

RESGATE DAS OBRAS MORTAS DE PINTURA "ANIMALISTA" DE BERNARDINO DA COSTA

LEMOS (175? – act. 1814)

RETRIEVE THE LOST WORKS OF BERNARDINO DA COSTA LEMOS' ANIMALIST PAINTINGS

Ana Maria Costa

ARTIS - Instituto de História de Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

amcosta@campus.ul.pt

Vítor Serrão

ARTIS - Instituto de História de Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

vit.ser@letras.ulisboa.pt

Luís Mendonça de Carvalho

Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, IHC-Instituto de História Contemporânea

lmmcarvalho@hotmail.com

RESUMO

Existiam lacunas de informação sobre o presumível desaparecimento de 11 quadros "animalistas" de Bernardino da Costa Lemos no trágico incêndio ocorrido em 1978 na Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa. Excluindo o artigo de Júlio Jesus (1928) com descrições écfrásticas-histórico-artísticas de cada uma das telas, cinquenta anos antes delas desaparecerem, Lemos subsiste na generalidade da historiografia como um modesto pintor que floresceu em final de setecentos, discípulo de Joaquim Manuel da Rocha. A localização de documentos e registos imagéticos totalmente desconhecidos da obra "animalista" de Lemos impôs uma abordagem interdisciplinar de História da Arte (micro e cripto-história da arte, iconologia), Literatura (ekphrasis) e Biologia (ecologia e taxonomia). Assim, neste artigo visitamos visualmente as referidas obras mortas, revemos a biografia do "muito hábil" pintor, confirmamos o malogrado destino do conjunto e discutimos sobre a tipologia de programa artístico produzido para o Gabinete de História Natural do mecenas Frei José Mayne.

PALAVRAS-CHAVE

Bernardino da Costa Lemos (175?-act.1814) | História Natural | Pintura animalista | Obras mortas

ABSTRACT

There were knowledge gaps about the presumed disappearance of 11 "animalist" paintings of Bernardino da Costa Lemos in the tragic fire that occurred in 1978 at the Faculty of Sciences, University of Lisbon. Excluding Júlio Jesus (1928) article, with ekphrastic-historical-artistic descriptions of each of the paintings, fifty years before they disappeared, Lemos subsists in the majority of historiography as a modest painter who flourished in the late 18th century, and a disciple of Joaquim Manuel da Rocha. The location of totally unknown imagery records and documents of Lemos's "animalistic" work required an interdisciplinary approach to Art History (micro and crypto-history of art, iconology), Literature (ekphrasis) and Biology (ecology and taxonomy). Therefore, we study these dead works; we review the biography of a "very skilled" painter, confirm the ill-fated destiny of the group and discuss the typology of the artistic program produced for the patron friar José Mayne's Natural History cabinet.

KEYWORDS

Bernardino da Costa Lemos (175?-act.1814) | Natural history | Animalist painting | Dead works

INTRODUÇÃO

Neste artigo exploramos o resgate da memória visual e da historiografia da pintura “animalista” de Bernardino da Costa Lemos, identificado como um modesto pintor animalista activo na segunda metade do século XVIII. O conjunto pictórico em questão é composto por 11 quadros “animalistas” que se encontram conservados no Museu Bocage da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa (então na Escola Politécnica) à data do seu desaparecimento no trágico incêndio de 18 de Março de 1978. Assim, estabelecemos dois grandes objectivos específicos: um, de conhecer Bernardino da Costa Lemos revendo criticamente a sua biografia à luz de novos dados encontrados; e outro, de *olhar* para os quadros desaparecidos que retratavam

avifauna e mamofauna portuguesa de setecentos, cruzando com descrições históricas contemporâneas, registos fotográficos e fragmento de um documento que se exibem e citam pela primeira vez. Neste sentido, apresentamos e discutimos toda a informação reunida até ao momento, ancorando o estudo numa abordagem metodológica interdisciplinar de História da Arte (micro e cripto-história da arte, nas vertentes da reconstituição e iconologia), Literatura (ekphrasis) e Biologia (ecologia e taxonomia). Deste modo, espera-se recuperar do esquecimento Bernardino da Costa Lemos e a sua produção “animalista”, e adicionar maior conhecimento artístico e científico a estes 11 “*objectos mortos*” (Serrão, 2001).

PERDIDOS E ACHADOS

O incêndio que deflagrou cerca da 1h da madrugada de 18 de Março de 1978 no edifício da Escola Politécnica, em Lisboa, teve “origem indeterminada (informação [dos Bombeiros Sapadores de Lisboa] corroborada pelo relatório da Polícia Judiciária, cuja investigação foi inconclusiva), começa[ndo] num dos pavilhões pré-fabricados localizados no Claustro.” (Costa, 2015: 6). O risco do fogo chegar à área ocupada pela Química “devido à presença de material radioactivo e de garrafas de hidrogénio, produtos inflamáveis e ácido” (Nunes, 1978 in Costa, 2015: 6) e a sua proximidade a edifícios residenciais explica o aparato envolvido no combate ao fogo – “todos os regimentos de Bombeiros Voluntários de todas as secções de Lisboa e Voluntários do Dafundo, Sacavém e Algés, além de brigadas da Cruz Vermelha Portuguesa. (...) [Num total de] cerca de 500 homens e 70 viaturas.” (Costa, 2015: 6).

As instalações danificadas foram praticamente todas as salas de aula, o Museu Bocage, o Instituto Geofísico Infante D. Luís e nove centros de investigação científica (Gil, 1978 in Costa, 2015: 7). Este incêndio “foi aniquilador para o Museu Bocage atingindo duramente o património do Laboratório Zoológico e Antropológico”, enquanto que “por um feliz acaso,

o arquivo documental do Museu foi poupado na sua grande parte” (Almaça, 1987a: 309-310; 1987b: 4). Na globalidade, o trágico incêndio revelou perdas incomensuráveis ao nível arquitectónico, científico e museológico¹.



Fig. 01 - “O que sobrou do incêndio de 1978”, 1978 (fot. de Francisco Reiner in Triplov; fonte: http://triplov.com/politecnica/fotos_museu_bocage/pages/a_incendio.htm).

1. No plano social, o incêndio não provocou qualquer vítima.

Agostinho Rui Marques de Araújo (1991: 230) coloca entre as irrecuperáveis perdas patrimoniais “onze telas representando animais [da autoria de Bernardino da Costa Lemos] (originárias do Convento de Jésus [qu]e tendo passado pela Academia das Ciências, viriam a perder-se no incêndio do Museu Bocage em 1978)”. Com o objectivo de confirmar esta afirmação questionou-se em 2013 o actual Museu Nacional de História Natural e da Ciência (MUHNAC) sobre possível documentação relativas a este pintor ou telas. Embora os registos do inventário pós-incêndio não estivessem acessíveis ao público, foi-nos disponibilizado material visual e textual por Maria Judite Alves, coordenadora das colecções zoológicas do antigo Museu Bocage.

O que agora é dado à estampa escapou ao devastador incêndio de 1978 e era totalmente desconhecido. O achado contempla quatro fotografias e um pequeno fragmento de papel. As quatro fotografias a preto e branco de pequena dimensão (cada 8,5x11,5 cm) retratam o gabinete de Artur Ricardo Jorge (1886-1974), director do Museu Bocage da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa entre 1926 e 1956. Datam de 1935, já que no verso de uma foto surge a numeração a letra manuscrita. Nelas se visualizam as 11 pinturas a óleo

de Bernardino da Costa Lemos expostas na parte superior das paredes, incluindo outros dois quadros com figuras humanas de autores anónimos (fig. 02). A segunda prova é um fragmento de uma folha de inventário com a lista dos quadros expostos no gabinete em 1956 e que se perderam no incêndio de 1978. Dois textos, duas caligrafias, dois marcos temporais: uma primeira redacção escrita horizontalmente a tinta castanha, identifica os 13 quadros que estavam no gabinete quando do inventário em 1940; e uma segunda nota colocada na perpendicular com quatro linhas de texto escritas a tinta preta grafada após o incêndio: “= Fragmento do Inventário de 1940 = Quadros que se perderam no incêndio de 1978. Até 1956 faziam parte do Gabinete do Director” (fig. 03). Este documento comprova o desaparecimento dos 11 quadros do pintor no último incêndio da Politécnica, mas nada diz sobre a sua permanência (ou não) no gabinete até ao fatídico dia.

