

# Representações do feminino nas “artes da cal” do sul de Portugal

Women’s depictions in southern Portugal’s “lime arts”

*Patrícia Alexandra Rodrigues Monteiro*<sup>1</sup>

## RESUMO

Através da arte a mulher conheceu diferentes formas de representação, as quais obedeceram a contextos históricos específicos e imposições sociais ou culturais. Essa extraordinária diversidade de morfologias e de significados perdurou durante séculos, alcançando novas vias de expressão através de técnicas tradicionais decorativas (como a pintura mural ou o *stucco*). Neste texto analisaremos algumas das principais morfologias da representação feminina através das “artes da cal”, no sul de Portugal.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pintura Mural. *Stucco*. Sul. Portugal.

## ABSTRACT

Through Art, woman knew different forms of representations, which obeyed specific historical contexts and social or cultural impositions. This resulted in an extraordinary diversity of morphologies and meanings, which lasted for centuries, reaching new ways of expression through traditional decorative techniques (such as mural painting or stuccoes). In this text we will analyze some of the main morphologies of female representation through the “lime arts”, in the south of Portugal.

**KEYWORDS:** Mural Painting. Stuccoes. South. Portugal.

\* \* \*

## Introdução

Ao longo dos séculos a mulher foi retratada sob diferentes perspectivas, circunstância visível no domínio das artes plásticas, que resultaram na formação de uma “cultura visual” no feminino. Para este conceito terão contribuído, também, as “artes da cal”, conjunto de técnicas tradicionais decorativas que reproduziram, em momentos específicos, diferentes aspectos da riqueza simbólica da mulher.

Se excluirmos a iconografia da mulher directamente associada à espiritualidade católica, na segunda metade do século XVIII as

---

<sup>1</sup> Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL) | ARTIS-Instituto de História da Arte | Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa | CIDH Univ. Aberta. E-mail: [patriciamonteiro@campus.ul.pt](mailto:patriciamonteiro@campus.ul.pt)

representações femininas oscilam entre o disfrute de espaços lazer (da pintura *rocaille*) e a invocação mitológica (da pintura neoclássica). Enquanto que, na primeira categoria, a mulher se entrega ao prazer recreativo da música ou da natureza, na segunda, ela ocupa um lugar destacado, em sucessivas evocações do panteão greco-romano que preencheram os tectos de palácios por todo o país.

Será, pois, através desta dupla vertente – espaço doméstico / espaço mítico – que a mulher encontrou formas de representação nas “artes da cal” em meados de setecentos, no sul do país.

## 1 A mulher nas “artes da cal” do sul de Portugal

O conceito das “artes da cal”, formulado pelo arquitecto Ignacio Garate Rojas, refere-se a um conjunto de técnicas tradicionais decorativas, fortemente implantadas na Península Ibérica (pintura mural, *stucco*, esgrafitos) e que utilizaram a cal enquanto material predominante (GARATE-ROJAS, 1994). Em Portugal, a região onde estas técnicas atingiram maior nível artístico, enquanto expressões complementares, foi o Alentejo, durante um extenso período de tempo (séculos XVI-XIX). Destas técnicas, a pintura mural terá sido a que alcançou maior abrangência de temas, o que se explica pela sua polivalência enquanto veículo de narratividade.

Na nossa abordagem teremos, forçosamente, de impor uma condicionante: a questão da mulher enquanto “tema”, pondo de parte a sua dimensão de “protagonista”. Esta opção metodológica prende-se com o facto de não serem conhecidos os autores da grande maioria dos núcleos de pintura mural, *stucco* ou esgrafito, existentes no sul de Portugal, nem, muito menos, quantos, de entre eles, seriam mulheres com obra identificada.

Não obstante, a presença de mulheres na arte portuguesa é um tema que tem vindo a ser estudado, mesmo quando são ainda poucas aquelas que têm um *corpus* consistente de obras. O exemplo paradigmático é Josefa de Ayala e Cabrera (Josefa de Óbidos) (1630-1684), que deixou um assinalável conjunto de pinturas que sobreviveram até à actualidade (SERRÃO, 2017: 4).

O contexto histórico e artístico onde circularam as mulheres artistas é ainda difícil de caracterizar. Isso deve-se tanto a lacunas historiográficas e documentais, que possibilitem a identificação das suas obras, como ao desaparecimento das mesmas. Por outro lado, na sociedade moderna, o papel da mulher era definido em função da sua relação com um homem, seu pai ou marido, dependência que dificulta a identificação de mulheres com uma actividade profissional “independente” (HUFTON, 1994: 23).

Algumas mulheres, para além de saberem ler e escrever, possuíam conhecimentos de pintura, desenho ou caligrafia, áreas que integravam a sua formação, enquanto senhoras da sociedade, ou membros de congregações religiosas. Estas habilitações podiam dar-lhes distinção e, até, maior independência, sobretudo em momentos difíceis, como quando enviuvavam ficando privadas do elemento que provia ao sustento familiar (BORIN, 1994: 280-281). Existem casos documentados de mulheres de artistas que, após terem enviuvado, assumiram a direcção das suas respectivas oficinas, embora seja de admitir que tivessem assumido um papel mais de gestoras e não tanto de artistas, habilitadas para dar continuidade à actividade dos maridos (SERRÃO, 2017: 5-6). Na verdade, a mulher era, acima de tudo, gestora do seu lar, sendo aquela a função prioritária que lhe estava designada e este o cenário onde se movia (CASTAN, 1990: 417).

