o suaua quando o sancto se uia em alguns trabalhos ou perigos, e nas sextas feiras*

---

<sup>96</sup> Adriano Parreira — *op. cit.*, p. 27.

<sup>97</sup> Sobre a temática da incorporação de artistas em séquitos reais ou da fidalguia; cf. Susana Varela Flor — *Aurum Regina or Queen Gold. Retratos de D. Catarina de Bragança entre Portugal e a Inglaterra de Seiscentos*. Caxias: Fundação da Casa de Bragança, 2012, pp. 58-60.

<sup>98</sup> Adriano Parreira — *op. cit.*

do anno em que o sancto morreu<sup>99</sup>... junto ao crucifixo ficauão uareos géneros de tormentos e martirios que deus representaua ao sancto, e a uista deles; Non sat est Domine, Non Sat est<sup>100</sup>, as quais palauras estauam escritas com letras de ouro, mais abaixo estaua o mar pintado, e nelle huma nao combatida, e quazi souertida dos uentos, com o batel que o sancto milagrosamente fez pareser<sup>101</sup>, da outra parte estaua pintado a gloria, gostos, conçoções com que deus enchia a alma, e coração<sup>102</sup>, e com a mão direita aleuantando a loba do peito saindolhe da boca com letras de ouro aquelas palauras. Sat est domine Sat est<sup>103</sup>, ao pe do sancto estauão dous anjos cada hum sustenta na cabessa hum rozalo de letras de ouro lançado com muito artefísio; no primeiro estão estas palauras B. francisco No outro de xauier...»<sup>104</sup>.

Se atentarmos na cronologia desta obra, 1620 e, em face do ainda escasso conhecimento sobre a verdadeira dimensão e organização das múltiplas oficinas de pintores da época a trabalharem em Lisboa, podemos inscrever talvez o «insigne pintor» na órbita daqueles que intervieram na pintura do ciclo da vida do beato Xavier, patente na sacristia da casa professa de São Roque, em Lisboa. Sabemos, por exemplo, que Simão Rodrigues (c. 1560-1629), artista

<sup>99</sup> Tal como é descrito em Orazio Torsellini – *op. cit.*, fl. 261: «Esta una capilla en el palacio de xauier, que es la casa a do el S. P. Francisco...en la que se guarda un deuotissimo y antiquissimo crucifixo com quien los naturales tienen gran devocion. Sucedió pues en esta capilla un espantoso, y admirable prodigio. Despues que el Santo Padre Francisco entro en la Índia, todas las vezes que en el discurso de su vida le sucedia algum trabajo, sudaua el CHRISTO por aquel tiempo...pero el mismo año, que el S. Padre murio, todos los viernes sudaua sangre começando de un viernes de aquel año. Y dieron a este suceso este sentido, que como el Sancto Padre Francisco auia sido aficionado a la mortificacion, y cruz de CHRISTO, nuestro Señor, era señal aquel sudor de que estaua ja cerca su muerte despues de los muchos y largos trabajos, y sudores, que auia padecido por Dios nuestro Señor».

<sup>100</sup> Tradução do latim: «não é suficiente, Senhor, não é suficiente». Frase, que neste contexto, poderá representar a resiliência, abnegação e vontade, que lhe era reconhecida pelos seus contemporâneos, de servir sempre a Deus, mesmo nas mais adversas circunstâncias.

<sup>101</sup> Episódio dos milagres de São Francisco Xavier, narrado por Torsellini na obra supracitada, no qual o santo salva da tempestade um navio e os ocupantes de um batel, fls. 191-191v. João de Lucena na narrativa da morte de Francisco Xavier refere que o beato «estava com a imagem de Cristo crucificado na mão e olhava para o céu através da mesma», cf. João Lucena – *Historia da Vida do Padre Francisco de Xavier*. Lisboa: Pedro Crasbeek, 1600, p. 894. Lorenzo Ortiz, na sua obra *El Principe del Mar San Francisco Xauier*. Cádiz: Imprensa del Colegio de la Compañía de Jesus, 1688, pp. 154-178, também descreve minuciosamente as circunstâncias deste milagre afirmando: «restituye com un progioso milagro el vatel a su Nave, y quinze passageiros en èl, perdidos por alguns dias».

<sup>102</sup> Esta modalidade de representação do santo, ladeado de pequenas reservas onde se inscreviam os seus milagres, virtudes e padecimentos reconhecemo-la em algumas gravuras de início do século xvii publicadas e problematizadas por M. Gabriela Torres Olleta – *Redes Iconográficas: San Francisco Javier en la Cultura Visual del Barroco*. Navarra / Madrid / Frankfurt: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuet, 2009.

<sup>103</sup> Tradução do Latim: «Já chega, Senhor, já chega». Expressão que se conecta com a anterior, quando Francisco tinha saúde e forças, e a situação presente em que se sente a morrer e pede alívio dos seus tormentos.

<sup>104</sup> Adriano Parreira – *op. cit.*, pp. 60-61.

com intervenção na sacristia de São Roque e em vários espaços religiosos espalhados pelo país<sup>105</sup>, pintou a tela para o altar-mor da igreja dos jesuítas de Luanda<sup>106</sup>, segundo indicação fornecida por António Cadornega, c. de 1680, o qual coloca Simão Rodrigues na igreja do colégio da Companhia de Luanda. Não podemos, contudo, afirmar que o artista esteve presencialmente em Luanda, pois poderá ter apenas enviado a sua obra para aquele território. De qualquer forma, esta encomenda reitera-o como um dos artistas preferenciais da Companhia. Apesar de Simão Rodrigues poder parecer à partida um dos nomes a considerar como o «ensigne pintor» das festas de São Francisco Xavier, em Luanda, o facto é que a cronologia da sua carreira o inibe de tal, pois encontrava-se a trabalhar em Portugal em várias empreitadas de obra pelos anos de 1617-1621<sup>107</sup>, tempo que o governador de Angola teve de comissão. Neste sentido, e tendo atenção ao ciclo da vida de São Francisco Xavier, da sacristia de São Roque, pintado maioritariamente por André Reinoso (c. 1590-pós 1650) em 1619, segundo defende Vítor Serrão<sup>108</sup>, também não nos parece viável a consideração de Reinoso para o epíteto encontrado pelo narrador das festas de Luanda, como autor daquela tela.

Não é objetivo deste estudo, a profunda investigação ou reflexão nesta matéria, tarefa que delegamos nos especialistas de história da pintura do século xvii. Podemos, no entanto, apenas cotejar o tema da pintura e sua organização, executada pelo pintor ao serviço do governador Mendes de Vasconcelos, com outros conhecidos seus contemporâneos. De facto, e percorrendo a iconografia conhecida e publicada de São Francisco Xavier, prévia à sua beatificação, a imagem que mais se aproxima dela é, precisamente, a do quadro pintado

---

<sup>105</sup> Sobre a fortuna profissional deste pintor veja-se Vítor Serrão – «*Pittura senza tempo* em Coimbra, cerca de 1600. As tábuas de Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão na sacristia da igreja do Carmo». *Monumentos*, n.º 25, 2006d, pp 92-107 e *idem*, «Pintor Simão Rodrigues e a posse do Codex Casanatense em 1628. Fortuna, atribuições e influências artísticas». *Anais de História de Além-Mar*, vol. 13, 2012, pp. 537-566.

<sup>106</sup> Cf. António de Cadornega – *História Geral das Guerras Angolanas. 1680*, vol. 3. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1972, p. 8, cit. por Francisco Lameira e João Canha e Sá – *Retábulos nos países africanos de língua oficial portuguesa*. Faro: Departamento de Artes e Humanidades da Universidade do Algarve / Câmara Municipal de Loulé, 2014, p. 30. Vítor Serrão – *op. cit.*, 2006d, pp. 99-100, elenca alguns dos colaboradores conhecidos de Simão Rodrigues.

<sup>107</sup> Como atesta Vítor Serrão – *op. cit.*, 2006d, pp. 100, 104.

<sup>108</sup> Cf. Vítor Serrão – *A Lenda de São Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2006b e *idem*, *op. cit.*, 2006a, pp. 157-168. Esta cronologia não é, contudo, pacífica entre todos os estudiosos do tema. Autores, maioritariamente espanhóis, apresentam outras soluções, que avançam a datação para depois de 1622, data da canonização de Francisco Xavier; cf. Maria Gabriela Torres Olleta – *op. cit.*, pp. 173-176 e Ismael Gutiérrez Pastor – «La serie de la *Vida de San Francisco Javier* del Colegio Imperial de Madrid (1692) y otras pinturas de Paolo de Matteis en España». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.º 16, 2004, pp. 102-104. Os argumentos apresentados por estes autores baseiam-se na recusa da originalidade da série portuguesa da sacristia de São Roque, de André Reinoso, que a datar de 1619 precederia as representações tornadas universais depois da canonização do discípulo dileto de Santo Inácio. Em nosso entender, os citados autores esquecem a fonte mais sólida para esta cronologia proposta por Vítor Serrão, o relato do padre António Franco, que coloca este ciclo da vida do santo na sacristia de São Roque, em 1619, a par do ciclo de Santo Inácio e dos arcazes da sacristia, descritos de forma minuciosa, que aponta para aqueles que atualmente lá se encontram; cf. Padre António Franco – *op. cit.*, 1726, p. 226.

por André Reinoso, que retrata a morte daquele venerável da Companhia. Nesta composição pictórica, Reinoso retrata o beato reclinado, com os olhos postos no céu e em um crucifixo. Da sua boca saem as palavras «Jesus, Maria», remetendo para as duas figuras, que do céu, sobre uma nuvem transportada por anjinhos, assistem ao passamento de Francisco Xavier. Em segundo plano visualiza-se a nau e o batel que Xavier milagrosamente salvou do naufrágio. Comparando com a descrição da pintura executada para um altar do lado do Evangelho da igreja dos jesuítas de Luanda, descrito pelo autor anónimo das festas de 1620: «os olhos no ceo como se costumão pintar; e com tal arte que iuntamente estão pregados em hum crucifixo... o mar pintado, e nelle huma nao combatida, e quazi souertida dos uentos, com o batel que o sancto milagrosamente fez parecer... e com a mão direita aleuantando a loba do peito saindolhe da boca com letras de ouro aquelas palauras *Sat est domine Sat est*», compreendemos como as duas composições se assemelham e se projetam numa linha de representação da imagética da morte de Francisco Xavier, que deverá ter tido início no seio da comunidade jesuíta de Lisboa antes de 1619 e que não se localiza nem nas gravuras, nem nas composições pictóricas imediatamente anteriores ou contemporâneas.

