UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
(DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA - INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE)

A Arte do Retrato em Portugal no Tempo do Barroco (1683-1750)

Conceitos, Tipologias e Protagonistas

Susana Cavaleiro Ferreira Nobre Gonçalves

Tese orientada pelo Professor Doutor Vítor Manuel Guimarães Veríssimo Serrão, especialmente elaborada para a obtenção do grau de doutor no ramo de História, especialidade de Arte, Património e Restauro

2012

«*[…] A morte, quando tirar do mundo o pintor e o modelo;*
o incêndio, se por feliz acaso reduzir o retrato a cinzas -
apagarão alguma mentira e deixarão o lugar vago
para outras tentativas e para um novo bailado,
para o novo pas-de-deux *que inevitavelmente outros recomeçarão […]*».
José Saramago, *Manual de pintura e caligrafia*, 1983.

RESUMO

Este nosso trabalho visa estudar e enquadrar em termos históricos, tipológicos e artísticos a arte do Retrato em Portugal na pintura do largo tempo do Barroco. O objectivo maior é apresentar uma visão panorâmica da prática retratística no nosso país, entre o último quartel do século XVII e os meados da centúria seguinte, dentro de um arco cronológico que corresponde, *grosso modo*, aos reinados de D. Pedro II (1683-1706) e de D. João V (1706-1750), um tempo particular da nossa História moderna, em que uma maior pacificação, por um lado, e a grande afluência de riquezas ultramarinas, por outro, inspiraram uma intensa renovação cultural, afeiçoada à propaganda e ao poder, em que o Retrato pictórico assumiu relevantes papéis.

Eivando uma "visão de conjunto" inteiramente dedicada ao tema e tratada no âmbito da disciplina da História da Arte, proposemo-nos assim avançar nesta empresa, esperando, com base num inquérito rigoroso, apresentar novos dados e atinentes reflexões que permitam aumentar o conhecimento que existe hoje deste género artístico particular, em Portugal e *em português*, para o período definido.

Assim, ao invés de mapear todas as existências, analisámos os esquemas de representação aplicados ao Retrato - o cânone, os atributos, os adereços, as composições, as atitudes… -, por forma a compreender o seu sentido épocal (estilístico) e as suas implícitas funções sociais, ou seja, reflectir sobre a história deste *género* artístico no Portugal de então, através da construção da *fortuna crítica* de exemplos pictóricos relevantes e diferenciados, tratados como "casos de estudo", intentando traçar as suas características mais marcantes e isolar, a partir deles, genealogias visuais e variações sobre o modelo.

Nesta medida, o trabalho está estruturado em quatro grandes capítulos. No primeiro, proposemo-nos definir o género do Retrato e analisar algumas questões teóricas centrais para a história da prática retratística ocidental, dando ainda nota do *status quaestionis* sobre o que pode ser considerado o Retrato português do perído Barroco. Nos três capítulos seguintes, fiéis ao tempo histórico - à sucessão cronológica dos "factos artísticos", pretendemos acompanhar os três momentos fundamentais da evolução estilística do retrato em Portugal no tempo do Barroco: o "retrato humanístico" do período pós-restauracionista, a abertura ao ideal clássico do tempo de D. Pedro II, e a renovação imagética do poder com D. João V, e ainda as novas experiências tardo-barrocas e rococó já da transição para o período josefino.

PALAVRAS-CHAVE: Retrato; Barroco; Pintura; Poder; Celebração; Memória.

ABSTRACT

«*The Art of Portrait in Portugal during the Baroque Age (1683-1750). Concepts, Typologies and Protagonists.*»

Our work's aim is to historically, typologically and artistically study the art of the Portrait in Portugal during the Baroque age. Our main goal is to give an overview of the portraiture practice in our country, between the last quarter of the seventeenth century and the middle of the following century. By and large, it covers the kingdoms of D. Pedro II (1683-1706) and D. João V (1706-1750). It's a particular period of our Modern History where the country was largely at peace and had the benefit of a massive influx of wealth from overseas. This inspired an intense cultural renewal, in which, attached to the propaganda and the exercise of power, the pictorial Portrait took on a relevant role.

Spreading throught a "joint vision" entirely dedicated to the theme and handled over under the subject of History of Art, we decided to perform a rigorous inquiry, on the grounds of which we consistently moved forward into the enterprise, in order to achieve the presentation of new information and the elaboration of sound considerations that allow us to increase the knowledge that already exists today in Portugal and in Portuguese language on this particular artistic genre, for the defined period of time.

Thereby, instead of choosing to map all the existences, we decided to analyze the representation schemes applied to the Portrait – the canon, the attributes, the props, the compositions, the attitudes… - in order to comprehend its timely meaning (stylistic) and its implied social functions. In other words, by reflecting on this artistic genre's history in the Portugal of those times, through the construction of pictorial examples, relevant yet detached and treated as "case studies", we intented to draw its most remarking characteristics and isolate, through them, visual genealogies and variations about the model.

To pursue our task, we have organized the work along four main chapters. On the first chapter, we decided to define the Portrait's genre and analyze some focal theoretical questions interesting the history of the West European portraiture practice, underlining the *status quaestionis* about what can be considered a Portuguese Portrait during the Baroque period. On the following three chapters, keeping our loyalty to historic time – to the chronological succession of the "artistic facts", we intended to follow up the three fundamental moments of the stylistic evolution on the Portrait in Portugal in the Baroque era: the "humanistic portrait" from the post restorationist

period, the opening to the classical ideal from the time of D. Pedro II, and the imagery's renewal of power with D. João V, and furthermore, the new late-Baroque and Rococo experiences from the transition to the Josephine's period.

KEYWORDS: Portrait; Baroque; Painting; Power; Celebration; Memory.

ABREVIATURAS

act. = activo em

alt = altura

c. = cerca de

cat. = catálogo

cf. = conferir, confira

cfr. = confrontar, confronte

col. = colecção

coord. = coordenador, coordenação

cx. = caixa

dilig.ª = diligência

dim. = dimensões

dir. = director, direcção

doc. = documento

ed. = editor, edição

fal. = falecido em

fasc. = fascículo

fig. = figura

fl. = fólio

fls. = fólios

foto. = fotografia, fotografia de

fr. = frei

inv. = inventário

lâm. = lâmina

larg.= largura

l.º = livro

ms. = manuscrito

n.º = número

op. cit. = obra citada

org. = organizador, organização

p. = página, páginas

p.e = padre

pref. = prefácio

prof. = profundidade

prov. = proveniência, proveniente de

publ. = publicação de, publicado por

rs. = reis

rv. = reverendo, reverendíssimo

ss. = seguintes

v.º = verso

vol. = volume

vols. = volumes

t. = tomo

SIGLAS

ADB = Arquivo Distrital de Braga

APL = Arquivo do Patriarcado de Lisboa

BA = Biblioteca da Ajuda

BACL = Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa

BANBA = Biblioteca da Academia Nacional de Belas-Artes

BGUC = Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra

BNP = Biblioteca Nacional de Portugal

CCB = Centro Cultural de Belém

CML = Câmara Municipal de Lisboa

DDF/IPM = Divisão de Documentação Fotográfica do Instituto Português de Museus

DGARQ/TT= Direcção-Geral de Arquivos /Torre do Tombo

DGEMN = Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais

DGPC = Direcção-Geral do Património Cultural

FCSH-UNL = Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

FL-UC = Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

FL-UL = Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

FREES = Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva

IGESPAR = Instituto de Gestão do Património Arqueológico e Arquitectónico

IMC = Instituto dos Museus e da Conservação

IPM = Instituto Português de Museus

IPPAR = Instituto Português do Património Arquitectónico

MNA = Museu Nacional do Azulejo

MNAA = Museu Nacional de Arte Antiga

MNC = Museu Nacional do Coches

PNA = Palácio Nacional da Ajuda

PNM = Palácio Nacional de Mafra

PNQ = Palácio Nacional de Queluz

PNS = Palácio Nacional de Sintra

TMSB = Tesouro - Museu da Sé de Braga

NOTA PRÉVIA

Na presente dissertação, optou-se por não seguir o novo Acordo Ortográfico.

Os documentos (fontes manuscritas e impressas) utilizados foram sendo introduzidos ao longo do texto, no seu todo ou em parte, à medida que tal se justificou.

No que respeita aos documentos manuscritos, transcreveram-se tendo por base o critério do maior rigor e fidelidade possíveis. Não se fizeram quaisquer alterações no referente à pontuação existente no texto original, à acentuação das palavras ou à sua ortografia. Não se duplicaram as consoantes “r” e “s”. Respeitaram-se as maiúsculas e minúsculas. Não se colmataram lapsos de escrita. No entanto, para facilitar a leitura, algumas abreviaturas foram desenroladas. Despegaram-se as palavras apenas quando a sua ortografia o permitiu. Para assinalar as mudanças de linha utilizaram-se barras oblíquas. As nossas indicações, como a mudança de fólio, ilegibilidade de palavras, incertezas ou indicações de assinaturas, foram colocadas entre parêntesis e em itálico. Quando a leitura suscitou dúvidas colocou-se *(?)*; quando a leitura foi impossível colocou-se *(...)*; os erros foram assinalados por *(sic.)*.

No caso dos manuscritos já publicados, foi sempre indicada a publicação original do documento inédito, assim como as anteriores referências à sua existência, mesmo quando a sua transcrição não foi apresentada.

ÍNDICE

Preâmbulo (p. 13)

1. *Status quaestionis* sobre a retratística barroca portuguesa (p. 19)
1.1. Âmbito, justificação do tema, metodologia (p. 20)
1.2. Definição de um género (p. 42)
1.3. Linhas de pesquisa (p. 57)
1.3.1. A descoberta da arte barroca portuguesa (p. 57)
1.3.2. O retrato barroco em pintura (p. 70)
1.4. Correntes de internacionalização: O retrato em Itália, na Flandres, Inglaterra, Holanda, França e Espanha (p. 102)

2. Antecedentes: O *retrato humanístico* e a tradição seiscentista (p. 127)
2.1. Teoria e prática: Reinoso, Avelar, Domingos Vieira-o *Escuro,* Josefa (p. 128)
2.2. Feliciano de Almeida e o retrato áulico (p. 149)
2.3. Clientelas: A actividade dos pintores António de Sousa e António de Oliveira de Louredo (p. 162)
2.4. Galerias de retratos e Pinacotecas (p. 173)
2.4.1. A tradição das Galerias de Retratos: A *casa dos espanhóis* do Palácio Ficalho, em Serpa (p. 175)
2.4.2. Séries régias (p. 182)
2.4.3. Pinacotecas (p. 195)

3. D. Pedro II (1683-1706) e a abertura à influência francesa (p. 205)
3.1. Teoria e prática: Félix da Costa Meesen (p. 206)
3.2. A vinda de artistas estrangeiros (p. 223)
3.3. Tradição e modernidade na expansão do retrato (p. 246)
3.4. O auto-retrato: Bernardes (p. 258)

4. D. João V (1706-1750) e a renovação imagética do Poder (p. 266)
4.1. A vinda de artistas estrangeiros: Quillard e Duprà (p. 267)
4.2. A fixação de uma iconografia régia e a renovação do Retrato de Corte. Imagem e contra-imagem do rei Magnânimo (p. 333)
4.3. Pintores retratistas portugueses e circulação de modelos (p. 351)
4.3.1. O «centro» de Lisboa (os seguidores de André Gonçalves) (p. 351)

4.3.2. Os focos provinciais (a Braga de José Lopes) (p. 367)
4.3.3. Núcleos dispersos (p. 378)
4.4. Francisco Vieira Lusitano e a internacionalização de modelos (p. 384)
4.5. Os anos do pós-terramoto e as novas experiências retratísticas: do academismo romanista às novas experiências rococó e neoclássicas (p. 413)

Conclusão (p. 431)

Bibliografia (p. 436)
1. Fontes Manuscritas (p. 437)
2. Fontes Impressas (p. 439)
3. Obras Subsidiárias (p. 443)

ANEXO
Imagens

PREÂMBULO

«[…] olhava, via e observava:
dez mil quadros olhados, mil vistos, cem observados,
só dez seriam talvez entendidos […]».
José-Augusto França, Paris, 1959[1].

Este é um trabalho de história da arte sobre o Retrato pictórico em Portugal no tempo do Barroco. O seu objectivo maior é o de poder vir a apresentar uma visão panorâmica da prática retratística no nosso país, do último quartel do século XVII aos meados da centúria seguinte. A cronologia central do trabalho corresponde assim, *grosso modo*, ao período dos reinados de D. Pedro II (1683-1706) e de D. João V (1706-1750), um tempo particular da nossa história moderna em que a paz, por um lado, e a afluência de riquezas ultramarinas, por outro, permitiram e inspiraram uma intensa renovação cultural, particularmente afeiçoada à propaganda e ao poder, em que o Retrato assumiu relevantes papéis.

Estudar o Retrato é assim entrar num jogo de espelhos, de reflexos, de imagens e de representações. Como nos ensina Georg Simmel a respeito de Rembrandt, o instante captado num retrato *é* a própria vida[2]. Ao cruzar o nosso olhar com os olhares de outros tempos - olhares que, no sentido hegeliano, resumem o *homem inteiro* -, reparamos como eles são emocionais e intensos, e como, eternos, eles nos olham de volta. E isso porque sempre quiseram chegar até nós... Ao (se) retratarem, os nossos antepassados projectaram a sua existência no futuro para nos encontrarem hoje, aqui, no tempo presente.

Tamanha é, portanto, a responsabilidade deste nosso *olhar*, como é, afinal, a de todo o historiador da arte no seu *métier*, devolvendo memórias e resgatando objectos artísticos do esquecimento e da esfera da insignificância.

[1] José-Augusto França, *Memórias para o ano 2000*, Lisboa, Livros Horizonte, 2000, p. 123.

[2] Georg Simmel, *Rembrandt - Ensayo de filosofía del arte*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2005, p. 10.

Importa pois perscrutar, salvaguardar e valorizar todo um sem número de retratos, desde obras de tenaz acuidade plástica, alinhadas pelas correntes internacionais do retratismo parisiense ou romano, aos exemplos mais próximos de uma sensibilidade popular plena de deferente afecto mas escassa em recursos. Importa estudá-los porque são, afinal, o rosto de nós próprios. De mão nacional, estrangeira ou *estrangeirada*, pensados para um espaço público ou para uso mais reservado, com intenções aparatosas, elogiosas, diplomáticas, ou acalmando ausências e confortando estados da alma, o Retrato do período reveste-se de uma originalidade que lhe permite ser português. E não foi afinal um português, Francisco de Holanda (1518-1584), quem, a meio da centúria de Quinhentos, escreveu o primeiro tratado inteiramente dedicado à arte do Retrato?[3]

Para Francisco de Holanda, o Retrato é algo que se tira, ou que se "rouba", do (*polo*) Natural, do que está vivo, que é o mesmo que dizer, da própria vida. Não registou a Antropologia, em comunidades de diferentes culturas, a recusa em se fazer retratar por assim poder ser roubada a Vida? Ora o retrato *vivant*, *dal Naturale*, imitando a Deus (o primeiro Operário), tem corpo e alma, forma e ideia. E se for em português, terá, porventura, *Melancolia*.

A arte do Retrato foi assim perpetrando a humanidade no seu devir, assumindo-se como uma significativa consolidação do que fomos, do que somos e do que queremos ou já quisemos ser. Para se pensar, afirmar ou imortalizar, o homem ocidental encontra-se com (e no) retrato.

No período que estudamos, e concretamente em Portugal, o Retrato é um género muito presente e multiplica-se por diferentes campos artísticos. Como dissemos, interessa-nos em particular a pintura de retrato (de cavalete), mas não deixaremos de considerar também a pintura em azulejo, o desenho, a miniatura, a gravura e a escultura, sempre que haja pontos de contacto e paralelismos que importe relevar, ou mesmo a literatura e a poesia, porque no

[3] Francisco d'Holanda*, Do tirar polo natural* (1549), Lisboa, Livros Horizonte, introdução, notas e comentários por José da Felicidade Alves, 1984.

tempo barroco, como nos ensina Ana Hatherly, *letras e artes necessitam-se mutuamente*[4].

A quem devemos então a encomenda e a factura dos retratos que encontramos, orgulhosos e imponentes, nas escadarias nobres de um palácio da corte ou num museu nacional ou, mais discretos e humildes, nos grandes salões sombrios e corredores empoeirados dos solares provincianos, nos impessoais leilões e casas de antiquariato, nos conventos "desclassificados" ou "requalificados", ou em reservas museológicas e outros lugares "esquecidos" do nosso património?

A encomenda é abrangente, atingindo com particular incidência a Casa Real, mas alargando-se às famílias nobres, de corte e "de aldeia", às ordens religiosas e ao clero secular, alto e baixo, a alguns homens *ilustres* e a artistas mais ou menos afamados.

Quanto aos "fazedores" de retratos, há sempre os nomes *grandes* de Pierre-Antoine Quillard (c. 1703-1733) ou de Giorgio Domenico Duprà (1689-1770), que a historiografia artística casou com o capítulo da renovação do retrato de corte no período de D. João V, mas há também o caso notável de um Feliciano de Almeida (1634-1695) e também o de um António Machado Sapeiro (fal. 1740), com elogios firmados em textos coevos e, mais tarde, um Francisco Vieira, o *Lusitano* (1699-1783), formado em Roma, com retratos, auto-retratos e sofrimentos de alma, que lhe dão para ver melhor o fogo que se esconde por detrás de simples olhares. Porque a arte, como escreve Álvaro de Campos, *é feita por se sentir e para se sentir*[5]. Digamos que a arte do Retrato - e podemos dizê-lo porque estamos ainda no campo livre do Preâmbulo - confere os poderes perscrutadores da Blimunda de Saramago a quem a pratica…

Uma certeza temos. O *facto* artístico, o retrato desta ou daquela personagem, nesta ou naquela situação, é sempre o resultado de um compromisso assente entre o pintor e o seu modelo, ou entre o pintor e a sua

[4] Ana Hatherly, "As misteriosas portas da ilusão - A propósito do imaginário piedoso em Sóror Maria do Céu e Josefa d'Óbidos", in Ana Hatherly, *O ladrão cristalino - Aspectos do imaginário barroco*, Lisboa, Edições Cosmos, 1997, p. 15.

[5] Álvaro de Campos, "Apontamentos para uma estética não-aristotélica", in Fernando Pessoa, *Páginas de doutrina estética*, selecção, prefácio e notas de Jorge de Sena, Lisboa, Editorial Inquérito Limitada, s. d., p. 150.

época. Deste compromisso decorrem os padrões de representação, os modelos inspiradores, as marcas de permanência ou os rasgos de inovação. Os retratos - como aliás a arte em geral - estudam-se *na* relação com o seu contexto estilístico, ideológico, mental, sócio-económico, político, etc. Pertencem a um tempo e a um espaço próprios e irrepetíveis mas são, ao mesmo tempo, intemporais.

. . .

O estudo da pintura do período do Barroco tem sido para mim, nos últimos anos, uma espécie de refúgio, uma zona de conforto e de satisfação, em que me sinto crescer, especializar, realizar, mas também uma zona de desgaste, de esforço e de frustração. Frustração tantas vezes motivada pela necessidade de cumprir outras obrigações, ocupar-me de outros trabalhos, aprofundar outros temas, perder-me em tramas e trajectórias difusas. Travar outras batalhas.

Escrevo estas linhas com a convicção de que qualquer trabalho científico, académico, qualquer estudo ou ensaio, qualquer texto por nós escrito, qualquer obra humana, afinal, é sempre parte da nossa vida, resulta sempre de uma conjugação de vários factores, da nossa “história”, e é por isso tão pessoal. É um caminho próprio, único. E um caminho que nos obriga a fazer escolhas constantes e a encontrar o equilíbrio entre o que gostaríamos de atingir e o registo real e cru das possibilidades de facto.

Mas não é necessariamente um caminho solitário. É também um percurso para o qual concorrem outras pessoas, novas experiências e descobertas, diversos contributos científicos, inspiradores e estruturantes, fundamentais orientações e motivações, indeléveis amizades.

Inicio portanto agradecendo a todos quantos estiveram comigo ao longo desta caminhada, não podendo deixar de dedicar as primeiras palavras ao meu orientador, o Professor Doutor Vítor Serrão. As razões porque lhe agradeço são incontáveis, desde a invulgar generosidade ao *inebriante* prazer de descobrir, mas a mais importante é tão simples quanto mágica. Obrigada por ter acreditado em mim!

Este primeiro agradecimento é extensível a todos os professores do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, que me acolheram, enquadraram, motivaram, e tornaram possível a realização deste meu trabalho.

E claro está, a todos os meus antigos professores da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde me iniciei nesta área do saber e cujas palavras ecoam ainda hoje na minha memória, fazendo-me recordar, sobretudo, o entusiasmo palpitante com que absorvi as minhas primeiras lições de História da Arte.

Incluo ainda, neste primeiro agradecimento, os meus colegas do curso de Doutoramento, que sempre me incentivaram a continuar e souberam partilhar ideias, conhecimentos e experiências. Uma palavra muito especial à Alice Nogueira Alves e ao Joaquim Inácio Cateno, pois sempre estiveram lá para me dar a mão. E também à Maria João Pereira Coutinho e à Rita Rodrigues, pelas suas raras capacidades de partilha.

Falando em partilha, há dois nomes que, neste preâmbulo, devem ter distinta menção. O de Eduardo Pires de Oliveira, que não só me ajudou na transcrição de documentos como me guiou numa visita mágica a Braga das primeiras décadas de Setecentos, apresentando-me aos artistas seus conhecidos e às obras que estes realizaram, e o de Jorge Estrela, senhor de um arguto olhar, que me apontou caminhos de pesquisa e fez abrir horizontes.

Seguem-se todos aqueles que me apoiaram nesta demanda, técnicos, directores e responsáveis de instituições - museus, palácios, arquivos -, herdeiros, coleccionadores e proprietários, estudiosos e interessados, que foram disponibilizando arquivos e colecções, desvelando obras de arte e seus “segredos”, apoiando na análise de informações e fomentando o debate de ideias.

Queria ainda deixar um sentido agradecimento a Adelaide Duarte e Maria Miguel Lucas. Estas duas mulheres, para lá de toda a razoabilidade, empenharam-se em nunca me deixar desistir.

E ao Francisco de Jesus, companheiro de tantas sortes, que me apoiou nesta demanda desde o primeiro momento e foi sempre incansável na discussão de propostas de trabalho, nas inúmeras saídas de campo, no tratamento de imagens e, por fim, em leituras e revisões de texto.

No que respeita às necessárias traduções, agradeço a António Betâmio Almeida e a Mariana Gonçalves.

À minha família devo tudo. Não cabem as emoções nos nomes e nas palavras. Ao longo deste trabalho, em que me cruzei com tantos sonhos sonhados e outros vividos, afectos desirmanados ou confluentes, ilusões e desilusões, com todos aqueles rostos retratando almas, seus anseios e suas paixões, criei uma espécie de capacidade para “olhar de fora” e para “olhar para dentro” (voltando de novo a Blimunda). Apercebo-me então da enorme felicidade de ter (e de ter tido) o que sou. Porque na verdade, «[…] somos a memória que temos e a responsabilidade que assumimos. Sem memória não existimos, sem responsabilidade talvez não mereçamos existir […]»[6].

[6] José Saramago, *Cadernos de Lanzarote - Diário II*, Lisboa, Jornal Público, 2012.

1. *Status quaestionis* sobre a retratística barroca portuguesa

1.1. Âmbito, justificação do tema, metodologia

O que sabemos hoje sobre o *retrato barroco português*? Ou melhor, o retrato produzido no tempo do Barroco em Portugal?

A disciplina da História da Arte tem conhecido, no nosso país, desenvolvimentos consideráveis ao longo das últimas décadas, trazendo a lume novos dados sobre a produção artística nacional, ilibando períodos históricos e valorizando estilos artísticos, enquadrando ideologias, contextualizando programas e opções estéticas, estudando protagonistas e obras remanescentes, revendo conceitos e teorias, avaliando motivações e funções.

O reconhecimento dos *factos* artísticos - as obras de arte particulares - através do olhar crítico e informado do historiador da arte, o seu reagrupamento e ordenação com base em critérios científicos, a sua integração no contexto histórico, na «[…] *dimensão* palpitante da sua época […]»[7], têm dado origem a páginas de História de Arte inéditas, de grande oportunidade e merecimento, atestadas pela defesa de consistentes teses de mestrado e doutoramento, publicação de artigos, estudos e ensaios, apresentação de palestras e seminários, organização de congressos e exposições, desenvolvimento de projectos integrados de estudo, conservação e divulgação de património artístico a nível nacional, regional e local, etc.

Para tal contribuiu o considerável avanço dos métodos de exame e análise aplicados ao estudo de obras de arte, registado a partir da segunda metade do século XX e com particular incidência nos últimos anos. O aporte da análise de laboratório em projectos de colaboração entre historiadores da arte e conservadores-restauradores, cada vez mais frequente em meios académicos e institucionais, tem contribuído para aprofundar o conhecimento sobre técnicas artísticas e processos criativos, materiais utilizados, sua disposição e comportamento através do tempo. Esta via programática pela interdisciplinaridade, permitindo identificar metodologias, definir critérios de aferição e consolidar atribuições autorais, confirmar ou invalidar datações

[7] Vítor Serrão, *A pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Lisboa, Edições Colibri, 2000, p. 33.

estilísticas, reconhecer adições e restauros, declarar falsos, etc, etc., tem em absoluto comprovada a sua validade[8].

Ao mesmo tempo, a reflexão histórica sobre teorias de restauro e conceitos de salvaguarda de património cultural associada à prática da História da Arte, para o que foi decisivo, no campo académico, o papel do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com a abertura da primeira edição do *Mestrado em Arte, Património e Restauro* em 1996-1997, tem trazido contributos indubitavelmente positivos ao entendimento global dos bens culturais e da sua *vida* (*fortuna histórica*), desde a sua concepção aos nossos dias.

A arte portuguesa tem sido assim reabilitada, divulgada e valorizada, aumentando cada vez mais o seu interesse entre a população, multiplicando-se os cursos específicos em história da arte nos vários ciclos de ensino universitário, de norte a sul do país, assim como a oferta de turismo cultural - destacando-se a constituição de várias rotas temáticas de património nos últimos anos. Um parêntesis para deixar aqui expressa uma preocupação muito actual sobre o rumo das políticas culturais no nosso país, esperando que a contracção financeira não abra caminho ao desinvestimento absoluto no nosso património cultural, mas possa antes encontrar formas-outras de congregar a necessária salvaguarda patrimonial à aposta num turismo responsável e informado, fonte de riqueza e meio de dignificação nacional.

Naturalmente que, apesar dos avanços significativos que esta disciplina conheceu, há ainda hoje áreas menos exploradas que outras, justificando-se plenamente o seu estudo específico e incisivo. O género particular do Retrato, concretamente do retrato do tempo do Barroco português, é um destes casos, merecendo desde logo a concorrência de contributos que possam alterar esta situação lacunar da nossa historiografia artística.

De referir que esta *desatenção* não se verifica só em Portugal. Ela é também sentida internacionalmente, conforme sublinha, a exemplo, o historiador da arte Pierre-Yves Kairis, no artigo que escreve sobre o retrato em Namur, capital da região belga da Valónia, no século XVII: «[…] Aujourd'hui

[8] Maria Luisa Gómez, *La restauración - Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998, sobretudo as p.147-156.

encore [em 2002], l'art du portrait reste un genre déprécié, quel que soient l'époque ou le lieu concernés. C'est l'un des sujets qui ont le moins retenu l'attencion des historiens d'art […]»[9]. Ou, ainda, Pascale Dubus: «[…] Lorsqu'on tente de dresser la bibliographie consacrée au portrait, on s'aperçoit, en effet, des difficultés colossales que rencontre l´histoire de l'art devant cette représentation singulière. Si les travaux de type monographique, catalographique ou thématique sont légion, rares sont les ouvrages qui tentent d'articuler les éléments épars, soit dans une perspective historique (une histoire du "genre"), soit dans une perspective structuraliste (une histoire des "formes") […]»[10].

É evidente que autores tão importantes como André Chastel, Enrico Castelnuovo, Ernst Gombrich, Erwin Panofsky, Galienne e Pierre Francastel, George Simmel, Jonathan Brown, Julian Gállego, Lorne Campbell, Louis Marín, Miguel Falomir, Norbert Schneider, Peter Burke, ou Tzvetan Todorov, que a nosso ver estabeleceram as bases conceptuais para o estudo da arte do Retrato no Ocidente, dentro da tradição formalista, iconológica ou sociológica, têm que ser aqui destacados[11].

No nosso país, afortunadamente, podemos contar com os trabalhos pioneiros de Reynaldo dos Santos[12] e de José-Augusto França[13] sobre o Retrato em Portugal, assim como com os relevantes contributos dos historiadores da arte que se têm dedicado ao barroco português - descobertas preciosas e incontornáveis abordagens à arte da retratística e suas ambivalências de autores como António Filipe Pimentel, Ayres de Carvalho, Carlos Moura, José Alberto Gomes Machado, Luís de Moura Sobral, Nelson Correia Borges, Nuno Saldanha, Pedro Dias, Susana Varela Flor, Teresa

[9] Pierre-Yves Kairis, "Le portrait dans le Namurois au XVIIe siècle", in Jacques Toussaint (dir.), *Portrait en Namurois*, Namur, 2002, p. 31.

[10] Pascale Dubus, *Qu'est-ce qu'un portrait?*, Paris, Édition l'Insolite, 2006, p. 9.

[11] De importância extrema para a história da arte do retrato, como para a história da arte em geral, estes autores não têm sido publicados por editoras portuguesas.

[12] Reynaldo dos Santos, "Preâmbulo" ao catálogo da exposição *Personagens portuguesas do século XVII - Exposição de arte e iconografia*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1942.

[13] José-Augusto França, *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981.

Leonor do Vale, Vítor dos Reis, Vítor Serrão, entre outros. Sem esquecer de mencionar a participação fundamental dos historiadores da Cultura - das ideias e das mentalidades, assim como da política e da diplomacia, como Ana Leal de Faria, Angela Delaforce, Cármen M. Radulet, Pedro Cardim, Rui Bebiano, etc., da iconografia, Ana Paula Rebelo Correia, ou os contributos do campo da estética e teoria da arte, António Barrocas, Artur Ramos, José Gil, Paula Mourão, e da história da literatura, Ana Hatherly.

Eivando, no entanto, um trabalho de fundo panorâmico e mais abrangente, uma "visão de conjunto" inteiramente dedicada ao tema e tratada no âmbito da disciplina da História da Arte[14], propomo-nos assim avançar nesta empresa, esperando, com base num inquérito rigoroso, vir a apresentar novos dados e atinentes reflexões que permitam aumentar o conhecimento que existe hoje deste género artístico particular, em Portugal e *em português*, para o período aceite como o do Barroco - correspondendo ao último quartel do século XVII e à primeira metade do século XVIII.

Acompanhamos Reynaldo dos Santos na asserção de que, «[…] na História da Arte como na História geral, os séculos não se balizam em geral pelo calendário. O alvorecer dum século vive ainda da história e do espraiar do anterior. Assim, a pintura do início do século XVIII é ainda em parte uma sobrevivência do XVII […]»[15]. Por isso nos propomos recuar um pouco e partir do primeiro barroco naturalista e tenebrista, abrangendo assim a época que nos permita desenhar com rigor a linha evolutiva dos tempos proto-barrocos aos do pleno barroco pedrino, seguindo para os do barroco quinto-joanino, classicista e internacionalizado, integrando este género artístico, necessariamente, na complexidade do sistema artístico (e cultural) português, até porque, «[...] Portraiture shows the progression of painting and sculptural

[14] A dissertação de Doutoramento de Susana Varela Flor, *Aurum Reginae or Queen Gold - A iconografia de D. Catarina de Bragança entre Portugal e a Inglaterra de Seiscentos*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010, tem o grande mérito de, valendo-se das lições sociológica e iconológica, esclarecer a complexidade cultural subjacente à feitura de um retrato barroco - para o período da pós-Restauração ao início do século XVIII, mas centra a atenção, naturalmente, na iconografia de D. Catarina de Bragança e na produção retratística ligada aos Bragança, primeiro, e depois de 1662 nos artistas que gravitavam à volta da corte inglesa.

[15] Reynaldo dos Santos, *Oito séculos de arte portuguesa - História e espírito*. *Pintura*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, s. d., vol. I p. 164.

styles, paralleling all of the movements in art history, also clearly delineating the limitations of the particular medium employed: paint, stone, marble or metal. Moral and spiritual attitudes of an age are captured forever in a portrait […]»[16]. Num ponto subsequente caberá ainda abordar as novas experiências tardo-barrocas e rococó do período do pós-terramoto de 1755, em que o Retrato se mantém subsidiário dos exemplos da época precedente, se bem que reflectindo ligeirezas e intimismos já do mundo *rocaille*.

Nesta medida, o trabalho será estruturado em quatro grandes capítulos. No primeiro, propomo-nos definir o género do Retrato e analisar algumas questões teóricas centrais para a história da prática retratística ocidental, dando ainda nota do *status quaestionis* sobre o que pode ser considerado o Retrato português do perído barroco. Nos três capítulos seguintes, fiéis ao tempo histórico - à sucessão cronológica dos "factos artísticos", pretendemos acompanhar os três momentos fundamentais da evolução estilística do retrato em Portugal no tempo do Barroco: o "retrato humanístico" do período pós-restauracionista, a abertura ao ideal clássico do tempo de D. Pedro II, e a renovação imagética do poder com D. João V, e ainda as novas experiências tardo-barrocas e rococó já da transição para o período josefino.

Este aliciante tema foi-nos proposto pelo orientador da presente dissertação, o Professor Doutor Vítor Serrão, após termos concretizado uma primeira incursão na história da pintura portuguesa do período. Neste trabalho, que constituiu a nossa tese de Mestrado[17], foi estudada com particular incidência a pintura retabular e religiosa, maioritariamente a obra do pintor André Gonçalves (1685-1762) e da sua oficina, tendo ficado por explorar nelhor, todavia, o campo da retratística, campo que ocupa lugar de destaque na cultura barroca, «[…] uma cultura da imagem sensível […]», que é fundamentalmente visual, com fins marcadamente propagandísticos[18], e para a

[16] Palavras do galerista Alexander R. Raydon na nota introdutória ao catálogo da exposição *Masters in Portraiture*, apresentada na Raydon Gallery, em Nova Iorque, na primavera de 1971.

[17] *André Gonçalves e a pintura de cavalete em Portugal no tempo de D. João V (1706-1750) - O caminho da internacionalização*, dissertação orientada pelo Professor Doutor Vítor Serrão, defendida na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa a 6 de Fevereiro de 2003.

[18] José António Maravall, *A cultura do barroco*, Lisboa, Instituto Superior de Novas Profissões, 1997, p. 331.

qual concorreu a marca de um forte vector popular, resultante da tradicional estratificação por classes do mundo barroco[19].

Sendo a prática, o uso de retratar quase que um fenómeno natural e instintivo no ser humano - muito pelo seu *poder* de substituição, memorial e ilusório[20] - diz Dietmar Kamper que o corpo (transitório) anseia ser imagem (eterna)[21], verifica-se que há registos de retrato (ou de representações da figura humana em sentido genérico?) em praticamente todas as épocas históricas e civilizações. «[…] El deseo que tienen los seres humanos de contemplarse por médio de la interpretación de su propria imagen parece formar parte de los más antiguos impulsos de la humanidade, y el arte del retrato individual es una de las actividades artísticas más universalmente presente de todos los tiempos […]»[22].

É também este desejo, de certa forma, a matriz do grafismo infantil, a origem de toda a figuração - e em duplo sentido, a origem da própria pintura[23]. A representação da figura humana, que surge sob a forma de "girino" ou "cabeçudo" na criança dos dois, três anos de idade, é «[…] ela mesma, a sua própria imagem reflectida e difractada em múltiplos exemplares […]»[24]. É, no fundo, como tem sido mostrado pela área do desenvolvimento infantil, um caminho simbólico para registo de percepções, emoções, afectos,

[19] José-Augusto França, "Oitocentos anos de arte portuguesa" (1979), in *(In)Definições de cultura*, Lisboa, Editorial Presença, 1997, p. 49.

[20] Édouard Pommier, "Introdução - Retratar", in Kelly Basílio (coord.), *Concerto das Artes*, Porto, Campo das Letras, 2007, p. 165-185, artigo originariamente publicado in *Théories du portrait - De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, p. 11-30 (notas p. 437-439).

[21] Dietmar Kamper, "Corpo", in Christoph Wulf, *Cosmo, corpo, cultura - Enciclopédia Antropológica*, Milão, Bruno Mondadori, 2002, artigo traduzido para português e disponibilizado on-line no portal da Biblioteca do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia, [*www.cisc.org.br/portal/biblioteca/corpokamper.pdf*], p. 3-4.

[22] Galienne e Pierre Francastel, *El Retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, p. 11.

[23] Plínio, o *Velho*, na sua *História natural*, conta que a pintura nasce da necessidade de combater a ausência. A primeira pintura seria assim, cumulativamente, um primeiro retrato. Pascale Dubus trata esta questão no capítulo "Le portrait comme origine de la peinture", *Qu'est-ce qu'un portait?*, Paris, Éditions l'insolite, 2006, p. 17-25.

[24] Florence Mèredieu, *O desenho infantil*, São Paulo, Cultrix, 1994, p. 33.

conhecimentos, vontades e desejos, no quadro das condições físicas, psíquicas, históricas e culturais dos indivíduos[25].

Se o desenho infantil da figura humana é sempre um registo de *si próprio*, para o que concorre o conhecimento (experiência) e a imaginação (pensamento)[26], podemos considerar, por analogia, que o Retrato (*género* artístico) é sempre um registo de uma época - ainda que um registo fragmentário. Nele estão implicados, para além do meio, do estilo e da técnica, questões históricas, sociológicas, ideológicas, filosóficas e psicológicas absolutamente determinantes, que o posicionam entre a memória, a realidade e a imaginação[27]. Se, guiados por Todorov, acompanharmos a história da arte do Retrato desde a Antiguidade Clássica, no mundo mediterrânico, até ao século XV e ao mundo dos flamengos, encontramos destacada a sua função social - ou as suas diversas funções sociais, sedimentadas na ideologia e no pensamento da época, como chave para a sua compreensão. Por isso, explica este autor, o furor iconoclasta dos séculos VIII e IX não favorece a expansão do Retrato, ao passo que o Renascimento, ao fazer como base doutrinária o elogio do indivíduo, recria-o e permite o seu florescimento[28].

O Retrato, como a «[…] "arte (sistema material coerente), é ao mesmo tempo um modo de compreensão e um modo de acção" […]», explica-nos José-Augusto França citando o seu *maître à penser*, Pierre Francastel, para quem «[…] a arte não é explicada pela sociedade: "é ela que explica, em parte, as verdadeiras molas da sociedade" […]». Para ambos, "mestre" e "discípulo"

---

[25] Florence Mèredieu, *O desenho infantil*, São Paulo, Cultrix, 1994, p. 35. É interessante aqui relembrar que, para a maior parte de nós, o rosto humano é a chave do reconhecimento de si próprio e do outro, campo primordial para a expressão de emoções. Richard Brilliant, *Portraiture*, London, Reaktion Books, 2008, p. 10.

[26] Assim como, para Miguel Ângelo, todos os retratos são auto-retratos, de tal modo são impregnados pela personalidade do seu autor. É Giorgio Vasari quem regista esta reflexão de Miguel Ângelo nas suas *Vitte*. Ver Édouard Pommier, *Théories du portrait - De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 135. Encontramos exactamente a mesma ideia em Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray* (1891) : «[…] todos os retratos que são pintados com sentimento, são retratos do artista, não do modelo. O modelo é acidental… não é ele… mas sim o pintor que, na tela colorida, se revela […]».

[27] Gloria Fossi denomina "le portrait entre souvenir, réalité et imagination" o artigo que escreve para a obra que dirige, *Le portrait*, Paris, Gründ, 1998, p. 9-27.

[28] Tzvetan Todorov, *Elogio del individuo - Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006.

(e bem se vê a lição do mestre na tese de que a Lisboa reconstruída do pós-terramoto é o lugar de onde o pombalismo nasceu!), a arte reflecte e propõe, é também causa, para além de efeito[29].

Na época que estudamos, e nomeadamente em Portugal, o Retrato assume-se assim como um dos géneros artísticos mais frequentemente tratados, surgindo em grande número, múltiplos suportes, diversas tipologias e desempenhando diferentes funções sociais[30]. Nesta medida, sentimos necessidade de restringir o objecto do nosso estudo ao **retrato pictórico**, e maioritariamente ao retrato de cavalete - até porque Pintura e Retrato tiveram, desde sempre, uma relação privilegiada, desde logo pela sua origem comum[31], pelo que alguns autores chegam a considerar que o retrato só existe em pintura[32] -, não deixando por isso de considerar outras manifestações, nomeadamente o retrato escultórico (cabeça, busto, estátua), gravado, desenhado, pintado em azulejo ou em miniatura, sempre que isso se apresente como útil para a compreensão das intricadas relações e mútuas influências que enformam a produção retratística do período em apreço[33].

---

[29] José-Augusto França, "Prefácio" (1963) à obra de Pierre Francastel, *Arte e técnica nos séculos XIX e XX*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, s. d., p. 9-11 e *Memórias para o ano 2000*, Lisboa, Livros, Horizonte, 2000, p. 145, 157, 182.

[30] O retrato foi, a seguir à pintura religiosa, o género mais praticado, assumindo-se praticamente como o único género não eclesial do barroco português. Luís de Moura Sobral, "Pintura", in José Fernandes Pereira (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 361 e Dagoberto L. Markl, "Hauser e a pintura portuguesa do século XVII", prefácio à edição de Arnold Hauser, *O conceito de Barroco*, Lisboa, Vega, 1997, p. 26.

[31] Como nos conta Plínio, o *Velho*, na sua *História natural*, XXXV. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, trad. J. M. Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

[32] «*[…]* Portrait. *Ce mot se dit des hommes seulement et en parlant de peinture. C'est tout ce qui représente une personne d'après nature avec des couleurs […]*». Definição de Pierre Richelet, *Dictionnaire français*, 1689. Citado por Édouard Pommier, *Théories du portrait - De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 17. Também no *Vocabulario portuguez & latino* de Raphael Bluteau, tomo VII, Lisboa, Officina de Pascoal da Sylva, 1720, p. 308, se pode ler que «*[…] Retrato [é] a semelhança de alguem, em pintura […]*».

[33] Está hoje devidamente comprovado o intenso intercâmbio que, na época moderna, se manteve entre as diferentes modalidades artísticas, com exemplos de artistas que se especializavam em mais do que uma técnica. Sobre as relações entre a pintura mural, a óleo e em azulejo, por exemplo, veja-se o artigo de Vítor Serrão sobre António de Oliveira Bernardes, "O conceito de totalidade nos espaços do barroco nacional - A obra da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja (1672-1698), *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 21/22, 5.ª série, Lisboa, 1996-1997, p. 245-267, e o recente artigo de Susana Varela Flor, "As relações artísticas entre pintores a óleo e de azulejo perspectivadas a partir da oficina de

Não nos propomos, ainda assim, fazer o levantamento e a história de todos os retratos pictóricos existentes em Portugal e no estrangeiro, pintados por artistas nacionais ou de personagens portugueses. Tal tarefa seria interminável e consequentemente inglória - não só pelo elevado número de especímenes e seu irregular estado de conservação, mas também pela dificuldade de acesso a alguns deles, e pela grande dispersão a nível da sua localização, muitos em colecções particulares ou já no mercado leiloeiro e do antiquariato (geralmente implicado, por imposição do próprio *métier*, na perda dos referenciais das obras de arte comercializadas, nomeadamente a sua proveniência). Acresce a quase inexistente informação sobre os retratos conservados em museus e noutras instituições civis e religiosas por todo o território nacional, frequentemente em mau estado de conservação ou repintados, outrora, sem escrúpulos de restaurador-conservador. Outras vezes, possíveis retratos de doadores e/ou auto-retratos de pintores estão como que *camuflados*, confundindo-se com personagens bíblicas e mitológicas, ou figurantes anónimos em composições religiosas ou históricas, carecendo ser identificados como tal. De salientar ainda as inúmeras referências a retratos, ou à capacidade retratística dos pintores, presentes em fontes coevas (descrições, crítica artística e mesmo poesia), que aludem muitas vezes a obras desaparecidas e que só poderão ser abordadadas do ponto de vista da cripto-história da arte[34].

Assim, ao invés de pretender mapear todas as existências, propomo-nos antes analisar os esquemas de representação aplicados ao retrato - o cânone, os atributos, os adereços, as composições, as atitudes… -, por forma a compreender o seu sentido épocal (estilístico) e as suas implícitas funções sociais, ou seja, reflectir sobre a história deste *género* artístico no Portugal de então, através da construção da *fortuna crítica* de exemplos relevantes e diferenciados, tratados como "casos de estudo", intentando traçar as suas características mais marcantes e isolar, a partir deles, genealogias visuais e variações sobre o modelo.

Marcos da Cruz (a. 1637-1683)", *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 9/10, Lisboa, 2010-2011, p. 291-307.

[34] Vítor Serrão, "Sobre o conceito de cripto-história da arte", in Vítor Serrão, *A cripto-história da arte - Análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, p. 11-17.

Se, como escreve Alberto Júlio Silva, «[…] um retrato é como uma sombra - uma sombra pintada […]»[35], desejamos devolver a *alma* a muitas destas telas cansadas e desmemoriadas - ou a "aura", num dos sentidos que lhe dá Walter Benjamin[36], revelando alguns dos seus segredos escondidos, da sua transcendência, dos seus *fascínios* como obras de arte. É Vítor Serrão que, introduzindo o conceito de trans-memória aplicado ao estudo integral das imagens artísticas, nos ensina que a obra de arte é um *laboratório de memórias acumuladas* (ideológicas, religiosas, políticas, etc.). É precisamente o desvelar destas memórias, ou de algumas destas memórias, que constitui o(s) seu(s) fascínio(s) e justifica, em primeira e última instância, a prática histórico-artística[37].

. . .

A cronologia central do presente trabalho corresponde, como vimos, ao período dos reinados de D. Pedro II (1683-1706) e de D. João V (1706-1750). Esta delimitação cronológica, naturalmente forçada por imperativos de método que falseiam, *sempre*, o encadeamento dos tempos históricos, prende-se com a consolidação de um clima de estabilidade política e de florescimento económico propiciatórios à agitação cultural e artística que caracteriza, em traços gerais, estes dois reinados.

A nova era de "luz" - por oposição às "trevas" do domínio filipino -, de "grandes feitos" e "grandes realizações", anunciada por Padre António Vieira

[35] Alberto Júlio Silva, "Modelos e modas - Traje de corte em Portugal nos séculos XVII e XVIII", *Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literaturas* [Anexo V - *Espiritualidade e corte em Portugal, séculos XVI-XVIII*], Porto, 1993, p. 172. É interessante atender à relação original entre sombra e retrato (ou entre ausência, morte e retrato), plasmada no mito da génese da pintura descrito por Plínio, o *Velho, História Natural*, XXXV. Ver a este propósito José Gil, "A arte do retrato", in *«Sem título» - Escritos sobre arte e artistas*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2005, p. 17-28.

[36] Walter Benjamin, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, tradução portuguesa de João Barrento, prefácio de Theodor W. Adorno, Lisboa, Relógio d`Àgua, 1992.

[37] Vítor Serrão, "À guisa de introdução - O elogio de *Polimnia*, filha de *Mnemosine*", in *A trans-memória das imagens - Estudos iconológicos de pintura portuguesa (séculos XVI-XVIII)*, Chamusca, Edições Cosmos, 2007, p. 7-29.

num momento particular de exaltação patriótica[38], não se cumpriu imediatamente após a Restauração de 1640, antes umas décadas mais tarde, depois de firmada a paz com Espanha em 1668, que pôs termo a quase trinta anos de guerra e deu a D. Pedro II o cognome do *Pacífico*, e do esbater da grave crise económica e política que se abateu sobre o país na década seguinte[39]. O ambiente de estabilidade alcançado na era pedrina fomentou então, já nos finais de Seiscentos, «[…] o decisivo *aggiornamento* da vida artística com os valores do Barroco Internacional […]»[40], pondo fim ao tempo de crise ou de *mingoante* das artes registado por Félix da Costa Meesen no seu tratado *Antiguidade da Arte da Pintura* (1696)[41].

No seio desta reforma artística, marcadamente proselitista, o retrato, pelas suas características próprias - de comemoração, exaltação e confirmação, mas também modelar e moralizadora, ocupou um lugar de relevo. «O Retrato serve(-se) (d)os poderes […]»[42], frase de Vítor Serrão que, ao reflectir sobre a relação entre a retratística e o poder - no caso o poder (ainda emergente) da Monarquia restaurada, sintetiza toda a complexa rede de ligações que, em sucessivas épocas, se estabelece entre o artista (a sua situação sócio-económica), a imagem (o seu valor simbólico) e o poder (de quem encomenda a obra e da sua classe social) - que no extremo, como no caso do retrato régio, *consome* a personalidade do retratado[43].

---

[38] O seu *Sermão de São Roque*, Lisboa, Capela Real, 1644. Citado por Pedro Cardim, "Le Portugal au XVII^{ème} siècle - Une vision politique", in Maria de Lourdes Simões de Carvalho e Axelle Givaudan (coord.), *Rouge et or - Trésors du Portugal baroque* [Catálogo de exposição], Lisboa, Gabinete das Relações Internacionais do Ministério da Cultura, 2001, p. 27.

[39] Ver Pedro Cardim, "Le Portugal au XVII^{ème} siècle - Une vision politique", in Maria de Lourdes Simões de Carvalho e Axelle Givaudan (coord.), *Rouge et or - Trésors du Portugal baroque* [Catálogo de exposição], Lisboa, Gabinete das Relações Internacionais do Ministério da Cultura, 2001, p. 27-41.

[40] Vítor Serrão, "A vida artística", in Avelino de Freitas Meneses (coord.), *Portugal - Da paz da Restauração ao ouro do Brasil*, vol. VII da *Nova História de Portugal* dirigida por Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques, Lisboa, Editorial Presença, 2001, p. 566.

[41] George Kubler, *The antiquity of the art of painting by Félix da Costa*, New Haven and London, Yale University Press, 1967.

[42] Vítor Serrão, *A pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Lisboa, Edições Colibri, 2000, p. 438.

[43] Sobre o artigo de David Beaurain, "Le grand portrait peint du Roi", no prefácio à edição dirigida por Ana Claudia Fonseca Brefe e Krystel Gualdé, *Pouvoirs - Représenter le pouvoir en France du Moyen Âge à nous jours*, Paris, Somogy, 2008, p. 115-129, Ana Cláudia Fonseca

Neste sentido, devemos trazer para reflexão a proposta interpretativa do historiador de arte Nicos Hadjinicolaou no tocante à relação entre o poder e as imagens, ou melhor, entre a história da luta de classes e a história da produção de imagens. Para este autor, dentro da tradição marxista (Frederick Antal, Nicos Poulantzas, Louis Althusser, etc), «[…] a afirmação de que a história da produção de imagens é a história das ideologias imagéticas das classes dominantes de todas as sociedades até aos nossos dias, mesmo sob esta forma exagerada, não está muito longe da realidade. As imagens são na verdade, na maioria das vezes, produtos nos quais "se reconhecem" sobretudo as classes dominantes […]»[44]. E exactamente porque o retrato está no centro desta equação, Hadjinicolaou aplica a sua metodologia fundamentalmente ao estudo de retratos (de David, Rembrandt, Hogarth, Goya), com resultados talvez não «[…] totalmente demonstrativos […]»[45], mas todavia interessantes. Para este autor, a obra de arte particular é sempre determinada por uma ideologia de classe, - ou por um choque entre ideologias (ou melhor, entre classes!), sendo um exercício frutífero o de encontrar a ideologia imagética *escondida* atrás de cada obra de arte. Como exemplo, e para o caso concreto de Rembrandt, encontramos o conceito de "ideologia imagética barroca" e suas diferentes especificações: "ideologia imagética barroca na sua manifestação holandesa", "ideologia imagética da burguesia holandesa do século XVII", "ideologia imagética da burguesia protestante-ascética holandesa do século XVII".

Um outro ponto de vista, mais inter-relacional, está inerente ao pensamento histórico-artístico de José-Augusto França e à sua integração na sociologia francasteliana. O autor analisa «[…] as relações de vária dimensão que se estabelecem entre o poder determinante, público ou privado, e as obras de arte produzidas, [surpreendendo-se] com a capacidade que elas têm, no seu

---

Brefe escreve «[…] L'objectif [do retrato régio], signale David Beaurain, n'est pas de représenter le souverain mais d'incarner la monarchie, dont le roi n'est pas qu'un avatar temporaire. Le portrait est donc effigie […]», p. 10.

[44] Nicos Hadjinicolaou, *História da arte e movimentos sociais*, Lisboa, Edições 70, 1989, p. 109

[45] Ver Vítor Serrão, "História da arte e luta de classes - Reflexões à margem das dissertaçãos de Nicos Hadjinicolaou" (1981), in *Estudos de pintura maneirista e barroca*, Lisboa, Editorial Caminho, 1989, p. 285-299.

simbolismo imaginário, de determinarem, a seu modo, o entendimento e a vontade dos agentes de realização […]»[46].

Então, se a arte é a «[…] pedra-de-toque de todo o discurso do poder […]»[47], o retrato estará fortemente implicado nesse discurso, tendo de ser estudado nesta perspectiva. Não é só um seu produto (como se lê na tese de Hadjinicolaou), mas também um dos seus principais agentes. «[…] Les portraits à destination publique , en particulier celui du politique, inversent-ils la fonction traditionnellement dévolue au portrait. L'œuvre n'a plus pour mission d'imiter fidèlement le sujet […] mais de proposer une effigie exemplaire, à charge pour le portraituré de ressembler à son portrait. Le portrait contribue à forger l'identité du sujet car l'art n'est pas un pur reflet de la société, mais travaille à en modifier les données […]»[48].

Se partirmos desta ideia, se aceitarmos que há um intercâmbio de influências entre a arte e a sociedade, que a arte propõe (ou forja) ao mesmo tempo que reflecte, teremos obrigatoriamente que encontrar uma individualidade própria na nossa produção artística e, por maioria de razão, no retrato português. Porque, naturalmente, a situação vivida em Portugal não repetia a estrangeira, mesmo que pontualmente se aproximasse dela, nela se inspirasse ou com ela se confundisse.

No Portugal plenamente barroco, após a busca de uma nova imagem da Monarquia restaurada e da *modernização* proto-barroca, o Retrato (fosse pio, aristocrático ou burguês)[49], seguiu uma via determinantemente tenebrista. Nessa fase se destacam como protagonistas os pintores da geração de José do Avelar Rebelo (1635-1657), como Domingos Vieira, o *Escuro* (1627-1657), Domingos da Cunha, *o Cabrinha* (1598-1644), André Reinoso (act. 1610-1648) ou Manuel Franco (act. 1637-1652), todos eles procurando afastar-se do modelo protagonizado pelos artistas castelhanos do tempo dos Áustrias,

[46] José-Augusto França, *Memórias para o ano 2000*, Lisboa, Livros Horizonte, 2000, p. 182.

[47] José-Augusto França, "Arte e inovação" (1981), in *(In)Definições de cultura*, Lisboa, Editorial Presença, 1997, p. 126.

[48] Pascale Dubus, *Qu'est-ce qu'un portrait?*, Paris, Édition l'Insolite, 2006, p. 35.

[49] Vítor Serrão, *A pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Lisboa, Edições Colibri, 2000, p. 26, 324-331 e 437-442.

humanizando-o - no dizer de José-Augusto França. Já as gerações seguintes se aproximaram paulatina e conscientemente dos ditames de França e de Itália, no sentido de um retrato classicista, sumptuoso e elegante, parecendo afastar-se, já perto do século XVIII, da intensidade psicológica e da «[…] suavidade melancólica dos semblantes […]»[50] - a tal *melancolia*[51], a vertente lírica identificada por Yves Bottineau[52], que transparecia dos exemplos portugueses precedentes. Diz José-Augusto França que, nos finais de Seiscentos «[…] a expressão psicológica cede ao significado social do ícone […]», o que se explica sobretudo pela forte presença estrangeira (Le Bault, Falch, Gennari, Garrafa, Quillard, Duprà, Ranc, Giustí)[53]. Corroborando a afirmação anterior, diz-nos também Carlos Moura que «[…] a derivação italiana e parisiense tende, assim, a prevalecer no discurso mais elaborado, diluindo a anterior autonomia expressiva […]»[54].

É esta linha de internacionalização - de *ruptura*, se quisermos, que nos propomos aprofundar, e que, em diálogo com as possíveis permanências e continuidades no retrato português do período barroco, que alguns autores acreditam remontarem ao século XV e a Nuno Gonçalves[55], nos permitirá

---

[50] Carlos Moura, "Retrato", in José Fernandes Pereira (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 411.

[51] Vítor Serrão, "Uma reflexão sobre a memória das imagens - Património histórico-artístico e códigos de identidade nacional", in *A trans-memória das imagens - Estudos iconológicos de pintura portuguesa (séculos XVI-XVIII)*, Chamusca, Edições Cosmos, 2007, p. 57-68. Ver também Paulo Pereira, "As dobras da melancolia - O imaginário português barroco", Afonso Ávila (org.), *Barroco - Teoria e análise*, São Paulo e Belo Horizonte, Perspectiva e Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997, p. 159-170, em que o autor analisa aquilo a que chama uma *visão trágica* do mundo, e Luís de Moura Sobral, "Pintar num século de melancolia", in *Pintura portuguesa do século XVII - Histórias, lendas, narrativas* [catálogo de exposição], Lisboa, IPM, 2004, p. 31-35, texto em que se entrelaçam os conceitos de luz e sombra, melancolia e desengano.

[52] Yves Bottineau, *Baroque ibérique - Espagne, Portugal, Amérique Latine*, Fribourg, 1960.

[53] José-Augusto França, *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 37-38.

[54] Carlos Moura, "Retrato", in José Fernandes Pereira (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 412.

[55] Reynaldo dos Santos, no preâmbulo que escreve para o catálogo *Retratos de personagens portugueses do século XVII - Exposição de arte e iconografia*, Lisboa, 1942, p. 5-12; Carlos Moura, "Sombra, luz e cromatismo - A pintura e o azulejo. As artes decorativas", in Carlos Moura (coord.), *História da arte em Portugal - O limiar do Barroco*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, vol. 8, p. 122; Vítor Serrão, *A pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Lisboa, Edições Colibri, 2000, p. 324-331.

definir, assim esperamos, uma sequência lógica evolutiva e um *modo de fazer* retrato, em Portugal, para o período em análise. Não se trata aqui, convém esclarecer, de fazer ressurgir o discurso nacionalista que assumiu a historiografia artística portuguesa nas décadas centrais do século XX, no período do Estado Novo, preocupada em isolar o potencial *portuguesismo* em todas as obras de arte estudadas e consideradas relevantes. Mas há que reconhecer, como faz Paulo Pereira mesmo sem acreditar numa *essencialidade* nacional da arte, «[…] que a arte produzida em Portugal [é], ainda que ligeiramente, diferente da restante arte ocidental com quem partilha muitas coisas, excepto detalhes, pequenos detalhes muito significativos, que resultam do facto de se encontrar aqui e de sobre elas se haver sedimentado a incontornável evidência de que estão onde estão e são como são, entre nós e para nós. Arte *em Portugal* ou *arte portuguesa* é quase igual. A arte não se importa com esta pequena *nuance* […]»[56]. E se recuarmos um pouco mais ainda, vamos encontrar, muito antes da preponderância ideológica estado-novista, reflexos das teorias deterministas do filósofo, historiador e crítico francês Hippolyte Taine (1828-1893) nos seguintes considerandos de Eça de Queirós, aplicando os conceitos de "causas permanentes" (sincrónicas) e "épocas históricas" (diacrónicas)[57]: «[…] o artista português ou o espanhol há-de denunciar sempre, involuntariamente, o génio da sua pátria. As *causas permanentes* são absolutas. As *acidentais* ou *históricas*, não […]»[58].

Considerando-se actualmente (já longe do determinismo oitocentista de Taine) que os diferentes níveis da vida de uma sociedade (político, económico, cultural, artístico) se condicionam mutuamente, não sendo possível encontrar causas e efeitos puros mas antes um sistema complexo de relações[59], escreve

[56] Paulo Pereira, "Introdução", in Paulo Pereira (dir.), *História da arte portuguesa*, Círculo de Leitores, Lisboa, 2007, vol. I, p. 9 e 18.

[57] Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art*, 3ème partie, Paris, Hachette, (1865-1869) 8s.d.

[58] Palavras de Eça de Queiroz na sua conferência *O realismo como nova expressão da arte*, proferida a 12 de Junho de 1871. Conferência reconstituída por António Salgado Júnior, *História das Conferências do Casino*, Lisboa, 1930, p. 47, e analisada por Garcez da Silva, *A pintura na obra de Eça de Queiroz*, Lisboa, Editorial Caminho, 1886, no capítulo "Courbet e a Conferência do Casino", p. 49-64.

[59] Tzvetan Todorov, no prólogo à obra *Elogio del individuo - Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*, Barcelona, Galáxia Gutenberg, 2006, p. 10.

Vítor Serrão que, «[…] mesmo em fases em que por força das directrizes centralizadas se tornava acentuado o esforço de internacionalização (D. Manuel, D. Filipe I e D. João V em exemplos extremos), as respostas artísticas não deixaram o tónus vernacular e sincrético […]. A nossa arte adquire especificidade na sua dimensão de liberdade no tratamento das formas e na interpretação *sui-generis* dos modelos exteriores. Essa característica-base, longe de constituir fraqueza, é antes uma das constantes mais fortes do seu carácter e da sua especificidade cultural […]»[60]. E, mais tarde, particulariza dizendo que «[…] as constantes da arte portuguesa […], mesmo doseadas com a contribuição estrangeirada [como] o retratismo de aparato de Quillard e de Duprà […], determinam o primado de linguagens *sui-generis* na nossa aventura artística […]»[61].

Não será essa a razão que explica, por exemplo, que tanto o embaixador inglês Edward Montagu, 1.º Lord Sandwich, no século XVII, como D. João V, já no século XVIII, apesar de se ter feito retratar pelos melhores artistas da corte inglesa, como Peter Lely, no primeiro caso, e de ansiar por se fazer representar por artistas franceses e italianos de nomeada, no segundo, se tenham deixado sensibilizar, particularmente, com as visões de Feliciano de Almeida e de António Machado Sapeiro?

Atentemos nas palavras de Montagu, escritas pela sua própria mão: «*[…] I state for my Picture this day to send it to the Convent of St Eloy for a memorial where we concluded the peace, between Spayn and Portugall. One Feliciano drew it, a Picture to the knees in a vest (the then habitt of Engl.^{d}) & the hatt in the right hand hanging straight downe* ***it was an extraordinary like Picture*** *[…]*»[62].

---

[60] Vítor Serrão, "Caracterização da história de arte em Portugal - Novos debates e novas metodologias de trabalho", in *A cripto-história de arte - Análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, p. 224.

[61] Vítor Serrão, "Vias de investigação em história da arte portuguesa", *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 1, Lisboa, 2002, p. 12.

[62] *Diário de Lord Sandwich*, vol. VII, fol. 136, 25 de Fevereiro de 1668 (na posse dos herdeiros). Trecho dado a conhecer por Carlos de Azevedo, *Um retrato português em Inglaterra*, Lisboa, Faculdade de Letras - Universidade de Lisboa, 1956, p. 10. Este retrato (ou uma cópia mandada fazer pelo próprio Montagu), esteve na posse da família até 1997, data em que foi destruído por um incêndio em Bridport, Dorset. Agradecemos esta informação a John Montagu, Lord Sandwich.

Quanto ao segundo caso, diz-nos Cyrillo Volkmar Machado que Machado Sapeiro «*[…] teve a fortuna de retratar El-Rei D. João o 5.º, e de ser o seu retrato o* ***mais applaudido*** *de todos quantos até alli se havião feito, pelo que recebeo huma* ***gratificação*** *proporcionada ao grande espírito daquelle Monarcha […]*»[63].

«*[…] O Machado imitou a Natureza*
No retrato com optima destreza,
Teve a felicidade
De exprimir mais que outro a Magestade
Do quinto João perfeito Soberano
Que deixou seu pincel mais nobre e ufano […]».[64]

Estaremos aqui, nestes dois retratos **(Figs. 1-2)**, em condições de identificar a presença da *melancolia* - modo de sentir próprio e código de identidade nacional?[65] -, ou, como defende Luís de Moura Sobral, nunca existiu um retrato de corte em Portugal para além das contribuições estrangeiras?[66].

Estariam os pintores em Portugal preocupados com a expressão dos afectos, com a representação da alma numa pintura, ou seguiam ao padre

[63] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 69 (sublinhado nosso). Identificado por Nicolau Borges como o *Retrato de D. João V*, de 1708, da Galeria dos Reis de Portugal do Museu do Hospital e das Caldas (Inv. n.º 31). Nicolau Borges, *O Hospital Termal das Caldas da Rainha - Arte e património* [Dissertação de Mestrado], Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1998.

[64] Lobo, Francisco Xavier, *Sylva Laudatória da Pintura* (sublinhado nosso), citado por Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias*… (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 70.

[65] Vítor Serrão, "Uma reflexão sobre a memória das imagens - Património histórico-artístico e códigos de identidade nacional", in *A trans-memória das imagens - Estudos iconológicos de pintura portuguesa (séculos XVI-XVIII)*, Chamusca, Edições Cosmos, 2007, p. 57-68.

[66] Luís de Moura Sobral, "Os retratos de D. João V e a tradição do retrato de corte", in *Do sentido das imagens - Ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*, Lisboa, Editorial Estampa, 1996, p. 185.

António Vieira (1608-1697) considerando que «*[…] os corpos se retratam com o pincel, as almas com a pena […]*»[67]?

> «*[…] Isto he o que pretende o Pintor, e o q. imita pois tendo feito o seu païs, o não dá por acabado sem que tenha as figuras em seus termos já perfeitas: tendoo já de antes examinado por meyo da geometria e Perspectiva, nas diminuições das distancias, planos, escorços, colocado das figuras e das cores; em a correpção dos contornos, por meyo da Anatomia; em o acerto do Intento por meyo da Historia; em a consideração das cauzas por meyo da Philozophia; em a* ***expressão dos Afectos*** *por meyo da Phisionomia, q he o que lhe dá a* ***alma****; e sendo com esta consideração parecem os corpos q falão e ficão prezedindo a tudo o mais […]*»[68].

Em inícios de 1956, Carlos de Azevedo escrevia que «[…] o retrato de Feliciano não possui […] as qualidades de técnica, estilo e elegância que apresentam alguns outros executados por Peter Lely e seus discípulos […]. Mas já é importante e significativo que o próprio Sandwich tenha escrito "*it was an extraordinary like picture"* a respeito do retrato português quando é certo que já então tinha sido retratado várias vezes pelos pintores talentosos e elegantes da corte, como era Lely. Quer isto dizer que a tela o impressionava, que a semelhança conseguida pelo pintor português lhe permitia reconhecer-se como homem […]. E tinha razão. No retrato de Lely pintado apenas dois anos antes [….] já não é Sandwich, nem simplesmente Edward Montagu. É o cabo de guerra, marcial, arrogante […]. Pelo contrário, no retrato de Feliciano não há artifícios […]. Aquele Sandwich de olhar calmo e um tanto fatigado, é o homem e não o almirante ou o diplomata. Retrato humano como nenhum dos outros […]. Nisto reside a superioridade do retrato executado em Lisboa. Por isso

---

[67] Padre António Vieira, *Sermão Quatro Pretendentes*, tomo II. Ver José Fernandes Pereira, "O pensamento artístico de Vieira", *Oceanos*, n.º 30/31, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Setembro 1997, p. 187-200.

[68] Félix da Costa, *Antiguidade da Arte da Pintura*, 1696, fol. 10 v. Edição fac-similada in George Kubler, *The antiquity of the art of painting by Félix da Costa*, New Haven and London, Yale University Press, 1967, p. 74.

Sandwich o distinguia sobre os outros. E é essa virtude que, porventura, ainda não foi suficientemente posta em relevo a respeito dos retratistas portugueses do século XVII […]»[69].

E não se passará o mesmo com a geração de artistas que entra pelo século XVIII e que acabará por influenciar a pintura portuguesa de toda a primeira metade de Setecentos? - mesmo apesar da presença constante (ou da breve passagem), ao longo de toda a centúria, de inúmeros retratistas estrangeiros: como os franceses Le Bault, Quillard e Ranc, o dinamarquês Falch ou os italianos Temine e Duprà[70]. Não escreve Raphael Bluteau, no seu *Vocabulário portuguez & latino*, definindo o termo retrato, que «*[…]* ***a cara he o retrato da alma*** *[…]*»[71]?! Importa pois elaborar um estudo do retrato que permita identificar os seus padrões representativos, principais modelos de inspiração, permanências e continuidades, mesmo numa época de evidente acerto com outras correntes internacionais.

Se é nosso entender, como nos ensina Vítor Serrão, que as obras de arte são *organismos vivos*, a metodologia de estudo que seguiremos será a que nos permita aproximar o mais possível dos seus vários significados e razões de ser, do seu sentido de existir, das suas funções e "pensamento visual", colhendo lições da sociologia da arte e da iconologia, ou melhor, da *nova iconologia*[72]. A abordagem iconológica, que decorre da descrição formal e iconográfica e da comparação (formas, linhas, cores, poses, expressões, convenções…), tem-se mostrado muito proveitosa para o estudo do retrato, uma vez que nos permite aceder ao seu significado intrínseco - aos *valores simbólicos* que nele se

[69] Carlos de Azevedo, *Um retrato português em Inglaterra*, Lisboa, Faculdade de Letras - Universidade de Lisboa, 1956, p. 12.

[70] Armando Vieira Santos e José-Augusto França, "Pintores estrangeiros em Portugal", in Mário Tavares Chicó, Armando Vieira Santos e José-Augusto França (org.), *Dicionário da pintura universal - Dicionário de pintura portuguesa*, Lisboa, Estúdios Cor, (1973) s. d., vol. III, p. 125.

[71] Raphael Bluteau, *Vocabulario portuguez & latino…*, Lisboa, Officina de Pascoal da Sylva, 1720, tomo VII, p. 308.

[72] Vítor Serrão, "Epílogo - Contributos para a importância de uma *nova iconologia* na prática da história da arte no limiar do século XXI", in *A trans-memória das imagens - Estudos iconológicos de pintura portuguesa (séculos XVI-XVIII)*, Chamusca, Edições Cosmos, 2007, p. 307-312.

encerram, numa profunda relação com o mundo cultural em que foram concebidos.

O método utilizado na prática retratística tradicional de imitação de um tipo iconográfico reconhecível - uma referência visual fundadora, geralmente pertencente ao repertório estabelecido no século XVI por Rafael ou Ticiano, permite-nos hoje estabelecer genealogias visuais, iconológicas se quisermos, que põe em *confronto*, por exemplo, os retratos do *Papa Júlio II* (c. 1511/12, National Gallery, Londres) e do *Papa Leão X com os Cardeais* Giuliano de'Medici e Luigi de Rossi (c. 1518/19, Galleria degli Uffizi, Florença) de Rafael, com o retrato de *Paulo III com os seus sobrinhos, o Duque Ottavio Farnese e o Cardeal Alessandro Farnese*, de Ticiano (1546, Galleria Nazionale di Capodimonte, Nápoles), assim como com o retrato do *Cardeal Bentivoglio* de Van Dyck (1623, Galleria Palatina, Florença), o retrato do *Papa Inocêncio X* de Velázquez (1650, Galleria Doria-Pamphili, Roma), ou ainda com o *Estudo segundo o retrato de Inocêncio X de Velázquez*, de Francis Bacon, (1953, The Museum of Modern Art, Nova Iorque)[73]. Nesta medida, é de ressalvar que as mais recentes teses de doutoramento que lucrámos consultar, dedicadas ao estudo do retrato na época moderna, mantém um frutuoso diálogo com o método iconológico[74].

O *confronto* entre obras será então um caminho metodológico que seguiremos na presente dissertação. É o cotejo entre as obras de arte subsistentes (e/ou *fragmentárias*[75]) que nos permitirá compreendê-las individualmente, integrando-as num sistema de relações mais ou menos directas, de curto ou de longo prazo. Conhecidas as diversas influências que sempre coexistem numa obra de arte - as suas *raízes*, no dizer de Argan, tentaremos seguidamente agrupá-las, logrando assim caracterizar, esperamos,

[73] Ver Joanna Woodall, "Introduction - Facing the subject", in Joanna Woodall (ed.), *Portraiture - Facing the subject*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1997, p. 2-3.

[74] Pedro Flor, *A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010 [Dissertação de Doutoramento, 2006]; Álvaro Pascual Chenel, *El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II – Imagens y propaganda*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2010 [Dissertação de Doutoramento, 2007]. Susana Varela Flor, *Aurum Reginae or Queen Gold - A iconografia de D. Catarina de Bragança entre Portugal e a Inglaterra de Seiscentos*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010.

[75] Ver a noção de *fragmento* em Vítor Serrão, *A cripto-história de arte - Análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, p. 13.

a retratística portuguesa do período[76]. Naturalmente que este cotejo implicará, por um lado, o estabelecimento de um *corpus* alargado de obras significativas, mas também um conhecimento aprofundado e actualizado da produção historiográfica nacional e internacional.

Para o necessário entendimento do ambiente artístico, recorreremos também à lição marxista (Antal, Baxandal, T. J. Clark, Ginsburg, Hadjinicolaou, Hauser), no sentido da integração da obra de arte particular num tecido global, desde logo histórico-social, aspirando ao entendimento da sua "ideologia imagética" - a partir de Nicos Hadjinicolaou[77]. Com Carlo Ginsburg[78] podemos embrenhar-nos no "país real", no mundo das periferias, longe da corte e das suas aspirações, na arte do "baixo", por assim dizer, intentando perscrutar o olhar empoeirado dos monges que, enfileirados, nunca deixaram os seus frios interiores conventuais, ou o orgulho da nobreza provincial, arreigada a vernaculismos e heranças que mais força parecem ter do que o fulgor da corte.

O posicionamento sociológico de Francastel e já de França, que de aluno passou a mestre, entendendo ambos, na tradição de Braudel, que história e sociologia são as duas faces da mesma moeda, e que a história da arte é «[…] impensável sem relação com a sociedade, sua causa e seu efeito, correlativamente […]»[79] ou, nas palavras de Vítor Serrão, a consciência da «[…] acção de *retorno* que as obras de arte exercem sobre a realidade coeva (o nível das *ideologias envolventes*) […]»[80], que encontramos igualmente nos textos fundamentais de Frederick Antal[81], Michael Baxandall[82] e Francis

---

[76] Giulio Carlo Argan, "Preâmbulo ao estudo da história da arte", in Giulio Carlo Argan e Maurizio Fagiolo, *Guia de história da arte*, Lisboa, Editorial Estampa, 1992, p. 11-42.

[77] Ver Dagoberto L. Markl, "Hauser e a pintura portuguesa do século XVII", prefácio à edição de Arnold Hauser, *O conceito de Barroco*, Lisboa, Vega, 1997, p. 9-18.

[78] Carlo Ginzburg, *A micro-história da arte e outros ensaios*, Lisboa, Difel, 1991.

[79] José-Augusto França, *Memórias para o ano 2000*, Lisboa, Livros Horizonte, 2000, p. 157.

[80] Vítor Serrão, *A pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Lisboa, Edições Colibri, 2000, p. 32-33.

[81] Frederick Antal, *Florentine painting and its social background - The bourgeois republic before Cosmo de Medici's advent to power (XIV and early XV centuries)*, Londres, Icom Editions, 1948.

[82] Michael Baxandall, *O olhar renascente - Pintura e experiência social na Itália da Renascença* (1972), Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1991.

Haskell[83], entre outros, será para nós um referente do qual não nos pretendemos afastar, única forma de entender o retrato, como aliás a arte em geral. A imagem, como defende Georges Didi-Huberman, «[…] é a matéria a partir da qual a História se forma: ela é feita de tempo […]»[84].

Mantendo-nos neste premissa, facilmente podemos compreender a afirmação de que «[…] o retrato era o *instrumento* mais importante da política de arte da corte […]»[85], e a partir daqui estudar os seus diferentes tipos e funções sociais.

[83] Francis Haskell, *Patrons and painters - Art and society in baroque Italy*, New Haven and London, Yale University Press, 1980.

[84] Tiago Bartolomeu Costa em entrevista a Georges Didi-Huberman, "Georges Didi-Huberman - Vermos o telejornal à mesma hora é comportarmo-nos como na Idade Média", *Público*, Lisboa, 15.03.2012, p. 29.

[85] Martin Warnke, *O artista da corte - Os antecedentes dos artistas modernos*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 301 (sublinhado nosso).

1.2. Definição de um género

«[…] Porque é que, como parece insinuar Plínio, a aprendizagem do desenho (e da pintura em geral) começa com o traçado do rosto? Porque […] **o rosto tem em si todas as formas do mundo** […]»[86]. O rosto incorpora em si todas as formas do mundo e todas as emoções do homem. Os estados da alma estão nos retratos[87]. Ao retratar, o pintor e o modelo recriam-se e avançam no conhecimento de si próprios e do seu mundo. E nós, ao olharmos hoje os retratos dos nossos antecessores, aprofundamos a relação entre o passado e o presente[88]. O retrato tem muitos dons. E um deles é o poder que tem de retribuir o nosso olhar[89].

Do que falamos quando falamos de retrato? Em sentido geral, um retrato é a representação de alguém. Em artes plásticas, mais concretamente, um retrato é a representação visual de um indivíduo (que existe ou existiu). Ou melhor, é uma obra de arte cujo objecto é a identidade de alguém[90]. Mas que pensar quando a parecença física é posta em segundo plano face à idealização (ou aperfeiçoamento) do rosto? Ou quando o retrato serve outros propósitos para além da identificação de uma pessoa concreta, como a representação metafórica do poder, da virtude ou da glória? E como devemos entende-los no seu contexto da sua época e estilo?

---

[86] José Gil, "A arte do retrato", in *«Sem título» - Escritos sobre arte e artistas*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2005, p. 19 (sublinhado nosso).

[87] «[…] Mai questi movimenti d'animo si conoscono dai movimenti del corpo […]. Sono alcuni movimenti d'animo detti affezione, come ira, dolore, gaudio e timore, desiderio e simili […]». León Battista Alberti sobre os "movimentos" ou estados da alma, citado por Michael Baxandall, *O olhar renascente - Pintura e experiência social na Itália da Renascença* (1972), Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1991, p. 239.

[88] Porque, seguindo a opinião de Baxandall, o desenvolvimento pictural, e por conseguinte da arte do retrato, ocorre no interior das categorias que exprimem as experiências emotivas do seu próprio tempo. Michael Baxandall, *O olhar remanescente - Pintura e experiência social na Itália da Renascença* (1972), Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1991, p. 61.

[89] Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, Paris, Éditions Galilée, 2000, p. 67. Bart Verschaffel refere-se também à «[…] force "médusante" du regard […]», no retrato. Ver "Théories du portrait", in *Essais sur les genres en peinture - Nature morte, portrait, paysage*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2007, p. 40.

[90] Ver, a exemplo, Etienne Souriau, "Le Portrait", in *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 1161-1162 e Pascual Dubus, *Qu'est-ce qu'un portrait?,* Paris, Édition l'Insolite, 2006, p. 29.

«[…] Um retrato é o retrato de alguém que lhe preexiste e sobre quem ele informa de modo físico, pela parecença que tem tanto quanto pela decoração em que o envolve, simbolicamente. Neste segundo informar, já o retrato assume um valor próprio, interpretativo em termos culturais: à pessoa algo se juntou, que evoca uma segunda leitura, do como ela é socialmente vista. Estamos, porém, ainda ao nível exterior do quadro, para além do qual é preciso interrogá-lo no seu dizer plástico e pictural, no que mais ou menos se chama o seu estilo […]»[91].

Tais questões levam-nos para o campo da teoria do retrato, que apenas visitaremos em perspectiva histórica e que nos parecem determinantes para a compreensão deste género artístico particular. Sem qualquer pretensão de aprofundamento na área da estética, que não é a nossa disciplina, importa-nos sim reflectir sobre alguns pressupostos teóricos que consideramos terem implicação directa na prática artística, sobretudo ao nível da(s) forma(s) e função(ões) que os retratos vão preconizando ao longo dos tempos, e muito especialmente no período barroco.

A literatura sobre o retrato (teórica, crítica, histórica), que recua ao século XV e ao tratado *De Pictura* (1435) de León Battista Alberti (1404-1472) ou, se quisermos, à Antiguidade Clássica, com Séneca, Plutarco, Quintiliano, Cícero, Platão, Plínio, Horácio, Aristóteles, tem sido tudo menos consensual, encerrando um conflito fundamental entre os conceitos de semelhança e beleza, imitação e selecção, natureza e idealização. Isto é, encerrando o dilema **Natureza** *versus* **Arte**[92]. De Alberti a Diderot, encontramos constantemente este debate: Deve o retrato ser um duplo, uma cópia fiel da natureza, ou antes uma sua representação melhorada?; o que significa efectivamente retrato *ad naturale* ou *figura tirada do natural*?; trata-se de seguir a natureza ou de ultrapassá-la?; falamos de retrato realista ou de retrato idealizado, (neo)*platónico*?; de *forma* ou de *ideia*?

[91] José-Augusto França, "Perspectiva artística da história do século XIX português", in *Análise social*, vol. XVI (61-62), Lisboa, 1980, p. 9.

[92] Édouard Pommier, *Théories du portrait - De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 11-30.

Se nos posicionarmos do lado da representação mimética da forma, do *verismo*, da sua verdade simples e real - em oposição à verdade possível (selectiva, ideal)[93], o termo *retrato* pode assumir o valor de descrição minuciosa e particularizada da natureza, numa atenção quase microscópica ao pormenor, incluindo idiossincrasias e imperfeições, muito próxima dos valores setentrionais do retrato renascentista a que a nova técnica de pintura a óleo pode responder e para a qual tanto contribuiu Jan van Eyck (c. 1390-1441)[94]. O que será o oposto, assim vistas as coisas em dois pólos perfeitamente autónomos, da tendência geral para a "psicologização" do retrato italiano do mesmo período, com tradução de estados íntimos e atitudes mentais.

Mas como transbordam e evoluem estas duas correntes que, ao invés de se extremarem, parecem aproximar-se e confundir-se[95]? - «*[…] a natureza e a arte curam contrários com contrários […]*»[96] -, como se confunde aliás o próprio conceito de *imitatio*, imitação da natureza, que a poética aristotélica transformou em aperfeiçoamento selectivo da natureza - pressupondo assim uma superiorização da arte face à própria natureza, e que as teorias classicistas do Renascimento e do Barroco vieram a adoptar [97].

O que vamos encontrar em Portugal, na tradição dos séculos XVII e XVIII, é a significação de retrato como cópia e semelhança, por herança directa da expressão antiga de *contrafacere*, isto é, imitar. Para o padre Rafael Bluteau, a quem se deve a primeira sistematização moderna do léxico da língua

---

[93] Conceitos explicados por António Ribeiro dos Santos, "Da imitação do verdadeiro", art.º I do cap. VIII do *Tratado da imitação em Belas-Artes*, c. 1800, fols. 24 v.-25. Publicado por Nuno Saldanha, *Poéticas da imagem - A pintura nas ideias estéticas da Idade Moderna*, Lisboa, Editorial Caminho, 1995, p. 365. Sobre a ideia de verdade ver desta obra as p. 116-122.

[94] Ver Joanna Woodall, "Introduction - Facing the subject", in Joanna Woodall (ed.), *Portraiture - Facing the subject*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1997, p. 1.

[95] Ver Tzvetan Todorov, *Elogio del individuo - Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, p. 194-196.

[96] António Vieira, *Sermão do Mandato*, Lisboa, Hospital Real, 1643, tomo V. Ver José Fernandes Pereira, "O pensamento artístico de Vieira", *Oceanos*, n.º 30/31, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Setembro 1997, p. 187-200.

[97] Sobre a ideia de imitação ver Nuno Saldanha, *Poéticas da imagem - A pintura nas ideias estéticas da idade moderna*, Lisboa, Editorial Caminho, 1995, p. 94-122.

portuguesa[98], «*[…] Retratar. He fazer em pintura a semelhança de qualquer pessoa, ou objecto bem natural […]*»[99]. Neste período, era ainda frequente falar-se no retrato de um animal, mas também no retrato de um santo, de um herói mítico ou de uma personagem histórica[100]. E aqui, o mais provável é estarmos perante um *portrait d'époque*[101], cripto-retrato[102] ou para-retrato (figurações anónimas de modelos passivos[103], apropriação dos traços fisionómicos de alguém[104]) ou de um *portrait de fantaisie* (expressão de Diderot)[105]. Curiosamente, o maior número de retratos dos séculos XVII e XVIII

[98] Ver a linguista Maria Clara Paixão de Sousa num artigo sobre o *Vocabulario portuguez & latino* de Rafael Bluteau, em [*www.brasiliana.usp.br/node/434*] (02.12.2011).

[99] Raphael Bluteau, *Vocabulario portuguez & latino…*, Lisboa, Officina de Pascoal da Sylva, 1720, tomo VII, p. 307.

[100] Ver Pedro Flor, *A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, p. 21, nomeadamente as notas de rodapé 4 e 5.

[101] Expressão utilizada e defendida por Albert Chatelêt, "Le portrait individuel : réflexions autour d'une forme de représentation du XIIIe au XVe siècle", colloque *Corps et image. Techniques de l'image et réflexions sur l'image de XIIe au XVe siècle*, Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM), Karlsruhe, 2003.

[102] «[…] "Criptorretratos" o retratos de contemporáneos adaptados a la imagen de personajes del pasado […]». Miguel Falomir, "Los orígenes del retrato en España - De la falta de especialistas al gran taller", in Javier Portús Pérez (ed.), *EL retrato español - Del Greco a Picasso* [Catálogo de exposição], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, p. 70. Um outro entendimento para cripto-retrato é o de retrato póstumo. Ver Vítor Serrão no Prefácio à obra de Pedro Flor, *A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, p. 7.

[103] José-Augusto França, *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 8.

[104] **Caravaggio** (1571-1610), no seu realismo, ficou conhecido por se inspirar em modelos vivos para as suas figuras históricas, alguns perfeitamente reconhecíveis à época, rompendo assim com a tradição renascentista de pintar tipos de pessoas comuns, não caracterizadas, que forneciam uma base tipológica para as personagens. Ficou célebre o polémico episódio em que Caravaggio utilizou o corpo morto de uma prostituta na composição da *Morte da Virgem*, obra posteriormente recusada pelo seu encomendante, a Igreja Católica. Todavia, esta "apropriação fisionómica" *dal naturale* não é única em Caravaggio. **Simon Vouet** (1590-1649) ou **Rembrandt** (1609-1669) são outros bons exemplos deste recurso, nomeadamente na utilização das suas mulheres, Virginia da Vezzo ou Saskia, como modelos para jovens figuras femininas. Clovis Whitfield, "Portraiture - From the *simple portrait* to the *ressemblance parlante*", in Beverly Louise Brown (Ed.), *The genius of Rome (1592-1623)*, London, Royal Academy of Arts, 2001, p. 152 e 155; Michael Baxandall, *O olhar renascente - Pintura e experiência social na Itália da Renascença* (1972), Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1991, p. 55 e Claudio Strinati, "Caravaggio nostro contemporaneo", conferência proferida no Instituto Italiano de Cultura de Lisboa, 13.12.2010.

[105] Na sua *Encyclopédie*: «[…] un peintre fait un portrait de fantasie qui n'est [pas] d'après le modèle […]». Ver Pascale Dubus, *Q'est-ce qu'en portrait ?*, Paris, Éditions l'Insolite, 2006, p. 27.

que subsiste ainda hoje no nosso país, e atrever-me-ia a dizer no mundo ocidental, corresponde a esta última categoria:

> «*[…] Mas quem haverá que não ame, e honre esta admiravel Arte, quando os mais illustres, e discretos são mais inclinados a ella; buscando Pinturas originais de grandes homens para adornar, e enriquecer suas cazas, e Morgados? […]*»[106].

São as peças de um todo, as galerias ou colecções de retratos imaginados (de fantasia) ou históricos (repetição de um ícone) de *Uomini famosi*, personagens ilustres - genealogias reais, famílias nobres e irmandades religiosas, cujas funções memorial, didáctica, moralizadora e de emulação de poder e glória estão soberbamente vincadas - não sendo afinal "retratos propriamente ditos", e que estão na origem de uma "cultura de museu" que se começa a afirmar, entre Roma, Florença e Veneza, *circa* 1500[107].

> «*[…] Faziam-se os retratos naquela rudeza da arte, como em Portugal os que chamam ricos feitios;* ***nos quais as imagens se não conheceriam pela figura se não o dissesse o rótulo****. E é lástima que proibindo Alexandre que ninguém pudesse pintar a sua imagem senão Apeles; cá nos aparecem algumas figuras tão dissemelhantes dos soberanos originais, que mais parecem ricos feitios que verdadeiras imagens do que há-de querer a nossa fé que representam […]*»[108]*.*

> «*[…] Nas faces dos heróis e homens de categoria, distintos pelas virtudes ou grandes qualidades,* ***não podemos ser demasiado exactos, quer as***

[106] Luís Nunes Tinoco, *Elogio da Pintura*, 1687, fol. 76. Edição com transcrição dos fols. 73-87, apresentação de Ana Hatherly e estudo crítico de Luís de Moura Sobral, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1991, p, 31.

[107] Édouard Pommier, *Théories du portrait - De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 127.

[108] António Vieira, *Sermão da Dominga Vigésima Segunda depois de Pentecostes*, tomo VI (sublinhado nosso). Em José Fernandes Pereira, "O pensamento artístico de Vieira", *Oceanos*, n.º 30/31, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Setembro 1997, p. 197.

***partes componentes sejam belas ou não**: porque retratos de tais pessoas são para constituir monumentos para a posteridade […]*»[109].

Mas voltemos a Bluteau e à nossa linha de raciocínio. Retrato. Imagem, imitação, fiel cópia da natureza. «*[…] Tirar ao natural, retratar alguém segundo a sua grandeza […]*»[110]. Noções que, aparentemente, nos remetem para o primado da forma em oposição ao da ideia. Todavia, atentemos nesta última palavra, ***grandeza***. Onde é que já a lemos? É Niccolò Martelli quem a escreve, em 1544, a propósito dos retratos de Julius e Lorenzo de Médicis, executados por Miguel Ângelo (1475-1564) para o túmulo da família na sacristia de San Lorenzo, em Florença (c. 1524-30). Diz Martelli que estes retratos valem muito mais pela grandeza e dignidade que transmitem, do que pela sua aproximação ao natural[111]. Efectivamente, em Miguel Ângelo, encontramos uma muito maior preocupação com a conformidade da imagem à sua função, neste caso a função memorial por excelência (tratando-se de arte tumular), do que com a fidelidade "crua" à natureza[112].

Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600), no seu *Trattato dell'arte della pittura* (Milão, 1584), defende que o pintor de retratos deve realçar a dignidade e a grandeza do ser humano que visa representar, suprimindo as irregularidades da natureza[113] - já que «*[…] a Beleza é algo de espiritual […]*» ou que «*[…] a Beleza é o esplendor da face de Deus […]*»[114] -, tal como Francisco d'Holanda

---

[109] Roger de Piles, *The principles of painting*, London, 1743, p. 164 (sublinhado nosso). Ver também Pedro Dias, "Criação e recriação da imagem do Infante D. Henrique na Época Moderna", in *XII Encontro de professores de História da zona centro* [Comunicações], Coimbra, Maio 1994, p. 164.

[110] Rafael Bluteau e Antonio de Moraes Silva, "Natural", in *Diccionario da língua portugueza*, Lisboa, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789, tomo II, p. 110.

[111] *Il primo libro delle lettere di Niccolò Marteli*, 1546. Citado por Enrico Castelnuovo, *Portrait et société dans la peinture italienne* (1973), Paris, Gérard Monfort, 1993, p. 76.

[112] Enrico Castelnuovo, *Portrait et société dans la peinture italienne* (1973), Paris, Gérard Monfort, 1993, p. 76 e Édouard Pommier, *Théories du portrait - De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 137.

[113] Citado por Norbert Schneider, *A arte do retrato - Obras-primas da pintura retratista europeia (1420-1670)*, Köln, Taschen, 1997, p. 18.

[114] Marsilio Ficino, *Sopra lo amore o ver Convito di Platone*, Cap. III e IV, Florença, 1544. Citado in "Apêndice I" da obra de Erwin Panofsky, *Idea - A evolução do conceito de belo*, S. Paulo, Martins Fontes, 2000, p. 125-126.

(1517-1584) que, no seu tratado *Do tirar polo natural* (1549), pretende que o retrato pode «*[…] torna[r] vivo o que é morto, e parecer o que se não parece […]*»[115], e aconselha a que «*[…] se for pessoa de pouca idade, pareça ainda de menos idade […] se for de muita idade […] pareça ainda, se quiserdes, de menos idade […] se for pessoa fremosa […] pareça ainda mais fremosa […] e se for feia, pareça que não é tão feia […]*»[116].

Esta formulação de sobrelevar a natureza, corrigindo-a e procurando uma grandeza maior, remete-nos para Leonardo Da Vinci (1452-1519): «*[…] Farai le figure in tale atto il quale sai sufficiente a dimonstrare quello che la figura ha nell'animo; altrimenti la tua arte non serà laudabile […]*»[117]. Com Leonardo, o retrato pictórico e descritivo, apoiado na Fisionomia, ou melhor, na *Fisiognomonia*[118], transforma-se num meio de conhecimento dos "mistérios da alma". O rosto não é inanimado, é memória, a sua expressão é a linguagem dos afectos por excelência. Para compreender a frase anterior de Leonardo, teremos que entender «[…] il volto come sintesi espressiva dell'anima, come teatro aperto del suo mondo e della sua storia, come rappresentazione delle

[115] Francisco d'Holanda*, Do tirar polo natural* (1549), Lisboa, Livros Horizonte, introdução, notas e comentários por José da Felicidade Alves, 1984, p. 34.

[116] Francisco d'Holanda*, Do tirar polo natural* (1549), Lisboa, Livros Horizonte, introdução, notas e comentários por José da Felicidade Alves, 1984, p. 39.

[117] *Libro di Pittura,* 1498 (publicado em 1680). Citado por Flavio Caroli, "Cinque secoli di pittura verso il profundo", in Flavio Caroli, *L'anima e il volto - Ritratto e Fisiognomica da Leonardo a Bacon* [Catálogo de exposição], Milano, Electa, 1998, p. 19.

[118] **Fisionomia**, ciência (ou pseudo-ciência) que «[…] estuda a forma da cabeça e em particular os traços do rosto, a sua forma, expressão e o seu "ar". Mas pode também abarcar todas as partes do indivíduo, o seu desenvolvimento, movimentos, atitude, voz, andar e costumes. Quando a análise de alguns destes aspectos ultrapassa o elemento físico, para explicar ou caracterizar as acções do indivíduo, o seu modo de ser ou a sua densidade psicológica, entramos num domínio que já não pertence à fisionomia. Estamos então no campo da **fisiognomonia** que inicia o seu estudo precisamente a partir das conclusões fisionómicas, ou seja, pelo exame dos traços do rosto. A fisiognomonia pode ainda ser alargada a todas as partes do corpo, para tentar detectar ou descobrir o carácter, o temperamento, ou a propensão de determinado homem […]». Artur Ramos, *Retrato - O desenho da presença*, Lisboa, Campo da Comunicação, 2010, p. 191 (sublinhado nosso). Ver desenvolvimento nas p. 189-236. Ver também Édouard Pommier, *Théories du portrait - De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 112-116.

sue passioni e della sua conoscenza […]»[119], ou o retrato como «[…] captação, numa imagem, das forças de um rosto […]»[120].

Embrenhando-nos então no *Cinquecento* italiano, vemos como os modos de representação se vão cambiando ao sabor da "velha" dicotomia forma *versus* ideia, mas não de uma forma simplista, antes interceptando e misturando estes opostos ao ritmo de um dos séculos mais intensos da história da arte ocidental. Se nos inícios da centúria podemos falar no primado da caracterização psicológica e da exaltação do indivíduo, ao longo da segunda metade do século vamos assistindo à "despersonalização" do retrato em prol daquilo a que a historiografia da arte passou a designar por *State portrait*[121].

Nos retratos de Estado - ou retratos de corte -, as figuras, geralmente de corpo inteiro e tamanho natural, assumem poses rígidas, quase hieráticas, em telas de dimensões generosas[122]. O lugar que estes modelos ocupam na sociedade - príncipes regentes, membros da nobreza ou do clero, priva-os da veleidade de se permitirem reflectir a instabilidade momentânea dos seus estados da alma (*pathos*, emoções passageiras ou *affetti,* segundo Aristóteles), exibindo antes a estabilidade diacrónica do seu "eu social" (*ethos*) através da retórica gestual e de um vasto repertório de posturas físicas, expressões faciais, insígnias e outros atributos[123].

---

[119] Marcello Cesa-Bianchi e Carlo Cristini, "Fisiognomica, arte e psicologia", in Flavio Caroli, *L'anima e il volto - Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon* [Catálogo de exposição], Milano, Electa, 1998, p. 30, 33.

[120] Definição sucinta de retrato em geral proposta por José Gil numa entrevista conduzida por Bruno Marques, *Revista de História da Arte - O retrato*, Lisboa, Instituto de História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, n.º 5, 2008, p. 10.

[121] Marianna Jenkins, *The State Portrait - Its origin and evolution*, New York, Publ. College Art Association of America / Art Bulletin, 1947.

[122] A generalização do uso da tela como suporte de pintura, em detrimento dos pesados painéis de madeira, que se verificou ao longo do primeiro terço do século XVI, foi um factor determinante para a ampliação do tamanho dos retratos, por um lado, e para o desenvolvimento do retrato de corpo inteiro em substituição do busto ou do meio-corpo, por outro. Também a circulação de retratos se tornou mais facilitada, favorecendo assim a sua função de substituição directa do modelo, suscitando amor, honra, respeito e/ou autoridade. Ver Joanna Woodall, "Introduction - Facing the subject", in *Portraiture - Facing the subject*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1997, p. 2-3.

[123] Enrico Castelnuovo, *Portrait et société dans la peinture italienne* (1973), Paris, Gérard Monfort, 1993, p. 55-64 e Édouard Pommier, *Théories du portrait - De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 111.

«[…] Desde o início, o retrato para a corte pretendia ser mais do que a imagem verosímil de uma pessoa; no entanto, a crescente importância da personalidade do soberano e a correspondente relevância cada vez maior da análise psicológica nas relações políticas, exigiam do retrato a apresentação também dos traços individuais. […] O jogo de intercâmbio entre identidade pessoal e conveniência geral era característico do retrato para a corte. O retrato do soberano protegia a pessoa, tanto contra a individuação verosímil quanto contra a generalização tipológica […]»[124].

Efectivamente, «[…] l'histoire du portrait italien dans le première moitié du XVI^{e} siècle est trop riche, trop complexe, pour être réduit au schéma d'une marche inéluctable vers la suprématie d'une formule dépersonnalisant […]»[125]. Artistas como Rafael (1483-1520) e Ticiano (1473/1490-1576), que ocupam um lugar capital na criação do *State portrait*, não renunciam à representação do indivíduo, mesmo quando o envolvem numa aura alegórica de poder bem mais sonante[126]. Pietro Aretino (1492-1556), autor e crítico, esclarece-nos sobre a capacidade de Ticiano de perscrutar a personalidade do modelo e de a traduzir através do seu *pincel sublime*, que anima mais que o próprio sopro da natureza[127].

Demorando-se o século XVI, acompanha o maneirismo um olhar pictórico sobre artistas, poetas, letrados e músicos, multiplicando-se com Lorenzo Lotto (c. 1480-1556/7) e Bronzino (1503-1572) os gestos largos, quentes e apaixonados, as mãos sobre o coração, servindo-se agora de atributos que não são de poder mas de cultura, em retratos plenos de *affetti*. Seria preciso que a reforma católica e o concílio de Trento chamassem a atenção para esta profusão "descontrolada" de emoção, centrando o debate na dignidade da pessoa retratada e defendendo uma gramática visual de "despojamento

[124] Martin Warnke, *O artista da corte - Os antecedentes dos artistas modernos*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 301.

[125] Enrico Castelnuovo, *Portrait et société dans la peinture italienne* (1973), Paris, Gérard Monfort, 1993, p. 64.

[126] Enrico Castelnuovo, *Portrait et société dans la peinture italienne* (1973), Paris, Gérard Monfort, 1993, p. 59-60.

[127] Ver Françoise Leroy, *Titien - Portrait de l'Arétin*, Paris, Les Quatre Chemins, 2006.

emocial" e de realismo, clareza e simplicidade na representação, não recuando sequer perante o defeito físico ou a fealdade. Gabriele Paleotti (1522-1597), uma voz determinante neste discurso tridentino, abomina aquilo a que chama de "retratos inconvenientes", condenando a idealização e a ênfase retórica e premiando as realizações modestas, sem efeitos de estilo, mas que narram a verdade[128]. Tal empenho propicia o nascimento do *portrait charger* - que "carrega" as características fisionómicas, e sequentemente da caricatura, caminho que se parece afastar da tendência já falada da "despersonalização" do retrato[129].

Mas este caminho que privilegia o individual, o particular e o *unicum* não é afinal o caminho de um realismo "asséptico", como defendia o cardeal Paleotti, antes o caminho que perscruta a "verdade" como a essência íntima do ser retratado. Annibale Carracci (1560-1609) e os pintores formados na Academia de Bolonha, ou por ele influenciados, pretenderam sempre, nos seus retratos, ir para além da mera aparência e descrição mecânica, perscrutando o espírito[130]. Deste modo, o século XVII abre-se a um retratismo pleno de expressão, emoção, movimento, cor e alma, como não poderia deixar de ser, afinal, no seio de uma "comunidade de afectos"[131]. Giulio Mancini (1558-1630), na sua *Considerazioni sulla pittura*, em 1620, escreve que, à capacidade técnica para se conseguir a semelhança, devem ser acrescentados o *affetto* e a *attione*, de modo a que o retrato pareça tão vivo quanto possível. No mesmo ano, Giovanni Battista Agucchi (1570-1632) - do círculo dos Carracci, escreve no seu *Trattato della pittura* (depois publicado em 1646) que a reprodução literal do real é uma forma inferior de arte e que a pintura tem por missão ajudar a natureza através da arte. Nesta linha de pensamento, diz-nos que à pintura de

[128] Gabriele Palleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bolonha, 1582, citado por Enrico Castelnuovo, *Portrait et société dans la peinture italienne* (1973), Paris, Gérard Monfort, 1993, p. 81. Ver ainda "Critique religieuse du portrait " em Édouard Pommier, *Théories du portrait - De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 159-169.

[129] Enrico Castelnuovo, *Portrait et société dans la peinture italienne* (1973), Paris, Gérard Monfort, 1993, p. 82.

[130] Enrico Castelnuovo, *Portrait et société dans la peinture italienne* (1973), Paris, Gérard Monfort, 1993, p. 84.

[131] Expressão de Pedro António Almeida Cardim, *O poder dos afectos - Ordem amorosa e dinâmica política no Portugal do Antigo Regime* [Dissertação de Doutoramento], Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2000.

retratos é dada a difícil tarefa de mediar a realidade e o ideal, a verdade e a beleza. Defende assim um "retrato intelectual", um "retrato em acção", em oposição ao "retrato simples", puramente técnico. Também Giovan Pietro Bellori (1619-1696), na conferência proferida a 15 de Maio de 1664 na Academia de São Lucas de Roma, *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiori alla Natura*, alude a que a arte deve evitar o realismo "vulgar" e "grosseiro" e encaminha os *facitori di ritratti* a resistir à tentação do individualismo/realismo exacerbado em prol da representação de algo mais elevado[132], a *resemblance parlante*[133].

Esta linha de força dominante, classicista, que encontramos em Lomazzo, Mancini, Agucchi e Bellori, e que se opõe à visão professada por Paleotti, permite compreender a razão da secundarização do retrato na classificação hierárquica dos diferentes géneros pictóricos, já que, criticamente, o coloca ao nível da acuidade mecâncica, oficinal, de imitação simples da natureza. Apesar de remontar a Alberti a maior dignificação da pintura de história (mitológica, bíblica ou profana) face aos restantes géneros, é Mancini o primeiro a sistematizar esta classificação hierárquica, que será uma das bases da doutrina académica francesa a partir dos meados do século XVII, exposta no prefácio das *Conférences de l'Académie Royale* (1668) de André Félibien[134].

As pesquisas de Charles Le Brun (1619-1690) sobre a expressão das paixões da alma[135] ou de Félibien sobre a *graça*, entendendo graça como aquilo que é gerado pela uniformidade dos movimentos e sentimentos da alma[136], encerram mais uma vez o dilema arte *versus* natureza, que

---

[132] Ver Édouard Pommier, *Théories du portrait - De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 144-145.

[133] O retrato quase que fala e respira. É paradigmático o auto-retrato de Simon Vouet, c. 1615, actualmente no Musée Réattu, em Arles. Ver Clovis Whitfield, "Portraiture - From the *simple portrait* to the *ressemblance parlante*", in Beverly Louise Brown (Ed.), *The genius of Rome (1592-1623)*, London, Royal Academy of Arts, 2001, p. 160-161 (Cat. n.º 54).

[134] Édouard Pommier, *Théories du portrait - De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 169-171 e Nuno Saldanha, *Poéticas da imagem - A pintura nas ideias estéticas da idade moderna*, Lisboa, Editorial Caminho, 1995, p. 156-158.

[135] Artur Ramos, *Retrato - O desenho da presença*, Lisboa, Campo da Comunicação, 2010, p. 170-176.

encontramos constantemente na literatura artística referente ao retrato, e que chega mesmo aos nossos dias.

> «[…] Gostava que os meus retratos fossem das pessoas, não parecidos com elas […]. Não ter o olhar do modelo, sê-lo. Não quero apenas obter uma semelhança, como uma imitação, mas retratá-lo, como um actor. Naquilo que me diz respeito, **a pintura é a pessoa** […]»[137].

Curiosamente, foi ao ler esta citação de Lucien Freud e ainda uma entrevista a Júlio Pomar que percebemos o que está em causa na prática retratística de todos os tempos, e que vem igualmente expresso nas palavras de Francisco de Holanda, escritas quatro séculos e meio atrás:

> «*[…] Convém-lhe de estar só [o valente desenhador] para na sua obra estar todo, mais junto e pronto, e não ter o pensamento derramado nos olhos dos muitos que o estão olhando e para estar consigo mais recolhido e solitário. Quero-vos ainda dizer mais: que se pudera ser estar o mesmo desenhador só, sem ninguém, a ter na fantasia e memória a pessoa que há-de pôr em obra e pintar, crêde que* ***muito melhor seria tê-la diante dos olhos visíveis se a visse com os invisíveis*** *[…]*»[138].

Sobre os seus retratos, diz Pomar:

> «[…] Eu utilizo uma sessão de pose, mas o trabalho só começa quando fico sozinho, quando depois de agarrar o passarinho, o passarinho foge. **O que**

---

[136] André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes avec la vie des architectes* (1666), vol. I - Premier Entretien, 1725, p. 82-87. Citado por Artur Ramos, *Retrato - O desenho da presença*, Lisboa, Campo da Comunicação, 2010, p. 41.

[137] Lucien Freud, citado por Óscar Faria, "Lucien Freud (1922-2011) - A humanidade nua", *P2*, Lisboa, 23.07.2011, p. 6 (sublinhado nosso).

[138] Francisco d'Holanda*, Do tirar polo natural* (1549), Lisboa, Livros Horizonte, introdução, notas e comentários por José da Felicidade Alves, 1984, p. 17-18.

para mim é fundamental é a memória ou a regressão da visão pela memória […]»[139].

E ainda José Saramago:

«[…] Assim foi, falhei o primeiro retrato e não me resignei. Se S. me fugia, ou eu não o alcançava e ele sabia, **a solução estaria no segundo retrato, pintado na ausência dele**. Foi o que tentei […]»[140].

Isto porque «[…] o ser humano é espírito e matéria em movimento […]»[141]. A este propósito, não podemos deixar de abrir um parêntesis para referir a célebre discussão entre o filósofo jesuíta Pietro Sforza Pallavicino (1607-1667), o papa Alexandre VII, de nome Fabio Chigi (1599-1667), e o artista Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), passada em Roma no ano de 1657. Frente a um busto marmóreo do papa Alexandre VII, enocomenda papal, que Bernini acabava de apresentar com o orgulho próprio de um artista já consagrado, sai-se Pallavicino com a seguinte indagação em tom provocatório: «*[…] Senhor Bernini, este simulacro do Papa Alexandre, por vós formado com inestimável diligência, quanto lhe é menos semelhente ainda na corpuratura visível que aquela mosca que gira à nossa volta? […]*»[142], querendo ele afirmar, em pleno contexto contra-reformista, que qualquer ser vivo, capaz de movimento, seria sempre muito mais semelhante a alguém do que uma "massa de pedra" inerte e destituída de vida, mesmo que trabalhada com «*[…] perspicaz engenho […]*», pois a imitação do real, a que se devotam os artistas, nunca poderá alcançar a superioridade das obras do Criador. Este episódio, impregnado de referências como "engenho", "maravilha enganadora" ou "maravilhosa arte", "semelhança", "simulacro", típicas do debate sobre as artes no século XVII que encerra

[139] Entrevista de Adelaide Ginga Tchen a Júlio Pomar, "Do real à ficção", in *Retratos e ficções - Júlio Pomar e a literatura* [Catálogo de exposição], Lisboa, Argusnauta, 2006, p. 20.

[140] José Saramago, *Manual de pintura e caligrafia* (1983), Lisboa, Caminho, 1998, p. 47.

[141] Vasco Graça Moura, "Júlio Pomar e a literatura", in *Retratos e ficções - Júlio Pomar e a literatura* [Catálogo de exposição], Lisboa, Argusnauta, 2006, p. 10-11.

[142] Pietro Sforza Pallavicino, *Arte della Perfezion Cristiana del Card. Sforza Pallavicino*, Roma, 1665, citado por Jon R. Snyder, *A estética do Barroco*, Lisboa, Editorial Estampa, 2007, p. 14.

sempre a dicotomia Ideia *versus* Natureza, ilustra a importância do movimento dos corpos como condição da própria vida (um dos "ocultos princípios", nas palavras de Pallavicino), que na arte barroca, e concretamente na obra escultórica de Bernini, alcançará a identificação com o belo[143].

Também Anibale Carracci cultivou a captação do movimento através da prática de fazer retratos de memória, e Bellori, escrevendo sobre Ottavio Leoni (c. 1578-1639), diz que este é célebre pelos seus retratos executados clandestinamente, *alla machia* ou *alla sfuggiata*, isto é, com base em desenhos conseguidos a partir de um único olhar[144].

Exactamente nesta linha de pensamento, escreve Bart Verschaffel que «[…] la question de la *ressemblance* est toutefois plus complexe qu'il n'y paraît à première vue. A quoi peut-on reconnaître quelqu'un ? Qu'est-ce qui caractérise une personne ? Qu'est-ce qui fait de l'individu cet être unique auquel le portrait devrait ressembler ? Comment parvient-on à reconnaître à chaque fois la même personne dans les multiples visages qu'elle montre ? Et, à supposer que ce à quoi l'œuvre doit ressembler soit clair, comment quelques lignes noires tracées sur le papier peuvent-elles ressembler à une apparence qui vit, bouge et change ? […]»[145]. A resposta parece ser, segundo Gombrich, o respeito por certos códigos, convenções e estereótipos que em determinada época são tomados pelo real. O real é então a transposição para a pintura da síntese entre o "eu profundo" (analisado pelo pintor) e o "eu social" (*persona* social - a imagem que o sujeito tem ou quer que tenham de si próprio). É que o retrato é o único género artístico em que o sujeito tem consciência da sua representação como obra de arte[146]. Como diz Brilliant, «[…] fundamental to portraits as a distinct genre in the vast repertoire of artistic representation is the necessity of expressing this intendend relationship between the portrait image and the

[143] Jon R. Snyder, *A estética do Barroco*, Lisboa, Editorial Estampa, 2007, cap. "A mosca e o papa", p. 13-18.

[144] Édouard Pommier, *Théories du portrait - De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 108.

[145] Bart Verschaffel, "Théories du portrait", in *Essais sur les genres en peinture - Nature morte, portrait, paysage*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2007, p. 40.

[146] Ernst Gombrich, *Art and illusion*, Londres, Phaidon, 1960 e Bart Verschaffel, "Théories du portrait", in *Essais sur les genres en peinture - Nature morte, portrait, paysage*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2007, p. 49-51.

human original […]»[147]. Como já vimos, o original comporta sempre a vida interior, a alma e os seus estados, os *affetti*, as emoções passageiras (Aristóteles).

Esta questão é crucial para o entendimento da arte do Retrato ocidental. Tanto a produção como a recepção da obra terão que incluir a vontade e a crítica do modelo e do encomendante (que nem sempre são coincidentes), assim como a personalidade do artista - diz Miguel Ângelo que todos os retratos são auto-retratos[148]. «[…] O retrato reflecte o modelo e reflecte o pintor […]»[149]. A obra final resultará da confluência destas forças, nem sempre pacíficas entre si. Mas este é o poder do retrato. O de conciliar, resumir todo um universo em prol de um objectivo muito concreto, o de fazer a mediação entre um modelo e o seu espectador. E aqui reside a sua autonomia, a vida própria que a dimensão de obra de arte lhe confere[150]. «[…] A portrait is not only both object and representation. It exists during its creation, as perception, and in memory, in reproduction, in description and as text; in its own time, through time and beyond time […]»[151]. É uma espécie de *jogo de espelhos*, para utilizar a expressão poética de Vítor Serrão[152].

[147] Richard Brilliant, *Portraiture*, London, Reakting Books, 2008, p. 7-8.

[148] Édouard Pommier, *Théories du portrait - De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 136. Ver a nota 19.

[149] Reynaldo dos Santos, "Preâmbulo" ao catálogo da exposição *Personagens portuguesas do século XVII - Exposição de arte e iconografia*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1942, p. 11.

[150] Édouard Pommier, *Théories du portrait - De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 94.

[151] Sarah Wilson, "Rembrandt / Genet / Derrida", in Joanna Woodall (ed.), *Portraiture - Facing the subject*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1997, p. 203.

[152] Vítor Serrão, "À guisa de introdução - O elogio de *Polimnia*, filha de *Mnemosine*", in *A trans-memória das imagens - Estudos iconológicos de pintura portuguesa (séculos XVI-XVIII)*, Chamusca, Edições Cosmos, 2007, p. 7.

1.3. Linhas de pesquisa

1.3.1. A descoberta da arte barroca portuguesa

O período histórico que abordamos foi tendencialmente menosprezado e mal-entendido entre nós, tanto por herança do compromisso neoclássico (Cyrillo Volkmar Machado), como de uma corrente de historiadores românticos, de pendor anti-clerical e preferência gótica (Alexandre Herculano, Almeida Garrett), posição perpetuada até ao final do século XIX (Antero de Quental, Oliveira Martins) e de certa forma exacerbada pela historiografia do Estado Novo (António Sérgio). Efectivamente, «[…] o período que decorre ao longo do reinado de D. João V […] é paradoxalmente um dos mais controversos e um dos menos estudados períodos da nossa historiografia […]»[153]. A depreciação do século XVII e de grande parte do século XVIII, período considerado moralmente decadente e vicioso por oposição à *heroicidade mística* das Descobertas ou à *racionalidade iluminada* do Pombalismo, foi uma constante até ao emergir das novas abordagens historiográficas do meado do século XX, que só aí lançaram renovada luz no conhecimento da época em apreço e da sua produção artística[154].

Estes trabalhos são contributos imprescindíveis para o entendimento global que hoje temos deste período, tanto do ponto de vista político-diplomático (Eduardo Brazão, Jaime Cortesão), como cultural e das mentalidades (José Sebastião da Silva Dias)[155], ou social e artístico (Ayres de Carvalho, Carlos de Azevedo, Ernesto Soares, Germain Bazin, João Barreira, Reynaldo dos Santos, Robert Smith, Santos Simões, Xavier da Costa, Yves Bottineau).

Nesta época de plena afirmação do Estado Novo e visão nacionalista da História da Arte, surgem as primeiras grandes sínteses e nelas se engloba a

---

[153] Nuno Saldanha, "Estado actual da questão, problemas e metodologias", in *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 3-4.

[154] José Fernandes Pereira, "Barroco, Estilo", in José Fernandes Pereira (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 71-72.

[155] José Amado Mendes, "Caminhos e problemas da historiografia portuguesa", in *História da História em Portugal (Séculos XIX-XX) - Da historiografia à memória histórica*, Lisboa, Temas e Debates, 1998, vol. II, p. 38-46.

produção artística do período barroco com considerável destaque: A *História da Arte em Portugal* iniciada por Aarão de Lacerda (1890-1947), publicada em três volumes entre 1942-1956; a *Arte portuguesa* de João Barreira (1866-1961), em quatro volumes, as obras *L'Art Portugais*, publicada em Paris em 1938 e 1952 e *Oito séculos de arte portuguesa*, ambas da responsabilidade de Reynaldo dos Santos (1880-1970)[156].

Por outro lado, surgem trabalhos exclusivamente dedicados à arte do século XVIII, já que o século precedente - marcado pela perda da nacionalidade - só mais tarde terá a atenção devida. Luíz Xavier da Costa, em 1935, publica a sua obra de compilação a que chamou *As Belas Artes plásticas em Portugal durante o século XVIII*[157], prova de que um novo olhar historiográfico se voltava para este período. Esta obra, apesar de certas fragilidades assinaladas nas duras críticas de Cruz Cerqueira, teve o «[…] mérito - e nisto estará o seu valimento - de acordar o público, menos ligado a assuntos histórico-artísticos ou desconhecedor das fontes da nossa História da Arte, para um período que merece mais séria e proficiente crítica do que profunda e esmiuçada investigação […]»[158]. De facto, não incluindo grande novidade nem reflexão crítica, apresenta-nos uma súmula da produção artística da época, desde as artes consideradas maiores às manifestações mais "decorativas".

Doravante, alguns estudiosos se dedicarão à arte barroca com particular empenho, sendo Ayres de Carvalho, pensamos, o mais representativo desta geração[159]. Conservador do Palácio Nacional de Mafra, dedica toda uma vida ao estudo da arte joanina, publicando em 1962 a incontornável obra *D. João V*

---

[156] Armando Vieira Santos, "Bibliografia", in Mário Tavares Chicó, Armando Vieira Santos e José-Augusto França (org.), *Dicionário da pintura universal - Dicionário de pintura portuguesa*, Lisboa, Estúdios Cor, (1973) s. d., vol. III, p. 59.

[157] Luíz Xavier da Costa, *As Belas Artes plásticas em Portugal durante o século XVIII*, Lisboa, J. Rodrigues & C.ª Editores, 1935.

[158] Cruz Cerqueira, "*As Belas Artes plásticas* do escritor Xavier da Costa", in *Esbocetos de história e crítica de arte*, Porto, Tipografia das Oficinas de Fotogravura de Marques Abreu, 1949, p. 24.

[159] Sobre esta geração de historiadores da arte, que se soube organizar em torno de um autêntico Instituto de Arte Portuguesa (criado por João Couto no Museu das Janelas Verdes), e de que fazem parte nomes tão relevantes como Adriano de Gusmão, Luís Reis Santos e Mário Tavares Chicó, ver António Manuel Gonçalves, *Historiografia da arte em Portugal*, Coimbra, Coimbra Editora, 1960, p. 56-63.

e a arte do seu tempo. Mas também Julieta Ferrão, que em 1956 devota uma monografia a Vieira Lusitano, e autores como Ernesto Soares e João Miguel dos Santos Simões, trazem contributos de vulto para a historiografia da arte barroca nos campos das suas pesquisas: pintura, gravura e azulejaria, respectivamente.

Como constatou Nuno Saldanha, o desenvolvimento dos estudos e a valorização da pintura romana deste período, operada a partir dos meados do século XX, vem a ser um factor determinante para a compreensão da nossa arte coeva, francamente subsidiária da estética, entre o tardo-barroco e o classicisto, então dominante[160]. Destaque-se o basilar estudo de Emilio Lavagnino *Il genio italiano all'estero - Gli artisti italiani in Portogallo*, publicado logo em 1940[161].

Do mesmo modo, outros historiadores estrangeiros, como Germain Bazin, Roberth Smith, George Kubler e Martin Soria, John B. Bury, Erwin Walter Palm, Victor Lucien Tapié, Pál Keleman, Giulio Carlo Argan, Nikolaus Pevsner, Yves Bottineau, Paolo Portoghesi, Leonardo Benevolo, etc., aprofundando estudos sobre o barroco ibérico e ibero-americano, descobrem «[…] toda uma originalidade luso-brasileira inerente ao nosso barroco […]»[162].