O pintor e tratadista Cirilo Volkmar Machado (1748-1823), após enaltecer os dotes artísticos de senhoras da família real portuguesa, enumera diversas mulheres que se tinham distinguido no domínio da Arte, algumas, inclusive, pertencentes à Irmandade de S. Lucas que regulava a actividade dos pintores. De entre elas destaca a marquesa de Belas, D. Maria Rita de Castelo Branco, da qual chegaria a receber conselhos em matéria de pintura. Este pormenor é revelador das capacidades da marquesa, enquanto artista, discutindo, de igual para igual, com o pintor, aspectos relacionados com a sua actividade. (MACHADO, 1992: 32)

Cirilo refere também, em tons elogiosos, a pintora Joana Inácia Rebelo (1711-c. 1781), ou Joana do Salitre. A pintora tinha sido aluna de André

Gonçalves (1686-1762), sendo de sua autoria um dos retratos (assinados) realizados a Sebastião José de Carvalho e Melo, entretanto já elevado a marquês de Pombal, o que datará a obra da década de 70 do século XVIII (AA.VV., 2019: 80-82).

## 2 O espaço feminino

O peso que a ortodoxia católica exerceu sobre a arte ocidental, no período compreendido entre a Idade Média e a Época Moderna, foi responsável pela transformação da mulher num signo ambíguo. Por um lado, é um símbolo do “bem”, enquanto mãe, protectora, esposa, modelo de virtude e de piedade. Neste sentido existiu, desde logo, uma óbvia associação de significados à Virgem Maria, enquanto paradigma, quer na sua individualidade, quer quando acompanhada por S. José e o Menino Jesus, a *Sagrada Família*. Talvez não tenha existido, na arte cristã ocidental, outro tema que melhor expressasse o ambiente doméstico, razão pela qual foi adoptado, como modelo, pela sociedade laica moderna (CASEY, 1996: 176-177).



Figura 1- Sagrada Família, Igreja de Vila Velha, Fronteira, c. 1650. Foto: Patricia Monteiro©

Do mesmo modo, raramente temos outro vislumbre do que seria o espaço privado da mulher para além do (pouco) que nos é apresentado no contexto de alguns episódios bíblicos como, por exemplo, o *Nascimento da Virgem* ou a *Anunciação*. No entanto, mesmo nestes casos, o espaço onde a mulher se move, no seu quotidiano, não lhe pertence apenas a si, uma vez que, ao estar presente o elemento “divino”, o próprio espaço ganha uma dimensão sagrada.

O mesmo se poderá dizer do tema das *Santas Mães*, onde estão presentes Santa Ana, a Virgem Maria e o Menino Jesus. Quando transposto para a pintura mural o tema assume características de cena de género, sobretudo pelo realismo com que é tratado, autêntico retrato do quotidiano. Isso mesmo é visível num fresco do século XVII, existente numa das capelas do claustro do Convento das Chagas de Cristo, do ramo feminino da ordem de S. Francisco, em Vila Viçosa (ESPANCA, 1978: 566). Na composição é evidente a cumplicidade entre as três figuras intervenientes, assim como a ternura com que Santa Ana, sorrindo, oferece uma pêra a seu neto (Fig. 2).



Figura 2- *Santas Mães*, Convento das Chagas de Cristo, séc. XVII. Foto: Patrícia Monteiro©



A escolha da oferenda não será inocente, uma vez que a pêra é um fruto conotado com a sensualidade, tanto pela sua doçura, como pela sua forma sugestiva, contendo, assim, também ela, um referente feminino (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1997: 520). Esta conotação erótica encontra a sua justificação no facto da capela em questão ser um espaço de acesso condicionado, dentro do claustro, também ele um local restrito, dentro do convento.

Por vezes, a mulher também surge integrada em representações da *Última Ceia*, na sua tarefa de servir os comensais. É célebre a *Última Ceia* do pintor Tintoretto (c. 1592-1594) que integrou várias mulheres num cenário que serve de fundo à derradeira reunião de Cristo e dos apóstolos. Apesar de este não ter sido um modelo que tenha merecido a preferência dos artistas nacionais, é digno de registo (pela sua raridade) o fresco da *Última Ceia* da Igreja de Santo Antão, em Évora (início do século XVII), no qual uma mulher irrompe na cena, com uma taça, assim servindo os apóstolos.

Com excepção dos temas bíblicos mencionados, nos quais o espaço doméstico da mulher se confunde com o sagrado, existem outros temas onde esse mesmo espaço adquire uma conotação negativa. Na Igreja da Misericórdia de Cabeção (Mora) encontra-se um ciclo pictórico dedicado à vida de José do Egípto, no qual se identifica o episódio onde Sati, mulher de Potifar, tenta, com lascívia, puxar José para o seu leito (Gn 39:18). Nesta cena, em concreto, o espaço privado de Sati converte-se numa ante-câmara do pecado, da qual José procura fugir, a todo o custo (Fig. 3).