A conjugação dos registos históricos descobertos no MUHNAC – imagens e texto – com uma referência num documento epistolar da Biblioteca Pública de Évora e o texto de Júlio Jesus (1928) levam-nos a redescobrir o pintor das 11 telas desaparecidas, a visitar o conjunto artístico, a acrescentar novas leituras sobre as *obras mortas* e a discutir sobre o programa artístico.



2a



2b



2c



2d

Figs. 02a, 02b, 02c e 02d. Quatro fotos do gabinete do Prof. Doutor Artur Ricardo Jorge; [1935]; sem autor; fotografia (fot. "Coleção de Fotografia do MUHNAC, Universidade de Lisboa").

364	Quadro	"1 Botavões"	= Fragmento do inventário de 1940 = Quadros que se venderam no incêndio de 1978. Até 1456 faziam parte do gabinete do Director.
365	"	"2 Cellos"	
366	"	"1 Cegonha"	
367	"	"2 Graças"	
368	"	"2 Bebres"	
369	"	"2 Camões"	
370	"	"1 Camon e 1 Gato"	
371	"	"2 Habibes"	
372	"	"1 Habibe e 1 Moçarico"	
373	"	"3 Figuras de índias do Brasil"	
374	"	"Brotão"	
375	"	"1 Gato"	
376	"	"2 Goupas"	

Fig. 03. Fragmento do inventário de 1940, recuperado do incêndio de 1978; [1940]; sem autor; papel (fot. "Coleção de Fotografia do MUHNAC, Universidade de Lisboa").

BERNARDINO DA COSTA LEMOS (175? - ACT. 1814), "MUITO HÁBIL" PINTOR

Passaram 89 anos desde a última vez que a obra de Bernardino da Costa Lemos foi alvo de estudo exaustivo dedicado à vida e à obra do artista, realizado por Júlio Jesus². Pouco se sabe a respeito da vida, da actividade e da produção artística deste pintor, com excepção de informação original e muito sumária avançada por Tabora (1815), Silva (1858), Jesus (1928; 1932), Lima (1944), Araújo (1991),

Saldanha (1995) e Saldanha (2013). A historiografia contemporânea considerou-o "animalista" e "modesto pintor (...) de figura apagada" (e.g. Jesus, 1928: 629; França, 1990: 199). Não obstante a existência de bastantes dúvidas justificadas pela parca documentação, é obrigatório fazer-se a revisão da sua biografia.

(175?)

Bernardino da Costa Lemos era natural do concelho de Porto de Mós, distrito de Leiria (Machado, 1922: 94). As datas de nascimento e falecimento do pintor permanecem desconhecidas apesar dos esforços empregues por vários autores (e.g. Jesus, 1928: 632; Lima, 1944: 84) e os signatários³. Todavia, parece legítimo apontar o final da década de 1750 como

data de nascimento, porque dos 63 alunos do mestre de pintura Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786) matriculados e não matriculados na Aula Pública de Desenho, do qual o pintor fez parte enquanto discípulo (Jesus, 1932: 80-93), todos nasceram depois da década de 50 e a maioria (43) nas duas décadas seguintes.

2. Sobre este pintor, historiador e crítico de arte veja-se <http://academia.gal/imaxin-boletins-web/paxinas.do?id=313>.

3. Pesquisou-se nos fundos "Condes de Linhares" e "Ministério do Reino" do Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT) e nos livros de óbitos do Arquivo Distrital de Leiria (disponíveis online).

(176? - 1786)

Em data desconhecida Lemos veio para Lisboa e tornou-se discípulo de Joaquim Manuel da Rocha, com quem aprendeu desenho e pintura, não se matriculando na Aula Régia de Desenho (Jesus, 1932: 92). José da Cunha Taborda (1766-1836), igualmente aluno de Rocha matriculado na referida Aula (Jesus, 1932: 87-88), foi o primeiro historiógrafo a citar Lemos numa curtíssima referência quando da morte do mestre: “Deixou dous filhos Joaquim Leonardo da Rocha, e João Ferreira da Rocha ambos da mesma Arte, que presentemente vivem; e um discipulo Bernardino da Costa Lemos.” (Taborda, 1815: 236). Percebe-se daqui que Taborda nada saberia do paradeiro do discípulo que terá sido o mais próximo e/ou o mais antigo do mestre.

Três anos antes do falecimento do mestre Lemos procurava trabalho junto de potenciais mecenas, a provar está a referência numa correspondência epistolar⁴ de Frei Vicente Salgado (act.1768-act.1793) para Frei Manuel do Cenáculo (1724-1814) onde o primeiro solicitava ao segundo a decisão sobre o artista que devia ser contratado para pintar um retrato:

“J.m Manoel da Rocha parece q deve acabar o tal Retrato⁵, mas prepare V.Ex. seis moedas p.a elle; com huma fazem sete. Bernardino hade lembrar-

se V.Ex. delle hade fazello por quatro que tanto ja me pedio. Elle sabe, e está m.to habil, mas eu não sei decidir, e decida V.Ex para se acabar isto” (Salgado, 1783).

Embora o desfecho da encomenda tenha revertido a favor da contractualização de Rocha, esta passagem comprova que Lemos procurou activamente trabalho e que estava disposto a receber 43% menos que o mestre.

Segundo Araújo (1991: 229-230), Frei José Mayne (1723-1792) foi o único mecenas de Lemos: “é para este mesmo e exclusivo patrono que pinta coelhos, lebres e sobretudo várias espécies de aves da região de Lisboa e do Ribatejo, mas também alguns painéis de assunto sacro”. Saldanha (2013: 105) acrescenta que Lemos está entre os artistas de confiança do Frei Mayne que estão encarregues de realizar cópias para a célebre galeria de História Natural. Sabe-se que a vasta pinacoteca do religioso franciscano era constituída por mais de “400 quadros em que se encontravam representados os nomes de Jean Pillement, Pompeo Battoni, Leonardo da Rocha, Bernardino da Costa Lemos, Diogo Pereira, António Joaquim Padrão, Joaquim Manuel da Rocha, e muitos outros” (Jesus, 1932: 61-62).

(1787? - 1792?)

Após a morte do mestre, mantém-se a inexistência de documentação sobre a vida, actividade e obra de Lemos que permita deslindar sobre o período de execução das obras “animalistas”. A historiografia diz que Lemos:

“copiou painéis de cousas naturaes que estão na Col.lecção de Mayne em Jesus, tendo cada hum delles duas pequenas mós, que lhe servem como de firma, ou divisa. Fez também a Conceição para a Igreja de Santo André, os Reis, e o Nascimento para debaixo do Côro de Jesus”⁶ (Machado, 1922: 94).

Segundo Jesus (1928: 632), os painéis “animalistas” “deveriam ter sido executados entre 1760 a 1792: a primeira das datas, marca o início da grande actividade intelectual do Frei José Mayne, e a segunda, o ano da sua morte”. Outros autores subscrevem este período (Pamplona, 1988: 199-200; Carvalho, 1987: 82), mas Araújo (1991: 230) acrescenta que as telas “datariam pois de entre 1760 e 1792, anos que correspondem ao início da mais intensa actividade cultural do franciscano e à sua morte”. No entanto, a ausência de uma data inscrita nas telas e a falta de documentação que prove esta

4. Biblioteca Pública de Évora, Códice CXXVIII/1-2, fls. 190-191 – Carta de Frei Vicente Salgado a D. Frei Manuel do Cenáculo, de 15 de Abril de 1783. Informação generosamente facultada por Lécio Cruz Leal.