A geração seguinte de historiadores da arte, que se evidenciou sobretudo a partir de 1970, com Artur Nobre de Gusmão, Flávio Gonçalves, Jorge Henrique Pais da Silva, José-Augusto França, José Eduardo Horta Correia, apta a experimentar novas metodologias e a pô-las em prática através de um ensino universitário mais especializado e de um efectivo trabalho de campo, abriu novos caminhos de investigação, lucrando incluir na prática historiográfica nacional o estudo de períodos, estilos e temários até aí desconhecidos e/ou desprezados, como o caso do Maneirismo e do Proto-barroco. Este "fenómeno

---

[160] Nuno Saldanha, "Estado actual da questão, problemas e metodologias", in Nuno Saldanha (coord.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 4.

[161] Emilio Lavagnino, *Il genio italiano all'estero - Gli artisti italiani in Portogallo*, Roma, Libreria del Stato, 1940.

[162] António Manuel Gonçalves, *Historiografia da arte em Portugal*, Coimbra, Coimbra Editora, 1960, p. 63-64. Ver também Augusto C. da Silva Telles, "O Barroco no Brasil - Análise de sua bibliografia crítica e colocação de pontos de consenso e dúvida", *Boletim da Sociedade Nacional de Belas-Artes*, n.º 1 (3.ª série), Lisboa, 1979, p. 14.

de renovação", como lhe chama Vítor Serrão[163], coloca-nos perante uma "nova história da arte portuguesa", que se traduz essencialmente por «[…] um alargamento do campo temático, quer pela investigação de novos assuntos, quer pelo enquadramento do estudo de temáticas específicas no contexto sociocultural da época; recurso mais frequente à interdisciplinaridade (designadamente com os contributos da Sociologia e da Psicologia, da História Política como da História das Mentalidades, da História Económica e da História Social); uma maior preocupação com o evoluir da investigação noutros países e com a respectiva actualização bibliográfica; estudo de artistas e de obras de níveis diversos, e já não apenas dos tradicionalmente consagrados e das respectivas obras-primas […]»[164].

Nesta fase de renovação, grande foi o contributo da Sociologia da Arte - na esteira de Pierre Francastel, introduzida em Portugal na década de (19)60 pela mão de José-Augusto França, como vimos, e depois seguida, no que respeita ao período que nos importa, por Margarida Calado que, na sua dissertação de doutoramento, iniciada com o Professor França, leva a cabo o ambicioso projecto de fazer «[…] um levantamento de toda a informação disponível coeva e articulá-la numa discussão erudita ou estética, para posicionar ou reposicionar a obra artística de D. João V e da sua época, no seu vasto quadro social, [possibilitando assim] uma visão crítica da criação artística da primeira metade do século XVIII […]»[165].

Paralelamente, vão sendo introduzidas na prática historiográfica nacional as lições de Warburg e de Panofsky (Iconologia), por um lado, e de Arnold Hauser, Frederick Antal, M. Baxandall, Giulio Carlo Argan, Nicos Hadjinicolau e Carlo Ginsburg (História social da arte de pendor marxista), por outro. Atento a todo este *tecido* teórico, Vítor Serrão propõe uma «[…] *visão* tanto quanto

[163] Vítor Serrão, "Situação presente da historiografia da arte em Portugal [1980]", in *Estudos de pintura maneirista e barroca*, Lisboa, Editorial Caminho, 1989, p. 281.

[164] José Amado Mendes, "Caminhos e problemas da historiografia portuguesa", in *História da História em Portugal (Séculos XIX-XX) - Da historiografia à memória histórica*, vol. II, Lisboa, Temas e Debates, 1998, p. 60.

[165] Margarina Calado, *Arte e sociedade na época de D. João V*, dissertação de Doutoramento apresentada à FCSH-UNL, vol. I, Lisboa, 1995, p. IX.

possível *globalizante* e *sociológica* do fenómeno artístico […]»[166], «[…] abrandando, com o tempo, um marxismo sociocultural que a maturidade lhe fez entender mais criticamente […]»[167]. No Porto, em Coimbra e em Lisboa consolidam-se verdadeiras "escolas" ligadas às principais Universidades do país, em que o magistério reflecte e promove um ardor investigativo sem precedentes[168].

O reposicionamento teórico e conceptual da disciplina, reabilitando ciclos e períodos "sombra" - de que resultou a redescoberta de um valoroso património artístico, teve reflexos directos na novidade metodológica e de critérios de periodização que a grande obra *História da Arte em Portugal*, editada em catorze volumes pelas edições Alfa entre 1986-1987, trouxe a público.

O Maneirismo e o Proto-barroco mereceram aqui, pela primeira vez numa obra de carácter geral, justa atenção, com dois volumes a eles exclusivamente dedicados, o primeiro da responsabilidade de Vítor Serrão e o segundo de Carlos Moura[169]. Um terceiro volume, da autoria de Nelson Correia Borges, complementou o ciclo, abordando os períodos quinto-joanino e pombalino.

A arte barroca prendeu a atenção da comunidade científica[170], merecendo logo em 1989 um dicionário a ela exclusivamente dedicado, coordenado por José Fernandes Pereira e com a participação de diversos especialistas[171]. Três anos mais tarde saiu uma revista temática sobre estudos barrocos, a *Claro-*

---

[166] Vítor Serrão, *A pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Lisboa, Edições Colibri, 2000, p. 30.

[167] José-Augusto França, *Memórias para o ano 2000*, Lisboa, Livros Horizonte, 2000, p. 287.

[168] Dinamismo que culminará, já no virar da centúria, na autonomização da História da Arte das licenciaturas de História, tornando-a mais *orgulhosa* e, porventura, mais *profissionalizante*, com a introdução de matérias conducentes a uma prática de gestão integrada do património cultural.

[169] Paulo Pereira, "Introdução", in Paulo Pereira (dir.), *História da arte portuguesa*, Círculo de Leitores, Lisboa, 2007, vol. I, p. 11. Chama ainda a atenção para este aspecto Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara, "A história da arte em Portugal - Um balanço", in *Desafiando discursos - Homenagem a Maria Emília Ricardo Marques*, Lisboa, Universidade Aberta, 2005, p. 123-124, disponível em [*repositorioaberto.univ-ab.pt*] (05.06.2011).

[170] Como já tinha inspirado a comunidade em geral, muito devido à reconstrução literária da atmosfera barroca mafrense, através da obra de José Saramago, *O Memorial do Convento*, cuja primeira edição é de 1982.

[171] José Fernandes Pereira (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989.

Escuro, dirigida por Ana Hatherly e José Fernandes Pereira, editada entre 1989-1990. Com preocupações pluridisciplinares, a direcção propunha-se contribuir para proporcionar uma visão sempre que possível nova ou inovadora de um dos períodos considerados então já como dos mais ricos da nossa história cultural. Neste contexto, surge ainda a obra de Pier Paolo Quieto, *Giovanni V di Portugallo e le sue commitenze nella Roma del XVIII secolo - La pittura a Mafra, Évora e Lisbona*[172], chamando a atenção para o papel mecenático de D. João V e para o esforço de actualização estética na esfera artística portuguesa.

Para além destas importantes publicações, hoje ainda de referência obrigatória, organizaram-se encontros científicos que muito contribuíram para debater conceitos, métodos e problemas e trazer a público novas descobertas no âmbito da arte barroca em Portugal.

O congresso internacional dedicado à comemoração do centenário de André Soares, realizado em Braga em Abril de 1973 e organizado por Roberth Smith - que praticamente descobrira a obra e personalidade deste arquitecto bracarense (hoje merecedor de dissertação doutoral a cargo de Eduardo Pires de Oliveira [173]), e por Flávio Gonçalves, teve um enorme peso na reabilitação deste ciclo artístico em Portugal e no estrangeiro[174], numa época em que o barroco foi tema constante de sucessivas reuniões internacionais dedicadas a estudos latino-americanos[175].

Destacaremos ainda os dois *Congressos Internacionais do Barroco*, realizados no Porto em 1989 e 2001, e o Colóquio Internacional *Struggle for Synthesis - A obra de arte total nos séculos XVII e XVIII*, que decorreu em Braga, no Museu Nogueira da Silva e no Mosteiro de São Martinho de Tibães, em 1996. Quatro momentos de extrema importância para o debate

[172] Edição portuguesa *D. João V de Portugal - A sua influência na arte italiana do século XVIII*, Lisboa/Mafra, Edição ELO, 1990.

[173] Eduardo Pires de Oliveira, *André Soares e o Rococó do Minho,* Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2012.

[174] Ver a propósito José-Augusto França, *Memórias para o ano 2000*, Lisboa, Livros Horizonte, 2000, p. 159 e 203.

[175] Augusto C. da Silva Telles, "O Barroco no Brasil - Análise de sua bibliografia crítica e colocação de pontos de consenso e dúvida", *Boletim da Sociedade Nacional de Belas-Artes*, N.º 1 (3.ª Série), Lisboa, 1979, p. 14.

pluridisciplinar e transfronteiriço sobre a nossa produção artística deste período em concreto.

Se olharmos para a realização de exposições, verificamos que, a partir de 1989 e até 2005, se deu um incremento avultado da actividade expositiva dedicada a apresentar ao público nacional e estrangeiro o reinado de D. João V, o que atesta, definitivamente, a viragem de gosto e a reabilitação deste período histórico e da sua produção artística - uma *moda do Barroco*, nas palavras de José-Augusto França[176], agora já transpondo os meios científicos e académicos[177].

Quase que diríamos tratar-se de uma segunda fase ou *ronda* de grandes exposições de arte portuguesa, muitas delas com desígnio internacional, sendo que a primeira, que divulgou além fronteiras a arte portuguesa dos séculos XV e XVI, fundamentalmente, se situou entre 1929 e 1955[178].

A primeira exposição inteiramente dedicada ao período barroco ocorreu ainda nos últimos anos desta primeira fase. Data de Dezembro de 1950 esta exposição, intitulada *Lisboa joanina* e comemorativa do segundo centenário do falecimento do rei D. João V, organizada pela Câmara Municipal de Lisboa para o Palácio Galveias. Com ela se ilustraria o arranque do movimento historiográfico de reabilitação deste monarca: «[…] Desejaria a Câmara Municipal de Lisboa, pelos seus Serviços Culturais, comemorar o segundo centenário da morte do Rei D. João V, o Magnânimo, organizando uma exposição de carácter artístico e documental que fosse, quanto possível, o reflexo do brilho e magnificência com que o governo desse monarca (1706-1750) dotou a capital […]. D. João V colocou Portugal no plano que lhe competia entre as outras Nações europeias e donde as vicissitudes da história

[176] José-Augusto França, *Memórias para o ano 2000*, Lisboa, Livros Horizonte, 2000, p. 340.

[177] Nuno Saldanha, no artigo "Estado actual da questão, problemas e metodologias", p. 3-17 do catálogo *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, sistematiza e aborda criticamente a actividade expositiva no âmbito do período correspondente ao reinado de D. João V, ocorrida entre 1950 e 1993.

[178] José Alberto Seabra de Carvalho e Marta Barreira Carvalho, "Museus e exposições - Ideias, formas e discursos de representação e celebração da arte portuguesa (do Liberalismo ao Estado Novo)", in Fernando Guimarães, Paulo Pereira, José Alberto Seabra de Carvalho e Marta Barreira Carvalho*, Em torno da história da arte*, n.º 20 da colecção «Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX», coordenada por Dalila Rodrigues, Fubu Editores, 2009, p. 106-119.

o tinham afastado. Impõe-se uma revisão do seu reinado de forma a fazer justiça e a libertar da lenda um monarca dos "mais cultos e de mais esclarecido gosto", como um dia afirmou José de Figueiredo, a quem o património artístico de Portugal tanto estudo e defesa mereceu […]»[179]. Na inauguração desta exposição, João Ameal proferiu uma inflamada conferência defendendo que a época de D. João V deveria ser considerada um período áureo da nossa história, mais não fosse pelo «[…] incremento dado às superiores actividades da Arte e da Cultura […]»[180].

Apesar do entusiasmo expresso nas palavras anteriores, só dezoito anos mais tarde se viria a realizar outra exposição subordinada a divulgar e valorizar esta época histórica, mas agora projectando essencialmente as grandes obras arquitectónicas do período. *Aspectos da arte em Portugal no século X*VIII foi o título desta mostra, fundamentalmente fotográfica, que a Fundação Calouste Gulbenkian organizou, pela mão de Artur Nobre de Gusmão, Ayres de Carvalho, Flávio Gonçalves, José-Augusto França e Maria Alice Beaumont, para São Salvador da Baía, Brasil (1968), Braga (1973) e Lisboa (Fundação Calouste Gulbenkian, 1977)[181].

Mas será então a partir de 1989 que se dará a *explosão* do gosto pela arte barroca em Portugal. Neste ano, com o pretexto da comemoração do terceiro centenário do nascimento de D. João V, o Museu Nacional de Soares dos Reis e a Câmara Municipal do Porto organizaram a exposição *Triunfo do Barroco - Imaginária, mobiliário, ourivesaria,* cujo catálogo contou com a apresentação de Mónica Baldaque e textos de Fátima Macedo, Manuel Engrácia Antunes e Paula Oliveira. Em Lisboa, associando esta comemoração ao segundo

[179] *Exposição Lisboa joanina - Comemorativa do segundo centenário do falecimento do rei D. João V* [Catálogo de exposição], Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, (1950) 1970, p. 5. Ayres de Carvalho, então director do Palácio Nacional de Mafra, organizou igualmente uma exposição comemorativa deste centenário, mas que não teve catálogo. Ver Nuno Saldanha, "Estado actual da questão, problemas e metodologias", in Nuno Saldanha (coord.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)*, Lisboa, IPPAR, 1994, p. 5.

[180] João Ameal, *D. João V e a sua época* [Conferência pronunciada no Palácio Galveias, na tarde de 7 de Dezembro de 1950, por ocasião da inauguração da exposição *Lisboa joanina*], Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1952, p. 13.

[181] Nuno Saldanha, "Estado actual da questão, problemas e metodologias", in Nuno Saldanha (coord.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)*, Lisboa, IPPAR, 1994, p. 6.

centenário da Revolução Francesa, a Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII e a Biblioteca Nacional de Lisboa organizaram um congresso internacional e uma exposição histórico-cultural designada *Portugal no século XVIII - De D. João V à Revolução Francesa*, de que subsiste hoje o catálogo[182]. Sobre esta comemoração nacional, José-Augusto França escreverá mais tarde que «[…] pobre e triste ela foi. D. João V merecia mais, para além da visão romântica que a historiografia guardara, ou da recuperação estadonovista […]». Ele próprio propusera um colóquio internacional a realizar em Mafra, em Julho desse ano, que nunca se concretizou[183]. Também na Biblioteca Nacional, e ainda no mesmo ano, Nuno Saldanha e Anísio Franco coordenaram a exposição *Da utilidade do desenho - Aspectos do desenho em Portugal no século XVIII,* valorizando alguns desenhos deste período do acervo da Biblioteca Nacional. Em 1990, a Câmara Municipal de Lisboa, através da coordenação de Irisalva Moita, voltou a apresentar no Palácio Galveias uma exposição dedicada ao período joanino, mas deste feita essencialmente histórica - *D. João V e o Abastecimento de Água a Lisboa*[184].

De outra monta viria a ser a grande mostra *Roma Lusitana - Lisbona Romana*, que resultou de um esforço conjunto entre Itália e Portugal (Ministerio per i Beni Culturalli e Ambientali, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Secretaria de Estado da Cultura), através do comissariado de Sandra Vasco Rocca, Gabriele Borghini, Paola Ferraris e Natália Correia Guedes. Esta exposição, que teve lugar no Complesso Monumentale di San Michele a Ripa, em Roma, entre Dezembro de 1990 e Janeiro de 1991, não chegou a itinerar para Portugal. Dela nos ficou um *Guida alla mostra* e um posterior catálogo, *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, com artigos inéditos e bastante aprofundados de autores como

[182] Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII, *Portugal no século XVII - De D. João V à Revolução Francesa*, Lisboa, Universitária Editora, 1991. Importantes estudos abarcando aspectos sócio-culturais, artísticos, ideológicos e políticos.

[183] José-Augusto França, *Memórias para o ano 2000*, Lisboa, Livros Horizonte, 2000, p. 340. Ver do mesmo autor o "Folhetim artístico" publicado no *Diário de Lisboa*, 18.07.1986, "D. João V, 1989", in *Quinhentos folhetins*, Vol. 2, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, p. 390-392.

[184] Nuno Saldanha, "Estado actual da questão, problemas e metodologias", in Nuno Saldanha (coord.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)*, Lisboa, IPPAR, 1994, p. 6-7.

Ayres de Carvalho, Angela Delaforce, José-Augusto França, José Fernandes Pereira, Mandroux França e Jennifer Montagu, entre outros, subordinados ao tema geral da *cultura tardo barroca di "esportazione" romana*[185].

Também de 1991 é a exposição *Josefa de Óbidos e o tempo barroco,* comissariada por Vítor Serrão para a Galeria de Pintura do Rei D. Luís, no Palácio Nacional da Ajuda, em Lisboa. Encontrando-nos agora no eixo Óbidos-Sevilha e já não Lisboa-Roma, no século XVII, terceiro quartel, e já não na primeira metade do XVIII, estamos igualmente perante uma exposição - e um catálogo [186]-, que marcaram não só ao nível do conhecimento particular da obra desta pintora - e da obra de seu pai, o subestimado Baltazar Gomes Figueira -, como também do entendimento de uma sensibilidade barroca de periferia, ainda seiscentista, iterando o gosto e a atenção dos diversos públicos pelo período. Este catálogo contou com a participação de Luís de Moura Sobral, Ana Hatherly e Alfonso Pleguezuelo. De ressalvar que a pintora seria dada a conhecer no National Museum of Women in Arts, em Washington, no ano de 1997, com a exposição *The sacred and the profane - Josefa de Óbidos of Portugal (1630-1684)*[187].

A exposição *Triunfo do Barr*oco, organizada no âmbito da *Europália 91 Portugal* sob comissariado de José de Monterroso Teixeira, patente nesse ano no Palais de Beaux-Arts, em Bruxelas, e em 1993 no Centro Cultural de Belém, em Lisboa, transporta-nos novamente para o esplendor barroco quinto-joanino, destacando muito particularmente as artes do ouro - a ourivesaria e a talha dourada (a exposição abria, inclusivamente, com um "Grande torrão de ouro nativo", do Palácio Nacional da Ajuda) e a representação do Poder. No catálogo, coordenado por José de Monterroso Teixeira, participaram Jorge Borges de Macedo, António Filipe Pimentel, Mandroux França, José Augusto

[185] Sandra Vasco Rocca e Gabriele Borghini (coord.), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma, Àrgos Edizioni, 1995.

[186] Vítor Serrão (coord.), *Josefa de Óbidos e o tempo barroco*, Lisboa, IPPC, 1991.

[187] Maria de Lourdes Simões de Carvalho e Jordana Pomeroy (coord.), *The sacred and the profane - Josefa de Óbidos of Portugal* [Catálogo de exposição], Washington, National Museum of Women in the Arts, 1997.

Alegria, Duarte Ivo Cruz, Ayres de Carvalho, José-Augusto França, Flávio Gonçalves, Manuel Carlos de Brito e Leonor d'Orey[188].

Subsidiária da anterior, a exposição *The age of the baroque in Portugal*, organizada pela National Gallery of Art, de Washington, e pelo Instituto Português de Museus, patente ao público naquela cidade entre Novembro de 1993 e Fevereiro de 1994, comoveu e apaixonou o público norte-americano. O catálogo foi dirigido por Jay A. Levenson e contou com artigos de Russel Wood, Ayres de Carvalho, Angela Delaforce, Jennifer Montagu, Marco Fábio Appoloni, Kenneth R. Maxwell, José-Augusto França, Hellmut Wohl, Leonor d'Prey e Simonetta Luz Afonso[189]. Tal como sucede nos anteriores, o contexto político, social e cultural é explicado com aprofundamento. A selecção de peças, em que o destaque é dado à ourivesaria, à talha, ao mobiliário e à azulejaria, reflecte um certo *descuido* com a escultura e principalmente com a pintura, já denunciado, aliás, por Nuno Saldanha[190].

Assim, a exposição que comissaria em 1994 para a Galeria de Pintura do Rei D. Luís, no Palácio Nacional da Ajuda, em Lisboa, *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V*, tem como objectivo primordial despertar a atenção para a pintura do período quinto-joanino, tanto nacional como estrangeira, reunindo obras desconhecidas do grande público, muitas de colecções particulares, e dando voz a um número avultado de autores, que se pode considerar terem estado até aí quase que perfeitamente ignorados, como sejam os casos de Jerónimo da Silva, José da Costa Negreiros, Berardo (ou Bernardo) Pereira Pegado, Manuel José Gonçalves, Francisco Pinto Pereira, Ana de Lorena e Lourenço da Cunha, e entre os estrangeiros, o sevilhano André Ruvira e o genovês Giulio Cesar Temine[191]. Os artigos de fundo foram

---

[188] José de Monterroso Teixeira (coord.), *Triunfo do Barroco* [Catálogo de exposição], Lisboa, Fundação das Descobertas/CCB, 1993.

[189] Jay A. Levenson (dir.), *The age of the baroque in Portugal* [Catálogo de exposição], Washington/New Haven/London, National Gallery of Art/Yale University Press, 1993.

[190] Nuno Saldanha, "Estado actual da questão, problemas e metodologias", in Nuno Saldanha (coord.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)*, Lisboa, IPPAR, 1994, p. 10.

[191] Desta geração ressoavam apenas os nomes de Francisco Vieira, o *Lusitano* e de Inácio de Oliveira Bernardes, ambos bolseiros em Roma nos primórdios de Setecentos e talvez por essa razão mais acarinhados pela historiografia artística precedente, e de André Gonçalves, o *fa presto*, objecto de estudo monográfico de José Alberto Gomes Machado em dissertação de

entregues a Ayres de Carvalho, Pier Paolo Quieto, José-Augusto França, Vítor Serrão, Magno Morais de Mello e Joaquim Oliveira Caetano. Nuno Saldanha abre o catálogo com o levantamento do estado da questão e um balanço sobre a pintura em Portugal no tempo de D. João V, sintetizando os conhecimentos desenvolvidos em sede académica e pontualmente trazidos a público em artigos datados dos anos (19)80 e (19)90, compilados em 1995 na obra *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII*[192].

Nesta linha de valoração da produção pictórica barroca inaugura-se, quatro anos depois, a exposição *Bento Coelho da Silveira (1620-1708) e a cultura do seu tempo*, também na Galeria de Pintura do Rei D. Luís e comissariada por Luís de Moura Sobral. Desta efeméride resultou um catálogo complementar do anterior, com estudos relevantes sobre o período de transição do século XVII para o XVIII da autoria de Vítor Serrão, Rafael Moreira, Nuno Saldanha, Paulo Varela Gomes, Fernando Castelo Branco, João Francisco Marques, Ana Hatherly, Manuel Carlos de Brito, e do próprio Moura Sobral. Este autor havia já aprofundado a época[193], e acaba ainda por organizar a exposição *Pintura portuguesa do século XVII - Histórias, lendas, narrativas*, que teve lugar no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, já em 2004[194].

Quatro anos antes, o Museu Nacional de Arte Antiga tinha apresentado a exposição *Vieira Lusitano (1699-1783) - O desenho*, com recurso à tese de doutoramento de Luísa Arruda e participação de José Fernandes Pereira, Nicholas Turner, Giulia Rossi Vairo, Carlos Moura, Matilde Sousa Franco, Nuno Daupiás d'Alcochete e Artur Goulart[195].

---

doutoramento apresentada em 1992 à Universidade de Évora e publicada pela Editorial Estampa em 1995.

[192] Nuno Saldanha, *Poéticas da Imagem - A Pintura nas ideias estéticas da Idade Moderna*, Lisboa, Editorial Caminho,1995 e *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII - Estudos de iconografia, prática e teoria artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995.

[193] Luís de Moura Sobral, *Pintura e poesia na época barroca - A homenagem da Academia dos Singulares a Bento Coelho da Silveira* e *Do sentido das imagens*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994 e 1996.

[194] Luís de Moura Sobral, *Pintura portuguesa do século XVII - Histórias, lendas, narrativas* [catálogo de exposição], Lisboa, IPM, 2004.

[195] Luísa Arruda e José Alberto Seabra de Carvalho (coord.), *Vieira Lusitano (1699-1783) - O desenho* [Catálogo de exposição], Lisboa, MNAA, 2000.

Também destes anos iniciais do milénio são as exposições *Rouge et or - Trésors du Portugal Baroque*, exposição comissariada por Vítor Serrão e M. Nicolas Sainte Fare Garnot para o Musée Jacquemart-André, em Paris, patente entre Setembro de 2001 e Fevereiro de 2002[196], seguidamente itinerada para o Museu Capitolino, em Roma, e a última grande exposição de pintura barroca, *Baltazar Gomes Figueira (1604-1674) - Pintor de Óbidos "que nos paizes foi celebrado",* evocativa dos quatrocentos anos de nascimento deste pintor proto-barroco, comissariada por Jorge Estrela, Sérgio Gorjão e Vítor Serrão para o Solar da Praça de Santa Maria, Óbidos, em 2005[197]. A primeira com grandeza trans-fronteiriça, a segunda com localização menos ampla mas mais simbólica, ambas eivadas de novidades e de novas reflexões sobre o período.

Infelizmente, temos que constatar, nos últimos anos, uma desaceleração do afã expositivo com exclusividade barroca. De facto, as exposições que enunciámos tiveram grande afluência de públicos e suscitaram a curiosidade da imprensa, tendo contribuído, decisivamente, para o conhecimento e valorização dos ciclos proto-barrocos, barrocos e tardo-barrocos da nossa produção artística, ao mesmo tempo que em Bruxelas, Paris e Washington, um público mais ou menos desprevenido se deixava deslumbrar pelas cores e texturas de um Portugal misterioso e cintilante, até aí desconhecido.

Delas restam hoje apetecíveis catálogos com estudos de fundo e muito boas reproduções, instrumentos de trabalho imprescindíveis para quem se dedique ao tema. De ressalvar que um vasto património artístico, desde pintura e escultura a ourivesaria, tapeçaria, talha, mobiliário, cerâmica e azulejaria, passou a ser recenseado, valorizado e, portanto, salvaguardado.

Decisivas foram, portanto, as profusas abordagens anteriormente explanadas, desde publicações especializadas a grandes mostras internacionais, trazendo ao conhecimento geral as condicionantes e

---

[196] Maria de Lourdes Simões de Carvalho e Axelle Givaudan (coord.), *Rouge et or - Trésors du Portugal Baroque* [Catálogo de exposição], Lisboa, Gabinete das Relações Internacionais do Ministério da Cultura, 2001. Conta este catálogo com artigos de Maria de Lourdes Simões de Carvalho, Luís de Moura Sobral, Pedro Cardim, Nuno Júdice, Vítor Serrão, Leonor d'Orey e Rafael Calado.

[197] Jorge Estrela, Sérgio Gorjão e Vítor Serrão, *Baltazar Gomes Figueira (1604-1674) - Pintor de Óbidos "que nos paizes foi celebrado"* [Catálogo de exposição], Óbidos, Câmara Municipal de Óbidos, 2005.

motivações que pautaram a produção artística do Portugal restaurado ao grande terramoto de 1755.

Naturalmente que estas exposições e respectivos catálogos são subsidiários de textos universitários de fundo, teses de mestrado e de doutoramento em Historia da Arte que, sobretudo nestes últimos vinte anos, frequentemente se têm debruçado sobre diversas temáticas ligadas ao grande ciclo artístico do Barroco. Destacaremos com grande justiça os nomes de António Filipe Pimentel, Eduardo Pires de Oliveira, Francisco Lameira, José Alberto Gomes Machado, José Fernandes Pereira, Leonor Ferrão, Luísa Arruda, Margarida Calado, Natália Marinho Ferreira-Alves, Nuno Saldanha, Teresa Leonor Vale e Vítor Serrão, que, em áreas que vão do urbanismo, à arquitectura, pintura, escultura, talha e teoria artística, têm deixado trabalhos académicos de grande oportunidade e mantido, na sua maioria, uma prática lectiva relevante. Se o exaustivo trabalho de levantamento de campo e a investigação de arquivo alimentaram a selecção e identificação de peças (objectos artísticos), e a reflexão teórica ajudou na definição de temas e sub-temas com *leitura museológica*, por outro lado, a divulgação e valorização decorrente das exposições entusiasmou novas gerações de estudantes de história da arte e promoveu investigações em diversas áreas, assim como potenciou algum mecenato e financiamento público, mormente no ramo da investigação académica através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Nomes como Maria João Coutinho, Sandra Saldanha, Sílvia Ferreira e Susana Varela Flor pertencem a esta nova geração e têm já trabalho de fôlego e de grande mérito no campo da arte barroca em Portugal.

1.3.2. O retrato barroco em pintura

Não obstante o esforço de valoração do barroco e o caminho que acabámos de percorrer, a arte do retrato deste período, e concretamente do retrato pictórico, mantém-se ainda como um capítulo inacabado e disperso da história da arte portuguesa. E mesmo que o estudo da pintura portuguesa da segunda metade do século XVII tenha sido, ainda bastante tempo, confundido com (e

restringido ao) estudo do retrato desta época[198] - consequência da célebre exposição de 1942 organizada por Reynaldo dos Santos [199], os períodos de D. Pedro II (1683-1706) e, mais concretamente, de D. João V (1706-1750) permaneceram subalternizados à ideia de que não existiu um retrato verdadeiramente português digno de menção - Margarida Calado fala no "paradoxo de uma quase ausência"[200] e Luís de Moura Sobral afirma taxativamente «[…] não ter havido um retrato de corte em Portugal […]»[201], tendo ficado a imagem régia dependente de encomenda estrangeira, enquanto que os restantes retratos (galerias conventuais, nobreza provincial…) não eram vistos senão como meras alusões simbólicas de *duvidosa* qualidade plástica, o que justificou naturalmente o seu esquecimento.

Se lermos o artigo "Pintura" escrito por Luís de Moura Sobral para o *Dicionário da arte barroca em Portugal*, apercebemo-nos da força dominante destas duas ideias. Se não vejamos: «[…] O retrato foi, compreensivelmente, a seguir à pintura religiosa, o género mais praticado. Talvez ele não tenha assumido a importância que se lhe deu a seguir à exposição de 1942, importância certamente mais historiográfica do que histórica, e muitos dos problemas então levantados terão que ser revistos. […] No século XVIII os principais retratos serão devidos a artistas franceses e italianos (Quillard, Ranc, Duprà) […]»[202].

---

[198] «[…] Durante largos decénios o Retrato foi o único "género" pictórico do Seiscentismo português a justificar a atenção dos historiadores de arte e dos "connoisseurs" […]». Vítor Serrão, *A pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Lisboa, Edições Colibri, 2000, p. 324.

[199] A exposição *Personagens portuguesas do século XVII - Exposição de arte e iconografia*, organizada pela Academia Nacional de Belas-Artes numa iniciativa conjunta de Reynaldo dos Santos, Luís Keil, Gustavo de Matos Sequeira e Luís Ortigão Burnay.

[200] Maria Margarida Teixeira Barradas Calado, *Arte e sociedade na época de D. João V* [Dissertação de Doutoramento], vol. 1, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1995, p. 406. Designação da alínea que dedica ao retrato de corte.

[201] Luís de Moura Sobral, "Os retratos de D. João V e a tradição dos retratos de corte" (1989), in *Do sentido das imagens - Ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*, Lisboa, Editorial Estampa, 1996, p. 185.

[202] Luís de Moura Sobral, "Pintura", in José Fernandes Pereira (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 361-362.

Este autor não está isolado nesta asserção. Com ele estão Carlos Moura que, no mesmo *Dicionário*, escreve que o retrato de aparato é estrangeirado e que as restantes «[…] obras anónimas por inventariar participam de um panorama que, sem registar episódios de excepcional envergadura, revela, ainda assim, apreciável amplitude […]»[203], e José-Augusto França, que defende que «[…] o retrato que ao longo do século XVIII se praticou em Portugal, ou para clientes portugueses, nos seus exemplares de maior qualidade é obra de artistas estrangeiros […]»[204]. Ainda em *The art of Portugal*, de Robert C. Smith (1968), podemos detectar a valorização da influência estrangeira na produção nacional, ao ler, a exemplo, que «[…] what Baccherelli had done for perspective painting Giorgio Duprà (1689-1770) did for portraiture, for he gave it a new vigour and luminous colour absent since the days of Cristóvão Lopes […]»[205]. Na realidade, se lermos a bibliografia artística sobre a pintura barroca em Portugal, encontramos esta tese disseminada por quase todas as páginas que abordam o retrato. Mesmo que as fontes não nos dêem exactamente essa informação.

Cyrillo Volkmar Machado é sem dúvida a fonte historiográfica mais importante, amplamente citada nas obras posteriores. Ele vai beber dos manuscritos coevos de pintores como Pedro Alexandrino, *Relação dos pintores e escultores que floresceram no século de 1700* e Francisco Xavier Lobo, *Sylva Laudatória*, constituída por "Diálogos sobre a pintura", para além de ter visto muitas obras *in sito* e conhecido ainda muitos dos artistas sobre quem escreve.

Sobre a arte do Retrato, Cyrillo dá-nos notícias dispersas no novelo das biografias de artistas que decide memoriar. Assim, ficamos a saber (com as devidas reservas) que Josefa de Óbidos «*[…] retratava bem, e fez o retrato da Princeza D. Isabel que foi enviado a Victor Amadêo […]*», que António Machado Sapeiro «*[…] era também retratista, e teve a fortuna de retratar El-Rei D. João o 5.º […]*», que «*[…] Henrique Ferreira Pintor medíocre, também fazia*

[203] Carlos Moura, "Retrato", in José Fernandes Pereira (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 414.

[204] José-Augusto França, *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 37-38.

[205] Robert C. Smith, *The art of Portugal (1500-1800)*, London, 1968, p. 204.

retratos, e pintou quasi todos os que estão em Belém na Casa dos Reis […]», que João dos Santos Ala realizou «*[…] vários retratos de veneráveis na Cartuxa […]*», que Jerónimo da Silva fez «*[…] os retratos na Portaria de S. Vicente, e os da Casa do Capítulo na Graça que são de Papas, Cardeaes, Bispos, e Veneráveis da Ordem, sendo alguns de André Gonçalves […]*», que Quillard pintou o «*[…] Duque D. Jaime a Cavalo […]*», que Peregrino Parodi «*[…] fez retratos com muita semelhança […] e passou depois [de 1741] a Lisboa onde fez um n.º prodigioso de retratos […]*», que Francisco Pinto Pereira «*[…] foi um Retratista tão acreditado no seu tempo, que pôde sustentar um estado opulente […]*», tendo sido mestre de Miguel António do Amaral e de Domingos Rosa, ambos retratistas, que o Abade Aparício pintou o D. José da Casa dos Reis, em Belém, posteriormente retocado por André Gonçalves, que António Joaquim Padrão pintou países e retratos, entre eles o de D. Frei Manoel do Cenáculo, que Joaquim Manuel da Rocha «*[…] também fez retratos: o seu, o de sua Mãe, o de Francisco Vieira Lusitano, como a cabeça de um Monge, a Senhora Trevisani, todos pintados por elle, estão na Collecção de Borba. No ante-côro de Jesus está o de Mayne, e outros 5 seus successores, e Bispos […]*», que Pedro Alexandrino pintou um auto-retrato em 1775, e que a Joana do Salitre «*[…] fez para Oeiras os Retratos de Paulo de Carvalho, e Francisco Xavier […]*»[206].

Eis a informação que nos dá Cyrillo. É a de que a maior parte dos pintores portugueses do período, sobretudo da primeira metade do século XVIII, era também retratista, sendo que António Machado Sapeiro (fal. 1740) tivera a fortuna de retratar D. João V, como já vimos, e o tão desconhecido Francisco Pinto Pereira (act. 1720-1752) fora de tal forma acreditado, que pôde sustentar um estado opulento! Mas onde estão então os retratos destes nossos pintores? E por que razão a historiografia quase os foi ignorando nestes últimos dois séculos? Naturalmente que toda esta informação necessitará de ser confirmada, mas a simples menção indicia um vasto campo de pesquisa, que choca por vezes, como sabemos, no desaparecimento das pinturas dos locais indicados.

[206] Cyrillo Volkmar Machado, *Colecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 63, 69, 70, 73, 76, 77, 85-88, 92, 94, 98, 106.

Continuando a percorrer a historiografia de inícios do século XIX e a forma ainda *vasariana* da biografia de artistas, passamos agora a José da Cunha Taborda que, ao traduzir as *Regras da Arte da Pintura* de Michael Ângelo Prunetti, lhe acrescenta uma *Memoria dos mais famosos Pintores Portuguezes, e dos melhores Quadros seus*. Aí, coincidindo geralmente com a informação fornecida por Cyrillo, acrescenta por vezes mais alguns dados que importa verificar. Sobre retratos, valoriza a interessante encomenda a Josefa de Ayala, escrevendo que «*[…] teve singular propensão para tirar retratos, como mostrou no da Princeza Dona Izabel, filha do Senhor Rei D. Pedro II, e da Senhora Rainha Dona Maria Francisca Izabel de Saboia, que por quanto ficasse mui parecido, se julgou o mais capaz de se mandar ao Duque de Sabóia, Victor Amadeo, com quem se despozou. […]*»; refere o pintor Henrique Ferreira para dizer que «*[…] o Padre Fr. Francisco de Borja, então Geral do Real Mosteiro de Belém, lhe mandou pintar os Retratos de corpo inteiro dos nossos Soberanos […]*», o pintor Francisco Pinto (Pereira), «*[…] que fora chamado para pintar o Desembargador [Belchior do Rego de Andrade] depois da sua morte […]*», a pintora D. Isabel Brown (grafada como Broune), pintora do Porto, «*[…] singular em fazer retratos […]*», a discípula de André Gonçalves, Joana Inácia (ou Joana do Salitre), que fez «*[…] os retratos que estão no Palacio Pombal em Oeiras […]*», a D. Ana Catarina Henriqueta de Lorena, sobre quem se diz ter conseguido «*[…] uma perfeitíssima idéa de fazer retratos, como se admirou tirando o retrato da Princeza das Astúrias, que entre muitos dos mais peritos na Arte excedeo a todos na semilhança e naturalidade [….]*», o Francisco Vieira Lusitano, referindo sobretudo «*[…] o retrato do primeiro Patriarcha de Lisboa D. Thomás de Almeida […]*» e a encomenda de retratos dos Arcebispos de Lisboa para o Palácio da Mitra de Marvila e ainda o Abade Francisco José Apparicio, «*[…] celebre Retratista Portuguez […]*»[207].

Muito interessante atender, desde já, à relevância do número de mulheres pintoras que se celebrizaram no retrato, desde Josefa d'Óbidos (1630-1684),

[207] José da Cunha Taborda, *Regras da arte da pintura…*, Lisboa, Impressão Régia, 1815, p. 204, 221, 223, 227, 228, 234, 237.

ainda no pleno século XVII, bem como a já referida Joana do Salitre, e ainda D. Ana de Lorena e D. Isabel Brown, já na centúria seguinte[208].

De 1817, coetâneo portanto dos levantamentos de Cyrillo e Taborda, é o artigo anónimo *Da Pintura, sua existencia em Portugal, e seus mais distinctos Artistas*[209] que, não trazendo novidades quanto a obra de retrato, mormente para o período em estudo, apresenta duas características muito interessantes do ponto de vista da sua concepção teórica. A primeira é a de que revisita a formulação clássica da origem da pintura pela feitura de um retrato (que remonta a Plínio, o *Antigo*), principiando por dizer que «*[…] se deve assignalar-se como época do princípio da Nobre Arte da Pintura em Portugal aquella, em que pelo dito de hum Escriptor nos consta ter havido um retrato, sem que se saiba o nome de quem o pintou,* ***então começa a pintura em Portugal*** *no tempo do Senhor Conde D. Henrique; pois Fr. Bernardo de Brito faz menção do Retrato do Soberano de illuminação antiga na primeira folha de huma Bíblia do cartório do Mosteiro de Alcobaça […]*». A segunda é a da observação da hierarquia de géneros pictóricos na construção do próprio texto, valorizando a «*[…] Lista dos Pintores Historicos* Portugueses […]» e apresentando em seguida os «*[…] acreditados talentos, que temos tido nos outros generos de Pintura […]*»[210], efúgio que não é seguido pelos restantes autores do período, mas que vemos encontrar eco ainda nas primeiras décadas do século XIX[211].

---

[208] O que não parece ser uma marca internacional, destacando-se no entanto o papel de Sofonisba Anguissola (Cremona, c. 1530-Palermo, dp. 1623), cuja carreira se celebriza pelos inúmeros retratos e auto-retratos, profundamente intimistas e subsidiários do classicismo pictórico de Corregio (Corregio, c. 1469-1534), da pintora Artemisia Gentileschi (Roma, 1593-Nápoles, dp. 1651), seguidora de Caravaggio, que se auto-retrata em alegorias e em composições religiosas plenas de dramatismo emocional e lumínico, de Rosalba Giovanna Carriera (Veneza, c. 1675-1757), notabilizada pela exploração da novel técnica do pastel e apropriação psicológica dos modelos retratados, com grande influência no retratismo francês de Setecentos e por último Angelika Kaufmann (Chur, Suiça, 1741-Roma, 1807) e Elisabeth Vigée-Lebrun (Paris, 1755-1842). Quanto ao universo português, ver Filipa Lowndes Vicente, "A arte sem história - Mulheres artistas (sécs. XVI-XVIII)", in *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras*, n.º 4, Lisboa, Dezembro de 2005, p. 234-242 e Luísa Capucho Arruda e Aline Gallasch Hall, *Pintoras portuguesas*, colecção «Mulheres do século XVII*»,* Lisboa, Ela por Ela, 2006.

[209] Publicado no *Jornal de Bellas Artes, ou Mnemósine Lusitana*, Lisboa, Impressão Régia, 1817, n.º III, p. 33-43.

[210] "Da Pintura, sua existencia em Portugal, e seus mais distinctos Artistas", *Jornal de Bellas Artes, ou Mnemósine Lusitana*, n.º III, Lisboa, Impressão Régia, 1817, p. 33, 35 e 39.

[211] A propósito da forte filiação da teoria artística que se desenvolve ao longo do século XVIII e durante o século XIX em Portugal a alguns pressupostos do classicismo seiscentista, ver Ana

Mantendo-nos no plano dos dicionários de artistas, tão caro ao nosso século XIX, devemos ainda a D. Frei Francisco de S. Luís, conhecido por Cardeal Saraiva, uma *Lista de Alguns Artistas Portuguezes, colligida de escriptos e documentos* (recolhidos no *decurso de suas leituras em Ponte de Lima, no anno de 1825, e em Lisboa, no anno de 1839*)[212]. Seguindo de muito perto Cyrillo e Taborda, nada acrescenta, no que respeita ao retrato, ao que estes disseram anteriormente.

O mesmo não se passa, todavia, com o Conde Athanase de Raczynski (1788-1874)[213]. A sua obra *Les Arts en Portugal - Lettres adressées a la Societè Artistique et Scientifique de Berlim et accompagnèes de documents* (Paris, 1846), e depois o *Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal* (Paris, 1847)[214], embora não seja sumarentas em indícios retratístico, trazem alguma novidade neste campo. Assim, há algumas passagens que terão que ser consideradas com particular atenção. Nas suas *Onzième* e *Vingtième Lettres - Objects d'Art qui se trouvent en Portugal*, regista uma série de visitas a palácios, igrejas e conventos de Lisboa, deixando as impressões que vai colhendo no contacto com as obras de arte com que se depara. Desta série de descrições, ressalta, por exemplo, que no Palácio do Lavradio (ao Campo de Santa-Clara, em Lisboa), «*[…] Je ne trouve pas moins bien fait le portrait, également en pied, du* ***Cardinal dom Thomas d'Almeida****, premier patriarcha de Lisbonne en 1720. Il paraît avoir été peint à l'age de 50 ans […]*»; que em

---

Luísa Barão, "Teoria e crítica de arte entre a Europa e Portugal - Finais do século XVIII e inícios do XIX", [*www.apha.pt/boletim/boletim4/artigos/AnaLuisaBarao.pdf*] (10.02.2009), p. 4.

[212] Cardeal Saraiva, "Lista de Artistas Portuguezes - Pintores, Desenhadores, Miniatores, Bordadores, etc.", *O Recreio - Jornal das Famílias*, tomo V, n.os 8-12, Lisboa, Imprensa Nacional, Agosto-Dezembro, 1839, p. 26-44 e "Lista de Alguns Artistas Portuguezes Colligida pelo auctor de Escriptos e Documentos no decurso das suas leituras em 1825 (Ponte de Lima) e em 1839 (Lisboa", in *Obras completas do Cardeal Saraiva*, Imprensa Nacional, 1876, tomo VI, p. 317-410.

[213] Esclarecido mecenas e coleccionador de arte que vem a Portugal como embaixador ao serviço do rei da Prússia e cá permanece entre 1842 e 1848 para estudar as nossas artes, tendo então sido acompanhado por D. João António de Lemos Pereira de Lacerda, Visconde de Juromenha. Ver Sylvie Deswarte-Rosa, "Athanase Raczynski au Portugal (1842-1848) - Luz e sombra", in *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 9/10, Lisboa, 2010-2011, p. 19-91.

[214] Athanase de Raczynski*, Les Arts en Portugal - Lettres adressées a la Societè Artistique et Scientifique de Berlim et accompagnèes de documents*, Paris, Jules Renouard et C.ie - Libarires-Éditeus, 1846 e *Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal*, Paris, Jules Renouard et C.ie - Libarires-Éditeus, 1847.

Belém se depara com «*[…] la* ***Salle des Rois renferme les portraits des rois en pied****, copiés à ce que m'a dit l'abbé de Castro, par Henrico Ferreira en 1720, d'après d'autres portraits et bustes de différents époques, qui se trouvent dans le grand corridor […]*», e que, visitando o Palácio do Duque de Palmela (no Largo do Calhariz, em Lisboa), se deixa impressionar por um retrato de um homem : «*[…] J'aime beaucoup le* ***portrait d'un homme à tête chauve*** *qui se trouve parmi les tableaux réunis dans cet hôtel;* ***la figure a une expression vrai****, elle est bien dessinée et bien peint; les mains au contraire […]*»[215].

Estes apontamentos, que nos vão permitindo conhecer o gosto e *apport* intelectual de Raczynski, são sobretudo elos de ligação a certas obras de arte, umas infelizmente desaparecidas, outras mantendo-se nos mesmos locais mas vistas agora sob um diferente prisma. De todo o modo, o que importa neste momento é sublinhar que, em todas as suas visitas, Raczynski não encontra muitos retratos dignos de referência e que valoriza a ***expressão verdadeira*** de um retrato específico, aquele que vê no Palácio do Duque de Palmela a 26 de Novembro de 1844.

Apesar de estar a antiga Colecção Palmela devidamente estudada[216], temos alguma dificuldade em saber qual seria o dito retrato de *homem calvo* de que fala Raczynski. Poderia ser, pensamos, o retrato de *D. Luís de Sousa* (1637-1690) entretanto desaparecido (que se encontrava ainda na Quinta do Calhariz, Sesimbra, em 1984), que Miguel Soromenho atribui a Feliciano de Almeida (1634-1695) e data do último quartel do século XVII. Neste retrato, D. Luís de Sousa é já um homem maduro, cuja rica personalidade transparece, digna, serena e indubitavelmente verdadeira[217]! De facto, o pintor Feliciano de Almeida é uma figura incontornável no último terço do século XVII português,

---

[215] Athanase de Raczynski*, Les Arts en Portugal - Lettres adressées a la Societè Artistique et Scientifique de Berlim et accompagnèes de documents*, Paris, Jules Renouard et C.ie - Libarires-Éditeus, 1846, p. 272, 287, 400.

[216] Vítor Serrão, "As colecções artísticas Sousa e Holstein / Palmela - Notas sobre um recheio coleccionístico de excepção", in Maria Antónia Pinto de Matos e Maria de Sousa e Holstein Campilho (coord.), *Uma família de coleccionadores - Poder e cultura. Antiga Colecção Palmela* [Catálogo de exposição], Lisboa, 2001, p. 73-89.

[217] Miguel Soromenho, "D. Luís de Sousa (1637-1690) - O gosto de um mecenas", in Maria Antónia Pinto de Matos e Maria de Sousa e Holstein Campilho (coord.), *Uma família de coleccionadores - Poder e cultura. Antiga Colecção Palmela* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPM, 2001, p. 31.

«*[…] tomando bem a parecensa […]*»[218] nos retratos que executa e inflamando-os de vida, característica que lhe mereceu fortuna crítica, como veremos, e que prendeu a atenção de Raczynski nas suas deambulações palacianas.

Quanto ao retrato de *D. Tomás de Almeida* (1670-1754) do Palácio do Lavradio, pintado cerca de 1720, no dizer de Raczynski, em pé e de muito boa qualidade - *Je ne trouve pas moins bien fait le portrait* -, não deveria ser muito diferente em termos tipológicos, pensamos, do que o que se encontra actualmente no Patriarcado de Lisboa, de cerca de 1720-1725, atribuído a Giorgio Domenico Duprà por Ayres de Carvalho e estudado posteriormente por Nuno Saldanha e José de Monterroso Teixeira[219]. Não havendo mais notícias do retrato do Lavradio, podemos até aventar a hipótese de se tratar da mesma obra. Sabemos que o palácio foi habitado pela família de D. Tomás de Almeida até 1874, e que o retrato se terá perdido aquando da sua venda ao Estado, que aí instalou os tribunais militares (e onde funciona actualmente o Supremo Tribunal Militar) [220], podendo eventualmente ter acabado por integrar a colecção de pintura do Patriarcado de Lisboa.

A galeria de retratos de soberanos pintada por Henrique Ferreira, igualmente destacada por Raczynski, encontra-se hoje no Museu Centro Cultural Casapiano, em Lisboa, junto ao Mosteiro dos Jerónimos, e está estudada por Anísio Franco que, a partir daqui, se balanceou ainda para o estudo de uma outra galeria real, esta devida ao pintor albicastrense Miguel António do Amaral (1710-1803?) e já do último quartel da centúria, pintada para

[218] George Kubler, *The antiquity of the art of painting by Félix da Costa*, New Haven and London, Yale University Press, 1967, p. 272.

[219] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo,* Edição do autor, 1960-1962, vol. I, p. 252; Nuno Saldanha, "Giorgio Domenico Duprà (?) Primeiro Patriarca D. Tomás de Almeida", in Nuno Saldanha (ccord.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 244-245 e do mesmo autor o artigo "Retrato do 1.º Patriarca", *Público - P2*, Lisboa, 6 de Maio de 2010; e José de Monterroso Teixeira, "Retrato de D. Tomás de Almeida, 1.º Patriarca de Lisboa", in José de Monterroso Teixeira (coord.), *Triunfo do Barroco* [Catálogo de exposição], Lisboa, Fundação das Descobertas/CCB, 1993, p. 239-240, que defende a atribuição a Vieira Lusitano.

[220] Ver Manuela Birg, "Lavradio (Palácio do)", in Francisco Santana e Eduardo Sucena (dir.), *Dicionário da História de Lisboa*, Lisboa, Carlos Quintas e Associados - Consultores, Lda., 1994, p. 494-495.

a hospedaria do Mosteiro de Alcobaça e actualmente no Salão Nobre dos Paços do Concelho da Moita[221].

Uma outra incontornável carta de Athanase de Raczynski é a sua *Treizième Lettre* dedicada a Pietro Guarienti[222], escrita a 29 de Junho de 1844, em cujo apêndice transcreve o *Abecedario Pittorico del Pellegrino Antonio Orlandi, Accresciuto da Pietro Guarienti (Venezia, 1753)*, disponibilizando-nos assim uma importante fonte historiográfica. É muito interessante aqui atender à entrada dedicada ao *fa presto* **André Gonçalves** (1685-1762): «*[…] com un'abilità desiderabile in ogni professione è* ***versatissimo si nel far figure****, come animali,* ***che dalla natura, e dal vero a maraviglia imita****. S. E. il Sig. Duca di Cadaval ha di costui un quadro grande com* ***figure al naturale****, ed animali,* ***com particolare maestria e spirito espresso*** *[…]*»[223]. Não ficando cabalmente esclarecido se se trataria de uma composição com retratos ou não[224] - retratos camuflados em pintura religiosa ou em pintura de género -, as figuras pintadas *al naturale*, com *particolare maestria e spririto espresso*

[221] Anísio Franco, "As séries régias do Mosteiro de Santa Maria de Belém e a origem das fontes da iconografia dos reis de Portugal", in *Jerónimos - 4 séculos de pintura* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAA, 1993, vol. I, p. 292-337 e Anísio Franco e Pedro Penteado, "A série régia de Miguel António do Amaral na Câmara Municipal da Moita", in Teresa Rosa Silva (org.), *I Jornadas de história e património local*, Moita, Câmara Municipal da Moita, 2004, p. 87-115.

[222] Pietro Guarenti, pintor, restaurador, *connaisseur* e crítico de arte italiano, director da Galeria de Dresden, encontra-se em Portugal pelos anos de 1735-1736 e por cá *limpa* e *retoca* inúmeros painéis de igrejas e de colecções particulares, ao mesmo tempo que recolhe *memórias* de alguns pintores portugueses, com o que amplia o *Abecedario Pictórico do Padre Orlandi* e o dá à imprensa em Veneza, no ano de 1753. Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…*, p. 78-79 e Athanase de Raczynski*, Les Arts en Portugal - Lettres adressées a la Societè Artistique et Scientifique de Berlim et accompagnèes de documents*, Paris, Jules Renouard et C.ie - Libarires-Éditeus, 1846, "Treizième Lettre", p. 308-328.

[223] Pietro Guarienti, *Abecedario Pittorico del Pellegrino Antonio Orlandi, Accresciuto da Pietro Guarienti (Venezia, 1753)*, p. 49, in Athanase de Raczynski*, Les Arts en Portugal - Lettres adressées a la Societè Artistique et Scientifique de Berlim et accompagnèes de documents*, Paris, Jules Renouard et C.ie - Libarires-Éditeus, 1846, "Treizième Lettre", p. 315 (sublinhado nosso).

[224] Se lermos Taborda: «*[…] o seu desenho era correcto, imitava maravilhosamente os animaes, como era de ver em um quadro grande de figuras ao natural, da Excelentíssima Casa do Duque de Cadaval, muito admiravel pela expressão e espirito com que foi desempenhado […]*», também não podemos afirmar com certeza que esta composição não incluía retratos. José da Cunha Taborda, *Regras da arte da pintura…*, Lisboa, Impressão Régia, 1815, p. 226. O Cardeal Saraiva, escrevendo sobre André Gonçalves, sublinha que «*[…] teve iguais talentos para a figura dos homens e para as dos animais, que* ***perfeitamente imitava ao natural*** *[…]*». Cardeal Saraiva, "Lista de Alguns Artistas Portuguezes Colligida pelo auctor de Escriptos e Documentos no decurso das suas leituras em 1825 (Ponte de Lima) e em 1839 (Lisboa", in *Obras completas do Cardeal Saraiva*, Tomo VI, Imprensa Nacional, 1876, p. 371 (sublinhado nosso).

indiciam dotes retratísticos que André Gonçalves não potenciou ao longo da sua carreira - apesar de ter inspirado «*[…]* ***os pinceis nas tintas alma*** *[…]*»[225] e de ter executado, com Jerónimo da Silva (act. c. 1700-1753), alguns dos retratos de papas, cardeais, bispos, e veneráveis da Ordem de Santo Agostinho da casa do Capítulo do Convento de Nossa Senhora da Graça de Lisboa, de que fala Cyrillo[226] -, tendo ficado, ao contrário, conhecido na historiografia artística por fazer «*[…] excellentes copias de bons originaes […]*»[227].

A outra entrada que merece destaque é a dedicada ao pintor italiano **Francesco Pavona** (1680/1695?-1777), hoje praticamente esquecido[228]:

> «*[…]* Francesco Pavona, *nato nel Friuli… Invogliatosi poi di passare a Lisbona, eseguì questa sua voglia nel 1735, ed ivi dallo scritore di questi memorie essendo stato introdotto nelle case de'grandi, ebbe occasione di*

[225] Francisco Xavier Lobo, *Sylva Laudatória da Pintura*…. (sublinhado nosso).

[226] Cyrillo Volkmar Machado, *Colecção de Memorias…* (1823), p. 76. Com a extinção das ordens religiosas em 1834, a igreja, a sacristia e a casa do capítulo foram entregues à Real Irmandade de Santa Cruz e Passos da Graça, que ainda hoje existe. Ver P.e Ernesto Sales, *Nosso Senhor dos Passos da Graça (Lisboa) - Estudo histórico da sua Irmandade com o título de "Santa Cruz e Passos"*, Lisboa, Edição do autor, 1925 e Direcção-Geral de Arquivos, "Convento de Nossa Senhora da Graça de Lisboa - Arquivo Nacional da Torre do Tombo", [*http://digitarq.dgarq.gov.pt*] (08.02.2012), 2008, p. 2. Destes retratos, subsiste talvez apenas um, em muito mau estado de conservação. Os restantes, foram muito possivelmente destruídos pelo Terramoto de 1755. De ressalvar que o P.e Ernesto Sales, apesar de publicar muita documentação da Irmandade (muita dela entretanto desaparecida), que fala de encomendas e pagamentos a um razoável número de pintores, não menciona esta série de retratos, nem mesmo os nomes de Jerónimo da Silva ou de André Gonçalves. Muito agradecemos aos Exm.os Senhores Provedor Dr. Bartolomeu de Noronha e Arqt.º António Stichini, Tesoureiro da Exm.ª Mesa Administrativa da Real Irmandade de Santa Cruz e Passos da Graça, a possibilidade de ver estas obras e todos os esclarecimentos prestados sobre esta situação.

[227] Miguel Tibério Pedegache, "Carta aos socios do Journal estrangeiro de Pariz, em que se dá noticia breve dos literatos mais famosos existentes em Lisboa", in Manoel da Conceição, *Supplemento ao Summario das Noticias de Lisboa, que comprehende o estado presente*, Lisboa, Officina de Miguel Rodrigues, 1755, p. 196-197 (sublinhado nosso).

[228] Apenas aparece mencionado no estudo de Vergílio Correia, *Artistas italianos em Portugal - Século XVIII (1.ª metade)*, Coimbra, Coimbra Editora, Lda., 1932, p. 14. Ver ainda, sobre a pintura *Trânsito de S. Francisco* da igreja do Menino Deus, atribuída a Pavona, Luísa Arruda e José Alberto Seabra de Carvalho (coord.), *Vieira Lusitano (1699-1783) - O desenho* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPM, 2000, p. 131 e Susana Gonçalves, "A pintura da igreja do Menino Deus no contexto pictórico nacional do período quinto-joanino (1706-1750) - A abertura ao barroco internacional de matriz classicista", in *Igreja do Menino Deus - Intervenção de conservação e restauro*, n.º 1 da colecção «Reabilitação urbana», Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2005, p. 112-115.

mostrare il suo spirito e sapere, dipingendo a oglio nelle principali chiese di quella città. Ma piacendo universalmente i ***sui ritratti a pastello****, fu obbligato a* ***farne molti per varie dame, e per i principi e principesse di quella real corte****. Lo stesso pur fece per la corte e monarchi di Spagna* […]»[229].

Este pintor, que esteve em Lisboa por volta de 1735, parece ter desempenhado um papel relevante na retratística portuguesa do período, tendo depois trabalhado ainda para a corte espanhola. Ayres de Carvalho refere-o de passagem na sua obra *D. João V e a arte do seu tempo* a propósito da correspondência de D. Mariana Vitória (Madrid, 1718-Lisboa, 1781) com sua mãe, D. Isabel Farnésio, rainha de Espanha[230].

«*[…] Je veut par la letre de Mia que mon portrait eté arive et quil vous avet plut et a mon chaire Pere aussi jen suis tres aise; et sertainement que cet le meilleur con ma fait jusque asteur seulement ce que je lui trove et les ieux qui sont plus petits et plus fermes que je ne les ait mais* ***sertainement il et tres bon****, je veut aussi que vous voulies savoir qui lavoit fait cet un peintre Italien qui sapelle* ***Mr. Pavone****. Je crois quil ira a Madrid car il mavoit prie de lui doner une letre de recomendasion pour vous, mais je lui dis que je nen dones a persone et que* ***la meilleur recomendasion cete le portrait for bien resamblant et de votre gout*** *[…]*»[231].

[229] Pietro Guarienti, *Abecedario Pittorico del Pellegrino Antonio Orlandi, Accresciuto da Pietro Guarienti (Venezia, 1753)*, p. 197, in Athanase de Raczynski*, Les Arts en Portugal - Lettres adressées a la Societè Artistique et Scientifique de Berlim et accompagnèes de documents*, Paris, Jules Renouard et C.ie - Libarires-Éditeus, 1846, "Treizième Lettre", p. 323 (sublinhado nosso).

[230] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Edição do autor, 1960-1962, vol. I, p. 250.

[231] Carta de D. Mariana Vitória a sua mãe, Lisboa, 28 de Abril de 1739, transcrita em Caetano Beirão, *Cartas da rainha D. Mariana Vitória para a sua família de Espanha que se encontram nos Arquivos Histórico de Madrid e Geral de Simancas (1721-1748)*, vol. I., Lisboa, Emprêsa Nacional de Publicidade, 1936, p. 165 (sublinhado nosso).

Poderá este retrato, descrito pela princesa à sua mãe em carta de 1739 e desaparecido por ocasião da publicação de Caetano Beirão[232], ser o retrato de *D. Mariana Vitória,* pintado por Pavona, que hoje se conserva no Palácio Nacional de Queluz? Este despretensioso mas "verdadeiro" retrato - *resamblant* (sic) -, actualmente em mau estado de conservação (com destaques consideráveis da camada cromática e escurecimento de vernizes que dificultam a sua leitura), poderia muito bem corresponder à descrição da princesa que acima transcrevemos. De todo o modo, não sendo este, seria certamente um muito semelhante.

Sabendo que Panova fez muitos retratos para a corte portuguesa e espanhola, é possível, a partir daqui, avançar com a atribuição a este pintor - ou à sua *escola* - de uma série de retratos de damas, de autor desconhecido, que seguem este mesmo modo de representação de feitura rápida, simples, mas muitíssimo eficaz.

Outro importante aspecto é o facto de Pavona ser essencialmente um pintor de retratos em pastel, técnica que em Portugal não teve seguidores de vulto mas que em França conheceu grande aceitação, sobretudo a partir dos anos (17)30, à medida que ia substituindo a velha prática da gravura. Esta moda, que, segundo Galienne Francastel, foi desenvolvida por Rosalba Carriera (c. 1675-1757) e celebrizada por Maurice Quentin La Tour (1704-1788) na corte de Luís XV, e posteriormente por Chardin (1699-1779), tornou-se a *intérprete* das correntes ideológicas e dos sentimentos da época, introduzindo na arte do retrato uma psicologia subtil, que ia para além da captação fiel dos traços do rosto e representava a *totalidade* dos modelos retratados, afastando-se do excesso simbólico e do exagerado alegórico que caracterizara o retrato do *Grand Siècle*[233]. Interessante é então verificar a aceitação que Pavona teve em Portugal como retratista a óleo, trazendo para as suas telas um pouco desta *soltura descomprometida* do retrato em pastel.

---

[232] Que escreve não ter dele qualquer notícia. Ver Caetano Beirão, *Cartas da rainha D. Mariana Vitória para a sua família de Espanha… (1721-1748)*, Lisboa, Emprêsa Nacional de Publicidade, 1936, vol. I., p. 165, nota 138.

[233] Galienne Francastel, "Los tiempos modernos - Siglos XVII y XVIII", in Galienne e Pierre Francastel, *El retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, p. 180-188.

Voltamos a Atanasio Raczynski, apenas para dizer que, no seu *Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal*, vão sendo referidas de passagem as competências retratísticas de alguns artistas que selecciona, mantendo-se no entanto muito colado a Cyrillo e Taborda e portanto, sem novidade. Segue-se no nosso elencar historiográfico Francisco de Sousa Viterbo (1845-1910), «[…] um dos grandes investigadores, se não o maior, de toda a nossa historiografia artística […]»[234], palavras entusiásticas de António Manuel Gonçalves, escritas em 1960, referindo-se sobretudo ao importante acervo documental recenseado, «[…] ingloriamente, pacientemente, furiosamente - até cegar! […]»[235]. Sousa Viterbo interessa-nos aqui sobretudo pela sua *Noticia de Alguns Pintores Portuguezes e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*[236], que traz a público informação inédita sobre pintores de retratos, portugueses e estrangeiros. **Claude Le Bault** (1665-1726), pintor francês que pintou os retratos da família real e de pessoas da corte cerca de 1700, é aqui referenciado pela primeira vez, assim como o misterioso artista **Muien**, também francês ao que se supõe, pintor de retratos e músico, que residia na corte de Lisboa em 1747[237]. São ainda transcritos documentos com informação relevante sobre colecções, como é exemplo o inventário que Pietro Guarienti fez da colecção do conde de Atalaia, referindo um retrato equestre de *Luís XIV* da autoria de Charles Le Brun (ou de Adam Francis Van der Meulen a partir de Charles Le Brun, actualmente pertencente ao espólio do Museu Nacional de Arte Antiga)[238].

Os inventários de colecções dão-nos hoje informação importante sobre os gostos e capacidade de aquisição da nobreza portuguesa, assim como as

---

[234] António Manuel Gonçalves, *Historiografia da arte em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1960, p. 33.

[235] João Couto, "No centenário de Sousa Viterbo", in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, 1947, vol. I, fasc. 2, p. 64.

[236] *Notícia de alguns pintores portuguezes e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal, Memória apresentada à Academia Real das Ciências de Lisb*oa, Lisboa, 1903, 1904 e 1911.

[237] Nada se conhece a respeito da estada deste pintor em Lisboa.

[238] Ver Giulia Rossi Vairo, "Retrato de Luís XIV a cavalo", in Maria Antónia Pinto de Matos (coord.), *Henri Burnay - De banqueiro a coleccionador* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPM, 2003, p. 154-157.

ideias estéticas dos pintores indigitados para os fazer[239]. Refira-se a propósito o *Inventário das pinturas, que em 1758 possuia a Casa dos Marqueses de Penalva*, por Francisco Vieira Lusitano[240]. Nesta colecção existiam muitas pinturas, entre as quais retratos, na maior parte das vezes sem identificação do autor. Fala-nos Vieira Lusitano de retratos ao estilo de Ticiano, outros da «escola de Vandie» (sic) (Van Dyck?), outros venezianos e muitos de pincel francês, mas não chega a identificar o nome de nenhum pintor português.

Já mais avançado o século XX, no âmbito do renovado interesse historiográfico pelo Barroco, como vimos, é publicada a obra compilatória de Luíz Xavier da Costa, *As Belas Artes plásticas em Portugal durante o século XVIII*[241]. Nesta obra, para além da consulta incontornável de Cyrillo e Taborda, assim como do estudo de Garcez Teixeira sobre o arquivo da Irmandade de São Lucas[242], Xavier da Costa aproveita muita da informação disponibilizada por Sousa Viterbo, como aliás farão muitos dos historiadores daí em diante. Fala então em Claude le Bault e Muien, para além de Quillard, Duprà, Ranc, Giusti e Parodi e, dos portugueses, destaca Isabel Brown (do Porto), António de Oliveira de Louredo, Henrique Ferreira, António Machado Sapeiro, Francisco Vieira Lusitano, Joaquim Manuel da Rocha, João Glama Ströberle, Francisco José Aparício, Francisco Pinto Pereira, Miguel António do Amaral, Domingos da Rosa, Luís Gonçalves de Sena e Bruno José do Vale. Sendo uma obra geral sobre a actividade artística do século XVIII em Portugal, não são desenvolvidas nem problematizadas as referências ao retrato, como o não serão, aliás, nas outras obras de síntese que vão surgindo a partir de meados da centúria e de que falámos na alínea anterior (Aarão de Lacerda, João Barreira, Reynaldo dos Santos).

---

[239] No âmbito do curso *Coleccionadores, colecções, museus* que decorreu entre 27 de Maio e 8 de Julho de 2008 no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, Maria Helena Fidalgo e José de Monterroso Teixeira prepararam uma selecção bibliográfica sobre coleccionadores e colecções de arte portugueses, que pode ser consultada na biblioteca daquele museu.

[240] *Inventário das pinturas, que em 1758 possuia a Casa dos Marqueses de Penalva feito por Francisco Vieyra Lusitano*, Lisboa, Instituto para a Alta Cultura - Centro de Estudos de Arte e Museologia, 1945.

[241] Luíz Xavier da Costa, *As Belas Artes plásticas em Portugal durante o século XVIII*, Lisboa, J. Rodrigues & C.ª Editores, 1935.

[242] Francisco Augusto Garcez Teixeira, *A Irmandade de São Lucas - Estudo do seu arquivo*, Lisboa, Imprensa Beleza, 1931.

Destaca-se contudo o esforço compilador de Fernando de Pamplona para o seu *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*[243], de A. de Magalhães Basto para o dicionário de artistas do Porto[244], assim como a obra *Iconografia lusitana*, por Enrique Lafuente Ferrari[245], ou o *Dicionário de iconografia portuguesa (retratos de portugueses e estrangeiros em relação com Portugal)*, de Henrique de Campos Ferreira Lima e Ernesto Soares[246]. No âmbito de uma maior especificação, deve considerar-se ainda a obra de Júlio Brandão, *Miniaturistas portugueses*[247].

É neste ambiente que se enquadram os estudos de Reynaldo dos Santos, pioneiro na historiografia da arte do Retrato em Portugal. Para este autor, «[…] o problema palpitante e misterioso era o do retrato, cuja arte escapa melhor ao convencionalismo e gôsto imitativo das épocas em que os artistas, perante o modêlo vivo, melhor revelam a sua personalidade […]»[248]. Numa iniciativa conjunta com Luís Keil, Gustavo de Matos Sequeira e Luís Ortigão Burnay, preparou a célebre exposição *Personagens Portuguesas do Século XVII*, organizada pela Academia Nacional de Belas-Artes no ano de 1942. Esta exposição deu origem a um catálogo ainda hoje considerado obra de referência, com um estudo introdutório marcante e com novas atribuições e reunião de mais de oitenta retratos a óleo, a grande maioria proveniente de colecções particulares **(Figs. 3-5)**.

Reynaldo dos Santos, no ensaio que escreve para o catálogo da referida exposição, parte do seguinte quesito: «[…] seria possível que o século XVII, um

---

[243] Fernando de Pamplona, *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*, 4 vols., Barcelos, Livraria Civilização Editora, (1954-1959) 2000.

[244] A. de Magalhães Basto, *Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do século XV ao século XVIII*, Porto, Câmara Municipal do Porto, s. d. [depois de 1950].

[245] Enrique Lafuente Ferrari, *Iconografia lusitana - Retratos grabados de personajes portugueses*, Madrid, Junta de Iconografia Nacional, 1941.

[246] Henrique de Campos Ferreira Lima e Ernesto Soares, *Dicionário de iconografia portuguesa (retratos de portugueses e de estrangeiros em relação com Portugal)*, 3 vols., Lisboa, Instituto para a Alta Cultura, 1947-1950 ("Suplemento", 1954).

[247] Júlio Brandão, *Miniaturistas portugueses*, Porto, Litografia Nacional, s. d.

[248] Reynaldo dos Santos, "Preâmbulo" ao catálogo da exposição *Personagens portuguesas do século XVII - Exposição de arte e iconografia*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1942, p. 5.

dos períodos mais brilhantes da nossa prosa - e o retrato é a prosa da pintura - o século de Bernardes, de Frei Luiz de Sousa, de Francisco Manuel de Melo e de Vieira - não tivesse pintura? […]»[249]. E a partir daqui, pretende demonstrar que existiu pintura portuguesa sim, e em concreto pintura de retrato, introduzindo o conceito de retrato com ***personalidade do espírito e sensibilidade nacional***[250], individualizando-o no contexto ibérico (e europeu) e inscrevendo-o num caminho de continuidade que faz recuar ao século XV e a Nuno Gonçalves, passando depois por Cristóvão de Figueiredo e Cristóvão de Morais, no XVI[251].

O século XVII é analisado por Reynaldo dos Santos através de uma subdivisão em três períodos, que correspondem, *grosso modo*, aos terços da centúria. Assim, no primeiro terço, ressalva a forte influência espanhola, sobretudo do ciclo madrileno de Alonso Sánchez Coello (1531-1588), Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608) e Eugénio Caxès (1574-1635). Domingos da Cunha, o *Cabrinha* (1598-1644), discípulo em Madrid de Caxès, é o exemplo mais destacado desta fase inicial.

Para o segundo período, «[…] o período vivo da Restauração […]»[252], destaca Domingos Vieira, o *Escuro* (1627-1657), que considera a «[…] mais forte personalidade da nossa pintura do século XVII […]»[253], e ainda José do Avelar Rebelo (1635-1657), António Pereira (1591-após 1657) e o Marquês de Montebelo (1595-1662), com obra inédita. Nesta fase, os retratos são «[…] um

[249] Reynaldo dos Santos, "Preâmbulo" ao catálogo da exposição *Personagens portuguesas do século XVII - Exposição de arte e iconografia*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1942, p. 6.

[250] Reynaldo dos Santos, "Preâmbulo" ao catálogo da exposição *Personagens portuguesas do século XVII - Exposição de arte e iconografia*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1942, p. 7 e 12 (sublinhado nosso).

[251] No nosso artigo "A arte do retrato em Portugal no tempo barroco (séculos XVII-XVIII)", in *Encontro Aprendizes de Feiticeiro - Investigações de doutoramento dos cursos do Instituto de História da Arte da FLUL*, Lisboa, Edições Colibri/Centro de História da Universidade de Lisboa, 2008, p. 144-150, abordámos já esta questão.

[252] Reynaldo dos Santos, "Preâmbulo" ao catálogo da exposição *Personagens portuguesas do século XVII - Exposição de arte e iconografia*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1942, p. 9.

[253] Reynaldo dos Santos, "Preâmbulo" ao catálogo da exposição *Personagens portuguesas do século XVII - Exposição de arte e iconografia*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1942, p. 9.

pouco duros de desenho e tom, [mas] têm todavia muito carácter e estão dentro da maneira construtiva, carregada e sintética, da visão nacional […]»[254].

O último período, a que pertencem Félix da Costa (1641-1712) e António Oliveira de Louredo (act. 1680-1704), apresenta-se com retratos igualmente austeros e tendencialmente monocromáticos, sem «[…] os contrastes dramáticos à espanhola nem elegâncias à francesa ou certa beleza decorativa à italiana […]»[255]. Para Reynaldo, «[…] o retrato português é duplamente nacional, pelo modelo e pela forma como é visto, traduzido e interpretado. Quem pinta, pinta-se um pouco a si próprio, na pintura como na literatura […]»[256]. E mesmo quando dominam as influências estrangeiras, espanhola no primeiro terço e francesa no final da centúria, Reynaldo do Santos defende que é possível detectar, nos especímenes recenseados, a clara manifestação de uma sensibilidade nacional[257].

Esta via exploratória para o estudo do retrato encontra eco em autores como José-Augusto França, Carlos Moura e Vítor Serrão, que sustentam a tese da existência de um tipo de retratismo a que podemos chamar *retrato humanista*, ou *humanístico*, defendendo que o retrato português da fase protobarroca se destaca no panorama geral do retratismo ibérico, sobretudo pelo seu *intimismo lírico e nostálgico*[258]. Opõe-se-lhes, de certa forma, Luís de Moura Sobral, contrapondo que o «[…] retrato seiscentista português está

[254] Reynaldo dos Santos, "Preâmbulo" ao catálogo da exposição *Personagens portuguesas do século XVII - Exposição de arte e iconografia*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1942, p. 10.

[255] Reynaldo dos Santos, "Preâmbulo" ao catálogo da exposição *Personagens portuguesas do século XVII - Exposição de arte e iconografia*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1942, p. 11.

[256] Reynaldo dos Santos, "Preâmbulo" ao catálogo da exposição *Personagens portuguesas do século XVII - Exposição de arte e iconografia*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1942, p. 11.

[257] Reynaldo dos Santos, "Preâmbulo" ao catálogo da exposição *Personagens portuguesas do século XVII - Exposição de arte e iconografia*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1942, p. 12.

[258] José-Augusto França, *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 21-35; Carlos Moura, "Sombra, luz e cromatismo - A pintura e o azulejo. As artes decorativas", in Carlos Moura (coord.), *História da arte em Portugal - O limiar do Barroco*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, vol. 8, p. 132-138 e Vítor Serrão, *História da Arte em Portugal - O Barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, p. 36-43.

enfeudado ao retrato de corte madrileno através de Moro, Sanchéz Coello e Pantoja de la Cruz, às suas técnicas, ao seu espírito […]»[259].

José-Augusto França, no seu livro de síntese *O Retrato na Arte Portuguesa*, publicado em 1981 **(Fig. 6)**, cuja origem foi também a investigação para uma exposição (que afinal nunca se veio a realizar[260]), reforça a ideia da existência de um *retrato português, a que chama retrato humanista*, com características que o distinguem do modelo germano-flamengo difundido pela corte dos Áustrias. O retrato português do século XVII é encarado por este autor como o reflexo de uma visão pictórica emocional e humana, despojada e penumbrista. Na passagem para o século seguinte, todavia, José-Augusto França encontra «[…] uma sociedade e uma corte sem pintores, que se via sujeita à importação, via romana, parisiense ou madrilena, de artistas secundários, mais ou menos hábeis dentro dos esquemas correntes na primeira metade do século […]»[261], parecendo então ver quebrado o elo com a corrente *humanista* do retrato de Seiscentos.

Uns anos mais tarde, este mesmo autor retoma o tema do retrato com o artigo "Da imagem que falece ao poder - O retrato em Portugal no século XVIII", publicado em *Portugal no século XVIII - De D. João V à revolução francesa*[262], e posteriormente com o texto "O retrato na época joanina" para o catálogo *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V*[263]. Nestes dois artigos, enumera, descreve e relaciona uma série de obras existentes em Portugal, maioritariamente devidas a mão estrangeira - por carência nacional -, analisando-as com o sentido crítico que lhe é peculiar. Para França, o reinado joanino caracteriza-se por não ter «[…] um único artista

[259] Luís de Moura Sobral, *Pintura portuguesa do século XVII - História, lendas, narrativas* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPM, 2004, p. 69.

[260] Sobre a fortuna desta malograda iniciativa expositiva ler as palavras auto-biográficas de José-Augusto França, *Memórias para o ano 2000*, Lisboa, Livros Horizonte, p. 188-189 e 290.

[261] José-Augusto França, *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 39-40.

[262] José-Augusto França, "Da imagem que falece ao poder - O retrato em Portugal no século XVIII", in Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII, *Portugal no século XVIII - De D. João V à revolução francesa*, Lisboa, Universitária Editora, 1991, p. 21-26.

[263] José-Augusto França, "O retrato na época joanina", in Nuno Saldanha (coord.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 97-107.

nacional empenhado na imagística do Poder […]», seguindo-se avidamente a fonte e a moda do *Roi-Soleil* [264].

A exposição *Joanni V Magnifico*, de que falámos anteriormente, foi efectivamente um marco para o conhecimento da pintura portuguesa da primeira metade do século XVIII, contando ainda com um importante número de retratos **(Figs. 7-8)**. Autores como Ayres de Carvalho, já com aprofundados estudos sobre o retrato joanino desde 1962, Anísio Franco, José Luís Morales y Marín, Pier Paolo Quieto e Nuno Saldanha, produziram textos sobre estes retratos, publicados no respectivo catálogo.

Ayres de Carvalho havia publicado há cerca de trinta anos o estudo fundamental *D. João V e a arte do seu tempo*[265], em que utiliza uma série de informação documental inédita, perscrutada em arquivos e bibliotecas em Portugal e no estrangeiro, ao longo de anos, nomeadamente as célebres *Memoires Instructifs pour un voyageur dans le divers Etats de lÉurope: contenant des Anecdotes curieuses, très propres à éclaircir l'histoire du Tems; avec des remarques sur le Commerce et l'Histoire Naturelle* (publicadas anónimas em Amsterdam por H. Du Sauzet em 1738), atribuídas ao médico e naturalista Charles Frédéric de Merveilleux (fal. 1749), com quem o jovem pintor Pierre-Antoine Quillard (c. 1703-1733) teria viajado para Portugal no ano de 1726 - segundo informa Guarienti -, passando por Barcelona, Saragoça e Madrid, visitando ainda o Escorial, a pretexto de escrever uma *História Natural de Portugal* encomendada por D. João V, em que Quillard teria a cargo a "ilustração científica".

Estas *Memoires*, fartas em informação sobre Portugal neste ano de 1726, dão-nos ainda elementos importantes sobre aspectos relacionados com o retrato ou com a prática retratística da altura. Desde logo, Merveilleux dá-nos nota de que, nas suas viagens, Quillard, *de lápis em punho*, ia desenhando as lindas *boémias* ou ciganas que encontrava nas típicas hospedarias do Reino de

[264] José-Augusto França, "Da imagem que falece ao poder - O retrato em Portugal no século XVIII", in Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII, *Portugal no século XVIII - De D. João V à revolução francesa*, Lisboa, Universitária Editora, 1991, p. 26.

[265] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo,* 2 vols., Edição do autor, 1960-1962.

Filipe V[266], o que remete para a prática dos retratos executados quase clandestinamente, *alla machia* ou *alla sfuggiata*, a partir de um único olhar, de que já falámos a propósito dos pintores Annibale Carracci (1560-1609) e Ottavio Leoni (c. 1578-1639).

> «*[…] O jovem Pintor que me acompanhava agradou-se tanto da filha da estalajadeira, e fez-lhe tão grande impressão no seu espírito,* ***que conseguiu desenhá-la muito parecida****, sem que ela desse por isso. Mostrando este desenho à gentil rapariga, ela deu um grito de espanto afirmando que era o seu retrato. A mãe também veio ver e logo se seguiu uma grande parte da aldeia para admirar este milagre. Muitos habitantes pretendiam já ter visto várias vezes o jovem Pintor neste lugar, não acreditando que fosse possível fazer um semelhante trabalho tão depressa como se dizia […]*»[267].

> «*[…] O nosso jovem Pintor entreteve-se a* ***desenhar uma linda cigana*** *que se encontrava na nossa estalagem com o seu rancho, o que nos proporcionou um agradável divertimento. Em reconhecimento do retrato que ofereceu à linda rapariga, os seus companheiros tiveram a gentileza de dançar para nós com castanholas e outros instrumentos barulhentos que para nós eram uma novidade […]*»[268].

Um outro aspecto que sobressai das *Mémoires* de Merveilleux é a informação que nos dá sobre certas personagens da corte, quer do ponto de vista físico quer do ponto de vista psicológico, informações estas que muito

---

[266] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo - As memórias d'El Rei D. João V pelo naturalista Merveilleux (traduzidas, anotadas e comentadas),* Edição do autor, 1960-1962, vol. I, p. 11.

[267] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo - As memórias d'El Rei D. João V pelo naturalista Merveilleux (traduzidas, anotadas e comentadas)*, Edição do autor, 1960-1962, vol. I, p. 126-127 (sublinhado nosso).

[268] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo - As memórias d'El Rei D. João V pelo naturalista Merveilleux (traduzidas, anotadas e comentadas)*, Edição do autor, 1960-1962, vol. I, p. 130 (sublinhado nosso).

contribuem para uma melhor compreensão da imagem pictórica que delas ficou. Sobre D. Bárbara de Bragança (1711-1758), escreve o naturalista que:

> «*[…] A Infanta Real de Portugal, que há pouco casou com o Príncipe das Astúrias, era então uma princesa de grandes esperanças e duma índole excelente. As bexigas tinham desfeado extraordinariamente o seu rosto, no entanto é elegante de corpo, de bonita carnação e pode passar por uma linda senhora […]*»[269].

> «*[…] A Princesa sua esposa (de Fernando VI), filha de Dom João V, Rei de Portugal, tem muito espírito e é dum excelente carácter […]*»[270].

Há, depois, informação sobre outros personagens, como em relação a D. Tomás de Almeida (1670-1754), que «*[…] é um belo homem, moreno […]*»[271], dados fornecidos pelo próprio Merveilleux, ou outros acrescentados posteriormente por Ayres de Carvalho, nas suas notas e observações à fonte histórica que transcreve, à medida que vão surgindo os nomes de que trata. São os casos do Secretário de Estado D. Diogo de Mendonça Corte Real (fal. 1736), cunhado de D. Tomás de Almeida, de D. Pedro Miguel de Almeida, 3.º Conde de Assumar (1688-1756), de D. Luís Carlos de Meneses, 5.º Conde da Ericeira, 1.º Marquês do Louriçal (1689-1742) e do Doutor Lázaro Leitão Aranha, que partiu na comitiva do Marquês de Fontes a Roma em 1712[272].

Na II Parte do 1.º volume desta sua obra, Ayres de Carvalho publica o estudo *Alguns retratos e retratistas da corte de El-Rei D. João V*, uma súmula

---

[269] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo - As memórias d'El Rei D. João V pelo naturalista Merveilleux (traduzidas, anotadas e comentadas)*, Edição do autor, 1960-1962, vol. I, p. 17.

[270] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo - As memórias d'El Rei D. João V pelo naturalista Merveilleux (traduzidas, anotadas e comentadas)*, Edição do autor, 1960-1962, vol. I, p. 132.

[271] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo - As memórias d'El Rei D. João V pelo naturalista Merveilleux (traduzidas, anotadas e comentadas)*, Edição do autor, 1960-1962, vol. I p. 20.

[272] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo - As memórias d'El Rei D. João V pelo naturalista Merveilleux (traduzidas, anotadas e comentadas)*, Edição do autor, 1960-1962, vol. I, p. 39 (nota 15), p. 40 (nota 16), p. 41-44 (nota 16) e p. 41-44 (nota 16).

dos artigos dispersos até aí editados sobre o tema. Diz-nos Ayres de Carvalho que «[…] tratamos essencialmente de três ou quatro Artistas estrangeiros que trabalharam para a Corte de D. João V […] Vejamos pois, como foi retratado pelos vários Pintores que o serviram, desde o Florentino Baccherelli e o Saboiano Duprà, até aos Franceses Ranc e Quillard […]», considerando que «[…] o ano de 1726 representa para Portugal, com a vinda de Quillard mas também de muitos outros artistas franceses, uma nova era de influência e de renovação, não só na pintura mas sobretudo na gravura, que se inicia com a ilustração de livros publicados pela Academia Real da História […]»[273].

Posto o determinante contributo de Ayres de Carvalho, que conflui para a ideia de que o retrato joanino é importado, a restante bibliografia é escassa no que respeita a este campo artístico, salvo no que respeita aos catálogos de exposições. Efectivamente, a *fortuna crítica* do retrato barroco português é grandemente devedora de exposições. O facto de estarem os estudos sobre o retrato em Portugal intimamente ligados a exposições, e aos seus respectivos catálogos, implica, muitas vezes, uma abordagem mais museológica do que histórico-artística por parte dos seus autores, o que acontece mesmo apesar do esforço de incluir artigos de contextualização nestas publicações. Pensamos que esta situação pode justificar uma certa dispersão que se nota no conhecimento deste género artístico em Portugal, assim como a aposta privilegiada na *fortuna histórica* das obras, em detrimento de visões de conjunto, de estudos mais abrangentes do género artístico, ou de ensaios sustentados por enquadramentos teóricos melhor definidos.

No que respeita ao contributo das exposições para o recenseamento de especímenes e sua valorização, não se pode deixar de referir a exposição *Retratos de artistas*, preconizada por Júlio Brandão para o Museu Nacional de Soares dos Reis, no Porto, logo em 1946[274]. De entre os retratos que apresenta, de cronologia mais avançada (da segunda metade do século XVIII ao século XX), conta-se um nostálgico e interessante auto-retrato de João Glama Ströberle (1708-1792), já muito ao gosto rococó de La Tour ou de

[273] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Edição do autor, 1960-1962, vol. I, p. 196 e 204.

[274] *Retratos de artistas* [Catálogo de exposição], Porto, Museu Nacional Soares dos Reis, 1946.

Chardin. O texto que acompanha a reprodução da obra, como sucede aliás com todos os outros casos, dedica-se a fazer uma nota biográfica do artista, não procurando sequer um olhar sobre a obra de arte em causa.

Uma outra exposição incontornável é a exposição *Lisboa Joanina*, organizada pela Câmara Municipal de Lisboa no Palácio Galveias, no ano de 1950[275] **(Figs. 9-10)**, em que o retrato, nas suas diversas técnicas da pintura a óleo, gravura, miniatura, escultura, medalhística e numismática, aparece tratado com grande destaque. Também a exposição *O Patriarcado de Lisboa*, organizada igualmente pela Câmara Municipal de Lisboa para o Palácio Galveias, em 1968[276], carreou a apresentação pública da *Galeria dos Patriarcas*, conservada no Patriarcado de Lisboa, de que destacamos o retrato de D. Tomás de Almeida, em meio corpo, hoje atribuído a Vieira Lusitano[277].

Estas duas situação, em que o retrato *serve* para ilustrar um acontecimento ou conferir um rosto a um nome de relevância histórica, foi permitindo, todavia, constituir-se um *corpus* já considerável e, a partir daí, ir definindo as suas principais tipologias, mormente no que concerne ao mais generalizado caso do retrato de aparato.

Bastante mais tarde, também as exposições *Roma Lusitana - Lisbona Romana*, de 1991, e *Triunfo do Barroco*, do mesmo ano, trouxeram a público bons retratos, reabrindo o debate científico sobre a importância deste género artístico como representação privilegiada de poder e enquadrando-o na cultura do barroco europeu[278]. Na primeira destas exposições, destacaremos a relevância dada ao retrato esculpido, caso dos dois bustos em mármore de *D. João V*, um deles da autoria de Domenico Parodi (1672-1742) e Francesco

[275] *Exposição Lisboa joanina - Comemorativa do segundo centenário do falecimento do rei D. João V* [Catálogo de exposição] (1950), Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1970.

[276] *Exposição O Patriarcado de Lisboa* [Catálogo de exposição], Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1968.

[277] Ver a entrada que Nuno Saldanha escreve sobre o retrato de D. Tomás de Almeida para o Catálogo da exposição *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 244.

[278] Sandra Vasco Rocca, Gabriele Borghini e Paola Ferraris, *Roma Lusitana - Lisbona Romana. Guida alla mostra*, Roma, Àrgos Edizioni, 1990; Sandra Vasco Rocca e Gabriele Borghini (coord.), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma, Àrgos Edizioni, 1995 e José de Monterroso Teixeira (coord.), *Triunfo do Barroco* [Catálogo de exposição], Lisboa, Fundação das Descobertas/CCB, 1993.

Biggi (1667-1728), hoje no Palácio Nacional da Ajuda, o outro da autoria de Alessandro Giusti (1715-1799), conservado no Palácio Nacional de Mafra, que dialogavam com retratos atribuídos aos escultores italianos Giuseppe Mazzuoli (1644-1725), Carlo Monaldi (1691-1760), Pietro Bracci (1700-1775) e Filippo della Valle (1697-1768)[279], assunto até aí abordado por Ayres de Carvalho[280] e Robert C. Smith, no respeitante a Claude de Laprade[281].

A escultura barroca tem sido, doravante, tratada essencialmente por José Fernandes Pereira e Teresa Leonor Vale, após as suas teses académicas dedicadas ao tema[282] e, mais recentemente, por Sandra Costa Saldanha[283]. Interessando-nos a questão do retrato, naturalmente, encontramos nas suas publicações dados e interpretações de muita valia para o nosso trabalho. Aproveitando estar fora da pintura, duas palavras para referir os estudos sobre o retrato em azulejo de José Meco[284], Luísa Arruda[285] e Alexandra Gago da Câmara[286], assim como outros estudos sobre o retrato inseridos na bibliografia sobre o Palácio e Quinta dos Marqueses da Fronteira, em Lisboa[287].

---

[279] Sandra Vasco Rocca, Gabriele Borghini e Paola Ferraris, *Roma Lusitana - Lisbona Romana. Guida alla mostra*, Roma, Àrgos Edizioni, 1990; Fausta Franchini Guelfi, "Domenico Parodi (1672-1742) e Francesco Biggi (1667-1728) - Ritratto di Giovanni V di Portogallo" e Jennifer Montagu, "João V e la scultura italiana", in Sandra Vasco Rocca e Gabriele Borghini (coord.), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma, Àrgos Edizioni, 1995, p. 19-20 e 385-390.

[280] Ayres de Carvalho, *A escultura em Mafra*, Mafra, 1950.

[281] Robert C. Smith, "Early works of Claude de Laprade and the style Louis XIV in Portugal", *Gazette des Beaux-Arts*, n.º 140, vol. LXIV, VI Série, Outubro 1954.

[282] José Fernandes Pereira, *Arquitectura e escultura de Mafra - Retórica da perfeição*, Lisboa, Editorial Presença, 1994 e Teresa Leonor Magalhães do Vale, *Escultura italiana em Portugal no século XVII*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2004.

[283] Sandra Costa Saldanha, "A escultura em S. Vicente de Fora - Projecto, campanhas e autores", in Sandra Costa Saldanha (coord.), *Mosteiro de S. Vicente de Fora - Arte e história*, Lisboa, Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa, 2010, p. 189-207.

[284] José Meco, "A azulejaria (do Palácio e Quinta dos Marqueses da Fronteira)", *Monumentos*, n.º 7, Lisboa, DGEMN, Setembro 1997, p. 55-59; "A azulejaria no Mosteiro de S. Vicente de Fora", in Sandra Costa Saldanha (coord.), *Mosteiro de S. Vicente de Fora - Arte e história*, Lisboa, Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa, 2010, p. 235-259.

[285] Luísa Arruda, "O retrato de D. João V na portaria de S. Vicente de Fora - Um retrato barroco azul e branco", *Claro-escuro - Revista de estudos barrocos*, n.os 2-3, Lisboa, Quimera, Maio/Novembro de 1989, p. 13-17 e "O retrato azul e branco de D. João V", *Monumentos*, n.º 2, Lisboa, DGEMN, Março 1995, p. 33-38.

[286] Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara, "O retrato cerâmico - Modelos de representação na azulejaria portuguesa do século XVIII", in Ana Leal de Faria e Isabel

Da exposição *Triunfo do Barroco*, que já dissemos ter sido escassa em inclusão de obras de pintura, uma nota se justifica para a apresentação pública do excelente e "solitário" (no panorama nacional) retrato equestre do *Duque D. Jaime, 3.º Duque de Cadaval*, de Pierre-Antoine Quillard (e não de Duprà como se tem dito), notável obra de c. 1730, existente na pinacoteca do Museu da Casa Cadaval, em Évora. É justo referir que a retratística equestre se encontra praticamente ausente no campo da pintura portuguesa (mesmo no que toca a referências arquivísticas): apenas se citam o retrato de D. Albuquerque e Castro na Casa da Ínsua, em Castendo (Penalva)[288], e o retrato de D. Sebastião no colégio jesuítico de Rachol[289].

Neste contexrto se localiza, ainda, a obra de Annemarie Jordan, *Retrato de Corte em Portugal - O legado de António Moro. 1552-1572*, uma ampliação de um artigo escrito no âmbito da Europália 91 para o catálogo da exposição *Portugal e a Flandres - Visões da Europa (1550-1680)*[290]. Apesar de tratar um tempo histórico anterior ao período que temos em foco, este estudo sublinha a expansão do retrato individual em Portugal e caracteriza um estilo - o *estilo de Moro* - que perdura, segundo a autora, no século XVIII.

No final da década de (19)90, a exposição *Bento Coelho da Silveira (1620-1708) e a cultura do seu tempo*, comissariada por Luís de Moura Sobral, relembra alguns retratos da época, designadamente os retratos atribuídos a António de Sousa (act. 1655-1687), pintor régio de D. Afonso VI e a António Oliveira de Louredo (act. 1681-1704), pintor da rainha D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo (1666-1699), segunda mulher de D. Pedro II. O estudo que Vítor

---

Drumond Braga (coord.), *Problematizar a história - Estudo de história moderna em homenagem a Maria do Rosário Themudo Barata*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007, p. 731-772.

[287] Fernando Mascarenhas, "Estuques ornamentais - Da organização dos espaços à descrição de uma moldura", *Monumentos*, n.º 7, Lisboa, DGEMN, Setembro 1997, p. 36-43 e Ana Paula Rebelo Correia, "Um retrato real nos jardins do Palácio Fronteira", *Monumentos*, n.º 25, Lisboa, DGEMN, Setembro 2006, p. 226-233.

[288] Reynaldo dos Santos, *Personagens portuguesas do século XVII - Exposição de arte e iconografia*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1942.

[289] Vítor Serrão, "A Pintura na Antiga Índia portuguesa nos séculos XVI e XVII. Introdução ao seu estudo sistemático", *Oceanos*, nºs 19/20, Setembro-Dezembro de 1994, p. 102-110.

[290] Annemarie Jordan, *Retrato de Corte em Portugal - O legado de António Moro. 1552-1572*, Lisboa, Quetzal Editores, 1994.

Serrão escreve para este catálogo, "Tendências da pintura portuguesa na segunda metade do século XVII. Entre Avelar Rebelo, Bento Coelho e os focos regionais", indica pistas a seguir no sentido da exploração da apetência retratística de pintores como José do Avelar Rebelo (1635-1657), cujo retrato de *D. João IV* em Vila Viçosa, «[…] visionado como peça banal, [é antes um] esforçado ensaio de codificação da imagem régia […]»[291], Manuel de Araújo Ponces (fal. 1713), activo em Santar e Viseu, ou Bento Coelho da Silveira, destacando a notória tendência para o retrato, neste último pintor, na composição *S. Francisco de Assis dando a Regra da sua Ordem* (Venerável Ordem Terceira de São Francisco (Hospital de Jesus), Sala do Despacho, Lisboa, 1708).

No ano seguinte, a Fundação Calouste Gulbenkian organiza a exposição *A Arte do Retrato. Quotidiano e Circunstâncias*, que fomenta a produção de um catálogo e o estudo do género artístico, mas mais no panorama internacional - como obriga a colecção, do que da realidade portuguesa[292].

Em 2004, o Museu Nacional de Arte Antiga abre a público a exposição *Pintura portuguesa do século XVII. História, lendas e narrativas*, comissariada por Luís de Moura Sobral, em que o capítulo dedicado aos "Retratos" é o pretexto para propor novas atribuições a pinturas da época, nomeadamente um esquecido retrato da *Rainha D. Maria Francisca Isabel de Sabóia* (c. 1703), do Museu Nacional de Arte Antiga, a Bento Coelho da Silveira e a seu sucessor Lourenço da Silva Paz (1666-1718). Moura Sobral, no seu texto introdutório ao tema, alude à vontade, a que chama *luxo científico*, de refazer a exposição de 1942, introduzindo os novos conhecimentos entretanto adquiridos sobre pintura portuguesa e espanhola[293].

Estes novos conhecimentos estão também, necessariamente, nos inúmeros trabalhos de teor académico que têm sido desenvolvidos ao longo de mais de

---

[291] Vítor Serrão, "Tendências da pintura portuguesa na segunda metade do século XVII. Entre Avelar Rebelo, Bento Coelho e os focos regionais", in Luís de Moura Sobral (coord.), *Bento Coelho da Silveira (1620-1708) e a cultura do seu tempo* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1998 p. 44.

[292] João Castel-Branco Pereira (coord.), *A arte do retrato - Quotidiano e circunstância* [Catálogo de exposição], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

[293] Luís de Moura Sobral, *Pintura portuguesa do século XVII - História, lendas e narrativas* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPM, 2004, p. 69.

meio século. Importa salientar que na sua tese de doutoramento, *A pintura protobarroca em Portugal. 1612-1657. O triunfo do naturalismo e do tenebrismo* (1992)[294], Vítor Serrão abordou e problematizou também o tema do retrato, com contributos de vulto para o seu entendimento. Foram propostas novas atribuições e construiu-se um quadro teórico para interpretação da retratística do período. Como já foi dito, Vítor Serrão sustenta a tese do *retrato humanista*, ou *humanístico*, defendendo que o retrato português protobarroco se destacou do panorama geral do retratismo ibérico, falando um ***dialecto*** próprio, que aliás se perpétua no século XVIII. O autor contrapõe o *aparato mundano e cortesão* da pintura castelhana ao *intimismo lírico e nostálgico* dos exemplos portugueses. Em 2003, quando publica a obra de síntese *O Barroco*, o autor reforça esta ideia escrevendo que é útil retomar a categoria operativa do *retrato humanístico* de José-Augusto França[295].

Outro trabalho académico de obrigatória referência é a tese de doutoramento de Margarida Calado, *Arte e sociedade na época de D. João V*[296]. Aqui se estuda pormenorizadamente a cultura e a produção artística do período quinto-joanino e se apresenta um sistemático catálogo de retratos da família real portuguesa nas várias técnicas artísticas da pintura, escultura, gravura, azulejo, etc., mas o trabalho é de tal modo abrangente que fica a faltar o enfoque específico no tema[297]. A tese de Luísa Arruda, dedicada ao desenho de Vieira Lusitano (artista até aí apenas estudado por Julieta Ferrão na monografia que lhe dedica em 1956[298]), não sendo igualmente uma tese sobre

[294] Vítor Serrão, *A pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Lisboa, Edições Colibri, 2000.

[295] Vítor Serrão, *O Barroco - História da Arte em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, p. 36-37.

[296] Maria Margarida Teixeira Barradas Calado, *Arte e sociedade na época de D. João V* [Dissertação de Doutoramento], 12 vols., Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1995.

[297] Maria Margarida Teixeira Barradas Calado, *Arte e sociedade na época de D. João V* [Dissertação de Doutoramento], Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1995, vol. 2., p. 475-596 (Anexo "Retratos da família real portuguesa").

[298] Julieta Ferrão, *Vieira Lusitano*, Lisboa, 1956.

retrato, inclui um importante catálogo de desenhos de retrato e auto-retratos que merece aqui menção[299].

Uma outra abordagem é a seguida por António Filipe Pimentel. Desde a sua tese *Arquitectura e poder - O real edifício de Mafra*, que explora a questão do poder e da imagem, das suas reciprocidades e interdependências - a arte da persuasão em função da propaganda -, este autor entende a arte do retrato pictórico como um «[…] privilegiado veículo da retórica do poder […]»[300]. Quando, em 2008, publica o artigo "Os pintores de D. João V e a invenção do retrato de corte"[301], explora a renovação da imagem régia através da renovação da imagem do poder, não perdendo nunca de vista o «[…] modelo luíscatorziano de *grandeur* […]»[302]. Nesta medida, entende e trata o retrato de aparato como «[…] uma fachada: como um *palco*, onde é sempre implícita a presença do espectador, e em cujo interior, graças ao efeito mágico do cenário, se processa a transposição da personagem, do nível individual ao alegórico […]»[303].

A tese de doutoramento de Luís Manuel Ramalhosa Guerreiro, *La représentation du pouvoir royal à l'age baroque portugais (1687-1753)*[304], na mesma linha de pensamento - a que Luís Reis Torgal chamou de «[…] interpretação do Estado e das ideias políticas num contexto estético-cultural

---

[299] Luísa d'Orey Capucho Arruda, *Francisco Vieira Lusitano (1699-1783) - Uma época de desenho* [Dissertação de Doutoramento], 2 vols., Lisboa, Faculdade de Belas-Artes - Universidade de Lisboa, 1999. Ver também Luísa Arruda e José Alberto Seabra de Carvalho (coord.), *Vieira Lusitano (1699-1783) - O desenho* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPM, 2000.

[300] António Filipe Pimentel, *Arquitectura e poder - O real edifício de Mafra*, Lisboa, Livros Horizonte, (1986, 1992) 2002, p. 69.

[301] António Filipe Pimentel, "Os pintores de D. João V e a invenção do retrato de corte", *Revista de História da Arte - O retrato*, n.º 5, Lisboa, Instituto de História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 2008, p. 133-151.

[302] António Filipe Pimentel, "Os pintores de D. João V e a invenção do retrato de corte", *Revista de História da Arte - O retrato*, n.º 5, Lisboa, Instituto de História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 2008, p. 135.

[303] António Filipe Pimentel, "Os pintores de D. João V e a invenção do retrato de corte", *Revista de História da Arte - O retrato*, n.º 5, Lisboa, Instituto de História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 2008, p. 136.

[304] Luís Manuel Ramalhosa Guerreiro, *La représentation du pouvoir royal à l'age baroque portugaise (1687-1753)* [Dissertação de Doutoramento], 4 vols., Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1995.

[…]»[305] - explora os desenvolvimentos metafóricos do retrato régio num capítulo dedicado aos dispositivos de representação da pessoa real, sejam os seus retratos plásticos (pintura, escultura, azulejo…) ou literários[306]. Uma outra tese de doutoramento, *Sua Majestade Fidelíssima - Da monarquia, imagem da realeza ideal e educação do rei no absolutismo português e europeu*, da responsabilidade de Manuel Filipe Canaveira, aprofunda a questão da construção da imagem perfeita do rei e a «[…] importância do aparato na composição e propalação da *imago* ideal do soberano absoluto […]»[307]. O pequeno artigo que José Alberto Seabra Carvalho publica na recente colecção *Arte portuguesa*, denominado "Um retrato para o rei"[308], volta a sublinhar a relação muito próxima que existe entre a imagem escolhida para o rei e o exercício do seu poder.

Esta concepção do *roi-machine*[309], que associa imagem do rei, festa e espectáculo ao exercício do poder no período barroco, havia já sido tratada por Rui Bebiano na sua obra de referência *D. João V - Poder e espectáculo*[310], a partir da qual surgiram estudos dedicados à festa barroca e à arte efémera, cujo "triunfo" foi a exposição *Arte efémera em Portugal*, organizada no Museu Calouste Gulbenkian entre 2000-2001, e seu respectivo catálogo[311].

---

[305] Luís Reis Torgal, "À maneira de apresentação - Actualidade e actualização da história política", in Rui Bebiano, *D. João V - Poder e espectáculo*, Aveiro, Livraria Estante Editora, 1987, p. 14.

[306] Luís Manuel Ramalhosa Guerreiro, *La représentation du pouvoir royal à l'age baroque portugaise (1687-1753)* [Dissertação de Doutoramento], vol. III, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1995, p. 108-176.

[307] Manuel Filipe Cruz M. Canaveira, *Sua Majestade Fidelíssima - Da monarquia, imagem da realeza ideal e educação do rei no absolutismo português e europeu* [Dissertação de Doutoramento], Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 1998, p. 19.

[308] José Alberto Seabra Carvalho, "Um retrato para o rei", in José Alberto Seabra Carvalho, José Manuel Tedim e José Meco, *Estética Barroca II - Pintura, arte efémera, talha e azulejo*, n.º 13 da colecção «Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX», coordenada por Dalila Rodrigues, Fubu Editores, 2009, p. 11-17.

[309] Expressão de Jean-Marie Apostolides, *Le roi-machine - Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1981.

[310] Rui Bebiano, *D. João V - Poder e espectáculo*, Aveiro, Livraria Estante Editora, 1987.

[311] João Castel-Branco Pereira (coord.), *Arte efémera em P*ortugal [Catálogo de exposição], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. Com a participação de Ana Cristina Cardoso da Costa Gomes, Ana Paula Rebelo Correia, António Filipe Pimentel, José Manuel Tedim e Isabel Mayer Godinho Mendonça para o período que estudamos.

Naturalmente que o nome de Peter Burke e os seus textos "O mundo como teatro" ou *A construção de Luís XIV*[312], têm que ser aqui destacados:

> «[…] O grande valor da interpretação do retrato […] consiste em arredar a ilusão de que o retrato represente a realidade tal qual era de facto. Mostra-se, pelo contrário, que o objecto pintado era o resultado de um compromisso social entre o artista e o modelo, de modo a representar não tanto o modelo tal qual era mas a imagem que o modelo tinha de si próprio ou, mais precisamente, a imagem que o artista tinha do modelo […]»[313].

Ciente deste facto está Susana Varela Flor, após ter estudado mais de duas centenas de retratos de D. Catarina de Bragança (1638-1705) no âmbito da sua tese de doutoramento[314]. Esta tese, um autêntico *estudo de caso* - nas palavras da própria autora - dedicado à iconografia desta rainha portuguesa, aclara de forma notável toda a complexidade inerente à feitura de um retrato barroco, esclarecendo sobre os métodos de trabalho das grandes oficinas de pintura da segunda metade de Seiscentos (mormente em Inglaterra), sobre o seu relacionamento com os mecenas e encomendantes e sobre a dependência entre o público a que se destinavam os retratos e a construção de uma iconografia específica, assente numa poderosa linguagem simbólica. Da leitura desta dissertação ressalta, assim, o retrato como um fenómeno cultural extremamente complexo, que vai para além da mera representação do poder régio, e para o qual contribuem, de modo determinante, questões de índole emocional e afectiva e, também, iconológicas[315].

---

[312] Peter Burke, *A construção de Luís XIV*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007.

[313] Peter Burke, "O mundo como teatro", in *O mundo como teatro - Estudos de antropologia histórica*, Lisboa, Difel, 1992, p. 143-158.

[314] Susana Varela Flor, *Aurum Reginae or Queen Gold - A iconografia de D. Catarina de Bragança entre Portugal e a Inglaterra de Seiscentos* [Dissertação de Doutoramento], Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010.

[315] Na arguição desta Dissertação, a 26.07.2010 na Reitoria da Universidade de Lisboa, o Professor Doutor Pedro Cardim sublinhou esta característica do retrato de Estado e relacionou-a com a exposição *Louis XIV - L'homme et le roi*, que teve lugar em Versailles em 2009-2010, em que conviveram representações de Luís XIV totalmente dissonantes.

. . .

A partir deste ponto, não será mais aceitável fazer basear o discurso histórico-artístico sobre o Retrato português exclusivamente na pergunta: quem é quem nas representações pictóricas?[316] - o que levou a que muitos retratos fossem conhecidos como meras ilustrações, apenas «[…] pelo que referenciam e não como referentes poéticos e estéticos […]?»[317] -, esquecendo-se de interrogar: quem se fazia retratar?; a que classe social pertenciam estas pessoas?; porque se faziam retratar?; como se faziam retratar (que modelos e convenções seguiam)?; quem escolhiam para os retratar?; que recepção tinham os seus retratos, que emoções despertavam nos seus detentores e observadores?[318].

A arte do retrato da época barroca em Portugal é, pois, um campo de pesquisa fecundo que merece a devida atenção e que, à luz dos contributos que acabámos de enunciar e das obras de arte que remanescem, nos devolverá certamente novos olhares.

[316] Paradigmática desta quase obsessão com a identificação dos personagens é a historiografia da arte dedicada ao estudo dos *Painéis de São Vicente* de Nuno Gonçalves. Ver Pedro Flor, "A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI - Problemas, metodologia, linhas de investigação", *Revista de História da Arte - O retrato*, Lisboa, Instituto de História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, n.º 5, 2008, p. 121.

[317] José-Augusto França, *Memórias para o ano 2000*, Lisboa, Livros Horizonte, 2000, p. 182.

[318] Peter Burke, "La sociología del retrato renacentista", in *El Retrato*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2004, p. 91-107.

1.4. Correntes de internacionalização: O retrato em Itália, na Flandres, Inglaterra, Holanda, França e Espanha

«[…] Et si nous remontions dans le temps,
pour demander aux contemporains de ces oeuvres d'art,
pour lesquels elles ont été faites,
comment les voir, coment les sentir,
comment entrer en conversation avec elles? […]»
Marc Fumaroli, Paris, 31 de Março de 1994[319]

Delectare et movere, deleitar e comover - eis o que se pretendia que fizesse a arte barroca, agora democratizada, tornada legível mesmo fora dos círculos privados e eruditos do Maneirismo.

Em plena "revolução científica", a Europa de Galileo Galilei (1564-1642) recebia o fortíssimo embate da afirmação *Eppur si muove*, 'e no entanto ela move-se'…, que vinha contestar e pôr em causa a velha cosmologia aristotélica e abria uma verdadeira crise epistemológica. As ideias filosóficas e teológicas exaltaram-se e reagiram ao impacto dos avanços da ciência. Paixão e razão travaram uma luta sem precedentes, examinada e explicada nos *Pensées* de Blaise Pascal (1623-1662), para quem só as paixões humanas possibilitavam alcançar a verdade sobre Deus e sobre a religião - relembre-se a célebre afirmação "o coração tem razões que a própria razão desconhece" -, e imortalizada nas peças de Jean Racine (1639-1699), sobretudo em *Phèdre*, em que se perscruta porfundamente a *psicologia* humana, as suas motivações e sublimações[320].

[319] Marc Fumaroli, no Prefácio à sua obra *L'École du silence - Les sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1998, p. 6.

[320] Ver a exemplo Roy T. Matthews & F. DeWitt Platt, *The western humanities - The Renaissance to the present*, London/Toronto, Mayfield Publishing Company, 1998, vol. II, p. 353-399 e Francesca Castria, "Le dix-septième siècle français", in Stefano Zuffi (dir), *La peinture baroque*, Paris, Gallimard, 1999, p. 218-221.

As artes plásticas produzidas então, e nalguns países mais periféricos até meados do século XVIII, caracterizaram-se assim por um forte apelo a estímulos sensoriais e afectivos, pela exaltação das paixões humanas, numa tentativa de impressionar, emocionar, ofuscar e envolver. E essa eloquência foi sobretudo utilizada para bem servir o poder. Como arte das monarquias absolutas, da Igreja católica e também da confissão protestante, pôde desenvolver uma eficaz vertente propagandística, prosélita, com interesses diversos, destinando-se a veicular conteúdos ideológicos específicos. Giulio Carlo Argan, na sua célebre intervenção no colóquio *Retorica e Barocco* (Roma, 1955), introduziu o conceito de "retórica" como a arte da persuasão em função da propaganda, apontando como âmago da arte barroca, precisamente, a intenção de *persuasio*[321].

O retrato da época barroca, e muito concretamente o retrato de Estado, auto-encenação do príncipe (regentes, papas), configura-se ele próprio como um *programa* político. Todos os elementos da arte barroca, como a invocação dos sentidos, a pompa teatral, a capacidade ilusória, a dinâmica das formas, estão presentes nestes retratos. Os gestos e as poses do espectáculo social, o cerimonial rígido, a linguagem alegórica, emblemática e simbólica, impõem-se neste género artístico com especial vivacidade, satisfazendo o desejo de representação das elites europeias, suprimindo as necessidades de auto-expressão e também de auto-entendimento: «[…] monarchs or popes utilized portraits to assist them in discovering and making their own identities, identities that had vital importance in terms of their relationships to complex social forces […]»[322]. Ou, dito por outras palavras: «[…] portraits in the seventeenth and eighteenth century permitted an individual to display an image that would comment on and attract attributes that go towards constituting an identity […]»[323]. Interessa aqui retornar à ideia de que a obra de arte - e a pintura em particular - não é somente ilustração episódica da História, antes «[…] participa

[321] Giulio Carlo Argan e Maurizio Fagiolo, *Guia de história da arte*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 69.

[322] Vernon Hyde Minor, *Baroque & Rococo - Art and culture*, London, Laurence King Publishing, 1999, p. 217.

[323] Vernon Hyde Minor, *Baroque & Rococo - Art and culture*, London, Laurence King Publishing, 1999, p. 228.

activamente en la historia del pensamiento […], es en sí misma pensamiento, contrariamente a lo que sugiere una atención exclusivamente reservada a la transformación de sus características formales. La pintura piensa sin necesidad de seguir las ideas formuladas en outra parte […]. La pintura piensa no sólo, no de tal manera, codificando un significado preestabelecido en tal o cual objeto o gesto representado, según el método iconológico, sino por las próprias modalidades de la representación […]»[324]. Como diz Georges Didi-Huberman, «[…] as imagens - que são objectos cruciais da cultura no seu sentido mais largo do termo […] - estão no cruzamento de todos os caminhos […]»[325]. Partindo daqui, podemos compreender de que modo a pintura de retrato influi na construção da própria identidade dos modelos retratados e, por extensão, da identidade de classe ou tipo social representados.

Naturalmente que temos que compreender o retrato no contexto da produção pictórica em geral, recuando necessariamente aos alvores do século XVII para descobrir as "revoluções" pictóricas de Caravaggio (1571-1610) e de Annibale Carracci (1560-1609) e o papel de Roma como centro de experimentação das novas propostas estéticas[326]. Roma tornara-se, e permaneceria ainda por muitos anos, a capital europeia do Barroco. Se, como diz Giulio Carlo Argan, a Europa barroca é a Europa das capitais, Roma será sem dúvida, nesta época, a *capital das capitais,* o verdadeiro e incontestado *centro* [327]. Nesses tempos iniciais da centúria de Seiscentos, a cidade papal atraía artistas de todas as nacionalidades. Ali chegavam diariamente aprendizes de pintor sedentos de novos conhecimentos e artistas já formados

[324] Tzvetan Todorov, "La representación del individuo en la pintura", in Bernard Foccroulle, Robert Legros e Tzvetan Todorov, *El nacimiento del individuo en el arte*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2006, p. 20.

[325] Entrevista a Georges Didi-Huberman por Tiago Bartolomeu Costa, "Georges Didi-Huberman - Vermos o telejornal à mesma hora é comportarmo-nos como na Idade Média", *Público*, Lisboa, 15.03.2012, p. 29.

[326] Sobre a pintura e a renovação artística operada em Roma *circa* 1600 ver Sidney Freedberg, *Autour de 1600 - Une révolution dans la peinture italienne*, Paris, Édicions Gallimard, 1993; Giuseppe Pacciarotti, *La pintura barroca en Italia*, Madrid, Ediciones Istmo, 2000, p. 17-96, e o recente catálogo de exposição coordenado por Beverly Louise Brown, *The Genius of Rome (1592-1623)*, London, Royal Academy of Arts, 2001, especialmente o seu artigo "The Birth of the Baroque: Painting in Rome 1592-1623", p. 16-41.

[327] Giulio Carlo Argan, "A Europa das capitais (1600-1700)", in *Imagens e persuasão - Ensaios sobre o Barroco*, São Paulo, Companhia das Letras, 2004, p. 46-185.

desejosos de novidades inspiradoras. Nessa terra de "deslumbramentos", onde a herança da Antiguidade Clássica era uma constante, a obra dos grandes vultos do Renascimento podia ser directamente contemplada e o debate estético permanecia aceso, os jovens pintores eram confrontados, fundamentalmente, com três caminhos pictóricos coexistentes: a "escola" de Giuseppe Cesari, o Cavaleiro d'Arpino (1568-1640), «[…] último ápice de uma maneira contra-maneirista excêntrica e ousada […]»[328]; as propostas de Annibale Carracci, que iam no sentido da recuperação do valor renascentista de imitação da natureza e, consequentemente, do reforço da prática do desenho como premissa indispensável de qualquer acto criativo, seguindo de perto a obra de Miguel Ângelo (1475-1564), Rafael de Urbino (1483-1520) e Correggio (c. 1489-1534) e deixando-se sensibilizar pela plasticidade da Antiguidade Clássica; e a lição de Michelangelo Merisi, chamado o Caravaggio (1573-1610), da exploração dos efeitos de luz e sombra num esforço que visava atingir a "natureza intrínseca" das coisas[329], com sucessão directa em Artemisa Gentileschi (1597-1651), José de Ribera (1591-1652), Salvatore Rosa (1615-1673) e, mais tarde, o napolitano Luca Giordano (1632-1705), um antigo aluno de Ribera.

Em traços muito gerais, podemos dizer que, em relação às pinturas de cariz epimaneirista, ou pertencentes ao "esgotado Maneirismo reformado", estamos agora em presença de obras mais sóbrias de valores, em que, através do tema sagrado, se recupera a natureza das coisas do quotidiano. Nestas pinturas, o decoro, a clareza e a verosimilhança, ou "selecção correctiva do real", incitam acima de tudo à piedade. Este tónus cristão, propagandístico, profundamente catequético, vai entroncar na antiquíssima corrente do classicismo, criando-se assim uma arte decorosa, eterna, indiscutida, uma "pintura *senza tempo*", síntese de referências clássicas que vão da tradição rafaelesco-bolonhesa ao *disegno* florentino[330]. Por isso, se comparadas com as pinturas maneiristas, as

[328] Vítor Serrão, *A pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Lisboa, Edições Colibri, 2000, p. 64.

[329] Ver Giuseppe Pacciarotti, *La pintura barroca en Italia*, Madrid, Ediciones Istmo, 2000, p. 17-53.

[330] Sobre a "*arte senza tempo*" em Portugal ver Vítor Serrão, *A pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Lisboa, Edições Colibri, 2000, p. 100-110.

realizações barrocas apresentam uma maior contenção e simplicidade compositiva, um esforçado rigor naturalista de modelação e uma maior frescura de cromatismo, assentando em efeitos de luminosidade e no jogo do claro-escuro.

