



ANAIIS DE HISTÓRIA DE ALÉM-MAR

Vol. XIII (2012)

ISSN 0874-9671 (impresso/print)

ISSN 2795-4455 (electrónico/online)

Homepage: <https://revistas.rcaap.pt/aham>

Pintor Simão Rodrigues e a posse do Codex Casanatense em 1628: fortuna, atribuições e influências artísticas

Vítor Serrão 

Como Citar | How to Cite

Serrão, Vítor. 2012. «Pintor Simão Rodrigues e a posse do *Codex Casanatense* em 1628: fortuna, atribuições e influências artísticas». *Anais de História de Além-Mar* XIII: 169-197.
<https://doi.org/10.57759/aham2012.37161>.

Editor | Publisher

CHAM – Centro de Humanidades | CHAM – Centre for the Humanities
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa | Universidade dos Açores
Av.ª de Berna, 26-C | 1069-061 Lisboa, Portugal
<http://www.cham.fcsh.unl.pt>

Copyright

© O(s) Autor(es), 2012. Esta é uma publicação de acesso aberto, distribuída nos termos da Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt>), que permite o uso, distribuição e reprodução sem restrições em qualquer meio, desde que o trabalho original seja devidamente citado.

© The Author(s), 2012. This is a work distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted reuse, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.



As afirmações proferidas e os direitos de utilização das imagens são da inteira responsabilidade do(s) autor(es).
The statements made and the rights to use the images are the sole responsibility of the author(s).

O PINTOR SIMÃO RODRIGUES E A POSSE DO *CODEX CASANATENSE* EM 1628: FORTUNA, ATRIBULAÇÕES E INFLUÊNCIAS ARTÍSTICAS *

por
VÍTOR SERRÃO **

A visibilidade do códice nos círculos da Lisboa anticastelhana

O nascimento de uma criança monstruosa no bairro da Mouraria, em Abril de 1628, permite saber alguma coisa sobre a posse do célebre códice iluminado existente na Biblioteca Casanatense de Roma (Ms. 1889). Esse prodígio foi visto pelos testemunhos lisboetas da época, com relevo para o escritor sebastianista Pedro Rodrigues Soares¹, como sinal da crise dos tempos e aviso divino com impacto nos círculos de resistência à governação tardo-filipina que reverenciavam os sucessos do império ultramarino no contexto das relações com os outros povos e que, em cores de nostalgia, assistiam ao desgoverno do Reino.

O memorialista Soares era figura respeitada nesses círculos e o seu escrito dava voz a surdos protestos contra o destino a que os portugueses haviam sido votados. Outra personalidade com estatuto social relevante era o idoso pintor maneirista Simão Rodrigues, cujos passos finais de vida se cruzam com as vicissitudes e quiçá com a posse do códice. Ao atestar-se que foi este pintor quem acrescentou o desenho do fólio em que se representa a criança monstruosa², podem tecer-se novas e pertinentes considera-

* Agradecimentos: a Tiago Miranda, Ernst van den Boogaart, Hugo Crespo, João Francisco Marques, Juan Gil, Maria Helena Mendes Pinto, Luís Filipe Barreto, Nuno Vassallo e Silva, Teotónio R. de Souza, Luís Urbano Afonso, José da Silva Horta, Paulo Varela Gomes, Francisco Lameira, João Teles e Cunha e Maria Adelina Amorim.

** Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

¹ Manuel Lopes de ALMEIDA, *Memorial de Pero Roiz Soares. I. Leitura e Revisão*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1953, pp. 495-496.

² Adriano de GUSMÃO, *Simão Rodrigues e seus colaboradores*, Lisboa, Realizações Artis, 1957, p. 12; Vítor SERRÃO, *A lenda de São Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso*, Lisboa, Quetzal, 1993, p. 90, e V. SERRÃO, «Pittura senza tempo» em Coimbra cerca de 1600: as tábuas

ções sobre a propriedade de um livro com tantas e preciosas imagens coloridas dos povos e das vivências proporcionadas pela presença portuguesa em terras asiáticas. Produto de recuperação de um «saco» (saque) – algum dos ataques ocorridos quiçá em viagem entre a Ásia e a capital portuguesa, mas sobre o qual infelizmente tudo é nebuloso³ –, o códice era seguramente matéria de admiração na Lisboa do primeiro terço do século XVII, circulando entre mãos de padres jesuítas, depois de ter integrado a biblioteca do Colégio de São Paulo em Goa, e constituindo fonte inspiradora (como adiante veremos, em telas de André Reinoso e do próprio Simão Rodrigues) de várias representações artísticas e encomendas pictóricas do tempo, em que o rigor face às peculiaridades do exotismo oriental era justamente reclamado, pelo recurso tanto a testemunhos *de visu* como a fontes iconográficas disponíveis.

Neste círculo lisboeta em que o *codex* de certeza circulou, era acontecimento marcante, também, a força com que o culto de São Francisco Xavier começava a desenvolver-se, antecedendo a sua canonização em 1622, através de uma série de representações hagiológicas que inevitavelmente se abriam à sedução pelo Oriente. A presença das imagens do livro não deixava, assim, de esclarecer tipologias de trajés, costumes e gestos e de servir de indicador iconográfico: o mundo exótico dessa Ásia integrada no Estado português da Índia, visto como «guia e luz» da presença portuguesa e exemplo para «as mais partes da Europa», só podia mesmo ser visível numa sociedade em crise, ávida de acentuar os sucessos da sua expansão e dominação colonial⁴. Por isso, a história do menino deformado nascido na Mouraria em 1628, exposto à curiosidade das pessoas nos breves quatro a cinco dias que viveu, constituiu à luz da situação sociopolítica, uma espécie de atestado dos «sinais dos céus», e foi sob essa perspectiva que a sua memorização pôde ter todo o sentido junto aos 75 desenhos coloridos de povos e costumes do grande império português, lembrando as façanhas de um passado grandioso em paragona com a «vil tristeza» dos tempos presentes. Integrado nas muitas e exaltantes imagens dos povos do Oriente tocados pela civilização portuguesa, o menino-prodígio era passível de ser visto como signo do destino providencial da nação portuguesa no mundo – algo que nos condicionamentos dos anos 20 do século XVII só podia mesmo ter uma significação política precisa...

de Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão na Sacristia da Igreja do Carmo», *Monumentos*, n.º 25, 2006, pp. 98-107.

³ Agradeço a Hugo Crespo este esclarecimento, não sendo possível, contudo, presumir-se a que recuperação de saque de navio se poderá aludir.

⁴ HUGO CRESPO, «“Guia e luz das mais partes da Europa”: merchants, booksellers, goldsmiths and lapidaries in Renaissance Lisbon, the “eyes” of Europe», in Laura Fernández e Annemarie Jordan (ed.), *Court and Spaces of Power in Early Modern Lisbon, 1580-1620*, London, Brill, 2013.

Um breve *status quaestionis* sobre o códice

O famoso códice da Biblioteca Casanatense de Roma (Ms. 1889) é um livro que desenvolve, ao longo de 76 fólios de papel paginados de 1 a 143 com iluminuras policromas, medindo 310×440mm, uma surpreendente representação dos povos do Oriente tocados pela Expansão. Obra de artista indiano, como está hoje esclarecido⁵, remonta à segunda metade de Quinhentos e tem como título, segundo o catálogo antigo dessa biblioteca, o seguinte: «Figurae variae cum hominum tum animalium Asiae et Africae a quodam lusitano viatore delineatae et depictae saeculo ut videtur XVI, in folio cum breuibus descriptionibus in língua lusitana.»

Trata-se de peça-chave para o estudo de várias civilizações da Ásia e da África do século XVI e constitui, por isso, um dos mais notáveis testemunhos artísticos que remanescem nos nossos dias sobre a vivência das populações autóctones com quem na era dos Descobrimentos portugueses decorreram contactos, desde a Índia ao Irão, de Ceilão à Indonésia e à China, de Moçambique à Arábia, através de uma linguagem exótica e rigorosamente descritivista⁶. O pintor, considerado um artista indiano com formação no Mandu e no Gujarate e receptivo a influências do mundo mogol e do *modus faciendi* luso-goês, apresenta imagens representativas desses povos, seguindo, de certa maneira, uma ordem topográfica que se tenta explicar através das breves legendas apostas, em português, por mais de um proprietário. Os desenhos destacam os traços fisionómicos de homens e mulheres do Oriente, as suas vestimentas, singelas ou de luxo, os cultos e rituais gentílicos, as profissões dominantes (soldados, marinheiros, agricultores, ourives, cambistas, almocreves, ferreiros, alvenéis, mercadores, corsários), bem como cenas de combate e caça, casamentos, procissões, costumes dos portugueses de Goa e Ormuz, etc., tudo exposto num registo minucioso sobre as vivências e organizado em termos de representação de usos e costumes, que denuncia um conhecimento directo dessas civilizações.

Foi o jesuíta Georg Schurhammer quem deu a conhecer, em 1956, a existência do *codex* na biblioteca de Roma fundada em 1698 pelo cardeal Girolamo Casanate, destacando a sua excepcional valia histórico-iconográfica, posto que menos acentuada no plano artístico, no seu parecer, e tecendo

⁵ J. P. LOSTY, «Indian paintings from 1500-1575», in M. C. Beach, E. Fischer, B. N. Goswamy, *Masters of Indian Painting*, Zurich, Artibus, Asiae, 2011, pp. 67-76.

⁶ A mais completa descrição do códice, com reprodução fac-similada, deve-se a Luís de Matos, ao tempo director da Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian: Luís de MATOS (ed.), *Imagens do Oriente no Século XVI: reprodução do códice português da Biblioteca Casanatense*, Lisboa, INCM, 1985. Também Franco Maria Ricci (Franco Maria RICCI, *Oltremare. Códice Casanatense 1889. Viaggi, avventure, conquiste dei Portoghesi nelle Indie*, Milano, 1984) foi responsável por uma edição fac-similada do códice. A autoria indiana foi sugerida pela primeira vez por Maria Manuela MOTA, «Codex Casanatense: an Indo-Portuguese portrait of life in 16th century India», in J. Pereira e J. Pal (ed.), *India and Portugal: Cultural Interactions*, Mumbai, Mag Publications, 2001, pp. 35-45. O último acerto cronológico, com fixação da origem autoral indiana por um artista indígena fixado em Goa, deve-se a Jerry P. Losty (art. cit., pp. 67-76).

considerações sobre uma alegada influência dos desenhos no capítulo 160 da *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto⁷. Outro autor, Roberto Barchiesi, considerou o códice, pelas qualidades intrínsecas das composições, «um grande itinerário pictórico do Oriente», em que o artista, posto que de desenho muitas vezes displicente (no que coincide com o parecer do jesuíta alemão), se mostra bom conhecedor, afinal, de regras de simetria na estruturação dos fólhos, com domínio naturalista no tratamento dos subtemas de fauna e flora, e revelando-se senhor de uma paleta vibrante no sentimento colorido dos vários registos de povos⁸.

O facto de as legendas das cenas pintadas serem escritas em português levou Luís de Matos, em 1985, a considerá-lo obra de um reinol de Goa, cerca de 1540-1550, sendo determinantes para essa proposta cronológica do *codex* a ausência, entre as dezenas de povos representados na obra, dos japoneses (os quais só em 1548 aportaram a Goa e a Malaca) e a alusão numa legenda a um cerco de Diu, o que Luís de Matos interpretou com sendo o sultão de Cambaia Mamude III (nascido cerca de 1520 e falecido em 1554), o qual estaria representado em figura «tirada pelo natural» e aparentando cerca de 25 anos⁹. Todavia, a análise realizada por J. P. Losty a partir dos aspectos formais, estilísticos e compositivos do códice remete para cronologia mais avançada, cerca de 1570, e para uma autoria indiana, possivelmente um artista de formação ecléctica, oriundo do Decão, hábil na pintura de costumes a partir da observação directa e já com influências quer da arte mogol, quer dos testemunhos cristãos disponíveis ao olhar em Goa¹⁰. O representado «sultão de Cambaia» pode identificar-se, aliás, com o próprio Akbar e com a presença de embaixadas mogóis em Goa nesse decénio. Enfim, é de notar que a legendagem portuguesa dos fólhos aponta também para tal cronologia, sugerindo vários momentos de utilização¹¹.