Figura 3 - Igreja da Misericórdia de Cabeção (pormenor), Mora, meados do século XVII. Foto: Patricia Monteiro©

Vemos, assim, como alguns temas bíblicos serviram como pretexto para que o observador pudesse “espreitar” para a privacidade da mulher. Claro que esse foi sempre um olhar condicionado. Os artistas locais davam distintos tratamentos a esses cenários de interior, quer por limitações técnicas próprias, quer por imposições da Igreja, relacionadas com o decoro exigido à imagética moderna.

### 3 Sereias e outras monstruosidades: a mulher símbolo do Mal

A perspectiva mediante a qual a mulher é vista como a encarnação do “mal”, numa associação simplista ao pecado, à vaidade e, até, à heresia, conheceu longa fortuna histórica e artística. Este facto foi, aliás, já assinalado por Ana Haterly, tal como recordou José Eduardo Franco.

Na cultura ocidental, judaico-cristã, em termos artísticos há dois grandes paradigmas de representação da mulher: o da tentadora, que

conduz o homem à perdição, e o da salvadora, que o conduz à redenção.  
(FRANCO, 2008: 39)

Em contexto nacional, e a sul do rio Tejo, uma das mais antigas representações murais femininas encontra-se na torre de menagem do castelo de Olivença. Trata-se de um desenho de uma sereia, datado ainda da primeira metade do século XIV, que se encontra gravado no reboco que reveste o interior da torre. A figura, conhecida em monografias locais como “princesa-coruja” (MARQUES, 2000: 19), reproduz, na realidade, uma sereia da Antiguidade Clássica. Ovídio, no livro V das *Metamorfoses* descreve as sereias como seres monstruosos, com cabeça de mulher e corpo de ave que, através da música, atraíam os marinheiros para a morte (GRIMAL, 1951: 424). Por esta razão, as sereias são sempre representações malignas, associadas à beleza e à vaidade, à sedução e ao desejo, significados que se mantiveram na arte, ao longo dos séculos.

A iconografia da sereia conta com uma longa fortuna artística no sul de Portugal. São bastante conhecidas, por exemplo, as sereias do Paço dos Silveira Henriques, em Évora, integradas num núcleo de frescos ainda do século XV, de sentido moralizante, com animais reais e imaginários (CAETANO e CARVALHO, 2007: 64-65). Entre estes incluem-se duas sereias: uma delas segue a tradição clássica, da mulher com corpo de ave, enquanto que, a segunda, apresenta rabo de peixe. No âmbito das “artes da cal”, no sul do país, o modelo da sereia com cabeça de mulher e corpo de ave é relativamente raro. Haverá que registar, no entanto, um caso, já da segunda metade do século XVIII, onde duas figuras femininas aladas decoram uma bancada de altar, em *stucco*, no convento das Chagas de Cristo (Vila Viçosa), uma sobrevivência do antigo modelo clássico (Fig. 4).





Figura 4 - Igreja do Convento das Chagas de Cristo (pormenor), Vila Viçosa, segunda metade do século XVIII.  
Foto: Patrícia Monteiro©

A alteração iconográfica que ocorreu na sereia não se traduziu, contudo, numa mudança do seu significado, continuando, por isso mesmo, a surgir em locais afastados do olhar do público. É o caso da sereia, em *stucco*, que se encontra na Casa de Fresco dos Sanches de Baena (Vila Viçosa), um micro-espaço do século XVII, decorado por conchas, búzios, porcelanas, pinturas murais e trabalhos em massa relevados. (GIL et al., 2011: 251-264)

A conotação erótica da sereia, em particular, e da mulher, no geral, ficaria dissipada quando passou a integrar, em finais do século XVI, os programas de grotescos, onde seria apenas (mais) um elemento ornamental, entre muitos outros. O interesse pelos *grotesche* da *Domus Aurea*, em Roma, e o impacto da sua descoberta na formação de uma cultura classicista, cedo encontraram eco na pintura mural. Esta gramática decorativa trazia consigo uma forte carga de mistério, fantasia e irracionalidade, conceitos opostos à reprodução realista da natureza, defendida pelo Renascimento (MOREL, 1997: 75). O carácter fantasioso do grotesco explica a sua utilização, sobretudo, na arquitectura civil ou, em alguns casos, em espaços de natureza

privada nas igrejas. É o que acontece na sacristia da Igreja do Colégio do Espírito Santo, em Évora, cuja abóbada de caixotões apresenta um complexo programa de grotescos (1599), no qual, entre uma multidão de seres fantásticos, se encontram várias figuras femininas (Fig. 5).



Figura 5- Sacristia do Colégio do Espírito Santo (pormenor), Évora, 1599. Foto: Patricia Monteiro©

A Contra-Reforma viria a esvaziar o grotesco do seu carácter profano transformando-o, paulatinamente, numa outra realidade que, em Portugal, conheceu a designação de “brutesco”. A nova gramática adquiriu carga decorativa e uma nova escala, enquanto, ao mesmo tempo, deixou de ser um



reflexo dos vícios e pecados do Homem (AFONSO, 1999: 314). O brutesco foi uma morfologia pictórica que conheceu enorme popularidade durante todo o século XVIII, sendo uma presença incontornável da imagética barroca (SERRÃO, 1998: 93-126). Assim se explica que seres monstruosos híbridos, meio femininos, meio animais ou misturados com motivos vegetalistas, tenham permanecido nas igrejas, à vista dos fiéis, para além dos habituais espaços onde a sua presença seria mais adequada, como é o caso dos jardins (Fig. 6). O grotesco, de inspiração clássica, regressaria à pintura mural portuguesa já nos finais de setecentos e inícios de oitocentos, nos programas neoclássicos que decoraram os palácios das famílias nobres e burguesas do reino.



