

ANTÓNIO JOSÉ PEREIRA

**O artista e a obra no quadro da cultura
e do turismo em Viseu**

Vol. I

ANA CARLA DA COSTA ROÇADO

ANTÓNIO JOSÉ PEREIRA

**O artista e a obra no quadro da cultura
e do turismo em Viseu**

Vol. I

UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA
CENTRO REGIONAL DAS BEIRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
2011

Mestrado em Turismo e Património apresentado ao
Departamento de Letras do Centro Regional das Beiras da
Universidade Católica Portuguesa.

Orientação:

Prof. Doutora Maria de Fátima dos Prazeres Eusébio

Coorientação:

Prof. Doutora Ana Elias Pinheiro

“... existem momentos inesquecíveis, coisas inexplicáveis e pessoas incomparáveis.”

Fernando Pessoa

NOTA PRÉVIA

O universo do património com que no nosso exercício profissional temos o privilégio de contactar é maioritariamente constituído por obras de arte, de tipologias e materiais diversificados, entre as quais a pintura assume manifesta relevância, seja através de composições móveis, seja por exemplares inseridos em estruturas retabulares. No âmbito das intervenções de conservação e restauro que temos realizado, maioritariamente compostas por peças pertencentes a espaços religiosos, são recorrentes as questões que se nos levantam sobre a importância de estas ações de salvaguarda deverem ser acompanhadas por expedientes que preconizem a divulgação deste património, tornando-o acessível não só aos fiéis, mas também aos excursionistas e turistas que nos visitam ou poderiam visitar. Na realidade, constatamos que muito desse património se encontra em locais fechados ou então que não é objeto de quaisquer iniciativas de valorização e de comunicação.

Quando observámos o currículo do Curso de Mestrado em Turismo e Património suscitou-nos particular interesse, por nos possibilitar uma articulação entre a componente do património artístico, área da nossa formação específica e na qual continuaremos a desenvolver a nossa atividade profissional, e a componente do turismo, que nos deu algumas ferramentas para a construção de ações de dinamização.

A escolha da obra do artista António José Pereira como objeto de estudo estruturante do trabalho de mestrado configurou-se a partir do contacto direto com a obra do artista, concretamente com a pintura da *Última Ceia*, que se encontra na sacristia do Seminário Maior de Viseu, e com a coincidência de termos convivido com membros da sua família, que manifestaram total disponibilidade para nos

proporcionarem o acesso à casa e ao espólio aí subsistente do artista. Simultaneamente, denotámos que este artista também tinha realizado intervenções de conservação e restauro em algumas obras, facto que o aproximava mais da nossa atividade profissional e consolidava o sentido que pretendíamos que o nosso trabalho de mestrado assumisse no quadro do nosso percurso formativo.

As primeiras iniciativas que realizámos para conhecermos António José Pereira e a sua obra, revelaram-nos, para nossa admiração, que não obstante a quantidade e a qualidade de obras que produziu, bem como a notoriedade que granjeou em vida, se tratava de um artista pouco estudado e ao qual nunca tinha sido dedicado um projeto expositivo de dimensão significativa, ao contrário do que aconteceu com outros pintores viseenses, como foram o José de Almeida Furtado ou Almeida e Silva. Consequentemente, este desconhecimento tem suscitado que as suas obras pertencentes às coleções de Museus tenham sido remetidas para espaços de reservas. Denotámos também que os artigos publicados relativos ao artista são muito repetitivos e circunscritos a alguns dados biográficos ou às polémicas que envolveram as descobertas das assinaturas de Vasco Fernandes.

Neste alinhamento intentámos elaborar um estudo dividido em duas partes. Na primeira parte perspetivamos conhecer o artista, o seu processo formativo e a sua produção, fazer um levantamento exaustivo das obras existentes na atualidade, aferir as técnicas que utilizou, particularmente ao nível da pintura, compreender as dinâmicas que estabeleceu com a clientela, abordar a tipologia de obras e de temáticas que desenvolveu e analisar as características estéticas das obras. Contudo, sublinhamos que esta análise estética se revelará muito sumária, deixando em aberto uma exploração e estudo mais profundos, que poderão ser objeto de um trabalho especificamente de história da Arte. Nesse âmbito, também optámos por não realizar uma contextualização da produção pictórica nacional, pelo que ao longo de trabalho efetuámos algumas incursões comparativas e contextuais.

Este conhecimento do artista e da sua obra, é fundamental para que se possam pensar em iniciativas de dinamização, onde a sua produção artística possa constituir um fator de valorização dos espaços em que se encontra e se assuma como um contributo para que haja um acréscimo de interesse pela região. Neste âmbito, a segunda parte do nosso trabalho desenvolve-se numa perspetiva de utilização do conhecimento e domínio da sua obra para a criação de duas propostas: uma primeira, especialmente vocacionada para a definição de uma rota temática, onde as obras do artista estruturam o percurso e

suscitam um acréscimo de interesse pela visita aos locais; a segunda reporta-nos para a instalação de uma exposição, capaz de, ainda que temporariamente, aumentar o interesse da comunidade local pelo património e de atrair à cidade de Viseu novos públicos. Perspetivamos, assim, dar resposta à necessidade de se dinamizarem atividades que proporcionem o retorno dos públicos e a vinda de novos visitantes.

Metodologicamente, começámos por realizar um levantamento bibliográfico relativo ao artista e à época em que viveu, para aferirmos o estado da arte. Em paralelo fomos procedendo ao levantamento da produção do artista, nas suas diversas tipologias. Para esta ação deslocámo-nos a museus, igrejas, instituições públicas, casas particulares, etc. Foram diversas as dificuldades com que nos deparámos, pois várias obras que se encontravam referenciadas como sendo da sua autoria encontram-se desaparecidas, mas foi gratificante conseguirmos identificar outras até aí desconhecidas. Procedemos à investigação arquivística, que circunscrevemos ao Arquivo Distrital de Viseu, à Biblioteca D. Miguel da Silva, ao Museu Grão Vasco e ao Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Estas pesquisas foram complementadas com as realizadas no arquivo da família do artista. Destas iniciativas resultou o segundo volume da nossa dissertação, subdividido em apêndice documental e em apêndice fotográfico. Considerámos também pertinente a realização de algumas análises químicas a algumas composições pictóricas, por estimarmos que uma das componentes a integrar a exposição se poderá centrar na materialidade das pinturas. Seguiu-se a interpretação de toda a informação e documentação recolhidas e a análise da produção artística de António José Pereira. Por fim, refletimos de que forma é que o conhecimento deste artista e da sua obra poderia ser potenciado e trabalhado em projetos de dinamização turística da região.

A constatação da importância que a obra de Vasco Fernandes assume como fator de atratividade para os visitantes, ainda que não existam estudos específicos sobre esta matéria e que ressalvemos as devidas diferenças entre os dois mestres, permite-nos desejar que outros artistas locais, como António José Pereira, sejam “descobertos” e também possam enquadrar os agentes motivadores de interesse pela cidade.

AGRADECIMENTOS

Ao longo da realização deste trabalho foram vários os intervenientes que de forma direta ou indireta contribuíram para que conseguíssemos alcançar os objetivos a que nos tínhamos proposto. As dificuldades foram sendo ultrapassadas com a presença de familiares, amigos, professores, orientadores e funcionários de diversos organismos.

A formação e o apoio que nos foi proporcionado pelos vários professores do Curso de Mestrado foram determinantes para a caminhada que aí iniciámos, pelo que a todos dirigimos o nosso agradecimento. Registamos particularmente o acompanhamento do coordenador do Curso, o Prof. Doutor João Luís Inês Vaz.

Aos colegas de Curso, com os quais trocámos informação e convivemos, o nosso obrigada. A todas as instituições e técnicos agradecemos a cooperação e compreensão, concretamente: Arquivo Distrital de Viseu, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Santa Casa da Misericórdia de Viseu, em particular ao Dr. Alberto Correia e à Dr.^a Vera Magalhães, Santa Casa da Misericórdia de Mangualde, Biblioteca D. Miguel da Silva, Museu de Penafiel, Museu Grão Vasco, Paróquia do Barreiro, entre outros. Um agradecimento especial à família do artista António José Pereira pela disponibilidade e cooperação.

Aos amigos e à família pelo carinho e apoio constantes. Por fim às professoras doutoras Maria de Fátima Eusébio e Ana Elias Pinheiro, pela orientação científica, pelo incentivo, compreensão e amizade.

Palavras-chave | António José Pereira
Exposição temporária
Pintura
Restauro
Retrato
Turismo cultural
Vasco Fernandes

Resumo | António José Pereira foi um pintor viseense do século XIX que, não obstante tenha desenvolvido uma aprendizagem e formação autodidata, alcançou expressiva qualidade nos trabalhos artísticos que desenvolveu, recebendo significativos elogios por parte de alguns artistas e estudiosos contemporâneos.

O contacto direto com as obras do pintor Vasco Fernandes, os estudos e as cópias que delas realizou, assumiram manifesta importância na sua formação, e em algumas das suas composições religiosas são identificáveis referências da obra do mestre quinhentista.

Desenvolveu uma atividade criativa multifacetada, realizando trabalhos de tipologias artísticas diversificadas, contudo a pintura assumiu absoluta centralidade na sua trajetória, pelo que é reconhecido essencialmente pelo ofício de pintor. Trata-se de uma produção artística em correspondência com a dinâmica de

encomendas que lhe eram feitas, particularmente pela Igreja e alguns particulares.

A atuação como restaurador traduziu-se na intervenção em obras de escultura, pintura, ourivesaria, etc., incluindo o restauro de algumas pinturas de Vasco Fernandes.

Os géneros de pintura que realizou foram: o retrato, a temática religiosa e a paisagem, embora esta última tenha uma representatividade diminuta no quadro da obra do pintor.

Os conhecimentos recolhidos sobre a sua vida e obra podem ser potenciados no contexto de projetos de valorização e dinamização da cultura e do turismo em Viseu. Neste âmbito, propõem-se duas rotas para a visita ao património das cidades de Viseu e Mangualde, onde a obra pictórica de António José Pereira deve ser valorizada e constituir mais um fator de reforço de interesse para os visitantes. Paralelamente, apresenta-se o projeto de uma exposição temporária, a instalar no Museu Grão Vasco.

Abstract

This dissertation aims to study the life and works of Antonio Jose Pereira, an artist from Viseu. Despite being a self-taught individual, his works of art were considered to possess an impressive quality, which were highly praised by some contemporary artists and scholars.

This research study set out to show how important the direct contact with the works of the painter Vasco Fernandes, studies and copies that were made of them, had on the artist's training. And when analysing his pictorial production, references of this 16th century master were identified.

Antonio Jose Pereira was an artist who developed a creative multifaceted activity, producing works of diverse artistic typologies. However, painting played a central role in his career and that is why he is essentially known as a painter.

His professional activity as a restorer resulted in the intervention of

works of sculpture, painting and goldsmithery, etc., including the restoration of some of Vasco Fernandes' paintings.

We analysed the types of painting he made, especially the portrait, the religious theme and landscapes, even though the latter played a lesser role in the painter's work.

In the second part of this dissertation, some perspectives are presented concerning the potential of the information about the artist's life and work may have on projects within the context of enhancement and development of culture and tourism in Viseu. In this context, we propose two tourist routes to visit the heritage of the cities of Viseu and Mangualde, where Antonio Jose Pereira's pictorial work should be appreciated and be another enhancement factor of interest for visitors. Furthermore, this study presents a temporary exhibition project at the Grao Vasco Museum.

ÍNDICE

ABREVIATURAS E SIGLAS.....	14
BIBLIOGRAFIA.....	15
WEBGRAFIA.....	24
PERIÓDICOS.....	25
FONTES MANUSCRITAS.....	26
ANTÓNIO JOSÉ PEREIRA.....	29
I PARTE	29
VIDA, CONTEXTO DE FORMAÇÃO E OBRA	29
1. Percurso de vida e formação.....	30
2. A importância de Grão Vasco no seu processo formativo	42
3. Encomendantes.....	48
4. Intervenções de restauro	52
5. Tipologias artísticas e análise estética	56
5.1 Desenhos	58
5.2 Pintura	59
5.2.1 Retratos.....	62
5.2.2 Temática religiosa	72
5.2.3 Outros géneros.....	81
5.3 Outras tipologias artísticas.....	82
6. Dinâmicas do processo criativo e técnicas.....	83
II PARTE	102

O ARTISTA E A SUA OBRA: POTENCIALIDADES CULTURAIS E TURÍSTICAS	102
1. Turismo e turismo cultural	103
2. O turismo cultural em Viseu.....	111
3. António José Pereira e a sua obra: virtualidades para o turismo e para a cultura	113
3.1 Circuito na cidade de Viseu	117
3.2 Circuito na cidade de Mangualde.....	122
3.3 Exposição temporária.....	123
CONCLUSÃO	130

ABREVIATURAS E SIGLAS

A.C.E.V.	Arquivo da Câmara Eclesiástica de Viseu
A.D.V.	Arquivo Distrital de Viseu
A.S.C.M.M.	Arquivo da Santa Casa da Misericórdia de Mangualde
Ap. Doc.	Apêndice Documental
B.D.M.S.	Biblioteca D. Miguel da Silva
c.	Cerca de
CAB	Cabido
Cf.	Conforme
Cit.	Citada
Col.	Coleção
Cx.	Caixa
DGEMN	Direção Geral dos edifícios e Monumentos Nacionais
Ed.	Edição
Fasc., fascs	Fascículo, fascículos
fl., fls.	Fólio, fólhos
Lv.	Livro
m.	Memória
N ^a Sr ^a	Nossa Senhora
p., pp.	Página, páginas
Publ.	Publicado
Ref.	Referido
S.d.	Sem data
s/ n ^o inv.	Sem número de inventário
Sep.	Separata
S ^{to}	Santo
V ^o	Verso
Vol.	Volumes

BIBLIOGRAFIA

A Arte em Família. Os Almeida Furtado. Catálogo da Exposição no Museu Grão Vasco, 24 de julho a 30 de setembro. Viseu: Museu Grão Vasco / IPM, 1998.

Almeida e Silva, Pintor. Catálogo da Exposição Retrospectiva, 8 de dezembro 1996 a 18 de maio de 1997. Viseu: Museu de Grão Vasco, IPM, 1996.

ALVÉLOS, Manuel de, Pintores de Viseu. Revista **Beira Alta**. Viseu: Assembleia Distrital, vol. 3, fasc. 4, 1944.

ALVES, Alexandre, A Igreja da Misericórdia de Viseu. In **A Santa Casa da Misericórdia de Viseu nos 500 Anos das Misericórdias Portuguesas**. Viseu: Edição Santa Casa da Misericórdia de Viseu, 1998.

ALVES, Alexandre, **A Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Mangualde**. Mangualde: Edição Santa Casa da Misericórdia de Mangualde, 1993.

ALVES, Alexandre, **A Sé Catedral de Santa Maria de Viseu**. Viseu: Câmara Municipal de Viseu, GAMUS, Santa Casa da Misericórdia de Viseu, 1995.

ALVES, Alexandre, António Alves Martins: O Estadista: O Padre. Revista **Beira Alta**. Viseu: Assembleia Distrital, vol. 41, fasc. 4, 1982.

ALVES, Alexandre, **Artistas e Artífices nas Diocese de Lamego e Viseu**. Viseu: Governo Civil do Distrito de Viseu, 2001.

ALVES, Alexandre, **Igreja da Misericórdia de Viseu**. Viseu: Santa Casa da Misericórdia de Viseu, 1988.

ALVES, Alexandre, **Igreja dos Terceiros de São Francisco**. Viseu: Santa Casa da Misericórdia de Viseu, 1988.

ALVES, Alexandre, Igrejas e capelas públicas e particulares da Diocese de Viseu nos séc. XVII, XVIII e XIX (Os vínculos. As confrarias. Cronologia artística.). Sep. da Revista **Beira Alta**. Viseu: Assembleia Distrital, 1968.

ALVES, Alexandre, Notas e Comentários: A homenagem que ainda não foi prestada à memória dos homens ilustres que em Viseu nasceram ou nesta cidade moraram. Revista **Beira Alta**. Viseu: Assembleia Distrital, vol. 40, fasc.2, 1981.

ALVES, Alexandre, Notas e Comentários: A Santa Casa da Misericórdia de Viseu nos 500 anos das Misericórdias Portuguesas. Revista **Beira Alta**. Viseu: Assembleia Distrital, vol. 58, fasc. 1/2, 1999.

ALVES, Alexandre, Notas e Comentários: Almeida e Silva: Pintor. Revista **Beira Alta**. Viseu: Assembleia Distrital, vol. 56, fasc. 1/2, 1997.

ALVES, Alexandre, Notas e Comentários: Casas Solarengas do Distrito de Viseu. Revista **Beira Alta**. Viseu: Assembleia Distrital, vol. 57, fasc. 1/2, 1998.

ALVES, Alexandre, Notas e Comentários: Do gesto à memória: Ex. Votos, mais uma grande exposição no Museu Grão Vasco. Revista **Beira Alta**. Viseu: Assembleia Distrital, vol. 58, fasc.1/2, 1999.

ALVES, Alexandre, Notas e Comentários: E de novo a pintura. Revista **Beira Alta**. Viseu: Assembleia Distrital, vol. 45, fasc.1/2, 1986.

ALVES, Alexandre, Notas e Comentários: Exposição de pintura. Revista **Beira Alta**. Viseu: Assembleia Distrital, vol. 57, fasc. 1/2, 1998.

ALVES, Alexandre, Notas e Comentários: Ex-votos do Distrito de Viseu. Revista **Beira Alta**. Viseu: Assembleia Distrital, vol. 41, fasc.1, 1982.

ALVES, Alexandre, Notas e Comentários: Monumentos, Revista **Beira Alta**. Viseu: Assembleia Distrital, vol. 59, fasc. 3/4, 2000.

ALVES, Alexandre, Notas e Comentários: Vasco Fernandes, pintor renascentista de Viseu. Revista **Beira Alta**. Viseu: Assembleia Distrital, vol. 50, fasc. 4, 1991.

ALVES, Alexandre, **O Recolhimento de Nossa Senhora da Conceição da Vila de Mangualde**. Mangualde: Edição ACAB (Associação Cultural Azurara da Beira), 1997.

ALVES, Alexandre, **O Santuário de Nossa Senhora do Castelo em Mangualde**. Mangualde: Edição Santa Casa da Misericórdia de Mangualde, 2000.

AMÍLCAR, Anselmo Pinheiro, **A vocação turística e a lógica de intervenção em áreas urbanas centrais. O caso do núcleo urbano histórico de cascais**. Dissertação de Mestrado (policopiado). Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006, p. 10.

ANACLETO, Regina, A importância das trienais na academia de belas artes. In MATTOSO, José (coord.), **História de Portugal**, vol. V. Lisboa: Círculo de Leitores, 1993.

ANACLETO, Regina, Neoclassicismo e Romantismo. In **História da Arte em Portugal**. Vol. 10. Lisboa: Publicações Alfa, 1993.

ARAGÃO, Maximiano, **Estudos Históricos sobre Pintura**. Viseu: Typographia Popular da Liberdade, 1897.

ARAGÃO, Maximiano, **Grão Vasco ou Vasco Fernandes, Pintor Viziense, Príncipe dos Pintores Portugueses**. Viseu: Typographia Popular da Liberdade, 1900.

ARAÚJO, Alexandra, Casas-Museu Em Reflexão. In **Boletim Trimestral da Rede Portuguesa de Museus**. n.º 12. Lisboa: Rede Portuguesa de Museus, junho de 2004.

ARGAN, Giulio Carlo, **Arte e crítica de Arte**: Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

BURNAY, Luís de Ortigão, Algumas considerações sobre o restauro das pinturas antigas. In **Boletim da Academia Nacional de Belas Artes**, vol. XIV. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1945.

BURNS, Peter M.; HOLDEN, Andrew, **Tourism – a new perspective**. Essex – England: Prentice Hall, 1995.

CALVO, Ana, **Conservación y Restauración - Materiales técnicas y procedimientos – De la A a la Z**. Ediciones del Serbal, 2003.

Carta de Turismo Cultural, ICOMOS, 1976.

COELHO, José, **Memórias de Viseu (arredores)**. Viseu: edição do autor, 1941.

Coleção de Desenhos Séculos XVIII–XX do Museu Grão Vasco. Catálogo da Exposição. Viseu: IPM, Museu Grão Vasco, 2002.

CORREIA, Alberto – Pinturas votivas. In RESENDE, Nuno (coord.), **O compasso da Terra. A arte enquanto caminho para Deus**, vol. I. Lamego: Diocese de Lamego, 2006.

CORREIA, Alberto, D. Eugénia Nunes Viseu. Viscondessa de S. Caetano, 1847-1888. In **Santa Casa da Misericórdia de Viseu – Boletim Informativo**. Viseu: Santa Casa da Misericórdia de Viseu, Abril-Junho de 2005.

CORREIA, Alberto, Pintura de ex-votos: A sua conservação: da realidade á utopia. Revista **Beira Alta**. Viseu: Assembleia Distrital, vol. 52, fasc. 2, 1993.

COUTINHO, Bernardo Xavier, **Camões e as Artes Plásticas, Subsídios para a iconografia Camoneana**. Porto: Livraria Figueirinhas, 1948.

CUNHA, Licínio, **Economia e Política do Turismo**. Lisboa: MacGraham–HILL, 1997.

CUNHA, Licínio, **Introdução ao Turismo**. Lisboa: Editorial Verbo, 2001.

Declaração de México. Unesco, 1982.

DOMINGUES, Celestino M., **Prontuário Turístico**. Lisboa: Instituto Nacional de Formação Turística, 1997

EASTAUGH, Nicholas de; SIDDALL, Ruth; CHAPLIN, Tracey; WALSH, **Pigment Compendium - A Dictionary And Optical Microscopy Of Historic**. Elsevier Science & Technology, 2008.

FERNANDES, Luís, A Comissão de Iniciativa e Turismo de Viseu (1926- 1936). **Viseu M- Revista do Museu Municipal de Viseu**. Viseu: Câmara Municipal de Viseu, dezembro de 2008.

FRANÇA, José Augusto, **A arte em Portugal no século XIX**, vol I. Lisboa: Bertrand Editora, 1990.

FRANÇA, José Augusto, **A arte em Portugal no século XIX**, vol II. Lisboa: Bertrand Editora, 1972.

FRANÇA, José Augusto, **História da Arte em Portugal. O Pombalismo e o Romantismo**. Lisboa: Editorial Presença, 2004.

GONÇALVES, Flávio, **História da Arte - Iconografia e Crítica**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990.

Guia de Portugal: Beira Litoral, Beira Baixa, Beira Alta. Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, 30 de novembro, 1944.

HARLEY, R.D., **Artists Pigments c. 1600- 1835. A Study in English Documentary Sources**. Technical Studies in the Arts, Archaeology and Architecture, Butterworth Scientific, Second Edition, 1982.

- HENRIQUES, Cláudia, **Turismo Cidade e Cultura: Planeamento e Gestão Sustentável**. Lisboa: Edições Silabo Lda., 2003.
- HERCULANO, Alexandre, **Cenas de um ano da minha vida e apontamentos de viagem** (ed. Dirigida por Vitorino Nemésio). Lisboa: Livraria Bertrand, 1934.
- HESS, Walter, **Documentos para a compreensão da Pintura Moderna**. Coleção Vida e Cultura. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1989.
- KRAUBE, Anna Carola, **História da Pintura do Renascimentos aos nossos dias**. Konemann, 2001.
- LEAL, Augusto Soares de A. B. de Pinho, FERREIRA, Pedro Augusto, **Portugal Antigo e Moderno**, vol. XII. Lisboa: Livraria Editora de Tavares Cardoso & Irmão, 1890.
- MACEDO, Manuel, Restauração de quadros e gravuras. In **Bibliotheca do Povo e das Escolas**, nº112. Lisboa: David Corazzi Editor; 1885.
- MAGALHÃES, Vera, Caetano Moreira Cardoso e a edificação do Hospital Novo. In **Santa Casa da Misericórdia de Viseu - Boletim Informativo**. Viseu: Santa Casa da Misericórdia de Viseu, Boletim Informativo, Janeiro-Março de 2009.
- MAURIZIO, Fagiolo; ARGAN, Giulio Carlo, **Guia de História de Arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- Miniaturas Portuguesas**. Coleção do Museu Nacional de Arte Antiga, 1ª edição. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, maio de 2008.
- MOREIRA, Francisco de Almeida, **Museu Regional de Grão Vasco. Catálogo e Guia Sumário**. Viseu: Edição do autor, 1921.
- MOREIRA, Francisco de Almeida, **Museu Regional de Grão Vasco. Catálogo e Guia Sumário**. Viseu: 1940. Edição do autor.

National Trust for Historic Preservation: How to Succeed in Heritage Tourism.
London, 1993.

NICOLAUS, Knut, **Manual de Restauracion de Cuadros.** Koneman/ Koln, 1998.

OMT (Organization Mundial de Tourisme), Desenvolvimento de Turismo Sustentável: manual para organizadores locais. Publicações de Turismo e Ambiente, 1993.

PACHECO, F., **El Arte de la Pintura.** Edição de B. Bassegoda i Hugas, 2.^a ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.

PAIS DA SILVA, Jorge Henrique; CALADO, Margarida, **Dicionário de Termos de Arte e Arquitetura.** Lisboa: Estampa, 2005.

PAMPLONA, Fernando de, **Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses.** Vol. IV, 2.^a ed. Lisboa: Civilização, 1988.

PAZ GARCIA, Ponce de Leon, **Breve Historia da Pintura.** Lisboa: Editorial Estampa, 2006.

PEREIRA, Paulo (dir), **História da Arte Portuguesa. Do modo Gótico ao Maneirismo.** Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.

PEREIRA, Paulo, **2000 Anos de Arte em Portugal.** Lisboa: Temas e Debates, 1999.

PINHEIRO, Ana Elias, Itinerários culturais: viajando pela história. In **Máthesis**, nº 16. Viseu: Centro Regional das Beiras da Universidade Católica Portuguesa, 2007.

PINNA, Giovanni, Introduction to Historic House Museums. In **Museum International**, Vol. N.º 53, n.º 2. Paris: UNESCO, abril – junho 2001.

Pintores de Viseu. Catálogo da exposição de obras pouco conhecidas ou existentes em coleções particulares. Viseu: Junta Distrital de Viseu, junho de 1973.

PIVA, Gino, **Mannuale pratico di tecnica pittorica.** Quinta Edizione. Milano: Editore Ulrico Hoepli, 1996.

POMPILIO, Numa (cor.)- **Filhos Ilustres de Viseu, Poetas Portugueses de Gerações Findas**. Conferencia realizada em 19 de fevereiro de 1937 no teatro Viriato. Viseu: 1939.

PORFÍRIO, José Luís, **Pintura Portuguesa**. Lisboa: Quetzal Editores, 1991.

PORFÍRIO, José Luís; BARREIROS, Maria Helena, Da expressão romântica à estética naturalista. RODRIGUES, Dalila (coord.), **Arte Portuguesa da Pré-História ao século XX**, Fubu Editores, SA, 2009.

RACZYNSKI, Le C. Athanasius, **Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal**. Paris: Jules Renouard et C^a, Librairies-Éditeurs, 1847.

RACZYNSKI, Le C. Athanasius, **Les Arts en Portugal**. Paris: Jules Renouard et C^a Libraires-Éditeurs, 1846.

RIBEIRO, Maria Manuela Tavares, A restauração da Carta Constitucional: cabralismo e anticabralismo. In MATTOSO, José (coord.), **História de Portugal**, vol.V. Lisboa: Círculo de Leitores, 1993.

RICHARDS, Greg, Políticas y actuaciones en el campo del turismo cultural europeo. In HERRERO PRIETO, L. C. (coord.), **Turismo cultural: El patrimonio histórico como fuente de riqueza**. Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2000.

ROBINSON, John Charles, **A antiga escola portuguesa de pintura**. Lisboa: Sociedade Promotora de Belas Artes, 1868.

RODRIGUES, Dalila (coord.), **Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento** (Catálogo da Exposição). Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992.

RODRIGUES, Dalila, **Grão Vasco Pintura Portuguesa do Renascimento**. Consorcio Salamanca, 2002.

RODRIGUES, Dalila, **Grão Vasco**. Lisboa: Alêtheia Editores, 2007.

RODRIGUES, Júlio, **TIAT – Turismo Informação e Animação Turística**. S.l., 2008

RODRIGUES, Paulo Simões, O Conde Athanasius Raczynski e a historiografia da arte em Portugal. In **Revista de História da Arte**, nº8. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2011.

ROSMANINHO, Nuno, **De Raczinski ao Dealbar do Estado Novo, 1846 – 1935**. Dissertação de Mestrado em História Contemporânea. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1993.

SANTOS, Luís Reis dos, **Estudos de Pintura Antiga**. Lisboa, 1943.

SILVEIRA, Maria de Aires, **João Cristino da Silva**. Museu do Chiado, de 6 de abril a 18 de junho de 2000. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2000.

SIMÕES, Lopes, **Economia e Desenvolvimento Regional**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

VALE, Alexandre de Lucena e, A Propósito de Grão Vasco. Revista **Beira Alta**. Viseu: Assembleia Distrital, vol. 2, fasc. 2, 1943.

VALE, Alexandre de Lucena e, Notas e Comentários: Dois pintores viseenses. Revista **Beira Alta**. Viseu: Assembleia Distrital, vol. 14, fasc.3, 1955.

VALE, Alexandre de Lucena e, Notas e Comentários: O Triplico de Richmond. Revista **Beira Alta**. Viseu: Assembleia Distrital, vol. 4, fasc. 2, 1944.

VALE, Alexandre de Lucena e, Notas e Comentários: Três pintores de Viseu. Revista **Beira Alta**. Viseu: Assembleia Distrital, vol. 10, fasc.3/4, 1951.

VALE, Alexandre de Lucena e, Notas e Comentários: Viseu na pintura contemporânea. Revista **Beira Alta**. Viseu: Assembleia Distrital, vol. 8, fasc.4, 1949.

VALE, Alexandre de Lucena e, O pintor de Viseu António José Pereira. Revista **Beira Alta**. Viseu: Assembleia Distrital, vol. 12, fasc.4, 1953.

VALE, Alexandre de Lucena e, Pintores de Viseu: a propósito de Gaspar Vaz, escudeiro del rey. Revista **Beira Alta**. Viseu: Assembleia Distrital, vol. 6, fasc.1, 1947.

VASCONCELOS, Joaquim, Grão Vasco. In LEAL, Augusto Soares de A. B. de Pinho, FERREIRA, Pedro Augusto, **Portugal Antigo e Moderno**, vol. XII. Lisboa: Livraria Editora de Tavares Cardoso & Irmão, 1890.

VASCONCELOS, Joaquim, **Pintura Portuguesa nos séculos XV e XVI**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1929.

WEBGRAFIA

Association Internationale des Experts Scientifiques du Tourisme.
http://www.aiest.org/org/idt/idt_aiest.nsf/de/243AC7D316101E45C1256B83003415F2?OpenDocument. Acedido a 06/01/2011.

FUNDAÇÃO DE SERRALVES, **Estudo Macroeconómico para o desenvolvimento de um cluster das Indústrias Criativas na Região do Norte**. Porto: Fundação de Serralves, 2008, p. 32. <http://www.serralves.pt/gca/?id=3800>. Acedido em 20/01/ 2010.

PONTE, António Manuel Torres da, **Casas-Museu em Portugal. Teorias e prática**. Porto: Faculdade de Letras, Departamento de Ciências e Técnicas de Património, 2007. Acedido em <http://www.scribd.com/doc/13884126/Casasmuseu-Em-Portugal-museologiaporto-teses-dissertacoes>, 12/11/ 2010.

PERIÓDICOS

O Liberal, Periódico Visiense, nº 52, 31 de outubro de 1857.

A Voz da Verdade, 16 de fevereiro de 1924.

Diário Ilustrado, Crónica semanal das Artes e Arqueologia. Viseu: 12 de janeiro de 1876.

Jornal do Barreiro, ano XIV, nº 656, 10 de julho de 1963.

FONTES MANUSCRITAS

ARQUIVO DISTRITAL DE VISEU

- Registo de batismo de António José Pereira, Sé Ocidental, Cx.31, lv. 37, fl.167
- Registo de casamento de António José Pereira e Rosa Carolina, Sé Ocidental, Cx., 31, lv. 55, fl.98
- Registo de óbito de António José Pereira, Sé Ocidental. Cx., 31, lv. 130 fl. 12

ARQUIVO DA SANTA CASA DA MISERICÓRDIA DE VISEU

- Livro de Entrada de Irmãos, 1851- 1959, 1846, fl. 259
- Livro das sessões da Mesa, 1840 – 1858, 1856, fls. 100, 101vº
- Livro das sessões da Mesa, 1840 – 1858, 1856
- Livro das sessões da Mesa, 1840 – 1858, 1857
- Livro das sessões da Mesa, 1840 – 1858, 1857
- Livro das sessões da Mesa, 1840 – 1858, 1857
- Livro das sessões da Mesa, 1840 – 1858, 1857
- Livro das sessões da Mesa, 1863 – 1872, liv. nº 504, 1867, fl. 106vº
- Livro de contas do Tesoureiro, 1866-1869, 1869, fl.170
- Livro de contas do Tesoureiro, 1866-1869, 1869, fl.192
- Livro de contas do Tesoureiro, 1866-1869, 1870, fl.240
- Livro de Atas, 1872-1881, liv. nº505, 1875, fl.54vº
- Livro de contas do Tesoureiro, 1877-1878, 1878, fl.50

- Livro de contas do Tesoureiro, 1877-1878, 1879, fls.120-121
- Livro de Atas, 1872-1881, liv. n°505, 1880, fl.55
- Livro de Atas, 1872-1881, n°505, fl.202
- Livro das sessões da Mesa, 1881-1887, liv. n°508, 1882, fl.83v°
- Livro das sessões da Mesa, 1881-1887, liv. n°508, 1883, fl.84
- Livro das sessões da Mesa, 1881-1887, liv. n°508, 1885, fls.182-182v°
- Livro das sessões da Mesa, 1881-1887, liv. n°508, 1885, fls. 185-185v°

BIBLIOTECA D. MIGUEL DA SILVA

- Ata da Câmara Municipal, 1865, fl. 35

ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO

- Ata da Câmara Municipal, 1865, fl. 35
- Registo Geral de Mercês de Dom Luís I, liv. 36, 1881, fl. 103
- Registo Geral de Mercês de Dom Luís I, Liv. 39, 1882, fls. 126v°-127

ARQUIVO DA FAMÍLIA DE ANTÓNIO JOSÉ PEREIRA

- Recibo de venda de uma bandeira, s/d
- Carta de Raczyinsk a António José Pereira, Lisboa, 1845
- Carta de Raczinsk a António José Pereira, Lisboa, 1845
- Carta de Marquês de Sousa-Holstein a António José Pereira sobre a oferta do quadro de Grão Vasco, Lisboa, 1866
- Carta de M. Chauvignaud a António José Pereira sobre a venda de um quadro, Viseu, 10 de Junho 1866
- Carta de Luís Maria da Costa a António José Pereira sobre a venda de um quadro, 1869
- Carta de Luís Maria da Costa a António José Pereira sobre a venda de um quadro, 1869
- Carta de António José Pereira sobre a venda de um quadro, Viseu, 1875
- Carta a António José Pereira sobre a venda de um quadro, Porto, s.d.
- Carta a António José Pereira sobre a atribuição de dois quadros a Grão Vasco venda de um quadro, s.d.

- Carta de António José Pereira sobre a venda de um quadro, Viseu, s.d.