O *codex* integra-se, assim, num vasto rol de livros ilustrados com imagens do Oriente que circulavam na época como fonte de informação fidedigna, tanto goesas como, também, portuguesas. Tal era o caso, entre outras, das *Lendas da Índia*, álbum do cronista-pintor Gaspar Correia, que se sabe ter debuxado cidades e fortalezas¹². Num ou outro caso de retoma de fontes

⁷ Georg SCHURHAMMER (S.J.), «Desenhos orientais do tempo de S. Francisco Xavier», *Garcia de Orta*, Junta das Missões Geográficas e de Investigação do Ultramar (1956), pp. 247-255.

⁸ Roberto BARCHIESI, «L'Oriente catalogato in un manoscritto pittorico del Cinquecento», *Quaderni portoghesi*, n.º 4, 1978, pp. 163-182.

⁹ L. de MATOS, op. cit., p. 15.

¹⁰ J. P. LOSTY, art. cit., pp. 67-76.

¹¹ Segundo nos assinalou Hugo Crespo, as legendas são pelo menos de três mãos, uma delas em humanística redonda e caligráfica, mais antiga, a que se aduzem duas outras em itálico semicursivo, que atestam notas aditivas apostas numa segunda fase. Em fólhos como, por exemplo, os 85 e 93, são nítidos os dois tipos de letra, apostos como espécie de clarificação subsequente, o que se explica bem numa obra que passou por vários proprietários.

¹² L. de MATOS, op. cit., pp. 25-27; sobre pintores activos em Goa na segunda metade do século XVI e início do XVII, tanto reinóis como canarins, cf. V. SERRÃO, «Pintura e Devoção

disponíveis, o autor não teria necessidade de sair de Goa para realizar os desenhos, sabendo-se que aí acorriam «cafres, arábicos, abexins, guzerates e outros povos ao serviço dos portugueses na Índia», bem como «mercadores das mais diversas nações do Oriente»¹³. O livro de desenhos da biblioteca romana insere-se numa categoria de obras que, ao tempo, tinham impacto entre os dignitários do poder, os funcionários, membros das embaixadas, comerciantes, mercadores, os círculos da Igreja e, de um modo geral, os agentes da governação, já que esclareciam os desfrutadores sobre a vida quotidiana dos povos contactados pelos portugueses¹⁴. O *Códice Casanatense* constitui, assim, um raríssimo testemunho de um género literário-artístico que conheceu certa fortuna durante o século XVI, o que atesta a sua valia excepcional e o interesse que continuava a suscitar na centúria seguinte.

A respeito daquele que parece ter sido o seu possuidor no início do século XVII, um padre jesuíta de nome João da Costa, estante no Colégio de São Paulo em Goa, é oportuno apurar se se trata do homónimo que, segundo assevera Antonio de León Pinelo, escreveu um manuscrito intitulado *Relação dos Reynos, e Senhorios da Índia, quais são de Mouros, quais de Gentios, e de seus costumes*¹⁵. Essa obra, desaparecida, tinha forçosamente um útil caudal informativo (senão também iconográfico), pois mereceu ser passada a castelhano em 1624, segundo nos diz Diogo Barbosa Machado, com a atestação de que o referido João da Costa era conhecedor dos povos e costumes de toda a Ásia tocada pelos portugueses. Imaginá-lo na posse do *Códice Casanatense* é, por mais esta razão, tentador.

A posse do códice em Lisboa no início do século XVII

Mais espessas continuam a ser as nebulosas sobre a fortuna histórica do *codex* até ele chegar a mãos dos dominicanos de Roma e ser integrado na Biblioteca Casanatense, mas o penúltimo fólio do livro traz-nos alguns dados

em Goa no Tempo dos Filipes: o Mosteiro de Santa Mónica no “Monte Santo” (c.1606-1639) e os seus artistas» («Painting and worship in Goa during the period of iberian union: the Santa Mónica monastery at “Monte Santo” (c.1606-1639) and its artists»), *Oriente*, n.º 20, 2011, pp. 11-50.

¹³ L. de MATOS, op. cit., p. 51.

¹⁴ Todavia, apenas se assinalam, mais tardios, os manuscritos com desenhos da Biblioteca Nacional de Portugal (cota FG 607), do Museu Gulbenkian e da Biblioteca Municipal do Porto. Cf. a este propósito Flávio GONÇALVES, «A iconografia da arte hindu estudada por um português do século XVIII», *Colóquio – revista de artes e letras*, n.º 32, 1965, pp. 9-13, e L. de MATOS, op. cit., p. 30.

¹⁵ Esta obra manuscrita vem citada no *Epíteto* de Antonio de León Pinelo e, assevera Diogo Barbosa Machado, foi traduzida para castelhano em 1624: «João da Costa cuja patria, e estado de vida se ignora, e somente se sabe pela noticia relatada em a Bibl. Orient. de Antonio de Leão modernamente addicionada Tom. I Tit. 3. col. 58. que escrevera – *Relação dos Reynos, e Senhorios da Índia, quais são de Mouros, quais de Gentios, e de seus costumes*. Ms. Foi traduzida em Castelhana no anno de 1624» (Diogo Barbosa MACHADO, *Bibliotheca Lusitana...*, Coimbra, Atlântida, 1965-67, Vol. II, p. 640).

preciosos de esclarecimento a esse respeito, que importa analisar melhor, pois nos revelam elementos sobre o padre João da Costa, que o possuiu, e sugerem quem foram dois outros presumíveis possidentes. Aliás, é muito provável que, na ordenação primitiva alterada com a encadernação hodierna que o livro sofreu, esse fólio constituísse a folha de rosto, razão maior para se explicarem as anotações nele apostas, na abertura do códice.

De facto, verificaram-se no primeiro terço do século XVII duas reutilizações do *codex*. Uma delas ocorreu no momento em que se integrou naquele que é, na encadernação actual, o derradeiro fólio (e que na origem teria constituído fólio de abertura): um desenho da criança monstruosa nascida e prematuramente falecida no bairro lisboeta da Mouraria em Abril de 1628, o que deixa inferir que o livro estava em uso, nessa data, nas mãos de alguém que julgou interessante acoplar-lhe o registo visual desse acontecimento tido como sobrenatural. A outra anotação indica-nos que o famoso livro estivera, em data incerta (ou pouco antes dos acontecimentos da Mouraria, ou logo de seguida) na posse do padre João da Costa, um jesuíta do Colégio de São Paulo de Goa (considerada uma verdadeira universidade em todo o Oriente).

De seguida, o códice passou para certo proprietário de Lisboa que bem pode ter sido, como adiante se defende, um padre jesuíta de nome Diogo



Fig. C36 – O menino-monstro da Mouraria no debuxo de 1628 que ilustra o último fólio do *Códice Casanatense*, da autoria do pintor Simão Rodrigues (ou segundo uma versão de um perdido desenho desse artista).

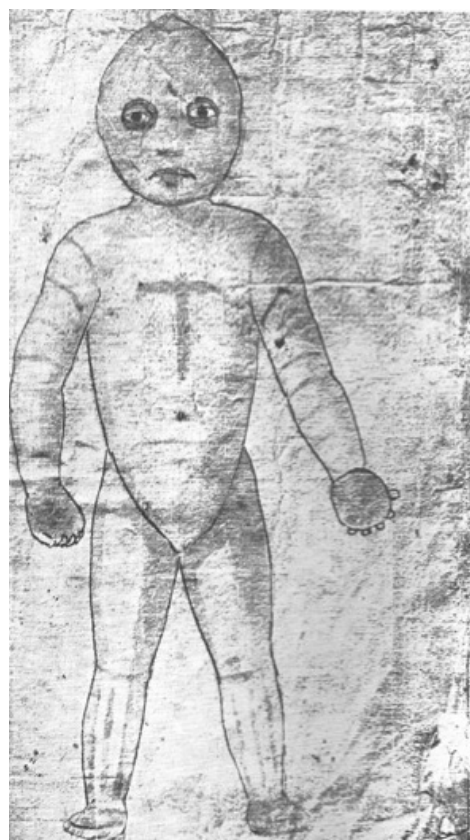


Fig. 1 – O menino-monstro da Mouraria, em desenho de 1628 integrado no *Memorial* de Pedro Rodrigues Soares e a ele atribuível.

de Arede (ou Arede), de quem são conhecidos contactos artísticos com o pintor Simão Rodrigues, artista de grande consideração na cidade. A este respeito, também, uma das legendas apostas ao *codex* esclarece a existência da obra como estante no Colégio de Goa, em mãos do jesuíta João da Costa, tendo sido enviada para Lisboa em momento não determinado e recuperada em condições misteriosas após um «saco», como despojo de guerra, sem indicação clara do destinatário¹⁶. A legenda diz o seguinte: «Ao Irmão João da Costa no Colégio de Goa/[E, em letra diferente, e de data posterior:] Este livro ficou do saco e não lhe sei o dono. Está aqui; quem no souber, dar-lho-ão.»

Só este facto de o *codex* se ter preservado intacto em mãos jesuítas e de circular entre intelectuais e artistas constitui um dado valioso para aferição da sua influência em alvares de Seiscentos, o que explica que por essa altura lhe tenha sido aduzido o último desenho respeitante ao «monstro». Tratava-se de uma criança que nasceu com corpo coberto de escamas e mostrando uma cruz vermelha gravada no peito, que viveu apenas quatro a cinco dias e foi, de seguida, mandada desenterrar a fim de ser registada a memória física do menino deformado. A abertura do túmulo na Igreja de São Sebastião da Mouraria é narrada por um contemporâneo, o escritor Pedro Rodrigues Soares. Este diz-nos que o desenterramento foi ordenado pelo arcebispo D. Afonso Furtado de Mendonça (1626-1630), que fora anteriormente bispo da Guarda, bispo-conde de Coimbra, conde de Arganil e, ainda, vice-rei de Portugal. Por pressão das comunidades, foram nessa ocasião enviados a essa igreja o corregedor do Reino, Gabriel Pereira de Castro¹⁷, para oficializar a abertura da campa, e um pintor conceituado para retratar o fenómeno. Na realidade, o surgimento do «prodígio», visto pelas comunidades como sinal de Deus em anos de tantas perturbações sociais internas, criara um lastro de emoções em todo o Reino e nos espaços ultramarinos e era preciso guardar testemunho probatório do caso¹⁸.

Tais factos levaram o proprietário lisboeta do *codex* – certamente visto ao tempo como um riquíssimo mostruário de exotismos – a integrar esse desenho de pretensas dimensões proféticas na abertura do álbum, quiçá no desejo de valorizar através de um prodígio os aspectos grandiosos da

¹⁶ L. de MATOS, op. cit., pp. 13-14. Sobre o padre João da Costa, cf. o que se sugeriu a propósito de uma citação de D. B. MACHADO, op. cit., Vol. II, p. 640, e o que mais nos diz Célia Tavares sobre a vida e actividade cultural no Colégio de São Paulo de Goa (Célia TAVARES, *Jesuítas e inquisidores em Goa: a cristandade insular (1540-1682)*, Lisboa, Roma Editora, 2004, pp. 214 e segs.). A respeito do escândalo do assassinato do padre António de Andrade, célebre missionário no Tibete, ocorrido no colégio jesuítico de Goa, em 1634, o padre João da Costa foi referido no processo, junto ao padre Diogo de Arede II (id., p. 231). Mas também é possível que se trate de um caso de homonímia.