5. O retrato é o de Frei Alexandre de Gouveia (1751-1808), Bispo de Pequim, oferecido a este por Frei Manuel do Cenáculo. Segundo Lécio Cruz Leal (com. pess.), desconhece-se o paradeiro deste retrato.

6. Segundo Machado (1922) e Araújo (1991) as três telas de assunto sacro ainda subsistem nos locais atrás referidos, como obras vivas.

hipótese explica porque Jesus colocou esta referência em nota de rodapé. Nas telas apenas surgia um emblema, mó, e na maioria uma rúbrica “B.C.Lemos”, reproduzida em Jesus (1928: 640).

(1793? - ACT. 1814)

Lemos “descontente da fortuna foi para a sua pátria [Porto de Mós] servir hum officio de Escrivão” (Machado, 1922: 94), desconhecendo-se quando e porquê encetou a nova profissão. Quer fossem por questões pessoais (e.g. desiludido com a Arte), profissionais (e.g. dificuldades financeiras por ausência de encomendas, discórdias com colegas) (Jesus, 1928: 631-632), ou pelo momento desfavorável para as Artes que então se vivia por ausência de bons mecenas (França, 1990: 198-199), Lemos aceitou outro trabalho diferente do que tinha exercido até essa data – o de escrivão judicial (Silva, 1858: 363).

No final da última década de setecentos Lemos iniciou outra actividade – a de agricultor. Confirma-se que Lemos se ocupou da agricultura, porque um despacho do Desembargo do Paço de 21 de Agosto de 1797 lhe revogou um encargo que tinha com uma propriedade sua “por não chegar o rendimento da referida terra para o seu cumprimento” (Lima, 1944: 81; Jesus, 1932: 92; Araújo, 1991: 231). Em 1802 Lemos escreve um manuscrito a Rodrigo de Sousa Coutinho (1745-1812), 1º Conde de Linhares, Ministro de Estado dos Negócios da Fazenda, sobre um plano que o próprio concebeu para regularização do Rio Tejo (Lemos, 1802)⁷, identificando-se como um “pintor de Figura e História, da Villa do Porto de Mós, e Lavrador”. Segundo o próprio “três são as faculdades, de que tenho maior conhecimento (...) a nossa Christam Religiaõ, Pintura e a Agricultura” (Lemos, 1802), constatando-se uma amargura com a arte da pintura – “a quem athegora ninguem tem excedido, e muito poucos hombreado com eles [os artistas gregos]” –, e uma raiva contida para com os críticos seus contemporâneos – “desfazendosse em

Analizes, e a maior parte dellas sobre accidentes; louvando o bonito das cores, a delicadeza de huma renda, huma bordadura, & e outras bacatellas (...) Deixando elles de parte a belleza do seu todo na sua Composição” (Lemos, 1802). Em contrapartida, demonstra uma genuína paixão e curiosidade pela agricultura que afirma ser uma “matéria muito mais seria” (Lemos, 1802).

Quatro anos depois ilustra e publica um pequeno livro com reflexões morais (Lemos, 1806)⁸ dedicando-as ao seu filho, de nome desconhecido. Aqui, continuou a enaltecer a Agricultura mostrando arrependimento pelo tempo e dinheiro dedicado à Pintura:

“Esta grande Arte [Agricultura] he quem me abriu os olhos, da razão, e me fez abater toda a vaidade, e desvanecimento. (...) A minha bolsa foi victima de alguns absurdos da minha desvanecida imaginação, e me vi obrigado a ligar-me aos melhores génios, que achei naquela profissão” (Lemos 1806).

Um curto aviso do editor do “*Jornal de Coimbra*” (1814)⁹ dá nota do envio de “seis cartas de Bernardino da Costa Lemos” para serem publicadas no jornal, pelo que supomos tratar-se do pintor¹⁰ a viver em Lisboa, dada a marca do subscrito do correio. Não se encontrando outra informação, consideramos ser este o último ano de actividade do artista.

Bernardino da Costa Lemos (175?-act. 1814) foi um “*muito hábil*” pintor português que floresceu na segunda metade da centúria de setecentos e que ainda permanece envolto em mistério, suposições e dúvidas apesar dos esforços desenvolvidos para

7. ANTT, Conde de Linhares, Maço 26, Documento 6 – Lemos, 1802.

8. Biblioteca Nacional de Portugal, microfilme, F. 5714. – Lemos, 1806. Não existe a ilustração que o texto indica.

9. Aviso do Jornal de Coimbra, 7(33) (1814), 148p. Veja-se https://digitalis-dsp.uc.pt/bg4/UCBG-RP-2-1-1812-1_16/UCBG-RP-2-1-1812-1_16_master/UCBG-RP-2-1-1814-7/UCBG-RP-2-1-1814-7_item1/P254.html. Informação facultada generosamente por Lécio Cruz Leal.

10. Poderia tratar-se de um homónimo, mas não detectámos outra pessoa com este nome.

colmatar lacunas de conhecimento. Será razoável assumir que em 32 anos de actividade artística o pintor apenas tenha produzido 14 obras de arte? Terá sido contratado por outro mecenas? Existirão mais obras por descobrir? Alguma vez estes

quadros ocuparam o Gabinete de História Natural do Frei Mayne? Existirão quadros sem autoria executados pelo pintor na pinacoteca da Academia de Ciências de Lisboa?

REVISITAÇÃO DA PINTURA "ANIMALISTA" DE "B.C. LEMOS"

No resgate da memória visual das 11 telas de Bernardino da Costa Lemos integramos metodologias da História da Arte, da Literatura e da Biologia. Assim, sob o manto da *eckphrasis presente no texto de Jesus (1928)*, dos registos pictóricos e documentais descobertos e do conhecimento bio-ecológico sobre as espécies retratadas olhamos para cada quadro, tentando compreender o programa artístico deste conjunto desconhecido e desaparecido.

As quatro fotografias a preto e branco têm no verso escrito a lápis "Gabinete do Director A. Ricardo Jorge (móvel do tempo do Prof. B. du Bocage¹¹)", e numa foto lê-se "1935", grafada a tinta

vermelha. As imagens [fig. 02] e a documentação do espólio de Artur Ricardo Jorge¹² demonstram que o gabinete estava confortavelmente mobilado e decorado com mais de 70 quadros. Abaixo do lambrim vêem-se 59 pequenos quadros com retratos de notáveis naturalistas portugueses e estrangeiros, e de paisagens (académicas) estrangeiras. Acima da divisória estavam 13 quadros emoldurados¹³: 11 pinturas a óleo que abordamos seguidamente, e dois quadros figurativos de autores e datas desconhecidos [fig. 04 e fig. 02c, parede lateral; fig. 05; fig. 02a, parede frontal]. Investigações futuras poderão pesquisar mais estas obras mortas olvidadas.



Figs. 04 e 05. Detalhes de fotografias com o retrato de Félix Avelar Brotero (1744-1828), botânico e director do Real Museu e Jardim Botânico da Ajuda (1811-1828); autor desconhecido. [4]; e com a pintura a óleo de três índios brasileiros; autor desconhecido, sem data (ambas fot. "Coleção de Fotografia do MUHNAC, Universidade de Lisboa").

11. José Vicente Barbosa du Bocage (1823-1907), famoso zoólogo e director do então Museu Nacional de Lisboa por quase 50 anos (1858-1907).
 12. AHMUL-MUHNAC. Espólio Artur Ricardo Jorge, Cx. 1 – Carta da filha a descrever o gabinete do Pai em 1927.
 13. Todas as telas tinham sido rehabilitadas das "arrecadações inóspitas" do museu e "beneficiadas" embora não tivessem molduras (Jesus, 1928: 633, 638), o que viria a acontecer depois como provam as imagens [fig. 02].