ARQUIVO DO MUSEU DE GRÃO VASCO

- Relação dos objetos oferecidos pela família do falecido pintor António José Pereira. 1916
- Relação de objetos oferecidos pela família do falecido pintor António José Pereira, s.d.
- Recibo de venda de pinturas ao Museu Grão Vasco. 6 de fevereiro de 1921. Proc. Individual do autor
- Nota dos quadros que seria de todo o interesse adquirir para o Museu de Grão Vasco, s. d.
- Pedido de autorização para aquisição de quadros para o Museu Grão Vasco. 4 de maio de 1934

ANTÓNIO JOSÉ PEREIRA
VIDA, CONTEXTO DE FORMAÇÃO E OBRA

I PARTE

1. Percurso de vida e formação

O nome e a obra de António José Pereira são incontornáveis quando nos reportamos à produção artística viseense do século XIX e consideramos as suas repercussões no contexto cultural da época. São significativos os testemunhos registados pelos que fizeram parte da sua vida e os documentos que chegaram até aos dias de hoje, remetendo-nos para a imagem de um artista que comporta inúmeras facetas, permitindo-nos compreender a sua vida e o contexto em que desenvolveu a sua atividade. Simultaneamente, denotamos a presença de informações e de atribuições que suscitam dúvidas e evidenciam um desconhecimento ou uma análise incorreta das fontes.

António José Pereira nasceu em Viseu, a 12 de janeiro de 1821, conforme testemunha o seu registo de batismo:

“Aos vinte dias do mês de Janeiro do anno de mil e outocentos e vinte hum, baptizei solennemente a António natural da rua Nova¹ desta cidade, e desta freguezia, filho de António Jozé Pereira, natural do lugar do Outeiro Mao, freguezia de Santa Maria de Revelhe, arcobispado de Braga, e de sua mulher Maria Barbera, natural da rua de Sam Martinho,

¹ Atual Rua Augusto Hilário.

desta cidade, e moradores na dita rua Nova (...) Nasceo aos doze do predito mês e anno”².

“Cidade Rua Nova, António filho de António José Pereira e de Maria Bárbera em 20 de Janeiro de 1821”³.

Esta data de nascimento é a assinalada nas resenhas sobre o autor realizadas por Maximiano de Aragão⁴ e por Alexandre Alves⁵, contudo, em outros registos são apresentadas datas distintas: Lucena e Vale⁶ indica a data de 1820 e na legenda do retrato do teto da escadaria da Câmara Municipal de Viseu, pintado pelo artista viseense Almeida e Silva⁷, encontra-se inscrito o ano de 1827⁸.

São escassas as informações relativas à infância e juventude do artista. De acordo com Lucena e Vale, António José Pereira *“sofreu de pronto as inclemências do período perturbado e revolto em que veio ao mundo. Órfão de mãe quase ao nascer, cedo também perde o pai (...), submergido no turbilhão das convulsões políticas do seu tempo. Pobre e só no mundo, acolhe-se à caridade duma boa alma, alma compassiva mas ignorante e rude que não soube pressentir os dons da sua natureza promissora, nem poderia (...) proporcionar-lhe meios de cultivo e valorização.”⁹* Esta afirmação relativa à sua condição de órfão não terá correspondido à realidade, conforme podemos aferir do registo de casamento de António José Pereira com Rosa Carolina, quando tinha apenas dezoito anos, onde os seus progenitores, António José Pereira e Maria

² ADV – Registo de Batismo da Sé Ocidental. Caixa 31, livro 37, fls. 167-168. Ap. Doc., p. 17.

³ Registado na margem do Registo de Batismo.

⁴ ARAGÃO, Maximiano, Estudos Históricos sobre Pintura. Viseu: Typographia Popular da Liberdade, 1897, p. 118.

⁵ ALVES, Alexandre, Artistas e Artífices nas Diocese de Lamego e Viseu. vol. II. Viseu: Governo Civil do Distrito de Viseu, 2001, p. 363

⁶ VALE, A. de Lucena e, O pintor de Viseu António José Pereira. Revista Beira Alta. Viseu: Assembleia Distrital, vol. 12, fasc. 4, 1953, p. 416.

⁷ Em 1909, perante a austeridade e falta de ornatos do edifício da Câmara Municipal (erguido a partir de 1877, segundo o risco do engenheiro Matos Cid), Almeida e Silva propôs ao município dignificá-lo através de um conjunto de pintura ornamental, que enobreceria o teto do átrio A composição, cuja centralidade era marcada pela iconografia da alegoria à cidade, comportava vinte e quatro medalhões, dispostos junto à sanca enobrecida com ornatos de estuque, cada um com o retrato de um dos viseenses ilustres, entre os quais se encontra o do artista António José Pereira. Cf. Almeida e Silva, Pintor. Catálogo da Exposição Retrospectiva. Viseu: Museu de Grão Vasco / IPM, 8 de dezembro 1996 a 18 de maio de 1997, p.23.

⁸ POMPILIO, Coronel Numa, Filhos Ilustres de Viseu, Poetas Portugueses de Gerações Findas. Viseu: 1939. Neste artigo o autor regista a mesma data da pintura da galeria.

⁹ VALE, A. de Lucena e, *ob. cit.*, p. 416.

Bárbara são referidos como moradores na Rua Nova¹⁰. A sua formação e vivência enquanto criança e jovem permanecem desconhecidas.

Deverá ter frequentado o ensino normal e após ter contraído matrimónio, a trinta e um de agosto de 1839, com apenas dezoito anos, a contingência de ter de assumir os encargos familiares marcará necessariamente o seu percurso como artista, particularmente após o nascimento dos inúmeros filhos, dos quais identificámos dez¹¹ através dos registos de batismo: António José Pereira foi o seu primogénito dos dez filhos que teve, tendo nascido a vinte e nove de junho de 1845. De acordo com o seu registo de batismo, a família já não residia na Rua Nova, mas sim na Rua Direita. A vinte e dois de agosto do ano de 1847 verificou-se o nascimento da sua primeira filha, Maria Augusta¹², e dois anos depois da Maria Cristina, a 28 de outubro de 1849. No registo de batismo desta segunda filha a morada é referenciada como sendo a Rua da Cadeia na cidade de Viseu, porém no registo de batismo do quarto filho Joaquim Vasco, é mencionado novamente como morador na Rua Direita. Seguiu-se o nascimento de mais sete filhos: Maria Eduarda em 1859, que terá falecido passados poucos dias de ter vindo ao mundo como informa o registo; Caetano em 1861; José Augusto em 1863; Luiz em 1866; Maria Emília em 1869; Maria da Assunção em 1872 e José em 1873. Em 1861, no registo de nascimento do filho Caetano aparece pela primeira vez individualizado o seu ofício: António José Pereira pintor. Esta especificação repete-se nos registos dos filhos Luís e José.

Não existem referências documentais que nos elucidem sobre o seu processo formativo. Lucena e Vale regista que *“Aos catorze anos, a despeito da precariedade senão carência de recursos, tinha já a instrução normal dos rapazes da sua idade, e lia*

¹⁰ “Aos trinta e hum dias do mês de agosto do anno de mil outocentos e trinta e nove, na Santa Sé, à face dos sagrados altares, na forma do sagrado concílio tridentino e constituição do Bispado, na minha presença e das testemunhas abaixo nomiadas, se receberam António José Pereira e Rosa Carolina, ambos moradores na Rua Nova e aquele filho legítimo de António José Pereira e de Maria Bárbara, moradores na dita Rua Nova (...).A.D.V. – Registo de Casamento da Sé Ocidental. Caixa 31, livro 55, fl. 98. Ap. Doc., p. 17.

¹¹ Lucena e Vale refere que teve quase duas dezenas de filhos, um número distanciado dos identificados pelos registos de batismo. Cf. VALE, A. de Lucena e, *ob. cit.*, p. 417. Esta diferença poderá estar relacionada com o facto de na época os nados mortos não serem registados, sendo provável que alguns filhos tenham morrido à nascença, nomeadamente no período de seis anos entre a data do matrimónio e o primeiro filho de que encontramos o registo de batismo, datado de 1845.

¹² Viria a ser madrinha de batismo dos irmãos Caetano e José da irmã Maria da Assunção, de acordo com a tradição coeva de os irmãos mais velhos serem padrinhos dos mais novos, logo que atingissem a idade para o fazerem, estas tradições são preservadas pela família de António José Pereira.

*e traduzia o seu francês (...)*¹³. Na realidade, o seu génio criativo terá sido enformado num contexto de autodidaxia, à margem de qualquer aprendizagem oficial com um mestre ou de qualquer percurso académico.

O contexto de crise económica, de pobreza e de instabilidade política, em articulação com os maus acessos rodoviários e a tardia expansão das linhas de caminho de ferro do distrito de Viseu, determinaram um ambiente de dificuldades e um certo isolamento cultural da região, estes fatores terão sido marcantes na vida do artista, nomeadamente no período da sua infância e juventude, altura em que poderia ter saído de Viseu para desenvolver os seus estudos. Para além de muitos outros problemas que se sentiam na beira, o analfabetismo era uma preocupação para as pessoas mais esclarecidas de Viseu, a grande maioria da população era analfabeta, e isso traduzia-se no atraso cultural que se fazia sentir na cidade. A instrução específica na área das artes, da pintura e do desenho não faziam parte das matérias escolares do ensino regular, exigia a frequência de escolas especializadas ou a aprendizagem com mestres, de difícil acesso para famílias de modestas posses como seria a de António José Pereira.

O contacto com a obra de outros artistas, entre os quais, como veremos, assume especial relevância Vasco Fernandes, terá sido basilar e estruturante no seu desenvolvimento artístico. Os vários autores que se referem ao artista evidenciam sempre a sua aprendizagem sustentada num jeito próprio que foi apurando pela experiência e estudos da obra de outros artistas:

*“Rara, raríssima mesma vocação para o desenho. Habilidade extraordinária que, a ser mais cultivada, e com escolas competentes, faria dele um mais egrégio vulto nessa Arte. Apesar do isolamento relativo em que viveu, foi distintíssimo pintor sobretudo em retratos”*¹⁴.

“O que, porém, não soffre dúvida é que António José Pereira não teve mestres, nem cursou academias, nem privou com os eleitos da pintura. Elle foi o próprio mestre, a própria academia, e apenas conviveu com as obras geniaes do grande Vasco Fernandes, que os vizienses com toda a religiosidade e veneração, devida aos grandes monumentos, conservam na sua cathedral.

¹³ VALE, A. de Lucena e, *ob. cit.*, p. 416

¹⁴ POMPILIO, Numa (Cor.), *ob. cit.*

Com uma pertinácia heroica, com uma vontade inquebrantável, cultivou, elle só, o seu espírito de elite, a ponto de o fazer produzir opimos e apreciabilissimos fructos”¹⁵.

“No desempenho desta múltipla actividade, sem mestres que o orientassem, sem recursos de técnica que não fossem os da sua natural intuição, em meio sáfaro de artistas, onde pois era único como habilidoso de tudo (...). E em meio desta labuta material e a despeito dela, lia sempre, estudava, instruía-se, pedindo livros emprestados, adquirindo-os próprios, procurando o convívio de pessoas cultas que prontamente o atendiam e logo o consideravam com admiração e simpatia”¹⁶.

Entre os objetos que a família possui e que pertenceram a António José Pereira¹⁷ encontra-se um caderno manuscrito, escrito em português, onde são descritos de forma pormenorizada os processos e técnicas utilizados para a execução de várias pinturas, realizadas entre 1815 e 1820, cuja autoria desconhecemos. Trata-se de um caderno anónimo, com folhas não numeradas, onde um pintor regista em forma de diário toda a ação que envolvia a execução de cada pintura. Para além das referências concretas ao desenho, à manipulação das cores, à preparação do suporte, à composição, à construção de sombras, etc., o caderno apresenta alguns desenhos de edifícios e do corpo humano. Trata-se de um verdadeiro manual, com receitas e regras, por exemplo no que se refere ao tempo de secagem das cores ou à respetiva composição. A posse deste caderno por parte de António José Pereira evidencia que recorreu a leituras e a registos de outros artistas para a sua formação e para desenvolver as suas aptidões na arte da pintura.

A datação e a análise da caligrafia não foram suficientes para identificarmos o autor deste caderno, mas deduzimos que ele terá assumido manifesta importância enquanto manual de consulta e receituário para a atividade de desenho e pintura de António José Pereira.

¹⁵ ARAGÃO, Maximiano, *ob. cit.*, p. 116.

¹⁶ VALE, A. de Lucena e, *ob. cit.*, p. 417.

¹⁷ Agradecemos à família o acesso a obras, documentos e objetos do artista.

O espólio do artista integra também alguns documentos avulsos com receitas para a preparação de vernizes, ingredientes e quantidades, cuidadosamente registados.

Os livros de arte e de outras matérias, as revistas, jornais e estampas que adquiria nos leilões que frequentava e nas tertúlias¹⁸ em que participava, foram essenciais para a sua formação, esse facto é comprovado nos livros que atualmente pertencem à família, onde é bem visível a sua assinatura, alguns dos quais escritos em Francês e em Inglês. Entre os vários títulos assinalamos alguns ligados ao universo da produção artística: *Geometria Elementar – Theoria e Práctica*, 1859; *Problemas de desenho linear e rigoroso*, 1884; *Regras de Arte da Pintura*, 1815; *Guia amador de Bellas Artes*, 1871; *Peinture a L’Huile*, Paris: 1830, *Antiga Escola Portuguesa de Pintura*, 1868; *Curso de Mathematica*, 1796; *Intrucções de Arithemetia*, Coimbra: 1790; *Elementos de Bellas Letras para uso da mocidade Portuguesa*; *Les Artes en Portugal*, Paris: 1846, *Dictionnaire Historico Artistique du Portugal*, Paris: 1847. Estes títulos remetem-nos para o desejo que o artista tinha de saber e de conhecer, procurando informar-se e atualizar-se. No seu legado, além dos livros mencionados, encontram-se ainda enciclopédias, livros de poesia, romances, que testemunham o seu gosto pela literatura e pela cultura.

A diversidade de expressões artísticas a que se dedicou, desde as flores de papel e bordados, às máscaras, ao douramento de retábulos, à escultura e pintura, em articulação com o facto de a sua produção ser marcada essencialmente pela encomenda, como forma de auferir o correspondente pagamento, remetem-nos para as dificuldades financeiras que terão marcado a sua vida. Conseguiu que dois dos seus filhos prosseguissem os seus estudos, um o Padre António Pereira, que foi prior das igrejas da Ordem Terceira do Carmo e da Ordem Terceira de São Francisco, e o José Augusto, bacharel em Direito, que também se dedicou ao ofício de pintor, alcançando uma certa reputação. A única propriedade que os documentos registam ter adquirido foi a casa de habitação, localizada no largo em frente à Casa do Miradouro, cuja toponímia na atualidade evoca o nome do pintor.

¹⁸ De acordo com Alexandre de Lucena e Vale o artista era “convivente de pessoas e famílias respeitáveis da cidade, confrade da tertúlia dos intelectuais do seu tempo – Oliveira Berardo, os manos Mendes, os Correia de Lemos, Agostinho de Mendonça Falcão, César de Faria, Joaquim de Araújo e outros” Cf. Lucena e Vale, *ob. cit.*, pp.418-419.

Desconhecemos a data concreta em que principiou a sua produção artística, mas seguramente terá sido bastante precoce, mercê dos encargos decorrentes do matrimónio, não se lhe conhecendo outro ofício para além do de artista, deduzimos que tenha começado a exercê-lo desde cedo. De acordo com Maximiano de Aragão¹⁹ António José Pereira começou por se dedicar ao trabalho de “*armar e fazer flores para enfeites, rivalizando os seus productos com os melhores que, no género, vinham do estrangeiro*”²⁰. Num período em que a maioria da população, nomeadamente de uma cidade de interior como Viseu, ainda dependia da atividade agrícola, a sobrevivência dos artistas não se revelava fácil, o que terá justificado a multifacetada laboração do artista, sendo que em alguns trabalhos tinha a colaboração da esposa.

A primeira referência documental em que aparece identificado como “*mestre pintor desta cidade*”²¹, é o registo da entrada de António José Pereira como Irmão menor da Misericórdia de Viseu, datado de 1 de março 1846. Esta ocorrência indicia a consideração que lhe era devotada na cidade e que preenchia os requisitos necessários para ser irmão da Misericórdia. Contudo, a sua precária situação financeira terá justificado que fosse aceite sem pagar a joia de entrada em dinheiro, substituindo-a por serviços em pintura que prestaria à Santa Casa da Misericórdia. O seu prestígio terá justificado que posteriormente, em 1867, ocupe o lugar de conselheiro nesta instituição, cargo que correspondia a significativo prestígio social.

Atento aos acontecimentos políticos da época, não hesitou em tomar posição e integrou o grupo de cidadãos que assinou a adesão ao pronunciamento da Revolta da Maria da Fonte²², contra o governo presidido por António Bernardo da Costa Cabral.

Desde cedo que a arte da pintura deverá ter assumido especial centralidade na sua produção artística e granjeado a admiração não só da comunidade local, como também de personalidades nacionais e estrangeiras. Em 1844, quando o Conde

¹⁹ Este autor conviveu pessoalmente com António José Pereira.

²⁰ ARAGÃO, Maximiano, *ob. cit.*, p. 118.

²¹ A.S.C.M.V. - Livro de Entrada de Irmãos, 1851- 1959, 1846, fl. 259. Ap. Doc, p. 19.

²² Nome que ficou conhecida a rebelião das mulheres chefiada por Maria da Fonte, que deflagrou no Minho, contra a política geral do governo central. O descontentamento popular era generalizado e de Trás-os-Montes às Beiras, ao Alentejo e ao Algarve atuavam as forças populares, os guerrilheiros, as divisões militares. Cf. RIBEIRO, Maria Manuela Tavares – “A restauração da Carta Constitucional: cabralismo e anticabralismo”. In História de Portugal, (coord. José Mattoso), vol.V., 1993, p.113.

Athanasius Raczyński²³, historiador e colecionador²⁴, no âmbito das suas peregrinações pelo território nacional para estudar as artes em Portugal com objetivo de corresponder à incumbência que tinha recebido da Sociedade Artística e Científica de Berlim, visitou a cidade de Viseu para poder avaliar a produção pictórica de Vasco Fernandes, terá conhecido o pintor António José Pereira e manifestado a sua admiração pelas suas aptidões artísticas. Na obra *Les Arts en Portugal - Léttres adrèsses a la Societé Artistique et Scientifique de Berlin et accompagnés de documents*, que publicou em 1846, Raczyński refere que o artista viseense, que tinha apenas vinte e seis anos, lhe tinha executado uma cópia das meias figuras de um quadro de São Jerónimo de Grão Vasco, revelando o seu talento e mérito²⁵. Esta apreciação justificou que incluisse António José Pereira entre os nomes mais relevantes da História da Arte Portuguesa, que vão figurar no *Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal*, que publicou em 1847:

*“Pereira (Antoine-Joseph), peintre, jeune homme de 26 ans à peu près, n’était pas encore sorti, en 1844, de Vizeu, sa ville natale. Il s’occupe avec succes de desin et de peinture”*²⁶.

Estes registos do diplomata prussiano evidenciam que em 1844, apesar de ainda muito jovem, a atividade de António José Pereira como pintor se encontrava já em pleno desenvolvimento e afirmação. Contudo, o Conde também constata e lamenta que o artista não tivesse desenvolvido uma aprendizagem académica e que não saísse de Viseu para conhecer outros artistas e a sua obra, factos que o levaram a convidar

²³ Foi na função de ministro do rei da Prússia na corte portuguesa que o conde desembarcou em Lisboa no dia 13 de maio de 1842. A erudição e o gosto pelas antiguidades, pelas expedições educativas, pela história local e pela arte são traços de personalidade que Raczyński partilhava com a maioria dos viajantes estrangeiros que escreveram sobre Portugal. Mas é sobretudo a paixão pela arte que melhor define o percurso pessoal de Raczyński: criado no seio de uma família aristocrática amante das artes, ele foi o autor de uma História da Arte Moderna na Alemanha (1836-1841), de divulgação transcontinental, bem como o proprietário de uma coleção de arte com cerca de 190 obras. Cf. RODRIGUES, Paulo Simões, O Conde Athanasius Raczyński e a historiografia da arte em Portugal. In Revista de História da Arte, nº8. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa: 2011, p. 265.

²⁴ Luís Reis dos Santos sublinha a “importância que teve o diplomata e crítico de arte polaco, Conde Atanazy Raczyński, na história das nossas belas artes, e o facto de se saber que constituiu uma galeria de pintura, nos meados do século passado, com quadros adquiridos em vários países, entre os quais Portugal, fizeram-me ver, de há muito a necessidade de visitar, na Polónia, a galeria Posen que os possui.” Cf. SANTOS, Luís Reis, Estudos de Pintura Antiga. Lisboa: 1943, p.11

²⁵ RACZYŃSKI, Le C. Athanasius, Les Arts en Portugal. Paris: Jules Renouard et C^a Libraires-Éditeurs, 1846, p. 372.

²⁶ RACZYŃSKI, Le C. Athanasius, Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal. Paris: Jules Renouard et C^a, Libraires-Éditeurs, 1847, p. 320.

António José Pereira a “*ir à custa d’elle conde, estudar desenho e pintura nas grandes escolas da Itália, de Paris ou da Allemanha*”²⁷, generosidade que o artista viseense declinou, preferindo condicionar a sua formação em favor das responsabilidades familiares, pois a saída de Viseu implicaria o afastamento temporário da sua esposa. A visita a outros países para conhecer artistas, conhecer galerias e coleções de arte eram práticas recorrentes na época e consideradas fundamentais em termos do conhecimento e da atividade artística.

O Conde tornou-se um admirador do artista de Viseu, estabelecendo-se uma relação de amizade que se traduz na troca de correspondência, como testemunham duas cartas²⁸ do conde dirigidas a António José Pereira, a primeira para lhe solicitar a indicação de alguém para o ajudar a corrigir o trabalho realizado, a segunda para combinar a entrega de um desenho que terá encomendado ao pintor.

Alexandre Herculano também manifestou a mesma admiração ao observar uma das suas pinturas mais monumentais, a *Última Ceia*: “*a Ceia, original dum curioso (António José) parece excelente; mas é assombroso feito por um homem que nunca aprendeu em escola alguma a pintar*”²⁹.

Na época, os grandes centros artísticos portugueses eram as cidades de Lisboa e do Porto, onde despontavam e se desenvolviam os novos movimentos culturais, onde funcionavam as Academias, que tinham sido criadas em 1836 pelos liberais, no quadro da reforma de ensino protagonizada por Passos Manuel, as quais “*funcionaram como instituições refundadoras do ensino artístico em Portugal*”³⁰. Nestas cidades emergiam vultos culturais, ocorriam as principais apresentações teatrais, fervilhavam os artistas, as exposições trienais da Academia, os museus, as publicações sobre arte e historiografia, a poesia, as tertúlias, entre outros acontecimentos culturais, em contraste com o ambiente da cidade de Viseu, onde as influências culturais tardavam a chegar. Neste contexto, terão assumido manifesta importância os contactos que o artista estabelecia com vultos da história e das artes, como foram o Conde A. Raczinsk, o Marquês de

²⁷ LEAL, Augusto Soares de A. B. de Pinho, FERREIRA, Pedro Augusto, Portugal Antigo e Moderno. vol. XII. Lisboa: Livraria Editora de Tavares Cardoso & Irmão, 1890, p. 1851.

²⁸ A.F.A.J.P. - Carta de Raczynsk a António José Pereira, Lisboa, 1845. Ap. Doc., p. 29.

²⁹ HERCULANO, Alexandre, Cenas de um ano da minha vida - apontamentos de viagem. Lisboa: Livraria Bertrand, 1934, p. 129.

³⁰ PORFÍRIO, José Luís; BARREIROS, Maria Helena, Da Expressão Romântica à Estética Naturalista. In RODRIGUES, Dalila (coord.), Arte Portuguesa, da Pré-história ao séc. XX. Lisboa: Fubu Editores, p. 17.

Sousa-Holstein (vice-inspetor da Academia de Belas Artes), M. Chauvignaud, Luiz Maria da Costa, John Charles Robinson, João Cristino da Silva, entre outros nomes, alguns dos quais estiveram em Viseu, enquanto com outros trocou correspondência.

Em contraste com a admiração manifestada pelo conde A. Raczinsk e outros contemporâneos, alguns autores, entre os quais com especial relevância, o historiador e crítico de arte português Joaquim de Vasconcelos foi um acérrimo crítico da obra de António José Pereira, e mostrava-se indignado com “*o facto de os admiradores de António José Pereira lhe chamarem hiperbolicamente, um astro na pintura portuguesa*”³¹, e insurgia-se contra a comparação que estabeleciam com o Vasco Fernandes.

Entre os seus contemporâneos, que com ele contactaram, foram vários os opositores a estas críticas, como Maximiano de Aragão, considerando que todos os génios tiveram os seus detratores durante a vida, como aconteceu com Camões, mas posteriormente, as gerações futuras, reconhecem-lhe o seu mérito, tal também iria acontecer com António José Pereira.

Numa época em que surgiram inúmeros estudos sobre o pintor viseense Grão Vasco, justificando a deslocação a Viseu de vários investigadores para observar a obra do mestre, em que se procurava determinar as obras que seriam realmente da sua autoria, assume especial simbolismo as constantes comparações que eram estabelecidas entre António José Pereira e Grão Vasco:

*“há pouco mais de um mez, um forasteiro amator, que depois de ter percorrido a Europa a examinar e a apreciar as obras primas de pintura, veio a Vizeu expressamente para ver os quadros de Grão Vasco, colocado em frente de alguns painéis de António José Pereira, exclamou: é um segundo Grão Vasco!”*³².

Não temos informações documentais que nos explicitem os estudos que realizou, mas a competência de António José Pereira no desenho foi considerada suficiente para que fosse contratado como professor da cadeira de desenho no Liceu de Viseu, primeiro a título provisório, em 1861, e posteriormente, a partir de 1881, com

³¹ ALVES, Alexandre, *Artistas e Artífices nas Diocese de Lamego e Viseu*. Vol. II. Viseu: Governo Civil do Distrito de Viseu, 2001, p.364

³²ARAGÃO, Maximiano, *ob. cit.*, p. 116.

nomeação definitiva.³³ De acordo com o apontamento curricular que se encontra no Arquivo de Liceu de Viseu, “em 1873 fez parte duma comissão examinadora, nomeada para os Liceus da Guarda, Castelo Branco e Lamego e em 1882 nomeado examinador de desenho para o Liceu de Coimbra”³⁴. Também dava aulas particulares, tendo sido seu aluno o mestre pedreiro Serafim Lourenço Simões³⁵. Não obstante esta atividade ligada ao ensino, António José Pereira não esteve associado a um grupo de artistas que pudessem enquadrar no conceito de uma escola, contudo, terá sido determinante no processo formativo dos seus descendentes, alguns dos quais também se dedicaram à pintura, os Pereira foram uma multifacetada família de pintores, deixaram algumas obras, entre eles assumiu particular protagonismo o filho José Augusto Pereira.

No âmbito da deslocação régia de D. Luís e D. Maria II a Viseu para inaugurar a linha de caminho de ferro da Beira Alta, ocorrida em agosto de 1882, a propósito da qual terá restaurado alguns quadros de Grão Vasco, António José Pereira foi agraciado com a condecoração da Ordem de São Tiago da Espada, destinada a premiar o mérito, científico, literário e artístico e a recompensar serviços públicos:

*“faço saber aos que esta minha carta virem que attendendo às circunstâncias que concorrem na pessoa d’António José Pereira, Professor da Cadeira de desenho no Lyceu Nacional de Vizeu, e querendo dar-lhe um público testemunho da minha real beneficiência (?) e do apreço com que tenho o seu distincto merecimento manifestado na arte da pintura, hei por bem fazer-lhe mercês de o nomear Cavalleiro da Antiga Nobilissima e Esclarecida Ordem de São Thiago do mérito científico, litterário e artístico”*³⁶.

Não obstante os problemas de saúde, com a paralisia do braço direito, que dificultava o exercício da sua atividade, ainda conseguiu realizar alguns trabalhos

³³ A.N.T.T. - Registo Geral de Mercês de Dom Luís I, liv. 36, 1881, fl. 103. Ap. Doc., p. 27.

³⁴ ALVES, Alexandre, Artistas e Artífices nas dioceses de Lamego e Viseu. Vol II. Viseu: Governo Civil do Distrito de Viseu, p. 371.

³⁵ O mestre pedreiro Serafim Lourenço Simões, sendo analfabeto, foi aos vinte e sete anos de idade frequentar a Escola Noturna para aprender as primeiras letras e ao mesmo tempo aprendia desenho na casa do Professor António José Pereira. Esta formação terá sido determinante para que se assumisse como autor do risco dos projetos das obras que executava. São da sua autoria as Igrejas matrizes de Bodiosa, Rio de Loba e Calde. Trabalhou também, entre outras, em obras de conservação na Igreja da Misericórdia e no Hospital daquela instituição e restaurou as chamadas *escadas suspensas* do Seminário Maior. Cf. ALVES, Alexandre, Artistas e Artífices nas dioceses de Lamego e Viseu. vol III. Viseu: Governo Civil do Distrito de Viseu, pp. 199-205.

³⁶ A.N.T.T. - Registo Geral de Mercês de Dom Luís I, Liv. 39, 1882, fls. 126vº-127. Ap. Doc., pp. 27 e 28.

recorrendo ao braço e mão esquerdos, facto elogiado por Tomás Ribeiro no prólogo da obra *Grão Vasco ou Vasco Fernandes, Pintor Viziense, Príncipe dos Pintores Portuguezes*, onde refere:

*“antes de continuar peço-lhe um favor – ou lembro-lhe mais um serviço a Vizeu – escreva uma memória a respeito do nosso António José Pereira, ainda homem vivo, artista que se fez a si e que para pintar o retrato do sábio e rude José d`Oliveira Berardo, esboçando na tella os vultos de João Mendes, o mais bello homem de Vizeu, e do dr. Manoel José d`Almeida, um dos nossos mais distinctos letrados, teve de servir-se da mão esquerda, visto que a direita se lhe tolhera”*³⁷.

Verificamos, assim, que os últimos anos da vida do pintor foram de algum sofrimento, devido à doença, ainda assim nunca desistiu e por fim *“ainda tentou fazer um quadro com o esquerdo para se exercitar e poder completar a sua cópia do S. Pedro, que infelizmente não pode ultimar”*³⁸.

Faleceu a vinte e dois de agosto de 1895, com setenta e quatro anos de idade, na casa onde vivia, localizada na rua atrás do Colégio, no largo que atualmente tem o seu nome:

*“(…) aos vinte e dois dias do mez de agosto do anno de mil oitocentos e noventa e cinco, na Rua detrás do Colégio, freguezia Ocidental da Sé, pelas quatro horas da tarde, falleceu tendo recebido os sacramentos da confissão e extrema-unção um indeviduo do sexo masculino por nome António José Pereira (...)”*³⁹.

Curiosamente, não obstante o prestígio alcançado, no registo de óbito é omissa qualquer referência ao seu ofício, ao contrário do que era usual em outros registos congéneres.

Como veremos, a produção artística de António José Pereira foi muito vasta e eclética, devendo ter produzido muitas mais obras do que aquelas que se encontram atualmente identificadas. Para além de ter executado trabalhos de tipologias muito

³⁷ ARAGÃO, Maximiano, *ob. cit.*, p. 118.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 118.

³⁹ A.D.V. - Registo de óbito de António José Pereira, Sé Ocidental. Cx., 31, lv. 130 fl. 12. Ap. Doc., p. 17.

diversificadas, realizou também intervenções de conservação e restauro, denotando uma versatilidade singular.

2. A importância de Grão Vasco no seu processo formativo

A prática da pintura assumiu absoluta centralidade no quadro da produção artística que António José Pereira desenvolveu ao longo dos anos. Ainda que se tivesse dedicado a outras formas de arte, foi como pintor que alcançou especial notoriedade e que produziu uma quantidade extraordinária de obras. Para além dos seus dotes naturais para o desenho, terá aprendido as técnicas de pintura consultando livros, o caderno de receitas que já referimos e contactando outros artistas da época, como por exemplo os descendentes do pintor José de Almeida Furtado.

No *Jornal Liberal*, precisamente num artigo dedicado ao mestre Vasco Fernandes, é sublinhado o mérito artístico de António José Pereira:

“Ao Sr. António Jozé Pereira damos os emboras pela aptidão que o caracteriza no emprego da sua arte. Tudo o que elle hé deve-o aos seus esforços e applicação, e no mais, que o julguem os professores. Diremos em seu abono que, tendo-nos elle consultado em tempo sobre o que fazia dos conselhos, que lhe davão para se aplicar a certos estudos transcendentos como preparatórios da sua arte, nós lhe respondemos com a seguinte passagem do philosopho de Genebra - ”jovem artista, não perguntes o que hé o génio, se o tens, hás- de senti-lo em ti mesmo; e se não o tens, nunca o hás- de conhecer”⁴⁰.

Contudo, é incontornável a importância que a obra de Vasco Fernandes assumiu no seu processo formativo e na relação que estabeleceu com algumas das personalidades ligadas às artes e à cultura da época. Na aceção de Alexandre de Lucena e Vale, a *“escola em que a sua intuição natural encontrou a técnica e a experiência que lhe faltavam, foi decerto a obra do Mestre de Viseu, arrecadada na Sé. Foi aí que ele se fez”⁴¹.*

⁴⁰ O Liberal, Periódico Visiense, nº 52, 31 de outubro de 1857, p. 2.

⁴¹ VALE, A. de Lucena e, *ob. cit.*, p. 418.

Deverá ter observado com minúcia as várias pinturas de Vasco Fernandes que se encontravam na sacristia e na sala do cabido da Catedral de Viseu, explorando e procurando compreender e apreender os aspetos técnicos e a criatividade do mestre. A admiração que devotava ao artista quinhentista pode ser deduzida pelas inúmeras cópias que realizou das suas obras, uma forma de se instruir na composição, na organização espacial, no domínio da luz e da cor. São várias as cópias que chegaram até nós, nomeadamente: São Brás (fig. 143), Santo André (fig. 131), Santa Catarina (fig. 132), Santa Luzia (fig. 133), Santa Margarida (fig. 134), o Calvário (fig. 139), o São Pedro e São Jerónimo (fig. 142). Na época era assumida a importância das cópias das obras dos grandes mestres. António Manuel da Fonseca, realizou cópias de obras de Domenichino e de Rafael, que estavam expostas na Galeria de Pintura da Academia, tendo-se deslocado a Roma para realizar a cópia de Rafael⁴². Contudo, esta prática esteve na origem de censuras e críticas muito severas por parte de alguns contemporâneos, em particular de Joaquim de Vasconcelos: *“E à sombra de Grão-Vasco ia agenciando os seus pequenos negócios de copista e plagiário, com que deleitou diferentes ingleses, alguns fidalgos devotos, várias beatas ricas e as venerandas confrarias e irmandades do districto de Viseu (...). Nunca passou d’ahi – de ser um soffrivel copista de um pequeno quadro e de mais três ou quatro cabeças, que tem repetido toda a sua vida”*⁴³.

Esta proximidade com a obra de Vasco Fernandes e a sua especial sensibilidade para a arte da pintura, justificam que em 1857 tenha descoberto que as tábuas que formavam uma caixa que tinha adquirido com pinturas correspondiam a três painéis de um pequeno retábulo⁴⁴. Depois de desmontar a caixa e remover a pintura lisa que cobria a composição figurativa, deixou a descoberto três composições com a representação do tema da *Lamentação sobre o corpo de cristo, São Francisco e Santo António* (fig. 162), nas quais terá visualizado a assinatura de Grão Vasco (*Velascs*), no painel central, aos pés de Cristo. Esta descoberta foi imediatamente divulgada por Oliveira Berardo e John Charles Robinson, este último, depois de examinar cuidadosamente a obra, considera a assinatura genuína, propondo a cronologia de 1520

⁴² PORFÍRIO, José Luís; BARREIROS, Maria Helena, Da Expressão Romântica à Estética Naturalista. In RODRIGUES, Dalila (coord.), Arte Portuguesa, da Pré-história ao séc. XX. Lisboa: Fubu Editores, pp. 18, 19.