#### A PROCISSÃO, O TRIUNFO E OUTROS APARATOS FESTIVOS

As celebrações da beatificação do padre Francisco Xavier, em Luanda, seguiram, como já acima referido, um esquema em tudo idêntico àquele observado em outras festividades similares no seio da Companhia de Jesus e já mencionadas neste texto, mas também no âmbito das celebrações maiores dos demais institutos religiosos de Lisboa. Assim, os concursos literários com o anúncio dos respetivos prémios, a procissão, e no seio dela o Triunfo, a armação da igreja do colégio e os sermões e pregações foram elementos obrigatórios.

Dirigidas pelo governador Mendes de Vasconcelos, contando com a colaboração da câmara da então vila, a distribuição de tarefas foi essencial para garantir que as mesmas durassem pelo oitavário, como era cânone. A procissão sairia antes do dia do santo, a 2 de dezembro de manhã, pois o tempo de tarde era normalmente adverso «na tarde não he possível pela razão das ordinarias uirações que nesta terra comessão a correr depois de meio dya e com tanta vehemença que não poderiam as figuras andar, nem fallar, alem do muito pó que aleuantam»<sup>109</sup>. Saindo, então, a procissão no dia 2 de manhã, para não coincidir com a pregação, que seria no dia seguinte pela mesma hora, a mesma é qualificada pelo relator das festas como: «a melhor que até agora se fez nesta cidade da loanda, asim pella muita variedade de danças como pelos carros treumphantés numqua uistos nestas partes»<sup>110</sup>.

<sup>109</sup> Adriano Parreira – *op. cit.*, p. 28.

<sup>110</sup> *Ibidem*.

FIG. 6 André Reinoso (c. 1590-pós 1650),  
*Morte de São Francisco Xavier na Ilha de Sanchão*,  
óleo sobre tela, c. 1619.

Lisboa, sacristia da igreja de São Roque. Santa Casa da Misericórdia de Lisboa / Museu de São Roque, inv. Pin. 110. SCML/MSR/Júlio Marques.



As ruas foram armadas e arranjadas a mandado da câmara, que prometeu prémio a quem melhor o fizesse. Dado o clima da região, que ditava a escassez de árvores e arbustos, os populares uniram-se e «não faltou pollas ruas, estando em algumas paragens aruores cubertas de flores da arte que puderam competir com as da natureza»<sup>111</sup>. Abriam a procissão «tres gigantes com seu paj como se custuma fazer em lisboa, e derão muita materia de alegria a todos e espanto dos negros, os quais dizião que a casta daqueles não uinha a Amgolla porque não cabiam nas naos...o paj hera negro anão de tres palmos que se apanhou nas terras do dongo...»<sup>112</sup>.

O introito da procissão, com a adição destas figuras de carácter profano, seguia uma tradição enraizada em Portugal com reminiscências pagãs, que duraria pelo menos até ao reinado de D. João V (1689-1750). A seguir às danças e imprecações destas personagens que interagiam, surgiram danças executadas por naturais de São Tomé, considerados exímios nessa arte. O desfile das irmandades, constituídas ao tempo naquele território, encerradas pela do Santíssimo Sacramento antecedeu um carro transformado numa nau bem guarnecida e adornada, que representava aquela em que o santo viajou até à Índia. Era seguida por uma dança de espadas «como as melhores de purtugal» e por uma de pastores levada a cabo pelos filhos «dos principais homens desta cidade, todos exercitados na arte de dansar»<sup>113</sup>.

Quanto ao carro triunfal apresentado neste desfile, o mesmo é minuciosamente descrito quanto à complexidade da sua feição e das figuras que o compunham. O carro, denominado de São Francisco, apresentava a imagem do beato triunfando do mundo, do diabo e da idolatria, e era puxado pela Europa, Índia, Japão, China e Neptuno.

O relator das festas, reafirmando sempre a qualidade dos festejos de Angola, comenta sobre o carro: «dezião muitos homens que tinham corrido o mundo, e uisto outros muitos que nunca uirão melhor, nem tam bom». A ornamentação do mesmo recorria a têxteis ricos, fitas de seda, tafetás com passamanes de brocatel, damasco, entre outras. O santo era de escultura de vulto «obra mui perfeita e acabada, assim na escultura como na pintura» e ia sentado em um trono sustentado por duas colunas, sobre as quais repousavam as figuras de dois anjos. No topo do trono, em triângulo, inscrevia-se o nome de Jesus, encimado pelo globo terrestre. Ricas vestes, pérolas, ouro e pedras preciosas recamavam a figura de Francisco Xavier {fig. 7}.

---

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 29. Tal como se fez aquando da chegada das relíquias doadas por D. João de Borja à casa professa de São Roque, em 1588. Naquele contexto festivo, como foi acima dito, ergueu-se uma cruz no terreiro em frente à igreja, que se ornou de vários frutos de cera.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>113</sup> *Ibidem*.

**FIG. 7** *São Francisco Xavier*,  
madeira estofada e policromada, c. 1600.  
Santa Casa da Misericórdia de Lisboa / Museu de São Roque,  
inv. Esc. 92. SCML/MSR/Júlio Marques.



Dentro do carro e a acompanhar o beato iam as figuras das virtudes: Fé, Esperança, Caridade [fig. 8] e Culto Divino, que cantavam versos ao santo, bem assim como os anjos custódios das quatro regiões do mundo acima mencionadas<sup>114</sup>. Para além das figuras que iam dentro do carro, havia aquelas que puxavam pelo mesmo, a saber, Europa, Índia, Japão e China. Todas são descritas relevando-se a qualidade e feição dos seus trajes e acessórios, que se reportavam aos seus locais de origem. A prata, o ouro, os diamantes e demais pedras preciosas conjugavam-se com a riqueza das vestes. Estas partes do mundo mandavam sair cada uma, uma dança representando o seu território. Tanto a Europa como o Japão optaram por danças executadas por crianças vestidas com seus trajes regionais próprios. Quanto à Índia apresentou uma dança de búzios e a China, aquela que mais impacto teve, optou por apresentar «monstros siluestres uestidos de pelles de uarias cores, e com borgueis, e masas esgremião entre si a pancada da uiolla...»<sup>115</sup>.

De entre todas as representações que pontuavam no carro de Xavier, aquela que mereceu maior admiração e aplauso foi a de Neptuno, que puxava pelo carro, montado sobre uma baleia, e que é descrito de forma eloquente:

*«E porque o Sancto padre francisco de xavier obrou no mar, não menores marauilhas que na terra...neptuno pera se mostrar agradesido hia diante destas, quatro figuras puxando também pello carro em sima de huma baleia, feita ao natural, e com grande arteficio; da cabessa ao rabo tinha mais de sento, e dos palmos; sobre as costas sustentaua hum tabernáculo, de dezoito palmos de comprido, noue de largo; o rrabo uoltaua pello ar...».*

Neptuno vinha acompanhado de quatro sereias que tocavam instrumentos de corda, com as quais por vezes dançava. Acabada a dança, o rei dos mares ordenava uma dança de peixes, que saíam da boca da baleia<sup>116</sup>. Arrastadas pelo carro iam a idolatria, o mundo, o diabo e a carne, todos acompanhados por monstros horrendos, fazendo os seus queixumes e danças, subjugados à santidade de Francisco Xavier<sup>117</sup>.

---

<sup>114</sup> A descrição do carro triunfal e das personagens a ele adstritas é tão complexa e minuciosa no elencar das ações e riquezas do vestuário e demais alfaia, que é impossível no âmbito deste estudo determo-nos nesses aspetos.

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 50.



Encerravam a procissão as representações figuradas de Angola, Congo e Etiópia, todas ricamente vestidas com seus trajes tradicionais e joias, declamando ao recém beato, sonetos<sup>118</sup>.

Santo Inácio de Loyola esperava pelo seu discípulo à porta da igreja da Companhia, com suas vestes adornadas «de muitas cadeas e ouro, pérolas, pedras preciosas em tanto numero que não posivel contalas»<sup>119</sup>. Agraciava o seu companheiro com versos de congratulações e alegria. Acabada a fala de Santo Inácio, quatro anjos retiraram a figura de São Francisco Xavier do carro triunfal e colocaram-na num andor, suportado por vereadores da câmara, que cantando louvores, a depositaram no altar-mor<sup>120</sup>.

A armação da igreja do colégio da Companhia em Luanda foi alvo de detalhada descrição e grandes encómios por parte do autor anónimo da relação destas festas. Depois de descrever como estava armado o teto da igreja, com tafetás de múltiplas cores, damascos veludos e outros tecidos, divididos e apanhados por fios de algodão trabalhados com fitas

FIG. 8 Nicolaes de Bruyn (1571-1656), *Fé, Esperança e Caridade*, gravura sobre papel 1648-56. Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art, Prints, inv. 51.501.447(1), 51.501.447(2), 51.501.447(3). Scala Archives.

<sup>118</sup> *Ibidem*, pp. 51-56.

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 57.

vermelhas com passamanes de prata, armações a que se equiparavam os demais volantes que percorriam a igreja, o narrador destas festas sublinha «mas sobre tudo realsa a obra, do governador Luis mendes de uasconselos, que emuentou, e traçou pera deuidir o corpo da igreja da capella mor, por ser a nossa igreja de hum so corpo...»<sup>121</sup>.

Luís Mendes de Vasconcelos tomou a seu cargo, não só o «desenho» da procissão, mas também grande parte do programa decorativo do interior da igreja da Companhia: «mandou fazer quatro collunas, e tres arcos com sua cornija; tudo de obra toscana feita pellas regras, e medidas da arChetectura na qual como em as mais artes he emsigne o gouernador: o arco do meijo respondia ao altar mor, os outros dous aos das ilhargas...»<sup>122</sup>.

A decoração da estrutura de madeira é igualmente minuciosamente descrita, avançando materiais e cores que adornavam a peça. Destaca as «frutas de sera, todo o jenero de uuas com suas parras, laranjas, limões, sidras, peras, masam figos, e outra muita fruta e uarias flores...»<sup>123</sup> e uma vez mais realça a figura do governador, como aquela que tornou possível a qualidade dos festejos: «ainda que estas colunas e arcos se possão fazer facilmente em lisboa e outras partes comtudo em angola he mui dificultoso porque nem oficiais nem madeira acomodada pera se fazer e se não fora a continua asistencia do gouernador, que por espaso de dous meses desde pela menhã athe noute estaua ensinando, e emcaminhando os oficiais não se poderá levar a obra ao cabo»<sup>124</sup>.