QUADRO DA CEGONHA BRANCA (JESUS, 1928: 634)¹⁴

Na maior tela do conjunto (74x50cm), surgia uma cegonha-branca (*Ciconia ciconia*) morta, deitada com o dorso no chão e as asas abertas, em posição artificial, numa paisagem rochosa [fig. 06¹⁵; fig. 02d, parede frontal].

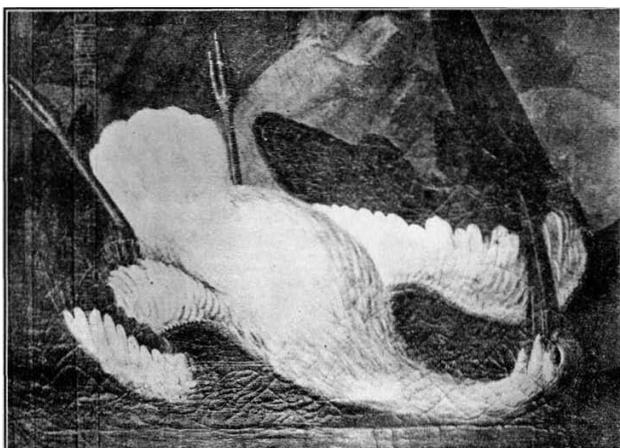


Fig. 06- Detalhe da foto da pintura a óleo da cegonha; sem data; B. C. Lemos; imagem (fot. "E. Costa" in Jesus 1928: 634i).

A visualização mental do quadro, construída a partir das descrições de Júlio Jesus, é semelhante à imagem. A descrição formalista e estética desta composição é singularmente rica do ponto de vista artístico-científico, em grande medida pela maior dimensão da tela e pelos "fortes contrastes, obedecendo aos artifícios adoptados então", talvez por isto tenha sido a única tela a ilustrar o artigo. O tamanho do quadro estava concordante com o grande porte da cegonha-branca (c. 100cm de comprimento e c. 200cm de envergadura de asas), face aos demais animais retratados do conjunto.

O branco da plumagem do corpo a ocupar grande parte da tela, o preto na ponta das asas e olho, e o vermelho no longo bico e nas patas produziram o confronto cromático assinalado por Jesus – "todo o conjunto indicado, sobressai por fortes contrastes". A disposição da ave em primeiro plano evidencia o grande porte e possibilitou ao artista mostrar as suas

qualidades no cuidadoso desenho e coloração dos diferentes tipos de penas, e na incidência da luz que favorecia o volume e o brilho do branco das penas. O diminuto fundo rochoso de cores diferentes das anteriores, e em harmonia com o todo, permitiu que "a tonalidade geral do quadro [fosse] agradável".

Regista-se que a *schemata* escolhida era semelhante a outras naturezas-mortas coevas que difundiram largamente este modelo. Veja-se, por exemplo, o quadro de Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) "Grue morte", c. 1745 [fig. 07], o qual retrata um grou-indiano (*Grus antigone*), a ave voadora mais alta do mundo. Ambos os quadros apresenta(va)m aves de grande porte, mortas, coloridas e em posições anatómicas (à excepção das patas) análogas.



Fig. 07- "Grue morte"; c.1745; Jean-Baptiste Oudry (1686-1755); pintura a óleo; Staatliches Museum Schwerin (fotografia gentilmente cedida por Staatliches Museum Schwerin/Ludwigslust/Güstrow).

14. À frente do título de cada quadro identifica-se a referência bibliográfica com a respectiva página onde Jesus (1928) analisou a tela, evitando assim repetições sucessivas da mesma citação no texto.

15. Devido ao excesso de luz da fotografia de 1935, optou-se pela visualização da imagem reproduzida no artigo de Jesus (1928).

A reforçar esta correspondência está uma citação de Jesus (1932: 27): “[Joaquim Manuel da Rocha] teve uma qualidade apreciável, o ser modernista (...) imitava todos, desde o animalista Jean-Baptiste Desportes (1661-1741) ao pintor de ruínas e marinhas Claude Joseph Vernet (1711-1789)”. Portanto, sendo Desportes e Oudry proeminentes pintores animalistas (com algumas naturezas-mortas) conhecidos do mestre de Bernardino da Costa Lemos, é bastante provável que este último também tivesse tido contacto com reproduções daqueles artistas franceses servindo-se delas como fontes de inspiração. Ainda, a convencionalidade

da representação da ave alude ao seu significado iconológico que nas culturas cristãs representa a alma humana no momento da morte ou Cristo (Impelluso, 2003: 288). Mary Morton (2007: 138) especificando sobre esta natureza-morta atesta que o “arabesco decorativo” dado pela “cabeça, pescoço, deitados à direita, juntamente com a asa parcialmente aberta à esquerda, sugerem uma espécie de gesto moribundo de rendição, como se fosse uma cena de martírio humano”. Em reconhecimento do trabalho criado, Lemos rubricou e colocou o seu emblema em baixo à direita.

QUADRO DOS DOIS CAIMÕES (JESUS, 1928: 634-635)

Num quadro mais pequeno (68,5 x 46,5cm) de temática diferente da anterior surgiam dois caimões (*Porphyrio porphyrio*) vivos, em posições diferentes, “que em atitude airosa sulcam a margem de um regato” [fig. 08; fig. 02c, parede frontal].



Fig. 08. Detalhe da foto da pintura a óleo dos dois caimões; sem data; B. C. Lemos; fotografia (fot. “Coleção de Fotografia do MUHNAC, Universidade de Lisboa”).

A disposição dos caimões permitia uma melhor visualização da distribuição cromática do azul na plumagem do corpo, pescoço e cabeça, do vermelho no bico, patas e testa, e do branco apenas no uropígio. O autor destacou, como seria de esperar, a luminescência da “bela plumagem azul [do casal], finamente modelados”, em contraste com “a mancha branca na parte posterior da cauda”, estando “as penas da cabeça e pescoço indicadas com firme delicadeza”. No entanto, não mencionou o forte contraste do azul vivo com o vermelho, talvez porque as intensidades dos pigmentos já não seriam

visíveis passados mais de cem anos. Jesus continuou a descrever visualmente com rigor o desenho e a pintura das aves, e o seu enquadramento:

“os animais são bem lançados, o desenho correcto, reproduzindo com felicidade a timidês que caracteriza estes indivíduos; expressão viva, que fortemente contrasta com a monotonia da paisagem. Esta, compõe-se unicamente pelo segmento dum grande bloco de basalto, em que o artista pincelou obliquamente de espaço a espaço, traços sinuosos, mais carregados, para dar a fragosidade característica das aflorações desta natureza. O terreno de um tom acastanhado escuro, deixa ver à direita a volta do ribeiro. A vegetação rara.”.

Contudo, para Jesus, havia um apontamento de desarmonia na pintura das patas dos caimões que “sofrem de abandono”. Se se referia ao tamanho grande das patas em relação ao corpo da ave, então confirma-se a exactidão do desenho, dado ser característica destes ralídeos terem patas grandes. No entanto, Jesus reconheceu o mérito do pintor ao atestar que “êste trabalho é bastante interessante e de difícil execução, pela plumagem dos exemplares oferecer poucos ou nenhuns contrastes”. Esta pintura seria um trabalho original, dado não se encontrarem fontes de inspiração para a criação desta pintura, nem em livros de História Natural ou Ornitologia. O artista legitimou o seu trabalho com o emblema (a mó), embora sem a assinatura.

QUADRO DO CAIMÃO E DO PATO REAL (JESUS, 1928: 635-636)

Na terceira tela, de igual dimensão que a anterior, regressavam as naturezas-mortas aqui com um caimão e uma fêmea de pato-real (*Anas platyrhynchos*) ou pato-adem, como designa o autor. Ambos surgiam mortos, colocados inversa e parcialmente um sobre o outro, “e em atitudes abandonadas” sobre um fundo rochoso [fig. 09; fig 02b, parede frontal].