⁴³ VASCONCELOS, Joaquim, Grão vasco. In LEAL, Augusto Soares de A. B. de Pinho, FERREIRA, Pedro Augusto, Portugal Antigo e Moderno, vol. XII. Lisboa: Livraria Editora de Tavares Cardoso & Irmão, 1890, p. 1877.

⁴⁴ Esta obra deverá ser proveniente do convento de São Francisco de Orgens. RODRIGUES, Dalila, Grão Vasco. Lisboa: Alêtheia Editores, 2007, p. 86.

para a sua execução”⁴⁵. No relato do historiador e pintor inglês é interessante a admiração que manifestava por António José Pereira:

*“Surpreendeu-me este cavalheiro quando me informou que possuía um quadro com a assignatura de Grão Vasco. A máxima importância d’este quadro, visto que até hoje não se conhecia nenhuma pintura assignada por Vasco, nem sufficientemente authentica para lhe ser atribuída sem perigo de erro, deixou-me primeiro suspeitar que houvesse engano. Porem, apenas entrei no estudio do Sr. Pereira fiquei convencido da realidade da sua asserção. Apresentou-me este artista três tábuas separadas, que eram as três partes de um retábulo. A parte central representa o Descimento da Cruz, e as abas, S. Francisco em extasis, com um bello fundo de paisagem, e Santo António pregando aos peixes. (...) Na parte inferior da taboa do centro está a assignatura abreviada do pintor id est Vasco Fernandes, claríssima e distinctamente escripta ou pintada de amarello como imitando oiro. Quis, ainda que fosse precaução evidentemente supérflua, examinar cuidadosamente as letras com uma lente, e convenci-me de que era a assignatura genuína do pintor”*⁴⁶.

Esta descoberta foi objeto de muitas desconfianças por parte dos contemporâneos, como por exemplo Joaquim de Vasconcelos (1848-1936), que colocou em dúvida a autenticidade da assinatura. As perdas que a pintura tinha sofrido no âmbito das vicissitudes por que tinha passado adensavam essa hesitação⁴⁷, como registou de forma agressiva e muito crítica:

“o monogramma do quadro de A. J. Pereira, que Robinson leu Vasco Fernandez, parece-nos muito suspeito (...). Vimos o quadro na Academia

⁴⁵RODRIGUES, Dalila (coord.), Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento (Catálogo da Exposição). Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1992.

⁴⁶ROBINSON, John Charles, A antiga escola portuguesa de pintura. Lisboa: Sociedade Promotora de Belas Artes, 1868, pp 38 e 39.

⁴⁷ A descoberta por Virgílio Correia, em 1923, do contrato para a feitura do políptico gótico para a Sé de Lamego, onde constava a assinatura de Vasco Fernandes, possibilitou a comparação de assinaturas e a confirmação da autenticidade do tríptico proveniente do cenóbio franciscano. Esta ocorrência justificou a publicação de um artigo da autoria do filho de António José Pereira, José Augusto Pereira, intitulado: *A propósito de Grão Vasco. A descoberta da assinatura do pintor Grão Vasco, pelo Dr. Vergílio Correia, desfaz uma calúnia de Joaquim de Vasconcelos acerca da assinatura do quadro vendido pelo falecido pintor viseense Antonio José Pereira.*Cf. Jornal A Voz da Verdade, 16 de fevereiro de 1924.

*de Lisboa, e era com effeito uma ruína, tendo sido radicalmente lavado. O monogramma Vasco Frz. ficou porém pintado, luzidio e brilhante em bellas lettras amarellas, por um milagre que ninguém explicou até hoje*⁴⁸.

Numa primeira fase António José Pereira terá equacionado a oferta do tríptico à Academia de Belas Artes, como podemos aferir de uma carta que lhe remeteu o Marquês de Sousa-Holstein, na qualidade de vice-inspetor da Academia de Belas Artes de Lisboa, datada de 28 de fevereiro de 1866, onde elogia a sua atitude patriótica:

*“O quadro que Vossa Senhoria quer offerecer ao Estado, tem provocado a maior curiosidade e muito interesse entre todos que se dedicam ao estudo das bellas artes. Mas talvez deixe-se a tão controversa questão acerca do famoso pintor de Viseu. O zelo e o desinteresse de Vossa Senhoria tem sido por todos avaliados como merece, e tenho a convicção de que o governo ouvirá satisfeito(?) a proposta que me reservo apresentar-lhe quando de Vossa Senhoria verificar o seu nobre e patriótico intuito*⁴⁹.

Porém, o pintor viseense terá decidido não oferecer, mas sim vender o tríptico, o que suscitou alguma disputa entre a Academia, à qual pedia 600,000 réis⁵⁰, Osvald Crawford e o inglês Robinson, este último para desmotivar os outros interessados descreveu o retábulo como sendo um pequeno quadro, que apenas valeria 10 libras⁵¹, mas posteriormente, remete ao artista uma carta onde lhe oferece quarenta libras só pelo painel central, o assinado⁵².

A polémica da venda do quadro foi mesmo transposta para a imprensa local, destacando-se um artigo publicado no *Diário Illustrado*, em 1876, assinado V.B., onde se sugere que o proprietário do quadro o deveria oferecer ao Estado, ou “*se não podesse, por ser pobre, prescindir nas libras que aquele bocado de madeira representa,*

⁴⁸ LEAL, Augusto Soares de A. B. de Pinho, FERREIRA, Pedro Augusto, *ob. cit.*, p. 1861.

⁴⁹ A.F.A.J.P. - Carta de Marquês de Sousa-Holstein a António José Pereira sobre a oferta do quadro de Grão Vasco, Lisboa, 1866, Ap. Doc., p. 30.

⁵⁰ A.F.A.J.P. – Carta de António José Pereira sobre a venda de um quadro, Viseu, 1875, Ap. Doc., p. 33.

A.F.A.J.P. – Carta de António José Pereira sobre a venda de um quadro, Viseu, s.d., Ap. Doc., p. 34.

⁵¹ A.F.A.J.P. - Carta de Luís Maria da Costa a António José Pereira sobre a venda de um quadro, 1869. Ap. Doc., p. 31.

⁵² A.F.A.J.P. – Carta a António José Pereira sobre a venda de um quadro, Porto, s.d., Ap. Doc., p. 33.

o offerecesse à venda ao seu governo. Ouvi que algumas propostas lhe haviam sido feitas para que a academia de Lisboa se tornasse possuidora d'aquela preciosidade. O homem hesitou não disse que não, mas também não disse que sim, metteram-se empenhos, nada decidiu e afinal vendeu-o... a um inglês, ouvi que por 100 Libras. Assim lá foi pela barra de Lisboa para a galeria do visconde de Monserrate um documento de todo o ponto insubstituível para a história da arte portuguesa. Dizem-me que este visconde é homem bizarro e não me há- de admirar que elle ainda venha offerecer a Portugal uma obra que nunca deveria ter sahido d'aqui”⁵³.

O inglês a que se refere o artigo foi o colecionador de arte Sir Herbert Cook, de Richmond, proprietário do Palácio de Monserrate, sito em Sintra. Os seus herdeiros, em 1945, ofereceram o conjunto pictórico ao Museu das Janelas Verdes⁵⁴, pelo que a obra acabou por retornar a Portugal.

Mas ao pintor estaria reservada a descoberta de outra assinatura do mestre Vasco Fernandes, na pintura do *Pentecostes* pertencente à sacristia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, a 15 de agosto de 1862, descoberta esta que lhe deu prestígio após ter sido dada a conhecer ao público num artigo publicado no *Jornal do Commercio*, de Lisboa, de 1862, através de uma notícia escrita pelo professor da Academia das Belas-Artes, João Cristino da Silva, proeminente artista da época:

“feito uma digressão pelas províncias do Norte, procurei ver alguns objectos d’arte que existem espalhados numa ou noutra cidade até Viana do Castello. Encontrei alguns quadros dignos do maior apreço; porém, a não ser em Viseu, não esperava encontrar quadros originaes do nosso célebre pintor Vasco Fernandes; mas em Coimbra, vi um magnifico, e assignado, quadro até hoje desconhecido, pela grande altura em que esta collocado na sacristia de Santa Cruz de Coimbra: a descoberta não me pertence, mas sim a um artista distincto de Vizeu, o Sr. António José, que estando n ´aquella cidade, em commissão, no tempo em que ali fui (há 15 dias) e sendo conhecedor da escola de Vasco, de que tem feito estudo especial, e vendo na sacristia de Santa Cruz aquelles quadros que

⁵³ V.B., *Diário Ilustrado*, Crónica semanal das Artes e Arqueologia. Viseu: 12 de janeiro de 1876.

⁵⁴ RODRIGUES, Dalila, Vasco Fernandes. In *Grão Vasco e a pintura europeia do Renascimento*. Lisboa: Comissão Nacional dos Descobrimentos Portugueses, 1992, p. 150.

pela sua elevação não podia observar, subiu por uma escada de mão, achou logo um quadro com assignatura igual à de outro descoberto em Vizeu, de que elle é possuidor e de que a imprensa se occupou. Tendo por um feliz acaso feito conhecimento com este artista, elle me convidou a ir observar os quadros, o que fiz com grande interesse, pois nunca tinha visto quadro algum authenticico de Vasco Fernandes, porque os que d'elle se diz existirem na Academia de Lisboa são duvidosos; subi a mencionada escada, e fiquei maravilhado por não ver só a assignatura do insigne pintor, mas um dos melhores quadros de tão grande mestre, representando o Pentecostes. (...) O interesse que como artista tomo pelas bellas-artes, e o que tomam todos os homens civilizados, principalmente aqueles que sabem apreciar a arte, e reconhecer a grande importância que qualquer paiz adquire quando é possuidor de bellas obras, principalmente nacionaes, fez que eu esteja obrigado, e comigo todos os meus concidadãos, ao Sr. António José de Vizeu, pela descoberta que acaba de fazer, de que me glorio ter sido o segundo artista a observar, e tanto mais porque na verdade é um monumento para a história da arte, que escapou às minuciosas investigações do conde Raczinsk a quem a arte em Portugal deve muitíssimo.”

Esta descoberta terá gerado uma inflamada polémica, pois na obra *A antiga escola portuguesa de pintura*⁵⁵, traduzida para português pelo Marques de Sousa Holestein, publicada em 1968, John Charles Robinson apresenta-se como sendo o autor da identificação da assinatura: *“Imagine-se pois qual seria a minha satisfação, quando ao observar a parte inferior do quadro, achei pintada uma assignatura bem conservada e mui visível (...) e posso ainda adduzir como prova da fertilidade d’este solo quasi virgem por ora de explorações artísticas, que achei a assignatura seguinte, em caracteres muito distinctos”*⁵⁶.

Joaquim de Vasconcelos, no livro *A Pintura Portuguesa nos séculos XV e XVI*, afirma que John Charles Robinson cometeu uma fraude, considerando que ele não podia

⁵⁵ ROBINSON, John Charles, *A antiga escola portuguesa de pintura*. Lisboa: Sociedade Promotora de Belas Artes, 1868.

⁵⁶ *Idem, ibidem*, pp. 43,44.

reclamar para si esta descoberta, pois “em 1862, três anos antes da sua chegada a Portugal, o pintor e professor da Academia de Lisboa, João Cristino da Silva chamava a atenção pública para o quadro e para a assinatura dele, declarando o nome do descobridor, o Sr. António José Pereira, artista de Viseu”⁵⁷. Equaciona a hipótese de que quando Robinson se deslocou a Viseu, onde foi guiado na visita por António José Pereira, este lhe terá relatado a existência da referida assinatura⁵⁸.

Numa época em que havia fervorosas discussões sobre a obra de Grão Vasco, estas descobertas de António José Pereira, em paralelo com as cópias e com os restauros que executou nas obras do mestre, configuram-nos um quadro em que as pinturas do mítico pintor quinhentista exerceram uma clara influência no processo de aprendizagem e na evolução do pintor oitocentista e foram o motivo de múltiplos contactos que estabeleceu com os artista e investigadores da época, que quando se deslocavam a Viseu ele guiava nas visitas ao património.

3. Encomendantes

Não há dúvida que António José Pereira era um artista multifacetado, laborava com materiais muito diversos, e procurava dar resposta às encomendas que lhe eram proporcionadas maioritariamente na região. Viveu numa época em que as principais encomendas eram feitas pelas instituições ligadas à Igreja, muitas destinadas aos espaços religiosos e de celebração, enquanto outras, eram obras como retratos para homenagear os bispos ou os benfeitores e, assim, perpetuar a sua memória. Neste período, a burguesia e a nobreza locais, não obstante as dificuldades da época, também vão assumir um papel significativo na dinâmica de encomendas, sobretudo de retratos, símbolos de estatuto social e de afirmação.

⁵⁷ VASCONCELOS, Joaquim de, A pintura portuguesa nos séculos XV e XVI. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1929, p. 5.

⁵⁸ Em estudos realizados por Reynaldo dos Santos no século XX foram encontrados os documentos da encomenda da pintura do Pentecostes a Vasco Fernandes. Cfr. RODRIGUES, Dalila, *ob. cit.*, p. 153.

Com a difusão do retrato miniaturista, obra que ficava muito mais económica e que servia plenamente para uma burguesia que se queria impor, os artistas vão dar resposta às necessidades da clientela menos endinheirada. Não obstante a miniatura não assumisse o mesmo protagonismo das pinturas de maiores dimensões, sendo mesmo considerada por muitos como uma arte menor, teve muita difusão e foram produzidos exemplares com manifesta qualidade estética. Também António José Pereira realizou miniaturas, onde se retratou a ele próprio e à sua esposa (figs. 46, 47). Na relação de objetos que a sua família legou ao Museu Grão Vasco são referenciadas algumas caixas, cujas tampas tinham pinturas em miniatura, as quais deviam ser da sua autoria.⁵⁹

No Catálogo Miniaturas Portuguesas da coleção do Museu Nacional de Arte Antiga, vêm referenciadas duas miniaturas executadas pelo pintor, datadas de 1827⁶⁰ e 1850 (figs. 1 e 2), testemunhando a sua atividade neste tipo de obras.

Para a Igreja produziu diversas obras com temática religiosa, na sua maioria concebidas para integrarem o espaço de celebração, como as pinturas figurativas com os pais da Virgem, Santa Ana e São Joaquim (figs. 52 e 53), executadas para a igreja de Nossa Senhora do Castelo, em Mangualde, ou os painéis com a Visitação e Nossa Senhora das Dores (figs. 56 e 57), realizadas para a igreja da Misericórdia de Viseu. No âmbito do temário religioso, foi o autor de pinturas para as bandeiras processionais (figs. 54 e 55), encomendadas por irmandades e paróquias, e de ex-votos, patrocinados por particulares (fig. 50). O cabido da Catedral de Viseu também integra o universo dos encomendantes, com a pintura de maiores dimensões que realizou, subordinada ao tema da *Última Ceia* (fig. 51). As ordens terceiras da cidade, do Carmo e de São Francisco também recorreram ao artista para a execução de pinturas de temática religiosa.

Para a Santa Casa da Misericórdia de Viseu trabalhou durante largos anos, que documentalmente podemos contabilizar em pelo menos vinte e nove anos, mas que calculamos em cerca de quarenta, realizando para além das pinturas, trabalhos muito diversos: de conservação e restauro, por exemplo da bandeira setecentista da autoria de José de Almeida Furtado, dos quadros que se encontravam na sacristia e da primitiva imagem da Virgem da Misericórdia, executando inúmeros retratos dos benfeitores, uma

⁵⁹ A.M.G.V. - Relação dos objetos oferecidos pela família do falecido pintor António José Pereira. 1916. Ap. Doc., pp. 35, 36.

⁶⁰ Esta data, que figura no catálogo do MNAA, encontra-se claramente errada, porque nesta data o pintor tinha apenas cinco anos, ou a obra não é da autoria do pintor viseense.

nova bandeira processional, pinturas para os retábulos colaterais e peças como uma porta *coeli* e um pátio.

Na Sessão de Mesa de 27 de julho de 1856, foi assinalado o primeiro trabalho de que temos registo encomendado pela Misericórdia a António José Pereira, foi incumbido de restaurar a imagem da Nossa Senhora da Misericórdia, e todo o trabalho de madeira subjacente, passado um ano o pintor ainda não tinha entregue o trabalho, pelo que foi deliberado na Sessão de 4 de outubro de 1857, que se atuasse formalmente contra ele: “*Por proposta do senhor Abrantes foi resolvido que se compellisse judicialmente António José Pereira, pintor, para entregar a imagem de Nossa Senhora da Misericórdia que se obrigou a consertá-la e encarna-la, e a tem em sua casa desde julho de 1856*”⁶¹. Esta polémica que envolvia o nome do pintor durou cerca de ano e meio, não foi muito auspicioso nesta empreitada para esta instituição, mas a questão foi resolvida e a obra foi concluída.

Durante dez anos não temos registos documentais de outras obras executadas pelo artista para a Santa Casa, contudo na Sessão de Mesa de 7 de julho de 1867, foi levantada a questão “*sobre o modo como ele tinha satisfeito a sua joia de entrada, que tudo tinha sido com diferentes obras de pintura feitas para a Santa Casa, de muito maior valor do que a importância da referida joia de entrada*”⁶². Este registo permite-nos deduzir que o pintor tenha trabalhado durante esse período, apesar de não termos obras datadas, no espólio da Misericórdia encontram-se pinturas que, embora não estejam assinadas e datadas, por comparação com outras obras do artista, lhe são atribuídas.

No ano seguinte, em 1868, não temos dados nos registos da Misericórdia em relação a trabalhos, contudo aparecem-nos vários pinturas datadas e assinadas pelo pintor na coleção de retratos da instituição, como o retrato de Joaquim M. de Loureiro, que em 1866 morreu no Rio de Janeiro e deixou à Misericórdia de Viseu 2.000\$00.

No ano de 1869 fez o concerto da cruz de prata da bandeira da Irmandade da Santa Casa⁶³. Em 22 de abril de 1870, recebeu a quantia de 162\$00rs, por ter feito oito

⁶¹ A.S.C.M.V. - Livro das sessões da Mesa, 1840 – 1858, 1857. Ap.doc., p. 20.

⁶² A.S.C.M.V. - Livro das sessões da Mesa, 1863 – 1872, liv. nº 504, 1867, fl. 106vº. Ap. Doc., p. 21.

⁶³ A.S.C.M.V. - Livro de contas do Tesoureiro, 1866-1869, 1869, fl.170. Ap.doc., p. 21.

retratos de benfeitores da Santa Casa⁶⁴, não se sabe concretamente quais os retratos, nem a identificação de outros seis beneméritos pelos quais recebeu posteriormente mais 108\$00rs⁶⁵.

Sucederam-se vários trabalhos e os últimos registos que temos da sua atividade para a Santa Casa da Misericórdia de Viseu são de 8 de julho de 1885, data em que lhe foi dada autorização para fixar duas pinturas definitivamente nos caixilhos dos altares laterais da Igreja⁶⁶.

Para além dos retratos que realizou para a Irmandade da Santa Casa da Misericórdia de Viseu e por encomenda direta de particulares, que ambicionavam ter o seu retrato em pintura a óleo, num rasgo de identidade e de afirmação pessoal, também foi incumbido pela Mitra de realizar os retratos de alguns bispos da diocese de Viseu, concretamente de D. Júlio Francisco de Oliveira (fig. 10), de D. António Alves Martins (fig. 25) e de D. José Dias Correia de Carvalho (fig. 22).

Ainda que o normal fosse o artista executar a obra na sequência da encomenda, com a Câmara Municipal de Viseu ocorreu um episódio diferente, pois a aquisição foi de uma obra que o artista já tinha concluído e desconhecemos o motivo pelo qual possuía este retrato, podendo ter correspondido a uma situação de não aceitação da obra por parte de um eventual cliente. Assim, em 1865 foi decidida em reunião de Câmara a compra da pintura (fig. 3):

*“um retrato do conselheiro António Nunes de Carvalho para collocar-se na Bibliotheca por elle doada à cidade de Viseu, e constando que o célebre artista d’esta cidade António José Pereira tem um, mandaram chamá-lo e ajustaram com elle o retrato por outenta e dous mil réis, com moldura dourada, o mais asseada e melhor que o artista poder fazer”*⁶⁷.

As obras da sua autoria encontram-se sobretudo em instituições e espaços religiosos da diocese de Viseu, fora desta circunscrição são mais raros os exemplares, entre os quais se destacam o retrato da rainha D. Maria II (fig. 39) que se encontra no

⁶⁴ A.S.C.M.V. - Livro de contas do Tesoureiro, 1866-1869, 1869, fl.192. Ap. Doc., p. 22.

⁶⁵ A.S.C.M.V. - Livro de contas do Tesoureiro, 1866-1869, 1870, fl.240. Ap. Doc., p. 22.

⁶⁶ A.S.C.M.V. - Livro das sessões da Mesa, 1881-1887, liv. nº508, 1885, fls. 185-185vº. Ap. Doc., p. 25.

⁶⁷ B.D.M.S. - Ata da Câmara Municipal, 1865, fl. 35. Ap. Doc., p. 26.

Museu Municipal de Penafiel e a composição com o tema da *Descida da Cruz* (fig. 62) que guarnece a capela-mor da igreja de Santa Cruz do Barreiro, que não foi encomendada para esta igreja, tendo sido oferecida pelas proprietárias em 1963, que eram naturais de Viseu. Desconhecemos o contexto em que o retrato da rainha foi elaborado, mas é provável que tenha sido uma iniciativa do próprio artista em reconhecimento pela condecoração com que foi distinguido.

Facto estranho é a falta de uniformidade no que concerne à assinatura e identificação precisa das suas pinturas. Se em algumas composições colocou a respetiva assinatura e data, em outras não colocou qualquer elemento de identificação. Não conseguimos aferir qualquer critério relacionado com a qualidade, com a temática da pintura ou com o encomendante que justifique esta irregularidade. Nas composições não assinadas é a documentação escrita ou a análise pormenorizada da obra que nos permite identificar o seu traço e atribuir-lhe a autoria. No século XIX era prática normal os artistas assinarem os seus trabalhos, evidenciando que tinham orgulho na sua produção, pelo que desejavam assinalar a sua identidade. Os pintores, arquitetos, escultores, as gentes das artes tinham uma grande consideração no próprio trabalho, emerge uma nova geração de artistas com o romantismo que se afirma no âmbito das artes e da sua criatividade.

4. Intervenções de restauro

Na sequência da extinção das ordens religiosas foram (re)descobertas inúmeras obras de arte que se encontravam nos conventos e mosteiros, muitas delas em mau estado de conservação⁶⁸. Em paralelo com a emergência de museus e com o gosto pelo colecionismo por particulares, desenvolve-se a necessidade de se proceder ao restauro das obras. Sucedem-se as discussões em relação aos artistas e às características das suas obras, o que terá suscitado o aumento dos estudos, nomeadamente no que concerne à preservação das obras e ao respetivo restauro, surgindo estudos especificamente

⁶⁸ FRANÇA, José Augusto, *História da Arte em Portugal. O Pombalismo e o Romantismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2004, p. 88.

dedicados aos processos a realizar na recuperação das obras. De acordo com Manuel Macedo, este tipo de intervenção deveria restabelecer “*nos objetos mutilados a harmonia do conjunto, (...) o seu verdadeiro valor significativo, sem por forma lhe diminuir o interesse, quer artístico, quer arqueológico*”⁶⁹.

Em conformidade com o carácter multifacetado da produção artística de António José Pereira, também a sua atividade de restauro compreendeu áreas diversificadas, não obstante a pintura tivesse assumido particular relevância.

Em sessão da mesa da Misericórdia de 1856 foi decidido que se mandasse “*concertar a imagem de Nossa Senhora da Misericórdia, que havia servido na antiga tribuna, e que precisa toda encarnada, e alguns concertos mesmo na madeira*”⁷⁰. Para esta intervenção foi contratado António José Pereira, que se comprometeu a realizar “*huma encarnação completamente nova, sendo esta e o douramento como se acha a antiga ou se achava quando se fez fazendo além disto os concertos de madeira e escultura*”⁷¹. Verificamos que se tratou de uma intervenção de restauro profunda (fig. 157), que terá implicado alterações significativas decorrentes da realização de uma policromia completamente nova.

Foram vários e de diferentes tipologias os trabalhos de restauro que realizou para esta instituição benemérita: em 1869 restaurou a cruz da bandeira (fig. 156), em 1878 retocou oito quadros das bandeiras, incluindo as franjas, no ano seguinte “*consertou e dourou a cápsula que encerra o Santíssimo Sacramento*”⁷² e limpou o quadro de Nossa Senhora da Misericórdia da capela-mor⁷³ e em 1880 assumiu o restauro de três pinturas de Vasco Fernandes que se encontravam na sacristia⁷⁴.

⁶⁹ MACEDO, Manuel, Restauração de quadros e gravuras. in «Bibliotheca do Povo e das Escolas», n.º112. Lisboa: David Corazzi Editor; 1885p. 5.

⁷⁰ A.S.C.M.V. - Livro das sessões da Mesa, 1840 – 1858, 1856, fls. 100, 101vº. Ap. Doc., p. 19.

⁷¹ A.S.C.M.V. - Livro das sessões da Mesa, 1840 – 1858, 1856. Ap. Doc., p. 19. Os atrasos na entrega da obra justificaram que em várias sessões da mesa lhe fossem feitos vários avisos. Ap. Doc., pp. 20,21.

⁷²A.S.C.M.V. - Livro de contas do Tesoureiro, 1877-1878, 1878, fl.50. Ap. Doc., pp. 22, 23.

⁷³ A.S.C.M.V. - Livro de contas do Tesoureiro, 1877-1878, 1878, fl.50. Ap. Doc., p. 23. Esta pintura foi recentemente redescoberta no espólio da Misericórdia. Trata-se de uma composição da autoria de José de Almeida Furtado, com a funcionalidade de enrolar no topo do camarim, sendo desenrolada em determinadas épocas do ano para fechar a tribuna e ocultar o trono.

⁷⁴A.S.C.M.V. - Livro de Atas, 1872-1881, liv. n.º505, 1880, fl.55. Ap. Doc., p. 23.

A ação de restauro e de retoque⁷⁵, no caso específico da pintura, era realizada por artistas com habilidade para a pintura, aos quais se recomendava que se exercitassem “*assiduamente, nas galerias de quadros, a copiar com franqueza e toque seguro fragmentos das obras dos mestres, escolhendo de preferencia os mais característicos e significativos da maneira de pintar de cada um d'elles*”⁷⁶. Assim, verificamos que o estudo, a aprendizagem das técnicas e das formas dos artistas anteriores eram práticas consideradas como fundamentais para o exercício do ofício de restaurador.

É neste âmbito que se insere a ação de restaurador de pintura no percurso de António José Pereira. A obra de maior dimensão em que interveio foi o teto a igreja da Ordem Terceira do Carmo (figs. 158 a 161), uma composição barroca em perspetiva da autoria de Pascoal José Parente, datada de 1765. Este espaço religioso tinha sido objeto de alterações no frontispício que determinaram o aumento do comprimento da nave, pelo que a abobada de madeira terá ficado com a parte final sem pintura, para solucionar este problema o artista foi contratado para dar continuidade nesse espaço à pintura em perspetiva setecentista e, em simultâneo, realizou a limpeza e alguns retoques nas áreas danificadas.

Na época, a preservação da pintura antiga assumiu especial acuidade, num contexto de desenvolvimento dos estudos sobre os pintores primitivos, como Vasco Fernandes. Profundo conhecedor da obra do mestre quinhentista, da qual realizou diversas cópias, é compreensível que tenha intervencionado as pinturas do mestre. A primeira intervenção documentada que realizou, em 1857, foi particularmente exigente, pois tratou-se, por um lado, da descoberta de pinturas, e por outro, de um desrestauro, ou seja a remoção da camada de tinta que ocultava as pinturas das tábuas que compunham uma caixa, dando origem ao tríptico (fig. 162), atualmente denominado de Richmond ou de Cook, nas quais veio a descobrir a assinatura de Vasco Fernandes, como já referimos.

Em 1880 restaurou as três pinturas da autoria de Vasco Fernandes que pertenciam à sacristia da igreja da Santa Casa da Misericórdia, já referenciadas, tendo

⁷⁵ Duas secções em que se encontrava dividido o ofício do restaurado.

⁷⁶ MACEDO, Manuel, Restauração de quadros e gravuras. In Bibliotheca do Povo e das Escolas, nº112. Lisboa: David Corazzi Editor; 1885, p. 39.

recebido um voto de louvor da mesa pelo trabalho realizado e vários elogios na imprensa local. Contudo, esta ação de restauro foi posteriormente criticada com veemência por Joaquim de Vasconcelos:

“tinha vandalizado com as suas restaurações os três pequenos quadros da Sacristia da Misericórdia (Trânsito da Virgem, Degolação dos Inocentes e outro) (...); a tentativa agradou aos entendedores de Viseu; a imprensa local aplaudiu; e mestre António José levantou o voo e lá foi pôr o seu ovo no ninho da águia. Em Viseu dissemos (...) que esse individuo era indigno de servir sequer de preparador de tintas do autor do São Pedro”⁷⁷.

Dois anos depois, em face da urgência em intervir em alguns painéis do mestre quinhentista, que se encontravam na sacristia da Catedral, tomou a iniciativa de os restaurar a expensas suas. Esta ação, valeu-lhe os elogios de John Charles Robinson:

“o sr. Deputado W. H. Gregory e eu teríamos tido muito prazer em satisfazer a insignificante despesa do verniz, que o sr. Pereira, conhecedor da urgência do caso, estava prompto a dar com todo o cuidado e perícia. Informamos os cónegos da necessidade desta operação, e pedimos-lhe ao mesmo tempo que limitassem a este processo seguro e simples a qualquer outra tentativa de remédio e conservação”⁷⁸.

No entanto, esta generosa oferta foi objeto de interpretações discrepantes, nomeadamente quanto ao método utilizado, que os cónegos punham em causa, mas o pintor optou por seguir os conselhos que lhe tinham sido enunciados por John Charles Robinson, ao invés de realizar a intervenção mais profunda pretendida pelos responsáveis da Catedral.

Contudo, este restauro dos painéis da oficina de Vasco Fernandes, o *Batismo de Cristo* (fig. 163) e o *São Sebastião*, também suscitou apreciações muito negativas por parte de Joaquim de Vasconcelos: *“os Srs. Conegos podem-se gabar da bella inspiração que tiveram, assim como o ministro que porpoz a S. M. El-rei o habito de São Thiago para esse pretendente à glória de Grão-Vasco – em paga de ter*

⁷⁷ LEAL, Augusto Soares de A. B. de Pinho, FERREIRA, Pedro Augusto, *ob. cit.*, p. 1877.

⁷⁸ ROBINSON, John Charles, *ob. cit.*, p. 50.

*apresentado os veneráveis quadros tão bonitos e tão fresquinhos*⁷⁹. Trata-se de uma avaliação claramente distinta da supra citada de John Charles Robinson, que nos sugere um restauro excessivo e nocivo para as pinturas. Estes comentários negativos foram contestados por viseenses seus contemporâneos, como Maximiano Aragão: “*E a propósito, vem aqui recordar a acusação que vimos escripta, d’ elle ter destruído dois quadros de Grão Vasco, que existem na nossa Sé, quando intentava restaura-los. Tão infundada é essa accusação relativamente a um d’elles, quanto é certo que Pereira não o retocou nem lhe tocou*”⁸⁰.

Não temos conhecimento do tipo de materiais, métodos e técnicas que António José Pereira utilizou no levantamento de repintes, nas limpezas e consolidações, nas reintegrações, etc., nem informações mais concretas e pormenorizadas que nos permitam avaliar a qualidade das suas intervenções de restauro e tecer quaisquer considerações sobre as controversas declarações dos seus contemporâneos. Devemos sim considerar o contexto da época, de valorização e múltiplas interpretações sobre o mestre Vasco Fernandes e a sua obra, bem como a inexistência de formação especializada em restauro, pelo que a experiência na execução das diversas técnicas artísticas constituía o sustentáculo para o exercício deste ofício.

5. Tipologias artísticas e análise estética

Na abordagem à produção artística de António José Pereira, mais do que compreender a sua trajetória, tarefa que deixamos para trabalhos mais específicos de história da arte a realizar no futuro, procuramos demonstrar as áreas de atuação que privilegiou, a sua integração no contexto das realizações artísticas congéneres e compreender de que forma é que se exprimiu livremente, assumindo um certo individualismo.

⁷⁹ LEAL, Augusto Soares de A. B. de Pinho, FERREIRA, Pedro Augusto, *ob. cit.*, pp. 1876,1877.

⁸⁰ ARAGÃO, Maximiano, *ob. cit.* p.117.

No século XIX, em meios mais pequenos como Viseu, onde se valorizava o conhecimento e a proximidade entre os encomendantes e os artistas, era prática habitual não existirem contratos escritos para a execução dos trabalhos, salvo raras exceções, normalmente circunscritas às instituições públicas. Assim, eram recorrentes os contratos feitos verbalmente, ou escritos em papéis sem valor legal, que só eram guardados até o trabalho estar concluído, o que determinou a escassez de documentação.

Não obstante os registos de louvor e os elogios enunciados pelos seus contemporâneos que já referenciámos, verificamos que António José Pereira era um artista de província, cuja atividade se circunscreveu às fronteiras regionais, pois com exceção dos desenhos que fez para o Conde Raczinsk e do retrato da rainha D. Maria II que se encontra em Penafiel, não há registo de quaisquer outras encomendas exteriores à região de Viseu. Assim, a notoriedade que alcançou com o decorrer dos anos, não lhe proporcionou a abertura a um mercado mais vasto ou o convite para integrar as exposições que se realizavam no Porto ou em Lisboa, tão em moda na altura e que tanta divulgação e prestígio proporcionavam aos seus participantes.

Já sublinhámos que, ao contrário do que era comum na época, nem sempre assinava as suas obras e, quando o fazia, adotava formas diversas: o Pereira era o nome que aparecia sempre, ao qual por vezes associava os nomes próprios António José por extenso, em outras obras colocou apenas as iniciais A. J. Pereira, pontualmente, também agrupou ao nome Pereira a referência a Viseu, com a clara intenção de identificar de forma direta a sua localização, em alguns exemplares complementou a assinatura com a data e com a palavra *pintou* ou *pinx'it*.

A diversidade de expressões artísticas que desenvolveu remetem-nos para um mestre que dominava materiais e técnicas muito diferenciadas: a pintura a aguarela, a óleo e a têmpera, o desenho a carvão, a escultura em barro e em pedra, os trabalhos com materiais têxteis, o douramento de molduras, etc. Também este carácter multifacetado da sua atividade nos individualiza o artista quando o confrontamos com os artistas da época, que se especializaram essencialmente numa vertente artística.

5.1 Desenhos

O conjunto de desenhos que integramos no Apêndice Fotográfico⁸¹ é expressivo do gosto que o artista tinha na sua execução e da importância que a componente do desenho assumia no seu processo criativo. Trata-se de exemplares que nos surgem em suportes de dimensões muito diversas, por vezes em folhas de cadernos ou em papéis avulsos de reduzidas dimensões. Contudo, se em algumas composições estamos perante estudos de pormenores ou mesmo de conjunto (figs. 5 e 13) para a realização de pinturas, nomeadamente retratos, como podemos observar nos desenhos com o fundo arquitetónico (fig. 37) que integrou na pintura de Jerónimo Bravo e Isabel de Almeida (fig. 36) e nos pormenores da farda militar (fig. 17) que ensaiou para o retrato do Tenente Bernardo José de Abreu (fig. 16), outros exemplares apresentam-se como obras perfeitamente acabadas (por ex. fig. 89), com a realização de todos os pormenores de forma minuciosa e o preenchimento das formas com diferentes nuances de carvão, técnica que utilizou de forma sublime para conferir corporalidade e volumetria às figuras e para reforçar a expressividade.