Figura 6 - Quinta da Fidalga (pormenor), Seixal, finais do século XVIII. Foto: Patricia Monteiro©

A associação da mulher ao fantástico ou à bestialidade manteve-se durante o século XVIII. Disso é exemplo paradigmático o invulgar frontão setecentista da designada *Casa das Figuras*, em Faro (Algarve), composto por dois monstros, em *stucco* em alto-relevo, um representando uma figura masculina e o outro uma feminina, acompanhadas por serpentes, golfinhos e

um negro, ao centro, existindo também uma legenda com a curiosa referência às *feras e monstros d'America*. (Fig. 7).



Figura 7- Casa das Figuras (pormenor), Faro, meados do século XVIII (?). Foto: Patrícia Monteiro©

Também frequentes nas “artes da cal” do sul do país são as representações da mulher enquanto demónio. Neste domínio identificam-se duas morfologias distintas: a mulher velha e desprovida de beleza, espezinhada pela Fé (na pessoa do arcanjo S. Miguel, no *Julgamento das Almas* da Igreja de Santa Maria do Castelo de Estremoz); e a mulher jovem que mostra as suas formas femininas, enquanto, ostensivamente, exhibe uma maçã, assim reforçando a sua conotação com o pecado original (fresco de S. Bartolomeu, na Ermida de N.<sup>a</sup> Sra. da Ajuda, em Elvas. (Fig. 8).





Figura 8 - S. Bartolomeu (pormenor), Ermida de N.ª Sr.ª da Ajuda, Elvas, século XVII. Foto: Patrícia Monteiro©

#### 4 A mulher enquanto metáfora da natureza

A referência à mulher geradora de vida valeu-lhe, também, paralelos com a própria natureza, enquanto entidade abstracta. Esta associação de significados foi sobretudo visível em espaços de recreio, como os jardins que, desde o século XVI e até finais do XVIII, exibiam programas decorativos complexos, povoados por ninfas e outros seres míticos ligados, também eles, à iconografia da água (MONTEIRO, 2020: 144-161). Neste contexto se incluem as “casas de fresco”, espaços de natureza privada, inseridos nos jardins de palacetes e solares da nobreza, recriando cenários oníricos e misteriosos, em estreita ligação com a natureza (CASTELLI, 1999: 153-165). Um dos melhores exemplos é o Jardim das Amazonas, no Paço Ducal dos Bragança (Vila Viçosa), um testemunho maneirista dos trabalhos de *stucco* ao romano, de grande qualidade artística. A designação invulgar deriva das três figuras de vulto, em *stucco*, em tamanho natural, que dominam o interior da arquitectura, unidas entre si por grinaldas de flores e frutos. No interior desta gruta estão combinados, de forma coerente, a pintura mural, o *stucco* em alto relevo e ainda os embrechados, destacando-se uma figura feminina central, equilibrando na cabeça uma cesta com flores e frutos, em alusão à abundância da natureza.



No Barroco estes espaços mantiveram-se como parte integrante dos jardins privados, embora obedecendo a uma nova estética, de influência francesa. Entre os exemplos de maior significado artístico devem ser nomeados os jardins do Palácio de Queluz, ou o Palácio do Marquês de Pombal, em Oeiras, que acompanharam a evolução do gosto cortesão na transição do século XVIII para o XIX (STOOP, 1985: 19).

A conotação da mulher com a força vivificante da natureza prevaleceu na arte portuguesa até ao século XVIII, inclusive em contexto de arquitectura religiosa, onde viria a adquirir um carácter exclusivamente ornamental. Neste sentido há que recordar, uma vez mais, a linguagem inesgotável do grotesco (e do brutesco), onde se incluem, como já foi dito, figuras femininas híbridas, associadas a cestas de flores e frutos. Para ilustrar o que acabamos de referir, citamos os exemplos do coro baixo do Convento da Esperança e da Igreja dos Agostinhos (Vila Viçosa), o da Igreja de Santiago (Évora) (Fig. 9) e a sacristia da Igreja do Espírito Santo, na mesma cidade, onde se encontra retratada uma escrava negra. (Fig. 10)



Figura 9 - Igreja de Santiago (pormenor), Évora, 1700. Foto: Patrícia Monteiro©



Figura 10 - Sacristia da Igreja do Colégio do Espírito Santo (pormenor), Évora, 1599. Foto: Patrícia Monteiro. Foto: Patrícia Monteiro©

Também existem composições pictóricas onde figuras femininas são introduzidas como substituição de peças arquitectónicas ou escultóricas. É o que se pode observar na Ermida de S. Sebastião (Tavira, Algarve), onde se identificam duas figuras femininas como colunas de um retábulo fingido, já de meados do século XVIII, tendo à cabeça as mesmas cestas de frutas, ao invés de capitéis. O mesmo acontece num retábulo de *stucco* da Igreja de S. João Baptista (Monforte), já de 1770 ou 1780, na qual uma figura com cabeça de mulher, com plumas e asas, serve de mísula para um santo (Fig. 11.).