¹⁷ É interessante o envolvimento neste processo de Gabriel Pereira de Castro (1571-1632), tratando-se de um notável juriconsulto e, também, escritor de mérito, autor da *Ulisseia, ou Lisboa Edificada* (saída postumamente em Lisboa, em 1636).

¹⁸ M. L. de ALMEIDA, op. cit., pp. 495-496.

História portuguesa num momento em que o sentimento de perda se agudizava face à crise geral do Reino. Não será exagero imaginar-se que, sendo tal a importância do sinal profético revelado através do «monstro» da Mouraria, não se desdenharia integrar o registo da sua breve existência nos desenhos exóticos de tantas civilizações asiáticas e africanas que haviam feito a grandeza do Portugal ultramarino, enfatizando-se assim uma identidade histórica abalada, segundo Pedro Rodrigues Soares, pela «vil tristeza» dos tempos. Portanto, não é nada improvável que o *codex* integrasse à data destes acontecimentos a colecção do velho pintor Simão Rodrigues, precisamente o artista chamado pelo arcebispo para retratar o «menino monstruoso», tal como aparece desenhado no derradeiro fólio do *Códice Casanatense* – um facto até hoje considerado casuístico, por alegadamente nada existir a relacioná-lo com as restantes imagens pintadas no livro...

Tudo se esclarece melhor se seguirmos com atenção a actividade desse mestre pintor tardo-maneirista¹⁹, muito ligado a encomendas da Companhia de Jesus e que, um ano antes dos acontecimentos da Mouraria, ainda estava a pintar um elogiado painel com destino à igreja da Companhia de Jesus de Luanda, em Angola, segundo expressa citação coetânea de António de Oliveira de Cadornega²⁰, assim como uma série de pinturas para a Igreja de Santo Estêvão de Alfama, nesse caso submetidas a um «rascunho» definido pelo padre jesuíta Diogo de Areda. O pintor morreu em 1629, poucos meses volvidos sobre o desenho do «monstro» e sobre estes acontecimentos²¹, depois de uma longa actividade profissional que transcendeu com frequência o espaço metropolitano e em que contou com numerosos discípulos, um deles Jerónimo de Mendonça (o qual, travestido de falsa identidade de monge franciscano, com nome de frei Jerónimo do Espírito Santo, chegou a actuar como pintor em Olinda, no Recife e em Luanda, sendo depois preso e relaxado pelo Santo Ofício com acusação de vida dissoluta e de bigamia...) ²².

Ignoramos de todo o que se passou com o *codex* a seguir a 1628, mas parece depreender-se do que foi dito que se conservaria em mãos jesuíticas, afinal os círculos em que se movia o pintor Simão Rodrigues nos últimos anos da sua existência. É certo, por exemplo, que em 1629 o padre Areda partia para Goa, onde estadearia vários anos no Colégio de São Paulo, alargando os contactos entre as duas casas professoras. Pode-se presumir que o

¹⁹ Cf. A. GUSMÃO, op. cit., e V. SERRÃO, «Pittura senza tempo», cit., pp. 98-107.

²⁰ Cf. António de Oliveira de CADORNEGA, *História geral das guerras angolanas* (c. 1680), ed. de José Matias Delgado, Vol. 3, Lisboa, Agência-Geral do Ultramar, 1972. Agradeço a Francisco Lameira (Universidade do Algarve) a indicação deste dado constante do manuscrito de 1580 sobre Simão Rodrigues e a sua actividade em 1627 para os jesuítas de Luanda.

²¹ ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO [ANTT], *Registos Paroquiais de Lisboa*, L.º 1.º de Óbitos da Freguesia do Socorro, 1610-1657, fls. 212v e 213.

²² Isabel M. R. Mendes Drummond BRAGA, «Frei Jerónimo do Espírito Santo (1566(?)-1600): um pintor desconhecido», *Artis – Revista do Instituto de História da Arte*, n.º 3, 2004, pp. 199-210.

livro tivesse sido guardado em livraria inaciana de Lisboa e muito admirado no contexto do nacionalismo efervescente dos anos da Restauração portuguesa, ávido de acentuar valores de orgulho e identidade. Pensa-se, enfim, que o *Códice Casanatense* teria seguido, décadas mais tarde, para Roma e sido ofertado à novel biblioteca, mas a respeito desta última etapa viageira do livro das imagens do Oriente falecem-nos de todo os dados concretos.

O pintor Simão Rodrigues, a «criança monstruosa» da Mouraria e o desenho de 1628 aposto ao códice



Fig. 2 – Simão Rodrigues e André Reinoso, *São Francisco Xavier imprecando os invasores badegás em Comorim (ou os paravás em Travancore)*, pormenor, c. 1619 (Lisboa, sacristia da Igreja de São Roque).

É de presumir que Simão Rodrigues (Alcácer do Sal, c.1555-Lisboa, 1629), um dos nomes artísticos mais considerados na Lisboa filipina, tivesse tido posse do *codex* num determinado momento entre a vinda do livro de Goa e a sua devolução aos padres da Companhia de Jesus. Melhor: o álbum estaria então em mãos de um inflamado pregador antifilipino, o padre jesuíta Diogo de Areda²³, para quem Simão Rodrigues havia trabalhado em 1627, e por essa via se gizaria a adição do desenho e a colaboração do citado autor.

²³ Cf., sobre os dois jesuítas de nome Diogo de Areda (tio e sobrinho), João Francisco MARQUES, *A Parenética Portuguesa e a Dominação Filipina*, Porto, Instituto Nacional de Investigação Científica/Centro de História da Universidade do Porto, 1986, pp. 158, 172, 178, 198, 337, 356 e 357.

Assim se explica que, de sua lavra ou por sugestão inacciana, o pintor Simão Rodrigues acrescentasse um desenho no fólio de abertura do famoso códice (a crer numa disposição diversa do mesmo, antes da encadernação): o facto de suceder um acontecimento pleno de revelações e aberto a interpretações prodigiosas levaria o pintor, manifestando respeito pelo testemunho exótico do álbum e pelo seu sentido repertorial sobre a dimensão portuguesa no mundo, a conferir-lhe uma dimensão contemporânea, destacando o menino monstruoso da Mouraria.

Simão Rodrigues era um homem culto e respeitado, com formação nos cânones da *Bella Maniera* da geração precedente, mas que gradualmente se tornara um típico artista da ortodoxia contra-reformada, com uma actividade oficial intensa, não só para todo o espaço metropolitano mas, também, para Macau e para Angola, para onde pintou obras. Simão Rodrigues teve ensejo de passar no tempo de Sisto V pela Cidade Eterna, onde foi sensibilizado pela pintura tardo-maneirista romana de artistas como Cesare Nebbia, Niccolò Pomarancio e outros pintores então no apogeu das carreiras²⁴. De regresso ao Reino, realizou um conjunto de painéis para retábulos bem-sucedidos (em São Domingos de Elvas, na Sé de Leiria, na Capela da Universidade de Coimbra, no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, nas igrejas de Marvila e da Misericórdia de Santarém, nos mosteiros do Carmo da Vidigueira e de Lisboa, para os dominicanos de Vila Real, os cistercienses de Alcobaça, os jesuítas de São Roque, etc.)²⁵, obras que lhe trouxeram prestígio nos círculos de encomenda marcados pelos valores didascálicos dominantes, convertidos ao gosto de uma arte catequética *senza tempo*²⁶. Vimos já que Simão Rodrigues teve muitos colaboradores, como o pintor régio Domingos Vieira Serrão, e vários discípulos, sendo o mais importante destes André Reinoso, que todavia divergiu da linha estética do mestre e enveredou cedo por um gosto «ao moderno», tal como se fazia em Sevilha, e se tornou a curto prazo o pintor mais destacado da renovação naturalista protobarroca.

Estamos, em resumo, perante um homem de grande religiosidade, ligado aos jesuítas em múltiplas ocasiões, tal como aos carmelitas de Coimbra, de Lisboa e da Vidigueira, a confrarias poderosas como a dos mercadores de São Luís dos Franceses, e ao aparelho do Santo Ofício, para quem trabalhou. É de sublinhar, à luz do que era esta sociedade contra-reformista portuguesa levada a empolar o seu papel no fenómeno de europeização dos novos espaços que a Expansão viera proporcionar, aquilo que se poderia entender então por *civilização material*, baseada no nosso caso num conheci-

²⁴ V. SERRÃO, «Simão Rodrigues em Roma. A influência do Oratório del Crocifisso na pintura maneirista portuguesa», *Promontoria – Revista do Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve*, n.º 1, 2003, pp. 95-114.

²⁵ A primeira biografia e avaliação crítica da obra de Simão Rodrigues deve-se ao historiador de arte Adriano de GUSMÃO, op. cit.

²⁶ Federico ZERI, *Pittura e Controriforma. La «pittura senza tempo» di Scipione Pulzone da Gaeta*, Torino, 1957.

mento alargado das realidades do espaço do império. Parece útil seguir aqui o postulado utilizado por Fernand Braudel a respeito da vivência elementar básica das comunidades e o seu quotidiano marcado por rotinas de comportamento mas, também, por um sistema de acontecimentos quotidianos da esfera do *inexplicável*, como os sinais, as profecias, os prodígios, os *miracula*, as visões sobrenaturais e as *mirabilia*, campo por excelência da história do quotidiano²⁷, fundamentais para caracterizar as crenças e os traumas, as tradições arreigadas e as linhas transmemoriais de inconsciente, que tornam menos ininteligíveis as evoluções, rupturas e continuidades (e que, no caso nacional, faziam sentir as interferências de uma realidade miscigenada e pluricultural).

Viviam-se épocas conturbadas, de grande incerteza no futuro, propícias à interpretação plural de todos os presságios e sinais percebíveis. É neste corpo civilizacional que se situam o fenómeno do nascimento, em 1628, do «monstro» da Mouraria e os sucessos envolvendo esse acontecimento único, que depois de canonicamente avaliado pelas autoridades religiosas passou a ser visto como sinal de intervenção divina para consciencializar as pessoas e alterar o curso normal dos acontecimentos, com alegadas aplicações à situação sociopolítica. Os círculos de oposição anticastelhana, em que se incluía o sebastianista Pedro Rodrigues Soares, que narra detalhadamente o prodigioso acontecimento da Mouraria, viam nesta sucessão de *mirabilia* e sinais a prova cabal de que, face ao desgoverno do Reino sob tutela de Filipe III, existia legitimação divina para se pensar numa nova solução alternativa de tónus nacionalista. Aliás, Portugal não era caso isolado no contexto da época em termos de credulidade popular e de influência destas *mirabilia* e *oracula*, sabendo-se como noutros espaços coetâneos europeus mais flagelados pelas lutas entre católicos e protestantes e, também, em terrenos imperiais como o Estado da Índia, tantos outros acontecimentos da esfera do sobrenatural assinalam as fontes disponíveis²⁸.

²⁷ Cf. Fernand BRAUDEL, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XV^e-XVIII^e siècle*, Vol. 1 («Les Structures du Quotidien»), Paris, Librairie Armand Colin, 1979, p. 23. A esse propósito, cf. Francisco BETHENCOURT, «Astrologia e Sociedade no Século XVI», *Revista de História Económica e Social*, n.º 8, 1981, pp. 43-67; Lorraine DASTON e Katherine PARK, *Wonders and the Order of Nature*, New York, 1998 (com visão sobre o modo como tais fenómenos inexplicáveis, como tais monstros biológicos e naturais, reais e ficcionados, eram comentados e explicados à luz da expressão da natureza e da vontade divina), além da visão de conjunto apresentada por Maria Adelina Amorim sobre as *mirabilia* (Maria Adelina AMORIM, «Viagem e *Mirabilia*. Monstros, Espantos e Prodígios», in Fernando CRISTÓVÃO (dir.), *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens – Estudos e Bibliografias*, Lisboa, CLEPUL e Cosmos, 1999, pp. 127-181).