Entre os seus desenhos encontramos muitos retratos anónimos, de jovens (figs. 73, 94), de crianças (figs. 77 à 79), de homens (figs. 87, 89, 110, 117) de senhoras (fig. 90), que estão terminados, incluindo a nível dos enquadramentos, não obstante serem representações de pequenas dimensões ou inseridas em cadernos, como podemos observar no seu autorretrato e da sua esposa (figs. 84 à 86). Pensamos que este universo de desenhos mais completo, que na sua maioria assinou e datou, se refere a retratos de familiares próximos, que nos tempos livres e em momentos de lazer ia desenhando, sem a intenção imediata de os transpor para a tela.

São também muito numerosos os desenhos sem datação ou assinatura, que manifestamente correspondem a estudos e ensaios para a realização de composições pictóricas, muitos dos quais apresentam as personagens figuradas com traços gerais, de forma simplificada e os pormenores meramente esboçados (por ex. as figs. 95, 97 à 101). Contudo, destes estudos foram poucos os que conseguimos estabelecer uma identificação com a respetiva pintura, como podemos observar nos desenhos e

⁸¹ Apêndice Fotográfico, pp. 111 à 157.

correspondentes retratos do bispo D. Dinis de Melo e Castro (figs. 4 e 5) e do cónego José Joaquim Pereira de Almeida e Sousa (figs. 12 e 13), entre outros. Os restantes, desconhecemos a identificação dos retratados e ignoramos se terão tido a correlativa representação pictórica, podemos equacionar que alguns destes ensaios teriam sido avaliados pelo cliente que poderá ter optado pela sua concretização ou não. Contudo, acreditamos que em coleções particulares devem existir muitas obras que até ao momento não foi possível identificar.

Curiosamente, o universo dos desenhos que nos apontam para a representação de figuras religiosas é muito limitado, apenas dois desenhos acabados nos sugerem a figura de Cristo (figs. 71,72 e 92) e um outro nos lembra a iconografia de um apóstolo ou de Deus Pai (fig. 91).

5.2 Pintura

O universo da sua produção artística remete-nos para um quadro alargado de áreas e de temas, contudo a pintura assumiu manifesta centralidade e desenvolvimento na atividade do artista.

António José Pereira viveu numa época de mudanças, na qual ocorreram metamorfoses de gosto e de estilos, com a transição progressiva do neoclassicismo para o romantismo. Na época, vários pintores alcançaram a notoriedade em Portugal, destacando-se pela forma como livremente exprimiam através dos pincéis sentimentos, cenas de costumes populares, retratos e paisagens pitorescas, como foram António Manuel da Fonseca, João Cristino da Silva, Tomás José da Anunciação, José Rodrigues, Metrass, entre outros, cujas vocações foram desenvolvidas no quadro das academias criadas em Lisboa e no Porto, fundadas em 1836, de exposições, do contacto com pintores estrangeiros e com as respetivas obras.

António José Pereira, desenvolveu as suas criações num contexto de província, era conhecedor de obras de artistas seus contemporâneos, como testemunham os postais de obras de artistas nacionais e internacionais, os livros ilustrados com belas fotografias

de pinturas desde o século XVI ao XIX, que fazem parte do espólio do artista preservado pela família. Contudo, apesar destes contactos, a sua produção assumiu um certo individualismo, nomeadamente a nível temático, ao contrário dos artistas seus contemporâneos, como Auguste Roquemont, não desenvolveu de forma significativa a pintura de paisagem, as cenas de género e as alegorias tão em voga na época. Em correspondência com a dinâmica de encomendas, a sua produção pictórica encontra-se essencialmente repartida por duas áreas: a pintura de retratos e a pintura religiosa. Outros temários, como a paisagem, assumem um carácter muito pontual no conjunto da sua obra.

Entre as ofertas que a família de António José Pereira fez ao Museu Grão Vasco em 1916, encontram-se dois retratos⁸² da autoria de José de Almeida Furtado (1778-1831), que deveriam ter pertencido ao artista. Ainda que não tenha convivido de forma significativa com *o Gata*, pois quando este faleceu António José Pereira tinha apenas dez anos, podemos considerar como provável o respeito e admiração pela sua obra, tomando dela algumas influências e vindo a adquirir exemplares da sua obra. Poderemos também colocar a hipótese de que tenha de alguma maneira sido influenciado pelo filho mais velho do pintor José de Almeida Furtado, Tadeu Maria de Almeida Furtado (1813-1901). Contudo, se tivermos em conta que este artista viveu a maior parte do tempo no Porto, onde foi professor de desenho na Academia Portuense de Belas Artes desde 1834, a influência e o convívio poderão ter existido, mas apenas de forma pontual e descontinuada.

Maximiano Aragão refere que o pintor viseense conheceu o artista seu contemporâneo, João Cristino da Silva (1829-1877)⁸³. Contudo, não identificamos quaisquer influências da sua obra nas realizações pictóricas de António José Pereira, nomeadamente no que concerne às temáticas, pois o pintor lisboeta tratou de forma significativa temáticas de costumes, naturezas mortas, paisagens, alegorias, que estão praticamente ausentes na produção do nosso pintor.

Analisando estes contactos e a sua obra, verificamos que embora se possam cruzar várias influências, as observações, estudos e cópias que realizou da obra de

⁸² A.M.G.V. - Relação de objetos oferecidos pela família do falecido pintor António José Pereira, s.d. Ap. Doc., p. 35.

⁸³ ARAGÃO, Maximiano, Grão Vasco ou Vasco Fernandes, Pintor Viziense, Príncipe dos Pintores Portugueses. Viseu: Typographia Popular da Liberdade, 1900, p. 116.

Vasco Fernandes foram estruturantes no seu percurso artístico. Como copista da obra de Vasco Fernandes, temos uma vasta gama de pinturas por ele executadas. Nas reservas do Museu Grão Vasco encontra-se uma excelente cópia da pintura de Santo André (fig. 131), que segundo a ficha de inventário do Museu nº2191 terá sido oferecida por José Augusto Pereira no ano de 1929, contudo, numa carta datada de 4 de maio de 1934, dirigida ao Diretor Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, o diretor do Museu solicita “*autorização para que sejam adquiridas para o Museu de Grão Vasco, que dirijo, os seguintes trabalhos artísticos (...) Santo André, do pintor viseense António José Pereira – já falecido – pela quantia de 3.000\$00*”⁸⁴. Numa nota não datada, é também referido o interesse na aquisição desta pintura, pois era uma cópia de um original de Grão Vasco que se encontrava desaparecido, ainda que seja indicado um valor bastante inferior, de apenas 600\$00⁸⁵. Em presença de documentos contraditórios não sabemos se a pintura de *Santo André* (fig. 131) foi oferta de seu filho ou se foi adquirida pelo Museu, e a quantia que foi paga para a sua aquisição. Trata-se de uma cópia que assume particular importância em face ao desaparecimento do original de Vasco Fernandes.

No Museu encontram-se também três aguarelas, representando *Santa Margarida, Santa Catarina e Santa Luzia*, (figs. 134, 132 e 133) cópias de originais de Grão Vasco executadas por António José Pereira. O espólio da família integra outras reproduções das obras do mestre quinhentista, figurando *São Jerónimo* (fig. 142), o *Calvário* (figs. 139 à 141) e *São Brás* (fig. 143). Na altura em que faleceu estava a executar a cópia do painel do *São Pedro*, testemunhando que a realização destas reproduções não correspondeu apenas a um ciclo de aprendizagem, constituiu uma prática que foi mantendo sempre.

A análise das cópias remete-nos para composições com manifesta aproximação aos respetivos originais. Contudo, uma observação pormenorizada revela-nos que embora as cópias sejam idênticas, o artista omitiu determinados pormenores, como por exemplo na pintura de *S. Brás* falta o anel no terceiro dedo da mão direita e a paleta das cores, embora nos pareça semelhante, apresenta gradações diferentes.

⁸⁴ A.M.G.V. - Pedido de autorização para aquisição de quadros para o Museu Grão Vasco. 4 de maio de 1934. Ap. Doc., p. 37.

⁸⁵ A.M.G.V. - Nota dos quadros que seria de todo o interesse adquirir para o Museu de Grão Vasco, s. d. Ap. Doc., p. 36.

Relativamente à obra inacabada que figura o *Enterro de Cristo* (fig. 135 à 138), que integrámos no núcleo referente às cópias, não conseguimos identificar o original, mas claramente deverá corresponder a uma cópia ou à reprodução de uma gravura, como podemos aferir pelos tipos figurativos e pelo enquadramento paisagístico e arquitetónico. Constitui um importante testemunho da importância assumida pelo desenhos no processo criativo do artista, que realizava com grande pormenor.

Deverá também ter utilizado estampas e outras pinturas como modelos ou fontes inspiradoras para executar os seus trabalhos, como veremos em alguns exemplares, fontes que eram aproveitadas usualmente apenas em alguns pormenores, por vezes combinando motivos provenientes de várias gravuras, mas sem deixar de imputar à composição o seu carácter próprio.

5.2.1 Retratos

No universo da sua produção pictórica o retrato constitui a tipologia de maior expressão, tendo alcançado o estatuto de retratista com significativa notoriedade, executando retratos para diversas instituições públicas e privadas, e de pessoas particulares com quem privava, maioritariamente viseenses. Segundo Alexandre Alves António José Pereira pintou não só pessoas que residiam em Portugal, particularmente em Viseu, mas também residentes no Brasil, o que é justificável numa época de grande imigração para aquele território, onde foram construídas grandes fortunas, cujos detentores quando regressavam temporariamente ou em definitivo à sua terra natal, para além da construção de grandes casas, contratavam pintores para serem retratados, muitas dessas obras devem ter sido levadas para o território brasileiro.

No conjunto dos seus retratos podemos definir duas tipologias: um conjunto, com maior número de exemplares, onde o retratado surge integrado num fundo escuro, desprovido de qualquer enquadramento espacial, ressaltando-se o rosto e adereços através da luz que incide de forma intencional em determinados pontos; um segundo grupo de composições onde os retratados se encontram inseridos em ambientes de

interior, sendo recorrente a presença de uma abertura para o exterior que permite visualizar a natureza e a entrada de luz.

Na maioria das composições os retratados são figurados em posição frontal, a meio corpo, sobre fundos escuros e lisos, sendo as transições entre as zonas de luz e sombra cuidadosamente trabalhadas, com suavidade, modelando os volumes, que se desenvolvem com fluidez. Nas vestes, trabalha os contrastes entre os escuros, usualmente remetidos para os casacos, e os brancos e cores claras que reserva para as camisas, blusas e golas, a partir dos quais vai refletir a luz que incide sobre os rostos. Na generalidade dos retratos o desenho é fluído e elegante, as pinceladas são delicadas e transparentes, os pequenos volumes são definidos com segurança, as texturas são representadas com exatidão, a luz é harmoniosa e delicada. Os rostos são tratados de forma muito realista, a nível dos cabelos e da fisionomia, são expressivos, permitindo adivinhar o carácter e os sentimentos próprios de cada um dos retratados: a serenidade (figs. 27 e 35), a determinação (figs. 9 e 11), a dureza (fig. 7), a austeridade (figs. 6, 21 e 25), a espiritualidade (fig. 36), a felicidade (fig. 40) ou a desconfiança (fig. 41), entre outros. São retratos psicológicos, que nos remetem para os traços próprios da personalidade do retratado. Em alguns destes retratos é manifesta a intenção de realçar a simplicidade dos protagonistas, patente nas vestes austeras, na ausência de adornos. Pensamos que este desadorno terá sido assumido pelos retratados, como parecem sugerir os retratos de Antónia Emília da Natividade (fig. 31) e de uma senhora (fig. 41) não identificada.

As composições mais elaboradas, usualmente de maiores dimensões, exigiram do pintor maiores créditos no tratamento dos enquadramentos espaciais e dos adereços, claramente mais abundantes e complexos. A desenvoltura do desenho, o domínio das texturas e a exploração das cores e da luz são fundamentais para a qualidade destas composições. Retoma posições e cenários que tinham sido desenvolvidos no século XVIII, nomeadamente a integração da figura em espaços delimitados por volumosas cortinas cenograficamente suspensas lateralmente (figs. 22 e 24), com mesas onde usualmente repousa um livro (fig. 3 e 22), simbolizando a cultura do retratado, que se apresenta em posição solene. Em outros exemplares coloca o protagonista em posição ligeiramente torcida, sentado numa cadeira (fig. 10). A relação entre os espaços interiores e os exteriores também está presente em algumas pinturas de retrato,

colocando o retratado num espaço exuberantemente decorado, com uma janela aberta que permite vislumbrar uma paisagem. Na pintura da Viscondessa de São Caetano, D. Eugénia Nunes Viseu⁸⁶ (fig. 23), com uma sala ricamente decorada com cortinas, vasos e uma mesa, na qual se vislumbra uma folha com a inscrição Misericórdia de Viseu, lateralmente abre-se uma janela através da qual se visualiza a cidade de Viseu, sendo perfeitamente identificáveis as torres da Catedral e da igreja da Misericórdia. Trata-se de um retrato realizado na última fase da sua produção, onde inova na posição da figura reclinada sobre uma mesa, uma mulher ricamente adornada, retratada numa posição de algum aparato, onde os pormenores das vestes, cabelo e adereços são minuciosos.

O preciosismo dos pormenores e a construção de um ambiente intencionalmente luxuoso tem a sua máxima expressão na pintura da Rainha D. Maria II (fig. 39), figurada como rainha, na qual a complexidade de pormenores das vestes e adereços contrasta com o rosto de expressão ausente.

Num dos últimos retratos que realizou, onde se denota uma pincelada menos desenvolta e um desenho menos fluído, provavelmente devido ao facto de ter sido realizado apenas com o braço esquerdo devido à doença que o incapacitava no braço direito, figura o cónego José Berardo (fig. 45) num espaço natural, de jardim, sentado num banco disposto junto a uma árvore e ao pé de um cão que se encontra a dormir. O cónego, figurado de forma frontal, com certa rigidez, encontra-se apoiado na bengala. Na paisagem de fundo vislumbra-se a igreja da Ordem Terceira de São Francisco, ainda que tratada de forma simplificada.

Denotamos, assim, um contraste entre os retratos de gente mais simples, que se faz figurar sem grandes adereços e de forma mais despretensiosa, predominando nestes exemplares uma paleta de tons escuros e pouco contrastantes, em confrontação com outras personagens que se apresentam com opulência de vestes e adereços, incluindo as condecorações, numa clara intenção de ostentação.

Na generalidade dos retratos deverá ter recorrido ao contacto direto com o retratado, uma metodologia que lhe terá aberto maiores possibilidades no realismo e minúcia de pormenores, que trabalhava cuidadosamente desde o desenho preparatório, como testemunham alguns dos desenhos que integramos no apêndice fotográfico. O

⁸⁶ Foi uma das grandes benfeitoras da Misericórdia de Viseu. A sua biografia pode ser consultada em CORREIA, Alberto, D. Eugénia Nunes Viseu. Viscondessa de S. Caetano, 1847-1888. In Santa Casa da Misericórdia de Viseu – Boletim Informativo. Viseu: Santa Casa da Misericórdia de Viseu, Abril-Junho de 2005, p. 4.

pintor era um retratista exímio, conhecedor da anatomia humana, figura os rostos humanos assimétricos e com alguma expressividade, traduzindo através dos pincéis todas as asperezas, rugas e verrugas, não ocultando nos seus trabalhos as imperfeições fisionómicas, ainda que inestéticas. Este verismo poderá ter justificado que algumas das suas pinturas tenham sido recusadas pelos retratados, como testemunha o retrato de uma senhora, que executou em 1892 (fig. 24): trata-se de uma senhora de elevada condição social, como testemunham as luxuosas vestes ornadas com folhos, laços e botões de pérolas, as exuberantes joias e adereços como o leque, mas em cujo rosto sobressai o inestético buço, facto que deverá ter levado a cliente a não aceitar a obra, pelo que a pintura permanece até à atualidade na coleção da família do pintor.

Contudo, terá havido retratos que realizou através do recurso a pinturas anteriores, como ocorreu com o casal fundador do Hospital das Chagas (fig. 36), que viveu no século XVI, do qual existem dois retratos nas reservas da Catedral de Viseu ou com a pintura dos bispos (figs. 4 e 10) D. Dinis de Melo e Castro (bispo de Viseu entre 1636 e 1639) e D. Júlio Francisco de Oliveira (bispo de Viseu entre 1740 e 1765). Simultaneamente, a divulgação da fotografia na época poderá também ter sido um expediente para a execução de retratos de pessoas falecidas mais recentemente ou ausentes.

Os seus retratos constituem documentos para o estudo das vestes e dos adereços dos séculos XVIII e XIX, para além de testemunharem algumas características da sociedade viseense coeva. Através dos retratos, testemunha e decifra a realidade da sua época, representando não só as características físicas dos protagonistas da vida política, religiosa e cultural, como também mostrando estatutos sociais diferenciados.

Os retratos mais expressivos são os das pessoas com as quais tinha uma relação pessoal, esses retratos encontram-se na posse de familiares, são pinturas com maior carga emotiva, de foro mais privado, que se destinavam a ser fruídas pelos próprios e não para serem admiradas pela população em geral. Ainda que sem identificação, integramos neste grupo retratos como o de uma jovem (fig. 40) com a cabeça envolta num lenço e rasgado sorriso no rosto, numa atitude desprezada e sem a postura rígida e de pose que observamos na maioria dos retratos e o retrato do seu filho figurado como sacerdote (fig. 43), com um olhar muito expressivo, ainda que em posição mais solene do que a figura feminina.

No século XIX, grande parte das Misericórdias, em gesto de louvor e homenagem aos seus benfeitores, encomendam os respetivos retratos para perpetuar a sua memória, no entanto esta ação era circunscrita aos que doassem uma quantia determinada, cujo valor foi variando ao longo dos séculos, como podemos constatar nos legados desde o século XVI ao século XIX. A Santa Casa da Misericórdia de Viseu foi sem dúvida o principal encomendante deste género de pintura a António José Pereira, com objetivo de constituir uma galeria de retratos dos seus benfeitores, perpetuando a memória daqueles que de forma solidária repartiram os seus bens com os mais necessitados. A galeria de retratos dos benfeitores, recentemente inaugurada na ala esquerda da igreja desta instituição, é reveladora da quantidade de beneméritos retratados.

Algumas dessas composições encontram-se assinadas pelos respetivos pintores, contudo, deparamo-nos com inúmeros retratos de benfeitores da instituição sem qualquer data e autoria. Mediante a análise das datas dos legados, observamos que os benfeitores foram sendo retratados, mas não por data da ação benemerita, não conseguimos aferir qualquer critério de ordem, ou se eram pintados aleatoriamente, mas quase todos os beneméritos da Santa Casa da Misericórdia de Viseu foram retratados, não só por António José Pereira, outros tinham sido representados por José de Almeida Furtado, enquanto outros foram figurados posteriormente pelo seu conterrâneo Almeida e Silva, que retratou os benemerentes a partir de 1893. A comparação dos retratos e a análise dos traços, formas e paleta, bem como a forma individualizada de executar determinados pormenores, permitem identificar facilmente as diferenças estéticas que identificam cada um dos mestres e atribuir a António José Pereira algumas das obras anónimas desta galeria. Assim, entre os retratos não assinados, mas que lhe atribuímos, encontram-se: o de Caetano Moreira Cardoso (fig. 26), o do médico José Cardoso Menezes (fig. 28), o do mercador José Guedes da Silva (fig. 29), o de António Manuel da Cruz Miranda (fig. 30), o de Antónia Emília da Natividade (fig. 31), o de D. Bernarda Rita de Almeida Albuquerque e Altro (fig. 34), o de Escolástica José de Almeida e Vasconcelos (fig. 35) e o do casal Jerónimo Bravo e Isabel de Almeida (fig. 36).

Relativamente a este último, que é atribuído a António José Pereira, representa o casal, natural de Viseu, que assumiu particular importância na história da irmandade

da Misericórdia de Viseu. Jerónimo Bravo e Isabel de Almeida foram dos primeiros beneméritos da Santa Casa de Viseu, em 1565, fundaram junto à sua residência um Hospital, denominado das Chagas, ao qual legaram a maior parte dos seus bens. Trata-se de uma pintura onde o artista não teve contacto direto com os retratados, sendo provável que tenha tido acesso a alguma representação já existente. Um aspeto que se evidencia é o facto de ter procurado figurar os retratados com vestes e adereços característicos do século XVI, ainda que o enquadramento arquitetónico se apresente desajustado, correspondendo ao edifício setecentista, fruto da intervenção do bispo D. Júlio Francisco de Oliveira. Trata-se da única composição em que retrata o casal, cuja união é realçada pelo enlace de braços. A espiritualidade do marido é intencionalmente ressaltada pela posição das mãos junto ao peito e pelo erguer da cabeça e do olhar em direção ao céu. A nobreza das vestes contrasta com a simplicidade do lenço que envolve o rosto da esposa, em sinal de humildade. A expressividade dos retratados evidencia o sentido de entrega e de devoção que marcaram a sua vida e atuação benemérita. Sobre o fundo escuro, sobressai o branco das golas e punhos e as cores intencionalmente valorizadas pela incidência da luz. Ao contrário dos restantes retratos produzidos pelo artista, neste, a intenção de colocação da componente arquitetónica como fundo e a necessidade de inclusão das duas personagens, determinou a sua posição num primeiro plano, excessivamente próximo. O enquadramento arquitetónico evidencia as fragilidades do artista na construção da perspetiva. Esta pintura tem sido datada da década de oitenta do século XIX, contudo, ao analisarmos os desenhos preparatórios (figs. 37 e 38) que executou para elaborar o retrato conjugal, denotamos que se encontram inseridos num bloco de papel, que enquadra outros desenhos do artista que estão assinados e datados, no seguimento dessa linha reparamos que as ilustrações anteriores têm a data de 1864, pelo que se nos afigura pouco provável que tendo continuado a fazer os seus desenhos no bloco, estes desenhos e a correspondente pintura só tenham sido executados entre 1880 e 1890, pelo que lhe atribuímos uma cronologia anterior, concretamente entre 1865 e 1870. Esta hipótese também nos é sugerida pela manifesta dificuldade na construção da perspetiva que se evidencia neste retrato, em contraste com as obras que realizou na década de oitenta, onde a construção espacial e a distribuição das personagens no espaço nos reportam para um artista que tinha alcançado uma maturidade e qualidade significativas.

Caetano Moreira Cardoso (fig. 26) foi um benemérito que assumiu especial importância no contexto da construção do Hospital Novo da Misericórdia, iniciado nos finais do século XVIII, para o qual doou em 1786 um “Olival sito em S. Martinho, arrabalde da cidade, confrontado com a quinta do Cerrado e pouco distante do velho hospital”⁸⁷. O seu retrato, executado por António José Pereira, por volta de 1880-1890, figura o benemérito num espaço de interior escuro, que contrasta com a luz e claridade da janela, onde se visualiza o edifício do antigo Hospital de São Teotónio de Viseu, o dito Hospital Novo, num rasgo de identidade entre o retratado e a obra setecentista. Sentado numa cadeira de coro, o benemérito, pelas cores das vestes e rosto, assume especial realce sobre os tons quentes do fundo. Evidencia-se um cuidadoso estudo da luz, que modela a figura e as texturas das vestes, cuidadosamente guarnecidas com ornatos. O rosto e a posição das mãos sugerem uma serenidade e ao mesmo tempo uma segurança em face do dever cumprido com a colaboração prestada à cidade e aos mais necessitados.

A ação benemérita de José Guedes da Silva (fig. 29) também se reporta aos finais do século XVIII, concretamente ao ano de 1793, em que juntamente com a sua esposa legou à “*Misericórdia a avultada esmola de trinta mil cruzados, em moedas de ouro e prata correntes no reino e em títulos*”⁸⁸, com a obrigatoriedade de uma parte se destinar à manutenção do Santíssimo Sacramento e à remuneração do capelão da capela do Hospital. No século XIX a memória deste benfeitor foi perpetuada através de um retrato fruto dos pincéis de António José Pereira, no qual, sobre fundo suave, se impõe a figura masculina de José Guedes da Silva, cujo rosto explana serenidade. O alinhamento do branco da camisa, laço e colete com o rosto iluminado, desenvolve-se de forma suave e harmoniosa.

Também as mulheres foram beneméritas da Irmandade viseense, entre as quais, no século XVIII, se inscreve D. Bernarda Rita de Almeida Albuquerque e Altre (fig. 34), viúva que doou todos os seus bens à Misericórdia em 1767. Nesta composição António José Pereira colocou em evidência a sua capacidade no domínio da luz e cor,

⁸⁷ MAGALHÃES, Vera, Caetano Moreira Cardoso e a edificação do Hospital Novo. In Santa Casa da Misericórdia de Viseu, Boletim Informativo. Viseu: Santa Casa da Misericórdia de Viseu, Boletim Informativo, Janeiro-Março de 2009, p. 11.

⁸⁸ MAGALHÃES, Vera, O legado de José Guedes da Silva e a assistência espiritual aos doentes. In Santa Casa da Misericórdia de Viseu, Boletim Informativo. Viseu: Santa Casa da Misericórdia de Viseu, Boletim Informativo, Julho-Setembro de 2009, p. 11.

patente na forma harmoniosa como se processa a transição do vestido castanho cintilante, para a gola, cuja transparência é magistralmente sugerida. O rosto, com fisionomia realista, apresenta-nos uma Senhora determinada, de personalidade forte.

Comparando as representações dos benfeitores da Santa Casa da Misericórdia, denotamos que não havia uma uniformidade de formato ou de características, observamos que em algumas composições se intentou uma representação mais complexa, mais cenográfica e de maiores dimensões, enquanto outras, ainda que realizadas no mesmo ano, se apresentam reduzidas à figuração do retratado e têm menor dimensão. Estas dissemelhanças têm correlação com o valor do legado e com a posição do retratado no seio da sociedade da época em que viveu. Trata-se de uma análise que no futuro poderá ser corroborada pelo levantamento biográfico de cada uma das personalidades retratadas.

Os retratos mais antigos desta instituição, que se encontram assinados e datados pelo pintor são de 1868, e representam o bispo D. Dinis de Melo e Castro (fig. 4), João da Cunha Pessanha (fig. 6), o conselheiro Alexandre de Abreu Castanheira (fig. 7), José António Barroso (fig. 8) e Joaquim Manuel de Loureiro (fig. 9). Em 27 de junho de 1869 o artista recebeu a quantia de 162.000rs por “*oito retratos que fez d’alguns bemfeitores d’esta Santa Casa*”⁸⁹, devendo este pagamento referir-se a estas pinturas datadas de 1868. No ano seguinte foram-lhe pagos mais 108.000rs, por seis retratos, que já tinha executado⁹⁰. Em 1871 pintou António Luís do Amaral Guimarães (fig. 11), natural de Viseu, que foi retratado logo após o seu legado, datado de 26 de fevereiro de 1871, uma ocorrência que não se repete com os restantes benfeitores, que só passado algum tempo é que são pintados para terem o seu retrato na galeria dos beneméritos. No ano de 1872 pintou o cónego António José Joaquim Pereira de Almeida e Sousa (fig. 12), que legou à Misericórdia 1000\$00 no dia 21 de outubro de 1871. Dez anos depois, em 1882 foi retratado António Pereira de Loureiro (fig. 14), natural de Ranhados, que tinha legado 2:000\$00 a 10 de fevereiro de 1872, no mesmo ano retratou António José da Silva dos Anjos (fig. 15) de Viseu, que tinha doado a quantia de 500\$00 em 18 de abril de 1880. O tenente Bernardo José de Abreu (fig. 16) fez o seu legado em 5 de julho de 1878, mas só em 1883 foi retratado, ano em que

⁸⁹ A.S.C.M.V. - Livro de contas do Tesoureiro, 1866-1869, 1869, fl.192. Ap. Doc., p. 22.

⁹⁰ A.S.C.M.V. - Livro de contas do Tesoureiro, 1866-1869, 1870, fl.240. Ap. Doc., p. 22.

também pintou José Ribeiro de Carvalho e Silva. A Viscondessa de S. Caetano Eugénia Nunes Viseu, da freguesia de Ranhados, que legou a Quinta de S. Caetano à Misericórdia em 2 de novembro de 1883, só em 1890 é que foi retratada.

A pintura do Conselheiro António Nunes de Carvalho (fig. 3), que se encontra na biblioteca Municipal de Viseu, está assinada e datada pelo artista, “*António José Pereira pintou em 1862*”, precisamente três anos antes de ser adquirida pela Câmara Municipal de Viseu. Não temos conhecimento que o artista executasse pinturas de ilustres personagens da época para comercializar, até porque era necessário o consentimento do retratado e tratando-se de uma composição com dimensões significativas constituía um investimento que o artista dificilmente faria sem que tivesse garantias do retorno. Sabemos que António José Pereira, no ano de 1862, se deslocou à cidade de Coimbra, desconhecemos concretamente a finalidade da viagem, mas podemos equacionar que terá sido no âmbito dessa viagem que o artista retratou o Conselheiro António Nunes de Carvalho, uma personagem ilustre da época, “*fidalgo cavaleiro, bibliotecário-mor da Casa Real, comendador da Ordem de Cristo de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, lente jubilado da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra*”⁹¹. Em 1863 António Nunes de Carvalho, tomou uma decisão manifestamente importante para a cultura e educação na cidade de Viseu, como ele próprio manifestou: “*por conhecer por experiência própria a grande falta que tem a cidade de Viseu, aonde nasci e me criei, de uma Biblioteca Pública para uso e instrução de seus habitantes: dão com a melhor vontade à minha pátria a minha copiosa e escolhida livraria de mais de dez mil volumes*”⁹². Dois anos volvidos a Câmara Municipal de Viseu decidiu comprar ao artista o retrato deste benemérito. Trata-se de uma composição em que a presença de António Nunes de Carvalho se impõe em face dos tons sombrios que foram remetidos para os elementos de enquadramento, nomeadamente a estrutura arquitetónica e a volumosa cortina suspensa lateralmente. Uma articulação do claro-escuro que o artista domina com mestria, num esquema de transição bem elaborado e harmonioso. O fidalgo veste exuberante traje militar, com várias condecorações, segura com o braço o chapéu e tem a mão direita sobre um livro que se encontra sobre a mesa. Os pormenores das vestes e do rosto são

⁹¹ B.D.M.S. - Atas da Câmara Municipal, 1862-63, fl. 89 vº.

⁹² B.D.M.S. - Atas da Câmara Municipal, 1862-63, fl. 89 vº.

evidenciados, ganhando uma importância acrescida em relação à composição no seu todo.

O único retrato de cariz mais heroico que representou insere-se no espírito romântico da época, foi o de Camões, realizado especificamente para as festas do tricentenário celebradas em Viseu. A obra destinava-se a ser colocada numa pirâmide quadrangular, encimada pela esfera armilar, que se encontrava no centro do largo Alves Martins. De acordo com a descrição publicada no Jornal *O Districto de Vizeu*, nº 64, 13 de junho de 1880, esta pirâmide “*alta, elegante, interiormente iluminada, erguia-se triunphantemente em meio de columnatas lateraes que por elegantes festões de murta, cordas de luz, se prendiam e ramificavam em direcções symetricas e artisticamente estudadas. Na face anterior da pyramide destacava, ressaltando na massa luminosa o busto de Luiz de Camões expressamente pintado pelo insigne pintor, único que resta da escola de Vasco, o sr. António José Pereira que dirigiu sabiamente os trabalhos decorativos n’aquelle ponto*”⁹³.

No século XIX, era comum os artistas elaborarem os seus autorretratos, num rasgo de autoanálise e de desejo de perpetuar a memória dos laços entre a arte e o artista. António José Pereira também se retratou, em diversas fases da sua produtiva carreira artística. A técnica utilizada normalmente para a realização deste tipo de obras passava pela utilização de um espelho. Na igreja do Carmo, na parte da abóbada que o artista completou em 1862, não obstante se tratasse de uma composição de temática religiosa, o artista inseriu o seu retrato, sentado, apontando orgulhosamente para um painel, sustentado por um jovem, possivelmente filho ou colaborador (fig. 158). Entre os seus desenhos encontramos um autorretrato (fig. 80), que nos apresenta o artista ainda jovem, sentado, com os braços cruzados, numa atitude pensativa, a olhar para um cavalete com uma tela sem qualquer figuração, memorizando uma das fases do seu processo criativo, precisamente a etapa da busca da ideia que iria materializar através dos seus pincéis. Nos dois autorretratos (fig. 42 e 44) que pintou em tela, apresenta-se numa outra fase da sua vida, mais tardia. Apresenta porte imponente, com grande formalismo, olhar penetrante, farto bigode, com vestes escuras, nas quais sobressai a cor alva da camisa, que constitui um recurso para conferir projeção ao rosto. No retrato que

⁹³ COUTINHO, Bernardo Xavier, *Camões e as Artes Plásticas, Subsídios para a iconografia Camoneana*. Porto: Impresso para a Livraria Figueirinhas, 1948.

integra a coleção do Museu Grão Vasco é visível, em segundo plano, um cavalete com uma tela com um retrato, que segundo a família, figura o seu filho Luís, correspondendo a uma representação emotiva, motivada pelo desejo de deixar como memória a sua descendência, em paralelo com a sua pena e o pincel. O registo do seu envelhecimento, da mudança que sofre a sua fisionomia, assume clara relevância na miniatura com o seu retrato (fig. 46), onde o realismo da representação nos remete para a fase final da sua vida, com o cabelo branco, os olhos profundos e o rosto envelhecido.

Não é um artista que se tenha dedicado à pintura de miniaturas, tão em moda nesta época, o que nos leva a equacionar que o pintor não tinha clientela para este género de arte, ou as pessoas ilustres da cidade preferiam encomendar este trabalho a artistas que tinham alcançado notoriedade com esta técnica, nomeadamente os Almeida Furtado, reputada família na arte miniaturista, para além de Tadeu de Almeida Furtado, também *“as raparigas, Maria das Dores, Eugénia, Rosa, Francisca e Doroteia, todas elas desenhavam e pintavam miniaturas, mas apenas se conhecem atualmente, e devidamente identificadas, os trabalhos de Maria das Dores e de Francisca, esta última com grande projeção no meio artístico português”*⁹⁴.

No acervo de obras de António José Pereira que a família possui encontram-se duas miniaturas, que retratam o pintor e a sua esposa (figs. 46 e 47), figurados na fase da velhice. Em relação às duas miniaturas que integram a coleção do Museu Nacional de Arte Antiga (figs. 1 e 2), temos algumas dúvidas quanto à atribuição ao artista. O facto de terem sido realizadas em suporte de marfim e com a técnica de têmpera, tem inevitáveis consequências nas pinceladas e nos aspetos formais, adensando as hesitações na atribuição.

5.2.2 Temática religiosa

Uma parte significativa da produção do pintor é de temas religiosos, com uma programação específica, são as obras com maior notoriedade e divulgação, encontram-

⁹⁴ A Arte em Família, Os Almeida Furtado. Viseu: Museu Grão Vasco, 1998, p.20.

se expostas, em instituições públicas e particulares, mas nem todas foram realizadas para os locais onde se encontram atualmente. Trata-se de um universo de obras claramente distinto dos retratos, mais exigente nos expedientes artísticos.