Embora Roma se assumisse como capital artística da Europa e forte pólo de atracção para todos os pintores que tinham a possibilidade de empreender viagens de estudo, a pintura barroca desenvolveu-se, também, noutros pontos do velho continente e, consequentemente, nas suas colónias. Se o conceito "pintura barroca" abrange toda a produção pictórica europeia do século XVII, e também da primeira metade do século seguinte, torna-se clara, no entanto, a existência de particularismos regionais e nacionais, e de uma evolução dentro do próprio estilo. A frequente movimentação geográfica dos artistas, a grande difusão da gravura e a constante troca de obras de arte entre nações e, especialmente no caso dos Países Baixos do Norte, a incrementação do mercado da arte, são factores que contribuíram decisivamente para a internacionalização da pintura na época barroca, não apagando, contudo, as especificidades regionais e nacionais. Na própria Itália, para além de Roma, destacam-se como centros de franca efervescência artística as cidades de Bolonha, de Florença e de Nápoles. Bolonha, devido à Academia dos *Incamminatti*[331]; Nápoles, sobretudo, após a permanência de Caravaggio na cidade (a partir de 1606); e Florença, como sempre, devido à tradição do *disegno*.

Estas correntes pictóricas vão influenciar grandemente a retratística internacional, conduzindo a um paulatino afastamento das fórmulas tradicionais e rígidas do *ritratto in posa* ou "*ritratto di Stato*" do *Cinquecento*, caracterizado pela «[…] esaltazione del potere e […] celebrazione del ruolo dell'individuo all'interno di una precisa gerarchia sociale […]»[332], o chamado "retrato oficial" quinhentista[333] (na esteira de um Anthonis Moro (1517-1575), o

[331] Os emilianos Annibale, Agostino e Ludovico Carracci haviam criado, em 1590 na cidade de Bolonha, a Academia dos *Incamminatti*, cujo o programa se baseava no estudo aprofundado da natureza e na preponderância do desenho, objectivando o restituir da naturalidade à pintura.

[332] Flavio Caroli, "Cinquecento - Il volto magico", in Flavio Caroli, *L'anima e il volto - Ritratto e Fisiognomica da Leonardo a Bacon* [Catálogo de exposição], Milano, Electa, 1998, p. 71.

[333] Galienne e Pierre Francastel, *El Retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, p. 176.

retratista favorito na corte dos Habsburgos[334], por exemplo), a favor de um "*volto naturale*": «[…] la pittura marcia verso la verità, verso una **complessità inscindibili di realtà esteriori e realtà psicologiche** […]»[335]. O retrato tendencialmente descritivo e quase "mecânico", maioritariamente "despersonalizante", cede então lugar a pesquisas mais aprofundadas da "realidade" da natureza humana. Escreve Clovis Whitfield que «[…] there were other means for portraitists to clear the barriers of tradition during the first two decades of the seventeenth century: **expression**, **emotion**, **colour** and **soul** […]»[336]. O Academismo dos Carracci e dos seus seguidores, como Guido Reni (1575-1642), Il Domenichino (1581-1641), Guercino (1591-1666), Francesco Albani (1578-1660), desempenhará assim um papel preponderante nesta evolução, aproximando a arte do retrato da vida, do quotidiano, do imediato e do espontâneo (expressão de emoções, representação de estados íntimos e de atitudes mentais e morais, captação do momento e da espontaneidade dos afectos…), e fazendo-se valer da lição veneziana, colorística e táctil, de Ticiano, Veronese (1528-1588) e Tintoretto (1518-1594), assim como de Correggio (c. 1489-1534) e de outros pintores da Itália do Norte[337].

Enrico Castelnuovo, desenvolvendo esta ideia, selecciona como exemplo significativo o *Ritratto della famiglia Tacconni* (Pinacoteca Nazionale, Bologna), de Ludovico Carracci (1555-1619), tratado com um realismo modesto e sem efeitos de estilo, que o aproximam da "humanidade" desta família, da

[334] Este retrato de corte italo-flamengo, derivação dos retratos de *Carlos V* de Ticiano e mais directamente dos retratos dos Habsburgos de Anthonis Moro (1517-1575), que rompera com a antiga tradição do retrato integrado de doadores, caracteriza-se em linhas gerais por ser um retrato de corpo-inteiro, de generosas dimensões e formato vertical, com a figura em *contrapposto* numa atitude distante e altiva. Este tipo de retrato satisfez as necessidades imagéticas de príncipes regentes e de membros da nobreza ao longo de mais de dois séculos, de uma forma que se poderia dizer transversal no território europeu. Ver Luís de Moura Sobral, "Circunstâncias, modos e tendências do retrato barroco", in João Castel-Branco Pereira (coord.), *A arte do retrato - Quotidiano e circunstância* [Catálogo de exposição], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, p. 74.

[335] Flavio Caroli, "Cinquecento - Il volto magico", in Flavio Caroli, *L'anima e il volto - Ritratto e Fisiognomica da Leonardo a Bacon* [Catálogo de exposição], Milano, Electa, 1998, p. 72.

[336] Clovis Whitfield, "Portraiture - From the *simple portrait* to the *ressemblance parlante*", in Beverly Louise Brown (Ed.), *The genius of Rome (1592-1623)*, London, Royal Academy of Arts, 2001, p. 144 (sublinhado nosso).

[337] Erwin Panofsky, *Idea - A evolução do conceito de belo*, São Paulo, Martins Fontes, 2000, p. 72.

transmissão pictórica dos seus laços afectivos espontâneos e da sua existência simples e verdadeira, num momento particular da sua história **(Fig. 11)**[338]. Já referimos em capítulo anterior a forma como os irmãos Carracci se posicionaram na contra-corrente da "despersonalização" do retrato, operada sobretudo no campo do retrato de corte, criando o retrato *charger* e, consequentemente, a caricatura (com exemplos especialmente notáveis em Annibale). Esta via mais intimista do retrato, em que se privilegia o particular, o "único", e se avança no conhecimento da personalidade dos modelos e da linguagem dos afectos, terá importantes repercussões na retratística internacional, contribuindo para afastar o retrato do conformismo e funcionalismo excessivos a que ficara confinado, por imposição das cortes, ao longo do século XVI[339].

Piero Paolo Rubens (1577-1640), que não se considerava a ele próprio um pintor retratista e defendia que esta arte era "menos honrosa" do que a "grande pintura"[340], desempenhará aqui um papel de relevo. A sua viagem formativa a Itália (Mântua, Veneza, Roma, Génova), entre 1600 e 1608, dota-o de "ferramentas" capazes de operar uma verdadeira "revolução" no retratismo pictórico internacional[341]. Doravante, a sua produção será marcada pela convivência entre as grandes composições de "pintura de História" e o retrato (unindo sagrado e profano, arte de devoção e arte de corte…), em particular o retrato mais intimista de membros da sua família, ou de famílias a ele

[338] Enrico Castelnuovo, *Portrait et société dans la peinture italienne* (1973), Paris, Gérard Monfort, 1993, p. 82.

[339] Enrico Castelnuovo, *Portrait et société dans la peinture italienne* (1973), Paris, Gérard Monfort, 1993, p. 84.

[340] Correspondência de Rubens, carta 12, citada por Galienne e Pierre Francastel, *El retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, p. 153-154. A ideia da hierarquização dos géneros pictóricos e a secundarização do retrato em prol da "grande pintura" ou "pintura de história" fora igualmente adoptada pela Academia Francesa, no ano de 1669. Ver o Prefácio da obra de André Félibien, *Conferences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, Frederic Leonard Imprimeur ordinaire du Roy, 1669: «*[…] Neantmoins un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pás encore atteint cette haute perfection de l'Art […]*».

[341] «[…] De toutes ses expériences italiennes, Rubens fait trésor, les assimilant au point qu'elles sont loin d'être évidents, agissant ainsi en véritable créateur […]». Didier Bodart, "L'âge d'or de Rubens et de Rembrandt - Le portrait flamand et hollandais au XVII^{e} siècle", in Gloria Fossi (dir.), *Le portrait*, Paris, Gründ, 1998, p. 188.

chegadas[342]. Encontramos, de facto, um enorme paralelismo entre, por exemplo, o retrato de Ludovico Carracci de que falámos atrás, da *Família Tacconi*, o retrato da sua família (Staatliche Kunsthalle, Karlslsruche) **(Fig. 12)** e o retrato da *Família de Jan Bruegel* (1613-1616, Courtauld Institute Galleries, Londres) **(Fig. 13)**, ou entre os dois desenhos *Retrato de uma Senhora*, de Agostino Carracci (1590-1600, Metropolitan Museum of Art, New York) **(Fig. 14)**, o *Retrato de Isabella Brant*, primeira mulher do artista, de Rubens (c. 1622, British Museum, Londres) **(Fig. 15)**, e o *Retrato de Clara Serena*, filha do artista, com 4 ou 5 anos de idade, uma das raríssimas representações de uma criança no século XVII sem ser uma pintura puramente convencional, com o porte e a arrogância próprios de um adulto (1616, Galerie Liechtenstein, Vienna) **(Fig. 16)**. O classicismo dos Carracci influencia definitivamente Rubens, que torna a (sua) arte do retrato mais intimista, mais introspectiva.

Por outro lado, Rubens explora o retrato como glorificação de uma história de vida, de que a série de vinte e um painéis dedicados a legitimar a regência em França de *Maria de Médicis* é paradigmática (c. 1622-1625, Palais du Luxemburgo, actualmente no Musée du Louvre, Paris). Nesta série, estamos já bem longe da tipologia rígida do retrato oficial protagonizado na esfera dos Habsburgos, fundindo-se o retrato com a "grande pintura", rica em alusões mitológicas e alegóricas.

Os retratos de Rubens denotam efectivamente a sua capacidade de quebrar convenções, de experimentar mais além do previamente estabelecido, de se afastar da retórica e da arte dita "oficial". Das primeiras obras conhecidas do artista - *Retrato de um jovem* (1597, The Metropolitan Museum of Art, New York) **(Fig. 17)**, e *Auto-retrato com amigos em Mântua*, (c. 1602, Wallraf-Richarts Museum, Cologne **(Fig. 18)**, aos últimos retratos que executa - *Retrato de Hélène Fourment* e de sua família, Rubens liberta-se a pouco e pouco da tradição flamenga e deixa livre curso à fluidez da *touche* e a um cromatismo intenso, que confere aos seus modelos uma expressão vibrante e emocionada[343]. «[…] Rubens n'est toutefois jamais aussi bon portraitiste, aussi

[342] Galienne e Pierre Francastel, *El Retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, p. 176.

[343] Alexis Merle du Bourg, "Rubens portraitist - Par delà les apparences et les conventions", *Rubens - Prince des peintres - Dossier de L'Art*, n.º 104, Dijon, Février 2004, p. 12-14.

subtil scrutateur de l'irréductible singularité de chaque être que lorsqu'il représente des personnes vers lesquelles le porte une sympathie, un sentiment particulier […]»[344]. A partir dos anos (16)20, o mestre abandona decisivamente as poses rígidas e hieráticas do retrato flamengo dos séculos XV e XVI e passa a fazer representações dinâmicas, animadas por movimentos de rotação, plenas de sentimentos, numa aliança entre a forte sensualidade e a erudição de inspiração clássica[345].

O seu aluno, Anton Van Dyck (1599-1641), cumprirá igualmente um papel de relevo na história do retrato pictórico ocidental, renovando muitas das propostas anteriores. Como discípulo e colaborador de Rubens, bebe naturalmente de sua influência, nomeadamente no que respeita à lição do colorido veneziano e à tactilidade dos materiais (sobretudo a técnica pictórica de Ticiano), assim como à introdução de gestos e mímica para conferir espontaneidade e "energia" barrocas aos seus retratos. Salienta-se que os seus primeiros retratos, como aliás sucede com os de Rubens, são subsidiários da tradição retratística dos Países Baixos do século XVI (figuras de meio-corpo, poses frontais, sem movimento)[346]. Mas tal como o seu mestre, também Van Dyck viaja por Itália (1621-1627), entre Génova, Turim, Veneza, Roma, e Palermo, interiorizando os ensinamentos dos pintores italianos do século XVI, na sua diversidade regional. De regresso a Antuérpia, cidade onde permanece entre 1627 e 1632, é nomeado em 1630 pintor da corte dos Arquiduques (representantes da Casa de Áustria nos Países Baixos Católicos), e são os retratos que executa para essa corte, já pessoalizados de estilo (variedade de poses, capacidade para discernir o essencial do carácter dos seus modelos), que lhe granjeiam a fama justificadora da sua ida para a corte de Carlos I, em 1632, onde pintará inúmeros retratos do rei e de sua esposa, Henriqueta Maria, para além de seus filhos e principais dignitários da corte. Aí matura o seu estilo próprio, de síntese entre o que havia aprendido (Ticiano,

[344] Alexis Merle du Bourg, "Rubens portraitist - Par delà les apparences et les conventions", *Rubens - Prince des peintres - Dossier de L'Art*, n.º 104, Dijon, Février 2004, p. 18.

[345] Alexis Merle du Bourg, "Rubens portraitist - Par delà les apparences et les conventions", *Rubens - Prince des peintres - Dossier de L'Art*, n.º 104, Dijon, Février 2004, p. 20-21.

[346] Hans Vlieghe, "Antoine van Dyck portraitiste", in *Arts, antiques, auctions - Van Dyck*, Hors Séries, Gand, Els Vermeulen, 1999, p. 12.

Rubens) e o que via acontecer em Inglaterra, estilo que influenciará o retrato por estas paragens até entrado o século XIX.

A principal característica deste "estilo", conforme explica Galienne Francastel, é assim a apreensão e adaptação das experiências pictóricas levadas a cabo pelos pintores activos na corte inglesa no momento da sua chegada, também eles flamengos, de que se destaca Daniel Mijtens (1590-1648?), experiências estas assentes principalmente na construção do espaço pictórico deixado livre pela deslocação da figura principal do eixo da composição. Enquanto Mijtens construía este espaço explorando o escanolamento em perspectiva e recorrendo a representações perspéticas de galerias de colunas, por exemplo, ou a artifícios como reposteiros e cortinas, Van Dyck aproveitava a outra metade da composição, agora ampla, para criar uma melhor coesão entre o modelo retratado e o espaço circundante. Assim, acentua a descentralização das figuras e substitui paulatinamente os artifícios (cortinas, colunas, etc.) por elementos da natureza, como árvores ou rochedos, abrindo as composições à paisagem (*Carlos I de Inglaterra*, c. 1635, Musée du Louvre, Paris) **(Fig. 19)**[347]. Por outro lado, consegue «[…] résumer en un "instantané désinvolte" la physionomie des membres de l'aristocratie qui posaient pour lui […]», o que contrasta enormemente com a rigidez convencional das poses conseguidas pelos seus antecessores[348]. Esta lição será apreendida pelos seus principais seguidores, como William Dobson (1611-1646) e, sobretudo, Peter Lely (1618-1680), o que marcará a retratística inglesa até Thomas Gainsborough (1727-1788), já em pleno século XVIII. Em Inglaterra dos séculos XVII e XVIII, sem a inspiração dos grandes temas da Bíblia a que se devotava a Europa católica, o retrato assumiu-se como *o género* por excelência.

Do caminho até aqui percorrido, podemos afirmar que, apesar da fortíssima presença da lição clássica, via Bolonha e Roma, coube aos dois mais conceituados pintores flamengos do século XVII, Rubens e Van Dyck, renovar a fórmula do retrato de corte, conferindo-lhe uma vivacidade até aí ausente,

[347] Galienne e Pierre Francastel, *El Retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, p. 169-172.

[348] Hans Vlieghe, "Antoine van Dyck portraitiste", in *Arts, antiques, auctions - Van Dyck*, Hors Séries, Gand, Els Vermeulen, 1999, p. 28.

diversificando a pose do retratado e a própria estrutura da composição e, sobretudo, valorizando as qualidades intrínsecas do modelo, que passariam a ser tão relevantes para a pintura quanto o conjunto dos atributos iconográficos de poder e de classe, do espaço cenográfico e da sua carga simbólica. Isto é, a estes dois pintores seiscentistas se deve o esforço de "personalização" e dinamização do retrato oficial no período barroco.

Nos Países Baixos do Norte, em que a cultura protestante, iconoclasta, e a mentalidade burguesa, orgulhosa, confiante, pragmática e científica, situam a arte no real e no concreto, a retratística assume formas e funções diversas da retratística das cortes católicas, mais próximas aqui da "pintura de género" e da sua leitura estética do quotidiano[349], profundamente apoiada na tradição mimética germânico-flamenga. O género do Retrato impõe-se nesta sociedade mais individualista com um peso considerável, envolvendo-se no nóvel mercado da arte de modo até aqui inaudito[350]. «[…] Peut-être à cause de l'indéniable propension des bourgeois hollandais à l'autosatisfaction, le portrait se répand rapidement et nous renvoie l'image de la mode, des sentiments, de la rigueur et des licences d'une société heureuse et ordonnée […]»[351].

As personalidades de pintores como Frans Hals (1581/85-1666) ou Rembrandt (1606-1669), que florescem na Holanda do século XVII com uma pujança e originalidade indiscutíveis, marcam a arte do retrato holandês com um tónus de humanidade e de "honestidade", que não mais será ignorado na historiografia da arte ocidental. A filosofia subjacente a estes retratos é, assim, a da pintura holandesa em geral, reveladora de um amor particular pelos aspectos mundanos da vida, expresso com grande significado na "pintura do

[349] A pintura holandesa do século XVII será essencialmente uma pintura da vida quotidiana. Ver Tzvetan Todorov, *Éloge du quotidien - Essai sur la peinture hollandaise du XVII.e siècle*, Éditions du Seuil, 1997, especialmente o capítulo "Le genre du quotidien", p. 9-26.

[350] No primeiro trimestre de 2001, o Service Culturel du Musée du Louvre, Paris, organizou um ciclo de conferências denominado *Le commerce des tableaux aux XVIIe et XVIIIe siècles*, em que o investigador M. J. Bok apresentou o tema "Tableaux pour un public élargi: le fonctionnement du marché aux Pays-Bas". É muito interessante compreender aqui a dinâmica do comércio de retratos, pinturas de cavalete de pequenas dimensões e produção oficinal, rápida, muito portáteis e acessíveis, destinados a decorar as casas da média e baixa burguesia.

[351] Stefano Zuffi, "Le dix-septième siècle hollandais", in Stefano Zuffi (dir), *La peinture baroque*, Paris, Gallimard, 1999, p. 155.

quotidiano", género que não raras vezes se mistura e imiscui no universo do retrato[352].

Em primeiro lugar, importa referir que o "caravaggismo" entrara em força no espaço pictórico neerlandês, nomeadamente pela mão de dois pintores da província de Utrecht, Gerrit van Honthorst (1590-1656) e Hendrick Ter Brugghen (1588-1629), que passaram em Roma grande parte da sua carreira (e que ficarão conhecidos, por essa razão, como os "caravagistas de Utrecht")[353]. O tenebrismo e o realismo de Caravaggio, a prevalência das suas temáticas retiradas do quotidiano, e também o retrato, vão influenciar posteriormente a arte de pintores como Hals e Rembrandt, constituindo o embrião de um estilo próprio que se desenvolverá por estas paragens ao longo de toda a centúria de Seiscentos[354].

Frans Hals é, sem dúvida, um dos maiores nomes do género do retrato da Europa protestante do século XVII, tanto pelos seus retratos individuais como pelos de cariz colectivo ou "corporativo". Natural da Flandres, ainda em criança abandona Antuérpia com a sua família, que se dirige para a Holanda protestante, estabelecendo-se na cidade costeira de Haarlem no ano de 1661. Aqui inicia uma carreira intensa, satisfazendo uma clientela burguesa próspera e empreendedora, apostada em fazer o culto da sua própria individualidade e em valorizar as corporações a que pertencia (retratos formais), mas desenvolvendo paralelamente um estilo mais pessoal, menos dependente do gosto do encomendante, que resultou em retratos plenos de vivacidade e cor, em que o artista privilegiou a acção, o movimento, o gestual, os olhares e as expressões, através de uma pincelada "demasiado" livre (retratos informais, individuais ou de famílias em cenas intimistas). Esta "dualidade", digamos assim, torna-se bastante explícita se recorrermos ao conceito de "ideologia imagética" proposto por Nicos Hadjinicolaou e, mais concretamente, aos conceitos de "ideologia imagética positiva" - quando existe identificação entre a

[352] Tzvetan Todorov, *Éloge du quotidien - Essai sur la peinture hollandaise du XVII.e siècle*, Éditions du Seuil, 1997, p. 115.

[353] Stefano Zuffi, "Le dix-septième siècle hollandais", in Stefano Zuffi (dir), *La peinture baroque*, Paris, Gallimard, 1999, p. 155 ; e Alfred Moir, *The Italian followers of Caravaggio*, Harvard University Press, 1967.

[354] Galienne e Pierre Francastel, *El Retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, p. 176-177.

ideologia do pintor e a do encomendante -, e de "ideologia imagética crítica" - quando não existe esta identificação, pelo menos de modo explícito -[355].

Analisando a obra de Hals, torna-se claro que, à medida que avança na sua carreira, é cada vez mais difícil encontrar uma "ideologia imagética positiva", passando o pintor a adoptar uma postura tendencialmente conflituosa em relação à encomenda[356]. Nos retratos do fim da sua vida, como no caso das *Regentes do Hospital masculino em Haarlem* (1664, Frans Hals Museum, Haarlem) **(Fig. 20)**, estamos perante uma posição quase sarcástica do autor, que confere aos retratos das regentes uma expressão fria, distante, hierática, desumanizada, que nada tem que ver com a força vital que realça dos seus retratos espontâneos e envolventes das décadas precedentes, que podemos então, continuando esta abordagem, situar no campo da "ideologia imagética positiva" à luz dos conceitos de Hadjinicolaou. *O alegre bebedor* (c. 1628-1630, Rijksmuseum, Amsterdam), ou *A cigana* (c. 1628-1630, Musée du Louvre, Paris) **(Figs. 21-22)**, pela expressão da força vital dos modelos representados através de uma pincelada livre e impaciente, "honesta" na sua aproximação plástica, traduzem bem, pensamos, esta caracterização.

Rembrandt, artista mais novo que Hals cerca de vinte e cinco anos, será autor de uma obra absolutamente ímpar que marcará a pintura holandesa e a arte ocidental até aos dias de hoje (uma referência obrigatória à feira de arte contemporânea de Madrid - *ARCO 2012*, em que a Holanda, como país convidado, revela uma intensa ligação à herança artística de Rembrandt,

[355] A aplicação destes conceitos para a análise da obra de Frans Hals foi experimentada numa aula dedicada à pintura holandesa do século XVII, no âmbito do Seminário *Estudos da arte do maneirismo e do barroco*, da responsabilidade da Professora Doutora Margarida Calado, no curso de *Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro* da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, no segundo semestre do ano lectivo de 2008/2009, a que tive o privilégio de poder assistir.

[356] «[…] Se a essência de toda a imagem é a sua ideologia imagética, podem notar-se ao longo da história, ao nível das imagens particulares, dois tipos diferentes de ideologias imagéticas: aquela a que passaremos a chamar "ideologia imagética positiva" e aquela a que iremos chamar "ideologia imagética crítica". Por "ideologia imagética positiva" entendemos que a ideologia imagética de uma obra tem uma relação não conflitual com outros tipos de ideologia, alguns elementos da qual se encontram nela. Essa relação positiva, não conflitual, pode ir até à exaltação de outros tipos de ideologia (é o caso de todas as alegorias políticas, religiosas, etc.). Em contrapartida, por "ideologia imagética crítica" entendemos que a ideologia imagética de uma obra exerce uma crítica relativamente a outros tipos de ideologias (não imagéticas) de que alguns elementos têm o seu lugar nela. Esta crítica é exercida pela forma como o assunto da obra é tratado […]». Nicos Hadjinicolaou, *História da arte e movimentos sociais*, Lisboa, Edições 70, 1989, p. 151.

absolutamente incontestável, por exemplo, na citação directa da obra *A lição de Anatomia* (1632), na fotografia de Desiree Dolron (n. 1963), *Xteriors VIII* (2001-2009) **(Figs. 23-24)**.

Um pintor do mistério, do sublime intangível, qualquer que seja o sujeito da sua representação (cenas mitológicas, episódios bíblicos, alegorias ou retratos), «[…] el gran pintor de las emociones, de los afectos, de los estados del alma, de los espacios y las luces que nos sumergen en sentimentos y emociones […]»[357], Rembrandt parece interpretar a pintura como uma participação intensa e directa nas emoções e exaltações da alma humana. E esta intensidade é inesquecível. Particularmente no género do retrato, porque «[…] la corporeidad del retrato entero, en cuanto es arte, se construye, en efecto, por un alma […]»[358].

Depois de se instalar em Amsterdam, em 1631, Rembrandt pinta um grande número de retratos anónimos destinados ao mercado da arte. Estes retratos, "para-retratos" ou "estudos de cabeças", são na verdade estudos do Homem, das suas diferenças e das suas semelhanças, como serão, aliás, os seus inúmeros auto-retratos (mais de meia centena). Por vezes, Rembrandt recorre ao mesmo modelo para representar personagens criadas por si, como é o caso do retrato de um *Oriental*[359], outras vezes, ele próprio assume e questiona essas personagens. O seu fascinante *Auto-retrato como Zeuxis* (1665, Wallraf-Richartz-Museum, Köln) **(Fig. 25)** é bem paradigmático deste seu interesse pela encenação - Rembrandt pinta-se como o famoso pintor clássico que, segundo diz a lenda, riu até à morte quando lhe apresentaram como modelo para a sua Vénus uma mulher já velha -, mas sobretudo da sua insaciável pesquisa sobra os desígnios da existência humana e sobre si próprio, a sua natureza e a mutabilidade impressa pelo devir temporal.

---

[357] Fernando Marías, "Las lecciones del pintor - Herancia y legado", *Descubrir el Arte - 400 años com Rembrandt - Gloria y tragedia en nel siglo de oro holandés*, Año VII, n.º 82, Madrid, Arlanza Editiones, Diciembro 2005, p. 42.

[358] Georg Simmel, *Rembrandt - Ensayo de filosofía del arte*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2005, p. 35.

[359] Assunto explorado na Exposição *L'âge d'or hollandais - De Rembrandt à Vermeer avec les trésors du Rijksmuseum*, Pinacothèque de Paris, Paris, 07.10.2009-7.02.2010.

Em Rembrandt, os géneros misturam-se e vestem-se das temáticas mais diversas. A pintura religiosa "usa" retratos dos seus familiares e amigos, as cenas mitológicas fundem-se com o quotidiano, os retratos são pretexto para experimentar e fugir às convenções[360]. Como sublinha Galienne Francastel, Rembrandt não faz retratos convencionais nem se deixa conquistar por estereótipos. *A ronda da noite* (1642, Rijksmuseum, Amsterdam) **(Fig. 26)** é bem o exemplo desta afirmação - pois a gramática da pintura religiosa impregna aqui num retrato de grupo, com as suas fortes diagonais e efeitos lumínicos de claro-escuro que apelam ao transcendente - e a sua fortuna crítica testemunha a enorme dificuldade de inovar no género do retrato, em primeira mão pelo peso dos hábitos visuais da clientela[361].

A técnica pictural de Rembrandt, tal como sucedia em Frans Hals, encontra a sua origem em Caravaggio. No ano de 2006, quando se comemoraram os quatrocentos anos do seu nascimento, uma das vinte exposições que a Holanda dedicou a este mestre barroco foi designada, precisamente, *Rembrandt-Caravaggio* (Museu Van Gogh, Amsterdam). O que têm estes dois pintores em comum, disse Vítor Serrão em entrevista num artigo que divulgava esta exposição, é «[…] a busca de uma linguagem de luz apta a revelar o diálogo entre a realidade e o transcendente, usando a luz e a contra-luz como experiência […]»[362]. Para este historiador da arte, Rembrandt é um dos mais fascinantes pintores do século XVII e a sua arte uma «[…] espécie de *caravaggismo* do Norte, moldado à ideologia e necessidades do mercado protestante […]»[363]. Apesar da enorme diversidade da sua obra, é traço comum o efeito de sublime na modelação, na cor e no claro-escuro, o desenho seguro, a mancha em finas superfícies de *sfumato* e as gradações de cor com

[360] «[…] C'est dans les deux autres variétés de peinture qu'il [Rembrandt] a pratiquées, peinture historique et portrait, qu'on trouve les images du quotidien […]».Tzvetan Todorov, *Éloge du quotidien - Essai sur la peinture hollandaise du XVII.e siècle*, Éditions du Seuil, 1997, p. 116.

[361] Galienne e Pierre Francastel, *El Retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, p. 168.

[362] Vítor Serrão citado por Lucinda Canelas, "Rembrandt - 400 anos de um pintor espiritual", Lisboa, *Público*, 26.12.2005, p. 36.

[363] Vítor Serrão citado por Lucinda Canelas, "Rembrandt - 400 anos de um pintor espiritual", Lisboa, *Público*, 26.12.2005, p. 36.

efeitos dourados que revelam a profunda espiritualidade do artista[364], tanto nas pinturas de cariz religioso como nos seus retratos que disfarçam cenas íntimas do quotidiano. Sobre ele, terá dito Vincent van Gogh que se submerge tão profundamente no misterioso, que diz coisas para as quais não existem palavras em nenhuma língua![365]

Roma de *circa* 1600 está indelevelmente nos Países Baixos do Sul e do Norte, como vimos, mas está também em França[366]. A cidade de Paris é outro importante centro artístico à época, chegando a ser, por vezes, denominada de "segunda Roma". Pelos anos trinta de Seiscentos, regressam a Paris, depois da *ruée sur Rome*, toda uma geração de pintores franceses prontos para oferecer aos seus encomendantes e patronos obras "modernas", isto é, pintadas no novo estilo. Simon Vouet (1590-1649), de volta a Paris em 1627, fará escola. Entre os seus alunos encontra-se Charles Le Brun (1619-1690), que desempenhará um papel fundamental na *Académie Royale de Peinture et Sculpture* de Paris e será o pintor mais ilustre da corte de Luís XIV e autor, também, de um excelente auto-retrato[367]. Nicolas Poussin (1593/94-1665) é o segundo mestre de Le Brun em Roma e outro nome obrigatório da pintura francesa do período, que se caracteriza essencialmente pela via do classicismo barroco, via que terá consequências decisivas para o retrato

[364]Vítor Serrão citado por Lucinda Canelas, "Rembrandt - 400 anos de um pintor espiritual", Lisboa, *Público*, 26.12.2005, p. 36.

[365] Citado por Ronald de Leeuw, "La ronda de noche", *Descubrir el Arte - 400 años com Rembrandt - Gloria y tragedia en nel siglo de oro holandés*, Año VII, n.º 82, Madrid, Arlanza Editiones, Diciembro 2005, p. 66.

[366] De referir que a historiografia do retrato francês, salvo o esforço de catalogação de obras, as monografias de artistas ou estudos parcelares, não produziu ainda uma obra de carácter geral que nos dê uma visão de conjunto e desenhe a sua linha evolutiva, conforme assinala Dominique Brême, "Pour une histoire du portrait français", Dominique Brême (coord.), *Dossier de l'Art - L'Art du portrait sous Louis XIV*, N.º 37, Dijon, Éditions Faton, Avril 1997, p. 4. Situação que parece ser transversal à historiografia do retrato ocidental no período barroco, como já tivémos ocasião de constatar anteriormente.

[367] Sobre esta Academia ver o Catálogo de exposição *Les peintres du Roi (1648-1793)*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2000, especialmente o artigo "L'Académie royale de peinture et de sculpture et le modele italien", da responsabilidade de Edouard Pommier, p. 51-60.

francês, sobretudo para o retrato de aparato, que se afirmará inegavelmente ao longo da segunda metade do século XVII[368].

Poussin não foi exactamente um retratista - «[…] en peinture il a rarement abordé le domaine du portrait […]» -[369], mas importa referir o seu *Auto-retrato* de meio-corpo, pintado em 1650 para um dos seus mecenas parisienses e amigo Fréart de Chantelou (Musée National du Louvre, Paris) **(Fig. 27)**, aos cinquenta e seis anos de idade. Este auto-retrato, perfeitamente integrado na estética *poussiniana*, pela calma e profundidade que transmite, mas sem exaltação de emoções, parece ter sido concebido como uma racional homenagem à Pintura e ao valor da Amizade. Giovanni Pietro Bellori (*Le Vite dei pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, 1672) reconhece na aparição da figura feminina do segundo plano, num quadro dentro do quadro, a representação da *Pictura* a ser abraçada pelo amor à Arte, *Amicita* (figura da qual só se vêem os braços), que alude igualmente à amizade humana, neste caso entre o pintor e o seu patrono.

Ao contrário, o flamengo Philippe de Champaigne (1602-1674) foi uma das personalidades de maior relevo na retratística francesa de Seiscentos, responsável pela introdução do retrato pictórico de grande formato em França[370]. Tendo sido o pintor oficial da regente Maria de Médicis (desde 1628) e tendo conservado o título de *peintre de la cour* durante o reinado de Luís III (reinado 1610-1643), o seu enorme sucesso como pintor de retratos prendeu-

[368] Ver André Chastel, *L'Art français - Ancien Régime (1620-1775)*, Paris, Flammarion, 2000, e o catálogo de exposição *Century of Splendour - Seventeenth-century French Painting in French Public Collections*, Paris/Montreal, Réunion des Musées Nationaux/The Montreal Museum of Fine Arts, 1993. Sobre Poussin, especificamente, ver Jacques Thuillier, *Nicolas Poussin*, Paris, Flammarion, 1994 e as actas do colóquio *Nicolas Poussin (1594-1665)*, 2 tomos, Paris, Musée du Louvre/La Documentation Française, 1996, sob a direcção científica de Alain Mérot.

[369] Nicholas Turner, "*L'Autoportrait* dessiné de Poussin au British Museum", in Alain Mérot (dir.), *Nicolas Poussin (1594-1665)* [Actas de colóquio], Paris, Musée du Louvre/La Documentation Française, 1996, tome I, p. 88. Na nota 44, p. 92, Turner explica que «[…] Poussin éprouvait des réticences manifestes à l'égard du genre du portrait et n'avait guère d'estime pour ses compatriotes portraitistes. Il exprime son point de vue sur la question dans une lettre datée du 2 août 1648, où il explique à Chantelou pourquoi il a dû peindre lui-même le portrait que lui demandait son mécène : *"J'aurais déjà fait faire mon portrait pour vous l'envoyer, ainsi comme vous le désirez. Mais il me fâche de dépenser une dizaine de pistoles pour une tête de la façon du sieur Mignard, qui est celui que je connais qui les fait les mieux, quoique froids, pilés, fardés et sans aucune facilité ni vigueur"* […]».

[370] Galienne e Pierre Francastel, *El Retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, p. 177. Ver também Dominique Brême, "L'éveil du portrait-soleil", Dominique Brême (coord.), *Dossier de l'Art - L'Art du portrait sous Louis XIV*, n.º 37, Dijon, Éditions Faton, Avril 1997, p. 10.

se principalmente com a relação que estabeleceu com o proeminente Cardeal Richelieu (1585-1642), para quem inicialmente pintou a *Galerie des Hommes Illustres* do seu palácio. Como sequência desta encomenda, Champaigne realizou um retrato de corpo inteiro do Cardeal (hoje na National Gallery, London) **(Fig. 28)** (Philippe de Champaigne, c. 1637), na mesma pose de aparato do desaparecido retrato de Richelieu da Galeria, de que subsiste apenas uma gravura. Analisando este retrato, encontramos na pose e nos gestos retóricos das mãos a marca dos seus conterrâneos Rubens e Van Dyck. O tratamento escultórico dos drapeados da *capa magna*, todavia, remete para uma formação mais próxima da de Poussin, no sentido da observação sistemática e metódica de esculturas clássicas. A formalidade e austeridade presentes neste retrato afastam-nos da interioridade psíquica do modelo, conferindo-lhe um distanciamento e uma superioridade que convinha à sua representação. Este modelo agradou de tal forma ao encomendante que se tornou, ele próprio, numa tipologia inúmeras vezes revisitada pelo autor em diversas versões (Hampton Court, Louvre, Versailles, etc.)[371].

O já muito citado Charles Le Brun, personalidade eminente do classicismo barroco francês, partidário de Poussin na *Querelle des anciens et des modernes*[372], é o principal artista da corte de Luís XIV (reinado 1643-1715). Segue para Roma para completar a sua formação e lá estuda com Poussin entre 1642 e 1646. A lição deste mestre estará sempre presente na sua obra. Em 1664 é então nomeado *premier peintre du roi* e a sua carreira "levanta voo" em várias direcções: pintura de história, decoração dos palácios reais, retrato (individual, de grupo, e auto-retrato…).

O contributo de Le Brun para a arte do retrato foge para o campo da Fisiognomonia e identifica-se com a pesquisa que faz sobre a expressão das paixões. Para Le Brun, o rosto é a expressão física das paixões da alma. Em 1668, profere na Academia Real de Pintura e de Escultura de Paris as suas

[371] Michael Wilson, *The National Gallery schools of painting - French paintings before 1800*, London, The National Gallery/William Collins, 1985, p. 38-39.

[372] No seio da Academia francesa, nos últimos trinta anos do século XVII, abriu-se um enorme debate entre a escola de pintura de Poussin, os "Antigos", que privilegiava o *dessin* e o contorno e tinha como porta-voz Charles La Brun, e a de Rubens, os "Modernos", que defendia a cor como elemento primordial da pintura e tinha Mignard e Roger de Piles como defensores.

célebres *Conférences sur l'expression des passions*, baseadas no esquema cartesiano de que «[…] o corpo é abandonado à mecânica, os direitos da alma são salvaguardados na metafísica e os efeitos da alma sobre o corpo são pensados na ordem das paixões […]»[373]. Estas conferências surgem assim quase como que uma ilustração do *Traité des passions de l'âme* de Descartes, de 1649, e situam-se na perspectiva das obras consagradas às paixões da alma na primeira metade do século XVII[374]. Para ele, a razão de ser das artes que se debruçam sobre o Homem é precisamente a expressão das suas paixões e dos seus afectos[375]. Através do rosto, e sobretudo do olhar, movimentos imperceptíveis do interior passam a ser visíveis no exterior. Digamos que, no século XVII, «[…] o rosto animou-se sob o efeito da paixão [e a paixão não é mais que um] *movimento* da alma […]»[376]. Esta pesquisa interessa particularmente ao retrato, que tenderá a reflectir estados físico-psicológicos específicos e catalogáveis, fixando-se "espécies" de expressões convenientes a determinados tipos sociais. O exercício de Le Brun não é, efectivamente, inocente e radica-se nos princípios de uma arte narrativa, que vem de Poussin. As suas *Conférences* são afinal uma prescrição de regras que os pintores devem seguir, um conjunto de normas estéticas de comportamentos faciais, próximos da arte dramática e da própria vida em sociedade. Nos retratos de Le Brun, a impassibilidade do rosto real e as máscaras de respeito ou de sedução dos cortesãos, por exemplo, devem ser compreendidas inscritas nesta *morfologia da expressão* por ele recomendada[377]. Neste caminho, em que o retrato assume como fim a representação e valorização da *persona* social, vamos encontrar também o forte contributo de Pierre Mignard (1612-1695).

---

[373] Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche, *História do rosto - Exprimir e calar as suas emoções (do século XVI ao início do século XIX)*, Lisboa, Teorema, 1995, p. 69.

[374] Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche, *História do rosto - Exprimir e calar as suas emoções (do século XVI ao início do século XIX)*, Lisboa, Teorema, 1995, p. 88, nota 8.

[375] André Chastel, *L'Art français - Ancien Régime (1620-1775)*, Paris, Flammarion, 2000, p. 24.

[376] Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche, *História do rosto - Exprimir e calar as suas emoções (do século XVI ao início do século XIX)*, Lisboa, Teorema, 1995, p. 77.

[377] Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche, *História do rosto - Exprimir e calar as suas emoções (do século XVI ao início do século XIX)*, Lisboa, Teorema, 1995, p. 83-84.

Pierre Mignard, rival de Le Brun como partidário de Rubens na *Querelle* e seu principal concorrente, esteve em Roma por vinte anos, cidade onde ganha sólida reputação de retratista. De regresso a Paris, em 1657, torna-se rapidamente no retratista da moda e no principal opositor de Le Brun. Mignard soube, melhor que todos os outros, adaptar-se às características da encomenda de retrato - o seu uso estendia-se agora a públicos cada vez mais amplos e interessados - e conseguiu captar as mudanças que, nesta segunda metade de Seiscentos, se operavam na sociedade francesa. Mignard desenvolve assim um tipo de retrato que se pode caracterizar, *grosso modo*, por rodear as figuras com adornos e acessórios destinados a determinar a "personagem" social e a realçar a sua beleza, o que muito agradou ao público feminino. Com Mignard, volta de certa forma a moda do "acessório significativo" e o retrato assume-se novamente como um quadro descritivo, que situa o modelo numa categoria social, indicando a sua função e o seu papel de um modo inequívoco. No "retrato social" de Mignard, o temperamento e o carácter íntimo dos modelos não contrariam nunca o *tipo* social que estes representam. E esta receita foi o segredo do seu enorme sucesso como pintor de retratos[378].

À morte de Le Brun, em 1690, torna-se finalmente no *premier peintre du roi* e director da Academia Real de Pintura e Escultura de Paris. É interessante aludir aqui à célebre citação, ou melhor, à "apropriação iconográfica" que Mignard faz do *Retrato de Le Brun* por Nicolas de Largillière (1686, Musée du Louvre, Paris) para o seu *Auto-Retrato como Le Brun* (c. 1690, Musée du Louvre, Paris) **(Figs. 29-30)**, uma apropriação não só iconográfica como também da própria representação social de Le Brun[379].

Mas o retrato francês, concretamente o retrato de aparato, ficará a dever muito ainda a um outro pintor da geração sequente: Hyacinthe Rigaud (1659-1743). Protegido de Charles Le Brun, entra para a Academia francesa em 1684. Tal como Champaigne, também ele é fortemente influenciado pela tradição flamenga e holandesa, e o seu retrato entende-se na continuidade da

[378] Galienne e Pierre Francastel, *El Retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, p. 177-180.

[379] William McAllister Johnson, "Les morceaux de réception - Protocole et documentation", in *Les peintres du roi (1648-1793)* [Catálogo de exposição], Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2000, p. 49.

obra retratística de Van Dyck. Em 1688 é nomeado pintor da corte e pinta doravante vários retratos de Luís XIV, mas o retrato de 1701, do Louvre, eclipsaria todas as restantes representações do monarca[380] e poderia resumir a sua arte, assim como o retrato de aparato barroco. No geral, «[…] cette oeuvre […] a fixé pour longtemps l'image du Grand Siècle et de son art propagandiste […]»[381] **(Fig. 31)**. Luís XIV, com cerca de sessenta anos de idade e no auge do seu poder, é representado na pose do *Carlos I* de Van Dyck, com roupagem de coroação, pose de magnificência e enquadrado num cenário teatral de cortinas com coluna clássica.

A partir desta obra, «[…] le Grand Siècle va codifier l'image publique des rois, développant une nouvelle tendance: le portrait d'apparat. Selon la formule, le modèle représenté "en pied, grand comme nature" pose dans le costume de sa fonction, devant un fond de draperies et d'architecture noble […]»[382]. Rigaud conhece então grande reputação e encontra clientela em todas as cortes da Europa. O segredo do seu sucesso como retratista foi o talento de saber partir do "retrato social" de Mignard - «[…] aussi tous ses portraits [de Rigaud], du plus intime au plus officiel, ont-ils un sens également affirmé de la dignité humaine, dont la dignité humaine, dont la dignité sociale n'est qu'une forme conséquente […]»[383] -, mas conseguir recolocá-lo ao nível dos "grandes géneros" da pintura do *Grand Siècle*[384].

Anteriormente ao *Retrato de Filipe V* (rei de Espanha entre 1700-1746), que Rigaud pinta no dealbar da centúria de Setecentos e que simboliza a profunda reforma operada na arte cortesã espanhola pela chegada ao poder da dinastia

---

[380] Jean-François Lasnier, "Le portrait du roi", *Connaissance des arts - Louis XIV. L'homme et le roi*, n.º 429, Paris, 2009, p. 29.

[381] Dominique Brême, "Hyacinthe Rigaud - De la volupté comme cérémonial", Dominique Brême (coord.), *Dossier de l'Art - L'Art du portrait sous Louis XIV*, n.º 37, Dijon, Éditions Faton, Avril 1997, p. 54.

[382] David Beaurain, "Le grand portrait peint du roi", in Ana Claudia Fonseca Brefe e Krystel Gualdé (dir.), *Pouvoirs - Représenter le pouvoir en France du Moyen Âge à nous jours*, Paris, Somogy, 2008, p. 118.

[383] Dominique Brême, "Hyacinthe Rigaud - De la volupté comme cérémonial", Dominique Brême (coord.), *Dossier de l'Art - L'Art du portrait sous Louis XIV*, n.º 37, Dijon, Éditions Faton, Avril 1997, p. 56.

[384] Galienne e Pierre Francastel, *El Retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, p. 179-180.

dos Bourbon (na sequência da decadência da Casa de Áustria)[385], desenvolvera-se em Espanha o *Siglo d'Oro* da pintura, o Barroco naturalista espanhol. «[…] Dans la peinture espagnole du Siècle d'or, le portrait est omniprésent. Il s'agit moins d'un genre que d'un "discours", aux valeurs intensément expressives, quit peut rivaliser, du point de vue esthétique et culturel, avec la floraison extraordinaire de la peinture religieuse ett de l apeinture d'histoire […]»[386].

Madrid foi naturalmente a pátria de adopção do retrato oficial, enquanto o resto de Espanha se entregava com fervor ao grande quadro piedoso. A presença de obras de El Greco (1541-1614), e de Ticiano Vecellio, influenciou de maneira significativa a eclosão de uma escola de pintura nacional que se caracterizou, por um lado, pelo desenvolvimento do retrato oficial, com Diego Velázquez (1599-1660) e, por outro, do retrato monástico, com o estremenho Francisco de Zurbarán (1598-1664)[387]. Célebre pintor místico, Zurbarán explorou profundamente o retrato *a lo divino*, um tipo de retrato singular, uma interpretação da realidade sensível e humana, que associa o género do retrato ao da pintura religiosa, em representações de grande intensidade[388].

Diego Velázquez (1599-1660) forma-se em Sevilha, de onde é natural, com o pintor Francisco Pacheco (1564-1654), fundador de uma academia em Sevilha e autor do tratado *Arte de la pintura*, obra crucial na história da teoria artística espanhola[389]. A forte presença do naturalismo e do tenebrismo nas suas obras da juventude é explicada por esta filiação à escola de pintura de Sevilha, que as suas experiências posteriores, na corte de Madrid como em Itália - faz duas viagens a Itália, a primeira entre 1629 e 1631 e a segunda

[385] Ver Miguel Moran, *La imagen del rey - Filipe V y el arte*, Madrid, Nerea, 1990.

[386] Ignacio Henares Cuéllar, "De Velázquez à Goya - L'âge d'or du portrait espagnol", in Gloria Fossi (dir.), *Le portrait*, Paris, Gründ, 1998, p. 224.

[387] Galienne e Pierre Francastel, *El Retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, p. 157-158.

[388] Ignacio Henares Cuéllar, "De Velázquez à Goya - L'âge d'or du portrait espagnol", in Gloria Fossi (dir.), *Le portrait*, Paris, Gründ, 1998, p. 226.

[389] Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1996, p. 158-160.

entre 1649 e 1651 - vão atenuando no sentido de um colorido mais suave, de inspiração veneziana, e de uma luminosidade difusa e envolvente[390].

Em 1624 entra ao serviço de Filipe IV (reinado de 1621-1665) por intermédio do conde-duque de Olivares, de quem pinta, aliás, um magnífico retrato equestre (c. 1631, Museo del Prado, Madrid), e acede às ricas colecções dos Habsburgos, estudando Ticiano e Moro e encontrando Rubens que, em missão diplomática, estadia na corte de Madrid entre 1628-1629. Aqui desenvolve plenamente as suas capacidades e revoluciona o esquema tradicional do retrato oficial, ainda herdeiro do Renascimento, modificando as relações de espaço, luminosidade e proporção[391]. Escreve Pérez Sanchéz que «[…] la llegada de Diego Velázquez a Madrid y su nombramiento como pintor del rey en 1624 supone un evidente cambio en la concepción del retrato en el ambiente cortesano […]»[392], que estava como que cristalizado numa «[…] etapa apática y rutinaria en la que había caído progresivamente el retrato cortesano trás la muerte de Sánchez Coello, repitiendose constantemente los diferentes modelos de un modo absolutamente mecánico […]»[393].

Efectivamente, a sua qualidade retratística faz eclipsar todos os outros aspectos do seu talento[394]. «[…] Velázquez llegó a una configuración del retrato donde, prodigiosamente, lo que de verdad importa no es sino la persona individual presentada en su más inmediata realidad […]»[395]. A sua capacidade de resumir todos os aspectos da condição humana, em privilégio de uma perspectiva que, do ponto de vista pictural como moral, obedece às exigências de uma mentalidade própria, é o seu grande trunfo como retratista.

---

[390] Galienne e Pierre Francastel, *El Retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, p. 161.

[391] Galienne e Pierre Francastel, *El Retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, p. 160.

[392] Alfonso E. Pérez Sánchez, "Velázquez y el retrato barroco", in Javier Portús Pérez (dir.), *El retrato español - Del Greco a Picasso* [Catálogo de exposição], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, p. 166.

[393] Álvaro Pascual Chenel, *El Retrato de Estado durante el reinado de Carlos II – Imagens y propaganda*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2010 [Dissertação de Doutoramento, 2007], p. 145.

[394] Galienne e Pierre Francastel, *El Retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, p. 160.

[395] Alfonso E. Pérez Sánchez, "Velázquez y el retrato barroco", in Javier Portús Pérez (dir.), *El retrato español - Del Greco a Picasso* [Catálogo de exposição], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, p. 166-167.

Esta valorização do indivíduo, conseguida através de um conhecimento profundo das emoções e da realidade sensível, vai ganhando cada vez mais terreno nas suas realizações retratísticas. O espaço privado e o calor humano passam a dominar as suas representações. Na célebre obra *As Meninas* (1656, Museo Nacional del Prado, Madrid), não encontramos nenhuma das características "servis" da pintura de corte. Trata-se antes de uma crónica histórica e moral[396]. «[…] Los protagonistas, especialmente la infanta Margarita y las damas que centran la escena, "viven" com una intensidad que les hace próximos […]»[397]. Também no *Retrato de Filipe IV* (1654-1655, Museo Nacional del Prado, Madrid) **(Fig. 32)** se encontra este aprofundamento espirutual intenso, uma nota de austeridade e gravidade conseguidas pela tonalidade negra e cinza da composição, numa redução ao essencial, em que a privação de todos os atributos ou símbolos alegóricos de poder contrastando com a expressão fortíssima do retratado denotam, acima de tudo, uma cumplicidade moral que une artista e soberano. Nos seus retratos, grandeza e majestade emanam do interior. A pesquisa do humano, princípio de toda a sua obra, culmina, em última instância, na supressão da convenção pela emoção[398].

Num fascinante texto que Marguerite Yourcenar escreve em 1952, intitulado *A Andaluzia ou as Hespérides*, pensamos ter encontrado a chave que desvenda o mistério do retratismo barroco do *Siglo d'Oro* espanhol:

> «[…] No retrato, o pintor espanhol individualiza enquanto o pintor italiano personaliza: um grande retrato italiano do século XVI é uma meditação sobre a beleza, a ambição, o vigor da juventude, ou sobre a velhice e a manha, como *Paulo III*, de Ticiano Vecellio; estes seres, que são únicos, exprimem no entanto mais do que eles próprios; eles contêm as aspirações

[396] Ignacio Henares Cuéllar, "De Velázquez à Goya - L'âge d'or du portrait espagnol", in Gloria Fossi (dir.), *Le portrait*, Paris, Gründ, 1998, p. 228 ; e Jonathan Brown, *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting* . Princeton: Princeton University Press, 1978.

[397] Alfonso E. Pérez Sánchez, "Velázquez y el retrato barroco", in Javier Portús Pérez (dir.), *El retrato español - Del Greco a Picasso* [Catálogo de exposição], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, p. 171.

[398] Ignacio Henares Cuéllar, "De Velázquez à Goya - L'âge d'or du portrait espagnol", in Gloria Fossi (dir.), *Le portrait*, Paris, Gründ, 1998, p. 230.

> mais altas e os vícios mais secretos da raça, momentos passageiros de um tema eterno. Aqui, pelo contrário, o cristianismo profundo e o forte realismo espanhóis unem-se para emprestar uma dignidade e uma *singularidade* trágicas ao corcunda, à infanta anémica, ao piolhoso, ao cavaleiro de Calatrava, marcados com características individuais até à morte, fechados num corpo onde terão de danar-se ou salvar-se. Mesmo nos maiores, como em Velázquez, cujo génio parece extrair da eterna confrontação com o instante e o objecto das conclusões clássicas as lições que adivinhamos universais, o sentido dessas lições parece-nos misterioso de tão evidente, como misteriosos são na vida o segredo e a razão de ser de cada indivíduo que encontramos. Não há arte mais despida de metafísica do que esta tão cheia de intenções religiosas: não é a morte que nos apresentam neste quadro de Valdéz Leal de que Murillo dizia que tresandava, é um cadáver, e esse cadáver é um retrato […]»[399].

Escreve Maurizio Fagiolo a propósito do retrato barroco que, «[…] nos séculos XVII e XVIII complicam-se os subentendidos políticos ou alegóricos: agora só faz sentido falar de "género" numa perspectiva europeia […]»[400].

E é precisamente a partir destes subentendidos, na encruzilhada dos caminhos do retratismo europeu do período barroco, que encontramos as bases da prática retratística nacional dos reinados de D. João IV, D. Afonso VI, D. Pedro II e D. João V, que importará agora caracterizar com maior detalhe.

[399] Marguerite Yourcenar, "A Andaluzia ou as Hespérides" (1983), in *O tempo esse grande escultor*, Algés, Difel, 2001, p. 138.

[400] Referindo-se ao género do retrato. Ver Giulio Carlo Argan e Maurizio Fagiolo, *Guia de história da arte*, Lisboa, Editorial Estampa, 1992, p. 114.

2. Antecedentes: o *retrato humanístico* e a tradição seiscentista

2.1. Teoria e prática: Reinoso, Avelar, Domingos Vieira-o *Escuro*, Josefa

O século XVII trouxe para a arte do Retrato, como vimos, a forte presença dos afectos e das emoções humanas, que a afastou do hieratismo do retrato de corte do final de Quinhentos, de tónus flamengo, tanto através de uma linha que, tendencialmente, reforçou o individualismo dos modelos retratados, como através da exploração fisiognomónica (Le Brun) que levou, em última instância, à tipificação e ao "retrato social", muito concretamente em França. Não se trata de duas linhas evolutivas autónomas, antes se entrecruzam e encontram precisamente nesse diálogo profícuo as realizações mais afortunadas.

Esta "permeabilidade" entre correntes retratísticas que, numa abordagem inicial, se esperaria serem antagónicas, tem sido sublinhada por autores como Enrico Castelnuovo[401], que reforça constantemente, como vimos em capítulo anterior, a ideia de que a história do retrato italiano é demasiado rica e complexa para que se possa definir claramente a supremacia de uma das duas correntes retratísticas em ascensão - personalização *versus* despersonalização ou informalismo *versus* formalismo -, como Peter Burke que, a propósito do famoso *Retrato de Luís IV* por Rigaud, fala num «[…] acordo engenhoso entre tendências adversárias […]»[402], e como Alfonso E. Pérez Sánchez, muito particularmente no seu artigo de síntese "El retrato clásico español", dedicado ao retratismo do *Siglo d'Oro*[403].

Este último artigo importa-nos especialmente para o capítulo que agora se inicia, pois faz uma abordagem crítica à ideia preconcebida do que é a *maneira espanhola* de retratar: «[…] Hay una serie de tópicos, en parte verdaderos, como sucede siempre com los tópicos, en parte cultivados por la "literatura" - en lo que la literatura tiene de más superficial y repetitivo - que han fijado la imagen de la gravedad española, de la austeridad, de la contención, y que, efectivamente, parecen imponer al retrato español unas condiciones distintas

[401] Enrico Castelnuovo, *Portrait et société dans la peinture italienne*, Paris, Gérard Monfort Éditeur, 1993.

[402] Peter Burke, *A construção de Luís XIV* (1992), Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007, p. 43.

[403] Alfonso E. Pérez Sánchez, "El retrato clásico español", in *El retrato*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004, p. 197-231.

de lo que es lo retrato britânico, francês o incluso italiano […]». Umas páginas à frente conclui escrevendo que «[…] es cierto que existe una gravedad, una severidad, una contención, muy distintas de los modos habituales fuera de nuestras fronteras. Pero, sin embargo, el retrato no permanece impermeable a los câmbios estilísticos […]»[404]. A partir daqui, Pérez Sánches vai caracterizando o retrato espanhol dos séculos XVI ao XVIII através das suas permanências / convenções e das novidades que vão sendo introduzidas e que lhe mudam a feição (com os exemplos máximos nas obras de Velázquez, como o retrato de Filipe IV, e em Rigaud no retrato de Filipe V…).

Devemos ter presente que a historiografia portuguesa dedicada ao retrato do período pós-Restauração da independência nacional (1640) também foi responsável por um discurso baseado em "tópicos" que, sendo em parte verdadeiros, importa aqui analisar pormenorizadamente. Este discurso foi iniciado por Reynaldo dos Santos no âmbito da exposição *Personagens Portuguesas do século XVII*, da Academia Nacional de Belas-Artes (1942) e naturalmente perpetuado nos seus escritos posteriores, devendo ser enquadrado no seio de uma historiografia da arte de pendor nacionalista.

O primordial destes "tópicos" é o de que «[…] **a personalidade do espírito e da sensibilidade** persistem na literatura e na arte, para emergirem, enfim, com a Restauração […]»[405]. A partir desta premissa, Reynaldo dos Santos sustenta que os retratos portugueses de meados da centúria, «[…] um pouco duros de desenho e tom, têm todavia muito carácter e estão dentro de uma maneira construtiva, carregada e sintética, da visão nacional […]. São retratos pintados entre 1650 e 1670, olhando quási de frente, grande nobreza na composição e expressão, de tonalidade bistre, olhos um pouco espantados […], fundos negros tenebrosos […]»[406]. E acrescenta que a marca nacional se encontra na «[…] bisonhice do seu carácter, da sua nobre austeridade, ou na

[404] Alfonso E. Pérez Sánchez, "El retrato clásico español", in *El retrato*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004, p. 197 e 207.

[405] Reynaldo dos Santos, no Preâmbulo ao Catálogo da exposição *Personagens portuguesas do século XVII - Exposição de arte e iconografia*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1942, p. 7 (sublinhado nosso).

[406] Reynaldo dos Santos, no Preâmbulo ao Catálogo da exposição *Personagens portuguesas do século XVII - Exposição de arte e iconografia*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1942, p. 10.

sua psicologia de concentrado, […] no carácter da pintura, quási monotónica, sem os contrastes dramáticos à espanhola, nem elegâncias à francesa ou certa beleza decorativa à italiana. Pintado por artistas nacionais […] o retrato português é duplamente nacional, pelo modelo e pela forma como é visto, traduzido e interpretado […]»[407]. Para este autor, «[…] a tradição do retrato iniciada no século XV com o génio de Nuno Gonçalves, mantida através de todo o século XVI, de Cristóvão de Figueiredo ao mestre da Monja e a Cristóvão de Morais, continua ainda no século XVII com carácter e personalidade própria, através das influências estranhas - acima das quais sobrenada a sensibilidade nacional […]»[408]. E «[…] quando passarmos ao século XVIII tudo se adoçará, mas a estrutura do retrato torna-se frouxa e amaneira-se sob as influências mal assimiladas de Itália e de França. É então que se reconhece o que havia de carácter na arte do século XVII […]»[409].

A esta caracterização sumária e estabelecimento de uma linha evolutiva de raízes em Nuno Gonçalves, que encontramos por exemplo em Carlos Moura, para quem a pintura portuguesa do período, sem dúvida «[…] uma produção periférica, distante dos elevados padrões do Século de Ouro do país vizinho […], não deixa de propor valores próprios, assentes na tradição da cultura pictórica anterior. O retrato, por exemplo, tão insistentemente cultivado pela sociedade da Restauração, prossegue afinal um filão discursivo vindo do maneirismo e, em última análise, do políptico quatrocentista de São Vicente de Fora […]»[410]. Acresce, como segundo "tópico" determinante, a ideia de que, «[…] d'une façon générale, **la peinture du XVII^{e} siècle a été plus expressive**

[407] Reynaldo dos Santos, no Preâmbulo ao Catálogo da exposição *Personagens portuguesas do século XVII - Exposição de arte e iconografia*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1942, p. 11.

[408] Reynaldo dos Santos, no Preâmbulo ao Catálogo da exposição *Personagens portuguesas do século XVII - Exposição de arte e iconografia*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1942, p. 12.

[409] Reynaldo dos Santos, *Oito séculos de arte portuguesa - História e espírito*, vol. I, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, s. d., p. 160.

[410] Carlos Moura, "Sombra, luz e cromatismo - A pintura e o azulejo. As artes decorativas", in Carlos Moura (coord.), *História da arte em Portugal - O limiar do Barroco*, vol. 8, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p. 122.

dans le portrait que dans l'art religieux […]»[411]. Efectivamente, quando Carlos Moura introduz a pintura do século XVII na colecção *História da arte em Portugal*, inicia por dizer que «[…] é no retrato e na natureza-morta […] que a pintura seiscentista melhor se afirma de acordo com as preferências de uma nobreza rigorista, tomada pelo gosto das colecções de quadros […]»[412]. Como já salientámos em capítulo anterior, a colagem da pintura do século XVII ao género do retrato manteve-se até aos estudos mais aprofundados de Vítor Serrão que, depois de um levantamento exaustivo da pintura do período, contesta a ideia da secundarização em importância e qualidade da pintura religiosa[413]. Também Luís de Moura Sobral havia já chamado a atenção para o facto de que o retrato «[…] talvez não [tivesse] assumido a importância que se lhe deu a seguir à exposição de 1942, certamente mais historiográfica do que histórica, e [defendido que] muitos dos problemas então levantados terão que ser revistos […]»[414].

Quando José-Augusto França escreve, em 1981, sobre *O retrato na arte portuguesa*, texto em que defende o conceito operatório de *retrato humanista* para a produção nacional dos séculos XVI e XVII, vai deixando fluir termos como *severidade*, *dureza*, *dignidade*, *profunda expressão no olhar*, *penetração psicológica*, *expressão realista dos rostos e dos olhares*, *densidade psicológica*… para caracterizar a produção das décadas centrais de Seiscentos[415], o que o aproxima das descrições inflamadas de Reynaldo dos Santos, mas sustentando todavia a tese de que «[…] o grosso da iconografia nacional foi pobre e frustre nestes séculos de retrato, e no próprio paço real de

---

[411] Reynaldo dos Santos, *L'art portugais - Architecture, sculpture et peinture*, Paris, Librairie Plon, 1953, p. 86 (sublinhado nosso).

[412] Carlos Moura, "Sombra, luz e cromatismo - A pintura e o azulejo. As artes decorativas", in Carlos Moura (coord.), *História da arte em Portugal - O limiar do Barroco*, vol. 8, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p. 121.

[413] Vítor Serrão, *A pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, p. 324.

[414] Luís de Moura Sobral, "Pintura", in José Fernandes Pereira (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 361.

[415] José-Augusto França, *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 31-33.

D. João IV as imagens não mostram qualquer exigência dos clientes […]»[416], mostrando-se assim um pouco menos entusiasta do que o seu antecessor. Aliás como Carlos Moura a seguir se posicionará: «[…] são retratos de reis, de nobres e eclesiásticos onde o "tenebrismo" e o naturalismo se encontram, aqui e além, mais próximos de uma fórmula vinda de Espanha (e com longínquas raízes 'caravagescas'), mas substancialmente idênticos a si próprios na unidade estilística que são capazes de criar, independentemente das suas limitações […]»[417].

O que é comum a todos estes autores é a ideia de que em Portugal, no período protobarroco, o retrato reveste-se de uma sobriedade peculiar, expressa através de um *dialecto* próprio. Em síntese, escreve Vítor Serrão que «[…] **o retrato português do ciclo protobarroco é interiorizado, intimista, lírico, tem contenção de valores, aspira a um nostálgico misticismo** […]»[418]. Segundo este autor, é essencialmente pelo «[…] lirismo e sensibilidade formais [e pelo] carácter "humanístico" da apropriação psicológica dos modelos retratados […]» que o retratismo português se afasta do espectáculo aparatoso do retrato espanhol coevo, mais esplendoroso este, mas também mais frio no confronto entre o artista e o seu modelo. Daí defender o retomar da categoria operativa definida por José-Augusto França de *retrato humanista* ou *humanístico*[419].

Ainda nas palavras de Serrão, «[…] encontramo-nos perante um acervo de retratos concebidos em espaços familiarizáveis ao observador, imbuídos de lírica expressão, de uma humanidade tangível, quase sempre isentos de pompa e circunstância, abertos à expressão de rostos inteiramente captados, a olhares de funda melancolia, que revelam a conformada comunhão com os

[416] José-Augusto França, *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 33.

[417] Carlos Moura, "Sombra, luz e cromatismo - A pintura e o azulejo. As artes decorativas", in Carlos Moura (coord.), *História da arte em Portugal - O limiar do Barroco*, vol. 8, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p. 132.

[418] Vítor Serrão, *A pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, p. 324.

[419] Vítor Serrão, *História da Arte em Portugal - O Barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, p. 36-37.

valores pré-estabelecidos de uma sociedade que aderia aos valores mais severos da Contra-Reforma…[…]»[420].

É esta mentalidade contra-reformista que explica, em grande parte, o *decorum* e a renúncia do acessório excessivo na pintura portuguesa protobarroca, aquilo a que Flávio Gonçalves chamou de «[…] rigorismo moral da arte da Contra-Reforma […]»[421]. E se esta exigência se impunha às cenas religiosas, evidenciava-se também, como vimos, no género do retrato. Não é por acaso que o teólogo tridentino Gabriele Paleotti (1522-1597) é citado no *Elogio da Pintura* de Luís Nunes Tinoco (1687), o único texto teórico sobre pintura publicado em Portugal entre *Arte da Pintura* de Filipe Nunes (1615) e *Antiguidade da Arte da Pintura*, de Félix da Costa Meesen (1696):

> «*[…] Na reprezentaçaõ das Sagradas Imagens he a Pintura cauza instrumental de se dar a Deos culto e aos Santos veneração,* ***por ser a efigie inseparavel de seu dono, e o retrato andar tam annexo ao original que delle se não pode apartar o affecto, e devoção de quem o vê*** *[…]*»[422].

Esta ideia aqui expressa bebe directamente dos escritos de Paleotti - aliás Tinoco refere mesmo que se trata da «*[…] opinião do Cardeal Paleoto […]*»[423]. Para este teórico, ao exercício do retrato não devem ser estranhas as questões de ordem politico-social, filosófica e, sobretudo, religiosa e moral. No seu *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (Bolonha, 1582), em que situa a pintura ao serviço da doutrina católica, começa por *condenar* o retrato, considerando que este encerra a marca da *vanitas* e, por conseguinte, da

[420] Vítor Serrão, *A pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, p. 327.

[421] Flávio Gonçalves, "A legislação sinodal portuguesa da Contra-Reforma e a arte religiosa" (1960), in Flávio Gonçalves, *História da arte - Iconografia e crítica*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, p. 117.

[422] Luís Nunes Tinoco, *Elogio da pintura*, 1687, fl. 80 (sublinhado nosso), transcrito na publicação *Elogio da pintura - Luís Nunes Tinoco*, com apresentação de Ana Hatherly e estudo crítico de Luís de Moura Sobral, Lisboa, IPPC, 1991, p. 34. Ver também José Fernandes Pereira, *A cultura artística portuguesa (sistema clássico)*, Lisboa, 1999, p. 126.

[423] Luís Nunes Tinoco, *Elogio da pintura*, 1687, fl. 80, transcrito na publicação *Elogio da pintura - Luís Nunes Tinoco*, Lisboa, IPPC, 1991, p. 34.

morte - recorrendo ao mito de Narciso -, mas logo encontra forma de o legitimar através de três razões justificativas: as sentimentais (o retrato como substituição de uma ausência), as técnicas (o tReino do retrato *ad vivum* como necessário para a aprendizagem dos pintores), e as morais (o retrato como exemplo de virtude).

O retrato deveria então, para Paleotti, ser rigorosamente fiel ao modelo e restringir-se ao essencial, sem recurso a acessórios frívolos, sem ostentação ou pompa e para uso estritamente privado. E reforçando a componente moralizadora do retrato, encontra no *retrato de santos* o retrato por excelência. Este deveria ser a imagem da *verdade* - sendo que esta *verdade* se encontrava nas fontes escritas e na própria tradição da Igreja -, concepção que se situa nos antípodas da defesa da idealização do retrato (correctiva do real), que representa a força dominante, como vimos em capítulo anterior, de Lomazzo a Bellori[424], e que em nada se aproxima da prática caravaggesca (sobre a qual já fizemos referência em capítulo anterior) ou zurbaranesca, para dar dois dos exemplos mais representativos, de recorrer a *para-retratos* (modelos passivos/isentos) nas representações de santos[425], ou ainda de retratar *a lo divino* personagens da época, casos da *Santa Margarida* e da *Santa Casilda* de Zurbarán (c. 1640, National Gallery, Londes e Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid)[426], *atrevimento* já tido anteriormente pela família Medici ao fazer retratar alguns dos seus elementos como santos, por Giorgio Vasari (1511-1574), e inclusivamente ao representar-se como *Sagrada Família*, por Giusto Suttermans (1597-1681), obras do Palazzo Medici-Riccardi, Florença[427].

Efectivamente, se olharmos o tal acervo de retratos protobarrocos de que fala Vítor Serrão, e mesmo os retratos já plenamente barrocos do último terço

[424] Ver a respeito o subcapítulo "Critique religieuse du portrait" em Édouard Pommier, *Théories du portrait - De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1991, p. 159-169.

[425] «[…] En cierto sentido, todas las pinturas que Zurbarán hizo de figuras exentas son retratos. Sus santos y visionarios, monjes y mártires, son personajes com fisionomia perfectamente diferenciada […]». Gabriele Finaldi, "Retratos y realidad - Ribalta, Zurbarán, Ribera", in Javier Portús Pérez (dir.), *El retrato español - Del Greco a Picasso* [Catálogo de exposição], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, p. 149.

[426] Ignacio Henares Cuéllar, "De Velázquez à Goya - L'âge d'or du portrait espagnol", in Gloria Fossi (dir.), *Le portrait*, Paris, Gründ, 1998, p. 226.

[427] Carmen del Vando, "Los Medici elevados a los altares", *Descubrir el art*, Ano VI, n.º 67, Madrid, Arlanza Ediciones, Septiembre 2004, p. 86.

de Seiscentos, encontramos esta marca de *economia do sinal* - nas palavras de Carlos Moura[428] - de severidade e de melancolia, que aqui pode ser entendida também como um modo particular, *português* se quisermos, de vivenciar uma espiritualidade intensa e simultaneamente intimista, uma religiosidade em crise[429].

O *Retrato de Frei Fernando da Cruz* (1641, MNAA, proveniente de S. Domingos de Benfica) **(Fig. 33)**, que Anísio Franco e Vítor Serrão atribuem a **André Reinoso** (act. 1610-1641)[430], um dos principais nomes da nova situação protobarroca, é bem a ilustração do que acabámos de descrever. A sobriedade da máscara - «[…] o desenho da excepcional cabeça, de grande sentido psicológico na revelação da sua alma ascética […]»[431] -, a austeridade da cor, a fluidez da modelação e o realismo dos bons escorços trazem a esta pintura uma «*[…] eterna viveza […]*»[432], uma marca de profunda intensidade religiosa vivida com interioridade e contenção dramática (ainda que eventualmente póstuma, já que Frei Fernando da Cruz, nome que o nobre Fernando Álvares de Castro tomou ao professar na ordem dos pregadores, morre em 16 de Abril

[428] Carlos Moura, "Sombra, luz e cromatismo - A pintura e o azulejo. As artes decorativas", in Carlos Moura (coord.), *História da arte em Portugal - O limiar do Barroco*, vol. 8, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p. 134.

[429] «[…] Da tradição cristã nasce uma variação particular de melancolia denominada *acedia*. Este termo, que vem […] do grego *akêdia* tem um vasto leque de significados como negligência, indiferença, desgosto, tristeza e parece ter-se ajustado ao carácter manifestado pelos anacoretas. As representações da *acedia* surgem a partir do século XV vinculadas aos retratos de santos e em particular ao de Santo António. Curiosamente, estes rostos de olhar melancólico colocam-se num extremo diametralmente oposto ao do olhar místico, apesar de serem ambos o produto de um fervor religioso […]». Em Artur Ramos, *Retrato - O desenho da presença*, Lisboa, Campo da Comunicação, 2010, p. 388-389.

[430] Ver a entrada de catálogo respectiva da responsabilidade de Anísio Salazar Franco, in *Europalia/91. Portugal et Flandres - Visions de l'Europe (1550-1680)* [Catálogo de exposição], Bruxelles, Musée d'Art Ancien de Bruxelles, 1991, n.º 61 e p. 243-244 e Vítor Serrão, *A pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo. Os pintores e as suas obras* [Dissertação de Doutoramento], vol. II, Coimbra, Faculdade de Letras - Universidade de Coimbra (Edição policopiada), 1992, p. 101-102 e *A pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, p. 329.

[431] Vítor Serrão, *A pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo. Os pintores e as suas obras* [Dissertação de Doutoramento], vol. II, Coimbra, Faculdade de Letras - Universidade de Coimbra (Edição policopiada), 1992, p. 102.

[432] Termo de Félix da Costa Meesen, *Antiguidade da arte da pintura*, 1696, fl. 108, em George Kubler, *The antiquity of the art of painting by Félix da Costa*, New Haven and London, Yale University Press, 1967, p. 269.

de 1641), algo distante dos retratos *a lo divino* de Zurbarán, estes «[…] tan individuales, tan poco "divinos" […]»[433], apesar da inquestionável proximidade à corrente naturalista-tenebrista da melhor pintura sevilhana de então, que este autor personaliza[434].

Entendida então como *pilar identitário*, a melancolia, ou o *humor melancholicus*, é «[…] o sintoma do estado de uma sociedade e das suas contradições […]»[435]. «[…] Nunca as imagens deixaram de tomar partido sobre as razões do mal-estar das sociedades; por isso mesmo, elas nos deixam o mais perene traço testemunhal dos *modos de sentir* que definem as chamadas "identidades nacionais" […]»[436]. Para o autor que citamos, a melancolia que transparece dos «[…] tristes retratos de fidalgos e burgueses seiscentistas […]»[437] é então a face desse *modo de sentir* nacional, uma das mais significativas permanências da nossa cultura artística e literária. Este temperamento melancólico, presente nos olhares algo perdidos e tristes dos modelos retratados, esta *calma de mar*[438], é plasticamente reforçado por uma dimensão intimista dada pela postura do modelo e pela atmosfera construtiva da obra pictórica - um espaço geralmente fechado e plúmbeo. Estes retratos *em situação emotiva*, sem pompa e circunstância, aludem necessariamente para a dimensão do sonho e da meditação, para o isolamento do mundo e inquietações da alma, enfim, para os enigmas da existência humana[439].

---

[433] Alfonso E. Pérez Sánchez, "El retrato clásico español", in *El retrato*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004, p. 204.

[434] Vítor Serrão, *A pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, p. 382-384.

[435] Vítor Serrão, "Uma reflexão sobre a memória das imagens - Património histórico-artístico e códigos de identidade nacional", in *A Trans-memória das imagens – Estudos iconológicos de pintura portuguesa (séculos XVI-XVIII*), Chamusca, Edições Cosmos, 2007, p. 59.

[436] Vítor Serrão, "Uma reflexão sobre a memória das imagens - Património histórico-artístico e códigos de identidade nacional", in *A Trans-memória das imagens – Estudos iconológicos de pintura portuguesa (séculos XVI-XVIII*), Chamusca, Edições Cosmos, 2007, p. 57.

[437] Vítor Serrão, "Uma reflexão sobre a memória das imagens - Património histórico-artístico e códigos de identidade nacional", in *A Trans-memória das imagens – Estudos iconológicos de pintura portuguesa (séculos XVI-XVIII*), Chamusca, Edições Cosmos, 2007, p. 59.

[438] Expressão de Winckelmann utilizada por Artur Ramos, *Retrato - O desenho da presença*, Lisboa, Campo da Comunicação, 2010, p. 379.

[439] Ver "Melancolia" em Flavio Caroli, *L'Anima e il volto - Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*, Milano, Electa, 1998, p. 71.

O Portugal da Restauração é então um Portugal *melancólico*, um Portugal em crise e em guerra, de resistência nacionalista e exaltação identitária, que encontra na pintura, e concretamente no retrato, forma de se expressar. «[…] Veja-se, por exemplo, o emblemático *Retrato de D. João IV*, executado pelo seu pintor privativo José do Avelar Rebelo (1643/49?, Paço Ducal de Vila Viçosa), imagem-protótipo de um novo Poder que surgia necessitado de uma iconografia credível […]: o monarca restaurador, apresentado numa postura austera (mas não convencional e muito menos banalizada), oferece a imagem plausível de um novo poder que se pretendia afirmar em oposição aos esplendores proselitistas do retrato áulico do país vizinho […]»[440] **(Fig. 34)**.

José do Avelar Rebelo (act. 1630-1657), um pintor profundamente comprometido com a ideologia anti-castelhana, será o pintor por excelência do período da Restauração[441]. Estilisticamente, afasta-se do duro tenebrismo dos pintores do primeiro terço do século, como André Reinoso, e experimenta uma pintura mais aberta ao cromatismo, mais solta e luminosa, de um apurado cuidado *realista*. Contrariamente à fama que gozou em vida, que lhe valeu como corolário a nobilitação com o hábito de Cavaleiro da Ordem de Avis, em 1654, foi considerada pela historiografia artística portuguesa - Reynaldo dos Santos, José-Augusto França, Carlos Moura, Luís de Moura Sobral - como autor de uma obra convencional e de qualidade mediana (embora este último autor refira a grande qualidade do seu *Retrato de D. João IV* do Museu Nacional dos Coches, c. 1642, Lisboa[442]). Esta ideia generalizada da menoridade da sua obra tem sido contestada por Vítor Serrão, que o considera

---

[440] Vítor Serrão, *A pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, p. 326.

[441] A sua biografia foi fundamentalmente traçada por Vítor Serrão na sua dissertação de Doutoramento. Ver Vítor Serrão, *A pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, p. 394-400. Mas a ela podem agora ser acrescentadas duas referências à sua vida privada retiradas do *Livro dos termos da Devassa da Visita à Cidade de Lisboa*, Livro n.º 226, Ano 1647, do Arquivo do Patriarcado de Lisboa: «[…] Ma Marques pad.ra [...] Disse mais q no sobrado de cima vive outra irmaã da denunciada, a ql andava amancebada cõ hu **pintor** q chamão **Avellar** q vive na Rua da Palma […]», 12.03.1647, p. 73; «[…] Hua molher q vive por sima Angella Fr.ca tend.ra na entrada da sua casa. Cõ hum **pintor Joseph de Avellar** […]», 13.03.1647, p. 79. Deve-se esta informação ao Dr. Alexandre Nobre Pais, a quem muito se agradece.

[442] Luís de Moura Sobral, *Pintura portuguesa do século XVII - Histórias, lendas, narrativas* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPM, 2004, p. 74.

«[…] uma das mais finas personalidades do século XVII português, de uma personalidade que interessa reter, também, no panorama peninsular do *Siglo d'Oro* […]»[443].

Um parêntesis para referir um esquecido *Retrato de D. João IV* **(Figs. 35)**[444] tipologicamente muito semelhante a este (Ministério dos Negócios Estrangeiros, Palácio das Necessidades, proveniente da Torre do Tombo), em que o autor, ainda desconhecido, segue uma muito próxima postura de representação do corpo do rei, uma idêntica distribuição espacial dos elementos na composição - cortina em cima à esquerda, mesa de apoio à direita -, mas cuja sensação de força e de poder do retrato de Avelar, conferida sobretudo pelo gesto da mão direita segurando energicamente o ceptro e pelo olhar decidido, assim como pela tonalidade quente (ocres e damasco) do geral da pintura, dá lugar aqui a uma expressão de rosto mais interiorizada, intelectualizada diríamos, associada à escrita de uma série de cartas, de que se desconhece o conteúdo (ilegível) **(Figs. 37)**, e cuja sofrida representação das mãos, ambas num gesto caído, sem vigor, segurando a direita um ceptro renascentista (como os dos retratos dos seus antecessores D. Manuel I e D. João III) e a esquerda uma das cartas, transmitem mais a sensação de desalento, ou mesmo de comprometimento, que de confiança no futuro. O rosto bem captado, vivo na sua expressão muito humanizada, é bastante afim ao que encontramos no *Retrato de D. João IV* de que a seguir trataremos.

Não querendo assim perder o fio condutor que seguíamos, da presença de uma *entoação melancólica* nestes retratos, importa aludir à força eloquente do olhar no *Retrato de D. João IV* proveniente do Real Colégio dos Nobres e actualmente no Museu Nacional dos Coches, em Lisboa, em que Avelar consegue, volvidos mais de três séculos, que nos envolvamos emocionalmente, a ponto de ver o homem para além da representação do rei **(Fig. 37)**. Escreve Moura Sobral que «[…] o monarca olha de frente para nós e quase sentimos no seu olhar uma hesitação, uma certa fragilidade, diferente da

[443] Vítor Serrão, *A pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, p. 394.

[444] Agradece-se ao Secretário-Geral do Ministério dos Negócios Estrangeiros, o Senhor Embaixador Vasco Valente, e ao Dr. Tiago Manalvo, o acesso a esta pintura.

determinação "de função" do retrato de Vila Viçosa […]»[445]. Este traço, vamos encontrá-lo também no *Retrato do Músico João Soares Rebelo, o Rebelinho* (Palácio de Vila Viçosa) **(Fig. 38)**, ainda mais que a temática da música, «[…] expressione del rapporto fra uomo e cosmo […]»[446] (Avelar dedica a esta temática uma série de outros retratos e representações alegóricas)[447], relaciona-se directamente com a Melancolia como mote representativo já que, como expressão artística, pertence aos níveis mais altos do espírito, a momentos de franca criatividade, que se atingem, muito em particular, sob influência de Saturno e nos estados melancólicos da alma, em que Marsilio Ficino acreditava[448].

Pese embora esta *marca identitária*, se quisermos, claro que encontraremos influências do retratismo de corte madrileno e da tradição naturalista e tenebrista espanhola[449] nas obras portuguesas do período *vivo* da Restauração (e no período que imediatamente a precede), uma memória visual que não se quebraria abruptamente, apesar de que a existência de sensibilidade própria, nacional, para o "género" parece indiscutível. Essa *hispanidad*, presente, por exemplo, na obra de **Domingos Vieira, o *Escuro*** (act. 1627-1678), com os seus ecos velazquenhos - no que este autor tem de mais intimista e menos aparatoso - não é no entanto directa mas circunstanciada, e está presente na produção pictórica em geral, muito concretamente na pintura religiosa[450]. A obra do *Escuro*, pintor régio de D. Afonso VI e de D. Pedro II, estudado por

[445] Luís de Moura Sobral, *Pintura portuguesa do século XVII - Histórias, lendas, narrativas* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPM, 2004, p. 74.

[446] Flavio Caroli, *L'Anima e il volto - Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*, Milano, Electa, 1998, p. 71.

[447] Vítor Serrão, *A pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, p. 390.

[448] Ver Artur Ramos, *Retrato - O desenho da presença*, Lisboa, Campo da Comunicação, 2010, p. 390-391.

[449] Ver Alfonso E. Pérez Sánchez, "Los orígenes de la pintura naturalista española", in M.ª Victoria Carballo-Calero (coord.), *Arte y Ciudad - Âmbitos medieval, moderno y contemporáneo*, Santiago, Fundacion Caixa Galicia, 2000, p. 91-120.

[450] Vítor Serrão, *A pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, p. 173 e p. 384.

Augusto Cardoso Pinto[451] e considerado por Reynaldo dos Santos «[…] a mais forte personalidade da nossa pintura do século XVII […]»[452] foi, segundo Vítor Serrão, sobrevalorizada pela historiografia artística portuguesa devido ao «[…] grande desconhecimento que havia sobre a nossa pintura do século XVII […]»[453].

Segundo este último autor, o *Escuro* foi um retratista de bons recursos mas as suas obras revelam limites inventivos e deficiências de enquadramento espacial[454]. Excepção feita para o *Retrato de D. Isabel de Moura* (c. 1635, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa) **(Fig. 39)** que, apesar de mutilado, apresenta uma qualidade superior pela quente expressão que o artista consegue captar no seu rosto[455]. Sobre esta pintura, escrevera o crítico espanhol Eugénio d'Ors que seria «[…] necessário chegar a Goya para nos confrontarmos com olhos que nos fitam assim […]»[456]. José-Augusto França, também seduzido pelo «[…] olhar desta mulher fascinante […]»[457], considera este retrato como a melhor obra de pintura portuguesa da primeira metade de Seiscentos[458]. Outras obras do *Escuro* são o *Retrato de Lopo Furtado de Mendonça* (assinado e datado de 1635, MNAA) **(Fig. 40)**, o *Retrato de D. Maria Antónia de Melo* (MNAA) **(Fig. 41)** e o *Retrato de D. Margarida Moreira*, mulher do Dr. Gonçalo de Sousa de Macedo (c. 1635-1640, colecção particular), que se podem caracterizar, *grosso modo*, pela definição algo rígida e *espalmada* de figuras representadas a três-quartos e em posição frontal, envergando trajos

[451] Augusto Cardoso Pinto, "Domingos Vieira e não Domingos Barbosa", *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, vol.II, n.º 6, Lisboa, 1942, p. 64-94.

[452] Reynaldo dos Santos, no Preâmbulo ao Catálogo da exposição *Personagens portuguesas do século XVII - Exposição de arte e iconografia*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1942, p. 9.

[453] Vítor Serrão, *História da Arte em Portugal - O Barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, p. 39.

[454] Vítor Serrão, *História da Arte em Portugal - O Barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, p. 40.

[455] Vítor Serrão, *História da Arte em Portugal - O Barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, p. 40.

[456] Eugenio d'Ors, *O Barroco*, Lisboa, Vega, 1990, p. 127.

[457] José-Augusto França, *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 31.

[458] José-Augusto França, *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 32.

negros que se dissolvem na neutralidade do fundo e favorecem a iluminação de rostos carentes e melancólicos - os femininos sublinhados por enormes toucas de brancas rendas enfoladas -, vivendo em espaços fechados e restritos, densos na sua tonalidade de chumbo, dir-se-ia quase *claustrofóbicos*, muito pouco ornamentados e apenas pontuados por esboços de acessórios como espaldares de cadeiras (seguindo a convenção) que apoiam mãos também elas tristes e contidas.

Talvez haja mais Velázquez na oibra de Félix Machado, o **Marquês de Montebelo** (1595-1662)[459], nos seus retratos colectivos, nos seus enigmas e melancolias, na sua maior preocupação com a definição do espaço pictórico e no jogo cruzado de olhares, para dentro e fora do quadro, em que participa o próprio olhar do pintor em sonante auto-retrato. O *Auto-retrato pintando o filho Francisco*, com retrato da filha Bernarda observando (c.1643, colecção particular) **(Fig. 42)**, segue a gramática velazquenha de construção da cena pictórica, de que a obra A*s Meninas*, pintada em 1656, virá a ser o paradigma[460]. Segundo Moura Sobral, este trabalho teria a função de revelar as capacidades técnicas do pintor e apresentá-lo como especialista a potenciais clientes. Seria portanto um *retrato-reclame*[461], mas o tratamento doce dos contornos e a representação difusa dos rostos não escondem algumas incorrecções anatómicas e dificuldades de composição reveladas por este artista. Também José-Augusto França encontra paralelismos entre a obra de Montebelo e Velázquez. Para este autor, o *Auto-retrato em corpo inteiro* (colecção particular) é «[…] um puro esquema velazquenho (figura de pé, vestida de negro, capa pelos ombros, grande colar de ouro, colarinho alto, de cambraia) que o mostra de expressão altiva na barba talhada à moda […]»[462].

---

[459] Félix Machado de Castro Silva e Vasconcelos, o marquês de Montebelo.

[460] Alfonso E. Pérez Sánchez, "Velázquez y el retrato barroco", in Javier Portús Pérez (dir.), *El retrato español - Del Greco a Picasso* [Catálogo de exposição], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, p. 171.

[461] Luís de Moura Sobral, *Pintura portuguesa do século XVII - Histórias, lendas, narrativas* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPM, 2004, p. 208.

[462] José-Augusto França, *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 32. Ver também Carlos Moura, "Sombra, luz e cromatismo - A pintura e o azulejo. As artes decorativas", in Carlos Moura (coord.), *História da arte em Portugal - O limiar do Barroco*, Vol. 8, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p. 135-136.

Importa realçar que após o seu exílio em Madrid em 1640, Montebelo terá tido aulas com Velázquez, de quem era amigo. Tornou-se num retratista da corte, mas a sua obra, salvo quatro telas de pendor mais intimista, hoje na posse dos herdeiros, não é infelizmente conhecida.

Não cabendo aqui fazer o percurso por todo o retratismo protobarroco português - aliás já conseguido na bibliografia que temos vindo a citar e muito particularmente por Vítor Serrão[463] -, apenas compreendê-lo nos seus pontos essenciais, importa reter que a passagem para o barroco pleno não implicou uma ruptura, antes uma paulatina actualização estilística, mormente na superação da marca naturalista-tenebrista, mantendo-se a linha de continuidade que estávamos a querer agarrar e que encontramos em força no inquietante *Retrato do Beneficiado Faustino das Neves* (c. 1670, Museu Municipal, Óbidos) **(Fig. 43)**, único retratismo conhecido da pintora de Óbidos **Josefa de Ayala** (1630-1684)[464]. Sabemos, no entanto, por parte de Froes Perym, que Josefa d'Óbidos gozou fama de boa retratista, e que terá executado um "retrato de casamento" da princesa D. Isabel, muito ao seu gosto e com bastante verosimilhança:

> «*[…] Havia passado a Rainha [D. Maria Francisca Isabel de Sabóia] com a princesa aos banhos das Caldas e com a noticia de que D. Josefa era perita na arte, a mandou conduzir à sua presença em um coche da casa* ***para retratar a princesa, e saiu com tantos primores de semilhança o retrato***

[463] No seu artigo "O proto-barroco e o primeiro naturalismo, sob o signo da luz e das sombras", publicado no volume *A pintura maneirista e proto-barroca* da Colecção «Arte Portuguesa - Da pré-história ao século XX», coordenada por Dalila Rodrigues e publicada em 2009, p. 73-96, Vítor Serrão sintetiza toda a informação sobre o retratismo da época e actualiza-a à luz dos novos contributos entretanto trazidos à história da arte, nomeadamente no que respeita às obras do pressuposto "Mestre do Retrato das Infantas" (Retratos de *D. Catarina de Bragança* e de *D. Afonso brincando com um criado negro* (c. 1650-1652, Museu de Évora, provenientes do Paço ducal de Vila Viçosa), já identificado por ele como o pintor Manuel Franco, com interrogação, e agora mais próximo de José do Avelar Rebelo, sobretudo após a proposta de Luís de Moura Sobral na exposição *Pintura portuguesa do século XVII*, de 2004, mas ainda sob reservas (ver p. 84).

[464] Ver Vítor Serrão, "Retrato do Beneficiado Faustino das Neves", in Vítor Serrão (coord.), *Josefa de Óbidos e o tempo barroco* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPC, 1991, p. 178.

entre outros muitos que se tinham feito, que foi o que mandou ao Duque de Saboia Vittorio Amadeo com quem se desposou […]»[465].

Mais tarde, Almeida Garrett escreverá:

«*[…] D. Josepha de Ayala […]. Um ingenho fertil, muita verdade, expressão vivissima são a característica dos seus quadros, pela maior parte, de flores, e fructos;* ***mas o seu grande genero foi o retrato*** *[…]*»[466].

E Cyrillo reforça esta ideia, dizendo que «*[…] retratava bem, e fez o retrato da Princeza D. Isabel que foi enviado a Victor Amadêo […]*»[467].

Quanto a esta obra, sabemos que embarcou na nau Almirante da armada que levou a princesa à corte do seu futuro marido, conforme se lê na seguinte passagem:

«*[…] Quando no dia 23 de Maio de 1682 largou a armada do Porto de Lisboa, para conduzir a esta Cidade e Corte o Duque de Saboia, para casar com a Princeza, a Senhora D. Isabel, filha d'Elrey, o Senhor D. Pedro 2º, se aparelharão 8 naus pintadas e douradas, sendo a Almirante toda ornada [...] a câmara da popa era pintada pelos melhores pintores de Lisboa, como Manuel da Silveira, Bento Coelho da Silveira, Feliciano d'Almeida, Antonio d'Oliveira Bernardes, e assoalhada de pau preto e marfim. [...]* ***Nesta náu hia o retrato da Princeza, a Senhora D. Isabel, que Elrey, o Senhor D. Pedro 2º enviava ao Duque de Saboya, Victor Amadeo, pintado por***

[465] Damião de Froes Perym, *Theatro heroino, abecedario historico, e catalogo das molheres illustres em armas, letras, acções heróicas, e artes liberais*, tomo I, Lisboa, 1736, p. 493-495.

[466] Almeida Garrett, "Ensaio sobre a historia da pintura", in O *Retrato de Venus - Poema*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1821, p. 153.

[467] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 63.

***Josefa d'Ayala, porque foi o que se julgou mais parecido com a Princeza, a Senhora D. Isabel** […]*»[468]*.*

Não a tendo, no entanto, conseguido localizar, teremos que nos deter sobre o *Retrato do Beneficiado Faustino das Neves* para analisar a capacidade retratística de Josefa. Este retrato, portador de um *olhar eterno*, um olhar que nos procura, que nos indaga, é quase uma provocação:

«[…] Um olhar interroga um olhar duvida talvez um olhar é coisa de tempo […] Nos olhos começa às vezes o mar os olhos animam nas coisas o vento […]»[469].

Porque é que somos assaltados pelas dúvidas e anseios de um homem que já não existe - *ou será que existe?*: «[…] Faustino das neves caminha por óbidos mas é um homem do nosso tempo […]»[470] - e que nunca chegámos a conhecer? Talvez Barte Verschaffel nos possa esclarecer quando escreve que «[…] le visage *veut* quelque chose: il manifeste une dynamique venant du dedans et allant vers le dehors et qui, de la sorte, se rend visible au monde. Et le visage veut *dire* quelque chose : il peut *parler* […].»[471]. Se um retrato é sempre a representação de uma consciência (de *si* e do *outro*), «[…] “troue” également la surface pictural et “regard” dans l’espace du spectateur […]»[472]. «[…] **Un visage, c’est aussi et d’abord un *regard*** […]»[473].

---

[468] Inácio de Vilhena Barbosa, "Bateis, Galés, Bergantins, Galeotas e outras embarcações de gala", *Archivo Pittoresco*, vol. X, Lisboa, 1867, p. 75 (sublinhado nosso). Muito agradecemos esta informação aos Professores Doutores Vítor Serrão e Nuno Saldanha.

[469] Ruy Belo, excerto do poema “O Beneficiado Faustino das Neves", in Vítor Serrão, *Josefa em Óbidos*, Lisboa, Quetzal Editores, 2003, p. 56 (publicado pela primeira vez em *Toda a terra*, Lisboa, Moraes, 1976).

[470] Ruy Belo, excerto do poema “O Beneficiado Faustino das Neves", in Vítor Serrão, *Josefa em Óbidos*, Lisboa, Quetzal Editores, 2003, p. 57.

[471] Bart Verschaffel, *Essais sur les genres en peinture - Nature morte, portrait, paysage*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2007, p. 43.

[472] Bart Verschaffel, *Essais sur les genres en peinture - Nature morte, portrait, paysage*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2007, p. 57.

[473] Bart Verschaffel, *Essais sur les genres en peinture - Nature morte, portrait, paysage*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2007, p. 45 (sublinhado nosso).

De que outra forma poderíamos entender o poema de Ruy Belo sobre esta obra (publicado em 1976), que Vítor Serrão nos dá a conhecer no livro *Josefa em Óbidos* e a que chama uma «[…] visão apaixonante da *imagem retratada* enquanto *linguagem poética* […]»[474]?... Aqui está condensada a força deste género artístico particular e a prova de que os retratos *nos olham de volta*, nos seduzem, não deixando indiferente o seu observador. Nos retratos, diz Georg Simmel, só se reconhece a verdade de uma qualquer existência quando ela parte do seu interior, quando se trata da verdade intrínseca, da verdade da alma, se quisermos. «[…] La esencia de la vida es que carece de própria comprensión cuando solo se le pieden sus claridades que, por decirlo así, permanecem por debajo de ella; y la mirada que la contempla solo es clara si sus claridades se desarrollan partiendo de sus oscuridades […]»[475]. Aqui reside a força, o fascínio deste e de todos os *bons* retratos, nesta capacidade de representação do que é *obscuro*, do que está para lá da (ou sob a) aparência.

Faustino das Neves foi à sua época um homem importante, uma figura de relevo na vida religiosa e cultural da vila. Além de beneficiado de São Pedro, chegou a ser eleito Provedor da Santa Casa da Misericórdia de Óbidos, entidade de onde, aliás, o retrato é proveniente. Sabemos que nasceu em 1628 a partir de diversas referências à sua figura, nos assentos das devassas realizadas por visitações do Arcebispado às vilas da Estremadura. Foi certamente um homem intenso, a avaliar pelo seu olhar *para sempre vivo* neste retrato[476]. Escreve o poeta Ruy Belo que «[…] pois bem vistas as coisas o homem às vezes é vário e muda de roupa deixa o breviário […]»[477]… Josefa parece efectivamente ter conseguido captar essa essência *obscura* (nas palavras de Simmel), a *verdade* do seu modelo - afinal um amigo da família e pessoa próxima de si -, porque o que vemos é seguramente mais do que um

[474] Vítor Serrão, *Josefa em Óbidos*, Lisboa, Quetzal Editores, 2003, p. 53.

[475] Georg Simmel, *Rembrandt - Ensayo de filosofía del arte*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2005, p. 27.

[476] Ver nota biográfica de Faustino das Neves em Sérgio Gorjão, "Beneficiado Faustino das Neves", in Jorge Estrela, Sérgio Gorjão e Vítor Serrão, *Baltazar Gomes Figueira (1604-1674) - Pintor de Óbidos "que nos paizes foi celebrado"* [Catálogo de exposição], Óbidos, Câmara Municipal de Óbidos, 2005, p. 178 (nota 2).

[477] Ruy Belo, excerto do poema "O Beneficiado Faustino das Neves", in Vítor Serrão, *Josefa em Óbidos*, Lisboa, Quetzal Editores, 2003, p. 58.

homem que segue cegamente o seu breviário, ou a austeridade tridentina da sua conduta…![478]

A pintora, revelando «[…] arrojo inventivo […]»[479] nesta obra já da fase madura da sua carreira, opta por introduzir o retrato numa composição horizontal, descentralizando-o e contrabalançando o seu porte austero, de negro profundo no trajar, severo e sombrio, com a leveza etérea de um anjo que, segurando a sua mão, lhe segreda a proximidade da morte apontando para o brilho celestial. Faustino das Neves, na altura com cerca de cinquenta anos (viria a falecer em 1689), aceita esta sorte, afinal suavizada pela certeza da luz divina - da vida além da morte -, olha de relance o seu passado e projecta-se no futuro, encarando-nos até hoje num misto de anseio, coragem e indagação. A matriz ainda penumbrista da pintura abre-se a este feixe de luz central e elevado, que modela as figuras e realça o rosto do retratado. Uma certa dificuldade na construção do espaço pictórico, mesmo tratando-se de um quadro fechado, de fundo neutro, o «*[…] pouco afastamento por não entender bem a Perspectiva, e diminuição das cores […]*» de que já falara Félix da Costa Meesen[480], a dificuldade de desenho na representação das mãos, em particular - debilidade típica da obra de Josefa - e algum atarracamento da figura do anjo, que se quereria mais solto e fluído, não desviam a atenção da máscara fortíssima do beneficiado, afinal o cerne da composição[481]. Sérgio Gorjão, ao estudar esta pintura, encontra como referentes iconográficos as representações de aparições de anjos a santos, referindo que esta «[…] é contudo uma composição muito pouco usual e até arrojada, atendendo a que

[478] A pretensa austeridade briga com dados comportamentais entretanto descobertos. Agradecemos ao Professor Doutor Vítor Serrão a informação relativa à existência de documentação no Arquivo do Patriarcado de Lisboa, *Livros de Devassas*, que revelam críticas à duvidosa conduta do Provedor da Santa Casa da Misericórdia de Óbidos, beneficiado Faustino das Neves, acusado por diversas vezes de manter relações ilícitas com a filha do meirinho de Óbidos, e com outras mulheres.

[479] Vítor Serrão, "Retrato do Beneficiado Faustino das Neves", in Vítor Serrão (coord.), *Josefa de Óbidos e o tempo barroco* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPC, 1991, p. 179.

[480] Félix da Costa Meesen, *Antiguidade da arte da pintura*, 1696, fl. 108 v.-109, em George Kubler, *The antiquity of the art of painting by Félix da Costa*, New Haven and London, Yale University Press, 1967, p. 270-271.

[481] Ver Vítor Serrão, *Josefa em Óbidos*, Lisboa, Quetzal Editores, 2003, p. 53 e Sérgio Gorjão, "Beneficiado Faustino das Neves", in Jorge Estrela, Sérgio Gorjão e Vítor Serrão, *Baltazar Gomes Figueira (1604-1674) - Pintor de Óbidos "que nos paizes foi celebrado"* [Catálogo de exposição], Óbidos, Câmara Municipal de Óbidos, 2005, p. 176-178.

Faustino das Neves não era canonicamente um santo […]»[482], vendo portanto aqui um mote apologético da sua personalidade e da sua conduta, talvez o objectivo primeiro da pintura[483]. Efectivamente, podemos encontrar aqui a memória ancestral da tradição do "retrato cristão", em que o interesse pelo valor pessoal do homem depende da salvação individual da sua alma[484].

Acrescentaremos que, no cotejo com os restantes retratos da época, e mesmo com a escola de pintura de Sevilha - Herrera *el Viej*o (c. 1580-1654), Francisco de Zurbarán (1598-1664), Juan de Castillo (1584?-c. 1650), Francisco Pacheco (1564-1644), e outros -, em que se formou o seu pai e único mestre, Baltazar Gomes Figueira (1604-1674), ou com a obra de André Reinoso, de quem colheu grande influência naturalista pela proximidade das pinturas da Igreja da Misericórdia de Óbidos (1628-30) e do Convento de S. Miguel das Gaeiras (c. 1630), este retrato é de facto muito original[485].

O pintor Baltazar Gomes Figueira fora célebre na pintura de paisagem e natureza-morta - «*[…] o sevilhano que nos paizes foi celebrado, principalmente os pertos delles […]*»[486] -, não se conhecendo nenhum retrato de sua factura até hoje - com excepção talvez da «[…] máscara excelente e vigorosa […]»[487] do *Rei David* da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche (c. 1635-1640), mas que não é verdadeiramente um retrato - e não havendo memória de que alguma vez o tivesse feito, pese embora ter sido já devidamente estudado,

[482] Sérgio Gorjão, "Beneficiado Faustino das Neves", in Jorge Estrela, Sérgio Gorjão e Vítor Serrão, *Baltazar Gomes Figueira (1604-1674) - Pintor de Óbidos "que nos paizes foi celebrado"* [Catálogo de exposição], Óbidos, Câmara Municipal de Óbidos, 2005, p. 178.

[483] Ver também de Sérgio Gorjão a entrada "Beneficiado Faustino das Neves" no Catálogo do Museu Municipal de Óbidos, Óbidos, Câmara Municipal de Óbidos, 2000, p. 61-67.

[484] Cf. Galienne e Pierre Francastel, *El Retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, p. 50-51.

[485] Sobre a formação artística de Josefa e as influências de Reinoso e de Figueira ver Vítor Serrão, "Josefa de Ayala, pintora, ou o elogio da inocência", in Vítor Serrão (coord.), *Josefa de Óbidos e o tempo barroco* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPC, 1991, p. 25.

[486] Félix da Costa Meesen, *Antiguidade da arte da pintura*, 1696, fl. 108 v., em George Kubler, *The antiquity of the art of painting by Félix da Costa*, New Haven and London, Yale University Press, 1967, p. 270.

[487] Vítor Serrão, "O Rei David", in Jorge Estrela, Sérgio Gorjão e Vítor Serrão, *Baltazar Gomes Figueira (1604-1674) - Pintor de Óbidos "que nos paizes foi celebrado"* [Catálogo de exposição], Óbidos, Câmara Municipal de Óbidos, 2005, p. 130.

mormente no âmbito da exposição promovida pela Câmara Municipal de Óbidos em 2005, já aqui amplamente referida.

A pintura em análise é portanto original como retrato, e original também no conjunto da obra de Josefa de Óbidos, desde logo pela temática, muito mais religiosa (não deixando este retrato de integrar uma forte carga religiosa) e no género da natureza morta, mas também pela sua intensidade mais humana, ou *humanística*, e menos *patética* e *inocente*[488]. Não será portanto muito desviado, pensamos, recorrer a José-Augusto França para situar esta pintura, «[…] uma das obras primas do retrato português do século XVII […]»[489], no campo do *retrato humanístico*, mesmo que já próximos estejamos do último quartel do século XVII e no campo pleno do Barroco.

[488] «[…] O maior mérito da pintora reside porém em ter logrado transmitir-nos uma incomparável fidelidade à concepção barroca de uma religiosidade de rendinhas, glutona e ao fim e ao cabo sublime, na sua patética inocência […]». Luís de Moura Sobral, "Josefa d'Óbidos", in José Fernandes Pereira (dir.), *Dicionário de arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 327-329.

[489] Vítor Serrão, "Retrato do Beneficiado Faustino das Neves", in Vítor Serrão (coord.), *Josefa de Óbidos e o tempo barroco* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPC, 1991, p. 178.

2.2. Feliciano de Almeida e o retrato áulico

A este tempo do final de Seiscentos, a que Félix da Costa Meesen (1639?-1712) chamou do «*[…] mingoante da pintura […]*»[490], pertence toda uma nova geração de pintores já plenamente barrocos quanto ao estilo. São eles Marcos da Cruz (1610-1683), Feliciano de Almeida (1634-1695), António de Sousa (act. 1658-1687), pintor régio de D. Afonso VI e de D. Pedro II, João Gresbante (act. 1640-1680) e, já na viragem para o século seguinte, António de Oliveira de Louredo (act. 1675-1704), pintor da Rainha D. Maria Sofia de Neuburgo, o *fa presto* Bento Coelho da Silveira (1620-1708), seu discípulo Lourenço da Silva Paz (1666-1718), António Machado Sapeiro (fal. 1740), António Pereira Ravasco (act. 1683-1712) e, em lugar de maior destaque, o pintor de óleo e azulejos António de Oliveira Bernardes (1662-1732).

Destacaremos aqui o pintor de Lisboa **Feliciano de Almeida** (1634-1695), ainda hoje um nome relativamente desconhecido da historiografia artística nacional, mas considerado, numa fonte coeva já referida a propósito da pintora Josefa de Ayala, como dos melhores pintores de Lisboa:

> «*[…] Quando no dia 23 de Maio de 1682 largou a armada do Porto de Lisboa, para conduzir a esta Cidade e Corte o Duque de Saboia, para casar com a Princeza, a Senhora D. Isabel, filha d'Elrey, o Senhor D. Pedro 2º, se aparelharão 8 naus pintadas e douradas, sendo a Almirante toda ornada [...] a câmara da popa era pintada pelos* ***melhores pintores de Lisboa****, como Manuel da Silveira, Bento Coelho da Silveira,* ***Feliciano d'Almeida****, Antonio d'Oliveira Bernardes, e assoalhada de pau preto e marfim. [...]*»[491].

---

[490] Palavras de Félix da Costa Meesen no seu tratado *Antiguidade da arte da pintura*, referindo-se ao último quartel do século XVII, sensivelmente, e à obra da geração de pintores sucedânea da dos protobarrocos André Reinoso (fal. 1648) e José do Avelar Rebelo (fal. 1657), à qual pertencem os pintores Josefa de Óbidos (fal. 1684), João Gresbante (fal. 1680), Marcos da Cruz (fal. 1683), Feliciano de Almeida (fal. 1695), e o não citado Bento Coelho da Silveira (fal. 1708). Félix da Costa Meesen, *Antiguidade da arte da pintura*, 1696, fl. 109-109 v., em George Kubler, *The antiquity of the art of painting by Félix da Costa*, New Haven and London, Yale University Press, 1967, p. 271-272.

[491] Inácio de Vilhena Barbosa, "Bateis, Galés, Bergantins, Galeotas e outras embarcações de gala", *Archivo Pittoresco*, vol. X, Lisboa, 1867, p. 75 (sublinhado nosso). Muito agradecemos esta informação aos Professores Doutores Vítor Serrão e Nuno Saldanha.

Na realidade, Feliciano de Almeida terá sido um destacado pintor do último terço do século XVII (pese embora a crítica de Félix da Costa Meesen quanto ao seu modo *gótico* de pintar e ao *enfarinhamento* das tintas[492]), mas foi seguramente um distinto pintor *retratador*, autor do *Retrato de Edward Montagu*, primeiro conde de Sandwich, assinado «*Feliciano fecit*», ao qual já aludimos no ponto introdutório desta dissertação, e que se pode perfeitamente enquadrar na categoria do *retrato humanístico* português, estabelecendo assim um ponto de ligação com o discurso que temos vindo a elaborar.

Da biografia de Feliciano de Almeida pouco ainda se conhece, para além do elogio no tratado de Félix da Costa Meesen. Sabe-se que morava em Lisboa, na Rua do Benformoso, freguesia dos Anjos, com oficina montada nessa mesma morada pelo menos desde 1653, e que em 1665 morava na mesma freguesia mas na Rua Direita dos Anjos[493], que tinha um irmão, José de Almeida, também praticante de pintura, e que recebeu de herança de seu pai o título de cavaleiro da Casa Real[494]. Sabe-se que serviu na mesa da Irmandade de São Lucas em 1684[495] e dela foi juiz em 1685[496], que trabalhou como

---

[492] Cf. Félix da Costa Meesen, *Antiguidade da arte da pintura*, 1696, fl. 109 v., em George Kubler, *The antiquity of the art of painting by Félix da Costa*, New Haven and London, Yale University Press, 1967, p. 272.

[493] No Arquivo do Patriarcado de Lisboa, *Termos da Devassa da Visita à cidade de Lisboa*, Livro n.º 190 (1664-1667), *Visitasam da ig.ja dos Anjos em os vinte e tres de Setembro 665*, p. 203, 208, 2010 e 226 v., encontramo-lo citado como pintor do rei, a residir na Rua Direita dos Anjos, a propósito de um relacionamento ilícito que manteria com Vicência de Faria, oleira, moradora na mesma rua: «[…] *Aos oito dias do presente mes de Outubro [1665], Visensia de Faria louseira q mora na Rua Direita dos Anjos fiquese a culpa em abora (?) cõ Feliciano de Almeida q mora na mesma Rua pintor del Rei […]. Feliciano de Alm.da pintor del Rei fiquese a culpa em abora (?) cõ q a sobred.ta Visensia de Faria oleira na Rua Direita dos Anjos […]*». Agradecemos esta informação inédita ao Professor Doutor Vítor Serrão e ao Dr. Alexandre Pais.

[494] Ver Vítor Serrão, "Retrato de D. Luís de Sousa" (Cat. n.º 15) in Maria Antónia Pinto de Matos e Maria de Sousa e Holstein Campilho (Coord.), *Uma Família de Coleccionadores - Poder e Cultura. Antiga Colecção Palmela*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 2001, p. 128.

[495] Francisco Augusto Garcez Teixeira, *A Irmandade de S. Lucas - Estudo do seu arquivo*, Lisboa, Imprensa Beleza, 1931, p. 72.

[496] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memórias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, (1823), 1922, p. 64.

avaliador de quadros de colecções privadas - inventariou em 1680 a pinacoteca do bispo do Algarve D. José de Meneses[497] -, e que foi, também, pintor de cenas religiosas[498], não se conhecendo, todavia, nenhuma obra sua neste género[499].

É a sua faceta como retratista que surge valorizada no testemunho de Félix da Costa Meesen, mesmo que, segundo ele, fazendo uso de um modo algo anacrónico de representação do espaço pictórico:

> «*[…] Feliciano de Almeida pintor,* ***tinha genio p.ª acabar com grande paciência hum retrato pequeno****,* ***tomando bem a parecensa*** *mas na sua pintura seguia a escola gotica sem relevo, e força de cores, enfarinhava m.to a pintura, porq suas sombras eram imperceptiveis, e parecião seus paineis sem relevo: não sabia o valor das cores, nem o apontam.to das figuras, nem a concordancia do todo, por falta de Perspectiva. Assim* ***seus retratos parecem superficie, o que devia parecer corpo relevado****; Contudo p.º o mingoante da Pintura, era o q a necessidade aplaudia […]*»[500].

Quanto a Cyrillo, ao contrário, ignora a sua vertente retratística na breve nota que lhe dedica, acabando por tentar uma atribuição estilística, hoje infelizmente sem possibilidades de confirmação:

> «*[…] Feleciano de Almeida. He este o ultimo pintor de que falla Félix da Costa, e diz elle, que por huma singularidade inconcebivel quizera imitar os Pintores Gothicos sem dar relevo, ou força aos seus objectos, enfarinhando*

[497] C. Ferreira, "Documentos da Biblioteca da Ajuda referentes a pintores e pinturas antigas", *Arte e Arqueologia*, I, n.º 3, Coimbra, 1930, p. 183. Biblioteca da Ajuda, Ms. Av. 54-XIII-17, n.º 52. "Inventario dos bens patrimoniais do Illustrissimo Senhor D. Ioseph de Menezes, Bispo do Algarve…" 20.09.1680.

[498] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memórias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, (1823), 1922, p. 64.

[499] Ver Vítor Serrão, "Feliciano de Almeida", in José Fernandes Pereira (dir.), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 25-26.

[500] Félix da Costa Meesen, *Antiguidade da arte da pintura*, 1696, fl. 109 v., em George Kubler, *The antiquity of the art of painting by Félix da Costa*, New Haven and London, Yale University Press, 1967, p. 272 (sublinhado nosso).

muito os claros com alvaiades, e usando de sombras imperceptíveis; mas que, como declinava o gosto e o saber, a ignorancia applaudia muito aquelles defeitos. Sérvio de Escrivão na Meza do santo em 1684, e de Juiz no anno seguinte. Na Ermida de Nossa Senhora Madre de Deos do Secretario de Guerra ha paineis pintados, pouco mais ou menos, no seu estilo […]»[501].

Trata-se de um estilo que, apesar de caracterizado por Félix da Costa nos termos acima, não conseguimos aferir.

No que respeita à sua obra de retrato, no entanto, temos afortunadamente mais informação:

«[…] Em Hinchingbrooke, residência da família Montagu desde 1627, guarda-se um retrato de Edward Montagu, 1.º Lord Sandwich (1625-1672), pintado em Lisboa em 1668 por um retratista português que assinou - "*Feliciano fecit*". Esta informação […] é dada numa extensa biografia daquele almirante e diplomata, publicada em Londres em 1912 [F. R. Harris, *The life of Edward Montagu, Irst. Earl of Sandwich*, Londres, 1912]. Aí se afirma que o dito retrato fôra pintado por Feliciano e oferecido ao Convento de Santo Elói, em Lisboa […]»[502].

O retrato fora encomendado com *função memorial* para a Livraria do Convento de Santo Elói, em Lisboa, espaço solene onde se assinou o Tratado de paz entre Portugal e Espanha, a 13 de Fevereiro de 1668, e no qual o conde de Sandwich teve o papel de mediador. O original ter-se-á então perdido no terramoto de 1755, que destruiu o complexo conventual por completo, e o retrato que seguiu para Inglaterra foi, muito provavelmente, uma sua cópia, justificada pelo elogio que o próprio Montagu lhe dedicou no seu *Diário*:

[501] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memórias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, (1823), 1922, p. 64.

[502] Carlos de Azevedo, *Um retrato português em Inglaterra*, Lisboa, 1956, p. 6.

«*[…] I state for my picture this day to send it to the Convent of St Eloy for a memoriall where we conducted the peace, between Spayn and Portugall. One Feliciano drew it, a Picture to the knees in a vest (the then habitt of Engl.*[d] *& the hatt in the right hand hanging straight downe* ***it was as extraordinary like picture*** *[…]*»[503].

Deste retrato, desaparecido num incêndio ocorrido em 1997 num armazém em Mapperton House, Bridport, Dorset, Inglaterra, para onde tinha sido transportado após a venda da propriedade de Hinchingbrooke, Hundington, nos anos sessenta do século XX - segundo informação prestada pelos herdeiros -, resta-nos a fotografia a preto e branco publicada no artigo de Carlos Azevedo e uma fotografia a cores, tirada nos anos oitenta, enviada agora pela família no âmbito da presente dissertação **(Fig. 1)**[504].

Trata-se sem dúvida de um retrato mais convencional do que o coevo *Retrato do Beneficiado Faustino das Neves* que acabámos de estudar, com recurso à habitual colocação da figura no eixo da composição, construída aqui na vertical, pose a três-quartos com ligeira torção para a esquerda e olhar a encarar de frente o observador. O espaço é ainda fechado, mas compreende um marcante elemento do *retrato áulico*, a cortina aveludada herdada do Renascimento, que enquadra com elegância a figura representada conferindo-lhe porte e majestade[505]. Esta cortina, que cai em elegantes drapeados, o traje e os acessórios decorativos (e significantes), são tratados com cuidado naturalista e valores texturais. A primeira impressão que recebemos desta obra é a de opulência, não só pela riqueza do vestuário e adereços, mas sobretudo pelo enorme volume do corpo de Edward Montagu, que desenha quase um

[503] Excerto do *Diário*, *Journal* de Edward Montagu, Vol. VII, fol. 136, 25 de Fevereiro de 1668, transcrito por Carlos de Azevedo, *Um retrato português em Inglaterra*, Lisboa, 1956, p. 10.

[504] Muito se agradece a Tom Wheeley (Hinchingbrooke School, History Department) e a John Montagu a informação prestada sobre o paradeiro da obra após a venda da residência de Hinchingbrooke (Huntingdon, Inglaterra), e a sua retirada desta propriedade, assim como do seu malogrado desaparecimento num incêndio ocorrido num armazém de Mapperton House, Bridport, Dorset, no ano de 1997. Agradece-se também a John Montagu o envio de uma imagem digital da única fotografia a cores actualmente existente desta obra, devida a Michael J. Allen, e tirada na década de oitenta do século XX.

[505] Ver a propósito das convenções no retrato áulico, e concretamente do recurso ao elemento definidor que é a cortina: Alfonso E. Pérez Sánchez, "El retrato clásico español", in *El retrato*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004, p. 205.

triângulo na superfície pintada e ocupa a maior parte da composição. Por outro lado, a sobriedade da postura, os tons quentes em avermelhados e dourados e os fortes contrastes lumínicos, entre um branco luminoso e um negro plenamente assumido, dão-nos a sensação de poder e de elevado estatuto social.

Todavia, prendendo o nosso olhar na sua esplêndida éfigie, deparamo-nos com um fortíssimo antagonismo. Este homem aparenta estar cansado, cansado talvez do poder, demasiadamente envelhecido para os seus quarenta e três anos. À sua indiscutível força de carácter, valor militar e óbvia capacidade de comando – Edward Montagu, além de diplomata, fora almirante da esquadra britânica -, soma-se uma nuvem de descontentamento, de desilusão, de desengano, de *melancolia*[506]. Não é orgulho o que aqui vemos, é desencantamento: «[…] aquele Sandwich, de olhar calmo e um tanto fatigado, é o homem e não o almirante ou o diplomata. Retrato humano como nenhum dos outros […]»[507]. E foi precisamente esta marca de humanidade, magistralmente captada por Feliciano de Almeida, que seduziu o conde de Sandwich por este seu retrato em particular, em desfavor das inúmeras representações *artificiosas*, cheias de pompa e circunstância, dele feitas por artistas de primeira linha da corte de Carlos II de Inglaterra, como Peter Lely[508].