O primeiro dia de festividades foi encerrado com recurso às costumeiras celebrações, que incluíam árvores, castelos e rodas de fogo, foguetes e buscapés, sempre alimentados por grandes quantidades de pólvora. O dia do santo foi dedicado à missa solene, à atribuição dos prémios do concurso literário, no qual o governador era também juiz, e por tal inibido de concorrer, não deixando, contudo, de apresentar extenso soneto. O primeiro prémio das canções foi entregue a Francisco Mendes de Vasconcelos, filho do governador. O segundo dia e seguintes dedicaram-se à pregação e missa cantada seguidas de danças de alegria acompanhadas de muitos músicos. Foi ainda representada uma comédia pastoril composta por Luís Mendes de Vasconcelos, correram-se touros e representou-se na própria igreja<sup>125</sup>, um teatro composto pelo seu filho Francisco, o qual versou sobre um passo da vida do santo.

---

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

<sup>123</sup> *Ibidem*. A colocação de frutas e flores, quer fossem naturais, quer artificiais, fez habitualmente parte da decoração interna dos templos e mesmo das ruas, em tempos festivos. O seu reconhecido simbolismo, que invoca a abundância e a vida ajustam-se perfeitamente a celebrações de alegria como aquela aqui estudada.

<sup>124</sup> *Ibidem*, p. 60. Nas palavras de Luís da Costa e Sousa – *op. cit.*, p. 591: «A guerra de Luís Mendes de Vasconcelos foi o espelho da guerra do início de seiscentos – um espetáculo visual, matematicamente projetado e geometricamente construído», conceção e talento que o governador de Angola, sem dúvida, transportou para a organização e construção dos aparatos efémeros utilizados nestas festividades.

<sup>125</sup> «assi por levar gosto o gouernador, como tambem por ser da uida do Sancto»; cf. Adriano Parreira – *op. cit.*, p. 86.

#### **4. NOTA FINAL**

O ritual abraçado pela Companhia de Jesus, de comunicar e comungar com a comunidade a vivência das efemérides mais relevantes da vida da instituição, foi uma constante ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII. As celebrações, que oscilavam entre a solenidade, como era o caso dos atos litúrgicos praticados nos interiores das igrejas e as demonstrações de júbilo e folia, nas quais se incluíam danças, música, fogos-de-artifício e encenações sacras e profanas, conjugavam-se e articulavam-se em dois planos: o interior: espaço de recato e intimidade, e o exterior, local de liberdade e festa. Nas ruas era permitido dar livre curso à imaginação, que não dispensava o conhecimento profundo da literatura clássica, aliada às Sagradas Escrituras, às vidas dos santos e aos escritos da patrística. Toda a organização do evento era pensada e arquitetada com minúcia, nunca perdendo de vista a solenidade do tema. O arquétipo, que como sabemos, foi inaugurado nas várias versões de procissões levadas a cabo por várias irmandades, ou mesmo na de *Corpus Christi*, tomou, no caso das comemorações das festas da Companhia, novos contornos, onde se verificou uma maior incidência dos decretos dimanados do Concílio de Trento, no que se refere à participação do fiel no desenrolar da ação comemorativa.

Os casos por nós eleitos das festas dedicadas ao então beato Francisco Xavier, em Lisboa, Porto e Luanda espelham tão-somente a vontade de mostrar a efetivação de um paradigma introduzido pela Companhia de Jesus, na celebração da elevação à beatitude e à santidade de alguns dos seus membros, que se tinham posto ao serviço de Deus, mas também da coroa espanhola, nas várias comunidades que compunham o território sob administração da Monarquia Dual. A participação intensiva de toda a comunidade católica era incentivada e desejada. Dela dependia o lustro e sucesso que os ditos eventos poderiam alcançar. É assim, que se justifica a participação e empenho dos grandes do reino, tanto religiosos como civis, no contributo, por vezes a expensas do seu cofre pessoal, para o sucesso desses eventos. A arquitetura do evento era superiormente decidida e gerida pela Companhia, mas também por outros eruditos pertencentes, normalmente, à nobreza. A estes cabia delinear o esquema dos festejos, que outros, na sua maior parte elementos do povo, mas também da nobreza, cumpririam, quer fosse contribuindo com a ornamentação das suas casas e janelas, com a das suas ruas, ou ainda com as suas danças, jogos e folias a cavalo, que as rodas de fogo, os buscapés e a artilharia naval complementavam. Se esse modelo foi ensaiado pelas ruas da capital portuguesa com a chegada em 1588 das relíquias doadas por D. João de Borja, terá sido com a das presentes festas em torno da beatificação do Apóstolo do Oriente, que foi efetivamente implantado, abrindo as portas ao grandioso evento que a Companhia celebrou em 1622: a solenidade das canonizações do fundador e co-fundador, Inácio de Loyola e Francisco Xavier.

**QUADRO COMPARATIVO DAS FESTAS DE BEATIFICAÇÃO  
DE SÃO FRANCISCO XAVIER EM LISBOA, PORTO E LUANDA**

	<b>LISBOA (CASA PROFESSA DE SÃO ROQUE)</b>	<b>LISBOA (COLÉGIO DE SANTO ANTÃO-O-NOVO)</b>
<b>DATAS</b>	3.ª feira (1 de dezembro de [1619]) até 4.ª feira (9 de dezembro de [1620]).	3.ª feira (1 de dezembro de [1619]) até 4.ª feira (9 de dezembro de [1620]).
<b>DURAÇÃO</b>	8 dias (oitavário)	8 dias (oitavário)
<b>LOCAIS DE ACÇÃO</b>	Igreja, terreiro e torre de São Roque.	Igreja do colégio e as 3 torres da cidade junto ao colégio [Santa Ana, etc...].
<b>INTERVENIENTES</b>	Filipe II, o vice-rei, irmãos de Nossa Senhora da Doutrina, D. Diogo Lobo, deputado do Santo Ofício, D. Fr. Tomé de Faria, bispo de Targa, conde de Salinas e o filho, D. Jerónimo Fernando de Melo, bispo do Funchal.	O vice-rei, o conde de Salinas e o filho.
<b>PREGADORES</b>	Jorge de Almeida, S.J.	Bispo do Funchal.
<b>REPRESENTAÇÕES DO SANTO</b>	Nos arcos das capelas e cruzeiro da igreja estavam panos com o santo pintado e respetivas insígnias. Foi colocada uma imagem no retábulo-mor, de tamanho natural. Desconhecemos se era uma figura de vulto, completa ou de roca. Na igreja esteve também uma imagem «vestida com roupeta, & loba de gorgorão de seda, & cô rica sobrepeliz por sima».	Não há descrição de qualquer tipo de representação, pictórica ou escultórica.

LISBOA (SEMINÁRIO DE SÃO PATRÍCIO)	PORTO (COLÉGIO DE SÃO LOURENÇO)	LUANDA (COLÉGIO DO SS.º NOME DE JESUS)
2.ª e 3.ª feira [7 e 8 de dezembro de 1620].	Em dezembro de [1620].	Em dezembro de 1620. A notícia da beatificação chegou a 22 de julho de 1620.
2 dias	4 ou 5 dias	8 dias (oitavário)
Igreja do Seminário.	Igreja de São Lourenço.	Igreja matriz e igreja do colégio.
Não identificados.	O padre Gonçalo Luís, o bispo do Porto, o padre António de Oliveira, o governador, o visconde de Ponte de Lima, seus filhos e outros fidalgos, religiosos de todas as ordens da cidade.	Luís Mendes de Vasconcelos, governador, e seu filho Francisco Luís de Vasconcelos.
Bispo de Targa.	O padre Diogo de Arede e o padre Francisco Cabral.	Padres jesuítas (número indeterminado), eclesiásticos seculares (2): 1 franciscano e 1 carmelita.
Não há descrição de qualquer tipo de representação, pictórica ou escultórica.	O santo exibido na procissão estava ricamente ornado de ouro e pedraria. Trazia por divisa na mão direita um livro e na mão esquerda uma nau de prata dourada com um sol.	Refere-se um retrato feito por um insigne pintor do reino, bem como uma escultura de vulto, bem pintada, com 8 palmos de altura. Tinha os olhos «pregados no çeo», as mãos no peito, e levava na cabeça um resplendor de prata dourada.

	<b>LISBOA (CASA PROFESSA DE SÃO ROQUE)</b>	<b>LISBOA (COLÉGIO DE SANTO ANTÃO-O-NOVO)</b>
<b>PROCISSÃO</b>	<p>Fez-se uma primeira procissão na quarta-feira, saída de Santo Antão-o-Novo, que mobilizou irmãos da Doutrina de São Roque. [O Senado d]a câmara também fez procissão até São Roque, recorrendo às invenções usadas na do Corpus Christi.</p>	<p>Saiu de Santo Antão-o-Novo, na quarta-feira, uma procissão que contou com membros da irmandade de Nossa Senhora da Doutrina da igreja de São Roque.</p>
<b>TRIUNFO</b>	<p>Partiu de São Roque, na sexta-feira, e foi organizado pelos estudantes de Santo Antão-o-Novo.</p>	<p>Ver o Triunfo de sexta-feira, que partiu de São Roque.</p>
<b>ENCAMISADA</b>	<p>Na quarta-feira à noite saiu uma Encamisada.</p>	<p>Partiu do colégio uma Encamisada até ao Terreiro do Paço, na noite de quinta-feira.</p>
<b>APLAUSO</b>	<p>Não há qualquer referência a Aplauso.</p>	<p>Não há qualquer referência a Aplauso.</p>
<b>CONCURSOS</b>	<p>Não há qualquer referência a concurso, só a um Diálogo, promovido pelos meninos da Doutrina.</p>	<p>Não há qualquer referência a concurso.</p>
<b>FOGO DE ARTÍFICIO</b>	<p>Houve árvores de fogo, rodas, girandolas, bombas, foguetes, buscapés. Na noite de domingo arderam ídolos e uma hidra.</p>	<p>Houve luminárias nas janelas do colégio, pirâmides, figuras de várias cores. Nas torres houve árvores de fogo, rodas, girandolas, voadores, buscapés. No meio do terreiro colocou-se um pinheiro com 40 palmos de alto [8,8 metros], carregado de pinhas cheias de pólvora.</p>

**LISBOA  
(SEMINÁRIO DE SÃO PATRÍCIO)**

**PORTO  
(COLÉGIO DE SÃO LOURENÇO)**

**LUANDA  
(COLÉGIO DO SS.<sup>MO</sup> NOME DE JESUS)**

Não há qualquer referência a Procissão.

Fez-se procissão solene desde a Sé até ao colégio.

Fez-se procissão. Acompanhavam as confrarias de Santa Luzia, de Santa Maria Madalena, do Corpo Santo, de São José, das Almas, de Santo António, de Nossa Senhora do Rosário, de Nossa Senhora da Conceição e do Santíssimo Sacramento.

Não há qualquer referência a Triunfo.

Não há qualquer referência a Triunfo.