²⁸ Cf., entre outros, Jean DELUMEAU, *Rassurer et protéger. Le sentiment de sécurité dans l'Occident d'autrefois*, Paris, Fayard, 1989, pp. 189-210 (vários exemplos em França entre 1620 e 1670); Rudolf WITTKOWER, *Allegory and the Migration of Symbols*, London, 1977 (os efeitos de prodígios, sinais, astros e outros *miracula* durante a Reforma protestante nas reacções populares); Jean CÉARD, *La nature et les prodiges. L'insolite au XVII^e siècle, en France*, Genève, Librairie Droz, 1977; F. BETHENCOURT, op. cit., pp. 43-67; L. DASTON e K. PARK, op. cit.; e João TELES E CUNHA, «O inusitado no quotidiano de Goa: O mosteiro de Santa Mónica e o milagre da Cruz em

Eram acontecimentos como este que agitavam as massas e serviam tanto à parenética paroquial, como à inflamada parenética de intuítos políticos para interpretar avisos e manifestações da esfera do divino²⁹. Os prodígios de que Pedro Rodrigues Soares nos dá abundante testemunho podiam ser entendidos como protestos contra a dissolução de costumes, contra os desvios à boa prática católica e contra a menor vigilância dos cristãos-novos e dos protestantes, pelo que estes «sinais de expressão de protecção divina» serviam tanto para acessos de religiosidade exacerbada como de legitimadores de repressão de minorias. Em termos políticos, o descontentamento contra a governação pró-castelhana levava, também, as pessoas a verem nesses sinais avisos de acontecimentos funestos, mobilizando as comunidades para a defesa dos seus interesses.

Pensamos, assim, que em Abril de 1628 Simão Rodrigues terá desenhado o fólio do *codex* que continha a dedicatória a abrir o livro, integrando-o algo profeticamente num livro de imagens do Oriente, ao mesmo tempo que pintava, a mando do arcebispo, um desaparecido quadrinho destinado a ser visto pelo rei na corte de Madrid. Tratou-se de um uso intencional e não casuístico, tendo em conta a importância do álbum que tinha em mãos e que imaginava vir a ter peso, de seguida, em círculos influentes. Por isso se fez recurso de legenda explicativa envolvendo a bordadura do desenho do códice, onde corre o seguinte: «Naceo este monstro em Lx^a no Ano de 1628./ Durou sinco dias (destruído).../foi enterrado em são Sebastião da mouraria avendo o/de o enterrarem o mandou retratar o sr Arcebp^o. Seu Paj hum estrangr^o, sua Mãi Portuguesa.» À imagem de uma história custodial precisa, associou-se no imaginário popular uma força mais vasta e significativa, que acolhia um outro universo de referências: tal como as imagens exaltantes dos povos asiáticos passíveis de cristianização por virtude da presença portuguesa no Oriente, também o menino-prodígio não podia ser visto só como uma aberração contranatura, mas era, sobretudo, passível de ser admirado como signo do destino providencial do império português no mundo.

Voltemos aos acontecimentos da Mouraria e ao artista envolvido, à luz daquilo que, com toda a certeza, se sabe. Os passos de Simão Rodrigues junto aos jesuítas não se esgotaram na pintura de algumas telas da sacristia de São Roque, já que, além de ter realizado outros quadros para dependências desse templo inaciano, o idoso pintor foi envolvido, em Abril de 1628 (a poucos meses da sua morte, ocorrida em Janeiro seguinte), neste caso prodigioso e de signo teratológico que fez furor no bairro da Mouraria e na

1636», *bHL* (blogue de História Lusófona), Instituto de Investigação Científica e Tropical, ano VI, Agosto 2011 (este último, sobre dois «milagres» de Goa alvo de grandes surtos devocionais: o de Santa Cruz da Boa Vista, em 1619, e o do Crucifixo do Mosteiro de Santa Mónica, em 1636). Agradeço as informações recebidas do Prof. João Marques e do Prof. João Teles e Cunha a este propósito.

²⁹ J. F. MARQUES, *A Parenética Portuguesa e a Restauração, 1640-1668*, Porto, Instituto Nacional de Investigação Científica/Centro de História da Universidade do Porto, 1989, pp. 109-111 e 122-125, entre outras referências parenéticas a «eventos miraculosos».

generalidade da Lisboa do tempo, passando para os espaços do império em relatos mais ou menos exagerados.

O pintor foi envolvido no nascimento da criança monstruosa, que nasceu com cruz vermelha no peito e com tamanha deformidade que justificou ser mandada desenterrar, a fim de se pintar a imagem para que restasse memória do fenómeno. A criança era filha de um lapidário «estrangeiro», chamado Gaspar da Costa (é interessante observar que o *Memorial* de Pedro Rodrigues Soares perpassa essa origem paterna como um dado suspeito). A mãe era uma formosa jovem de 18 anos, que repudiou o filho em desespero de causa, dando-o a alimentar a umas amas moradoras na Rua Suja, junto ao Colégio dos Meninos Órfãos, onde o menino demonstrou um grande apetite durante os quatro a cinco dias que viveu. Coube a Simão Rodrigues cumprir a tarefa do retrato, a mando do arcebispo, pintando um desaparecido quadro que se destinava a ser levado à corte de Madrid. Mas também se fizeram outros desenhos do «monstro», um deles ilustrativo do próprio *Memorial* de Pedro Rodrigues Soares, debuxo este de débil execução, acaso da autoria de Soares, que fez outros desenhos ao longo do seu manuscrito. Além deste, existe apenas o desenho que, com maior qualidade plástica que o precedente, integra aquele que é actualmente o último fólio ilustrado do *Codex Casanatense*³⁰.

É o escritor sebastianista Pedro Rodrigues Soares, na sua minuciosa colecção de memórias do Reino que foi escrevendo pacientemente de 1565 a 1628, quem nos dá o mais fidedigno relato dos prodigiosos acontecimentos ocorridos com o menino de formas monstruosas nascido na Mouraria, nos seguintes termos:

Relassão verdadeira do menino que nação.

Este menino adiante retratado nação huma segunda fr^a aos dez do mes dabrill de 628 as três oras e meã dante menham o qual pario a molher de hum lapidairo que chamão Gaspar da Costa que mora a porta do ouro qual he mossa de dezoito annos muito bem paresida e o marido o mesmo, durou este minino vivo quatro dias chorando e mamando como menino de mor ydade, tinha a boca grande, a cabessa era feita em huma concha aguda em sima no meyo como capassete e tudo o mais de sseu corpo em conchas duras da grossura de hum patacão e se a querião quebrar era dura, e tinha no peito huma Crus vermelha muito bem feita e grande, tinha nas pernas do joelho pêra baixo ao comprido humas vergas vermelhas em conchas muito duras e inchadas e as pontinhas dos dedos fora mto pequeninas e os pees da mesma maneira os riscos dos braços vermelhos e em conchas atravessadas pelos braços, os olhos mto vermelhos por fora e por dentro craros, e por a mai o não ver o mandou o pai criar na Rua Suja alem dos meninos órfãos onde moreo e foi enterado em sam Sebastião, e sabido tudo pello Arcebispo o mandou dessenterrar pello Coregedor da corte graviell pireira de castro e que tirasse larga enformassão de testemunhas para que conforme ao que achassem o mandarem Retratar para

³⁰ Reproduzido também em G. SCHURHAMMER (S.J.), *Gesammelte Studien II, Orientalia*, Roma-Lisboa, Instituto Histórico da Societas Iesu e Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1963, pp. 111-112.

o mandarem a elRey como de feito tirou muitas testemunhas que o virão e o amo que o teve em casa e as molheres que lhe deram de mamar e a parteira e o mesmo pay, e achando ser assim tudo o asima dito o mandarão Retratar por Simão Roiz pintor e depois de retratado para mais serteficassão o mandou ho Arcebispo dezenterar pello dito Corregedor e pello dito pintor e o dezenterrarão avendo quinze dias que estava enterado e o acharão ainda com todos os sinais e desta maneira o mandou o Arçebispo retratar pêra o mandarem a elRey como mandaram e da mesma Relação que com Retrato foi se tirou esta na verdadeira verdade, sendo de todos tido por hum grande prodígio de maneira que por todas as vias tudo erão Sinais e prodígios esperandosse delles seus efeitos permitindo Ds sejam para bem da cristandade e deste aflegido Reino e a figura do menino he a que ao diante se segue retratada bem e verdadeiramente da mesma maneira que foi a elRey³¹.

Adepto fervoroso da causa do Prior do Crato e não escondendo nunca a sua postura antifilipina e a sua fé sebastianista, o velho Pedro Rodrigues Soares referencia nas notícias finais do seu longo *Memorial* outros acontecimentos anómalos, coevos do «monstro» da Mouraria, lidos como sinais de Deus aos portugueses. Diz que «neste mesmo tempo e noutras partes do Reno nacerão outros mostros [*sic*] e tangeo o sino de velilha e ouue todo este ano em lix^a muitas mortes e muitos cazos atrozes e dezastrados», dando exemplo de estranhos sinais aparecidos nos céus e citando o nascimento de dois meninos siameses no lugar de Chãos, no termo da cidade de Leiria, também estes mandados pintar pelo bispo de Leiria num quadro que foi enviado ao arcebispo de Lisboa e governador do Reino³².

A notícia do nascimento do menino aparece referida também no muito difundido livro *Curiosa Filosofia y Tesoro de Maravillas de la Naturaleza* do padre jesuíta Juan Eusébio Nieremberg i Otin (1595-1658), dado à estampa em Madrid em 1630 e muitas vezes reeditado, em que este escritor sacro nos transmite outros pormenores a respeito da criança da Mouraria. O padre Nieremberg era espanhol com origens alemãs, foi confessor da duquesa de Mântua D. Margarida de Sabóia (vice-rainha de Portugal de 1634 até à Restauração), e esse vínculo levou-o seguramente a conhecer testemunhos dos acontecimentos da Mouraria, além de que teria podido contemplar o painel enviado para a corte madrilena com representação da criança. Na parte terceira do seu livro, chamada «De la animación y especificación de los monstruos», o padre Nieremberg dá-nos outros pormenores sobre o caso, alargando a informação dada no *Memorial* de Soares. No Capítulo V, especulando sobre o «encuentro casual de las estrellas», escreve o seguinte:

Recientes exemplos tenemos desto, no mas lexos que del año de 1628, uno que nació en Portugal con una espada en el brazo derecho y la letra S, en

³¹ M. L. de ALMEIDA, op. cit., pp. 495-496.

³² M. L. de ALMEIDA, op. cit., pp. 496-497. Também neste caso Pedro Rodrigues Soares integrou um desenho no seu *Memorial*, respeitante aos gémeos de Chãos, de idêntica factura ingénua.

el pie tambien derecho, y un ojo solo en la frente, Outro también que nació en Lisboa, com su morrión en la cabeça de las mismas laminas, y una cruz colorada en el pecho; las laminas eran como conchas unas sobre otras, eran blancas y de color de ladrillo quemado»³³.