Montagu é descrito pelos seus biógrafos como um homem da maior honestidade e de carácter íntegro[509], qualidades que, ontem como hoje, tendem a conduzir a uma certa tristeza da alma, a um mal de desilusão. Neste retrato, Montagu vive efectivamente para lá da *sufocação* da indumentária e da

---

[506] «[…] **Melancolia que leva na Península Ibérica barroca o nome de desengano** […]. Desengano também do Padre António Vieira: *"Quem haverá que olhe para o mundo com os olhos bem abertos, que veja como todo é nada, como todo é mentira, como todo é inconstância, como hoje não são os que ontem foram, como amanhã não hão-de ser os que hoje são, como tudo acabou e tudo acaba, como todos havemos de acabar, e todos imos acabando; enfim, que veja ao mundo bem como é,* ***e se não desengane dele****?"* […]». Vieira, "Sermão da Primeira Dominga da Quaresma" pregado na Capela Real em 1655, citado por Luís de Moura Sobral, *Pintura portuguesa do século XVII* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPM, 2004, p. 33 (sublinhado nosso).

[507] Carlos de Azevedo, *Um retrato português em Inglaterra*, Lisboa, 1956, p. 12.

[508] Como constata Carlos Azevedo Carlos de Azevedo, *Um retrato português em Inglaterra*, Lisboa, 1956, p. 12.

[509] Carlos de Azevedo, *Um retrato português em Inglaterra*, Lisboa, 1956, p. 7.

etiqueta de corte; é um homem pleno e existe como tal, com os seus sonhos e as suas desilusões, transpondo a fronteira dos convencionalismos. Tudo está neste retrato, é um universo complexo o que transparece deste rosto sombrio e enigmático, mas profundamente verdadeiro, que muito extravasa as normas e os cânones retratísticos da sua época. Retrato de um homem inteiro, global. Mais do que um retrato psicológico, é o retrato da *totalidade da sua vida naquele instante*, para sempre fixado[510]. *Retrato humanístico*, sem dúvida, este que nos fica como imagem digital, *fantasma* de uma obra de arte que, infelizmente, pereceu.

Conscientes das limitações impostas pela análise indirecta da obra, que nunca tivemos (nem teremos já) ocasião de ver, podemos no entanto avançar que se denota efectivamente uma certa dificuldade na modelação dos volumes e consequente inabilidade em fazer sobressair a figura em relação ao plano, concordando portanto com a crítica que lhe tece o tratadista Félix da Costa: «*[…] seus retratos parecem superficie, o que devia parecer corpo relevado […]*»[511]. Falta algum relevo à figura, sem dúvida, mas tal é secundarizado pela *bravura* do retrato, alma de toda a composição.

Por isso escreve Vítor Serrão que «[…] **é como retratista que a sua personalidade se refinou** (com vantagem sobre os seus contemporâneos António de Sousa, pintor régio de D. Pedro II, e António de Oliveira de Louredo), sendo de confiar que, com o estudo criterioso da tela de Hundington, lhe possam vir a ser tributados outros quadros […]»[512].

O excelente *Retrato de D. Luís de Sousa* do Palácio do Calhariz **(Fig. 44)**, de cerca de 1680, está hoje atribuído por Vítor Serrão ao seu pincel[513]. D. Luís de Sousa é representado em corpo inteiro, com uma mão no barrete de cónego

---

[510] Recorrendo a Georg Simmel, *Rembrandt - Ensayo de filosofía del arte*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2005, p. 22.

[511] Félix da Costa Meesen, *Antiguidade da arte da pintura*, 1696, fl. 109 v., em George Kubler, *The antiquity of the art of painting by Félix da Costa*, New Haven and London, Yale University Press, 1967, p. 272. Ver também as entradas "Relevar" e "Relevo" no *Diccionario da lingua portugueza* de Bluteau, 1789, Tomo 1, p. 316.

[512] Vítor Serrão, "Feliciano de Almeida", in José Fernandes Pereira (Dir.), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 26 (sublinhado nosso).

[513] Vítor Serrão, "Retrato de D. Luís de Sousa" (Cat. n.º 15) in Maria Antónia Pinto de Matos e Maria de Sousa e Holstein Campilho (Coord.), *Uma Família de Coleccionadores - Poder e Cultura. Antiga Colecção Palmela*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 2001, p. 128.

e outra segurando um rolo de papel[514], postura frontal, olhar fixo no observador. A figura é lançada no primeiro plano, que termina com uma balaustrada abrindo para um fundo de paisagem. Estamos perante um *retrato aberto*, introduzido na primeira metade da centúria através de nomes como Rubens, Van Dyck e depois Velázquez, inovação em relação ao *Retrato de Edward Montagu*, de que dista cerca de dez anos, e inovação na arte portuguesa, que até aí preferira fundos neutros e penumbristas a envolver os seus melancólicos retratos[515]. A dificuldade na modelação de volumes, denunciada por Félix da Costa e já identificada no retrato de Inglaterra permanece aqui, mas moderada pelo esforço da construção espacial da pintura em vários planos sucessivos. A obra denota, aliás, uma evolução estilística do seu autor, sobretudo no tratamento difuso da luz e escolha de tonalidades mais claras, aproximando-a da corrente classicista do barroco que suaviza o universo pictórico português nas últimas décadas da centúria.

Enquadram D. Luís de Sousa uma cortina bem movimentada, uma coluna clássica e uma mesa apenas esboçada em que levemente se apoia, elementos fulcrais do retrato áulico barroco, símbolos de autoridade, respeito e poder. O porte altivo mas nada rígido e a posição algo "flutuante" e desiquilibrada do prelado, que parece nem tocar o chão enquanto desenha um elegante movimento de braços que o estabilizam no espaço, conferem-lhe um toque quase transcendental, uma dignidade que arriscaríamos dizer "extra-terrena".

Ao invés, a máscara é forte e bem caracterizada, num misto de autoconfiança (ou mesmo arrogância) e arguto escrutínio. O seu olhar perscruta o observador, profundamente. Avalia e julga. A éfigie é forte e verdadeira, tenaz, *humanística* portanto. D. Luís de Sousa (1637-1690), Bispo

[514] Evocativo da obra de Frei Agostinho de Santo Agostinho de Macedo, que em Roma lhe dedicou diversas odes panegiristas reunidas de seguida no livro *Trifavus*, editado em Pádua em 1677. Vítor Serrão, "Retrato de D. Luís de Sousa" (Cat. n.º 15) in Maria Antónia Pinto de Matos e Maria de Sousa e Holstein Campilho (Coord.), *Uma Família de Coleccionadores - Poder e Cultura. Antiga Colecção Palmela*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 2001, p. 128.

[515] Com excepção do retrato historiado de *D. Afonso brincando com um criado negro* (Manuel Franco ou Avelar Rebelo?, c. 1650-1652, Museu de Évora), em que se abre uma porta do interior palaciano para um fundo de paisagem, ou eventualmente dos já raros retratos de doadores incluídos em cenas religiosas, de que a *Imaculada Conceição com casal de doadores orantes* (Martim Conrado, 1646, Igreja matriz de Caniço, Ilha da Madeira), é um excelente exemplo.

de Lamego (1671-1675), Arcebispo de Braga (1677-1690) e embaixador de Portugal em Roma (1675-1783), rondando os quarenta anos de idade era já um homem importante e as suas virtudes amplamente reconhecidas, homem de cultura, amador das artes e das letras, excelente orador, um «[…] perfeito cortesão […]»[516].

Um poema latino sob o título *Descriptio Poetica Villae Calarisianae* (*Descrição Poética da Vila do Calhariz*), da autoria do médico Dr. José de Matos da Rocha, editado em Lisboa no ano de 1739, dá-nos nota, no seu tom laudatório e poético, da marcante faceta de D. Luís de Sousa enquanto conhecedor e coleccionador de obras de arte, especialmente de pintura, ao descrever minuciosamente a riqueza decorativa do Palácio do Calhariz e seus jardins. A pinacoteca era, à data, constituída por vinte e sete obras pictóricas, e entre os *items* apareciam os nomes de Ticiano, Miguel Ângelo e Rubens (alguns certamente cópias). Sousa Viterbo, ao estudar esta interessante fonte histórica, indica a possibilidade de ter sido o próprio D. Luís de Sousa a ter iniciado a galeria, tendo trazido, dos seus tempos de Itália, os quadros que a adornavam[517].

No recenseamento elogioso de Matos da Rocha, é mencionada a célebre pintura da *Entrega por Inocêncio XI a D. Luís de Sousa do Breve Papal para a Capela do Calhariz* **(Fig. 45)**, de cerca de 1682-1683, que se conserva ainda hoje neste palácio, e que se constitui como «[…] uma das mais notáveis peças do retratismo português de Seiscentos […]»[518].

---

[516] Expressão de Miguel Soromenho, "D. Luís de Sousa (1637-1690) - O gosto de um mecenas", in Maria Antónia Pinto de Matos e Maria de Sousa e Holstein Campilho (coord.), *Uma Família de Coleccionadores - Poder e Cultura. Antiga Colecção Palmela*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 2001, p. 15. Sobre a biografia de D. Luís de Sousa ver este artigo, p. 15-41.

[517] José de Matos da Rocha, *Descriptio Poetica Villae Calarisianae*, Lisboa, 1739, obra parcialmente publicado por Francisco de Sousa Viterbo, *Noticia de alguns pintores portugueses…*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1911, III série, p. 11-27. Ver Vítor Serrão, "As colecções artísticas Sousa e Holstein / Palmela - Notas sobre um recheio coleccionístico de excepção", in Maria Antónia Pinto de Matos e Maria de Sousa e Holstein Campilho (coord.), *Uma Família de Coleccionadores - Poder e Cultura. Antiga Colecção Palmela*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 2001, p. 78-80.

[518] Nas palavras de Vítor Serrão, "Entrega por Inocêncio XI a D. Luís de Sousa do Breve papal para a capela do Calhariz" (Cat. n.º 16) in Maria Antónia Pinto de Matos e Maria de Sousa e Holstein Campilho (coord.), *Uma Família de Coleccionadores - Poder e Cultura. Antiga Colecção Palmela*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 2001, p. 130.

É impossível não encontrar semelhanças entre esta obra e o retrato de que tratámos precedentemente. A figura de D. Luís de Sousa está muito próxima da anterior, nomeadamente no rosto e no desenho das mãos, mas a *Entrega por Inocêncio XI a D. Luís de Sousa do Breve Papal para a Capela do Calhariz* está atribuída por Ayres de Carvalho a Félix da Costa Meesen, como aliás a outra também já esteve:

> «[…] O sucesso do Arcebispo D. Luís de Sousa, em Roma, teve tal eco na sua ilustre Família que no lindo palácio de Calhariz ainda existe numa das salas não só o seu retrato, de tamanho natural, como também uma enorme tela representando S. S. o Papa Inocêncio XI entregando ao ilustre prelado e embaixador o Breve de 1681 com a condenação dos cristãos-novos e a autorização para o Tribunal do Santo Ofício continuar as suas funções. (As pinturas presumimos que pertençam a um dos mais afamados artistas e tratadistas deste período, o retratista Félix da Costa […]»[519].

A atribuição a Feliciano de Almeida do retrato individual de D. Luís de Sousa prende-se com a encomenda de um outro retrato deste personagem, este de meio corpo, também do Calhariz mas entretanto desaparecido, e que Miguel Soromenho dera a este pintor na sua conferência *D. Luís de Sousa - Um mecenas português em Roma nos finais do século XVII*, proferida em Abril de 1995 na Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves[520]. Este retrato é mais tardio, D. Luís de Sousa aparenta ter já perto de cinquenta anos. O olhar suavizado e melancólico, a mão esquerda quase encostando o peito numa atitude humilde e reverente, e o aparente escurecimento da paleta[521], conferem-lhe um

[519] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Edição de autor, 1960-1962, vol. II, p. 158.

[520] Miguel Soromenho, "D. Luís de Sousa (1637-1690) - O gosto de um mecenas", in Maria Antónia Pinto de Matos e Maria de Sousa e Holstein Campilho (Coord.), *Uma Família de Coleccionadores - Poder e Cultura. Antiga Colecção Palmela*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 2001, p. 30.

[521] A reprodução que subsiste é infelizmente muito má, não permitindo uma abordagem correcta da obra. Ver a imagem em Miguel Soromenho, "D. Luís de Sousa (1637-1690) - O gosto de um mecenas", in Maria Antónia Pinto de Matos e Maria de Sousa e Holstein Campilho

carácter mais intimista que o anterior, afastando-o tipologicamente do retrato áulico. «[…] À pose orgulhosa de homem do mundo e do diplomata de sucesso, contrapõe-se um último retrato, um retrato a meio-corpo da maturidade do homem de religião, sublinhada pelo hábito simples e pelo tenebrismo da paleta […]»[522]. É possível que o elogio que o conde A. Raczynski faz a um retrato do Palácio do duque de Palmela no largo do Calhariz, que visita a 26 de Novembro de 1844, se refira a esta hipotética obra de Feliciano de Almeida: «*[…] J'aime beaucoup le portrait d'un homme à tête chauve qui se trouve parmi les tableaux réunis dans cet hôtel ;* ***la figure a une expression vraie, elle est bien dessinée et bien peinte*** *[…]*»[523].

Feliciano de Almeida terá pintado ainda um outro retrato de D. Luís de Sousa, uma *efígie de aparato* em meio-corpo, esta para a Galeria dos Arcebispos no paço bracarense, segundo dois documentos recenseados por Miguel Soromenho na Biblioteca da Ajuda:

> «*25 de Abril 697 / Ilst.mo S.or/*
> *Depois q o S.or D. Rodrigo da Cunha, por coriosidade / sua mandou por na pr.ª salla deste pallaçio todos / os retratos dos seos Anteçessores, os mais Prelados / q lhe soccederão tambem trouxerão os seos; q se achão / hoje continuados athe o S.or D. Jozeph de Menezes / nestes termos me pareçeo mandar a midida do tama/nho dos quadros q todos [são] iguais, p.ª em q.to V Ill.ma / reside nesta corte se lembra do primor, com q o* ***fa/mozo Feliciano*** *os faz, hade ser de meyo corpo, o / brazão das armas postas em correspondençia do hombro / esquerdo e o nome sobscrito por baixo dellas,*

(coord.), *Uma Família de Coleccionadores - Poder e Cultura. Antiga Colecção Palmela*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 2001, p. 31.

[522] Miguel Soromenho, "D. Luís de Sousa (1637-1690) - O gosto de um mecenas", in Maria Antónia Pinto de Matos e Maria de Sousa e Holstein Campilho (coord.), *Uma Família de Coleccionadores - Poder e Cultura. Antiga Colecção Palmela*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 2001, p. 31.

[523] Athanase de Raczynski, "Vingtième Lettre - Objects d'art qui se trouvent en Portugal", in *Les Arts en Portugal - Lettres adressées a la Societè Artistique et Scientifique de Berlim et accompagnèes de documents*, Paris, Jules Renouard et C.ie - Libarires-Éditeus, 1846 p. 400 (sublinhado nosso).

desta sorte / ***está o do Senhor D. Luiz em habito ordina.º de mursa / e rocheta, q me dizem obrâra o mesmo Feliciano****. […]*»[524].

Nesta carta, que Vicente Borges, um correspondente em Braga, dirigiu ao Arcebispo D. João de Sousa, aquando de uma sua estada em Lisboa, era aconselhado como pintor para o seu retrato destinado à Galeria dos Arcebispos o ***famoso Feliciano***, autor da tela de D. Luís de Sousa. Em carta posterior, escrita a 2 de Maio daquele ano, Vicente Borges aproveita para acrescentar mais umas poucas características do retrato, que estava feito «[…] ***sem nenhum genero de encosto nem de baixo de docel*** […]»[525]. Miguel Soromenho chama a atenção para o facto de, à data desta correspondência, já Feliciano de Almeida ter morrido. Todavia, é bem possível que a notícia da sua morte, ocorrida há pouco mais de um ano, não tivesse ainda chegado a Braga[526].

Analisando hoje os retratos desta galeria[527], correspondentes aos anos em que Feliciano de Almeida poderia ter trabalhado, encontramos efectivamente o *Retrato de D. Luís de Sousa* (Arcebispo de Braga entre 1677-1690), pintado em 1689 **(Fig. 46)** e o *Retrato de D. José de Meneses* (Arcebispo de Braga entre 1692-1696), pintado em 1692 **(Fig. 47)**, o qual não é referido na fonte. O de D. João de Sousa (Arcebispo entre 1696-1703), pintado em 1697, já não pode ser de sua mão por razões cronológicas (Feliciano de Almeida morre em 1695).

É com muitas reticências, no entanto, que trazemos para o *corpus* da obra de Feliciano de Almeida os retratos *de D. Luís de Sousa* e de *D. José de Meneses*, da Galeria dos Arcebispos da Arquidiocese de Braga, de 1689 e

[524] Biblioteca da Ajuda, Ms. Av. 54-VIII-15, n.º 21, "Carta de Vicente Borges para o Arcebispo de Braga…", 25.04.1697 (sublinhado nosso).

[525] Biblioteca da Ajuda, Ms. Av. 54-VIII-15, n.º 20, "Carta de Vicente Borges para o Arcebispo de Braga…". 02.05.1697 (sublinhado nosso).

[526] Miguel Soromenho, "D. Luís de Sousa (1637-1690) - O gosto de um mecenas", in Maria Antónia Pinto de Matos e Maria de Sousa e Holstein Campilho (coord.), *Uma Família de Coleccionadores - Poder e Cultura. Antiga Colecção Palmela*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 2001, p. 22-23.

[527] Esta galeria está hoje no antigo edifício da Cúria, ao lado do Paço Episcopal, e conta com 142 quadros. Trata-se de um espaço especialmente concebido para a exposição destas obras, inaugurado em 31 de Março de 2004.

1692, respectivamente, apesar de Vicente Borges nos dizer que «[…] *se lembra do primor, com q o famozo Feliciano os faz […]*»[528]. Isto porque, apesar de serem dos poucos a revelar máscaras bem caracterizadas, foram alvo de uma agressiva campanha de *restauro*, assim como todos os retratos da galeria, por um tal «*JF Rosário Esp.*», de Esposende (1994), que muito alterou as pinturas originais pondo em causa os seus valores artísticos (anulando praticamente a pincelada e o colorido das mesmas).

Todavia, as descrições feitas nas cartas citadas: «*[…] hade ser de meyo corpo, o brazão das armas postas em correspondençia do hombro esquerdo e o nome sobscrito por baixo dellas […]*»[529] e «*[…] sem nenhum genero de encosto nem de baixo de docel […]*»[530], assim como o porte majestoso e as expressões bem conseguidas das figuras retratadas, constituem bons argumentos a favor desta atribuição.

Cremos, no entanto, que bastarão os retratos de Edward Montagu e o de D. Luís de Sousa de corpo inteiro, do Calhariz, para posicionar Feliciano de Almeida como o pintor *retratador* por excelência destas últimas décadas da centúria de Seiscentos, mesmo que não tenha estado ao serviço da realeza - sempre o principal encomendante de retratos -, como sucedeu com António de Sousa (act. 1658-1687), pintor régio de D. Afonso VI e de D. Pedro II, e com António de Oliveira de Louredo (act. 1675-1704), pintor da Rainha D. Maria Sofia de Neuburgo, seguramente pintores de menores potencialidades.

[528] Biblioteca da Ajuda, Ms. Av. 54-VIII-15, n.º 21, "Carta de Vicente Borges para o Arcebispo de Braga…", 25.04.1697.

[529] Biblioteca da Ajuda, Ms. Av. 54-VIII-15, n.º 21, "Carta de Vicente Borges para o Arcebispo de Braga…", 25.04.1697.

[530] Biblioteca da Ajuda, Ms. Av. 54-VIII-15, n.º 20, "Carta de Vicente Borges para o Arcebispo de Braga…". 02.05.1697

2.3. Clientelas: A actividade dos pintores António de Sousa e António de Oliveira de Louredo

Após a Restauração da independência nacional, a nova dinastia dos Braganças necessitou, como vimos, de criar uma iconografia legitimadora; «[…] **dessa necessidade nasce[u] a importância do retrato**, género que depois se alastr[ou] a outras camadas sociais […]»[531]. José do Avelar Rebelo desempenhou aqui um papel de relevo, como foi analisado atrás neste capítulo, fixando a figura de «*JOANNES IV REX PORTVGALLIA*» na sua algo ambígua pose de aparato e fazendo-a acompanhar das Armas de Portugal, da cortina drapeada e da mesa em que levemente se apoia, símbolos de majestade (Paço Ducal de Vila Viçosa).

A principal representação do seu sucessor no trono, o rei D. Afonso VI (1643-1683), que governou entre 1662 e 1667 até ser derrubado por golpe palaciano, seguiu, tanto na pose como na composição, exactamente o modelo preconizado por Avelar Rebelo. O pintor régio de D. Afonso VI e, depois, de D. Pedro II, **António de Sousa** (act. 1658-1687), pintor de modestos recursos[532], foi o autor provável do *Retrato de D. Afonso VI* **(Fig. 48)**, «[…] retrato esse de cerca de 1665 e de secundárias qualidades na sua frouxa efígie de aparato […]»[533], do Museu Nacional dos Coches, em Lisboa, que apresenta fortes semelhanças estilísticas e de representação ao *Retrato de Luís Gomes da Mata*, 7.º Correio-Mor do Reino (1641-1674) **(Fig. 49)**, datável do mesmo período, mas este ainda de mais fraca factura, da colecção do Palácio Nacional de Sintra. O retrato em tamanho natural de Luís Gomes da Mata, «[…] obra de artista medíocre […]», nas palavras de Adriano de Gusmão, é normalmente associado ao *Retrato de Duarte de Sousa da Mata Coutinho*, 8.º Correio-Mor

[531] José Fernandes Pereira, "O barroco do século XVII - Transição e mudança", in Paulo Pereira (dir.), *História da arte portuguesa - Do barroco à contemporaneidade*, Lisboa, Temas e Debates, 1999, vol. 3, p. 14 (sublinhado nosso).

[532] Vítor Serrão, *História da Arte em Portugal - O Barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, vol. 4, p. 65.

[533] Vítor Serrão, *A pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo. Os pintores e as suas obras* [Dissertação de Doutoramento], Coimbra, Faculdade de Letras - Universidade de Coimbra (Edição policopiada), 1992, vol. II, p. 27 (nota 51).

do Reino (1674-1696) **(Fig. 50)**, da mesma colecção, mas mais tardio e seguramente de um outro pincel[534].

O retrato de corpo inteiro de *D. Afonso VI* é efectivamente uma obra a revelar dureza de desenho e dificuldades na representação do espaço pictórico, com uma máscara frágil, mas com forte interesse iconográfico: D. Afonso VI retratava-se assim, nos primeiros tempos da sua governação, com o óbvio intuito de fazer passar uma imagem vigorosa e robusta, aparentemente contrária ao que na realidade possuía. Este jovem confiante e altivo que nos é apresentado pelo retrato de António de Sousa nunca existiu, como nunca existiu o menino desenvolto que aparece representado ainda infante, acompanhado de um criado negro (*Retrato de D. Afonso brincando com um criado negro* (do **Mestre dos Retratos das Infantas**, segundo a designação de Luís Reis-Santos[535], identificável presumivelmente ora com Manuel Franco ora com José do Avelar Rebelo?, c. 1650-1652, Museu de Évora)[536]. Afonso VI era, pelo contrário, débil, doente, disforme, inseguro…, tal como foi o seu reinado, afinal, pautado por circunstâncias de crise relacionadas com a guerra da Independência (1640-1668). Não é portanto isenta a opção de seguir o modelo de representação do pai, num esforço de legitimação do seu próprio poder. A figura em corpo-inteiro, a pose frontal, o olhar em direcção ao observador, a mão no bastão de comando, a mesa e a cortina majestáticas, os símbolos de realeza, os tons ocre, a luz tenebrista, o interior palaciano...; todos estes elementos são comuns às duas representações. A principal (e determinante) diferença está no rosto, no primeiro caso impregnado de alma e de força, no segundo idealizado de forma tão extremada que quase deixa de ser *retrato*.

---

[534] Sobre estes retratos ver Adriano de Gusmão, "Identificação de dois retratos de correios-mores do século XVII" (1952), *Ensaios de arte e crítica* (Introdução de Vítor Serrão e Dagoberto L. Markl), Lisboa, Vega, 2003, p. 381-388.

[535] Luís Reis-Santos, *Josefa d'Óbidos*, Lisboa, Realizações Artis, 1957, cria a designação de 'Mestre dos Retratos das Infantas' para agrupar os referidos retratos de corte procedentes do Paço de Vila Viçosa.

[536] «[…] **Que são os homens mais do que aparências de teatro? Tudo neles é representação, que a vaidade guia** […]». Matias Aires, Reflexões sobre a vaidade dos homens e carta sobre a fortuna (1752), prefácio, fixação de texto e notas por Jacinto do Prado Coelho e Violeta Crespo Figueiredo, Lisboa, Imprensa-Nacional Casa da Moeda, 1980, p. 23 (sublinhado nosso).

Nos retratos de aparato, sobretudo de pessoas reais, as imperfeições e deformidades de reis e princípes foram geralmente ocultadas, transpondo-se para a tela não a cópia fiel do modelo, mas antes uma ideia de poder e de nobreza que importava veicular. Tal sucedera, a exemplo, com o *corpus* de retratos do infante D. Carlos (1545-1568), fruto do matrimónio entre Filipe II de Espanha e D. Maria, filha de D. João III e de D. Catarina de Áustria, e durante muito tempo depositário das esperanças na sucessão ao trono. Segundo rezam as crónicas, o infante detinha sérios problemas mentais e físicos, nunca plasmadas nas suas representações pictóricas (Sofonisba Anguissola, Alonso Sánchez Coello, Cristóvão de Morais…)[537].

António de Sousa foi ainda o provável autor do retrato de *D. Pedro II* (c. 1683, Palácio Nacional de Sintra, de que há cópia no Museu Nacional dos Coches, Lisboa) **(Figs. 51-52)**. Trata-se de uma efígie de aparato em que o rei aparece retratado pela cintura, de couraça e bastão de comando, sem qualquer intenção de representação de fundo - este ainda penumbrista -, com o brasão de armas figurado acima do ombro esquerdo. A máscara é, uma vez mais, distante, com pouca vida e sem *verdade* no olhar. O desenho é duro, a pintura é sombria. Transmite no entanto uma dignidade totalmente diferente do retrato anterior. É mais séria, mais pesada nas suas convicções aparatosas e de afirmação de poder, agora que se estava já em clima de paz após a assinatura do tratado com Espanha (1668). A acreditar nalgumas fontes nacionais, pese embora a sua intenção laudatória, a própria figura física do rei transmitia uma majestade-outra, bem diferente da do entretanto deposto D. Afonso VI:

> «*[…] Foi el-rei D. Pedro agigantado de corpo, cabelo negro, moreno, olhos grandes, **mui magestoso**, e juntamente afável, os estrangeiros que com ele tratavam, vinham **cativos assim da magestade da pessoa**, como da urbanidade de suas palavras, entendimento agudo, quando discorria se via o ponto com muitas, e excelentes razões, era pronto no perceber os negócios […] nada queria sem ouvir os seus conselheiros, mas não se atava a eles; era amoroso, compassivo, e enternecido dos que lhe*

[537] Cf. Pedro Flor, "Dois retratos de corte no Palácio Nacional de Sintra", *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.os 9-10, Lisboa, Faculdade de Letras de Lisboa, 2010-2011, p. 220-221.

representavam suas calamidades, a todos desejava remediar […] e por isso o concurso às audiências era inumerável […]»[538].

«*[…] Foy ElRey de estatura grande, grosso, mas bem proporcionado, os olhos grandes, pretos, e fermosos, nariz aquilino, e cabello preto, naõ era branco, mas com boa côr de rosto, em tudo bizarro, e desembaraçado nas acções,* ***com aspecto taõ magestoso, que a sua pessoa, vista entre outras, naõ podia entrar em duvida, que era Real, pela magestade da presença*** *[…]*»[539].

Escreve Cruz M. Canaveira, na sua dissertação de Doutoramento, que «[…] a robustez física dos monarcas surge em D. António Caetano de Sousa como um atributo inseparável da majestade real, algo que é insinuado em todas as descrições dos monarcas portugueses e expressamente mencionado nos casos de D. João III, D. Sebastião e, sobretudo, de D. Pedro II, em relação ao qual o genealogista faz questão de salientar que a imponente constituição corporal deste príncipe o talhara para ser rei, embora não tivesse sido o primogénito, dando assim mais uma justificação para legitimar a deposição de D. Afonso VI, cujo aspecto exterior, por razões bem conhecidas, nem sequer é referido […]». E acrescenta que «[…] D. Pedro II foi, aliás, o nosso primeiro soberano a ver relacionado o soberbo aspecto físico que possuía com as suas apregoadas capacidades intelectuais e qualidades humanas, uma opinião não inteiramente partilhada pelos autores estrangeiros, menos dispostos a exalçar a inteligência de "O Pacífico" […]»[540].

---

[538] *Vida de el-rei D. Pedro II de Portugal escrita pelo seu confessor e padre Sebastião de Magalhães S. J. e pela sua mesma letra*, fl. 38 (sublinhado nosso). Citado na nota 85, p. 58, da Dissertação de Doutoramento em História das Ideias Políticas de Manuel Filipe Cruz M. Canaveira, *Sua Majestade Fidelíssima - Da monarquia, imagem da realeza ideal e educação do Reino no absolutismo português e europeu*, vol. I, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 1996.

[539] D. António Caetano de Sousa, *História genealógica da casa real portuguesa…*, Lisboa, Academia Portuguesa de História e QuidNovi, (1740) 2007, tomo VII p. 372-373, citado por Paulo Drumond Braga, *D. Pedro II (1648-1706) - Uma biografia*, Lisboa, Tribuna da História, 2006, p. 15. Ver p. 13-15.

[540] Manuel Filipe Cruz M. Canaveira, *Sua Majestade Fidelíssima - Da monarquia, imagem da realeza ideal e educação do Reino no absolutismo português e europeu* [Dissertação de Doutoramento], Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 1996, vol. I, p. 20-21.

Este *porte real* de D. Pedro II, se quisermos chamar-lhe assim, declarado nas duas fontes anteriores (pelo seu confessor e por D. António Caetano de Sousa), pode justificar o sentido de majestade presente neste seu retrato pictórico, *imago picta*, afinal de contas tão modesto de recursos e sem a *bravura* dos retratos de D. João IV. Permanece sem explicação o facto de, apesar de existir na corte um pintor *retratador* da qualidade de um Feliciano de Almeida, a coroa ter como pintor régio um profissional menos apto, o que justifica a menor qualidade destes retratos em comparação com os retratos atrás referidos[541].

E mesmo o pintor **António de Oliveira de Louredo** (act. 1675-1704), que esteve ao serviço da Rainha D. Maria Sofia de Neuburgo, segunda mulher de D. Pedro II, apesar de avançar algumas interessantes experiências no campo da retratística áulica, não atingirá a qualidade conseguida por um Feliciano, como se torna bem visível observando o retrato da rainha sua protectora, por si executado[542]. Sabemos que Louredo também trabalhou para o Brasil, enviando obras para venda no mercado em Pernambuco; existe na igreja de Nossa Senhora do Rosário, no Recife, um *Retrato de D. Afonso VI* que lhe pode ser tributável, mas se revela duro e convencional de desenho **(Fig. 53)**[543].

António de Oliveira de Louredo foi, no entanto, injustamente esquecido pela historiografia artística, até à documentação dada a conhecer por Francisco Marques de Sousa Viterbo no início do século passado (não é mencionado por Félix da Costa nem por Cyrillo, e Taborda confunde-o com António de Oliveira

[541] Vítor Serrão recenseou larga documentação inédita referente ao pintor António de Sousa, o que permitiu entendê-lo como figura de prestígio social no seu tempo, existência desafogada e orgulho na sua condição de pintor de El-Rei. Segundo este autor, António de Sousa será ainda o autor de mais dois frágeis retratos régios, *D. Pedro II* e *D. Maria Francisca de Sabóia*, do Museu Nacional de Soares dos Reis (reservas), Porto, provenientes do Mosteiro de Santa Clara de Bragança, convento para onde se sabe ter trabalhado e onde teve duas filhas monjas. Ver *A pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo. Os pintores e as suas obras* [Dissertação de Doutoramento], Coimbra, Faculdade de Letras - Universidade de Coimbra (Edição policopiada), 1992, vol. II, p. 26-27 (nota 51) e *História da Arte em Portugal - O Barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, vol. 4, p. 65.

[542] Vítor Serrão, "Feliciano de Almeida", in José Fernandes Pereira (Dir.), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 26.

[543] Referências em Vítor Serrão, "A pintura proto-barroca em Portugal (1640-1706) e o seu impacto no Brasil Colonial", revista *Barroco*, n.º 18, 1997-2000 (Actas do Simpósio *O Território do Barroco no Século XXI*), p. 269-292.

Bernardes[544]). Da sua biografia, sabe-se hoje, através da publicação de um documento por Sousa Viterbo, que foi tomado pela Rainha D. Maria Sofia de Neuburgo por oficial de pintor da sua casa, por carta de 28 de Fevereiro de 1698:

> «*[…] Donna Maria etc. Faço saber a vos D. Nuno Alvarez Pereira Duque do Cadaval meu muito prezado sobrinho Mordomo Mor da minha caza que eu hey por bem e me praz fazer merce a* ***António de Oliveira*** *de o aceitar por official de pintor de minha caza para me servir como os mais officiaes della, com que gozará de todas as honras e privilegios e liberdades que logrão os meus creados; e por firmeza de tudo lhe mandei dar esta carta por mim assinada que passará pela minha chancelaria sellada com o sello das minhas armas. Dada em Lisboa aos 28 de fevereiro. Bernardo de Araújo a fés – anno do nascimento de Nosso Jesus Christo de 1698 – A Raynha – Por Portaria do Duque Mordomo Mor de 10 de outubro 697.* ***Pintor António de Oliveira de Louredo por pintor de retratos*** *da minha [sic]* ***para me servir na dita arte*** *[…]*»[545].

Todavia, o único retrato que se conhece desta rainha (Museu Nacional dos Coches) **(Fig. 54)** não deve pertencer ao seu pincel, como desconfiou desde logo Reynaldo dos Santos[546], «[…] tal o abismo entre a obra autografada daquele artista e o simplismo desta composição […]»[547], ao nível popular dos *limners* de que fala José Augusto França[548].

Mas é dele, muito provavelmente, o inesperado *Retrato póstumo da Rainha Maria Francisca de Sabóia* (depois de 1683, Museu Nacional dos Coches) **(Fig.**

[544] José da Cunha Taborda, *Regras da arte da pintura…*, Lisboa, Impressão Regia, 1815, p. 229.

[545] ANTT Casa das Rainhas, l.º 1, fl. 69 (sublinhado nosso). Transcrito por Francisco de Sousa Viterbo, *Noticia de alguns pintores portuguezes…*, I série, s. l., s. n., s. d., p. 119.

[546] Reynaldo do Santos, *História da arte em Portugal*, Vol. III, Porto, Portucalense Editora, 1953, p. 141-143.

[547] Carlos Moura, "Sombra, luz e cromatismo - A pintura e o azulejo. As artes decorativas", in Carlos Moura (coord.), *História da arte em Portugal - O limiar do Barroco*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, vol. 8, p. 136.

[548] José-Augusto França, *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 97.

55), atribuição de Luís de Moura Sobral[549], para quem se trata de «[…] uma importante obra de síntese e de transição […] e um dos retratos portugueses mais ambiciosos e mais complexos da época barroca […]»[550]. Segundo este autor, Louredo «[…] faz astuciosamente apelo à tradição nacional do retrato régio pela repetição da atitude de D. Catarina de Áustria do quadro de Cristóvão Lopes (c. 1555, Madre de Deus), que por sua vez se refere à estátua de D. Maria no portal axial dos Jerónimos […]»[551]. Trata-se da (re)utilização da figura do doador, tão comum no Renascimento (Mestre da Lourinhã, Cristóvão de Figueiredo, Vasco Fernandes…) e entretanto afastada da tipologia mais frequente do retratismo barroco português (encontrada ainda no magnífico exemplar protobarroco de Martim Conrado, a tela *Imaculada Conceição com casal de doadores orantes*, assinada e datada de 1646, na igreja matriz do Caniço, Ilha da Madeira, bem estudado por Rita Rodrigues[552]).

Esta alusão marca, efectivamente, uma linha de continuidade, apesar de bastante espaçada no tempo, mostrando que António de Oliveira de Louredo,

[549] Luís de Moura Sobral, "Pintura", in José Fernandes Pereira (dir.), *Dicionário de arte barroca em Portugal*, Lisboa, Presença, 1989, p. 361-362. Moura Sobral sustenta esta atribuição com o facto de António de Oliveira de Louredo ter retratado, por duas vezes, a primeira abadessa do Convento das Francesinhas, Madre Maria de Santo Aleixo, e por ter sido este convento fundado em 1666 pela Rainha D. Maria Francisca, para onde o retrato fora encomendado. Acresce ainda a referência do cronista das Capuchinhas Francesas, José Barbosa (1748), a um retrato de D. Maria Francisca pintado por Louredo. No seu mais recente trabalho, no Catálogo da exposição *Pintura portuguesa do século XVII - História, lendas e narrativas*, p. 82, a obra aparece dada a António de Oliveira Bernardes, mas sem qualquer explicação, pelo que pensamos dever tratar-se de um equívoco. Ver ainda, sobre o espólio de pintura proveniente deste convento, o trabalho académico de Álvaro Manuel Parreira da Rocha Tição, *O antigo convento do Santo Crucifixo ou das Francesinhas em Lisboa - História, arte, memória* [Dissertação de Mestrado], Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007, vol. I, p. 109-111, em que são transcritos, nos Documento n.º 28 e n.º 46, respectivamente, o *Processo de inventário de todos os bens pertencentes ao Convento de Convento do Santo Crucifixo em Lisboa após a sua supressão e tomada de posse pela fazenda nacional*…, Lisboa, 18 de Março a 13 de Novembro de 1890, fl 48 a 52 v. e fl 76 a 81 e a *Autorização com reservas, da entrega de objectos requeridos pela Academia de Belas-Artes solicitando que sejam recebidos e recolhidos no Museu Nacional os objectos seleccionados do extinto Convento do Santo Crucifixo.* Lisboa, 11 de Junho de 1981.

[550] Luís de Moura Sobral, "Os retratos de D. João V e a tradição do retrato de corte", in Luís de Moura Sobral, *Do sentido das imagens - Ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*, Lisboa, Editorial Estampa, 1996, p. 179.

[551] Luís de Moura Sobral, "Os retratos de D. João V e a tradição do retrato de corte", in Luís de Moura Sobral, *Do sentido das imagens - Ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*, Lisboa, Editorial Estampa, 1996, p. 179.

[552] Rita Maria Camacho Correia Rodrigues, *Martim Conrado, "insigne pintor estrangeiro" - Um pintor do século XVII na Ilha da Madeira* [Dissertação de Mestrado], Universidade da Madeira, Funchal, 2000.

no final do século XVII, ao invés de se deslumbrar com as novas correntes internacionais, buscava inspiração na tradição portuguesa intentando manter uma linguagem comum com ligações anacrónicas.

D. Maria Francisca de Sabóia (1646-1683) é, assim, retratada como doadora do Convento das Francesinhas, que ela fundara, onde fora sepultada e para onde o retrato foi efectivamente encomendado. Moura Sobral salienta o interesse da composição e a carga simbólica da pintura, com os seus "gestos falantes", inovadores no panorama do retratismo português, e símbolos de vida e morte[553]. A par deste interesse, importa sublinhar desde já as funções memorial, laudatória e redentora (coroa de glória e a palma) deste retrato, que justificam também a postura de genuflexão de doadora assumida pela rainha.

Louredo - a ser ele o autor deste quadro - demonstra nesta obra ter um apurado sentido de decorativismo, realçado pelo realismo dos pormenores, sobretudo na qualidade táctil dos tecidos e fulgor das jóias - que a moda francesa do traje permite explorar -, assim como a capacidade de dar volume às figuras através de contornos bem modelados, mas não deixa de se sentir alguma dureza convencional no desenho dos rostos.

Encontramos estas mesmas marcas no vigoroso *Retrato de Ayres de Sousa e Castro* (c. 1680, antiga colecção do conde de Arrochela, hoje propriedade da Câmara Municipal de Oeiras[554]) **(Fig. 56)**, como o adjectiva Vítor Serrão[555], «[…] posado de couraça e boa expressão de convenção no rosto gordo, sobre o colar enrocado, numa imagem algo brilhante […]»[556]. Brilhante pelo equilíbrio da composição, pela pose aparatosa, pelo bem conseguido brilho metálico da couraça, pelo desvio ao fundo neutro penumbrista e pela boa máscara e olhar intenso, embora distante, já considerada «[…] de desenho um pouco duro e

[553] Luís de Moura Sobral, "Os retratos de D. João V e a tradição do retrato de corte", in Luís de Moura Sobral, *Do sentido das imagens - Ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*, Lisboa, Editorial Estampa, 1996, p. 179 e "Retrato póstumo da Rainha D. Maria Francisca de Sabóia", in *Bento Coelho (1620-1708) e a cultura do seu tempo* [Catálogo de exposição], Lisboa, ippc, 1998, p. 440-441.

[554] José Sarmento de Matos, *A casa nobre do Braço-de-Prata*, Lisboa, Refer, 2003, p. 36.

[555] Vítor Serrão, *História da Arte em Portugal - O Barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, vol. 4, p. 65.

[556] José-Augusto França, *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 33.

expressão sem grande carácter […]»[557]. Este retrato foi (re)descoberto por Reynaldo dos Santos na casa de Paço-de-Arcos do conde de Arrochela, no âmbito da exposição de 1942, como ele próprio relata, e logo atribuído a Louredo. A atribuição (que não é consensual dada a qualidade superior desta tela face às restantes atribuídas a Louredo, embora seja possível o contrário, isto é, o retrato da Rainha não seria de Louredo e este sim…) prendeu-se com o facto de Ayres de Sousa e Castro (fal. 1699) ter sido o grande protector deste artista, por um lado, e com a proximidade estilística ao *Retrato do conde da Ericeira D. Fernando de Meneses*, assinado «*Antonius ab oliva et Loredo ad vivum fecit*», 1682, infelizmente desaparecido mas conhecido através de uma gravura de Debrie de 1736 **(Fig. 57)**[558].

António de Oliveira de Louredo trabalhou, portanto, para uma nobreza de corte orgulhosa e promovida após o fim da guerra da Restauração em 1668 e da ascensão de D. Pedro II ao poder[559]. A arte do retrato expandia-se assim para lá do retrato régio, sobretudo junto da nobreza próspera e do alto clero[560], em galerias e colecções privadas, hoje maioritariamente desfeitas. É interessante constatar que a qualidade destes retratos não é inferior à dos retratos régios e que, pelo contrário, tanto os casos da obra de Feliciano de Almeida como da de António de Oliveira de Louredo são disso relevantes exemplos.

O *elogio do Rei* continuava a ser, no entanto, objecto de suprema defesa para os pintores do final do século XVII, como fora já para os pintores da

[557] Reynaldo dos Santos, *História da arte em Portugal*, Vol. III, Porto, Portucalense Editora, 1953, p. 143.

[558] Reynaldo dos Santos, *Personagens portuguesas do século XVII…*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1942, p. 11 e 21 e Reynaldo dos Santos, "A pintura da segunda metade do século XVI ao final do século XVII", in João Barreira (dir.), *Pintura - Arte portuguesa*, Edições Excelsior, s. d., p. 312-314. Estampa reproduzida em Enrique Lafuente Ferrari, *Iconografia lusitana - Retratos grabados de personajes portugueses*, Madrid, Junta de Iconografia Nacional, 1941, lâm. XXXIII (legenda na p. 73).

[559] Ver Nuno Gonçalo Freitas Monteiro, *Elites e poder entre o Antigo Regime e o Liberalismo*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2007, p. 110-113.

[560] José Fernandes Pereira, "O barroco do século XVII - Transição e mudança", in Paulo Pereira (dir.), *História da arte portuguesa - Do barroco à contemporaneidade*, Lisboa, Temas e Debates, 1999, vol. 3, p. 16.

geração proto-barroca[561]. E, assim, António de Oliveira de Louredo pintou ainda, no último ano da sua vida, um *Retrato de D. Pedro II*, que existia sem moldura e em muito mau estado de conservação na Biblioteca Nacional de Lisboa[562]. Assinado no verso: "*Antonius ab Oliva e Louredo, pingebat, 1704*", consta do *Relatório* de 1844, de José Feliciano Castilho Barreto e Noronha[563]. Sabe-se também que teve actividade no Brasil, na Baía e em Pernambuco, para onde enviou remessas de quadros e materiais de óleo para aí serem vendidos[564].

Aproximando-se o final do século XVII, num clima de estabilidade que há muito não se sentia em Portugal, a nobreza portuguesa vai buscando para si uma imagem próxima da imagem do rei e encontrando no retrato o símbolo da sua glória. Mas a verdade é que, sequiosas de ver valorizada a sua estirpe, estas famílias procuraram, ao longo de toda a centúria de Seiscentos, constituir nos seus solares e palacetes galerias de retratos dos seus antepassados, assegurando assim a existência de uma continuidade genealógica que lhes conferisse legitimidade e poder.

> «*[…] Mas quem haverá que não ame, e honre esta admiravel Arte, quando os mais illustres, e discretos são mais inclinados a ella; buscando Pinturas originais de grandes homens para adornar, e enriquecer suas cazas, e Morgados? […]*»[565].

---

[561] Vítor Serrão, *A Pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Lisboa, Edições Colibri, 2000, p. 255.

[562] Francisco Marques de Sousa Viterbo, *Noticia de alguns pintores portuguezes…*, III Série, s. l., s. n., s. d., p. 126.

[563] *Relatório* transcrito em G. P., *Bibliotheca Nacional de Lisboa - Noticia dos retratos em tela*, Lisboa, Typ. do DIA, s. d., p. 14. Aguardam-se os resultados do projecto de investigação *ENEIAS - A colecção de pintura da Biblioteca Nacional de Portugal: do resgate do património artístico conventual na implantação do Liberalismo ao estudo integrado de conservação e divulgação*, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2009).

[564] Vítor Serrão, *História da Arte em Portugal - O Barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, vol. 4, p. 65.

[565] Luís Nunes Tinoco, *Elogio da Pintura*, 1687, fol. 76. Edição com transcrição dos fols. 73-87, apresentação de Ana Hatherly e estudo crítico de Luís de Moura Sobral, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1991, p, 31.

Pese embora a importância da encomenda aristocrática, a clientela de retrato, nos períodos protobarroco e barroco, é heterogénea. A par destas galerias de famílias nobres e de encomendas do mercado burguês, também «[…] aberto à incidência desse "género" […]»[566], outras surgem relacionadas agora com a *nobreza moral*, o saber ou a virtude, e assim, nos paços episcopais, universidades e conventos, constituem-se galerias de homens ilustres cuja presença servia para suscitar a imitação moral (exemplos de virtude). Falamos das séries episcopais, de virtuosos de uma ordem ou irmandade religiosas, de reitores de uma universidade, que se multiplicam ao longo de todo o século XVII e depois ainda no século XVIII.

[566] Vítor Serrão, *História da Arte em Portugal - O Barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, p. 41.

2.4. Galerias de Retratos e Pinacotecas

«*[…] Acabam os Heróis, e também acabam as memórias das suas acções; aniquilam-se os bronzes, em que se gravam os combates; corrompem-se os mármores, em que se esculpem os triunfos […]. Por isso é loucura sacrificar a vida por eternizar o nome; porque dos mesmos Heróis também morre o nome, e glória: a diferença é,* ***que a vida dos Varões ilustres compõe-se de anos, como nos mais homens, e a vida das suas acções compõe-se de séculos*** *[…]*»[567].

As galerias reservadas a retratos, galerias familiares ou de *homens ilustres* - *Virorum illustrum* -, são indissociáveis da prática retratística ao longo da História e das suas funções memorial, didáctica, moralizadora e de emulação de poder e glória. Plínio, *o Velho*, na sua *História Natural*, fala claramente de colecções familiares de retratos de antepassados e de colecções de homens célebres, escritores, poetas, filósofos, etc. Entre os séculos XIV e XVI, a divulgação de obras literárias de carácter biográfico, que se associou à ilustração com recurso a retratos, contribuiu grandemente para o enraizamento de uma tradição de galerias de homens ilustres. A mais célebre de todas as galerias de retratos viria a ser, já do século XVI (mais precisamente em 1540), constituída pelo humanista Paolo Giovio (1483-1552), que chegou a reunir perto de quatrocentos retratos de homens ilustres, sobretudo homens de cultura (artistas, homens de letras…), na sua *villa*, perto de Milão, a que chamou o seu *museo*[568]. O mesmo se passou, em escala menor embora, com o humanista Benito Arias Montano na sua quinta nos arredores de Sevilha[569].

---

[567] Matias Aires, *Reflexões sobre a vaidade dos homens e carta sobre a fortuna* (1752), prefácio, fixação de texto e notas por Jacinto do Prado Coelho e Violeta Crespo Figueiredo, Lisboa, Imprensa-Nacional Casa da Moeda, 1980, p. 23-24 (sublinhado nosso).

[568] Ver o sub-tema "Portrait mémorial" em Édouard Pommier, *Théories du portrait - Da la renaissance aux lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 116-127.

[569] Sylvaine Haensel, *Benito Arias Montano. Humanismo Y Arte En España*, Universidade de Huelva, 1999.

Parece-nos interessante provocar aqui um confronto entre esta concepção quinhentista de museu, em que os retratos têm sobretudo uma função didáctica e moralizadora, desde logo pela escolha dos modelos a retratar, verdadeiros monumentos para a posteridade[570], e a concepção de Museu dos séculos XIX-XX, analisada por André Malraux:

> «[…] O século XIX viveu dos museus; ainda vivemos deles, e esquecemos que impuseram ao espectador uma relação totalmente nova com a obra de arte. Contribuíram para libertar da sua função as obras de arte que reuniram, **para transformar em quadros até mesmo os retratos**. Se o busto de César, a estátua equestre de Carlos Quinto, ainda são César e Carlos Quinto, o duque dos Olivares é simplesmente Velázquez. Que nos importa a identidade do Homem do Capacete, ou do Homem da Luva? Chamam-se Rembrandt e Ticiano. O retrato começa por deixar de ser o retrato de alguém. Até ao século XIX, todas as obras de arte eram a imagem de algo que existia ou não existia, antes de serem obras de arte […]. E o museu suprime de quase todos os retratos […] quase todos os modelos, ao mesmo tempo que extirpa a função às obras de arte […]»[571].

Nos antípodas está, portanto, a prática da constituição de galerias de retratos de figuras ilustres ou de antecessores relevantes, em que importava acima de tudo a identificação do retratado (icónica ou fisionómica) e o reconhecimento das suas virtudes modelares, e eventualmente das suas obras, esquecendo-se totalmente o seu autor. Escreve Pierre Francastel que, ao logo do século XVII, «[…] la ejecución de una galeria de retratos, ya sean históricos o de imaginación, aparecían como algo indigno de los maestros. El género le servia en su juventud como trampolín para hecerse una clientela […]»[572].

---

[570] Ver Pedro Dias, "Criação e recriação da imagem do Infante D. Henrique na Época Moderna", in *XII Encontro de professores de História da zona centro* [Comunicações], Coimbra, Maio 1994, p. 149-169.

[571] André Malraux, *O museu imaginário* (1965), Lisboa, Edições 70, 2000, p. 11-12 (sublinhado nosso).

[572] Galiene e Pierre Francastel, *El Retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, p. 204.

Tal como no resto da Europa seiscentista, também em Portugal, antes e depois da Restauração, foi relevante um gosto especial por estas galerias, que conferiam legitimidade histórica às famílias nobres que as ostentavam. Deste universo, já rarefeito por séculos de partilhas, alienação de bens, incúria e destruição de património, chegou-nos um exemplo da primeira metade de Seiscentos praticamente intacto e por estudar, a galeria de retratos da *casa dos espanhóis* do Palácio Ficalho, em Serpa, que analisaremos como um estudo de caso[573].

2.4.1. A tradição das Galerias de retratos: A *casa dos espanhóis* do Palácio Ficalho, em Serpa

Já considerado *a mais bela casa de Portugal*[574], o Palácio Ficalho, solar dos Melos ou casa do Castelo, foi mandado edificar no final do século XVI por D. Francisco de Melo, alcaide-mor de Serpa, e posteriormente continuado pelos seus filhos D. Pedro de Melo, governador do Rio de Janeiro e D. António Martim de Melo, bispo da Guarda[575].

A construção maneirista, tendo aproveitado um núcleo medieval integrado no castelo da vila, manteve-se em simbiose com as antigas muralhas, sobre as quais foi entretanto edificado um aqueduto. Esta característica, associada a uma forte e chã presença na paisagem, tornam este exemplo de arquitectura civil maneirista, fiel aos cânones da tratadística italiana do século XVI, numa obra de excepção. O interior, marcado pela cadenciada sucessão de salas amplas e claras, revela a presença de objectos artísticos de merecimento e de maior ou menor antiguidade, desde azulejos, pintura e desenho, mobiliário, etc., tanto de origem portuguesa como de produção estrangeira.

---

[573] Uma palavra de agradecimento muito especial ao Doutor Jorge Estrela por nos ter revelado a existência deste interessantíssimo recheio de retratos e por ter facilitado o contacto com os seus proprietários, os descendentes dos Condes de Ficalho. Outro agradecimento profundo e sincero a Matilde Gago da Silva, não só por ter disponibilizado o acesso às obras de arte e documentos históricos de que é herdeira, mas sobretudo pela forma generosa com que o fez.

[574] Anísio Franco, "A mais bela casa de Portugal", in *L+Arte*, n.º 35, Lisboa, Abril 2007, p. 66.

[575] Júlio Gil, *Os mais belos palácios de Portugal*, Lisboa, Editorial Verbo, 1992, p. 248.

Impossível não evocar aqui a sensorial e emocionada descrição que Ramalho Ortigão faz desta casa na sua homenagem póstuma ao conde de Ficalho (1837-1903), escrita poucos dias após a sua morte:

«[…] O palácio, chamado do castelo por ter substituído o primitivo castelo, residência dos alcaides-mores, é uma grande e singela edificação do século XVII, inclusa na antiga muralha da vila, e coroando uma elevada colina a cavaleiro de toda a vasta planície de vinte quilómetros, que daí se espraia até Beja. Um alteroso aqueduto, em arcada italiana, conduz a água da serra, e alegra com o recorte da sua fuga no azul do espaço o denegrido e vetusto edifício, a cujo nobre e amplo terreiro, ensombrado de acácias, se entra pelo arco ogival de uma das portas da muralha.

A grandiosa escadaria interior leva em dois largos e duplos lanços a enormes salões ladrilhados, de dois andares de altura, de lambris azulejados e profundas abóbadas de berço branqueadas a cal, à velha moda alentejana. Nas grandes chaminés ardem durante metade do ano os mais volumosos troncos de azinho. Ao longo dos muros correm sucessivas estantes baixas, onde se enfileiram nas suas antigas encadernações de bezerro e de pergaminho, com muitos tratados de agricultura e de ciências histórico naturais, os nossos clássicos seiscentistas, os nossos velhos cronistas, os poetas e os dramaturgos espanhóis e franceses dos séculos XVII e XVIII, ao lado das obras monumentais de Bluteau, de Barbosa Machado, de António Caetano de Sousa, da Crusca, dos Bolandistas, da Academia de História, denotando a passagem, por aqueles solenes e recolhidos apartamentos, de sucessivas gerações de eruditos, de estudiosos, de letrados. Bancos, arcazes, bufetes de carvalho e de pau-santo, retratos brasonados de antepassados, damas e cavaleiros, em que predominam os trajes de corte de Filipe II e de D. João IV, bufetes e poltronas de couro de Córdova, constituem toda a decoração destas velhas salas em que é consoladoramente doce descansar, na honesta serenidade de uma longa posse hereditária, do descabeçado bric-à-brac com que tão

impunemente nos afrontam os salões novos, inaveriguados receptadores de pompas velhas […]»[576].

O carácter e a consistência deste património, expresso nas anteriores palavras que não resistimos transcrever, inspirou presumivelmente a atmosfera descrita na obra de Eça de Queirós, *A Ilustre Casa de Ramires*, publicado pela primeira vez em 1900 - mesmo que Eça tenha situado esta casa na região beirã[577].

O Palácio Ficalho, ainda na posse da descendência do conde de Ficalho, permanece hoje uma casa viva, com palpitações próprias. Essa vivência e gosto terão justificado, ao longo das últimas décadas, um importante investimento na sua reabilitação, já que, em inícios de Novecentos, o palácio e os jardins estavam em considerável estado de degradação[578]. Em 1946 deu-se início a uma primeira fase de obras de restauro e em 1954 foi recuperado o jardim de buxo. Entre 1971 e 1973 foi levada a cabo uma nova campanha de obras, tendo esta recuperação merecido a atribuição de uma medalha de mérito pelo *Institut Internacional des Châteaux Historiques*, no ano de 1984[579]. A sua classificação pelo Estado português como Monumento Nacional, em 2007 (Decreto n.º 6/2007, de 20 de Abril), reflecte também a harmonia da intervenção e o respeito pelas pré-existências, para além do evidente valor histórico-artístico deste património[580].

---

[576] Ramalho Ortigão, *O conde de Ficalho - Retrato íntimo*, Serpa, Câmara Municipal de Serpa, 1995, p. 21-22.

[577] Eça pertencia ao grupo dos *Vencidos da Vida*, de que faziam parte Ramalho Ortigão e o próprio conde de Ficalho, pelo que não é de estranhar que tal seja uma possibilidade, pois certamente conheceria a propriedade alentejana do seu amigo.

[578] «[…] O Palácio dos marquezes de Ficalho em Serpa […] está arruinadíssimo. Devia ser um nobre edifício, pelos vestígios que ainda hoje conserva […]», Gustavo de Matos Sequeira, *Palácios e Solares Portuguezes* [Col. Encyclopedia pela Imagem - Artes], Porto, Livraria Lello, s.d., p. 56.

[579] Júlio Gil, *Os mais belos palácios de Portugal*, Lisboa, Editorial Verbo, 1992, p. 249.

[580] Sobre a cronologia das intervenções de conservação e restauro e do procedimento de classificação ver a ficha referente ao Palácio Ficalho, assinada por Catarina Oliveira, no inventário on-line da DGPC, IP, *www.igespar.pt*, e a ficha SIPA, dedicada ao mesmo palácio, de Ricardo Pereira (2000) e Luísa Estadão (2004) em *www.monumentos.pt*.

A quem for dada a honra de visitar este solar, ficará necessariamente marcado pela presença de numerosos retratos de antepassados e de outras personagens históricas, que humanizam o espaço e contribuem para fortalecer o elo entre o passado e o presente; e que, precisamente por se manterem no local onde sempre (ou quase sempre) estiveram, têm a enorme vantagem de poder ser estudados em contexto.

Com efeito, o conjunto de retratos pictóricos remanescente é vasto e importante do ponto de vista artístico e documental, pertencendo ao período que separa o início do século XVI do final do século XVIII, e mesmo já do início do século XIX.

Mas centremo-nos agora num conjunto de retratos de extrema particularidade: «[…] de pinturas, lembro-me apenas de algumas, nomeadamente uma série de retratos de antepassados […]»[581], que justifica a denominação de *casa dos espanhóis* ao espaço em que se conservam, também designado por *sala do bilhar* **(Fig. 58)**[582]. É aliás, convém referir, o único conjunto que tem merecido menção em textos dedicados a este solar de Serpa, como vimos já nas palavras de Ramalho Ortigão: «[…] retratos brasonados de antepassados, damas e cavaleiros, em que predominam os trajes de corte de Filipe II e de D. João IV […]»[583]. Os mesmos personagens que impressionaram o articulista da revista *Country Life*, que em 1981 escreveu sobre a casa do Castelo de Serpa: «[…] Around the upper walls is a series of double portraits of ancesters showing the alliance of the Castro and Melo family painted as a set, 14 in all […]. With their fixed gaze and stern expressions, they […] bring to mind the noblemen in Eça de Queiroz's novel […]»[584].

---

[581] Anísio Franco, "A mais bela casa de Portugal", in *L+Arte*, n.º 35, Lisboa, Abril 2007, p. 66.

[582] «*[…] Da origem espanhola destes Manueis e destes Castros veio, pois, o habito de chamar á casa de entrada de Serpa "a casa dos Espanhois" habito seguramente já muito antigo, que tem um tom tradicional e que estava inveterado nos costumes da criadagem velha […]*». Arquivo do Palácio Ficalho - *Os retratos da* "*casa dos espanhóis*" *em Serpa - Manueis e Castros. E mais algumas coisas que parece virem a propósito*, Edição policopiada, s. d. (c. 1940).

[583] Ramalho Ortigão, *O conde de Ficalho - Retrato íntimo*, Serpa, Câmara Municipal de Serpa, 1995, p. 22.

[584] Marcus Binney, "Casa do Castelo, Serpa, Portugal", *Country Life*, June 25, 1981, p. 1811-1812. O autor, impressionado pelos retratos de *olhar fixo* e *expressão austera*, relembra a seguinte passagem de *A Ilustre Casa de Ramires*: «[…] a "sala velha", toda revestida desses

Trata-se de uma série de treze retratos duplos, de meio corpo, em poses frontais, organizados a partir de uma pintura chave - a representação de um Anjo ladeado pelas armas dos Manueis e dos Castros **(Fig. 59)** -, em óleo sobre tela, datáveis de meados do século XVII, perfeitamente integrada na tradição das galeria de retratos de família, históricos e imaginados, verdadeiros *monumentos de recordação*[585].

Observando todo o conjunto, tem-se em primeira instância uma impressão harmoniosa de tons vermelhos e negros, misturando-se na paleta de cores as noções de casamento e linhagem, poder e nobreza[586]. Elaborados numa linguagem marcadamente tenebrista, estes exemplares não transparecem, no entanto, a profundidade psicológica das personagens representadas. Isto porque, na sua maioria, são *retratos inventados*. Por isso os olhares são vagos e distantes, os rostos definem máscaras vazias. A aproximação afectiva entre os casais não é conseguida pelo cruzamento terno do olhar entre ambos, mas por gestos de galanteio, como a troca de cartas e recados presente em muitas das composições. No entanto, apesar desta ausência de intimismo que caracteriza o retrato português do período, estão aqui representados os «[…] fidalgos tanto da alta nobreza […] como da que se radica na "corte de aldeia", de estirpe e porte austero, de faces intensas, poses decorosas, mãos plebeias […]»[587].

Estilisticamente, lembram a obra do pintor eborense Pedro Nunes (1586-1637) e de sua oficina, hoje devidamente recenseada por Vítor Serrão[588]. O único retrato que se conhece assinado por Pedro Nunes, datável de cerca de

---

denegridos e tristonhos retratos de Ramires, que ele desde pequeno chamava "as carantonhas dos vovós" […]».

[585] Expressão de Jean Davallon, "A imagem - Uma arte de memória?", in *Papel da memória*, Campinas, Pontes, 1999, p. 27

[586] Michel Pastoureau, Dominique Simonnet, *Le petit livre des couleus*, Paris, Éditions du Panama, 2005, p. 27-41 e 91-105.

[587] Vítor Serrão, *História da Arte em Portugal - O Barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, vol. 4, p. 37.

[588] Vítor Serrão, "Pedro Nunes (1586-1637) - Um notável pintor maneirista eborense", in *A cidade de Évora*, n.os 71-76, anos XLV-L, 1988-1993, p. 105-137, em que é divulgado material inédito utilizado no vol. II da edição policopiada da sua Dissertação de Doutoramento, *A Pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, 2 vols., Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1992.

1613, o *Retrato de Eclesiástico com caveira* conservado em Barnard Castle - The Bowes Museum, Inglaterra, pintado ainda aquando do seu estágio em Roma (1613-1614), pode ser, não obstante a sua superioridade plástica, cotejado com os retratos desta série com visíveis paralelismos: força de concepção, acentuação dos traços fisionómicos, marcação de contornos a negro, cuidado naturalista na representação de trajes e pormenores, recurso a *gestos falantes* (mão que tocam objectos, dedos que apontam…), etc.

Todavia, no que se conhece hoje da sua obra e da produção em sua órbita, não há qualquer referência documental a uma encomenda para a família de D. Rodrigo Manuel e de D. Filipa de Castro, pais de D. Catarina de Castro, que vem a casar com D. Francisco de Melo, senhor da casa de Serpa, e possíveis encomendantes do programa pictórico em causa, o que posicionaria a realização destas pinturas nos inícios do século XVII.

De destacar que o escurecimento generalizado das pinturas e alguns maus repintes, que se observam, sobretudo, a nível de rostos e mãos, dificultam a percepção do tratamento dos fundos e construção do espaço pictórico, assim como do traço original do autor nos pormenores fisionómicos e anatómicos, o que afasta este ciclo de retratos do *Eclesiástico* de Pedro Nunes, nomeadamente no que concerne à finura de desenho e definição de um fundo em profundidade pela sucessão de três planos diferenciados, que se rasgam, no último destes planos, numa paisagem marcada pela representação da cúpula de S. Pedro[589]. Tratando-se de uma obra assinada, é natural que estejamos perante um dos melhores trabalhos do pintor, um retrato que provavelmente lhe conferiu prestígio e foi motivo do seu orgulho, o que geralmente não sucedia na feitura de séries ou galerias[590].

A série de retratos que tratamos é afortunadamente objecto do estudo anónimo *Os retratos da* "*casa dos espanhóis*" *em Serpa - Manueis e Castros. E mais algumas coisas que parece virem a propósito*, edição policopiada de cerca de 1940, que se conserva ainda hoje no Arquivo Ficalho, em Serpa[591].

---

[589] Ver sobre esta pintura Vítor Serrão, "Pedro Nunes (1586-1637) - Um notável pintor maneirista eborense", in *A cidade de Évora*, n.os 71-76, anos XLV-L, 1988-1993, p. 119.

[590] Galiene e Pierre Francastel, *El Retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, p. 204.

[591] Agradecemos a Matilde Gago da Silva a disponibilização deste arquivo histórico.

Segundo informação da família, este estudo é devido a José da Costa Carneiro (1883-1946), filho do Conde de Ficalho, e foi, nas suas próprias palavras, «*[…] tudo feito muito de levante e ao correr da pena, pela curiosidade de identificar aquele friso de espanhóis […]*»[592]. É com base na informação aqui fixada que podemos hoje esclarecer alguns aspectos deste conjunto, mormente no que respeita à genealogia das duas famílias representadas, os Manueis e os Castro.

Segundo o autor, «*[…] os 13 paineis, excluido o do anjo, - cada um còntem dois retratos: marido e mulher - nem seguem ininterruptamente as gerações daquelas duas famílias - faltam alguns - nem estão hoje colocados pela sua devida ordem […]*»[593]. Apesar de actualmente estar já respeitada a ordem das pinturas, reforçada pela inscrição de algarismos nalguns dos painéis, a linha genealógica permanece interrompida. O facto de haver saltos na numeração indicia que se terão perdido algumas das pinturas: «*[…] parece evidente que esta colecção de quadros estivesse completa. Aquelas falhas não fazem sentido algum. É o tamanho da sala que as pode explicar. Não cabiam lá mais e lá puseram aqueles que ainda lá estão. Os quatro que faltam, ou se ficaram em mão de outra pessoa da família, - um dos irmão de Catarina de Castro, - ou se arrecadaram, para oportuna colocação, e foram pasto do bafio e dos ratos. Aquelas falhas não tecem outra explicação. Não há duvida de que inicialmente os retratos acompanharam toda a ascendência de D. Catarina de Castro, iniciadas, - por um lado, - em D. Fernando, o Santo e, - pelo outro, D. Joana, e de Inês de Castro […]*»[594].

Curiosamente, nenhuma destas personagens terá coabitado em Serpa com esta fascinante galeria de *avoengos* (expressão queirosiana). Segundo o autor do estudo que temos vindo a citar, e conforme já referimos, os painéis devem ter sido trazidos para aqui por D. Catarina de Castro (filha de D. Rodrigo Manuel e de D. Filipa de Castro e neta de D. Álvaro de Castro e de D. Catarina

---

[592] *Os retratos da* "*casa dos espanhóis*" *em Serpa - Manueis e Castros. E mais algumas coisas que parece virem a propósito*, Edição policopiada, s. d., (c. 1940), p. 5.

[593] *Os retratos da* "*casa dos espanhóis*" *em Serpa - Manueis e Castros. E mais algumas coisas que parece virem a propósito*, Edição policopiada, s. d. (c. 1940). p. 2.

[594] *Os retratos da* "*casa dos espanhóis*" *em Serpa - Manueis e Castros. E mais algumas coisas que parece virem a propósito*, Edição policopiada, s. d. (c. 1940), p. 4-5.

Henriques, os últimos representados em cada um dos ramos) «*[…] nas suas arcas de noivado e ahi pelos meados do século XVII […]*»[595]. Assim, só os retratos de seus pais, e talvez também os de seus avós, terão sido pintados *ad vivum* (ou pelo menos em tempo da sua vida). Todos os outros personagens, pintados na mesma época e trajando a mesma moda, apesar de alguns terem vivido ainda no século XIII e por aí adiante até ao século XVII, são retratos póstumos e imaginados. Confrontando os retratos de D. Rodrigo Manuel e de D. Filipa de Castro com os restantes[596], e concretamente no que respeita ao retrato feminino, tem-se de facto a sensação de que há nesta obra uma caracterização particular dos traços fisionómicos e um preenchimento do olhar com uma expressividade mais próxima e quente **(Figs. 60-72)**.

2.4.2. Séries régias

Evidentemente, de grande expressão são também as séries régias, conjuntos iconográficos da monarquia portuguesa, cuja função era a preservação da memória e da imagem dos reis de Portugal, já que «[…] **para recordar é preciso imaginar** […]»[597], como elabora Georges Didi-Huberman a propósito da imagem como necessária "agitação tempo" no processo do conhecimento do passado[598]. Fixar as imagens da monarquia portuguesa tinha assim o intuito de as fazer perpetuar na memória colectiva, através da criação de um imaginário nacional, conferindo-lhes um lugar na História que legitimaria o tempo presente da casa reinante. Nesta medida, os retratos presentes

[595] *Os retratos da* "*casa dos espanhóis*" *em Serpa - Manueis e Castros. E mais algumas coisas que parece virem a propósito*, Edição policopiada, s. d. (c. 1940), p. 5. D. Catarina de Castro vem desposar D. Francisco de Melo, alcaide-mor de Serpa, que como já vimos terá sido o responsável pela edificação da nova casa do Castelo.

[596] Infelizmente, a tela com os *Retratos de D. Álvaro de Castro e de D. Catarina Henriques* encontra-se em considerável mau estado de conservação, o que compromete bastante a visualização dos rostos, sobretudo o de D. Catarina, sobre o qual parece ter sido pintada uma máscara de cal.

[597] Georges Didi-Huberman, *Imagens apesar de tudo*, Lisboa, KKYM, 2012, p. 49.

[598] Ver Nuno Crespo, "Imaginar o que foi o inferno", *Ípsilon*, Lisboa, 04.05.2012, p. 34.

nestas séries, quer tratando-se de pintura ou de gravura, são sempre uma evocação e um símbolo, e não retratos fiéis[599].

Sobre as séries régias, o seu processo de constituição e reprodução, depois do incontornável labor de Ernesto Soares[600], temos a referir os trabalhos nesta área, desde o século XV ao final do século XVIII, de Anísio Franco[601], Annemarie Jordan[602], Carmen M. Radulet[603], Miguel Figueira de Faria[604], Pedro Dias[605], Pedro Flor[606] e Vítor Serrão[607], entre outros.

Ressalta desde logo que a representação destas personagens obedecia a princípios pré-estabelecidos e tinha por base, na maioria das vezes, modelos iconográficos previamente fixados. Já Leonardo Da Vinci, no seu *Trattato della*

---

[599] Ver Pedro Dias, "Criação e recriação da imagem do Infante D. Henrique na Época Moderna", in *XII Encontro de professores de História da zona centro* [Comunicações], Coimbra, Maio 1994, p. 156.

[600] Ernesto Soares, "Séries régias icónicas", in *Dicionário de iconografia portuguesa (retratos de portugueses e de estrangeiros em relação com Portugal)*, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1950, vol. 3, N-Z, p. 43-70. Suplemento I, 1954, p. 2-31, suplemento II, 1960, p. 23-76.

[601] Anísio Franco, "As séries régias do Mosteiro de Santa Maria de Belém e a origem das fontes da iconografia dos reis de Portugal", in *Jerónimos - 4 Séculos de pintura* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAAR, 1993, vol. I, p. 282-337, e Anísio Franco e Pedro Penteado, "A série régia de Miguel António do Amaral na Câmara Municipal da Moita", in Teresa Rosa Silva (org.), *I Jornadas de história e património local*, Moita, Câmara Municipal da Moita, 2004, p. 87-115.

[602] Annemarie Jordan, *O retrato de corte em Portugal - O legado de Anthonis Mor*, Lisboa, Quetzal Editores, 1994.

[603] Carmen M. Radulel, *D. João V e a Santa Sé - Os retratos dos reis portugueses como instrumento da diplomacia joanina*, Porto, Civilização Editora, 2008.

[604] Miguel Figueira de Faria, "A colecção dos retratos de Diogo Barbosa Machado", *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.os 7-8, Lisboa, Faculdade de Letras de Lisboa, 2009, p. 361-384.

[605] Pedro Dias, "Criação e recriação da imagem do Infante D. Henrique na Época Moderna", in *XII Encontro de professores de História da zona centro* [Comunicações], Coimbra, Maio 1994, p. 149-169 e "Iconografia de pessoas reais portuguesas no Convento de São Francisco de Quito", *Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 3, Lisboa, Faculdade de Letras de Lisboa, 2004, p. 363-368.

[606] Pedro Flor, A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI, Lisboa, Assírio & Alvim, 2011 e "Dois retratos de corte no Palácio Nacional de Sintra", *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.os 9-10, Lisboa, Faculdade de Letras de Lisboa, 2010-2011, p. 213-223.

[607] Por exemplo o seu trabalho sobre a série régia da Sala dos Capelos da Universidade de Coimbra, "A Universidade de Coimbra e as artes: uma dimensão do intangível", in José Francisco de Faria Costa (coord.), *A Universidade de Coimbra - O tangível e o intangível*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009, pp. 11-62, refª p. 58.

Pittura, defendia que um rei, preferencialmente, ostentaria barba, e o seu aspecto, assim como o vestuário, deveriam ser graves e majestosos, e seria ainda conveniente que estivesse representado num ambiente ornamentado[608].

Como referente tipológico para grande parte das figurações régias dos séculos XVII e XVIII, Anísio Franco defende a primazia da obra *Elogio dos Reis de Portugal Com os mais verdadeiros retratos que se poderam achar* (oficina de Pedro de Craesbeek, 1603), de Bernardo de Brito, obra inédita até à exposição *Jerónimos - 4 Séculos de pintura*[609]: «[…] a verdadeira cabeça de Série dos reis de Portugal e verdadeiro formulário condicionante do imaginário nacional […]»[610], em desfavor da importância atribuída à obra *Diálogos de vária história em que sumariamente se referem muitas coisas antigas* (Coimbra, 1594), de Pedro de Mariz (1550?-1615), com imagens dos reis de Portugal até Filipe I gravadas por Petrus Perret (1549-1637)[611], geralmente dada pela historiografia artística como o mote por excelência das séries régias posteriores[612].

Escreve Anísio Franco que «[…] foi pela mão de Bernardo de Brito que se tentou, pela primeira vez, criar uma Série de retratos coerentes em gravuras que serviriam para ilustrar livros e com isto fazer perdurar a imagem do poder

---

[608] Leonardo Da Vinci, *Libro di Pittura,* 1498 (publicado em 1680). Passagem referida por Pedro Dias, "Criação e recriação da imagem do Infante D. Henrique na Época Moderna", in *XII Encontro de professores de História da zona centro* [Comunicações], Coimbra, Maio 1994, p. 164.

[609] Anísio Franco, "As séries régias do Mosteiro de Santa Maria de Belém e a origem das fontes da iconografia dos reis de Portugal", in *Jerónimos - 4 Séculos de pintura* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAAR, 1993, vol. I, p. 282-337.

[610] Anísio Franco, "As séries régias do Mosteiro de Santa Maria de Belém e a origem das fontes da iconografia dos reis de Portugal", in *Jerónimos - 4 Séculos de pintura* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAAR, 1993, vol. I, p. 294.

[611] Ver José-Augusto França, *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 34. A obra de Pedro de Mariz está inteiramente disponibilizada na "biblioteca digital" da Biblioteca Nacional de Portugal.

[612] José-Augusto França, *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 34 e Vítor Serrão, "A Universidade de Coimbra e as artes: uma dimensão do intangível", in José Francisco de Faria Costa (coord.), *A Universidade de Coimbra - O tangível e o intangível*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009, p. 49, para dar dois exemplos significativos.

[…]»[613]. Segundo este autor, o aparecimento deste fenómeno ter-se-á localizado, paradoxalmente, sob o domínio castelhano, numa época em que a produção historiográfica portuguesa se começara a afirmar com intuitos claramente nacionalistas, carecendo então da criação de imagens icónicas com fins memorialistas e devocionais. O papel de Bernardo de Brito, monge Beneditino de Alcobaça, foi então o de empreender um gigantesco trabalho de compilação de fontes escritas e iconomínicas, que devidamente identifica (esculturas funerárias dos túmulos dos reis, iluminuras das suas Crónicas, retratos pintados - *veras efígies* dos reis ainda existentes em conventos pelo país, muitas vezes retratos integrados como doadores em composições religiosas, retratos esculpidos), que serviu de base à realização das gravuras ilustrativas da sua obra, posteriormente reproduzidas inúmeras vezes em gravuras, pinturas, esculturas, etc. até aos dias de hoje[614].

Anísio Franco estuda então a primeira série de retratos de reis portugueses, de meio corpo, do século XVII, que se sabe terem existido na primitiva Sala dos Reis do Mosteiro de Santa Maria de Belém, Lisboa, identificando quatro pinturas ainda existentes na Casa Pia de Lisboa - Biblioteca Museu Pina Manique, como dela tendo feito parte: *Retrato de D. Manuel I*, *Retrato de D. Maria, 2.ª mulher de D. Manuel*, *Retrato de D. João III* e *Retrato de D. Catarina, mulher de D. João III*, também eles imagens-padrão perpetuadas doravante[615]. Segundo a tradição, esta série teria vindo do Paço de Almeirim, onde o pintor António Moro se havia deslocado a mando do imperador Carlos V para pintar retratos dos reis portugueses, ou dos velhos Paços da Alcáçova de Lisboa[616]. Sobre ela, escreve Bautista de Castro, cronista Jerónimo do

[613] Anísio Franco, "As séries régias do Mosteiro de Santa Maria de Belém e a origem das fontes da iconografia dos reis de Portugal", in *Jerónimos - 4 Séculos de pintura* [Catálogo de exposição], Vol. I, Lisboa, IPPAAR, 1993, p. 294.

[614] Ver Anísio Franco, "As séries régias do Mosteiro de Santa Maria de Belém e a origem das fontes da iconografia dos reis de Portugal", in *Jerónimos - 4 Séculos de pintura* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAAR, 1993, vol. I, p. 294-298.

[615] Anísio Franco, "As séries régias do Mosteiro de Santa Maria de Belém e a origem das fontes da iconografia dos reis de Portugal", in *Jerónimos - 4 Séculos de pintura* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAAR, vol. I, 1993, entradas de catálogo n.^{os} 1, 2, 11 e 14 e ainda p. 306-308.

[616] Ver Anísio Franco, "As séries régias do Mosteiro de Santa Maria de Belém e a origem das fontes da iconografia dos reis de Portugal", in *Jerónimos - 4 Séculos de pintura* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAAR, 1993, vol. I, p. 300, e especialmente as notas 1-2, p. 330.

tempo de D. João V: «*[…] teve esta casa [Sala dos Reis do Mosteiro de Belém] os Retratos dos Senhores Reys de Portugal de meyo corpo, os mais verdadeyros, que tem este Reyno […]*»[617].

José-Augusto França fala ainda na existência de outras pinturas-padrão no Paço da Ribeira, de finais do século XVI, entretanto desaparecidas[618], a célebre galeria dinástica de retratos de D. Catarina de Áustria, possivelmente da responsabilidade de António Moro[619], mas Anísio Franco encontra como origem iconográfica da maior parte das séries régias posteriores as gravuras publicada por Bernardo de Brito nos seus *Elogios*, a saber: a série da Universidade de Coimbra (de Carlos Falch), a série da Câmara Municipal da Moita (de Miguel António do Amaral), a série do Hospital das Caldas da Rainha (de Belchior de Matos, António Machado Sapeiro, Miguel António do Amaral e Joaquim Rafael), a série do Palácio das Necessidades, entre outras…[620]. De referir que, originalmente, as séries régias pertenciam a mosteiros que estavam ligados a memória da nossa monarquia[621].

Por fim, Anísio Franco analisa a segunda série régia proveniente da Sala dos Reis do Mosteiro de Santa Maria de Belém, actualmente na Biblioteca-Museu Pina Manique, datada já de 1718 (a data consta nos *Retratos de D. Pedro I* e de *D. Manuel I*) encomendada a **Henrique Ferreira** (act. 1700-1718), «*[…] Pintor mediocre […]. Assentou por Irmão de S. Lucas em 24 de Outubro de 1700 […]*»[622]. Trata-se de retratos em corpo inteiro, aparatosos, de todos os

---

[617] Frei Manoel Bautista de Castro, *Chronica do Maximo Doutor, e Principe dos Patriarcas São Jeronymo Particular do Reyno de Portugal…*, c. 1741, fol. 650 v., citado por Anísio Franco, "As séries régias do Mosteiro de Santa Maria de Belém e a origem das fontes da iconografia dos reis de Portugal", in *Jerónimos - 4 Séculos de pintura* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAAR, 1993, vol. I, p. 300.

[618] José-Augusto França, *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 34.

[619] Annemarie Jordan, *Retrato de corte em Portugal - O legado de António Moro (1552-1572)*, Lisboa, Quetzal Editores, 1994, p. 81-82.

[620] Anísio Franco, "As séries régias do Mosteiro de Santa Maria de Belém e a origem das fontes da iconografia dos reis de Portugal", in *Jerónimos - 4 Séculos de pintura* [Catálogo de exposição], Vol. I, Lisboa, IPPAAR, 1993, p. 304 e 332, nota 4.

[621] Anísio Franco, "As séries régias do Mosteiro de Santa Maria de Belém e a origem das fontes da iconografia dos reis de Portugal", in *Jerónimos - 4 Séculos de pintura* [Catálogo de exposição], Vol. I, Lisboa, IPPAAR, 1993, p. 326.

[622] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 70. Sobre este pintor, referido igualmente por Taborda e Raczynski, só

reis portugueses desde D. Afonso Henriques a D. João V, com supressão dos Filipes como era habitual. A primeira encomenda foi a do *Retrato de D. João V* **(Fig. 73)**, por Frei Pedro do Rozario, que agradou tanto que deu origem a toda a sequente série, depois encomendada por Frei Francisco de Borja, prior geral do mosteiro, ao mesmo Henrique Ferreira.

A fortuna do *Retrato de D. João V* foi tal que inspirou três sonetos laudatórios, naturalmente de elogio ao próprio rei, mas igualmente do seu retrato - a sua *sombra* - e do seu respectivo autor:

«*Soneto*

Monarca invicto, assombro prodigiozo,
Neste retrato gloria ao ser humano,
Excedeis o do Sol, que no occeano
Brilha e no throno de Luzes magestozo

Superior exemplar miraculozo
De todo Firmamento Soberano,
Pasmo do Grego, invejado Romano,
A todos excedendo Luminoso.

Em Luzes da arte, em tintas produzido,
vive o vosso respeyto Sublimado
No heróico, no elegante, e no Luzido

Tanto Realce tendes retratado,
vendovos neste espelho esclarecido,

---

se sabe que executou também um *Presépio* para o Mosteiro de Santa Maria de Belém, segundo Frei Manoel Bautista de Castro, *Chronica do Maximo Doutor, e Principe dos Patriarcas São Jeronymo Particular do Reyno de Portugal…*, c. 1741, fol. 554 v., referido por Anísio Franco, "As séries régias do Mosteiro de Santa Maria de Belém e a origem das fontes da iconografia dos reis de Portugal", in *Jerónimos - 4 Séculos de pintura* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAAR, vol. I, 1993, p. 320 e 334 (nota 24), e um outro *Retrato de D. João V*, provavelmente para a série dinástica primitiva deste mosteiro (actualmente no Palácio Nacional de Mafra).

que Narcizo sereis sem ser culpado»[623].

Um parêntesis para sublinhar a consciência que o autor do Soneto, Frei Pedro do Rozario, tinha da função primordial deste retrato. O objectivo da *imago picta* do rei, aqui muito bem descrito, era louvar, glorificar, aumentar a reputação e a fama, persuadir os espectadores da grandeza do rei[624].

Para além da transcrição deste Soneto, Bautista de Castro lança-se entusiasticamente com dois Sonetos de sua autoria, segundo consta num impulso criador, um em castelhano e outro em português, que enaltecem igualmente tanto o rei como a sua imagem pintada:

«*Soneto*

Vuestra Imagen, Monarca esclarecido,
que Artifize suti com mano Atentamente,
Dibujó, tanto alvivo os Representa
que se embidia el Planeta mas Luzido

Tendrá en las edades preferido
Culto al que Trajano y Augusto alenta;
Pues en sus sombras más victorias cuenta
Doque ellos com su fama han conseguido.

En vos, y en el sig mira un syn Segundo
Milagro, que nó tiene paralelo
De la esphera del sol hasta em profundo ;

[623] Soneto de Frei Pedro do Rozario, encomendante do *Retrato de D. João V* ao pintor Henrique Ferreira, transcrito na crónica de Frei Manoel Bautista de Castro, *Chronica do Maximo Doutor, e Principe dos Patriarcas São Jeronymo Particular do Reyno de Portugal…*, c. 1741, fol. 651-651v., e agora por Anísio Franco, "As séries régias do Mosteiro de Santa Maria de Belém e a origem das fontes da iconografia dos reis de Portugal", in *Jerónimos - 4 Séculos de pintura* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAAR, 1993, vol. I, p. 304.

[624] Ver Peter Burke, *A construção de Luís XIV* (1992), Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007, especialmente as p. 15 e 29.

Pues que la fama com ligero buelo
Com la pintura admira a todo el Mundo,
Y com lo original, al mismo cielo

Ao mesmo assunto fiz este

Soneto

Esta sombra de João esclarecido
Entre os Monarcas Rey o mais gigante,
He sombra tal, que assombra no elegante
Por ser de hum sol de assombros Revestido.

Nos primores da arte o mais Luzido
Brilha este sol em plácido semblante,
E nas Luzes das tintas Rutilante
Já deycha a Portugal enrequecido

Lysia neste prodigio contemplando
A copia adora em culto reverente
Do vivo original que o mundo acclama

Glorias, e alento huma, e outra dando
Estão sem mais cessar continuamente
João ao Ceo, quando o Retrato à fama»[625].

Tal como sucedeu no caso de Frei Pedro do Rozario, também Bautista de Castro nos transmite nestes seus Sonetos a ideia de que um bom retrato glorificava o rei. Mais do que se pretender uma cópia fiel da sua fisionomia,

[625] Frei Manoel Bautista de Castro, *Chronica do Maximo Doutor, e Principe dos Patriarcas São Jeronymo Particular do Reyno de Portugal…*, c. 1741, fol. 651 v.-652 v., citado por Anísio Franco, "As séries régias do Mosteiro de Santa Maria de Belém e a origem das fontes da iconografia dos reis de Portugal", in *Jerónimos - 4 Séculos de pintura* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAAR, 1993, vol. I, p. 318 e 320.

descritiva e mecânica, importava sim criar uma imagem de grandeza, uma imagem que persuadisse, que contribuísse para lhe fazer um elogio visual. Não quer isto dizer que não fosse importante, sempre que possível, *tirar o retrato do natural*, incorporando assim a aura do retratado, encontrando a expressão verdadeira da sua vida.

Este *Retrato de D. João V*, o único pintado *ad vivum*, distingue-se por isso dos restantes retratos-históricos, meras iconografias régias[626]. Há um outro retrato muito idêntico a este, de meio-corpo mas exactamente na mesma pose, actualmente no Palácio Nacional de Mafra, que estilisticamente se pode atribuir a Henrique Ferreira - como fez Anísio Franco[627] -, e que deverá ter pertencido ainda à primeira série régia, entretanto desmembrada **(Fig. 74)**.

Notando-se uma inegável uniformidade entre todas as pinturas desta série régia, é interessante o esforço de, por meio de atributos pessoais e da construção diferenciada de fundos - alguns inclusivamente com aberturas de paisagem -, particularizar cada um dos reis portugueses. Os traços comuns são a localização das figuras no primeiro plano, em posturas convencionais, elegantes, já *à francesa*, com uma ligeira alteração das proporções do corpo para conseguir destacar o tronco e conferir altivez, a profusão de elementos de poder, como ceptros, palmas, arminhos, espadas, escudos e coroas, a presença constante da cortina drapeada, por vezes a coluna clássica ou um esboço de arquitectura e a recorrente mesa para apoio. Henrique Ferreira assina treze dos vinte e três retratos, provavelmente por uma distinção qualitativa. As duas rainhas representadas - *Dona Maria*, segunda mulher de D. Manuel I e *Dona Catarina de Áustria*, mulher de D. João III - não diferem grandemente uma da outra, até os rostos são idênticos, mas diferem das restantes composições por serem representadas a três quartos e não em corpo inteiro.

---

[626] De ressalvar que o Príncipe Lichnowsky, ao visitar o mosteiro (em 1842), se deixou deslumbrar especificamente pelo *Retrato de D. Manuel I*, encontrando nele a expressão de uma certa *melancolia*. *Portugal recordações do Anno de 1842*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1844, p. 101-102, referido na nota 22, p. 334 do artigo de Anísio Franco, "As séries régias do Mosteiro de Santa Maria de Belém e a origem das fontes da iconografia dos reis de Portugal", in *Jerónimos - 4 Séculos de pintura* [Catálogo de exposição], vol. I, Lisboa, IPPAAR, 1993.

[627] Anísio Franco, "As séries régias do Mosteiro de Santa Maria de Belém e a origem das fontes da iconografia dos reis de Portugal", in *Jerónimos - 4 Séculos de pintura* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAAR, 1993, vol. I, p. 320.

Das restantes séries dinásticas de que já falámos, importa incluir ainda neste ponto os *Retratos régios da Sala dos Actos da Universidade de Coimbra*, que **Carlos Falch** (act. 1655-1656) pintou em 1655. Deste artista quase desconhecido, sobre o qual Vítor Serrão escreve que, sendo estrangeiro, «[…] incorporou essa tendência merencorista do retrato nacional […]»[628], pouco mais se conhece, a não ser que estadeou em Lisboa no ano seguinte. Segundo este historiador da arte, «[…] Carlos Falch era um pintor de bons recursos, e executou os painéis dos Reis com maestria, bom desenho, cromatismo luminosos, e sentido barroco-cenográfico do conjunto, que se preserva felizmente íntegro [...]»[629].

Vergílio Correia publica o facto desta encomenda, ficando a saber-se que, para pintar os dezoito retratos dos reis portugueses para a Sala dos Actos da Universidade de Coimbra, Carlos Falch recebeu a quantia algo avultada de 116.000 rs, o que indica que era já um pintor de renome em 1655[630].

Segundo Vítor Serrão, «[…] os retratos (de onde foram excluídos sintomaticamente os três Filipes) […] assume[m] forte pendor nacionalista e parenético em complemento ao discurso da cobertura - assinalando a fidelidade inequívoca da Universidade ao rei restaurador e à dinastia dos Braganças. Talvez por isso o retrato de D. João IV não agradasse ao Reitor e teve que ser alvo de reparações fisionómicas ("*foi a emendar a Lisboa*"), sendo o último a ser entregue em Março de 1656 […]»[631].

Ainda na Universidade de Coimbra, outra galeria de retratos deve ser referida, desta feita a *Galeria dos Reitores* que decora a antiga Sala do Exame Privado, da responsabilidade do pintor **António Simões Ribeiro** (act. c. 1690-fal. Salvador da Baía, 1755), do início de Setecentos.

---

[628] Vítor Serrão, "A Universidade de Coimbra e as artes: uma dimensão do intangível", in José Francisco de Faria Costa (coord.), *A Universidade de Coimbra - O tangível e o intangível*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009, p. 56.

[629] Vítor Serrão, *A pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, p. 416.

[630] Vergílio Correia, "Obras antigas na Universidade", in *Obras (de Vergílio Correia)*, Vol. I, Coimbra, 1946, p. 187-189.

[631] Vítor Serrão, "A Universidade de Coimbra e as artes: uma dimensão do intangível", in José Francisco de Faria Costa (coord.), *A Universidade de Coimbra - O tangível e o intangível*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009, p. 49.

Este artista, conhecido essencialmente por ter pintado os três tectos em perspectiva ilusionística da Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra, em 1723, com o pintor-dcecorador de festões e flores Vicente Nunes, depois de se ter formado em Lisboa com Vincenzo Baccherelli e o português António Lobo, especializando-se na pintura de tectos em perspectiva, transfere-se para Salvador da Baía, no Brasil, em meados da década de 1730[632], depois de ter pintado a fresco, com arquitectura de perspectiva, o tecto do sub-coro da Igreja do Hospital de Santarém, em 1723, bem como o tecto da destruída Igreja de São Martinho da mesma vila, e a sacristia da Igreja de Santa Cruz da Ribeira, também em Santarém[633].

«[…] Por manter-se a sede do governo português até 1763, em Salvador, e do Arcebispado do Brasil ter sido influenciado pelas Constituições Primeiras da Bahia, foi grande a participação de artistas, alguns vindos de outras províncias ou além-mar, assim como, de origem baiana, na decoração das construções oficiais e religiosas […]. Exemplo desse intercâmbio cultural e de estilos artísticos é a participação do pintor português António Simões Ribeiro. Em Salvador, foi fundamental para o entendimento do uso da pintura em perspectiva, nos tectos, por parte de artistas baianos da segunda metade do século XVIII […]»[634]. Também a ele se deve, provavelmente, a pintura do tecto da sacristia do antigo Convento do Desterro, em Salvador[635].

Outra série régia a que também já aludimos, e que segue a tipologia iconográfica estabelecida por Bernardo de Brito e, depois, por Pedro de Mariz, mais seca mas semelhante em muitos aspectos, é a *Série régia* do Ministério

---

[632] Ver Vítor Serrão, "A Universidade de Coimbra e as artes: uma dimensão do intangível", *in* José Francisco de Faria Costa (coord.), *A Universidade de Coimbra - O tangível e o intangível*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009, p. 56.

[633] Marieta Alves, *Dicionário de artistas e artífices na Bahia*, Salvador, Universidade Federal da Bahia/Centro Editorial e Didáctico - Núcleo de Publicações, 1976, p. 145-146.

[634] Maria de Fátima Hanaque Campos, "O novo e o velho - Mestres e aprendizes na pintura baiana (1790-1850)", in *Artistas e artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa* [Actas do *VII Colóquio luso-brasileiro de história da arte*], Porto, Faculdade de Letras - Universidade do Porto, 2007, p. 368-369.

[635] Marieta Alves, *Dicionário de artistas e artífices na Bahia*, Salvador, Universidade Federal da Bahia/Centro Editorial e Didáctico - Núcleo de Publicações, 1976, p. 145-146; e (com nova documentação) Giuseppina Raggi, *Arquitecturas do Engano: a longa conjuntura da ilusão. A influência emiliana na pintura de quadratura luso-brasileira do século XVIII* [Dissertação de Doutoramento], Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2005.

dos Negócios Estrangeiros, proveniente das colecções deixadas no Palácio das Necessidades, Lisboa **(Fig. 75)**[636]. Trata-se actualmente de doze retratos, em busto, de reis da primeira e segunda dinastias, iniciando com o Conde D. Henrique e terminando com o Cardeal D. Henrique, mas com algumas falhas pelo meio. De autor desconhecido e com muitas intervenções e repintes, são datáveis do meado do século XVII. A supressão dos Filipes era expectável após a Restauração, mas estranha-se não aparecer representado nenhum elemento da Dinastia de Bragança, uma vez que, estilisticamente, já estaríamos em pleno período pós-união dinástica. Havendo supressão de alguns reis, provavelmente obras perdidas entretanto, deve supor-se que o mesmo aconteceu com o retrato de D. João IV. As tábuas apresentam boa qualidade, surpreendendo pelo cuidado na caracterização individual dos rostos, o que é inusual em retrato histórico ou inventado. Os fundos negros permitem realçar os rostos e as reluzentes armaduras, fazendo desta série um interessante conjunto retratístico.

A *Galeria dos Reis* do Hospital Termal das Caldas da Rainha, que acompanha a monarquia portuguesa desde o Conde D. Henrique a D. Pedro V em vinte e oito telas (com a natural supressão dos três Filipes) é outra série a referir. Já estudada por Vítor Serrão[637], Cristina Horta[638], Paulo Henriques[639] e Nicolau Borges[640], é possível identificar alguns dos seus autores: Belchior de Matos (act. 1595-1628) - retratos encomendados em 1626[641], António

[636] Agradece-se ao Secretário-geral do Ministério dos Negócios Estrangeiros, o Senhor Embaixador Vasco Valente, a autorização para o estudo destas obras, e ao Dr. Tiago Manalvo, a forma entusiástica e generosa com que nos mostrou esta colecção e cedeu a informação existente a ela respeitante.

[637] Vítor Serrão, *Belchior de Matos (1595-1628) - Pintor das Caldas da Rainha* [Catálogo de exposição], Caldas da Rainha, Museu de José Malhoa, 1981, p. 38 e 80-81.

[638] Cristina Horta, "As artes nas Caldas da Rainha no século XVIII", in Luís Nunes Rodrigues, Mário Tavares e João B. Serra (coord.), *Terra de Águas - Caldas da Rainha: História e Cultura*, Caldas da Rainha, Câmara Municipal das Caldas da Rainha, 1993, p. 157.

[639] Paulo Henriques (coord.), *Núcleo de pintura do Museu do Hospital e das Caldas*, Caldas da Rainha, 1994, p. 20-33.

[640] Nicolau Borges, *O Hospital Termal das Caldas da Rainha - Arte e património* [Dissertação de Mestrado em História da Arte], Lisboa, Faculdade de Letras - Universidade de Lisboa, 1998.

[641] De acordo com documentação do Arquivo Distrital de Leiria recenseada por Vítor Serrão, *Belchior de Matos (1595-1628) - Pintor das Caldas da Rainha* [Catálogo de exposição], Caldas da Rainha, Museu de José Malhoa, 1981, p. 38 e 80-81.

Machado Sapeiro (act. 1704-1740), Miguel António do Amaral (1710-1780?) e Joaquim Rafael (1783-1864?). Gradualmente acrescentada ao longo da sucessão dinástica, importar-nos-á em especial a intervenção de António Machado Sapeiro, que pinta o afamado *Retrato de D. João V*, de que já tivemos ocasião de falar, mas que analisaremos em tempo de tratar os retratos do *Magnânim*o, mais para a frente neste trabalho.

Deixaremos igualmente para o capítulo dedicado ao período quinto-joanino a série do tecto da Sala dos Embaixadores no Paço Ducal de Vila Viçosa, de Giorgio Domenico Duprà, e a série de telas hoje na Câmara Municipal da Moita, de Miguel António do Amaral (oriundos de Alcobaça). Nesse capítulo se tratará melhor o conjunto dessas obras no *corpus* artístico dos respectivos autores.

Importa ainda, no entanto, aludir à inesperada presença de quatro retratos de figuras régias portuguesas - *D. Afonso IV (ou V)*, *Rainha Santa Isabel*, *D. Pedro I* e *D. Fernando I* -, junto de outras personalidades pertencentes a várias famílias reais europeias, pertencentes ao Convento de São Francisco de Quito, Equador (conservadas no seu museu). Esta hoje incompleta série de retratos, tradicionalmente atribuída ao pintor Andrés Sánchez Galque, é datada de 1607, conforme se pode atestar por uma inscrição no painel de D. Afonso. Conforme sublinha Pedro Dias, a quem se deve a sua descoberta, estes retratos atestam o prestígio da Casa Real Portuguesa em pleno coração da América espanhola, mesmo em tempo da União Ibérica[642].

No campo da gravura, que já vimos ter um papel essencial na divulgação e fixação das imagens reais, de referir a importância política e diplomática da oferta de uma *Galeria dos Reis de Portugal* à Santa Sé (1708, colecção de gravuras de autoria do impressor Lorenzo Filippo de Rossi), acto promovido pelo enviado extraordinário de D. João V a Roma, André de Melo e Castro (1668-1753). A vantagem em relação aos retratos pictóricos ou escultórico residia, em primeiro lugar, no facto de não se apresentarem as personagens de forma individual, mas de se constituírem conjuntos que obedeciam a determinados critérios, não só estéticos mas também de carácter informativo e

[642] Cf. Pedro Dias, "Iconografia de pessoas reais portuguesas no Convento de São Francisco de Quito", *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 3, Lisboa, Faculdade de Letras de Lisboa, 2004, p. 363-368.

político, devido às extensas legendas que remetiam para a vida e acções dos monarcas, neste caso sublinhando a defesa dos valores da cristandade. Em segundo lugar, garantiam uma ampla circulação: «[…] na sociedade romana dos princípios do século XVIII, a promoção política e religiosa passava também através das éfigies que tinham a capacidade de, no imaginário colectivo, aproximar determinadas personalidades a um público relativamente amplo […]»[643].

Numa nota final, uma palavra para reforçar a importância destas *genealogias em imagens* como forma de enaltecer a história da casa reinante e realçar a sua continuidade dinástica. Os monarcas, exemplos de majestade, virtude, valor militar e boa governação, eram assim glorificados através destas representações, também elas muitas vezes alvo de panegírica e de boa fama.

2.4.3. Pinacotecas

Para além das galerias de homens ilustres, as pinacotecas existentes em Portugal no período barroco importam também para ilustrar o gosto, as ideias estéticas e a importância de alguns pintores estrangeiros e correntes pictóricas internacionais; ou melhor, para ilustrar a modernização do gosto operada na transição do século XVII para o XVIII[644]. Já Sousa Viterbo chamara a atenção para essa realidade: «*[…] Convem outrosim não desprezar as noticias acêrca das galerias ou collecções já reaes, já publicas e particulares, que teem existido e existem no nosso pais.* ***Esta será a craveira por onde se avalie o amor pelas bellas artes, o gosto geral e as flutuações desse mesmo gosto*** *[…]*»[645].

[643] Carmen M. Radulet, "A galeria dos reis de Portugal e a missão diplomática de André de Melo e Castro", in Carmen M. Radulet (coord.), *D. João V e a Santa Sé - Os retratos dos reis portugueses como instrumento da diplomacia joanina*, Porto, Civilização Editora, 2008, p. XXX.

[644] Ver Nuno Saldanha, *Poéticas da imagem - A pintura nas ideias estéticas da Idade Moderna*, Lisboa, Editorial Caminho, 1995, p. 283-293.

[645] Francisco de Sousa Viterbo, *Noticia de alguns pintores portuguezes…*, III série, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1911, p. 11 (sublinhado nosso).

A importância das boas pinturas, designadamente de retrato, na posse de altos dignitários do poder, perpassa nas páginas da *Gazeta de Lisboa,* por exemplo na edição de 7 de Setembro de 1734, onde se cita um curioso «*[…] despique de huma pintura que o Conde [de Soure] comprou, tendo o [Conde] de Assumar falado nella, se rompeo a grande amizade que havia entre estas duas familias […]*» [646]. A presença de quadros de alto preço podia levar a zangas insanáveis! O mesmo jornal, na edição de 23 de Agosto de 1729, refere com pormenores a oferta de retratos a D. João de Saldanha que, «*[…] tendo socorrido com mantimentos e munições a huns navios franceses que com ellas conquistarão a Praça de Mahé do Samorim […]*», em gratificação pela ajuda, «*[…] não querendo levarlhe dinheiro em attenção ao que tinhão obrado com o Conde da Ericeira, elRey de França lhe mandou restituir os mesmos generos e de prezente o seu retrato, e o da Rainha em corpo inteiro […]*» [647].

As obras de pintura circulavam e eram uma mais-valia, como se depreende também de uma nota que o mesmo jornal refere, na edição de 20 de Setembro de 1729, ao dar saliência ao susto que teve o Cardeal Pereira de Lacerda por causa de uns quadros vindos de Roma: «*[…] a divida do Cardeal Pereira se não pagou como se disse; elle está com o susto de que buscando nos caixões que lhe vierão de Romas* (sic) *as suas pinturas, achou as molduras somente […]*»[648].

Falta ainda hoje, no entanto, um estudo caracterizador do coleccionismo barroco português (ou do coleccionismo português de todas as épocas) à luz do olhar da *cripto-história da arte*, como defende Vítor Serrão, que deveria proceder a uma «[…] análise e reconstituição de acervos artísticos perdidos (destruídos, desmantelados, fragmentados ou dispersos), a fim de se atender melhor na génese programática que esteve na origem física do objecto artístico, em termos materiais, ou na sua escolha como protagonista

[646] João Luís Lisboa, Tiago C. P. dos Reis Miranda e Fernanda Olival (coord.), *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évo*ra, Lisboa, 2005, vol. 2 (1732-1734), p. 321.

[647] João Luís Lisboa, Tiago C. P. dos Reis Miranda e Fernanda Olival (coord.), *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évo*ra, Lisboa, 2002, vol. 1 (1729-1731), p. 47.

[648] João Luís Lisboa, Tiago C. P. dos Reis Miranda e Fernanda Olival (coord.), *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évo*ra, Lisboa, 2002, vol. 1 (1729-31), p. 54.

privilegiado de determinado recheio coleccionístico, em termos de utilização e funcionalização […]»[649].

Não existindo ainda esse estudo, que nos ajudaria a uma sólida caracterização de gostos e de posturas de classe, temos que nos socorrer dos inventários subsistentes para a reconstituição possível dos acervos pictóricos da época[650], a maior parte desaparecida ou dispersa devido a partilhas ou outras vicissitudes especialmente nocivas para o património móvel, como o grande Terramoto de 1755 ou as Invasões Francesas. Estes róis permitem assim uma caracterização dos principais proprietários e das peças por eles adquiridas, assim como conhecer aspectos relacionados com o gosto, motivações, condições do mercado, restauros efectuados, etc. [651].

Para além destas fontes, o pintor italiano Pietro Guarienti dá-nos informação sobre algumas das pinacoteas portuguesas existentes antes do Terramoto[652]. Guarienti, informa-nos Francisco de Sousa Viterbo, «*[…] veiu a Lisboa pelos annos de 1735. Aqui se empregou na limpeza e restauração de quadros, estudando e analysando as galerias então existentes, que eram numerosas e algumas d'elas de grande valia. Estou, porém, persuadido de que elle procuraria lisonjear a vaidade dos seus possuidores, revelando-lhes a existencia de obras-primas de grandes mestres, que, porventura, só existiriam na sua imaginação. Guarienti publicou uma nova edição do Abecedario Pittorico, á qual ajuntou as impressões pessoais, colhidas nas suas viagens pela Europa. As noticias que ahi nos dá a respeito do nosso paiz, qualquer que*

[649] Vítor Serrão, "As colecções artísticas Sousa e Holstein / Palmela - Notas sobre um recheio coleccionístico de excepção", in Maria Antónia Pinto de Matos e Maria de Sousa e Holstein Campilho (coord.), *Uma família de coleccionadores - Poder e cultura. Antiga Colecção Palmela* (Catálogo de exposição), Lisboa, IPM, 2001, p. 74-75.

[650] Veja-se, a exemplo, Luís de Bivar Guerra, *Inventário e Sequestro da Casa de Aveiro em 1759*, Lisboa, Edições do Arquivo do Tribunal de Contas, 1952 e, do mesmo autor, *Inventários e Sequestro das Casas de Távora e Atouguia em 1759*, Lisboa, Edições do Arquivo do Tribunal de Contas, 1954, ou ainda Francisco Vieira Lusitano, *Inventário das pinturas, que em 1758 possuia a casa dos marqueses de Penalva*, Lisboa, Instituto para a Alta Cultura, 1945.

[651] Ver João Carlos Pires Brigola, *Colecções, gabinetes e museus em Portugal no século XVIII* [Dissertação de Doutoramento], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, p. 53-54.

[652] Pietro Guarienti, *Abecedario Pittorico del Pellegrino Antonio Orlandi, Accresciuto da Pietro Guarienti (Venezia, 1753)*, in Athanase de Raczynski*, Les Arts en Portugal - Lettres adressées a la Societè Artistique et Scientifique de Berlim et accompagnèes de documents*, Paris, Jules Renouard et C.[ie] - Libarires-Éditeus, 1846, "Treizième Lettre - Appendice", p. 314-328.

seja o coefficiente de correcção que se lhes aplique, são muito interessantes e mostram a riqueza de Portugal, ou antes da nossa côrte, n'este genero de arte [….]»[653].

Efectivamente, «*[…] Guarienti cite un bon nombre de possesseurs de tableaux et même de riches galeries, mais il nén a guère relevé le mérite, par les productions d'art qui l'y ont le plus frappé. Ces possesseurs de tableaux étaient: Menezes, M. Diego Napoles e Noronha, Marquis d'Abrantes, Duc de Cadaval, Comte de Tarouca, Marquis d'Alegrrete, Marquis de Louriçal, Prince de Ligne, Duc de Lafoens, Marquis de Marialva, Comte d'Assumar, M. Almeida, M. Joseph da Silva, M. Antoine Varella, M. Jean Rodriguez, M. François Mendoza, Comte de Villanova, Comte Coculim, Marquis de las Minas, Telles da Silva, Comte d'Atalaya, Comte d'Unhão, José de Faria, marquis de Valença, M. d'Acunha, Comte Povolide. Toutes ces collections ont disparu. Je n'ai pu en découvrir aucune […]*»[654].

Ainda a respeito de Guartienti, ou «*Pietro Veneziano*» como era chamado este pintor, simultaneamente também escritor, restaurador e avaliador de arte, notamos duas referências da *Gazeta de Lisboa,* a primeira de 28 de Julho de 1733, que diz que «*[…] aqui se acha hum pintor insigne de Jtalia que tem vendido alguñs boñs quadros, e tem dado a conhecer em muitas cazas de fidalgos originais que se desprezavão, dezenganando ao mesmo tempo a outrosa que estimavão copias […]*», e a segunda em 1 de Dezembro do mesmo ano, que de novo refere «*[…] o insigne Pedro Veneziano […]*», o qual «*[…] continua a descobrir originais desconhecidos em Lisboa […]*»[655].

Afortunadamente, contamos já com a dissertação de João Carlos Brigola sobre *Colecções, gabinetes e museus em Portugal no século XVIII*, centrada essencialmente no coleccionismo da segunda metade da centúria[656], e com a

---

[653] Francisco de Sousa Viterbo, *Noticia de alguns pintores portuguezes…*, I série, s. l., s. n., s. d., p. 89-90.

[654] Athanase de Raczynski*, Les Arts en Portugal - Lettres adressées a la Societè Artistique et Scientifique de Berlim et accompagnèes de documents*, Paris, Jules Renouard et C.ie - Libarires-Éditeus, 1846, "Treizième Lettre", p. 312-313.

[655] João Luís Lisboa, Tiago C. P. dos Reis Miranda e Fernanda Olival (coord.), *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évo*ra, Lisboa, 2005, vol. 2 (1732-1734), p. 263 e 303.

[656] João Carlos Pires Brigola, *Colecções, gabinetes e museus em Portugal no século XVIII* [Dissertação de Doutoramento], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

obra imprescindível de Angela Delaforce sobre o mecenato e coleccionismo no Portugal do século XVIII[657].

Sobre "colecções artísticas", escreve-se no *Dicionário da pintura portuguesa*, obra com orientação de José-Augusto França, que «[…] nunca em Portugal houve grandes colecções particulares de pintura […]. No século XVIII, o exemplo de D. João V, comprando ao famoso *marchand* parisiense Mariette quadros e gravuras […], foi pouco seguido pelos cortesãos, com excepção apenas de alguns fidalgos que, sobretudo em embaixadas, desde o século XVIII, tinham formado gostos mais culturais. Os duques de Cadaval, de Aveiro, os marqueses de Fontes e Abrantes, de Fronteira, de Tancos (este, sobretudo) e alguns outros possuíam colecções de que resta notícia […]»[658]. Nesta linha de pensamento, José Alberto Gomes Machado dirá que «[…] nem sequer o período áureo do fausto joanino foi assinalado pela formação de colecções esclarecidas e significativas […]»[659]. Para este autor, que mais tarde estudará a pinacoteca do proscrito 2.º Conde da Ega através de um manuscrito inédito datado de 1813, o conjunto das pinturas que existiam nas residências nobres, informando sobre o seu quotidiano e auto-projecção mental e social, não nos colocam necessariamente «[…] diante de uma colecção *stricto sensu* […]»[660].

No entanto, salienta Vítor Serrão que, «[…] dos palácios que foram pertença das famílias dos senhores da nova possidência pós-filipina, como o Marquês de Tancos (com obras dos Bassanos), o Conde da Ericeira (com telas francesas de Le Brun), o Conde de Sarzedas, na Palhavã (com fonte da escola de Bernini no jardim), o Marquês de Fronteira (com esculturas de Mignard), os Sousa do Calhariz (com pinturas de Rubens), o inquisidor Castro

---

[657] Angela Delaforce, *Art and patronage in eighteenth-century Portugal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

[658] "Colecções particulares", artigo não assinado redigido sob a orientação de José-Augusto França, in Mário Tavares Chicó, Armando Vieira Santos, José-Augusto França (org.), *Dicionário da pintura universal - Dicionário da pintura portuguesa*, Lisboa, Estúdios Cor, s. d (c. 1973), vol. III, p. 88-89.

[659] José Alberto Gomes Machado, *Um coleccionador português do século das luzes - D. Frei Manuel do Cenáculo Vilas-Boas, Arcebispo de Évora* [Provas de capacidade científica e aptidão pedagógica], Évora, Universidade de Évora (Texto policopiado), 1985, p. 33.

[660] José Alberto Gomes, "A colecção de arte do 2.º Conde da Ega", in *Las relaciones artísticas entre España y Portugal - Artistas, mecenas y viajeros* [*Actas del VII Simpósio hispano-portugués de historia del arte*], Cáceres, Olivenza, Badajoz, 1995, p. 271.

(com quadro de Van Dyck), e o Bispo de Elvas D. Manuel da Cunha […]»[661], todos possuíam pinacotecas.

João Carlos Brigola reforça esta ideia, escrevendo que «[…] o universo de proprietários é, ainda assim, extenso englobando o próprio soberano, D. João V, alguns paços episcopais (Braga, Porto, Lisboa, Lamego, Viseu, Leiria, Miranda do Douro, Portalegre, Castelo Branco, Guarda, Funchal, Angra do Heroísmo e Coimbra), conventos, mosteiros (Santa Cruz de Coimbra e Santa Maria de Alcobaça) e as principais casas nobres - Meneses, Abrantes, Cadaval, Tarouca-Penalva, Alegrete, Lafões, Marialva, Povolide, Atalaia, Alorna e Aveiro - alargando-se à classe burguesa - António Varela, Francisco Mendonça, Borba e José da Silva - e a altos funcionários régios como D. Luís da Cunha […]»[662]. Rafael Moreira, no seu artigo "Uma *Via Crucis* da Oficina de Bento Coelho no Norte do Brasil", chama a atenção para a importante pinacoteca do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, onde existiam obras de Pomerancio, Guercino, Carracci, Pozzo, Bacciccio, Ferri, Barocci, Luca Giordano, Maratta, e ainda de Rubens[663].

No artigo do *Dicionário da pintura portuguesa* acima citado, salta-se o século XVII, época em que se «[…] salienta […] a pinacoteca de D. Fernando Álvares de Castro, neto de D. João de Castro, que em 1632 possuía obras atribuídas a Dürer, Morales e a Francisco de Holanda. Também tinha várias cópias de obras de Ticiano e Fernández Navarrete. […]»[664]: «[…] the collection of Fernando Álvares de Castro, a descendant of the celebrated João de Castro (1500-1548), viceroy of India. The will made in 1632 by Álvares de Castro shows that he owned a night-scene by one of the Bassano family; a copy of Ticiano's painting of the *Agony in the Garden* (1559-1562, El Escorial); and a copy o f the *Nativity* by Juan Fernández Navarrete (el Mudo; 1526-1579), also

[661] Vítor Serrão, "Um concurso de pintura do século XVII", in Vítor Serrão, *A Cripto-história de arte - Análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, p. 75-76.

[662] João Carlos Pires Brigola, *Colecções, gabinetes e museus em Portugal no século XVIII* [Dissertação de Doutoramento], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, p. 54.

[663] Rafael Moreira, "Uma *Via Crucis* da Oficina de Bento Coelho no Norte do Brasil", in Luís de Moura Sobral (coord.), *Bento Coelho (1620-1708) e a cultura do seu tempo* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1998, p. 82 (apêndice).

[664] Nuno Vassallo e Silva, *As colecções de D. João IV no Paço da Ribeira*, Lisboa, livros Horizonte, 2003, p. 91 (nota 141).

at the Escorial […]. A large painting of the *Battle of Pavia* (1525) is said to be an original by Dürer. There was a *St Dominic* by Morales in perfect condition and three rare devotional paintings, a *Baptism of St Augustine*, a *Creation* and *Birth of Moses* by Francisco de Holanda (1517-1584) […]»[665].

A principal colecção portuguesa da época brigantina era formada pela galeria de retratos do Paço da Ribeira, localizada no torreão junto à sala de audiências. A "Casa dos Retratos", como era designada esta galeria, compunha-se de retratos de membros destacados das principais casas europeias que se relacionavam diplomaticamente com Portugal, assim como da cúria papal, encomendados e oferecidos, reunidos ao longo de vários reinados. Pela sua natureza, integra-se no âmbito das galerias de homens ilustres que tratámos no ponto anterior. Sabemos que teve especial relevo o espólio trazido de Inglaterra por D. Catarina de Bragança[666]. Também D. Pedro II e João V aumentaram a colecção com encomenda de retratos a pintores estrangeiros, caso do francês Claude le Bault, que pintou a família real antes de regressar a sua terra natal no ano de 1703, segundo informação de Sousa Viterbo[667], Francesco Trevisani, que pinta para D. João V um *Retrato do Papa Benedicto XIII* (reg. 1724-1730), Luigi Antonio David (c. 1680-1738), a quem o Magnânimo encomenda uma cópia de um *Retrato de D. Sebastião,* etc.[668]

Pelo estudo dos escassos inventários que hoje nos chegam, como vimos a principal fonte para o estudo destas pinacotecas, consegue estabelecer-se um padrão de aquisições que nos dá a ideia de haver critérios prévios razoavelmente bem definidos. O que se detecta, em geral, é a predominância da temática religiosa, reflectindo a espiritualidade contra-reformista da nobreza de então, que justifica a escassez de alegorias e de temas mitológicos, passíveis de representações indecorosas, seguida de temáticas profanas de

---

[665] Angela Delaforce, *Art and patronage in eighteenth-century Portugal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 339.

[666] Virgínia Rau, *Inventário dos bens da Rainha da Grã-Bretanha D. Catarina de Bragança*, Coimbra, 1947, p. 20, 83.

[667] Francisco de Sousa Viterbo, *Noticia de alguns pintores portuguezes…*, I série, Lisboa, s. n., s. d., p. 38

[668] Angela Delaforce, *Art and patronage in eighteenth-century Portugal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 53.

entre as quais se destacam os retratos - geralmente de membros da família, como vimos no ponto anterior, e eventualmente da família real ou de representantes de outras casas europeias -, os *paizes*, as naturezas mortas, as *bambuxatas*, e as cenas de caça, de batalhas ou de incêndios, temáticas muito apreciadas pela aristocracia portuguesa. No que respeita a correntes pictóricas, nota-se, a partir da segunda metade do século XVII, um renovado interesse pela pintura da Flandres e da Holanda, de que a colecção de D. Luís da Cunha, adquirida por D. João V em 1725, é paradigmática, destacando-se a presença de obras de Rubens, incluindo o *Retrato de Isabella Brandt* - primeira mulher do pintor -, e de Rembrandt, de quem Luís da Cunha possuía um *Retrato de Titus*, tendência que se materializa igualmente na cópia incessante de gravuras produzidas nos centros do norte pelos pintores portugueses[669].

Outra colecção adquirida por D. João V, a do cônsul francês Duverger, integrava também um retrato, desta feita do próprio *Luís XIV*: «[…] *Num officio do Sr. de Montagnac dirigido de Lisboa à côrte de França, no 1.º de Dezembro de 1722, referindo-se à inclinação de D. João V pelas letras e artes, diz que elle, acompanhado de artistas e pessoas entendidas, fôra visitar a casa de campo do cônsul francez Duverger, que havia fallecido, e era grande amador de cousas de arte, e ali adquiriu quarenta e um quadros, além de um retrato de Luís XIV que o embaixador Abbade de Mornay havia deixado em poder do cônsul, dando por elle 6.000 cruzados* […]»[670]. «[…] *Tendo o Cônsul francez Duverger, que fallecêra em Lisboa, uma magnifica collecção de pinturas, foi El Rei em pessoa á casa de campo do defunto levando em sua companhia pintores e algumas pessoas entendidas, e escolheo 41 quadros dos melhores mestres, e comprou igualmente um retrato de Luís XIV que o Embaixador Abbade de Mornay havia deixado em poder do Cônsul, e deo por elle 6,000 cruzados. (officio de M. de Montàgnac do 1.º de Dezembro de 1722, Vol. LVII de Portugal, f. 332.)* […]»[671].

