

José da Cunha Taborda: vida e obra de um fundanense dentro do panorama artístico nacional

*José da Cunha Taborda
life and work of a 'fundanense'
within the national artistic panorama*

MÓNICA GONÇALVES

Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, bolsreira da FCT
University of Lisbon, Faculty of Letters, Fellow of FCT

RESUMO

Na presente comunicação, pretendemos divulgar a vida e obra do reputado pintor fundanense, José da Cunha Taborda, revalorizando, através de um novo olhar, as suas obras que caíram na desmemória coletiva. Cunha Taborda, no seu tempo, foi considerado um dos melhores pintores da corte de D. João VI. Estudou em Roma, voltou formado num novo gosto, o Neoclássico. Foi Segundo Pintor de Câmara e Corte, professor, tradutor e escritor. O seu maior contributo para a nossa História da Arte foi ter acrescentado o primeiro “dicionário” de pintores nacionais e um glossário ao final da obra que traduziu de Michael Angelo Prunetti.

PALAVRAS-CHAVE

Fundão, *Mater Omnium*, Neoclássico, Pintura, Santa Casa da Misericórdia.

ABSTRACT

In this work we intend to divulge the life and work of the renowned painter from Fundão, José da Cunha Taborda, reassessing, through a new look, his works that have fallen into collective oblivion. In his time, Cunha Taborda was considered one of the best painters of the court of D. João VI. After studying in Rome, he returned with a new taste, the Neoclassical. He was Second Painter of Chamber and Court, teacher, translator and writer. His greatest contribution to our History of Art was to have added the first “*dictionary*” of national painters and a glossary at the end of Michael Angelo Prunetti’s work, which he translated.

KEYWORDS

Fundão, *Mater Omnium*, Neoclassical, Painting, Santa Casa da Misericórdia.

INTRODUÇÃO

O nosso trabalho centra-se na vida e obra artística do pintor fundanense José da Cunha Taborda (1766-1836), todavia achamos por bem acrescer ao mesmo os escassos elementos biográficos sobre algumas das figuras que apareceram ao longo da nossa investigação a fim de uma mais ampla integração prosopográfica ou geracional daquele. São eles André Gonçalves (1685–1762), Bartolomeu António Calisto (1768-1821), Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823), Domingos António de Sequeira (1768-1837), Eleutério Manoel de Barros, Francisco de Matos Vieira (1699–1793), Francisco Vieira (1765-1805), João Gerardo De Rossi (1754-1827) e Michael Angelo Prunetti (1770-1823?), que deixamos em ordem alfabética antes da indicação de fontes e bibliografia final para comodidade da consulta. Faremos ainda um amplo contexto de formação de ideários artísticos depois do terramoto de 1755 e da ação decisiva do Marquês de Pombal em todos os aspetos da vida do Reino designadamente os que aqui nos interessam, os artísticos para melhor entendimento da vida e obra daquele. Antecipadamente, cumprem-nos alguns agradecimentos: à Santa Casa da Misericórdia do Fundão, por esta oportunidade; à minha instituição de acolhimento Artis – Instituto de História de Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e ao meu Orientador Professor Doutor Vítor Serrão pelo seu apoio e acompanhamento constante, e por me ter disponibilizado informação respeitante ao tema da *Mater Omnium*, matéria indispensável para conclusão e estudo do tema apresentado. Ao Duarte Loureiro, ficamos gratos pela transcrição de documentos.

1. O IMPULSO ARTÍSTICO NO REINADO DE D. MARIA I

Após o fatídico terramoto de 1755, onde se perdeu um número incalculável de peças de património cultural e artístico, Lisboa reergueu-se em pouco tempo, dentro do Espírito das Luzes, através do esforço empreendido pela «equipa dos três obreiros da reconstrução da cidade, que no quadro das reformas de Pombal, se tornou, para a história, a “Lisboa Pombalina”» (FRANÇA, J. A, 1978:21) a saber: o engenheiro militar Manuel da Maia, o capitão Eugénio dos Santos, e o tenente-coronel húngaro Carlos Mardel. A velha cidade fora-se com o cataclismo, surgia agora uma capital moderna, de traçado simétrico, prédios arejados, uma praça do comércio coroada por um arco do triunfo, e, o mais importante de tudo, uma nova arquitetura, urbanismo atual e o uso da *gaiola* (França 1978:21) cuja conceção tinha por base a resistência dos edifícios face a uma eventual atividade sísmica.

O reinado de D. José I (1714-1777) ficaria assim ligado a esta nova Lisboa. Sebastião de Carvalho e Melo (1699-1782), o futuro Marquês de Pombal, que a partir de Maio de 1756 tomou conta da pasta do Reino, ativou mecanismos de recuperação da economia, entre os quais o incremento de fábricas e o respectivo recrutamento no estrangeiro de pessoal especializado, no entanto, não se deu uma real valorização das artes e, na opinião de José-Augusto França, a grande obra de reedificação de Lisboa não foi acompanhada de um movimento artístico condigno, e continuava a faltar a *Academia* tão desejada por D. João V (1689-1750) que visava garantir o estatuto social do artista. As artes, no período pombalino, estavam diretamente associadas à produção industrial não constituindo em si um ensino individualizado, como exemplo podemos referir a aula de desenho na Fábrica de Estuques, junto à Fabrica das Sedas, e a escola de desenho e gravura de metais na Fundação do Arsenal do Exército, entre outras. A preocupação estética existia em prol e consonância com as ações de necessidade prática que se impunham em época de crise.

Foi com D. Maria I (1734-1816) e o Intendente Pina Manique (1733-1805), que o mundo artístico teve um novo impulso. No governo de D. Maria I, de 1777 a 1815, o reino portu-

guês entrou numa fase produtiva que acompanhou a nova corrente neoclássica, em 1781 foram instituídas duas escolas de desenho: a “Aula de desenho da Casa Pia” e a “Aula Régia de Desenho de Figura e de Architectura”. No ano de 1785, foi possível também na capital uma Academia do Nu, que havia fechado portas por duas vezes sempre que tinha sido intentada esta iniciativa; a primeira, por parte dos pintores Vieira Lusitano (Francisco de Matos Vieira) e André Gonçalves, e a segunda com o pintor Cyrillo Volkmar Machado, cujas portas se fecharam ao fim de um ano apesar dos apoios da corte. Ambas as iniciativas perecerão às mãos da população indignada e enfurecida pela falta de pudor por haver modelos nus. A *Academia do Nu*, quando se conseguiu estabelecer definitivamente, foi sob a proteção de Pina Manique e nos primeiros tempos a sede foi na sua casa, mais tarde na Casa Pia, e em 1799 foi dirigida por Taborda, após o seu regresso de Itália (RODRIGUES, A.M., 1999: 95).

Acerca da abertura das Aulas Régias, o *Jornal de Bellas Artes* ou *Mnemoise Lusitana* publicou em 1816, no seu número V, um artigo bastante interessante e elucidativo do funcionamento das mesmas. O redator inicia o artigo com uma introdução um tanto provocatória, começando por dizer que se desenganassem os estrangeiros e aqueles nacionais que nos supunham muito atrasados nas belas artes, e que era necessário que se lhes explicasse que existiam duas aulas régias públicas, uma de “Desenho Histórico” e outra de “Desenho de Architectura Civil”:

Não direi, que estas aulas disputão preferência com as Academias de S. Fernando de Madrid, de Pariz, Londres e Roma; mas não se devem considerar em tal estado de nulidade, que não mereção lugar distincto entre as de Napoles, Amsterdão, e outras Capitães de Reinos, e Estados preconizados florentes em Bellas Artes. Estas duas aulas creadas pelo Alvará da Rainha Nossa Senhora D. Maria I., datado de 23 de Agosto de 1781, se abrirão no 1º de Dezembro do mesmo anno, fazendo-se nesse dia a 1ª sessão publica; e dellas tem sahido aproveitados 385 Discipulos (...) . Os actuaes Pintores Portugueses de Camara de S.A.R. empregados nos Quadros Historicos, e Tectos do novo Real Palacio d’Ajuda; os Gravadores da Typografia Regia, e a maior parte dos outros Pintores , e Artistas em diversos ramos mais acreditados aprenderão nestas aulas (RP, 1816: 80).