E, no Capítulo XXVIII (que se intitula precisamente «Una importante advertencia cerca de un monstruo de Lisboa»), ao discutir sobre o «bautismo de los monstruos dudosos... que tienen probablemente alma humana», cita de novo o menino nascido na Mouraria em 1628, sobre o qual

hubo duda si le bautizarian, resolviuse con rasón que sí; murió luego, y enterraronle. Llegò la nueva al Virrey, y Arçobispo, que era de Lisboa juntamente, mãdò que se tornasse a ver para hazerse información de aquel espectáculo: abrieran la sepultura, tomaranle de la mano armada para sacarle fuera, y el que lo hizo se salio con la manopla entera, como si le huviera quitado un guante, quedándose el niño con su mano formada, y limpia, que tenia debaxo de las laminas. Si el agua del bautismo cayò solamente sobre las laminas descontinuas, y no sobre el rostro que tenia desnudo, no quedaria bautizado. Falta concluir lo restante desta disputa, quanto à lo particular de algunos monstruos insignes, que con vida, y costumbres de bestias, alcanzaron rostro human, y esta dificultad ayudará a la disputación de la imaginación, porque si semblante de hombre puede estar sin su alma, tambien su alma podra estar sin su bulto entero.

Testemunhos como os de Soares e de Nieremberg atestam o alcance do sucesso da Mouraria e a razão que levou as autoridades a mandar pintar o retrato do menino monstruoso. O desenho do *Códice Casanatense* é, ao contrário do que desatentamente se tem afirmado, obra de valor artístico, debuxada com intenção de valorizar as deformações e de acentuar os «sinais prodigiosos», e deve corresponder ao modelo do quadro que foi pintado por Simão Rodrigues³⁴. Será, com toda a probabilidade, obra do próprio Simão, e o facto de ter sido integrado no final do *Codex Casanatense* tem forçosamente de ser considerado algo de não casuístico, mas muito significativo no contexto de uma civilização material ávida de interpretar signos, prodígios,

³³ Juan Eusébio NIEREMBERG (S.J.), *Curiosa Philosophia y Tesoro de Maravillas de la Naturaleza*, ed. Pedro Lacaballería, Barcelona, 1644, fls. 67v, 76 e 87-88. Utiliza-se a edição de Barcelona de 1644, saída dos prelos de Pedro Lacavallería e dedicada ao cardeal Mazarino. Agradeço ao Doutor Tiago Miranda esta informação precisa. A respeito desta fonte espanhola que referencia o alvoroço causado pelo «sucesso da criança da Mouraria» se referem, em breves citações, Augusto Soares de Azevedo Barbosa de Pinho LEAL, *Portugal Antigo e Moderno: Dicionário Geográfico, Estatístico, Chorográfico, Heráldico, Archeológico, Histórico, Biográfico & Etimológico de Todas as Cidades, Villas e Freguesias de Portugal...*, Tomo IV, Lisboa, 1873, p. 373, e Luís Pastor de Macedo, na introdução e notas de Júlio de CASTILHO, *A Ribeira de Lisboa. Descrição histórica da margem do Tejo desde a Madre de Deus a Santos-o-Velho*, 4.^a ed., Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1981, pp. 191-192.

³⁴ Segundo L. de MATOS, op. cit., pp. 18 e 29-30, «um último [fólio], que não tem, aliás, qualquer valor artístico [sic], é posterior e não está de maneira nenhuma relacionado com o assunto, e daí que seja excluído desta edição»...

deformidades e sinais como espécie de oráculos reveladores dos sentidos morais do quotidiano.

A presença deste desenho integrado no último fólio do famoso códice quinhentista (mas que supomos constituísse o do frontispício) abre, assim, uma série de questões pertinentes, não só a respeito da sua posse em círculos da Companhia de Jesus, mais de 50 anos volvidos sobre a sua execução, mas também a propósito da real influência tida pelos seus fólhos pintados com figuras orientais na arte e no imaginário português de alvares de Seiscentos. Assim, o menino deformado da Mouraria era visto, mais que uma fonte de curiosidade, como um «sinal dos céus», e sob esse prisma benigno de revelação ganhava sentido a sua integração junto de uma série de desenhos coloridos das gentes relacionadas com o grande império português na Ásia, e na costa oriental africana, onde se documentavam representantes desses povos, das festas gentias, dos pagodes brâmanes, dos sacrifícios aos deuses, do comércio e das relações familiares, das artes da guerra, das expressões de fé e outras manifestações de religiosidade que eram completamente estranhas aos cristãos europeus. Não custa a imaginar o impacto dessas imagens perante quem teve oportunidade de admirar os fólhos do códice na Lisboa do primeiro terço do século XVII.

Vemos quão acentuada foi a influência das tipologias figuradas numa obra como é o *codex* quando admiramos algumas figuras pintadas por André Reinoso e por Simão Rodrigues na série de telas *Vida de São Francisco Xavier*, sobre os arcazes da sacristia da igreja da casa professa de São Roque, entre outras obras marcantes da pintura portuguesa da época. Por certo, o conhecimento desses fólhos iluminados com personagens de Goa, de Cambaia, de Malaca, de Cochim, de Ormuz e de outras possessões do Oriente fez-se sentir na realização de muitas obras de arte, descrições literárias e relatos de viagens dessa época, e as telas da sacristia de São Roque, como se pode ver, não fugiram à regra.

Possíveis influências do *codex* em pinturas de encomenda jesuítica

Os acontecimentos do prodígio de 1628 foram directamente evocados no *Códice Casanatense* com a inclusão do desenho (possivelmente como ilustração do próprio frontispício)³⁵, mas será interessante recuarmos a 1619 e, fazendo fé de que o *codex* já então se encontrava na capital portuguesa, vindo de Goa, avaliar as suas possíveis influências no mundo artístico nacional.

Nessa data, como se sabe, os padres jesuítas de Lisboa mandaram pintar um conjunto de 20 telas com passos da vida e milagres do beato Fran-

³⁵ A encadernação moderna do códice na Biblioteca Casanatense não infirma esta possibilidade, pois é notório que houve alterações na sua organização. Pensamos que o fólio que inclui o desenho do menino, o da indicação de propriedade e o que representa uma composição vegetalista simples formavam o corpo inicial do *codex* na altura em que ele circulou em Lisboa a seguir aos acontecimentos da Mouraria.

cisco Xavier, destinado a decorar os espaldares do duplo arcaz de exóticas madeiras na sacristia nova da sua Igreja de São Roque³⁶. Essas telas, que preparavam por assim dizer o processo de santificação do célebre apóstolo das Índias (o qual seria levado a bom porto três anos volvidos), foram dadas a pintar aos dois melhores artistas da cidade, representantes das correntes estéticas que, antagônicas embora, dominavam o gosto dos mercados artísticos. Os padres jesuítas contrataram, assim, o já muito referido pintor Simão Rodrigues, que representava a tradição do Maneirismo contra-reformado já então em decadência, e um artista mais jovem, o seu discípulo André Reinoso (c.1590-1650), provavelmente acabado de retornar de Sevilha e que se assumia como a estrela ascendente do novo naturalismo de ressaibos italianizantes, corrente triunfante no decurso das décadas seguintes³⁷.

O resultado da colaboração entre os dois pintores foi excepcional: trata-se, como é unanimemente reconhecido pela História da Arte portuguesa, de uma das melhores obras, senão a melhor, de pintura religiosa do século XVII, pela qualidade do desenho, pelo exotismo das composições, pelo forte gosto naturalista que exala da maioria das cenas e pelo conhecimento que revela ter das vivências, usos e costumes asiáticos, a denunciar boas fontes de inspiração. De facto, é com Reinoso (espécie de Zurbarán português) que essa dimensão naturalista-tenebrista da *Vida de São Francisco Xavier* melhor se desenvolve, mostrando nas telas da parte direita da sacristia jesuítica a sólida influência sevilhana do pintor; a superar o inicial aprendizado junto de Simão Rodrigues, cuja prestação em algumas telas do arcaz esquerdo mostra sintomas de esgotamento de modelos plásticos, inspirados na *Contra-Maniera* do século precedente e sem a mesma chama naturalista. Mas o que é mais singular nessas pinturas é a impressão que o programa artístico nos revela sobre uma base de conhecimento das civilizações da Ásia, mostrando



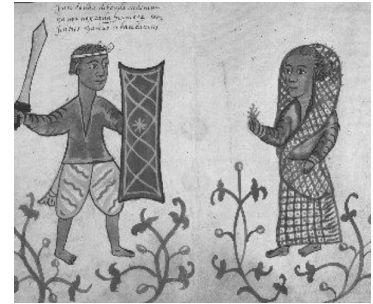
Figs. 3 e 4 – André Reinoso, *Pregação de São Francisco Xavier em Goa*, pormenor, c.1619 (Lisboa, sacristia da Igreja de São Roque), e fl. 98 do *Codex Casanatense*, com festa de casamento de canarins em Goa.

³⁶ V. SERRÃO, *A lenda de São Francisco Xavier*, cit.

³⁷ Id.



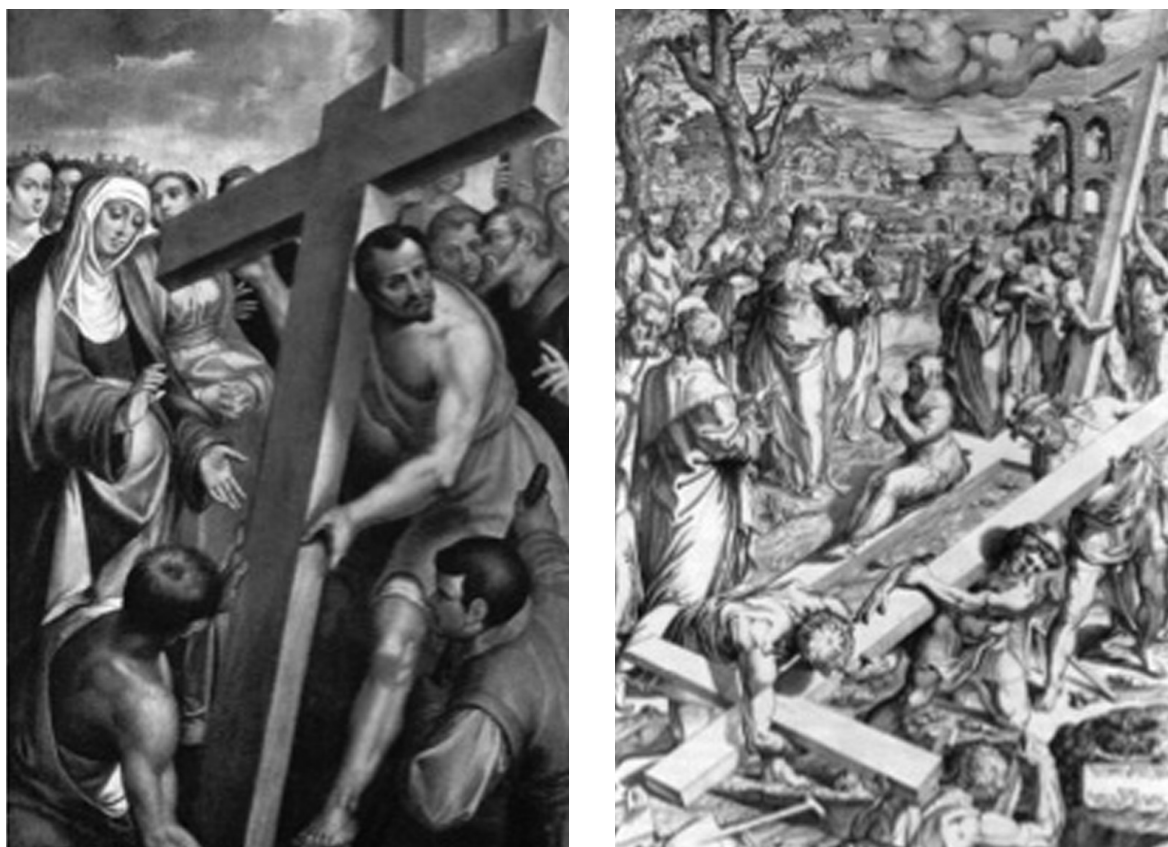
Figs. 5 e 6 – André Reinoso, *São Francisco Xavier aplacando a sede dos companheiros de viagem* (Lisboa, sacristia da Igreja de São Roque), e gravura da edição do *Itinerario* de Jan Huygen van Linschoten, 1595.