---

[669] Nuno Saldanha, *Poéticas da imagem - A pintura nas ideias estéticas da Idade Moderna*, Lisboa, Editorial Caminho, 1995, p. 284-286 e Angela Delaforce, *Art and patronage in eighteenth-century Portugal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 59 e 62.

[670] Francisco de Sousa Viterbo, *Noticia de alguns pintores portuguezes…*, III série, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1911, p. 11.

[671] Visconde de Santarém, *Quadro elementar…*, Pariz, Em Casa de J. P. Aillaud, 1845, tomo V, p. CCXLII-CCXLIII (nota 2).

A rica pinacoteca dos Sousa do Calhariz, com vinte e sete pinturas, entre as quais algumas atribuídas a Ticiano, Miguel Ângelo e Rubens, de temática maioritariamente mitológica, mas contando também com *bodegones* de flores e de frutos e com retratos, dada a conhecer pela já referida obra poética do Dr. José de Matos da Rocha*, Descriptio Poetica Villae Calarisianae* (*Descrição Poética da Vila do Calhariz*), de 1739, traduz-se num exemplo claro de como a reunião de obras de arte feita segundo uma determinada linha programática, no caso o forte pendor classicista, tinha um verdadeiro sentido de legitimação de um poder faimiliar[672].

Conhecemos ainda relativamente bem, devido ao catálogo elaborado por Vieira Lusitano em 1758, a magnífica e extensa colecção de pintura do 5º Marquês de Penalva, que contava com alguns retratos: *«[…] escola de Vandie (sic); […] ao estillo de Tacianno (sic); […] de estillo Venezianno; […] o Retrato do Exmo. Marques de Penalva, quando conde de Tarouca, feyto por Monsieur do Bat (Plat?); […] o Retrato da Exma. Marqueza de Penalva, quando Condeça de Tarouca, feyto por Monsiur Gilbert; […] o Retrato do Exmo. Marques de Alegrete filho, armando huma pistolla, feyto por Monsiur Guilbert; […] o Retrato do Exmo. Marques do Alegrete, Avó, feyto pello mesmo Autor [Guilbert]; [outros] de pincel Alemano [e] de pincel Frances; [muitos] de pincel incognito; […] o Retrato do Duque de Cadaval Velho, que somente a cabeça he feita por Monsieur Duplat; […] o Retrato do Exmo. Marques de Alegrete pay, feyto por Monsieur Guilbert […]*»[673]. Esta colecção, que escapou ao terramoto e depois se dispersou, revela um gosto especialmente ligado a França no que toca à arte do retrato.

A colecção Atalaya é levantada por Pietro Guarienti, conforme nos informa Sousa Viterbo: «*[…] O meu amigo Francisco Ribeiro da Cunha possue um*

---

[672] José de Matos da Rocha, *Descriptio Poetica Villae Calarisianae*, Lisboa, 1739, obra parcialmente publicado por Francisco de Sousa Viterbo, *Noticia de alguns pintores portuguezes…*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1911, III série, p. 11-27. Ver a respeito da prática coleccionística da família dos Sousa o artigo de Vítor Serrão, "As colecções artísticas Sousa e Holstein / Palmela - Notas sobre um recheio coleccionístico de excepção", in Maria Antónia Pinto de Matos e Maria de Sousa e Holstein Campilho (coord.), *Uma Família de Coleccionadores - Poder e Cultura. Antiga Colecção Palmela*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 2001, p. 78-80.

[673] Francisco Vieira Lusitano, *Inventário das pinturas, que em 1758 possuia a casa dos marqueses de Penalva*, Lisboa, Instituto para a Alta Cultura, 1945, p. 11 e 15.

inventario, redigido por Guarienti, da galeria do conde de Atalaya. Não é o manuscrito original, mas sim uma copia […]: "Inventario das pinturas do ill. E ex. S. d. Ioão Manoel de Noronha, conde de Atalaia, do conc. de guerra do S. Rei D. Ioão V, q D.^{s} Gd.^{e}, general das armas da procc. do Alintejo. Feito e asignado por mim. Pedro Guarente, pintor veneziano e antiquário do Ex. S. Príncipe Darmestat […]»[674].

Desta colecção faria parte «*[…] hum painel grande, original M.^{s} Lebrun (sic), Pintor mor do ditto Rey, pintado em pano, representando o Retrato de Rey D. Luis quatorze e a cavallo, vestido de armas brancas, e tem de altura oito pés e meyo, e de largura seis e nove onças […]*»[675]. Este retrato, viria a ser um dos raros exemplos de retratos equestres existentes em Portugal na época barroca.

Não querendo aqui deixar um estudo da prática do coleccionismo ou uma caracterização exaustiva das pinacotecas do período barroco português, importou-nos fundamentalmente perceber que retratos integravam estas colecções, de que escola ou escolas provinham e quais os autores mais destacados, certamente mote para outras realizações.

[674] Francisco de Sousa Viterbo, *Noticia de alguns pintores portuguezes…*, I série, s. l., s. n., s. d., p. 89-90.

[675] Francisco de Sousa Viterbo, *Noticia de alguns pintores portuguezes…*, I série, s. l., s. n., s. d., p. 91.

3. D. Pedro II (1683-1706) e a abertura à influência francesa

3.1. Teoria e prática: Félix da Costa Meesen

O período que em Portugal se seguiu à Restauração, marcado pela guerra, que se arrastaria por mais de duas décadas, e por crises de vária ordem, viu desenhar-se um panorama artístico muito particular, em que, mesmo num contexto pós-tridentino, o *elogio do Rei* foi tão relevante como a *veneração de Deus*[676].

A casa de Bragança buscou a sua legitimação e a afirmação de Poder através da arte, e com peculiar intensidade do Retrato. À prática artística somou-se uma produção teórica com características parenéticas, que defendia a arte como um instrumento privilegiado de propaganda ideológica de apoio à causa brigantina. Havia que tomar posição: «*[…] Portuguezes, que têm os corações, & os pensamentos em Castella […], & mais querem fazer do Rey de Castella hum idolo por temor, que do nosso Pio, & grande Rey, & senhor nosso Dom Ioam o Qvarto de Portugal, Idolo adorado por Amor […]*»[677]. Aos pintores que acompanharam a causa de D. João IV coube um papel relevante, de apoio patriótico, que já vimos manifestar-se no retrato do rei e dos seus apoiantes, embaixadores, militares e políticos, e que teve também noutras temáticas, como nas pinturas de batalhas, um forte pendor nacionalista[678].

Já nas últimas décadas da centúria, após a paz com Castela (1668) que contrariou o isolamento a que Portugal estivera votado, procurou-se por um lado definir uma *ideia de progressismo nacionalista*, apoiado no reforço vernacular da sensibilidade cultural portuguesa[679] e, por outro abrir a prática

---

[676] Vítor Serrão, *A pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Lisboa, Edições Colibri, 2000, p. 255.

[677] *Sermão que pregou o P. Fr. Thomaz Aranha Religiozo da Ordem dos Prègadores, & Mestre em Sancta Theologia. Na Igreja d'Annunciada de Lisboa. Dia do Gloriozo Euangelista S. Lucas no anno de 1644, impresso à custa de Jozeph do Avellar irmão da Confraria do Sancto fundada na mesma Igreja*, Officina de Domingos Lopes Rosa, Lisboa, 1664, cap.º VIII. Citado por Vítor Serrão, *A pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Lisboa, Edições Colibri, 2000, p. 258.

[678] Vítor Serrão, *A pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Lisboa, Edições Colibri, 2000, p. 258 e 483-485.

[679] Vítor Serrão, "A vida artística", in Avelino de Freitas de Meneses (coord.), *Portugal - Da paz da Restauração ao ouro do Brasil*, vol. VII da *Nova História de Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 2001, p. 566-567.

artística às correntes internacionais, caso da pintura barroca francesa e da escola de Paris, muito por influência da chegada da rainha D. Maria Francisca Isabel de Sabóia (1666), filha do Duque de Nemours, mulher de D. Afonso VI e depois de D. Pedro II. Em simultâneo, criou-se um espaço de reflexão sobre a situação artística nacional, de que o célebre tratado *Antiguidade da Arte da Pintura* de Félix da Costa Meesen (1639-1712), já dos finais da centúria (1696), é o paradigma.

A este tempo tardo-seiscentista, Félix da Costa chamou, como já vimos, de «*[…] o mingoante da Pintura […]*»[680]. Mas porquê época de *mingoante*?[681] O longo período da guerra da Independência que se seguiu a 1640 e se arrastou até 1668, assim como as graves dificuldades económicas materializadas em profundas crises (como a que grassou entre 1669 e 1692), tinham levado a um forçado isolamento cultural do país. No que respeita à arte da Pintura, somara-se à falta de contactos com o exterior a inexistência de uma Academia segundo os moldes parisienses, como acerrimamente defendia o tratadista[682]. Para Félix da Costa, a decadência artística verificada em Portugal resultava da conjugação de dois aspectos complementares; por um lado, a inexistência de uma estrutura académica de ensino em que a aprendizagem da arte fosse assente na prática rigorosa do Desenho, por outro, a inexistência de mecenas informados que patrocinassem e valorizassem a pintura.

---

[680] George Kubler, *The Antiquity of the Art of Painting by Félix da Costa*, New Haven & London, Yale University Press, 1967, p. 271-272 (fls. 109r-109v da reprodução fac-similada), referindo-se sensivelmente ao último quartel do século XVII e à obra da geração de pintores sucedânea da dos protobarrocos André Reinoso (fal. 1648) e José do Avelar Rebelo (fal. 1657), à qual pertencem os pintores Josefa de Óbidos (fal. 1684), João Gresbante (fal. 1680), Marcos da Cruz (fal. 1683), Feliciano de Almeida (fal. 1695), e o não citado Bento Coelho da Silveira (fal. 1708).

[681] Sobre esta questão, cf. a dissertação doutoral de Susana Varela Flor, *Aurum Reginae or Queen Gold - A iconografia de D. Catarina de Bragança entre Portugal e a Inglaterra de Seiscentos*, Lisboa, Faculdade de Letras - Universidade de Lisboa, 2010.

[682] A Academia Real de Pintura e Escultura de Paris fora fundada em 1648 com o patrocínio de Luís XIV. Em 1663, o seu ministro Colbert levara a cabo uma importante reforma que transformaria a «[…] tradição carracciana num sistema pedagógico claro e eficaz, institucionalizado em seguida pelas diversas academias do século XVIII. Segundo este sistema, o jovem estudante começava o processo da sua aprendizagem pela cópia de desenhos e estampas dos mestres, prosseguia com o estudo de estátuas ou, mais frequentemente, de modelagens de obras antigas, para terminar com o desenho do natural, isto é, do nu […]». Luís de Moura Sobral, "*Non mai abastanza*: Desenho, pintura e prática académica na época do Magnânimo", in Nuno Saldanha (coord.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 111.

O tratado de Félix da Costa Meesen apelava assim, e antes de mais, à criação de uma Academia em que o ensino fosse fundado em conhecimentos teóricos, no incremento da *Arte do Debuxo* e num sistema ordenado de regras, fazendo frente ao ensino tradicional de contornos mecânicos e oficinais[683]:

«*[…] Com o estabelecimento de hua Academia se pode ver aumentada a Arte do Debuxo neste Reyno, e seguirse grande lustre a estas artes; daremse a conhecer os engenhos Portugueses, lustrarem suas obras, terem nome em as nações estrangeiras, virem a lograr aplausos, estudaremna os benemeritos e seguiremna os Grandes favorecendo seus Artifices […]*»[684].

Todavia, e apesar da inexistência de uma estrutura académica em Portugal, o tratadista reconhece nalguns pintores portugueses o mérito de terem podido ultrapassar, de certo modo, todas estas dificuldades:

«*[…] Não foram menos merecedores estes nossos Portugueses, de serem aplaudidos, venerados e honrados, como os estrangeiros de que tenho tratado, sendo que mais louvor se lhes deve, e fizerão mais finezas na Arte que os papados; porque aqueles forão celebres, por muito exercicio nas Academias, por muita honra que lhe fizerão os Reys, por muito premio em satisfação de suas obras, e por grandes louvor e boa fama de todas as nações. E estes com pouco estudo por falta de Academia, sem agradecimento dos Reys, com miseria por pouco premio, e com pouco nome pella pouca afeição e limitado conhecimento que se tem da Pintura.*

[683] «[…] Félix da Costa's treatise on painting was a policy paper directed to the Potugueses Council of State in 1696. In it urged the Crown to support painting and sculpture by the foundation of an Academy on French principles […]». George Kubler, Prefácio à obra *The Antiquity of the Art of Painting by Félix da Costa*, New Haven & London, Yale University Press, 1967, p. vii. Sobre a importância do Desenho na prática artística em Portugal ver Nuno Saldanha, "Da utilidade do Desenho - O ensino e as práticas do Desenho em Portugal", in Nuno Saldanha, *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII - Estudos de iconografia, prática e teoria artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 89-93 e José Fernandes Pereira, "Teoria do Desenho português - O modelo clássico", in Luísa Arruda; José Alberto Seabra de Carvalho (coord.), *Vieira Lusitano (1699-1783) - O desenho* [Catálogo de exposição], Lisboa, MC-IPM, 2000, p. 9-33.

[684] George Kubler, *The Antiquity of the Art of Painting by Félix da Costa*, New Haven & London, Yale University Press, 1967, p. 195 (fl. 71r da reprodução fac-similada).

Aquelles os Principes os criarão dandolhe o estudo necessario, estes seguirão seu genio sem o favor de hum Mecenas […]»[685].

Seguindo de perto o tratado de Vicente Carducho, *Diálogos de la Pintura* (1633), sua principal referência, e posicionando-se numa linha de continuidade em relação às obras de Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga* (1548) e de Filipe Nunes, *Arte da Pintura* (1615), a obra de Félix da Costa Meesen defende a nobreza e a liberalidade da arte da Pintura[686], num exercício de argumentação que sustentava a reivindicação dos pintores de óleo pelo fim da submissão às rígidas regras das corporações dos "ofícios mecânicos", luta que, em Portugal, recuava ao último quartel do século XVI[687]. É importante lembrar, igualmente, que o tratado tem dedicatória à Duquesa de Aveiro, D. Maria de Guadalupe de Lencastre e Cardenas (1630-1715), pintora-amadora, também retratista, e que chegou a ser presidente da Irmandade de São Lucas de Lisboa.

Em todos estes textos teóricos, é bem notório o esforço pela defesa de um ensino académico baseado no saber intelectual e na capacidade artística de cada indivíduo, destinado a formar elites culturais, em detrimento de um ensino corporativista, oficinal, assente na prática da profissão, com vista à formação

---

[685] George Kubler, *The Antiquity of the Art of Painting by Félix da Costa*, New Haven & London, Yale University Press, 1967, p. 273 (Fl. 110r da reprodução fac-similada).

[686] Sobre os textos teóricos e a defesa da nobre arte da Pintura ver Vítor Serrão, *O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983 e José Fernandes Pereira, *A cultura artística portuguesa (sistema clássico)*, Lisboa, 1999, s. n., p. 121-138. Sobre os Tratados de Pintura ver Nuno Saldanha, "Tratados de Pintura", in José Fernandes Pereira (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 496-499 e do mesmo autor "A literatura artística setecentista", in Nuno Saldanha, *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII - Estudos de iconografia, prática e teoria artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 203-213.

[687] Sobre a luta dos pintores de óleo pela liberalidade e nobreza da sua arte ver Vítor Serrão, *O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983; José Fernandes Pereira, "Artista", in *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 51-52 e Joaquim Oliveira Caetano, "A maldição de Séneca - Reivindicação e estatuto da arte da Pintura no período barroco", in Nuno Saldanha (coord.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal no tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 119-131. Ver ainda Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor e Vítor Serrão, *Contributos para o conhecimento dos pintores de Lisboa na época barroca (1664-1720)*, Lisboa, Assembleia Distrital de Lisboa, 2011, em que o recenseamento e estudo dos *Róis de confessados* das freguesias de Santa Justa e de Santa Catarina, Lisboa (Arquivo do Patriarcado de Lisboa), veio permitir aos autores reflectir sobre o estatuto social dos pintores na sociedade lisboeta barroca.

de oficiais mecânicos. Estamos perante a "velha" dicotomia arte liberal *versus* arte mecânica, ou, dito de outro modo, ensino académico *versus* ensino oficinal, uma das parangonas artísticas essencias da literatura do pós-Renascimento[688].

Na *Antiguidade da Arte da Pintura*, nota-se também uma forte tendência para a defesa do ideal clássico, sobretudo da linguagem clássica de Roma e de Bolonha, e do papel preponderante do Desenho na criação artística, como vimos, em perfeita harmonia com a corrente estética italiana de um Giovan Pietro Bellori (1613-1696)[689]. O pensamento de Bellori, expresso em 1672 na sua obra *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, defende a superioridade da arte do Renascimento, sobretudo a de Rafael de Urbino, lamentando profundamente o período de declínio artístico que se lhe seguiu (a «maneira torpe»)... Para este autor, só com Annibale Carracci a arte da Pintura conheceu uma nova fase de ascensão. Bellori vê em Annibale Carracci o percursor de um "novo estilo", um estilo com as bases bem assentes na Antiguidade Clássica e no classicismo do Renascimento, suportado pela observação da Natureza e pela prática do Desenho[690]. Atentemos nas suas próprias palavras:

> «*[…] Allora la pittura venne in grandissima ammirazione de gli uomini e parve discesa dal cielo quando il divino Rafelle com gli ultimi lineamenti dell'arte, accreble al sommo la sua belleza, riponendolla nell'antica maestà di tutte quelle grazie e di que' pregi arrichita, che già un tempo la resero glorisiossima appresso de' Greci e de' Romani […]. In questa lunga agitazione l'arte veniva combattuta da due contrari estremi, l'uno tutto soggetto al naturale, l'altro alla fantasia: gli autore in Roma furono Michel Angelo da Caravaggio e Gioseppe d'Arpino; il primo copiava puramente li corpi come appariscono a gli occhi, senza elezzione, il secondo non*

[688] Ver Joaquim Oliveira Caetano, "A maldição de Séneca - Reivindicação e estatuto da arte da Pintura no período barroco", in Nuno Saldanha (coord.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal no tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 119-131.

[689] Ver Nuno Saldanha, "Tratados de Pintura", in José Fernandes Pereira (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 497.

[690] Clare Robertson, "The Classical Tradition", in Beverly Louise Brown (ed.), *The Genius of Rome (1592-1623)* [Catálogo de exposição], London, Royal Academie of Arts, 2001, p. 118.

riguardava punto il naturale, seguitando la libertà dell'istinto […]. Così quando la pittura volgevasi al suo fine, si rivolsero gli astri più benigni verso l'Italia, e piacque a Dio che nella città di Bologna, di scienze maestra e di studi, sorgesse un elevatissimo ingegno, e che com esso risorgesse l'arte caduta e quasi estinta. Fu questi Annibale Carracci […]»[691].

Achando que Félix da Costa Meesen aplicou, no seu tratado, a teoria de Bellori ao quadro português, e seguindo o raciocínio de Luís de Moura Sobral[692], podemos afirmar que a aplicação do termo *mingoante da Pintura* se ficou a dever ao afastamento do *estilo Romano* levado a cabo pelos pintores portugueses da sua geração, próximos de um estilo *gotico e seco*. Lendo atentamente as suas palavras, verificamos que ele sublinha veementemente a superioridade plástica da maneira romana:

«*[…] Entre os Pintores Portuguezes, os que forão mais celebrados pella excelencia de sua Arte e poderão ser apressiados, e lograr muitas honras, deixando aparte os que seguirão a maneira Gotica sem o estillo Romano, são os seguintes. Antonio Campelo Pintor, que seguio em muita parte a Escola de Michael Angelo Bonarrote, assim na força do Debucho, como parte do colorido […]. Gaspar Dias Pintor […] foi genio admiravel, imitando muito a Rafael de Urbino, e Francisco Parmazano […]. Ammaro do Vale Pintor excelente, com huã maneira Italiana, muito vaga e doce […]. Andre Reynoso Pintor, foi muy naturalista, não seguindo a maneira de seu Mestre Simão Roiz; mas imitando com mais acerto a Italiana […]*»[693].

Embora Félix da Costa não chegue a falar de Bento Coelho da Silveira (1620-1708), talvez por este ainda se encontrar vivo à data da compilação do

[691] Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma, 1672, citado por Clare Robertson, "The Classical Tradition", in Beverly Louise Brown (ed.), *The Genius of Rome (1592-1623)* [Catálogo de exposição], London, Royal Academie of Arts, 2001, p. 138 (nota 1).

[692] Luís de Moura Sobral, "Bento Coelho e a cultura do seu tempo", in *Bento Coelho (1620-1708) e a cultura do seu tempo* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1998, p. 20.

[693] George Kubler, *The Antiquity of the Art of Painting by Félix da Costa*, New Haven & London, Yale University Press, 1967, p. 264-269 (fl. 105v-108r da reprodução fac-similada).

tratado e ele só citar nomes de pintores já desaparecidos[694], esta rotulação da época pode ser interpretada como «[…] alguma dose de despeito, quem sabe pela designação do seu rival [Bento Coelho da Silveira], em 1678, para o cargo de pintor régio […]»[695], ou, como fez Moura Sobral, como «[…] uma reacção ao colorismo de Bento Coelho então imperante [ignorando ou fingindo ignorar] os sinais de mudança entretanto anunciados por António de Oliveira Bernardes, que para isso regressava a certas concepções de Marcos da Cruz […]»[696].

De facto, o pintor Marcos da Cruz (c. 1610-1683) [697], que se assumira como importante seguidor da tendência naturalista e penumbrista iniciada na primeira metade da centúria com a geração protobarroca, apresenta, nalgumas das suas obras, uma solução clara de compromisso entre o postulado tenebrista e os novos efeitos coloristas e atmosféricos, próprios de uma linguagem pictórica classicizante. Defendendo o primado do Desenho e a cuidada modelação da figura, linha que veremos continuada em António de Oliveira Bernardes (1662-1731), seu discípulo, e, mais tarde, em André Gonçalves (1685-1762), Marcos da Cruz revela uma sensibilidade barroca que abrirá o caminho às novas experiências italianizantes do barroco pictórico setecentista português[698]. No artigo que escreve sobre Marcos da Cruz, Luís de Moura Sobral afirma que

---

[694] De facto, o pintor António de Oliveira Bernardes (c. 1660-1731) também não é citado, ou por ser ainda muito novo em 1696, ou por Meesen ter podido «[…] intuir [nas suas obras iniciais] a percepção de um substituto à altura […]». Vítor Serrão, "O conceito de totalidade nos espaços do barroco nacional - A obra da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja (1672-1698)", *Revista da Faculdade de Letras*, 5.ª série, n.^{os} 21-22, Lisboa, 1996-97, p. 260.

[695] Vítor Serrão, "Tendências da pintura portuguesa na segunda metade do século XVII (entre Avelar Rebelo, Bento Coelho e os focos regionais)", in Luís de Moura Sobral (coord.), *Bento Coelho (1620-1708) e a cultura do seu tempo* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1998, p. 53.

[696] Luís de Moura Sobral, "Bento Coelho e a cultura do seu tempo", in *Bento Coelho (1620-1708) e a cultura do seu tempo* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1998, p. 20. Ver também, do mesmo autor, "Silveira, Bento Coelho da", in José Fernandes Pereira (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 451.

[697] Cf. Susana Maria Munhá Antunes Calado Varela de Almeida Flor, *"Do seu tempo fazia parelha aos demais" - Marcos da Cruz e a pintura do século XVII* [Dissertação de Mestrado], Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002.

[698] Vítor Serrão, *A Cripto-história da arte - Análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, p. 94-95 e Luís de Moura Sobral, "La redécouverte de Marcos da Cruz (vers 1610-1683)", *Revue de l'Art*, n.º 133, Paris, 2001, p. 73. Ver ainda a Dissertação de Mestrado de Susana Maria Munhá Antunes Calado Varela de Almeida Flor, atrás citada, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002.

«[…] il est le chaînon tènebriste jusqu'ici manquant, la figure charnière qui marque la transition entre l'austérité contre-réformiste du début du siècle et le coloris baroque de son élève Bento Coelho; c'est encore chez da Cruz qu'António de Oliveira Bernardes, qui a également étudié dans son atelier, ira chercher la conception du dessin et la proportion des figures qui devaient marquer, à la fin du siècle, le virage vers le classicisme baroque […]»[699].

Voltando ao pensamento de Meesen, verificamos que «[…] a Bento Coelho faltou portanto a correcção do desenho e tudo o que lhe poderia dar uma experiência italiana, reparos que explicita ou implicitamente […] faz à generalidade da pintura do seu tempo […]»[700]. Se extrapolássemos a situação portuguesa para o terreno da célebre polémica da Academia de Paris que, em 1685, opôs os rubenistas aos partidários do classicismo barroco de Poussin, encontraríamos Bento Coelho junto à facção do colorismo e do expressionismo exacerbados, do triunfo do naturalismo, do excessivo dramatismo do claro-escuro e das composições povoadas de personagens, enquanto Félix da Costa Meesen, pelo contrário, estaria perfeitamente alinhado com o círculo de Sacchi, de Poussin, de Passeri e de Bellori, que opunha à concepção pictórica anterior o idealismo, defendendo a Pintura como expressão da ideia do artista, caracterizada por composições claras, com gestos, expressões e movimentos moderados e interiorizados - concepção herdeira de Rafael e, mais directamente, de Annibale Carracci[701].

> «*[…] Consta de tres partes a Pintura que são as principais;* ***Invenção****,* ***Debuxo*** *e* ***Colorido****. Em a* ***Invenção*** *consiste toda a consideração da obra disposta em o entendimento por representação: vem a ser o plano perspectivo conforme a Historia, a disposição das figuras, a postura de cada hua; e a concordancia de tudo. Ao* ***Debuxo*** *pertence dar à execução essa*

[699] Luís de Moura Sobral, "La redécouverte de Marcos da Cruz (vers 1610-1683)", *Revue de l'Art*, N.º 133, Paris, 2001, p. 76.

[700] Luís de Moura Sobral, "*Non mai abastanza*: Desenho, pintura e prática académica na época do Magnânimo", in Nuno Saldanha (coord.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 110.

[701] Ver Luís de Moura Sobral, "*Non mai abastanza*: Desenho, pintura e prática académica na época do Magnânimo", in Nuno Saldanha (coord.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 111-113.

ordem já disposta pello entendimento; o correcto dos contornos conforme a Anatomia, a Simitria dos corpos, o porporcionado de cada parte com o todo, as regras da Architectura, Perspectiva e suas diminuições. Ao ***Colorido*** *compete as luzes e as sombras em claro escuro; o sorteado das cores, a viveza e diminuição da cor; e todas estas três partes unidas, mostrar o* ***afecto da alma*** *e a* ***sciencia do Pintor*** *[…]*»[702].

Esta última frase de Meesen remete para uma postura que se situa na antítese da defesa do trabalho meramente mecânico e descritivo das tradicionais oficinas de pintura - *a sciencia do Pintor*, pois a Pintura deveria ser impregnada do *afecto da alma*, ou seja, deveria mostrar para além das linhas e das cores, da aparência física. Segundo a sua argumentação, se «*[…] Pintura he hua semelhança e retrato de todo o visível, segundo se nos representa à vista; q sobre hua superficie plana se compõem de linhas e cores; imitando o relevo por meyo das luzes e sombras […]*»[703], também é verdade que «*[…] formou Deus nosso Senhor o proprio homem composto de corpo e alma, ao térreo compete a forma e proporção, os musculos e ossos, sangue, coleras, fleima, e Melancolia: à alma, memoria, entendimento, e vontade, infundindo a vida da creatura. […]*»[704]. Ora se «*[…] Imitador he o Pintor da Omnipotência Divina, pois quando pinta o corpo humano, lhes forma corpo, e* ***infunde viveza****; se bem o pinta mudo:* ***dando-lhe alma em suas acções*** *[…]*»[705]. Aqui reside precisamente o carácter divino da arte da Pintura. E é através do retrato, a arte

[702] Félix da Costa, *Antiguidade da Arte da Pintura*, 1696, fols. 7-7 v. (sublinhado nosso). Edição fac-similada in George Kubler, *The antiquity of the art of painting by Félix da Costa*, New Haven and London, Yale University Press, 1967.

[703] Félix da Costa, *Antiguidade da Arte da Pintura*, 1696, fol. 7 v. Edição fac-similada in George Kubler, *The antiquity of the art of painting by Félix da Costa*, New Haven and London, Yale University Press, 1967.

[704] Félix da Costa, *Antiguidade da Arte da Pintura*, 1696, fol. 8. Edição fac-similada in George Kubler, *The antiquity of the art of painting by Félix da Costa*, New Haven and London, Yale University Press, 1967.

[705] Félix da Costa, *Antiguidade da Arte da Pintura*, 1696, fol. 8 (sublinhado nosso). Edição fac-similada in George Kubler, *The antiquity of the art of painting by Félix da Costa*, New Haven and London, Yale University Press, 1967.

de representar o homem, que o pintor imita o gesto criador de Deus[706]: *«[…] **Tanto imita o Pintor ao Criador com os semblantes de dar vida** […]*»[707].

Meesen adopta a visão expressa por Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600) no seu *Trattato dell'arte della pittura* (Milan, 1584) em relação ao que deve ser a Pintura, e consequentemente a pintura de retrato, e di-lo abertamente no seu texto:

> «*[…] Confirmase com acertado fundamento ser a Pintura arte Liberal, fundada em actos interiores, ou sejão do entendimento ou se julguem da imaginativa. Para isso hé necessario a definição da Pintura q propoem **Paolo Lomazo**: dizendo q a Pintura he hua Arte a qual com linhas proporcionadas e com cores semelhantes à Natureza das couzas, seguindo as regras da Perspectiva, imita de tal sorte o natural corporeo, q não só reprezenta em o plano a quantidade, e o relevo dos corpos, senão que vizivelmente mostra aos olhos*, *o **movimento**, os **afectos** e as **paixões da alma** […]*»[708].

No capítulo que dedica ao retrato, no seu *Trattato*, Lomazzo discorre sobre a importância de devolver a esta arte a sua dignidade, ou seja, afastar o retrato da vulgaridade a que estivera votado e torná-lo num *exemplum virtutis*, assentando a sua função primordial na moralização dos seus espectadores. Nesta linha de pensamento, relembra precisamente Félix da Costa Meesen que «*[…] Bem conhecerão os Antigos o que movia a Pintura pois para incitar os animos da milícia levarão os Romanos em a guerra, os retratos de seus valorosos Cesares […]*»[709]. O retrato não deveria, portanto, servir qualquer um,

---

[706] Ver Édouar Pommier, *Théories du portrait - De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 129.

[707] Félix da Costa, *Antiguidade da Arte da Pintura*, 1696, fol. 35v. (sublinhado nosso). Edição fac-similada in George Kubler, *The antiquity of the art of painting by Félix da Costa*, New Haven and London, Yale University Press, 1967.

[708] Félix da Costa, *Antiguidade da Arte da Pintura*, 1696, fols. 32-32v. (sublinhado nosso). Edição fac-similada in George Kubler, *The antiquity of the art of painting by Félix da Costa*, New Haven and London, Yale University Press, 1967.

[709] Félix da Costa, *Antiguidade da Arte da Pintura*, 1696, fol. 36. Edição fac-similada in George Kubler, *The antiquity of the art of painting by Félix da Costa*, New Haven and London, Yale University Press, 1967.

o que corresponde, para Lomazzo e Félix da Costa, à degradação do género. É a qualidade do modelo, o seu relevo na esfera política, militar, social ou cultural, a sua eminência em qualquer faculdade, que lhe confere dignidade. Por essa razão, o retrato deve ser coerente com a posição social do modelo, deve reflectir uma postura determinada, através da convenção, de esquemas simples por todos perceptíveis, e da correcção e/ou simplificação do real, do *decorum*. São retratos codificados, a que Lomazzo chama *retratos intelectuais*, pois parecendo naturais à primeira vista, exprimem igualmente um conceito, uma ideia[710]. É esta concepção que vemos expressa também em Félix da Costa, a de que o retrato deve ser mais do que a reprodução fiel da fisionomia, enriquecendo-se com um conjunto de valores, ou ideias. Escreve ele que «*[…] o celebre Carlos Lebrun,* ***tão sciente en suas ideas*** *[…] q'inda parece passou aos Antiguos mais nomeados;* ***exprimindo os Afectos de tal modo, que se pode prezumir não falão suas figuras de vergonha*** *[…]*»[711].

Passando do campo teórico para a prática como retratista, o «*[…] insigne pintor Félix da Costa […]*»[712] terá tido extensa produção, não se conhecendo infelizmente grande parte da sua obra senão por meio de gravuras. Diz Cyrillo que «*[…] não temos noticias das suas obras, mas acha-se o seu nome nos livros da Irmandade de S. Lucas, aonde consta servio nas Mezas de 1705 e 1706 […]. Félix da Costa assentou por Irmão em 11 de Novembro de 1674, e faleceo em 1712 […]*»[713]. Os primeiros trabalhos que dele se conhecem são efectivamente as gravuras de Clemente Billingue tiradas de desenhos seus - «*Félix á Costa, Inventor*», que ilustram a obra *Arte da Cavallaria de Gineta e Estardiota…*, de Antonio Galvam d'Andradede (1678). O retrato do autor, que consta do frontispício, é muito provavelmente de Félix da Costa **(Fig. 76)**. «[…] The portrait itself is a **character study**, presented without rhetoric or pose. The

[710] Édouard Pommier, *Théories du portrait - De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 128-134.

[711] Félix da Costa, *Antiguidade da Arte da Pintura*, 1696, fol. 66 v. (sublinhado nosso). Edição fac-similada in George Kubler, *The antiquity of the art of painting by Félix da Costa*, New Haven and London, Yale University Press, 1967.

[712] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias*… (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 66

[713] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias*… (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 66.

riding master looks at us as though he were criticizing the points of a mount and the seat of its rider; he wears no wig; his dress is simple […]»[714]. É muito interessante analisar este retrato em contraponto com o que dissemos da interpretação de Lomazzo e do próprio Meesen sobre o que deve caracterizar este género artístico. Aqui encontramos simplificação, ou *decorum*, concordância com a ocupação profissional/papel social, exploração psicológica, expressão de uma ideia. Quase que poderíamos dizer que António Galvam d'Andrade *só não fala por vergonha*!

As restantes ilustrações equestres que constam da obra de Galvam d'Andrade, demonstrativas de uma forte preocupação com a geometria dos corpos em movimento, levaram à atribuição a Meesen, por parte de George Kubler, do já atrás referido *Retrato equestre de Francisco de Albuquerque e Castro* (c. 1620-c. 1690), da Casa da Ínsua ou Solar dos Albuquerques, em Castendo, Penalva do Castelo (tratar-se-á presumivelmente de uma cópia mandada fazer pelo seu bisneto, Luís de Albuquerque de Mello Pereira e Cáceres, a partir de um original entretanto desaparecido) **(Fig. 77)**[715]. Esta tela já estivera patente na exposição de 1942, embora sem indicação de autor[716]. José-Augusto França chama-lhe representação de figuração artesanal de gosto primitivo e sabor ingénuo, «[…] duma imagística satisfeita facilmente mas por isso significativa […]»[717]. Não estando perante o original, não encontramos aqui os valores pictóricos que certamente a obra-mãe tivera, e menos ainda qualquer expressão na máscara de Francisco de Albuquerque. Todavia, esta frase de França remete para um interessante aspecto do pensamento teórico de Lomazzo, no sentido de uma certa cedência à convenção por forma a facilitar o entendimento da obra, como atrás tivemos ocasião de referir.

---

[714] George Kubler, *The antiquity of the art of painting by Félix da Costa*, New Haven and London, Yale University Press, 1967, p. 13 (sublinhado nosso).

[715] George Kubler, *The antiquity of the art of painting by Félix da Costa*, New Haven and London, Yale University Press, 1967, p. 15. Muito agradecemos à direcção do *Hotel Casa da Ínsua - Visabeira Turismo*, a autorização para o estudo desta obra em particular, assim como dos restantes retratos da Galeria de retratos da Casa da Ínsua. Agradecemos igualmente a Andreia Rodrigues, da *Visabeira Turismo*, a forma interessada e expedita com que disponibilizou as imagens solicitadas e restante informação existente referente às obras.

[716] *Personagens portuguesas do século XVII* [Catálogo de exposição], Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1942, p. 26 e n.º 77.

[717] José-Augusto França, *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 34.

Um outro retrato seu, o último assinado, que nos chega agora pela gravura de Gerard Edelinck (1697) no frontispício do tratado de medicina *Polyanthea medicinalis*, é o *Retrato do médico João Curvo Semedo* **(Fig. 78)**. A inscrição na moldura oval: «*Félix da Costa pinxit*», não deixa margem para dúvidas quanto a ter existido uma pintura original, um *bom retrato*, nas palavras de José-Augusto França[718], entretanto desaparecido. Segundo Kubler, tanto a moldura oval assente num pedestal de pedra como a moda do retratado, com a sua longa cabeleira e traje sóbrio, situam esta gravura na esteira de uma série de outras gravuras coevas de Robert Nanteuil ou Claude Mellan, uma convenção adoptada por Edelinck e aplicada aqui para o retrato de Félix da Costa[719]. O retrato em si é de tal maneira forte, vibrante de humanismo na sua máscara melancólica e profunda, que o podemos situar sem hesitação na linha de continuidade do retrato proto-barroco português.

Félix da Costa Messen será ainda, como vimos, segundo proposta de Ayres de Carvalho[720], seguida por Vítor Serrão[721], o autor de uma das melhores peças retratísticas do Seiscentismo, o quadro que representa a *Entrega por Inocêncio XI a D. Luís de Sousa do Breve papal para a Capela do Calhariz* (c. 1682-1683, no Palácio do Calhariz, perto de Sesimbra) **(Fig. 45)**. Esta atribuição tem por base a conhecida relação que o pintor e tratadista mantinha com a família dos Sousa, os dotes artísticos ali bem expressos, visíveis na correcção de desenho e destreza de pincel, e a capacidade de composição dentro dos cânones do Barroco classicista, por si amplamente defendidos e divulgados[722].

---

[718] José-Augusto França, *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 33.

[719] George Kubler, *The antiquity of the art of painting by Félix da Costa*, New Haven and London, Yale University Press, 1967, p. 15 e 18.

[720] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Edição do autor, 1960-1962, vol. II, p. 158.

[721] Ver de Vítor Serrão a entrada de catálogo "Entrega por Inocêncio XI a D. Luís de Sousa do Breve papal para a Capela do Calhariz", in Maria Antónia Pinto de Matos e Maria de Sousa e Holstein Campilho (coord.), *Uma família de coleccionadores - Poder e cultura. A antiga Colecção Palmela* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPM, p. 130-133.

[722] Vítor Serrão, *História da arte em Portugal - O Barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, vol. 4, p. 65.

A largueza cenográfica da composição, o gesto suspenso e a força psicológica do *retrato integrado* de D. Luís de Sousa, tomado do natural, são então as características mais marcantes da obra. A pintura representa o momento político-diplomático em que o papa Inocêncio XI entrega ao embaixador português o *Breve* autorizando a pregação da fé em terras do Império e a instituição da Capela da Quinta do Calhariz. Esta pintura, de grandes dimensões, marca, em primeiro lugar, pela fixação de ambos os olhares das personagens no espectador e pela sensação de eterno congelamento do momento, como se ambas estivessem a ser surpreendidas pela nossa súbita entrada na sala. Em segundo lugar, a atenção pende para o centro da composição, em que o *Breve* papal ocupa lugar de destaque, ainda seguro pelas mãos das duas personagens. O ambiente palaciano envolve a cena e chega a parecer envolver o espectador, criando um espaço que convida a presenciar, quase a participar, tão bem conseguida está a composição, assentando numa horizontal marcada pelas figuras, no primeiro plano, e pelo traçado do baldaquino, acima do trono papal. Ao fundo, uma janela permite abrir para um fundo de paisagem, em que é feita uma alusão à cidade eterna através da representação da cúpula de São Pedro de Roma.

É impossível não se relembrar aqui o espírito de Ticiano Vecellio no seu triplo retrato conjunto do *Papa Paulo III, Cardeal Alessandro Farnese e Duque Ottavio Farnese* (1546, Galleria Nazionale di Capodimonte, Nápoles): o olhar sereno do jovem cardeal Alessandro Farnese na direcção do espectador, o gesto cerimonial, de reverência, de Ottavio Farnese, como veículo definidor de relações no Estado papal, a estrutura igualmente narrativa da obra, o interior palaciano, são alguns dos elementos comuns às duas obras. Outro paralelismo obrigatório é, naturalmente, com o *Retrato de D. Luís de Sousa*, da mesma antiga colecção Palmela, atribuído a Feliciano de Almeida, que já tratámos, e que permite sublinhar que estamos perante um retrato tirado do natural, o que não sucede com o retrato do papa na pintura de Félix de Costa, por isso menos conseguido e sem profundidade psicológica.

Das influências colhidas por Meesen, importa referir os contactos directos que tinha com Paris, através do seu irmão **Brás de Almeida** (1649-c. 1707), que lá se fixou como gravador, discípulo e colaborador do próprio gravador do rei francês, Pierre Giffart (1638-1723), e ainda pintor de retratos, infelizmente

sem obra conhecida neste género artístico[723]. Brás de Almeida trabalhara muito provavelmente com Giffart nos trinta e um retratos de grande formato da família dos Sousas, gravuras assinadas por este último, que integraram a obra *Theatro Historico Genealogico y Panegyrico erigido a la Immortalidad de la Excelentissima Casa de Sousa*, escrita em espanhol por Manuel de Sousa Moreira (1648-1722) a pedido de D. Luís de Sousa e publicado em 1694 pela Imprensa Régia francesa **(Fig. 79)**[724]. Segundo Ayres de Carvalho, estes retratos teriam sido tirados de obras existentes na colecção dos Sousas, e os desenhos, ou até a composição, feitos por artista português[725].

De Brás de Almeida, sabe-se que teve como madrinha uma personalidade ilustre que já referimos a respeito de Félix da Costa: **Maria de Guadalupe Lencastre e Cardenas** (1630-1715). Era filha dos Duques de Aveiro, era considerada «*[…] Pintora insigne […]*»[726], com obra também de retrato em miniatura (infelizmente desaparecidos[727]) e foi membro da Irmandade de São Lucas, a que chegou a presidir[728]. Félix da Costa trata-a com grande deferência no seu tratado: «*[…] A Prudente Duqueza de Aveiro, Dona Maria de Guadalupe minha Senhora aprendeo com afecto esta Arte, ouvindo a tanto as suas Letras, que em huã couza e outra he singular e he tal o gosto com que a exercita e a*

[723] Sobre este artista ver Isabel Mayer Godinho Mendonça, "Brás de Almeida (1649-c. 1707) - Sete desenhos inéditos e alguma notícia sobre a família do artista", *Monumentos*, n.º 24, Lisboa, Março 2006, p. 218-227, e da mesma autora o artigo "Brás de Almeida (1649-c. 1707) e a pintura de tectos no reinado de D. Pedro II", in Teresa Leonor M. Vale (coord.), *Lisboa barroca e o barroco de Lisboa - Colóquio de história da arte*, Lisboa, Livros Horizonte, 2007, p. 97-108, em que é feito com grande acuidade e actualização o levantamento dos seus dados biográficos e obras conhecidas.

[724] Ver Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Edição do autor, 1960-1962, vol. II, p. 213 e 214 e Isabel Mayer Godinho Mendonça, "Brás de Almeida (1649-c. 1707) - Sete desenhos inéditos e alguma notícia sobre a família do artista", *Monumentos*, n.º 24, Lisboa, Março 2006, p. 219.

[725] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Edição do autor, 1960-1962, vol. II, p. 214.

[726] José da Cunha Taborda, *Regras da arte da pintura…*, Lisboa, Impressão Regia, 1815, p. 205.

[727] Crê-se que a sua saída de Portugal em 1660, rumo a Espanha, onde casou com Manuel Ponce de León cinco anos mais tarde, foi a causa da saída de muitas pinturas suas de Portugal.

[728] Tendo servido como juíza em 1659. Francisco Augusto Garcez Teixeira, A Irmandade de São Lucas - Estudo do seu arquivo, Lisboa, Imprensa Beleza, 1931.

inclinação a este exercicio, que a devya perpetuar em sua excelentíssima caza e descendência […]»[729]. Foi certamente uma personalidade mecenática importante para as artes, possivelmente promotora de muitas obras, uma raridade para a época, como Meesen denuncia ao longo do seu tratado.

Para além da influência francesa colhida por Meesen, a ida a Inglaterra entre 1663 e 1664, que ele próprio relata, proporcionou-lhe igualmente aprendizado com *Sir* Peter Lely, pintor oficial de Carlos II, cuja oficina em Convent Garden D. Catarina de Bragança visitou por três vezes, para a execução do seu retrato:

> «*[…] E a Serenissima Rainha Dona Catherina, sua consorte [de Carlos II] honrou sua caza, indo a ella tres vezes só afim de ter o seu retrato de sua mão, de que sou testemunha de vista estando em Londres em 1663, e assim muy frequentada de toda a corte senhores e senhoras ao mesmo fim: que tanto frequentam as cazas dos pintores, tanto venerão a pintura e tanto estimam suas pessoas […]*»[730].

Não tendo chegado aos nossos dias praticamente nenhuma pintura de Félix da Costa, exceptuando os exemplos que acabámos de elencar mas entre os quais apenas um é pintura original - o duplo retrato da colecção do Calhariz -, é difícil caracterizar a sua obra e encontrar o traço destas influências internacionais, especialmente da influência inglesa, mormente no que respeita ao retrato. Todavia, a dignidade que em Inglaterra era conferida à arte do retrato, que ressalta desde logo deste trecho da *Antiguidade da Arte da Pintura* e que sabemos ser um dos tónus da pintura inglesa da época - em que, ao contrário do que sucedia no continente, o retrato se manteve como género

[729] Félix da Costa, *Antiguidade da Arte da Pintura*, 1696, fol. 64v. Edição fac-similada in George Kubler, *The antiquity of the art of painting by Félix da Costa*, New Haven and London, Yale University Press, 1967.

[730] Félix da Costa, *Antiguidade da Arte da Pintura*, 1696, fol. 103-103v. Edição fac-similada in George Kubler, *The antiquity of the art of painting by Félix da Costa*, New Haven and London, Yale University Press, 1967. Ver Susana Maria Munhá Antunes Calado Varela de Almeida Flor, *Aurum Reginae or Queen Gold - A iconografia de D. Catarina de Bragança entre Portugal e a Inglaterra de Seiscentos* [Dissertação de Doutoramento], Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010, p. 357-358.

dominante ao longo dos séculos XVII e XVIII[731] -, transparece na teoria e na prática de Meesen.

[731] Galienne y Pierre Francastel, *El Retrato*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 1995, p. 173.

3.2. A vinda de artistas estrangeiros

A partir de 1683, com a morte de D. Afonso VI e o início do reinado de D. Pedro II (regente de 1667 a 1683; rei de 1683 a 1706), e sobretudo a partir das Cortes de 1697, que põe fim à disputa da Coroa portuguesa confirmando o direito sucessório na descendência de D. Pedro II, instala-se um período de estabilidade política que se vê reforçado financeiramente pelo início da extracção aurífera brasileira[732].

Estão assim criadas as condições para um tempo de vigorosa criação artística que, aliadas à sensibilidade do rei e às suas relações políticas, diplomáticas e culturais - «[…] um monarca esclarecido e que buscava reabilitar a Pintura e a Escultura como pilares do sistema […]»[733] - com o exterior, sobretudo com França[734], e muito concretamente através do casamento com D. Maria Francisca Isabel de Sabóia (1687)[735], assentam doravante num alinhamento pelos modelos do barroco classicista por influência ítalo-francesa, para o que a viagem de Cosme III de Médicis ao nosso país no ano de 1669 não foi certamente infértil[736].

Esta abertura às correntes internacionais pauta-se, em primeira instância, pela vinda de artistas estrangeiros, franceses e italianos, sobretudo, para a corte lisboeta. Grande parte destes artistas, que estadeia em Lisboa na

---

[732] Avelino de Freitas Meneses, "A diplomacia e as relações internacionais", in Avelino de Freitas de Meneses (coord.), *Portugal - Da paz da Restauração ao ouro do Barsil*, vol. VII da *Nova História de Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 2001, p. 151.

[733] Vítor Serrão, *A Cripto-história de arte - Análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, p. 138.

[734] «[…] A influência cultural francesa no nosso país […], anterior ao reinado joanino […], instalar-se-ia porém, ainda que limitada à formação cultural dos grupos dominantes (nomeadamente ao nível da criação e do consumo literários) e a um genérico ascendente no campo da moda e da etiqueta […]». Rui Bebiano, *D. João V - Poder e espectáculo*, Aveiro, Livraria Estante, 1987, p. 106-107.

[735] D. Maria Francisca Isabel de Sabóia, filha segunda de Carlos Amadeu de Sabóia, duque de Nemours, e de Isabel de Vandoma, pertencia à família real francesa. Com este casamento, a coroa portuguesa aproximava-se de Luís XIV (rei de França de 1643-1715), estabelecendo-se assim uma aliança que poderia pôr termo à Guerra da Restauração. Ver António Álvaro Dória, "Maria Francisca Isabel de Sabóia, Rainha D. (1646-1683)", in Joel Serrão (dir.), *Dicionário de História de Portugal*, s. l., Iniciativas Editoriais, s. d., p. 933-935.

[736] Luís de Moura Sobral, "Pintura", in José Fernandes Pereira (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 360.

viragem do século XVII para o século XVIII, tem relatada actividade retratística, mesmo que muitas das suas obras tenham desaparecido ou andem desconhecidas.

Recuando um pouco a meados de Seiscentos, não podemos deixar de referir a passagem por Portugal de um célebre pintor francês, **Jean Nocret** (1617-1671), em Julho de 1657, especificamente para pintar o retrato de D. Catarina de Bragança, no âmbito das negociações de casamento desta infanta portuguesa com o rei de França, Luís XIV[737].

Ainda neste quadro diplomático de políticas matrimoniais, refira-se um episódio relembrado por Angela Delaforce: «[…] In 1681 the ambassador of Savoy, Carlo Filiberto d'Este, Marchese di Dronero, was received in audience in the throne room at the Paço. He brought with him **portraits of the royal family**, of the sister of the queen of Portugal, Maria Giovanna, Duchese of Savoy, and of her son Vittorio Amadeo II, whom it was hoped to marry to his first cousin, the Infanta Isabel. The marriage was not to take place. Two of the **full-length portraits** were by the Turin artist **Luigi Vanier**, and the others were by the fashionable Flemish painter **Jacob Ferdinand Voet** (1639-1700) […]»[738].

Estas obras, hoje desaparecidas, terão integrado a colecção de retratos de príncipes e soberanos ostentados no Paço da Ribeira, como vimos no segundo capítulo desta dissertação, e que certamente contribuiu para alterar os padrões do retratismo nacional no sentido da sua internacionalização[739].

A esta colecção deve ainda ter pertencido um *Retrato de Mademoiselle de Bourbon*, pintado por um seguidor do célebre Pierre Mignard (1612-1695), que chegara de Paris a Lisboa em 1684. Este retrato seria parte de uma tentativa de arranjo matrimonial orquestrada pelo próprio Luís XIV para o segundo casamento de D. Pedro II, que ficara entretanto viúvo (1683), com o objectivo

---

[737] A importância dos retratos na política de casamentos europeia, e muito concretamente nas negociações de casamento da Infanta D. Catarina de Bragança, é estudada por Susana Varela Flor Susana Maria Munhá Antunes Calado Varela de Almeida Flor, *Aurum Reginae or Queen Gold - A iconografia de D. Catarina de Bragança entre Portugal e a Inglaterra de Seiscentos* [Dissertação de Doutoramento], Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010, p. 106 e ss.

[738] Ver Angela Delaforce, *Art and patronage in eighteenth-century Portugal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 25-26 (sublinhado nosso).

[739] Angela Delaforce, *Art and patronage in eighteenth-century Portugal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 26.

de manter a influência francesa na corte portuguesa[740]. Não obstante este esforço ter sido gorado, casando-se D. Pedro com Maria Sofia Isabel de Baviera-Neuburg (1687), a presença de especímenes franceses do retratismo ganhava importância em Portugal à medida que se aproximava o fim da centúria.

Dos pintores estrangeiros activos em Lisboa neste período, há notícia de uma passagem do crítico de arte e admirador de Rubens, também pintor e tratadista, Roger de Piles (1635-1709, act. Lisboa 1685-1686), bem como as de Claude Le Bault (1665-1726, act. Lisboa antes de 1703), Estêvão Jalous (act. Lisboa 1704), o enigmático Muien (act. Lisboa 1747), Claude de Barois (Paris, act. Lisboa 1676), Jérôme Troudon ou Troud'hon (Paris, act. Lisboa 1689), Giovanni Battista Ponte (n. Génova, act. em Lisboa, 1680-1724), Benedetto Gennari (1633-1715), Giulio Cesare Theminé (act. 1669-1734, em Lisboa desde 1710), Vincenzo Baccherelli (1672-1745, act. Portugal 1701-1719/1721), e o livornês Orazio Ferri (act. 1727-1747).

O recente trabalho levado a cabo por Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor e Vítor Serrão de recenseamento e estudo dos *Róis de confessados* das freguesias de Santa Justa e de Santa Catarina da cidade de Lisboa, conservados no Arquivo do Patriarcado de Lisboa, veio revelar a existência de outros artistas estrangeiros residentes nestas freguesias da cidade, todos eles nomes desconhecidos da nossa historiografia artística, provavelmente de passagem por Lisboa e sem obra atribuída, a saber: «[…] António Lustrosa (ou Lastiosa, como se regista nos assentos da Irmandade de São Lucas, onde serviu), a residir na Rua da Esperança, da Banda de Jesus, entre 1671 e 1684, com escravos e criados de mester, Augusto Avenes, habitando a mesma rua em 1678; e um José Italiano, a residir na Rua da Esperança, na Banda do Mar, em 1679. Este artista terá, mais tarde, aportuguesado o nome, pois, em 1682, um José, pintor estrangeiro, surge-nos a viver na Rua do Beco dos Judeus; em 1683, José Garibari habita na mesma rua e, em 1684, José da Gama (pintor estrangeiro) continua presente no mesmo Beco. [No ano de 1691], um Mestre Vanegel, a viver na Rua do Cabral,

[740] Angela Delaforce, *Art and patronage in eighteenth-century Portugal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 26.

Banda do Mar, juntamente com Mestre Guoss e Cornelio Endres, o moço […]. Finalmente, já em pleno século XVIII, aparece-nos registo de um pintor de nome José Alemão, que vivia na Rua dos Ferreiros […]»[741].

Não havendo qualquer referência à sua obra, formação ou especialidade, não podemos saber se algum destes pintores se dedicara ao retrato. Todavia, a sua presença junto das oficinas de artistas portugueses, numerosas nestas duas freguesias, potenciou seguramente a linha da internacionalização pictórica que o pleno Barroco português parecia querer seguir.

Também fora da capital encontramos notícia da presença, ou da breve passagem, de pintores estrangeiros. Em Sesimbra, por exemplo, a pintar para a capela da Fortaleza (em obras de que nada hoje subsiste) e em Santa Maria do Castelo dessa vila, nos anos de 1674-1675, operava o pintor **Georges Balthazar Vomn Sand** (1650-1718), de quem se sabe ter seguido posteriormente para Londres. Dele existe um bom auto-retrato, de 1692, que se conserva em posse de um descendente, e que atesta a sua qualidade pictórica e apetência retratística[742].

É importante sublinhar, como chama a atenção Martin Warnke, que «[…] o intercâmbio de retratistas entre as cortes era acompanhado de um ainda mais activo *intercâmbio de retratos entre as cortes* […]»[743], o que implicava, naturalmente, um pré-estabelecimento de convenções que seguiam *padrões de execução*, *modelos* criados por especialistas, aceites unanimemente por artistas e encomendantes[744], o tal *decorum* de que fala Lomazzo, se quisermos. Todos estes factores, como já verificara Sousa Viterbo em termos gerais, e que aqui aplicamos ao caso concreto da arte do retrato *circa* 1700, importam para «*[…] explicar o movimento da arte portugueza. Ha duas correntes, que é preciso observar com toda a attenção: […]. Uma d'essas*

[741] Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor e Vítor Serrão, *Contributos para o conhecimento dos pintores de Lisboa na época barroca (1664-1720)*, Lisboa, Assembleia Distrital de Lisboa, 2011, 9-10.

[742] Agradecemos ao Professor Doutor Vítor Serrão esta nota.

[743] Martin Warnke, *O artista da corte - Os antecedentes dos artistas modernos*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 309.

[744] Martin Warnke, *O artista da corte - Os antecedentes dos artistas modernos*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 308.

correntes é formada pela vinda dos estrangeiros, a outra é formada pelos nossos compatriotas que foram estudar lá fora […]. Ajunte-se a isto a nota dos objectos d'arte mais importantes, que nos vieram do estrangeiro, já por dadivas, já por compras, e assim teremos reunido os elementos indispensaveis para escrever com criterio e fundamento a historia das bellas-artes em Portugal […]»[745].

De entre o trânsito de artistas estrangeiros em Portugal nestes anos finais da centúria de Seiscentos e inícios de Setecentos, destaca-se então o papel de **Roger de Piles** (1635-1709), diplomata, pintor, gravador, teórico e crítico de arte francês - adepto da facção rubenista no debate estético sobre a proeminência da Cor *versus* Desenho (ou emoção *versus* razão) -, que passa por Lisboa em 1685-1686 a fim de executar um retrato da infanta D. Isabel Luísa Josefa, aquando das negociações para o seu casamento com François Louis de Bourbon[746]. Este retrato é desconhecido[747], mas importa reter a importância do *retrato de casamento* na diplomacia da época. Profundamente «[…] envolvido nas malhas da *política dinástica matrimonial* […]»[748], o retrato

[745] Francisco de Sousa Viterbo, *Artes e artistas em Portugal - Contribuições para a historia das artes e industrias portuguezas* (1892), Lisboa, Livraria Ferin-Editora -Torres & C.ª, 1920, p. 37-38.

[746] Cf. Vítor Serrão, "António Pereira Ravasco, ou a influência francesa na arte do tempo de D. Pedro II", in Vítor Serrão, *A Cripto-história de arte - Análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, p. 136 e Vítor dos Reis, *O rapto do observador - Invenção, representação e percepção do espaço celestial na pintura de tectos em Portugal no século XVIII* [Dissertação de Doutoramento], Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2006, vol. 1, p. 10.

[747] Vítor dos Reis, na sua tese doutoral, chama a atenção para o facto de só se conhecer uma obra de Roger de Piles, que é exactamente um retrato. Trata-se do *Retrato do Marquês de Chenerilles* (c. 1700), um óleo sobre cobre conservado no Musée d'Art et d'Histoire Romain Rolland de Clameey, de que foram feitas gravuras, que se sabe terem integrado a colecção de gravura de D. João V desaparecida com o terramoto de 1755. Ver Vítor dos Reis, *O rapto do observador - Invenção, representação e percepção do espaço celestial na pintura de tectos em Portugal no século XVIII* [Dissertação de Doutoramento], Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2006, vol. 1, p. 6.

[748] Martin Warnke, *O artista da corte - Os antecedentes dos artistas modernos*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 311. Sobre retratos de casamento e o papel do pintor-retratador como agente matrimonial, ver ainda as p. 312-317. Na sua dissertação de Doutoramento, Susana Varela Flor trata igualmente este tema, nomeadamente através do estudo dos retratos de casamento de D. Catarina de Bragança de Jean Nocret e de Dirck van der Stoop. Ver Susana Maria Munhá Antunes Calado Varela de Almeida Flor, *Aurum Reginae or Queen Gold - A iconografia de D. Catarina de Bragança entre Portugal e a Inglaterra de Seiscentos* [Dissertação de Doutoramento], Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010, p. 124 e ss; 159 e ss.

funcionava como uma espécie de carta de apresentação do hipotético futuro cônjuge, «[…] cuja "visão acende[ria] a chama do amor" […]»[749]. É pois muito interessante a escolha de Roger de Piles para a execução de um retrato de casamento, já que, como este teórico francês defende no seu *Cours de Peinture par Principes* (publicado em 1708), uma pintura deve *frappe les yeux*, ter um impacto psicológico ou emocional no espectador, ao invés de despertar o uso da razão, o que no caso de um *retrato de casamento* parece fazer todo o sentido[750].

Outro nome a reter é o do menos conhecido **Claude Le Bault** (1665-1726), «*[…] pintor francez. Nasceu em 1665 em Port de Chauvort, logar da freguezia de Allery, na margem direita do Saône. Residiu em Roma, durante dois annos. Voltou a Paris, onde esteve egual tempo. Regressando a Itália, passou dàqui a Hespanha e Portugal.* ***N'este ultimo paiz pintou os retratos da família real e de pessoas da corte****. Entrou em França em 1703 […]*»[751]. Nenhum retrato foi, até hoje, atribuído a este pintor, mas importa a nota, pois a sua vida reflecte o intenso intercâmbio de retratistas entre as várias cortes desta Europa barroca, e uma acesa troca de influências. Sousa Viterbo dá também notícia de um outro pintor francês operoso em Portugal, este já na primeira metade de Setecentos, do qual também não se conhece infelizmente qualquer retrato, sendo que era oficial nessa arte: «*[…] Creio que o nome de* ***Mr. Muien*** *é completamente inedito nos Annaes da Arte portugueza e, pela primeira vez que apparece a publico vem ainda envolto em bastante obscuridade. Sabe-se apenas que era francez, pintor de retratos e musico, e que residia na côrte de Lisboa em 1747, anno em que o foi denunciar à Inquisição, Antonio Telles Gil, clerigo de ordens menores, natural de Benavilla, arcebispo de Évora, morador em Lisboa na rua do Caldeira. […] "Antonio Telles Gil clerigo de ordens menores denuncia em o Tribunal do santo officio a […] Monsehum Muien de*

[749] Martin Warnke, *O artista da corte - Os antecedentes dos artistas modernos*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 311.

[750] Cf. o texto "The Baroque and Rococo in theory" in Vernon Hyde Minor, *Baroque and Rococo - Art and culture*, London, Laurence King, 1999, sobretudo as p. 366-370.

[751] Francisco de Sousa Viterbo, *Noticia de alguns pintores portuguezes…*, I série, Lisboa, s. n., s. d., p. 38 (sublinhado nosso). Ver também Angela Delaforce, *Art and patronage in eighteenth-century Portugal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 53.

nação francesa, e ***oficial de fazer retratos*** *e muzico assistente nesta corte de Lisboa […]*»[752].

De outros dois pintores franceses activos em Portugal no final do século XVII dá-nos notícia Vítor Serrão: são os parisienses **Claude de Barois** e **Jérôme Troudon** ou **Troud'hon** que, em 1676 e 1689, respectivamente, pintam para a Igreja de Nossa Senhora do Loreto, em Lisboa, dois painéis religiosos, o primeiro uma tela para a sacristia, por 18.000 rs, o segundo uma *Santa Madalena de Pazzi* para um dos altares grandes da igreja, por 80.000 rs, hoje ambos infelizmente desaparecidos. Importa reter que, no ano em que Barois está a trabalhar nesta empreitada, também Félix da Costa Meesen trabalha para a comunidade italiana do Loreto, estabelecendo naturalmente contactos com este artista da Academia parisiense de Le Brun, tão entusiasticamente elogiada por Meesen na *Antiguidade da Arte da Pintura*[753]. Não se sabendo mais nada destes pintores, nem havendo qualquer referência a actividade retratística da sua parte, interessa-nos aqui a sua pontuação para reforçar a ideia de que, nestes anos finais de Seiscentos, Portugal encontrou em Paris (Vouet, Le Brun) a inspiração necessária para fazer face aos já esgotados modelos tenebristas e naturalistas do proto-barroco.

Ainda ligado à Igreja de Nossa Senhora do Loreto está outro artista estrangeiro, desta feita o genovês **Giovanni Domenico Ponte** (fal. Lisboa 1724), responsável pelo tecto seiscentista de caixotões do corpo do templo, executado entre Junho de 1681 e Abril de 1684 e logo destruído pelo terramoto de 1755, estudado exaustivamente por Vítor Serrão na perspectiva da cripto-história da arte[754]. Domenico Ponte chegara a Portugal em 1674 ou 1675, pela mão do cônsul da república genovesa em Lisboa, e por cá constituiu família e acabou por viver toda a vida, fazendo-se valer das ligações privilegiadas que

[752] Denúncia datada de 18 Janeiro de 1747, Caderno n.º 110 do Promotor da Inquisição de Lisboa, fl. 130, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (sublinhado nosso), transcrito por Francisco de Sousa Viterbo, *Noticia de alguns pintores portuguezes…*, III série., Lisboa, s. n., s. d., p. 120.

[753] Vítor Serrão, "António Pereira Ravasco, ou a influência francesa na arte do tempo de D. Pedro II", in Vítor Serrão, *A Cripto-história de arte - Análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, p. 136 e 145.

[754] Vítor Serrão, "O tecto da Igreja de N.ª S.ª do Loreto, comunidade dos italianos de Lisboa", in Vítor Serrão, *A Cripto-história de arte - Análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, p. 149-165.

mantinha com a colónia genovesa em Lisboa, marcadamente mercantil[755]. Interessa-nos salientar que deste artista, também considerado um competente pintor da modalidade do retrato, remanescem dois retratos póstumos de benfeitores da Junta de Nossa Senhora do Loreto: os *Retratos de Nicolau Micon* e de *Francisco André Carrega, benfeitores das obras de Nossa Senhora do Loreto* (1686, Irmandade Italiana de Nossa Senhora do Loreto, Lisboa) **(Figs. 80-81)**[756]. Esta identificação baseia-se na análise estilística das duas obras, coerentes com o aprendizado em Génova «[…] gosto italianizante de […] adoçado sabor naturalista […]»[757], e confirma-se com o livro de contas do ano de 1686 que refere o pagamento a este pintor de 24.000 rs. por «*[…] dois Retratos de franc.º ant.º Carrega e Nicolao Micon que estão na secrestia […]*»[758]. Trata-se de retratos de meio corpo, em poses convencionais, com os modelos sentados em seus cadeirões de braços, ligeiramente rodados de lado, olhar perscrutando o observador, embora pouco expressivo e algo frio, sem luz - a lembrar a sua condição de retratos póstumos -, enquadramento com cortina drapeada de tom púrpura. As figuras são bem executadas, os pormenores naturalistas mostram bom desenho e a atmosfera geral das obras é ainda marcadamente tenebrista[759]. As duas pinturas estão em razoável estado de conservação mas careceriam de uma limpeza da superfície que permitisse melhor sentir as suas tonalidades, a sensação lumínica e a pincelada do artista.

---

[755] Vítor Serrão, "O tecto da Igreja de N.ª S.ª do Loreto, comunidade dos italianos de Lisboa", in Vítor Serrão, *A Cripto-história de arte - Análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, p. 159-162.

[756] Agradece-se a Francesco Temporin, responsável pelo arquivo da Igreja de Nossa Senhora do Loreto, a possibilidade de estudo destas peças.

[757] Vítor Serrão, "O tecto da Igreja de N.ª S.ª do Loreto, comunidade dos italianos de Lisboa", in Vítor Serrão, *A Cripto-história de arte - Análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, p. 163.

[758] *Diario de receita e despesa*, n.º 27, 1684-1686, fl. 30, do Arquivo da Irmandade Italiana de N.ª S. do Loreto, publicado inédito por Vítor Serrão, "O tecto da Igreja de N.ª S.ª do Loreto, comunidade dos italianos de Lisboa", in Vítor Serrão, *A Cripto-história de arte - Análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, p. 164.

[759] Ver descrição das pinturas em Vítor Serrão, "O tecto da Igreja de N.ª S.ª do Loreto, comunidade dos italianos de Lisboa", in Vítor Serrão, *A Cripto-história de arte - Análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, p. 163.

Também italiano é o pintor **Benedetto Gennari** (1633-1715), natural de Bolonha, com uma intensa carreira internacional que conhece o expoente nas cortes inglesas de Carlos II, onde retrata por várias vezes D. Catarina de Bragança como rainha de Inglaterra (1662-1685)[760], e de seu sucessor James II, mas que estadia também em França e possivelmente ainda em Portugal. Com sua assinatura remanesce no nosso país um *Retrato do Conde da Calheta*, datado de 1680, de colecção particular[761]. É um retrato de corpo inteiro, elegante na sua pose convencional de aparato, em que é representado um cão em primeiro plano.

Giulio Cesare Theminé (act. 1669-1734), pintor genovês que chega a Portugal, via Cádis, já perto de 1710, depois de aprendizado romano[762], conheceu grande fama em Portugal, fama essa comprovada pelas encomendas joaninas de pinturas a óleo e a fresco para o Palácio Real e pela rápida ocupação do cargo de Juiz da Irmandade de São Lucas, em 1721, apenas um ano após a sua entrada para esta Irmandade (que ocorrera a 18 de Outubro de 1720[763]). Chegou a possuir e manter aberta uma fábrica de óleos para pintura no Bairro Alto. Infelizmente, conhecem-se deste mestre muito poucas obras e sabe-se ainda muito pouco da sua vida, personalidade e percurso artístico.

A comprovar-se a atribuição, é de Themine um esquecido *Retrato de D. Elvira de Vilhena*, *Condessa de Pontével* (c. 1718, ano da morte da Condessa) **(Fig. 82)**, pintura de pequenas dimensões actualmente exposta na Sala da Irmandade da Igreja da Encarnação, em Lisboa, em que a Condessa é

---

[760] Ver Susana Maria Munhá Antunes Calado Varela de Almeida Flor, *Aurum Reginae or Queen Gold - A iconografia de D. Catarina de Bragança entre Portugal e a Inglaterra de Seiscentos* [Dissertação de Doutoramento], Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010, p. 431-439.

[761] Agradece-se o conhecimento desta obra ao orientador da presente dissertação à Dra Ana Cristina Bule.

[762] Sobre a vida e obra de Theminé ver Margarida Calado, "Teminé, Giulio Cesare di", in José Fernandes Pereira (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 479 e Nuno Saldanha, "Giulio Cesar Temine (act. Génova, 1669-Lisboa, 1734)", in *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 303-304.

[763] *Livro dos Assentos dos Irmão de S. Lucas*, 18 de Outubro de 1720, publicado por Garcês Teixeira, *A Irmandade de S. Lucas – Estudo do seu arquivo*, Lisboa, Imprensa Beleza, 1731, p. 91.

representada como uma matrona romana segurando a planta da igreja que mandara construir, no ano de 1698, com uma caixa de jóias em primeiro plano, aludindo para o facto de ter vendido os seus bens pessoais em prol da edificação do templo, e com a fachada do edifício já construído em plano de fundo. A máscara é algo distante e a pintura marcadamente iconográfica, valendo pelo claro afastamento dos valores tenebristas e abertura a fundos de paisagem (urbana, neste caso). O retrato está atribuído a Theminé por cotejo estilístico e por ter sido este mestre o responsável pelo tecto perspético dessa igreja exactamente por esta altura[764].

Ao pintor genovês são ainda tributadas uma *Anunciação* da Igreja do Convento da Graça (de cerca de 1720-1730) e uma *Assunção da Virgem* (1732-1733), hoje na escada do Museu da Sé de Évora[765]. Foi pintor de óleo e de perspectiva (pintou para a Igreja da Anunciada e para o Palácio Real, em 1712, assim como para sacristia da Igreja lisboeta da Encarnação, e teve obra na fachada efémera da Igreja de São Roque em Lisboa aquando da Beatificação de São Francisco de Régis ocorrida a 24 de Maio de 1716, conjuntamente com o ourives e arquitecto João Francisco Ludovice e com o pintor Francisco Vieira Lusitano. Da *Relaçam das Festas que os Padres da Companhia de Jesu da Casa Professa de S. Roque em a Cidade de Lisboa, fizerão em a Beatificação do Beato Padre João Francisco Regis* (1757), consta a seguinte passagem: «*[…] Mostrava hum pavilhão corrido por dois Anjos, descobrindo hum* ***retrato do B. P. João Francisco Regis****, obra do affamado D. Júlio, cuja mão, senão pintou, dirigio o pincel de toda a obra […]*»[766]. Tratando-se naturalmente de um retrato idealizado, é relevante atender na componente também retratística destas realizações efémeras da época barroca, ligadas à

[764] Ver Vítor Serrão, "Um concurso de pintura do século XVII", in Vítor Serrão, *A Cripto-história de arte - Análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, p. 96 e p. 236 (nota 241).

[765] Ver Nuno Saldanha e Pier Paolo Quieto, *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 304-306 e 310.

[766] *Relaçam das Festas que os Padres da Companhia de Jesu da Casa Professa de S. Roque em a Cidade de Lisboa, fizerão em a Beatificação do Beato Padre João Francisco Regis*, Lisboa, Officina de Paschoal da Sylva, 1757, p. 12, obra citada por Sílvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da Silva Ferreira, *A talha barroca de Lisboa (1670-1720) - Os artistas e as obras* [Dissertação de Doutoramento], Lisboa, Faculdade de Letras - Universidade de Lisboa, 2009, vol. I, p. 40.

Festa, em que a alusão simbólica e alegórica a personalidades com destaque religioso ou político, e sobretudo ao rei, assim como às suas principais virtudes, era frequente em procissões, beatificações, canonizações, cortejos, casamentos e baptizados reais, entradas públicas de personalidades régias, de prelados ou de embaixadores, em cerimónias fúnebres, etc.

Nas Entradas Régias, o grupo mais significativo no conjunto das festividades laicas da Idade Moderna, a exaltação dinástica e a legitimação da pessoa do rei dominavam os «[…] programas cada vez mais requintados e mais atentos à celebração unívoca das virtudes do soberano […]»[767]. E mesmo o «[…] calendário eclesiástico oferecia […] numerosíssimas oportunidades de exibição do fausto monárquico […], conforme refere Merveilleux, quando afirma: *"Capricha o rei em fazer brilhar a sua grandeza em tudo o que respeita à Igreja e ao culto exterior da religião"* […]»[768]. Um episódio interessante de inclusão de um retrato - imagem icónica - num ritual de celebração religiosa, é o descrito no *Archivum Congregationis Sanctorum Ritum*, lido para a obra de Francisco Ferreira Neves, *O primeiro processo para a beatificação e canonização da Princesa Santa Joana, filha do rei D. Afonso V*: «*[…] Seguiu-se a quarta testemunha, sóror Maria da Trindade, natural de Cantanhede, de 73 anos de idade, e 55 de vida religiosa: confirmou os depoimentos antecedentes e assinalou a* ***exposição do retrato em pintura da infanta****, que se fazia, no dia do seu aniversário, dentro do coro de baixo […]*»[769].

---

[767] Miguel Soromenho, "*Ingegnosi ornamenti* - Arquitecturas efémeras em Lisboa no tempo dos primeiros Filipes", in João Castel-Branco Pereira (coord.), *Arte efémera em Portugal* [Catálogo de exposição], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p. 21. Ver também deste catálogo os artigos de Ana Cristina Cardoso da Costa Gomes, "Alianças, poder e festa - Os casamentos de D. Afonso XVI e de D. Pedro II", p. 51-99, de António Filipe Pimentel, "D. João V e a festa devota - Do espectáculo da política à política do espectáculo", p. 151-173 e de José Manuel Tedim os artigos "O triunfo da festa barroca - A troca das princesas", p. 175-215, "A procissão das procissões - A festa do Corpo de Deus", p. 217-235 e "Aparatos fúnebres - Ecos saudosos nas exéquias de D. Pedro II e D. João V", p. 237-279. Ver ainda Rui Bebiano, *D. João V - Poder e espectáculo*, Aveiro, Livraria Estante, 1987; Ana Maria Alves, *As entradas régias portuguesas*, Lisboa, Livros Horizonte, s.d.; Nelson Correia Borges, *A arte nas festas do casamento de D. Pedro II - Lisboa. 1687*, Porto, Paisagem Editora, s. d. e Ângela Barreto Xavier, Pedro Cardim e Fernando Bouza Álvarez, *Festas que se fizeram pelo casamento do rei D. Afonso VI*, Lisboa, Quetzal Editores, 1996.

[768] António Filipe Pimentel, "D. João V e a festa devota - Do espectáculo da política à política do espectáculo", in João Castel-Branco Pereira (coord.), *Arte efémera em Portugal* [Catálogo de exposição], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p. 159.

[769] *Archivum Congregationis Sanctorum Ritum*, Processus 491, fols. 5v. e ss, em Francisco Ferreira Neves, *O primeiro processo para a beatificação e canonização da Princesa Santa*

Fechado este breve parêntesis referente à arte efémera no tempo de D. João V, nas celebrações barrocas e de retrato integrado, voltamos a Theminé, que foi ainda restaurador de pintura (logo em 1710 recebeu a encomenda de restaurar as pinturas da colecção do Marquês de Fontes[770]), e professor desta arte: referido como mestre do pintor André Gonçalves, já da geração plenamente barroca, por Cyrillo Volkmar Machado, «[…] *foi Discipulo de D. Julio de Femine, bom Pintor Genovez, que viveo em Lisboa* […]»[771] e por José da Cunha Taborda, «[…] *foi discipulo de D. Julio Pintor Genovez, que aqui veio estabelecer-se, um Artista muito estimado, e de grande reputação em seus dias* […]»[772].

Sobre o pintor **Estêvão Jalous**, totalmente desconhecido, apenas sabemos que, em 1704, assina em Lisboa um recibo pelo pagamento de «*[…]* ***Quatro figuras / grandes*** *que faço a Sua Sinhoria […]*»[773], o Barão da Ilha Grande.

Joana, filha do rei D. Afonso V, citados por Domingos Maurício Gomes dos Santos S. J., *O Mosteiro de Jesus de Aveiro*, Lisboa, Diamang Publicações Culturais, 1963, vol. II, p. 197. Em sequência a este relato, o da vigésima sétima sessão do processo para a beatificação e canonização da princesa, ocorrida a 22 de Julho de 1689 (o processo estaria concluído logo em 1693), dava nota de que se haviam começado «*[…] os preparativos da vistoria canónica do sepulcro e exame pericial da antiguidade dos documentos e das imagens da infanta, expostas à veneração das religiosas e fiéis, em Aveiro [salientando uma] imagem, em um quadro grande de corpo inteiro e no [coro de cima], da parte esq.ª, entre muitos Santos da Ordem, figurava a venerável em hábitos de religiosa dominicana e com três coroas aos pés, raios e leuréolas, nas mãos uma coroa de espinhos e palma com a subscrição "Sancta Princeza" […]. A pintura fora feita, doze ou catorze anos antes, por um certo* ***Manuel da Costa****, pintor da cidade do Porto […]*». *Archivum…*, fol. 9v. e 231rv., p. 208 e nota 90 (sublinhado nosso) do vol. II de *O Mosteiro de Jesus de Aveiro* atrás referido. Este pintor, praticamente desconhecido, teria então pintado um para-retrato da princesa nos anos setenta do século XVII, possivelmente o que era venerado anualmente no aniversário de Santa Joana. Poderá tratar-se de um pintor referido por Virgílio Correia, de que se sabe apenas ter falecido em Roma em 1701. Fernando de Pamplona, *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*, Porto, Livraria Civilização Editora, (1954-1959) ^{4}2000, vol. 2, p. 152.

[770] Nuno Saldanha sublinha que é com o restauro das pinturas do marquês de Fontes, levadas a cabo por Theminé c.1710, e com o trabalho do veneziano Pietro Guarienti, em Portugal desde 1733, que se inicia o grande ciclo de restauros de pintura do século XVIII. Ver Nuno Saldanha, "O restauro e conservação de pinturas - Contributos para o seu estudo", in Nuno Saldanha, *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII - Estudos de iconografia, prática e teoria artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 81.

[771] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias …* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 70.

[772] José da Cunha Taborda, *Regras da Arte da Pintura …*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 246.

[773] *Livro de pagamentos*, Arquivo particular de Pedro Villa Franca, herdeiro dos Condes de Sousa Macedo ou da Mesquitella a quem muito agradecemos a partilha desta informação e o acesso ao seu arquivo de família.

Nem sequer podemos ter a certeza de se tratar de retratos, pois podem ser figuras de Santos, figuras mitológicas, históricas, etc. Os únicos painéis com retratos existentes ainda na colecção dos Condes de Sousa Macedo ou da Mesquitela são os famosos retratos de *Dr. Gonçalo de Sousa de Macedo* (c. 1570-1647) e de sua mulher, *D. Margarida Moreira* (c. 1577-1667), e os de *Dr. António de Sousa de Macedo* (1606-1682) e de sua mulher, *D. Mariana Lemercier* (1610-1682), atribuídos os primeiros a Domingos Vieira, o *Escuro* (1627-1657) e os segundos a António Pereira (c. 1591-c. 1657)[774]. Nesta medida, não há qualquer possibilidade de correspondência. O facto de, no inventário das obras de arte desta casa nobre, não aparecer qualquer referência a quatro painéis de figuras grandes, pode significar apenas que desapareceram antes.

«*Recebi do I.mo Barão da Ilha Grande / Sinquo mil rs. a Comta do feitio de Quatro figuras / grandes que faço a Sua Sinhoria e por assim passa na / verdade fis este dia 23 de Abril de 1704 em / Lix.ª / Estevão Jalous*

Recebi mais quatro mil rs. neste mes de / maio por compta da mesma obras das figuras / Lix. Dia 6 de maio de 1704 / Estevão Jalous

Recebi mais Sinquo mil rs. a Compta das ditas / figuras Lix.ª dia 7 de Julho de 1704 / Estevão Jalous»[775].

De referir ainda a existência de um documento no arquivo da família que alude à obra de pintura decorativa da já destruída capela do Palácio do Poço Novo (ou da Mesquitela), em Lisboa, por um pintor chamado **Estêvão de Souza**[776] (e não Estevão Jalous), que encontramos também a trabalhar nos

[774] Ver o catálogo da exposição *Personagens portuguesas do século XVII*…, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1942, cat. n.º 20-21 e 49-50 e Augusto Cardoso Pinto, "Domingos Vieira e não Domingos Barbosa", *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, vol. II, n.º 6, Lisboa, 1942, p. 64-94.

[775] *Livro de pagamentos*, Arquivo particular de Pedro Villa Franca, herdeiro dos Condes de Sousa Macedo ou da Mesquitella.

[776] Encontramos referência a um Estêvão de Sousa, Pintor, a residir em 1711 na freguesia de Santa Catarina do Monte Sinai, em Lisboa, no Vale das Chagas, Banda das Chagas, com a

brutescos dos tectos da Igreja de São Tiago, em Palmela, conjuntamente com outro pintor Lisboa, Bernardo de Sequeira, num contrato de 1712 publicado pela primeira vez por Vítor Serrão e José Meco[777].

> «*Digo Eu Estêvão de Souza Pi/nctor e morador nesta sedade / de Lx.ª na Biqua de DuArtebello / q.e he verdade q.e eu estou Ajus/tado com o sr. Barão da ilha gr/ande a fazerlhe Duas Cazas de / pinctura. Huma enjesada Otera / para con seus fios encarnados / e a outra feita a olio e Alvaiade / toda de Branco. E so no painel / do Meio terá huma figura pi/ntada a olio conforme o dt.º Sr. / escolher. Na qual obra pegarei / logo. declaro q.e fico ajustado / por perso de trinta e sinco mil Reis / pellas ditas duas cazas assima / ditas. E p.ª q.e conste do dt.º ajuste / fis este de minha letra o sinal / Lx.ª dezasseis de 7bro de 1708 / a[nos] / Estêvão de Souza*»[778].

O pintor florentino **Vincenzo Baccherelli** (1672-1745), activo em Portugal entre 1701-1719 (ou 1721), quadraturista que introduz em Portugal a pintura de tectos em perspectiva ilusória, é indicado por Ayres de Carvalho como o autor dos seis painéis da capela-mor da igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova, em Coimbra, que incluem o interessante retrato de grupo, *D. Pedro II beijando a mão da Rainha Santa*, que merece aqui pontuação. Segundo Ayres de Carvalho, «[…] as graciosas composições que decoram a capela-mor da Igreja de Santa Clara, em Coimbra, com temas alusivos a *Santa Clara* e à *Rainha Santa*, são, quanto a nós, as mais valiosas produções dos pincéis de Baccherelli e que melhor identificam a sua maneira e a sua temática […]»[779],

---

mulher, um filho (ourives), uma filha e um aprendiz. Cf. Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor e Vítor Serrão, *Contributos para o conhecimento dos pintores de Lisboa na época barroca (1664-1720)*, Lisboa, Assembleia Distrital de Lisboa, 2011, p. 26-27.

[777] "Contrato entre o prior de Santiago D. José Pereira de Lacerda e os pintores lisboetas Estêvão de Sousa e Bernardo de Sequeira para pintarem de brutesco os tectos da igreja de São Tiago", Arquivo Distrital de Setúbal, *Notariado de Palmela*, L.º 65 de Notas de Matias de Vasconcelos e Sousa, tabelião de Palmela, 1710-1712, fls. 140-141, publicado em Vítor Serrão e José Meco, *Palmela histórico-artística - Um inventário do património artístico do concelho*, Lisboa/Palmela, Colibri/Câmara Municipal de Setúbal, 2007, p. 130, 475-476.

[778] *Livro de pagamentos*, Arquivo particular de Pedro Villa Franca, herdeiro dos Condes de Sousa Macedo ou da Mesquitella.

[779] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Lisboa, Edição do autor, 1960-1962, vol. I, p. 212.

atribuindo-lhes a datação de 1706-1709 com base num documento de 1727 recenseado e publicado por Prudêncio Quintino Garcia, os que os tornaria posteriores à morte de D. Pedro II (1706) e encomenda já do seu sucessor no trono[780].

Sendo essencialmente pintor de perspectivas ilusórias, Baccherelli fora também figurinista, tendo intervido no tema central do tecto da portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora, em Lisboa, *Santo Agostinho e a vitória da Igreja*, «[…] em tratamento vaporoso e etéreo das formas […]»[781], único trabalho em território português por si assinado e datado (1710), e sido também responsável pelo quadro retabular de *Nossa Senhora entregando o Menino a Santo António* para o altar-mor da igreja do Convento do Varatojo[782]. A sua actividade como retratista atesta-se pela notícia dos dois retratos de *D. João V* **(Fig. 83)** e de *D. Mariana de Áustria* enquanto noivos, pintados em 1703, de que existem somente as cópias de Pompeo Batoni (1708-1787) do Palácio Nacional da Ajuda[783]; pela sua presença, já regressado a Florença, a finalizar alguns retratos e painéis[784]; ou ainda pelo seu auto-retrato de 1740 (galeria de retratos do Grão-Duque Cosme III de Medicis, Uffizi, Florença)[785].

A tese de Ayres de Carvalho quanto às pinturas de Santa Clara-a-Nova não é seguida na íntegra por Magno Mello que considera, com base na análise formal e estilística das pinturas, que seriam seguramente da mão do florentino

[780] Ver Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Lisboa, Edição do autor, 1960-1962, vol. I, p. 212-213 e Prudêncio Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, Coimbra, s. n., 1923, p. 274-275.

[781] Vítor Serrão, *História da arte em Portugal - O Barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, vol. 4, p. 251.

[782] Magno Mello, "Os painéis da capela-mor da igreja - Uma atribuição a Vincenzo Baccherelli (1672-1745)", *Monumentos*, n.º 18, Lisboa, DGEMN, Março 2003, p. 76-77, citando para a informação sobre a pintura do Varatojo a obra de Frei Manuel de Santa Maria, História da fundação do real convento e seminário de Varatojo, Porto, s. n., 1799, p. 212.

[783] Atribuição de Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Lisboa, Edição do autor, 1960-1962, vol. II, p. 275.

[784] Orazzio Marrini, *Série di ritratti di celebre pittori dipinti di propria mano in seguito a quella già pubblicata nel museo fiorentino esistente appresso l'abate Antonio Pazzi*, Firenze, t. I., vol. II, s. n., 1764, p. 41, citado por Magno Mello, "Os painéis da capela-mor da igreja - Uma atribuição a Vincenzo Baccherelli (1672-1745)", *Monumentos*, n.º 18, Lisboa, DGEMN, Março 2003, p. 77 e 81 (nota 6).

[785] Magno Mello, "Os painéis da capela-mor da igreja - Uma atribuição a Vincenzo Baccherelli (1672-1745)", *Monumentos*, n.º 18, Lisboa, DGEMN, Março 2003, p. 77.

as três do lado do Evangelho - *Santa Isabel toma o hábito de clarissa*, *São Francisco dá a Regra da Segunda Ordem*, *Morte da Rainha Santa* -, e ainda as de *São Francisco recebendo o privilégio da Porciúncula* e a *Transladação das relíquias do convento velho*, do lado da Epístola, já «[…] o painel representando D. Pedro II fica aquém dos limites técnicos e formais do mesmo artista que representa noutro quadro, por exemplo, o *Jubileu da Porciúncula*, com tanta maestria e rigor simétrico, sem falar nas expressões corporais e no franzir dos mantos […]»[786].

Vítor Serrão, por seu turno, contraria a atribuição deste programa ao mestre italiano: «[…] A tradição atribuí […] a Baccherelli, mas neste caso sem fundamentação, seis grandes telas religiosas que ornam a Capela-mor de Santa Clara-a-Nova de Coimbra (c. 1709) e que representam histórias da ordem […]. Estas pinturas, de bom desenho, escala avantajada, com luxuosos apontamentos de acessórios e um estimável sentido de cor, posto que em algumas delas com soluções convencionalizadas […] mostram características que se afastam daquilo que do Mestre florentino se conhece, lembrando mais o estilo que se define em algumas obras de António de Oliveira Bernardes em Santa Clara de Évora, na Senhora dos Prazeres de Beja, etc. […]»[787].

Importa-nos atender especialmente ao retrato conjunto, o painel com a temática de *D. Pedro II beijando a mão da Rainha Santa* **(Fig. 84)**, facto historicamente documentado quando da passagem deste rei por Coimbra, em 1704, pelo cronista D. António Caetano de Sousa:

> «*[…] Determinou ElRey ver, e adorar o Sagrado Corpo da Rainha Santa Isabel, sua gloriosíssima ascendente, que depois de tantos seculos se conserva incorrupto; e assim acompanhado de toda a Corte, foy à Igreja de Santa Clara, onde por ser a Tribuna pequena, ordenou, que ficassem na Igreja os Grandes, e Officiaes da Casa, e que só sobissem com elle os Conselheiros de Estado, que foraõ o Duque de Cadaval, os Marquezes de Marialva, e Alegrete, os Condes de Villa-Verde, e Vianna, e o Secretário de*

[786] Magno Mello, "Os painéis da capela-mor da igreja - Uma atribuição a Vincenzo Baccherelli (1672-1745)", *Monumentos*, n.º 18, Lisboa, DGEMN, Março 2003, p. 80.

[787] Vítor Serrão, *História da arte em Portugal - O Barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, vol. 4, p. 252.

Estado Diogo de Mendonça Corte-Real, e D. Pedro de Sousa, D. Prior de Guimaraens, Sumilher da Cortina […] e porque haviaõ de ser seis dos Grandes, que tirassem o tampo do caixaõ, se avisou ao Conde de Santiago, que sobisse à Tribuna com Sua Magestade, a quem o Conde de Vianna pertendeo pelo cargo de Conselheiro de Estado preceder ao de Santiago; porém ElRey resolveo que havia preceder o Conde de Santiago por mais antigo […] Tirado o tampo do primeiro caixaõ, que he de prata com crystaes, se tirou também o caixaõ, em que está o Corpo, e abberto elle, beijou Sua Magestade a maõ à Santa Rainha, naõ só com a veneraçaõ merecida de sua Santidade, mas com o affecto, e memoria de sua ascendente: seguiraõ-se os Conselheiros de Estado na fórma, em que se costumaõ preceder, depois o Conde de Santiago, e o Sumilher D. Pedro de Sousa, e os mais Grandes pela sua antiguidade, e depois os Officiaes da Casa, havendo-se disposto tudo por avisos do Secretario de Estado […]»[788].

A intenção retratística atesta-se aqui pela individualização dos rostos, que permite identificar sem qualquer dúvida D. Pedro II, não só pela sua situação na estrutura compositiva como pela fisionomia larga e morena, e o 1.º Duque de Cadaval, em primeiro plano, ajoelhando frente ao rei, de olhos vivos que se dissimulavam com o uso de óculos e cabelo próprio, que usou até quase os últimos dias da sua vida, conforme o descreve o cronista D. António Caetano de Sousa[789]. Também na tela da *Transladação das relíquias do convento velho* há esta clara intenção, constituindo estas duas pinturas uma raridade na história da arte portuguesa, pois não se encontram com facilidade retratos de grupo em Portugal na época barroca.

A respeito de Baccherelli é de refrir ainda o italiano, natural de Livorno, **Orazio Ferri** (act. 1730-1749), com actividade em Torres Novas para a Casa dos Duques de Aveiro, bem como para a Santa Casa da Misericórdia, onde pintou uma tela, e para a igreja de São Tiago, onde pintou um tecto de

[788] D. António Caetano de Sousa, *História genealógica da casa real portuguesa…* (1740), Lisboa, Academia Portuguesa de História e QuidNovi, 2007, tomo VII, p. 316-317.

[789] Ayres de Carvalho, *D. João v e a arte do seu tempo*, Lisboa, Edição do autor, 1960-1962, vol. I, p. 213.

perspectiva (capela do Senhor Jesus dos Lavradores)[790]. Sabemos que deu entrada na Irmandade de São Lucas de Lisboa em 1731; aí se regista a sua presença dentro da estrutura dos pintores da capital e se diz que «*[…] o Senhor Orasio de Ferri deu de esmola 480 rs […]*», sendo escrivão da mesa o pintor João Nunes de Abreu (um pintor do género de arquiteturas de perspetiva, note-se), e onde o italiano assina com a erudita fórmula latina «*Ego Horatius de Ferri nomine dictor*»[791]. O tecto da cúpula da capela do Senhor Jesus dos Lavradores, na igreja de São Tiago de Torres Novas, mostra uma ciência perspética, segundo modelos de Bolonha e de Roma, que só se compaginam com a actividade de um artista com estas características. Avulta o facto de a entrada na Irmandade de São Lucas ter sido apadrinhada por João Nunes de Abreu, então a exercer o cargo de escrivão da mesa e que era um dos pintores de perspectiva da Lisboa joanina.

Embora o seu percurso seja ainda mal conhecido, Orazio Ferri terá sido um daqueles pintores italianos que demandaram o Portugal quinto-joanino à cata do sucesso e um mercado de trabalho mais favorável, condições que não podiam ter nas terras de origem dada a inflação de artistas aí laborantes, e que acabaram por privilegiar os centros fora de Lisboa onde poderiam reinar como pequenas estrelas, como foi o caso de Giovan Battista Pachini (1679/84 ?-1740) na cidade do Porto ou de Carlo António Leoni (Florença ?-Lisboa, 1774) nos anos em que esteve em Braga.

Ainda para a Igreja do Convento de Santa Clara-a-Nova, trabalhou no abrutescamento das molduras dos painéis da capela-mor, e em outras obras de decoração, festões de flores, etc, o pintor **Manuel da Silva**, conforme contrato firmado em 1727 para essa empreitada com as clarissas[792]. Artista secundário, Manuel da Silva, morador na cidade de Coimbra, na Rua da Moeda, aprendeu a arte em Lisboa com o pintor-dourador João Pereira Pegado. A seu respeito, temos conhecimento de que decorou (pinturas,

[790] Vítor Serrão, *As igrejas do Salvador, de São Tiago e de São Pedro de Torres Novas - Arquitectura e equipamentos artísticos*, QREN, Torres Novas, 2012.

[791] Cf. Francisco Augusto Garcez Teixeira, *A Irmandade de São Lucas - Estudo do seu arquivo*, Lisboa, Imprensa Beleza, p. 95.

[792] Prudêncio Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, Coimbra, s. n., 1923, p. 274-275.

douramentos e acharoados, 'restauros', etc) várias peças de mobiliário da Biblioteca Joanina, em 1723[793]. Afirma Flávio Gonçalves que se achava em Coimbra desde 1710 e que, entre 1720 e 1724, «[…] encarregou-se de numerosas e variadas tarefas para a Sé conimbricense e respectiva Casa do Cabido […] restaurou quadros antigos, pintou em tela retratos de pontífices […]»[794].

É impossível não lembrar aqui, por razões de proximidade tipológica com o programa da capela-mor da Igreja do Convento de Santa Clara-a-Nova, os dois ciclos narrativos referentes à vida da princesa Santa Joana do Museu de Aveiro. O primeiro, da capela-mor da Igreja do Convento de Jesus de Aveiro, de autoria do pintor do Porto **Emanuel Ferreira e Sousa**, morador na Rua das Taipas desta cidade, que o datou e assinou: «*EMMANUEL FRRª E SOUZA FECIT 1729 a.º*» **(Figs. 85-88**)[795], o segundo, da Sala de Lavor (transformada em capela relicário em 1732), e de autor desconhecido, constituído por nove telas **(Figs. 89-92)**. As pinturas de ambos os ciclos, apesar de aludirem à vida de Santa Joana, princesa de Portugal (1452-1490), filha de D. Afonso V, decorrida na segunda metade de Quatrocentos, constituem-se como importantes figurações de costumes e de indumentárias da época quinto-joanina[796]. As representações da princesa Santa Joana são facilmente identificáveis pela presença dos seus atributos pessoais: a coroa de espinhos, que ela própria escolheu como divisa pessoal, o crucifixo, a açucena e as três coroas que representam os três casamentos reais que recusou. Os episódios da sua vida foram registados cerca de 1525 por Margarida Pinheira, freira no Convento de

---

[793] António Filipe Pimentel, "Manuel da Silva e a difusão do barroco nas Beiras", *Actas do VI Simpósio luso-espanhol de história da arte*, Viseu, 1991, p. 429-455.

[794] Flávio Gonçalves, "As obras setecentistas da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda e o seu enquadramento na arte portuguesa da primeira metade do século XVIII", *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, vol. III, n.º 89, 1.º tomo, Lisboa, s. n., 1983, p. 20-21.

[795] «[…] Na igreja salienta-se a capela-mor, obra portuense (1725-1729) dos entalhadores e escultores António Gomes e José Correia e do pintor Emanuel Ferreira e Sousa […]». António Manuel Gonçalves, *Introdução ao Museu de Aveiro*, Lisboa, 1976, s. p. «[…] Passos da vida de Santa Joana, policromados, decorativos e documentais (sobretudo pelas indumentárias), inscrevendo-se na primeira do lado do Evangelho a assinatura do artista portuense […]». António Manuel Gonçalves, *Museu de Aveiro - Roteiro*, Aveiro, Gráfica do Vouga, 1960, p. 58.

[796] Ver António Manuel Gonçalves, *Museu de Aveiro - Roteiro*, Aveiro, Gráfica do Vouga, 1960, p. 41.

Jesus ao tempo em que a princesa aí viveu. Este registo contemporâneo, a *Crónica da fundação do Mosteiro de Jesus, de Aveiro, e Memorial da Infanta Santa Joana filha del Rei Dom Afonso V*, que se conservou no *scriptorium* do convento e que integra hoje as colecções do museu é, a par da tradição oral, a principal fonte de inspiração das séries de pintura que narram a sua vida.

Destacamos aqui, pela relevância para o estudo das funções do retrato no período do Barroco, o painel da Sala de Lavor referente a uma provável negociação de casamento entre a infanta de Portugal e o Delfim de França, previamente ao seu ingresso na vida religiosa. É então apresentado ao rei de França Luís XI, com grande pompa e circunstância por parte dos enviados da Casa Real portuguesa, uma pintura com um retrato da princesa **(Fig. 90)**.

Das pinturas que narram a vida da princesa Santa Joana e que fazem parte da exposição permanente do Museu de Aveiro, enumeram-se ainda outras cinco telas, também provenientes do antigo Convento de Jesus e datáveis do final do século XVII a meados do século seguinte, a saber: o *Nascimento da princesa Santa Joana*, interessantíssima como memória visual do que seria um nascimento real no período do barroco, a *Despedida da princesa Santa Joana*, *D. Afonso V e D. Isabel*, a *Chegada da princesa ao Convento de Jesus* e a V*isita de D. João II ao Convento de Jesus*. Na exposição permanente pode ainda ser apreciada uma outra pintura, esta proveniente do Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, que ilustra o momento crucial da *Tomada do hábito ou corte dos cabelos*, e que é, simultaneamente, um retrato fantasiado da princesa e um "retrato" de uma prática social da maior relevância para a vivência barroca no feminino.

Tem a historiografia artística catalogado estas pinturas como da "escola de Aveiro". Este tipo de pinturas de costumes, de carácter devocional, que muito enriquecem o cenóbio aveirense, poderão e deverão ser compreendidas no âmbito da profusão decorativa que assolou o Convento de Jesus logo após a beatificação de Santa Joana Princesa, em 1693. Deste grupo, faz ainda parte uma composição com *Cena de banquete*, repleta de para-retratos integrados (idealizados), proveniente da antiga colecção da Quinta da Várzea (Viscondessa de Alverca) e recentemente comercializado em leilão **(Fig. 93)**[797].

[797] *Catálogo do Palácio do Correio Velho*, Junho 2005, Leilão I, p. 262-263.

A *Cena de banquete* trata também, muito provavelmente, do tema de uma das três propostas de casamento da princesa, e constitui-se sobretudo como um documento notável do que seria um interior realengo, com os exotismos do músico negro e do papagaio, num imaginário frequente na pintura de Aveiro da transição do século XVII para o XVIII[798].

Dentro desta tipologia de retratos, ou melhor, de *para-retratos* que integram cenas da vida quotidiana, escritos em linguagem narrativa e com forte pendor popular e decorativo, lembramos ainda uma pintura conservada no Paço dos Duques de Bragança, uma *Conversão de Maria Madalena*, que retrata certamente personagens civis identificáveis na altura **(Fig. 94)**, um quadro anónimo da *Morte do Príncipe D. Afonso na Ribeira de Santarém em 1491* que se encontra no Paço de Sintra **(Fig. 95)**, ou dois interessantes painéis com relatos da visitação de um papa a dois cenóbios da mesma ordem religiosa (cisterciense ?), o feminino e o masculino **(Figs. 96-97)**, das reservas do Tesouro - Museu da Sé da Braga, sem o mérito da qualidade plástica mas de grande valia para o conhecimento das práticas sociais no interior destas casas religiosas. De referir ainda, nesta mesma óptica representativa, um retrato congratulatório a *D. Rodrigo de Moura Teles*, Arcebispo de Braga (1704-1728), com as obras que fez e que impulsionou, destacando-se a reedificação do Santuário do Bom Jesus do Monte no registo central. A pintura é ingénua, seguindo uma tipologia mais comum em gravura, mas detém grande força simbólica na veiculação da imagem que D. Rodrigo de Moura Teles queria fazer passar **(Fig. 98)** [799]. Esta figura de prelado destacado da vida cultural e religiosa bracarense do primeiro quartel do século XVIII, homem de poder e verdadeiro mecenas, é ainda representado em azulejo azul e branco, por António de Oliveira Bernardes (atr.), nos painéis da capela das São Geraldo, na

[798] Sobre estas pinturas associadas a uma produção própria ocorrida em Aveiro nestes anos subsequentes à beatificação da Princesa Santa Joana, nos finais de Seiscentos e primeiro quartel do século XVIII, deixo um agradecimento especial a José António Rebocho Cristo, do Museu de Aveiro, que não só disponibilizou informação como, mais importante, partilhou generosamente os seus conhecimentos e ideias sobre o assunto. Segundo ele, é forçada a catalogação por "escola de Aveiro", uma vez que não há associada a ela um nome de um pintor ou de uma oficina.

[799] Muito agradecemos ao Cabido da Sé de Braga a autorização para o estudo e captação de imagens no Tesouro - Museu da Sé de Braga e, muito especialmente, à Dr.ª Fernanda Barbosa que, na amável visita que nos fez pelo percurso da exposição e reservas do Museu.

Sé de Braga **(Fig. 99)**. Neste programa azulejar da capela de São Geraldo, muito expressivo e pictoricamente denso, encontramos claramente um outro retrato, desta feita *do natural*, que nos fita por entre um grupo de figuras orantes (não diríamos um auto-retrato pelas notórias dissemelhanças que apresenta face ao seu auto-retrato integrado na composição da *Chegada de Santa Inês de Assis ao Convento*, da Igreja de Santa Clara de Évora, c. 1696-1697, de que falaremos) **(Figs. 100-101)**[800].

Voltamos ainda a uma outra imagem de *Santa Joana* existente no Museu de Aveiro **(Fig. 102)**, do primeiro quartel do século XVIII, dada por Flávio Gonçalves ao pintor italiano **João Baptista Pachini** (Roma, 1679/1684?-1740)[801]. Mais do que um retrato, é um documento de época, interessante nomeadamente pela cabeleira, plumas e trémulos. João Baptita Pachini é um pintor de origem italiana, discípulo de Carlo Maratta ou de um dos seus continuadores, que veio de Roma para o Porto, cerca de 1709, com o Prior da Colegiada da Cedofeita. É definido como pintor de retratos e de temas religiosos. Sabe-se que entre 1719-1720 pintava quinze painéis do tecto da Sala do Cabido da Sé do Porto[802], representando São Miguel Arcanjo e uma série de alegorias, e que em 1727 procedia ao restauro de pinturas para a Sé Catedral[803].

Ângela Delaforce dá-nos ainda informação sobre encomendas de retratos em Roma, já por D. João V, a Francesco Trevisani (1656-1746), que faz para o rei português um *Retrato do Papa Benedito XIII* (reg. 1724-1730), a Luigi Antonio David (c. 1680-c. 1738), retratista da família Corsini, a quem D. João V

---

[800] Ver José Meco, *O azulejo em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1989, p. 15 e 222-226.

[801] Flávio Gonçalves, "A arte barroca no Porto no primeiro quartel do século XVIII", comunicação efectuada na sessão plenária do Congresso Internacional *A arte em Portugal no século XVIII*, na manhã de 8 de Abril de 1973, na Casa do Infantado, Porto, citado por António Manuel Gonçalves, *Introdução ao Museu de Aveiro*, Lisboa, 1976, s. p., nota 2.

[802] Cf. Flávio Gonçalves, *João Baptista Pachini e os painéis da Casa do Cabido da Sé do Porto*, sep. de *Arquivos do Centro Cultural Português* da Fundação Calouiste Gulbenkian, Paris, 1974, p. 301-357 e Natália Marinho Ferreira Alves, "A casa do cabido e a sua talha - Algumas reflexões", *Monumentos*, n.º 14, Lisboa, DGEMN, Março 2001, p. 21-25.

[803] Cf. Domingos de Pinho Brandão, *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na Diocese do Porto - Documentação*, Porto, Dioceses do Porto, 1985, tomo II (1700-1725), p. 588-590 e Margarida Calado, "Pachim, João Baptista", in José Fernades Pereira (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 338.

encomenda uma cópia de um *Retrato de D. Sebastião*, e Pietro Paolo Cristofari (1685-1743), que executa em mosaico os *Retratos de D. João V e D. Maria Ana de Áustria*, enviados para Lisboa em 1736[804]. Refere ainda a passagem do genovês Pier Lorenzo Spoleti (1680-1726), que terá vindo para Portugal em 1718[805].

No entanto, na época joanina, serão soberanas como presenças estrangeiras na arte do retrato pictórico as personalidades de Pierre-Antoine Quillard (Paris, c. 1703-Lisboa, 1733), Giorgio Domenico Duprà (Turim, 1689-1770) e Jean Ranc (Montpellier, 1674-Madrid,1735), que trataremos em capítulo sequente.

[804] Lione Pascoli, *Vite de'Pittori, scultori ed architetti moderni*, Rome, 1730-1736, vol. II, p. 34. Citado por Angela Delaforce, *Art and patronage in eighteenth-century Portugal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, nota 159 da p. 394.

[805] Angela Delaforce refere, com base na obra de Raffaele Soprani, *Vite de pittore, scultori ed architecti genovesi in continuazione dell'opera di Carlo Giuseppe Ratti*, Genoa, vol. II, p. 272-276, que Spoleti passou oito anos na corte de Madrid e seguidamente quatro anos na de Lisboa, a pintar a família real. Destes retratos não são conhecidos hoje quaisquer vestígios. Ver Angela Delaforce, *Art and patronage in eighteenth-century Portugal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, nota 161 da p. 394.

3.3. Tradição e modernidade na expansão do retrato

Após o terceiro quartel do século XVII, assiste-se então à maturação de um novo ciclo pictural, o do Barroco pleno, agora convictamente aberto a modelos internacionais, como vimos. Este período será marcado pela produção nacional de nomes como Bento Coelho da Silveira (1620-1708) e, um pouco mais tarde, António de Oliveira Bernardes (Beja, 1662-1732), Lourenço da Silva Paz (1666-1718), António Machado Sapeiro (fal. 1740) e António Pereira Ravasco (act. 1683-1712).

O *fa presto* **Bento Coelho da Silveira** (1620-1708)[806], «*[…] grande Pintor […]*»[807], foi o iniciador, em Portugal, de uma pintura propriamente barroca, exprimindo a sua obra um caminho de síntese entre o penumbrismo em que se educara, a morfologia rubensiana e as sugestões externas do barroco do Norte, do barroco italiano e do barroco francês[808]. «[…] Todas estas influências serão assimiladas rapidamente, resultando daqui uma modalidade particular de "grande maneira" barroca que, em boa verdade, Bento Coelho foi único a cultivar em Portugal no último terço do século […]»[809]. Pintor régio desde 1678, activo na Irmandade de São Lucas entre 1648 e 1698, dominou quase sozinho o panorama pictórico do último terço da centúria de Seiscentos, tendo sido acompanhado apenas pela forte personalidade artística de um António de Oliveira Bernardes (1662-1732).

Com a morte de Marcos da Cruz (fal. 1683), seu mestre mas também seu concorrente no mercado da pintura, o prolífico Bento Coelho ascendeu a um

---

[806] Sobre a vida, a extensa obra e a personalidade artística de Bento Coelho da Silveira ver de Luís de Moura Sobral o artigo "Silveira, Bento Coelho da", in José Fernandes Pereira (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 451-452; a obra *Poesia e pintura na época barroca*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994 e o catálogo de exposição *Bento Coelho (1620-1708) e a cultura do seu tempo*, Lisboa, IPPAR, 1998.

[807] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 68.

[808] Vítor Serrão, "Tendências da pintura portuguesa na segunda metade do século XVII (entre Avelar Rebelo, Bento Coelho e os focos regionais", in Luís de Moura Sobral (coord.), *Bento Coelho (1620-1708) e a cultura do seu tempo* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1998, p. 42.

[809] Luís de Moura Sobral, "Silveira, Bento Coelho da", in José Fernandes Pereira (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 452.

lugar de destaque no universo pictórico nacional, destacando-se dos seus pares com uma obra de composição fácil e de colorido solto. Se numa primeira fase da obra de Bento Coelho se notam ainda laivos do naturalismo hispânico dominante na primeira metade do século, vemos que este rapidamente aderiu ao colorismo vibrante de Rubens, de Velázquez e dos mestres venezianos do século XVI, anunciando o termo da tradição pictural ibérica em Portugal. Em fim de carreira, levou ainda mais longe a dissolução da forma, o dinamismo expressivo, a pincelada nervosa e rápida, muitas vezes *alla prima*, e a abertura do colorido.

Embora apenas se lhe conheça como discípulo formal, Lourenço da Silva Paz, seu fiel continuador, detecta-se também a influência da sua picturalidade nas obras de António Machado Sapeiro, de António Pereira Ravasco, e mesmo nas peças iniciais do pintor setecentista André Gonçalves (caso das composições do arco triunfal da igreja paroquial de Camarate, 1714). Cyrillo afirma que Bento Coelho «*[…] teve discipulos que quizerão imitar a sua maneira, mas fizerão-no tão mal, que ficárão sem nome […]*»[810]. O caminho de liberdade colorista e de execução, pintando «*[…] de pratica, e quasi sempre improvisando […]*»[811], caminho que explorou ao longo da sua extensa carreira, chega assim, por via dos seus discípulos e epígonos, até quase aos meados do século XVIII, altura em que contrastará com um pictorismo diferenciado, desta feita assente em ideais classicizantes.

Apesar de raramente mencionado pela historiografia artística, Bento Coelho da Silveira parece ter tido igualmente obra retratística. Luís de Moura Sobral destaca a clara menção a um retrato a óleo sobre cobre representando *Manuel Pinheiro Arnaut*, em dois sonetos de Manuel Pinheiro Arnaut e de Luís de Bulhãoda, na *Homenagem a Bento Coelho da Silveira* da Academia dos Singulares de Lisboa (1670)[812]:

---

[810] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 68.

[811] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 69.

[812] Luís de Moura Sobral, *Pintura e poesia na época barroca - A homenagem da Academia dos Singulares a Bento Coelho da Silveira*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 108.

«*Soneto*

Este mudo capricho de arte imensa,
Do vosso pincel raro, bem nascido,
Tanto a mim se avizinha parecido,
Que tendo de admirado a voz suspensa.

Não pudestes da voz dar-lhe a licença,
mas traçastes com modo engrandecido,
tirar-me a voz, na cauza de excedido,
por não vir a saber-se a diferença.

Com sublimada ciência procedestes,
Por quanto industrioso me tirastes,
E por quanto elegante lhe não destes.

Em dous primores de subtil provastes,
Pois a mim semelhante o compusestes,
Depois igual a ele me tornastes.

Manuel Pinheiro Arnaut»[813]

«*Soneto*

Neste equívoco em bronze debuxado,
não julga o pensamento que o conhece,
se o original a cópia lhe parece,
ou se o retrato foi o copiado.

Tanto ao vivo se mostra retratado,
um ao outro, que quando se quisesse,

[813] Transcrito por Luís de Moura Sobral, *Pintura e poesia na época barroca - A homenagem da Academia dos Singulares a Bento Coelho da Silveira*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 167.

que pelo vivo a diferença houvesse
não perderam por falta do animado.

Em lhe tirar esse pincel subido
a voz, lhe deu assunto de vanglória,
por se não ver nas vozes abatido.
Fique o pincel eterno na memória,
que se fora de todos entendido,
de ser retrato perderia a glória.

Luís de Bulhão»[814]

Como se lê, o retrato devia ser bom e ter correspondido em similitude à expectativa do seu inspirador, pois como ele próprio escreve, se a pintura tivesse voz, não se distinguiria do modelo vivo. Infelizmente está por localizar.

Segundo Moura Sobral, no final da sua vida, terá ainda pintado um póstumo *Retrato da Rainha D. Maria Francisca Isabel de Sabóia* (c.1703, reservas do MNAA) **(Fig. 103)**[815]. Esta obra, de provável parceria com Lourenço da Silva Paz (1666-1718), que o substitui no cargo de pintor régio em 1703, representa a Rainha como fundadora do Convento do Santo Crucifixo ou das Capuchinhas Francesas em Lisboa[816], convento para o qual Bento Coelho trabalhou intensamente[817].

Trata-se de um retrato de corpo inteiro, desenvolvido na vertical, em que a rainha é representada de pé, a olhar frontalmente o observador, numa máscara algo distante e sobranceira. O espaço pictórico é fechado, interior: a cortina

[814] Transcrito por Luís de Moura Sobral, *Pintura e poesia na época barroca - A homenagem da Academia dos Singulares a Bento Coelho da Silveira*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 168.

[815] Luís de Moura Sobral, *Pintura portuguesa do século XVII - Histórias, lendas, narrativas* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPM, 2004, p. 82-83.

[816] Ver sobre o espólio de pintura proveniente deste convento a já referida dissertação de Álvaro Manuel Parreira da Rocha Tição, *O antigo convento do Santo Crucifixo ou das Francesinhas em Lisboa - História, arte, memória* [Dissertação de Mestrado], Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007, vol. I, especialmente as p. 109-111.

[817] Luís de Moura Sobral, *Pintura portuguesa do século XVII - Histórias, lendas, narrativas* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPM, 2004, p. 82.

pendendo pesada em segundo plano, a mesa sobre a qual repousa a coroa real e o anjinho em primeiro plano (segurando uma cartela em que consta a alusão ao papel de D. Maria Francisca como fundadora daquela casa religiosa: «*ILLA / FVNDA/VIT*»), sublinham a tipologia comemorativa e aparatosa do retrato, pensado segundo o modelo desenvolvido pela geração de José do Avelar Rebelo, aqui de modo acanhado e algo triste, sem qualquer intuito de actualização estética. A pintura é conseguida em tons neutros, em que o traje de religiosa de D. Maria Francisca, cinza baço, ocupa a mancha central de toda a composição. A única nota de cor vibrante, encontramo-la no panejamento vermelho do anjinho, no canto inferior direito, que Moura Sobral defende então ser da mão de Lourenço da Silva Paz[818].

Este pálido e convencional retrato ecoa num outro da mesma proveniência, o *Retrato de Soror Maria de Santo Aleixo*, fundadora e primeira abadessa do demolido convento capuchinho, atribuído por Sobral a António de Oliveira Bernardes (c. 1683-1689, reservas do MNAA) **(Fig. 104)**[819]. Este retrato, apesar de seguir a mesma tipologia do anterior, é mais rico nos pormenores naturalistas (crucifixo e *vanitas*) e mais movimentado na atitude do anjo do canto inferior, apesar de ainda intensamente tenebrista. O rosto da Abadessa, cujo olhar fixa um ponto vago para lá do observador, é abstraído e frio, apesar da sua modelação rigorosa - própria a António de Oliveira Bernardes - e provável mimetismo fisionómico, dada a especificidade da caracterização dos traços do rosto.

Nestes dois retratos, o que ressalta é sobretudo o clima particular e fechado dos ambientes monásticos femininos do período que, usando as palavras de Galienne Francastel em relação à extensa galeria de retratos de monges pintados por Zurbarán, lhes serve de *aura*[820]. Na verdade, sentimos mais essa realidade, quase o peso da reclusão, do que a personalidade das duas mulheres retratadas. Para tal contribui a tardia atmosfera penumbrista, já

[818] Luís de Moura Sobral, *Pintura portuguesa do século XVII - Histórias, lendas, narrativas* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPM, 2004, p. 82.

[819] Luís de Moura Sobral, *Pintura portuguesa do século XVII - Histórias, lendas, narrativas* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPM, 2004, p. 84-86.

[820] Galienne e Pierre Francastel, *El Retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, p. 158.

referida, e no caso do segundo retrato, a presença de elementos de penitência, como um cilício e umas disciplinas, representados junto ao crucifixo e à intimante caveira. Não há de facto qualquer rasgo inventivo ou intenção de actualização estética nestas duas pinturas. Elas são seguras no seu convencionalismo, assentando assumidamente na tradição seiscentista do retrato de corte.

De uma outra natureza totalmente diferente são os retratos (ou para-retratos) integrados na pintura *São Francisco de Assis dando a Regra da sua Ordem, com doadores*, pintada por Bento Coelho no ano do seu falecimento, da Sala do Despacho da Venerável Ordem Terceira de São Francisco (Hospital de Jesus), em Lisboa **(Fig. 105)**. Como chama a atenção Vítor Serrão[821], parece ter sido já no final da sua carreira que Bento Coelho vem revelar uma forte tendência retratística.

Dos epígonos de Bento Coelho da Silveira, os que o seguem como "pai artístico" neste período de viragem do século XVII para o século XVIII, e já dos inícios deste, são dignos de menção Lourenço da Silva Paz (1666-1718) e António Machado Sapeiro (fal. 1740), colaboradores daquele quando as suas capacidades começaram a afrouxar perante uma encomenda assídua, volumosa e exigente.

Lourenço da Silva Paz é o único discípulo conhecido de Bento Coelho da Silveira, tendo-o sucedido como pintor da Casa das Obras dos Paços da Ribeira em 1703 e novamente em 1708. Não se lhe conhece obra remanescente individualizável, somente obras de parceria, a maioria das quais com Bento Coelho, ou o restauro de peças pré-existentes (caso das grandes telas da Capela Real, de autoria de Bento Coelho). Trata-se, como sugere Vítor Serrão após exaustivo recenseamento documental, do caso de um operoso "pequeno mestre", cuja obra se pauta, sobretudo, pela grande colaboração oficinal, e que, por ter sido capaz de reproduzir fielmente a lição coelhesca e de dar continuidade a essa via pictórica, chegou a pintor régio (primeiro de D.

[821] Vítor Serrão, "Tendências da pintura portuguesa na segunda metade do século XVII (entre Avelar Rebelo, Bento Coelho e os focos regionais", in Luís de Moura Sobral (coord.), *Bento Coelho (1620-1708) e a cultura do seu tempo* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1998, p. 42-43.