Segue-se a explicação do método de ensino da aula de “Desenho Histórico” e de “Desenho de Architectura Civil”. O forte apoio às artes ultrapassou as fronteiras de Portugal, sendo criada a Academia de Portugal em Roma, oficialmente fundada em 1791, mas a funcionar desde 1788, cuja finalidade era a formação de uma nova elite de artistas, como no tempo de D. João V. Esta Academia foi não só acarinhada pelo Intendente Pina Manique, como pelo ministro D. Alexandre de Sousa Holstein. Os alunos que voltaram formados, passados dez anos de aprendizagem, entre eles José da Cunha Taborda, ocuparam, como veremos, lugares de mérito no âmbito das artes em Portugal.

2. A FORMAÇÃO ACADÉMICA: LISBOA E ROMA

José da Cunha Taborda nasceu no Fundão em 1766, foi enviado para a capital com o propósito de aperfeiçoar o seu estudo em Desenho, pois demonstrava talento na área das artes. Teve como protector em Lisboa o Desembargador Bartolomeu José Geraldês, amigo da família. Ingressou na *Aula do Rocha* como era conhecida a *Aula Régia de Desenho de Figura e de Architectura*, já que era seu docente Manuel da Rocha, no ano de 1783 conforme surge na folha de inscrição:

José da Cunha Taborda, pintor, architecto e escritor, nasceu na Vila do Fundão a 28 de Abril de 1766, segundo Volkmar Machado; era filho de José da Cunha Elvas, (ou de Elvas?), então

residente nos Arciprestes. Matriculou-se na aula de desenho como discípulo ordinário a 11 de Março de 1783. Como é conhecido, êste artista frequentou a Aula de Architectura sendo a matricula simultânea à que acima deixamos apontada. Cunha Taborda em Architectura, obteve os seguintes prémios em concursos anuais: Dois 3ºs prémios um no ano de 1786, outro no de 1787 e um 2º prémio em 1784. O termo de matricula nesta cadeira, acrescenta: Tem frequentado até ao presente, mostrado habilidade para a Architectura. Partiu para Roma a (22?) de Janeiro de 1788 (JESUS, J., 1932: 87).

Frequentou a “Aula de Desenho e Figura”, com Joaquim Manuel da Rocha, e a “Aula de Architectura”, com José da Costa e Silva. Não podemos afirmar que Manuel da Rocha tenha tido uma grande influência na formação artística de Taborda, pois o tempo em que lecionou nesta aula não terá sido suficiente para influenciar os alunos; o historiador Júlio Jesus ao elaborar a lista dos discípulos do mestre acabou por referir que “alguns há, que se matricularam tão próximo á data do falecimento do pintor, que sem-duvida, nada ou quasi nada aproveitaram dos seus ensinamentos, se os chegaram a ouvir” (JESUS, J., 1932: 79) ; com efeito, Manuel da Rocha faleceu em 1786, cinco anos após a abertura da Aula de Desenho. Taborda terá tido lições com o mestre apenas por três anos, pois os estudos prosseguiram com Eleutério Manuel de Barros, que ficou em sua substituição até 1811(MACHADO, C.V., 1823:284). O destaque, porém, manteve-se sempre em relação a Manuel da Rocha, pois como pintor teve a particularidade de ser um excelente copista, sobretudo de Vieira Lusitano (1699-1783): não se ficou, no entanto, pelas temáticas tradicionais, procurou sempre alargar os seus horizontes, atento às novidades, copiando de tudo um pouco; a este respeito esclarece Júlio Jesus:

Joaquim Manuel da Rocha teve a qualidade apreciável, o ser modernista; enquanto os seus colegas pintavam sistematicamente cenas religiosas, (sempre as mesmas, quási), o Rocha imitava todos, desde o animalista Jean-Baptiste Desportes (1661-1741) ao pintor de ruínas e marinhas Claude Joseph Vernet (1711-1789) (JESUS, J., 1932:27)

Percebemos que Manuel da Rocha procurava manter-se atualizado não só nos temas como nas técnicas, pois, por exemplo, para obter o efeito difuso do ambiente das pinturas de Vernet, a técnica era visivelmente diferente daquela que teria de usar para conseguir um outro estilo plástico. A cópia de cartões era o método tradicional de aprendizagem, consistindo na prática da apreensão tanto do desenho como da pintura, não deixando de ser o apoio constante dos artistas, que ao “inventarem”, não faziam mais do que compor e adaptar imagens pré-existentes a novas soluções pictórico-dinâmicas, retirando ou acrescentando determinado elemento de acordo com o sentido que pretendiam atribuir à obra final:

Assim, por exemplo, o professor de desenho histórico, depois de ensinar os primeiros elementos do desenho, devia passar a mostrar-lhes as proporções de varias figuras, tendo o cuidado, na correcção dos desenhos, de indicar tudo o que no original houvesse de sublime, de medíocre e defeituoso. Não devia o professor limitar-se a ensinar a desenhar figuras humanas, mas também figuras irracionais, paisagens, plantas, flores, etc.; cumprindo-lhe ir espreitando o para que propendia mais o génio dos discípulos (RIBEIRO, J. S., 1781:78).

Era esta a grande diferença em relação ao estudo em Itália, uma vez que a Academia de Portugal em Roma proporcionava aos alunos um novo método de ensino que incluía a possibilidade de ver as obras de arte dos melhores mestres, *in situ*, os estudantes podiam observá-las e estudá-las atentamente, tirando notas pessoais acerca dos detalhes que mais lhes interessavam. O contraste com Lisboa era evidente; a grande maioria da pintura

de qualidade ruiu juntamente com a cidade, os alunos tinham muito pouco contacto com pinturas para além das que se faziam de novo, repetindo velhas receitas, sempre confinadas à cópia de estampas e gravuras.

Ao chegar a Roma, José da Cunha Taborda e os restantes estudantes ficaram sob a responsabilidade de Carlos Marruchi, que tinha como obrigação o envio de relatórios para Portugal de modo a informar o Intendente acerca do aproveitamento dos pupilos, e de José Pereira Santiago, o encarregado dos negócios de Portugal em Roma na época. Um ano mais tarde, quando D. João de Almeida Melo e Castro chegou a Itália, sabemos que teve o desgosto de encontrar os pupilos numa completa desorganização disciplinar e técnica. Face a essa falta de orientação, reformulou algumas regras internas: passou a fazer visitas semanais aos *ateliers* dos mestres de modo a averiguar a evolução dos alunos e instalou-os na sua própria habitação, privilégio que tinha sido dado apenas a Domingos Sequeira (1768-1837) por José Pereira Santiago. Marruchi foi substituído por D. Gregório Pedro Pereira, um religioso da Ordem dos Teatinos, que representava o cargo de arquivista da legação em Roma, e também foi contratado um vigilante, o padre David Peres.