Figs. 7, 8 e 9 – André Reinoso, *São Francisco Xavier instituindo o símbolo da Cruz na Índia*, c.1619(Lisboa, sacristia da Igreja de São Roque), e desenhos do *Código Casanatense*, fls. 135 (figuras das ilhas de Maluco) e 138 (cena de gentios da Ilha de Banda).



Figs. 10 e 11 – André Reinoso, *São Francisco Xavier ressuscitando um chefe de casta em Ceilão em 1541*, pormenor (Lisboa, sacristia da Igreja de São Roque), e imagem do *Código Casanatense*, fl. 99 (cena de casamento de canarins).



Figs. 12 e 13 – Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão, *A Rainha Santa Helena e o Milagre do Reconhecimento da Vera Cruz*, c. 1605 (painel do antigo retábulo do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, hoje na sacristia da Igreja do Carmo de Coimbra), e gravura de Giovan Battista Cavalieri segundo modelo de Livio Agresti, 1569 (Roma).

um repertório de formas e adereços que mostram inspiração nos exotismos antropológicos disponíveis ao conhecimento dos artistas portugueses, que sabiam de cor não só as narrações do livro do padre João de Lucena e outros panegíricos do apostolado de São Francisco Xavier, mas também as informações imagéticas trazidas através de livros ilustrados, como era certamente o caso do álbum de Linschoten e do *Códice Casanatense*, este último, como se presume, em mãos de altos responsáveis da Companhia de Jesus no Colégio de São Roque. Essa marca tem evidências que o cotejo artístico permite seguir, a partir da análise das telas, com maior ou menor clareza. Em algumas das telas da sacristia da casa professa de Lisboa, como seja no painel que representa *Milagre de Francisco Xavier ressuscitando um chefe de casta em Ceilão em 1541*, ou no quadro *Milagre de Francisco Xavier aplacando a sede aos companheiros de viagem*, ou ainda na *Prégação em Goa* e na *Ressurreição de um chefe de casta* – todos integralmente pintados por André Reinoso –, ou ainda na tela *Francisco Xavier imprecando os invasores badegás em Comorim (ou os paravás em Travancore)* levando-os à derrota, esta da autoria de Simão Rodrigues e de um anónimo colaborador, pressente-se uma certa influência de figuras e pormenores do *codex*, seja nas poses e trajés exóticos de personagens, como num estudado e assimilado orientalismo, que só se percebe

se os artistas conhecessem bem essas e outras fontes de inspiração oriundas dos confins asiáticos do império³⁸... As figuras asiáticas pintadas nas telas de São Roque atestam um conhecimento de fontes recomendadas, indicações específicas de modelos e adereços, que só se entende por um desenvolvido esforço dos comanditários junto dos artistas para digerirem informação iconográfica precisa. Livros de imagens, como era o caso do *codex*, contam-se com toda a certeza entre as fontes seguidas numa obra que se pretendia que funcionasse como *série-protótipo*.

Os cuidados exactos com que este ciclo xavieriano integrou, com intenções de discurso policénico, representações de figuras asiáticas, com seus trajes, armas, tapetes e adereços, documentando costumes e arquiteturas do Oriente, cores e padrões de tecidos e até formas vestimentares específicas, mostram a grande exigência dos seus programadores. O resultado pictórico atingiu nível superior (como já devidamente se fez notar, e é unanimemente reconhecido), pelo que tiveram forçosamente de existir um ou mais programadores da obra (um deles, o padre jesuíta Diogo de Areda I, ilustre sermoneiro, também com relações com os padres do Colégio de Goa através do seu sobrinho homónimo), bem como compilações de imagens (do tipo das do *Itinerario* de Linschoten e de livros ilustrados ou imagens soltas que corriam à época em Lisboa, sem esquecer o impacto das que ilustram o *codex*, então em mãos de jesuítas). Assim, podemos afirmar que muitas dessas fontes serviram para informação cabal dos artistas escolhidos pelos padres da Companhia de Jesus.

Estes aspectos de acentuado rigorismo de observação notam-se com especial acuidade nas telas do arcaz direito, mas também nas do arcaz da esquerda, que são, na sua maioria, mais convencionais de concepção, dentro de um tónus tradicional que segue receitas tardo-maneiristas, não deixando embora de integrar referências orientais cuidadosamente entrevistadas.

No seu conjunto, o ciclo de 20 telas da sacristia de São Roque contribuiu, pelo seu efeito de exotismo, para valorizar o conhecimento do tempo sobre as vivências da diáspora portuguesa, ao mesmo tempo que inaugurava uma iconografia xavieriana credível, servindo propósitos de santificação, e

³⁸ V. SERRÃO, «A série seiscentista da “Vida de São Francisco Xavier” do antigo Colégio do Espírito Santo de Évora: a iconografia xavieriana à luz de uma singular narração policénica», *Oriente*, n.º 13, 2006, pp. 110-130. Sugerem-se neste ensaio várias relações artísticas de cotejo para cabal explicação do que foram os singulares processos de composição e de escolha de modelos seguidos por André Reinoso, por Simão Rodrigues e pelos demais colaboradores nas 20 telas da sacristia de São Roque, pintadas cerca de 1619, segundo um programa policénico que preparava terreno para a canonização do santo e que teve provável direcção iconográfica do padre Diogo de Areda I e, bem assim, grandes cuidados de enaltecimento para a eficiência de uma «história milagrosa» que se pretendia solidificada a partir dessa base de veracidade. A verdade é que várias outras séries de pinturas com iconografia xavieriana pintadas nos séculos XVII e XVIII (Ponta Delgada, Angra do Heroísmo, Bragança, Coimbra, Évora, Goa...) seguiram, com menor qualidade embora, os modelos e os exotismos das telas de Reinoso para comporem as mesmas histórias...

se propunha tomá-la como modelo noutros espaços e centros culturais do império (vejam-se muitas outras séries xavierianas pintadas de seguida em igrejas jesuíticas, de Coimbra, a Évora, aos Açores, à Índia e ao Brasil, todas elas inspiradas na série da sacristia de São Roque³⁹). Apesar de opiniões em sentido contrário, o programa iconológico do ciclo xavieriano de São Roque não se inspirou em gravuras, pois é em absoluto original, tendo sido elaborado em estrita orientação de fontes viageiras e de textos jesuíticos em prol da canonização do apóstolo das Índias (a qual, de resto, antecede e prepara, pois esta só ocorrerá em 1622).

O facto de as telas oferecerem aos olhares dos visitantes uma imagem singular de *encontro de culturas*, de miscigenação e confronto de vivências, como testemunho esclarecido de práticas e exotismos, foi certamente estudado em detalhe pelos mentores da encomenda e constituiu, desde sempre, uma das razões maiores do seu fascínio como narração artística evocadora da miscigenação religiosa e cultural dos portugueses com outros povos. A representação fidelizada de trajes, por exemplo, foi já alvo de estudo minucioso de autores como Maria Helena Mendes Pinto e atesta o rigor com que os comanditários jesuítas visualizaram esta obra de prestígio enquanto fonte de informação imagética sobre o Oriente português⁴⁰.

O interesse deste ciclo extraordinário de telas pintadas em 1619-1620 em São Roque não se restringe, assim, ao atestado de potencialidades do jovem André Reinoso, pintor «mui naturalista» no dizer de Félix da Costa Meesen, dada a sua «maneira italiana, vaga e doce», termo que explica as raízes de inspiração castelhanas e sevilhanas das suas obras em sólida derivação barroca italianizante. Acresce outro nível de interesse: o de revelar, através da iconografia utilizada, um nível elevado de conhecimento das civilizações asiáticas (e da costa africana), que terão sido sedimentados a partir de fontes concretas, tanto o *Itinerario* de Jan Huygen van Linschoten⁴¹, como parece ter sido também o caso dos desenhos do *Codex Casanatense*, entre outras fontes, relatos e debuxos que podiam oferecer-se à inspiração de clientes e artistas mais actualizados.

Sabemos hoje que o partido iconográfico seguido nas telas de São Roque foi profundamente discutido nas esferas influentes dos padres da Companhia de Jesus, que buscavam produzir obra de referência, com um programa-protótipo que pudesse ser fonte de inspiração para outros ciclos xavierianos (como veio na realidade a suceder). Coube ao culto ideó-

³⁹ Sobre essas séries xavierianas, muitas delas de secundário merecimento artístico, cf. V. SERRÃO, «A série seiscentista», cit., pp. 110-130.

⁴⁰ Sobre os têxteis indianos e a sua influência nas artes decorativas portuguesas, cf., por exemplo, Maria Fernanda Passos LEITE, «Têxteis indo-portugueses», in Teotónio R. de Souza e José Manuel Garcia (org.), *Vasco da Gama e a Índia: história religiosa, cultural e artística*, Vol. 3, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, pp. 361-368, e Maria Helena Mendes PINTO, «Ways of being seated in Goa», in J. Pereira e P. Pal (ed.), op. cit., pp. 124-137.

⁴¹ Cf. Ernst van der BOOGAART, *Het verheven en verdorven Azie, Woord en beeld in het Itinerario en de Icones van Jan Huygen van Linschoten*, Amsterdam, 2000.

logo jesuíta, o padre Diogo de Areda (primeiro deste nome), ter um papel inspirador neste e noutros conjuntos de pintura da época. Sabemos, por exemplo, que este padre inaciano foi responsável, em 1627, pelo programa eucarístico que deveria nortear as pinturas de um aparatoso ciclo decorativo destinado a ornamentar o coro da Igreja de Santo Estêvão em Alfama, dado a fazer ao velho mestre Simão Rodrigues e a dois dos seus colaboradores de oficina, Agostinho de Aguiar e Sebastião Antunes, com decorações de brutesco e outras simbologias envolvendo nove «histórias do Santíssimo Sacramento» pintadas a óleo e um ciclo de emblemas eucarísticos, tudo gizado e alvo de parecer do referido Diogo de Areda I (1568-1641), um notável da Companhia de Jesus⁴². Esse tipo de «precisões iconográficas» eram comuns no tempo e seguidas a preceito, e incluíam a sugestão de uso de determinadas gravuras, como é o caso das de Giovan Battista Cavalieri, seguidas por Simão Rodrigues nas composições retabulares para o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.

Se também era um entendido em matéria de iconografia sacra, Diogo de Areda II era sobretudo um escritor dotado na arte da parenética e da sermonária e, tal como seu tio homónimo, um orador de recursos, além de um homem para quem as civilizações do Oriente não eram em absoluto estranhas. O padre Diogo de Areda era, em suma, um sermonista respeitado e orador de talento, programador de decorações artísticas, que viveu muitos anos no Colégio de São Paulo de Goa, o que faz admitir ter tido posse e feito transacção de textos e imagens das vivências, usos e costumes da gentildade, e atesta, pelo menos, que era pessoa com bons conhecimentos do que se passava no Estado da Índia e das suas gentes. Era sobrinho do padre Diogo de Areda I, formado em Direito canónico e civil, autor de sermões com significado político-parenético, como o que pregou na Capela Real, em 1624, pelo bom sucesso da armada portuguesa que foi em socorro do Brasil atacado pelos holandeses, ou o que pregou em 1630, na Igreja de Santa Justa, sobre o desagravo causado pelos acontecimentos de Santa Engrácia, admoestando então o povo de Lisboa pelos excessos cometidos contra os cristãos-novos; sabe-se, também, que foi reprimido em 1637 por apoiar as razões dos motins de Évora e protestar contra a intenção de Madrid de transformar Portugal numa mera província de Espanha⁴³. Ao falecer, diz-nos Barbosa Machado, o padre Areda «deixou huma copiosa livraria à Casa professa de S. Roque»⁴⁴. Mais uma vez é tentador imaginar-se que o *codex* pudesse ter seguido este percurso...