Fig. 09. Detalhe da foto da pintura a óleo do caimão com a fêmea de pato-real; sem data; B. C. Lemos; fotografia (fot. “Coleção de Fotografia do MUHNAC, Universidade de Lisboa”).

Este quadro retratava um tema específico das naturezas-mortas – os troféus de caça. Neste sub-género é habitual ver-se animais e plantas colocados em poses artificiais e/ou dramáticas sobre mesas, parapeitos, “janelas” ou espaços ajardinados com grandes objectos decorativos. De igual modo, as duas aves cinegéticas foram inseridas num habitat irreal, inadequado para as suas necessidades de abrigo, alimentação e reprodução. Outra característica deste género de pintura aqui transposta é a tonalidade escura que Jesus assinala para o quadro, assim como para “a maioria dos desta colecção”. De registar o facto do autor não ter referido o expectável contraste cromático das plumagens das aves – o azul e o vermelho vivos do caimão com as tonalidades do castanho pardacento e da mancha azul da fêmea de pato-real. Poderá a ausência desta referência indicar que, em 1928, já haveria alguma degradação dos pigmentos utilizados? Conquanto o autor aponte as patas das aves como “a parte fraca da obra” (o que parece estar correcto), assegura que na globalidade “a execução deste trabalho corresponde bem à factura cuidada dos antecedentes”. Estavam presentes a assinatura e o emblema, em baixo à esquerda. Não se tendo encontrado óbvias analogias com outras pinturas suas contemporâneas, é certo que Lemos seguiu as convenções deste género de pintura.

QUADRO DAS GRALHAS-CALVAS (JESUS, 1928: 636)

À semelhança do quadro dos caimões, de igual dimensão, esta tela retratava dois indivíduos vivos de gralhas-calvas (*Corvus frugilegus*) em posições opostas, pousadas num ambiente rochoso com alguma vegetação, com um céu claro [fig. 10; fig. 02a, parede lateral].



Fig. 10. Detalhe da foto da pintura a óleo de duas gralhas-calvas; sem data; B. C. Lemos; fotografia (fot. “Coleção de Fotografia do MUHNAC, Universidade de Lisboa”).

As gralhas-calvas estavam convenientemente desenhadas e coloridas, dado ser visível a sua principal característica identificadora que se destacava na plumagem preta brilhante: a base do bico pálida acinzentada sem penas. Jesus descreveu sucintamente assim a composição:

“Numa elevação pedregosa, duas gralhas (gralhas Calvas) ostentam o negrume dos seus revestimentos. Uma voltada à esquerda, empoleirada num calhau, mirando a limpidez do céu, a outra em posição inversa mas não em pedestal, debica em qualquer coisa oculta por um montículo verdejante”.

Inclusive, o habitat rochoso com vegetação esparsa estava apropriado para estes corvídeos. Salienta-se a importância deste quadro enquanto registo histórico para a ornitologia portuguesa, porque retratava uma espécie que é hoje raríssima, considerada “regionalmente extinta” (Cabral et al., 2005: 567), sendo outrora ainda bastante comum como invernante em Portugal. Segundo Paulo Catry et al. (2010: 743) “tanto quanto é possível saber, a gralha-calva seria invernante e comum nos finais do século XIX...” tendo o seu acentuado retrocesso sido devido ao “encurtamento dos voos migratórios” motivado pelas “alterações climáticas e pelas mudanças nas práticas agrícolas”. Logo, na centúria anterior esta espécie também seria uma espécie abundante durante o Inverno no nosso país. Lemos deixou as suas marcas, desta vez em baixo à direita.

QUADRO DO ABETOURO (JESUS, 1928: 636 - 637)

Num quadro de idêntica dimensão, com um enquadramento mais elaborado surgia um abetouro (*Botaurus stellaris*), ou abtáure como referiu o autor, vivo, em movimento “sôbre um rochedo, margem dum largo rio”, com “vegetação rara” e montanhas ao fundo debaixo de um céu [fig. 11; fig. 02d, parede lateral].



Fig. 11. Detalhe da foto da pintura a óleo do abetouro; sem data; B. C. Lemos; fotografia (fot. “Coleção de Fotografia do MUHNAC, Universidade de Lisboa”).

Numa análise deveras crítica não sobre o exemplar que Jesus declara estar “razoavelmente observado, o manchado da plumagem, nas várias modalidades, é feito com cuidado, inclusive os pés que são reproduzidos com interesse”, mas sobre “o todo do quadro é que é feio, o ambiente que envolve a ave é sujo, não ajudando a sobressair o objectivo da cópia”, o autor conclui que este quadro é “um dos mais fracos da colecção; atendendo as muitas dificuldades que a cópia deste género apresenta”. Daquilo que é possível visualizar, a ave apresentava as correctas dimensões e tonalidades do que seriam castanhos e preto (este último apenas na testa e bigodes) que contrastariam com as cores do céu e da água (não nomeadas pelo autor). Também a vegetação palustre deveria apresentar cores idênticas ao abetouro, mas nada é dito sobre isto. No entanto, o autor registou que o plano de água para onde a garça se parece dirigir “não tem transparência, sendo indicada com a mesma técnica das montanhas que ao fundo se recortam na atmosfera, a qual pintada com esfregaços, deixa ver à transparência o aparelho da tela”, e que toda a vegetação aquática “compartilha da fealdade do restante”. Para Jesus não resultou a opção do pintor por este enquadramento, reiterando que “dos onze quadros a que me venho referindo, é êste o mais infeliz, pois a elegância do exemplar reproduzido, perde-se num conjunto triste, frio, excitando a nossa antipatia”. A presença da rúbrica e do emblema do artista, ambos à direita, sinalizavam a aprovação ao trabalho criado.

QUADRO DOS COELHOS-BRAVOS (JESUS, 1928: 637)

O primeiro de dois quadros a retratar mamíferos era o dos dois coelhos-bravos (*Oryctolagus cuniculus*) mortos sobre um fundo escuro. Este quadro, de dimensão idêntica à dos anteriores (68,5 x 46,5cm), surge-nos na fotografia menos visível que os anteriores [fig. 12; fig. 02a, parede lateral em baixo].



Fig. 12- Detalhe da foto da pintura a óleo dos dois coelhos-bravos; sem data; B. C. Lemos; fotografia (fot. "Coleção de Fotografia do MUHNAC, Universidade de Lisboa").

Em contraste com análises anteriores, a curta retórica empregue pelo autor para este e o próximo quadro (de apenas dois parágrafos para cada) revela uma linguagem estritamente formalista. Abreviadamente diz que "os magníficos dois coelhos" estavam dispostos "inversamente, ou seja um voltado para a direita e outro para a esquerda", e desenhados e pintados com correcção. A colocação dos coelhos seguiu os ditames das naturezas-mortas de temática cinegética, situando-os como se tratassem de despojos de caça. Apenas um lagomorfo está visível na fotografia, observando-se o contraste da pelagem branca da parte ventral com o resto do corpo mais escuro; portanto, consentâneo com as características da espécie. Lemos enriqueceu a composição tendo colocado em plano de fundo "pedras de cor avermelhadas, interrompendo entre elas alguma vegetação", o que teria oferecido ao quadro algum dinamismo cromático pelos contrastes entre os tons de castanho e os (eventuais) verdes, brancos e apontamentos pretos (no olho e ponta da orelha) – aspectos não mencionados por Jesus. Tal como no quadro da cegonha-branca, também estes animais surgem na diagonal com a cabeça para baixo, à semelhança de outras cenas de caça, onde a morte faz parte da fundamentação da narrativa. Mantém-se a presença do emblema no canto inferior esquerdo mas, desta vez, sem a assinatura do artista.