D. João de Melo e Castro, no envio de correspondência para Portugal, ia noticiando os avanços dos estudantes; este sistema continuou a vigorar quando D. Alexandre Holstein, conde de Sanfré, ocupou o cargo em outubro de 1790, e foi a partir do correio trocado entre Sousa Holstein e Pina Manique, publicado por Francisco de Assis Oliveira Martins, em 1942 e em 1948, que se obteve o conhecimento de alguns aspetos da vivência dos alunos enviados para Roma. São no total cinco cartas, entre janeiro de 1791 e Abril do ano seguinte, que relatam minuciosamente as melhorias dos “Academistas”, como o conde os designa, e menciona os alunos um a um, referindo-se mais do que uma vez ao talento do jovem Taborda. Logo na primeira carta, de 13 de abril de 1791, relata entusiasticamente a evolução dos protegidos do Intendente. Elogiando Cunha Taborda, previa-lhe um futuro auspicioso:

(...) 2º O Cunha, o Fosquino, e o Bartholomeu q se applicão/á pintura, tem feito notáveis progressos, e principal.te os dous/primeiros espero que adquirirão hum grau superior de merecimento/todos eles se applicão m.to, amam a profissão, e não me consta/q percão tempo, mas he percizo como acabo de o ordenar que/deste ponto por diante se não prendão a trabalhar somte em casa / de hum Mestre, pois não hé possível q fação progressos relevantes/na escola de hum Pintor medíocre como he justam-te o Labruzzi/q ensina os dous últimos(...). (MARTINS, F. A. O., 1948:354).

É de salientar que nesse ano de 1791 José da Cunha Taborda alcançou o Segundo prémio na categoria de *Pregas de Roupa*, no concurso do Capitólio. A *Academia* estabelecida em edifício autónomo e com sede própria foi instituída por iniciativa de D. Alexandre de Sousa Holstein; também se deve ao ministro, que empreendeu o melhor da sua diplomacia junto ao Papa e junto à corte de Nápoles, a possibilidade dos alunos portugueses frequentarem o Museu do Vaticano e o Palácio Farnese de modo a observarem *in loco* e poderem copiar as obras primas que estes edifícios acolhiam, já que numa das cartas a Pina Manique manifestava o seu desacordo com o ensino adotado:

(...) isto he confiar os rapazes a alguns Mestres q os tem de dia em/suas Casas fazendo-os moer tintas, e desgrossar as obras q elles/acabão depoés, de sorte q o mayor provim.to dos mestres he q/os rapazes se adiantem pouco pois tanto mais tempo trabalham/p.^a a Logea, e tantos mais na.s lhes pagarão a pensão: alem de q/ estudando debaixo de hum só Mestre, tão som.te não há esperan-ças de sahirem Superiores a Elle; e como presentem.te não há/aqui nenhum q se possa chamar grande Pintor, nem hum/nos nossos o será tão pouco em q.to seguirem este methodo.” (MARTINS, F. A. O., 1948:358).

Assim que os estudantes se mudaram para a nova residência foi nomeado para diretor da *Academia*, João Gerardo de Rossi (1754-1827), poeta e comerciante de obras de arte, com elevado reconhecimento dentro do meio artístico romano. Sousa Holstein justifica a sua escolha ao Intendente numa das cartas onde afirma que havia algumas vantagens em contratar Rossi como diretor da Academia, entre elas a possibilidade de os alunos verem de perto a sua coleção de pintura de excelentes mestres, e de consultarem a vasta coleção de livros sobre Belas Artes, Mitologia, História e outros temas que integravam a sua biblioteca particular. Perguntava-se D. Alexandre numa das cartas ao Intendente da Policia quem se poderia naqueles tempos considerar pintor sem estudar a história e a mitologia e sem ler ou meditar sobre as obras de Winckelmann (1717-1768), e de Mengs (1728-1779), entre outros pensadores modernos?

O conde refletia o pensamento de um homem de cultura, inserindo-se nos grupos daqueles que animavam as artes em núcleos privados, quer em Portugal, quer no estrangeiro, reunindo-se em casas particulares onde variadas áreas de cultura eram discutidas e incentivadas. Por esta altura, surgiram na Europa a par de exposições públicas, a crítica de arte, e igualmente o gosto pelo colecionismo com os famosos gabinetes de curiosidades. Tudo se relacionava com as descobertas arqueológicas das cidades romanas, o que acabou por ter repercussões no gosto surgindo novamente a admiração pelas linhas retas e harmoniosas, discordando e votando ao ostracismo o ondulado, o dramático e o revoltado que caracterizava o estilo predominante da época, que acabou por derivar num estilo de excessos a que se chamou Rococó. Perante curvas e contracurvas, as descobertas das ruínas de Pompeia e Herculano vieram avivar o conceito de que a beleza e harmonia das ordens clássicas eram incontestáveis; partindo à redescoberta das mesmas iniciou-se o movimento Neoclássico, teorizado pelo historiador de arte e arqueólogo Winckelmann e o pintor Anton Raphael Mengs, ambos alemães. Este movimento alcançou o seu expoente estético na pintura com Jean Louis David (1748-1825) e na escultura com Antonio Canova (1757-1822).

A temática recorrente dos artistas deixou de ser apenas baseada no catolicismo, as fontes iconográficas, na Pintura, voltaram a encontrar-se na literatura dos clássicos e nos modelos do Renascimento. Uma crescente importância foi dada ao desenho, sendo-lhe concedida prioridade em relação ao tratamento da cor, preferindo acentuar a nitidez dos delineamentos, afastando-se das soluções do claro-escuro tão utilizadas desde o maneirismo e ainda da diluição dos contornos tão presente nas pinturas vaporosas do rococó, apresentando composições que se podem considerar um pouco frias ou rígidas. No entanto, por toda a Europa, o Neoclássico traduziu-se por ser bastante eclético, em que diferentes correntes estão por vezes presentes em simultâneo em certos artistas e por vezes em certas obras; o historiador de arte Paulo Varela Gomes (GOMES, P.V., 2001:22) delimitou no campo da pintura, na segunda metade do século XVIII em Portugal e na Europa, três correntes relativas à escolha do estilo e motivo, que expomos muito resumidamente: o Neo-seiscentismo que recorre à lição da pintura classicista, o Neobarroco com temas que versam sobre a história medieval ou moderna e por fim o Neogótico que inclui nas suas composições as novas descobertas arquitetónicas, as ruínas e a reavaliação da arte greco-romana e que correm a Europa em gravuras e desenhos. Todas estas linhas se interligam, num determinado momento, em dado país e certa conjuntura e como também se conjugam em determinado autor e obra, não se podendo considerar, portanto, o Neoclássico como um estilo, pois não apresenta uma baliza temporal rígida que o limite, poderá então ser classificado como um período.

Era este novo gosto e espírito que se pretendia que fosse apreendido pelos estudantes enviados para Roma, e, para confirmar os progressos dos mesmos era mantida periodicamente uma interação com a Corte em Lisboa; não só o ministro redigia as cartas que

punham o Intendente ao corrente do que se ia passando na instituição, como se encarregava do envio dos seus trabalhos de forma a comprovarem o seu merecimento e avanço nos estudos. Os trabalhos eram enviados por navio, para Portugal, em caixotes, sabemos que antes de seguirem viagem ficavam alguns dias expostos ao público. Uma dessas exposições foi alvo de uma crítica construtiva por parte de um cidadão anónimo, redigida a 26 de março de 1796 a Francesco Aglietti (1757-1836) director do *Giornale de'Letterati*, onde foi publicada. O texto, bastante elogioso, descrevia quatro pinturas, dos quatro estudantes da Academia. Giuseppe de Cunha Taborda, como lhe chama o autor, pintou o tema *Cincinatus* e na análise que faz elogia não só o tratamento dos panejamentos, a expressividade e sobretudo o colorido:

Lo stile de' panneggiamenti è sodo ed è bene imitato dalla natura, e dall'antico in quasi tutte le figure. (...) Buona ho trovato la divisione dei lumi, e delle ombre, e senza masse grandi oscure l'opera ha molto rilievo. IL colorido poi è la parte migliore, giacchè è molto vero, molto vivace, ed in ottimo accordo. La maniera di condurre il pennello l'ho rilevata libera, e senza stento, ed il gusto del tingere puro, e senza quell'abuso di false tinte, che seducono colla vaghezza, ma si allontanano dalla verità (Pittura. XII., 1796: 58).