A composição de temática religiosa mais antiga que realizou foi um ex-voto, que integra a coleção da igreja de Nossa Senhora do Castelo de Mangualde (fig. 50). Um quadro votivo em suporte de madeira, executado no ano de 1846, que corresponde à primeira pintura datada e assinada que temos do artista. Numa época onde a medicina não conseguia dar resposta a muitas das enfermidades que vitimizavam as pessoas, o recurso à interseção e graça do santo ou santa de particular devoção era recorrente em situações de doença ou de outros perigos, levando os devotos a fazer uma promessa e a, posteriormente, mandar realizar um quadro memorativo, em reconhecimento pelo milagre patrocinado pela santa ou santo invocado. Usualmente são tábuas de pequenas dimensões, realizadas por pintores de fracos recursos artísticos. Contrariamente, no exemplar a que nos reportamos, para além da dimensão significativa, foi encomendado a António José Pereira. Nele é representada uma cena de interior, onde a agonizante, prostrada na cama, é assistida pelos familiares, e pelo sacerdote, que presta apoio espiritual. Num registo mais elevado, envolta numa auréola, encontra-se a figura da Virgem com o Menino, com o título de Senhora do Castelo. Na base, discorre a inscrição explicativa que situa no tempo e no espaço a intervenção divina, numa descrição resumida, mas muito clara da situação vivida:

D. MARIA DO CARMO DA COSTA MACEDO COUTINHO TAVARES E ORNELLAS, DE TRANCOZO, REGRESSANDO DOS BANHOS DE ALCAFACHE PARA A SUA CASA, FOI ACCOMETIDA NESTA VILLA DE MANGUALDEDE UMA DOENÇA TAO PROLONGADA, COMO DOLOROSA, QUE POR VEZES A LEVOU ÀS BORDAS DA SEPULTURA. RECORRENDO POREM COM A FÉ MAIS VIVA AO PATROCINIO DE N. S. DO CASTELO, E SENDO DIRIGIDO O SEU CURATIVO POR 4 HABILISSIMOS FACULTATIVOS, OS MÉDICOS PEREIRA, AMARAL, ROZADO, E O CIURGIAO VICTORINO, PODE VENCER TAO ARRISCADOS TRANSES, E DEPOIS DE JAZER POR 6 MESES EM UM LEITO DE DORES, AQUI VEIO DEPOSITAR ESTE

TESTEMUNHO DO SEU RECONHECIMENTO AO PATROCÍNIO DE
VIRGEM DANDO-LHE AO MESMO TEMPO AS GRAÇAS COM
UMA SOLEMNE FUNÇÃO, AOS 31 DE AGOSTO DE 1816.

A presença da data de 1816 reportar-nos-ia a obra para um período anterior ao nascimento de António José Pereira, inviabilizando a sua autoria. Contudo, este exemplar já foi estudado por Robert C. Smith e por Alexandre Alves⁹⁵, que nele leram a data de 1846. Este desfasamento deve-se a uma intervenção de restauro⁹⁶ que foi realizada no quadro, na sequência da qual se verificou a troca do número quatro pelo número um.

A dimensão do ex-voto, o nível do artista a quem foi encomendado, as características do espaço interior representado, nomeadamente no que concerne ao mobiliário e às personagens, com adereços e vestes características de pessoas de posse, remetem-nos para devotos abastados. Na aceção de Alexandre Alves, o artista para representar a Nossa Senhora do Castelo recorreu à imagem veiculada nos registos que circulavam na época⁹⁷, ao invés de se deslocar a Mangualde para reproduzir a Virgem. Trata-se do único exemplar deste género de que temos registo que o artista executou. É-lhe atribuído um outro ex-voto, que pertence à paróquia de Nossa Senhora da Assunção da Sé de Lamego, diocese de Lamego, pelas semelhanças que têm: “*Em ambos se pode ver a minúcia da execução das roupagens, o cuidado posto na execução dos cortinados que descem do dossel da cama, levantado sobre idênticas balaústres com remate dourado, e até a cuidada caligrafia, ainda que no ex-voto de Mangualde tenha usado apenas capitais*”⁹⁸. Contudo, observando atentamente e comparando as pinturas, ambas foram produzidas por um habilidoso artista, mas analisando as letras das legendas, são claramente distintas e as de Lamego apresentam uma configuração que não tem paralelo em qualquer outro registo escrito pelo artista de Viseu.

⁹⁵ ALVES, Alexandre, O Santuário de Nossa Senhora do Castelo em Mangualde. Mangualde: Santa Casa da Misericórdia de Mangualde, 2000, p. 89.

⁹⁶ Intervenção realizada no âmbito da Exposição Do Gesto à Memória, realizada no Museu Grão Vasco em 1998/99.

⁹⁷ ALVES, Alexandre, O Santuário de Nossa Senhora do Castelo em Mangualde. Mangualde: Santa Casa da Misericórdia de Mangualde, 2000, p. 90.

⁹⁸ CORREIA, Alberto – Pinturas votivas. in RESENDE, Nuno, coord. O compasso da Terra. A arte enquanto caminho para Deus. Vol. I. Lamego: Diocese de Lamego, 2006, pp.186,187.

Para a Sé ajustou a pintura de maiores dimensões que realizou, numa época em que as telas de grandes tamanhos eram raras, predominando os pequenos quadrinhos⁹⁹. Esta pintura, que representa o tema da *Última Ceia* (fig. 51), atualmente encontra-se na sacristia da igreja do Seminário de Viseu, mas originalmente foi executada para o altar do Santíssimo da Sé, localizado no topo do transepto. Não temos qualquer registo documental de quando foi apeada e levada para onde se encontra atualmente.

A obra não se encontra assinada por António José Pereira, mas sim pelo seu filho José Augusto, que nela escreveu: “*Original pintado em 1853 por meu Pai António José Pereira. José Augusto Pereira*”. O jornal viseense *Viriato* noticiou a colocação desta composição na Catedral de Viseu, num artigo publicado no dia 12 de junho de 1853, ressaltando a sua qualidade e os méritos do artista.

A grandiosidade da composição confere às personagens uma monumentalidade e uma presença visualmente marcantes. Sobre o fundo escuro, sobressaem os tons coloridos das vestes e adereços e o brilho metálico dos pratos e do lava pés, numa articulação de grande subtileza. O enquadramento das cortinas, posicionadas em primeiro plano, a colocação da mesa com Cristo e os apóstolos em redor e o candeeiro constituem expedientes de escalonamento espacial, que facilitam a construção da perspetiva e a distribuição espacial das personagens. Lateralmente, emanam dois feixes de luz, que reforçam a centralidade de Cristo. O desenho suave, as pinceladas soltas, a luz e a cor são tratados com mestria, resultando numa composição equilibrada. Os apóstolos, em posições diversas e com sugestão de movimento, apresentam rostos caracterizados de forma individualizada, tanto no que concerne aos traços fisionómicos como à expressividade. Vislumbra-se no conjunto uma profunda espiritualidade, uma serenidade que se sabe temporária e que convive com a inquietude do rosto de alguns dos apóstolos.

Em 1875, a Mesa da Santa Casa da Misericórdia de Viseu aprovou a resolução de mandar “*fazer uma bandeira nova para substituir a dos pobres, visto a que havia estar em muito mau estado, e sendo ouvido António José Pereira, este promptificou-se a faze-la e apresenta-la prompta de tudo pela quantia de quarenta e oito mil réis*”¹⁰⁰. Esta

⁹⁹ ANACLETO, Regina, Neoclassicismo e Romantismo. In História da Arte em Portugal. Vol. 10. Lisboa: Publicações Alfa, 1993, p. 145.

¹⁰⁰ A.S.C.M.V. - Livro de Atas, 1872-1881, liv. nº505, 1875, fl.54vº. Ap. Doc., p. 22.

obra encontra-se desaparecida, desconhecendo-se o respetivo programa iconográfico, que provavelmente enquadraria a Virgem da Misericórdia numa das faces e na oposta o tema da Piedade, em conformidade com os modelos congéneres.

Dez anos depois o artista volta a realizar obras com temática religiosa para esta Irmandade. Na sessão de 17 de junho de 1885 da Mesa da Santa Casa da Misericórdia de Viseu António José Pereira solicitou autorização para a colocação provisória de “*dois quadros para os altares lateraes da igreja d’esta Santa Casa, um representando a Visitação e o outro Nossa Senhora das Dores*”¹⁰¹, que lhe tinham sido encomendados e se encontravam prontos. Contudo, não havia ainda uma decisão definitiva se as duas pinturas seriam para preencher os vãos dos retábulos em definitivo, ficando fixas, ou se seriam colocadas de forma a poderem ser retiradas para dar lugar aos conjuntos escultóricos com a mesma temática, pelo que o artista providenciou a sua colocação provisória com alfinetes para que pudessem ser avaliadas pelos mesários e ser tomada a deliberação. Na reunião realizada no mês de julho a Mesa “*resolveu que eles fossem definitivamente pregados nos caixilhos e se tornassem imóveis, por se julgar esta deliberação conveniente para a conservação de tão preciosos quadros*”¹⁰². Posteriormente, as duas pinturas foram retiradas e colocadas nas paredes laterais da igreja, onde permaneceram até à sua colocação no espaço museológico em 2007.

Nestas pinturas identificamos o esquema triangular da composição subsidiário da obra de Grão Vasco. Na representação de *Nossa Senhora das Dores junto à Cruz* (fig. 57), com Cristo, o dramatismo do tema é acentuado pelas cores sombrias do céu e a frieza das cores das vestes da Virgem, incidindo uma luz suave sobre o corpo de Cristo e no rosto sofredor da Virgem. Na tela com a iconografia da *Visitação* (fig. 56) há uma divisão da composição em diferentes planos, no primeiro figuram as duas primas, Maria e Isabel, num abraço contido, para evidenciar a gravidez das duas mulheres. As cores das vestes da Virgem assumem uma vivacidade que observamos ausente no painel da Virgem das Dores. No segundo plano encontram-se Zacarias e José, alheios à conversa que decorria em primeiro plano, e num plano mais recuado posiciona-se uma construção de sintaxe clássica. Na aceção de Alexandre Alves, para a pintura da *Visitação* António José Pereira inspirou-se na obra com o mesmo tema que se encontra no “*Palácio dos*

¹⁰¹ A.S.C.M.V. - Livro das sessões da Mesa, 1881-1887, liv. nº508, 1885, fls.182-182vº. Ap. Doc., pp. 24,25.

¹⁰² A.S.C.M.V. - Livro das sessões da Mesa, 1881-1887, liv. nº508, 1885, fls. 185-185vº. Ap. Doc., p. 25.

*Papas de Avinhão, devida a Nicolas Mignard, também conhecido por "Mignard d'Avignon" pintor de temas mitológicos, religiosos e de retratos principescos, e professor da Academia de França*¹⁰³.

No ano de 1862 foi incumbido pelos irmãos da ordem Terceira do Carmo para pintar a abóbada de madeira na parte correspondente ao coro alto (figs. 69-70), que tinha sido acrescentada em finais de setecentos. O artista deveria dar continuidade à pintura em perspetiva que Pascoal Parente tinha realizado no século XVIII. A degradação de grande parte da superfície correspondente à sua realização pictural inviabiliza uma análise real do conjunto do seu trabalho, contudo, constatamos que a necessidade de harmonizar o acrescento com a obra barroca terá determinado a opção de desenvolver uma composição de continuidade, com arquiteturas fictícias e figuras alegóricas, ainda que os ornatos sejam mais contidos. Curiosamente, pintou o seu autorretrato integrado numa das arquiteturas em perspetiva, com a forma de arco, numa posição de admiração perante a obra que acabava de realizar.

Para a capela-mor da igreja da Ordem Terceira de S. Francisco executou quatro pinturas (figs. 63 à 66) para substituir as do século XVIII que se encontravam danificadas¹⁰⁴. Trata-se de um programa iconográfico em conexão com o padroeiro da igreja, São Francisco. Nas quatro telas, de grandes dimensões, figuram cenas da vida de São Francisco. Desconhecemos a data em que realizou este conjunto, mas nele evidencia-se uma forma de execução menos pormenorizada, com um desenho menos rigoroso, denuncia fragilidades na construção da perspetiva, resultando distorções nos enquadramentos arquitetónicos. A paleta também se apresenta mais intensa e com menos trabalho de nuances. Ao contrário da pintura da *Última Ceia*, os fundos não são escuros, representam cenários de interior e de exterior, sendo provável que se tenha inspirado em gravuras ou que tenha procurado reproduzir as pinturas do século XVIII a substituir. Nos rostos observamos uma repetição de modelos e uma expressividade mais contida.

¹⁰³ ALVES, Alexandre, Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Viseu. Viseu: Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Viseu, 1988, p. 29.

¹⁰⁴ ALVES, Alexandre, Igreja dos Terceiros de São Francisco. Viseu: Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Viseu, 1988, p. 17. O autor refere que António José Pereira apenas realizou três do conjunto de quatro pinturas, contudo a observação das pinturas evidencia que foram todas realizadas pelo mesmo artista.

Para o Santuário de Nossa Senhora do Castelo foi incumbido de executar as duas telas, com a representação de Santa Ana e de São Joaquim, destinadas aos vãos dos retábulos colaterais, auferindo a quantia de vinte e quatro mil réis por cada um¹⁰⁵. A pintura de Santa Ana (fig. 53) foi colocada a oito de setembro de 1853 e a correspondente de São Joaquim (fig. 52) um ano depois, a 5 de setembro de 1854.

As duas composições, com remate em arco, figuram os pais da Virgem como gente modesta, integrados em ambientes simples e envergando vestes humildes, características das comunidades populares. No primeiro painel, Santa Ana, sentada numa cadeira, aparece-nos na sua função de mestra, a ensinar a Virgem a ler, disposta em pé a seu lado. Trata-se de uma cena íntima, em que se vislumbra a ternura entre mãe e filha. As duas personagens vestidas de forma simples, sem qualquer adorno, marcam o centro da composição, construída através de um jogo de cores suaves, que se conjugam de forma harmoniosa. O painel de São Joaquim ostenta um colorido bastante mais claro, em correlação com a sua disposição no exterior, junto a uma construção castanha que contrasta com o azul frio do plano de fundo. São Joaquim, com túnica azul e manto castanho, encontra-se parado, num momento de introspeção, sugerido pela inclinação do rosto com os olhos semicerrados. Numa das mãos segura o cajado e na outra o cesto com os simbólicos pombos brancos. Trata-se de uma composição intencionalmente desornamentada e imbuída de uma espiritualidade, resultante do jogo de cores que o artista utilizou, em paralelo com a expressividade do protagonista.

Na capela-mor da igreja da Misericórdia de Mangualde, encontra-se uma composição com o tema *“da Visitação a Santa Isabel, colocada na parede do lado do Evangelho (...) pintada em 1880 pelo artista visiense António José Pereira, substitui uma outra tela do mesmo assunto, a primitiva, que viera de Roma e se encontrava em 1847 totalmente dilacerada, indecentíssima e incapaz de se poder retocar”*¹⁰⁶. Trata-se de uma pintura (fig. 58) que provavelmente recupera a organização compositiva da pintura do século XVIII que esta substituiu. A disposição marcadamente horizontal suscitou alguma dispersão das figuras e a ausência da centralidade das imagens da Virgem e de Santa Isabel, sobre as quais incide um simbólico feixe de luz. Para além de

¹⁰⁵ ALVES, Alexandre, O Santuário de Nossa Senhora do Castelo em Mangualde. Mangualde: Santa Casa da Misericórdia de Mangualde, 2000, p. 56.

¹⁰⁶ ALVES, Alexandre, A igreja da Santa Casa da Misericórdia de Mangualde. Mangualde: Santa Casa da Misericórdia de Mangualde, 1993, p. 12.

Zacarias e de José, encontram-se mais duas personagens femininas. Há uma correta construção do espaço em perspetiva e um contraste harmonioso entre a cor quente do fundo arquitetónico e o colorido das vestes dos protagonistas. A sugestão de movimento e a expressividade das figuras são reforçadas pela gestualidade e posições corporais.

Na igreja do Recolhimento de Nossa Senhora da Conceição de Mangualde encontra-se um painel também da autoria de António José Pereira, com a iconografia das *Almas no Purgatório* (fig. 59). O contraste entre o purgatório, onde as figuras nuas se amontoam por entre braços levantados e as labaredas, e o espaço celeste, com duas figuras angélicas que resgatam as almas, é sabiamente acentuado através de uma paleta diferenciada: os tons amarelos e castanhos da parte inferior contrastam com a paleta clara do plano superior.

No ano de 1963, dois casais de Viseu, Maria Antónia da Cruz Pereira Ribas de Sousa Félix da Costa, Alberto Maria Raio de Carvalho Félix da Costa, e Maria Virgínia Cruz Pereira Ribas de Sousa Félix e José Barroso Félix, que na época residiam no Barreiro, ofereceram um quadro com a representação da Descida da Cruz, da autoria de António José Pereira, para a nova igreja Santa Maria do Barreiro, como publicitou o pároco no jornal local “*É que na semana passada nos chegou às mãos agradecidas um valioso quadro original do grande artista de Viseu dos meados do século passado que foi de António José Pereira. Foram seus generosos doadores os ilustres descendentes do um notável pintor cuja inteligência, curiosidade, pendor espiritual e delicado, sobretudo a sua inata habilidade para o desenho revelaram-se por si*”¹⁰⁷.

Trata-se de uma composição de grandes dimensões, cuja proveniência concreta desconhecemos, devendo ter pertencido a algum espaço religioso privado da cidade de Viseu. Mais uma vez o pintor retoma o formato grande e, inspirado nas composições de Vasco Fernandes, dispõe as figuras num esquema triangular para figurar a *Descida da Cruz* (fig. 62). Sobre um fundo de cores sombrias, dispõem-se várias figuras, que descem o corpo de Cristo da Cruz. Alguns adereços, como a bacia de água com a esponja e o vaso de perfumes, as cores das vestes e alguns rostos reportam-nos para a pintura da *Última Ceia* que o pintor realizou para a Catedral de Viseu. A emotividade das figuras e o corpo de Cristo são colocados em evidência através de uma hábil distribuição da luz.

¹⁰⁷ Jornal do Barreiro, ano XIV, n.º 656, 10 de julho de 1963, p. 8.

A encomenda de bandeiras processionais tinha particular importância para as irmandades, pela importância que a sua utilização assumia nos ritos processionais e o papel de evangelização que desempenhavam, pois eram compostas por duas telas contrapostas, com iconografia religiosa. Identificámos duas bandeiras processionais que lhe foram encomendadas, uma pela Irmandade de Nossa Senhora de Rodes, da freguesia de Reriz, concelho de Castro Daire, e outra para a Irmandade da paróquia da Mesquitela. Esta última, que se encontra muito degradada, figura numa das faces o tema da Pietá e do outro representa um dos apóstolos (figs. 54 e 55). Trata-se de um conjunto que evidencia a maturidade do artista. No painel da Pietá, Nossa Senhora encontra-se sentada entre rochedos, enverga vestido cinzento e manto azul, que lhe envolve a cabeça. O rosto com expressão de dor encontra-se direccionado para o corpo de Cristo que repousa sobre as suas pernas, envolto pelo branco dos tecidos que o envolvem parcialmente. Na pintura oposta é notória a força que consegue transmitir ao olhar, orientado para o alto, e à expressividade do rosto e gestual do apóstolo.

A bandeira de Nossa Senhora de Rodes (figs. 60 e 61) tem numa das faces a imagem de Nossa Senhora com o menino, que emerge por entre as nuvens. O colorido do azul do manto da Virgem reforça a sua centralidade e confere-lhe monumentalidade. Através do olhar estabelece-se uma ligação de carinho entre mãe e filho. Mais singular é o tema representado no verso desta bandeira, o *Milagre de Ourique*. Trata-se de um tema que tem justificado enquadramento no contexto do romantismo. Desconhecemos quem terá definido o programa iconográfico da bandeira. À esquerda vemos um religioso e um conjunto arquitetónico no qual podemos identificar algumas influências das pinturas medievais de Giotto, sobre o fundo de cores sombrias, sobressai a auréola de luz que envolve a cruz de Cristo, com o escudo das cinco quinas na base, da qual emanam feixes de luz que vão recair sobre a figura de D. Afonso Henriques, com trajes militares, que se encontra ajoelhado e com as mãos postas em oração.

No acervo da sua família encontram-se duas pinturas que testemunham que em algumas obras o artista alcançou uma qualidade significativa. A pintura de Cristo (fig. 67), um desenho a cores sobre papel, e o retrato de São Pedro(?) (fig. 68), revelam-nos figuras monumentalizadas pela expressividade dos rostos e profundidade dos olhares.

Denotamos que a pintura religiosa abriu novas possibilidades ao pintor na exploração de estratégias para a construção dos espaços, para o reforço da expressividade das figuras e para a utilização da cor e da luz de forma hábil.

5.2.3 Outros géneros

A pintura de paisagem tem pouca expressão no quadro da obra de António José Pereira. Trata-se de um género que só cultivou pontualmente, ao contrário dos pintores românticos da época. Este facto poderá resultar da ausência de encomendas deste tipo de pintura. Desta tipologia apenas se encontram identificadas duas composições que pertencem à coleção do Museu Grão Vasco: um *Trecho da cidade Antiga de Viseu* (fig. 48) e uma *Paisagem* (fig. 49). A primeira, uma pintura a aguarela, técnica que o artista não desenvolveu muito, foi adquirida pelo Capitão Francisco de Almeida Moreira, na altura Diretor do Museu Grão Vasco, entre outras pinturas, à filha Maria Emília Pereira, no dia 6 de fevereiro no ano de 1921, conforme documento que por ela se encontra assinado:

*“Recebi do Ex.º Sr. Capitão Francisco d’Almeida Moreira, Diretor do Museu Grão Vasco, de Viseu, a quantia de quinhentos e trinta escudos, 530\$00 dos seguintes objectos que lhe vendemos, para o mesmo Museu: um quadro, pintura a óleo, representando Herodiades; uma vista do antigo largo Santa Christina, pintura a aguarela do falecido pintor Visiense António José Pereira, e um retrato a óleo deste pintor, por ele mesmo”*¹⁰⁸.

Esta pintura representa a atual zona de Santa Cristina de Viseu, onde podemos identificar o edifício do Seminário Maior de Viseu, a igreja da Ordem Terceira do Carmo, o cruzeiro e a demolida capela de Santa Cristina. São identificáveis algumas debilidades na representação em perspetiva.

¹⁰⁸ A.M.G.V. - Recibo de venda de pinturas ao Museu Grão Vasco. 6 de fevereiro de 1921. Ap. Doc., p. 36.

A outra paisagem, representa-nos um espaço natural, dominado pela vegetação de tons outonais. Trata-se de um trabalho que não tem paralelo com outras realizações do artista, pelo abandono do tratamento minucioso em favor da pincelada solta e livre.

5.3 Outras tipologias artísticas

O artista realizou outros trabalhos artísticos, contudo, os testemunhos que nos chegaram não possibilitam uma abordagem estruturada e aprofundada.

Realizou brasões de armas para as fachadas, entre os quais conseguimos identificar o brasão da casa de Francisco da Silva Mendes, em Viseu, e da Casa de Almeidinha, em Mangualde. Trata-se de um trabalho escultórico, onde a heráldica é complementada por ornatos vegetalistas que se dispõem de forma decorativa na envolvente.

Na coleção do Museu Grão Vasco também se encontra um conjunto de máscaras de barro. São retratos em forma de máscara, que devem ter sido utilizados como molde para a execução de esculturas. Estas peças evidenciam o seu gosto pelo realismo dos rostos, com a marcação precisa dos traços fisionómicos.

Terá realizado trabalhos de outras especialidades, como nos testemunham os registos documentais. Para a Sé de Viseu, passou um recibo “*Por emporte de ouro, mão- de - obra e mais miudezas para a bordadura da Porta- Coeli que fiz para a Catedral desta cidade, 14.400. Viseu, 23 de Junho de 1859. António José Pereira*”¹⁰⁹. Em vinte e quatro de janeiro de 1883 aceitou realizar para a Santa Casa da Misericórdia de Viseu “*um palio e porta-coeli*”¹¹⁰. Para esta instituição executou também outro tipo de trabalhos: em 6 de maio de 1879 recebeu a “*importância da despesa com a compra de objectos e trabalho de fazer e bordar o panno da porta da igreja desta Santa Casa*”

¹⁰⁹ ALVES, Alexandre, Artistas e Artífices nas Dioceses de Lamego e Viseu. Vol II Viseu: Governo Civil do Distrito de Viseu, 2001, p.369.

¹¹⁰ A.S.C.M.V. - Livro das sessões da Mesa, 1881-1887, liv. nº508, 1883, fl.84. Ap. Doc., p. 24.

e outra importância por “*consertar e dourar a cápsula em que encerra o Santíssimo Sacramento em Quinta-feira Santa*”¹¹¹.

6. Dinâmicas do processo criativo e técnicas

Desde há milénios que o homem se manifesta e expressa através do recurso à pintura, aplicando-a em suportes diversificados. Para além do suporte são fundamentais as cores, cuja preparação parte sempre de uma formulação elementar, que compreende a união do pigmento com um ligante, usualmente líquido, que após a secagem fixa o pigmento ao suporte.

Nas pinturas rupestres, o homem primitivo recorria a excrementos, lodo, lama ou carvão, misturadas com saliva ou gordura animal para executar as suas pinturas. Ao longo dos séculos foram experimentados e utilizados diversos produtos, bem como “receitas” variadas para a produção das cores. O recurso a análises químicas e a estudos estratigráficos tem possibilitado aos historiadores de arte, arqueólogos, cientistas e conservadores, a determinação dos componentes e técnicas utilizadas pelos artistas em diferentes períodos, permitindo aferir a evolução, as diferenças e as suas consequências nas obras produzidas.

Os pigmentos utilizados na antiguidade continuaram a fazer parte da paleta dos pintores da Idade Média, ocorrendo poucas inovações. Nos séculos XVI e XVII a Europa evoluía tecnologicamente e descobria novos mundos, tornando-os mais próximos, na pintura esta aproximação refletiu-se não só na temática, como no aumento da paleta de cores e na maior facilidade de aquisição de pigmentos. Contudo, não obstante estas alterações, numa época em que os progressos químicos e industriais foram bastante significativos, a disponibilização de novos pigmentos continuava dependente de circunstâncias económicas: “*Por vezes o pigmento não podia entrar*

¹¹¹ A.S.C.M.V. - Livro de contas do Tesoureiro, 1877-1878, 1879, fls.120-121. Ap. Doc., p. 23.

imediatamente no mercado devido á falta de matéria-prima, outras vezes ficava dependente de pedidos para outras indústrias”¹¹².

A qualidade do trabalho e a sua conservação também dependiam dos atributos dos pigmentos, pelo que ao longo dos séculos são comuns as inquietações de muitos artistas em dominar a sua composição, originando recorrentemente uma estreita colaboração entre a arte e a ciência. Ao longo dos séculos XVIII e XIX há registo de diversas considerações e reclamações relativamente à qualidade dos materiais de pintura, em paralelo com a perda de conhecimentos sobre as técnicas de pintura dos antigos mestres. Paralelamente, a aplicação de pigmentos diferentes dos originais em intervenções de restauro da pintura antiga, teve consequências prejudiciais para as obras. Esta situação suscitou que alguns teóricos estudassem os antigos tratados de pintura. No século XIX foi notória essa preocupação também por parte de alguns pintores, muitos deles adaptaram técnicas e materiais de pintura antiga.

O brilho, o poder de cobertura, a transparência, a opacidade, a consistência, o tempo de secagem, a facilidade de aplicação, a permanência, a toxicidade, são alguns dos aspetos que os artistas e fabricantes avaliam para obterem resultados de qualidade. A análise de qualquer obra artística passa pela identificação do suporte e técnicas utilizadas, pois *“o trabalho artístico nunca foi criação espontânea ou “pura”, mas um facto operativo (as técnicas) e crítico (os géneros, as tipologias)”¹¹³*. As pinturas, sejam de paisagem, retratos, mitológicas ou religiosas, são precedidas de um complexo trabalho: a preparação do suporte, o desenho, a organização da composição, os traços, a conjugação das cores, etc.

A autonomia da cor é o que torna possível a elevação da obra no plano plástico ao estatuto de pintura, onde o colorido se assume como estruturante da dimensão iconográfica. A cor não constitui apenas uma parte estrutural da composição cromática, ela é estruturante da composição, por exemplo as gradações das cores mais claras para as mais escuras, a ordenação das figuras ou objetos com harmonia, a perspetiva, etc. Para além de um fenómeno estético, as sensações visuais coloridas, são o resultado de um plano estrutural bem pensado.

¹¹² HARLEY; R.D., Artists Pigments c. 1600- 1835. English Documentary Sources, Technical Studies in the Arts, Archaeology and Architecture. Butterworth Scientific, 1982, p. 182.

¹¹³ MAURIZIO; Fagiolo; ARGAN, Giulio Carlo, Guia de História de Arte. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, p.111.

Ao analisarmos as obras de António José Pereira podemos aferir que ele efetivava as empreitadas preparatórias das suas pinturas, nomeadamente no que concerne à execução das grades, que supomos serem preparadas por ele próprio, sendo conhecedor das madeiras mais adequadas para laborar.

Em algumas composições utilizou medidas grandiosas, que fugiam aos padrões que se utilizavam trivialmente, nomeadamente nas cópias das grandes obras de Grão Vasco, vai transpor essa grandeza para a sua criação, mas também em criações originais que realizou por encomenda, como o painel da *Última Ceia*. A preparação das telas e as suas grades é notoriamente dificultada pelas dimensões, tudo nos indica que era o artista que fazia esse trabalho preparatório, uma tarefa que exigia um hábil trabalho de mãos, pois as telas tinham que ser unidas com perfeição, para não se revelar a união das várias frações de tela, uma empreitada que em composições de reduzida dimensão não era necessária, pois só era preciso aparar com um objeto cortante as medidas que se pretendiam.

A tela, que na época era o suporte usualmente utilizado pelos artistas, foi também o preferido pelo pintor viseense. Contudo, a escolha do material com que eram feitas as telas assume muita importância no resultado final. O linho e o cânhamo proporcionam excelentes suportes, fáceis de preparar, o algodão é muito poroso, a juta é muito grosseira, foi muito utilizada no século XIX para decoração de teatros. A qualidade da tela depende do material, mas também da sua tecedura, pois a grossura dos grãos que daí resultam permite uma escolha que está em função do género de superfície que se deseja sentir sob o pincel, é a primeira manifestação de sensibilidade do artista, e tem influência no resultado final das obras. Ao analisarmos as telas utilizadas por António José Pereira verificamos que eram de materiais diversos, algodão e linho, e de trama média.

Era comum aplicar-se uma camada de proteção, imprimadura, para proteção e evitar que os óleos contidos nas tintas ataquem e queimem as fibras das telas, do seu comportamento depende muito a qualidade de conservação da película pictórica, isto é o acabamento final, ao analisarmos as telas pelo reverso encontramos vestígios de terem sido impermeabilizadas.

Na época já existiam as tintas em tubo, no quadro da revolução industrial presencia-se também uma revolução na indústria artística, tecnicamente e

cientificamente. A partir de 1840 as tintas e vernizes são fabricados e comercializados por toda a Europa, alcançando rápido sucesso, granjeando a imediata adesão dos pintores, nomeadamente dos que se dedicavam à temática da paisagem, prática que exerciam frequentemente ao ar livre. Estas novidades também deveriam ter sido conhecidas em Viseu, ainda que de forma lenta e a preços elevados. Porém, António José Pereira preparava as suas próprias tintas e vernizes, tinha receitas próprias, de que encontramos alguns registos entre o espólio da família. Paralelamente, também o caderno manuscrito, a que já aludimos, terá constituído um manual para a preparação das cores, do suporte e para as fases e técnicas de execução.

Através das suas receitas verificamos que utilizava essencialmente materiais à base de produtos naturais, cujas quantidades tinham de ser exatas para que o resultado final ser satisfatório. Na impossibilidade de transcrevermos a totalidade das suas receitas, apresentamos alguns exemplos:

“ verniz para incorporar velaturas e cores transparentes:

Toma partes iguais de Mastik e cera branca; algum sal de Saturno/ sugar de leão, em jaylaz moído em pó fino, em óleo secante. Põe o mastik a derreter ao lume brando, em vaso vidrado, com óleo quanto baste para molhar o mastik, e depois de derretido, deita-lhe a cera e meche-os bem sobre o lume, mas nunca os deixar a ferver. Quando te parecerem bem incorporados deita-lhe os pós de sal de Saturno, mexendo sempre e depois deita-lhe de óleo de secante porção igual à que fizeram á mistura derretida, mexendo bem tudo, sobre o lume sem o deixar ferver.

*N. B. O sal de Saturno deverá ser nas proporções, pouco mais ou menos, da metade de mastik (...)*¹¹⁴.

*“Misturei terra de Sena natural com laca e disto tirei o claro e escuro com branco. Este não ficou mau. Para o Perugino misturei branco com terra de Sena queimada secante. Esta terra de Sena misturada com laca, seja a queimada ou a simples, faz excelente cor de carne em todas as gradações da mistura. A Sena queimada simples a faz boa”*¹¹⁵.

¹¹⁴ A.F.A.J.P., Caderno de receitas manuscrito. S/d.

¹¹⁵ A.F.A.J.P., Caderno de receitas manuscrito. S/d.

A sua paleta é mais diversificada nas pinturas religiosas, onde utilizava tons fortes e quentes, enquanto na maioria dos retratos tipo usava tons escuros e opacos, salvo raras exceções em que lhes imprimia uma maior variedade de cores.

É visível em algumas pinturas da sua fase de produção inicial um processo de degradação muito elevado, podemos equacionar que o pintor ainda não tinha um domínio da técnica, eventualmente terá adicionado demasiado aglutinante ou os materiais eram de fraca qualidade.

No seu processo criativo o desenho preparatório assumia grande importância, tanto na realização de obras de autor como nas cópias. São inúmeros os desenhos que chegaram até à atualidade, evidenciando um traço firme, a inserção de elementos referenciais para a sombra e gradação de cores, introduzindo nuances no carvão. Alguns dos seus desenhos evidenciam a qualidade do seu trabalho. Para além do carvão, em algumas telas observamos a utilização da sanguínea, um óxido de ferro avermelhado, com grande versatilidade e potencialidades cromáticas.

A tela inacabada, com o desenho e algumas figuras em fase de policromia, que se encontra no espólio da família, ilustra a fase em que se encontrava o desenho quando passava à aplicação das tintas. Evidencia o cuidado no desenho preparatório, a distribuição espacial, a construção volumétrica das figuras e a estruturação da luz.

O crescente interesse pelo estudo da materialidade das obras de arte e a sua importância para a atividade do conservador restaurador, levou-nos a equacionar a possibilidade de aferir de forma concreta, através de análises laboratoriais, os constituintes da pintura de António José Pereira. Um levantamento, que para além do interesse técnico, poderá também ser objeto de uma valorização no âmbito de um projeto expositivo.