⁴² ARQUIVO HISTÓRICO DO PATRIARCADO DE LISBOA [AHPL], *Maço de Contas das Irmandades extintas da igreja de Santo Estêvão de Alfama* (sécs. XVII-XIX), contrato de 24 de Março de 1626 e recibos de 27 de Agosto de 1626, referido em V. SERRÃO, «“Pittura senza tempo”», cit., pp. 98-107.

⁴³ J. F. MARQUES, *A Parenética Portuguesa e a Dominação Filipina*, cit., pp. 158, 172, 178, 198, 337, 356 e 357.

⁴⁴ D. B. MACHADO, op. cit., Tomo I, pp. 633-634.

Mas é o percurso do sobrinho homónimo, o padre Diogo de Areda II (1599-1671)⁴⁵, que aqui mais nos interessa acompanhar. Natural de Arraiolos, tal como seu tio, terá tido papel relevante na intrincada teia que envolveu a presença do códice em Lisboa em 1628. Destinado desde cedo para missões na Índia, este jesuíta embarcou em 1629 para Goa, ido da Casa Professa de São Roque de Lisboa, precisamente no momento em que tinha cabal conhecimento do prodígio da Mouraria e da panóplia de comentários por ele gerados. O facto de em 1627 poder estar associado a Simão Rodrigues reforça a presunção de que acompanhasse a realização do desenho da criança. Esteve até 1545 na Índia, como professor de Teologia no Colégio de São Paulo de Goa e confessor do vice-rei D. Pedro da Silva (1635-1639), fundando o Colégio de Chaul, e tendo missões no interior. Volta à Europa por um triénio (1637-1640) em vésperas da Restauração, mas estava de novo em Goa no fim do Verão do ano seguinte, sendo vice-rei D. João da Silva Telo de Meneses (1640-1645), já que prega a 14 de Setembro de 1641 na Igreja de São Paulo de Goa o sermão gratulatório da aclamação de D. João IV, que deu justificado brado. A sua biografia prossegue com o regresso definitivo a Portugal em 1645, e vemo-lo a 21 de Dezembro de 1645 a pregar na Capela Real o «Sermão de São Tomé», patrono da Índia, em que exalta as valências cristãs do império português, e que mereceu ser de seguida impresso. Reside na casa professa de São Roque até 1655, data em que é incumbido da fundação do Colégio de São Francisco Xavier em Setúbal. O padre Diogo de Areda II foi o primeiro reitor dessa casa, que assegurava apoio às missões jesuíticas no Alentejo e na costa litoral do Algarve, e é nesse âmbito que, em 1660, se encontra em Portimão para fundar o Colégio de São Francisco Xavier, que será erguido com traças do arquitecto padre Bartolomeu Duarte e com fundos legados por um nobre regressado da Índia, Diogo Gonçalves, outra pessoa que, certamente, não era um estranho para o padre Areda⁴⁶. Estante em Goa tantos anos, lá teria forçosamente de conhecer, também, o padre João da Costa, nome que, como vimos, é associado à posse do *codex* no Colégio de Goa⁴⁷.

Assim, é este segundo Diogo de Areda, figura com papel relevante na inflamada parenética anticastelhana fundamental para o triunfo da Restauração portuguesa, quem tem ligação directa à posse do *codex*. Neste contexto, fazia todo o sentido e actualidade a presença de um códice de desenhos que

⁴⁵ J. F. MARQUES, *A Parenética Portuguesa e a Restauração*, cit., Vol. II, pp. 334-335; FRANCISCO RODRIGUES, *História da Companhia de Jesus na Assistência de Portugal*, T. III, Vol. 2, Porto, Livraria do Apostolado da Imprensa, 1944, pp. 24, 30-36, 140-141 e 367-368.

⁴⁶ O Doutor João Francisco Marques fez-nos notar que, desde 1660, também se encontrava em Portimão, junto ao padre Areda, outro jesuíta seu conhecido de Goa, o padre João da Costa, a fim de promover as obras do dito Colégio.

⁴⁷ Cf. C. TAVARES, op. cit., pp. 214, 230 e segs. O padre Diogo de Areda II aparece referido, junto ao padre João da Costa, no inquérito aberto em Goa, em 1634, por ocasião do envenenamento mortal do missionário padre António de Andrade. Por curiosidade, observa-se que alguém afirmou no inquérito que o padre Areda II era um bom conhecedor de poções (id., p. 231). Deve tratar-se do mesmo João da Costa que foi possuidor do códice.

incluísse a representação de muitos dos povos do Oriente submetidos e cristianizados pelos portugueses, ou tão-só contactados no âmbito da expansão – espécie de bons pergaminhos de uma identidade que se impunha enaltecer.

Ainda a respeito dos dois padres Areda, tio e sobrinho, e face ao que se conhece, podem ser sugeridas duas hipóteses de trabalho interessantes para a *fortuna histórica* do códice. A primeira, que Diogo de Areda tio, personalidade respeitada do Colégio de São Roque e nome ilustre da sermonária antifilipina, tenha sido proprietário do códice no momento em que decorreram os acontecimentos da Mouraria e quando nele se incluiu o desenho do menino monstruoso. A sua vinculação familiar, e no seio da Companhia, a Diogo de Areda sobrinho (cujas relações de trabalho com o pintor Simão Rodrigues estão documentadas) leva a crer que, dada a sua ida para Goa logo em 1629, com presença no Colégio de São Paulo, onde se relacionou com o padre João da Costa, tivesse tido responsabilidade nas peripécias por que passou o códice, entre Goa, Lisboa e quiçá, de novo, a capital do Estado português da Índia. Seja como for, pode assacar-se ao padre Areda II o envio de obras indianas para Lisboa com destino a seu tio e aos círculos da Companhia de Jesus, contribuindo assim para a influência de um exotismo asiático através de informações transmitidas sobre as artes, os costumes e as civilizações com que contactou. Futuras investigações poderão aclarar aquilo que, nesta fase dos nossos conhecimentos, se configura como um conjunto de hipóteses apetecíveis.

Algumas conclusões

Os desenhos policromos do *Códice Casanatense* são, pela qualidade do registo visual e pela atenta descrição de usos e costumes das possessões do Oriente e dos espaços contactados pelos portugueses, um documento histórico-artístico de incontestável valia. As provas da sua veracidade e realismo, com conexões directas com a literatura de viagens e a cronística geográfica do século XVI, foram já comprovadas pelos estudos de Schurhammer, de Luís de Matos, de Manuela Mota, de Barchiesi, de Losty e de outros autores, todos eles atestando que se trata certamente de obra de um único artista, elaborada ao longo de uns poucos anos sucessivos (para Losty, cerca de 1570) e provavelmente deixada inacabada face à maior displicência com que os derradeiros fólhos foram tratados e ao facto de outros terem sido deixados por debuxar e colorir. Aliás, também o tipo mais displicente da decoração floral que surge nos últimos fólhos, sem a minúcia de outras folhas do *codex*, justifica essa dedução⁴⁸.

⁴⁸ É interessante ver como este tipo de vegetação simplificada e convencional (meandros floríferos e arbustos compactos) se repete em algumas decorações murais de pintura do fim do século XVI e da primeira metade do século XVII em igrejas goesas (Mosteiro de Santa Mónica e a

Estudámos aqui a nebulosa posse do livro em Lisboa no primeiro terço do século XVII. No contexto de uma situação de crise como a que se viveu no Portugal do último rei Filipe, a presença comprovada do álbum em Lisboa no ano de 1628 ganha novos sentidos. Sabemos algumas coisas certas: que foi enviado de Goa pelos jesuítas, que até aí o possuíam, registando-se o nome do padre João da Costa como seu proprietário em certo momento (tratava-se não apenas do responsável pela Livraria do Colégio de São Paulo, mas também, ao que sugerimos atrás, do autor de um manuscrito intitulado *Relação dos Reynos, e Senhorios da Índia, quais são de Mouros, quais de Gentios, e de seus costumes*, álbum possivelmente ilustrado), tendo passado entretanto pelas circunstâncias atribuladas de um saque atribuível a piratas no curso da Carreira da Índia; da sua nebulosa recuperação, sabemos que estava em Lisboa em 1628, onde algum destinatário desconhecido lhe reivindicaria a posse (acaso o padre Diogo de Areda I), passando, finalmente, pelas mãos de um pintor de recursos (Simão Rodrigues) a quem coube a misteriosa tarefa de lhe acrescentar, nesse ano, um último desenho, destinado à folha de rosto, e de seguida para a posse de um outro religioso (o padre Diogo de Areda II) prestes a embarcar para Goa no ano seguinte.

Este é o percurso adivinhável do *Códice Casanatense* segundo os magros dados disponíveis. Ao mesmo tempo que desenhámos este trajecto, procurámos explorar hipóteses e explicações para a adição imagética, operada em 1628, da imagem da criança deformada, interligando-o com os sentimentos e o contexto de uma época politicamente conturbada, atreita a tudo o que fossem sinais divinos e prodígios, e aberta à exaltação do Oriente, como testemunho da expansão portuguesa, que fizera a grandeza do Reino e que, nos lamentos de um Rodrigues Soares e outros antigos partidários antonianistas, a governação castelhana delapidava...

O interesse revelado por esta inusual *fortuna histórica* deve-se não só à utilização seiscentista do livro – por certo não casuística –, mas também à influência que as tipologias de figuras, usos e costumes etnográficos, com tanta eficiência tratados no *codex*, passaram para obras de pintura desses conturbados alvares do século XVII, sujeitas a novas orientações estéticas avessas à linha tardo-maneirista que imperava. Por isso o olhar para estes desenhos, à distância de meio século, não podia deixar de ser de deslumbramento, na busca de citações verosímeis, que a experiência *de visu* numa metrópole tão cosmopolita como era a Lisboa de *circa* 1620 também alimentava, com a presença constante de todas as raças e credos. E a verdade é que tal se demonstra pelas provas multiplicadas de exotismo na arte portuguesa do tempo, com um singular apego à orientalização dos costumes representados, bastando ver-se, como exemplo maior, o conjunto de telas dedicadas a São Francisco Xavier na sacristia da Igreja de São Roque.

Sé de Velha Goa, por exemplo), mostrando coincidências de gosto e de simbólica nos repertórios artísticos usados. Talvez o pintor do *Códice Casanatense* fosse, afinal de contas, um artista especializado na pintura mural e habituado a servir tanto clientelas cristãs como hindus e mogóis.

Em tudo isto sobressai o peso dos padres da Companhia de Jesus na implementação de um *gosto português de escala mundializada*, que se mostrava esclarecido face à necessidade de reformular *imagens de eficácia, catequização e propaganda*, contrariando a crescente banalização que a propaganda através das *imagens sagradas* havia tomado, e usando o investimento no culto de São Francisco Xavier como uma janela com vastas possibilidades. Por isso, o bom desenho, os detalhismos exóticos, a abertura a estranhas atmosferas asiáticas, a ricas *vedute*, a efeitos de cromatismo cálido, vaporoso e sensível exploração da *luz*, estão patentes em obras como as que André Reinoso pintou na sacristia de São Roque, ainda associado ao seu mestre Simão Rodrigues, tomando os bons modelos de *conhecimento* sobre a vida na diáspora asiática a que podia ter acesso através, por exemplo, dos fólios policromados do códice. Estas hipóteses de trabalho alargam, por um lado, o interesse cultural do manuscrito da Biblioteca Casanatense, mostrando que no primeiro terço do século XVII o códice permanecia uma fonte actualizada, e solidarizam, por outro lado, o olhar dos estudiosos com outras componentes de *verdade* que se ocultam nas corporalidades de uma obra de arte tão complexa como é esta.