QUADRO DAS LEBRES (JESUS, 1928: 637)

O último quadro de dimensão média (68,5 x 46,5cm) retratava duas lebres (*Lepus granatensis*); possivelmente mortas, não sendo possível confirmar no texto de Júlio Jesus, que omite este aspecto, nem na fotografia devido ao ângulo em que foi tirada e à pouca iluminação do canto da sala. No conjunto estes aspectos impossibilitam-nos olhar e aprofundar o estudo desta pintura [fig. 13; fig. 02d, parede lateral em baixo].

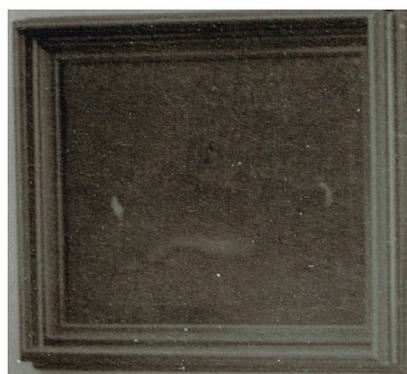


Fig. 13- Detalhe da foto da pintura a óleo das duas lebres; sem data; B. C. Lemos; fotografia (fot. "Coleção de Fotografia do MUHNAC, Universidade de Lisboa").

Jesus atesta que a tela é “bastante inferior à execução do antecedente” devido ao mau posicionamento de um animal quase na diagonal, assim como ao desenho, ao colorido e aos detalhes, aproveitando-se apenas a cabeça e a orelha de um deles. Também não é possível verificar o rigor dos aspectos anatómicos que diferenciam estes

lagomorfos dos apresentados no quadro anterior. Esta obra apresentaria provavelmente alguma monotonia cromática dada a cor da pelagem das lebres (maioritariamente castanha em diferentes tons, branca e preta), reforçada pelo escuro enquadramento rochoso ausente de vegetação que Lemos optou. O artista introduziu as duas marcas, no canto inferior esquerdo.

QUADRO DOS «MAÇARICOS-REAIS» (JESUS, 1928: 637 - 639)

A primeira de quatro telas de menores dimensões (46,0 x 33,5cm) retratava dois exemplares mortos de «maçaricos-reais», segundo Júlio Jesus, prostrados em posições opostas num habitat artificial [fig. 14; fig. 02b, parede lateral].



Fig. 14. Detalhe da foto da pintura a óleo de dois «maçaricos-reais»; sem data; B. C. Lemos; fotografia (fot. “Coleção de Fotografia do MUHNAC, Universidade de Lisboa”).

Não eram maçaricos-reais (*Numenius arquata*) porque a ave à direita com a cabeça virada para a esquerda não apresentava o característico bico acentuadamente longo e curvo, e a ave à esquerda, cuja forma é difícil de entender, era demasiado escura para um maçarico. Contudo, o

fragmento de papel encontrado [fig. 03, 9ª linha] dá-nos uma pista sobre a ave à esquerda: “372 | Quadro 1 Abibe e 1 Maçarico”. Aceita-se esta identificação, dada a mancha branca do uropígio num fundo preto característica dos abibes (*Vanellus vanellus*); contudo, em bom rigor é prudente afirmar que a tela retratava aves pertencentes à ordem Charadriiformes (limícolas). Tendo em conta as descrições anteriores do autor é de admirar esta “in correcção”, a qual pode indicar um regionalismo de um nome-vulgar que à época era atribuído a esta limícola.

Para o autor “estas obrinhas [a presente e as próximas] formam o «clou» de toda a colecção, pois são trabalhadas com um mimo e uma igualdade de interesse que falha nos quadros maiores”. Continua a exaltar a qualidade deste quadro classificando-a como:

“magnífica, [n]a forma como estão trabalhadas as várias nuances da plumagem, as coberturas das ásas, a grande dificuldade técnica resolvida na factura do exemplar visto de dorso, não só pela razão de claro escuro, mas ainda pelo colorido das penas”.

Para além do virtuosismo de Bernardino da Costa Lemos que Jesus enaltece pela cuidadosa representação da plumagem, o autor destaca ainda a tonalidade geral do quadro como agradável. Num cenário criado para imitar a Natureza vê-se “um terreno relvoso [onde repousam as aves], limitado no primeiro plano por uma orla pedregosa; ao fundo um velho muro acinzentado, formado por blocos de pedra rectangulares; vindo de cima [...] uma corda que se perde a meia altura da tela.”. No entanto, surge pela primeira vez um elemento decorativo não natural – a corda –, que vem

intensificar o carácter dramático da cena. Conclui atestando que este quadro “em qualquer museu de pintura teria um acolhimento de agrado digno de registar-se”, bastando esta obra para colocar o pintor “num lugar de destaque que tão honestamente lhe pertencia”. No muro à esquerda era visível a mó e a rúbrica do artista.

QUADRO DOS ABIBES (JESUS, 1928: 639 - 640)

Noutra natureza-morta de temática cinegética, surgiam dois abibes (*Vanellus vanellus*) ou bequinhas, segundo Jesus, deitados sem vida inversamente um ao outro “num terreno também escuro, orlando o primeiro plano, alguns fragmentos de pedras por onde rasteja[va] escassa vegetação” [fig. 15; fig. 02b, parede lateral].



O termo “bequinha” apresentado por Jesus, também referido como “abecoinha” (Catry et al., 2010: 384), refere-se ao abibe-comum confirmado pelas cores descritas pelo autor: a limícola à esquerda “mostra uma plumagem branca, fazendo-se a transição do claro escuro com interesse” ao nível do peito; a limícola à direita, colocada justaposta e inversa deixa “ver o peito recamado de penas verdes [provavelmente, escuras e púrpura], que suavemente vão cambiando para a banda da cabeça, mostrando aqui um acinzentado transparente”. Estranhamente o autor não refere a poupa do abibe, característica identificativa da espécie, presente mesmo em indivíduos juvenis. Na continuação do discurso éfrásico, não surpreende a descrição do enquadramento cujo fundo negro de rocha se mantém com um terreno também escuro orlado por algumas pedras e escassa vegetação. Embora o contexto paisagístico imaginado não seja um habitat típico destas limícolas, ele não era totalmente desajustado pois os abibes escolhem locais com pouca vegetação para repousar. Jesus qualificou este quadro como “um bom trabalho” pelo conjunto harmonioso. Mesma opinião teve o artista que integrou a mó e a sua assinatura em baixo à direita.

Fig. 15- Detalhe da foto da pintura a óleo de dois abibes; sem data; B. C. Lemos; fotografia (fot. “Coleção de Fotografia do MUHNAC, Universidade de Lisboa”).

QUADRO DAS POUPAS (JESUS, 1928: 640)

A penúltima tela mantinha a medida das antecedentes e exibia duas poupas (*Upupa epops*) vivas, paradas em diferentes posições, num “fundo pedregoso” [fig. 16; fig. 02c, parede lateral].

Jesus apresenta breve e formalmente esta composição, omitindo a coloração das aves e do enquadramento. Na linha do rigor artístico dos trabalhos anteriores do pintor, podemos acrescentar que estariam presentes em contraste o branco e o preto das asas e cauda (visível na ave da esquerda), com algum castanho claro no tronco, na cabeça e no penacho (pintalgado de preto na ponta da crista). As poupas destacar-se-iam na paisagem imaginada, provavelmente, não tão escura quanto anteriores mas sempre com o fundo rochoso liso “marginado por algumas pedras e não farta vegetação”. Os bicos estão desenhados correctamente. Mantendo a *praxis*, Lemos reconhece na mó e na rúbrica “B. C. Lemos” a qualidade do trabalho criado.



Fig. 16. Detalhe da foto da pintura a óleo das duas poupas; sem data; B. C. Lemos; fotografia (fot. “Coleção de Fotografia do MUHNAC, Universidade de Lisboa”).