Fez-se um Triunfo, apesar de nunca ser referido como tal.

Não há qualquer referência a Encamisada.

Partiu do colégio uma Encamisada e passou pela rua Nova.

Não há qualquer referência a Encamisada.

Não há qualquer referência a Aplauso.

Não há qualquer referência a Aplauso.

Não há qualquer referência a Aplauso.

São referidos epigramas e emblemas, que foram colocados na clastra [pátio], feitos por alunos. É mencionada uma disputa de Teologia.

Não há referência, possivelmente por ser «Collegio onde não há mestres nem estudantes como nos outros».

Sim, para a realização de uma canção sobre a morte de São Francisco Xavier e outra sobre os seus milagres e virtudes.

Houve luminárias, árvores de fogo, rodas, montantes e foguetes.

Houve tiros, raios, foguetes, máquinas, girandolas, rodas, buscapés, bombas.

Houve luminárias, foguetes, tiros de arcabuzes e mosquetes. O espetáculo pirotécnico foi subsidiado pelo governador.







## FONTES MANUSCRITAS

### ARCHIVUM ROMANUM SOCIETATIS IESU

Lusitania 44 II: *Catálogo da Província de Portugal no ano de 1614 e de 1619*; Lusitania 51, fls. 168v, 169v; Lusitania 54, fl. 87v; Lusitania 63, fl. 256; Lusitania 66, fls. 22, 246, 268; Lusitania 67, fl. 55v; Lusitania 81-I, fls. 506-507.

### ARQUIVO DO PATRIARCADO DE LISBOA

*Maço de Contas das Irmandades extintas da igreja de Santo Estêvão de Alfama (séculos xvii-xix)*, contrato de 24 de março de 1626 e recibos de 27 de agosto de 1626.

### ARQUIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DE SINTRA

*A Serra de Sintra, Poema em oitavas divididos em seis cantos*, manuscrito da segunda metade do século xvi.

### ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO

*Conselho Ultramarino, Angola*, caixa. 1, docs. 53, 56, 65, 76 e 81.

### ARQUIVO NACIONAL TORRE DO TOMBO

*Armário Jesuítico*, maço 69, doc. 211.

*Arquivo do Marquês de Olhão, Núcleo Eclesiástico*, doc. 28, fls. 21v-27v.

*Cartório Jesuítico*, maço 57, docs. 7, 13, 22 e 35.

*Cartórios Notariais de Lisboa*, antigo cartório 9 A, maço 18, livro 83, fls 16v-17v, escritura de 25 de novembro de 1619.

*Chancelaria de D. Filipe II*, livro 31.

*Inquisição de Coimbra*, processo n.º 9635; processo n.º 9758, fls. 20v-23.

*Manuscritos da Livraria*, n.º 486.

### BIBLIOTECA CASANETENSE

Códice n.º 1889.

### BIBLIOTECA DO PALÁCIO NACIONAL DA AJUDA

Códice 49-VI-8, fls. 168v-174 v: *Jesuítas na Ásia*.

Códice 54-XI-38 (3).

### BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL

Reservados, códice 4234; códice 6705: Paulo Dias de Almeida – *Descrição da Ilha da Madeira*, manuscrito sobre papel, 1817; Ms. 241

#### BIBLIOTECA PÚBLICA DE ÉVORA

Códice CVI/2-19: FARIA, Manuel Severim de – *Annaes de Portugal que comprehendem os successos do Reino, e suas Conquistas de todo o tempo, que governaraõ os tres Reys de Castella, até a Aclamação del Rey D. Joaõ IV.*

#### BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

Département Estampes et photographie, 4-OB-19, *Costumes des quatre parties du Monde gravés dans la manière de Luycken.*

#### THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART

Prints, 49.95.1523, 49.95.1524, 49.95.1525 e 49.95.1526: *Ásia, América, Europa e África* [Asia, America, Europe and Africa]. Século XVI. Julius Goltzius (?-c.1595).

Prints, 51.501.447(1), 51.501.447(2), 51.501.447(3): *Fé, Esperança e Caridade* [Hope, Faith and Charity]. 1648-56. Nicolaes de Bruyn (1571-1656).

Prints, 61.622.30: *Triunfo de Santo Inácio e de São Francisco Xavier* [Triumph of Saint Ignatius and Saint Francis Xavier]. Século XVII.

#### BIBLIOGRAFIA

ABREU, Ilda Soares – *Simbolismo e Ideário Político. A educação ideal para o príncipe ideal seiscentista em O Príncipe dos Patriarcas S. Bento, pelo M.R. Padre Pregador Geral da Corte e Cronista Mor da Congregação, Frei João dos Prazeres.* Lisboa: Estar Editora Lda, 2000.

*Almanaque de Ponte de Lima*, a. 7, 1927.

AFONSO, Luís U.; SERRÃO, Vítor – «A charola do convento de Cristo de Tomar como «obra de arte total», entre D. Manuel I e os Filipes». *Monumentos*, n.º 37, 2019, pp. 20-35.

ALVES, Jorge Santos (coord.) – *Fernão Mendes Pinto e a Peregrinação.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012.

ANDRADA, Francisco de – *Crónica do Muito Alto e Muito Poderoso Rei destes Reinos de Portugal Dom João o III deste nome.* Lisboa: Jorge Rodrigues, 1613.

AMZALAK, Moisés – «Luís Mendes de Vasconcelos e o seu livro *Do Sitio de Lisboa*».

*Anais das Bibliotecas, Arquivo e Museus Municipais*, a. 2, n.ºs 3/4, 1932, pp. 5-18.

*Archivo dos Açores*, 1892, vol. 12, p. 445.

ARESI, Paolo – *Delle Sacre Imprese do Monsig<sup>r</sup> Paolo Aresi vescovo di Tortona*, vols. 4-6.

Tortona: Pietro Gio. Canlenzano et Eliseu Viola Compagni, 1630.

AVANCINI, Nicolaus – *Poesis Dramatica*, vol. 2. Colónia: apud Johann Wilhelmum Friessem, 1675.

- AZEVEDO, Carlos Moreira de – «Narração de autêntica religiosidade». In AA. VV. – *Paula Rego: Ciclo da vida da Virgem Maria. Capela do Palácio de Belém*. Lisboa: Museu da Presidência da República, 2006, pp. 34-39.
- BAILEY, Gauvin Alexander – *Art on the Jesuit missions in Asia and Latin America, 1542-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 2001.
- BEAUMONT, Maria Alice – *Cartas e alvarás dos Faros da Casa Vimieiro: incluindo dezanove cartas do museu-biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa*. Cascais: Câmara Municipal / Museu-Biblioteca Condes de Castro Guimarães, 1968.
- BOBKOVÁ-VANTENOVÁ, Katerina; JACKOVA, Magdalena – «Saint Francis Xavier on Jesuit School Stages of the Bohemian Province». *Acta Universitatis Carolinae. Philologica n.º 2/ Graecolatina Pragensia n.º 25*, 2015, p. 135-156.
- BRÁSIO, António – *Monumenta Missionária Africana [África Ocidental (1611-1621)]*, vol. 6. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1955.
- BROCKEY, Liam M. – «Jesuit Pastoral Theater on a Urban Stage: Lisbon, 1588-1593». *Journal of Early Modern History*, vol. 9: 1, 2005, pp. 1-50.
- , «O Alcázar do Ceo: The Professed house at Lisbon in 1588». *Archivum Historicum Societatis Iesu*, vol. 75, fasc. 149, jan.-jun. 2006, pp. 89-135.
- , «Books and Martyrs: Example and Imitation in Europe and Japan, 1597-1650». *The Catholic Historical Review*, vol. 103, n.º 2, abr. 2017, pp. VI-223.
- CABRAL, Jorge – *Relação Geral das Festas que fez a religião da Companhia de Jesus na Província de Portugal, na Canonização dos Gloriosos Santo Inácio de Loyola seu fundador e São Francisco Xavier Apóstolo da Índia Oriental no ano de 1622*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1623.
- CAETANO, Joaquim Oliveira – *Pintura. Século XVI ao XX. Coleção de Pintura da Misericórdia de Lisboa*, vol. 1. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa / Museu de São Roque, 1998.
- CAETANO, Joaquim Oliveira; SERRÃO, Vítor – *A Pintura em Moura. Séculos XVI, XVII e XVIII*. Moura: Câmara Municipal de Moura, 1999.
- CADORNEGA, António de Oliveira – *História Geral das Guerras Angolanas. 1680*, 3 vols. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1972.
- CAMPOS, Manuel de – *Relaçam do Solenne Recebimento que se fez em Lisboa às Santas Reliquias que se levaram à igreja de S. Roque da Companhia de Iesu aos 25 de Ianeiro de 1588*. Lisboa: António Ribeiro, 1588.
- CALDEIRA, Arlindo Manuel – «Formação de uma cidade afro-atlântica: Luanda no século xvii». *Revista Tempo, Espaço, Linguagem*, vol. 5, n.º 3, 2014, pp. 12-39.
- CARITA, Helder – *Lisboa Manuelina e a Formação de Modelos Urbanísticos de Época Moderna (1495-1521)*. Lisboa: Livros Horizonte, 1999.

- CARITA, Rui – *História da Madeira*, vol. 2, (1566-1600), *A Crise na 2.ª Metade do séc. XVI*.  
Funchal: Secretaria Regional da Educação, Juventude e Emprego, 1991.
- CARVALHO, José Adriano de Freitas – «Os recebimentos de relíquias em S. Roque (Lisboa 1588) e em Santa Cruz (Coimbra 1595). Relíquias e espiritualidade e alguma ideologia». *Via Spiritus*, n.º 8, 2001, pp. 95-155.
- CARVALHO, José Alberto Seabra – *Estudo sobre Proveniências nas colecções do Museu Nacional de Arte Antiga*. Relatório de Estágio de 2.ª classe para Técnico Superior de 2.ª classe do M.N.A.A.. Lisboa, 1991.
- CASTILHO, Júlio de – *A Ribeira de Lisboa*, vol. 2, 3.ª ed. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1940-48.
- CID, Pedro – *A Torre de S. Sebastião de Caparica e a Arquitectura Militar do Tempo de D. João II*. Lisboa: Colibri, 2007.
- COELHO, Teresa Campos – *Os Nunes Tinoco, uma dinastia de arquitectos régios dos séculos xvii e xviii*. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 2018.
- COMBE, William, – *A History of Madeira*. Londres: R. Ackermann, 1821.
- CORDEIRO, Maria Teresa Gomes – «A trajectória social da família de André Reinoso. Poder, trânsitos e integração». *Cadernos de Estudos Sefarditas*, vol. 16, mai. 2017, pp. 37-57.
- CORREIA, Vergílio – *Artistas de Lamego*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1923.
- , *Vasco Fernandes, mestre do retábulo da Sé de Lamego*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1924.
- Constituições do arcebispado de Lisboa assi as antigas como as extrauagantes primeyras e segundas*. Lisboa: Belchior Rodrigues, 1588.
- COUTINHO, Maria João Pereira; FERREIRA, Sílvia – «As Irmandades da Igreja de São Roque: Tempo. Propósito. Legado». *Revista Lusófona de Ciências das Religiões*, n.ºs 5/6, 2004, pp. 201-215.
- , «As Procissões na Lisboa Barroca. Alguns Exemplos de Celebração ao Divino». In *Actas do Colóquio Formas e Espaços de Sociabilidade*. Lisboa: Universidade Aberta, 2008, pp. 1-17.
- , «Devoção e Recreação: celebrações na igreja inaciana de São Roque». In VALE, Teresa Leonor M.; FERREIRA, Maria João Pacheco; FERREIRA, Sílvia – *Lisboa e a Festa. Celebrações Religiosas e Civis na Cidade Medieval e Moderna*, *Actas*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2008, pp. 269-291.
- , «As Festas de Beatificação de São Francisco Xavier na Igreja de São Roque de Lisboa: Magnificência, Erudição e Arte ao Serviço da Fé». In AA.VV. – *Para a História das Ordens e Congregações Religiosas em Portugal, na Europa e no Mundo*. Prior Velho: Paulinas, 2014, pp. 855-871.