Acrescenta que gostaria de ter conhecido o pintor, mas disseram-lhe que já havia partido para Lisboa, depois de ter estudado oito anos em Roma, sob os ensinamentos de “*quel celebre Antonio Cavallucci*”, informaram também que, ao embarcar, Cunha Taborda levava consigo um quadro pronto: «un tondo con la Virgine, il Bambino, e S. Giuseppe in mazze figure di grandezza naturale, ch'era opera molto lodevole»(Pittura. XII., 1796: 58). Hoje, não sabemos onde poderão estar estas duas grandes telas. O autor anónimo refere ainda outros três pintores da Academia de Portugal em Roma: Arcangelo Fuschini, Bartolomeu Calisto e Emanuel Dias. Deste período académico, julgamos serem três pinturas que se encontram no Porto, todas elas cópias de grandes mestres italianos: S. Sebastião, Santa Maria Madalena e um S. Jerónimo, talvez ainda, um belíssimo S. João Baptista hoje no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, gentilmente oferecido por Maria de Lourdes Brázio. João José Ferreira Trigueiros Leitão levou a cabo trabalho em 2002, em tese de Mestrado pela Universidade Nova de Lisboa em que é possível consultar as obras pictóricas, murais e de cavalete, desenhos e gravuras de Taborda, todavia não disponível na Biblioteca Nacional pelo que não a indicamos aqui.

Para além de Antonio Cavallucci (1752-1795), Taborda teve inicialmente, como professor, o pintor Pietro Labruzzi (1739-1805) que, apesar de não ser muito estudado, sabemos ser um conceituado retratista e que recebeu encomendas para a Igreja do Loreto em Lisboa. Cavallucci, pelo contrário, era um pintor de renome e, em 1790, foi convidado por Gerardo Rossi para dar aulas da *Academia* portuguesa (ROSSI, G. G. R, 1796). O seu curriculum era vasto; iniciou os estudos com Stefano Pozzi (1699 -1768) e, após a morte deste, com Gaetano Lapis (1706-c.1773/6), mas dedicou-se ao estudo do desenho na Academia de S. Lucas. De acordo com algumas fontes, mas sem certezas, consta que frequentou os ateliers de Pompeo Batoni (1708-1787) e Mengs. Notabilizou-se após as decorações do Palácio Caetani onde recorreu ao reportório da pintura do Cinquecento. As fontes descrevem-no como uma pessoa reservada e sincera, muito devoto e com gosto pela pintura sacra. Pelas poucas informações que nos chegaram, concluímos que os trabalhos executados pelos alunos de pintura remetidos para a corte em 1796 deverão ter sido os últimos, pois nesse ano as tropas francesas deram entrada na Itália Central e Cunha Taborda embarcou no navio veneziano “*Maria e José*”, ao passo que, os restantes alunos se transferiram para Florença no dia em que os franceses entraram em Roma.” (MARTINS, F. A. O., 1942:393). Foi, pois, breve a existência da Academia de Portugal em Roma, no ano de 1802, D. Alexandre de Sousa Holstein voltou a Roma como embaixador e dissolveu oficialmente a Escola já encerrada desde 1799, e assim teve o seu fim “em Roma

uma escola chamada Collegio de bellas-artes, onde se formaram os mais hábeis artistas pintores, gravadores e esculptores que tivemos n'essa época" (SILVA, C., 1896:20).

3. O REGRESSO A LISBOA E O RECONHECIMENTO COMO PINTOR DE NOMEADA

Quando José da Cunha Taborda regressou a Portugal em 1796, mais uma fatalidade ocorrera na capital, o incêndio da "Real Barraca" dois anos antes, que mais uma vez deixara a família real sem teto, salvando-se apenas a torre da velha Capela Real da Ajuda (CARVALHO, A, 1988-1991). O infortúnio propiciou um desejo crescente de se construir um palácio de pedra e cal, e o projeto do Paço Novo d'Ajuda foi iniciado pelo arquiteto da casa real, Manuel Caetano de Sousa (1738-1802), a pedido de D. João, então instalado em Queluz (PINHEIRO, S.M.D., 1989). No entanto, em 21 de Janeiro de 1802, o Príncipe Regente mudou de ideias quanto ao traço inicial e suspendeu as obras iniciadas em 1795, retirando a Caetano de Sousa a direção da obra, a favor de dois jovens arquitetos, o português Costa e Silva (1747-1819) e o genovês Francesco Saverio Fabri (1761-1817), ambos com formação atualizada em Itália, onde se manifestavam as tendências neoclássicas. A história da construção do edifício não foi feliz; sofreu inúmeras interrupções no andamento dos trabalhos e acabou por ser encerrado no ano de 1835 sem estar concluído. E foi precisamente neste edifício que Cunha Taborda fez carreira por quase 30 anos e onde nos deixou testemunho do seu talento e destreza como Segundo Pintor de Câmara e Corte, cargo obtido em 1803 mediante concurso público. Ainda hoje as salas do palácio exibem sobreportas da sua autoria, bem como tetos e paredes pintadas por ele. Na parede Poente da Sala D. João IV, deixou uma magnífica composição assinalando o momento histórico do "Acto do Juramento Solene de D. João IV a 15 de Dezembro de 1640"; a temática escolhida segue dentro do programa pré estabelecido de elogio das virtudes da velha monarquia absoluta. Na opinião de Fernando de Pamplona, que intitula a decoração mural de "Beija-mão de D. João IV", trata-se de uma "(...) obra vistosa, embora de composição fria e de pormenores pouco cuidados" (PAMPLONA, F., 1943:38). Na mesma obra, este autor declara que o pintor deixara muitas decorações no Palácio da Ajuda, mas todas "pobres de imaginação e frouxas de colorido". Discordamos desta crítica, sobretudo perante o magnífico teto da Sala dos Jantares Grandes, onde uma Alegoria assinala o aniversário rei D. João VI. Deste painel existe uma memória descritiva na Torre do Tombo, que foi recentemente reinterpretada por João Vaz (2015). Na nossa opinião, trata-se de uma das melhores obras existentes na decoração do Palácio da Ajuda, aqui, sobressaindo o seu traço tão peculiar que se denota num certo alongamento amaneirado dos corpos, característica esta também presente no teto da Sala de D. João IV e em determinadas obras de cavalete. Destaca-se igualmente o colorido equilibrado, harmonioso e sereno, tal como toda a representação, atendendo à perspetiva, à escala e ao elegante alinhamento e disposição das personagens no espaço etéreo.

Os anos de construção do Palácio da Ajuda manifestam períodos de contenção, de suspensão e finalmente de encerramento, face às vicissitudes políticas que o país sofreu: em 1807 foi invadido pelas tropas francesas pela primeira vez, o que obrigou à partida da família real e grande parte da corte para o Brasil, essa permanência estendeu-se por quase quinze anos, até ao seu regresso em 1821. Em consequência, o país entrou num ciclo de lutas, quer com franceses e ingleses, quer entre cidadãos portugueses que se dividiam em absolutistas e liberais. O Palácio da Ajuda deixou-nos um importante testemunho de alguns episódios das reviravoltas políticas que ocorreram, sempre a favor da monarquia absoluta, até à vitória da facção liberal que ficou consagrada na Convenção de Évoramonte em 1834.