Figura 11 - Igreja de S. João Baptista (pormenor), Monforte, c. 1770-1780. Foto: Patrícia Monteiro©

## 5 A mulher nas “artes da cal” de meados do século XVIII

Durante a segunda metade do século XVIII deu-se uma viragem no panorama cultural e artístico português. Essa mutação que, nas artes plásticas se caracterizou pela transição do Barroco para o Neoclassicismo, vinha já anunciada na linguagem arquitectónica e no espírito iluminista que presidiram à reconstrução da cidade de Lisboa, após o terramoto de 1755. Num sentido mais generalista, o período fica compreendido entre dois importantes marcos arquitectónicos nacionais: por um lado, o grande

complexo mafrense, que assinalou o apogeu do Barroco joanino e, no outro lado do espectro, o Palácio da Ajuda. Contudo, será, porventura, prematuro sugerir uma clivagem cultural na arte portuguesa de finais do século XVIII e inícios do XIX, no sentido em que os valores em que se inspirou permaneceram os mesmos. Os modelos de inspiração continuavam a vir de Roma, bastando recordar a capela de S. João Baptista, na igreja de S. Roque (1742-1750), ou a Ópera do Tejo, construída por ordem de D. José I e inaugurada em março de 1755. À tradição cultural romana, juntar-se-ia, em meados do século, o discurso histórico teórico de Mengs e de Winckelmann (FRANÇA, 2004: 11). Seria, portanto, necessário aguardar pelo Romantismo e por outros empreendimentos régios, como o Palácio da Pena, para ocorrer uma mudança neste paradigma, viabilizando, assim, uma abertura para a arte contemporânea (PEREIRA, 1995: 183).

Se, durante o reinado de D. João V, a vinda de artistas estrangeiros para Portugal foi uma realidade estreitamente ligada a projectos de Estado (como Mafra), até ao final do século XVIII essa tradição manteve-se, com figuras de relevo (nacionais e estrangeiras) ligadas ao ensino artístico. No plano da arquitectura bastará recordar Francisco Xavier Fabri (envolvido na construção do Palácio da Ajuda), ou Giovanni Grossi (1715-1780) ligado à Fábrica de Estuques (integrada na das Sedas), a quem o próprio marquês de Pombal contratou para realizar os estuques das suas casas nas ruas Formosa e das Janelas Verdes (MENDONÇA, 2009: 215).

A Fábrica de Estuques, assim como a Casa do Risco das Obras Públicas, ou a Impressão Régia (para o ensino da gravura), foram instituições saídas da governação de Pombal e que reflectem a sua preocupação com o ensino artístico no reino. Já em 1766, Pombal instalara uma Aula de Desenho, no Colégio dos Nobres, para o ensino das elites, mas cujo alcance ficaria aquém do desejado (FRANÇA, 2004: 59-60). Três anos mais tarde, na sequência da reforma da Universidade de Coimbra, foi criada uma Aula de Desenho e Arquitectura, dirigida por José da Costa e Silva, após o seu regresso de Itália. Em 1779, no Porto, surgia uma aula pública de desenho, ligada à Companhia

das Vinhas, que contou com a direcção dos pintores Vieira Portuense (1802) e Domingos Sequeira (1806), também eles de formação italiana.

Os pintores André Gonçalves e Francisco Vieira de Matos, ou Vieira Lusitano (1699-1783), artistas conceituados, ligados à escola de Mafra, tinham procurado dar início a uma Academia do Nú, em Lisboa, tentativa que provocou o escândalo da sociedade. O esforço viria a surtir resultados em 1780, graças a Cirilo Volkmar Machado, apesar de terem sido de curta duração, devido ao escândalo provocado entre “o povo rústico” pela exposição de um homem nú, utilizado como modelo (MACHADO, 18-19).

A Academia do Nú viria a ser reinstalada em 1798, ficando sob a direcção do pintor José da Cunha Taborda o qual, nos anos seguintes, esteve ligado às obras de pintura da Ajuda (FRANÇA, 2004: 60).

De facto, o Palácio da Ajuda, cujos trabalhos de decoração pictórica arrancaram apenas em 1802, seria a grande obra régia do início do século que marcou a procura de um alinhamento estético ao modelo neoclássico. Esta linguagem reflectiu-se não só na arquitectura, mas também na escultura, na pintura e, inclusive, nas designadas artes decorativas. O ressurgir do gosto “clássico” era do agrado da Coroa e, conseqüentemente, das elites do reino que procuravam imitar, a uma escala menor, o gosto oficial da corte. Este facto foi visível entre a nobreza e a burguesia ligada ao alto comércio, classe que se afirmara no contexto do pós-terramoto chegando a alcançar distinções nobiliárquicas (FRANÇA, 1994: 20).