- , «Lisbon's Processions and Festivities Reinvented by the Society of Jesus at the Time of the Habsburgs». In AA.VV. – *Portuguese and International Religious Orders and Congregations. A Contemporary Approach*. Lisboa: Theya Editores, 2018, pp. 1-68.
- COUTINHO, Maria João Pereira; PINTO, Paulo Campos; FERREIRA, Silvia – *Enlightening St. Ignatius through the Flame of Arts: The Singular Artistic and Iconographic Program in the Church of the Holy Spirit in Évora*. 2020. Texto da comunicação no congresso Eloquent Images: Evangelization, Conversation and Propaganda in the Global World of the Early Modern Period, Università di Macerata, 10-12 abril, 2019. (no prelo).
- CUNHA, D. Rodrigo da – *Catálogo e Historia dos Bispos do Porto oferecida a Diogo Lopes de Sousa, conde de Miranda & Governador da Relação, & caza do Porto, & seu Distrito: do Conselho de Sua Magestade*. Porto: Joam Rodrigues impressor de Sua Senhoria, 1623.
- CUSTÓDIO, Delmira Espada; PINTO, Helena Gonçalves; PEIXEIRO, Horácio – *Compromisso da Irmandade do Bemaventurado São Roque*. Lisboa: Irmandade da Misericórdia e de São Roque de Lisboa, 2019.
- DOLEJNI, Katerina – «*Naše zvědavé století se chce bavit novotou a nenadálou krásou*». *Symboly ilustrované barokní tisky olomouckých jezuitů*. Tese em Filosofia. Masarykova Univerzita, 2013.
- ESTRELA, Jorge; GORJÃO, Sérgio; SERRÃO, Vítor (coord.) – *Baltazar Gomes Figueira (1604-1674), «pintor que nos países foi celebrado»*. Óbidos: Câmara Municipal de Óbidos, 2005.
- FARIA, Manoel Severim de – *Notícias de Portugal*, 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa Occidental: Oficina de António Isidoro da Fonseca, 1740.
- FERREIRA, Maria João Pacheco – *Os Têxteis Chineses em Portugal nas Opções Decorativas Sacras de Aparato (séculos XVI-XVIII)*, 2 vols. Porto: Tese de Doutoramento no ramo de conhecimento em História da Arte Portuguesa. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2011.
- Festas da Beatificação. Pregação que fez o Padre Luis de Moraes, da Companhia de Iesu na Festa de S. Francisco Xavier, em a casa de S. Roque da mesma Companhia*. Lisboa: João Rodriguez.
- FLOR, Susana Varela – *Aurum Regina or Queen Gold. Retratos de D. Catarina de Bragança entre Portugal e a Inglaterra de Seiscentos*. Caxias: Fundação da Casa de Bragança, 2012.
- FLOR, Susana Varela; FLOR, Pedro – *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de S. Lucas*. Lisboa: Scribe, 2016.
- , «*Vademecum dos pintores régios (1450-1750)*». *Rossio. Estudos de Lisboa*, n.º 8, 2019, pp. 30-54.
- FRANCO, Padre Antonio – *Synopsis Annalium Societatis Jesu in Lusitania Ab Anno 1540. usque ad annum 1725*. Augustae-Vindelicorum & Graecii: Sumptibus Philippi, Martini et Joannis Veith Haeredum, 1726.

- FRANCO, Padre António – *Ano Santo da Companhia de Jesus em Portugal*. Porto: Apostolado da Imprensa Editora, 1930.
- , *Évora Ilustrada (Extraída da obra do mesmo nome do Pe. Manuel Fialho)*. Évora: Edições Nazareth, 1945.
- FREEDBERG, Sydney J. – *Circa 1600: A Revolution of Style in Italian Painting*. Cambridge / London: Harvard University Press, 1983.
- FROMONT, Cécile – *The Art of Conversion. Christian Visual Culture in the Kingdom of Kongo*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2014.
- FRUCTUOSO, Gaspar – *As Saudades da Terra*. Funchal: Typographia Funchalesense, 1873.
- GABRIEL, Manuel Nunes – *Os Jesuítas na primeira evangelização de Angola*. Lisboa: Secretariado Nacional das Comemorações dos 5 Séculos de Evangelização e Encontro de Culturas, 1993.
- GALLER, R. P. Leopoldum (coord.) – *Daphnis pastor: seu S. Xaverius philosophorum patronus per apostolicos vitae suae labores sacris eclogis celebratus et honoribus, illustrissimorum, perillustrium, reverendorum, religiosorum, praenobilium, nobilium, ac eruditorum dominorum dominorum*. Viena: Mariae Evae Schmidin, 1719.
- GÓIS, Damião de – *Descrição da Cidade de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1988 (1.<sup>a</sup> ed. 1554).
- GOMES, Saul António – «LEIRIA-FÁTIMA, Diocese de». In AZEVEDO, Carlos Moreira – *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2001, pp. 74-81.
- GONÇALVES, Flávio – «Obras Perdidas dos Primitivos Portugueses». In GONÇALVES, Flávio – *História da Arte. Iconografia e Crítica*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, pp. 40-42.
- GONÇALVES, Sebastião – *Primeira parte da historia dos religiosos da Companhia de Jesus*. Coimbra: Atlântida, 1957.
- GRIFFIN, Nigel – «Enigmas, Riddles, and Emblems in Early Jesuit Colleges». In GOMES, Luís (coord.), *Mosaics of Meaning. Studies in Portuguese Emblematics*. Glasgow: Glasgow Emblem Studies, 2008.
- GUEDES, Natália Correia (coord.) – *São Francisco Xavier: a sua vida e o seu tempo (1506-1552)*. Lisboa: Comissariado Geral das Comemorações do V Centenário do Nascimento de São Francisco Xavier, 2006.
- GUERRA, Jorge Valdemar – «O Saque dos Argelinos à Ilha do Porto Santo em 1617». *Islenha*, n.º 8, jan.-jun. 1991, pp. 57-78.
- , «A Ilha do Porto Santo e o Corso Argelino no Atlântico». *Islenha*, n.º 23, jul.-dez. 1998, pp. 179-208.
- GUERREIRO, Chantre Alcântara – «Notícias da Igreja Eborense inseridas no tríptico cronológico dos Papas, Reis e Prelados (1166-1910)». *A Cidade de Évora*, n.º 55, 1972, pp. 13-99.

- GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael – «La serie de la *Vida de San Francisco Javier* del Colegio Imperial de Madrid (1692) y otras pinturas de Paolo de Matteis en España». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.º 16, 2004, pp. 91-112.
- GUY, John – *Woven Cargoes. Indian Textiles in the East*. Londres: Thames and Hudson, 1998.
- HENRIQUES, António Meira Marques – «Iconografia de São Francisco Xavier em São Roque». *Brotéria*, vol. 13, n.º 5/6, nov.-dez. 2006a, pp. 417-430.
- , *São Francisco Xavier. Vida e Lenda*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa / Museu de São Roque, 2006b.
- Igreja e Colégio de São Lourenço / Igreja e Convento dos Grilos / Seminário Maior de Nossa Senhora da Conceição*. In [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=5476](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5476) (consultado a 10/02/2020).
- JORDAN, Annemarie; LOWE, Kate J. P. (coord.) – *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017.
- KUBLER, George – *The Antiquity of the Art of Painting by Felix da Costa*. New Haven: Yale University Press, 1967.
- LAMEIRA, Francisco; SÁ, João Canha e – *Retábulos nos países africanos de língua oficial portuguesa*. Faro: Departamento de Artes e Humanidades da Universidade do Algarve / Câmara Municipal de Loulé, 2014.
- LARROUSSE, Pierre Athanase – *Fleurs latines des dames et des gens du monde ou Clef des citations latines que l'on rencontre fréquemment dans les ouvrages des écrivains français*. Paris: Larousse, 1894.
- LASSOTA, Martino – *Divus Franciscus Xaverius Magnus Indiarum Apostolus in Symbolica Decade in honorem Annorum decem in Indijs exantlatorum Adumbratus et Epigrammatum Centuria (...)* *Facultate Academicae Poeseos in eadem universitate studiosa*. Olomouc: Biblioteca Científica de Olomouc, 1663
- LAVANHA, João Batista – *Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II*. Madrid: Thomas Junti, 1622.
- LECINA, Mariano – «Monumenta Xaveriana: Scripta varia de sancto Francisco Xaverio». In *Monumenta Historica Societatis Iesu*, vol. 43. Madrid: Typis Augustini Avrial, 1899-1900.
- LEONE, Massimo – *Saints and Signs. A Semiotic reading of conversion in Early Modern Catholicism*. Berlin / Nova Iorque: Gruyter, 2010.
- LEE, Peter – *Sarong Kebaya. Peranakan Fashion on an Interconncetd word, 1500-1950*. Singapura: Asian Civilisations Museum, 2014.
- LEITÃO, José – «A missão do Padre Baltasar Barreira no reino de Angola (1580-1592)». *Lusitania Sacra. Jesuítas na Cultura e na Sociedade Portuguesa*, s. 2, t. 5, 1993, pp. 43-91.