José da Cunha Taborda antes de se tornar definitivamente pintor da corte no Novo Paço da Ajuda, lecionou cerca de 1799, ano em que se casou pela primeira vez (ANTT: (RP-SOV), na nova escola de Pintura do Castelo estabelecida pelo Intendente com a remuneração anual de duzentos mil réis (MACHADO, C.V, 1823:147) e ainda esteve empregado na Oficina Calcográfica Tipoplástica e Literária do Arco do Cego como:

(...) mestre desenhador como vem referido no Livro de Caixa....conservam-se provas de gravuras executadas a partir de originais da sua autoria (t.da Cunha delin ou T.da Cunha inven.), destinadas a uma edição bilingue (grego/português) das poesias de Anacreonte com tradução a cargo de Manuel Maria Barbosa do Bocage e, que, embora anunciada nos catálogos das edições do Arco do Cego não encontramos notícia segura da sua impressão (FARIA, M.F., 2001).

O nosso pintor participou ainda nas decorações finais do Convento de Mafra para onde seguiu com a restante equipa da Ajuda, a pedido de Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823) (MACHADO, C.V., 1815:125). Com Taborda foram Francisco Vieira Portuense (1765-1805), Arcangelo Fuschini (1771-1834), Bartolomeu Calisto (1768-1821) e Domingos Sequeira. Entre outros trabalhos, a equipa da Ajuda executou os quadros para as paredes da Sala das Descobertas. A Cunha Taborda foi entregue o tema da evocação do “Primeiro cerco de Diu” de acordo a descrição de Faria e Sousa, na obra *Ásia Portuguesa* (SOUSA, M. F., 1666/1675: 354-365). As restantes cinco telas tinham os seguintes conteúdos: “Vasco da Gama desembarca em Calecut”, por Fuschini; “D. João de Castro”, por Bartolomeu Calisto; “Duarte Pacheco vence o Samorim em Calecut e Os Almeidas derrotam Cutival em Panasse”, dois quadros da mão de Domingos Sequeira, o primeiro deveria ter sido pintado por Vieira Portuense que entretanto falecera; e por fim o próprio Cyrillo pintou “Afonso de Albuquerque edifica a fortaleza de Cochim”.

Nenhuma das telas acima mencionadas permaneceu no local de origem, o que sobreviveu até aos nossos dias foram as legendas escritas, na parede, no lugar correspondente a cada obra. Foram levadas para o Brasil pela família real juntamente com outras peças de mobiliário, tapeçarias, etc. Grande parte deste recheio perdeu-se. No entanto numa publicação de 1940 de Carlos Silva Lopes, surge uma pista do paradeiro das pinturas da Sala das Descobertas: por volta de 1877, encontravam-se no Rio de Janeiro no Palácio de São Cristóvão, que abrigou a família real portuguesa, depois a imperial, e é atualmente Museu Nacional do Brasil, vinculado à UFRJ: «em 1877 o Visconde de Rio Branco (pai) em visita ao monumento e acompanhado de Monsenhor Pinto de Campos, ao deparar com estas inscrições, exclamou: Os quadros que aqui faltam estão em S. Cristóvão (Rio de Janeiro), e aqui é que deviam estar ...é que estavam bem»(LOPES, C. S., 1940:63). No entanto, de momento, é desconhecido o paradeiro destas obras.

Após a conclusão dos trabalhos em Mafra, iniciou a sua carreira de Pintor de História e professor no estaleiro da Ajuda por três décadas. Teve como discípulos dedicados Máximo Paulino dos Reis e Norberto José Ribeiro, entre outros, que também deixaram nobres composições decorativas nos tetos da Ajuda. Da sua vida familiar pouco sabemos para além do que recolhemos dos registos paroquiais. Um ponto de viragem dentro do núcleo artístico da época, foi a sua tradução da obra de Michael Angelo Prunetti (1770-1823/?), *Saggio Pittorico ed analisi delle pitture piú famose esistenti in Roma con il compendio delle vite de'piú eccellenti pittore ec.* editada em 1786, que José da Cunha Taborda intitulou: *Regras da Arte da Pintura* e à qual acrescentou a vida de alguns dos mais notáveis pintores portugueses: no final da obra, colocou um pequeno glossário de termos artísticos. Esta tradução foi uma das influências mais marcantes de Cunha Taborda no contexto do estudo da arte em Portugal, além de valorizar os nossos artistas, o seu papel didático mostrou-se essencial para a evolução de uma crítica positiva dentro das belas artes.

Todo o seu percurso profissional lhe granjeou justa notoriedade, por essa razão, acrescida da qualidade e seriedade do seu trabalho. Em 1834, foi um dos elementos da equipa que ficou responsável pela classificação e avaliação dos quadros provenientes dos antigos conventos extintos, e no ano seguinte foi convidado a participar na Comissão organizadora dos estatutos da futura Academia de Belas Artes de Lisboa e ainda para integrar o quadro docente da mesma como Pintor de História. Não chegou a ocupar o cargo, pois faleceu a 4 de Junho de 1836, ano da inauguração da Academia.

4. A BANDEIRA REAL DA SANTA CASA DA MISERICÓRDIA DO FUNDÃO

Ao regressar de Itália, antes de se estabelecer definitivamente em Lisboa, José da Cunha Taborda passou cerca de um ano no Fundão, a sua terra natal. Durante essa estadia executou, pelo menos duas obras de cariz religioso, ambas pertencentes atualmente à Santa Misericórdia do Fundão: um Pendão ou Bandeira Real com o tema da *Mater Omnium* e a grande tela da *Visitação* presente na Capela anexa à instituição.

A primeira Misericórdia em Portugal foi a de Lisboa, fundada pela rainha D. Leonor de Lencastre aquando a sua regência em 1498, no seguimento dos Hospitais portugueses que dinamizou a partir do da Nossa Senhora do Pópulo nas Caldas da Rainha. Da leitura das cartas régias que emitiu nessa altura, verifica-se a constante preocupação em relação aos presos desamparados e condenados, sendo manifesto que a confraria tinha como último propósito praticar as catorze obras de misericórdia do catecismo cristão, as sete obras de caridade do foro espiritual e do foro corporal, aplicadas através dos bons conselhos, do consolo, do perdão, da oração por todos, mortos e vivos, da cura dos doentes, vestir os nus, matar a fome e a sede, etc. Houve no território português uma aceitação quase imediata destes princípios caritativos de modo que as confrarias se multiplicaram não só pelas principais cidades do reino, como a sua difusão se alastrou a pequenas vilas e aldeias e ainda se alargou a vários espaços ultramarinos. Na linha deste pensamento, marcado por uma permanente presença assistencial e confraternal, foi aprovado o primeiro *Compromisso* da Misericórdia de Lisboa pelo Rei D. Manuel I e confirmado pelo Papa Alexandre VI. Como símbolo identificador, portador de fervoroso carácter sacrosanto/ propagandístico, a Misericórdia adotou a imagem da Virgem que acolhe e protege todas as classes sociais. Sob o seu manto azul aberto, e por vezes suspenso por anjos, encontramos representados papas, cardeais, bispos, frades, soldados, todos os necessitados, incluindo idosos, órfãos, pobres, doentes, presos e condenados. Ao afirmar este espírito difusor de uma enorme espiritualidade igualitária, esta Virgem que acolhe tanto os desgraçados como os afortunados multiplicou-se nas mais variadas representações artísticas e nos mais diversos suportes, ganhando terreno perante outras iconografias. E face aos ataques dos protestantes, saiu da investida Contra-reformista um modelo fixo que reunia em si três temas das litánias imaculistas: a Virgem do Manto, Imaculada Conceição e Descida do Espírito Santo, tornando-se cada vez mais num tema quase exclusivo da arte portuguesa, com características nacionais e, como refere Vítor Serrão: «genuíno na sua formulação mariana e sem paralelos directos com outros contextos artísticos católicos» (SERRÃO, V., 2011). A *Mater Omnium* passou a constar nos painéis principais dos altares-mores nas mais antigas igrejas das Santas Casa de Misericórdia em Portugal. Mais tarde acrescentou-se a esta representação a evocação de D. Leonor, a fundadora da misericórdia, e à figuração de um frade da Ordem da Santíssima Trindade, ajoelhado e de mãos erguidas, numa alusão ao seu confessor frei Miguel Contreiras, norma oficialmente imposta por volta de 1575-1576 por D. Dinis de Lencastre e Rui Lourenço de Távora, provedores da Confraria de Lisboa em dois mandatos sucessivos. Esta nova iconografia, foi depois, por ordem do rei Filipe III de Espanha, II de Portugal, adotada por todas

as Misericórdias. A mesma temática surgiu nas Bandeiras Reais da Misericórdia, no anverso, tendo no reverso *Nossa Senhora da Piedade*, por este motivo existem duas versões da bandeira da Misericórdia. As Bandeiras Reais eram usualmente compostas pelas duas pinturas evocativas encaixilhadas e sustentadas por haste comum, geralmente, encimadas por uma cruz, os caixilhos, a haste e a cruz poderiam ser ou de madeira polida, ou de madeira dourada a folha de ouro (GUEDES, N. C., coord., 2002).