A pintura mural e o estuque formaram parte integrante na decoração de interiores das habitações de finais do século XVIII e inícios do XIX. A sua utilização intensiva esteve de acordo com uma estratégia de afirmação das elites, no caminho para a sua laicização (BRAGA, 2012: 42). Por todo o país e, em especial, nas principais localidades, surgem edificações que servirão de cenário a uma nova burguesia, cujo desafogo financeiro permitiu criar programas iconográficos de grande efeito decorativo. Neste contexto, a pintura mural adoptou morfologias específicas: a alegoria (com recurso a temas mitológicos); o grotesco (de carácter exclusivamente ornamental); e a



paisagem (em composições de carácter bucólico ou campestre, de sentido lúdico).

As novas decorações palacianas reflectem o gosto por estas encenações pictóricas, luxuosas embora frívolas, com cenas românticas e *fêttés galantes*, onde se identificam traços de inspiração em artistas como Antoine Watteau, François Boucher e Jean-Honoré Fragonard (AZEVEDO, 1965: 16), à semelhança, aliás, do que acontece com a azulejaria *rocaille*. O caso do azulejos é bastante representativo desta “cultura de divertimento”, dada a sua ampla utilização em espaços vocacionados para o lazer, como os jardins de quintas de recreio, de que é exemplo a do marquês de Pombal, em Oeiras, projectada pelo arquitecto Carlos Mardel (c. 1759-1770) (DIAS, 1987: 20-21). De referir ainda a importante influência do francês Jean Pillement (1728-1808) no que se refere à pintura de paisagem, e pelo despertar do interesse pela reprodução da natureza. Pillement realizou uma primeira estadia, em Portugal, durante o reinado de D. José, vindo, a partir de 1780, a instalar a sua oficina na cidade do Porto (PEREIRA, 1995: 198).

Foi este o contexto onde se moveram alguns dos mais importantes pintores de finais do século XVIII, como Cirilo Volkmar Machado (1748-1823), André Monteiro da Cruz (1777-1851), Domingos Sequeira (1768-1837) ou Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810), entre outros.

Apresentado o panorama artístico nacional de meados do século XVIII, podemos dizer que, em matéria de “artes da cal”, a representação feminina, neste período, se encontra-se presa ao domínio da alegoria, em repetidas alusões a virtudes imputadas à dinastia reinante. O figurino adoptado é o clássico, invocando (ainda e sempre) obras emblemáticas, como a *Iconologia*, de Cesare Ripa (1593) que continuava a inspirar os pintores nos séculos seguintes à sua publicação.

Na obra de Mafra, este figurino conheceu extensa aplicação, nomeadamente através de Cirilo, ali chegado em 1796, instalando-se numa dependência do palácio, na qualidade de assalariado do rei (CARVALHO, 1992: 169-170). Em Mafra o pintor criou boa parte das composições pictóricas

de tectos, nas quais, através do discurso mitológico e alegórico, eram enaltecidas, para memória futura, as virtudes do rei, da sua linhagem e do passado histórico do reino. As deusas e ninfas que marcam presença em diversas salas do palácio mafrense são o reflexo desse constante apego à herança clássica da pintura italiana. (Fig. 12)



Figura 12 - Sala dos Camaristas (pormenor), Convento de Mafra. Foto: Patrícia Monteiro©

Cirilo foi responsável pela decoração de palácios em Lisboa, (como o do duque de Lafões, no Beato), levando o seu estilo, também, a regiões do interior do país. Na cidade de Elvas, na fronteira com Espanha, Cirilo foi responsável pela decoração do salão nobre dos antigos Paços do Concelho, onde realizou um programa alegórico, a óleo e a fresco, dando continuidade à imagética vigente na corte de Lisboa. (Fig. 13)



Figura 13 - Antigos Paços do Concelho de Elvas (pormenor). Foto: Patrícia Monteiro©

Talvez inspirada nesta linguagem erudita, haverá que recordar uma pequena capela, integrada num palacete setecentista, em Castelo de Vide, conhecido como a Casa do Morgado. Aqui, sobre uma balaustrada em *trompe l'oeil*, na abóbada, espreitam quatro figuras alegóricas, de grandes dimensões, emoldurando um quadro central com a imagem de Nossa Senhora da Assunção (MONTEIRO, 2012: 253).

Em contextos rurais, os modelos eruditos da corte souberam adaptar-se às condicionantes locais. Um excelente exemplo é o importante núcleo arquitectónico composto por edifícios setecentistas que integram o centro histórico de Borba, muitos deles com decorações murais. Na segunda metade do século XVIII, Borba conheceu períodos de grande dinamismo arquitectónico relacionados com ciclos favoráveis de produção vinícola (SIMÕES, 2007: 225). As principais famílias locais (agricultores e lavradores), aproveitando a prosperidade obtida através da exploração e comércio do vinho, viriam a levar a cabo um profundo movimento de renovação dos seus palácios, com recurso à pintura mural. Disso mesmo dão testemunho a Casa Pereira Trindade, o Palácio Alvarez, o Palácio dos Melo, o Palácio Valadares Castelo Branco, o Palácio Duarte Silva e ainda o extraordinário edifícios do Largo dos Combatentes da Grande Guerra, apenas para citar alguns casos.