Pedro II e posteriormente de D. João V)[822]. Não nos interessa aqui especificar a produção pictórica de Lourenço da Silva Paz, de que não se conhece obra ou retrato algum particularizáveis, mas mencionar o seu irmão, **Manuel da Paz e Silva** (fal. 1710), referido na documentação como ***pintor retratador***[823], de óleo, têmpera e de brutesco[824]. Lourenço e Manuel eram filhos do pintor de óleo, de brutesco e também de retratos **Gabriel da Silva Paz** (fal. 1689), e netos de um outro pintor, Luís da Silva da Paz, activo na primeira metade do século XVII[825].

António Machado Sapeiro (fal. 1740) desenvolveu, também ele, uma pintura subsidiária da de Bento Coelho da Silveira, facto desde logo apontado pelo memorialista Cyrillo Volkmar Machado: «*[…] quis imitar Bento Coelho na maneira franca, e presteza de execução; mas succedeo-lhe o que succede de ordinario a todos os imitadores, que foi ficar inferior ao seu môdelo […]*»[826]. Seguiu ainda uma outra via, a da pintura de tectos em perspectiva ilusória, consequência do seu aprendizado com o mestre florentino Vincenzo Baccherelli (act. 1690-1719)[827]. Sabe-se que entrou para a Irmandade de São Lucas em 23 de Setembro de 1704 e que serviu na Mesa, pela última vez, em

---

[822] Ver sobre o pintor Lourenço da Silva Paz Vítor Serrão, "Os Silva Paz, uma família de pintores sem obra", in Vítor Serrão, *A Cripto-história de arte - Análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, p. 106-117.

[823] Processo de habilitação de Manuel da Paz e Silva para servir de Familiar do Santo Ofício: «*[…] alem de ser bom Pintor* ***hé Retratador*** *[…]*». *Habilitação do St.º Of.º* , Manuel - Maço 33, dilig.ª 719, DGARQ-TT (sublinhado nosso), publicado por Vítor Serrão, "Os Silva Paz, uma família de pintores sem obra", in Vítor Serrão, *A Cripto-história de arte - Análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, p. 121. No Cartório Notarial n.º 12 A, l.º 337, fls. 20-21, de 11 de Fevereiro de 1705 (DGARQ-TT), Manuel da Paz e Silva é identificado como mestre pintor de óleo, dourador e ***retratador***, morador ao Terreirinho da Cruz, freguesia de Santa Catarina, Lisboa. «*[…]* ***Retratador. Aquelle que retrata, o pintor, que faz retratos*** *[…]*», definição de Raphael Bluteau, "Retratador", in *Vocabulario portuguez & latino…*, Lisboa, Officina de Pascoal da Sylva, 1720, tomo VII, p. 307 (sublinhado nosso).

[824] Vítor Serrão, "Os Silva Paz, uma família de pintores sem obra", in Vítor Serrão, *A Cripto-história de arte - Análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, p. 110.

[825] Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor e Vítor Serrão, *Contributos para o conhecimento dos pintores de Lisboa na época barroca (1664-1720)*, Lisboa, Assembleia Distrital de Lisboa, 2011, p. 10-11.

[826] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias*… (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 69.

[827] Magno Moraes Mello, *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998, p. 121.

1712[828]. Conhecem-se obras suas na Igreja dos Anjos, em Lisboa, e outras na capela-mor da Igreja Matriz de Camarate, Loures, *David e os pães da Proposição* e *Moisés e as Tábuas da Lei*, de 1710 **(Figs. 106-107)**, recentemente restauradas, o que permite atestar melhor a sua personalidade artística e individualizá-lo face a Bento Coelho da Silveira[829]. Nestas complexas e bem movimentadas composições de Camarate, vemos agora transparecer um cuidado especial na representação das máscaras das principais personagens e destacar, pela caracterização individualizada dos rostos, algumas figuras por entre os grupos anónimos de figurantes.

Sabe-se ainda que António Machado Sapeiro pintou os tectos da sacristia do Loreto, Lisboa, entre 1703 e 1705, e o da nave do Colégio jesuítico de Santarém, de cerca de 1728-30 (conforme apurou Magno Moraes Mello[830]). Segundo Cyrillo, «*[…] as suas obras publicas são o tecto da Sacristia do Loreto. O S. Christovão da Sé, que he muito máo, e está todo repintado, alguns paineis na Igreja da Saude e na dos Anjos, em Santa Martha, na Sacristia dos Capuchos, e o Santo Antonio nas Trinas do Rato, que parece ser o melhor de todos. Os 8 sobre as Capellas da Freguezia de Santos são pintados no seu estilo, assim como os 4 na Capella Mór da Ermida do Secretario de Guerra […]*»[831]. Será portanto de sua mão o ciclo de grandes telas da *Vida e Martírios dos Santos Mártires de Lisboa Veríssimo, Júlia e Máxima*, do registo superior da nave da Igreja de Santos-o-Novo, em Lisboa[832].

---

[828] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias*… (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 69 e Francisco Augusto Garcez Teixeira, *A Irmandade de São Lucas – Estudo do seu arquivo*, Lisboa, Imprensa Beleza, 1931.

[829] Vítor Serrão, *A Cripto-história de arte - Análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, p. 242 (nota 382). Agradece-se à nossa colega de doutoramento Rita Rodrigues a disponibilização das fotografias da capela-mor da Igreja de Matriz de Camarate.

[830] Magno Moraes Mello, *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998, p. 121 e 253. Ver também Luís de Moura Sobral, "Espiritualidade e propaganda nos programas iconográficos dos jesuítas portugueses", in *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos séculos XVI e XVII - Espiritualidade e cultura* [Actas do colóquio internacional, Faculdade de Letras da Universidade do Porto], Porto, Universidade do Porto - Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade, 2004, p. 390-392.

[831] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias*…(1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 69.

[832] Vítor Serrão não hesita em atribuir estas telas ao pintor Machado Sapeiro. Ver o seu artigo, "O antigo retábulo renascentista pintado por Gregório Lopes na Igreja das Comendadeiras

Vítor Serrão, na novel obra sobre *As Igrejas do Salvador, São Tiago e São Pedro de Torres Novas*, atribui-lhe as quatro telas de feição *coelhescas* representando a *Anunciação*, os *Esponsais*, a *Adoração dos Pastores* e a *Adoração dos Magos*, provenientes da ermida de Nossa Senhora dos Anjos e actualmente na nave da Igreja de São Pedro de Torres Novas, de cerca de 1710, que estavam dadas ao pintor régio Bento Coelho da Silveira[833]. Escreve Vítor Serrão que «[…] este Machado Sapeiro é hoje melhor conhecido depois do restauro das duas telas da capela-mor da igreja matriz de Camarate, de 1710, e das da igreja dos Anjos em Lisboa, que mostram o estilo de artista muito preso aos modelos figurativos de Bento Coelho, mas com um repertório diversificado, mais duro de desenho, o que permite distinguir a sua personalidade […]»[834], pelas figuras mais duras, cuidado naturalista nos acessórios pintados *de visu*, como flores, tapetes, peças de joalharia[835].

António Machado Sapeiro, por ter sido fiel à pintura oficial do tempo, "perdeu-se", tal como Lourenço da Silva Paz, num campo que fora outrora fértil mas que agora, já entrado o século de 1700, nada gerava para além de propostas esgotadas de tanto terem sido repetidas, «[…] sem chama e menos o ardor de uma *touche* mais solta […]»[836].

Mas *bravo*, todavia, é o seu *Retrato de D. João V* **(Fig. 2)** do Hospital das Caldas da Rainha, de 1708, de que já falámos no capítulo introdutório (identificado por Nicolau Borges[837]):

Espatárias de Santos-o-Novo", *Monumentos*, n.º 15, Lisboa, DGEMN, Setembro 2001, p. 55 (nota 26).

[833] Vítor Serrão, *As Igrejas do Salvador, São Tiago e São Pedro de Torres Novas - Arquitectura e equipamentos artísticos*, Torres Novas, Câmara Municipal de Torres Novas, 2012, p. 18, 102-103.

[834] Vítor Serrão, *As Igrejas do Salvador, São Tiago e São Pedro de Torres Novas - Arquitectura e equipamentos artísticos*, Torres Novas, Câmara Municipal de Torres Novas, 2012, p. 103.

[835] Vítor Serrão, *As Igrejas do Salvador, São Tiago e São Pedro de Torres Novas - Arquitectura e equipamentos artísticos*, Torres Novas, Câmara Municipal de Torres Novas, 2012, p. 103, 140-141.

[836] Vítor Serrão, *As Igrejas do Salvador, São Tiago e São Pedro de Torres Novas - Arquitectura e equipamentos artísticos*, Torres Novas, QREN/Câmara Municipal de Torres Novas, 2012, p. 141.

[837] *Retrato de D. João V*, de 1708, da Galeria dos Reis de Portugal do Museu do Hospital e das Caldas (Inv. n.º 31). Nicolau Borges, *O Hospital Termal das Caldas da Rainha - Arte e*

«[…] O Machado imitou a Natureza
***No Retrato, com optima destreza**,*
teve a felicidade
de exprimir mais que outro a Magestade
Do quinto João perfeito Soberano
Que deixou seu pincel mais nobre, e ufano […]»[838].

O que encontramos então nesta obra de Sapeiro, que «*[…] teve a fortuna de retratar El-Rei D. João o 5.º, e de ser o seu retrato o **mais applaudido** de todos quantos até alli se havião feito, pelo que recebeo huma **gratificação** proporcionada ao grande espírito daquelle Monarcha […]*»[839]*?*

Ora é precisamente, pensamos, a verdade do olhar, a presença da sua personalidade sobrepondo-se à forma, a força viva do seu carácter, a intenção de fixar intensamente o observador - num misto de orgulho e de coragem para enfrentar o futuro -, numa linha de continuidade pictórica que acompanha o retrato português desde o seu período *humanístico* ou *afectivo*, como vimos, e que contrasta com o hieratismo do "retrato-ícon" parisiense ou romano coevos. Estamos aqui em presença de um monarca, sem dúvida, mas de um monarca que é aquele olhar e aquela expressão; «[…] **o que dá a ver o retrato é a *forma de uma força***. A forma invisível, mas extraordinariamente pregnante, da intensidade com que um rosto nos olha e que o nosso olhar acolhe. Ela incarna e dá imediatamente o sentido da figura […]»[840]. Esta não é uma imagem subjectiva da Casa Real portuguesa ou do poder dos Bragança, é o "retrato autêntico" do Rei, do seu exterior e do seu interior.

---

património [Dissertação de Mestrado], Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1998.

[838] Lobo, Francisco Xavier, *Sylva Laudatória da Pintura*…. (sublinhado nosso), citado por Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias*… (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 70.

[839] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 69 (sublinhado nosso).

[840] José Gil, *"Sem título" - Escritos sobre arte e artistas*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2005, p. 35 (sublinhado nosso).

Se nos socorremos das palavras contemporâneas de José Gil para tentar explicar a *bravura* do retrato régio de Sapeiro, teremos de fazer uso igualmente do "velho" conceito de *viveza*, recuperado por Francisco Pacheco na nova concepção de retrato explanada no seu tratado *Arte de la Pintura* (1649). Para Pacheco, o critério de qualidade na pintura retratística é precisamente a *viveza* da reprodução pintada, significando *viveza* a capacidade de dar vida, ou melhor, de transmitir a vida do original: «*[…]* ***en los retratos que hicieron quedaba vivo el original*** *[…]*»[841]. O retrato é tanto mais autêntico quanto engana o observador mediante a semelhança com o próprio ser (exterior e interior)[842].

Também o português Félix da Costa se apoia neste conceito, escrevendo, como já vimos, que «*[…] Imitador he o Pintor da Omnipotência Divina, pois quando pinta o corpo humano, lhes forma corpo, e* ***infunde viveza****; se bem o pinta mudo:* ***dando-lhe alma em suas acções*** *[…]*»[843]. Ora se alma é «*[…] tudo o que dá a força, e que he o principal a respeito de outras coisas […]*»[844], pensamos poder avançar que é a sua presença nesta pintura que lhe confere a *bravura* de que falávamos.

Se nos esquecermos agora da máscara, notamos que o retrato segue a tipologia do retrato de aparato de meio-corpo, contando com os elementos de sempre, o bastão de comando, a coroa real sobre uma mesa de apoio, a cortina pendendo em segundo plano. A rigidez do traço, que caracteriza a produção de Machado Sapeiro nos painéis religiosos a que aludimos, parece aqui dissipar-se em pinceladas mais soltas e seguras.

Mas apesar da importância deste retrato, a generalidade da obra de Sapeiro é ainda marcada por um penumbrismo anacrónico de tradição seiscentista,

---

[841] Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura*, Madrid, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, (1649) 1990, p. 526 (sublinhado nosso).

[842] Ver de Susann Waldmann, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII - Una aportación al estudio de la pintura retratista española*, Madrid, Alianza Forma, 2007, sobretudo o subcapítulo "La nueva concepción del retrato: *viveza* y *variedad*", p. 92-96.

[843] Félix da Costa, *Antiguidade da Arte da Pintura*, 1696, fol. 8 (sublinhado nosso). Edição fac-similada in George Kubler, *The antiquity of the art of painting by Félix da Costa*, New Haven and London, Yale University Press, 1967.

[844] Rafael Bluteau e Antonio de Moraes Silva, "Almal", in *Diccionario da língua portugueza*, Lisboa, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789, tomo I, p. 62.

veiculado por Bento Coelho da Silveira até entrado o século XVIII, que paulatinamente se acabará por extinguir ao longo de Setecentos pela mão de pintores mais “modernos”, de entre os quais se destaca a forte personalidade de um António de Oliveira Bernardes.

3.4. O auto-retrato: Bernardes

A produção pictural de **António de Oliveira Bernardes** (Beja, 1662-1732) é então fundamental para a compreensão desta viragem do penumbrismo de cariz seiscentista para o novo classicismo barroco de Setecentos. «[…] A pintura de Oliveira Bernardes desempenha assim, à volta de 1700, um papel de primeira importância na evolução artística dos finais do século: em oposição às concepções de Bento Coelho, Oliveira Bernardes retoma a vigorosa lição de Marcos da Cruz (c. 1660-1683), seu mestre, abrindo para a pintura do século XVIII […]»[845]. Efectivamente, reparamos que Bernardes se desvia da concepção bento-coelhesca do barroco pictórico oficial para atentar na lição de Marcos da Cruz e lhe seguir as "pisadas". Conforme sublinha Vítor Serrão, a exploração do penumbrismo e o primado do desenho caracterizam os percursos de Marcos da Cruz e de seu discípulo Bernardes, embora este tenda «[…] a abandonar o penumbrismo anacrónico de seu mestre e a abraçar o novo classicismo francês […]»[846].

Desde o momento protobarroco, com André Reinoso e José do Avelar Rebelo, e depois com Marcos da Cruz, que se detecta, na escola de pintura portuguesa, uma tendência para um quadro estético classicista, caracterizado, em primeira instância, pelo rigorismo do desenho. António de Oliveira Bernardes e, mais tarde, o seu discípulo André Gonçalves (1685-1762), posicionam-se nesta linha evolutiva. Bento Coelho da Silveira, pelo contrário, e como já vimos, desenvolve um estilo nervoso, mais ligado à lição de Rubens e ao expressionismo ibérico típico de um Valdés Leal, por exemplo, onde se nota uma maior soltura de pincel, dissolução da forma e grandes efeitos de mancha e cromatismo[847]. Quanto à composição, Bernardes desvincula-se da forte

[845] Luís de Moura Sobral (coord.), *Bento Coelho (1620-1708) e a cultura do seu tempo* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1998, p. 432.

[846] Vítor Serrão, *A Cripto-história de arte - Análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, p. 93.

[847] Ver Luís de Moura Sobral, "*Non mai abastanza*: Desenho, pintura e prática académica na época do Magnânimo", in Nuno Saldanha (coord.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 110 e Vítor Serrão, *A Cripto-história de arte - Análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, p. 95.

marca flamenguizante que caracterizara a produção de Bento Coelho, experimentando uma pintura larga e cenográfica, mais próxima das oficinas naturalistas de Madrid[848].

O que António de Oliveira Bernardes fez foi, por um lado, seguir a via classicista da pintura, abrindo-se à ciência do Desenho e à influência da pintura barroca francesa; por outro, investigar no sentido da superação do ideário penumbrista tradicional, adicionando às suas telas uma nota de cor mais acesa e uma luminosidade mais acentuada; e ainda, actualizar-se quanto aos modelos plásticos, recorrendo com frequência aos gravados franceses de Nicolas Poussin, Simon Vouet e Charles Le Brun[849].

Como nota biográfica, destacam-se apenas os principais acontecimentos: António de Oliveira Bernardes nasceu em Beja, freguesia de Santa Maria, no ano de 1662, filho do pintor Pedro Figueira e de Isabel Rodrigues. Aprendeu a arte com seu pai, especialista do fresco e do brutesco, e, posteriormente, com Marcos da Cruz, na sua oficina em Lisboa. Entrou para a Irmandade de São Lucas a 7 de Agosto de 1684. Teve, também ele, uma oficina em Lisboa, ao monte de Santa Catarina, onde ensinou, entre outros, os seus filhos Inácio e Policarpo, e o jovem promissor André Gonçalves[850]. Pela vasta documentação recentemente recenseada por Vítor Serrão[851], sabe-se que António Oliveira Bernardes dirigiu a oficina, pelo menos, até 1725, altura em que a sua destreza manual foi profundamente afectada por uma grave doença. O velho mestre,

[848] Vítor Serrão, "*Nossa Senhora da Conceição* de António de Oliveira Bernardes", in José António Falcão (dir.), *Entre o Céu e a Terra - Arte sacra da diocese de Beja* [Catálogo de exposição], Beja, Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja, 2000, tomo II, p. 268-269.

[849] Ver Vítor Serrão, "*Nossa Senhora da Conceição* de António de Oliveira Bernardes", in José António Falcão (dir.), *Entre o Céu e a Terra - Arte sacra da diocese de Beja* [Catálogo de exposição], Beja, Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja, 2000, tomo II, p. 266 e 269.

[850] Sobre os dados biográficos de António de Oliveira Bernardes ver Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias*… (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 73-74;Virgílio Correia, "A família Oliveira Bernardes - Uma grande escola de azulejo (primeira metade do século XVIII)", *A Aguia*, 2.ª série, vol. XII, n.^{os} 71-72, 1917, p. 207 e Anísio Franco, "António de Oliveira Bernardes e a unidade decorativa do espaço barroco", in *Jerónimos - 4 séculos de pintura*, , Lisboa, IPPAR, 1992, vol.II, p. 206-217.

[851] Vítor Serrão, "*Nossa Senhora da Conceição* de António de Oliveira Bernardes", in José António Falcão (dir.), *Entre o Céu e a Terra - Arte sacra da diocese de Beja* [Catálogo de exposição], Beja, Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja, 2000, tomo II, p. 268, 275 (notas 11-14).

todavia, e apesar de muito debilitado, continuaria, bem no fim da sua vida, a produzir óleos para vender no mercado brasileiro[852].

Devemos acrescentar que só recentemente se associou, com o devido rigor, o nome de António de Oliveira Bernardes à produção de pintura a óleo. Tradicionalmente, Bernardes era tido como um pintor de azulejos, excelente por sinal - o melhor pintor de azulejos da época final de D. Pedro II e da primeira fase do reinado de D. João V, que pontualmente se interessara pela pintura de cavalete. Desmentida esta versão, sabe-se hoje que Oliveira Bernardes foi, sempre, pintor de óleo[853]. Conhecem-se já como obras suas, ou atribuídas, as telas e pintura do tecto (aqui em colaboração com seu pai) da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres, em Beja (c. 1690-95)[854]; as quatro telas de Anjos segurando insígnias da Paixão, da Capela do Senhor dos Paços no Mosteiro dos Jerónimos (1702)[855]; as treze telas (1696-1699) e tecto da Igreja de Santa Clara de Évora (c. 1703)[856]; o tecto da actual sacristia do Mosteiro de São Francisco, em Serpa (c. 1710) e o tecto da Igreja de São Pedro em Faro[857]; e as seis telas marianas do Museu de Arte Sacra de Arouca[858].

---

[852] Vítor Serrão, "*Nossa Senhora da Conceição* de António de Oliveira Bernardes", in José António Falcão (dir.), *Entre o Céu e a Terra - Arte sacra da diocese de Beja* [Catálogo de exposição], Beja, Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja, 2000, tomo II, p. 268-269.

[853] Vítor Serrão, *A Cripto-história de arte - Análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, p. 92.

[854] Ver Vítor Serrão, "O conceito de totalidade nos espaços do barroco nacional - A obra da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja (1672-1698)", *Revista da Faculdade de Letras*, n.os 21-22, 5.ª série, Lisboa, 1996-97, p. 245-267 e do mesmo autor "*Nossa Senhora da Conceição* de António de Oliveira Bernardes", in José António Falcão (dir.), *Entre o Céu e a Terra - Arte sacra da diocese de Beja* [Catálogo de exposição], Beja, Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja, 2000, tomo II, p. 266-274.

[855] Ver Anísio Franco, "António de Oliveira Bernardes e a unidade decorativa do espaço barroco", in *Jerónimos - 4 séculos de pintura*, , Lisboa, IPPAR, 1992, vol.II, p. 206-217.

[856] Ver Magno Moraes Mello, "Os tectos pintados da igreja do Convento de Santa Clara de Évora", *A Cidade de Évora*, 2.ª série, n.º 2, Évora, Câmara Municipal de Évora, 1998, p. 353-371.

[857] Ver Vítor Serrão, "*Nossa Senhora da Conceição* de António de Oliveira Bernardes", in José António Falcão (dir.), *Entre o Céu e a Terra - Arte sacra da diocese de Beja* [Catálogo de exposição], Beja, Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja, 2000, tomo II, p. 268, n.º 49.

[858] Ver Luís de Moura Sobral, *Bento Coelho (1620-1708) e a cultura do seu tempo* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1998, p. 432-435, n.os 91-92.

Não se conhecendo obra de retrato atribuída a Oliveira Bernardes, com excepção do já referido *Retrato de Soror Maria de Santo Aleixo* (c. 1683-1689, reservas do Museu Nacional de Arte Antiga, proveniente do demolido Convento das Francesinhas, Lisboa), do painel de *D. Pedro II beijando a mão da Rainha Santa* da capela-mor da Igreja do Convento de Santa Clara-a-Velha, em Coimbra (c. 1704) **(Fig. 84)** - a comprovar-se esta autoria -, ou ainda do hipotético retrato em azulejo, já mencionado, da capela de São Geraldo na Sé de Braga **(Fig. 101)**, é dele um surpreendente e vigoroso **auto-retrato** integrado na grande e ambiciosa composição *Chegada de Santa Inês de Assis ao Convento* **(Fig. 108)**, do ciclo da *Vida de Santa Clara* da Igreja de Santa Clara de Évora. Esta obra pertence a uma considerável encomenda de treze pinturas e data de 1696-1697, conforme contrato de 26 de Março de 1696 firmado entre Bernardes e a abadessa de Santa Clara de Évora, parcialmente publicado por Vítor Serrão: «*[…] para effeito de lhe fazer para a dita igreja de santa clara desta dita cidade treze paineis, oito grandes e sinco mais pequenos, todos a medida das molduras entalhadas […]*»[859].

Naturalmente que tão volumosa encomenda, paga em 410.000 rs, valor avultado para a época, o terá preenchido de orgulho nesta fase de apogeu da sua carreira, com quase quarenta anos de idade, o que poderá justificar a presença da sua auto-representação, afirmativa mas inesperadamente tensa, quem sabe pela percepção do arrojo artístico de que estava a ser protagonista; quem sabe pela intenção de «[…] reflejarse y ocultarse al mismo tiempo […]»[860]; quem sabe pela «[…] consciencia humana del tiempo. El devenir implacable del tiempo y el tiempo que quiere ser fijado, retenido […]»[861]; ou ainda pela provocação, a conseguida reciprocidade de olhares entre o pintor e

[859] Vítor Serrão, *A pintura maneirista e proto-barroca*, n.º 11 da Colecção «Arte Portuguesa - Da pré-história ao século XX», coordenada por Dalila Rodrigues, Fubu Editores, 2009, p. 121. Documento recenseado por José António Falcão no Arquivo Distrital de Évora e citado por Anísio Franco, "António de Oliveira Bernardes e a unidade decorativa do espaço barroco", in *Jerónimos - 4 Séculos de pintura* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAAR, 1993, vol. I, p. 212 e por Vítor Serrão, "O conceito de totalidade nos espaços do barroco nacional - A obra da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja (1672-1698)", *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 21/22, 5.ª série, Lisboa, 1996-1997, p. 259.

[860] Rafael Argullol, "Autorretrato - *Refléjate a ti mismo*", in *El retrato*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004, p. 49.

[861] Rafael Argullol, "Autorretrato - *Refléjate a ti mismo*", in *El retrato*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004, p. 53.

o espectador (o espectador de todos os tempos), que transforma a sua (nossa) invisibilidade em visível. Uma vez olhados pelo pintor, somos efectivamente "obrigados" a entrar no quadro[862].

O capítulo do auto-retrato, ou do retrato de artista, constitui um percurso particular da História da arte ocidental, um tema que tem que ser entendido à luz da valorização da Pintura, do estatuto social do pintor e da sua auto-afirmação - e auto-satisfação -, sabendo-se que, já no século XVI, e início do XVII, alguns artistas portugueses integraram auto-retratos em composições suas (Vasco Fernandes, Francisco de Holanda, Giraldo Fernandes de Prado, e o eborense Pedro Nunes). Sendo tratado por António de Oliveira Bernardes nesta sua grande composição do final de Seiscentos, a *ideia* de auto-retrato relaciona-se necessariamente com o tratado de Félix da Costa Meesen, *Antiguidade da Arte da Pintura*, exactamente do ano de 1696, como oportunamente chamou a atenção Moura Sobral: «[…] não deve ser casual a coincidência no tempo entre o comentário de Félix da Costa e o retrato *in assistenza* de Oliveira Bernardes […]. Ambos manifestam ambições pessoais, sem dúvida, mas também, cada um à sua maneira, preocupações sobre o estado da profissão e da arte da pintura nestes finais do século XVII […]»[863].

Efectivamente, a proclamação teórica da condição liberal e nobre da arte da Pintura parece estar directamente relacionada com o surgimento do retrato de artista, pois conferindo-lhe *virtus*, reveste-o de "retratibilidade"[864]. «[…] O pintor que se auto-representa dá um passo para lá da representação e da pintura: dir-se-ia que ele quer captar imediatamente a sua relação com a pintura […]»[865]. A valorização da Pintura enquanto *ars liberalis*, que possibilitou ao pintor ascender social e economicamente, modificou também a ideia de si próprio, ao ponto de este se permitir auto-retratar.

---

[862] Ver a interessante abordagem de Michel Foucault, "Las Meninas", in Fernando Marías (dir.), *Otras Meninas*, Madrid, Ediciones Siruela, 1995, p. 31-35.

[863] Luís de Moura Sobral, *Pintura portuguesa do século XVII - Histórias, lendas, narrativas* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPM, 2004, p. 206.

[864] Ver sobre o conceito de "retratibilidade" Susann Waldmann, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII - Una aportación al estudio de la pintura retratista española*, Madrid, Alianza Forma, 2007, p. 96-99.

[865] José Gil, *"Sem título" - Escritos sobre arte e artistas*, Lisboa, Relógio d'Água, 2005, p. 51.

Susann Waldmann, no seu interessante estudo sobre *El artista y su retrato en la España del siglo XVII*, encontra precisamente no tardio enobrecimento da arte da Pintura em Espanha, uma das principais razões que explicam a inexistência de uma tradição do retrato de artista prévia ao século XVII nesse país, como inversamente se encontra nos Países Baixos, em Itália e em França, já desde o século XVI[866].

Não é esta, no entanto, a única causa do surgimento deste fenómeno artístico. Continuando a seguir a abordagem de Susann Waldmann na sua explicação para a falta de uma cultura de auto-retrato na Espanha de Seiscentos[867], identificamos desde logo um enorme paralelismo entre a realidade espanhola e a portuguesa. Na maior parte dos casos, estamos em presença dos designados auto-retratos presenciais, em que o artista se auto-representa no contexto de uma determinada obra, integrando a sua imagem numa composição histórica (mas não de modo camuflado), o que sucede precisamente com esta obra de Oliveira Bernardes, assim como com uma pintura de autor desconhecido conservada no Tesouro - Museu da Sé de Braga, uma *Descida do Espírito Santo* (óleo sobre tela, finais do século XVII-inícios do século XVIII) **(Figs. 109-110)**[868] e, para dar um exemplo paradigmático, com *As Meninas* de Velázquez (1656).

De facto, nestes dois países, o que vamos encontrar com maior insistência, já desde o século XVI e entrado o *Siglo d'Oro*, é o retrato de artista *em presença*, cumprindo por vezes uma função retórica - chamando a atenção para o fulcro da representação -, e dirigindo o olhar ao observador, geralmente sem nos dar a certeza absoluta de ser tratar de um auto-retrato (a não ser nos casos em que é possível demonstrá-lo pela presença de atributos, através da

[866] Susann Waldmann, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII - Una aportación al estudio de la pintura retratista española*, Madrid, Alianza Forma, 2007, p. 19.

[867] Susann Waldmann, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII - Una aportación al estudio de la pintura retratista española*, Madrid, Alianza Forma, 2007, p. 16-18.

[868] Muito agradecemos ao Cabido da Sé de Braga a autorização para o estudo e captação de imagens no Tesouro - Museu da Sé de Braga e, muito especialmente, à Dr.ª Fernanda Barbosa que, na amável visita que nos fez pelo percurso da exposição e reservas do Museu, nos chamou a atenção para este possível auto-retrato na *Descida do Espírito Santo* (inv. TMSB 5 PINT), uma pintura claro-escurista da transição do século XVII para o século XVIII, de autor e proveniência desconhecidos, muito provavelmente da mesma mão da *Aparição de Jesus Cristo a Maria Madalena* (inv. TMSB 6 PINT).

comparação com outros casos comprovados ou por meio de fontes). Ao invés, nos Países Baixos, França e Itália, ao longo dos séculos XVI e XVII, o artista que se auto-representa fá-lo por meio de certas constantes iconográficas que aludem a uma certa erudição, recorrendo a atributos, insígnias e inscrições. Digamos que se trata de imagens do artista ideal, pleno e auto-consciente. Importa pois pensar este fenómeno do ponto de vista das condições históricas, sociais e políticas que favoreceram o seu aparecimento. Se caracterizarmos em traços muito gerais a sociedade ibérica do Barroco, encontramos a predominância da nobreza e do clero, o que faz da classe nobre, incluindo o rei, e da Igreja, os principais clientes dos artistas, por omissão de uma burguesia endinheirada e culta, apta a imiscuir-se no mercado da arte. Acresce o forte peso da Reforma Católica e da Inquisição, que submetem na Península Ibérica a generalidade das artes plásticas a uma função específica - o serviço da fé católica. Uma vez analisada a situação sócio-política, percebemos que as temáticas pictóricas mais representativas sejam a arte sacra, por um lado, e os retratos da coroa, da nobreza e dos religiosos, por outro[869].

O retrato fica assim, no contexto peninsular, maioritariamente no âmbito cortesão e sacro, alargando-se aos intelectuais e artistas só já bem entrado o século XVII. Na história da pintura barroca em Portugal, para além dos auto-retratos alegóricos de Vieira Lusitano (1699-1783), em desenho e gravura, de que falaremos mais tarde, não se conhecem muito mais auto-retratos. Uma chamada de atenção para um auto-retrato integrado numa grande composição religiosa (de que há duas cópias), de mão estrangeira, dado a conhecer por Pier Paolo Quieto. Trata-se de um presumível auto-retrato de Agostino Masucci (1692-1758) na margem direita da composição da *Sagrada Família* do Palácio Nacional de Mafra **(Fig. 111)** (na do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e na do Museu de Aveiro), de 1721[870].

[869] Susann Waldmann, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII - Una aportación al estudio de la pintura retratista española*, Madrid, Alianza Forma, 2007, p. 13-19.

[870] Ver Pier Paolo Quieto, *D. João V de Portugal - A sua influência na arte italiana do século XVIII*, Lisboa/Mafra, Edição ELO, 1990, p. 96-98 e do mesmo autor o artigo sobre Masucci no catálogo de exposição *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)*, Lisboa, IPPAR, 1994, p. 358-359.

Como auto-retratos individualizados, em que os pintores se fazem acompanhar dos atributos próprios da sua arte (paletas, pincéis, modelos, etc.), apenas se pode apresentar como exemplo a já muito tardia galeria de retratos de artistas do Salão Nobre da Academia Nacional de Belas-Artes[871], que data já da segunda metade do século XVIII em diante, e de que destacamos os auto-retratos de *Francisco Vieira Lusitano* (1699-1783), *Joaquim Manuel da Rocha* (1727-1786) e *Pedro Alexandrino de Carvalho* (1730-1810), sendo os restantes já do século XIX[872].

[871] Muito agradecemos ao então Presidente da Academia Nacional de Belas-Artes, o Professor Doutor Arquitecto Augusto Pereira Brandão e ao seu secretário, o Sr. Rocha, a possibilidade de acesso a esta galeria de retratos.

[872] Ver Diogo de Macedo, "Uma pequena galeria de retratos", *Belas-Artes - Revista e boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, 2.ª série, n.º 9, 1956, p. 35-37.

4. D. João V (1706-1750)
e a renovação imagética do Poder

4.1. A vinda de artistas estrangeiros: Quillard e Duprà

O historiador de arte Thomas DaCosta Kaufmann, na conferência sobre *Pintura de Reinos* que proferiu em Lisboa (2008)[873], partindo das problemáticas tradicionais da História da Arte ligadas à viagem das formas, ao intercâmbio cultural e à arte dos centros e das periferias, propôs a adopção dos conceitos operativos de *cultural field*, *fild of cultural production*, e *large global field*, numa perspectiva de tratamento das dimensões globais dos objectos artísticos em oposição ao entendimento das áreas culturais definidas por imperativos político-geográficos. Para este historiador da arte, cuja análise se situa na esteira de Pierre Bordieu, não são as fronteiras geográficas que definem a dimensão cultural e a produção artística na Época Moderna, mas a teia de relações políticas e diplomáticas que se estabelece entre os vários Reinos[874].

Tal abordagem importa ser desenvolvida para perceber melhor o ideário imagético de D. João V (rei desde 1706 até 1750), a sua ânsia internacional e a sua política de mecenato artístico que, após a abertura às influências culturais estrangeiras ocorrida no reinado de D. Pedro II, inicia um verdadeiro projecto cultural destinado a colocar a produção artística e literária do Reino no plano europeu. «[…] Le dernier quart du XVII^{e} siècle a vu s'enrichir ce modèle culturel lorsque le pays a recrutè progressivement des artistes étrangers, venus surtout de France et d'Italie, qui ont bouleversé le monde plutôt étriqué des arts plastiques, et plus tard de la musique. Ce mouvement a connu sa période la plus réussie entre les années 1710 et 1740 du XVIII^{e} siècle […]»[875].

É Yves Bottineau quem, na sua comunicação *Le goût de Jean V - Art et gouvernement* apresentada ao *Congresso Internacional em Homenagem a André Soares,* realizado em Braga no ano de 1973, propõe pela primeira vez

[873] Thomas DaCosta Kaufmann, *Pintura de Reinos*, conferência proferida no Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, a 6 de Junho de 2008.

[874] Cf. Thomas DaCosta Kaufmann, "Pintura de los Reinos - Una vision global del campo cultural", in Juana Gutiérrez Haces (coord.), *Pintura de los Reinos - Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánicos (siglos XVI-XVIII)*, Ciudad de México, Fomento Cultural Banamex, 2008, vol. I, p. 87-135.

[875] Luís Manuel Ramalhosa Guerreiro, *La représentation du pouvoir royal à l'age baroque portugais (1687-1753)* [Dissertação de Doutoramento], Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1995, vol. I, p. 11-12.

esta abordagem da actuação política e cultural de D. João V. Aí traça uma linha de investigação muitíssimo pertinente para o entendimento da época e da política cultural do monarca, assente sobretudo na vertente propagandística da visualização do fausto joanino e equacionando a questão da força simbólica na sociedade barroca. Segundo ele, «[…] le prince et l'amateur ne pouvant être dissociés longtemps chez ce souverain imbu de la grandeur royale, c'est la structure de son art monarchique, les rapports de l'art et de son gouvernement qu'il faut tender d'analyser […]»[876].

Em uníssono, Rui Bebiano desenvolve a linha de investigação sugerida por Bottineau no seu imprescindível estudo intitulado *D. João V - Poder e espectáculo*, «[…] reconhecendo inicialmente a ligação entre ostentação e poder sob a luz da compreensão das correntes dominantes no campo das mentalidades e do entendimento das transformações políticas […]»[877]. Nesta medida, o autor explora as práticas joaninas de ostentação do poder e da visualização da capacidade e das possibilidades de mando[878], aquilo a que chama a «[…] força de uma clara mensagem óptica, exaltante e mobilizadora […]»[879], estudando sobretudo o espectáculo e a festa.

É neste âmbito, também, que situamos o valioso trabalho de Luís Ramalhosa Guerreiro sobre *La représentation du pouvoir royal à l'age baroque portugais (1687-1753)*, em que o autor justifica a existência de uma estrutura de poder político apoiada não só em instrumentos normativos explícitos, mas sobretudo na existência de um registo cultural abrangente, que pode ser visto como um complexo mosaico de valores religiosos, morais, jurídicos, artísticos, míticos, etc., debruçando-se em particular sobre as práticas de representação

[876] Yves Bottineau, "Le goût de Jean V - Art et gouvernement", *Bracara Augusta* [Actas do Congresso «A arte em Portugal no século XVIII»], I tomo, vol. XXVII, n.º 64 (76), Braga, 1973, p. 342.

[877] Rui Bebiano, *D. João V - Poder e espectáculo*, Aveiro, Livraria Estante Editora, 1987, p. 27-28.

[878] Ver a respeito da eficácia da imagem visual no período barroco o apêndice "Objectivos sócio-políticos do uso de meios visuais" na obra de José António Maravall, *A cultura do Barroco*, Lisboa, Instituto Superior de Novas Profissões, 1997, p. 331-345.

[879] Rui Bebiano, *D. João V - Poder e espectáculo*, Aveiro, Livraria Estante Editora, 1987, p. 43.

política que, «[…] en attirant l'attention sur la personne royale, visent à séduire les yeux, à éveiller l'imagination, à persuader les esprits […]»[880].

Também os estudos de António Filipe Pimentel, centrados na estratégia visual do poder joanino, se situam neste campo metodológico: primeiro na sua dissertação de Mestrado sobre a real obra de Mafra (1986)[881], posteriormente nos seus artigos sobre a arte efémera[882] e o retrato do rei[883], que conhecerá, segundo afirma, uma «[…] significativa expansão como género artístico no tempo de D. João V, preocupado em dotar a Monarquia portuguesa com uma imagem à altura das suas ambições, ao mesmo tempo que o incremento do papel mecenático da Coroa favorecia a integração da imagética entre os mecanismos da liturgia sacralizadora do poder […]»[884].

Margarida Calado, por seu turno, seguiu um percurso semelhante no seu largo e exaustivo trabalho de doutoramento, intentando «[…] posicionar ou reposicionar a obra artística de D. João V e da sua época, no seu vasto quadro social […]»[885].

Quanto ao contributo de José Fernandes Pereira, que também dedica uma dissertação de Doutoramento à arte do período joanino, particularizada na arquitectura e na escultura de Mafra, este autor apresenta uma reflexão abrangente sobre o movimento cultural da época joanina e sobre o papel preponderante do rei nesta matéria. Através da explicação do significado das virtudes reais de *magnanimidade* e *grandeza* - compreendidas na óptica da

---

[880] Luís Manuel Ramalhosa Guerreiro, *La représentation du pouvoir royal à l'age baroque portugais (1687-1753)* [Dissertação de Doutoramento], Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1995, vol. I, p. 14.

[881] António Filipe Pimentel, *Arquitectura e poder - O real edifício de Mafra*, Lisboa, Livros Horizonte, 2002.

[882] António Filipe Pimentel, "D. João V e a festa devota - Do espectáculo da política à política do espectáculo", in João Castel-Branco Pereira (coord.), *Arte efémera em Portugal* [Catálogo de exposição], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p. 151-173.

[883] António Filipe Pimentel, "Os pintores de D. João V e a invenção do retrato de corte", *Revista de História da Arte - O retrato*, n.º 5, Lisboa, Instituto de História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 2008, p. 133-151.

[884] António Filipe Pimentel, *Arquitectura e poder - O real edifício de Mafra*, Lisboa, Livros Horizonte, 2002, p. 68-69.

[885] Maria Margarida Teixeira Barradas Calado, *Arte e sociedade na época de D. João V* [Dissertação de Doutoramento], Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 1995, vol. I, p. IX.

filosofia aristotélica ainda vigorante -, em que a primeira remeteria para uma qualidade ética mas a segunda pressupunha a sua materialização, a sua visibilidade enquanto objecto artístico, conclui que «[…] Mafra constitui o mais sério retrato ou auto-retrato deixado pelo rei […]»[886].

De facto, D. João V incrementou grandemente a vida cultural do país investindo nas artes e nas letras. Vastas somas de dinheiro foram empregues em realizações arquitectónicas, na encomenda de obras de arte, no mecenato artístico, na aquisição de livros e na construção de bibliotecas[887], na fundação de centros culturais e de academias, na construção de arcos de triunfo, de outras arquitecturas efémeras e na organização de festas. Trata-se de uma verdadeira política cultural levada a cabo pelo Magnânimo, com envio de estudantes e estagiários para França e sobretudo Itália, numa tentativa de alinhamento do país com os principais pólos de desenvolvimento cultural europeus. Ressalta a este propósito José Fernandes Pereira que «[…] a importação de pintores para trabalharem em Portugal faz parte da […] intenção de D. João V de estruturar em modelos e práticas europeias a pintura portuguesa. Estes artistas destinavam-se a suprir carências internas e ao mesmo tempo serviam de complemento de informação visual para os nossos pintores. No entanto seria pueril considerá-los globalmente como grandes talentos apenas por serem estrangeiros […]»[888].

A corte joanina empenhara-se, assim, num seríssimo projecto de renovação cultural, projecto esse enquadrado pelo ideal arcádico de internacionalização da produção artística. Para tal, o monarca fizera-se rodear de homens cultos e com sensibilidade estética apurada, empenhados, também eles, em motivar uma transformação nas artes e nas letras lusas. Devemos destacar, neste contexto, o papel preponderante dos embaixadores de D. João V junto da

---

[886] José Fernandes Pereira, *Arquitectura e escultura de Mafra - Retórica da perfeição*, Lisboa, Editorial Presença, 1994, p. 331. Ver ainda, do capítulo "D. João V, um rei aristotélico", as p. 76-86.

[887] Deve ser referida a Biblioteca Real do Paço da Ribeira (que contava com cerca de setenta mil volumes), a Biblioteca da Universidade de Coimbra (com três núcleos distintos) e as bibliotecas dos complexos de Mafra e a das Necessidades (Lisboa). Ver António Filipe Pimentel, "Bibliotecas", in José Fernandes Pereira (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 88-92.

[888] José Fernandes Pereira, "O Barroco do século XVIII - A pintura", in Paulo Pereira (dir.), *História da arte portuguesa*, Lisboa, Temas e Debates, 1999, vol. 3, p. 137.

Santa Sé, intermediários acreditados da política do Estado português: em primeiro lugar, o papel de D. Rodrigo Annes de Sá Almeida, Marquês de Fontes, embaixador de 1712 a 1718 (o responsável, segundo se pensa, pela criação da Academia Portuguesa de Roma e o protector do jovem pintor Francisco Vieira de Matos, o *Lusitano*); depois, a figura de André de Melo e Castro, Conde das Galveias, enviado extraordinário de D. João V (1708 e 1711-1718), nomeado embaixador em 1718[889]; a seguir, Frei José Maria da Fonseca e évora, o *Portoghesino*, nomeado em 1730 (em torno de quem gira o vasto programa de encomenda artística ao longo da década de 1730 e que foi uma das figuras mais eminentes do mundo cultural romano do tempo[890]); enfim, o Comendador Manuel Pereira de Sampaio, embaixador desde 1740 (sob a embaixada de quem se processou a realização da Capela de São João Baptista para a Igreja de São Roque em Lisboa)[891].

Conforme sublinhou Pier Paolo Quieto, «[…] o monarca teve a habilidade de escolher os seus embaixadores entre aqueles que podiam interpretar fielmente a sua política, orientada por conteúdos não só ideológicos como sentimentais […]»[892].

No trabalho diplomático destes homens, «[…] uma verdadeira e própria ofensiva diplomática, em ordem a obter o primado de Portugal no refinado mundo intelectual romano […]»[893], deve ser realçado o interesse pelas questões relacionadas com o ambiente cultural e artístico da cidade de Roma, nomeadamente a criação da Academia de Portugal em Roma - *Accademia della Sacra Corona di Portugallo*[894], local de formação de jovens promissores

[889] Sobre André de Melo e Castro e a sua acção na Cúria Romana ver o exaustivo trabalho de Carmen M. Radulet, *D. João V e a Santa Sé - Os retratos dos reis portugueses como instrumento da diplomacia joanina*, Porto, Civilização Editora, 2008, p. VII-XLVIII.

[890] Pier Paolo Quieto, *D. João V de Portugal e a sua influência na arte italiana do século XVIII*, Lisboa-Mafra, Edição ELO, 1990, p. 21.

[891] António Filipe Pimentel, "A Capela de São João Baptista - Política, ideologia e estética"; in Teresa Freitas Morna (coord.), *Museu de São Roque - Catálogo da exposição permanente*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2008, p. 212-231.

[892] Pier Paolo Quieto, *D. João V de Portugal e a sua influência na arte italiana do século XVIII*, Lisboa-Mafra, Edição ELO, 1990, p. 29.

[893] Arnaldo Pinto Cardoso, *A presença portuguesa em Roma*, Lisboa, Quetzal, 2001, p. 109.

[894] Não há certeza da data da fundação desta Academia, mas pensa-se que terá sido durante o período em que o Marquês de Fontes, D. Rodrigo Annes de Sá Almeida Meneses, foi o

que D. João V apoiava através da concessão de bolsas de estudo, o estabelecimento de contactos com pintores e escultores da cena artística romana e as relações com instituições como a *Accademia di San Luca* (fundada em 1577) e a Arcádia Romana (fundada em 1689)[895], numa clara intenção de «[…] criação e fomento de um círculo de poder na sociedade portuguesa do período joanino, mas com base e projecção europeia […]»[896]. Em 1721, D. João V era aclamado Pastor Arcádico com o nome de Arete Melleo. Também foram Pastores Arcádicos os Eminentíssimos Cardeais Nuno da Cunha e Pereira de Lacerda, o Marquês de Fontes, André de Melo e Castro, José Maria da Fonseca e Évora, e o Comendador Sampaio, seus embaixadores na cidade dos Papas[897].

Como defende Nuno Saldanha, o movimento da Arcádia Romana tornou-se num «[…] poderoso círculo de tráfico de influências […]»[898]. De notar que «[…] a maior parte dos eventos artísticos do reinado do *Magnifico*, fábrica, encomendas, contratos, mecenato, compras, etc., têm quase sempre por

---

Embaixador de Portugal junto da Santa Sé (1712-1718). Margarida Calado, "Academia de Portugal em Roma", in José Fernades Pereira (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 18; Pier Paolo Quieto, *D. João V de Portugal e a sua influência na arte italiana do século XVIII*, Lisboa-Mafra, Edição ELO, 1990, p. 53 e Arnaldo Pinto Cardoso, *A presença portuguesa em Roma*, Lisboa, Quetzal, 2001, p. 114. Apenas José-Augusto França considera a sua fundação um pouco mais tardia, em 1720. Ver José-Augusto França, "Academismo", in Mário Tavares Chicó, Armando Vieira Santos e José-Augusto França (org.), *Dicionário da pintura portuguesa*, do *Dicionário da pintura universal*, Lisboa, Estúdios Cor, s. d., vol. III p. 15-16.

[895] «[…] A Arcádia é um movimento artístico-cultural, de raiz classicista, com contornos de um poderoso círculo de influências […], com o propósito de criar uma corrente estético-cultural a nível internacional, através de um jogo de influências de modo a promover os seus associados […]». Definição de Nuno Saldanha, "A Arcádia Romano-Lusitana e os círculos de poder na cultura setecentista (1721-1756)", in Ivo Castro, Maria João Neto e Vítor Serrão (coord.), *Propaganda e poder - Congresso peninsular de História da Arte* [Actas de congresso], Lisboa, Edições Colibri, 2001, p. 365.

[896] Nuno Saldanha, "A Arcádia Romano-Lusitana e os círculos de poder na cultura setecentista (1721-1756)", in Ivo Castro, Maria João Neto e Vítor Serrão (coord.), *Propaganda e poder - Congresso peninsular de História da Arte* [Actas de congresso], Lisboa, Edições Colibri, 2001, p. 365.

[897] Ver Pier Paolo Quieto, *D. João V de Portugal e a sua influência na arte italiana do século XVIII*, Lisboa-Mafra, Edição ELO, 1990, p. 53.

[898] Nuno Saldanha, "*Et in Arcadia Ego* - O mesoclassicismo joanino e a influência da Arcádia nas Poéticas da Arte", in *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII - Estudos de iconografia, prática e teoria artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 215.

detrás a mão de um membro da Arcádia […]»[899]. Os próprios artistas italianos que vemos conviver com o universo da encomenda quinto-joanina são, na sua grande maioria, membros arcádicos. Citam-se os nomes dos arquitectos Carlo Fontana, Filippo Juvarra, Carlo Gimac, Antonio Cannevari, Nicola Salvi, Luigi Vanvitelli e Tommaso Mattei; do compositor Domenico Scarlatti; dos pintores Agostino Masucci e Francesco Trevisani; e dos escultores Pietro Bracci, Girolamo Ticciati, Filippo della Valle e Girolamo Ticciati[900].

A **Agostino Masucci** (Roma, 1692-1758), discípulo do mestre Carlo Maratta (1625-1713), a quem imitou na perfeição tornando-se assim num dos mais importante pintores da tradição oficial romana e, por conseguinte, um dos artistas predilectos de D. João V, se deve uma muito extensa encomenda para a corte portuguesa, sobretudo de temário religioso. Nos anos vinte e trinta pintou um *Baptismo* para o baptistério da Patriarcal, desaparecido; o quadro *Nossa Senhora com o Menino e São Domingos de Gusmão* e a *Aparição do Anjo a São Mateus,* para o Paço Ducal de Vila Viçosa; a *Sagrada Família* de Mafra, com um possível auto-retrato **(Fig. 111)**; as grandes telas da *Anunciação* e da *Coroação da Virgem* para a Basílica de Mafra, a tela da *Assunção de Nossa Senhora* para a boca da tribuna da capela-mor da Sé de Évora, além das telas das paredes laterais; as três composições da Capela de São João Baptista da Igreja de São Roque, etc.[901]. Deve-se-lhe também, muito possivelmente, um extraordinário retrato de grupo, de encomenda portuguesa, o *Ritratto di rappresentanza com Padre d'Evora, i cardinali Gentili, Corsini, Passeri* (Biblioteca Nacional Vítor Manuel II, Roma, c. 1730) **(Fig. 112)**, que marca a celebração da paz entre Portugal e a Santa Sé, com a mediação de Frei Fonseca e Évora, e o fim da longa disputa sobre Bichi. Esta pintura, que

[899] Nuno Saldanha, "A Arcádia Romano-Lusitana e os círculos de poder na cultura setecentista (1721-1756)", in Ivo Castro, Maria João Neto e Vítor Serrão (coord.), *Propaganda e poder - Congresso peninsular de História da Arte* [Actas de congresso], Lisboa, Edições Colibri, 2001, p. 365.

[900] Cf. Nuno Saldanha, "A Arcádia Romano-Lusitana e os círculos de poder na cultura setecentista (1721-1756)", in Ivo Castro, Maria João Neto e Vítor Serrão (coord.), *Propaganda e poder - Congresso peninsular de História da Arte* [Actas de congresso], Lisboa, Edições Colibri, 2001, p. 371-378.

[901] Pier-Paolo Quieto, "Agostino Masucci (Roma, 1692-1758)", in Nuno Saldanha (coord.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 349-367.

conta com os retratos dos cardeais Neri Corsini, Marcello Passeri e António Saverio Gentili, para além de Frei José Maria da Fonseca e Évora, representa o acto solene da assinatura do acordo da concessão do título cardinalício à Nunciatura de Lisboa (1730). Encomenda do próprio embaixador de D. João V em Roma, esteve colocado no salão principal da Biblioteca Aracoelitana, fundada também por este diplomata. A composição inclui ainda mais dois retratos (retratos dentro do quadro) do *Papa Clemente XII Corsini* e de *D. João V*, colocados em molduras na parede por detrás de cena principal[902]. Tal como na grande pintura retabular, também na retratística Agostino Masucci segue a Carlo Maratta (1625-1713), «[…] con su pintura nostálgica restauradora de culturas pasadas […]»[903], que encontramos na linha directa do classicismo de Rafael de Urbino e de Ticiano Vecellio - retratos do *papa Júlio II* **(Figs. 113-114)** e do *papa Paulo III*, deste último - com o seu *Retrato de Clemente IX* (Museu do Ermitage, São Petersburgo, 1669) **(Fig. 115)**.

Analisando a harmoniosa composição de Agostino Masucci da Biblioteca Nacional Vítor Manuel II, em Roma, claramente classicista na sua horizontalidade, suavidade de colorido, luz difusa, poses equilibradas e gestos pausados, em que os rostos retratados apresentam uma qualidade acesa de espírito, fixando orgulhosamente o olhar no espectador, e apurado rigor fisionómico, percebemos a grandeza deste pintor como retratista.

Informa-nos Pier-Paolo Quieto que Agostino Masucci terá pintado também o *Retrato da Princesa Altoviti Corsini* e o *Retrato do Cardeal Banchieri* (1728), nos anos (17)20, o *Retrato de Clemente XII* **(Fig. 116)**, em 1730, e o *Retrato de Alessandro Pascoli*, este último em 1734. E, segundo o mesmo autor, «[…] essas efígies confirmam-no ulteriormente como o principal mestre romano na

[902] Pier-Paolo Quieto, "Relações artístico-culturais entre Lisboa e Roma", in Nuno Saldanha (coord.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 67-68. Dos anos (17)30 é ainda um retrato de Frei José Maria da Fonseca e évora para o marquês de Fontes, executado por Duprà, enviado com o seu auto-retrato para Lisboa. No Instituto de Santo António dos Portugueses em Roma existe um outro retrato de Fonseca e Évora, cujo autor parece ter sido também Duprà. Ver a este respeito Arnaldo Pinto Cardoso, *A presença portuguesa em Roma*, Lisboa, Quetzal, 2001, p. 132-133.

[903] Giuseppe Pacciarotti, *La pintura barroca en Itália*, Madrid, Ediciones Istmo, 2000, p. 94.

arte do retrato […]»[904]. Sabemos pelo mesmo autor que posteriormente, em 1743, executou um *Retrato de Bento XIV* **(Fig. 117)**, este sem grande fortuna, pois terá sido preterido a favor de um outro de Pierre Subleyras (1699-1749) **(Fig. 118)**[905], o que atesta a mudança de gosto, chegando-se o meado da centúria, em prol de uma linguagem mais orquestrada e menos classicizante.

Para além das relações com Itália, a corte quinto-joanino intensifica também a abertura à influência da cultura francesa. É José-Augusto França quem alerta, com toda a propriedade, para o intenso diálogo que se verifica entre a arte portuguesa e a arte francesa neste período, afirmando que «[…] foi com D. João V que as relações artísticas com a França recomeçaram de uma maneira de outro modo institucionalizada. O céu e o mundo partilharam os favores do monarca português, rico com os diamantes e o ouro do Brasil e, desde o início do seu reinado, havia importantes papéis a desempenhar por Roma e por Paris. Arquitectos italianos ou italianizados eram chamados por conventos e por palácios reais que se associavam a conventos e a igrejas, mas os pintores e os gravadores franceses, e mesmo um escultor e um grande decorador, foram convidados a trabalhar para a corte de Lisboa - ao mesmo tempo que Jean Mariette, fornecedor em título das colecções reais, enviava a Lisboa cerca de 100 volumes de estampas perdidos no terramoto, ou nele dispersos. Ainda em Paris, Mendes de Góis mantinha o rei ao corrente dos últimos gostos, das últimas modas… […]»[906].

---

[904] Pier-Paolo Quieto, "Agostino Masucci (Roma, 1692-1758)", in Nuno Saldanha (coord.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 350.

[905] Pier-Paolo Quieto, "Agostino Masucci (Roma, 1692-1758)", in Nuno Saldanha (coord.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 351.

[906] José-Augusto França, "Arte francesa, arte portuguesa - Um diálogo de nove séculos" (texto original de 1982), in *(In)definições de cultura - Textos de cultura e história, artes e letras*, Lisboa, Editorial Presença, 1997, p. 70-71. Sobre os *connaisseurs* e *marchands* de arte Jean Mariette (1660-1742) e seu filho Pierre Jean Mariette (1694-1774), e a sua relação com D. João V, ver José de Figueiredo, *Introduction au catalogue de l'expositions d'art français spécialement orfèvrerie du XVIII siècle*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1934, Marie-Thérèse Mandroux-França, "Les Mariette et Portugal", in *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France* [Actes du colloque], Paris, Fondation Calouste Gulbenkian - Centre Culturel Portugais, 1983, p. 295-322, Margarida Calado, "Mariette, Pierre Jean", in José Fernandes Pereira (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p.283 e Angela Delaforce, *Art and Patronage in Eighteenth Century Portugal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 58-65.

Neste projecto cultural de renovação e alinhamento internacional das artes e das letras em Portugal, em que o rei estava directamente empenhado, explica-se a construção da grandiosa *Biblioteca Joanina* da Universidade de Coimbra, logo em 1717; a fundação de academias[907]; o convite para a corte a professores de música, cantores e arquitectos; a encomenda de obras de pintura e escultura e a sua exposição em locais públicos para que os artistas nacionais as pudessem apreciar e por elas ser influenciados. Também as obras da Patriarcal (início da construção na Capela Real em 1707); da Igreja do Menino Deus, em Lisboa (primeira pedra lançada em 1711); da capela-mor da Sé de Évora (obras iniciadas em 1716); a construção dos complexos de Mafra (início em 1717) e das Necessidades, em Lisboa (início das obras em 1742) e a encomenda da capela de São João Baptista para a igreja de São Roque, Lisboa (1742), têm de ser entendidos neste contexto. A arte exerce aqui uma função muito precisa : «[…] celle de serviteur exalté de la puissance centralisatrice et de l'État […]. L'art va dans le sens de l'exaltation des formes officielles qui sont autant de "contrôles sociaux " […]»[908].

No campo mais restrito da Pintura, verificamos o sentido de um verdadeiro *cosmopolitismo estético*, em que a profusão de contactos entre artistas e *amateurs* de arte portugueses e os mais destacados representantes das Academias de Paris e Roma explica, em grande medida, o enorme impacto das escolas de pintura parisiense e romana na pintura portuguesa da primeira metade de Setecentos. É um facto que a produção pictural portuguesa deste período se pauta pela influência marcante de modelos romanos e franceses, ou seja, pelo Ideal Clássico.

Como *paradigmas de imitação*, doravante seguidos pelos nossos artistas mais eruditos, destacam-se grandes os mestres do *Cinquecento* italiano, Rafael, Correggio e Miguel Ângelo, assim como os pintores classicistas da centúria de Seiscentos elogiados por Bellori, nomeadamente Annibale Carracci,

[907] Para além da Academia Portuguesa de Roma, D. João V criou, à semelhança do que aconteceu por toda a Europa setecentista, a Academia Real da História (1720). Óscar Lopes, "Academias", in Joel Serrão (dir.), *Dicionário de História de Portugal*, s. l., Iniciativas Editoriais, s. d., vol. I, p. 14-15. Todavia, falhou quanto à implementação de uma estrutura académica de educação artística em Portugal. Angela Delaforce, *Art and patronage in eighteenth-century Portugal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 341.

[908] Jean Duvignaud, *Sociologie de l'art*, Paris, Puf, 1984, p. 130-131.

o Guercino, Guido Reni, o Domenichino, Nicolas Poussin e, ainda, os nomes de artistas romanos mais recentes, casos do já mencionado Carlo Maratta (1625-1713) e de Benedetto Lutti (1666-1724). A estes, juntam-se os pintores que trabalharam para as grandiosas encomendas da corte joanina, como sejam Agostino Masucci (1692-1758), Corrado Giaquinto (1703-1766), Francesco Trevisani (1656-1746), Pietro Bianchi (1694-1740), Giovanni Odazzi (1663-1731), Sebastiano Conca (1680-1764) e Giacomo Zoboli (1682-1767), entre outros de menor monta[909]. A obra de Mafra surgia, assim, após o enorme esforço mecenático empreendido pelo *Magnânimo*, como um importantíssimo repositório de pintura italiana (tal como sucedia com a escultura), tornando-se um dos mais destacados a nível internacional, doravante acessível aos olhares dos artistas nacionais.

Devemos ainda ter presente o papel preponderante dos pintores portugueses que se formaram em Roma, Francisco Vieira de Matos, o *Lusitano* (1699-1783), Inácio de Oliveira Bernardes (1695-1781), Inácio Xavier (de Santarém, fal. 1725) e João Glama Ströberle (1708-1792). Estes artistas, regressados das suas viagens, ao contactarem os pintores que não puderam sair do país (mantinham, aliás, laços de amizade com alguns deles, como o caso da grande amizade que unia Vieira Lusitano e André Gonçalves), e ao apresentarem aqui as suas obras, contribuíram grandemente para a introdução dos modelos de derivação romana e da estética do *Settecento* italiano em Portugal.

Paralelamente, a intensa circulação de gravados e de desenhos que repetiam os modelos arcádicos do classicismo dos *Incaminatti* e dos seus continuadores, contribuía igualmente para que se operasse, a nível de todo o território nacional, a rotação de valores estéticos que se preparava já desde os finais da anterior centúria, preenchendo-se, assim, o vazio resultante do distanciamento dos ideais pictóricos naturalistas e tenebristas do *Siglo d'Oro* espanhol. Curiosamente, também em Espanha se operou uma vincada internacionalização estética, o que levou a que historiograficamente se tenha

[909] Ver Nuno Saldanha, "*Et in Arcadia Ego* - O mesoclassicismo joanino e a influência da Arcádia nas poéticas da arte", in Nuno Saldanha, *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII - Estudos de iconografia, prática e teoria artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 220-221.

considerado o século XVIII como «[…] la etapa *menos española* de la historia de la pintura en el Reino […]»[910]. Tal se deveu ao progressivo desaparecimento, ao longo dos últimos anos do século XVII, dos grandes nomes das escolas madrilena e sevilhana; à saída dos Áustrias do poder e à subida ao trono de um monarca de origem francesa pertencente à Casa de Bourbon, Filipe V (rei entre 1700-1744), que encomenda de imediato um retrato a Hyacinthe Rigaud (1700) **(Fig. 119)**[911]; e pela chegada de pintores franceses e italianos à corte de Madrid, de que se destaca a presença de Luca Giordano (1634-1705) até 1702[912], e posteriormente de Jean Ranc (1674-1735) e Louis-Michel Van Loo (1707-1771), muito responsáveis pela paulatina renovação do gosto na pintura espanhola do tempo, e no caso destes dois últimos, do retrato[913].

Em Portugal, a pintura a óleo, através da pintura de retrato e da retabulística *ao romano*, adquire nesta época um estatuto de grande prestígio. Despontam no fértil ambiente cultural da corte joanina personalidades artísticas fortes, de entre as quais se destaca a do *virtuoso* **Pierre-Antoine Quillard** (Paris, c. 1703-Lisboa, 1733)[914], quase de certeza o mais importante dos pintores estrangeiros que trabalharam em Portugal nos alvores da centúria no campo do retratismo. A sua formação fora feita com Watteau (1684-1721), tendo merecido desde muito novo o apoio de Luís XV[915]. Será desta época, de

---

[910] Juan J. Luna, "La internacionalización del retrato en el siglo XVIII", in Raquel González Escribano e Domingo Guerrero Borrull (Coord.), *El retrato español en el Prado - Del Greco a Goya* [Catálogo de exposição], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006, p. 133.

[911] Ver Miguel Moran, *La imagen del rey - Felipe V y el arte*, Madrid, Editorial Nerea, 1990, sobretudo o capítulo "El retrato real", p. 21-38.

[912] Juan J. Luna, "La internacionalización del retrato en el siglo XVIII", in Raquel González Escribano e Domingo Guerrero Borrull (Coord.), *El retrato español en el Prado - Del Greco a Goya* [Catálogo de exposição], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006, p. 133.

[913] Ver Jonathan Brown, "La monarquia española y el retrato de aparato de 1500 a 1800", in *El retrato*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004, p. 138-139.

[914] Como lhe chama Pietro Guarienti, *Abecedario Pittorico del Pellegrino Antonio Orlandi, Accresciuto da Pietro Guarienti (Venezia, 1753)*, p. 415, in Athanase de Raczynski*, Les Arts en Portugal - Lettres adressées a la Societè Artistique et Scientifique de Berlim et accompagnèes de documents*, Paris, Jules Renouard et C.ie - Libraries-Éditeus, 1846, "Treizième Lettre", p. 326.

[915] Pietro Guarienti, *Abecedario Pittorico del Pellegrino Antonio Orlandi, Accresciuto da Pietro Guarienti (Venezia, 1753)*, p. 415, in Athanase de Raczynski*, Les Arts en Portugal - Lettres*

de cerca de 1720, o seu expressivo retrato-miniatura de Antoine Mengin (1693-1766), nomeado em 1721, por D. João V, "abridor de cunhos" para a Casa da Moeda, «*Portrait veritable de Antoine Mengin Tailleur Géneral de Monoyes de Portugal […]*», como se pode ler no interior da caixa da miniatura, legenda decifrada por Ayres de Carvalho contrariando uma possível fraude que visava identificar o retratado como D. António de Menezes e Lencastre (1714-1800), um dos meninos da Palhavã[916] (actualmente no espólio do Museu Nacional de Arte Antiga, aquisição pelo Legado Valmor[917]) **(Fig. 120)**. Estadeou em Roma, onde obteve sucesso, alcançando dois *deuxième Prix de Rome*, em que os primeiros lugares foram de François Boucher (1703-1770) e Carlo Van Loo (1704-1765), já nomes prestigiados então[918]. Aparentemente desmotivado com esta secundarização, e já regressado a Paris, buscou trabalho na *entourage* do médico e naturalista suíço Charles Frédéric de Merveilleux (fal. 1749), a quem D. João V encomendara uma *História Natural de Portugal*, tendo ficado com a incumbência da "ilustração científica" da obra.

Assim, foi na companhia de Merveilleux que Quillard chegou a Portugal[919] no ano de 1726, tendo passado previamente por Barcelona, Saragoça e Madrid, e visitado ainda o Palácio do Escorial[920]. Fixando-se finalmente em Lisboa[921], obteve de imediato os cargos de Pintor do Rei e de Desenhador da

---

adressées a la Societè Artistique et Scientifique de Berlim et accompagnèes de documents, Paris, Jules Renouard et C.ie - Libraries-Éditeus, 1846, "Treizième Lettre", p. 326.

916 Ayres de Carvalho, "Identificação duma miniatura do Setecentos", *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, fasc. I., vol. III, Lisboa, Janeiro/Dezembro de 1953, p. 17-21.

917 Anísio Franco, *Miniaturas estrangeiras* [Catálogo de exposição] Lisboa, IMC/Museu Nacional de Arte Antiga, 2008, p. 5 e 12-13.

918 Ver Vítor Serrão, *O Barroco - História da Arte em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, vol. 4, p. 227 e Nuno Saldanha, "Pierre-Antoine Quillard (Paris, c. 1703-Lisboa, 1733)", in Nuno Saldanha e Agostinho Araújo, *Jean Pillement e o paisagismo em Portugal no século XVIII (1728-1808)* [Catálogo de exposição], Lisboa, FRESS, 1996, p. 191.

919 Pietro Guarienti, *Abecedario Pittorico del Pellegrino Antonio Orlandi, Accresciuto da Pietro Guarienti (Venezia, 1753)*, p. 415, in Athanase de Raczynski*, Les Arts en Portugal - Lettres adressées a la Societè Artistique et Scientifique de Berlim et accompagnèes de documents*, Paris, Jules Renouard et C.ie - Libraries-Éditeus, 1846, "Treizième Lettre", p. 326.

920 Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Edição do autor, 1960-1962, vol. I, p. 125-135.

921 Há referência à sua morada e atelier, com vista para o mar, na Travessa dos Algarves, em Belém. Ver Luís Bonifácio, "Quillard em Lisboa", *Olisipo - Boletim trimestral do grupo Amigos de Lisboa*, Ano XXII, n.º 87, Julho 1959, p. 124.

Academia Real da História Portuguesa, conforme relato preciso de Pietro Guarienti: «*[…] laonde venuto in questa capitale, ed essendo presentato al re non so che quadro di sua mano, piacque tanto a sua Maestà il buon gusto di Quigliard, che si degnò di prenderlo per suo pittore, e disegnatore insieme della reale Accademia di Lisbona con lo stipendio d'ottanta piastre il mese […]*»[922].

Escreve Ayres de Carvalho que «[…] o ano de 1726 representa para Portugal, com a vinda de Quillard mas também de muitos outros artistas franceses [Pierre Massar de Rochefort (1675-1740) e Le Bouteux (n. 1682)], uma nova era de influência e de renovação não só na pintura mas sobretudo na gravura, que se inicia com a ilustração de livros publicados pela Academial Real da História […]»[923]. E esclarece-nos Maria Augusta Araújo que a criação desta Academia, em 8 de Dezembro de 1720, se reveste efectivamente de grande importância no que diz respeito à gravura artística sobre metal, pois nesta mesma data «[…] se estabelece em Portugal a primeira oficina de gravura conhecida, regida por estatutos próprios, onde artistas de renome trabalham em conjunto sob orientação e regras bem definidas […]»[924].

Pierre-Antoine Quillard permaneceu na corte de Lisboa sete anos, até à sua morte precoce no ano de 1733, com cerca de trinta anos de idade. Como pintor régio, pintou retratos do rei, príncipes e homens de Estado, e trabalhou entre 1728-1729 na decoração da antecâmara dos aposentos da rainha, no Palácio Real[925] (que arderam no incêndio de 1745). Também se dedicou à pintura de grandes palas de altar, sobretudo em 1730-1731, nomeadamente para a portaria do Convento de Mafra, com o seu muito romanista *Lava-pés* e uma

---

[922] Pietro Guarienti, *Abecedario Pittorico del Pellegrino Antonio Orlandi, Accresciuto da Pietro Guarienti (Venezia, 1753)*, p. 415, in Athanase de Raczynski*, Les Arts en Portugal - Lettres adressées a la Societè Artistique et Scientifique de Berlim et accompagnèes de documents*, Paris, Jules Renouard et C.[ie] - Libraries-Éditeus, 1846, "Treizième Lettre", p. 326.

[923] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Edição do autor, 1960-1962, vol. I, p. 204 (sublinhado nosso).

[924] Maria Augusta Araújo, "Gravadores estrangeiros na corte de D. João V", in *III Congresso Internacional de História da Arte - Portugal na encruzilhada de culturas, das artes e de sensibilidades. Boletim interactivo da APHA* [Actas], n.º 4, Dezembro de 2006, p. 2 [*http://www.apha.pt/publicacoes.php*].

[925] Pietro Guarienti, *Abecedario Pittorico del Pellegrino Antonio Orlandi, Accresciuto da Pietro Guarienti (Venezia, 1753)*, p. 415, in Athanase de Raczynski*, Les Arts en Portugal - Lettres adressées a la Societè Artistique et Scientifique de Berlim et accompagnèes de documents*, Paris, Jules Renouard et C.[ie] - Libraries-Éditeus, 1846, "Treizième Lettre", p. 326.

Coroação da Virgem, e para a igreja do Convento de São Pedro de Alcântara, em Lisboa, com outra magnífica composição dedicada a esta temática mariana. Ao longo da sua breve carreira, nunca deixou de se dedicar ao género das *fêtes galantes*, herança directa de Watteau[926], de que existem vários exemplos nas principais colecções de arte da altura (Cadaval, Alegrete, Tancos, Ericeira, Aveiro, Penalva, Atalaia, Tarouca…). Pierre-Antoine Quillard é de facto o introdutor deste género pictórico em Portugal, como bem salientou Nelson Correia Borges, campo por excelência do novo estilo rococó e da sua *joie de vivre*, que assim, muito precocemente, entrou em Portugal[927]. No campo da gravura, como desenhador e abridor de chapas, foi igualmente profícuo[928].

Ayres de Carvalho publicou no seu livro de referência *D. João V e a arte do seu tempo*, em 1962, as célebres *Memoires Instructifs pour un voyageur dans le divers Etats de l'Europe: contenant des Anecdotes curieuses, très propres à éclaircir l'histoire du Tems; avec des remarques sur le Commerce et l'Histoire Naturelle* (publicadas anónimas em Amsterdam por H. Du Sauzet em 1738), atribuídas a Merveilleux[929]. Estas *Memoires*, dão-nos elementos importantes sobre aspectos relacionados com a arte do Retrato ou com a prática retratística da altura, conforme já falámos no capítulo introdutório a este trabalho, pois o médico suíço deixou registo das suas impresssões nesta matéria. Desde logo, Merveilleux relata-nos a prática de retratar *alla sfuggiata* que era seguida pelo seu talentoso companheiro de viagem:

---

926 «[…] La manière de Watteau avait trouvé un imitateur en Anglaterre avec Philippe Mercier. Admiré en Prusse par le roi Frédéric, Watteau inspira Antoine Pesne qui, avec ses "pèlerins d'amour", voulut en retenir quelque chose et Pierre Quillard qui en diffusa les modèles affadis au Portugal […]». André Chastel, *L'art français - Ancien Régime (1620-1775)*, Paris, Flammarion, 2000, p. 148.

927 Nelson Correia Borges, *História da Arte em Portugal - Do Barroco ao Rococó*, Lisboa, Edições Alfa, 1986, vol. 9, p. 74. Ver também Agueda Viñamata, *El rococó - Arte y vida en la primera mitad del siglo XVIII*, Barcelona, Montesinos Editor, 1987, p. 65.

928 Ver Nuno Saldanha, "Pierre-Antoine Quillard (Paris, c. 1703-Lisboa, 1733)", in Nuno Saldanha e Agostinho Araújo, *Jean Pillement e o paisagismo em Portugal no século XVIII (1728-1808)* [Catálogo de exposição], Lisboa, FRESS, 1996, p. 192-193.

929 Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo - As memórias d'El Rei D. João V pelo naturalista Merveilleux (traduzidas, anotadas e comentadas)*, Edição do autor, 1960-1962, vol. I, p. 15-187.

«*[…] O jovem Pintor que me acompanhava agradou-se tanto da filha da estalajadeira, e fez-lhe tão grande impressão no seu espírito,* ***que conseguiu desenhá-la muito parecida****, sem que ela desse por isso. Mostrando este desenho à gentil rapariga, ela deu um grito de espanto afirmando que era o seu retrato. A mãe também veio ver e logo se seguiu uma grande parte da aldeia para admirar este milagre. Muitos habitantes pretendiam já ter visto várias vezes o jovem Pintor neste lugar, não acreditando que fosse possível fazer um semelhante trabalho tão depressa como se dizia […]*»[930].

«*[…] O nosso jovem Pintor entreteve-se a* ***desenhar uma linda cigana*** *que se encontrava na nossa estalagem com o seu rancho, o que nos proporcionou um agradável divertimento. Em reconhecimento do retrato que ofereceu à linda rapariga, os seus companheiros tiveram a gentileza de dançar para nós com castanholas e outros instrumentos barulhentos que para nós eram uma novidade […]*»[931].

A boa recepção da sua pintura, esta facilidade em retratar e em agradar aos seus modelos e encomendantes, que será o segredo da sua meteórica fama na corte do Magnânimo, mereceu-lhe posteriores elogios, desta feita por uma princesa, D. Mariana Vitória de Bourbon (Madrid, 1718-Lisboa, 1781), casada em 1728 com o príncipe herdeiro de Portugal, D. José, príncipe do Brasil (1714-1777). Em correspondência com os seus pais, o rei de Espanha, Filipe V, e D. Isabel Farnese, datada de 1732, D. Mariana Vitória escrevia no seu «[…] francês mascavado […]»[932] de menina o seguinte: «*[…] le portrait va, il*

[930] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo - As memórias d'El Rei D. João V pelo naturalista Merveilleux (traduzidas, anotadas e comentadas)*, Edição do autor, 1960-1962, vol. I, p. 126-127 (sublinhado nosso).

[931] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo - As memórias d'El Rei D. João V pelo naturalista Merveilleux (traduzidas, anotadas e comentadas)*, Edição do autor, 1960-1962, vol. I, p. 130 (sublinhado nosso).

[932] Como lhe chama Luís Ortigão Burnay, "Algumas considerações a propósito de um retrato desconhecido de D. Mariana Victória, mulher de D. José I", *Belas-Artes - Revista e boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, 2.ª série, n.º 3, Lisboa, 1951, p. 29.

resamble ase mais je suis baucoup plus blanc[h]e que dan le portrait […]»[933], e ainda no mesmo ano : «*[…] je suis tres aise que le portret soit de votre gout la diferans quil a de lui a moi et que je suis baucoup plus blance quil ne [n'est] mais toute les facion son comes le mienes seuleman le net et come votre mageste la conue un peut plus gros […]*»[934].

Parece tratar-se de referências a um retrato pintado por Pierre-Antoine Quillard, infelizmente desaparecido, ao que se julga, no incêndio do Alcazar de Madrid, logo em 1734 (mas de que existe uma gravura de Palomino[935]) **(Fig. 121)**, pois dois anos depois, pode ler-se o seguinte trecho numa carta escrita agora à sua mãe, a rainha espanhola D. Isabel Farnese: «*[…] Sur ce que vous medites du portrai que vous voule le pentre qui fit le mien que je vous (est) anvoie et mort* ***et il nia astur ancun bon*** *mais si vous voules que quelquen de ses mauves le fase je le faire tout a leur mais je crois quil ne restera pas […]*»[936].

Este último desabafo da princesa do Brasil, de que só restariam *maus pintores* para fazer o seu retrato, percebe-se ainda melhor se tivermos em conta, como chama a atenção Caetano Beirão, que «[…] é tão rica a iconografia de D. Mariana Vitória do tempo que passou em França [com retratos seus de autoria de Jean-François de Troy, Nicolas-Simon Alexis Belle, Nicolas Largillière], como pobre a que abrange os longos períodos em que foi Princesa do Brasil e Rainha de Portugal. Do primeiro, conhecemos apenas o retrato feito em Lisboa por Ranc, em 1729-30, e o que figura no quadro de L.

---

[933] Correspondência datada de 25 de Junho de 1732. Transcrita e publicada na obra de Caetano Beirão, *Cartas da Rainha D. Mariana Vitória para a sua família de Espanha que se encontram nos Arquivos Histórico de Madrid e Geral de Simancas (1721-1748)*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1936, vol. I., p. 102.

[934] Correspondência datada de 3 de Julho de 1732. Transcrita e publicada na obra de Caetano Beirão, *Cartas da Rainha D. Mariana Vitória para a sua família de Espanha que se encontram nos Arquivos Histórico de Madrid e Geral de Simancas (1721-1748)*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1936, vol. I., p. 103.

[935] Luís Ortigão Burnay, "Algumas considerações a propósito de um retrato desconhecido de D. Mariana Victória, mulher de D. José I", *Belas-Artes - Revista e boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, 2.ª série, n.º 3, Lisboa, 1951, p. 30-31. Neste artigo é reproduzida a gravura.

[936] Correspondência datada de 12 de Janeiro de 1734. Transcrita e publicada na obra de Caetano Beirão, *Cartas da Rainha D. Mariana Vitória para a sua família de Espanha que se encontram nos Arquivos Histórico de Madrid e Geral de Simancas (1721-1748)*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1936, vol. I., p. 121-122 (sublinhado nosso).

M. Van Loo, *A família de Felipe V*, que tem a data de 1743. Não falando na pintura a que a Princesa se refere na carta para os pais, de 25 de Junho de 1732 [de Quillard], e na de Pavone, de 1739, que provavèlmente se perderam [será esta última a do Palácio Nacional de Queluz?]. De quando Rainha, existe o feio retrato que está no Museu Nacional do Coches, de Lisboa, má pintura, de autor desconhecido […]»[937].

A morte prematura de Quillard foi muito sentida no tempo, como se vê, por exemplo, na edição da *Gazeta de Lisboa* de 1 de Dezembro de 1733, onde se pode ler o seguinte: «*[…] Morreo o selebre pintor Quillar que era o primeiro desta academia […]*» [938]. A celebridade do retratista régio é atestada, de resto, por várias outras fontes coevas.

Analisando a gravura publicada por Ortigão Burnay, apesar de «[…] tècnicamente não se pode[r] ajuizar da sua qualidade [da pintura original de Quillard] […]»[939], pereceu-nos frutuoso estabelecer um paralelismo com um *Retrato da princesa D. Maria Bárbara de Bragança* (1711-1758), sem atribuição de autoria, pertencente à Colecção Castro Pina e recentemente integrado por doação no acervo do Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa **(Figs. 122)**[940]. Sobre este retrato não encontrámos qualquer referência bibliográfica, mas subsiste o verbete com a nota de aquisição da pintura por Francisco Castro Pina, que lucrámos consultar:

«*Quadro representando retrato de Senhora*
Pintura inglesa? dos meados do século XVIII
Dimensões da tela – 89 cm x 71,5 cm
Comprado na Antiquália

[937] Caetano Beirão, *Cartas da Rainha D. Mariana Vitória para a sua família de Espanha que se encontram nos Arquivos Histórico de Madrid e Geral de Simancas (1721-1748)*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1936, vol. I., p. XXXIX-XLI (nota 43).

[938] João Luís Lisboa, Tiago C. P. dos Reis Miranda e Fernanda Olival (coord.), *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évo*ra, Lisboa, 2005, vol. 2 (1732-1734), p. 302.

[939] Luís Ortigão Burnay, "Algumas considerações a propósito de um retrato desconhecido de D. Mariana Victória, mulher de D. José I", *Belas-Artes - Revista e boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, 2.ª série, n.º 3, Lisboa, 1951, p. 31.

[940] Ana de Castro Henriques (coord.), *Coleccionar em Portugal - Doação Castro Pina* [Catálogo de exposição], Lisboa, IMC/MNAA, 2011, p. 78.

Preço – 185.000$00
18 de Abril de 1985

[acrescento posterior com a mesma caligrafia:]

Este quadro retrata a Princesa D. Maria Bárbara, filha de D. João V e foi pintado por Domenico Duprà (pintor da Côrte de D. João V) que também pintou os retratos reais do tecto da Sala dos Tudescos no Palácio de Vila Viçosa.» [941]

Apesar de termos a data de aquisição da obra, 18 de Abril de 1985, e a sua proveniência da "Antiquália" de António Campos - o seu principal fornecedor -, não há actualmente neste antiquário qualquer registo sobre a pintura em análise[942]. É o próprio coleccionador Castro Pina que, certamente após algumas leituras e consciente de que se trataria de mão estrangeira, aponta para a hipótese de ser uma pintura de Duprà (pintor régio de 1719 a 1730). Mas ressalvamos que o interesse de Castro Pina ia sobretudo no sentido das artes decorativas portuguesas, particularmente da cerâmica, de que era conhecedor, sendo pontuais as suas incursões pela pintura ou pela escultura[943].

Pelo cotejo com outros retratos deste artista, incluindo o retrato da princesinha com nove anos do tecto da sala dos Tudescos do Paço de Vila Viçosa (1720) **(Fig. 123)** e, sobretudo, o célebre retrato de casamento que dela pintou e assinou em 1725 (Museo Nacional del Prado, Madrid) **(Fig. 124)**, não

[941] *Dossier de registo de aquisições de Francisco Castro Pina*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Agradecemos à direcção do Museu Nacional de Arte Antiga e aos técnicos superiores Celina Bastos e Anísio Franco a possibilidade desta consulta. «[…] Ao longo da sua vida de coleccionador, Francisco Castro Pina conservou a maioria das facturas de compra das peças ou, na sua ausência, de verbetes onde registou a data de aquisição, preço, nome de vendedor e, mais raramente, a proveniência da peça […]». Celina Bastos e Anísio Franco, "Coleccionar *português* - A colecção de Francisco Castro Pina", in Ana de Castro Henriques (coord.), *Coleccionar em Portugal - Doação Castro Pina* [Catálogo de exposição], Lisboa, IMC/MNAA, 2011, p. 15.

[942] Informação obtida junto de Lourenço Campos, filho de António Campos e actual proprietário da "Antiquália", a quem agradecemos a disponibilidade e interesse por esta questão.

[943] Celina Bastos e Anísio Franco, "Coleccionar *português* - A colecção de Francisco Castro Pina", in Ana de Castro Henriques (coord.), *Coleccionar em Portugal - Doação Castro Pina* [Catálogo de exposição], Lisboa, IMC/MNAA, 2011, p. 15.

parece poder ser confirmada a autoria de Duprà para o retrato da colecção Castro Pina.

Sobre D. Bárbara de Bragança e o retrato de Duprà, «[…] el Marqués de Capicciolatro, Embajador en Lisboa, escribe en 1725, com soltura de pluma poco diplomática: La Princesa *"ha quedado muy maltratada después de las viruelas y tanto que afírmase haber dicho su padre que sólo sentía hubiese de Salir del Reino cosa tan fea, por lo que quisera antes de adelantarse la matéria, tuviesen nuestros amos un fiel retrato de dicha señora"*. Recurrió el sincero embajador a un artista saboyano, Domenico Duprat (1689-1770), pero tropezó com resistencias cortesanas motivadas porque la Princesita estaba en tratamiento para disimular los hoyos de la cara y curar un humor de los ojos. Por fin, en 25 de junio consigue enviar una miniatura a Madrid, y, honrado y siempre indiscreto, avisa que *"**non está nada semejante**, porque además de **encubrir** las señales de las viruelas, **favorecia** [el retrato] mucho los ojos, la nariz y la boca, figurándola también de mayor corpulência y edad"* […]»[944].

No retrato da colecção Castro Pina, em que a princesa aparenta não ter ainda vinte anos, também se terá procedido a este encobrir das marcas das "bexigas" - a esta *dissimulatio* -, que contraíra em 1723, apenas com doze anos de idade. Todavia, e pese embora a pressuposta idealização, os dois retratos não parecem ser da mesma mão. Seguramente executado antes da partida da infanta para a corte de Madrid, em 1729, pensamos que este retrato pode ser atribuído ao pincel do outro pintor estrangeiro que trabalhava para a corte joanina nestes anos, Pierre-Antoine Quillard, activo em Lisboa entre 1726 e 1733. Senão veja-se a preferência pelo formato oval da pintura (aqui notória apesar da moldura rectangular), que Quillard repete nos dois retratos de meio-corpo de *D. João V* que trataremos à frente neste capítulo, e no tratamento neutro do fundo, repetido em muitos dos seus retratos individuais, de meio-corpo. Trata-se aqui de um muito bom retrato, frontal, de pouco mais de meio-corpo, bem lançado no espaço e imponente, com correcção de figura e

[944] F. J. Sánchez Cantón, *Los retratos de los reys de España*, Barcelona, Ediciones Omega, 1948, p. 165-166 (sublinhado nosso). Sobre esta pintura ver também Juan José Martin González, "Las ideas artísticas de la reina Bárbara de Braganza", *Bracara Augusta* [Actas do congresso «A arte em Portugal no século XVIII»], vol. XXVII, n.º 64(76), 1973, p. 379 e Anísio Franco, "Giorgio Domenico Duprà - Maria Bárbara de Bragança", in Nuno Saldanha (coord.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal no tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 248-249.

fisionomia cuidada, apesar da máscara fria e quase esfíngica da retratada. Salienta-se a tactilidade dos veludos e os bem conseguidos drapeados, a conferir notas de movimento à composição.

Apesar da virtuosidade do seu pincel nos retratos de busto ou de meio-corpo que executa, a qualidade retratística da obra de Pierre-Antoine Quillard fica amplamente comprovada no belíssimo *Retrato equestre do 3.º Duque de Cadaval, D. Jaime de Mello* (c. 1730, Casa Cadaval, Évora) **(Fig. 125)**, seguramente um dos melhores retratos realizados no Portugal de Setecentos e um dos raros retratos equestres de todo o período barroco existentes no nosso país. A atribuição a Quillard surge nas *Memorias* de Cyrillo que, ao escrever sobre este pintor, de quem diz ser possuidor de «*[…] talentos superiores, [acrescenta que] na casa de Cadaval sempre foi famoso o retrato do Duque D. Jayme a cavallo […]*»[945]. Esta atribuição foi mais tarde contestada por Ayres de Carvalho que, entusiasmado com a descoberta da autoria de Domenico Duprà para as telas do tecto da sala dos Tudescos em Vila Viçosa[946] (tradicionalmente atribuídas a Quillard antes de se descobrirem as assinaturas de Duprà), dá o retrato do Duque D. Jaime de Bragança a este pintor saboiano, apesar de admitir a possível colaboração entre ambos e atribuir ao pincel do francês o cavalo, o cão, os fundos e acessórios[947].

José-Augusto França, que a propósito desta obra escreve ser «[…] única peça do género existente em Portugal, com o seu notável aparato, o cavalo piafante num fundo de paisagem e caçada […]», segue esta hipótese de colaboração entre estes dois pintores[948]. José de Monterroso Teixeira, todavia, recupera a atribuição de Cyrillo, o que se nos afigura uma correcção autoral bem acertada, não só pela enorme similitude que encontra entre diversas ilustrações de cavalos e caçadas realizadas por Quillard, mas sobretudo ao

[945] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, (1823) 1922, p. 77.

[946] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Edição do autor, 1960-1962, vol. I., p. 220.

[947] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Edição do autor, 1960-1962, vol. I., p. 235-240 e 315 e do mesmo autor a entrada de catálogo "Giorgio Domenico Duprà - *Retrato do Duque de Cadaval*", in Nuno Saldanha, (coord.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 255.

[948] José-Augusto França, *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 41.

defender que «[…] o tratamento colorístico de Duprà parte de outro património pictórico […].Aprecia-se outra delicadeza e fluidez na figura do duque, e mesmo a pintura do traje tem um registo de pormenor e informativo que Duprà não utiliza e lembra a maneira de Largillière. A inserção de um moço com um pique, na retaguarda à direita, deriva de um modelo de composição teatral do Rococó francês, colhido nas repetidas figuras (dos próprios desenhos de Quillard), onde os olhos ou a atitude marcam um sentimento ou uma nota íntima. As folhagens podem indiciar ainda um desenho rápido e tracejante característico dos muitos estudos de Quillard […]»[949].

A partir da opinião crítica de Monterroso Teixeira sobre a peça, tem sido quase unânime a atribuição do retrato equestre a Quillard. Escreve Vítor Serrão que, «[…] pelo rigor do desenho do cavalo lançado a galope, pelo bem estudado aparato da pose do fidalgo-cavaleiro, e pelas qualidades vigorosas do enquadramento de paisagem, em *touches* vigorosas e soltas, a par de um cromatismo quente e sensual, de deslumbrâncias luminosas na caracterização dos trajes e nas definições do fundo com cena de montaria; não deverão colher, pois, as mais recentes atribuições do quadro a Duprà […]»[950]. Também José Alberto Seabra de Carvalho[951] e António Filipe Pimentel apontam neste sentido, notando este último a «[…] composição nervosa que, de facto, não parece conciliar-se facilmente com a serenidade habitual do pintor de Turim […]»[952].

Esta composição monumental, aparatosa, cheia de movimento, inserida numa paisagem em que se destaca «[…] a dominadora montada e a garbosa figura de D. Jaime de Melo, em cenário e acessórios de caçada, fazem alarde

[949] José de Monterroso Teixeira, "Retrato do 3.º Duque de Cadaval", in José de Monterroso Teixeira (coord.), *Triunfo do Barroco* [Catálogo de exposição], Lisboa, Fundação das Descobertas/CCB, 1993, p. 182.

[950] Vítor Serrão, *O Barroco - História da Arte em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, vol. 4, p. 228.

[951] José Alberto Seabra Carvalho, "Um retrato para o rei", in José Alberto Seabra Carvalho; José Manuel Tedim e José Meco, *Estética Barroca II - Pintura, arte efémera, talha e azulejo*, n.º 13 da Colecção «Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX», coordenada por Dalila Rodrigues, Fubu Editores, 2009, p. 15-16.

[952] António Filipe Pimentel, "Os pintores de D. João V e a invenção do retrato de corte", *Revista de História da Arte - O retrato*, n.º 5, Lisboa, Instituto de História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 2008, p. 145.

de um dos aspectos mais vincados da personalidade do duque - a destreza na arte equestre, mas é, bem para além disso, eficaz proposta de uma tipologia de grande prestígio no retrato europeu de aparato […]»[953], que encontra na obra de Ticiano Vecellio, *O Imperador Carlos V depois da Batalha de Mühlberg* (1548, Madrid, Museo Nacional del Prado) **(Fig. 126),** o seu modelo fundador ou, se quisermos, (re)fundador, na medida em que, como sublinha Enrico Castelnuovo, «[…] l'oeuvre qu'il execute [Ticiano] n'est pás le portrait d'un cavalier quelconque émergeant d'un bois au cours d'une bataille : c'est la statue équestre de l'empereur, du *Defensor Fidei*, c'est la personnification du *Miles Christianus*, de saint Georges, de Constantin, le premier empereur chrétien, dont le souverain est évoqué par la longue lance […]»[954].

Com esta obra, Ticiano cria efectivamente «[…] el retrato de máximo aparato, el retrato ecuestre: mejor dicho, no lo crea, lo retoma del mundo humanístico y lo magnifica. Esa idea del jinete sobre el caballo en un horizonte abierto, com el animal en movimiento, com una sensación de ímpetu y vitalidad que casi nos anuncia lo que va a ser el retrato barroco que Rubens y Van Dyck desarrolarán, está proclamado en un tipo de retrato de aparato que no volveremos a encontrar en España hasta Velázquez. La invención del retrato solemne (el caballo como trono) va a ser italiana, y tendrá amplísimo eco en los Países Bajos y en Francia. En España se usa con una extraordinária mesura. Son escasísimos los retratos ecuestres, y los pocos que hay siempre están, por supuesto, vinculados a la majestad real y en algún caso a los generales victoriosos […]»[955].

Depois de Ticiano, é então Rubens quem, já na primeira década do século XVII, «[…] realiza uno de los más bellos retratos de su carrera, el del *Duque de Lerma*, ministro del rey, visto sobre un caballo de frente y en escorzo. Este retrato, junto con otro que hizo en Ginebra três años más tarde, el *Marqués*

[953] José Alberto Seabra Carvalho, "Um retrato para o rei", in José Alberto Seabra Carvalho; José Manuel Tedim e José Meco, *Estética Barroca II - Pintura, arte efémera, talha e azulejo*, n.º 13 da Colecção «Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX», coordenada por Dalila Rodrigues, Fubu Editores, 2009, p. 15.

[954] Enrico Castelnuovo, *Portrait et société dans la peinture italienne*, Paris, Gérard Monfort, 1993, p. 60-61.

[955] Alfonso E. Pérez Sánchez, "El retrato clásico español", in *El retrato*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004, p. 209.

Dória, donde se ve ao caballero caracoleando sobre un caballo encabritado, será el modelo de todos los fururos retratos ecuestres desde Van Dyck a Gros y a Gericault […]»[956]. E é precisamente numa obra de Van Dyck, o *Retrato equestre do príncipe Tomás de Savóia* (1634, Turim, colecção da Casa de Savóia) **(Fig. 127)**, do fim da sua estada em Itália, que identificamos as mais vincadas similitudes com o retrato equestre de Quillard - pintado quase cem anos mais tarde -, desde as poses do cavalo e cavaleiro à construção da paisagem em dois níveis diagonais (pese embora a inexistência de elementos arquitectónicos e de uma cortina no segundo caso, substituídas aqui pela presença de um tronco, do moço com um pique e do cão, que lhes fazem as vezes enquadrando a retaguarda da figura principal).

Apesar da enorme qualidade da pintura da colecção da Casa do Cadaval, assente desde logo no excelente retrato e na sua condição cinegética, mas também na sensibilidade do tratamento atmosférico, na suavidade espacial e na qualidade cálida e vibrátil da luz sobre os objectos - que a aproximam dos valores próprios já do rococó -, esta obra não teve sequazes, nem mesmo no seio da monarquia, permanecendo inesperadamente *infértil* para a história subsequente do retrato em Portugal.

Efectivamente, esta tipologia de retrato é escassa no nosso país. Os poucos retratos equestres que se conhecem do período barroco estão referidos por José-Augusto França e pertencem a generais da época seiscentista: o já referido *Retrato de Francisco de Albuquerque e Castro*, da Casa da Ínsua **(Fig. 77)**, presumível cópia de uma obra desaparecida de Félix da Costa, o dos Cunhas, do Palácio Olhão, em Lisboa, os dos Mascarenhas, em azulejo, nos jardins do Palácio Fronteira e o de Conde de Vila Flor, uma gravura holandesa de 1673, de autor desconhecido[957], além de um já citado retrato evocativo de *D. Sebastião a cavalo*, no Colégio de Rachol (Goa), pintado na primeira metade de Setecentos. O *Retrato de Pedro da Cunha e Mendonça* **(Fig. 128),** estudado por Luísa Arruda na obra *Caminhos do Oriente*, de fraco desenho e rigidez na pose, apesar da esforçada anatomia do cavalo, data de cerca de 1725 e é tributável a um pintor secundário chamado Manuel de Jesus, artista com obra

[956] Galienne y Pierre Francastel, *El Retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, p. 154.

[957] José-Augusto França, *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 34.

desconhecida mas de quem se conhece o assento na Irmandade de São Lucas[958]. Os doze painéis azulejares seiscentistas que servem de moldura ao tanque dos jardins do Palácio Fronteira representam *Generais das Guerras da Restauração e vários Mascarenhas* **(Fig. 129)**, numa tipologia de retrato equestre pouco comum entre nós, em escala dilatada e impacto teatral, já plenamente barroco, que encontra o modelo no *Retrato do Príncipe Baltazar Carlos* de Velázquez (c. 1635-1636, Madrid, Museo Nacional del Prado) **(Fig. 130)**[959], e que será igualmente seguido numa gravura de Pietro Zerman, *D. João V*, 1709 (Col. particular, Lisboa) **(Fig. 131)**. Também no Palácio dos Marqueses de Fronteira, na Sala das Batalhas, encontramos um outro retrato equestre, o do edificador do palácio (na década de sessenta do século XVII), *D. João de Mascarenhas, 1.º Marquês de Fronteira*, muito mais rígido na sua frontalidade, mas de grande importância pela escala humana que apresenta, raríssima na decoração em estuque **(Fig. 132)**[960].

Voltando a Quillard, terá pintado ainda um *Retrato de D. João V* de meio-corpo em formato oval, guardado na Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, e talvez outro retrato do monarca, no mesmo formato, da Academia das Ciências de Lisboa. O *Retrato de D. João V*, do Palácio das Necessidades, também lhe tem sido atribuído[961]. Ainda para a família real, os retratos do

---

[958] Luísa Arruda, "Pedro da Cunha Mendonça", in José Sarmento de Matos e Jorge Ferreira Paulo, *Caminhos do Oriente - Guia histórico*, Lisboa, Livros Horizonte, 1999, vol. II, p. 40.

[959] Ver sobre os retratos equestres em painéis azulejares do Palácio dos Marqueses de Fronteira, em Lisboa, Anne de Stoop, *Quintas e palácios nos arredores de Lisboa*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1986, p. 97; José Meco, *O azulejo em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1989, p. 207 e do mesmo autor o artigo "A azulejaria (do Palácio e Quinta dos Marqueses da Fronteira)", *Monumentos*, n.º 7, Lisboa, DGEMN, Setembro 1997, p. 57-58; Ana Paula Rebelo Correia, "Um retrato real nos jardins do Palácio Fronteira", *Monumentos*, n.º 25, Lisboa, DGEMN, Setembro 2006, p. 226-233 e Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara, "O retrato cerâmico - Modelos de representação na azulejaria portuguesa do século XVIII", in Ana Leal de Faria e Isabel Drumond Braga (coord.), *Problematizar a História - Estudos de História Moderna em homenagem a Maria do Rosário Themudo Barata*, Lisboa, Edição Caleidoscópio, 2007, p. 742-746.

[960] Fernando Mascarenhas, "Estuques ornamentais - Da organização dos espaços à descrição de uma moldura", *Monumentos*, n.º 7, Lisboa, DGEMN, Setembro 1997, p. 37-43.

[961] «[…] Dele [de Quillard] restam só dois retratos régios seguramente identificados: o de D. João V no Palácio das Necessidades e o do príncipe do Brasil D. José (futuro D. José I) no Palácio Nacional de Mafra, bastante decorativos, mas de qualidade modesta, embora o último denote certo poder de análise […]». Fernando de Pamplona, "Quillard ou Quigliard (Pierre-Antoine)", in *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*, Porto, Livraria Civilização Editora, [4]2000, vol. IV, p. 379.

infante *D. Carlos* (desaparecido) e o de *D. Mariana Vitória* (este já referido, datado de 1732, também desaparecido mas de que existe gravura), e o do *Príncipe da Beira D. José* (Sala das Descobertas do Palácio Nacional de Mafra)[962]. Dos retratos para a nobreza, o do *Engenheiro-mor do Reino Manuel de Azevedo Fortes* (1729, Palácio Nacional de Mafra), o de *D. Nuno Álvares de Pereira de Melo, 1.º Duque de Cadaval*[963] (de que existem duas versões gravadas, uma de Guilherme Debrie e outra de François Harrewyn[964]), e possivelmente os do *2.º* e *3.º Marqueses do Alegrete* e o do *1.º Conde de Sabugosa* (provenientes da casa Tarouca, que não lucrámos localizar)[965]. Segundo defende Ayres de Carvalho, o belíssimo *Retrato de D. Luísa Clara de Portugal*, conhecida por "Flor da Murta", amante de D. João V, que esteve exposto em 1942 na muito referida exposição organizada por Reynaldo dos Santos, deverá ser uma cópia de um original pintado por Quillard[966]. Perdida esta pintura, e tendo restado somente uma reprodução fotográfica a preto e branco **(Fig.133)**, aliás amplamente divulgada, não é hoje possível atestar da sua autoria ou originalidade. Na esfera artística, Quillard foi autor do *Retrato do pintor André Gonçalves* (Museu de Évora), e do *Retrato do Músico Scarlatti* (Museu dos Patudos, Alpiarça).

No que concerne ao retrato régio da colecção de pintura da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva **(Fig. 134)**, o rei D. João V volta-nos o rosto, um rosto quase pétreo, o olhar frio, altivo e distante. Trata-se de um "olhar

---

[962] Correspondência datada de 3 de Julho de 1732. Transcrita e publicada na obra de Caetano Beirão, *Cartas da Rainha D. Mariana Vitória para a sua família de Espanha que se encontram nos Arquivos Histórico de Madrid e Geral de Simancas (1721-1748)*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1936, vol. I., p. 103.

[963] Angela Delaforce, *Art and Patronage in Eighteenth Century Portugal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 245-247.

[964] Maria Augusta Araújo, "Gravadores estrangeiros na corte de D. João V", in *III Congresso Internacional de História da Arte - Portugal na encruzilhada de culturas, das artes e de sensibilidades. Boletim interactivo da APHA* [Actas], n.º 4, Dezembro de 2006, p. 4 [*http://www.apha.pt/publicacoes.php*].

[965] Atribuições de Reynaldo dos Santos. Ver o seu texto do Preâmbulo ao Catálogo *Personagens portuguesas do século XVII - Exposição de arte e iconografia*, Lisboa, Março, 1942, p. 11 e, do mesmo autor, *História da arte em Portugal*, Porto, Portucalense Editora, 1953, vol. III, p. 153.

[966] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Edição do autor, 1960-1962, vol. I, p. 241-242.

ausente", «[…] um olhar que se presta a ser admirado/observado e que tornando o quadro uma representação fechada sobre si própria, o torna objecto de admiração/observação […]»[967]. Envolve este rosto uma cabeleira longa, apartada ao meio e elevada, em tons cinza, que se misturam com o fundo neutro sem qualquer intenção de recorte ou destaque. A fisionomia é cuidada mas tendente a uma certa idealização, o que dificulta a percepção da sua idade, aparentando talvez ser mais jovem do que na verdade seria, pois pelos finais dos anos vinte da centúria - altura provável do retrato dada a biografia de Quillard - o rei teria já perto de trinta anos. D. João V está representado a pouco mais de meio corpo, rodado três quartos à direita. A mão direita a apoiar o quadril, a esquerda a envolver o elmo negro, colocado sobre uma credência que apenas se adivinha, fechando a composição à direita, e sobre a qual descansam ainda a coroa e o ceptro real, em ouro resplandecente e pedras preciosas. O rei enverga pois uma armadura, cuidada na sua materialidade, parcialmente envolvida por um manto vermelho com vivo em arminho. Ao pescoço a fita vermelha da qual pende a insígnia da Ordem de Cristo. A figura, perfeita na sua anatomia e muito bem lançada no espaço pictórico, apresenta correctíssimas proporções. É efectivamente um bom retrato do monarca, mas que, estranhamente, parece não ter inspirado outras realizações posteriores.

Na Academia das Ciências de Lisboa[968], antecâmara da Sala das Sessões, existe um bom *Retrato de D. João V* **(Fig. 135)**[969] que lembra o universo pictórico de Pierre-Antoine Quillard - aliás fazendo lembrar o já referido retrato-miniatura de *Antoine Mangin* (c. 1720, MNAA) - e que, estilisticamente, se pode cotejar com o retrato do Museu de Artes Decorativas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva. Trata-se igualmente de um retrato oval, o busto de perfil à direita, o rosto virado na direcção do observador. O que marca mais nesta

[967] António José de Brito Costa Barrocas, "Do silêncio dos corpos à eloquência das almas - Pose e retrato na pintura do século XVI", *Arte e teoria - Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*, Lisboa, 2006, p. 198.

[968] Muito agradecemos ao Professor Engenheiro E. R. de Arantes, então Presidente da Academia das Ciências de Lisboa, e ao Professor Doutor Telles Antunes, responsável pelo seu acervo cultural, a autorização para o estudo destas obras e sua captação fotográfica, assim como a enorme amabilidade com que fui recebida.

[969] Esta pintura vem referida no exaustivo Anexo de "Retratos da família real portuguesa" organizado por Maria Margarida Teixeira Barradas Calado, *Arte e sociedade na época de D. João V* [Dissertação de Doutoramento], Lisboa, FCSH-UNL, 1995, vol. II, p. 496.

pintura, para além da pose em acentuada rotação - expediente formal baseado num jogo de ocultação/revelação a que assistimos sobretudo em auto-retratos ao longo de toda a Idade Moderna[970] -, é o inesperado fundo tenebrista, a fazer realçar o rosto claro e muito jovem do rei, a gravata branca, a fita vermelha e os brilhos metálicos da armadura. A grande e anelada cabeleira branco-cinza vai-se confundido com o fundo negro - recurso utilizado na pintura anterior -, dando a sensação de que a figura está a destacar-se em direcção à luz. A coroa também está aqui representada, à direita da composição, mas apenas se adivinha, praticamente engolida pelo negro do fundo. Deste precoce retrato de D. João V muito pouco se sabe. Na verdade, para além de constar da «*[…] Relação das Pinturas existentes em a respectiva Galeria do extincto Convento de Jesus, extrahidas dos Autos de Inventario que das mesmas se fez no presente anno de mil oitocentos e trinta e quatro. – Na parede que tem a porta da entrada tem os quadros seguintes […].* ***Hum quadro de feitio redondo oval com moldura dourada, que reprezenta o retrato d'El-Rei D. João Quinto, quando era moço, a meio Corpo*** *[…]*»[971], mais nada foi acrescentado sobre ele. Devemos acrescentar que a proposta da atribuição de autoria a Quillard coloca, desde logo, um problema de datação da pintura, uma vez que o rei parece ser aqui demasiado jovem para poder ter pousado para Quillard nos anos em que este esteve ao seu serviço (1726-1733). Todavia, e tal como dissemos em relação ao quadro anterior, a idealização do rosto do monarca pode provocar essa dissonância entre o real e o imaginado, pelo que não é de colocar de lado, pensamos, esta hipótese de autoria. Para mais, não se conhece presentemente nenhum outro artista capaz de tal realização, a operar em Portugal nas primeiras décadas de Setecentos. Afinal, e citando as palavras de D. Francisco Xavier de Meneses, 4.º Conde da Ericeira, após a sua

[970] Desde Domenico Ghirlandaio (1448/9-1494) a Maurice Quentin de la Tour (1704-1788), passando por Rembrandt, Rubens, e Van Dyck, são inúmeros os exemplos que poderíamos dar.

[971] Álvaro Neves, *Notícia dos quadros e esculturas existentes na Academia das Sciências de Lisboa em 1834 e em 1917*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1918, p. 16 (sublinhado nosso).

inesperada morte: «*[…] Morreo o celebre Pintor Quillar q. era o primeiro d'esta Academia […]*»[972].

O *Retrato de D. João V* (c. 1730, MNAA, depósito no Palácio das Necessidades, Lisboa) **(Fig. 136)**, que, como vimos já, tem atribuição tradicional a Quillard, parece-nos ser, no entanto, estilisticamente mais próximo dos retratos régios de Duprà[973]. A ser do turinense o retrato anterior, o *Retrato do Príncipe da Beira D. José* (c. 1732, Palácio Nacional de Mafra) **(Fig. 137)** é o único retrato conhecido de Quillard que segue a tipologia dos retratos de corte franceses inaugurada por Rigaud, de grande formato de pé, a olhar de frente para o espectador. A atribuição é sugerida por Ayres de Carvalho a partir da correspondência entre D. Mariana Vitória e os reis de Espanha, publicada por Caetano Beirão, como ele próprio esclarece. Escreve Ayres de Carvalho que «[…] de Quillard e pela leitura das cartas da princesa D. Mariana Vitória, ainda conseguimos identificar o retrato do Príncipe do Brasil, D. José, hoje no Palácio Nacional de Mafra, e que o jovem artista terá pintado nos últimos meses antes de morrer […]»[974]. De facto, esta possibilidade parece poder confirmar-se, apesar de D. Mariana especificar somente um retrato do infante D. Carlos: «*[…] le peintre qui a fait mon portrait fait aussi un de lenfan Don Carlos isi il ni a rien de novos […]*»[975].

O retrato em análise, opulento de colorido, forte em dourados e carmins, apresenta de facto um decorativismo próximo do retrato internacionalizado a partir de Versailles, conseguido não só pelo manifesto luxo do traje - casaca creme bordada a fio de ouro carregado e sobrecasaca cinzenta com o mesmo

---

[972] Num manuscrito da Biblioteca da Ajuda (Cód. 51-V-39), publicado por Eduardo Brazão e citado por Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Edição do autor, 1960-1962, vol. I, p. 201.

[973] José Alberto Seabra Carvalho, "Um retrato para o rei", in José Alberto Seabra Carvalho; José Manuel Tedim e José Meco, *Estética Barroca II - Pintura, arte efémera, talha e azulejo*, n.º 13 da Colecção «Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX», coordenada por Dalila Rodrigues, Fubu Editores, 2009, p. 14-15.

[974] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Edição do autor, 1960-1962, vol. I, p. 241. Ver também as p. 249 e 315.

[975] Correspondência datada de 3 de Julho de 1732. Transcrita e publicada na obra de Caetano Beirão, *Cartas da Rainha D. Mariana Vitória para a sua família de Espanha que se encontram nos Arquivos Histórico de Madrid e Geral de Simancas (1721-1748)*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1936, vol. I., p. 103.

tipo de bordado -, e pela cenográfica envolvente palaciana. A pose é frontal, a figura aparece centralizada no espaço pictórico, impondo-se ao observador. O temperamento do retratado condiz com a sua condição social, o infante D. José é aqui o herdeiro do trono de Portugal, apresentando-se indubitavelmente como futuro rei[976]. O pintor não aprofunda a sua natureza individual, mas a semelhança física está perfeitamente conseguida, mostrando-nos um príncipe jovem e simultaneamente confiante. José-Augusto França escreverá, sobre este retrato, que ele é natural e sincero, se comparado com as propostas de Duprà[977].

Todavia, são adoptados pelo pintor os dispositivos clássicos de representação do retrato de ostentação e explorado o sentido dinástico da imagem: recurso a elementos simbólicos de poder, como a mesa, o cadeirão de braços, o requintado relógio (símbolo de bom governo), a coluna de ordem jónica, sobre alto pedestal e a cortina drapeada, soprada, que desenha movimentos ondulantes, a contrastar com a posse algo rígida do príncipe, que apenas é contrariada por um ligeiro movimento do pé direito em frente. No centro da composição, Quillard posiciona uma jóia com a forma da Cruz de Cristo, que pende do pescoço de D. José, mas que o príncipe segura com a mão esquerda, num gesto ascendente, bem marcado, como que a exibi-la conscientemente. A mão direita segura verticalmente um livro, uma boa encadernação decorada com as armas reais gravadas a ouro. O retrato é aberto para o exterior, permitindo a exploração de um azul vivo do céu, que se vislumbra por detrás da coluna e da cortina, em último plano.

Estes últimos dispositivos - o livro na vertical sobre uma mesa e o fundo aberto para um céu azul claro, por entre colunas e cortinas drapeadas -, estão muito próximo de alguns trabalhos de Hyacinthe Rigaud, de que salientamos os retratos de Jacques-Bénigne Bousset (1701-1705, Musée du Louvre, Paris) **(Fig. 138)** e o de *Samuel Bernard* (1726, Musée National du Château de Versailles)[978].

---

[976] José Fernandes Pereira, "O Barroco do século XVIII - A pintura", in Paulo Pereira (dir.), *História da arte portuguesa*, Lisboa, Temas e Debates, 1999, vol. 3, p. 140.

[977] José-Augusto França, *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 97.

[978] Dominique Brême, "Le miroir de Monsieur de Meaux" e "Personne n'a poussé plus que lui l'imitation de la nature", *Hyacinthe Rigaud dessinateur - Exposition au Musée Bossuet de*

Ainda na colecção da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, conserva-se uma das várias cópias do célebre *Retrato de D. Luís da Cunha* (1662-1749), um original de Carlo Van Loo (1705-1765) ou Jean-Baptiste Perroneau (c.1715-1783), segundo Louis Réau, executado em Paris em 1745 (actualmente pertencente ao acervo do MNAA, em depósito no Palácio das Necessidades, Lisboa), que José-Augusto França descreve como «[…] rara e admirável imagem com grande força de caracterização, no irónico cinismo profissional do velho diplomata "estrangeirado" […]» e diz ser «[…] teimosamente atribuído a Quillard […]»[979].

Mas se atendermos ao *Retrato do Engenheiro-mor do Reino Manuel de Azevedo Fortes* (Palácio Nacional de Mafra) **(Fig. 139)**, gravado por Pierre Massar de Rochefort **(Fig. 140)** para o frontispício da obra por ele escrita *O Engenheiro Português* – a gravura contém a inscrição «*Quillard pinxit*», o que confirma a autoria da pintura a Quillard -, encontramos novamente o modo de retratar de Quillard, a mesma sensibilidade pictórica, a mesma gravidade da máscara, a mesma emergência da figura de fundo tenebrista, a mesma correcção de desenho, apesar de Ayres de Carvalho considerar que «[…] tanto o retrato do Engenheiro-mor do Reino, Manuel de Azevedo Fortes (1729) como o do Príncipe D. José (1733), com uns 18 anos, definem bem as suas tendências pouco acentuadas para o retrato, com débil personalidade e procurando seguir a Escola de Rigaud […]»[980].

Segundo Reynaldo dos Santos, ainda o *Retrato de D. Nuno Álvares de Pereira de Melo, 1.º Duque de Cadaval*[981] (de que existem, como dissemos, duas versões gravadas, uma de Guilherme Debrie e outra de François

---

Meaux [Numéro spécial de l'Estampille/L'Objet d'Art], Dijon, Éditions Faton, 2000, pp. 18, 20 e 51.

[979] José-Augusto França, *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 42. Ver ainda sobre esta pintura A. Ayres de Carvalho, "Pintura", in *Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva* [Catálogo], Lisboa, FRESS, (1994), 2003, p. 221; Nuno Saldanha, *Tesouros da imagem* [Catálogo], Lisboa, FRESS, 1996, p. 56-57 e Isabel Cluny, *D. Luís da Cunha e a ideia de diplomacia em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1999, 110-112.

[980] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Edição do autor, 1960-1962, vol. I, p. 241.

[981] Angela Delaforce, *Art and Patronage in Eighteenth Century Portugal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 245-247.

Harrewyn[982]) **(Figs. 141-142)**, e possivelmente os do *2.º* e *3.º Marqueses do Alegrete* e o do *1.º Conde de Sabugosa* (provenientes da casa Tarouca, que não lucrámos localizar), seriam do pincel de Quillard[983].

Para além da encomenda régia e do círculo cortesão, Quillard pintará ainda retratos de artistas. Do *Retrato do pintor André Gonçalves*, de c. 1730 (do qual subsistem duas versões, uma no Museu de Évora **(Figs. 143)**, identificada como a pintura original de Quillard, e outra na Academia Nacional de Belas-Artes, esta uma réplica feita pelo pintor Gregório Luís Maria Rato em 1852[984]) é Cyrillo Volkmar Machado quem nos dá a hipótese de autoria de Quillard, ao escrever nas suas *Memorias* que «*[…] existem dois retratos seus,* ***hum na Collecção Penalva, feito por Guilhard, na sua idade juvenil****, outro na Collecção de Borba em idade avançada, feito por Pedro Alexandrino […]*»[985] (obras de que, porém, não há qualquer registo posterior).

Os historiadores de arte Nuno Saldanha[986] e José Alberto Gomes Machado[987] defendem que o retrato do Museu de Évora é a pintura original, da autoria do pintor francês, e que deverá ter pertencido à colecção do próprio André Gonçalves. Escreve Nuno Saldanha, a este respeito, tratar-se de «[…] um dos raríssimos exemplares de retratos de pintores portugueses da primeira

---

[982] Maria Augusta Araújo, "Gravadores estrangeiros na corte de D. João V", in *III Congresso Internacional de História da Arte - Portugal na encruzilhada de culturas, das artes e de sensibilidades. Boletim interactivo da APHA* [Actas], n.º 4, Dezembro de 2006, p. 4 [*http://www.apha.pt/publicacoes.php*].

[983] Atribuições de Reynaldo dos Santos. Ver o seu texto do Preâmbulo ao Catálogo *Personagens portuguesas do século XVII - Exposição de arte e iconografia*, Lisboa, Março, 1942, p. 11 e, do mesmo autor, *História da arte em Portugal*, Vol. III, Porto, Portucalense Editora, 1953, p. 153.

[984] Mais uma vez agradecemos ao Presidente da Academia Nacional de Belas-Artes, o Professor Doutor Arquitecto Augusto Pereira Brandão e ao seu secretário, o Sr. Rocha, a possibilidade de acesso a esta galeria de retratos. Uma destas pinturas procede de uma quinta em vila Nova de Ourém, no Distrito de Santarém e vem referida por Gustavo de Matos Sequeira no *Inventário Arrtístico de Portugal* (vol. III, 1955).

[985] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, (1823) 1922, p. 72 (sublinhado nosso).

[986] Nuno Saldanha, "Pierre-Antoine Quillard - *Retrato do pintor André Gonçalves*", in Nuno Saldanha (corrd.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 276.

[987] José Alberto Gomes Machado, *André Gonçalves - Pintura do barroco português*, Lisboa, Editorial Estampa, 1995, p. 250-251.

metade do século XVIII, senão mesmo o único que representa um artista nacional do período joanino, este quadro, só por este facto, reveste-se de uma enorme importância artístico-documental […]»[988]. Nesta pintura, que apresenta algumas características do universo retratístico de Quillard, como sejam o "olhar ausente" e a expressividade das mãos, em excelente desenho - pensamos que repintes posteriores, sobretudo ao nível do rosto, dificultem a sua leitura tendo-o tornado mais rijo e apagado de *viveza* -, o artista está representado de modo convencional, no seu atelier, munido dos seus instrumentos de trabalho, e enquadrado por uma cortina do lado esquerdo e por uma tela num cavalete do lado direito. Na tela, a inclusão de uma pintura religiosa inacabada que repousa num cavalete alude certamente à sua vasta obra como pintor de temas sacros, que lhe valeram o epíteto de *fa presto*. Num gesto de demonstração, André Gonçalves aponta para dois álbuns, possivelmente de gravuras, de que se sabe ter possuído importante colecção[989], e para um modelo em gesso. A outra mão segura uma paleta e pincéis. A versão da Academia Nacional de Belas-Artes, mais grosseira e simplificada, suprime os elementos do fundo e os objectos acessórios à sua identificação directa como pintor, mantendo simplesmente a paleta na mão esquerda e um pergaminho enrolado na mão direita[990].