QUADRO DO «ALGRIVÃO» (JESUS, 1928: 640)

O último quadro do conjunto desaparecido era uma natureza-morta dedicada ao alcaravão (*Burhinus oedicnemus*), segundo Jesus algrivão, deitado inanimado num fundo “acentuadamente escuro” onde sobressaía, com alguns elementos decorativos [fig. 17; fig. 02c, parede lateral].

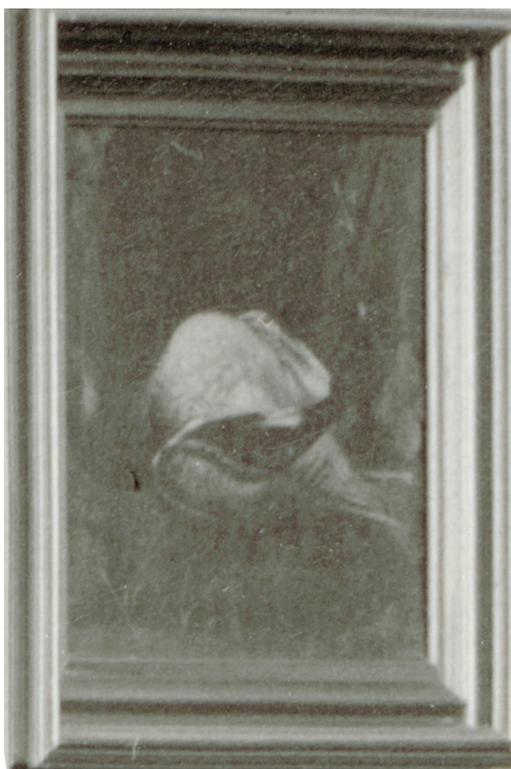


Fig. 17. Detalhe da foto da pintura a óleo do «algrivão»; sem data; B. C. Lemos; fotografia (fot. “Coleção de Fotografia do MUHNAC, Universidade de Lisboa”).

Jesus descreve o suposto alcaravão assim:

“colocado à esquerda com a face ventral voltada para cima, mostrando as penas brancas da região indicada, misturando-se para o lado da cauda com uma tinta côr de café com leite, escurecendo opostamente até tomar uma tonalidade bastante negra”, sendo que “a plumagem clara da ave, [não] foi tratada com grande felicidade”.

Poderia tratar-se de um alcaravão juvenil, dado o branco quase uniforme da parte ventral ao invés do castanho-claro listrado de preto no corpo e no peito presente nos adultos. No entanto, não se identifica o que de alcaravão a pintura deveria apresentar, nomeadamente o pescoço curto, o olho grande (amarelo), o bico curto e grosso (amarelo e preto) e as pernas grandes (amarelas). Acresce que no fragmento encontrado [fig. 03, 12ª linha] está registado “375 | Quadro 1 Pato”, o que parece ser mais credível tendo em atenção as curtas patas desenhadas. Portanto, na impossibilidade de sustentar a identificação de alcaravão e atribuir uma nova, focámo-nos no enquadramento desta composição singular no conjunto. Sobre um “maciço de verdura” de “um verde bastante espesso” repousava a ave em contraste também com o fundo muito escuro, donde se vislumbrava um “velho tronco de árvore, do qual sai por uma fenda, um pequeno lagarto”, ambos visíveis na imagem mas não nítidos. A presença do réptil (animal impuro) que trepava o tronco velho ou morto acrescentava uma narrativa à composição, em conjunto com a ave isolada e inanimada que se encontrava em primeiro plano, e transmitia a impressão de realidade. Como seria de esperar, a tela estava assinada e com emblema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quatro fotografias e um fragmento totalmente desconhecidos que escaparam ao incêndio de 1978 da Escola Politécnica foram o *leitmotif* da nossa pesquisa que resgatou do esquecimento a memória de 11 obras produzidas pelo *muito hábil* pintor setecentista – Bernardino da Costa Lemos (175?-act. 1814). Das imagens das pinturas que *viveram* c. 200 anos, e sobre as quais apenas se conheciam as respectivas descrições écfrásticas de Júlio Jesus (não sabendo o leitor desse artigo se a recriação que tinha feito era fiel à fauna representada), extraíram-se novos factos e colocaram-se novas questões.

Todos os 11 quadros investigados retratavam espécies faunísticas portuguesas maioritariamente residentes, algumas estivais e invernantes; dominando a avifauna sobre a mamofauna e a herptofauna (residual). Sete pinturas retratavam animais mortos e todos os exemplares representados vivos eram aves, mas em nenhuma tela se observou uma ave em voo; oito apresentavam pares de indivíduos, na sua maioria da mesma espécie; e em todos surgiu um enquadramento geológico e/ou vegetativo para ornamentar a pintura. Nem sempre os cenários paisagísticos utópico-imaginários criados estavam adequados aos habitats reais das espécies faunísticas cuja função era meramente de enquadramento decorativo, à semelhança da pintura de azulejos dessa época (Costa et al., 2014: 228). A *schemata* utilizada por Lemos no quadro da cegonha-branca demonstra que o pintor conhecia e era capaz de seguir os cânones de pintores notáveis, como Oudry que “respondia sobretudo às tendências moralizantes” (Bassy, 1973: 179 in Hoquet, 2007: 16) e ligado na génese à ilustração da grande obra de Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon (1707-1788) – “*Histoire Naturelle, générale et particulière...*” (1749–1788).

Melancolia e drama nos sete quadros dos animais mortos contrastavam com o fulgor das aves representadas vivas nas quatro pinturas. Considerando as dimensões científica e iconológica presentes em algumas obras e o encomendante esclarecido que era Frei José Mayne, um teólogo naturalista que defendia a interligação entre a

Ciência e a Religião, é possível integrar ambas as perspectivas na análise da obra e na compreensão do conjunto para o espaço museológico que Frei Mayne construiu. Em todas as naturezas-mortas de Lemos estava presente uma nota teatral nas poses das aves e dos lagomorfos que o pintor fez sobressair ao colocá-las sempre sobre um fundo escuro, rochoso e/ou com parca vegetação. Para o grupo de quadros analisados, Lemos utilizou uma paleta de pigmentos limitada – preto, branco, azul, vermelho, verde e castanho, e possivelmente amarelo e púrpura. As naturezas-mortas e as pinturas animalistas talvez tenham pretendido mostrar os talentos de Lemos ao alargar o espectro da representação artística de fauna, o mais verosímil possível no desenho e na coloração de diferentes tipos e camadas de penas e de pêlos. Todas as suas obras estavam marcadas com o emblema e a maioria assinadas, certamente por “orgulho no seu trabalho, desejo de reconhecimento e/[ou] vontade de diferenciar a sua obra da dos restantes artistas” (Cherry, 2010: 39).

Mas porque optou Bernardino da Costa Lemos pelos espaços ditos naturais ao invés das populares mesas? Nuno Saldanha (1995: 292) coloca-o entre os portugueses que mais contribuíram para o desenvolvimento da pintura de paisagem na segunda do século XVIII: “destacam-se os casos de Morgado de Setúbal, Joaquim Manuel e Joaquim Leonardo da Rocha, Bernardino da Costa Lemos (...) Domingos Sequeira e Vieira Portuense”. Tendo em conta que, até à data, não foram localizados outros quadros da autoria deste artista e as telas estudadas não apresentavam cenários paisagísticos prolíficos, estranha-se a anterior referência já que ele se intitulou “pintor de figura e de história”. Sendo a pintura das naturezas-mortas “uma actividade menos digna, constituindo um desafio menos exigente do que a representação de figuras humanas” (Cherry, 2010: 13), significa isto que estas pinturas poderão corresponder à fase inicial da vida artística de Lemos?