Por deterem uma funcionalidade específica nos rituais e vivências da confraria, iniciavam ou integravam os cortejos processionais que constituíam uma das principais actividades devocionais e penitenciais das Misericórdias, nomeadamente as procissões de Quinta-feira de Endoenças, do dia de Todos-os-Santos, do dia da Visitação, e de S. Martinho. Integravam também as procissões de acompanhamento dos padecentes, as cerimónias de enterramentos e as reuniões regulares dos oficiais responsáveis pela gestão da confraria. A Bandeira Real tinha ainda uma outra funcionalidade relacionada com o salvamento dos condenados à forca: quando a corda se partia, tocava-se com a bandeira no condenado e este era socorrido e a sua vida era preservada. Apresentando muitas vezes forte desgaste, por estarem expostas às intempéries, necessitavam de ser repintadas ou substituídas ciclicamente. José da Cunha Taborda optou por seguir a versão mais recente da iconografia imposta pela confraria, mas em moldes muito simples: a *Nossa Senhora da Misericórdia* surge sobre um fundo neutro de tonalidade escura, vestida de branco e coroada, baixa os olhos e estende docemente os braços abrindo o seu manto azul, sob o qual acolhe seis personagens, três de cada lado, à direita o Papa que ostenta a tiara papal tendo atrás de si dois clérigos, à esquerda, o rei ajoelhado mas sem coroa – ou talvez o encomendador da bandeira, a rainha e um frade Trino em evocação, atrás referida a frei Miguel Contreiras. No reverso, de acordo com as normas instituídas, há uma representação de *Nossa Senhora da Piedade*; o tema tinha o propósito de recordar que a Misericórdia de Lisboa tinha sido fundada na Capela de N^a. Senhora da Piedade da Terra Solta, na Sé de Lisboa. Sobre um fundo ainda mais escuro e difuso, com certo carácter tenebroso condizente com a triste morte do Salvador, a Virgem, desgostosa, de braços abertos, olha para o corpo inanimado de Cristo, encostado, ao que poderá ser o suporte da cruz. Esta representação inclui num primeiro plano dois símbolos da paixão de Cristo, a coroa de espinhos e três cravos, curiosamente estes símbolos ilustravam um outro tipo de bandeiras, intituladas as bandeiras da Paixão, especificamente destinadas a incorporar os cortejos processionais da Semana Santa, a procissão das Endoenças e a procissão do Enterro do Senhor.

Do ponto de vista estético, embora de boa execução, as pinturas não trazem grande novidade, a sua mensagem passa por um discurso alumiador em que, o contraste das cores fortes e claras das roupas que a Nossa Senhora enverga, com o fundo escuro, se torna um meio de comunicação com o observador. Na *Virgem da Piedade*, a cena é toda ela envolta em trevas, destacando-se subtilmente a luz artificial direccionada da direita, junto ao chão, que ilumina os símbolos da Paixão, o manto branco, o corpo de Cristo e a Virgem, a cena é iluminada debaixo para cima, dirigindo a leitura da obra e acentuando o sofrimento da mãe que tem aos seus pés o filho morto.

Por sua vez na representação da *Mater Omnium*, a Virgem, que se apresenta no mesmo ambiente umbrático surge, porém, diante de uma dourada e diáfana claridade divina, adivinhando-se que sobre Ela e sobre aqueles que Ela abriga recai o poder do Espírito Santo. Do ponto de vista iconográfico, as bandeiras têm estreitas afinidades com outros motivos ligados "(...) à iconografia cristã de expressão caritativa-assistencial e à revelação do Espírito Santo, como sejam a Visitação da Virgem, a Santa Isabel...(...)" (Serrão 1998:134-144). Também aqui se verifica este vínculo perpetuado por Cunha Taborda que executou a *Visitação da Virgem* exposta na Capela da Santa Casa da Misericórdia. Não sabemos qual

a razão para a encomenda desta obra, mas por vezes é colocada uma representação da Visitação, ao invés da *Mater Omnium*, parecendo significar na opinião de Vítor Serrão que os temas se equivaliam.

CONCLUSÃO

O tema da pintura do período Neoclássico em Portugal tem-se mostrado inesgotável, nesse sentido impõe-se uma investigação mais aprofundada e uma recolha alargada das obras produzidas, de Taborda e outros autores para uma melhor compreensão do que foi realizado no campo artístico e cultural de Oitocentos. Em específico, relativamente às obras existentes na Santa Casa da Misericórdia do Fundão, temos presente expectativa de encontrar documentação relacionada com encomenda, encomendador e aos requisitos da mesma de modo a poder enriquecer esta nossa pesquisa, e quem sabe, abrir a possibilidade de conhecimento de outras possíveis obras, ainda hoje desconhecidas pelo grande público. Acalentamos a esperança de contribuir para sistemática investigação e estudo de conjunto que possibilite abrir novas linhas de estudo nas periferias, cujas recolhas de informação poderão ser fundamentais para o entrecruzamento de dados que nos apon-tem para uma leitura mais clarificada desta época, que foi uma das mais conturbadas da história de Portugal.

NOTAS BIOGRÁFICAS

André Gonçalves (1685–1762), pintor que exerceu uma grande atividade, destacam-se inúmeros trabalhos para Igrejas, foi aluno de António Oliveira Bernardes, ingressou na Irmandade de São Lucas. De estilo rápido e estereotipado, mas seguro e de bom colorido. Criou escola.

Bartolomeu António Calisto (1768-1821). De Lisboa, foi para Roma completar os estudos. Ao regressar a Portugal, foi preso pelos franceses em Nantes por três meses. Em Lisboa, foi nomeado por concurso para Pintor de História da Real obra da Ajuda, juntamente com Arcangelo Fuschini e José da Cunha Taborda.

Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823). Foi pintor régio e autor da obra *Collecção de Memórias, relativas ás vidas dos Pintores, e Escultores, Architectos e Gravadores Portuguezes, e dos Estrangeiros que estiverão em Portugal*, compilação elaborada com um sentido científico de investigação e crítica positiva, com uma análise construtiva das belas artes em Portugal, no seu tempo, e notas biográficas. Pintou os tetos do Palácio Nacional de Mafra, colaborou nas obras do Paço Novo da Ajuda entre outros numerosos trabalhos em palácios na zona de Lisboa.

Domingos António de Sequeira (1768-1837), um dos melhores pintores portugueses de sempre, com estilo solto e franca modernidade. Estudou em Roma juntamente com Vieira Portuense, Arcangelo Fuschini, José da Cunha Taborda e Bartolomeu Calisto, onde escolheu como mestre Antonio Cavallucci. Foi nomeado para Primeiro Pintor de Câmara e Corte em 1802 para dirigir juntamente com Vieira Portuense as decorações das obras do Palácio da Ajuda. Aquando das invasões francesas, foi simpatizante dos franceses, o que lhe valeu mais tarde um processo por Jacobinismo. Foi Director da Aula de Desenho na Academia do Porto. Depois da Contra-revolução da Vilafrancada, exilou-se em França. Mais tarde mudou-se para Roma, onde faleceu e está sepultado na Igreja de Santo Antonio dos Portugueses. Considerado como pintor de transição entre o neoclássico e o romantismo.