No caso do requintado *Retrato do Músico Scarlatti* (Museu dos Patudos, Alpiarça) **(Fig. 144)**, estamos em presença de uma excelente obra, certamente um original, que nos parece quase *gémea* do *Retrato de Azevedo Fortes* pela sua plasticidade: vemos aqui a mesma capacidade retratística (correcção fisionómica, exploração psicológica, bem estudada pose de aparato), a mesma modulação da luz, o mesmo tipo de representação do fundo, o mesmo rigor

[988] Nuno Saldanha, "Pierre-Antoine Quillard - *Retrato do pintor André Gonçalves*", in Nuno Saldanha (corrd.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 276. Neste pequeno artigo, Nuno Saldanha estabelece o percurso da obra desde a sua aquisição para a Colecção Penalva nos finais do século XVIII, à sua presença na Casa da Quinta do Caneiro, em Vila Nova de Ourém, (1960), como propriedade de um advogado do Porto (1960-1966), até ter sido adquirido por ele próprio (1990).

[989] Nuno Saldanha, "André Gonçalves (1685-1762) - Um pintor do Seiscentismo para a Idade Clássica" (1988), in Nuno Saldanha, *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 24 e 33 (nota 10).

[990] Diogo de Macedo, "Uma pequena galeria de retratos", *Belas-Artes - Revista e boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, 2.ª série, n.º 9, 1956, p. 37.

anatómico, as mesmas mãos em correcto desenho, o mesmo cuidado táctil na exploração pictórica dos tecidos, em *touches* vigorosas e soltas, o mesmo cromatismo quente e sensual, o que aponta para a autoria de Quillard.

Esta obra fora adquirida por José Relvas enquanto embaixador de Portugal em Madrid, a Mariano Hernañez, por 3.250 pesetas, em 19 de Janeiro de 1913[991]. No *Inventário dos Objectos d'Arte* existente no Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, José Relvas descreve a pintura da seguinte forma:

> «*[…] Domingo António de Velasco - Quadro a óleo, retrato de Domenico Scarlatti, celebre compositor. Vestido com o traje sumptuoso da época, em velludos e sêdas bordadas, com rendas nos punhos. Este retrato foi feito em Madrid depois de Scarlatti ter estado na Corte de Portugal e quando o celebre músico foi mestre da Princesa das Astúrias. Feito no século XVIII, cerca de 1730 […]*».[992]

Este retrato foi recentemente atribuído a Quillard[993], apesar de estar tradicionalmente estar dado, como vimos pela anotação do arquivo Relvas, ao pintor italiano Domingo António de Velasco. O historiador de arte José de Monterroso Teixeira segue a atribuição tradicional desta obra e data-a de cerca de 1739, identificando a jóia que se vislumbra ao peito como a insígnia da Ordem de São Tiago, concessão de D. João V apenas em 1738, ano em que Quillard já estava morto[994]. Todavia, o cotejo estilístico com os outros retratos de Quillard parece determinante para avançar com esta hipótese de trabalho, sendo que neste caso o quadro seria de datação anterior e a insígnia um

---

[991] Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, *Inventário dos Objectos d'Arte*, p. 19. [*casadospatudos.blogspot.pt/2012/047objeto-museologico-do-mes-de-abril.html*]. Agradecemos as referências do Prof. Fernando Grilo a respeito do valiosíssimo fundo arquivístico desta Casa-Museu.

[992] Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, *Inventário dos Objectos d'Arte*, p. 19. Transcrito em *casadospatudos.blogspot.pt/2012/047objeto-museologico-do-mes-de-abril.html*.

[993] Cf. Vítor Serrão, *O Barroco - História da Arte em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, vol. 4, p. 229.

[994] José de Monterroso Teixeira, "Retrato de Domenico Scarlatti (1685-1757)", in José de Monterroso Teixeira (coord.), *Triunfo do Barroco* [Catálogo de exposição], Lisboa, Fundação das Descobertas/CCB, 1993, p. 224.

acrescento posterior, o que não deixa de fazer sentido e não era raro acontecer.

Um outro quadro em que aparece representado o músico Domenico Scarlatti (Nápoles, 1685-1757), é um retrato de grupo, onde se desenvolve a composição de um *Concerto*, pintado em meados de Setecentos, que se conserva na Casa-Museu Pinacoteca Braamcamp Freire, em Santarém **(Fig. 145)**. Esta tela, recentemente restaurada[995], deve-se à mão do pintor napolitano **Gaspare Traversi** (1722/32-1769/76)[996]. A pintura vinha identificada no inventário da pintura do concelho de Santarém, levado a cabo pelo Serviço do Património Cultural do Município, como *Quadro dos Anões* (ou *Audição de piano*), de «[…] autor desconhecido, provável obra do século XVIII […]»[997]. A única informação mais precisa que se tinha era a referente à sua proveniência: «[…] do Palácio de Benfica, em Lisboa, pertença da infanta D. Isabel Maria de Bragança (1801-1876), filha de D. João VI, onde fora adquirido por 80.000$00 e levado para a casa de Anselmo Braamcamp Freire na Rua do Salitre em Lisboa […]»[998]. Esta informação consta do testamento de Anselmo Braamcamp Freire (1849-1921) e de um documento avulso manuscrito por Manuel Vidal, seu secretário pessoal, assinado mas não datado (c. 1921), escrito aquando da vinda das pinturas para Santarém após a sua morte. Todo o espólio artístico fora então doado em testamento à Câmara Municipal de Santarém, e as pinturas foram levadas para a pinacoteca que recebeu o seu nome, após a sua morte. «[…] Personalidade dada ao coleccionismo […], Anselmo soube proteger a sua colecção depois da morte, pelo testamento que fez a Santarém. A sua colecção consta de pintura, escultura, arte decorativa em louça e

[995] Ressalva-se que as fotografias que apresentamos foram feitas ainda na fase do processo de conservação e restauro, durante o preenchimento de lacunas (2009).

[996] Esta atribuição é feita por Jorge Estrela, que nos alertou para a existência desta inesperada e desconhecida pintura, e a quem agradecemos profundamente. Um outro agradecimento é devido ao Serviço de Património Cultural Câmara Municipal de Santarém - Museu Municipal, pela autorização para o estudo desta pintura e obtenção de imagens, e muito especialmente ao director do museu, Dr. Luís Mata, e à técnica superior de conservação e restauro, Dr.ª Vânia Coelho, pela disponibilidade que nos dispensaram.

[997] *Ficha de inventário do património móvel municipal*, Câmara Municipal de Santarém / Biblioteca Municipal Anselmo Braamcamp Freire, n.º inv. 005014/PI.

[998] *Ficha de inventário do património móvel municipal*, Câmara Municipal de Santarém / Biblioteca Municipal Anselmo Braamcamp Freire, n.º inv. 005014/PI.

faiança, vidro, marfim, mármore e metais, mobiliário e gravura portuguesa e estrangeira. Na Pinacoteca estão expostos óleos dos pintores portugueses como Josefa d'Óbidos, Tomás da Anunciação, Francisco Metrass, Miguel Ângelo Lupi, Alfredo Keil, José Malhoa, além de uma importante pintura sobre cobre de autor desconhecido, com o retrato da humanista portuguesa Públia Hortênsia de Castro (1548-1595). Da pintura estrangeira sobressaem o *Baptismo de Cristo*, do primitivo flamengo Pieter Coeck van Aelst (atr. de Luís Reis-Santos), obras de Quinchardt, Locatelli, Drogstroot, Constantin Netscher, Vallin, Dirck Stoop, entre outros […]»[999]. Praticamente ignorada até hoje, a pintura em estudo despertou a atenção de Jorge Estrela, que nela reconheceu a mão do pintor napolitano Gaspare Traversi e a representação do músico Domenico Scarlatti e dos reis de Espanha, de D. Bárbara de Bragança e D. Fernando VI **(Figs. 146-149)**.

Domenico Scarlatti, filho de Alessandro Scarlatti (1650-1725) - considerado o fundador da escola napolitana de música -, fora convidado para *Maestro di capella* da corte joanina em 1720 e tornara-se o instrutor da infanta D. Bárbara de Bragança (1711-1758). «*[…] At Lisbon his reception was flattering in the extreme […]*»[1000]. De facto, a música era um dos entretenimentos habituais entre os membros da família real, tendo ocupado um espaço relativamente importante na sociabilidade palaciana dos reis da dinastia de Bragança, com o apogeu na corte de D. João V[1001]. Em 1726, Scarlatti fora forçado a regressar a Itália, por imposição da morte de seu pai (ocorrida em 1725), mas a sua presença junto da princesa portuguesa volta a ser solicitada e, em 1729, após o casamento de D. Bárbara de Bragança com o príncipe das Astúrias D. Fernando de Bourbon, futuro D. Fernando VI de Espanha (casamento por procuração no ano de 1728), Scarlatti acompanha a jornada real até ao Caia e

[999] Jorge Custódio, "Casa-Museu Anselmo Braamcamp Freire/Biblioteca Municipal de Santarém", in Jorge Custódio (coord.), *Património monumental de Santarém*, Santarém, Câmara Municipal de Santarém, s. d., p. 158.

[1000] Ver a sua biografia em *Harmonícon - A journal of music*, Vol. V, Part I, London, Published by Samuel Leigh, 1827, p. 238.

[1001] Pedro Cardim, "A corte régia e o alargamento da esfera privada", in Nuno Gonçalo Monteiro (coord.), *História da vida privada em Portugal - A Idade Moderna*, Lisboa, Círculo de Leitores / Temas e Debates, 2010, p. 188.

parte para Madrid na comitiva dos príncipes das Astúrias (19 de Janeiro de 1729), ficando ligado à corte madrilena até à sua morte, no ano de 1757[1002].

A pintura em causa, tributável a Gaspare Traversi por manifesta aproximação estilística com outras obras do artista - vejam-se os pormenores da represenatção de panejamentos, rostos e mãos **(Figs. 150-151)** -, deverá reportar assim a um sarau musical organizado por D. Bárbara de Bragança[1003], rainha de Espanha desde 1746, pintada provavelmente nos meados da centúria, década de grande produtividade de Gaspare Traversi em obras similares: sob a temática *Il Concerto*, as pinturas do Musée des Beaux-Arts de Rouen (c. 1748), da Staatsgaleria de Stuttgart (c. 1760), e do Museo Pignatell em Nápoles (c. 1755) - esta com uma composição diferenciada mas, ainda assim, com muitos pontos de contacto, a *Lição de música* do Museu do Hermitage, São Petersburgo (1750-1752), ou ainda a *La seduta di posa per un ritratto* do Musée du Louvre, Paris (1754) **(Figs. 152-154)**.

Na pintura do Museu - Biblioteca Braamcamp Freire de Santarém, a princesa D. Bárbara de Bragança, já na casa dos quarenta, é representada a tocar cravo (na mesma pose de todas as restantes tocadoras de cravo das pinturas de Traversi), orientada pelo seu maestro, aqui já nos seus sessentas e muitos mas ainda cheio de entusiasmo enquanto vai substituindo as pautas de música e acompanhando a melodia. Em primeiro plano, a fechar a composição do lado direito, está representado o próprio rei, D. Fernando VI, com o bastão real, numa atitude distante e descontraída e pose *serpentinata*, tão ao gosto da estética rococó. Entre o casal, um cão alude à fidelidade matrimonial. As restantes personagens, com os seus gestos teatrais, são meramente figurativas (retratos de época) e "vivem" na generalidade das composições do

[1002] Mário Sampayo Ribeiro, "D. João, o Quinto, e a música no seu tempo", in *D. João V - Conferências e estudos comemorativos do segundo centenário da sua morte*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1952, p. 83-84.

[1003] A sua mãe, a rainha D. Maria Ana de Áustria (1683-1754), esposa de D. João V, costumava organizar saraus musicais nos seus aposentos, e ela própria tocava cravo enquanto as infantas e as damas bailavam. Este ambiente em que cresceu a infanta D. Bárbara, assim como a sua «[…] esmerada educação musical […] levará a que, como rainha de Espanha, introduza nos jardins reais do Bom Retiro frequentes representações de ópera, imponentes e sumptuosas […]». Ver Pedro Cardim, "A corte régia e o alargamento da esfera privada", in Nuno Gonçalo Monteiro (coord.), *História da vida privada em Portugal - A Idade Moderna*, Lisboa, Círculo de Leitores / Temas e Debates, 2010, p. 191 e Ana Cristina Duarte Pereira, *Princesas e infantas de Portugal (1640-1736)*, Lisboa, Edições Colibri, 2008, p. 51.

pintor. A velha senhora que olha embevecida para a rainha é personagem recorrente nas suas pinturas. No extremo esquerdo da composição, um rosto feminino traz à lembrança uma outra personagem de uma interessante obra de Gaspare Traversi, *Orgoglio materno* (colecção privada) **(Figs. 155-156)**.

A composição seguida por Traversi no quadro de Santarém, como na generalidade das suas obras, é construída na horizontal, as figuras estão dispostas como numa cena de teatro, com os seus gestos e movimentos quase caricaturiais, denunciando distracção e alheamento da cena principal, num processo de tipificação social mas também do carácter individual, da autenticidade humana e da sinceridade sentimental[1004]. Este é um retrato de grupo, sincero e íntimo, e ao mesmo tempo documental e narrativo: «[…] personaggi e scene d'interni, che sono la lúcida rappresentazione, il "ritratto" nitido, tavolta spietato ma sempre di una sensibilità attenta e partecipe, della società contemporânea […]»[1005]. «[…] Ainsi Traversi nous donne une *sucession* d'épisodes de la vie quotidienne, lucidement analysées et traduit en peinture […]»[1006].

Curiosamente, tratando-se de um tão destacado pintor da escola napolitana de Setecentos, não encontramos na sua biografia qualquer referência à sua estada ou encomenda para a corte madrilena de Fernando VI. O relacionamento do pintor Gaspare Traversi com o músico Domenico Scarlatti, apesar da comum naturalidade napolitana, também não é linear, dado este ser bem mais velho e não ter vivido em Itália (Nápoles ou Roma, cidade onde Traversi se instalou a partir do meado do século) por longos períodos de tempo.

Gaspare Traversi foi discípulo de Francesco Solimena (1657-1747), importante pintor do *secondo Seicento* que, a par com Francesco de Mura

---

[1004] Ver Nicola Spinosa, "Il ritratto napoletano tra naturalezza e *ufficialità*", in Flavio Caroli, *L´Anima e il volto - Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon* [Catálogo de exposição], Milano, Electa, 1998, p. 563.

[1005] Nicola Spinosa, "Il ritratto napoletano tra naturalezza e *ufficialità*", in Flavio Caroli, *L´Anima e il volto - Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon* [Catálogo de exposição], Milano, Electa, 1998, p. 563.

[1006] Arnauld Brejon de Lavergnée, "Gaspare Traversi ", in *Settecento, le siècle de Tiepolo - Peintures italiennes du XVIIIe siècle exposées dans les collections publiques françaises* [Catálogo de exposição], Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2000, p. 280.

(Nápoles, 1696-1782), marcou a escola napolitana através da sua pintura áulica e celebrativa[1007]. Todavia, a partir do meado do século XVIII, observa-se na obra de Traversi uma «[…] partecipazione originale al recupero di punta del "naturalismo" caraveggesco, di contro all'idealismo solimeniano; la sua scelta, entro l'universo del rappresentabile, di un particolare ceto sociale del sud in evoluzione, quello dei nuovi ricchi; la sua applicazione integrale del recuperato "naturalismo" ad un'osservazione così incalzante degli esemplari di tale cete, da mutare l'incisività della stessa osservazionein critica per pura presa d'atto […]»[1008]. Para Ferdinando Bologna, a arte de Traversi representa assim «[…] il momento della vera rottura con le cerchie ufficiali, nell'assunzione del dibattio illuministico al lievo più qualificante della critica sociale […]»[1009].

E neste percurso, Gaspare Traversi terá sido também, seguramente, influenciado por Giuseppe Bonito (1707-1789), a quem se deve um papel determinante no desenvolvimento da pintura de género em Nápoles a partir do fim dos anos 1730[1010].

> «[…] Ma la svolta in senso autenticamente moderno, nell'ambito della ritrattistica napoletana alla metà del Settecento, si ebbe […] com Gaspare Traversi. Una esperienza di rilievo […] sia sul versante culturale che pittorico, documentada da una lunga successione di dipinti com ritratti di personaggi contemporanei e soprattutto con la rappresentazione di scene d'interni familiari o d'osteria, che riprendevano e traducevano in pittura, com lucidità analítica, penetrante spirito critico e vigorosa resa naturalista (come negli esempi di naturalismo pittorico dei grandi maestri del Seicento napoletano ai quali Traversi fece constante riferimento fin dal tempo della formazione giovanile nei primi anni quaranta), ma anche com autentica

[1007] Nicola Spinosa, "Il ritratto napoletano tra naturalezza e *ufficialità*", in Flavio Caroli, *L´Anima e il volto - Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon* [Catálogo de exposição], Milano, Electa, 1998, p. 562.

[1008] Ferdinando Bologna, "La dimensione europea della cultura artistica napoletana", in Cesare De Seta (coord.), *Arti e civiltà del Settecento a Napoli*, Roma, Editori Laterza, 1982, p. 69.

[1009] Ferdinando Bologna, "La dimensione europea della cultura artistica napoletana", in Cesare De Seta (coord.), *Arti e civiltà del Settecento a Napoli*, Roma, Editori Laterza, 1982, p. 68.

[1010] Arnauld Brejon de Lavergnée, "Gaspare Traversi ", in *Settecento, le siècle de Tiepolo - Peintures italiennes du XVIIIe siècle exposées dans les collections publiques françaises* [Catálogo de exposição], Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2000, p. 282.

partecipazione e convinta solidarietà, aspetti, momenti e situazioni di una realtà caratterizzata dall'irrompere sulla scena quotidiana […]»[1011].

Efectivamente, Traversi «[…] est l'un des peintres les plus subtils du XVIII[e] siècle napolitain et, par rapport à ses contemporains, il occupe une position d'une originalité absolue due à sa recherche audacieuse de valeurs narratives et psychologiques […]»[1012]. Esta pesquisa, que o leva aos seus *ritratti di carattere*[1013], deve ser entendida, pensamos, no seguimento das propostas emilianas do *portrait charger*, que "carrega" as características fisionómicas e "únicas" dos modelos, caminho oposto ao da "despersonalização" do retrato operada no campo do retrato convencional[1014].

Por outro lado, a obra retratística de Gaspare Traversi enquadra-se já inteiramente no espírito do retrato do rococó: «[…] no será ya un retrato elaborado según los cánones del siglo XVII, fastuoso y de representación, solemne y de gran aparato, sino que algo sustancial varía y el retrato típico del siglo XVIII tendrá por encima de todo un carácter íntimo, de gran naturalidade en las poses y en la actitud, con las ropas y ocupaciones habituales, en un intento de dar la impresión de que los modelos han sido sorprendidos realizando alguna de sus ocupaciones reals, liberados, en una palabra, de la artificiosa puesta en escena del siglo anterior. Sin descuidar por supuesto el parecido y procurando conseguir com el retrato no solamente una perfecta semejanza física del retratado sino también su carácter, su temperamento y su extracción social […]»[1015].

[1011] Nicola Spinosa, "Il ritratto napoletano tra naturalezza e *ufficialità*", in Flavio Caroli, *L´Anima e il volto - Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon* [Catálogo de exposição], Milano, Electa, 1998, p. 563.

[1012] Arnauld Brejon de Lavergnée, "Gaspare Traversi ", in *Settecento, le siècle de Tiepolo - Peintures italiennes du XVIIIe siècle exposées dans les collections publiques françaises* [Catálogo de exposição], Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2000, p. 278.

[1013] Nicola Spinosa, "Il ritratto napoletano tra naturalezza e *ufficialità*", in Flavio Caroli, *L´Anima e il volto - Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon* [Catálogo de exposição], Milano, Electa, 1998, p. 564.

[1014] Enrico Castelnuovo, *Portrait et société dans la peinture italienne*, Paris, Gérard Monfort, (1973) 1993, p. 82-84.

[1015] Agueda Viñamata, *El rococó - Arte y vida en la primera mitad del siglo XVIII*, Barcelona, Montesinos, 1987, p. 66.

Não conhecemos em que circunstâncias este retrato veio para posse da família real portuguesa, nem quando[1016], mas podemos afirmar com segurança que não teve papel enquanto modelo de representação a seguir pelos artistas portugueses contemporâneos, sendo obra ímpar na história da retratística em Portugal.

O mesmo não se pode dizer da obra de **Giorgio Domenico Duprà** (Turim 1689-1770), o «[…] hábil saboiardo em mimetismo francês […]» nas palavras de José-Augusto França[1017], pintor exclusivamente retratista que serviu na corte joanina entre 1719 e 1731, e que, segundo Luís de Moura Sobral, foi o responsável pela fixação da figura áulica de D. João V[1018]. É efectivamente a outra personalidade alta deste ciclo joanino, mas que não atinge em termos de produção criativa, segundo Vítor Serrão, a mesma refinada qualidade retratística de Quillard[1019]. Discípulo de Trevisani (1656-1746) em Roma, que fora também mestre de Francisco Vieira Lusitano, vem para Portugal pela mão do Marquês de Fontes em 1719 e cá permanece até 1731. Em 1719 aparece já inscrito na Irmandade de São Lucas e com morada nas varandas do Terreiro do Paço, sinal da sua proximidade ao rei logo no ano da chegada a Portugal. Ao longo dos doze anos que permanece neste país pinta vários retratos do monarca e príncipes. Regressado a Roma, em 1731, trabalha como retratista da corte dos destronados Stuart e, também, ao serviço do Cardeal Albani e, a partir de 1750, como retratista régio da corte de Carlos Manuel III de Sabóia. Morre em Turim no ano de 1770, com oitenta e um anos, como *reale pittore per li ritratti*[1020].

[1016] Pode supor-se, no entanto, que tendo este retrato pertencido a D. Isabel Maria de Bragança previamente à sua aquisição por Anselmo Braamcamp Freire, este lhe tenha sido enviada pela sua irmã, D. Maria Isabel de Bragança (1797-1818), rainha de Espanha entre 1816-1818.

[1017] José-Augusto França, *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 97.

[1018] Luís de Moura Sobral, "Os retratos de D. João V e a tradição do retrato de corte" (1989), in *Do sentido das imagens - Ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*, Lisboa, Editorial Estampa, 1996, p. 182.

[1019] Vítor Serrão, *O Barroco - História da Arte em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, vol. 4, p. 230.

[1020] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Edição do autor, 1960-1962, Vol. I, p. 254.

Sintetizando as características mais marcantes da sua obra, escreve Moura Sobral que «[…] Duprà, que teve por assim dizer a missão de criar a imagem moderna do Magnânimo, fará unicamente apelo às características do retrato barroco monumental, demorando-se menos com análises psicológicas, de temperamento ou de personalidade […]»[1021]. Segundo José Fernandes Pereira, «[…] será o principal responsável pelo estancar definitivo da estética tenebrista de Seiscentos que havia feito a fortuna da longa galeria de retratos então executados, através da adopção de um outro colorido e de uma mais variada e vasta policromia […]»[1022]. Efectivamente, «[…] Duprà consegue responder com eficácia ao quesito central que lhe fora pedido: a criação de um sistema representativo, coerente e homogéneo, para a Corte portuguesa, susceptível de ombrear com êxito entre a forte concorrência internacional […]»[1023], feito que nem Pierre-Antoine Quillard, devido à sua morte precoce mas também à "ânsia experimental" que o parecia mover e à dispersão da sua obra por diferentes clientelas e géneros pictóricos, nem nenhum dos restantes pintores estrangeiros ou portugueses activos à época, conseguiu.

O primeiro retrato que Giorgio Domenico Duprà fez do rei foi provavelmente o *Retrato de D. João V* da Embaixada do Brasil em Haia (1719-1720) **(Fig. 157)**, dado a conhecer e atribuído ao pintor saboiano por Ayres de Carvalho e reproduzido na sua obra *D. João V e a arte do seu tempo*[1024]. É um retrato de meio corpo, virado a três quartos, olhar em frente. Ao fundo, cena marítima com embarcações numa alusão à batalha naval de Matapã (1717), um dos raros feitos militares do seu reinado. «[…] This form of representation, with its symbolic reference to a historic moment in the reign, appears in engravings of the king, but is rare in painted images where the accessories are generally

[1021] Luís de Moura Sobral, "Os retratos de D. João V e a tradição do retrato de corte" (1989), in *Do sentido das imagens - Ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*, Lisboa, Editorial Estampa, 1996, p. 183.

[1022] José Fernandes Pereira, *Arquitectura e escultura de Mafra - Retórica da Perfeição*, Lisboa, Editorial Presença, 1994, p. 77.

[1023] António Filipe Pimentel, "Os pintores de D. João V e a invenção do retrato de corte", *Revista de História da Arte - O retrato*, n.º 5, Lisboa, Instituto de História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 2008, p. 143.

[1024] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Edição do autor, 1960-1960, vol. I, p. 185 (estampa no frontispício).

restrained and confined to emblems of royalty […]»[1025]. D. João V é aqui representado de rosto muito jovem, envergando couraça, manto de arminho, gola e punhos de renda. A sua expressão é altiva, o olhar distante e o sobrolho franzido. Todavia, há neste retrato uma certa espontaneidade, um intuito humanista que não encontraremos nos retratos posteriores que Duprà pintará do Magnânimo[1026]. No Salão Nobre do Museu dos Biscainhos, em Braga, expõe-se um muito bom *Retrato de D. João V* **(Fig. 158)**, sem identificação de autor, que segue exactamente este padrão de representação (com supressão da cena de batalha, substituída por fundo neutro) e denota a mesma espontaneidade e soltura do traço do retrato de Haia. Esta pintura deve corresponder igualmente à década de (17)20, dado o aspecto ainda muito jovem do rei e as características da cabeleira, com forte sulco ao centro. Pela sua inesperada qualidade e pelo cotejo com o retrato anterior, inserimos esta obra, com reticências, no universo pictórico de Duprà.

Consideramos, como já fez noutro estudo Margarida Calado[1027], que o *Retrato de D. João V* (c. 1730, MNAA, depósito no Palácio das Necessidades, Lisboa) **(Fig. 136)** - oferecido pelo próprio rei ao Hospício das Necessidades[1028] -, embora pintado cerca de uma década mais tarde, apresenta também afinidades com a pintura de Haia (1719-1720), devendo ser igualmente incluído no *corpus* dos retratos régios de Duprà[1029]. Neste segundo retrato, com fundo aberto a paisagem marítima, em que se reconhece a Torre de Belém, encontramos a mesma relação de proporções entre a figura do retratado, a pouco mais de meio corpo e em primeiro plano, e a paisagem do fundo, assim

[1025] Angela Delaforce, *Art and patronage in eighteenth-century Portugal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 54.

[1026] Agradecemos ao Dr. José Manuel de Seabra da Costa Reis, director do Museu dos Biscainhos, em Braga, a amabiliddae com que nos recebeu e a disponibilização de informação referente a este retrato.

[1027] Maria Margarida Teixeira Barradas Calado, *Arte e sociedade na época de D. João V* [Dissertação de Doutoramento], Lisboa, FCSH-UNL, 1995, vol. II, p. 488.

[1028] Manuel H. Côrte Real, *O Palácio das Necessidades*, Lisboa, Chaves-Ferreira Publicações, 2001, p. 17.

[1029] José Alberto Seabra Carvalho, "Um retrato para o rei", in José Alberto Seabra Carvalho; José Manuel Tedim e José Meco, *Estética Barroca II - Pintura, arte efémera, talha e azulejo*, n.º 13 da colecção «Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX», coordenada por Dalila Rodrigues, Fubu Editores, 2009, p. 14-15.

como a mesma rotação do rosto e o mesmo olhar distante. José Fernandes Pereira chama a atenção para um aspecto muito interessante neste retrato (que considera todavia de Quillard). Segundo ele, a representação da Torre de Belém, numa escala desproporcionada, é uma óbvia remissão ao passado glorioso de Portugal no período manuelino, o que traduz a intenção de D. João V de se posicionar simbolicamente nesta bem-aventurada linha de continuidade e de legitimar o seu poder[1030].

Dos primeiros tempos da presença de Giorgio Domenico Duprà em Portugal deve ser ainda, segundo Ayres de Carvalho e Nuno Saldanha, o *Retrato de D. Tomás de Almeida* (1670-1754), 1.º Patriarca de Lisboa (1717), datável de cerca de 1720-1725, até pelo aspecto ainda jovem do próprio Patriarca (colecção do Patriarcado de Lisboa, Museu do Mosteiro de São Vicente de Fora) **(Fig. 159)**. Apesar de esta obra estar geralmente associado ao nome do pintor português Vieira Lusitano, que se sabe ter feito três retratos do Patriarca D. Tomás de Almeida[1031], a atribuição a Duprà é sugerida por Ayres de Carvalho e corroborada por Nuno Saldanha com base num desenho assinado «*Duprà il zoppo*», *o coxo*, que constitui um estudo para um retrato do príncipe D. José, em que as semelhanças se evidenciam, sobretudo ao nível do recorte da credência (desenho à pena adquirido pelo rei Umberto de Sabóia) **(Fig. 160)**[1032].

O *Retarto de D. Tomás de Almeida* é um retrato de corpo inteiro, de pose aparatosa, em que o modelo aparece enquadrado por uma cortina em plano de fundo e se apoia numa credência profusamente trabalhada em talha, sobre a qual assenta um relógio de mesa, seguindo os pressupostos da tipologia do

[1030] José Fernandes Pereira, *Arquitectura e escultura de Mafra - Retórica da Perfeição*, Lisboa, Editorial Presença, 1994, p. 78.

[1031] José de Monterroso Teixeira, "Retrato de D. Tomás de Almeida, 1.º Patriarca de Lisboa", in José de Monterroso Teixeira (coord.), *Triunfo do Barroco* [Catálogo de exposição], Lisboa, Fundação das Descobertas/CCB, 1993, p. 239-240. Ver a propósito dos retratos de Vieira Lusitano o artigo de Luísa Arruda, "Retrato", no catálogo de exposição *Vieira Lusitano (1699-1783) - O desenho*, Lisboa, IPM, 2000, p. 214-215.

[1032] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Edição do autor, 1960-1960, vol. I, p. 225-226 e estampa n.º 29 e Nuno Saldanha " Retrato do 1.º Patriarca", *Público - P2*, Lisboa, 06.05.2010.

retrato de corte[1033]. O desenho é muito rigoroso, a pincelada fluida, as gradações tonais exímias, a composição harmoniosa. A excelente máscara acende o olhar do Patriarca, «*[…] um belo homem, moreno […]*»[1034], numa expressão entre a firmeza e a benignidade.

Se recordarmos a descrição emocional que Raczynski nos deixou sobre um *Retrato de D. Tomás de Almeida* do Palácio do Lavradio, ao Campo de Santa-Clara, em Lisboa[1035]: «*[…]* ***Je ne trouve pas moins bien fait le portrait****, également en pied, du Cardinal dom Thomas d'Almeida, premier patriarcha de Lisbonne en 1720. Il paraît avoir été peint à l'age de 50 ans […]*»[1036], percebemos que se trata eventualmente do mesmo retrato, não só por corresponder à descrição formal - retrato de pé -, e à mesma época - c. 1720 -, mas também pela sua manifesta qualidade plástica, o que indicia tratar-se de uma pintura original e, certamente, de um dos melhores pintores a operar em Portugal nesse período. Quanto a cópias, seguramente numerosas dado a força da matriz, encontrámos uma de muito boa factura, reduzida a um retrato de busto em formato oval **(Fig. 161)**, no Recolhimento de Lázaro Leitão, actual Centro de Reabilitação de Nossa Senhora dos Anjos, em Lisboa[1037].

Também dos anos de 1719-1720, serão os retratos dos quatro filhos de D. João V - a Infanta D. Maria Bárbara (n. 1711), o Príncipe D. José (n. 1714), o Infante D. Carlos (n. 1716) e o Infante D. Pedro (n. 1717) -, e um outro retrato

---

[1033] Nuno Saldanha, "Giorgio Domenico Duprà (?) - *Primeiro Patriarca D. Tomás de Almeida*", in Nuno Saldanha (coord.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 244 e do mesmo autor o artigo "Retrato do 1.º Patriarca", *Público - P2*, Lisboa, 6 de Maio de 2010. Ver ainda de António Filipe Pimentel o artigo "D. Tomás de Almeida (1716-1754)", in Carlos Moreira de Azevedo, Sandra Costa Saldanha e António Pedro Boto de Oliveira (coord.), *Os Patriarcas de Lisboa*, Lisboa, Centro Cultural do Patriarcado/Aletheia Editores, 2009, p. 8 e 11.

[1034] Segundo palavras do médico e naturalista suiço Merveilleux. Cf. Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo - As memórias d'El Rei D. João V pelo naturalista Merveilleux (traduzidas, anotadas e comentadas)*, Edição do autor, 1960-1962, vol. I p. 20.

[1035] Palácio habitado pela família do Patriarca D. Tomás de Almeida até 1847 e posteriormente vendido ao Estado, que aí instalou os tribunais militares (e onde funciona actualmente o Supremo Tribunal Militar). Ver Manuela Birg, "Lavradio (Palácio do)", in Francisco Santana e Eduardo Sucena (dir.), *Dicionário da História de Lisboa*, Lisboa, Carlos Quintas e Associados - Consultores, Lda., 1994, p. 494-495.

[1036] Athanase de Raczynski*, Les Arts en Portugal - Lettres adressées a la Societè Artistique et Scientifique de Berlim et accompagnèes de documents*, Paris, Jules Renouard et C.ie - Libarires-Éditeus, 1846, p. 272 (sublinhado nosso).

[1037] Agradecemos à sua directora, Dr.ª Conceição Luís, a possibilidade de estudo desta pintura.

de D. Mariana de Áustria, todos por localizar, e cujas cópias teriam sido enviadas à Imperatriz-viúva da Alemanha, mãe da rainha portuguesa e avó dos infantes, no seu leito de morte[1038]. Importa esta nota para frisar o «[…] imperativo de índole diplomático-familiar […]»[1039] - a função de substituição que o retrato podia assumir -, e que está na origem desta encomenda particular. Ayres de Carvalho, pela leitura de uma notícia inserta na *Gazeta de Lisboa* de 20 de Janeiro de 1720, dá-nos nota de que «*[…] a Augustissima Emperatriz mãy Leonor Magdalena Teresa […] antes de espirar [a 19 de Janeiro de 1720] mandou chamar todos os seus filhos, & netos.* ***Pedio que lhe levassem tambem o retrato da Serenissima Rainha de Portugal, & os dos Principes seus filhos; & a todos com grande ternura lançou a sua benção*** *[…]*»[1040].

Assumindo uma outra função, a de apresentação, temos os exemplos dos amplamente documentados retratos dos príncipes *D. José* (1725, Palacio de San Ildefonso, Madrid[1041]) **(Fig. 162)**, assinado «*Duprà Pinxit*» no reverso da tela, e *D. Maria Bárbara de Bragança* (1725, Museo Nacional del Prado, Madrid) **(Fig. 124)**, tirados do natural por exigência do pintor Duprà, em função das negociações com o rei de Espanha para os casamentos com os infantes espanhóis[1042]. Já falámos sobre a fortuna deste retrato da infanta portuguesa, alvo da crítica mordaz do embaixador espanhol em Lisboa, o Marquês de Capicciolatro, que acusa o pintor de idealizar o seu rosto desfeado pelas "bexigas", enquanto se mantém fiel ao modelo no caso do *Retrato do Príncipe do Brasil*. Ambos os retratos foram estudados por Anísio Franco para o

[1038] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Edição do autor, 1960-1962, vol. I, p. 217-219.

[1039] António Filipe Pimentel, "Os pintores de D. João V e a invenção do retrato de corte", *Revista de História da Arte - O retrato*, n.º 5, Lisboa, Instituto de História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 2008, p. 141.

[1040] *Gazeta de Lisboa*, 20 de Janeiro de 1720, trecho transcrito por Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Edição do autor, vol. I, 1960-1962, p. 218-219 (sublinhado nosso).

[1041] Agradecemos a Luís M. Garcia Flórez do Servicio de gestión administrativa - Gestión fotográfica, Patrimonio Nacional de España – Direccion actuaciones historico artisticas sobre biens muebles y museos, a disponibilização de informação sobre esta obra e a disponibilização da sua imagem fotográfica.

[1042] Ver a correspondência entre o diplomata espanhol, Marquês de Capicciolatro, e o rei de Espanha, divulgada em Portugal por Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Edição do autor, 1960-1962, Vol. I, p. 217-220.

catálogo da Exposição *Joanni V Magnifico*, autor que valoriza a «[…] qualidade técnica, o fascinante interesse pelos pormenores da indumentária e, acima de tudo, o realismo vivificante que Duprà coloca sempre nos seus retratos […]»[1043], admitindo, no entanto, que o retrato da princesa carece de realismo no rosto[1044].

Esta questão remete-nos obrigatoriamente para a dicotomia natureza *versus* ideia que, como já vimos, acompanha a teoria do retrato desde a Antiguidade Clássica e permanece acesa ao longo de toda a centúria de Setecentos em parangonas, críticas e debates sobre a fidelidade das representações[1045]. Não resistimos aqui a citar uma frase-chave de Wincklemann (pese embora mais tardia, datada de 1755), em que, herdeira da linha teórica que defende a *idealização do retrato* seguida por Lommazo e Bellori, enquadra de certo modo a opção de Duprà pelo afastamento da simples cópia mecânica do rosto, característica da produção retratística dos "maus pintores": «[…] les mauvais peintres qui, par faiblesse, ne parviennent pas au beau, le cherchent dans les verrues et les rides […]»[1046]. De todos os retratos conhecidos de D. Bárbara de Bragança, e dos que vão sendo arrolados, como uma interessante pintura da princesa em colecção particular **(Fig. 163)**, primorora na representação das jóias e tecidos, o do Museu Nacional dos Coches, em Lisboa **(Fig. 164)**, outro bastante fraco no Palácio Nacional de Mafra **(Fig. 165)** e o mais tardio da colecção Palmela, já como rainha de Espanha **(Fig. 166)**, de Louis Michel Van Loo (c. 1746)[1047], este

[1043] Anísio Franco, "Giorgio Domenico Duprà - *Infante D. José*", in Nuno Saldanha (coord.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 246.

[1044] Anísio Franco, "Giorgio Domenico Duprà - *Maria Bárbara de Bragança*", in Nuno Saldanha (coord.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 248.

[1045] Édouard Pommier, *Théories du portrait - De la Renaissance au Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 313-314.

[1046] Johann Joachim Wincklemann, *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*, Nimes, J. Chambon, (1755), 1991, p. 123.

[1047] Cf. Anísio Franco, "Retrato de D. Maria Bárbara de Bragança", in Maria Antónia Pinto de Matos e Maria de Sousa e Holstein Campilho (coord.), *Uma família de coleccionadores - Poder e cultura. Antiga Colecção Palmela* [Catálogo de exposição], Lisboa, 2001, p. 142-143.

muito devedor do retrato de Duprà de 1725, nenhum deles é revelador, aliás, destas marcas no seu rosto.

São os dois retratos de casamento dos infantes portugueses D. José e D. Bárbara, que Giorgio Domenico Duprà pinta em 1725, de meio-corpo, com ligeira rotação do tronco e olhar frontal, primorosos no luxo do vestuário mas limitados no enquadramento à cortina drapeada, fundo neutro e mesa de apoio, sendo que, no caso da princesa, é representado um cão sobre uma almofada, em primeiro plano, sinal de fidelidade para com o futuro marido. O príncipe D. José enverga casaca de tom azul-acinzentado, amplamente bordada a ouro, sobre couraça reluzente, manto rosa-vermelho forrado de arminho a pender do braço esquerdo, braço direito apoiando-se sobre uma mesa coberta por tecido azul. Para além da cortina e da mesa, símbolos de poder, não é representado qualquer outro elemento como sinal de distinção do herdeiro da coroa portuguesa.

Este facto remete-nos para um interessante documento recenseado e parcialmente transcrito por Ayres de Carvalho, revelador da preocupação do rei, por um lado, e da complexidade do debate académico, por outro, em torno de como deveria ser fixada a imagem oficial do Príncipe do Brasil[1048].

Dada a relevância deste documento, passamos à sua transcrição na íntegra:

> «*[…]*
> *[Fol. 13]*
>
> *P.ª o Secret.º de Est.º /*
>
> *Fazer do prezente ao S.r Director e censores da AcaD. / Real o avizo, que tinha recebido de V.ª S., E a ordem del / Rey meu S.r, que elle incluia fizerão logo huma Junta p.ª se / responder a proposta que V. S. me remeteu cõ a brev.e q me / recomendava, a qual se não conseguiu prq. nest.ª Confe/rencia se não pode concluir este negocio fazendose nelle alguas / considerações que pedião estudo, e observação dos ex.os / q poderião*

[1048] Ver Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Edição do autor, 1960-1962, vol. I, p. 226-228 e Angela Delaforce, *Art and patronage in eighteenth-century Portugal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 54-55 e 394 (nota 170).

concluir p.lo acerto cõ q se devia tratar esta / materia, e repetindose a Junta se votou nella pela ordem e /maneira seg.e /

O Marq.s de Frontr.ª disse q como senão tinha achado na dita / Confer.ª em que se fez esta proposta, lhe parecia que primr.º / se devia saber quando os Principes de Portug.l tiverão / o tit.º do Brazil, e que sinais ou destintivos se lhe / derão desta dignid.e p.ª o q se devia encarregar a nossos Acad.os que tirassem esta informação, E em outra / conferencia referissem o que achassem sobre esta / matr.ª para se resolver cõ o acerto que ella pedia. /

A mi me pareceu que do fim p.ª q se fazia / o Retrato do Principe meu S.r; dependião os ornatos [fol. 13 v.] que se lhe devião por, e como poderia ser q S. A. se retra/tasse para se ver a Sua image fóra deste R.no devia / ser cõ os destintivos de Sua dignid.e: cõ coroa, e sem sceptro: / com armas, e sem bastão; porem quanto á forma / da coroa só a S. Mg.de toca determinar qual ella deve ser / visto que os retratos dos nossos Princ.es nos não dão ex.os / q sigamos nesta p.e E pelo q toca ao destintivo de / Princ.e do Br.l me não ocorre modo algú com q possa / explicarse na pintura. /

A D.m Felippe Maciel foi de parecer q S. A. / se pintasse cõ Coroa fechada cõ 4 grelhas, o q bastava p.ª / se destinguir da de S. Mg.de; E q p.ª se exprimir / a insignia ou destintivo de Princ.e do Br.l se poderi/a seguir o q tinha apontado na Junta anteced.e Jo/zeph da Cunha Brochado, comq.m elle nesta p.e se confor/mava. /

Pareceu ao C.de da Ericr.ª, q no Retrato do Princ.e / se não puzesse coroa, por ser menor inconven.e q ella / se não pinte, havendo as duv.as q se ponderarão em / tres votos, do q pintarse, quando se faz nisto algu repa/ro, e que se não estranhará a falta della, pois não / tem coroa a mayor p.e dos retratos q tem visto, ainda / sendo de Reys: que a pintura imita a natureza, e a / coroa que está no bofete parece q se tirou da cabeça, / ou q a póde por, quem a tem, naquelle lugar; E ainda / que o Principe hade suceder nella, ainda lhe não / toca, nem espera em Deus, a possa cingir daqui a / m.s Seculos; que o ex.º de alguns retratos lhe / não basta pela liberd.e que tem os Pintores; E [fol. 14] por q nem todos os Reys examinarão esta matr.ª / com a ponderação com q S. Mg.e o faz: Que a razão o / não convence de q possa estar no bofete, ou na cabeça / a mesma coroa q se poem sobre o

escudo das / armas porq então não só a poderião usar os Sr P.es (?). /maço que seria mais estranho em Port.l se per/mitiria o mesmo aos tit.os que uzão de coroas nos / escudos ainda que o fação na coroação dos Reys / os Paizes de França e Inglaterra, pois neste R.no se / uza só no funeral de cada hú donde o escudo / está despecado: Que a coroa não he nos Reys me/nos sinal de dominio posta na cabeça do que / o sceptro, pois podendo os nossos Reys usar della / tomão só o sceptro no dia em q se acclamão e jú/rão e esperão p.ª por a coroa ceremonia ap.ar: Que em hua patente original do Principe D. Theodosio / em 1552 (?) em que diz que he sellada com o sello gr.de / de suas armas que principia: D. Theod.o Príncipe / do Br.l, Duque de Bragança está o sello cõ as ar/mas reaes, e coroa fechada; porem as letras que / tem a roda, dizem – Joannes IIII Dig Portugaliae / e Algarbiorum Rex: donde inferem que o Prin/cipe não uzava de armas próprias; porem q / vendose a coroa, deve ser fechada com algús / semecirculos menos, sem destinção, q diga o Bra/zil: Que o vestido lhe parece, seja com / alguas roupas proprias de pintarse. /

O C.de de Assumar, disse q lhe não lembrava [fol. 14 v.] ter visto retrato algú de Princ.e herdr.º cõ Coroa, e q assim / lhe parecia que o Principe N. S. se retratasse sem ella confor/mandosse cõ o parecer do C.de da Ericr.ª /

O P. D. M.el Caetano de Souza foi també do mes/mo parecer. /

Pareceu a Jozeph da Cunha Brochado que não ha/via inconv.e p.ª se pintar a coroa no Retrato de Sua / Alteza, como també em senão pintar por q lhe não / occorria razão algua em contr.º, porem q de nenhum / modo se lhe puzesse sceptro, ainda q entenda devia / ter bastão, e que devia vestir de armas; E q como / entendia devia ser fechada e cõ algúa Cruz, esta lhe pa/recia que fosse a de habito de Xpo que poderia servir de / destintivo de Princ.e do Br.l como sucessor do Mestra/do daq.la ordem. /

O Visconde de Arouca se conformou cõ o Marq.es / de Fronteira, pelo q tocava ao destintivo de Principe do / Brazil e no mais com Joze da Cunha Brochado. /

O Parecer do Marq.s de Abrantes, foi que / se pintasse no Retrato de S. A a coroa q compete á Sua pro/himinente dignid.e: Que os nossos Principes antigos uza/rão sempre de coroas abertas, não na cabeça porq se não / coroavão, mas nas armas assi como igualm.e as trazião / os mesmos Reys:

Que sendo o Príncipe D. Theodosio / o prim.ro a quem foi concedido o tit.º de Principe do / Brasil se procurasse examinar se em algús / retratos seus q existem se pintou a coroa, porq.e / a Acad.a com dar razão dos factos sucedidos [fol. 15] satisfará ao seu instituto poes q inventar nova for/ma de coroa só pertence ao soberano poder de S. Mg.e / Quando porem suceda q El Rey queira e a Junta in/terponha o seu parecer nesta p.e ; dizia q S. Mg.de ha/via de dar ao Princ.e hua coroa semelh.e ás de q / uzão os outros Príncipes herdeiros dos mayores / R.nos da Europa, isto he igual á q for may se/melhante ás dos soberanos das outras Mo/narquias: Que o destintivo de Br.l lhe não oc/corre, nem comprehende, como se possa expri/mir em figura: Que o vestido lhe parecia que / fosse o de Corte, ou o de q S. A. mais freq.tem.e / uza, e não de couraça nem cõ bastão ou sceptro. /

Ao Marq.s de Alegr.e pareceu q se pintasse a coroa no Retrato de S. A., p.a o q / não havia inconven.e, porq. nos Prin.es herd.ros / ha m.tas circunstancias proprias dos mes/mos Soberanos; E que a coroa quando S. / Mg.e a não queira có algú destintivo fosse / a de Princ.e, q he a que immediatam.e se / segue á del Rey, a qual, como he fechada cõ / outo grelhas parece que a do Princ.e deve ser / só com quatro; E q pelo q toca ao vestido, / era de parecer, que fosse de armas sem bastão, / e de nenhú modo com sceptro; E quanto / ao destintivo de Princ.e do Brazil [fol. 15 v.] lhe não occorria propprie d.e algúa, que co acerto se / lhe podesse aplicar. /

Ant.º Rz da Costa não assistio nesta Junta e pe/dindoselhe o seu voto, lhe pareceu, que se não pode duvidar / que ao Princ.e herd.ro da Casa pela sua alta dignid.e q / he a mayor depois do Rey, pertence a Coroa por insignia / e diviza della; E q se os Condes, Marq.es, e Duquez / tem coroas nos seus escudos, com m.to mais justo tit.º / a deve ter o Princ.e; E q com a defer.a q ha entre /estes graos: Que todas as dos Inf.er Duques Marq.es / e Condes são de seu bastão com a diferença de mays / ou menos flores, ou globos na roda; porem a do Princ.e / Real Primogenito herdr.º da Coroa ha de ser cerra/da por sima, e panoclistos (?)., como lhe chama Difecio / mas com distinção da do Rey e Soberano; porq / a do Príncipe, deve ter só quatro diademas, ou linhas / q sayão de entre os floroés da coroa, com igual / distancia, e subão a unirse em hú ponto com / a cruz no remate; E as dos Reys, devem ter / 8 diademas, ou linhas. E que nesta confor/mid.e lhe

parece, q o Retr.º do Princ.e N. S. deve / ter junto a sy a Coroa fechada cõ 4 diademas; e q querendose por no alto o seu Escudo pintado / deve ser o das armas dos R.nos de Portugal / e dos Alg.es direitas e puras (?) sem difer.ª / algúa das del Rey – E cõ a Coroa sobreD. / porq.to ainda q o Princ.e se intitule Princ.e [fol. 16] do Brazil, como este … não tem insignias / ou armas q lhe fossem dadas pelos S.res Reys, não po/de tomar as do seu escudo como faziam os Delfis / de França herdeiros da coroa de França com a com/dição de uzarem daq.le escudo. Lix.ª 25 (?) de Julho de 1724. […]».

[fol. 92 v.]

Do Secret.º de Est.º /

Mag.de he servido que na 1.ª Conferencia particular / que houver se veja a memoria incluza, e se interpo/nha o parecer pelos Academicos, q nella se achare / sobre o q na dita memoria se propoem, e V. M.ce / remeterá o parecer. Deos g.de a V. E. Paço 19 de Ju/nho de 1724 /

Copia da memoria q veyo / com a sobreD. Carta /

P.ª se continuar o Retrato do Princ.e N. S q Ds g.de / he necessr.º se determine a insignia ou destinção / de Princ.e do Br.l: a saber se ha de ter Coroa sobre / hua meza, ou bastão na mão, ou septro, ou o q / se determinar […]»[1049].

D. João V, por intermédio do seu Secretário de Estado, Diogo de Mendonça Corte Real, solicitava aos Académicos da Real Academia da História que dessem o seu parecer sobre as insígnias a figurar no retrato do príncipe do Brasil, que se estava a pintar em Junho de 1724: «*[…]* ***P.ª se continuar o Retrato do Princ.e N. S q Ds g.de he necessr.º se determine a insignia ou***

[1049] *Retrato de D. José, Príncipe do Brazil*, Carta em que se trata do projecto para execução d'este retrato dirigida pela Academia Real da Historia ao Secretario de Estado, Lisboa, 10 de Julho de 1724. Livro 4.º do Registo das Cartas que se escreverão por esta Secret.ª da AcaD. Real da Historia Portugueza e cartas que escreverão à Academia [Manuscrito] BNFR 697, Cod. 712, fls 13-16 e 92 v. Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal.

destinção de Princ.^e^ do Br.^l^: a saber se ha de ter Coroa sobre hua meza, ou bastão na mão, ou septro, ou o q se determinar *[…]*»[1050].

De ressalvar que esta cronologia (Junho de 1724) não anula a possibilidade de se tratar do retrato de Duprà do Palacio de San Ildefonso de Madrid **(Fig. 162)**, que ficaria terminado em 1725, até pela delonga do debate académico que contrariou, como vimos, a brevidade recomendada pelo próprio rei. Pode, no entanto, tratar-se do retrato do príncipe para o tecto dos Tudescos **(Fig. 167)**, encomendado em 1720, como sugerem Ayres de Carvalho[1051] e Angela Delaforce[1052]. De todo o modo, parece-nos mais plausível tratar-se do retrato de casamento, pois é indicado no documento a possibilidade deste ir para o estrangeiro: «*[…]* ***como poderia ser q S. A. se retratasse para se ver a Sua image fora deste R.^no^*** *[…]*»[1053].

O debate foi extenso, tendo nele participado como académicos o Marquês de Fronteira, o Conde da Ericeira, o Conde de Assumar, o Embaixador português José da Cunha Brochado - embaixador em Madrid, responsável pelos consórcios reais entre as duas cortes -, o Visconde de Arouca, o Marquês de Abrantes, o Marquês do Alegrete, entre outros, mas no final optou-se pela simplificação do retrato, ou *decorum*, como testemunha a peça pictórica de Madrid, com a supressão de qualquer insígnia.

Estranhamos, não encontrar ao longo do texto nenhuma referência teórica que seja justificativa desta opção, algo devedora ainda do pensamento de Gabriele Paleotti (*Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bolonha, 1582), para quem o retrato deveria restringir-se ao essencial, sem recurso a

---

[1050] *Retrato de D. José, Príncipe do Brazil*, Carta em que se trata do projecto para execução d'este retrato dirigida pela Academia Real da Historia ao Secretario de Estado, Lisboa, 10 de Julho de 1724 (sublinhado nosso). Livro 4.º do Registo das Cartas que se escreverão por esta Secret.ª da AcaD. Real da Historia Portugueza e cartas que escreverão à Academia [Manuscrito] BNFR 697, Cod. 712, fl. 92 v. Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal.

[1051] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Edição do autor, 1960-1962, vol. I, p. 228.

[1052] Angela Delaforce, *Art and patronage in eighteenth-century Portugal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 54-55 e 394 (nota 170).

[1053] *Retrato de D. José, Príncipe do Brazil*, Carta em que se trata do projecto para execução d'este retrato dirigida pela Academia Real da Historia ao Secretario de Estado, Lisboa, 10 de Julho de 1724. Livro 4.º do Registo das Cartas que se escreverão por esta Secret.ª da AcaD. Real da Historia Portugueza e cartas que escreverão à Academia [Manuscrito] BNFR 697, Cod. 712, fl. 13 v. Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal (sublinhado nosso).

acessórios frívolos, sem ostentação ou pompa e para uso estritamente privado[1054]. Neste retrato, havendo ostentação e pompa - na pose do príncipe, no vestuário debruada a ouro e nos elementos acessórios (cortina e mesa) -, não há, todavia, recurso a outras insígnias de poder ou de marcação da herança da coroa portuguesa, como a coroa, o bastão ou o ceptro. Se lermos o capítulo *L'Académie en majesté - Le portrait du roi*, da obra de Édouard Pommier[1055], ainda mais reforçamos esta ideia da falta de suporte teórico no discurso da Academia Real da História Portuguesa, que baseia as suas opções em referências históricas e na iconografia tradicional, buscando os exemplos dos retratos do primeiro Príncipe do Brasil, D. Teodósio de Bragança, ou dos retratos convencionais de outros infantes de casas europeias, ao invés de desenvolver, como a *Académie royale* francesa, todo um suporte teórico justificativo da criação de um novo retrato para o rei. Aliás, «[…] le portrait du Roi devait être précisément l'une des raisons d'être de l'Académie […]»[1056] francesa, cujo discurso vai para além do velho debate retrato realista *versus* retrato ideal, defendendo-se a criação de uma *imagem arquétipo*, um retrato que sintetizasse a exterioridade (os traços do rosto) e a interioridade (a vida interior do modelo, a sua verdade psicológica, a sua grandeza e os seus atributos morais e intelectuais) da pessoa real, no caso de Luís XIV[1057].

Deste modo, pensamos não errar ao afirmar que o modelo retratístico francês é seguido em Portugal, no tempo de D. João V, de um modo formal e plástico - uma questão de gosto, de repetição de modelos -, mantendo-se a prática retratística no nosso país alheia às questões teóricas subjacentes a esta mesma prática, apontadas pela academia real francesa a partir do último terço do século XVII.

[1054] Édouard Pommier, *Théories du portrait - De la Renaissance au Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 159-169.

[1055] Édouard Pommier, *Théories du portrait - De la Renaissance au Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 222-229.

[1056] Édouard Pommier, *Théories du portrait - De la Renaissance au Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 223.

[1057] Édouard Pommier, *Théories du portrait - De la Renaissance au Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 222-229

Entre 1720-1725, Duprà pinta então num gosto francês, decorativo, aparatoso e cheio de pompa, o ciclo de retratos para o tecto da Sala dos Tudescos do Paço Ducal de Vila Viçosa, uma verdadeira galeria de retratos das principais figuras da Casa de Bragança, desde as origens com o Condestável D. Nuno Álvares Pereira até ao rei D. João V e a sua família **(Fig. 168)**. «[…] Trata-se sem dúvida de um significativo conjunto áulico onde a renovação pictórica é acompanhada por um desejo de legitimação do presente que o recurso à história sempre possibilita […]»[1058]. Deste ciclo, destaca-se evidentemente o retrato do próprio rei **(Fig. 169)**, em que o soberano é representado numa pose majestática, em grande parte subsidiária da dos retratos reais da segunda metade do século XVII, permitindo, assim, sublinhar o seu lugar devido na linha de continuidade dinástica. José Fernandes Pereira, estudando com acerto esta pintura, é perspicaz na observação que faz em relação à pose do monarca, que considera plural: «[…] é o cortesão, homem de corte e salão, na riqueza da sua engenhosa cabeleira, do seu vasto manto e *écharpe* de seda atada à cintura; é o monarca chefe das forças armadas quando segura com firmeza o bastão de comando e veste armadura […]»[1059]. De facto, encontramos este mesmo gesto de mando no *Retrato de D. João IV* de José do Avelar Rebelo do Palácio de Vila Viçosa, assinado e datado de 164(9?), pintado cerca de setenta anos antes. Voltando ao *Retrato de D. João V*, encontramos ainda outros arquétipos representativos do aparato, como o gesto da sua mão esquerda apoiando-se numa credencia, aqui ricamente entalhada, sobre a qual está pousada uma almofada em que se apoia condignamente a coroa real. Esta mesa, símbolo de majestade e justiça, é de facto uma constante em retratos régios do período, e reproduz inclusivamente situações da etiqueta da corte. Também o fundo de sugestão arquitectónica, abrindo-se para o exterior, é recorrente, assim como a cortina drapeada de forte efeito cenográfico, pendendo no lado esquerdo da composição. A componente mais decorativa da pintura é conferida pela sinuosidade das linhas desenhadas pelo longo manto de carmim, que pende em pregas bem

[1058] José Fernandes Pereira, *Arquitectura e escultura de Mafra - Retórica da Perfeição*, Lisboa, Editorial Presença, 1994, p. 78.

[1059] José Fernandes Pereira, *Arquitectura e escultura de Mafra - Retórica da Perfeição*, Lisboa, Editorial Presença, 1994, p. 78.

quebradas até ao chão, e pela riqueza de colorido, com destaque para os azuis fortes e vermelhos abertos, realçados por uma luminosidade difusa que permite explorar o luxo nos pormenores, neste campo já bem afastada do retrato de Rebelo.

O *Retrato de D. João V* da Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra **(Fig. 170)**, de 1725 e do mesmo pintor turinense, é quase uma versão mais simplificada deste primeiro retrato de corpo inteiro de Vila Viçosa. Neste segundo caso, o rei traja longa casaca bordada a ouro, sobre couraça, e o ceptro está junto à coroa, sobre uma mesa coberta por um pano vermelho de grande representatividade na composição. A mão direita assenta sobre a cintura, o que confere maior elegância à pose real. O fundo é neutro, contrastando com o ouro da moldura. O mais notável neste retrato é efectivamente todo o seu enquadramento que é, em primeiro lugar, a própria Biblioteca Joanina, tratada como "templo do saber". O retrato do rei, bem emoldurado por um rico trabalho de talha dourada, atrai imediatamente o olhar do espectador, num subterfúgio muito utilizado nos interiores das igrejas para focalizar a atenção do crente, neste caso, no retábulo principal.

Ainda de Vila Viçosa, importa retomar o *Retrato do príncipe D. José* **(Fig. 167)**, «[…] talvez o melhor retrato do turinense […]»[1060]. Obra agradável, mais natural do que os retratos régios de Duprà, de corpo inteiro, couraça e casaca bordada, grande *écharpe* de seda na cintura, manto ondulante, mesa entalhada, pose internacional a ser repetida no *Retrato de Carlos Eduardo Stuart*, que Duprà pintará em Roma cerca de vinte anos mais tarde, assinado «*Dipinto in Roma da Domenico Duprà*» (c. 1745)[1061]. Também aqui no retrato dos Tudescos não vem expressa qualquer insígnia ou distinção, como sucede nos dois casos que estudámos, tanto de Mafra como de Madrid. Representado como duque, tem apenas o elmo emplumado sobre o manto de arminho que cobre a credencia entalhada e dourada.

O terceiro retratista estrangeiro que pinta a corte de D. João V é **Jean Ranc** (1674-1735), artista mais duro de desenho e modelação que os anteriormente

[1060] José-Augusto França, *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 40.

[1061] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Edição do autor, 1960-1960, vol. I, p. 228.

tratados. Discípulo de Hyacinthe Rigaud, «[…] de quem repetiu frouxamente os ares aparatosos […]»[1062], muito influenciado também por Largillière, é um artista mais academizante que os anteriores. Os seus retratos da família real portuguesa, executados em 1729 a pedido de Filipe V de Espanha, de quem era pintor desde 1722, são retratos oficiais tipicamente franceses, como sublinha José Luís Morales y Marín[1063], considerados por José-Augusto França «[…] nulos de espírito no seu trajar de Corte ou na sua armadura, dentro de uma convenção iconográfica em que Ranc, retratista dos Bourbons espanhóis, foi vistosamente hábil […]»[1064]. Destinados ao paço madrileno, onde alguns se terão perdido no incêndio de 1734, subsistem apenas dois originais, os retratos do *Infante D. Francisco de Bragança* **(Fig. 171)** e do *Infante D. António de Bragança* **(Fig. 172)**, hoje no Palácio Real de Madrid[1065], «[…] em poses estereotipadas no gosto internacional francês […]»[1066].

O *Retrato de D. Francisco*, de meio-corpo, olhar frontal, casaca vermelha e manto azul em virtuosos drapeados, apresenta um fundo de paisagem bastante escurecido. Na mão direita, ostenta o pergaminho real. O *Retrato de D. António*, a três-quartos, olhar frontal e altivo, vestindo armadura, com faixa verde à cintura, envergando na mão direita o bastão de mando, com fundo de cortina. Ambos os retratos, com tonalidades mais escuras e contrastantes do que as seleccionadas para os seus retratos do Infante D. Fernando de Espanha (Museo Nacional del Prado, Madrid), por exemplo, parecem algo anacrónicos se comparados com as restantes realizações de Ranc para a corte madrilena, com grande destaque para o *Retrato de D. Mariana Vitória* (1725,

[1062] José-Augusto França, *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1891, p. 42.

[1063] José Luís Morales y Marín, "Jean Ranc (Montepellier, 1674-Madrid, 1735)", in Nuno Saldanha (coord.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 289-290.

[1064] José-Augusto França, "O retrato na época joanina", in Nuno Saldanha (coord.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 103.

[1065] Agradecemos a Luís M. Garcia Flórez do Servicio de gestión administrativa - Gestión fotográfica, Patrimonio Nacional de España – Direccion actuaciones historico artisticas sobre biens muebles y museos, a disponibilização de informação sobre estas obras e a disponibilização das suas imagens fotográficas.

[1066] José-Augusto França, *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1891, p. 42.

Museo del Prado, Madrid) **(Fig. 173)**, que denunciam já um gosto rococó, totalmente ausente dos retratos portugueses.

Dos outros artistas estrangeiros activos em Portugal no período joanino, conhecemos através de uma gravura de um dos artistas portugueses que D. João V mandou estudar para Roma, Domingos Nunes, representando o velho médico Curvo Semedo (1635-1719), aos oitenta e dois anos, um retrato pintado por «Lç.º Spoletto», cerca de 1717. Trata-se do genovês **Lourenzo Spoletto**, **Pier Lorenzo Spoleti** ou **Espoletto** (1680-1726), de quem já falámos, assente como irmão na Irmandade de São Lucas a 16 de Janeiro de 1718[1067]. Ayres de Carvalho relembra ainda o nome de **João Joseph Guilbert** (Turim, ?-Lisboa, 1736) [1068], reconhecido por Vieira Lusitano no inventário da Casa Penalva, mas de que não se conseguiu até hoje identificar nenhum retrato. Segundo Vieira Lusitano, assinalavam-se vários retratos da sua autoria e dignos, ao que parece, de consideração: «*[…] o Retrato da Exma. Marqueza de Penalva, quando Condeça de Tarouca, feyto por Monsiur Gilbert; […] o Retrato do Exmo. Marques de Alegrete filho, armando huma pistolla, feyto por Monsiur Guilbert; […] o Retrato do Exmo. Marques do Alegrete, Avó, feyto pello mesmo Autor [Guilbert]; […] o Retrato do Exmo. Marques de Alegrete pay, feyto por Monsieur Guilbert […]*»[1069].

De entre os pintores estrangeiros com obra atribuída no género de Retrato a operar em Portugal nas décadas centrais da centúria de Setecentos, sobressaem, para além dos citados Quillard, Duprà e Ranc, os pintores Carlo Antoni Leoni (Florença, ?-Lisboa, 1774?) e Francesco Pavone (1680/1695?-1777). Enfim, regista-se ainda um desconhecido pintor **Stanislau**, cujo nome indicia origem estrangeira, e que assina vinte e dois retratos de bispos na Sala do Capítulo da Sé de Angra do Heroísmo, nos Açores (actualmente o Museu de Angra do Heroísmo), datáveis de meados ou já da segunda metade da

[1067] Ver Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Edição do autor, 1960-1962, vol. I, p. 229-230 e Angela Delaforce, *Art and patronage in eighteenth-century Portugal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, nota 161 da p. 394.

[1068] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Edição do autor, 1960-1962, vol. I, p. 230.

[1069] Francisco Vieira Lusitano, *Inventário das pinturas, que em 1758 possuia a casa dos marqueses de Penalva*, Lisboa, Instituto para a Alta Cultura, 1945, p. 11 e 15.

centúria de Setecentos. Trata-se de retratos póstumos e estereotipados, sem relevância artística, mas que atestam a presença deste estrangeiro a operar na capital do arquipélago açoreano[1070]. Nelson Correia Borges fala de um pintor Estanislau, a operar no Porto, autor do rígido retrato de *Frei Manuel de Santa Catarina* (1785) existente na Igreja do Carmo, que deverá ser o mesmo[1071]. Entre as retratistas estrangeiras activas entre nós, um destaque para as pintoras Isabel Brown, ou Broune, e Isabel-Maria Rith, ou Rite, esta última miniaturista, ambas também activas na cidade do Porto.

Em relação à pintora de origem inglesa **Isabel Browne**, diz-nos o Conde Raczynsky que:

> «*[…] Elle florissait au dix-huitième siècle et était fille de Duarte Pequerim et d'Elsa Pequerim, et parent d'Isabelle-Maria Rita. Elle était mariée à Pierre Broune, médecien de la ville du Port, et figure dans le catalogue des* Héroínes *comme très distinguée dans la peintre à l'huille* ***et singulière pour les portraits au naturel*** *[…]. Elle vivait encore vers 1740 à Porto, où l'on estime beaucoup ses ouvrages qui sont d'un goût excellent et que l'on recherche avidement pour les plus riches galeries […]*»[1072].

Artur de Magalhães Basto acrescenta os seguintes dados biográficos a esta informação: «[…] casou em S. Nicolau [no Porto], a 28-2-1729, com o Dr. Pedro Browne, natural da Flandres; à data do seu casamento residia em casa do seu parente Raimundo Rith, pai da miniaturista Isabel Rith […]. Morreu em 16-12-1738, freguesia de S. Nicolau, de um acidente […]»[1073]. Não sendo possível hoje identificar nenhuma obra sua, importa reter, no entanto, que os

[1070] Jorge A. Paulus Bruno (coord.), *Retratos dos bispos de Angra* [Catálogo de exposição], Angra do Heroísmo, Museu de Angra do Heroísmo, 2009. Muito agradecemos à Dr.ª Maria Helena Ormond, directora do Museu de Angra do Heroísmo, e ao Dr. Francisco João dos Reis Pedroso de Lima, a prestação de informação referente ao espólio de retratos.

[1071] Cf. Nelson Correia Borges, *História da Arte em Portugal - Do Barroco ao Rococó*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, vol. 9, p. 154.

[1072] A. Raczynski, *Dictionnaire historico-artistique du Portugal*, Paris, Jules Renouard et C.ie, Libraires-Éditeurs, 1847, p. 34 (sublinhado nosso).

[1073] A. de Magalhães Basto, *Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do século XV ao século XVIII*, Porto, Câmara Municipal do Porto/Gabinete de História da Cidade, s. d. [depois de 1950], p. 88.

seus retratos foram bastante procurados ao longo de toda a centúria para constar das mais ricas galerias, o que comprova uma função mais decorativa deste género pictórico, motivada talvez pela maior procura de uma burguesia inglesa, culta e endinheirada, que vivia na cidade do Porto.

Sobre **Carlo Antoni Leoni** (Florença, ?-Lisboa, 1774?), «*[…] Pintor florentino que exerceu a sua actividade em Lisboa, no século XVIII, no reinado de D. José I, e já porventura no de D. João V […]*»[1074], escreve Sousa Viterbo que:

> «*[…]* ***Parece ter-se dedicado especialmente ao retrato****, como o provam diversas composições suas neste género.*
>
> *Na galeria de retratos da Bibliotheca Nacional de Lisboa, existem alguns, executados por elle entre os annos de 1760 e 1774. São em tela, sendo um de tamanho natural, o de Frei Miguel Contreiras, (1766) e os outros em meio corpo a saber: Fr. Domingos Pereira; Fr. Antonio dos Reis (1760), P. Estacio d'Almeida, (1774), Pedro Troyano, P. João Col, D. Júlio Francisco d'Oliveira (1766).*
>
> *Na importante* Collecção Iconographica*, organisada por Diogo Barbosa Machado […] veem apontados os seguintes retratos:*
>
> *D. João V - Carolus Ant. Leoni fecit.*
>
> *D. Maria Anna d'Austria - Peint à Lisbonne par Ch. Ant. Leoni, gravado pelo mesmo artista.*
>
> *D. José, pintura a aguada de manquim – Carolus Antonis Leoni Floren.*^{s} *inve: et delin. […]*
>
> *Retratos dos primeiros cinco duques de Bragança, delineados por Leoni e gravados por Miguel M. Aubert, Petit filho, e Roberto Gaillard […]*»[1075].

Actualmente, importantes levantamentos arquivísticos levados a cabo desde os anos noventa do século XX, por Natália Marinho Ferreira Alves[1076],

---

[1074] Francisco de Sousa Viterbo, *Noticia de alguns pintores portuguezes…*, III série, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1911, p. 99.

[1075] Francisco de Sousa Viterbo, *Noticia de alguns pintores portuguezes…*, III série, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1911, p. 99-100.

Aurélio de Oliveira[1077], Eduardo Pires Oliveira e Giuseppina Raggi, permitiram situar Leoni no Porto e em Braga na década de trinta de Setecentos, com actividade em arquitectura, pintura decorativa e pintura em tela, previamente à sua vinda para a capital do Reino. Vítor Serrão, a propósito do estudo de uma pintura que integrou a exposição *Cristo fonte de esperança* para o Jubileu do ano 2000, investigou este artista e delineou em síntese a sua actividade pictórica em Portugal[1078].

Com efeito, Carlo Antoni Leoni estabeleceu-se no Porto nos anos centrais do reinado de D. João V, cerca de 1730, tendo sido atraído para esta cidade fervilhante provavelmente na esteira do maltês Nicolau Nasoni (1691-1773) e de Giovanni Battista Pachini (Roma, 1679/1684?-1740), de quem já falamos em capítulo anterior. Em 1734 encontramo-lo na cidade de Braga a executar para a Igreja de S. Vicente o grande painel da *Morte do Mártir S. Vicente* para a boca da tribuna do retábulo principal dessa igreja (hoje desaparecido). O contrato fora celebrado em 21 de Março de 1734, por encomenda da irmandade do mesmo santo. O elevado preço que acordaram pagar por esta pintura, 100.000 rs, denota a fama de que Leoni gozava então[1079], e que é sublinhada por uma outra encomenda também bracarense, uma série de painéis para o corpo da igreja do demolido Convento dos Remédios em Braga, que orçaram o preço excepcional de 400.000 rs.[1080], numa época em que não faltavam bons pintores portugueses a trabalhar para vários e importantes clientes: «[…] da Abadia de Tibães ao Mosteiro de Rendufe e S, Tirso à Sé, ao Colégio do Pópulo e Santa Casa da Misericórdia - como Pita Malheiro, João

---

[1076] Natália Marinho Ferreira Alves, "A actividade de pintores e douradores em Braga nos séculos XVII e XVIII", in *A Catedral de Braga na história e na arte (séculos XII-XIX)* [Actas do IX Centenário da Dedicação da Sé de Braga], vol. II/2, Braga, Universidade Católica Portuguesa, 1990, p. 313-371.

[1077] Aurélio de Oliveira, "Artista italiano no barroco bracarense", in *Revista da Faculdade de Letras*, n.º 13, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1996, p. 365-385.

[1078] Vítor Serrão, "As Bodas de Canã", in Carlos A. Moreira Azevedo e João Soalheiro (coord.), *Cristo fonte de esperança* [Catálogo de exposição], Porto, Diocese do Porto, 2000, p. 462-463.

[1079] Aurélio de Oliveira, "Artista italiano no barroco bracarense", in *Revista da Faculdade de Letras*, n.º 13, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1996, p. 372 e 382.

[1080] Informação de Eduardo Pires de Oliveira com base em investigação arquivística. Ver Vítor Serrão, "As Bodas de Canã", in Carlos A. Moreira Azevedo e João Soalheiro (coord.), *Cristo fonte de esperança* [Catálogo de exposição], Porto, Diocese do Porto, 2000, p. 462.

Lopes e sobretudo José Lopes, António vieira e Gonçalves Ribas, Custódio da Rocha, Jerónimo da Rocha, Pedro Pereira, Manuel Ferreira, Manuel de Almeida, Francisco Machado e outros. Geralmente ocupados no douramento e pintura de retábulos, mas onde frequentemente entra outra decoração como a pintura de paredes e tectos, e ainda quadros e painéis […]»[1081].

No mesmo ano de 1734, encontramo-lo a trabalhar também para a Sé do Porto, para onde executou os dois painéis religiosos do *Casamento da Virgem* e das *Bodas de Canã*. Foi logo de seguida que se terá radicado em Lisboa, cidade onde já se encontra em actividade no ano de 1740, com encomenda de decorações efémeras para a Igreja do Loreto[1082]. Consagra-se então posteriormente à actividade retratística, que é o que nos importa salientar. Pinta os retratos de *D. João V* e *D. Maria Ana de Áustria* (do Museu Nacional dos Coches, Lisboa) **(Figs. 174-175)**, muito decorativos e algo próximos das realizações estereotipadas de Jean Ranc (aliás Ayres de Carvalho considera-os as cópias dos retratos desaparecidos que Ranc executou dos reis portugueses em 1729, o que não deixa de ser significativo). Compare-se por exemplo este *Retrato de D. Maria Ana de Áustria* com o *Retrato de D. Bárbara de Bragança* de Jean Ranc, conservado no Museu del Prado, em Madrid, em tudo semelhante ao primeiro (na pose, nos fundos abertos a paisagem, no flutuar ondulante dos panejamentos, no pendor decorativos de jóias e acessórios…).

De Carlo Antoni Leoni são também os retratos de frades e irmãos da Biblioteca Nacional identificados por Sousa Viterbo[1083]. No Palácio das Necessidades, actualmente na escadaria conventual[1084], encontram-se duas

[1081] Aurélio de Oliveira, "Artista italiano no barroco bracarense", in *Revista da Faculdade de Letras*, n.º 13, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1996, p. 367 e Natália Marinho Ferreira Alves, "A actividade de pintores e douradores em Braga nos séculos XVII e XVIII", in *A Catedral de Braga na história e na arte (séculos XII-XIX)* [Actas do IX Centenário da Dedicação da Sé de Braga], vol. II/2, Braga, Universidade Católica Portuguesa, 1990, p. 369.

[1082] Informação de Giuseppina Raggi com base em investigação arquivística de Vítor Serrão. Cf., deste autor, "As Bodas de Canã", in Carlos A. Moreira Azevedo e João Soalheiro (coord.), *Cristo fonte de esperança* [Catálogo de exposição], Porto, Diocese do Porto, 2000, p. 462.

[1083] Aurélio de Oliveira, "Artista italiano no barroco bracarense", in *Revista da Faculdade de Letras*, n.º 13, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1996, p. 383-384.

[1084] Agradece-se ao Secretário-Geral do Ministério dos Negócios Estrangeiros, o Senhor Embaixador Vasco Valente, e ao Dr. Tiago Manalvo, o acesso a estas pinturas.

telas de Leoni pertencentes ao acervo do convento das Necessidades da Ordem do Oratório em Lisboa (depósitos da DGARQ/Torre do Tombo). Estes retratos de frades estão assinados, e foram ainda vistos por Sousa Viterbo, no início do século passado, na Biblioteca Nacional. O estudo destas peças contribui para melhor conhecer esta «[…] personalidade esquecida, mas interessante para caracterizar a fase de italianização joanina-joséfica […]»[1085]. Trata-se do *Retrato do Padre Francisco Esthacio de Almeida* **(Fig. 176-177)**, da Ordem do Oratório, assinado e datado no canto inferior direito, «*Carlos Ant.º Leoni, pintor, em Lisboa ano 1774*», e do *Retrato do Padre Pedro Troyano* **(Fig. 178-179)**, da mesma Ordem, também assinado «*Carlos Antonio Leoni, pintou*», e com data provável de 1766, ano da morte do Frei Pedro Troyano, conforme a inscrição em rolo de pergaminho (ou de 1774, se pertencerem ambos à mesma encomenda), pois é um retrato póstumo, como atesta a inscrição e a presença da ampulheta representada sobre a bancada (transitoriedade da vida), como aliás é o outro também.

O que mais se destaca nestas duas composições, convencionais na sua organização espacial, no enquadramento com interior conventual e na pose dos retratados, é a forte caracterização psicológica dos modelos, que diríamos quase caricatural, e que acaba por contrastar com a tendência rococó, que introduz na arte do retrato uma psicologia subtil, seguida em Portugal por um Francesco Pavona, como já vimos no capítulo primeiro desta tese, e mesmo com os seus retratos régios, muito mais aparatosos e idealizados. Encontramos a mesma expressão carregada, densa, com olhos e boca bem delineados, e adequada cenografia, num outro retrato, existente no Funchal, recentemente atribuído a Carlo Antoni Leoni pela historiadora de arte Rita Rodrigues[1086]. Trata-se do retrato do bispo do Funchal *D. Gaspar Afonso da Costa Brandão*, da Sala do Cabido da Sé do Funchal, datável de 1756-1760, o que atesta a sua produção para fora da corte lisboeta, mesmo no período em que aqui residia, com importante fortuna pois, como salienta Rita Rodrigues no

[1085] Vítor Serrão, "As Bodas de Canã", in Carlos A. Moreira Azevedo e João Soalheiro (coord.), *Cristo fonte de esperança* [Catálogo de exposição], Porto, Diocese do Porto, 2000, p. 463.

[1086] Agradecemos a Rita Rodrigues, que prepara presentemente a sua dissertação doutoral com o título *A pintura protobarroca e barroca no arquipélago da Madeira, entre 1646 e 1750 - A eficácia da imagem*, esta partilha de informação.

seu texto ainda inédito, acaba por se tornar num modelo de retrato repetido posteriormente por artistas locais.

Francesco Pavona (1680/1695?-1777), «*[…] nato nel Friuli… Invogliatosi poi di passare a Lisbona, eseguì questa sua voglia nel 1735, ed ivi dallo scritore di questi memorie essendo stato introdotto nelle case de'grandi, ebbe occasione di mostrare il suo spirito e sapere, dipingendo a oglio nelle principali chiese di quella città. Ma piacendo universalmente i* ***sui ritratti a pastello****, fu obbligato a* ***farne molti per varie dame, e per i principi e principesse di quella real corte****. Lo stesso pur fece per la corte e monarchi di Spagna* […]»[1087]. Não há muito mais informação acerca deste pintor e da sua obra na corte de Lisboa, onde estadeou entre 1735-1739[1088], mas estamos em crer que tenha desempenhado um papel relevante na retratística portuguesa do período, anteriormente à sua deslocação para Espanha, pelos vistos almejada, conforme se lê numa passagem da correspondência de D. Mariana Vitória com sua mãe, D. Isabel Farnésio, rainha de Espanha:

> «*[…] Je veut par la letre de Mia que* ***mon portrait eté arive*** *et quil vous avet plut et a mon chaire Pere aussi jen suis tres aise; et* ***sertainement que cet le meilleur con ma fait*** *jusque asteur seulement ce que je lui trove et les ieux qui sont plus petits et plus fermes que je ne les ait mais* ***sertainement il et tres bon****, je veut aussi que vous voulies savoir qui lavoit fait cet un peintre Italien qui sapelle* ***Mr. Pavone****. Je crois quil ira a Madrid car il mavoit prie de lui doner une letre de recomendasion pour vous, mais je lui dis que*

[1087] Pietro Guarienti, *Abecedario Pittorico del Pellegrino Antonio Orlandi, Accresciuto da Pietro Guerienti (Venezia, 1753)*, p. 197, in Athanase de Raczynski*, Les Arts en Portugal - Lettres adressées a la Societè Artistique et Scientifique de Berlim et accompagnèes de documents*, Paris, Jules Renouard et C.ie - Libarires-Éditeus, 1846, "Treizième Lettre", p. 323 (sublinhado nosso).

[1088] Apenas aparece mencionado no estudo de Vergílio Correia, *Artistas italianos em Portugal - Século XVIII (1.ª metade)*, Coimbra, Coimbra Editora, Lda., 1932, p. 14. Ver ainda, sobre a pintura *Trânsito de S. Francisco* da igreja do Menino Deus, atribuída a Pavona, Luísa Arruda e José Alberto Seabra de Carvalho (coord.), *Vieira Lusitano (1699-1783) - O desenho* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPM, 2000, p. 131 e Susana Gonçalves, "A pintura da igreja do Menino Deus no contexto pictórico nacional do período quinto-joanino (1706-1750) - A abertura ao barroco internacional de matriz classicista", in *Igreja do Menino Deus - Intervenção de conservação e restauro*, n.º 1 da colecção «Reabilitação urbana», Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2005, p. 112-115.

je nen dones a persone et que ***la meilleur recomendasion cete le portrait for bien resamblant et de votre gout*** *[…]*»[1089].

Já indagámos se poderia este retrato, descrito pela princesa à sua mãe em carta de 1739 (desaparecido por ocasião da publicação de Caetano Beirão)[1090], ser o retrato de *D. Mariana Vitória* pintado por Francesco Pavona que hoje se conserva no Palácio Nacional de Queluz **(Fig. 180)**. De todo o modo, o que importa é que, mesmo não sendo este - que fora enviado para Madrid em 1739 -, terá certamente características semelhantes. É interessante atender nas palavras de D. Mariana Vitória, que diz ser este retrato seguramente o melhor que dela fizeram, quando sabemos que fora retratada por Jean Ranc (1725) e por Pierre-Antoine Quillard (1732), este muito apreciado, como vimos, e que do período que passou em França teve retratos seus de autoria de Jean-François de Troy, Nicolas-Simon Alexis Belle e Nicolas Largillière. Tal explica-se possivelmente por uma mudança de gosto, a que Pavona parecia corresponder na íntegra. De facto, este retrato é bastante "despretensioso", e salvo a questão da representação dos olhos, que pareceram à princesa demasiado pequenos e fechados, ela identifica-se plenamente com ele. É esta capacidade de agradar à sua clientela, especialmente a clientela feminina, que justificou o grande número de retratos que Pavona fez para as damas das cortes de Lisboa e de Madrid, como nos informa Pietro Guarienti. O que parece estar aqui em causa é então uma adaptação para o retrato a óleo das características do retrato a pastel, que era a especialidade de Pavona, segundo também nos informa Guarienti. Efectivamente, esta técnica conheceu grande aceitação em França, sobretudo a partir da década de trinta de Setecentos, desenvolvida por Rosalba Carriera (c. 1675-1757) e depois por Maurice Quentin La Tour (1704-1788) e Chardin (1699-1779). Tornou-se, por assim dizer, na *intérprete* das

[1089] Carta de D. Mariana Vitória a sua mãe, Lisboa, 28 de Abril de 1739, transcrita em Caetano Beirão, *Cartas da rainha D. Mariana Vitória para a sua família de Espanha que se encontram nos Arquivos Histórico de Madrid e Geral de Simancas (1721-1748)*, Lisboa, Emprêsa Nacional de Publicidade, 1936, vol. I., p. 165 (sublinhado nosso). Ver também Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Edição do autor, 1960-1962, vol. I, p. 250.

[1090] Que escreve não ter dele qualquer notícia. Ver Caetano Beirão, *Cartas da rainha D. Mariana Vitória para a sua família de Espanha… (1721-1748)*, Lisboa, Emprêsa Nacional de Publicidade, 1936, vol. I., p. 165, nota 138.

correntes ideológicas e dos sentimentos da época, introduzindo na arte do retrato uma psicologia subtil, que ia para além da captação fiel dos traços do rosto e representava os modelos retratados no seu todo (caracterização psicológica e semelhança fisionómica), afastando-se do excesso simbólico e do exagerado alegórico que caracterizara o retrato do *Grand Siècle*[1091]. No óleo, Pavona parece ter seguido este mesmo modo de representação de feitura rápida, simples, mas muitíssimo eficaz, trazendo para as suas telas um pouco desta *soltura descomprometida* do retrato em pastel.

Se observarmos o retrato de Queluz, de imediato nos lembramos de um número razoável de retratos, de autoria desconhecida, que povoam algumas galerias e colecções, e que vão surgindo nas casas leiloeiras e no antiquariato. Não se trata de retratos plasticamente exímios, mas de realizações quase seriadas, em que a beleza feminina ganha importância em desfavor do excesso de decorativismo e de acessórios. Neste grupo, colocamos por exemplo o *Retrato de D. Joana Inácia de Macedo e Silva* **(Fig. 181)**, sobrinha e herdeira de Lázaro Leitão Aranha e padroeira do Recolhimento de Lázaro Leitão, hoje no Museu da Segurança Social de Lisboa[1092].

[1091] Galienne Francastel, "Los tiempos modernos - Siglos XVII y XVIII", in Galienne e Pierre Francastel, *El retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, p. 180-188.

[1092] Agradecemos à direcção do Museu da Segurança Social de Lisboa o acesso a esta pintura. Ver Luísa Arruda, "Retrato de D. Joana Inácia de Macedo e Silva", in José Sarmento de Matos e Jorge Ferreira Paulo, *Caminhos do Oriente - Guia histórico*, Lisboa, Livros Horizonte, 1999, vol. I, p. 120.

4.2. A fixação de uma iconografia régia e a renovação do Retrato de Corte. Imagem e contra-imagem do rei Magnânimo

«[…] Pour Louis Marin (1931-1992), il ne s'agit pas de penser le pouvoir comme un concept qui préexisterait à toute représentation, mais de montrer, au contraire, qu'il prend toujours forme dans des représentations: en ce sens, le pouvoir, c'est la représentation. Selon les termes employés par Louis Marin, la représentation est en effet l'opération qui met "la force en réserve dans les signes", en transformant *la force* en pouvoir […]»[1093].

O valor da eficácia dos recursos visuais foi estudado por autores como Giulio Carlo Argan[1094] ou José António Maravall, que define a cultura do Barroco como «[…] uma cultura da imagem sensível […]»[1095]. Seguindo a leitura do texto de Maravall, vemos como o autor defende que, através das representações plásticas, «[…] procura-se conseguir a infiltração de um conteúdo doutrinal […]»[1096] específico.

Quando analisamos a produção artística e cultural fomentada por D. João V, desde as obras arquitectónicas ao urbanismo, desde a arte efémera às festas e cerimoniais, desde o retrato pintado e esculpido à medalhística e frontispícios em obras literárias, temos a clara noção de que são de signos da força do rei, formas de exercício de poder, «[…] stratégies d'affirmation de l'Etat royal […]»[1097]. Nesta linha, Peter Burke ressalva que não se trata de tentativas

---

[1093] Giovanni Careri, texto de apresentação da exposição *Louis Marin - Le pouvoir dans ses représentations*, organizada pelo INHA (Institut national d'histoire de l'art) na Galerie Colbert, em Paris, de 29 de Maio a 26 de Julho de 2008 [*http://www.inha.fr/spip.php?article1862*] (sublinhado nosso).

[1094] Cf. Giulio Carlo Argan, "A Europa das capitais (1600-1700)", in *Imagens e persuasão - Ensaios sobre o Barroco*, São Paulo, Companhia das Letras, 2004, p. 46-185.

[1095] José António Maravall, no Apêndice "Objectivos sócio-políticos do uso de meios visuais", na sua obra *A cultura do barroco*, Lisboa, Instituto Superior de Novas Profissões, 1997, p. 331.

[1096] José António Maravall, *A cultura do barroco*, Lisboa, Instituto Superior de Novas Profissões, 1997, p. 338.

[1097] Luís Manuel Ramalhosa Guerreiro, *La représentation du pouvoir royal à l'age baroque portugais (1687-1753)* [Dissertação de Doutoramento], Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1995, p. 72. Ver neste volume o capítulo "Mécénat, architecture et théorie providentielle", vol. III, p. 71-83.

de persuasão, mas de «[…] expressões do poder do rei e da devoção de alguns, pelo menos dos seus súbditos […]»[1098].

Simultaneamente, «[…] D. João V serve-se do poder aglutinador da fé e da prática religiosa, exalta a Igreja para se aproximar dela […]»[1099], como são exemplo as grandes obras da renovação da Basílica da Patriarcal, no Paço da Ribeira (início das obras na Capela Real em 1707)[1100], e o Palácio-Convento de Mafra (início em 1713)[1101], ou o caso paradigmático da direcção artística do projecto da capela de São João Baptista para a Igreja de São Roque, em Lisboa (executada entre 1742-1747, inaugurada em 1752), comprovada por acesa correspondência entre o arquitecto-ourives da coroa portuguesa, João Frederico Ludovice (c. 1670-1752), e os arquitectos italianos encarregues do projecto, Nicola Salvi (1697-1751) e Luigi Vanvitelli (1700-1773), o arquitecto do papa, recentemente estudada por Luís Filipe Pimentel[1102] e por Teresa Leonor do Vale[1103].

As obras urbanísticas, arquitectónicas e os meios plásticos desempenham portanto um papel preponderante como veículos da retórica do poder na sociedade do período Barroco. «[…] Numa sociedade onde o poder apenas se pressente no momento em que se torna sensível, um espaço de particular relevo é confiado à sua representação visual: donde a importância central detida pelo *retrato*; donde, também, o carácter retórico que necessariamente reveste, porquanto, mais que a fixação da *verdade* física ou fisionómica do seu protagonista, lhe compete a transmissão, de modo transversal, das *qualidades*

[1098] Peter Burke, *A construção de Luís XIV* (1992), Casal de Cambra, ed. Caleidoscópio, 2007, p. 14.

[1099] António Filipe Pimentel, citado por Lucinda Canelas, "A capela de D. João V é mais portuguesa do que pensávamos", *Público*, Lisboa, 30.04.2012, p. 23.

[1100] Ver Marie-Thérese Mandroux-França, "La Patriarcale du Roy Jean V de Portugal", *Colóquio Artes*, 2.ª série, 31.º ano, n.º 83, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Dezembro 1989, p. 35-43 e Margarida Calado, "Patriarcal e Palácio Real", in José Fernandes Pereira (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 344-345.

[1101] Ver António Filipe Pimentel, *Arquitectura e poder - O real edifício de Mafra*, Lisboa, Livros Horizonte, 2002 e José Fernandes Pereira, *Arquitectura e escultura de Mafra - Retórica da perfeição* (1992), Lisboa, Editorial Presença, 1994.

[1102] Lucinda Canelas, "A capela de D. João V é mais portuguesa do que pensávamos", *Público*, Lisboa, 30.04.2012, p. 22-23.

[1103] Teresa Leonor M. Vale, *Scultura barocca italiana in Portogallo*, Roma, Gangemi Ed., 2010.

que é suposto deter - e por isso o *retrato de aparato*, mas igualmente o seu sucessivo desdobramento em múltiplas variantes, do *retrato alegórico* ao *retrato-monumento*: marcando a cidade por ruas e praças, circulando universalmente nos cunhos das moedas, assinalando a medalhística comemorativa […]»[1104].

As artes visuais assumem-se efectivamente como um instrumento fundamental do dispositivo de representação do poder real, a par das representações literárias, do panegírico, enquanto género literário e prática laudatória. O retrato pintado, gravado ou esculpido, mais do que qualquer outro meio de difusão da imagem real, constitui-se como «[…] o instrumento mais importante da política de arte da corte […]»[1105]. Ao representar o rei, o seu retrato arroga também a função de substituição. É criada a ilusão de uma presença real, a imagem torna-se num duplo do rei em pintura[1106]. Peter Burke relembra que o célebre *Retrato de Luís XIV* pintado por Hyacinthe Rigaud (c. 1701, Musée du Louvre, Paris), tomou o seu lugar na sala do trono em Versalhes enquanto o rei esteve ausente, e chama a atenção para o facto de que os retratos régios podiam ainda presidir aos festivais nas províncias ou ser carregados em procissão[1107]. Se Luís XIV ansiou por *être partout et toujours présent*, foi através do Retrato que o conseguiu[1108].

Nas cortes europeias do período do Barroco, a maior parte das pinturas do rei concebidas para exposição pública (a sua imagem oficial) adaptaram-se ao género do "retrato de Estado", de que já falámos, desenvolvido desde o

---

[1104] António Filipe Pimentel, "Os pintores de D. João V e a invenção do retrato de corte", *Revista de História da Arte - O retrato*, n.º 5, Lisboa, Instituto de História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 2008, p. 136.

[1105] Martin Warnke, *O artista da corte - Os antecedentes dos artistas modernos*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 301.

[1106] Cf. David Beaurain, "Le grand portrait peint du Roi", in Ana Cláudia Fonseca Brefe e Krystel Gualdé (dir.), *Pouvoirs - Représenter le pouvoir en France du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Somogy, 2008, p. 116.

[1107] Peter Burke, *A construção de Luís XIV* (1992), Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007, p. 19.

[1108] Jean-François Lasnier, "Le portrait du roi", *Connaissance des Arts - Louis XIV, L'homme et le roi*, (hors serie) n.º 429, 2009, p. 12-20.

Renascimento e aprimorado nas suas funções[1109]. Nestes retratos régios, de legitimação de poder, a pose torna-se majestosa, as insígnias reais (ceptro, coroa e bastão) são exibidas em primeiro plano, e os trajes, em particular a armadura (em sinal de bravura) e o manto de arminho (em sinal de estatuto social), assim como o contexto cenográfico (paisagem, credência, coluna, cortina de veludo), exaltam a dignidade de quem é representado[1110]. O Retrato, nas palavras de Norbert Elias, fora então levado à perfeição, como ponto alto do desenvolvimento da arte de observar os outros (e de observar-se), entendível na lógica da curialização da sociedade barroca, em que um indivíduo se considera sempre «[…] segundo as suas implicações sociais, *nas suas relações com os outros* […]»[1111]. Na verdade, «[…] Le portrait contribue à forger l'identité du sujet car l'art n'est pás un pur reflet de la société, mais travaille à en modifier les données […]»[1112].

É por isso que, como explica António Filipe Pimentel, «[…] o retrato barroco se concebe como uma fachada: como um *palco*, onde é sempre implícita a presença do espectador, e em cujo interior, graças ao efeito mágico do cenário, se processa a transposição da personagem, do nível individual ao alegórico, movimentando-se com à-vontade num ambiente heróico, composto de panejamentos e arquitecturas monumentais e dos atributos que a distinguem e identificam e ajudam a representá-la, talvez não exactamente como é, mas como deveria ser ou, mesmo, como acredita ser […]»[1113].

Em Portugal, nestas décadas de finais do século XVII e de inícios do XVIII, o retrato de aparato afasta-se paulatinamente da sobriedade seiscentista e

---

[1109] Peter Burke, *A construção de Luís XIV* (1992), Casal de Cambra, ed. Caleidoscópio, 2007, p. 32.

[1110] Luís Manuel Ramalhosa Guerreiro, *La représentation du pouvoir royal à l'age baroque portugais (1687-1753)* [Dissertação de Doutoramento], Paris, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1995, p. 72. Ver neste terceiro volume o capítulo "Mécénat, architecture et théorie providentielle", vol. III, p. 111-112.

[1111] Norbert Elias, *A sociedade de corte*, Lisboa, Editorial Estampa, 1995, p. 79. Cf. também as p. 80-81.

[1112] Pascale Dubus, *Qu'est-ce qu'un portrait?*, Paris, Éditions l'insolite, 2006, p. 35.

[1113] António Filipe Pimentel, "Os pintores de D. João V e a invenção do retrato de corte", *Revista de História da Arte - O retrato*, n.º 5, Lisboa, Instituto de História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 2008, p. 136.

segue o modelo ostentatório que caracteriza o retrato aristocrático de inspiração francesa, modelo aliás seguido um pouco por toda a Europa. Centrando-nos no retrato pictórico, vimos já como o Magnânimo, e antes dele ainda D. Pedro II, desenvolveram esforços no sentido da fixação de uma imagem plausível (paradigma oficial de representação individual do soberano), recorrendo a encomenda a pintores estrangeiros que pudessem introduzir em Portugal essa característica de junção formal (conveniência geral) e informal (identidade pessoal) que definiu o retrato de aparato internacional sobretudo desde Rigaud e, de certa forma, o "defendeu" da generalização tipológica, apesar de sabermos que os artistas especializados em retrato ofereciam *padrões de execução* que recebiam reconhecimento geral, dispensando por vezes a presença dos modelos nas suas realizações[1114].

Todavia, apesar da proliferação de réplicas e de cópias[1115], os soberanos europeus passaram seguramente muito tempo posando para diversos retratos[1116], e o gosto de D. João V em ser retratado, ficou firmado pela célebre miniatura de **Alessandro Castriocto**, assinada «*A. Castriocto, P. 1720*», do Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa (adquirida no leilão do Marquês da Foz[1117]), que mostra precisamente o rei no estúdio de um pintor, muito provavelmente o do próprio miniaturista, apresentando-se o monarca descontraído, no intervalo de uma pose, tomando chocolate **(Fig. 182)**[1118]. Esta pequena pintura a óleo sobre marfim, com bem trabalhada moldura de prata, ainda reveladora da presença de outros retratos[1119], importa-nos sobretudo

[1114] Cf. Martin Warnke, *O artista da corte - Os antecedentes dos artistas modernos*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 301-317.

[1115] Cf. David Beaurain, "Le grand portrait peint du Roi", in Ana Cláudia Fonseca Brefe e Krystel Gualdé (dir.), *Pouvoirs - Représenter le pouvoir en France du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Somogy, 2008, p. 122.

[1116] Como defende Peter Burke em relação a Luís XIV, *A construção de Luís XIV* (1992), Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007, p. 12

[1117] Anísio Franco, *Miniaturas estrangeiras* [Catálogo de exposição] Lisboa, IMC/Museu Nacional de Arte Antiga, 2008, p. 5.

[1118] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Edição do autor, 1960-1962, vol. I, p. 224-225.

[1119] Margarida Calado dá-nos a mais abrangente identificação destas seis personagens que rodeiam D. João V: o infante D. Miguel, filho natural de D. Pedro II e meio-irmão de D. João V, servindo chocolate ao rei, o 2.º marques do Alegrete, de boina de veludo azul, o 1.º marquês

pela sua iconografia[1120], mostrando-nos os "bastidores" da prática retratística de quotidiano em contexto quinto-joanino.

Muito pouco se conhece ainda da biografia deste pintor-miniaturista de nome Alessandro Castriocto, com actividade em Portugal e encomenda para a coroa portuguesa. Sabe-se apenas que um tal D. Carlos Afonso Castriocto, pintor, muito possivelmente um parente seu, trabalhou para a Santa Casa da Misericórdia do Porto em 1729, no restauro de retábulos e de pinturas, segundo consta dos livros de despesas da Irmandade[1121].

Um outro documento, conservado na Biblioteca da Ajuda **(Fig. 183)**, regista uma encomenda de D. João V ao pintor Alessandro Castriocto de uma obra em miniatura, de temática religiosa, representando o *Aviso do Anjo a S. José e à Virgem Maria.* Trata-se de uma carta de Ottaviano de Medici a D. Maria I, Rainha de Portugal, datada de 6 de Fevereiro de 1787, onde se refere a pintura. Tal obra terá tido, à época, o apreço do rei, e por isso surgiram démarches para que fosse devolvida à coroa portuguesa. Pela leitura da carta, que estava inédita, não se fica a perceber a fortuna histórica da peça ou porque razão estaria ela na posse do remetente, o referido Ottaviano de Medici. Infelizmente, também não se lucrou localizar o paradeiro actual de tal miniatura. A carta diz o seguinte:

«*[Fol. 1] Sacra Reale Maestà /*

---

de Angeja, por detrás deste, o próprio pintor, magro de bigode fino, a criança por detrás do infante D. Miguel, o futuro duque de Lafões, e o eclesiástico risonho o Padre Chevalier, confessor da família Arronches. Maria Margarida Teixeira Barradas Calado, *Arte e sociedade na época de D. João V* [Dissertação de Doutoramento], Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 1995, vol. II, p. 482-483. Ver também José de Monterroso Teixeira, "Miniatura com moldura de prata", in José de Monterroso Teixeira (coord.), *Triunfo do Barroco* [Catálogo de exposição], Lisboa, Fundação das Descobertas /CCB, 1993, p. 155-156.

[1120] Não cabendo no presente trabalho uma aproximação à arte do retrato em miniatura, cujo carácter íntimo revela motivações bem distintas do retrato em cavalete, importa no entanto deixar a referência da obra pioneira de Júlio Brandão, *Miniaturistas portugueses*, Porto, Litografia nacional, s. d., e dos estudo de Anísio Franco sobre *Miniaturas portuguesas* e *Miniaturas estrangeiras* da colecção do Museu Nacional de Arte Antiga, publicadas por este museu em 2003 e 2008, respectivamente.

[1121] Cf. A. de Magalhães Basto, *Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do século XV ao século XVIII*, Porto, Câmara Municipal do Porto/Gabinete de História da Cidade, s. d. [depois de 1950], p. 142.

Compisco com la presente l'obbligazione contratta / verso la Sacra Reale Maestà vostra, con le / mie preci umilmente inchinateli, e così trasmetto / a Vostra Maestà il quadro nelle medesime / promesso, rappresentante L'aviso che dà L'Angelo / a Maria, e S. Giuseppe, che sere fugghino con il Divino Pargoletto in Egitto, ***miniatura del celebre*** */* ***Alessandro Castriotti****,* ***quadro che spero incontrerà*** */* ***l'istesso gradimento, che aveva incontrato con*** */* ***l'Augusto Avó di Vostra Maestà*** *[fol. 1 v.]* ***il Re Giovanni Quinto****,* ***che lo aveva*** */* ***benignamente accettato****. /*

Puo immaginarsi La Sacra Reale Maestà / Vostra, quale sia il mio giusto timore, fin che / non avero ricervuto qualche segno certo del / dilei Reale gradimento, come lo ricevè dal / suo Grande Avo, il defunto Senatore Bali Tommaso / de Medici mio Padre; ed inchinato devante il / Reale Trono, baciandole la Sacra Reale / Veste, passo com la maggiore [fol. 2] venerazione ad immutabilmente / dichiararme /

Della Sacra Reale Maestà Vostra /

Firenze, 6 Febbrayo 1787 /

Umilissimo Servo /
Ottaviano de Medici».[1122]

Curiosamente, apesar do relacionamento intenso com pintores estrangeiros e do enorme esforço empreendido em renovar a imagem régia, concebe José-Augusto França que, «[…] na ironia das coisas, o rei "magnânimo" não tem um grande retrato que marque a sua época, para além do busto barroco de Giusti, já ao fim da vida […]»[1123] **(Fig. 184)**. De facto, a obra do escultor **Alessandro**

[1122] BA, Ms. Av. 54-XI-17, n.º 58 (sublinhado nosso). «*[…] Cumpro com a presente a obrigação contraída para com a Vossa Sacra Real Majestade, com as minhas preces humildemente satisfeitas, e deste modo envio a Vossa Majestade o quadro conforme o prometido, representando o aviso do Anjo a Maria, e S. José para que fugissem com o Divino Menino para o Egipto, miniatura do célebre Alessandro Castriotti, quadro que espero encontrará o mesmo agrado, que tinha feito um contrato com o Augusto Avô de Vossa Magestade, o Rei João V, que generosamente aceitou. Pode imaginar, a Sacra Vossa Majestade Real, qual seja o meu justo temor até receber algum sinal seguro do Seu Real agrado, como recebeu de seu Grande Avô o defunto Senador Bali Tommaso de Medici meu Pai […]*» (tradução livre).

[1123] José-Augusto França, *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 97.

Giusti (1715-1799) impõe-se no contexto da retratística do seu tempo pela sua invulgar importância, relevando o nome do seu autor, «*egregio estatuario*» como o qualifica Cyrillo[1124]. Para José-Augusto França, «[…] foi assim que D. João V não teve retratista titular, nem outro, ocasional, de que haja notícia, durante os últimos dezassete anos da sua vida, isto é, no período, "grosso modo", de depois de Mafra, durante o qual tanto se ocupou da sua Patriarcal e do seu paço. Continuaram provavelmente a copiar-se iconografias de Duprà e de Ranc, que o mantinham jovem - e só em 1748 um busto de A. Giusti rompeu essa provável recusa à imagem, a favor de uma representação monumental, de diferente convenção, correspondente a uma ideia mais ponderosa e definitiva, oferecida à eternidade, como nenhum outro soberano nacional antes dela houvera, em vida […]. O busto de Giusti, porém, na sua espectacular qualidade barroca, dá-nos, ao fim da vida do "Magnânimo", a imagem que ele desejava ter, assim prepotente e coroada de louros […]»[1125]. Esta ideia de José-Augusto França é corroborada por Vítor Serrão ao escrever que «[…] a imagem do Rei Magnânimo, podemos concluí-lo face aos documentos plásticos que remanescem, foi bem melhor servida através da arte da escultura do que através da pintura: referimo-nos assim […] ao esplêndido Retrato Régio modelado em mármore por Alessandro Giusti […]»[1126].

É efectivamente irónico que, após um tão acentuado empenho na fixação de uma imagem régia através da Pintura[1127], segundo os modelos internacionais e com relevante encomenda estrangeira (Quillard, Duprà, Ranc), tenha sido em Escultura que o rei alcançou, no final da sua vida, a ilustração da sua *auctoritas* e *potestas*. É com este magnífico retrato, em que

[1124] Cyrillo Wolkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 208.

[1125] José-Augusto França, "Da imagem que falece ao poder - O retrato em Portugal no século XVIII", in Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII, *Portugal no século XVIII - De D. João V à revolução francesa*, Lisboa, Universitária Editora, 1991, p. 23.

[1126] Vítor Serrão, *O Barroco - História da Arte em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, vol. 4, p. 231-232.

[1127] «[…] Pela eficácia com que se pensa que ela [a Pintura] move as molas do ânimo, impressionando-o directamente, [porque] cor e movimento da alma andam juntos […]». José António Maravall, *A cultura do barroco*, Lisboa, Instituto Superior de Novas Profissões, 1997, p. 338 e 345.

simbolicamente aparece também como protector das letras, artes e ciências, que fica fixada para a posteridade a sua imagem como monarca absoluto[1128].

A encomenda do retrato de *D. João V* foi feita logo no início da estada do «*egregio estatuario* […]»[1129] romano Alessandro Giusti em Portugal, chegado em 1747 para a instalação da Capela de São João Baptista em São Roque, e destinava-se à Biblioteca dos Oratorianos do Paço das Necessidades (actualmente no Palácio Nacional de Mafra). Este retrato escultórico está colocado sobre um pequeno pedestal e representa o rei da cintura para cima, numa pose imponente e plena de vigor. Margarida Calado chama a atenção para o facto de que o seu rosto não poderia ter sido executado *ad vivum*, dada a dissonância entre a idade que o rei tinha na altura, já envelhecido e doente, e a que aqui apresenta, que denota semelhanças com alguns dos seus retratos da década de trinta[1130]. A máscara, algo austera e distante, é envolta em cabeleira de fartos caracóis e está coroada de louros. O rei enverga couraça de gala e largo manto empregueado. O braço direito está estendido em frente ao corpo, segurando firmemente o bastão de comando, e a mão esquerda descansando na cintura. No pedestal, encontramos um pergaminho enrolado, uma cabeça (modelo artístico), um esquadro, material de escrita e instrumentos musicais, aludindo claramente à protecção régia às Artes. Trata-se efectivamente de uma «[…] obra notável ao gosto áulico e barroco que nesse meado de Setecentos tinha já uma referência estilística ao passado que o Magnânimo insistia em conservar, como representação simbólica da sua grandeza […]»[1131].

Alessandro Guisti não executará mais retratos, mesmo tendo sido nomeado escultor do rei D. José I à morte de D. João V, em 1750. A sua obra escultórica,

[1128] Cf. José Fernandes Pereira, "Giusti, Alessandro (1715-1799)", in José Fernandes Pereira (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 204 e António Filipe Pimentel, "Os pintores de D. João V e a invenção do retrato de corte", *Revista de História da Arte - O retrato*, n.º 5, Lisboa, Instituto de História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 2008, p. 148-149.

[1129] Cyrillo Wolkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 208.

[1130] Cf. Maria Margarida Teixeira Barradas Calado, *Arte e sociedade na época de D. João V* [Dissertação de Doutoramento], Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 1995, vol. I, p. 419.

[1131] José-Augusto França, *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 39.

de carácter eminentemente religioso, divide-se entre a capela das Necessidades, em Lisboa, com um *S. Filipe Néri*, *S. Luís de Sales* e *S. Pedro*, este no pórtico, e a Basílica de Mafra (retábulos e lunetas), onde formou escola, a designada "escola de escultura de Mafra", com numerosos discípulos, de entre os quais se destaca o nome de Joaquim Machado de Castro (1731-1822) e a legião de artistas do seu "laboratório"[1132].

O facto de Giusti não ter realizado mais retratos, impele para a constatação da preferência nítida pela retratística em pintura no Portugal do período do pleno Barroco. Todavia, muito menos numeroso do que o retrato pintado, o retrato esculpido também conheceu exemplos de merecida referência. Recuemos um pouco até **Claude Courrat de Laprade** (Avignon, 1682-Lisboa, 1738), escultor francês, com aprendizado nos círculos berniniescos dos provençais Péru e Puget, que chega a Portugal em finais de Seiscentos[1133]. Artista de excelentes recursos, a ele se deve a internacionalização da escultura portuguesa (por via ítalo-francesa), mesmo antes da importação massiva de escultura barroca italiana para Mafra, no reinado de D. João V, e da vinda de Alessandro Giusti para Portugal, em 1747. É de sua autoria o *Túmulo do Bispo de Miranda Manuel de Moura Manuel*, na Capela da Vista Alegre, em Ílhavo, de 1699, «*[…] obra premorosissima […]*»[1134], que o revela como excelente retratista na figura do jacente. Esta obra, subsidiária de protótipos tumulares italianos e franceses[1135], introduz a tumulária barroca em Portugal, mas não parece ter sequência na estatuária nacional[1136]. O próprio Laprade dedicar-se-

[1132] José Fernandes Pereira, "Giusti, Alessandro (1715-1799)", in José Fernandes Pereira (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 203-205 e do mesmo autor a dissertação de Doutoramento *Arquitectura e escultura de Mafra - Retórica da perfeição* (1992), Lisboa, Editorial Presença, 1994, p. 258-267.

[1133] Cf. Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Edição do autor, 1960-1962, vol. II, p. 60-61.

[1134] D. José Barbosa, *Memórias do Collegio Real de S. Paulo da Universidade de Coimbra e dos seus Collegiaes e Porcionistas*, Lisboa, Officina de António José da Sylva, 1727, p. 402.

[1135] Ver Teresa Leonor M. Vale, "A figuração do indivíduo na tumulária portuguesa maneirista e barroca (séculos XVI a XVIII)", *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 4, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2005, p. 286-287.

[1136] Cf. António Filipe Pimentel, "Laprade, Claude Joseph Courrat (1682-1738)", in José Fernandes Pereira (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 254 e do mesmo autor o artigo "Vivência da morte no tempo Barroco - Tumulária

ia, nos últimos decénios da sua vida, ao campo da retabulística de madeira, onde teve papel determinante, tendo ainda trabalhado em decorações efémeras para festividades da capital do Reino[1137].

Segundo a tradição historiográfica[1138], são ainda dele o busto idealizado de *D. Pedro II*, rodeado por atlantes ao estilo de Luís XIV e tendo a seus pés figurações da Justiça e da Fortaleza para a Via Latina da Universidade de Coimbra (1701-1702), e o busto esculpido de *D. João V*, em médio relevo, para a sacristia de São Vicente de Fora (posterior a 1712) **(Fig. 185)**. Este último, inserido num medalhão de relevo marmóreo, quadrilobado, completa um programa artístico ainda pedrino. Recentemente estudado por Sandra Costa Saldanha, é apontada uma nova autoria para esta obra: «[…] são inequívocas as afinidades entre o baixo-relevo de São Vicente de Fora e o retrato do monarca existente no Palácio da Ajuda (c. 1707-1715) […]. Entre tais similitudes, desde logo se assinala uma evidente conformidade fisionómica (rosto, boca, olhos), a exacta expressão do rosto e indumentária, assim como o tratamento escultórico das superfícies […]»[1139]. Analisando este pouco divulgado busto de *D. João V* **(Fig. 186)** em mármore de Carrara (c. 1707-1715, Palácio Nacional da Ajuda, proveniente da Torre de Belém), obra dos escultores genoveses Domenico Parodi (1672-1742) e Francesco Biggi (1667-1728) [1140], percebemos as razões da proposta de Sandra Costa Saldanha. O

---

portuguesa dos séculos XVII e XVIII", *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*, Porto, Universidade do Porto, 1991, vol. II, p. 259-261. Ver ainda José Maria da Silva Lopes, *Claude de Laprade e o túmulo da Vista Alegre* [Dissertação de Mestrado], Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2001.

[1137] Cf. Sílvia Maria Cabrita Amaral da Silva Ferreira, *A talha barroca de Lisboa (1670-1720) - Os artistas e as obras* [Dissertação de Doutoramento], Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009, vol. I, p. 44-46.

[1138] Cf. Robert C. Smith, "Early works of Claude de Laprade and the style Louis XIV in Portugal", *Gazette des Beaux-Arts*, n.º 140, vol. LXIV, VI série, Outubro 1954.

[1139] Sandra Costa Saldanha, "A escultura em S. Vicente de Fora - Projecto, campanhas e autores", in Sandra Costa Saldanha (coord.), *Mosteiro de S. Vicente de Fora - Arte e história*, Lisboa, Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa, 2010, p. 196.

[1140] Ver Fausta Franchini Guelfi, "Domenico Parodi (1672-1742) e Francesco Biggi (1667-1728), *Ritratto di Giovanni V di Portogallo*", in Sandra Vasco Rocca e Gabriele Borghini (coord.), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma, Àrgos Edizioni, 1995, p. 19-20; Maria Margarida Teixeira Barradas Calado, *Arte e sociedade na época de D. João V* [Dissertação de Doutoramento], vol. I, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 1995, p. 416-417; Teresa Leonor M. Vale, "O busto de D. João V, do Palácio Nacional da Ajuda", in Teresa Leonor M. Vale, *Escultura barroca*

retrato escultórico, que na modelação da cabeleira e, sobretudo, no movimento dos panejamentos, pode ser cotejado com o *Retrato de Luís XIV* de Gian Lorenzo Bernini (1665, Palácio de Versalhes), por exemplo -, afasta-se todavia do *pathos* berniniano no convencionalismo do tratamento fisionómico do rosto, tal como sucede, aliás, no medalhão da sacristia de São Vicente de Fora, apresentando, quase que diríamos, uma profunda "cegueira" no que respeita à captação expressiva da personalidade do retratado, da sua interioridade. Esta idealização, exacerbada ainda pela juventude do monarca, acabou por transformar ambas as esculturas em "retratos-ícone", mas deixou-as aquém daquilo que D. João V parecia procurar num seu retrato, a tal *viveza*, tão elogiada pelo monarca no seu retrato pictórico do Hospital das Caldas da Rainha, executado por António Machado Sapeiro em 1708 **(Fig. 2)**[1141].

Integra-se a encomenda do *Retrato de D. João V* para a sacristia do Mosteiro de São Vicente de Fora no âmbito de um conjunto de outros melhoramentos iniciados no período joanino, como a intervenção na nova Portaria: o tecto em perspectiva, de quadratura, por Vincenzo Baccherelli, de 1710, e o revestimento azulejar com cinco retratos régios dados a fazer ao pintor de azulejo Manuel dos Santos no início da segunda década de Setecentos, muito bem estudado por José Meco[1142]: *D. Afonso Henriques*, *D. Sebastião*, *D. João IV*, *D. Pedro II* e *D. João V* **(Fig. 187)**. Todo o programa iconográfico, cuidadosamente elaborado, tem por base a associação entre estes monarcas e momentos cruciais da história da cidade de Lisboa, símbolo do culminar da reconquista cristã, e do próprio edifício como expressão da nacionalidade portuguesa e dos seus valores cristãos, ao mesmo tempo que sublinham a legitimação da dinastia de Bragança e em particular do reinado de

---

italiana em Portugal - Obras dos séculos XVII e XVIII em colecções públicas e particulares, Lisboa, Livros Horizonte, 2004, p. 115-118 e da mesma autora o artigo "As estátuas de Santo Antão do Tojal - Contributo para um panorama da importação de escultura barroca genovesa para Portugal", in *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, n.º 5, Lisboa, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, Dezembro de 2006, p. 255-257.

[1141] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 69.

[1142] José Meco, "A azulejaria do mosteiro de São Vicente de Fora", in Sandra Costa Saldanha (coord.), *Mosteiro de S. Vicente de Fora - Arte e história*, Lisboa, Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa, 2010, p. 240-244.

D. João V. Os painéis são concebidos de forma a integrar um retrato de aparato, idealizado, de cada um destes reis, acompanhados por uma dupla-imagem narrativa e simbólica[1143].

Se se executaram poucos retratos pintados em azulejo e mesmo escultóricos do Magnânimo, sendo de estranhar, desde logo, o hiato temporal de cerca de vinte anos verificável entre a(s) obra(s) de Parodi e Biggi, e depois a de Giusti, também não proliferaram os monumentos públicos em louvor a D. João V. Sabe-se, com base em fontes contemporâneas, que em 1730 existia uma estátua equestre do rei junto ao edifício do Arsenal, provavelmente perdida no grande terramoto de Lisboa de 1755: «*[…] Na parte oriental da cidade, na Ribeira do Tejo, existe uma casa da moeda […]. Junto encontra-se o arsenal, que é um edifício com bastante beleza e onde há pouco se colocou uma* ***estátua equestre do rei*** *[…]*»[1144]. Não se tem a certeza se seria esta, ou uma segunda, a estátua equestre de autoria do escultor e arquitecto paduano João António Bellini, activo em Portugal desde 1725 no círculo de João Frederico Ludovice (c. 1670-1752)[1145], que vem referida num opúsculo publicado por ele próprio e datado de 1737, dado a lume por Sousa Viterbo, intitulado «*[…] Descripçam da engenhosa maquina, em que para memoria dos séculos se colloca a* ***marmórea estatua do*** *[…]* ***Senhor nosso d. João V****,*

[1143] Ver Luísa d'Orey Capucho Arruda, "O retrato de D. João V na portaria de S. Vicente de Fora - Um retrato barroco azul e branco", *Claro-Escuro - Revista de estudos barrocos*, n.os 2-3, Lisboa, Quimera, Maio/Novembro de 1989, p. 13-17, da mesma autora o artigo "O retrato azul e branco de D. João V", *Monumentos*, n.º 2, Lisboa, Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, Março 1995, p. 33-38; Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara, "O retrato cerâmico - Modelos de representação na azulejaria portuguesa do século XVIII", in Ana Leal de Faria e Isabel Drumond Braga (coord.), *Problematizar a História - Estudos de História Moderna em homenagem a Maria do Rosário Themudo Barata*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007, p. 733-737 e José Meco, "A azulejaria do mosteiro de São Vicente de Fora", in Sandra Costa Saldanha (coord.), *Mosteiro de S. Vicente de Fora - Arte e história*, Lisboa, Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa, 2010, p. 240-244.