A interdisciplinaridade metodológica empregue permitiu-nos ultrapassar os objectivos estabelecidos e tornar este artigo ponto de encontro e diálogo entre

as culturas visual e textual. Além do valor histórico-artístico que a obra desaparecida de Bernardino da Costa Lemos tinha acrescentámos valor científico, nomeadamente para a História da Ornitologia em Portugal. Este artigo é um exemplo prático de como a (Cripto-)História da Arte pode ser uma opção complementar das tradicionais fontes de informação, ao testemunhar a distribuição histórica de aves hoje regionalmente extintas. Por outro lado, sendo a *ekphrasis* a representação verbal da arte visual, percebemos que a retórica empregue por Júlio Jesus sobre as telas de Bernardino da Costa Lemos é a de um discurso de cariz poético-científico. A excelência do trabalho desenvolvido por Júlio Jesus, de através do seu discurso éfrástico recuperar as pinturas pela escrita, beneficiou significativamente a análise dos registos pictóricos e a interconexão “texto-imagem”,

o que garantiu o resgate da memória visual de (quase) toda a obra estudada de Lemos. De facto, com a valorização da *ekphrasis*, “a palavra escrita p[ro]de preservar aquilo que a pintura, apesar da sua materialidade e fragilidade, não consegue fazer” (Avelar, 2006: 100).

Por último, a futura colmatação das lacunas detectadas permitirão aprofundar o estudo do programa artístico, prestarão maior tributo a Bernardino da Costa Lemos, colocando-o num patamar superior ao de mero copista, bem como ao seu mecenas. Como dizia Jesus (1928: 638) “Costa Lemos o infeliz artista de Pôrto de Mós, terá a sua reabilitação quando os críticos, ou coisa que os valha repararem na sua obra”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMAÇA, Carlos – “A Zoologia e a Antropologia na Escola Politécnica e na Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa (até 1983)”. GIL, Fernando Bragança & CANELHAS, Maria da Graça Salvado (coords.) – *Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa: Passado/Presente, Perspectivas Futuras*. Lisboa: Museu de Ciência da Universidade de Lisboa, 1987a, pp. 293-312.
- ALMACA, Carlos & NEVES, Ana Maria – “The Museu Bocage and the new series of its Arquivos”. *Arquivo do Museu Bocage*, 1(1) (1987b), 1-8. Disponível em <https://sites.google.com/site/carlosalmacamb/1980> (2010.11.21).
- ARAÚJO, Agostinho Rui Marques de – *Experiência da Natureza e Sensibilidade Pré-Romântica em Portugal. Temas de pintura e seu consumo (1780-1825)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1991. 2 vols. (Dissertação de Doutoramento).
- AVELAR, Mário – *Ekphrasis. O Poeta no Atelier do Artista*. Lisboa: Ed. Cosmos, 2006.
- CABRAL, Maria João et al. (eds.) – *Livro Vermelho Livro Vermelho dos Vertebrados Portugueses*. Lisboa: Instituto de Conservação da Natureza, 2005.
- CARVALHO, Rómulo – *A História Natural em Portugal no Século XVIII*. Lisboa: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1987.
- CHERRY, Peter – “A perspectiva das coisas. Dois séculos de natureza-morta na Europa”. PEREIRA, João Castel-Branco & VASSALO E SILVA, Nuno (coords.) – *A Perspectiva das Coisas. A Natureza-Morta na Europa* (vol. 1). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, pp. 13-43.
- COSTA, Ana Maria et al. – “A fauna e a flora nos azulejos do antigo Colégio de Santo Antão-o-Novo. Estudo e aprofundamento de inventário”. FLOR, Susana Varela (coord.) *A Herança de Santos Simões - Novas perspectivas para o Estudo da Azulejaria e da Cerâmica*. Lisboa: Colibri, 2014, pp. 211-237.
- COSTA, Eliane Silva – *Conservar Depois da Catástrofe. O Caso dos Documentos Queimados do Antigo Arquivo Histórico do Museu Bocage: Caracterização Material e Proposta de um Protocolo de Intervenção*. Lisboa: Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, 2015. (Dissertação de Mestrado).
- CATRY, Paulo et al. – *Aves de Portugal. Ornitologia do Território Continental*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*. (vol. I). Lisboa: Bertrand Editora, 1990.
- HOQUET, Thierry – *Buffon Illustré, Les Gravures de l'Histoire Naturelle (1749-1767)*. Paris: Muséum National d'Histoire Naturelle, 2007.
- IMPELLUSO, Lucia – *Nature and its Symbols*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2003.
- JESUS, Júlio – “Pintura Portuguesa do Século XVIII. Notícia de Alguns Quadros Animalistas de Bernardino da Costa Lemos, existentes no Museu Zoológico de Lisboa”. *O Instituto - Revista Científica e Literária*, 4 (1928), 628-641.
- _____. – Joaquim Manuel da Rocha, Joaquim Leonardo da Rocha. *Pintores dos séculos XVIII-XIX. Subsídios para as suas biografias e alguns elementos para o estudo das suas obras*. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1932.
- LEMONS, Bernardino da Costa – *Dezertação Analítica, sobre a Agricultura, e emcanamento do Rio Tejo*. 1802.
- _____. – *Reflexões de hum pai a seu filho sôbre o mundo fysico, moral, e civil para ser perfeito christão, e bom cidadão: com treze estampas alegóricas, inventadas, e delineadas pelo seu author, o pintor Bernardino da Costa Lemos, da Villa de Porto de Mós, oferecidas à douta Sociedade do Sagrado Lausperenne da Cidade de Lisboa*. Lisboa: Impressão Régia, 1806.

LIMA, Henrique de Campos Ferreira – “Bernardino da Costa Lemos. Pintor e Lavrador”. *Arquivo Histórico de Portugal*, vol. V (1944), 79-91.

MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Collecção de Memórias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal, recolhidas, e ordenadas*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922.

MORTON, Mary (ed.) – *Oudry’s Painted Menagerie. Portraits of Exotic Animals in Eighteenth-Century Europe*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2007.

PAMPLONA, Fernando – *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal (vol. III)*. Barcelos: Civilização, 1987.

SALDANHA, Nuno – *Poéticas da Imagem. A Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

SALDANHA, Sandra Costa – “O paradigma estético da biblioteca Joanina: bibliotecas conventuais setecentistas”. SALDANHA,

Sandra Costa (coord.), *As Bibliotecas e o Livro em Instituições Eclesiais. Actas dos II e III Encontro Nacional*. Lisboa: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2013, pp. 99-117. Disponível em https://www.academia.edu/3441343/2013_-_O_paradigma_est%C3%A9tico_da_biblioteca_Joanina_bibliotecas_conventuais_setecentistas (2013.5.6).

SERRÃO, Vitor – *A Cripto-História de Arte. Análise de Obras de Arte Inexistentes*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.

SILVA, Inocêncio Francisco da – *Diccionario Bibliographico Portuguez (tomo I)*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858.

TABORDA, José da Cunha – *Regras da Arte da Pintura, com Breves Reflexões Críticas sobre os Caracteres Distintivos de suas Escolas, Vidas e Quadros de seus mais Célebres Professores*. Lisboa: Impressão Regia, 1815.

AGRADECIMENTOS

A Dra. Maria Judite Alves pela generosa e pronta pesquisa e disponibilização da informação em formato digital. Ao Lécio Cruz Leal pela documentação cedida. Ao Vítor Gens pela disponibilização digital da documentação consultada. À Júlia Almeida pela confirmação bibliográfica. Aos João Marques e Dr. Paulo Marques pelo tratamento das imagens. Ao MUHNAC e a Maria Estela Guedes pela cedência de publicação das imagens. Aos dois revisores deste artigo que nos permitiram melhorá-lo. À Fundação para a Ciência e a Tecnologia pelo apoio financeiro (SFRH/BD/65442/2009). Finally, we would like to express our gratitude to Heidemarie Otto, Dr. Tobias Pfeifer-Helke and Luisa Mraz of the Staatliches Museum Schwerin/Ludwigslust/Güstrow (Germany) for image permission.