Fontes manuscritas

ARQUIVO HISTÓRICO DO PATRIARCADO DE LISBOA [AHPL] (Mosteiro de São Vicente de Fora)

Livros de Devassas do Arcebispado de Lisboa, 1627-1628

Maço de Contas das Irmandades extintas da igreja de Santo Estêvão de Alfama (séculos XVII-XIX)

ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO [ANTT]

Registos Paroquiais de Lisboa, L.º 1.º de Óbitos da Freguesia do Socorro, 1610-1657, fls. 212v e 213

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL [BNP]

Fundo Geral de Manuscritos, *cód.* 938: «Memorial que contem todos os cazos dinos de memoria acontecidos nesta Insigne Cidade de Lisboa ... comesados desde a era de mil e quinhentos e sesenta e cinco por diante os quais me pus a escrever...» [por] Pero Roiz Soares, 505 fls.

Bibliografia: fontes impressas e estudos

ALMEIDA, Manuel Lopes de, *Memorial de Pero Roiz Soares. I. Leitura e Revisão*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1953.

AMORIM, Maria Adelina, «Viagem e *Mirabilia*. Monstros, Espantos e Prodígios», in Fernando Cristóvão (dir.), *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens – Estudos e Bibliografias*, Lisboa, CLEPUL e Cosmos, 1999, pp. 127-181 (reimpr. Coimbra, Almedina, 2003).

- ARIÉS, Philippe e DUBY, George, *Histoire de la vie privée*, 5 vols., Paris, Seuil, 1985-1987.
- BARCHIESI, Roberto, «L'Oriente catalogato in un manoscritto pittorico del Cinquecento», *Quaderni portoghesi*, n.º 4, 1978, pp. 163-182.
- BETHENCOURT, Francisco, «Astrologia e Sociedade no Século XVI», *Revista de História Económica e Social*, n.º 8, 1981, pp. 43-67.
- BOOGAART, Ernst van der, *Het verheven en verdorven Azie, Woord en beeld in het Itinerario en de Icones van Jan Huygen van Linschoten*, Amsterdam, 2000.
- BRAGA, Isabel M. R. Mendes Drumond, «Frei Jerónimo do Espírito Santo (1566(?)-1600): um pintor desconhecido», *Artis – Revista do Instituto de História da Arte*, n.º 3, 2004, pp. 199-210.
- BRAUDEL, Fernand, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, xve-xviii siècle*, Vol. 1 («Les Structures du Quotidien»), Paris, Librairie Armand Colin, 1979 (trad. inglesa: *Civilization and Capitalism 15th-18th Century*, Vol. I («The Structures of Everyday Life. The Limits of Possible»), New York, Harper & Row, 1985).
- CADORNEGA, António de Oliveira de, *História geral das guerras angolanas* (c. 1680), ed. de José Matias Delgado, 3 vols., Lisboa, Agência-Geral do Ultramar, 1972.
- CASTILHO, Júlio de, *A Ribeira de Lisboa. Descrição histórica da margem do Tejo desde a Madre de Deus a Santos-o-Velho*, anot. Luís Pastor de Macedo, 4.ª ed., Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1981.
- CÉARD, Jean, *La nature et les prodiges. L'insolite au xvie siècle, en France*, Genève, Librairie Droz, 1977.
- CRESPO, Hugo, «“Guia e luz das mais partes da Europa”: merchants, booksellers, goldsmiths and lapidaries in Renaissance Lisbon, the “eyes” of Europe», in Laura Fernández e Annemarie Jordan (ed.), *Court and Spaces of Power in Early Modern Lisbon, 1580-1620*, London, Brill, 2013.
- DASTON, Lorraine e PARK, Katherine, *Wonders and the Order of Nature*, New York, 1998.
- DELUMEAU, Jean, *Le péché et la peur. La culpabilization en Occident (XIIIe-XVIIIe siècles)*, Paris, Fayard, 1983.
- DELUMEAU, Jean, *Rassurer et protéger. Le sentiment de sécurité dans l'Occident d'autrefois*, Paris, Fayard, 1989.
- GARCIA, José Manuel, *Ao Encontro dos Descobrimentos. Temas de História da Expansão*, Lisboa, 1994 (Cap. «O encontro das religiões no códice 1889 da Biblioteca Casanatense», pp. 85-92).
- GONÇALVES, Flávio, «A iconografia da arte hindu estudada por um português do século XVIII», *Colóquio – revista de artes e letras*, n.º 32, 1965, pp. 9-13.
- GUSMÃO, Adriano de, *Simão Rodrigues e seus colaboradores*, Lisboa, Realizações Artis, 1957.
- LEAL, Augusto Soares de Azevedo Barbosa de Pinho, *Portugal Antigo e Moderno: Dicionário Geográfico, Estatístico, Chorográfico, Heráldico, Archeológico, Histórico, Biográfico & Etymológico de Todas as Cidades, Villas e Freguesias de Portugal...*, T. IV, Lisboa, 1873.
- LEITE, Maria Fernanda Passos, «Têxteis indo-portugueses», in Teotónio R. de Souza e José Manuel Garcia (org.), *Vasco da Gama e a Índia: história religiosa, cultural e artística*, Vol. 3, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, pp. 361-368.

- LINSCHOTEN, Jan Huygen van, *Itinerário, viagem ou navegação de Jan Huygen van Linschoten para as Índias Orientais ou Portuguesas*, ed. Arie Poos e Rui Manuel Loureiro, Lisboa, CNCDP, 1997.
- LOSTY, J. P., «Indian paintings from 1500-1575», in M. C. Beach, E. Fischer, B. N. Goswamy, *Masters of Indian Painting*, Zurich, Artibus, Asiae, 2011, pp. 67-76.
- MACHADO, Diogo Barbosa, *Bibliotheca Lusitana...*, Vol. I, Lisboa, 1741, Vol. II, Lisboa, 1747 (ed. Atlântida, Coimbra, 1965-1967).
- MARQUES, João Francisco, *A Parenética Portuguesa e a Dominação Filipina*, Porto, Instituto Nacional de Investigação Científica/Centro de História da Universidade do Porto, 1986.
- MARQUES, João Francisco, *A Parenética Portuguesa e a Restauração, 1640-1668*, Porto, Instituto Nacional de Investigação Científica/Centro de História da Universidade do Porto, 1989.
- MATOS, Artur Teodoro de, e THOMAZ, Luís Filipe F. Reis (org.), «As relações entre a Índias portuguesa, a Ásia do Sueste e o Extremo Oriente», *Actas do VI Seminário Internacional de História Indo-Portuguesa*, Macau, Fundação Oriente, XXXI, 1993.
- MATOS, Luís de (ed.), *Imagens do Oriente no Século XVI: reprodução do códice português da Biblioteca Casanatense*, Lisboa, INCM, 1985.
- MATOS, Maria de Jesus dos Mártires Lopes Teodoro de, *Goa setecentista. Tradição e modernidade (1750-1800)*, Lisboa, Universidade Católica, 1996.
- MATTOSO, José, *História da vida privada em Portugal*, 4 vols., Lisboa, Círculo de Leitores, 2011.
- MICHEL, A., «Miracle», in A. Vacant, E. Mangenot e É. Amann (dir.), *Dictionnaire de Théologie Catholique contenant l'exposé des doctrines de théologie catholique leurs preuves et leur histoire*, T. X, 2.^a parte («Messe-Mystique»), Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1929, cols. 1798-1859.
- MOTA, Maria Manuela, «Codex Casanatense: an Indo-Portuguese portrait of life in 16th century India», in J. Pereira e J. Pal (ed.), *India and Portugal: Cultural Interactions*, Mumbai, Mag Publications, 2001, pp. 35-45.
- NIEREMBERG, Juan Eusébio, S.J., *Curiosa Philosophia y Tesoro de Maravillas de la Naturaleza*, ed. Pedro Lacaballería, Barcelona, 1644.
- PINTO, Maria Helena Mendes, «Ways of being seated in Goa», in J. Pereira e P. Pal (ed.), *India & Portugal: Cultural Interactions*, Mumbai, Mag Publications, 2001, pp. 124-137.
- RICCI, Franco Maria, *Oltremare. Códice Casanatense 1889. Viaggi, avventure, conquiste dei Portoghesi nelle Indie*, Milano, 1984.
- RODRIGUES, Francisco, *História da Companhia de Jesus na Assistência de Portugal*, T. III, Vol. 2, Porto, Livraria do Apostolado da Imprensa, 1944.
- SCHURHAMMER, Georg, S.J., «Desenhos orientais do tempo de S. Francisco Xavier», *Garcia de Orta*, Junta das Missões Geográficas e de Investigação do Ultramar, 1956, pp. 247-255.
- SCHURHAMMER, Georg, S.J., *Gesammelte Studien II, Orientalia*, Roma-Lisboa, Instituto Histórico da Societas Iesu e Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1963.

- SERRÃO, Vítor, «“Pittura senza tempo” em Coimbra cerca de 1600: as tábuas de Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão na Sacristia da Igreja do Carmo», *Monumentos*, n.º 25, 2006, pp. 98-107.
- SERRÃO, Vítor, «A série seiscentista da “Vida de São Francisco Xavier” do antigo Colégio do Espírito Santo de Évora: a iconografia xavieriana à luz de uma singular narração policénica», *Oriente*, n.º 13, Dez. 2006, pp. 110-130.
- SERRÃO, Vítor, «La vida ejemplar de Álvaro Nogueira, un pintor portugués en la Roma de Sixto V (1585-1590)», *Reales Sitios – Revista del Patrimonio Nacional*, año XL, n.º 157, 2003, pp. 32-47.
- SERRÃO, Vítor, «Pintura e Devoção em Goa no Tempo dos Filipes: o Mosteiro de Santa Mónica no “Monte Santo” (c. 1606-1639) e os seus artistas» («Painting and worship in Goa during the period of iberian union: the Santa Mónica monastery at “Monte Santo” (c. 1606-1639) and its artists»), *Oriente*, n.º 20, 2011, pp. 11-50.
- SERRÃO, Vítor, «Simão Rodrigues em Roma. A influência do Oratório del Crocifisso na pintura maneirista portuguesa», *Promontoria – Revista do Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve*, ano I, n.º 1, 2003, pp. 95-114.
- SERRÃO, Vítor, *A lenda de São Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso*, Lisboa, Quetzal, 1993 (2.ª ed. rev., Bertrand, 2005).
- SOUZA, Teotónio R. de, *Goa medieval: a cidade e o interior no século XVII*, 2 vols., Lisboa, Estampa, 1994.
- TAVARES, Célia, *Jesuítas e inquisidores em Goa: a cristandade insular (1540-1682)*, Lisboa, Roma Editora, 2004.
- TELES E CUNHA, João, «O inusitado no quotidiano de Goa: O mosteiro de Santa Mónica e o milagre da Cruz em 1636», *bHL* (blogue de História Lusófona), Instituto de Investigação Científica e Tropical, ano VI, Ago. 2011.
- WARD, Benedicta, *Miracles and the Medieval Mind. Theory, Record and Event, 1000-1250*, Wildwood House, Scholar Press, 1987.
- WITKOWER, Rudolf, *Allegory and the Migration of Symbols*, London, 1977.
- ZERI, Federico, *Pittura e Controriforma. La «pittura senza tempo» di Scipione Pulzone da Gaeta*, Torino, 1957.