Neste âmbito, procedemos ao estudo laboratorial, constituído pela análise de pigmentos por microscopia eletrónica de varrimento SEM- EDS, permitindo-nos identificar os pigmentos utilizados pelo artista. Esta análise foi realizada na pintura da *Última Ceia*, que se encontra no Seminário Maior de Viseu. Esta escolha não foi aleatória, insere-se no facto de ser uma obra de manifesta centralidade no quadro do seu processo criativo e corresponder a uma fase de grande produção por parte do artista. Seria desejável alargar o leque das obras analisadas, de cronologias diferenciadas e

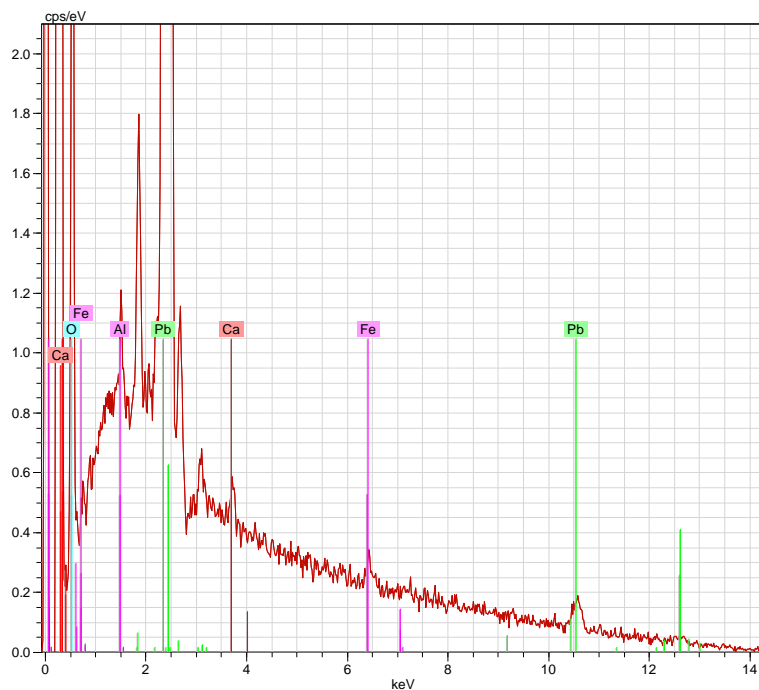
representativas, contudo pensamos que, tendo em conta o âmbito deste trabalho, devíamos proceder a uma análise mais circunscrita. Será necessário um projeto com financiamento na área da investigação e especificamente estruturado para esta temática.

A observação por microscopia eletrónica de varrimento (SEM), recorreu ao microscópio modelo Hitachi-SU70, equipado com micro-analisador de raios X Bruker AXS (EDS) com sistema Quantax 400 EDS com nitrogénio líquido e um detetor XFlash Silicon Drift (SDD). As amostras, revestidas a carbono, foram observadas a 25 kV e por períodos de tempo útil não inferiores a 60 segundos.

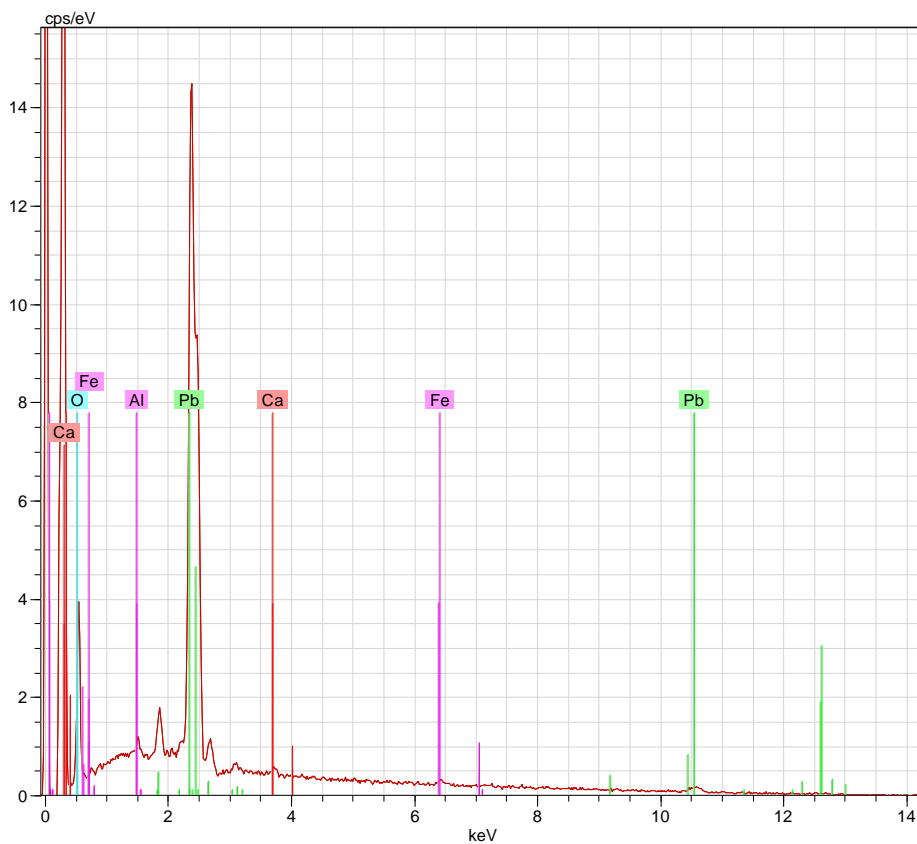
Elemento	Al	Ba	Ca	Cr	Fe	K	Mg	Mn	Na	P	Pb	Si	Pigmento
Cor													
Azul	X		X		X						X		
Branco	X		X								X		
Preto	X		X	X	X	X	X	X		X	X	X	
Verde	X	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X	
Vermelho	X	X	X								X	X	
Preparação	X		X		X	X	X	X	X	X	X	X	

Tabela 1: Análise elementar dos pigmentos por EDS.

A análise elementar por EDS da cor azul, permitiu identificar a presença de alumínio (Al), cálcio (Ca), ferro (Fe) e chumbo (Pb). Como podemos ver na tabela, o elemento chumbo é comum a todas as cores analisadas, o que permite deduzir, tratar-se de uma contribuição da camada de preparação que é à base de chumbo. O alumínio e o cálcio também são elementos comuns a todas as amostras, igualmente da camada de preparação.



Azul | Date: 19/11/2009 11:51:43 HV: 15.0 kV Puls th.: 8.51 kcps

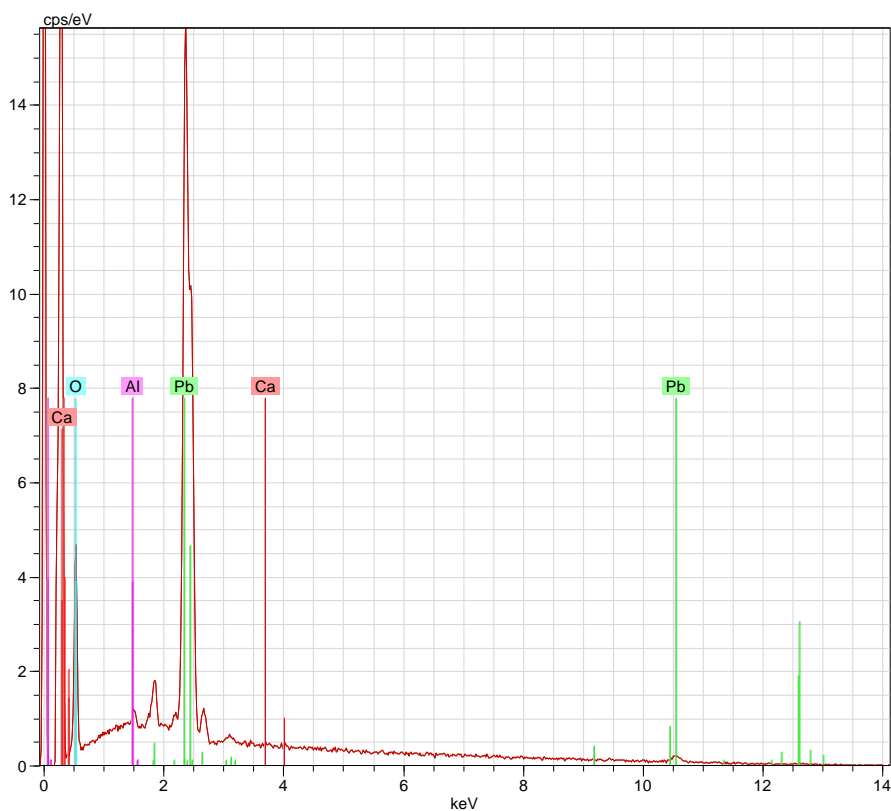


Azul | Date: 19/11/2009 11:51:43 HV: 15.0 kV Puls th.: 8.51 kcps

Spectrum: Azul

Element	Series	Net un.	C norm.	C Atom.	C Error
		[wt.-%]	[wt.-%]	[at.-%]	[%]
Lead	M-series	76729	52.81	67.32	14.52 1.9
Calcium	K-series	1106	0.75	0.96	1.07 0.1
Aluminium	K-series	392	0.14	0.18	0.31 0.0
Iron	K-series	859	1.57	2.01	1.61 0.1
Oxygen	K-series	7548	23.16	29.53	82.49 3.4
Total:		78.44	100.00	100.00	

O ferro será o elemento que permite caracterizar a cor azul, a análise dos elementos presentes aponta na direção de pigmento azul Prússia, utilizado desde o início do século XVIII até à atualidade.



Branco | Date: 19/11/2009 11:39:53 HV: 15.0 kV Puls th.: 8.57 kcps

Spectrum: Branco

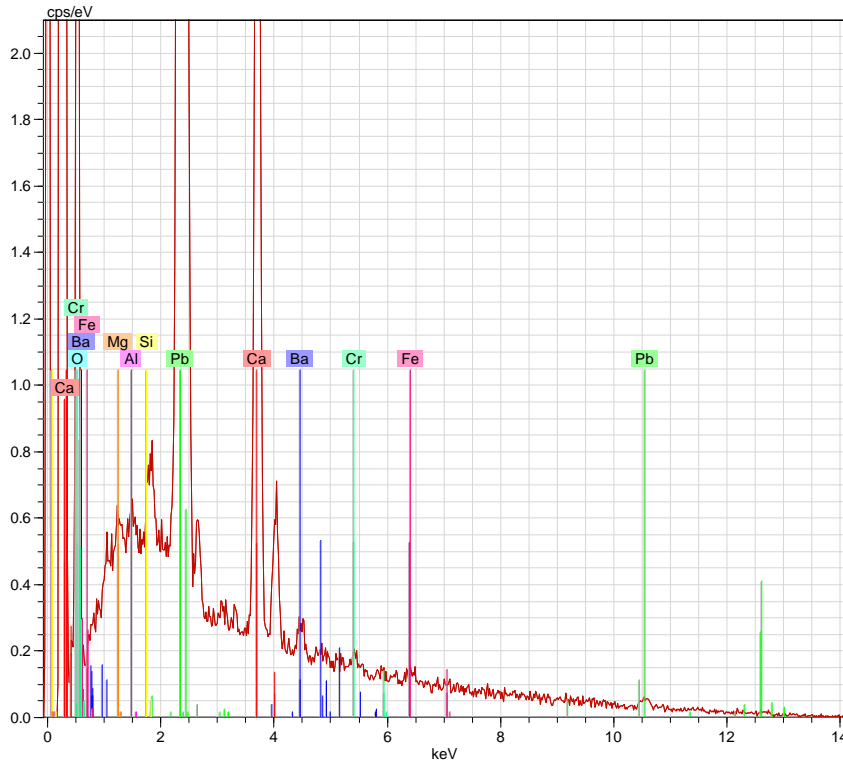
Element	Series	Net un.	C norm.	C Atom.	C Error
		[wt.-%]	[wt.-%]	[at.-%]	[%]
Lead	M-series	80366	55.33	68.07	14.26 2.0
Calcium	K-series	484	0.32	0.40	0.43 0.0
Aluminium	K-series	473	0.18	0.22	0.35 0.0
Oxygen	K-series	9216	25.46	31.32	84.96 3.6
Total:		81.29	100.00	100.00	

A cor branca, indicou a presença de alumínio, cálcio e chumbo, podemos caracterizá-lo como branco de chumbo, é um pigmento com uma longa história de utilização, encontrando-se várias referências na literatura: branco de chumbo (*Lead White*) era o nome mais comum, no entanto em finais do século XVII a denominação de *Flake White* torna-se corrente em Inglaterra, país onde também surge a denominação de *Nottingham White* (branco de Nottingham), produzido utilizando vinagre de cerveja, *French White* (branco francês), *Silver White* (branco de prata), *Cremnitz White* (branco de Cremnitz) ou *Viena White* (branco de Viena) (Harley, 1982). A cor branca é a cor mais utilizada em todas as pinturas, substitui a luz na pintura e mistura-se com todas as cores que precisam de ser aclareadas. Em certos casos a sua aplicação é preciosa, sendo necessária como forma de conseguir contrastes, reforçando o valor das outras cores. Durante grande parte do século XIX, os artistas utilizavam exclusivamente branco de chumbo. O branco representa a essência de todas as cores, porém a sua utilização nem sempre foi aceite de forma unânime. O uso do branco (e do preto) na pintura, para coloristas como Rubens e Ticiano não era bem aceite, Rubens afirmava “*é muito prejudicial utilizar o branco e o preto*” e Ticiano “*gostava que o branco custasse tanto como o azul e o azul como o branco*”; para Pierre Lebrum “*utilizar muito branco é um veneno para o esplendor e a graça de uma pintura, diminui o valor das outras cores e corrompe as sombras*”¹¹⁶

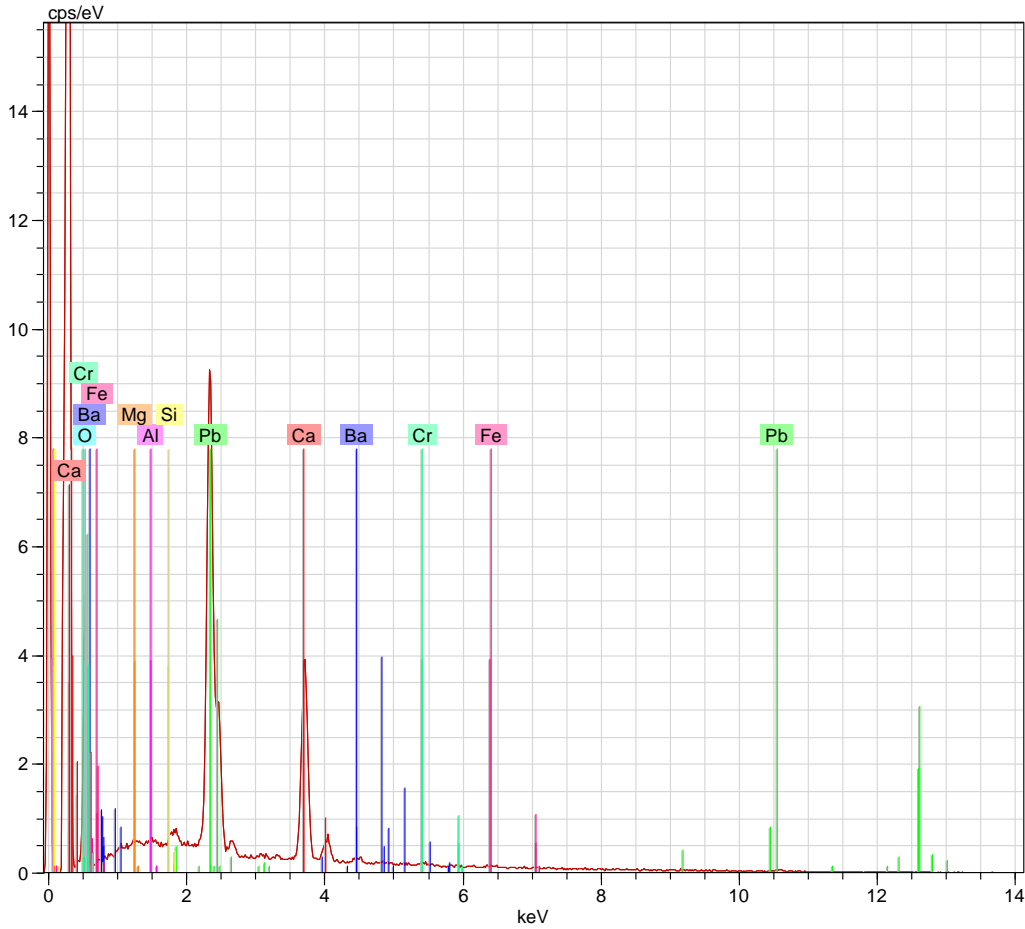
Estes e outros pintores não aprovavam a utilização da cor branca de forma generalizada, no entanto muitos outros pintores a utilizavam, principalmente para clarear cores. O mesmo acontecia com a utilização da cor branca para efeitos de

¹¹⁶ PIVA, Gino, *Manuale pratico di tecnica pittorica*. Quinta Edizione. Milão: Editore Ulrico Hoepli, 1996, p. 63.

velatura. Foi uma cor amplamente utilizada pelo António José Pereira, como camada subjacente à pintura que lhe conferia transparência e luminosidade às cores que se lhe sobrepunham.



Verde | Date: 19/11/2009 11:25:23 HV: 15.0 kV Puls th.: 6.09 kcps

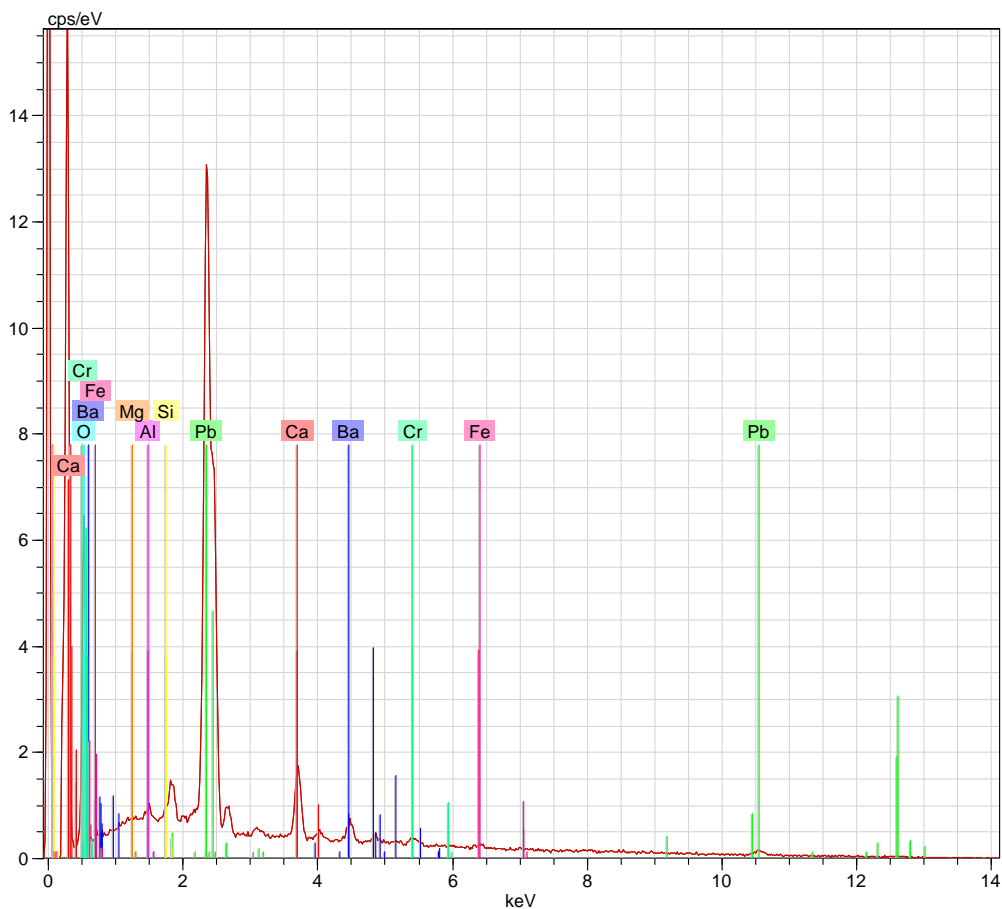


Verde | Date: 19/11/2009 11:25:23 HV: 15.0 kV Puls th.: 6.09 kcps

Spectrum: Verde

Element	Series	Net un.	C norm.	C Atom.	C Error
		[wt.-%]	[wt.-%]	[at.-%]	[%]

Lead	M-series	61925	58.66	51.71	10.60	3.1
Calcium	K-series	22163	18.61	16.41	17.40	0.6
Aluminium	K-series	1519	0.81	0.71	1.12	0.1
Barium	L-series	1888	3.38	2.98	0.92	0.2
Silicon	K-series	794	0.37	0.33	0.50	0.0
Magnesium	K-series	1680	1.08	0.95	1.66	0.1
Iron	K-series	559	1.41	1.24	0.95	0.1
Chromium	K-series	470	0.79	0.70	0.57	0.1
Oxygen	K-series	12785	28.31	24.96	66.28	4.2
Total:		113.43	100.00	100.00		



Verde 2 | Date: 19/11/2009 11:33:05 HV: 15.0 kV Puls th.: 7.81 kcps

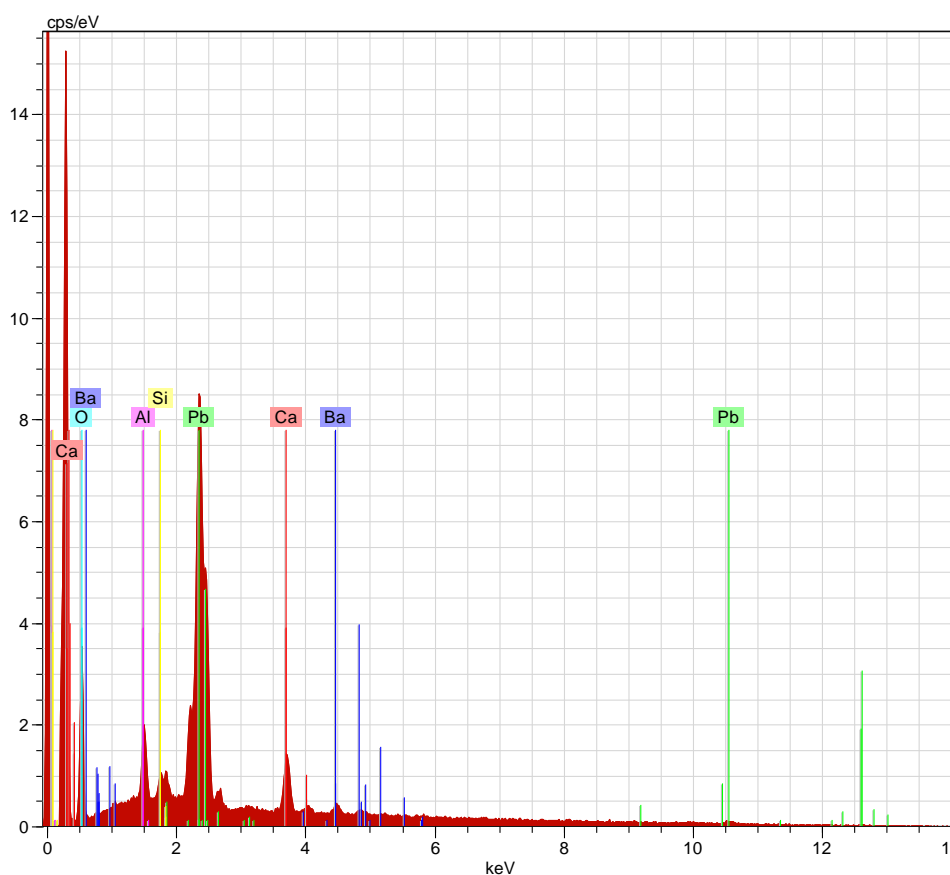
Spectrum: Verde 2

Element Series Net un. C norm. C Atom. C Error

[wt.-%] [wt.-%] [at.-%] [%]

Lead	M-series	75541	51.67	58.10	11.76	2.6
Calcium	K-series	6056	3.73	4.19	4.39	0.1
Aluminium	K-series	470	0.18	0.20	0.32	0.0
Barium	L-series	2830	3.60	4.04	1.23	0.2
Silicon	K-series	267	0.09	0.10	0.15	0.0
Magnesium	K-series	440	0.21	0.23	0.40	0.0
Iron	K-series	809	1.46	1.64	1.23	0.1
Chromium	K-series	822	0.99	1.11	0.90	0.1
Oxygen	K-series	12899	27.01	30.37	79.61	4.0
Total:		88.93	100.00	100.00		

As amostras de cores verdes contêm alumínio (Al), bário (Ba), cálcio (Ca), crómio (Cr), ferro (Fe), magnésio (Mg), manganês (Mn), sódio (Na), fósforo (P), chumbo (Pb) e silício (Si), no entanto a presença de crómio permite identificar o pigmento verde de óxido de crómio, utilizado desde o início do século XIX, até aos nossos dias. Os pigmentos Viridian e verde crómio foram descartados por terem um início de fabrico em 1838 e 1850 respetivamente, muito próximos da data de produção da pintura em estudo 1853.



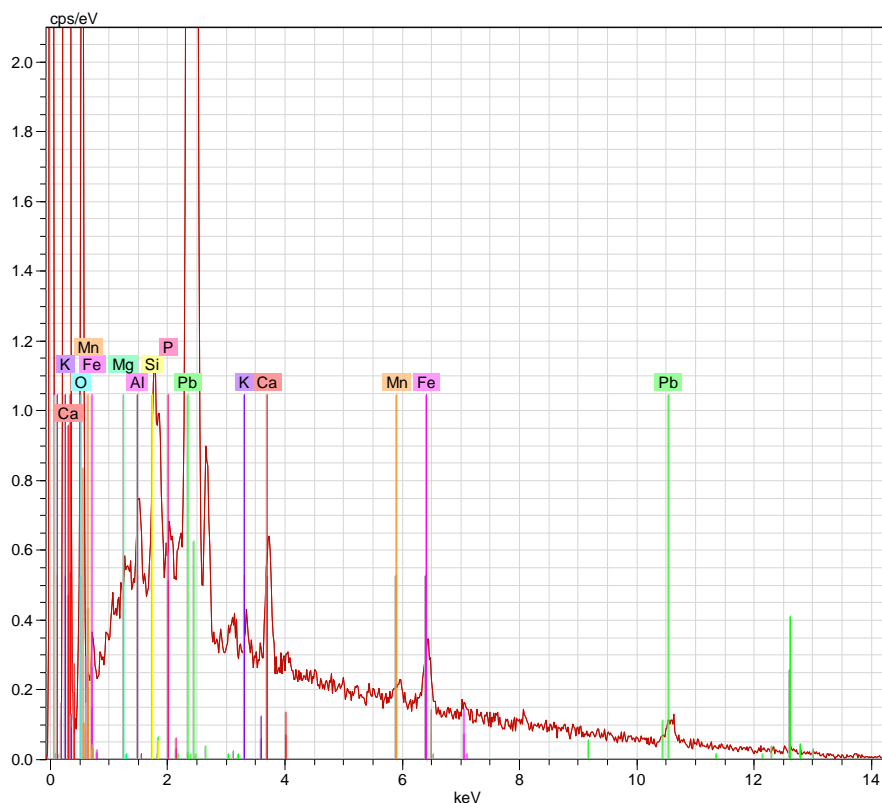
Vermelho | Date: 19/11/2009 11:15:57 HV: 15.0 kV Puls th.: 6.04 kcps

Spectrum: Vermelho

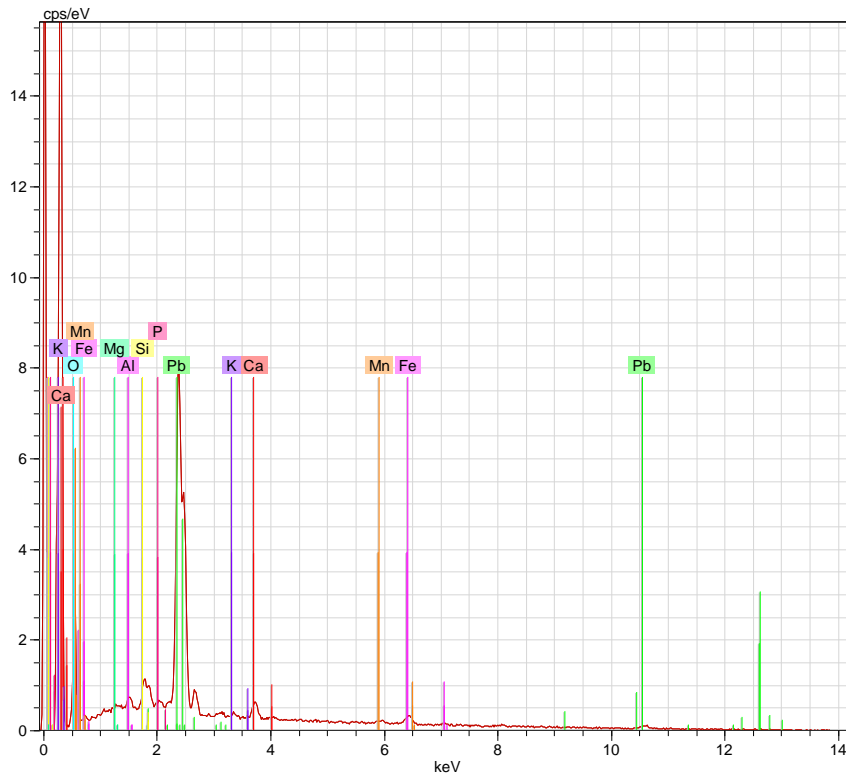
Element	Series	Net un.	C norm.	C Atom.	C Error
		[wt.-%]	[wt.-%]	[at.-%]	[%]
Lead	M-series	69330	42.25	56.47	10.44 1.6
Calcium	K-series	5931	3.27	4.37	4.18 0.1
Aluminium	K-series	4452	1.48	1.98	2.82 0.1

Barium	L-series	1899	2.17	2.90	0.81	0.1
Silicon	K-series	736	0.22	0.29	0.40	0.0
Oxygen	K-series	8958	25.42	33.98	81.36	3.6
Total:		74.82	100.00	100.00		

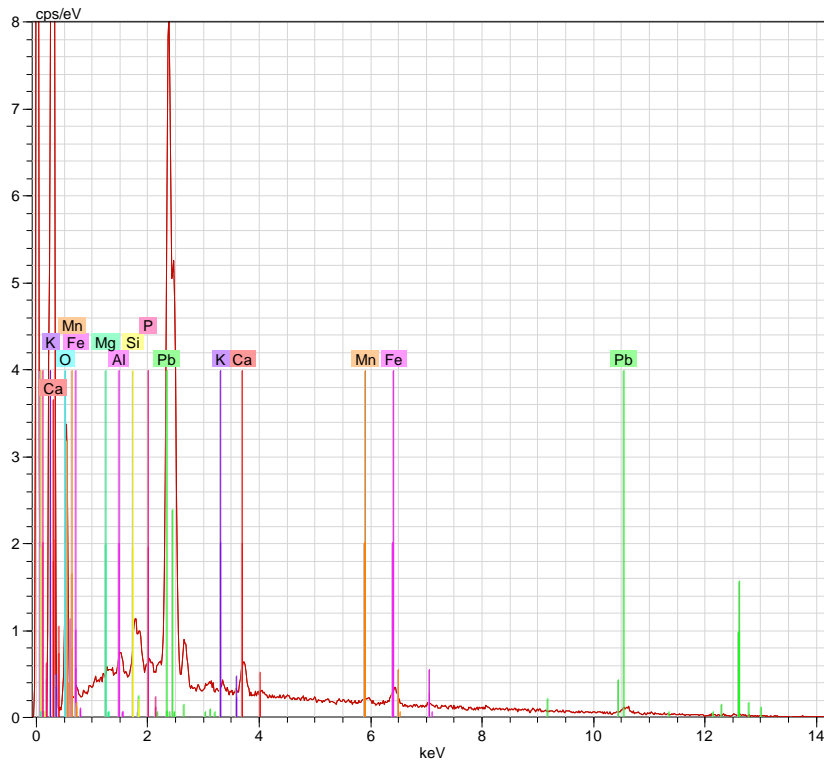
O vermelho tem (Al), bário (Ba), cálcio (Ca), chumbo (Pb) e silício (Si), a presença de chumbo permite identificar a cor como vermelho de chumbo, este pigmento foi utilizado não só na Europa, mas também no Oriente desde a antiguidade até ao século XIX. Na Antiguidade Clássica era conhecido como *secundarium minium* e *cerussa usta* e atualmente é por vezes referido de forma incorreta como mίνio. Era um pigmento barato e fácil de produzir, o que levou à sua utilização em substituição do cinábrio antes do aparecimento do vermelhão.



Preto | Date: 19/11/2009 12:02:12 HV: 15.0 kV Puls th.: 5.59 kcps



Preto | Date: 19/11/2009 12:02:12 HV: 15.0 kV Puls th.: 5.59 kcps

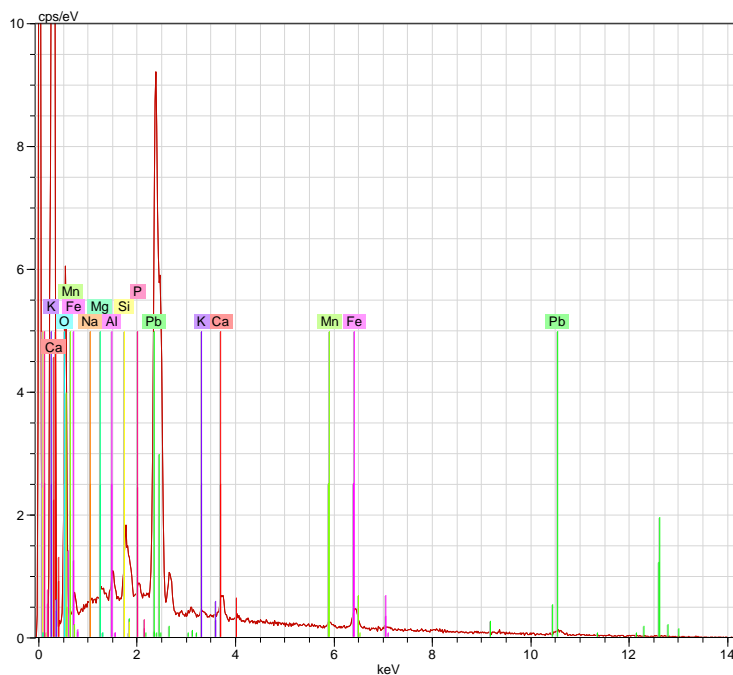


Preto | Date: 19/11/2009 12:02:12 HV: 15.0 kV Puls th.: 5.59 kcps

Spectrum: Preto

Element	Series	Net un.	C norm.	C Atom.	C Error
		[wt.-%]	[wt.-%]	[at.-%]	[%]
Lead	M-series	67212	49.46	62.10	13.34 2.3
Calcium	K-series	2694	1.80	2.26	2.51 0.1
Aluminium	K-series	859	0.35	0.44	0.73 0.0
Iron	K-series	1935	3.47	4.36	3.47 0.2
Silicon	K-series	1666	0.60	0.76	1.20 0.1
Manganese	K-series	919	1.38	1.73	1.40 0.1
Magnesium	K-series	585	0.29	0.37	0.67 0.0
Potassium	K-series	644	0.40	0.50	0.57 0.0
Phosphorus	K-series	597	0.22	0.27	0.39 0.0
Oxygen	K-series	7053	21.68	27.22	75.71 3.3
Total:		79.64	100.00	100.00	

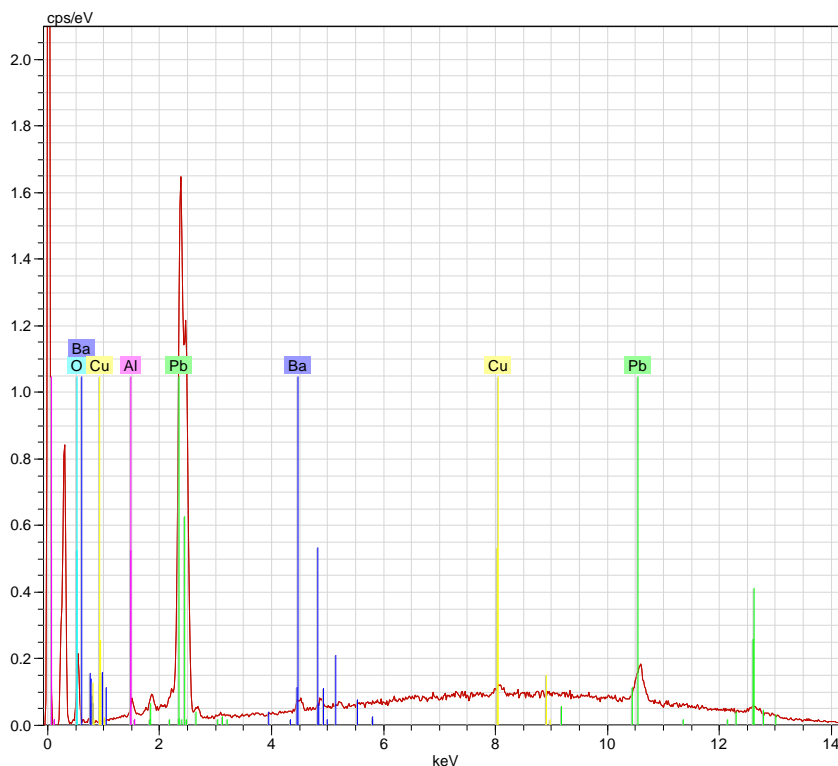
O preto contém alumínio (Al), cálcio (Ca), crómio (Cr), ferro (Fe), potássio (K), magnésio (Mg), manganês (Mn), fósforo (P), chumbo (Pb) e silício (Si). Identificamos este pigmento como negro de osso, o elemento caracterizador é o fósforo, utilizado desde a antiguidade até aos nossos dias. Vários materiais foram utilizados para produzir este elemento tais como: hastes de veado, presas de morsa e elefante e ossos de boi, sendo todas comercializadas com a designação de preto de osso, o que o torna um bom pigmento é o modo de preparação.