- LEITE, Serafim – «Novos Documentos sobre Francisco Dias Mestre de Obras de São Roque em Lisboa, arquitecto da Companhia de Jesus no Brasil». *Archivum Historicum Societatis Iesu*, a. 22, 1953, pp. 351 a 365.
- LIBERTINO, Carolo – *Divus Franciscus Xaverius, é Societate Jesu Orientis Apostolus, Orbis Utriusque Thaumaturgus Elogii Illustratus*. Praga: Typis Girgii Czernoch, 1673.
- LIMA, Durval Pires de – *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*, t. 1. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1948.
- LIMA, Luís Filipe Silvério; SILVA, Bianca Carolina Pereira da – «A presença do Novo Mundo na iconografia da morte e dos sonhos de São Francisco Xavier: a missão jesuítica e as partes e gentes do Império Português». *Varia História*, vol. 30, n.º 53, mai.-ago. 2014, s/n.º pp., disponível aqui: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010487752014000200005&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010487752014000200005&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt) [consult. 20-01-2020].
- LIMA, J. da Costa – «Artistas velhos e novos». *Brotéria*, vol. 33, fasc. 4, 1951, p. 407.
- LOPES, António SJ – *D. Pedro de Mascarenhas. Introdutor da Companhia de Jesus em Portugal*. Braga: Editorial Apostolado da Oração, 2003.
- LOPES, Mário – «Em Viagem da Nazaré para Santarém. Domingos Soares Rebelo: «S. Francisco Xavier esteve em Turquel». *Tinta Fresca. Jornal de Arte, Cultura & Cidadania*, n.º 17, 31 de março de 2006, disponível aqui: <http://www.tintafresca.net/News/newsdetail.aspx?news=446ab7ae-926d-4cc1-aa25-da2b7952c82d&edition=17> [consult. 07-12-2018]
- LOPES, Rui Oliveira – *Arte e Alteridade. Confluências da arte cristã na Índia, na China e no Japão, séculos XVI a XVIII*. Tese de Doutoramento. Universidade de Lisboa, 2011.
- LOURENÇO, Eduardo – «Portugal e os Jesuítas». *Oceanos*, n.º 12, 1992, pp. 47-53.
- LUCENA, João de – *História da Vida do Padre Francisco Xavier e do que Fizeram na Índia os Mais Religiosos da Companhia de Jesus*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1600.
- , *Vida do Padre Francisco Xavier*, vol. 1. Lisboa: União Gráfica, 1959.
- , *História da Vida do Padre Francisco Xavier*, 4 vols. Mem-Martins: Publicações Europa América, 1988.
- MACHADO, Diogo Barbosa de – *Bibliotheca Lusitana*, t. 3. Lisboa: Na Officina de Ignacio Rodrigues, 1752.
- MACHADO, Ignacio Barbosa – *História critico-chronologica da instituiçam da festa, procissam, e officio do Corpo Santíssimo de Christo*. Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759.
- MARQUES, João Francisco – *A Parenética Portuguesa e a Restauração, 1640-1668*. Porto: Instituto Nacional de Investigação Científica / Centro de História da Universidade do Porto, 1989.

- , «Rituais e manifestações de culto». In AZEVEDO, Carlos Moreira – *História Religiosa de Portugal*, vol. 2, *Humanismos e Reformas*. Lisboa: Círculo dos Leitores, 2000, pp. 517-601.
- MARTINEZ, Aisa – «Omani Men's National Fress. Displayng Personal Taste, Asserting National Identity». *Ars Orientalis*, n.º 47, 2017, pp. 303-332.
- , «Vidas ejemplares en emblemas (siglos xvi-xvii)». *Via Spiritus*, n.º 10, 2003, pp. 113-118.
- MARTINS, Fausto Sanches – «Trono eucarístico do retábulo barroco português: origem, função, forma e simbolismo». In AA.VV. – *Actas do Congresso Internacional do Barroco*, vol. 2. Porto: Universidade do Porto, 1991, pp. 17-58.
- , *A Arquitectura dos Primeiros Colégios Jesuítas de Portugal: 1542-1759, Cronologia, Artistas, Espaços*. Tese de Doutoramento em História da Arte. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vol. 1, 1994.
- , *Jesuítas de Portugal: 1542-1759: arte, culto, vida quotidiana*. Porto: edição do autor, 2015.
- MARTINS, Renata Maria da Almeida – «La Compagnia sia come un cielo: o sol, a lua e as estrelas dos livros de emblemas para a decoração das igrejas das missões jesuíticas na América Portuguesa». In DUVE, Thomas; HENSEL, Silke; MUCKE, Ulrich; PIEPER, Renate; POTTHAST, Barbara – *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas / Anuario de Historia de América Latina*, vol. 50. Colónia: Bohlau Verlag, 2013, pp. 81-102.
- MASCARENHAS, Joaquim Augusto d'Oliveira – *Portugal: Dicionario Chorographico, Historico, Heraldico, Ethologico Biographico, Estatistico, Archeologico e Bibliographico*, vol. 1. Lisboa: Typografia Gutierrez, 1879.
- MEDEIROS, Filipa – *Vtilus Illustriores Maneant. Simbologia, Tradição e originalidade do astro-rei nos emblemas de Frei João dos Prazeres*. In MARTÍNEZ PEREIRA, Ana; OSUNA, Inmaculada; INFANTES, Victor – *Palabras, Símbolos, Emblemas. Las estructuras Gráficas de la Representación*. Madrid: Turpin Editores, 2013, pp. 351-363.
- MENESTRIER, Claude-Francois – *La Philosophie des Images Enigmatiques (...)*. Lião: Chez Jaques Lions, 1694.
- , *Philosophia Imaginum id est Sylloge Symbolorum Amplissima (...)*. Amesterdão / Gdansk: Janssonis-Waesberg, 1695.
- MINGUEZ, Víctor – *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*. Castelló de la Plana: Publicaciones de la Universidad Jaume I, 2001.
- MILLER, Rachel – *Patron Saint of a world in crisis: Early Modern representations of St. Francis Xavier in Europe and Asia*. Tese de Doutoramento em História. Universidade de Pittsburg, 2016.
- MOCHIZUKI, Mia M. – «Jesuit Visual Culture in a Machine Age». In ŽUPANOV, Ines G. (coord.) – *The Oxford Handbook of the Jesuits*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2019, pp. 449-486.

- MONFORTE Y HERRERA, Fernando de – *Relacion de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Jesus de Madrid en la canonizacion de San Ignacio de Loyola, y S. Francisco Xavier*. Madrid: Luis Sanchez, 1622.
- «Monumenta Xaveriana: Sancti Francisci Xaverii epistolas aliaque scripta complectens, quibus praemittitur ejus vita a P. Alexandro Valignano, S. J. ex India Romam missa». In *Monumenta Historica Societatis Iesu*, vol. 16. Madrid: Typis Augustini Avrial, 1899-1900.
- MOITA, Tiago – *A Igreja de S. Domingos de Vale de Figueira*. [s.l.]: Paróquia de Vale Figueira, 2019.
- MORALES SOLCHAGA, Eduardo – *Um Livro de Emblemas sobre San Francisco Javier: Daphnis Pastor*. Navarra: Universidade de Navarra – Cátedra de Património y Arte Navarro, 2018.
- MORMANDO, Franco – «The Making of the Second Jesuit Saint: The Campaign for the Canonization of Francis Xavier, 1555-1622». In *Francis Xavier and the Jesuit Missions in the Far East: An Anniversary Exhibition of Early Printed Works from the Jesuitana Collection of the John H. Burns Library*. Boston: Boston College, Jesuit Institute, 2006.
- MUACA, Eduardo André – *Breve história da evangelização de Angola: 1491-1991*. Lisboa: Secretariado Nacional das Comemorações dos 5 Séculos de Evangelização e Encontro de Culturas, 1991.
- NADAL, Jeronimo – *Evangelicae Historiae Imagines*. Antuérpia: [s.n.], 1593.
- O Couseiro ou Memórias do Bispado de Leiria*. Braga: Typographia Lusitana, 1868.
- OLIVEIRA, Francisco Manuel de Paula Nogueira Roque de – *A Construção do Conhecimento Europeu sobre a China, c. 1500-c. 1630, Impressos e Manuscritos que revelaram o mundo chinês à Europa Culta*. Barcelona: Tese de Doutoramento. Departamento de Geografia da Universidade Autónoma de Barcelona, 2003.
- , «A circulação do manuscrito da *Peregrinaçam* de Fernão Mendes Pinto na Península Ibérica e os inquéritos sobre a geografia da China. As transcrições de Frei Jerónimo Gracián de la Madre de Dios (1586) e de Frei Marcelo de Ribadeneyra (1601)». In MENESES, Avelino Freitas de; COSTA, João Paulo de Oliveira (coord.) – *O Reino, as Ilhas e o Mar Oceano. Estudos em homenagem a Artur Teodoro de Matos*, vol. 2. Lisboa: Centro de História de Além-Mar, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa / Universidade dos Açores, 2007, pp. 685-707.
- OLIVEIRA, Paulo Martins de – *Bosch e a barca dos lusitanos*, pp. 4-5 disponível em [http://www.academia.edu/19032770/P\\_Bosch\\_e\\_a\\_barca\\_dos\\_Lusitanos](http://www.academia.edu/19032770/P_Bosch_e_a_barca_dos_Lusitanos).
- O'NEILL, Charles E.; DOMINGUEZ, Joaquin Maria (coord.) – *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesus*. Roma / Madrid: Institutum Historicum, S.I. / Universidad Pontificia Comillas, 2001.
- ORTELIUS, Abraham – *Theatrum Orbis Terrarum*. Antuérpia: Apud Aegid, Copenium Diesth, 1570.
- ORTIZ, Lorenzo – *El Principe del Mar San Francisco Xauier*. Cádiz: Imprensa del Colegio de la Compañía de Jesus, 1688.