Eleuterio Manoel de Barros. “Nascido também nesta Cidade, frequentou a Aula de gravura de Joaquim Carneiro da Silva, e abriu muito bem algumas estampas para os Missaes. Passou a Roma, aonde teve por Mestre o mesmo Ludovico Esterni, que o fora do dito Silva. Allí esteve em casa do nosso Ministro Almada, para quem levou recomendação de Soror Maria Magdalena, Irmã do Marquez de Pombal, e Religiosa no Convento de Santa Joanna. Quando veio conduziu o painel de Batoni do Coração de Jesus para a Basilica da estrella, em cujo Convento ha hum painel seu de Elias deitando a capa a Eliseu: Obra que foi criticada por Manoel de Mattos, e defendida em parte por huma logia de Joaquim Carneiro. Fez os desenhos para os tectos da casa nobre de João Ferreira, executados por Francisco de Setúbal, Domingos de Sequeira, Joaquim José Bugre, e outros. Entrou como hum dos Directores na Academia do nú aos Camillos. Por morte de Joaquim Manoel da Rocha, succedeo-lhe no lugar de Lente da Aula do Desenho, até que sendo atacado de paralesia foi substituído por Faustino José Rodrigues, conservando-lhe Sua Magestade, todo o ordenado.” in Cyrillo Volkmar (MACHADO, C. V., 1823: 235).

Francisco de Matos Vieira (1699–1793), ficou conhecido como Vieira Lusitano. Um dos mais conceituados pintores portugueses do Barroco, ilustrador e académico de mérito da Academia de São Lucas de Roma. Foi cavaleiro professo na Ordem de Santiago da Espada, pintor histórico da Casa Real Portuguesa, e também poeta

Francisco Vieira (1765-1805), pintor nascido no Porto, escolheu o nome artístico de **Vieira Portuense**, iniciou os seus estudos em Lisboa, continuando-os em Roma, onde estudou juntamente com Domingos Sequeira, Arcangelo Fuschini, José da Cunha Taborda e Bartolomeu Calisto. Viajou por Itália, Alemanha, Áustria e Inglaterra antes de regressar a Portugal em 1800. Morreu jovem, mas deixou uma pintura inovadora na senda do Romantismo. Pelos seus méritos foi nomeado Primeiro Pintor de Câmara e Corte para as obras Palácio Nacional da Ajuda em 1802, mas veio a falecer três anos depois na Ilha da Madeira para onde viajou para se curar da tuberculose.

João Gerardo De Rossi (1754-1827) Poeta e erudito, publicou a *Memorie sulle belle arti* (Roma 1792) e um *Trattato su l'arte drammatica* (Roma 1790). Publicou ainda varias comédias. Foi director da Academia portuguesa em Roma, até à chegada dos franceses à Republica Romana (1798), foi nomeado ministro das finanças e manteve-se no cargo até 1800. Dedicou-se ao estudo de arqueologia. Em 1812 foi nomeado membro correspondente do Instituto de França, e, em 1816, diretor da Academia Real de Nápoles em Roma. A sua obra completa foi editada em Florença no ano de 1818.

Michael Angelo Prunetti, Michel Angel Prunet ou Michael Angelus Prunettius (1770-1823/?) editou ainda dentro do âmbito das belas artes: *Descrizione storico-critico-mitologica delle celebri pitture esistenti nei reali palazzi Farnese e Farnesina in Roma : sotto gli auspice di sua altezza imperiale la serenissima arciduchess Clementina d'Austria ... D. Leopoldo delle due Siclie, Viaggio Pittorico-antiquario d'Italia e Sicilia*, onde o autor faz uma reflexão acerca das características das distintas escolas de pintura. *Avvertimenti ... per distinguere i quadri originali dalle copie*, entre outros, no entanto Prunetti, era principalmente libretista de onde se destacam: *La Vergine Vestale* representada em Roma pelo Carnaval em 1803 no Teatro Alibert, *Il Disertore* ópera teatral, *I falsi galantuomini* que subiu ao palco do Scala de Milão em 1809. Redigiu ainda um compêndio e elogio histórico da vida do papa Pio VI.

FONTES

ANTT: (RP-SOV) Registos Paroquiais - SANTOS-O-VELHO - Livro 19 (Casamentos) fls 59v (2-2-1799), transcrito in apêndice

ANTT: (RP-A) Registos Paroquiais - AJUDA - Livro 14 (Casamentos) fls 199v e 200 (21-6-1817) – inédito, transcrito in apêndice

BIBLIOGRAFIA

CARVALHO, Ayres de (1988-1991). *“A Real Barraca e o Palácio da Ajuda”*, in Belas-Artes, Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, série nº 3, nº 11-13, Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa.

FARIA, Miguel Figueira de (2001). *Casa Literária do Arco do Cego exemplo singular na História de edição ilustrada em Portugal. Apontamentos para uma biografia*, in Actas do colóquio “A Casa Literária do Arco do Cego”, in ANAIS Série História. Volume VII/VIII, Universidade Autónoma de Lisboa.

FRANÇA, José-Augusto (1978). *A reconstrução de Lisboa e a arquitectura pombalina*, Amadora, Biblioteca Breve/Volume 12.

GOMES, Paulo Varela (2001). *Correntes do Neoclacissismo Europeu na Pintura do Século XVIII*. In *Catálogo Francisco Vieira, o Portuense*, Lisboa.

GUEDES, Natália Correia (coord.), (2002) – *Bandeiras das Misericórdias*. Lisboa: Comissão das. Comemorações dos 500 anos das Misericórdias Portuguesas.

JESUS, Júlio (1932). *Joaquim Manuel da Rocha e Joaquim Leonardo da Rocha, pintores dos séculos XVIII e XIX. Subsídios para as suas biografias e alguns elementos para o estudo das suas obras*, Lisboa, Typ. Gonçalves.

LEITÃO, João José Ferreira Trigueiros (2002). *O pintor régio José da Cunha Taborda (Fundão, 1766 - Lisboa, 1836): exposição temporária (investigação, guião e catálogo*. Dissertação de Mestrado em Museologia: Interpretação, Exposição e Divulgação. DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

LOPES, Carlos da Silva (1940). *As Pinturas de tema ultramarino no Palácio de Mafra in Congresso do Mundo Português - publicações, Comunicações apresentadas aos Congressos de História Moderna e Contemporânea de Portugal (V e VI Congressos) ,VIII volume, Comissão Executiva dos Centenários , Lisboa.*

MACHADO, Cyrillo Volkmar (1815). *As Honras da Pintura, Esculptura, e Architectura: discurso de João Pedro Bellori, recitado na Academia Romana de S.Lucas, na 2ª Domingo de Novembro de 1677, dia em que se distribuíram os prémios aos Estudantes das três Artes, cujas obras foram coroadas; sendo Príncipe da mesma Academia Mr. Le Brun, traduzido do Italiano para o Portugues E ilustrado com Anotações , por hum dos Pintores de S.A.R. o Príncipe Regente Nosso Senhor*. Lisboa, Na Impressão Régia.

MACHADO, Cyrillo Volkmar (1823). *Collecção de memórias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros que estiveram em Portugal/ recolhidas e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado (...)*, Lisboa, Imp.de Victorino Rodrigues da Silva.

MARTINS, Francisco de Assis de Oliveira (1942). *A Academia Portuguesa de Belas Artes em Roma*. In *Ocidente* vol. XVIII, Lisboa.