Preparação | Date: 19/11/2009 12:14:26 HV: 15.0 kV Puls th.: 6.78 kcps

Spectrum: Prep

Element	Series	Net un.	C norm.	C Atom.	C Error
		[wt.-%]	[wt.-%]	[at.-%]	[%]
Lead	M-series	61953	47.25	56.07	10.56 2.3
Calcium	K-series	2250	1.54	1.83	1.78 0.1
Aluminium	K-series	1776	0.74	0.88	1.28 0.1
Iron	K-series	1937	3.57	4.24	2.96 0.2
Silicon	K-series	2810	1.04	1.24	1.72 0.1
Potassium	K-series	800	0.50	0.60	0.60 0.1
Sodium	K-series	1262	0.89	1.06	1.80 0.1
Phosphorus	K-series	1204	0.45	0.54	0.68 0.1
Magnesium	K-series	1528	0.77	0.92	1.48 0.1
Manganese	K-series	768	1.19	1.41	1.01 0.1
Oxygen	K-series	10626	26.30	31.21	76.14 3.7
Total:		84.26	100.00	100.00	



Preparação 2 | Date: 19/11/2009 12:18:42 HV: 15.0 kV Puls th.: 1.31 kcps

Spectrum: Prep 2

Element	Series	Net un.	C norm.	C Atom.	C Error
		[wt.-%]	[wt.-%]	[at.-%]	[%]

Lead	M-series	60525	151.96	90.88	51.41	5.4
------	----------	-------	--------	-------	-------	-----

Aluminium	K-series	416	0.62	0.37	1.61	0.1
-----------	----------	-----	------	------	------	-----

Barium	L-series	1419	2.66	1.59	1.36	0.1
--------	----------	------	------	------	------	-----

Copper	K-series	1692	2.07	1.24	2.28	0.1
--------	----------	------	------	------	------	-----

Oxygen	K-series	2573	9.89	5.92	43.34	1.8
--------	----------	------	------	------	-------	-----

Total:		167.20	100.00	100.00		
--------	--	--------	--------	--------	--	--

A preparação analisada tem em comum com as outras amostras o alumínio (Al), cálcio (Ca), chumbo (Pb), tratando-se provavelmente de uma preparação à base de carbonato de cálcio (CaCO₃), à qual foi adicionado branco de chumbo, para ficar mais opaco a nível técnico e estético, esta adição conduz a um aumento de opacidade do material, possibilita a redução do número de camadas de preparação necessárias. Esta técnica é referida no tratado do século XVII de Francisco Pacheco: “*O termo preparação engloba todas as camadas intermédias entre o suporte e a camada de*

policromia, podendo existir uma camada intermédia de imprimidura e /ou desenho. Tem a função de uniformizar a superfície e facilitar a adesão da pintura ao suporte. Permite conferir um fundo cromático adequado ao efeito pretendido pelo artista e reduz os efeitos de movimento do suporte sobre a camada pictórica. A preparação é composta por uma carga e um aglutinante. Inicialmente o ligante utilizado era a cola animal, sendo por vezes substituída, a partir dos séculos XVI, XVII e XVIII, nos países meridionais europeus, era muitas vezes colorida com pigmentos terra. No século XIX voltou a generalizar-se a preparação branca”¹¹⁷.

Estas análises laboratoriais permitem-nos aferir que o artista utilizava os pigmentos naturais que dominavam no século XIX, que terá preparado em função da tipologia do trabalho que pretendia desenvolver. Os dados obtidos podem constituir o ponto de partida para estudos mais aprofundados sobre os pigmentos, mas no âmbito do nosso trabalho assumem especial enquadramento para um dos projetos de dinamização que vamos propor na segunda parte, nomeadamente no que concerne à utilização dos materiais para exposição, mas também para a sua utilização no restauro das obras.

¹¹⁷CALVO, Ana, 2003, Conservación y Restauración - Materiales técnicas y procedimientos – De la A a la Z. Ediciones del Serbal, p. 179.

**O ARTISTA E A SUA OBRA:
POTENCIALIDADES CULTURAIS E TURÍSTICAS**

II PARTE

1. Turismo e turismo cultural

Não há uma definição única de turismo, em correspondência com vários autores que se têm debruçado sobre esta temática, abordando-a em diversas perspetivas, suscitando diversas apreciações. Esta constatação motivou a interpretação de Burns e Holden: *“O turismo é um fenómeno difícil de descrever (...) todo o turismo envolve viagens, no entanto, nem todas as viagens são turismo. Todo o turismo envolve recreio, no entanto, nem todo o recreio é turismo. Todo o turismo ocorre durante o tempo de lazer, mas nem todo o tempo de lazer é dedicado a práticas turísticas”*¹¹⁸.

Em 1942 Walter Hunziker e Kurt Kraft conceptualizaram o turismo como *“uma deslocação e permanência pouco prolongada de indivíduos fora da respetiva área de residência habitual (...) não motivada por nenhuma atividade diretamente lucrativa”*¹¹⁹.

A complexidade do fenómeno e a importância de se aferir um conceito que codificasse os parâmetros essenciais sobre a temática, assegurando a possibilidade de realização de estudos e análises estatísticas comparáveis, justificou que os próprios organismos internacionais se empenhassem nesta definição. Em 1963, na Conferência das Nações Unidas, apoiada pela União Internacional dos Organismos Oficiais de Turismo, realizada em Roma, subordinada ao tema das Viagens Internacionais e Turismo, considerou-se que o visitante seria qualquer pessoa que visita um país que não é o do seu local de residência, por qualquer motivo, desde que não seja decorrente de

¹¹⁸ BURNS, Peter M.; HOLDEN, Andrew, *Tourism: a new perspective*. England, Prentice Hall, Essex, 1995, p. 5.

¹¹⁹ HENRIQUES, Cláudia, *Turismo Cidade e Cultura, Planeamento e Gestão Sustentável*. Lisboa: Edições Sílabo, 2003, p. 21.

uma ocupação remunerada dentro do país a visitar. Esta definição diferenciava as noções de turista, referindo-se ao visitante temporário que permanece pelo menos vinte e quatro horas no país que visita, e de excursionista para se reportar ao visitante temporário que permanece menos de vinte e quatro horas no país visitado. Esta enunciação revelou-se limitativa, porque não enquadrava os turistas internos, que se deslocam no território do próprio país de residência. Neste âmbito, o mesmo organismo procedeu à reformulação do conceito em 1983, introduzindo a noção de turista nacional, enquadrando os visitantes nacionais, que se deslocam no território do país onde residem, motivados por fatores que não sejam de cariz profissional. Em correlação com o estabelecido em 1963, são especificados os termos de turista nacional e de visitante nacional.

A OMT (Organização Mundial do Turismo), baseada na Conferência Internacional sobre Viagens e Estatísticas de Turismo, realizada em Otawa em 1991, estabeleceu uma definição que tem sido reconhecida pelos vários países e organismos:

*“Turismo é o conjunto de atividades praticadas pelos indivíduos durante as suas viagens e permanência em locais situados fora do seu ambiente habitual, por um período contínuo que não ultrapasse um ano, por motivos de lazer, negócios e outros”*¹²⁰.

Trata-se de uma conceptualização abrangente, que integra os diversos tipos de visitantes (turistas e excursionistas), compreende o turismo interno e as diversas motivações.

Na mesma linha a Association Internationale des Experts Scientifiques du Tourisme (AIEST) considera que o turismo é *“o conjunto de relações e fenómenos originados pela deslocação e permanência de pessoas fora do seu local habitual de residência, desde que tais deslocações e permanências não sejam utilizadas para o exercício de uma atividade lucrativa principal”*¹²¹.

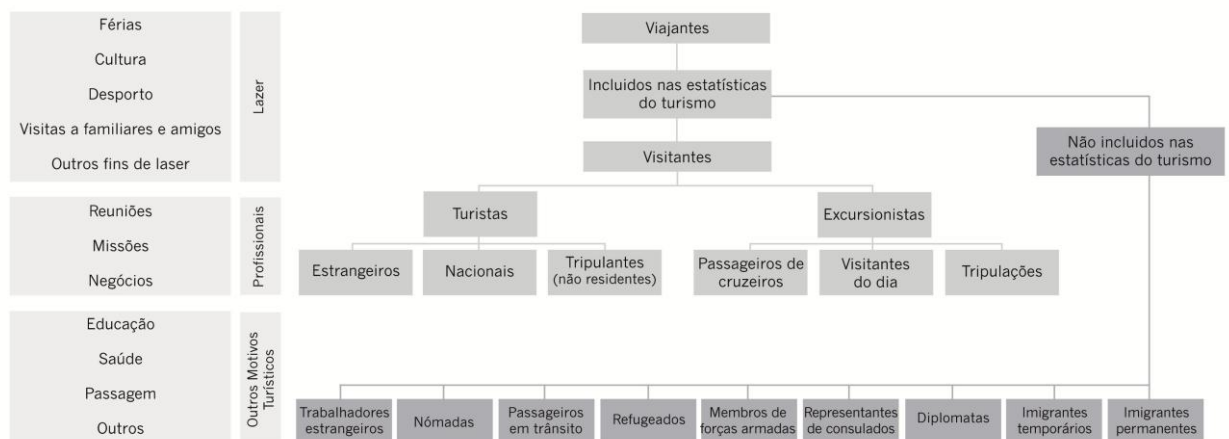
¹²⁰ Organização Mundial do Turismo, 1991.

A OMT é um órgão oficial da Organização das Nações Unidas, especificamente orientado para o Turismo, que de acordo com o artº 3º dos seus Estatutos tem por objetivo “promover e desenvolver o turismo com vista a contribuir para a expansão económica, a compreensão internacional, a paz, a prosperidade, bem como para o respeito universal e a observância dos direitos e liberdades humanas fundamentais, sem distinção de raça, sexo, língua ou religião”.

¹²¹ Association Internationale des Experts Scientifiques du Tourisme. http://www.aiest.org/org/idt/idt_aiest.nsf/de/243AC7D316101E45C1256B83003415F2?OpenDocument. Acedido a 06/01/2011.

Qualquer abordagem ao conceito de turismo tem, assim, de contemplar alguns pressupostos, nomeadamente a forma como é ocupado o tempo livre, a existência de uma deslocação da residência para outro local ou locais, e nesse período de tempo o não desenvolvimento de qualquer tarefa remunerada. Para além destes pressupostos deve considerar-se o período temporal, que motiva a distinção entre o turista, todo o visitante que passa pelo menos uma noite num estabelecimento de alojamento coletivo ou num alojamento privado no local visitado, e o visitante do dia, referindo-se a visitantes que não pernoitem no local visitado¹²².

O turismo não constitui uma ação isolada, pelo contrário, influencia e é influenciado por múltiplos fatores e realizações associadas à ação do homem e ao meio em que esta se incrementa. Trata-se de um processo aberto, que cria e resulta de uma teia de conexões que se estabelecem com outros processos¹²³, como podemos observar no organigrama adotado por Anselmo Amílcar.



Os turistas e os visitantes segundo as definições da OMT (1991). Retirado de Amílcar, 2010, p. 10.

As motivações e os produtos turísticos têm assumido protagonismos diferenciados consoante os períodos, em correlação com as dinâmicas da educação, da cultura e da economia. A cultura foi um dos principais fatores de crescimento do

¹²² AMÍLCAR, Anselmo Pinheiro, A vocação turística e a lógica de intervenção em áreas urbanas centrais. O caso do núcleo urbano histórico de cascais. Dissertação de Mestrado (policopiado). Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006, p. 10.

¹²³ RODRIGUES, Júlio, TIAT, Turismo Informação e Animação Turística. s/l.ed., 2008, p. 12.

turismo na segunda metade do século XX¹²⁴, suscitando estratégias cada vez mais diversificadas e criativas para a realização de produtos que envolvam agentes culturais interessantes, tais como sítios históricos, monumentos, centros arqueológicos, festividades, locais de peregrinação, artes performativas e muitos outros.

São também diversas as definições de turismo cultural, evidenciando os múltiplos pontos de vista que o conceito suscita e que se complementam. A organização National Trust for Historic Preservation¹²⁵ define turismo cultural, colocando especial ênfase na vertente histórica e do passado, como “*a prática de viajar para experimentar atrações históricas e culturais com o fim de aprender sobre o passado de uma região ou um país, de uma maneira divertida e informativa*”¹²⁶.

Na aceção de Greg Richards o turismo cultural é “*o modo como os turistas – aquelas pessoas que viajam fora dos seus locais de residência - consomem a cultura*”¹²⁷, valorizando a experiência de crenças, artefactos, espaços, etc., que os turistas podem fruir.

De acordo com a Carta para o Turismo Cultural do ICOMOS de 1976 o turismo cultural “*é aquela forma de turismo que tem por objetivo, entre outros fins, o conhecimento de monumentos e sítios histórico-artísticos*”¹²⁸.

Turismo cultural compreende, assim, as ações turísticas relacionadas com a vivência do conjunto dos elementos significativos do património histórico e cultural e dos eventos culturais, valorizando e promovendo os bens materiais e imateriais da cultura¹²⁹.

As motivações culturais têm suscitado o aumento da procura dos locais religiosos e de outros programas de valorização cultural, diversificando-se as propostas

¹²⁴ Em paralelo presenciou-se uma maior atenção com a qualidade das intervenções destinadas a assegurar a preservação do património cultural, como testemunham as inúmeras cartas e tratados como: Carta de Veneza (1964), a Carta Europeia do Património Arquitetónico (1975), a Recomendação para a Salvaguarda dos Conjuntos Históricos e a sua Função na Vida Contemporânea, aprovada pela UNESCO (1976), o Apelo sobre a Arquitetura Rural e o Ordenamento do Território (1976), a Convenção para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural, aprovada pela UNESCO (1982), que motivou o aparecimento de uma lista com património cultural e natural de valor universal excepcional, verificando-se nos últimos anos um crescimento muito representativo da procura turística referente ao património que consta na Lista do Património Mundial.

¹²⁵ Organização dos Estados Unidos da América para a proteção do património cultural.

¹²⁶ NATIONAL TRUST FOR HISTORIC PRESERVATION: How to Succeed in Heritage Tourism. London, 1993.

¹²⁷ RICHARDS, Greg. Políticas y actuaciones en el campo del turismo cultural europeo. In HERRERO PRIETO, L. C. (coord.), Turismo cultural: El patrimonio histórico como fuente de riqueza. Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2000, p. 65.

¹²⁸ CARTA DE TURISMO CULTURAL, ICOMOS, 1976.

¹²⁹ RODRIGUES, Júlio, TIAT, Turismo Informação e Animação Turística. s/l.ed., 2008, p. 82.

e determinando o aumento de estudos e de ações de salvaguarda de diversos patrimónios de matriz cultural, para a criação de experiências diversificadas e enriquecedoras, capazes de atraírem públicos alargados.

A cultura sempre foi indispensável para o turismo, pois destinos associados a acontecimentos históricos, vestígios materiais, espaços e realizações culturalmente valorizadas sempre foram uma parte importante das deslocações turísticas. Por si só a cultura pode estar na origem de um itinerário turístico e motivar a deslocação para locais mais periféricos, que se impõem nos circuitos turísticos pelos seus aspetos culturais específicos e diferenciadores.

Na criação e preparação dos itinerários cada vez mais se procura valorizar e capitalizar os aspetos culturais autóctones, diferenciadores e enriquecedores de cada região, proporcionando experiências únicas e distintas.

Neste contexto podem então surgir itinerários históricos, fios transmissores históricos que vão dar origem a rotas singulares, recorrendo-se a lugares e vivências frequentados por personalidades que pelas suas ideias e ações assumem especial relevância local ou nacional, lembrando-se as respetivas épocas históricas; a itinerários artísticos, temáticos, politemáticos e de diferentes tipologias e linguagens; os itinerários religiosos, pois a religião foi uma das primeiras motivações para as viagens das pessoas no mundo e na atualidade muita população continua a peregrinar para lugares relacionados com o culto religioso, onde se cruzam os aspetos culturais com os religiosos. Citamos o exemplo do Caminho de Santiago de Compostela, por se tratar de um dos principais itinerários de origem religiosa, e que em simultâneo foi declarado, em 1987, pelo Conselho da Europa como o Primeiro Itinerário Cultural Europeu, ressaltando o seu contributo para o progresso da cultura europeia, e em 1993 a UNESCO classificou-o como Património da Humanidade.

No âmbito do turismo cultural o património histórico e artístico, representado pelas edificações e objetos de arte, tem assumido especial relevância, determinando a dinâmica evolutiva do conceito de património histórico para a de património cultural, por se apresentar mais abrangente e enquadrar realidades mais diversas.

O aumento da procura de destinos turísticos sustentados em propostas culturais tem sido conseqüente na ação internacional das últimas décadas, materializando-se na criação de instrumentos jurídicos, convenções, declarações, resoluções e recomendações referentes à proteção do património cultural e à sua valorização turística.

Sendo a noção de património cultural vaga e ambígua, muitas têm sido as reflexões para se chegar a um conceito operativo eficaz. Após as várias propostas e debates realizadas ao longo dos tempos, somente em 1982 a UNESCO alcançou um acordo sobre a necessidade de um significado mais abrangente para a cultura:

“...a cultura dá ao homem a capacidade de reflectir sobre si mesmo. É ela a que faz de nós seres especificamente humanos, racionais, críticos e eticamente comprometidos. Através dela discernimos os valores e efetuamos opções. Através dela o homem se expressa, toma consciência de si mesmo, se reconhece como um projeto inacabado, põe em questão suas próprias realizações, procura incansavelmente novas significações, e cria obras que o transcendem”¹³⁰.

A excelência dos recursos culturais de uma região para fins turísticos ou de lazer deve ser sempre devidamente refletida, pois os recursos culturais têm comportamentos diferenciados e nem todos se adequam ao mesmo tipo de ação ou de enquadramento, exigindo uma ponderação dos meios e das formas de utilização, nomeadamente no que se refere às condições de utilização, à proteção e salvaguarda, ao simbolismo e ao rigor.

Concomitantemente, é essencial que se atente à noção do denominado “sistema turístico”¹³¹. Os recursos culturais de uma área podem ser basilares na ação turística, no entanto por si só não são suficientes para assegurar o desenvolvimento turístico. Ao seu redor devem ser criados diferentes serviços e infraestruturas, como o alojamento, a restauração, as ações de animação e diversão, os serviços de comunicação e informação turística, entre outras. Os excursionistas e os turistas desenvolvem abordagens diferenciadas às propostas em função da presença e do cruzamento destes diversos aspetos, de cuja articulação podem resultar experiências culturais atrativas e únicas. Quanto mais eficaz for esta presença e articulação de infraestruturas, serviços e de recursos culturais, mais eficaz será a sua comunicação, desenvolvendo nos potenciais utilizadores o sentimento de um completo domínio daquilo que os circuitos abrangem.

¹³⁰ DECLARAÇÃO DE MÉXICO. Unesco, 1982.

¹³¹“Sistema turístico é o “conjunto de elementos inter-relacionados, coordenados de forma unificada e organizada, para alcançar determinados objetivos. Neste sentido, os elementos que compõem o sistema estabelecem relações entre si de tal modo que a modificação de um elemento provocará uma modificação de outro ou outros, e sistema atuara de forma eficaz, no sentido de alcançar objetivos, quando todos os elementos que o compõem forem, ou estiverem, organizados coordenadamente” CUNHA, Licínio, Introdução ao turismo. Lisboa: Editorial Verbo, 2003, p. 110.

Outro conceito importante a considerar é o de circuito turístico, que de acordo com o Prontuário Turístico¹³² consiste numa “*Excursão de pequena duração, com horários, preços, frequências e percursos pré-fixados, publicados e autorizados oficialmente. Os circuitos turísticos são, normalmente, organizados por empresas especializadas em autocarro, automóvel ou barco, incluindo visitas acompanhadas a museus, monumentos, locais de interesse turístico, etc.*”

A ação de conceção e de implementação dos circuitos com componentes culturais é análoga ao habitual processamento do planeamento de outras atividades. Obrigatoriamente deve ser precedida de um levantamento e da cartografia dos diversos recursos da região, pela sua análise e reflexão sobre as potencialidades e condições, pela articulação de recursos e pelo reconhecimento efetivo dos diferentes itinerários. Porém, este trabalho preparatório e de elaboração dos circuitos turísticos não certifica que estes possuam procura bastante para garantir a sua viabilidade económica. Para tal é importante transformá-los em verdadeiros produtos turísticos.

De acordo com o Prontuário Turístico, produto turístico é “*qualquer tipo de serviço ou conjunto de atrativos de um empreendimento região ou país, envolvendo a participação de numerosos agentes, promotores e operadores*”.¹³³ Para o comércio de qualquer produto turístico, tem de haver uma correta pesquisa de viabilidade económica e a elaboração de um plano de marketing eficaz.

A história e a cultura têm estado na mira dos turistas desde longa data¹³⁴. A título de exemplo, referimos que eram estes dois fatores que levavam os jovens aristocratas, no século XVIII a efetuar viagens para os centros intelectuais e artísticos da Europa, viagens que mereceram a designação de *Grand Tour*, também os mesmos fatores estiveram presentes nas deslocações, que se realizavam no século XIX, e que

¹³² DOMINGUES, Celestino M., Prontuário Turístico. Lisboa: Instituto Nacional de Formação Turística, 1997.

¹³³ *Idem, ibidem*, p. 242.

¹³⁴ Como nos testemunham as descrições de Heródoto, os gregos viajavam para assistir festas de carácter religioso, nas quais se incluíam competições atléticas, realizações musicais e teatrais.

Também os romanos realizavam inúmeras deslocações, particularmente durante o verão, não só para o campo, mas também para visitar templos e santuários, assistir a festividades, viajavam para a Grécia e para o Egito para visitar os principais monumentos, beneficiando de uma rede de vias de comunicação adequada, estradas e pontes, que construíram por todo o império. Na *Descrição da Grécia* de Pausânias, os romanos o “turista” romano encontrava indicações que facilitavam a sua visita: o melhor caminho, os monumentos que valia a pena visitar, um pouco da história e costumes locais e, até, alguns avisos necessários a quem visita uma cultura diferente, como, por exemplo, as referências à gastronomia. PINHEIRO, Ana Elias, Itinerários culturais: viajando pela história. In *Máthesis*, nº 16. Viseu: Centro Regional das Beiras da Universidade Católica Portuguesa, 2007, p. 217.

No período renascentista eram frequentes as viagens de artistas e intelectuais europeus a Itália com o objetivo de ver e estudar os edifícios da antiguidade clássica.

levavam artistas e burgueses até cidades como Florença, Roma, Nápoles ou Constantinopla.

Na segunda metade do século XX o turismo patrimonial e cultural tem sido apontado em numerosos estudos como uma das áreas estratégicas para o desenvolvimento do turismo pelas suas potencialidades e pela existência de uma crescente procura por parte dos turistas de locais com interesse cultural que não estejam massificados. O turismo cultural *“desenvolveu-se como alternativa à saturação do modelo tradicional, baseado na exploração de um número limitado de centros de atração e em resposta a uma procura mais exigente, segmentada e em mudança”*¹³⁵.

A partir da década de 60 o turismo cultural começou a ter expressão significativa, ganhando uma nova dinâmica e os locais com centros históricos e museus de âmbito nacional e regional, projetam-se e conquistam novos públicos, o setor do turismo local e nacional adquire novos simpatizantes, tornando-se indispensável para a estrutura económica de inúmeros concelhos. O incremento do interesse turístico na sua envolvente cultural leva ao reconhecimento da sua importância económica, especialmente onde o produto cultural é rico, o turismo é assumido como uma atividade económica de extrema importância para o desenvolvimento da região.

O aumento da procura destes produtos deve-se, entre outros fatores, à melhoria dos transportes a nível de rapidez, conforto, segurança e custo, ao incremento dos níveis de escolarização, ao aumento gradual dos tempos livres, ao crescimento do nível de vida nos países ditos geradores de turismo e à diversificação da oferta de produtos turísticos de matriz cultural.

Além do turista ser cada vez mais informado, estar consciente das suas necessidades e daquilo que realmente deseja, existe atualmente uma oferta diversificada e abundante, que reivindica a criação de novas propostas onde se procure explorar as potencialidades de cada produto e região para corporizar experiências únicas e inesquecíveis, eventos que envolvam a pessoa de forma ativa, que coloquem em evidência aspetos singulares.

Neste âmbito, assumem também importância as iniciativas temporárias, como seminários, ciclos de teatro e de cinema ou exposições, entre outros exemplos, capazes

¹³⁵ FUNDAÇÃO DE SERRALVES, Estudo Macroeconómico para o desenvolvimento de um cluster das Indústrias Criativas na Região do Norte. Porto: Fundação de Serralves, 2008, p. 32. <http://www.serralves.pt/gca/?id=3800> – acedido em 20 de janeiro de 2010.

de motivar a deslocação das pessoas com a finalidade de fruírem de uma iniciativa que, à partida, não se irá repetir e não poderá ser desfrutada em outro espaço e tempo.

2. O turismo cultural em Viseu

Nos princípios do século XX foram criadas nas cidades e lugares turísticos de Portugal as Comissões de Iniciativa e Turismo. Viseu não foi exceção e a Comissão esteve em funcionamento durante dez anos (1926- 1936), estruturando as bases para a promoção do turismo em Viseu, que já tinha alcançado uma certa notoriedade, com as obras de Grão Vasco e os seus monumentos históricos.

Facto interessante foi a comparticipação no valor de 2500\$00, que o Conselho Nacional de Turismo autorizou em 1930, para a aquisição de uma obra de pintura destinada a valorizar a coleção do Museu de Grão Vasco, concretamente o quadro de Columbano, *Camões e as Tágides* (Distrito de Viseu, 4 de junho de 1930)¹³⁶. Trata-se de um investimento singular na vida da Comissão, que teve repercussões em termos de promoção turística. A inauguração da Sala Columbano, em 1931 (Distrito de Viseu, 5 de julho), incrementou grandemente o interesse pelo Museu, inclusivamente a nível internacional¹³⁷.

O turismo cultural na cidade de Viseu tem vindo a aumentar consideravelmente, estando na base desse acréscimo todos os fatores acima enumerados aliados à posição geográfica da cidade, embora na projeção e divulgação de alguns produtos turísticos culturais ainda haja um longo caminho a percorrer. Não obstante não existam estudos que nos permitam apresentar dados rigorosos e científicos sobre o turismo e as suas características nesta cidade, é incontornável a importância assumida pelo património cultural como fator de atratividade. De acordo com os dados do INE,

¹³⁶ FERNANDES, Luís, A Comissão de Iniciativa e Turismo de Viseu (1926- 1936). Viseu M- Revista do Museu Municipal de Viseu. Viseu: Câmara Municipal de Viseu, dezembro de 2008, p. 173

¹³⁷ De acordo com os dados divulgados pelo Jornal Distrito de Viseu, de 3 de fevereiro de 1934, em 1932 o Museu Grão Vasco teve 7.756 visitantes, número muito significativo quando comparado com os 20.804 do Museu Nacional da Arte Antiga e os 12.121 do Museu Nacional Machado de Castro, o mais visitado das Beiras, tendo em 1933 o número dos visitantes do Museu Grão Vasco subido para os 10.222 visitantes, entre os quais, 139 estrangeiros. FERNANDES, Luís, *ob. cit.*, p. 173.

do Turismo Centro de Portugal no ano de 2010 verificou-se um acréscimo de 4,5% a 5% do número de turistas que visitou a região centro, na qual se insere Viseu.

No dia Mundial do Turismo de 2011, o Turismo Centro de Portugal inaugurou em Viseu um novo espaço, denominado Welcome Center Viseu, localizado na Casa do Adro, beneficiando, assim, de uma localização privilegiada, precisamente no coração do Centro Histórico de Viseu. Trata-se de uma estrutura através da qual se perspetiva otimizar e qualificar o atendimento aos turistas, auxiliar os diferentes agentes da região ligados ao setor do turismo e dar força à Marca Turística Viseu | Dão Lafões, integrada numa área mais abrangente, a região centro. Para o efeito congrega recursos multimédia com informação relativa a diversos produtos regionais de excelência, como a Maçã Bravo de Esmolfe, o Queijo Serra da Estrela, o Mel, as Infusões e chás e os vinhos da Região do Dão.

A cidade de Viseu possui recursos turísticos de manifesto interesse nacional e local, como o importante património monumental e histórico (com destaque para os edifícios religiosos, os solares e as portas da muralha medieval), um museu de cariz nacional e internacional, vários núcleos museológicos como Tesouro da Misericórdia e o Núcleo Museológico do Seminário Maior, o rico património cultural ligado a factos e figuras de particular relevância como Viriato, Aquilino Ribeiro, Grão Vasco, etc., elementos que aliados às paisagens e parques desportivos e de lazer, à capacidade e qualidade de alojamento das unidades hoteleiras e casas de turismo no espaço rural, à qualidade da restauração, à existência de infraestruturas de qualidade e às boas acessibilidades, conferem à cidade e à região fortes potencialidades no interesse e na capacidade de atração para excursionistas e turistas. A esta combinação de vários agentes, acresce o facto de se presenciar a reabilitação do centro histórico, o aumento e a diversificação das práticas culturais que intervêm na cidade, o aumento do interesse da comunidade local pelo seu património e cultura e as possibilidades de fazer compras. Todos estes fatores conferem à cidade de Viseu potencialidades, que bem explorados constituem uma mais-valia para o turismo cultural na cidade.

O centro histórico é por excelência o local mais procurado pelos turistas, formado por arruamentos de traçado sinuoso, onde se preserva o casario geminado tradicional, com uma praça central, circundada pela Catedral, pelo Museu Grão Vasco e pela Igreja e Museu da Misericórdia, entre outros elementos de manifesto interesse histórico e cultural.

Recentemente para promover a oferta turística, estão implementadas pela Região de Turismo Dão Lafões quatro rotas para a cidade de Viseu, com percursos temáticos, que consolidadas numa oferta global integrada constituem produtos com evidentes potencialidades, onde se articulam os diferentes patrimónios: a rota de Grão Vasco/Viseu do Renascimento, rota de Viriato/Viseu dos Romanos à Idade Média, rota de Aquilino Ribeiro/Viseu Republicano do séc. XIX e a rota Amor de Perdição /Viseu Romântico do séc. XIX. Nestes itinerários a visita e a passagem por determinados edifícios e espaços públicos constitui o pretexto para o conhecimento do património artístico e literário, de personalidades históricas, de vivências etc., proporcionando ao visitante uma fruição cultural dinâmica e distinta.

Um dos principais atrativos da cidade de Viseu é o Museu de Grão Vasco, que tomou o nome do célebre artista do séc. XVI, o mestre pintor viseense Vasco Fernandes, que também empresta o seu nome a produtos e serviços turísticos, nomeadamente uma unidade hoteleira e uma marca de vinho. O seu estatuto de grande pintor no quadro da pintura portuguesa, derivado da qualidade das suas obras, justifica que por si só constitua um fator de elevado potencial turístico. Os estudos desenvolvidos sobre a sua pintura, as exposições¹³⁸ e a projeção internacional assumida após a presença das suas obras na Exposição de Salamanca Capital da Cultura, realizada em 2002, sustentam um interesse pela sua obra e contribuem, ainda que não de forma isolada, para que a cidade e o Museu sejam integrados nos programas turísticos.

Estes fatores podem assumir maior eficiência na atração de visitantes se integrados numa política de informação e de divulgação qualificada e, em simultâneo, se envolvidos em iniciativas criativas de novas dinâmicas e abordagens que, sem comprometerem a autenticidade da região, representem e cumpram atributos de inovação.

3. António José Pereira e a sua obra: virtualidades para o turismo e para a cultura

¹³⁸ Palácio Nacional da Ajuda, Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992.

No processo de criação de produtos turísticos capazes de capitalizarem o interesse de públicos diversificados têm de ser equacionados os diversos elementos capazes de enriquecerem e de proporcionarem um acréscimo de interesse ao produto. Considerando a importância assumida por António José Pereira no quadro da pintura portuguesa oitocentista e as existências da sua produção na cidade de Viseu está criado o enquadramento para a construção de propostas onde o artista se assuma como um dos protagonistas.

A obra de António José Pereira e a sua presença na cidade de Viseu pode ser potenciada na criação de uma proposta turística alternativa ou no enriquecimento de outras propostas, em que se cruzem diferentes patrimónios. Neste âmbito, devem ser considerados os espaços de vivência do artista e a sua obra, que se encontra dispersa por igrejas, instituições públicas, museus e casas particulares.

Tratando-se de um artista com uma obra tão vasta, cuja família ainda possui alguns bens e documentos de particular interesse e do qual ainda subsiste a habitação onde residiu nos últimos anos de vida, poderíamos equacionar a criação de um novo equipamento cultural na cidade de Viseu, uma Casa-Museu de António José Pereira. Este tipo de estrutura museológica¹³⁹ tem proliferado nos últimos anos no território nacional, associada à crescente dinâmica cultural dos municípios, juntas de freguesia e associações locais¹⁴⁰, que veem nestes equipamentos uma estratégia para a preservação do património e para elevar as potencialidades regionais. *“Destinadas à celebração de uma determinada personalidade ou grupo que se destaca no seu tempo através de atos, trabalhos ou criações, estes espaços do quotidiano, considerados por muitos, instituições de menor importância, permitem a perceção direta da forma de viver, dos gostos, da educação, assim como do enquadramento sociocultural de um determinado indivíduo”*¹⁴¹.

¹³⁹ Um museu e uma casa-museu apresentam características necessariamente distintas: *“Uma Casa-Museu é antes de mais um museu. Mas uma observação mais atenta permite-nos evidenciar alguns elementos distintivos das Casas-Museus, nomeadamente a memória pessoal e os seus suportes materiais: o edifício e a sua envolvente (constituindo os bens imóveis) e a coleção (os bens móveis), documentos tangíveis da personalidade e do pensamento do indivíduo. Estes elementos assumem-se como um todo indissociável, onde cada elemento estabelece um jogo de relações de influência recíproca.”* Cfr. ARAÚJO, Alexandra, Casas-Museu Em Reflexão. In Boletim Trimestral da Rede Portuguesa de Museus. n.º 12. Lisboa: Rede Portuguesa de Museus, junho de 2004, p. 18.

¹⁴⁰ De acordo com os dados da RPM (Rede Portuguesa de Museus), a maioria das casas-museu são tuteladas pelas estruturas municipais, seguidas das Juntas de Freguesia, das Associações e das Fundações.

¹⁴¹ PONTE, António Manuel Torres da, Casas-Museu em Portugal. Teorias e prática. Porto: Faculdade de Letras, Departamento de Ciências e Técnicas de Património, 2007, p. 15. Acedido em <http://www.scribd.com/doc/13884126/Casasmuseu-Em-Portugal-museologiaporto-teses-dissertacoes>, 12 de novembro de 2010.