- OSSWALD, Maria Cristina – «The Iconography and Cult of Francis Xavier». *Archivum Historicum Societatis Iesu*, vol. 71, n.º 142, 2002, pp. 259-277.
- , «São Francisco Xavier. Estratégias de constituição de um culto entre os séculos XVI e XVIII». *Revista Lusófona de Ciências das Religiões*, a. 7, n.ºs 13/14, 2008, pp. 327-342.
- , *S. Francisco Xavier no Oriente – aspectos de devoção e iconografia*. Porto: CIUHE, 2019.
- PACHECO, Francisco – *El Arte de la Pintura. Su Antigüedad y Grandezas*. Sevilla: Simon Faxardo, 1649.
- PADBERG, John W.; O'KEEFE, Martin D.; MCCARTHY, John L. (coord.) – *For Matters of Greater Moment: The First Thirty Jesuit General Congregations: A Brief History and a Translation of the Decrees*. St. Louis, MO: Institute of Jesuit Sources, 1994.
- PAPA, Giovanni – *Le cause di canonizzazione nel primo periodo della Congregazione dei Riti: 1588-1634*. Roma: Urbaniana University Press, 2001.
- PARREIRA, Adriano (transc. e anot.) – *Procissam: relação das festas que a Residencia de Amgolla fez na beatificação do beato padre Francisco de Xauier da Companhia de Jesus*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1994.
- PEREIRA, Jerónimo da Sylva – *Repertório das Ordenações & Leys do Reino de Portugal*. Lisboa: No mosteiro de S. Vicente de Fóra, Camara Real de Sua Magestade, 1754.
- PEREIRA, Paulo (coord.) – *Hospital Real de Todos-os-Santos: 500 Anos*. Lisboa: Câmara Municipal, 1993.
- PICINELLI, Filippo – *Mundus Symbolicus In Emblematum Universitate Formatus, Explicatus, et Tam Sacris, quam profanis Eruditionibus ac Sententiis illustratus: Subministrans Oratoribus, Praedicatoribus, Academicis, Poetis &c. Innumera Conceptuum Argumenta*, t. 1. Colónia: Hermmani Demen, 1687.
- , *Mondo Simbolico o sia Università d'impresce scelte, spiegate ed illustrate, con sentenze ed erudizioni sacre e profane (...)*. Milão: Per lo Stampatore Archiepiscopale ad istanza di Francesco Mignolo, 1653 [1.ª edição].
- , *Mondo simbolico formato d'impresce scelte*. Milão: Nella stampa di Francesco Vigone, 1669.
- PINTO, Fernão Mendes – *Peregrinaçam de Fernam Mendez Pinto em que da conta de muytas e muyto estranhas cousas que vio & ouvio no reyno da China, no da Tartaria, no do Sornau, que vulgarmente se chama Sião, no do Calaminhan, no de Pegù, no de Martavão, & em outros muytos reynos & senhorios das partes Orientais, de que nestas nossas do Occidente ha muyto pouca ou nenhu[m]a noticia. E tambem da conta de muytos casos particulares que acontecerão assi a elle como a outras pessoas... / escrita pelo mesmo Fernão Mendez Pinto*. Em Lisboa: por Pedro Crasbeeck a custa de Belchior de Faria Cavaleyro da casa del Rey nosso Senhor, & seu Livreyro, 1614.
- , *Peregrinação*, 3.ª ed., 2 vols. Mem-Martins: Publicações Europa América, 1988.

- PINTO, Maria Helena Mendes – *De Goa a Lisboa. L'art indo-portugais xviè-xviième siècles*. [Bruxelles]: Foundation Europalia International, 1991.
- PINTO, Paulo de Campos – *Iconografia eucarística da Reforma Católica na pintura das igrejas da diocese de Lisboa: séculos xvii e xviii*. Tese de Doutoramento em Estudos de Cultura. Universidade Católica Portuguesa, 2015.
- RAMÓN GONÇALEZ, Francisco – *Sacro Monte Parnaso de las Musas Catolicas de los Reynos de España que unidas pretenden coronar su frente y guarnecer sus faldas com elegantes poemas en varias lenguas en elogio del prodígio de dos Mundos y Sol del Oriente S. Francisco Xavier de la Compañía de Jesus (...)*. Valencia: Francisco Mestre, 1687.
- Relación de Las Fiestas que se han hecho en esta Villa y Corte de Madrid, en la beatificación de San Francisco Xavier Apostol de la India, y segundo Patriarca de la Compañía de Iesus despues de su primer fundador y cabeça San Ignacio de Loyola*. Madrid: n.d., 1619.
- RESENDE, Nuno (coord.) – *O Compasso da Terra. A arte enquanto caminho para Deus*, vol. 2. Tarouca. Lamego: Diocese de Lamego, 2006.
- RIBADENEYRA, Pedro de – *Vita Beati Patris Ignatii Loyolae*. Antuérpia: [s.n.], 1610.
- RODRIGUES, Francisco, SJ – «S. Francisco Xavier. Duas exposições de seu corpo em 1744 e 1751». *Revista de História*, n.ºs 47/48, jul.-dez. 1923.
- RODRIGUES, Miguel Geraudes – *Do reino a Angola. Agentes, arbítrios e negócios na rede familiar de João Salgado de Araújo*. Dissertação de Mestrado em História Moderna e dos Descobrimentos. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012.
- RODRIGUES, Rita – *Martim Conrado, «insigne pintor estrangeiro». Um pintor do século xvii na Ilha da Madeira*. Tese de Doutoramento. Universidade da Madeira, 2000.
- RODRIGUEZ GUTIERREZ DE CEBALLOS, Alfonso – «La imagen de San Francisco Javier en el arte europeo». In AA. VV. – *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2006, pp. 120-153.
- ROMO, Eduardo Javier Alonso – «Biografias Portuguesas de Xavier». *Brotéria*, vol. 163, n.º 5/6, nov.-dez., 2006, pp. 339-353.
- Roteiro do Núcleo de Pintura do Museu da Guarda*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004.
- RUBENS, Peter Paul – *Vita Beati P. Ignatii Loiolae*. Roma: [s.n.], 1609.
- RUIZ GÓMEZ, Leticia (coord.) – *Juan Bautista Maino, 1581-1649*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009.
- RUIZ GÓMEZ, Leticia – «Juan Bautista Maino en Pastrana. Sobre lo orígenes del pintor y sus primeiros años de vida». In RUIZ GÓMEZ, Leticia (coord.) – *Juan Bautista Maino, 1581-1649*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009, pp. 31-40.

- SALGUEIRO, Diogo Marques – *Relação das festas que a Religião da Companhia de Jesus fez em a cidade de Lisboa na beatificação do beato padre Francisco Xavier em dezembro de 1620*. Lisboa: João Rodrigues, 1620.
- SANTA MARIA, Agostinho de – *História da Fundação do Real Convento de Santa Mónica da Cidade de Goa*. Lisboa: António Pedroso Garlam, 1699.
- SANTOS, Luísa Ximenes – *A palavra e a imagem: usos da emblemática na assistência portuguesa da Companhia de Jesus*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, 2015.
- SANTOS, Reynaldo dos – «A Pintura do Século XVII». In BARREIRA, João (dir.) – *Arte Portuguesa – Pintura*. Lisboa: Edições Excelsior, 1951.
- , *Oito Séculos de Arte Portuguesa. História e Espírito*. vol. 1. Lisboa: ed. Excelsior, s/d [1966].
- SARDO, Delfim; CALDAS, João Vieira; SERRÃO, Vítor (coord.) – *História da Arte nos Açores, 1427-2000*. [s.l.]: Secretaria Regional de Educação e Cultura dos Açores, 2018.
- SCHURHAMMER, Georg – «Xaveriusforschung im 16. Jahrhundert». In *Gesammelte Studien: Xaveriana*. Lisboa: Centro de Estudos Historicos Ultramarinos, 1965.
- SEGURADO, Jorge – *Da Igreja Manuelina da Misericórdia de Lisboa. «Conceição-Velha»*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, s.d. [1976].
- SENOS, Nuno – *O Paço da Ribeira. 1501-1581*. Lisboa: Ed. Notícias, 2002.
- , «Lisbonne: la ville et la mer». In OLIVEIRA, Luisa Braz de (coord.) – *Lisbonne. Histoires, Promenades, Anthologie et Dictionnaire*. Paris: Robert Lafont, 2013, pp. 27-68.
- SERRÃO, Joaquim Verissimo – *História de Portugal*. vol. 4. Lisboa: Ed. Verbo, 1990.
- SERRÃO, Vítor – «Memória biográfica e artística sobre Belchior de Matos, pintor das Caldas da Rainha». In *Belchior de Matos, pintor das Caldas da Rainha, 1595-1628*. Caldas da Rainha: Museu José Malhoa / Instituto Português do Património Cultural, 1981.
- , *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- , «Documentos dos protocolos notariais de Lisboa referentes a artes e artistas portugueses (1563-1650)». In *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, s. 3, n.º 90, 1988a, pp. 55-103.
- , «Património artístico ignorado. Os dois frescos do pintor André Reinoso no convento dos Capuchos (Sintra)». *Aedificiorum*, n.º 1, jun. 1988b, pp. 50-53.
- , *Estudos de Pintura Maneirista e Barroca*. Lisboa: Caminho, 1989.
- , *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657. O triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1992.

- , *A Lenda de São Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso [estudo histórico, estético e iconológico de um ciclo barroco existente na Sacristia da Igreja de São Roque]*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa / Museu de São Roque / Quetzal Editores, 1993.
- , «A série seiscentista da *Vida de São Francisco Xavier* do antigo Colégio do Espírito Santo de Évora: a iconografia xavieriana à luz de uma singular narração policénica». *Oriente*, n.º 13, dez. 2005, pp. 110-130.
- , «A iconografia de S. Francisco Xavier na pintura portuguesa do século xvii». In GUEDES, Natália Correia (coord.) – *São Francisco Xavier. A sua vida e o seu tempo (1506-1552)*. Lisboa: Comissariado Geral das Comemorações do V Centenário do Nascimento de São Francisco Xavier, 2006a, pp. 157-183.
- , *A Lenda de São Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso [estudo histórico, estético e iconológico de um ciclo barroco existente na Sacristia da Igreja de São Roque]*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa / Museu de São Roque / Quetzal Editores, 2006b (2.ª ed. revista).
- , «António e Nicolau Vieira, dois pintores maneiristas de Lamego na diáspora ibero-americana». In ALVES, Natália Marinho Ferreira; ALVES, Joaquim Jaime Ferreira – *Artistas e Artífices e sua Mobilidade no Mundo de Expressão Portuguesa. Actas do VII Colóquio Luso-Basileiro de História da Arte*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, 2006c, pp. 519-527.
- , «*Pittura senza tempo* em Coimbra cerca de 1600. As tábuas de Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão na sacristia da igreja do Carmo». *Monumentos*, n.º 25, 2006d, pp. 92-107.
- , «Uma vida em imagens: S. Francisco Xavier e a pintura portuguesa do século xvii». In ARELLANO, Ignacio; MENDONÇA, Délio (coord.) – *Misión y aventura. San Francisco Javier, sol en Oriente* (Congreso Internacional sobre San Francisco Javier y su tiempo, Alto Porvorim - Goa, 2007). Madrid: Iberoamerica / Vervuet, 2008, pp. 301-321.
- , «Tela de André Reinoso em São Nicolau». *Invenire. Revista dos Bens Culturais da Igreja*, n.º 3, jul.-set. 2011, pp. 26-28.
- , «O pintor Simão Rodrigues e a posse do Codex Casanatense em 1628. Fortuna, atribuições e influências artísticas». *Anais de História de Além-Mar*, n.º 13, 2012, pp. 537-566.
- , *Arte, Religião e Imagens em Évora no tempo do Arcebispo D. Teotónio de Bragança 1578-1602*. Caxias: Fundação da Casa de Bragança, 2015.
- SILVA, Francisco Ribeiro da – «A viagem de Filipe III a Portugal, itinerários e problemática». *Revista de Ciências Históricas*, n.º 2, 1987, pp. 223-260.
- SILVA, Nuno Vassallo e – «Aspectos da arte da prata na Companhia de Jesus (Séculos XVI a XVII)». In SILVA, Nuno Vassallo e (coord.) – *O Púlpito e a Imagem. Os Jesuítas e a Arte*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1996, pp. 57-65.