A pintura mural que aqui foi realizada, em finais do século XVIII, adoptou duas vias narrativas: por um lado, e tal como na capital, os temas mitológicos (caso do Palácio Valadares Castelo Branco, com cenas dedicadas à vida de Telémaco); por outro, os cenários de carácter recreativo, ou lúdico, dando lugar a testemunhos pitorescos do universo doméstico, como no Palacete dos Melo, onde a mulher está integrada em saraus musicais ou literários, tal como acontece num palacete da Rua do Comércio, na cidade de Portalegre. (Fig. 14)



Figura 14 - Antigo palacete, Rua do Comércio, Portalegre, finais do século XVIII, inícios do XIX. Foto: Patrícia Monteiro©

Existem ainda casos de pinturas murais, onde a mulher surge na companhia da sua família, em cenas bucólicas, ou disfrutando de passeios em paisagens decoradas por arquitecturas fantasiosas (como na Casa Pereira Trindade ou no Palácio Duarte Silva). (Figs. 15 e 16.)



Figura 15 - Casa Pereira Trindade, Borba, finais do século XVIII, inícios do XIX. Foto: Patrícia Monteiro©





Figura 16 - Palácio Duarte Silva, finais do século XVIII, inícios do XIX. Foto: Patricia Monteiro©

O gosto pelos temas clássicos regressará à pintura mural no século XIX, quando a mulher volta a assumir o papel de deusa, ou de ninfa, em bosques e cenas aquáticas, de inspiração romântica, tal como se observa nas pinturas dos jardins do Palácio de Estoi, em Faro, no Algarve.

Embora mais raras, também existem cenas do quotidiano doméstico da mulher que não pertence às “elites”. Um bom exemplo do que acabamos de referir encontra-se no designado *Jardim da Preta*, parte integrante do complexo do Palácio Nacional de Sintra. O espaço deve a sua designação à figura de uma lavadeira (negra) que, encostada a um tanque, escuta um pajem, que com ela conversa, apoiado numa bengala (Fig 17 e 18.). Estamos em presença de duas figuras de alto-relevo, em barro policromo. As figuras



pertencem a extractos sociais de baixa condição, num retrato mordaz da moral e costumes da época: a mulher (neste caso, a lavadeira) que interrompe as suas tarefas para, distraidamente, ser cortejada por um pajem. O tanque, ou lavadouro, tal como as fontes, o forno, ou o moinho, eram espaços colectivos considerados como de “vocação feminina”, onde as mulheres se podiam entreter trocando mexericos entre vizinhas enquanto que, por oposição, outros locais (como as tabernas) lhes estavam interditos (CASTAN, 1990: 422-423).



Figura 17 - Jardim da Preta (pormenor), Sintra, finais do século XVIII, inícios do XIX. Foto: Lucy Mary blog © (in <https://lucymary.blogs.sapo.pt/tag/sintra>)

É curioso notar, no entanto, como a “função social” destes espaços se altera quando um dos interlocutores presentes é Jesus Cristo. É o que acontece com o episódio da *Fonte da Samaritana*, no qual é narrado o

momento em que uma mulher de Samaria, ao retirar água de um poço, reconhece Cristo que lhe pede que lhe dê de beber, numa alusão à água enquanto dádiva da vida eterna. Neste caso específico, o poço assume funções (quase) de púlpito, local onde os mistérios da Fé são revelados aos fiéis que os querem escutar.



Figura 18 - Jardim da Preta (pormenor), Sintra, finais do século XVIII, inícios do XIX. Foto: Lucy Mary blog © (in <https://lucymary.blogs.sapo.pt/tag/sintra>)

Assim se altera, também, o papel da mulher que interrompe (desta vez) acertadamente, os seus afazeres para ouvir a palavra de Cristo, atingindo, ao fazê-lo, um outro patamar, de virtude e de caridade (Fig. 19). O episódio pode ser encontrado na Ermida de S. Pedro da Ribeira (Montemor-o-Novo, 1612).





Figura 19 - Fonte da Samaritana, Ermida de S. Pedro da Ribeira, Montemor-o-Novo, 1612. Foto: Patricia Monteiro ©

## Conclusão

No presente texto procurámos apresentar diferentes facetas assumidas pela mulher, ao longo dos séculos, e que foram retratadas através de técnicas decorativas específicas, no sul de Portugal. Conscientes que se trata de um tema vasto e complexo, a realidade dos casos que sobreviveram até aos nossos dias condiciona, inevitavelmente, a análise realizada. Não sendo possível explorar todos os significados simbólicos da mulher, restringimos a nossa interpretação àqueles que conheceram uma maior fortuna artística no sul do país, através das “artes da cal”, recorrendo, para tal, a exemplos concretos.

A mulher foi retratada através de binómios que foram transversais a diferentes momentos do devir histórico (bem/mal; virtude/pecado; metáfora/ornamento). Na segunda metade do século XVIII, contudo, parecem ter prevalecido, por um lado, as representações de natureza alegórica, ligadas a discursos apologéticos das elites e, por outro, composições de cariz exclusivamente decorativo, relacionadas com novas necessidades de luxo e, até, de afirmação social das classes dominantes.

Algumas das soluções plásticas mais interessantes e imaginativas que se encontram no sul do país, decorrem da reformulação de modelos artísticos “oficiais”, emitidos a partir da corte que, lentamente, se tentava reerguer das cinzas do terramoto de 1755.