A nível nacional existem inúmeras casas-museu, tematicamente muito diversas, associadas a escritores, a poetas, a artistas, a figuras e a acontecimentos históricos, etc. Neste tipo de equipamentos estamos em presença do ambiente doméstico, onde ocorreram as práticas mais pessoais da personalidade que aí viveu, favorecendo a compreensão da sua personalidade e vivências pessoais e a sua relação com a obra e eventos que lhe conferem especial protagonismo. Na aceção de Giovanni Pinna “*a casa-museu deverá refletir a vivência de determinada pessoa que, de alguma forma, se distinguiu dos seus contemporâneos, devendo este espaço preservar, o mais fielmente possível, a forma original da casa, os objetos e o ambiente em que o patrono viveu*”¹⁴². Neste sentido, não basta a existência de uma casa e de uma coleção, é necessário que se concretize a sua integração num todo, onde a vivência, a casa e o acervo se relacionam e espelham a personalidade ou acontecimento evocado, resultando uma simbiose de equilíbrio entre objeto, casa e homem¹⁴³.

As potencialidades de uma casa-museu no que concerne à dinamização local, regional e nacional e à capacidade de atrair turismo têm desencadeado a sua proliferação, sem que muitas vezes reúnam as condições essenciais que classificam este tipo de estruturas museológicas, nomeadamente: “*a existência de um espaço de habitação com o seu acervo móvel, elementos que foram fruídos, pelo menos por algum tempo, pelo patrono da instituição, indivíduo ou grupo, refletindo a sua personalidade, formação cultural e, eventualmente, ideológica, que deve manter-se, o mais possível, no seu estado original, (...) dar cumprimento ao serviço de cariz museológico implícito na definição do ICOM*”¹⁴⁴.

As casas-museu de pintores são um género característico de casas, nas quais se pretende refletir o espírito do pintor, apresentar os objetos pessoais, os recortes de revistas e jornais, os postais, as fotografias, a sua correspondência, os seus livros e coleções de arte. Os documentos particulares são imprescindíveis numa casa-museu de um pintor, em paralelo com a obra que produziu, representam os seus pensamentos, as

¹⁴² PINNA, Giovanni, Introduction to Historic House Museums. In Museum International, Vol. N.º 53, n.º 2. Paris: UNESCO, abril – junho 2001, p. 4.

¹⁴³ PONTE, António Manuel Torres da, Casas-Museu em Portugal. Teorias e prática. Porto: Faculdade de Letras, Departamento de Ciências e Técnicas de Património, 2007, p. 54. Acedido em <http://www.scribd.com/doc/13884126/Casasmuseu-Em-Portugal-museologiaporto-teses-dissertacoes>, 12 de novembro de 2010.

¹⁴⁴ *Idem.*

suas vivências pessoais e coletivas, os costumes e a identidade de uma personalidade, que de forma mais ou menos direta influenciaram a obra de pintura que produziu.

Com a intenção de valorizar um pintor e a sua obra, vão aparecendo casas-museu de artistas, como por exemplo a Casa-Museu Júlio Pomar, que na realidade constitui um Museu dedicado ao pintor, pois foi edificada não na sua casa, mas sim num antigo armazém de uma livraria, situado no Bairro Alto, requalificado para acolher as suas obras. A casa-museu do pintor José Cercas (1914-1992) foi legada por testamento à Câmara Municipal de Aljezur com todo o seu espólio. Nas obras de beneficiação, realizadas no interior e no exterior do edifício, foi respeitada toda a disposição inicial. Neste caso estamos em presença de uma estrutura que se enquadra no âmbito das especificidades que corporizam uma casa-museu.

Em Viseu, existe a casa-museu Almeida Moreira, deixada em testamento à cidade pelo capitão Almeida Moreira, em 1939, com a obrigação de nela se instalar uma casa-museu biblioteca. Não obstante se preservem alguns espaços e objetos pessoais do capitão Almeida Moreira, a maioria dos ambientes interiores e exteriores foram profundamente alterados, diluindo a perceção da sua relação com a personalidade do patrono. Na verdade trata-se de um Museu de personalidade.

Analisando as características específicas de uma casa-museu e considerando a obra do artista António José Pereira, parece-nos que a criação de uma estrutura museológica desta natureza assumiria contornos de significativa complexidade e não se afigura como a estratégia mais eficaz para a projeção do artista. Na realidade, o espaço interno da habitação, situada no largo com o nome do pintor, foi profundamente alterado e não são identificáveis quaisquer objetos que tivessem integrado os ambientes originais em que viveu e em que desenvolveu o seu processo criativo. Apesar da existência de uma vasta coleção, de obras acabadas e também de desenhos preparatórios, bem como de alguma correspondência e documentos avulsos, só por si só não se revela suficiente, não permitindo a construção de um discurso onde a coleção fosse parte integrante de uma teia de ambientes e objetos associados ao artista. Ainda que existam casas-museu em que a inexistência dos ambientes e dos objetos originais foi ultrapassada através da sua recriação, nalguns casos de forma virtual, esta solução não se nos afigura exequível para o mestre António José Pereira, tanto pela ausência de informações de pormenor capazes de sustentarem uma eventual reconstituição, como pelo facto de a casa continuar a ser habitada pela família. Simultaneamente, parece-nos

que esse tipo de estrutura museológica seria necessariamente mais estática do que um projeto de valorização da sua personalidade e obra no quadro dos vários espaços onde se integram os vários exemplares da sua obra na atualidade.

Numa perspetiva de criação de produtos com interesse turístico, tomando como referencia o mestre António José Pereira, considerámos duas propostas: a estruturação de circuitos turísticos nas cidades de Viseu e de Mangualde e a instalação de uma exposição temporária.

3.1 Circuito na cidade de Viseu

A cidade de Viseu integra o acervo mais significativo da produção artística de António José Pereira. Identificando as obras e os locais onde elas se encontram, é possível construir um percurso por espaços que normalmente já constituem locais visitados por turistas, cujo interesse poderá ser ampliado pela referência à obra do mestre pintor, alargando-se, assim, os fundamentos de interesse. A visita aos locais, motivada pelo seu interesse patrimonial, poderá ser enriquecida pela reportação ao exemplar ou exemplares do artista, ou, o conhecimento concreto da sua obra pode motivar a realização do circuito, que será enriquecido pelo facto de as pinturas se encontrarem em espaços de interesse cultural.

Neste âmbito, é necessário conferir maior protagonismo às obras do artista, para que não passem despercebidas no quadro dos outros fatores de interesse. A projeção das obras exige a conceção de uma sinalética própria, que integrará os dispositivos de informação e comunicação e estará presente nos locais em que se encontram, facto, que impõe especiais cuidados no que concerne ao conceito da marca e ao seu impacto visual, para que não constitua um fator de perturbação nos espaços com espólios artísticos diversos. Esta sinalética deverá ser programada em função da sua localização no exterior ou no interior dos edifícios.

A concretização do circuito que propomos poderá ser valorizada através de guias devidamente preparados para realizarem uma visita orientada, facilitando a captação do interesse dos visitantes para as obras do pintor, maioritariamente integradas no espaço original. Com os mesmos objetivos, podem também ser utilizados audioguias, que forneçam informações sobre a vida do artista, os diversos edifícios e a obra de António José Pereira, complementada com indicações como os itinerários a seguir e os horários.

Simbolicamente propomos que o circuito tenha o seu início no Largo com o nome do pintor António José Pereira, localizado atrás da Catedral de Viseu. Aqui será possível ao visitante conhecer o exterior da casa onde viveu parte da sua vida, exemplificativa das características da arquitetura doméstica do século XIX. Para o efeito, a habitação deve ser devidamente identificada e complementada com uma estrutura, eventualmente de acrílico, com a reprodução de algumas pinturas que ainda subsistem no seu interior da autoria de António José Pereira, do seu filho José Augusto Pereira e da sua neta D. Alda Pereira. Neste largo será ainda possível ao visitante contemplar outras edificações de particular importância no quadro da arquitetura: as janelas e o arco abatido lavrados como ornatos característicos do tardo-gótico, ou seja o decorativismo manuelino que se difundiu nas construções da envolvente da Catedral, influenciadas pela gramática decorativa da abóbada e da fachada mandadas edificar pelo bispo D. Diogo Ortiz de Vilhegas, e a Casa do Miradouro, exemplificativa da habitação solarenga do século XVI.

Subindo a calçada somos confrontados com a imensa fachada do antigo Seminário de Nossa Senhora da Esperança, de sintaxe maneirista. Prosseguimos até ao adro da Sé, onde ao centro se eleva o cruzeiro Setecentista, mandado edificar pelo bispo D. Júlio Francisco de Oliveira, precisamente um dos prelados que António José Pereira retratou em 1868, obra que se encontra no Paço Episcopal.

Entramos na Catedral de Viseu, onde se multiplicam os aspetos de interesse, pertencentes a diferentes períodos, em correspondência com a dinâmica de reformas e de encomendas que ao longo dos séculos transfiguraram a fisionomia do edifício medieval: o claustro renascentista com as suas capelas envolventes dos séculos XVI e XVII; a abóbada de nós com os seus decorativos fechos policromados; os retábulos e o cadeiral barrocos; a imaginária disposta nos diversos altares; a sacristia, etc. Este percurso pode ser complementado pela visita ao Tesouro Museu da Catedral, que ocupa o coro-alto e as dependências envolventes do claustro superior. Neste edifício, o mais visitado na cidade de Viseu, denotamos a ausência de qualquer obra da autoria de António José Pereira, mas na realidade nele esteve incorporada a pintura de maiores dimensões produzida pelo artista: *A Última Ceia*. Esta obra monumental, que atualmente se encontra na sacristia do Seminário Maior de Viseu, foi executada para o topo do transepto, do lado da Epístola, da Catedral de Viseu, onde assumiria um posicionamento que, particularmente em termos de altura, possibilitaria uma

visualização manifestamente distinta da atual. A ausência da pintura no seu local original poderia ser ultrapassada através da colocação de um dispositivo informático, onde se apresentasse a sua presença de forma virtual, nomeadamente através da reconstituição do seu enquadramento na parede do transepto e da possibilidade de uma observação dos vários pormenores da obra com o sistema de zoom.

Saindo da Sé entramos no Museu de Grão Vasco, o Paço dos Três Escalões, antigo Colégio Seminário Conciliar, cujo edifício foi edificado nos finais do século XVI, para instalar o Seminário de Nossa Senhora da Esperança, que aí permaneceu até aos inícios do século XIX, altura em que foi transferido para o edifício da Congregação do Oratório de São Filipe Néri. A partir de 1839 o antigo Seminário foi ocupado por vários serviços públicos e em 1913 nele foi instalado o Museu Regional de Arte, posteriormente denominado Museu de Grão Vasco, fundado por Almeida Moreira, por integrar o núcleo mais representativo da oficina do pintor Vasco Fernandes. O interior do edifício foi requalificado entre 2001 e 2004, em paralelo com a definição de uma narrativa expositiva renovada. No âmbito do nosso percurso, a visita a este edifício apresenta-se como obrigatória, tanto pela qualidade da coleção do Museu exposta nos dois pisos, como pelas obras do pintor António José Pereira e pela sua “ligação” ao mestre Vasco Fernandes. Este artista exerceu especial fascínio em António José Pereira, compreensível numa época em que se verificava uma valorização extraordinária da obra do pintor, assumindo mesmo contornos míticos. Nesta conexão entre os dois pintores não podemos omitir a intervenção de conservação e restauro que António José Pereira realizou nas obras do mestre e a descoberta assinatura de Vasco Fernandes. A coleção do Museu integra várias obras do pintor António José Pereira, para além de retratos e duas paisagens, inclui também um conjunto de máscaras/moldes. Para além de apresentarmos a proposta ao Museu de integrar na exposição permanente pelo menos uma das obras do pintor, seria interessante que as restantes também pudessem ser fruídas pelos visitantes interessados. Nesta perspetiva, poderia ser equacionada a organização por parte dos serviços de extensão cultural do Museu de visitas guiadas às reservas¹⁴⁵, onde se encontram as pinturas do nosso mestre, ou a colocação de uma estrutura multimédia com uma visita virtual às reservas.

¹⁴⁵ Após a requalificação do Museu ficou prevista a realização de visitas guiadas às reservas do Museu.

Saindo do Museu de Grão seguimos para a Igreja e Museu da Santa Casa da Misericórdia. Para além de contemplarmos a fachada rococó e a igreja com o conjunto de retábulos neoclássicos, estamos em presença do edifício e da instituição com a qual António José Pereira teve especiais ligações: para além de ter sido Irmão e Conselheiro da Irmandade da Misericórdia, foram inúmeras as obras que realizou para a mesma. Para a abertura central dos dois retábulos colaterais, executados em 1875, foram encomendadas duas pinturas a António José Pereira, com a mesma iconografia da estatuária que as substituiu: a Visitação e Nossa Senhora das Dores. Estas pinturas estiveram colocadas nas paredes laterais da igreja até 2007, altura em que foram enquadradas no programa expositivo permanente do Tesouro da Misericórdia¹⁴⁶ que ocupa a ala direita do edifício. Assim, a visita à igreja deverá ser complementada pela visita ao espaço museológico, onde para além das duas pinturas referidas, se encontra em exposição a bandeira da Misericórdia, da autoria do pintor José de Almeida Furtado, que foi restaurada por António José Pereira, bem como a imagem de Nossa Senhora da Misericórdia que encarnou e estufou e inúmeros retratos de benfeitores desta instituição.

Terminada a visita ao Adro da Sé e aos edifícios circundantes segue-se para o largo Pintor Gata, que evoca o principal pintor viseense do século XVIII José de Almeida Furtado, onde o visitante pode ver a capela de Nossa Senhora dos Remédios, único templo de planta centrada da cidade, e observar a Porta do Soar, uma das sete portas da muralha medieval. Prosseguindo pela Rua Nunes de Carvalho a pintura do artista suscita uma nova paragem e a entrada no Paço Episcopal¹⁴⁷, onde na galeria dos bispos podem ser apreciados dois retratos episcopais realizados por António José Pereira, concretamente o retrato do bispo D. Júlio Francisco de Oliveira¹⁴⁸ e o retrato do bispo.

Dando continuidade ao circuito, o visitante continuará a descer a Rua Nunes de Carvalho em direção ao Rossio, parando junto à fachada da sede da Santa Casa da Misericórdia para observar a pedra de armas de granito, posicionada no alinhamento da porta, talhada por António José Pereira. O edifício da Câmara Municipal de Viseu

¹⁴⁶ Este núcleo museológico que enquadra as obras de arte da Santa Casa da Misericórdia foi inaugurado a 18 de novembro de 2007.

¹⁴⁷ Atualmente, o Paço Episcopal de Viseu encontra-se encerrado para obras, que devem estar concluídas no período de 18 meses. No projeto de reconstrução do edifício está contemplado um espaço acessível ao público para a exposição dos retratos dos bispos da Diocese.

¹⁴⁸ Bispo da Diocese de Viseu entre 1740 e 1765.

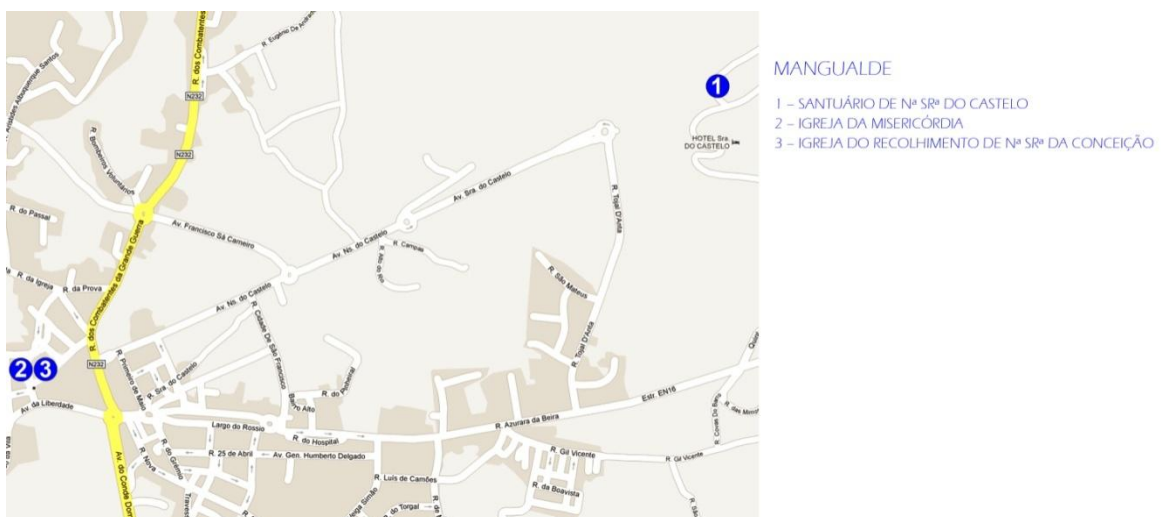
prenderá a atenção do visitante pela sua arquitetura neoclássica, decoração de azulejos e lustre de ferro forjado, mas também pelo teto com vinte e quatro medalhões com o retrato de personalidades associadas ao passado da cidade de Viseu, pintados pelo mestre Almeida e Silva entre 1909 e 1916, enquadrados com decorativos ornatos em estuque. Entre os retratos encontra-se o do pintor António José Pereira, evidenciando o reconhecimento da cidade em relação ao artista que marcou o panorama artístico viseense no século XIX.

Na extremidade do Rossio eleva-se a igreja da Ordem Terceira de São Francisco, um templo que se destaca pelo trabalho de cantaria de gramática rococó da fachada e do harmonioso interior com cinco estruturas retabulares e painéis de azulejos do mesmo estilo. A visita ao interior pode ser complementada com a possibilidade de visualização de quatro pinturas da autoria de António José Pereira que representam episódios da vida de São Francisco de Assis.

O percurso pela Rua Formosa permitirá ao visitante observar os edifícios de particular interesse arquitetónico como o do Banco de Portugal. Descendo até ao fim da Rua Formosa encontram-se os vestígios de um troço da muralha romana. No largo de Santa Cristina eleva-se a igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, construída em 1738. O seu interior constitui um exemplar da obra de arte total, com a conjugação da talha dourada das cinco composições retabulares e do arco-cruzeiro de estilo barroco joanino com o lambril de azulejos figurativos rococó e a pintura da abóbada fruto dos pincéis do pintor italiano Pascoal Parente, executada em 1760. O acrescento do comprimento da igreja realizado nos finais do século XIX determinou que a parte correspondente ao coro-alto ficasse sem pintura na abóbada, pelo que para solucionar este problema e dar continuidade à pintura em perspetiva setecentista foi contratado o mestre António José Pereira em 1862, que individualizou a sua obra através do seu retrato. Na mesma altura limpou e retocou a pintura barroca da mesma abóbada.

Saindo da igreja do Carmo, o visitante seguirá para o Seminário Maior de Viseu, localizado no mesmo largo. Neste edifício barroco, edificado a partir de 1693 para a Congregação do Oratório de São Filipe Néri, destacam-se as escadas nomeadas de *suspensas*, o claustro, e igreja e o órgão de tubos neoclássico. Na sacristia encontra-se a obra de maiores dimensões do pintor António José Pereira, que representa a *Última Ceia*. Como já referimos, esta pintura foi executada para o topo do transepto da Catedral

O segundo percurso sugerido transporta-nos para a cidade de Mangualde. Este pode iniciar-se pela igreja do monte da Senhora do Castelo, uma construção do século XIX com interessante trabalho de estuque ao nível da abóbada e um conjunto de três retábulos de estilo neoclássico, dois dos quais, os colaterais, enquadram as pinturas de Santa Ana e de São Joaquim, fruto dos pincéis de António José Pereira. Ainda neste espaço religioso pode-se observar um dos ex-votos da autoria do artista viseense. Descendo o monte da Senhora do Castelo, o visitante pode dirigir-se a igreja da Santa Casa da Misericórdia, um edifício de estilo barroco, edificado em 1724, cujo interior constitui um dos melhores exemplares da obra de arte total, com o preenchimento da estrutura arquitetónica através de uma articulação de linguagens artísticas: a pintura, a escultura, a talha dourada e os azulejos. Entre as pinturas da capela-mor, posicionada na parede lateral, encontra-se a pintura com o tema bíblico da *Visitação da Virgem a Santa Isabel*, que o pintor realizou para substituir a anterior que se encontrava muito degradada. Saindo deste espaço religioso o visitante pode dirigir-se à igreja do Recolhimento de Nossa Senhora da Conceição, atualmente mais conhecida por igreja das Almas, onde está inserida uma pintura com o tema das *Almas do Purgatório*.



3.3 Exposição temporária

As exposições temporárias constituem veículos de dinamização dos equipamentos museológicos. A procura da novidade, o desejo de fruir de peças que usualmente não se encontram expostas ou integram equipamentos dispersos no espaço, constituem fatores de mobilização de visitantes, que se deslocam com o pretexto específico de aceder a uma narrativa expositiva concreta. Assim, as exposições temporárias possibilitam a renovação e a dinamização dos museus e ampliam o seu raio de atuação.

Neste âmbito, considerámos que uma exposição temporária consagrada ao artista António José Pereira poderá integrar o programa de atividades do Museu Grão Vasco, reforçando a importância deste equipamento na oferta cultural da cidade de Viseu.

Pensar uma exposição temática parte do conhecimento de diversas variáveis, mas três delas são estruturantes: o espaço, a informação sobre o tema e a disponibilidade das obras.

O local da exposição seria a ala esquerda do primeiro piso do Museu, que compreende a sala de exposições temporárias e a sala multimédia.

A construção da narrativa expositiva corresponderá à materialização do estudo sobre a vida e obra que desenvolvemos na primeira parte deste trabalho. Partindo destes conhecimentos, dividimos a exposição em diversos núcleos, concretamente:

1. Percursos de vida

Neste núcleo propõe-se a exposição de documentos e peças que possibilitem a compreensão de alguns aspetos particularmente relevantes da vida de António José Pereira, pois o conhecimento da sua personalidade, relações interpessoais e formação são fundamentais para a compreensão da sua atividade como artista.

Proposta de peças: registo de nascimento e de óbito, correspondência com personalidades da época, seleção de alguns livros que integravam a biblioteca pessoal do artista, condecoração da Ordem de São Tiago da Espada, livros abertos em passagens alusivas ao artista, concretamente os elogios de Le C. Athanasius RACZYNSKI e de Alexandre Herculano, em contraste com as críticas de Joaquim de Vasconcelos, currículo como professor pertencente ao Arquivo da Escola Secundária Alves Martins.

2. Materialidades

Apresenta-se um núcleo que possibilite a compreensão dos materiais utilizados pelo artista, as técnicas, as suas receitas, o contacto direto com esses materiais e as fases do seu processo criativo.

Proposta de peças: receitas manuscritas do artista para a preparação dos suportes e das tintas, livro manuscrito com receitas e fases de elaboração de pinturas de autor anónimo, amostras dos componentes utilizados por António José Pereira na preparação das tintas em conformidade com os levantamentos laboratoriais que efetuámos, colocação de exemplares explicativos com as fases que executava como preparação do suporte, alguns desenhos preparatórios e as refletografias de uma pintura de retrato e de uma pintura de temática religiosa, com as respetivas pinturas em confronto.

3. Grão Vasco: da formação à inspiração

A importância assumida pelo mestre Vasco Fernandes no processo de formação de António José Pereira, as descobertas que fez das assinaturas do mestre quinhentista e os restauros de algumas das pinturas justificam a presença de um núcleo especificamente orientado para a perceção desta relação entre o artista oitocentista e a obra de um artista que na época assumia manifesta centralidade nos estudos da pintura dos primitivos portugueses.

Proposta de peças: cópias que o artista elaborou em confronto com os originais de Vasco Fernandes, nomeadamente as que representam *Santo André*, *Santa Margarida* e *São Jerónimo*, pintura do *Calvário* que deixou incompleta e a pintura do Pentecostes da sacristia da igreja de Santa Cruz de Coimbra.

4. O restauro

Tendo o restauro sido um ofício que exerceu em tipologias artísticas diferenciadas consideramos pertinente a seleção de um núcleo de peças representativas desta atividade.

Proposta de peças: bandeira da Misericórdia de Viseu da autoria de José de Almeida Furtado, Nossa Senhora da Misericórdia da Santa Casa da Misericórdia de Viseu, o tríptico de Richmond ou Cook, que montou a partir das tábuas de uma caixa e nas quais fez o levantamento dos repintes, o painel de São Sebastião de Grão Vasco.

5. Realizações e criações

Apresentação das suas obras, permitindo a perceção das temáticas que privilegiou na pintura, das características compositivas e formais das obras. O facto de muitas das suas obras não se encontrarem datadas justifica que ao invés da organização cronológica se opte pela disposição das pinturas em correspondência com as temáticas. Será também reservado um núcleo para trabalhos de outras tipologias. Assim, este núcleo será subdividido em várias partes: desenhos, pintura de retrato, pintura de temática religiosa, pintura de paisagens, miniaturas, autorretratos, máscaras. Os desenhos em que é possível estabelecer a correspondência com a respetiva pintura serão colocados em conjunto.

Para a composição deste núcleo serão seleccionadas obras menos conhecidas do artista e que se encontrem em locais de maior dificuldade de acesso ou em coleções particulares, pois as que se localizam em espaços da cidade, que usualmente são visitados pelos turistas e que integram as rotas que propusemos, só em situações pontuais devem ser retiradas dos seus locais.

Neste espaço, que ocuparia a última sala, propõe-se a colocação de um telescópio junto a uma das janelas viradas para a parte detrás do Museu Grão Vasco, que possibilite observar o largo com o nome do artista e a respetiva casa.

6. Num último núcleo propõe-se a apresentação de algumas obras de pintura executadas pelos seus filhos, José Augusto Pereira e ..., remetendo assim para a continuidade da sua obra pelos filhos que terão

desenvolvido a sua aprendizagem em contexto familiar e terão sido influenciados pelo pai.

Após a seleção das obras e do estabelecimento dos contactos com os respetivos proprietários, torna-se necessário avaliar o estado de conservação, fazendo um diagnóstico de cada peça e uma proposta de intervenção. No que concerne à pintura as análises laboratoriais realizadas para a pintura da *Última Ceia* vão ser de grande interesse para que sejam utilizados os pigmentos mais adequados, bem como outros materiais, nomeadamente no preenchimento de lacunas, que devem ser compatíveis com os materiais originais.

FICHA DA EXPOSIÇÃO

Local: Museu Grão Vasco

Paço dos Três Escalões

3500-195 Viseu

Tel. (351) 232 422049 Fax : 232 421241 E-mail: mgv@ipmuseus.pt

Diretor: Dr. Sérgio Gorjão

Espaço da exposição: Antecâmara

Sala de exposições temporárias

Sala Multimédia

Área total: 135,44.m2

Piso 0



Planta do Museu com o espaço a utilizar para a exposição temporária

Suportes museográficos: Vitrinas

- Plintos
- Estruturas de parede
- Estrado
- Sistemas de suspensão
- Cavalete
- Telescópio

Comunicação/informação: Texto explicativo da exposição no seu todo

- Textos explicativos de cada núcleo
- Sinalética para cada peça
- Cartazes de divulgação
- Desdobráveis com enquadramento dos núcleos

Catálogo

Catálogo: Textos introdutórios alusivos à época, à vida e obra do artista

Fichas das peças expostas com as respetivas fotografias

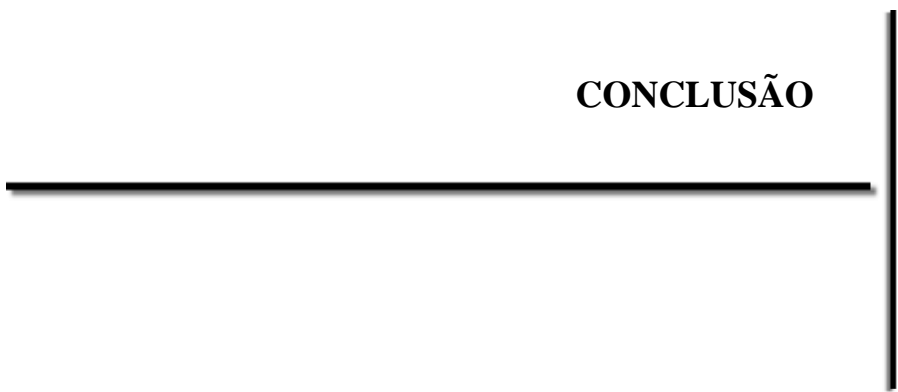
Merchandising: Peças de bijutaria inspiradas nas joias presentes em alguns dos retratos

Blocos cuja capa reproduz pinturas

Carteiras com o padrão retirado de pinturas

Caixas com a reprodução de pinturas na tampa, etc.

CONCLUSÃO



O contexto nacional e local são determinantes para a compreensão da produção artística de António José Pereira. Numa época em que os grandes centros de cultura portugueses se circunscreviam às cidades de Lisboa e do Porto, onde emergiam e se afirmavam novos movimentos culturais e as novas propostas culturais, onde funcionavam as Academias, o facto de António José Pereira ter permanecido na cidade de Viseu determinou os caminhos e o alcance das suas realizações como artista.

Constatámos que a sua formação terá decorrido num contexto de autodidaxia, à margem de qualquer discipulado oficial com um mestre ou de alguma trajetória de aprendizagem nos meios académicos. Através do espólio da sua biblioteca aferimos que adquiria livros e gravuras, que lhe permitiam conhecer os desenvolvimentos e as técnicas propostos por outros artistas, bem como apreender os conceitos fundamentais, nomeadamente de geometria e desenho, para o exercício da atividade artística. Para além destes recursos, assinalámos que manteve contactos frequentes com outros artistas coevos, bem como com investigadores nacionais e estrangeiros. Contudo, no seu processo formativo a obra de Vasco Fernandes terá assumido um papel estruturante. Para além da observação das obras do mestre quinhentista, realizou diversas cópias, que lhe permitiram compreender, aplicar e explorar as suas técnicas de composição pictórica.

A ligação à obra de Vasco Fernandes assumiu particular acuidade numa época em que se sucediam os estudos e as deslocações a Viseu de investigadores para determinar as obras da sua autoria. Neste âmbito teve particular importância a descoberta que fez de um tríptico e a identificação da assinatura de Vasco Fernandes em duas composições pictóricas.

Desenvolveu uma produção artística muito vasta, que se pautou por um carácter multifacetado e eclético, realizando trabalhos de tipologias muito diversificadas, com o objetivo de corresponder às encomendas que lhe eram feitas pela clientela local. O facto de os trabalhos artísticos serem a sua única fonte de rendimento terá justificado a aceitação de trabalhos à margem da realização pictórica. Contudo, foi a prática da pintura que assumiu absoluta centralidade no quadro da sua produção artística e que lhe permitiu alcançar alguma notoriedade, produzindo uma grande quantidade de obras, que acreditamos serem em muito maior número do que as identificadas até ao presente. Foram também as suas obras de pintura que obtiveram expressivos elogios por alguns contemporâneos, não obstante também tivesse sido duramente criticado, em particular por Joaquim Vasconcelos.

As obras que realizou corresponderam a encomendas de diversas instituições ligadas à Igreja, nomeadamente irmandades, o cabido e a mitra, umas destinadas aos espaços religiosos e de celebração, outras, como os retratos, para homenagear os bispos ou os benfeitores e, assim, perpetuar a sua memória. O principal encomendante terá sido a Santa Casa da Misericórdia, para qual, para além de pinturas com iconografia religiosa, realizou inúmeros retratos que integram a galeria dos benfeitores. O facto de não termos documentos ou exemplares que nos remetam para encomendas exteriores à região de Viseu, permite-nos aferir que a notoriedade que granjeou não correspondeu a uma abertura a um circuito de encomendas geograficamente mais alargado nem lhe abriu as portas às solicitações para participar em exposições que se realizavam nos grandes centros, como Porto e Lisboa, realizações que proporcionavam autoridade e notoriedade aos intervenientes.

No âmbito da sua atividade a conservação e restauro assumiu também particular importância. Desconhecemos de forma concreta a tipologia de materiais e as metodologias que assumiu na realização deste tipo de intervenções, que nos permitam formular qualquer avaliação sobre os trabalhos realizados, contudo, no contexto da época, o levantamento de repintes, processo que utilizou para recuperar o Tríptico Cook, não era uma prática usual, pelo que a sua iniciativa assume particular relevância. No que concerne às restantes intervenções consideramos que estariam em conformidade com as práticas de restauro veiculadas na época.

A variedade de áreas artísticas em que atuou, revelam-nos que o artista dominava materiais e técnicas muito diferenciadas, que vão desde a pintura com as

técnicas de aquarela, a óleo e a têmpera, aos trabalhos com materiais têxteis, ao desenho a carvão, à escultura em barro e em pedra, ao douramento de molduras, à moldagem do papel para a execução de flores.

A quantidade de desenhos que integram o espólio da sua família, evidência a importância que o desenho assumia no seu processo criativo, mas também testemunha o gosto que tinha em o realizar. Alguns exemplares correspondem a estudos preparatórios para a realização de pinturas, enquanto outros se encontram perfeitamente acabados e não foram passados à tela. Estes evidenciam as qualidades de execução do artista neste tipo de técnica.

Em conexão com a clientela, o universo da sua produção pictórica reparte-se principalmente por duas temáticas, o retrato e a religiosa. As paisagens encontram-se circunscritas a duas composições.

O levantamento da sua obra revela-nos que o retrato dominou a sua produção pictórica, efetuou inúmeros retratos para as instituições públicas e privadas, bem como para alguns particulares. Podemos considerar que foi um retratista exímio, não só pela capacidade de representação dos protagonistas com grande realismo fisionómico, mas também pela capacidade de explanar os seus traços psicológicos. Neste género de obras considerámos a existência de duas tipologias: uma constituída por retratos em que o retratado domina totalmente a composição, sobre um fundo de tons escuros, sem qualquer referencial do espaço, outra, mais complexa e mais cenográfica, em que os protagonistas são integrados em espaços de interior, que usualmente têm uma abertura que possibilita a contemplação do espaço exterior. Para a Santa Casa da Misericórdia de Viseu produziu uma grande quantidade de retratos, através dos quais a instituição pretendia perpetuar a memória dos benfeitores presentes e passados.

No que concerne à produção de carácter religioso, em menor número que os retratos, o artista produziu obras em que alcançou significativa qualidade, nomeadamente no que concerne à construção do espaço em perspetiva e ao domínio da luz e da cor na sugestão de volumes e na expressividade das figuras. Trata-se de composições mais complexas, pois na sua maioria integram um maior número de figuras, permitindo-lhe a exploração de opções estéticas mais diversificadas.

A realização de análises laboratoriais a uma das suas pinturas permitiu-nos identificar os componentes que utilizava na preparação dos suportes de pintura e das tintas, revelando-nos que empregava os pigmentos naturais usuais no século XIX.

O levantamento das obras produzidas pelo artista António José Pereira revelou-nos que a sua presença na cidade de Viseu é bastante expressiva, encontrando-se as suas obras dispersas por espaços que têm particular importância patrimonial. Neste âmbito, considerámos que este artista e a sua obra podem ser objeto de projetos de valorização e de dinamização da cultura e do turismo na cidade de Viseu, que podem configurar formas diferenciadas, nomeadamente: a estruturação de circuitos turísticos nas cidades de Viseu e de Mangualde e a instalação de uma exposição temporária no Museu Grão Vasco.

A dimensão e a importância da obra de António José Pereira justificam que no futuro se realizem estudos que desenvolvam uma abordagem mais aprofundada à sua pintura, nomeadamente no que concerne à sua contextualização no quadro da produção pictórica coeva e à análise do seu processo criativo.

Antonio José Pereira