- SIMÕES, João Miguel – «As duas igrejas jesuíticas de São Roque. Os projectos, as discussões e as opções à luz de novos documentos». *Artis*, s. 2, n.º 3, 2015, pp. 42-49.
- SOARES, Pêro Roíz – *Memorial*, (ed. por M. Lopes de Almeida). Coimbra: Universidade de Coimbra, 1953.
- SOBRAL, Luís de Moura – *Pintura e Poesia na Época Barroca. A Homenagem da Academia dos Singulares a Bento Coelho da Silveira*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- , «A sacristia como pinacoteca da época barroca: o ciclo pictural de Bento Coelho no convento de São Pedro de Alcântara, Lisboa». In SOBRAL, Luís de Moura – *Do Sentido das Imagens*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996, pp. 81-96.
- , *Pintura Portuguesa do Século XVII. Histórias, Lendas, Narrativas*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2004.
- SOUSA, António Caetano de – *Historia Genealogica da Casa Real Portuguesa*, t. 1 e 12. Lisboa Occidental: Na Officina de Joseph Antonio da Sylva, 1735 e 1747.
- SOUSA, Francisco de – *Oriente Conquistado a Jesu Christo pelos Padres da Companhia de Jesus da província de Goa. Primeira parte*. Lisboa: Na Oficina de Valentim da Costa Deslandes, 1710.
- SOUSA, Luís da Costa e – *Escrita e prática da guerra em Portugal (1573-1612)*. Tese de Doutoramento em História dos Descobrimentos e Expansão. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2013.
- STEPÁNEK, Pavel – «Goa em el Arte Barroco checo: ‘San Francisco Xavier recibe el documento de fundación del Seminario de Goa’, cuadro de Juan Cristóval Handke em la iglesia de la Universidad de Olomouc, y su contexto». In ARELLANO, Ignacio e MATA INDURÁIN, Carlos – *St Francis Xavier and the Jesuit Missionary Enterprise. Assimilations between Cultures / San Francisco Javier y la empresa misionera jesuita. Asimilaciones entre culturas*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, pp. 251-265.
- TEDIM, José Manuel – «A Procissão das Procissões. A Festa do Corpo de Deus». In PEREIRA, João Castel-Branco (coord.) – *Arte Efémera em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 216-223.
- TEIXEIRA Francisco Augusto Garcez – *A Irmandade de S. Lucas corporação de artistas. Estudo do seu arquivo*. Lisboa: [s.n.], 1931.
- TELES, Baltazar – *Chronica da Companhia de Iesv na Provincia de Portvgal*, t. 1, 2.<sup>a</sup> parte. Lisboa: Paulo Craesbeeck, 1645.
- TORRES OLLETA, M. Gabriella – «De la hagiografía al arte. Fuentes de la iconografía de San Francisco Xavier». In *San Francisco Javier en las artes – el poder de la imagen*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2006, pp. 74-95.

- , *Redes Iconográficas: San Francisco Javier en la Cultura Visual del Barroco*. Navarra / Madrid / Frankfurt: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuet, 2009.
- TRIGAULT, Nicolas – *Vita Gasparis Barzaei Belgae E Societate Jesv B. Xaverii In India Socij*. Antverpia: Ex Officina Ioach. Trognaesij, 1610.
- TRIGUEIROS, António Júlio Limpo, SJ – «Padre Sebastião Gonçalves». In ABREU, João Gomes de (coord.) – *Figuras Limianas*. Ponte de Lima: Município de Ponte de Lima, 2008.
- Trivnfo com qve o Collegio de S. Antam da Companhia de Iesv da cidade de Lisboa, celebrou a beatificação do Santo Padre Francisco Xauier da mesma Companhia: celebrou se este triunfo sexta feira 4. Do mez de dezembro de 1620. Annos*. Lisboa: Impressas por João Rodriguez a S. Antão, [c. 1620].
- TUBI, Barnabé Lelo – «A história da evangelização de Angola durante cinco séculos (1491-1991): síntese dos principais acontecimentos». In KAHINGA, Jerónimo (et al.) – *V Centenário da Evangelização de Angola: o simpósio vinte e um ano depois*. Huambo: CERETEC, 2012.
- TORSELLINI, Orazio – *Vida de S. Francisco Xavier de La Compania de Iesvs primero Apostol del Iapon, y segundo de la India, y de otras Prouincias del Oriente* (Trad. por P. Pedro de Guzman). Pamplona: [n.d.], 1620.
- VALDIVIESO, Enrique (coord.) – *Juan de Roelas, h. 1570-1625*. Sevilla: Museo de Bellas Artes de Sevilla, 2010.
- VASCONCELOS, Luís Mendes de – *Do Sitio de Lisboa*. Lisboa: Officina Luiz Estupinhan, 1608.
- , *Arte Militar*. Alenquer: Vicente Alvarez, 1612.
- VAZ, Francisco António Lourenço – «Os Jesuítas e o Ensino do Catecismo. A Doutrina Cristã do P. Marcos Jorge e de Mestre Inácio». *Revista Teoria e Prática da Educação*, vol. 20, n.º 1, jan.-abr. 2017, pp. 23-34.
- VIEIRA, António – «Xavier Dormindo». In *Sermões*. Lisboa: Editores J. M. C. Seabra & T. Q. Antunes, 1857.
- VITERBO, Francisco Marques de Sousa – *Noticia de alguns pintores portuguezes e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*. Lisboa: Academia das Sciencias, 1903.
- VEANCOS, Alvaro de (trad. de) – *Relacion del Solene Recebimientos que se hizo en Lisboa a las Santas Reliquias que se lleuarō a la Yglesia de San Roque, de la Compañia de Iesus a veynte y cinco de Enero 1588*. Alcala: Casa de Juan Yñiguez de Lequerica, 1589.
- VELLOSO, J. M. de Queiroz – *D. Francisca de Aragão. Condessa de Mayalde e de Ficalho. Uma alta figura feminina de Portugal, e de Espanha, nos Séculos XVI e XVII*. Barcelos: Portucalense Editora, 1931.
- WICKI, Josef; GOMES, John (coord.) – *Documenta Indica*, vols. 70-73. Roma: Monumenta Historica Soc. Iesu, 1948.
- XAVIER, São Francisco – *Obras Completas*. Braga / São Paulo: Editorial A.O. / Edições Loyola, 2006.



## **TÍTULO**

*Missão, espiritualidade e arte em São Francisco Xavier. Textos do encontro científico pela ocasião dos 400 anos da beatificação de São Francisco Xavier, ocorrida a 25 de outubro de 1619, pelo Papa Paulo V e do ciclo pictórico da sacristia da igreja de São Roque, da autoria de André Reinoso.*

## **AUTORES DOS TEXTOS**

António Júlio Trigueiros, SJ  
João Miguel Simões  
Maria João Pereira Coutinho  
Nuno Senos  
Paulo de Campos Pinto  
Sílvia Ferreira  
Vitor Serrão

## **COORDENAÇÃO GERAL**

Maria Margarida Montenegro,  
Direção da Cultura da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

## **COORDENAÇÃO CIENTÍFICA**

Teresa Freitas Morna, Direção do Museu de São Roque, SCML  
António Júlio Trigueiros, SJ  
Maria João Pereira Coutinho, IHA/NOVA FCSH

## **PRODUÇÃO EDITORIAL**

Centro Editorial da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

## **REVISÃO E APOIO TÉCNICO**

João Miguel Simões  
Maria João Pereira Coutinho

## **DESIGN E PAGINAÇÃO**

TVM Designers

## **CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS**

Arquivo Histórico Ultramarino  
Arquivo Nacional da Torre do Tombo  
Barry Lawrence Ruderman Antique Maps Inc.  
Biblioteca Casanatense  
Biblioteca Nacional de Portugal  
British Library  
Câmara Municipal de Cascais / Museu Condes de Castro Guimarães  
Câmara Municipal de Moura / Fábio Martins  
Câmara Municipal de Óbidos  
Daniel Villafruela  
Direção Regional de Cultura do Norte /  
Museu de Lamego / José Pessoa.

Koninklijke Bibliotheek  
Kunsthistorisches Museum  
Museu de Lisboa  
N Restauros  
Paulo de Campos Pinto  
Santa Casa da Misericórdia de Lisboa /  
Arquivo Histórico  
Santa Casa da Misericórdia de Lisboa /  
Museu de São Roque / Júlio Marques  
Santa Casa da Misericórdia de Lisboa /  
Núcleo de Audiovisuais e Multimédia / João Carlos  
Oliveira e Vítor Silva  
Scala Archives  
State Library Victoria

## **AGRADECIMENTOS**

Arquivo Histórico Ultramarino  
Barry Lawrence Ruderman Antique Maps Inc.  
Biblioteca Casanatense  
Câmara Municipal de Moura  
Câmara Municipal de Óbidos  
Comissão Diocesana de Arte Sacra da Diocese de Beja  
Museu de Arte Sacra das Paróquias de Moura  
N Restauros  
State Library Victoria

IMAGEM DA CAPA: Simão Rodrigues (c. 1560-1629) e colaborador, *A Adoração do Corpo de São Francisco Xavier em Goa*, óleo sobre tela, 1619. Lisboa, sacristia da igreja de São Roque. Santa Casa da Misericórdia de Lisboa / Museu de São Roque, inv. Pin. 111. SCML/NAM/João Carlos Oliveira

## **IMPRESSÃO E ACABAMENTO**

SIG - Sociedade Industrial Gráfica, Lda.

TIRAGEM 500 exemplares  
DEPÓSITO LEGAL 478441/20  
ISBN 978-989-9021-31-0

Dezembro 2020 © Santa Casa da Misericórdia de Lisboa









Textos do encontro científico pela ocasião  
dos 400 anos da beatificação de São Francisco Xavier,  
ocorrida a 25 de outubro de 1619, pelo Papa Paulo V  
e do ciclo pictórico da sacristia da igreja de São Roque,  
da autoria de André Reinoso