MARTINS, Francisco de Assis de Oliveira (1948). *Pina Manique; o político, o amigo de Lisboa*, Lisboa, Sociedade industrial de tipografia.

PAMPLONA, Fernando de (1943). *Um Século de Pintura e Escultura em Portugal*, Ed. Tavares Martins, Porto.

PINHEIRO, Susana Marta Delgado (1989). *Manuel Caetano de Sousa*, Dissertação de mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Lisboa.

PITTURA. XII. *Sopra alcuni quadri dipinti dagli allievi della R. Accademia delle belle Arti di Portogallo in Roma, Lettera al Direttore di questo Giornale* (1796). In *Memorie per Servire alla Storia Letteraria e Civile*. Roma.

RIBEIRO, José Silvestre (1781). *Historia dos Estabelecimentos Scientificos, Literários e Artísticos de Portugal nos sucessivos reinados da monarquia*. Lisboa, Academia Real das Ciências.

RODRIGUES, Ana Maria,(Coord. de) e Outros (1999). *D. João VI e o seu tempo*, ed. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa.

ROSSI, Giovanni Gherardo De (1796). *Vita di Antonio Cavallucci da Sermoneta pittore, Ars longa. Vita brevis*. Venezia.

RP (Redacção Patriótica) (1816). *Curiosidades in Jornal de Bellas Artes ou Mnemoise Lusitana*, redacção patriótica, Num V, Lisboa, Impressão Régia.

SERRÃO, Vítor (1998). *Sobre a Iconografia da Mater Omnium: a pintura de intuitos assistenciais nas Misericórdias durante o século XVI*, in *Oceanos, As Misericórdias Cinco Séculos*. Lisboa, CNCDP n° 35 Julho/Setembro.

SERRÃO, Vítor (2011). *Iconografia da Mater Omnium na arte portuguesa: do culto do Espírito Santo ao de “Nossa Senhora da Misericórdia” (Séculos XVI-XVIII)*.

SILVA, César da (1896). *Real casa Pia de Lisboa, Breve História da sua fundação, grandeza e desenvolvimento de 1780 até ao presente*. Lisboa, Typ. Brito Nogueira, Rua d’Alcantara, 62-B.

SOUSA, Manuel de Faria (1666-1675). *Asia portuguesa*. Tomo I [-III]. De Manuel de Faria y Sousa Cavallero de la Orden de Christo, y de la Casa Real. Dedicada [sic] su hijo el Capitan Pedro de Faria y Sousa. Al Rey N.S. Don Alonso VI de Portugal, &c. - Lisboa: en la Oficina de Henrique Valente de Oliveira Impressor del Rey N.S- 3 t. em 3 vol.

VAZ, João (2015). *A Pintura Mural do Real Paço da Ajuda. 1796-1833 Imagens do Poder*, Scribe, Lisboa.

APÊNDICE DOCUMENTAL

Primeiro Casamento de José Cunha Taborda

Registos Paroquiais - SANTOS-O-VELHO - Livro 19 (Casamentos) fls 59v (2-2-1799)

[fl. 59v.] No segundo dia do mes de Fevereiro de mil / sette centos noventa e nove nesta Paroquial / Igreja de Santos o Velho em minha presença / e das testemunhas abaixo afsignadas por com / missão q me deo o R.do Prior desta Freguezia / se receberão com palavras de presente / como manda a Santa Madre Igreja da / forma [?] Concilio de Trento e Constitui- / ções deste Patriarcado Joze da Cunha / Taborda filho de Pedro Leitaõ e de D. / Maria de S. Domingo Alegre ja defun / ta baptizado na Freguezia de Fundaõ / Bispado da Guarda morador na de S. Ni- / colao desta Cidade de Lisboa e Ma-

ria / Francisca Alegre moradora e bapti- / zada nesta de Santos filha de Fran / cisco digo Joze da Cunha Taborda filho / legitimo de Joze da Cunha e de Roza / Maria baptizado na Freguezia Ma- / triz da Villa de Fundaõ morador na d.a / Freguezia de S. [riscado] digo de S. Nico / laó e Maria Francisca Alegre fi / lha legitima de Francisco Pedro / Leitaõ e de Maria de S. Domingos / Alegre natural baptizada e mora / dora nesta de Santos. Foi [...] / o Contraente dos banhos de sua Patria / e de Roma por huma remissaõ do R.do / Dez.or Juiz dos Cazamentos. Foraõ testemunhas q comigo afsignaraõ / O R.do P.e Joaõ Pinto da Matta / morador no lugar do [...] deste / Patriarcado e Francisco de Jesus // [fl. 60] morador na rua Direita das Janellas / Verdes às Albertaõ. De q. fiz este assento q. afsignei / O Cura An.to Marq. da Cruz / O P.e Joaó Pinto da Matta / Franc.co Joze de Jesus [?].

Segundo Casamento de José Cunha Taborda

Registos Paroquiais - AJUDA - Livro 14 (Casamentos) fls 199v e 200 (21-6-1817) – inédito

[fl. 199 v.] Aos vinte e hum dias do mez de Junho de mil e / oito centos e dezasete e Licença minha em °resença / do R.do P.e Francisco Mendes, e das Testemunhas abai // [fl. 200] abaixo asfignadas se receberaõ por marido e mulher, / como manda a S.ta Madre Igreja de Roma, na for / ma do Sagrado Concilio Tridentino e Constituições des- / te Patriarchado Joze da Cunha Taborda Viuvo de D. / Maria Francisca da Cunha, q. faleceo na Freg.a da Ba / zilica de S.ta Maria Maior de Lisboa, a onde a Contrahente se dezobrigou as Quaresmas dos dois annos pro / ximo pasfados, e a do prezente nesta Freg.a de N. Snr.a / da Ajuda, aonde rezide, com D. Maria Jacinta de / Carvalho Solteira filha de Antonio Joze de Carva / lho, e de D. Jacinta Thereza do Cabo natural e bapti / zada nesta Freg.a de N. Snr.a da Ajuda, aonde rezide, e se tem dezobrigado as Quaresmas do estillo, e e como asfim / se receberaõ corridos os banhos do est.o sem impedim.to lavrei / este asfento sendo Test.as Antonio J.e de Carv.o, e Joze An.to Alegre / moradores nesta Freg.a // O Reitor Antonio Sutil / Ant.o Joze de Carv.o / Joze Antonio Alegre

NOTA BIOGRÁFICA DA AUTORA

Mónica Gonçalves é doutoranda (bolseira da FCT) em História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa com a proposta de estudo ENTRE ROMA E LISBOA SOB O SIGNO DO NEOCLASSICISMO: OS SEGUNDOS PINTORES DE CÂMARA DA CORTE, 1780-1836, concluiu o Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro (2016) na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa com a tese Arcangelo Fuschini (1771-1834) e a pintura do Neoclassicismo em Portugal, licenciou-se na mesma instituição em História (variante Arte) em 2003. Tirou o curso de Conservação e Restauro de Pintura no Instituto de Artes e Ofícios da Universidade Autónoma de Lisboa (2000). Como Técnica Superior de Conservação e Restauro na Câmara Municipal de Cascais até 2011, desenvolveu as seguintes actividades: manutenção do acervo museológico do percurso expositivo do Museu-Biblioteca dos Condes de Castro Guimarães; pesquisa e inventariação do acervo museológico e seu estado de conservação na aplicação In Patrimonium Premium; Conservação e Restauro de todo o acervo pictórico do Museu e outras colecções; acções de colaboração com o Departamento de Património da Câmara Municipal de Cascais - Conservação e Restauro de bens culturais imóveis, colaboração em Exposições Temporárias - Conservação e Restauro e respectiva montagem. É investigadora integrada no ARTIS – Instituto de História de Arte (FLUL).