## Referências

AA.VV. “Joana do Salitre” in FRANCO, José Eduardo (Coord.), *Oeiras com Personalidade*. 250 Figuras do Concelho de Oeiras, s.l., Theya Editores, 2019, p. 80-82.

AFONSO, Luís “Ornamento e ideologia. Análise da introdução do *Grotesco* na pintura mural quinhentista”, in FERNANDES, Isabel (Coord.) *Ordens Militares, Guerra, Religião, Poder e Cultura*, vol. II (col. *Actas e Colóquios*), Câmara Municipal de Palmela, 1999.

AZEVEDO, Jorge de Mello, *Nótulas artísticas*. O elogio da Arte – uma falta. A Mulher na Arte – uma verdade, Porto, Tipographia Heroica, 1965, p. 7-19.

BORIN, Françoise, “Uma pausa para a imagem” in DUBY, Georges e PERROT, Michelle (dir.), *História das Mulheres*, vol. 3, Porto, Edições Afrontamento, 1994, p. 251-293.

BRAGA, Sofia, *Pintura Mural Neoclássica em Lisboa*, Cyrillo Volkmar Machado no Palácio do Duque de Lafões e Pombeiro-Belas, Lisboa, Scribe, 2012.

CAETANO, Joaquim e CARVALHO, José Alberto Seabra “*He nobreza as cidades haverem em ellas boas casas*. A propósito de dois palácios eborenses” in *Monumentos*, n.º 26, Lisboa, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Abril 2007, p. 58-69.

CASEY, James, *História da Família*, s.l., Círculo de Leitores, 1996.

CASTAN, Nicole, “O público e o particular” in ARIÈS, Philippe e DUBY, Georges (dir.) *História da Vida Privada*, vol. 3, Porto, Edições Afrontamento, 1990, p. 413-453.

CASTELLI, P. “L’antro delle Ninfe”, in BALLERINI, I., MEDRI, L. (eds.), *Artifici d’acque e giardini, La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*. Firenze, Centro Di, 1999, pp. 153-165.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANDT, Alain, *Dicionário dos Símbolos, Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*, s.l., Círculo de Leitores, 1997.

DIAS, Rodrigo, *A Quinta de Recreio dos Marqueses de Pombal Oeiras*, Contributo para o estudo da arte paisagista no século XVIII, Oeiras, Câmara Municipal, 1987.

ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Évora*, vol. I, tomo IX, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1978.

FRANÇA, José-Augusto, *História da Arte em Portugal. O Pombalismo e o Romantismo*, (col. Biblioteca da Arte, n.º 5), Lisboa, Editorial Presença, 2004.

FRANÇA, José-Augusto, “Lisboa Pombalina e a Estética do Iluminismo” in *Colóquio Lisboa Iluminista e o seu Tempo*, Lisboa, Universidade Autónoma de Lisboa, 1994, p. 9-22.

FRANCO, José Eduardo, “O mito da mulher em Vieira Teologia, representação e profecia” in CASTRO, Zília (dir.) *Falar de Mulheres. História e Historiografia*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008, p. 39-70.

GARATE ROJAS, Ignacio, *Artes de la Cal*, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1994.

GIL, M., SERRÃO, V., SANTOS SILVA, A., MIRÃO, J., VALADAS, S., MARTINS, R., CANDEIAS, A. “A casa de fresco dos Sanches de Baena: elementos de estudo para o seu conhecimento” in *Callipole, Revista de Cultura*, n.º 19, Vila Viçosa, 2011, p. 251-264.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951.

HUFTON, Olwen, “Mulheres, trabalho e família” in FARGE, Arlette e DAVIS, Natalie Zemon (dir.), *História das Mulheres. Do Renascimento à Idade Moderna*, vol. 3, Porto, Edições Afrontamento, 1994, pp. 23-69.

MACHADO, C. *Collecção de Memórias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiro, que estiverão em Portugal*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922.

MARQUES, Alfredo Pinheiro, *Inscrições Medievais no Castelo de Olivença*, Montermor-o-Velho, Coimbra, Olivença, Centro de Estudos do Mar, 2000.

MENDONÇA, Isabel, *Estuques decorativos em Igrejas de Lisboa - A viagem das formas*, Lisboa, Ed. Nova Terra – Principia, 2009.

MONTEIRO, Patrícia, “A água e as suas representações no Palácio de Mafra” in *Aqua Mafra*, Mafra, Câmara Municipal de Mafra, 2020, pp. 144-161.

MONTEIRO, Patrícia, *A Pintura Mural no Norte Alentejo (séculos XVI-XVIII). Núcleos temáticos da Serra de S. Mamede*, Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal, 2012.



MOREL, Philippe, *Les Grottesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, col. Idées et Recherches, Paris, Flammarion, 1997.

PEREIRA, José Fernandes “Neoclassicismo ou fim do Classicismo” in PEREIRA, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol 3, s.l., Temas e Debates, 1995, p. 183-205.

SERRÃO, Vitor, *Arte no Feminino. Casos de Estudo na Arte Portuguesa*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 2017.

SIMÕES, João Miguel, *Borba, Património da Vila Branca*, Câmara Municipal de Borba, Colibri, 2007.

STOOP, A., *Quintas e Palácios nos arredores de Lisboa*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1985.

Recebido em 31 de outubro de 2020.

Aprovado em 18 de janeiro de 2021.