[1144] *Description de la Ville de Lisbonne…*, Paris, Chez Pierre Prault Ed., 1730, de autor anónimo, publicado por Castelo Branco Chaves, *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1983, p. 43 (sublinhado nosso).

[1145] Cf. José Fernandes Pereira, "Bellini, João António", in José Fernandes Pereira (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 78 e Teresa Leonor M. Vale, "João António Bellini de Pádua: A mobilidade de um escultor italiano em Portugal no século XVIII - Parcerias artísticas e encomendadores", in *Artistas e artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa* [Actas de colóquio], Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, p. 505-518.

inventada e delineada por João Antonio Bellini de Pádua, Escultor e Arquitecto […]»[1146].

Ayres de Carvalho refere ainda os projectos mais tardios do arquitecto Carlos Mardel (1695-1763) (1747, Museu da Cidade de Lisboa) **(Fig. 188)**, duas peças grandiosas, que integravam um programa de glorificação do soberano no espaço público. Trata-se de duas fontes coroadas por estátuas de D. João V, uma equestre, outra pedestre, ambas idealizadas por Carlos Mardel, que não passaram de projecto muito provavelmente devido à morte do monarca logo em 1750[1147]. Sobre estas fontes-estátuas, escreve José Fernandes Pereira que «[…] utilizariam uma dupla linguagem que codifica as orientações estéticas da arte da corte joanina: um barroco romanizado (a água como espectáculo, o obelisco referenciando o poder papal, as figuras mitológicas saídas do barroco classicizante do século XVIII italiano) e, de modo minoritário uma referência a um *rocaille* que então apenas se esboçava, materializado no rochedo e nos valores naturalistas […]»[1148].

A par das tentativas de construção de uma imagem oficial do rei que, como vimos, foram na retratística transversais a várias disciplinas artísticas, sem esquecer a pertinência do monumento público de exaltação do monarca inserido em projectos de renovação urbanística, e mesmo as grandes realizações arquitectónicas de patrocínio régio, já que, como lembra José Fernandes Pereira a propósito de Mafra, este complexo arquitectónico «[…]

[1146] Francisco de Sousa Viterbo, *Diccionario historico e documental dos architectos, engenheiros e constructores portugueses ou ao serviço de Portugal*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional, (1899), 1987 (sublinhado nosso). Ver também Ayres de Carvalho, "Uma estátua equestre do rei D. João V", *Diário de Notícias*, suplemento «Artes e Letras», Lisboa, 27 de Junho de 1954 e Maria Margarida Teixeira Barradas Calado, *Arte e sociedade na época de D. João V* [Dissertação de Doutoramento], Vol. I, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 1995, p. 410-416.

[1147] Cf. Ayres de Carvalho, "Uma estátua equestre do rei D. João V", *Diário de Notícias*, suplemento «Artes e Letras», Lisboa, 27 de Junho de 1954; José-Augusto França, *Lisboa - Urbanismo e arquitectura*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, [2]1989, p. 34-35 e do mesmo autor o artigo "Da imagem que falece ao poder - O retrato em Portugal no século XVIII", in Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII, *Portugal no século XVIII - De D. João V à revolução francesa*, Lisboa, Universitária Editora, 1991, p. 23, e Margarida Calado, "Praças reais em Portugal - Projectos, realizações e influências", in Miguel Figueira de Faria (coord.), *Praças reais - Passado, presente e futuro*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008, p. 230-231.

[1148] José Fernandes Pereira, "João António Bellini de Pádua e a estética italianizante no reinado de D. João V", *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*, Porto, 1991, vol. II, p. 223.

constitui o mais sério retrato ou auto-retrato deixado pelo rei […]»[1149], há que ter em conta uma série de realizações-outras, não oficiais, que poderemos entender como "contra-imagem" do rei.

Em primeiro lugar, destacaremos uma figuração idealizada de *D. João V como São João Baptista Menino* **(Fig. 189)**, o santo do mesmo nome, escultura devocional em terracota conservada no Museu de Arte Sacra de Salvador, em São Salvador da Baía, no Brasil. Este *para-retrato*, obra tosca em termos formais, quase que diríamos popular, denota grande inventividade, buscando um sentido alegórico-religioso que é acima de tudo testemunho da sacralização do poder real e da veneração que a população sentida pelo rei[1150]. Importa pois estabelecer um paralelismo com a obra *Luís XIV como o Bom Pastor*, de Pierre Paul Sevin (atribuição interrogada) **(Fig. 190)**, que se consubstancia como um exemplo do recurso à linguagem alegórica para exaltação de certas qualidades morais do monarca. Neste caso, Luís XIV é identificado com Jesus Cristo como o *Bom Pastor*, numa apropriação do seu significado cristão[1151]. Esta "apropriação" não é apanágio do Barroco, de que há aliás muito mais exemplos, desde logo os retratos de D. Catarina de Bragança, Rainha de Inglaterra, como Santa Catarina e como *Madonna*, recentemente estudados do ponto de vista iconológico por Susana Varela Flôr[1152], mas ocorria já no século XVI, com exemplos como o *Retrato de um jovem como São Sebastião*, de Agnolo Bronzino (c. 1533, colecção Thyssen-Bornemisza, Madrid), ou os retratos de Giorgio Vasari e de Giusto Suttermans da família Medici como santos (1588), do Palazzo Medici Ricardi em Florença, para destacar dois casos paradigmáticos.

[1149] José Fernandes Pereira, *Arquitectura e escultura de Mafra - Retórica da perfeição* (1992), Lisboa, Editorial Presença, 1994, p. 331.

[1150] Cf. Luís de Mora Sobral, *Pintura e poesia na época barroca*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, estampa 62 e Vítor Serrão, "Uma reflexão sobre a memória das imagens - Património histórico-artístico e códigos de identidade nacional", in Vítor Serrão, *A trans-memória das imagens - Estudos iconológicos de pintura portuguesa*, Chamusca, Edições Cosmos, 2007, p. 63-64.

[1151] Peter Burke, *A construção de Luís XIV*, Lisboa, Caleidoscópio, 2007, p. 38 e 41.

[1152] Cf. Susana Maria Munhá Antunes Calado Varela de Almeida Flor, *Aurum Reginae or Queen Gold - A iconografia de D. Catarina de Bragança entre Portugal e a Inglaterra de Seiscentos* [Dissertação de Doutoramento], Lisboa, Faculdade de Letras - Universidade de Lisboa, 2010.

De referir ainda uma surpreendente pintura, uma *Sagrada Família* (c. 1720, actualmente no Seminário Maior de Cristo Rei, Olivais, proveniente do Convento de Odivelas) **(Fig. 191)**[1153], sobre a qual, muito provavelmente, escreveu em 1922 o conde de Sabugosa:

> *«[…] E se alongar a sua vista até ao século XVIII encontrará que, no oratório da Madre Paula, na Quinta do Cabeço, aos Olivais, num quadro em que a Virgem, perante a qual rezava a "pimentinha de El-Rei" [alcunha de Madre Paula], tem, segundo é corrente,* ***as feições de D. João V e até a cabeleira****! (Deste quadro possui uma réplica o doutor Eduardo Burnay) […]*»[1154].

Esta pintura mereceu mais tarde análise num artigo de António Borges Coelho, sobre a qual escreveu que, aparentemente, o rei «[…] emprestou a sua régia e gorda cara a Nossa Senhora. E para que não houvesse dúvidas, coroou-a com a sua coroa real […]»[1155]. Trata-se de uma pintura a óleo sobre tela, que teve várias réplicas e pelo menos uma gravura e que, segundo reza a tradição, foi oferecida pelo próprio rei a sua amante D. Paula Teresa da Silva e Almeida, madre no Mosteiro de Odivelas, conhecida pelo epíteto de Madre Paula[1156].

A origem da encomenda desta pintura terá sido, presumivelmente, o gosto manifestado por Madre Paula em possuir um retrato do rei seu amante, juntamente com o filho de ambos, acabado de nascer, sem causar escândalos. O bebé, representado como Jesus Menino no berço, mas a quem não falta a

---

[1153] Agradecemos a possibilidade de estudo e captação fotográfica desta pintura ao Senhor Padre António Pedro Boto Oliveira, na altura Director do Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa, e ao Senhor Padre José Miguel Barata Pereira, que nos guiou na visita à pintura.

[1154] O Conde de Sabugosa, *Diário de Notícias*, 17 de Janeiro de 1922, parcialmente transcrito por Alberto Pimentel, *As amantes de D. João V* (1892), Lisboa, Bonecos Rebeldes, 2009, p. 137 (sublinhado nosso).

[1155] António Borges Coelho, "O rei vai *travesti*", *Movimento Cultural*, ano I, n.º 1, Setúbal, Edição da Associação dos Municípios do Distrito de Setúbal, Abril 1985, p. 60. Também a Dra Cláudia Farias, enquanto aluna da licenciatura de História da Arte na Faculdade de Letras de Lisboa, escreveu em 2001 um interessante ensaio sobre a tela do Seminário dos Olivais, e as suas variações, infelizmente não publicado.

[1156] Sobre este relacionamento ver Alberto Pimentel, *As amantes de D. João V* (1892), Lisboa, Bonecos Rebeldes, 2009, p. 107-137.

coroa real, seria então o futuro D. José, um dos “meninos da Palhavã”, que viria a ser inquisidor-mor, nascido em 1720 (fal. 1801), data que possibilita a datação da pintura.

Quando o historiador António Borges Coelho estudou esta pintura, em 1985, ela estava exposta no Seminário Maior de São Paulo de Almada, tendo sido posteriormente transferida para o Seminário Maior de Cristo Rei, Olivais, onde actualmente se encontra. À primeira vista, não é mais do que uma “ingénua” pintura de temário religioso, apresentando boa qualidade plástica, o que lhe valeu a atribuição tradicional à escola de Francisco Vieira Lusitano, mas que não podemos confirmar, atestando todavia as suas boas qualidades. Na verdade, porém, transparecem alguns problemas de composição relacionados com o lançamento das figuras no espaço pictórico, a gradação de planos, a definição da profundidade, e mesmo com o rigor anatómico da Virgem e de S. José, problemas que contrastam com a *viveza* dos hipotéticos retratos e com o cuidado decorativista colocado nos tecidos das roupagens (manto debruado a ouro, folhos e texturas diferenciadas) e pormenores ornamentais (jóias, caminha em forma de arca com apainelados). O fundo neutro faz realçar os azuis e vermelhos das vestes da Virgem, ao centro da composição, e sobretudo a luminosidade dos rostos das duas personagens principais, envoltos por tonalidades claras. S. José é remetido para a penumbra, mas curiosamente encara o espectador. Também aqui, pelas particularidades fisionómicas que apresenta, devemos estar em presença de um retrato, ainda que o problema da identificação persista em aberto. É curioso referir que, desta pintura de Almada (hoje nos Olivais), se fizeram várias réplicas em tela, em cobre e em gravura – ignorando-se ainda o que levou a tal surto de interesse pela inusual representação régia, e quais os círculos em que teve expressão…

Este caso, pensamos, é bem diferenciado dos citados anteriormente, uma vez que não estava em causa o sublinhar de virtudes ou de características morais das figuras bíblicas e o transpor dessas virtudes e moralidades para as pessoas reais, não se podendo considerar este um retrato alegórico-religioso, mas estamos antes no campo da extravagância, do jogo, do disfarce e do

artifício, numa linguagem de certo modo teatral, que também caracteriza a mentalidade barroca[1157].

[1157] Cf José António Maravall, *A cultura do barroco*, Lisboa, Instituto Superior de Novas Profissões, 1997, p. 301 e ss.

4.3. Pintores retratistas portugueses e circulação de modelos

4.3.1. O «centro» de Lisboa (os seguidores de André Gonçalves)

Nesta época fervilhante de criação artística, em que o poderoso mecenato régio, de alcance internacional, faz movimentar na corte, ou em redor das grandes obras arquitectónicas como no caso do Palácio-Convento de Mafra, os muito requisitados artistas italianos e franceses que chegavam ao nosso país atraídos por este turbilhão de encomendas e realizações, propicia-se igualmente o desenvolvimento e a actualização da arte de cariz nacional.

No campo da Pintura, desaparecida a geração de pintores barrocos da transição do seiscentismo para o setecentismo, como Bento Coelho da Silveira (1620 ?-1708), Lourenço da Silva Paz (1666-1718) e, ainda, António Pereira Ravasco (act. 1683-1712) e António de Oliveira Bernardes (c. 1660-1732), estes últimos também pintores de azulejos, sem esquecer António Machado Sapeiro (fal. 1740), que prolonga o mesmo ciclo, o ambiente pictórico nacional passou então a ser dominado pela geração de André Gonçalves (1685-1762), de Francisco Vieira Lusitano (1699-1783), de Inácio de Oliveira Bernardes (1695-1781) e de Jerónimo da Silva (act. c. 1700-1753), à qual pertencem ainda os nomes de Francisco Pinto Pereira (act. 1720-1752), João dos Santos Ala, o Abade Francisco José Aparício (?-1787), D. Ana de Lorena (1691-1761) e, a nível mais regional, de José Lopes (Braga, 1695-1744), entre outros que, como estes, tiveram especial relevância no género do Retrato.

De facto, este género artístico, para além da obra dos pintores estrangeiros, de que destacámos os nomes maiores de Quillard e Duprà, seguidos por Ranc, imagens-padrão doravante repetidas por *petits maîtres* tantas vezes deixados anónimos, teve igualmente expressão entre os pintores nacionais. Temos notícia, sobretudo por Cyrillo Volkmar Machado e por José da Cunha Taborda, de muitos pintores portugueses a realizar retratos, ainda que grande parte destas obras esteja desaparecida ou a carecer de confirmação autoral.

Reservando o nome de Francisco Vieira Lusitano para um próximo capítulo mais desenvolvido, e uma vez que Inácio de Oliveira Bernardes, ao que se sabe, não teve obra no campo da retratística, importa atender, no que respeita

ao pintor **André Gonçalves** (1685-1762)[1158], a sua acção no género que nos ocupa. A partir de três passagens incluídas em fontes coevas que, não esclarecendo embora de modo cabal sobre se se trataria de composições com retratos integrados - hipoteticamente retratos camuflados ou dissimulados em pintura religiosa ou em pintura de género -, indiciam-se a qualidade e os dotes retratísticos que este grande artista talvez não tenha potenciado ao longo da sua carreira, apesar de, como diz Francisco Xavier Lobo, ter inspirado «*[…]* ***os pinceis nas tintas alma*** *[…]*»[1159].

Na entrada do *Abecedario Pittorico del Pellegrino Antonio Orlandi, Accresciuto da Pietro Guerienti* (Venezia, 1753), que o pintor veneziano dedicou a este *fa presto*, podemos ler: «*[…] com un'abilità desiderabile in ogni professione è* ***versatissimo si nel far figure****, come animali,* ***che dalla natura, e dal vero a maraviglia imita****. S. E. il Sig. Duca di Cadaval ha di costui un quadro grande com* ***figure al naturale****, ed animali,* ***com particolare maestria e spirito espresso*** *[…]*»[1160]. Se passarmos para José da Cunha Taborda, encontramos a seguinte referência: «*[…] o seu desenho era correcto, imitava maravilhosamente os animaes, como era de ver em um quadro grande de* ***figuras ao natural****, da Excelentíssima Casa do Duque de Cadaval,* ***muito admiravel pela expressão e espirito*** *com que foi desempenhado […]*»[1161]. E também outra fonte estimável do século XIX, D. Francisco de São Luís,

---

[1158] Artista a quem, como já referimos, dedicámos a nossa dissertação de Mestrado, intitulada *André Gonçalves e a pintura de cavalete em Portugal no tempo de D. João V (1706-1750) - O caminho da internacionalização*, orientada pelo Professor Doutor Vítor Serrão, 2 vols., Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002. Sobre André Gonçalves, ver obrigatoriamente José Alberto Gomes Machado, *André Gonçalves - Pintura do Barroco português*, Lisboa, Editorial Estampa, 1995 e Nuno Saldanha, "André Gonçalves (1685-1762) - Um pintor na transição do Seiscentismo para a Idade Clássica", in Nuno Saldanha, *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII - Estudos de iconografia, prática e teoria artística*. Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 15-37.

[1159] Francisco Xavier Lobo, *Sylva Laudatória da Pintura*…, citado por Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias*… (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 70 (sublinhado nosso).

[1160] Pietro Guarienti, *Abecedario Pittorico del Pellegrino Antonio Orlandi, Accresciuto da Pietro Guerienti (Venezia, 1753)*, p. 49, in Athanase de Raczynski*, Les Arts en Portugal - Lettres adressées a la Societè Artistique et Scientifique de Berlim et accompagnèes de documents*, Paris, Jules Renouard et C.[ie] - Libarires-Éditeus, 1846, "Treizième Lettre", p. 315 (sublinhado nosso).

[1161] José da Cunha Taborda, *Regras da Arte da Pintura…*, Lisboa, Impressão Régia, 1815, p. 226 (sublinhado nosso).

chamado o Cardeal Saraiva, ao escrever sobre o pintor André Gonçalves, sublinha que «*[…] teve iguais talentos para a figura dos homens e para as dos animais, que* ***perfeitamente imitava ao natural*** *[…]*»[1162].

O facto de *imitar perfeitamente figuras ao natural*, não quer por si só dizer que estamos perante retratos, pelo menos perante uma intenção representativa de personagens particulares, mas remete porventura para a hipótese do *retrato de época*, ou *para-retrato*, em que eram adoptados os traços fisionómicos de figuras anónimas, de pessoas vivas entre a população, para personagens religiosas ou mitológicas, conferindo-lhes um cariz mais *natural*. Sabendo que muitas das realizações deste pintor se baseavam na cópia e simplificação de composições religiosas gravadas, de que possuía aliás uma importante colecção[1163], mais ainda são de realçar estas passagens de Pietro Guarienti, José da Cunha Taborda e do Cardeal Saraiva, que remetem para uma pintura *tirada do natural*, pois são afinal relatos de excepções no conjunto da sua obra.

A par destes indícios, sabemos por Cyrillo Volkmar Machado que André Gonçalves executou, em parceria com o mais duro Jerónimo da Silva, «*[…] os retratos na Portaria de S. Vicente, e os da Casa do Capítulo na Graça que são de Papas, Cardeaes, Bispos, e Veneráveis da Ordem […]*»[1164], e ainda que restaurou o *Retrato de D. José I* do seu discípulo Francisco José Aparício, conhecido por Abade Aparício, que está actualmente no Museu Nacional dos Coches[1165].

Infelizmente, dos retratos da portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora, em Lisboa, nenhum remanesce com possibilidade de atribuição a esta dupla de

---

[1162] Cardeal Saraiva, "Lista de Alguns Artistas Portuguezes Colligida pelo auctor de Escriptos e Documentos no decurso das suas leituras em 1825 (Ponte de Lima) e em 1839 (Lisboa", in *Obras completas do Cardeal Saraiva*, Imprensa Nacional, 1876, tomo VI, p. 371 (sublinhado nosso).

[1163] Cf. José Alberto Gomes Machado, *André Gonçalves - Pintura do Barroco português*, Lisboa, Editorial Estampa, 1995, p. 280 e ss. e Nuno Saldanha, "André Gonçalves (1685-1762) - Um pintor na transição do Seiscentismo para a Idade Clássica", in Nuno Saldanha, *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII - Estudos de iconografia, prática e teoria artística*. Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 24.

[1164] Cyrillo Volkmar Machado, *Colecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 76.

[1165] Cyrillo Volkmar Machado, *Colecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 87-88.

artistas (que encontramos a operar em 1729 na pintura dos arcos das "Entradas Régias" e nos doze painéis da *Vida da Virgem* para a Igreja de Nossa Senhora da Pena[1166]). Luís Gonzaga Pereira, em 1833, sobre o Mosteiro de São Vicente de Fora, refere que «*[…] no convento, todas as paredes herão inrrequecidas de quadros, huns ao Divino, outros de* ***retratos de varões illustres daqquella distincta Ordem****, os quaes alguns erão excellentes […]*»[1167], e Nuno Saldanha, no estudo recente que elabora sobre o espólio de pintura deste mosteiro, menciona que, «[…] em fotografias de meados do século XX, ainda se vislumbram alguns retratos nas paredes da portaria, então transformada em capela, mas a fraca qualidade e definição das mesmas pouco nos podem elucidar […]»[1168].

Do mesmo modo, dos retratos da casa do capítulo do Convento da Graça, em Lisboa, que com a extinção das ordens religiosas, em 1834, foram entregues à Real Irmandade de Santa Cruz e Passos da Graça, subsiste talvez apenas um, em muito mau estado de conservação, não se podendo aferir qualquer característica estilística que remeta para a factura de André Gonçalves. Os restantes foram muito possivelmente destruídos pelo terramoto de 1755, que afectou bastante este edifício. De ressalvar que o P.^{e} Ernesto Sales, apesar de publicar muita documentação desta Irmandade (grande parte dela entretanto desaparecida), que fala de encomendas e pagamentos a um razoável número de pintores, não menciona esta série de retratos, nem mesmo os nomes de André Gonçalves ou de Jerónimo da Silva[1169].

[1166] Ver Nuno Saldanha, "A pintura da Igreja de Nossa Senhora da Pena em Lisboa (séculos XVII a XIX) - A iconografia, função da imagem e seu controlo", *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, n.º 90, tomos I-II, Lisboa, 1984/1988, p. 125-135.

[1167] Luís Gonzaga Pereira, *Monumentos Sacros de Lisboa em 1833*, Lisboa, Oficinas gráficas da Biblioteca Nacional, 1927, p. 107 (sublinhado nosso).

[1168] Nuno Saldanha, "Transitoriedade e permanência - A pintura de S. Vicente de Fora", in Sandra Costa Saldanha (coord.), *Mosteiro de S. Vicente de Fora - Arte e história*, Lisboa, Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa, 2010, p. 170.

[1169] Ver Ernesto Sales, *Nosso Senhor dos Passos da Graça (Lisboa) - Estudo histórico da sua Irmandade com o título de "Santa Cruz e Passos"*, Lisboa, Edição do autor, 1925 e Direcção-Geral de Arquivos, "Convento de Nossa Senhora da Graça de Lisboa - Arquivo Nacional da Torre do Tombo", *http://digitarq.dgarq.gov.pt*, 2008, p. 2 (consulta a 08.02.2012). Muito agradecemos aos Exm.^{os} Senhores Provedor Dr. Bartolomeu de Noronha e Arqt.º António Stichini, Tesoureiro da Exm.ª Mesa Administrativa da Real Irmandade de Santa Cruz e Passos da Graça, a possibilidade de ver e fotografar estas obras e todos os esclarecimentos prestados sobre esta situação.

Jerónimo da Silva (act. c. 1700-1753) entrou para a Irmandade de São Lucas em 18 de Outubro de 1711 e serviu na Mesa de 1713 a 1732. Da sua formação, sabemos o que nos diz Cyrillo, «*[…] ouvimos dizer estudou em Roma […]*»[1170], e Magno Moraes Mello, que defende que este artista estagiou com Vincenzo Baccherelli[1171].

Hoje reconhecido pela historiografia artística como um dos principais nomes da pintura portuguesa da primeira metade do século XVIII, foi também, como se viu pelas obras de parceria com André Gonçalves, tanto para a portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora como para a casa do capítulo do Convento da Graça, pintor de retratos. Todavia, não se reconhecem hoje, ainda, obras suas neste género artístico, o que impede infelizmente a sua caracterização.

Ao invés, conhecem-se bastantes obras suas de carácter religioso: de 1720, para a Igreja de Nossa Senhora da Pena em Lisboa, o tecto da capela-mor - *Santíssimo Sacramento apoiado pelos Doutores da Igreja*, dois quadros polilobados - *Triunfos da Eucaristia*, e outros quatro painéis ainda na capela-mor - *Moisés e a apanha do Maná*, *Abraão e Melquisedeque* (em dois momentos) e *Lot e os Anjos*[1172]; de 1727, para o Mosteiro de Nossa Senhora das Comendadeiras da Encarnação da Ordem de Avis, Lisboa, o douramento da talha da capela-mor e a tela da *Morte da Virgem*; de 1729, em parceria com André Gonçalves e João Nunes de Abreu, a pintura dos arcos das Entradas Régias; do mesmo ano, com os mesmos artistas, doze painéis da *Vida da Virgem* para a Igreja de Nossa Senhora da Pena[1173]; na década de (17)30, a pintura do medalhão central - *Ascensão de São Francisco com as Virtudes*,

---

[1170] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 76.

[1171] Cf. Magno Moraes Mello, *A pinturas de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998, p. 121.

[1172] Sobre as pinturas da capela-mor da Igreja da Pena ver Nuno Saldanha, "A pintura da Igreja de Nossa Senhora da Pena em Lisboa (séculos XVII a XIX) - A iconografia, função da imagem e seu controlo", *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, n.º 90, tomos I-II, Lisboa, 1984/1988, p. 125-135 e do mesmo autor "O *Sacramento da Eucaristia* de Jerónimo da Silva - O programa iconográfico da capela-mor da Igreja da Pena, em Lisboa", in Nuno Saldanha, *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII - Estudos de iconografia, prática e teoria artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 105-121.

[1173] Ver Nuno Saldanha, "A pintura da Igreja de Nossa Senhora da Pena em Lisboa (séculos XVII a XIX) - A iconografia, função da imagem e seu controlo", *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, n.º 90, tomos I-II, Lisboa, 1984/1988, p. 125-135.

para a Igreja do Menino Deus em Lisboa[1174]; e da mesma década, os painéis das paredes do coro baixo da Igreja de São Sebastião da Pedreira, em Lisboa, que datam de 1747-1750, com cenas da *Vida de São Sebastião e de Jesus Cristo*, talvez a obra mais conseguida do seu labor enquanto pintor sacro, com pormenores muito bem executados ao natural, como as porcelanas, e a quadriga; e de cerca de 1750, enfim, uma *Nossa Senhora e São Francisco de Sales* para a Igreja do Palácio das Necessidades[1175].

Joaquim Oliveira Caetano, ao inventariar a colecção de pintura da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, liga ao nome de Jerónimo da Silva mais seis telas, sendo quatro delas interrogadas. As atribuições que faz baseiam-se no colorido claro e ácido e nas limitações de desenho, sobretudo dos rostos - o que é de considerar tendo em conta que era também pintor de retratos -, segundo palavras suas[1176]. Trata-se de uma *Apresentação da Virgem no Templo* e de uma *Santa Ana ensinando a Virgem a ler* e de um *Anjo*, datando-as da primeira metade do século XVIII. As telas que atribui com reservas ao mesmo pintor são uma *Assunção da Virgem*, um *Repouso na fuga para o Egipto* e uma *Anunciação*[1177]. O assunto permanece em aberto, carecendo estas peças de intervenção laboratorial.

Sara Cristina Silva, estudando a pintura maneirista e barroca da Igreja Matriz de Oeiras, identificou um importante programa iconográfico da autoria de Jerónimo da Silva, da fase final da sua carreira artística, e outro do albicastrense Miguel António do Amaral, pintor que terá grande produção retratística no tempo de D. Maria I. Trata-se de uma campanha documentalmente referenciada pelas contas do arquivo da igreja. Segundo esta autora, «[…] Jerónimo da Silva […] recebeu quatro moedas pelo painel de *N. Sra. da Atalaia* (colocado numa capela lateral) e pela *Apresentação no*

[1174] Ver José de Brito Ferreira dos Santos, *A pintura do tecto da nave da Igreja do Menino Deus* [Dissertação de Mestrado], Lisboa, Universidade Lusíada, 2000.

[1175] Sobre esta pintura ver Nuno Saldanha, *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 142.

[1176] Cf. Joaquim Oliveira Caetano, *Colecção de pintura da Misericórdia de Lisboa (1700-1998)*, tomo II, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1998, p. 39.

[1177] Cf. Joaquim Oliveira Caetano, *Colecção de pintura da Misericórdia de Lisboa (1700-1998)*, tomo II, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1998, p. 39-44.

Templo (colocada no arco triunfal), no dia 7 de Abril de 1745. Dois meses depois o programa decorativo foi completado por Miguel António do Amaral […], que acordou a quantia de 21.600 réis pelos painéis das capelas e 9.600 réis pelos quadros de temática mariana da capela-mor e do corpo da igreja […]»[1178].

Se no início da sua carreira artística Jerónimo da Silva estava ainda apegado aos modos seiscentistas, denotando já uma «[…] destreza técnica, própria de um exímio artista, com um excelente colorido […]»[1179], mais tarde abraçaria a corrente pictórica do Barroco internacional, provavelmente motivado por um estágio romano, como refere Cyrillo. No texto de Nuno Saldanha sobre este pintor, o autor realça precisamente o papel de relevo que Jerónimo da Silva teria desempenhado na ligação entre a pintura de finais de Seiscentos e a do início da nova centúria[1180]. Entre os seus contemporâneos, o artista era tido em grande consideração. «[…] *O Lobo louva-o em dous versos dizendo que entre muitos figurinistas fôra hum dos melhores* […]»[1181]. Todavia, olhando estas pinturas religiosas, em que as fisionomias apresentam de facto certa limitação no desenho, pouco podemos aferir da sua capacidade retratística.

Um outro artista desta geração, **Francisco Pinto Pereira** (act. 1720-1752), «*[…]* ***foi um Retratista tão acreditado no seu tempo, que pôde sustentar um estado opulente****. O Lobo o elogia neste ramo da Arte dizendo "O Pinto alto voou por seus disvelos:* ***retratos muitos fez, e muito bellos*** *[…]*»[1182]. E

[1178] Sara Cristina Silva, "A pintura maneirista e barroca na Igreja Matriz de Oeiras - A descoberta de um importante espólio artístico no concelho", *Oeiras Municipal*, Oeiras, N.º 63, Dezembro 1999, p. 56. Ver também desta autora a obra *Pintura sacra no concelho de Oeiras - Séculos XVII e XVIII*, Oeiras, Câmara Municipal de Oeiras, 2004.

[1179] Nuno Saldanha, "Jerónimo da Silva (act. c. 1700-1753)", in *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 137.

[1180] Cf. Nuno Saldanha, "Jerónimo da Silva (act. c. 1700-1753)", in *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 137.

[1181] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 76.

[1182] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 86 (sublinhado nosso).

José da Cunha Taborda diz-nos do pintor Francisco Pinto, «*[…] que fora chamado para pintar o Desembargador [Belchior do Rego de Andrade] depois da sua morte […]*»[1183]. Notabilizado sobretudo como retratista, possível aluno de Giorgio Domenico Duprà até ao regresso do saboiano a Roma, em 1730, como aventa Ayres de Carvalho[1184], não se conhece contudo nenhum retrato de seu pincel que possa confirmar este mestrado, como sucede com os dois pintores atrás nomeados.

Sobre Francisco Pinto Pereira, conhecido ao tempo por Francisco Pinto, vale-nos o pequeno texto de Nuno Saldanha para a entrada deste pintor no catálogo de exposição *Joanni V Magnifico*, onde se começa por afirmar que «[…] os dados sobre a sua vida e obra são praticamente escassos […]»[1185], para além, claro está, da memória dos seus biógrafos (Lobo, Cyrillo e Taborda). Tendo entrado para a Irmandade de São Lucas a 27 de Outubro de 1720, a ela esteve ligado até 1735 (ocupou o cargo de Juiz de Mesa nestes dois últimos anos). Para além da obra de retrato, pintou também quadros de História e de temática religiosa. São referidos como seus uns painéis na Igreja do Senhor do Bonfim, em Setúbal[1186]; outros na portaria do Convento de São Domingos de Benfica, de Lisboa (desaparecidos); um *Jesus, Maria e José* para a Igreja da Freguesia do Coração de Jesus, em Lisboa, e uma *Nossa Senhora com o Menino, Santo António e Santo Amaro*, o melhor, no dizer de Cyrillo, para a Igreja de Nossa Senhora das Necessidades, também em Lisboa[1187]. Nuno Saldanha sublinha ainda a sua vertente de pintor de tectos e de dourador, exemplificando com a conclusão da pintura de António Pimenta Rolim, a *Coroação da Virgem,* da Igreja de Nossa Senhora da Piedade na

[1183] José da Cunha Taborda, *Regras da arte da pintura…*, Lisboa, Impressão Régia, 1815, p. 223.

[1184] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Edição do autor, 1960-1962, vol. I, p. 229.

[1185] Nuno Saldanha, "Francisco Pinto Pereira (act. 1720-Lisboa, 1752", no catálogo *Joanni V Magnifico – A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)*, Lisboa, IPPAR, 1994, p. 171.

[1186] Agradecemos à nossa colega Doutora Maria João Pereira Coutinho a partilha de fotografias desta capela.

[1187] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 86.

Merceana (concelho de Alenquer), para onde trabalhou entre 1746-1750 (a sua única obra documentada[1188]). O mesmo autor põe também a hipótese de as telas da nave desta mesma igreja serem de sua autoria[1189]. Foram seus discípulos o albicastrense Miguel António do Amaral e Domingos Rosa, ambos retratistas, o que atesta a importância deste género no aprendizado com Pinto Pereira[1190].

Também o nome do ainda muito insondado **João dos Santos Ala** deverá constar desta enunciação, uma vez que dele ficou o registo de ter feito vários retratos[1191]. É sobretudo conhecido na historiografia artística por ter frequentado e escola de André Gonçalves e por ter seguido o estilo de seu mestre, «[…] aliás com maior largueza […]»[1192], e de modo «[…] *mais franco* […]»[1193]. Nada se sabe da sua vida, a não ser que serviu a Irmandade de São Lucas de 1733 a 1735. Do que pintou, ficou a notícia de um *São Domingos em Soriano* numa capela do claustro de São Domingos de Lisboa, de painéis do *Rosário* que saiam em procissão da mesma Igreja de São Domingos, do tecto da Igreja das Comendadeiras de Avis, em Lisboa, de dois quadros da *Vida da Virgem*, na Igreja de Jesus e de vários retratos de Veneráveis, na Cartuxa[1194].

[1188] Documentos transcritos por José António Falcão, *Documentos da Real Casa de Nossa Senhora da Merceana relativos aos pintores António Pimenta Rolim e Francisco Pinto Pereira*, Santiago do Cacém, Real Sociedade Arqueológica Lusitana, 1986. Ver ainda Isabel Mayer Godinho Mendonça, "Domenico Francia - Um artista bolonhês no Portugal joanino", in *Artistas e artífices e sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa* [Actas do VII colóquio luso-brasileiro de História da Arte], Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, p. 188-190.

[1189] Nuno Saldanha, "Francisco Pinto Pereira (act. 1720-Lisboa, 1752", in *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 171

[1190] Cf. Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 87.

[1191] Cf. Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 73.

[1192] Luís Xavier da Costa, *As Belas-Artes em Portugal durante o século XVIII*, Lisboa, J. Rodrigues & C.ª Editores, 1935, p. 118.

[1193] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 73.

[1194] Cf. Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 73.

Quanto a **Francisco José Aparício, o Abade Aparício** (fal. 1787), natural de Vila Franca de Xira, «*[…] celebre Retratista Portuguez […]*»[1195], de quem se diz ter estudado essa modalidade pictórica em Paris, junto a Jean-Baptiste Oudry, em cujo *atelier* copiou obras de Rigaud, sabemos que teve relacionamento estreito com Alessandro Giusti, nos meados de Setecentos[1196]. Pintou, entrte outras obras, o *Retrato de D. José* para a Casa dos Reis, em Belém (hoje no Museu Nacional dos Coches, Lisboa), «[…] em imagem pesadamente lembrada da pose de Rigaud […]»[1197], posteriormente corrigido e retocado por André Gonçalves. Apesar do elogio do seu biógrafo, não se conhece infelizmente mais obra retrato que lhe possa ser atribuída.

No elenco dos pintores desta geração com prática retratística, não poderia faltar ainda o nome da muito «*[…] illustre e distinta Matrona na Arte da Pintura […]*»[1198], **D. Ana de Lorena** (1691-1761), sobre quem o autor anónimo do *Theatro Heroino* elogia os dotes, dizendo ter conseguido «*[…] uma* ***perfeitíssima idéa de fazer retratos****, como se admirou tirando o retrato da Princeza das Astúrias, que entre muitos dos mais peritos na Arte excedeo a todos na semilhança e naturalidade [….]*»[1199]. D. Ana Maria Catarina Henriqueta de Lorena, marquesa de Abrantes e condessa de Penaguião, distinguida com o título nobiliárquico de 1.ª duquesa de Abrantes, a 4 de Dezembro de 1753, pelo serviço de camareira-mor da rainha D. Mariana Vitória[1200], é uma das pintoras setecentistas mais louvada no seu tempo, certamente também pelo seu elevado estatuto social e proximidade à Casa

[1195] José da Cunha Taborda, *Regras da arte da pintura…*, Lisboa, Impressão Régia, 1815, p. 237.

[1196] Fernando de Pamplona, *Dicionário de pintores e escultores portugueses…*, Lisboa, Barcelos, Livraria Civilização Editora, [4]2000, vol. I, p. 130.

[1197] José-Augusto França, *O Retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 44.

[1198] José da Cunha Taborda, *Regras da Arte da Pintura…*, Lisboa, Impressão Régia, 1815, p. 227.

[1199] Citado por José da Cunha Taborda, *Regras da Arte da Pintura…*, Lisboa, Impressão Régia, 1815, p. 228 (sublinhado nosso).

[1200] Cf. por exemplo Aline Gallasch Hall, "Pintoras portuguesas do século XVIII", in Luísa Capucho Arruda e Aline Gallasch Hall, *Pintoras portuguesas*, colecção «Mulheres do século XVIII», Lisboa, Ela por Ela, 2006, p. 55.

Real[1201]. A ela foi dedicada a obra de José Gomes da Cruz, *Carta Apologética a Analytica, que pela Ingenuidade da Pintura em quanto Sciencia, escreveo com profundissmo respeito à Illustrissima e Excellentissima Senhora D. Anna de Lorena…*, escrita a rogo de André Gonçalves (1752)[1202], que abre com uma gravura alegórica, da autoria deste pintor e de seu filho Manuel José Gonçalves, em que D. Ana de Lorena aparece como Atenas protegendo a Pintura **(Fig. 192)**. Acresce uma passagem escrita por Miguel Tibério Pedegache Brandão Ivo na sua *Carta aos Sócios do Jornal de Pariz*: «*[…] E com effeito seria um crime imperdoavel, se em uma carta consagrada a celebrar as pessoas famosas em letras deste Reino não tributasse os maiores elogios a esta heroina Portugueza, que falla Francez, Italiano, e Hespanhol […] e em fim unindo as Artes ás Sciencias pinta com elegância, bom gosto e perfeição […]*»[1203], e ainda a referência elogiosa na auto-biografia de Vieira Lusitano (1780), que a compara a Cirani e Rosalba Carriera: «*[…] Que se eterniza a si mesma, Mais admiravel que a Fenix Em suas obras egregias. Que quando heróica exercita pincéis, cores e palheta, Cede a Cirani, e Rosalba, de Bolonha e de Veneza […]*»[1204].

O interessante desenho a sanguínea de *D. Ana de Lorena pintando o retrato de D. José* (col. particular, Lisboa) **(Fig. 193)**, estudado por Luísa Capucho Arruda, é outro significativo tributo de Vieira Lusitano a esta mulher-

[1201] Como chama a atenção José Alberto Gomes Machado, *André Gonçalves - Pintura do Barroco português*, Lisboa, Editorial Estampa, 1995, p. 111 (nota 5).

[1202] Cf. José Alberto Gomes Machado, *André Gonçalves - Pintura do Barroco português*, Lisboa, Editorial Estampa, 1995, p. 110-111.

[1203] Miguel Tibério Pedegache, "Carta aos socios do Journal estrangeiro de Pariz, em que se dá noticia breve dos literatos mais famosos existentes em Lisboa", in Manoel da Conceição, *Supplemento ao Summario das Noticias de Lisboa, que comprehende o estado presente*, Lisboa, Officina de Miguel Rodrigues, 1755.

[1204] Francisco Vieira Lusitano, *O Insigne Pintor, e Leal Esposo …*, Lisboa, Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1780, p. 396. Citado por Nuno Saldanha, "Ana de Lorena (Lisboa, 1691-1761)", no catálogo que coordenou, *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 180-181.

artista[1205]. Estes elogios coevos ecoaram nas notas que lhe dedicaram os biógrafos do século seguinte, especialmente em José da Cunha Taborda[1206].

Posto que tenha tido formação autóctone, já que na altura não era usual as mulheres, mesmo as de alta linhagem, estagiarem no estrangeiro como os homens pintores, o gosto pela Arte e um certo encaminhamento estético foi-lhe certamente incutido por seu pai, Rodrigo Annes de Sá Almeida e Meneses, marquês de Fontes e Abrantes, e homem dedicado ao desenvolvimento do mecenato artístico no nosso país, como vimos, tendo fomentado a ida de Vieira Lusitano para Itália e a vinda para Portugal do pintor Girgio Domenico Duprá[1207]. É de supor, portanto, que D. Ana de Lorena tenha privado com estes artistas e colhido os seus ensinamentos, sobretudo no caso de Vieira Lusitano – de quem, segundo Nuno Saldanha e Luísa Arruda asseveram, Ana de Lorena terá sido discípula[1208] -, paralelamente ao seu aprendizado formal com André Gonçalves[1209].

Infelizmente, não chegou até nós nenhuma obra de D. Ana de Lorena que lhe possa ser tributada com segurança. Nuno Saldanha dá-lhe, algo polemicamente, a autoria do *Retrato de D. Lourenço José Brotas de Lencastre* (ou de *D. Pedro de Lencastre*, como defende), de cerca de 1740, hoje no

---

[1205] Luísa Capucho Arruda, "Contributos para o ensino artístico das senhoras portuguesas", in Luísa Capucho Arruda e Aline Gallasch Hall, *Pintoras portuguesas*, colecção «Mulheres do século XVIII», Lisboa, Ela por Ela, 2006, p. 14-18.

[1206] José da Cunha Taborda, *Regras da Arte da Pintura…*, Lisboa, Impressão Régia, 1815, p. 227-228.

[1207] Sobre a biografia da pintora D. Ana de Lorena ver sobretudo o texto de Nuno Saldanha, "Ana de Lorena (Lisboa, 1691-1761)", no catálogo que coordenou, *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 179-181 e a boa síntese na entrada a ela dedicada por Aline Gallasch Hall, "Pintoras portuguesas do século XVIII", in Luísa Capucho Arruda e Aline Gallasch Hall, *Pintoras portuguesas*, colecção «Mulheres do século XVIII», Lisboa, Ela por Ela, 2006, p. 54-58.

[1208] Nuno Saldanha, "Ana de Lorena (Lisboa, 1691-1761)", in *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 180 e Luísa Capucho Arruda, "Contributos para o ensino artístico das senhoras portuguesas", in Luísa Capucho Arruda e Aline Gallasch Hall, *Pintoras portuguesas*, colecção «Mulheres do século XVIII», Lisboa, Ela por Ela, 2006, p. 14-18.

[1209] Cf. Luís Xavier da Costa, *As Belas-Artes em Portugal durante o século XVIII*, Lisboa, J. Rodrigues & C.ª Editores, 1935, p. 81, Fernando de Pamplona, *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*, vol. III, Porto, Livraria Civilização Editora, 2000, p. 239 e José Alberto Gomes Machado, *André Gonçalves - Pintura do Barroco português*, Lisboa, Editorial Estampa, 1995, p. 110-111.

Museu Nacional de Arte Antiga, tradicionalmente atribuído a Francisco Vieira Lusitano, e de que falaremos mais à frente a propósito deste artista[1210]. Outras obras que fez, e que geralmente são referidas nas suas biografias, são um retrato da princesa das Astúrias, D. Bárbara de Bragança (de paradeiro desconhecido), que terá pintado, segundo o autor do *Theatro Heroino*, com grande semelhança e naturalidade[1211], um quadro de *São Vicente de Paulo* na igreja do antigo Convento de Rilhafoles, hoje hospital Miguel Bombarda (também desaparecido), e mais alguns quadros na sua Ermida de São Joaquim e Santa Ana, ao Calvário, em Lisboa, em parceria com a pintora Catarina Vieira (n. Janeiro 1699), irmã de Vieira Lusitano, a partir de desenhos seus[1212].

A estas obras, deve ainda ser acrescentado um retrato da sua filha, a célebre D. Leonor Tomásia de Lorena e Távora, 3.ª marquesa de Távora (1700-1759), musa da oposição aristocrática contra o Marquês de Pombal e por ele condenada à morte na sequência do atentado de 1758 contra D. José I. A perseguição à família Távora terá levado à destruição de muitas das pinturas que se sabe terem existido no seu palácio ao Campo Pequeno, em Lisboa[1213], pelo que o *Retrato de D. Leonor Tomásia* acabou por ser o único deste género artístico a vir referido no *Inventário e Sequestro das Casas de Távora e Atouguia*[1214], avaliado em 1.200 rs., mas sem indicação autoral. A ligação deste retrato ao pincel de D. Ana de Lorena foi avançada por Nuno Saldanha a partir

---

[1210] Cfr. Nuno Saldanha, "Ana de Lorena (Lisboa, 1691-1761)", in *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 182-183, Nelson Correia Borges, *História da arte em Portugal - Do Barroco ao Rococó*, Lisboa, Edições Alfa, 1986, vol. 9, p. 70 e José-Augusto França, "O retrato na época joanina", in Nuno Saldanha (coord.), *Joanni V Magnifico – A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 104.

[1211] Cf. José da Cunha Taborda, *Regras da Arte da Pintura…*, Lisboa, Impressão Régia, 1815, p. 228.

[1212] Cf. Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 83 e Nuno Saldanha, "Ana de Lorena (Lisboa, 1691-1761)", in *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 180.

[1213] Cf. Luís de Bívar Guerra, *Inventário e Sequestros das Casas de Távora e Atouguia em 1759*, Lisboa, Edições do Arquivo do Tribunal de Contas, 1954 e Ângela Delaforce, *Art and Patronage in Eighteenth Century Portugal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 314 e 317.

[1214] Luís de Bívar Guerra, *Inventário e Sequestro das Casas de Távora e Atouguia em 1759*, Lisboa, Edições do Arquivo do Tribunal de Contas, 1954, p. 36 (n.º 509).

do recenseamento de um documento inédito, um poema de D. Joaquim Bernardes intitulado, *Retratando primorozamente a Ex.ma Sr.ª D. Anna de Lorena Camareira mór a sua sobrinha a Ex.ma Sr.ª D. Leonor de Távora*, que se conserva na Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa[1215]:

«*Retratando primorozamente a / Ex.ma Sr.ª D. Anna de Lorena Ca-/mareira mór a sua sobrinha a Ex.ma / Sr.ª D. Leonor de Távora /*

Soneto

Tão ellegante a mão soube advertida
Pintar as luzes da milhor belleza
Que retratando-a a mesma Natureza
Qual he o retrato de Leonor duvida.

Só na imagem primeira existe a vida;
Mas na segunda he tanta a subtileza,
Que parece por força da destreza
Não retratada, mas sim reproduzida.

Nada deve o pincel à formesura,
Quando em líquida Cor agudiza tudo
E faz sahir da sombra a luz mais pura.

A Arte á Natureza exceder trata,
Pois vemos ter tanta alma esta pintura
Que até a alma parece que retrata.

[1215] Joaquim Bernardes, *Retratando primorozamente a Ex.ma Sr.ª D. Anna de Lorena Camareira mór a sua sobrinha a Ex.ma Sr.ª D. Leonor de Távora*, BACL, MS 187, Série Vermelha, fol. 69. Cf. Nuno Saldanha, "Ana de Lorena (Lisboa, 1691-1761)", in *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 180 e Ângela Delaforce, *Art and Patronage in Eighteenth Century Portugal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 58-65, p. 449 (nota 8). O facto de D. Leonor de Távora vir referida como sobrinha de D. Ana de Lorena é de estranhar, mas deve tratar-se de uma confusão do autor do *Soneto*.

R.R.J.B.»

Tendo-se perdido a pintura original, conserva-se felizmente uma cópia assinada «*J. B. Gérard, Pinx*», de cerca de 1770, no Museu Biblioteca dos Condes de Castro Guimarães, em Cascais **(Fig. 194)**[1216]. Pela idade que D. Leonor aí demonstra ter, cerca de uns vinte anos, pensamos que o retrato de D. Ana de Lorena teria sido pintado na década de (17)20.

D. Leonor, considerada ao tempo uma belíssima mulher, encontrou seguramente no retrato que *primorozamente* lhe pintou a sua mãe, e que temos que analisar através da cópia de Gérard, a exaltação da sua extraordinária beleza, «*[…] Nada deve o pincel à formesura […]*»[1217], símbolo e reflexo da sua elevada posição social e garantia da sua integridade moral[1218].

Se D. Ana de Lorena impressionara com o seu retrato da princesa das Astúrias, é muito provável que o esmero tenha sido ainda maior no retrato da filha. A «*[…]* ***perfeitíssima idéa de fazer retratos*** *[…] que entre muitos dos mais peritos na Arte* ***excedeo a todos na semilhança e naturalidade*** *[….]*», de que fala o autor do *Theatro Heroino*[1219], sugere a sua capacidade para fazer confluir na obra retratística as características exteriores (semelhança) e as interiores (psicológicas, de carácter), capacidade também cantada no soneto de D. Joaquim Bernardes, «*[…] A Arte á Natureza exceder trata, / Pois vemos ter tanta alma esta pintura /* ***Que até a alma parece que retrata*** *[…]*»[1220], fixando assim na tela o essencial, a *verdade* do retratado.

[1216] Nuno Saldanha, "Ana de Lorena (Lisboa, 1691-1761)", in *Joanni V Magnifico – A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 180.

[1217] Joaquim Bernardes, *Retratando primorozamente a Ex.ma Sr.ª D. Anna de Lorena Camareira mór a sua sobrinha a Ex.ma Sr.ª D. Leonor de Távora*, BACL, Ms. 187, Série Vermelha, fol. 69.

[1218] Ver sobre o retrato como exaltação idealizada da beleza feminina Bruno Marques, *Os retratos*, colecção «Mulheres do século XVIII», Lisboa, Ela por Ela, 2006, p. 31-36. Cite-se também, de D. Luiz de Lencastre e Távora, o romance histórico *Leonor de Távora - Os tempos da ira,* Quetzal, Lisboa, 1993, onde o retrato vem reproduzido na capa.

[1219] Citado por José da Cunha Taborda, *Regras da Arte da Pintura…*, Lisboa, Impressão Régia, 1815, p. 228 (sublinhado nosso).

[1220] Joaquim Bernardes, *Retratando primorozamente a Ex.ma Sr.ª D. Anna de Lorena Camareira mór a sua sobrinha a Ex.ma Sr.ª D. Leonor de Távora*, BACL, MS 187, Série Vermelha, fol. 69 (sublinhado nosso).

D. Leonor é assim retratada de forma a sublimar-se a sua beleza, ao mesmo tempo que o seu olhar incisivo e a expressão do rosto, em que é dada a sugestão de um sorriso situado entre a afabilidade e a ironia, remetem para a sua faceta de dama culta, acesa de espírito, em cujo salão padres jesuítas e membros da alta aristocracia conspiravam contra Pombal.

Na pintura, surge alva na sua juventude, sobressaindo de um fundo neutro, de tons escuros, acastanhados. A luminosidade que emana do seu rosto e elegante colo: «*[…] Tão ellegante a mão soube advertida / Pintar as luzes da milhor belleza […]*»[1221], contrasta ainda com o tom azul petróleo do vestido de cetim, com virolas de cor rosa e renda transparente no decote e punhos. Com a mão esquerda, que envolve e cintura, segura um pequeno ramo de flores minuciosamente pintadas (sendo possível proceder a uma identificação botânica criteriosa: rosas, uma açucena e um rainúnculo). Na mão direita, acaricia, quase que diríamos sedutoramente, uma madeixa de cabelo natural, o que perfaz, segundo sublinha José de Monterroso Teixeira, um elemento de estranheza na composição[1222].

Tratando-se de uma cópia de cerca de 1770, é natural um certo "tom rococó", que não existiria provavelmente na obra de Lorena, de c. 1720, todavia, a pose, a expressão do rosto, o tratamento lumínico, a selecção de colorido e os acessórios decorativos (e simbólicos), serão os da pintura original. Desta fascinante e malograda marquesa, pensa-se que existe ainda um outro retrato. Segundo a tradição, é ela que está representada como divindade marinha num dos painéis azulejares do palácio da família, o Palácio Galveias, em Lisboa (ex-Palácio Távora).

Longe de se poder atestar com rigor a qualidade plástica do conjunto da produção retratística de D. Ana de Lorena, desde logo pela inexistência de espécimes originais[1223], é lícito afirmar, face à fortuna histórica da sua obra,

---

[1221] Joaquim Bernardes, *Retratando primorozamente a Ex.ma Sr.ª D. Anna de Lorena Camareira mór a sua sobrinha a Ex.ma Sr.ª D. Leonor de Távora*, BACL, MS 187, Série Vermelha, fol. 69.

[1222] José de Monterroso Teixeira, "Retrato da 3.ª Marquesa de Távora D. Leonor Tomásia (1700-1759)", in José de Monterroso Teixeira (coord.), *Triunfo do Barroco* [Catálogo de exposição], Lisboa, Fundação das Descobertas/CCB, 1993, p. 297-298.

[1223] Recentemente, foi divulgada a existência de um retrato-minuatura representando *D. Joaquim Francisco de Sá Almeida* (col. particular), irmão de D. Ana de Lorena, por ela assinada, o que atesta a sua actividade também neste campo artístico. Cf. Aline Gallasch Hall,

que foi uma das mais significativas mentoras deste género artístico no seu tempo.

4.3.2. Os focos provinciais (a Braga de José Lopes)

De um outro meio social, bem afastado da corte de Lisboa e fazendo parte de um ambiente cultural e artístico muito diferenciado, mas igualmente com um papel de relevo na prática reratística portuguesa da primeira metade de Setecentos, destaca-se um pintor activo em Braga – ao tempo um dos centros, fora de Lisboa, mais poderosos do Reino.

Trata-se do pintor **José Lopes** (Braga, 1695-1744), filho do pintor e dourador João Lopes da Maia (1665-1739), já citado a propósito da produção pictórica bracarense. Importa aqui uma nota referente à sua mais importante obra, a tela da boca da tribuna do triplo retábulo conjugado da capela-mor da Santa Casa da Misericórdia de Braga, *Nossa Senhora da Misericórdia* **(Fig. 195)**[1224], que atesta a sua relevância como pintor, mas sobretudo a sua forte apetência retratística na representação das figuras convencionais, obrigatórias nestas composições, e especialmente de elementos relacionados com a própria encomenda, sem dúvida modelos vivos da sociedade bracarense do tempo. Sobre esta grande pintura, escreve Eduardo Pires de Oliveira que, «[…] se possuíssemos maiores conhecimentos da iconografia bracarense da primeira metade do século XVIII é natural que tivéssemos a grata surpresa de vermos representados entre a multidão que cerca a Virgem, nos locais de maior destaque, os mesários que encomendaram a obra! […]»[1225]. A tela pode ser datada de 1735, conforme o que consta do *Contr.º de obra de hum Coadro p.ª a tribuna de Altar mor da Santa Miz.ª desta Cid.e com Jozeph Lopes Pintor*

"Pintoras portuguesas do século XVIII", in Luísa Capucho Arruda e Aline Gallasch Hall, *Pintoras portuguesas*, colecção «Mulheres do século XVIII», Lisboa, Ela por Ela, 2006, p. 56.

[1224] Agradece-se ao Senhor Provedor da Santa Casa da Misericórdia de Braga, Dr. Bernardo José Ferreira Reis, e ao Senhor Cónego Dr. António Macedo, o acesso a esta pintura e a possibilidade de captação de imagens fotográficas.

[1225] Eduardo Pires de Oliveira, "Sobre o recente restauro da Igreja da Misericórdia", *Diário do Minho*, Braga, 07.04.2003.

desta Cid.[e1226], e encontra-se hoje no local de origem, integrando o magnífico retábulo de talha dourada, obra barroca de estilo joanino iniciada em 1734 pelo mestre entalhador e escultor Marceliano de Araújo[1227].

> «*[…] Estando juntos em meza Duarte Mendes de Vas.*[los] *Prouedor desta Santa Caza e mais Snrs. da meza della diante asinados de huma p.*[te] *e da outra Jozeph Lopes pintor m.*[or] *no Rexio da Prassa desta Cid.*[e] *pessoas por mim Reconhecidas e por elles snrs. da meza foi dito q elles estauão Contratados com elle d.º* ***Jozeph Lopes de lhe fazer e Pintar hum coadro p.ª a tribuna do Altar mor da Santa Mizericordia Com a Imagem de nossa Snr.ª com o mais falrica de Anjos e apostollos Como o pede o lugar*** *o coal coadro fara e Pintara com toda a perfeição e primor da Arte e o dara feito e acabado e posto no dito Altar athe dia de nossa Senhora da Natiuidade q he a oito do mes de Setembro deste prezente anno [1735] de modo q fique feito a contento delles senhores da meza e agradauel e com toda a perfeição tudo a sua custa pella coal obra lhe darão e pagarão nouenta mil Reis […]*»[1228].

Sobre José Lopes, diz-nos Robert Smith, com base em recenseamento documental, que nasceu em Braga, no terreiro da Sé, em 25 de Setembro de

---

[1226] Arquivo Distrital de Braga, Nota do Tabelião Geral, 1.ª série, vol. 653, fl. 43-44. Documento transcrito e publicado por Robert C. Smith, *Marceliano de Araújo - Escultor bracarense*, Porto, Nelita Editora, 1970, p. 71-72 e em Aurélio Oliveira, "Documentos e memórias para a história do barroco bracarense", *Bracara Augusta - Revista cultural da Câmara Municipal de Braga*, vol. XLVI, n.[os] 98/99 (111/112), Braga, 1995/96, p. 421-422.

[1227] Marceliano de Araújo assinou escritura, em Junho de 1734, da parte central do retábulo-mor da Igreja da Misericórdia de Braga, aceitando a enorme quantia de 364$400. Arquivo Distrital de Braga, Misericórdia, 13, fol. 16 v.-18 (Termos da mesa do dia 28 de Junho de 1734) e Nota do Tabelião Geral, vol. 648, fol. 69 v.-70 v., de 29 de Junho de 1739. Publicado por Robert C. Smith, *Marceliano de Araújo - Escultor bracarense*, Porto, Nelita Editora, 1970, p. 68-69. Ver também Eduardo Pires de Oliveira, "*Brasileiros* e bracarenses na construção da arte do século XVIII bracarense e *brasileira*", in Eduardo Pires de Oliveira, *Estudos sobre os séculos XVII e XVIII no Minho - História e arte*, Braga, APPACDM Distrital de Braga, 1996, p. 220.

[1228] *Contr.º de obra de hum Cadro p.ª a tribuna de Altar mor da Santa Miz.ª desta Cid.*[e] *com Jozeph Lopes Pintor desta Cid.*[e] Arquivo Distrital de Braga, Nota do Tabelião Geral, 1.ª série, vol. 653, fl. 43-44 (sublinhado nosso). Documento transcrito e publicado por Robert C. Smith, *Marceliano de Araújo - Escultor bracarense*, Porto, Nelita Editora, 1970, p. 71-72 e em Aurélio Oliveira, "Documentos e memórias para a história do barroco bracarense", *Bracara Augusta - Revista cultural da Câmara Municipal de Braga*, vol. XLVI, n.[os] 98/99 (111/112), Braga, 1995/96, p. 421-422.

1695, filho de João Lopes da Maia, natural de Adaúfe, no termo de Braga, e de sua mulher Joana Peixoto, os quais casaram em 1690. Juntamente com seu pai, José Lopes dourou e pintou, em 1720, o retábulo da Santíssima Trindade da Sé de Braga. Em 1731 douraram em conjunto a talha da capela-mor da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos. Morreu solteiro a 28 de Fevereiro de 1744[1229]. Natália Marinho Ferreira Alves escreve também sobre este pintor: «[…] iniciado no ofício pelo pai, com quem arremata algumas obras […], vemo-lo mais tarde passar a pintor de quadros, destacando-se em 1735 um quadro para a tribuna do retábulo-mor da igreja da Santa Casa da Misericórdia […]. A formação artística fazia-se em Braga segundo os esquemas tradicionais, tendo como base a oficina, cuja organização, assentando na hierarquia mestre / oficial / aprendiz, permitia a transmissão de conhecimentos alicerçados na experiência. Por vezes acontecia mesmo o ofício passar de pai para filho, como nos artistas João Lopes da Maia e José Lopes […]»[1230]. Seguindo o mesmo esquema tradicional, encontramos em 1737 o pintor José Lopes agora como mestre, responsável pelo aprendiz brasileiro Pedro Ferreira, «*[…] ajustado com o dito pedro ferreira de lhe ensinar a arte da pintura de toda a materia […]*»[1231].

Efectivamente, nesta conjuntura ainda oficinal, é inesperada a qualidade plástica da pintura da Misericórdia, durante muito tempo a única pintura conhecida deste pintor: «[…] o quadro da Misericórdia, o único que conheço de José Lopes, que é uma pintura de grande interesse, não sòmente pelo pitoresco da indumentária que contém, como também pela estrutura das figuras e pelo seu colorido sombrio, mas rico de carácter tìpicamente joanino […]»[1232].

[1229] Ver Robert C. Smith, *Marceliano de Araújo - Escultor bracarense*, Porto, Nelita Editora, 1970, p. 25.

[1230] Natália Marinho Ferreira Alves, "A actividade de pintores e douradores em Braga nos séculos XVII e XVIII", in *A Catedral de Braga na história e na arte (séculos XII-XIX)* [Actas do IX Centenário da Dedicação da Sé de Braga], vol.II/2, Braga, Universidade Católica Portuguesa, 1990, p. 321.

[1231] *Contrato e obrigação de jose lopes, pintor desta cidade com pedro ferreira, das partes do brasil*. 15 de Maio de 1737. Arquivo Distrital de Braga. Tabelião Público de Braga, 2.ª série, vol. 96, fol. 88 v.-89 v. Agradecemos a Eduardo Pires de Oliveira esta referência. Documento transcrito por Ivone da Paz Soares, "Pedro Pintor", *Mínia*, 3.ª série, ano I, n.º 1, Braga, ASPA - Associação para a Defesa, Estudo e Divulgação do Património Cultural e Natural, 1993, p. 150.

[1232] Robert C. Smith, *Marceliano de Araújo - Escultor bracarense*, Porto, Nelita Editora, 1970, p. 25.

Todavia, o trabalho arquivístico de Eduardo Pires de Oliveira veio a revelar mais duas obras de pintura a óleo sobre tela da responsabilidade de José Lopes, considerado ***insigne pintor*** pelos seus contemporâneos. A mais destacada é a pintura do *Mártir Santo São Sebastião* **(Fig. 196)**, datada de 1732, da Capela de São Sebastião das Carvalheiras, em Braga - uma interessante capelinha barroca de planta oitavada, de fundação quinhentista mas reconstruída no início do século XVIII (1715-1717)[1233] -, pintura cuja autoria de José Lopes é confirmada por um revelador texto setecentista de autoria do Padre Silva Thadim, intitulado *Memórias da Capela do Glorioso Mártir S. Sebastião das Carvalhas, protector das epidemias, instituição da sua confraria, e dos principais factos que nela sucederam*[1234]. Nestas *Memórias*, lê-se a seguinte passagem: «*[…] Nesta pequena, mas bem engraçada, Capela se vê na tribuna do altar-mor um quadro de S. Sebastião que pode servir de original para dele se extraírem cópias.* ***É obra bem feita pelo insigne pintor José Lopes****, natural desta cidade. Foi mandada fazer pelo termo de 2 de Julho de 1731 e custou quarenta mil réis, que foram do produto de um baile que tomaram seus devotos […]*»[1235].

Atestando a consideração tida por esta pintura, trinta anos mais tarde, pela irmandade de São Sebastião, foi chamado em 1761, à sua capela, o pintor Manuel de Sousa, morador na Rua do Carvalhal, para «*[…] que visse e examinasse o estado em que se achava o painel do nosso invicto Mártir e que* ***tudo o que ele achasse [e] se precisasse para conservação do dito painel, se fizesse****; porquanto se achava precisado de algum conserto […]*»[1236].

[1233] Eduardo Pires de Oliveira, *A Capela de S. Sebastião, em Braga*, Braga, Universidade do Minho/Biblioteca Pública de Braga, 2004, p. 75-76.

[1234] Eduardo Pires de Oliveira, *A Capela de S. Sebastião, em Braga*, Braga, Universidade do Minho/Biblioteca Pública de Braga, 2004, p. 82-100.

[1235] Silva Thadim, *Memórias da Capela do Glorioso Mártir S. Sebastião das Carvalhas, protector das epidemias, instituição da sua confraria, e dos principais factos que nela sucederam*. Biblioteca Pública de Braga (sublinhado nosso). Documento encontrado inédito e publicado por Eduardo Pires de Oliveira, *A Capela de S. Sebastião, em Braga*, Braga, Universidade do Minho/Biblioteca Pública de Braga, 2004, p. 93.

[1236] Arquivo da Capela de S. Sebastião. Irmandade de S. Sebastião, vol. 65, fls. 82 v.-83 (acta da reunião de 30 de Novembro de 1761) (sublinhado nosso). Agradecemos a Eduardo Pires de Oliveira a partilha desta informação.

Trata-se efectivamente de uma interessante pintura, em que José Lopes revela já merecimentos de pincel, avivados posteriormente na mais complexa composição da Misericórdia, pintada quatro anos mais tarde. Apesar do seu actual mau estado de conservação, em que o escurecimento da camada cromática e as vincadas marcas de dobras na tela dificultam a sua leitura, consegue perceber-se a qualidade plástica da obra e a actualização estética em que José Lopes operava, em proximidade com a pintura religiosa dos pintores de Lisboa, de que André Gonçalves era então o maior representante. Os gestos elegantes e movimentações barrocas das figuras, o decorativismo expresso pelos pormenores naturalistas, sobretudo através das grinaladas de flores e laçaria, os bem conseguidos tecidos e panejamentos com quebras e ondulados de modelação claro-escurista, a opção por tons cálidos e fortes, como os vermelhos e azuis dos trajes dos anjos e o ocre do manto da figura feminina, são características comuns à pintura portuguesa deste segundo quartel de Setecentos e estão aqui bem presentes na tela das Carvalheiras. Até as notórias dificuldades sentidas por José Lopes, como a desproporção das figuras e certos desacertos de equilíbrio, assim como a falta de destreza na representação anatómica do corpo nu de São Sebastião - por falta de treino de desenho de modelo "ao natural" -, são tópicos usuais na nossa pintura deste período.

Há ainda notícia de uma terceira obra de José Lopes para a capela de São Miguel-o-Anjo, em Braga. Na nave, vê-se uma pequena representação da *Santa Face da Verónica* **(Fig. 197)** que, segundo o inventário de 1783, foi pintada por este artista bracarense[1237]. Também esta pintura apresenta mau estado de conservação, mas nela encontramos uma boa capacidade na representação do rosto de Cristo que, não sendo um "verdadeiro" retrato, é uma interpretação livre de sua possível fisionomia e expressão, dada sobretudo pela vivacidade do olhar. Esta é naturalmente uma obra secundária do artista, mas que atesta a sua actividade como pintor e o seu pendor retratístico.

Voltando à tela da Misericórdia, importa referir em primeiro lugar que esta composição é sequaz, em escala aumentada, da iconografia corrente da *Mater*

[1237] Ver Eduardo Pires de Oliveira, *A Capela de São Miguel-o-Anjo*, Braga, Irmandade de Nossa Senhora do Ó, 2006, p. 65.

Omnium, fixada inicialmente pela xilogravura do frontispício do *Compromisso da Misericórdia de Lisboa*, aberta pelo impressor flamengo Hermão de Campos, de 1516, base iconográfica seguida posteriormente em todas as Misericórdias portuguesas. O que se estabelecia a partir daqui era a representação bipartida da sociedade, o poder espiritual à esquerda e o temporal à direita, sob o manto protector da Virgem[1238]. Este tema, ocupava a face principal das denominadas *Bandeiras Reais*, com a *Nossa Senhora da Piedade* no reverso, e seguia nos actos processionais, cortejos fúnebres e consolo aos enfermos e presos[1239].

Posteriormente, na década de setenta do século XVI, a representação da *Nossa Senhora da Misericórdia - Mater Misericordiae* -, foi regulamentada por dois decretos tão pormenorizados, que levaram ao uso estereotipado desta temática ao longo de toda a Idade Moderna. A *Mater Omnia*, ou seja, a Virgem como advogada da humanidade cristã, deixou de personificar o símbolo da Misericórdia, passando a ter um sentido político e institucional que funcionava como emblema das Irmandades e Confrarias[1240].

A homogeneidade da representação da *Mater Misericordiae* justifica-se assim com base nestes dois decretos do início do último quartel do século XVI, em que a Mesa da Misericórdia de Lisboa, instigada pela Ordem da Santíssima Trindade, reconhece como fundador da Confraria da Misericórdia o frade trinitário Miguel Contreiras procedendo, em 12 de Setembro de 1575, à

[1238] Ver Costa Goodolphim, *As Misericórdias*, Lisboa, Livros Horizonte, [2]1997, p. 445; Dagoberto Markl, "Breve introdução ao estudo da iconografia das Virgens de Misericórdia", *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, 3.ª série, n.º 7, Lisboa, 1985, p. 89-107; Joaquim Oliveira Caetano, "Sob o manto protector - Para uma iconografia da Virgem da Misericórdia", in Nuno Vassallo e Silva (coord.), *Mater Misericordiae* [Catálogo de exposição], Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa/Livros Horizonte, 1995, p. 14-51; Vítor Serrão, "Sobre a iconografia da *Mater Omnium* - A pintura de intuitos assistenciais nas Misericórdias durante o século XVI", *Oceanos - Misericórdias. Cinco séculos*, n.º 35, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Julho/Setembro 1998, p. 136-138 e do mesmo autor o artigo "Os focos de pintura da Santa Casa (séculos XVII e XVIII)", in Jorge Fonseca (coord.), *A Misericórdia de Montemor-o-Novo - História e património*, Montemor-o-Novo, Santa Casa da Misericórdia de Montemor-o-Novo, 2008, p. 153 e 169.

[1239] Augusto Moutinho Borges, "As Bandeiras Reais e a figuração de N.ª Sr.ª da Piedade na Santa Casa da Misericórdia de Montemor-o-Novo", in Jorge Fonseca (coord.), *A Misericórdia de Montemor-o-Novo - História e património*, Montemor-o-Novo, Santa Casa da Misericórdia de Montemor-o-Novo, 2008, p. 307.

[1240] Joaquim Oliveira Caetano, "A Virgem da Misericórdia - Uma aproximação iconográfica", *Oceanos - Misericórdias. Cinco séculos*, n.º 35, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Julho/Setembro 1998, p. 76.

ordenação da representação do frade nos estandartes da irmandade, assentando: «*[…] que o dito servo de Deus seja pintado nas bandeiras da mesma irmandade para que de todo o povo seja vista essa imagem e venerado como fundador em reconhecimento do serviço que a Deus fez e à republica este insigne varão […]*»[1241], e em 15 de Setembro de 1576, caracterizando em pormenor a generalidade das figurações que deveriam constar na face principal das bandeiras: «*[…] De commum accordo e unanime consentimento determinâmos que no pintar das bandeiras esteja de uma parte a imagem de Christo nosso Redemptor, e da outra a Santissima Virgem, Mãe de Misericordia. Á sua mão direita um* ***papa****, um* ***cardeal*** *e um* ***bispo****, como cabeça da Igreja militante, e um* ***religioso da Santissima Trindade****, grave, velho e macilento, de joelhos e mãos levantadas, com estas letras FMI, que querem dizer Frei Miguel Instituidor; e da parte da esquerda da mesma Senhora um* ***rei*** *e uma* ***rainha****, me memoria do ínclito rei D. Manuel e a rainha D. Leonor, como primeiros irmãos d'esta irmandade: mais* ***dois velhos graves e devotos****, companheiros do veneravel instituidor, e aos pés da Senhora algumas* ***figuras de miseráveis****, que representam os pobres […]*»[1242].

A tela da Misericórdia de Braga segue assim estes pressupostos. O mundo celeste e a dimensão terrena reúnem-se aqui como na generalidade das figurações da *Mater Misericordiae*. O espaço pictórico está construído hierarquicamente, seguindo os cânones propostos pelo tema. Na composição nota-se claramente esta divisão horizontal dos dois registos. No superior, Nossa Senhora é tratada numa escala superior às restantes figuras e com um tratamento lumínico mais clareado e doce. A Virgem é representada com o tradicional largo manto azul sustentado por *putti* e emoldurado por querubins, tutelar e serena, voltando-nos o seu rosto idealizado. Sabemos que a coroa que se encontra sobre a cabeça da Virgem foi acrescentada em 1775, «[…] à

[1241] Trecho transcrito por Augusto Moutinho Borges, "As Bandeiras Reais e a figuração de N.ª Sr.ª da Piedade na Santa Casa da Misericórdia de Montemor-o-Novo", in Jorge Fonseca (coord.), *A Misericórdia de Montemor-o-Novo - História e património*, Montemor-o-Novo, Santa Casa da Misericórdia de Montemor-o-Novo, 2008, p. 308.

[1242] Trecho transcrito por Joaquim Oliveira Caetano, "A Virgem da Misericórdia - Uma aproximação iconográfica", *Oceanos - Misericórdias. Cinco séculos*, n.º 35, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Julho/Setembro 1998, p. 76.

semelhança de todas as imagens veneradas pelas Irmandades da Misericórdia, em todo do Reino […]»[1243].

Assente sobre uma nuvem espessa, quase que sentimos o seu *peso* protector sobre o surpreendente grupo genuflexionado que lhe presta devoção e que se abriga sob o seu manto, movimentando-se ritmadamente num jogo de poses e atitudes que lhe conferem um dinamismo claramente barroco, demonstrativo da desenvoltura artística de José Lopes. Deste grupo, que perfaz o registo inferior da composição, constam, conforme aos regulamentos atrás citados, vinte personagens identificadoras dos diferentes tipos sociais: os dignitários da Igreja, a realeza, a nobreza e o povo, mas seguindo uma disposição diferente da habitual. Ao invés de encontrarmos os religiosos à esquerda e os aristocratas e burgueses à direita do observador, percebemos que o critério de diferenciação foi o género das figuras representadas.

Assim, do lado direito, figuram as mulheres e algumas crianças, num total de dez, e do lado esquerdo os homens e um rapaz, em igual número. Se atendermos à secção feminina **(Fig. 198)**, vemos que no último plano parecem estar representadas as anciãs. Não se tratará aqui de retratos, são quase esboços, rostos sumidos, figuras que apenas se adivinham, meio escondidas ainda pelos mantos brancos que lhes cobrem a cabeça. Junto a elas, uma mulher mais nova, de manto acastanhado, cruza as mãos no peito em sinal de adoração, olhando em direcção contrária das restantes figuras. Subterfúgio que acentua o dinamismo da composição e que dá a conhecer um pouco da personalidade artística de José Lopes, pelos vistos interessado em *agitar* temática tão verificada. Também aqui estamos em presença de um rosto idealizado, aliás mesmo junto a um rosto *all'antico*, fortemente clássico, quase que poderíamos dizer um perfil poussiniano. Retratos conscientes parecem ser apenas as figuras do primeiro plano: uma jovem adolescente, uma senhora aristocrata com veste rica de brocados, extremamente bem conseguidos, que representa simbolicamente a rainha D. Maria Ana de Áustria em memória da rainha D. Leonor, um bebé ao colo de uma das personagens secundárias e

[1243] Bernardino da Sena Freitas, *Memórias de Braga*, Braga, Imprensa Bracarense, 1890, tomo V, p. 73. Ver também António da Silva Macedo, "Igreja da Misericórdia - História breve (II)", *Misericórdia de Braga - Revista da Santa Casa da Misericórdia de Braga*, n.º 5, Braga, Dezembro 2009, p. 190.

uma criança que fita o espectador e que traz uma cesta com pão. Não é plausível que se trate de retratos da família real, uma vez que a rainha seria nestes anos uma mulher já perto dos seus cinquenta anos e não poderia ser caracterizada de cabelos próprios e soltos. São antes *para-retratos*, retratos de personagens anónimas, representando aqui a realeza e a sua serventia, dando gosto à mão de José Lopes para a retratística.

Também o grupo dos homens **(Fig. 199)** se organiza em três planos escalonados. Neste caso, um número considerável é retrato e atesta o domínio preciso do pintor nesta modalidade. No primeiro plano, ajoelhando frente à hipotética representação da rainha, temos o próprio rei, com a coroa aos pés, e o papa junto à mitra, com esplêndido pluvial e estola vermelha. Por detrás, um rapaz de perfil, de dimensões muito pequenas e desproporcionadas, aludindo à função assistencial da Misericórdia. Junto a ele, um frade trino, lembrando o frade instituidor. No segundo plano, um excelente e muito expressivo retrato, olhar em mirada, fortemente individualizado, o melhor de toda a composição. Trata-se, provavelmente, do Provedor Duarte Mendes de Vasconcelos, rodeado pelos restantes irmãos da Mesa, encomendadores da obra, também eles em bons e inesperados retratos "tirados do natural", máscaras faciais plenas de carácter.

Podemos assim catalogar tipologicamente esta pintura como um *retrato de grupo* e alinhá-la com a tradição dos retratos de doadores integrados em composições religiosas, o que não é caso isolado nas representações de *Nossa Senhora da Misericórdia*, apesar de, na sua maioria, serem figurações convencionadas. Veja-se a exemplo o caso do antigo retábulo da Igreja da Misericórdia de Viana do Castelo (1534-1536), em que o pintor quinhentista André de Padilha se deleita com a caracterização de modelos da orgulhosa burguesia vianense do tempo[1244].

Pelas razões atrás expostas, pensamos que a pintura da Misericórdia de Braga merece ser considerada uma das mais fascinantes pinturas portuguesas destes anos centrais da primeira metade de Setecentos, dando a revelar um pintor de excelentes recursos (nos gestos, adereços naturalistas, tonalidades e

[1244] Ver Vítor Serrão, *André de Padilha e a pintura quinhentista entre o Minho e a Galiza*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998, p. 120-134.

colorido) e forte apetência retratística na fase madura do seu trabalho, bem ao nível dos melhores pintores portugueses que operavam então na corte de Lisboa, num barroco pictórico ainda devedor da lição naturalista e tenebrista, mas que se abria paulatinamente aos modelos e à luminosidade e colorido classicistas próprios do barroco internacionalizado.

De realçar que a pintura foi alvo de tratamentos conservativos no âmbito de uma campanha de obras de conservação e restauro empreendidas entre 1996 e 2003, a cobro da Misericórdia, que compreendeu não só questões estruturais mas que incidiu igualmente sobre de património móvel e integrado da igreja[1245], o que nos permite ter hoje uma boa percepção dos seus valores plásticos.

Não conhecemos ainda, nesta fase do estudo, outras obras de retrato que possamos atribuir a José Lopes, mas é natural que tenha havido mais encomendas nesta modalidade, sobretudo após a feitura da imponente pintura para a Misericórdia.

Dos pintores acima tratados, seguramente dos mais destacados da prática pictórica nacional desta segunda geração do Barroco pleno português, activa sobretudo na primeira metade da centúria de Setecentos, e sobre os quais as fontes nos declaram ter tido obra retratística, remanescem efectivamente poucos espécimes de retrato, o que nos remete necessariamente para a metodologia da cripto-história da arte, analisando as fontes que delas tratam, directa ou indirectamente[1246]. Outros nomes, como o operoso mestre eborense Francisco Xavier de Castro, são de tal modo secundários que nos desculpabilizam de maiores comentários à sua prestação, ainda que incluam em telas religiosas, por vezes, figuras com sugestões retratísticas[1247]. A excepção natural, como veremos, encontramo-la em Francisco Vieira Lusitano, de quem subsiste felizmente um razoável número de obras neste género artístico. Tal situação contribui para a dificuldade em definir as características

[1245] António da Silva Macedo, "Igreja da Misericórdia - História breve (II)", *Misericórdia de Braga - Revista da Santa Casa da Misericórdia de Braga*, n.º 5, Braga, Dezembro 2009, p. 197-206.

[1246] Cf. Vítor Serrão, "Sobre o conceito de cripto-história da arte", in Vítor Serrão, *A cripto-história da arte - Análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, p. 11-17.

[1247] Cf. Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal. VI. Concelho de Évora,* Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1966, com referência a várias telas deste modesto pintor de Évora, que actua nos anos de 1720 a 1740 em várias igrejas e conventos da cidade.

de um retrato de cariz nacional neste período, que existiu, indubitavelmente, a par da produção dos artistas estrangeiros, mais ocupados com o retrato de corte e com a fixação da imagem régia. A encomenda de retrato a pintores nacionais, como vimos, não proveio nesses casos directamente da Coroa, com algumas excepções, como sucede no caso do retrato régio de António Machado Sapeiro para as Caldas da Rainha ou do *Retrato de D. José I* do *célebre pintor retratista* Abade Aparício, mas de dioceses, cenóbios e confrarias religiosas, ou mesmo de alguns grandes do Reino e da pequena e média aristocracia.

É interessante sublinhar que, tal como nas palavras de Edward Montagu sobre o seu retrato de Feliciano de Almeida: «*[…] it was an extraordinary like Picture […]*»[1248], ou no já amplamente citado elogio de Francisco Xavier Lobo ao pintor António Machado Sapeiro, que «*[…] teve a felicidade de exprimir mais que outro a Magestade / do quinto João perfeito Soberano […]*»[1249], o que se consegue recuperar da memória destes retratos escritos em português, hoje inexistentes, através da sua fortuna crítica, é esta constância de atenção à captação do modelo como um todo, à fixação na tela da sua *viveza*, da sua verdade interior e exterior, em que o artista, enquanto *retratador*, opta por se afastar da frieza da convenção e da simples reprodução mecânica dos traços fisionómicos, em prol de uma *intrusão* (consentida) na própria *alma* dos retratados.

De facto, o pintor André Gonçalves inspira os «*[…] os pinceis nas tintas alma […]*»[1250] e executa, «*[…] com particolare maestria e spirito espresso […]*»[1251], pinturas *admiráveis «[…] pela expressão e espirito […]*»[1252], e no

[1248] *Diário de Lord Sandwich*, vol. VII, fol. 136, 25 de Fevereiro de 1668 (na posse dos herdeiros). Trecho dado a conhecer por Carlos de Azevedo, *Um retrato português em Inglaterra*, Lisboa, Faculdade de Letras - Universidade de Lisboa, 1956, p. 10.

[1249] Lobo, Francisco Xavier, *Sylva Laudatória da Pintura*…., citado por Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias*… (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 70.

[1250] Francisco Xavier Lobo, *Sylva Laudatória da Pintura*…, citado por Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias*… (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 70 (sublinhado nosso).

[1251] Pietro Guarienti, *Abecedario Pittorico del Pellegrino Antonio Orlandi, Accresciuto da Pietro Guerienti (Venezia, 1753)*, p. 49, in Athanase de Raczynski*, Les Arts en Portugal - Lettres adressées a la Societè Artistique et Scientifique de Berlim et accompagnèes de documents*, Paris, Jules Renouard et C.ie - Libarires-Éditeus, 1846, "Treizième Lettre", p. 315 (sublinhado nosso).

Retrato de D. Leonor de Távora por D. Ana de Lorena, «*[…] a Arte á Natureza exceder trata, / Pois vemos ter tanta alma esta pintura / Que até a alma parece que retrata […]*»[1253].

Mas se escasseiam as obras retratísticas dos pintores portugueses atrás mencionados, remanesce um abundante número de painéis, muitas cópias de modelos padronizados (sobretudo de retratos do rei e de membros da corte), mas também originais, tanto constituindo galerias de retratos de clérigos e benfeitores em casas religiosas, regulares e seculares, como figurando em solares e palácios nobres, ou já em instituições públicas ou privadas e no mercado leiloeiro e do antiquariato. Vimos já o respeito grangeado em Lisboa pelas peritagens do veneziano Pietro Guarienti e a sua autoridade em autenticar ou desvalorizar muitas obras, mesmo nas grandes colecções nobres. Existem cópias coevas, obras falsas e, naturalmente, muitas peças já de si anónimas, réplicas tardias de bons e maus modelos, que vão "emudecendo", no passar dos séculos, por falta de referenciais e de função.

4.3.3. Núcleos dispersos

A existência de algumas galerias de retratos que chegaram aos nossos dias (caso da pinacoteca dos Ficalho em Serpa) causa, muitas vezes, estranheza e desconforto ao visitante, pela falta da qualidade das obras, mau estado de conservação, repintes fantasiosos e absoluto desiquilíbrio cronológico entre as obras apresentadas.

No ano de 1842, Félix Lichnowsky escreve uma passagem do mais jocoso possível sobre a sensação que teve na visita à galeria de retratos de benfeitore da sacristia da Igreja do Bom Jesus do Monte, em Braga **(Fig. 200)**, com retratos datáveis entre o último quartel do século XVII e o século XIX

[1252] José da Cunha Taborda, *Regras da Arte da Pintura…*, Lisboa, Impressão Régia, 1815, p. 226 (sublinhado nosso).

[1253] Joaquim Bernardes, *Retratando primorozamente a Ex.ma Sr.ª D. Anna de Lorena Camareira mór a sua sobrinha a Ex.ma Sr.ª D. Leonor de Távora*, BACL, MS 187, Série Vermelha, fol. 69 (sublinhado nosso).

(actualmente com fotografias já do início do século XX), que não resistimos transcrever:

> «*[…] Para formar um contraste singular com a Igreja do Bom Jesus do Monte, inteiramente destituída de quadros, há* ***duas pequenas sacristias cheias de retratos****, que na verdade são* ***tal mal pintados e representam indivíduos tão obscuros*** *que só desempenham um fim - aquele para que ali foram colocados, e vem a ser excitar a vaidade para obter doações a benefício da igreja; com efeito são esses os retratos de todos os benfeitores daquele estabelecimento de devoção, que alcançaram o direito de expor as suas fisionomias à crítica do público;* ***nunca vi uma reunião de mais disformes feições, nem maior miscelânea de cabeças tais, como raramente se encontram no mundo****. Entre todos eles fiz apenas o reparo que junto ao último Duque de Cadaval, que era o sacristão-mor daquela igreja e que apresenta um rosto juvenil* à la Regence*, acha-se a velha fisionomia tuberculosa, a cabeça de um cervejeiro de um rico burguês de Braga que mandou concluir os pequenos jardins da montanha.* ***Tudo aquilo junto era tão horrivelmente feio*** *que foi para mim o mais cordial prazer sair desse recinto; e caminhando por entre carvalhos, pinheiros, cedros e toda a espécie de viçosos arbustos, dirigi-me a Braga, procurei o repouso do sono, após um dia algum tanto laborioso […]*»[1254].

São situações de galerias de retratos como esta, ou de tantas outras galerias e retratos avulsos que, sem fortuna histórica e frequentemente em mau estado de conservação, ou vitimadas por maus restauros, não podem ser devidamente estudadas, o que invalida uma apreciação justa das obras na medida de todas as suas potencialidades, por não nos ser facilitada uma leitura consequentes e, menos ainda, a proposta segura de atribuições autorais.

A exemplo agora de uma pinacoteca de uma casa nobre, salientamos os retratos setecentistas da colecção do Palácio Ficalho, ou dos Melos, em Serpa, de que já falámos a propósito dos retratos da *casa dos espanhóis* de meados

[1254] Félix Lichnowsky, *Recordações do ano de 1842*, Braga, Fundação Bracara Augusta, 2006, p. 26-27 (sublinhado nosso). Agradecemos ao Doutor Eduardo Pires de Oliveira a informação sobre este "delicioso" trecho referente à galeria de retratos de benfeitores da sacristia do Santuário do Bom Jesus do Monte, em Braga.

do século XVII. Iniciemos por dois bons retratos datáveis de meados do século XVIII, o de D. Francisco José de Melo, 3.º senhor de Vila Verde de Ficalho (1706/16?-1752) e outro, presumivelmente de sua mulher, D. Isabel Josefa de Breyner e Meneses, 1.ª condessa de Ficalho (1719-1795)[1255].

Não estamos aqui perante um par de retratos com a representação de um casal, devendo ficar portanto a interrogação no que respeita à identificação de D. Isabel Meneses. Na realidade, a não ser a relativa proximidade de dimensões e a coincidência na época de produção, não há qualquer outra relação entre estas duas pinturas. O autor não parece ser o mesmo - a qualidade difere bastante de uma tela para a outra, ambos os retratados estão ligeiramente rodadas para a direita, os olhares não se cruzam, não há continuidade nos fundos nem repetição de elementos comuns.

No que respeita ao *Retrato de D. Francisco de Melo* (c. 1730) **(Fig. 201)**, trata-se de um excelente retrato de pouco mais de meio corpo, tronco rodado a três quartos para a direita, em pose de aparato, olhar altivo sobre o espectador, mão direita sobre o quadril, fundo neutro, em tom acastanhado. D. Francisco veste armadura de gala coberta por casaca azul bordeado a ouro. Sobre a armadura destaca-se uma faixa vermelha com a insígnia da Ordem de Cristo. Usa peruca característica do meado do século XVIII. Rosto hierático, frio, inexpressivo, mas revelando qualidades desenhísticas vincadas. Muito bom desenho, modelação claro-escurista dos contornos. Figura bem lançada no espaço. Inscrição com a identificação do retratado e dados da sua biografia, sobre um rolo de papel à esquerda da figura: «*FRANCISCO DE MELO COMENDADOR DAS COMENDAS DE S. PEDRO DAS GOUVEAS DE S. MART DE PINHEL NA ORDEM DE XP.^{TO} F.º HERD.^{RO} D. ANT.º TELLES DA S.ª E D.'SUA M.^{ER} D. THERESA D'MELLO II SNR.^{S} D'FICALHO N. A 2 DE SETENBRO D'1706. CAZ A 11 D'FEVR.º D 1732 COM D. IZABEL BREINER D'MENE.^{ES} M. EM 18 D'ABRIL D'1752 D'ID.^{E} D.'16 AN.^{S} 7 MESES 16 DIAS*».

Curiosamente, este retrato alude, nalguns aspectos, para o *Retrato de D. João V* conservado na sala de entrada do Palácio das Necessidades, datado de cerca de 1730 e atribuído com reservas a Giogio Domenico Duprà. Se atendermos ao rosto do monarca e o compararmos com o de D. Francisco de Melo, recebemos a mesma sensação de altivez e de ausência de emoção.

[1255] GeneAll.net.

Formalmente, estamos perante o mesmo modo de desenhar os traços fisionómicos - a boca é idêntica, o queixo, o desenho dos olhos… Mas esta sensação permanece se percorrermos a pose e a indumentária, assim como a anatomia (veja-se a armadura, a casaca bordada, a mão apoiada na faixa da cintura) **(Figs. 202-205)**. Naturalmente que o retrato do rei tem uma pompa acrescida e mereceu maior cuidado, mas há semelhanças que não se podem ignorar.

A ser de Duprà esta pintura conservada nas Necessidades, será também esta de Serpa do mesmo pintor?; a ser assim, a inscrição teria que ser posterior à pintura, datável do ano da sua morte - 1752, e a pintura teria que ser situada até 1730, ano em que Duprà deixa Portugal.

O *Retrato de D. Isabel* (?) **(Fig. 206)**, de qualidade inferior mas mais inspirado do ponto de vista da representação da personalidade do modelo, não é seguramente da mesma mão, e leva-nos a pensar no círculo de Pavona. De facto, ao contrário do que sucede no retrato de D. Francisco, a forte expressividade do rosto contrasta com uma maior dificuldade no lançamento da figura, notando-se ligeiros problemas sobretudo ao nível do braço direito, de proporção errada. A juntar à força do olhar, a mão segurando um livro aberto (impossível de identificar apesar de virado na direcção do espectador), funciona como atributo da pessoa representada, qualificando-a como pessoa letrada e ilustrada. A jóia de pérolas que decora o vestido poderá ser a chave da identificação da mulher representada, aludindo porventura a uma história de família que se prende com a entrega da jóia à madrasta para conservação da herança da família.

Os restantes retratos da casa são já posteriores e datáveis do último terço da centúria de Setecentos, contando-se entre eles algumas cópias (como o "Retrato da Duquesa de Narbonne"). Mas importaria talvez referir ainda outros dois retratos de personagens que não pudemos identificar, pois a tradição familiar já lhes perdeu a memória **(Figs. 207-208)**. Ao contrário do que sucede com os dois retratos anteriores, neste caso, apesar de o casal não convergir um para o outro, tudo indica que se trata de um conjunto: forte similitude formal, o mesmo traço, de que se desconhece o autor, a mesma pose, os mesmos fundos com recurso a elementos arquitectónicos clássicos e a cortinas, a mesma distância no olhar, a mesma expressão cheia de conteúdo, a

mesma atenção fisionómica, e ainda a forte presença de elementos que funcionam como atributos, como o leque ou o mapa.

Por se crer ver neste mapa a região administrativa do Rio de Janeiro, como de facto parece ser, pensou-se que, quanto à figura do retratado, poderia ser D. Pedro de Melo, Governador do Rio de Janeiro entre 1662 e 1666[1256] e, consequentemente, o de sua mulher. Todavia, esta cronologia não confere com a época da pintura, que é cerca de cem anos mais recente, pelo que importa rever as pretensas identidades.

Este tipo de problemas na identificação de modelos e de autores surge por toda a parte no estudo dos retratos que se encontram ainda em casas religiosas ou na posse das famílias. O que vemos, tantas vezes, são anónimas e intrigantes personagens, como escreveu Maria Adelaide Pereira de Moraes sobre a colecção de retratos da Casa de Sezim, em Nespreira, Guimarães, já de finais do século XVIII ou de inícios do XIX: «[…] austeros, trajando de negro, vistosos com casacas de seda coloridas, lavrados coletes de ramagens, com suas comendas, cabelos escorridos sobre os ombros ou brancas perucas apertadas por um laço, assim nos aparecem, no correr das modas, os sucessivos senhores do Paço de Pombeiro […]»[1257]. Ao estudar a colecção de retratos de malteses do Paço de Gominhães, em São João das Caldas, Vizela, também dos séculos XVIII e XIX, Gonçalo de Vasconcelos e Sousa deparou-se com uma situação idêntica[1258].

Destas galerias esquecidas nos fala José-Augusto França, escrevendo que «[...] amadores ou profissionais agiram dentro de uma cultura artística sem exigência, e pelos muitos conventos do país ficaram espalhadas e foram-se deteriorando obras que pretenderam fixar patronos e irmãos […] e também fidalgos de solar, em colecções canhestras que perduram nos locais […]»[1259].

[1256] GeneAll.net.

[1257] Maria Adelaide Pereira de Moraes, "Velhas Casas - X: Casa de Sezim", *Boletim de trabalhos históricos*, Guimarães, Arquivo Municipal de Alfredo Pimenta, 1985, p. 138.

[1258] Cf. Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, *A colecção de retratos de malteses do Paço de Gominhães*, Filermo - Publicação da Assembleia Portuguesa dos Cavaleiros da Ordem Soberana e Militar de Malta, 1993, vol. 2, p. 51-85.

[1259] José-Augusto França, *O Retrato na arte portuguesa*, Lisboa, livros Horizonte, 1981, p. 44.

Mas se o panorama da retratística nacional da primeira metade de Setecentos, e já entrada a segunda metade da centúria, se caracteriza, *grosso modo*, por uma falta de referenciais que permitam estipular autorias, modos e tendências, apesar dos casos pontuais de um António Machado Sapeiro e de um José Lopes, como vimos, pesará com carácter de excepção a obra do *insigne pintor* Francisco Vieira Lusitano (1699-1783), capaz de concorrer com os melhores artistas estrangeiros que por cá trabalharam, ou que para cá enviaram as suas obras.

4.4. Vieira Lusitano e a internacionalização de modelos

Francisco Vieira de Matos, o *Lusitano* (1699-1783), geralmente considerado o melhor pintor português do século XVIII, e também exímio retratista, granjeou fama internacional no seu tempo, facto então raro entre os artistas portugueses. «*[…] Eis-aqui hum Pintor Portuguez, que póde competir com muitos dos mais egregios das Nações Estrangeiras […]*»[1260], escrevia Cyrillo Volkmar Machado no início da sua nota sobre Vieira Lusitano.

Muito do seu êxito, ficou a dever-se à formação romana inicial com os pintores tardo-barrocos Benedetto Lutti (1666-1724) e Francesco Trevisani (1656-1746), formação esta custeada pelo seu protector, o 3.º marquês de Fontes e 7.º conde de Penaguião, Rodrigo Annes de Sá de Meneses e Almeida, assim como à constante circulação por importantes centros artísticos europeus, como Sevilha, Madrid e Roma. Vemo-lo ainda a trabalhar em França, na Prússia e em Inglaterra[1261].

A sua vida e obra, a partir de uma sua primeira viagem a Roma, em 1712, é bem conhecida, sobretudo devido ao que nos narra na obra autobiográfica que publicou em 1780, *O Insigne Pintor, e Leal Esposo…*, que infelizmente cessa em termos de informação no ano de 1730 **(Fig. 209)**[1262]. Foi principalmente com base nesta imprescindível referência que escreveram os memorialistas de Oitocentos, Cyrillo Voklmar Machado, José da Cunha Taborda, Raczynski, e ainda Júlio de Castilho já na viragem para o século XX. Posteriormente, realizaram-se duas monografias inteiramente dedicadas a Francisco Vieira Lusitano, a primeira de Luís Xavier da Costa[1263] e a segunda de Julieta Ferrão

[1260] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias …* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 79.

[1261] Cf. Nuno Saldanha, "Vieira Lusitano (1699-1783) - Pintor académico romano", in *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII - Estudos de iconografia, prática e teoria artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 47.

[1262] Francisco Vieira Lusitano, *O Insigne Pintor, e Leal Esposo Vieira Lusitano, Historia verdadeira que elle escreve em Cantos Lyricos…*, Lisboa, Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1780.

[1263] Luís Xavier da Costa, *Francisco Vieira Lusitano - Poeta e abridor de águas-fortes*, Lisboa, Ottos Gráfica, 1926.

(1956)[1264], que denunciam ainda muito do espírito romântico do século XIX com que o testemunho literário de Vieira foi interpretado.

Actualmente, numa atitude hermenêutica mais crítica, os investigadores Nuno Saldanha e Luísa Capucho Arruda têm revelado dados inéditos sobre a sua personalidade artística, as verdadeiras motivações dos seus contactos com instâncias e artistas estrangeiros, as suas constantes viagens e a sua faceta de desenhador academizado[1265]. Importa ainda referir as abordagens à sua obra em bibliografia de âmbito mais geral, por Nelson Correia Borges[1266], José Alberto Gomes Machado[1267], José Fernandes Pereira[1268], Vítor Serrão[1269], José Alberto Seabra de Carvalho[1270], entre outros, que lhe dedicam um espaço privilegiado nos seus estudos sobre a pintura do tempo, mas enquadrando a sua produção artística no contexto histórico.

Os anos que precederam o seu primeiro embarque para Roma, em 1712, então com treze anos de idade, são naturalmente os mais nebulosos da vida do artista. Sabe-se que a sua formação se iniciara previamente, copiando os clássicos, como Rafael, Ticiano e Rubens, e que ia demonstrando talentos na

---

[1264] Julieta Ferrão, *Vieira Lusitano*, Lisboa, 1956. Ver também da autora "A pintura no século XVIII", in João Barreira (dir.), *Arte portuguesa - Pintura*, Lisboa, Edições Excelsior, 1950, p. 322-328.

[1265] Ver Nuno Saldanha, "Vieira Lusitano (1699-1783) - Pintor académico romano", in *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII - Estudos de iconografia, prática e teoria artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 47-79 e Luísa Capucho Arruda, "Vieira Lusitano (1699-1783) - O desenho", e "Catálogo", in Luísa Capucho Arruda e José Alberto Seabra de Carvalho (coord.), *Vieira Lusitano (1699-1783) - O desenho* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPM-MNAA, 2000, p. 35-67 e ss., trabalho que desenvolveu tendo por base a sua dissertação de Doutoramento em Desenho, intitulada *Francisco Vieira Lusitano (1699-1783) - O desenho*, defendida em 1999 na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

[1266] Nelson Correia Borges, *História da Arte em Portugal - Do Barroco ao Rococó*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, vol. 9, p. 67-71.

[1267] José Alberto Gomes Machado, "O discreto esplendor do Barroco", in Maria Adelaide Miranda e outros, *História das artes plásticas*, Lisboa, Europália 91/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, p. 69-98.

[1268] José Fernandes Pereira, "O Barroco do século XVIII", in Paulo Pereira (dir.), *História da arte portuguesa*, Lisboa, Temas e Debates, 1999, vol. 3, p. 135-137.

[1269] Vítor Serrão, *O Barroco - História da Arte em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, vol. 4, p. 237-240.

[1270] José Alberto Seabra de Carvalho, "*Academicus romanus*, insigne pintor e leal esposo", in José Alberto Seabra Carvalho, José Manuel Tedim e José Meco, *Estética Barroca II - Pintura, arte efémera, talha e azulejo*, n.º 13 da Colecção «Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX», coordenada por Dalila Rodrigues, Fubu Editores, 2009, p. 23-29.

Quinta da Boa Vista em Carnide, onde a família dos Falcões abrigava muitas das academias artísticas do seu tempo[1271] - facto que não passou despercebido ao marquês de Abrantes, seu futuro mecenas, pois «*[…]* ***tinha o vulto em seus reflexos*** *[…]*»[1272]. Tendo em conta a forte amizade que viria a unir Vieira Lusitano a André Gonçalves ao longo das suas longas vidas, Nuno Saldanha levanta a hipótese de um primeiro aprendizado com o mestre Gonçalves, na altura já com vinte e sete anos[1273].

Desta fase, Francisco Vieira Lusitano narra um interessante episódio que atesta a sua vocação artística e a precoce apetência para a execução de retratos **(Fig. 210)**. Tendo-lhe sido pedido que retratasse uma determinada personagem, ele o fez a carvão, de imediato e directamente sobre uma superfície parietal acabada de caiar, e o retrato ficou de tal modo semelhante, que todos vieram vê-lo:

«*[…]*
Ficou em summa de modo,
Que para o ver concorrerão
Todos da casa; e de fora
Bastantes vierão vello.
Quem não pasmará, que tanta
Força quatro riscos negros
Para enfeitiçar a gente
De qualquer esfera tenhão? […]»[1274].

[1271] Nuno Saldanha, "Vieira Lusitano (1699-1783) - Pintor académico romano", in *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII - Estudos de iconografia, prática e teoria artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 47.

[1272] Francisco Vieira Lusitano, *O Insigne Pintor, e Leal Esposo …*, Lisboa, Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1780, p. 52 (sublinhado nosso).

[1273] Cf. Nuno Saldanha, "Vieira Lusitano (1699-1783) - Pintor académico romano", in *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII - Estudos de iconografia, prática e teoria artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 49.

[1274] Francisco Vieira Lusitano, *O Insigne Pintor, e Leal Esposo …*, Lisboa, Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1780, p. 70 (sublinhado nosso).

Esta destreza e gosto pelo desenho levaram-no então a Roma, pela mão do marquês de Abrantes. Chegado à Cidade Eterna, onde permaneceria sete anos (1712-1719), Francisco Vieira Lusitano teve como mestres o florentino Benedetto Lutti (1666-1724), seguidor de Carlo Maratta, futuro director da *Accademia della Sacra Corona di Portogallo* (c. 1720-1724) e, à morte deste, o pintor Francesco Trevisani (1656-1746), protagonista de uma mudança de sensibilidade e de gosto na pintura romana dos alvores da centúria de Setecentos, conseguindo uma síntese entre a tradição do Barroco classicista dos Carracci e de Carlo Maratta, e a via decorativa e colorista veneziana de um Paolo Veronese[1275]. Logo em 1716, Francisco Vieira Lusitano foi gratificado com um terceiro prémio no Concurso Clementino da *Accademia di San Luca*, com o desenho *Triunfo dos Heróis*, distinção sem paralelo na história dos pintores portugueses, só obtida posteriormente por João Glama Ströberle, em 1739[1276].

No ano de 1719, findo o consulado do seu protector, regressou à corte joanina acompanhado pelo arquitecto Filippo Juvara e pelo retratista Domenico Duprà. Foi nesta altura que ingressou na Irmandade de São Lucas (22 de Outubro de 1719)[1277]. Nos anos que passou em Lisboa, ficou encarregue de diversas encomendas régias, um painel do *Santíssimo Sacramento* para servir na procissão do Corpo de Deus e um conjunto de oito telas para a sacristia da Patriarcal do Paço Real, que não chegaria a terminar[1278]. A sua forte paixão por uma filha do morgado Falcão Gamboa, D. Inês Helena de Lima e Melo, que já conhecia desde menino enquanto frequentador da sua residência, intensificou-se por esta altura. Tratando-se de um amor proibido devido às barreiras sociais que se interpunham entre ambos, este momento marcaria o início de toda uma série de atribulações, que passariam por um casamento secreto (1720), por

[1275] Cf. Giuseppe Pacciarotti, *La pintura barroca en Itália*, Madrid, Ediciones Istmo, 2000, p. 95,

[1276] Vítor Serrão, "Glama Ströberle, João", in José Fernandes Pereira (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 205-206.

[1277] Cf. Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 80.

[1278] Cf. Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 80 e Nuno Saldanha, "Vieira Lusitano (1699-1783) - Pintor académico romano", in *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII - Estudos de iconografia, prática e teoria artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 51.

uma clausura conventual sem vocação (em 1721, D. Inês Helena foi enclausurada pelo seu pai no Convento de Santa Ana, em Lisboa, daí trocando acesa correspondência com Vieira Lusitano por intermédio de André Gonçalves), por um rapto (em 1728, Vieira Lusitano raptou a sua amada do convento) e por uma consequente tentativa de assassinato (perpetrada pelo irmão de D. Inês de Lima). Estes episódios, que tanto inspiraram os escritores românticos que sobre ele escreveram, vêm bem relatados pelo próprio Francisco Vieira Lusitano na sua autobiografia:

«*[…]*
Em summa, contou-lhe o caso
De seu Pai a metter Freira
Por força, e como escapara
Pela portaria mesma.
Também do tiro lhe disse,
Que Francisco recebera
De hum orgulhoso Cunhado
Seu por inveja, e soberba […]».[1279]

Na *Gazeta de Lisboa* de 6 de Novembro 1731, podemos também ler sobre este acontecimento: *«[…] Dizem que o celebre pintor Francisco Vieyra passou com a sua família para Inglaterra por lhe não segurarem a vida do Falcão seu cunhado que lhe deu hum tiro, e perdemos* ***hum dos mayores homens da Europa na pintura*** *[…]*»[1280].

Segundo os seus biógrafos, foi este relacionamento ilícito e o casamento secreto que levaram Vieira Lusitano novamente a Roma, no ano de 1721, com o intuito de conseguir das instâncias papais a sua confirmação. Todavia, como chama a atenção Nuno Saldanha e José Alberto Seabra Carvalho, pesou

[1279] Francisco Vieira Lusitano, *O Insigne Pintor, e Leal Esposo…*, Lisboa, Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1780, p. 573.

[1280] João Luís Lisboa, Tiago C. P. dos Reis Miranda e Fernanda Olival (coord.), *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évo*ra, Lisboa, 2002, vol. 1 (1729-1731), p. 166 (sublinhado nosso). Já citado por Nuno Saldanha, "Vieira Lusitano (1699-1783) - Pintor académico romano", in *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII - Estudos de iconografia, prática e teoria artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 65.

certamente também a sua ambição artística, como atesta a correspondência com o seu colega Giovanni Agostino Ratti, um outro discípulo de Lutti, em carta datada de 5 de Abril de 1720: «*[…] Spero, che non fra molto, a Lisbona le spalle, a Roma il volto […]*»[1281].

Entre a data do casamento e a segunda viagem a Itália (1720-1721) executou as duas famosas telas da capela de Santo António da Igreja de São Roque, já subsidiárias do Barroco romano de Benedetto Lutti (1721)[1282]. Sobre estas pinturas, escreveu Cyrillo: «*[…] No seu primeiro estylo, menos acabado, e mais pintoresco, são feitos os dous paineis que estão em S. Roque de Santo Antonio prégando aos peixes, e prostrado diante de Nossa Senhora. Pedro Alexandrino louvava muito a distribuição das luzes deste quadro […]*»[1283]. Aqui, Francisco Vieira Lusitano revela-se já um insigne desenhador, qualidade que a educação romana tinha permitido alcançar. Desta fase inicial da carreira artística de Vieira Lusitano, é também o desenho da pala de altar da igreja dos Cardais, executado em parceria com André Gonçalves, assim como a tela da ilharga da parte do Evangelho da capela-mor da Igreja do Menino Deus, *São Francisco despojado dos hábitos seculares*, um excelente trabalho dentro dos cânones barroco-romanistas, que lhe granjearia enorme fama[1284].

Regressado então a Roma, viveu alguns anos de sucesso profissional mas de profunda angústia amorosa, com a sua amada enclausurada no convento. Com o corte de relações diplomáticas entre Portugal e a Santa Sé, em 1728, foi

---

[1281] Nuno Saldanha, "Vieira Lusitano (1699-1783) - Pintor académico romano", in *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII - Estudos de iconografia, prática e teoria artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 51 e José Alberto Seabra de Carvalho, "*Academicus romanus*, insigne pintor e leal esposo", in José Alberto Seabra Carvalho, José Manuel Tedim e José Meco, *Estética Barroca II - Pintura, arte efémera, talha e azulejo*, n.º 13 da Colecção «Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX», coordenada por Dalila Rodrigues, Fubu Editores, 2009, p. 23.

[1282] Ver Nuno Saldanha, "Vieira Lusitano (1699-1783) - Pintor académico romano", in *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII - Estudos de iconografia, prática e teoria artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 51.

[1283] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 80.

[1284] Cf. Susana Gonçalves, "A pintura da igreja do Menino Deus no contexto pictórico nacional do período quinto-joanino (1706-1750) - A abertura ao barroco internacional de matriz classicista", in *Igreja do Menino Deus - Intervenção de conservação e restauro*, n.º 1 da colecção «Reabilitação urbana», Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, Junho de 2005, p. 112-115.

obrigado a regressar a Portugal. Foi nesse mesmo ano que gravou a famosa *Alegoria da Fundação da Real Academia de História*[1285]. No início da década de (17)30, pintou uma série de santos, anacoretas e santas eremitas, para a Igreja dos Paulistas ou de Santa Catarina, em Lisboa, na mesma altura em que André Gonçalves se encontrava a trabalhar para este cenóbio (telas da capela-mor e do cadeiral do coro alto)[1286]. Por esta altura, viveu o seu primeiro insucesso profissional: a *Sagrada Família* que pintou para o Convento de Mafra foi preterida em favor de uma outra pintada por Agostino Masucci, por acção, segundo consta, de uma vingança pessoal do arquitecto Ludovice, seu eterno rival[1287].

Em 1731, seguiu para Inglaterra, por incumbência do marquês de Alegrete. Na *Gazeta de Lisboa* de 12 de Novembro de 1731, conta-se que os desafortunados «*[…] Marques de Alegrete e Conde de Assumar não acharão as pinturas que tinhão pagas a Francisco Vieira que se entende as mandará de Inglaterra ou o dinheiro dellas […]*»[1288]. Entre 1731 e 1732, trabalhou para a corte de Filipe V, em Sevilha e em Madrid, onde conheceu o pintor André Ruvira (act. 1730-1760), seu futuro colaborador, que o acompanhou no seu regresso a Lisboa[1289]. Regressou a Portugal após a morte de Pierre-Antoine Quillard, em 1733, passando a ocupar o cargo de *Pintor del Rey, e Desenhador*

[1285] «[…] Além de pintor, Vieira Lusitano foi um excelente abridor de águas-fortes, deixando alguns trabalhos neste género de gravura de nível verdadeiramente excepcional […]». Nelson Correia Borges, *História da Arte em Portugal - Do Barroco ao Rococó*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, vol. 9, p. 67.

[1286] Cf. Vítor Serrão, "A pintura na capela-mor - O tecto de António Pimenta Rolim e as telas de André Gonçalves", in *Igreja dos Paulistas ou de Santa Catarina – Intervenção de conservação e restauro*, n.º 2 da colecção «Reabilitação urbana», Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, Setembro de 2005, p. 128-147.

[1287] BNP. Ms. 11, n.º 18, fls. 4-5. *Epístola sobre as Bellas-Artes em Portugal pelo Doutor António Ribeiro dos Santos*. Parcialmente transcrito por Luísa d'Orey Capucho Arruda, *Francisco Vieira Lusitano (1699-1783) - Uma época de Desenho*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 1999, vol. 1, p. 271-272.

[1288] João Luís Lisboa, Tiago C. P. dos Reis Miranda e Fernanda Olival (coord.), *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évo*ra, Lisboa, 2002, vol. 1 (1729-1731), p. 170. Já citado por Nuno Saldanha, "Vieira Lusitano (1699-1783) - Pintor académico romano", in *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII - Estudos de iconografia, prática e teoria artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 65.

[1289] Cf. Nuno Saldanha, "Vieira Lusitano (1699-1783) - Pintor académico romano", in *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII - Estudos de iconografia, prática e teoria artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 65.

e Abridor da Academia, por decreto real de 1734. Em 1736, executou o muito famoso quadro de *Santo Agostinho calcando aos pés a heresia* para o Convento da Graça, hoje conservado no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa. Entre 1736 e 1740, pintou os «*[…] belissimos quadros de Povolide* [marquês de Povolide] *que representão Santo Antonio, São Pedro, São Paulo, a Familia Sagrada, e Santa Barbara […]*»[1290]. Destas pinturas conservam-se hoje apenas o *S. Pedro* e o *S. Paulo* no Museu da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, e a *Santa Bárbara* no Museu Nacional de Arte Antiga. Nestes anos, abriu algumas gravuras para a Academia Real de História e para a Irmandade de São Lucas (1743). Em 1744, recebeu a honrosa dádiva real do hábito de Cavaleiro da Ordem de Santiago[1291]. Da década de (17)40 subsistem outras obras, que José Alberto Seabra Carvalho considera apresentarem uma tendência "dulcificante", e para o final da sua carreira, na década de (17)60, pinta de modo "pouco exigente" para tão *insigne pintor*[1292]. Em 1750 pintou o célebre tecto da igreja dos Mártires, com alegoria à conquista de Lisboa e com retratos de figuras históricas (D. Afonso Henriques e seu séquito), tecto esse que substituía um anterior de José do Avelar Rebelo, mas que o terramoto de 1755 destruiu (sendo substituído, com a reconstrução da igreja, pelo de Grossi, em estuque).

Todavia, no *compte* da sua carreira, de que remanescem ainda obras por estudar, identificadas por Vítor Serrão no Seminário de Almada, na Sé de Lisboa, na capela da Quinta da Cardiga, na capela da Quinta do Pasteleiro, em Lisboa Oriental, ou em colecções particulares[1293], pode-se afirmar, com José

[1290] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 81.

[1291] «*[…] No Livro 29 da Chancellaria da Ordem de São Tiago a fol. 321 no Real Archivo se acha inserto o Alvará, que se expedio a 23 de Setembro de 1744 a Francisco Vieira Lusitano para ser armado Cavalleiro na igreja do Mosteiro de Santos […]*». José da Cunha Taborda, *Regras da Arte da Pintura…*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 253. Ver também Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias …* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 82.

[1292] José Alberto Seabra de Carvalho, "*Academicus romanus*, insigne pintor e leal esposo", in José Alberto Seabra Carvalho, José Manuel Tedim e José Meco, *Estética Barroca II - Pintura, arte efémera, talha e azulejo*, n.º 13 da Colecção «Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX», coordenada por Dalila Rodrigues, Fubu Editores, 2009, p. 27-28.

[1293] Vítor Serrão, *O Barroco - História da Arte em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, vol. 4, p. 240.

Alberto Gomes Machado, que «[…] Vieira Lusitano se revelou o artista português que melhor conseguiu absorver e tornar própria a lição ecléctica dos mestres italianos cujas obras pôde estudar directamente. O seu cromatismo altamente decorativo, posto ao serviço do retrato como da temática religiosa, e o seu traço vigoroso de gravador de alegorias e cenas mitológicas granjearam-lhe o apreço dos seus contemporâneos […]»[1294].

Após a morte da muito sua amada esposa, em 1774, esmoreceu definitivamente a sua actividade como pintor, desenhador e gravador, como víramos acontecer com Rembrandt no século precedente, afundado numa profunda crise após o falecimento precoce de Saskia, em 1641 (para mais coincidente com o insucesso da *Ronda da Noite*). Nesse mesmo ano, Vieira Lusitano ingressou no Convento do Beato António, em Xabregas, onde escreveu a sua obra *O Insigne Pintor, e Leal Esposo*…, ficando assim, para a posteridade, o testemunho da vida de um dos mais importantes pintores de toda a centúria de Setecentos, e de um homem assoberbado de ímpetos e paixões[1295]. Em 1780, foi ainda nomeado primeiro director da Academia do Nu, recém criada por Cyrillo Volkmar Machado, uma nomeação honorífica, com o seu opositor, o pintor Inácio de Oliveira Bernardes (1697-1781)[1296]. Estes dois pintores foram sempre «[…] antagonistas desde Roma, por emulação de mestres e de escolas […]»[1297].

Francisco Vieira Lusitano morreria três anos depois desta nomeação, em 1783, com fama e prestígio de primeiro artista na sua modalidade. É abundante o acervo de desenhos e debuxos que dele remanescem e que permitem seguir a evolução da sua técnica de desenho e os modelos compositivos, designadamente para retrato.

[1294] José Alberto Gomes Machado, "O discreto esplendor do Barroco", in Maria Adelaide Miranda e outros, *História das artes plásticas*, Lisboa, Europália 91/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, p. 94.

[1295] Que inspirariam Júlio de Castilho, no dealbar de Oitocentos, a escrever a sua famosa obra A*mores de Vieira Lusitano - Apontamentos biographicos*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1901.

[1296] Cf. Nuno Saldanha, "Vieira Lusitano (1699-1783) - Pintor académico romano", in *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII - Estudos de iconografia, prática e teoria artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 78.

[1297] Luís Xavier da Costa, *As Belas-Artes em Portugal durante o século XVIII*, Lisboa, J. Rodrigues & C.ª Editores, 1935, p. 122.

O pintor teve como discípulos e entusiastas seguidores alguns nomes que merecem referência. Em primeiro lugar, a sua irmã Catarina Vieira (n. 1699), «*[…] a qual depois executou quadros sacros, por desenhos e composições do mestre […]*»[1298], mas de que nada de identificado seguramente nos chegou. Também a já estudada pintora D. Ana de Lorena foi sua discípula, e bem assim o pintor-aristocrata José António Benedito Soares da Gama de Faria e Barros, conhecido por Morgado de Setúbal (1752-1809), «*[…]* curiosa figura de pintor profissional, cheio de merecimentos e atraente pela originalidade, apesar do seu mau colorido, dura modelação e desenho por vezes deficiente, mas realista, minucioso e sugestivo nos retratos, figuras de género, tipos populares e naturezas-mortas *[…]*»[1299]. Segue-se o importante nome do pintor e gravador António Joaquim Padrão (?-1771), que anteriormente frequentara a escola de André Gonçalves, e teve sucesso como pintor nos anos de governação pombalina. Enfim, embora não tendo sido seu discípulo directo, Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786) integra-se no escol dos seus sequazes, pois muito se deixou influenciar pela sua obra e lhe seguiu fielmente os modelos[1300].

Da obra de retrato de Francisco Vieira Lusitano remanescem variadíssimos espécimes em pintura a óleo, desenho e gravura, distribuídos pelas tipologias do *auto-retrato*, *para-retrato* (sobretudo retratos "camuflados" ou "dissimulados" em composições históricas), *retrato dentro do quadro*, *retrato mitológico* e *retrato áulico*, que consubstanciam um *corpus* autoral de excepção no seio da retratística portuguesa do período, como tivemos ocasião de verificar.

Dos retratos em desenho[1301], já atrás referidos, grande parte são estudos que representam esboços, mais ou menos elaborados, para passagem à pintura. Alguns, como era prática corrente na época, destinavam-se a ser pintados por outros artistas, pelo que Francisco Vieira Lusitano definia apenas

---

[1298] Luís Xavier da Costa, *As Belas-Artes em Portugal durante o século XVIII*, Lisboa, J. Rodrigues & C.ª Editores, 1935, p. 124.

[1299] Luís Xavier da Costa, *As Belas-Artes em Portugal durante o século XVIII*, Lisboa, J. Rodrigues & C.ª Editores, 1935, p. 124.

[1300] Ver sobre os discípulos de Vieira Lusitano Luís Xavier da Costa, *As Belas-Artes em Portugal durante o século XVIII*, Lisboa, J. Rodrigues & C.ª Editores, 1935, p. 124-126.

[1301] Estudados por Luísa d'Orey Capucho Arruda, *Francisco Vieira Lusitano (1699-1783) - Uma época de Desenho*, 2 vols. Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 1999.

as linhas de força da composição, as principais formas das figuras e os adereços iconográficos a representar. Estes esboços não eram, na sua maioria, executados na presença do modelo, devendo inclusivamente anteceder a pose. Nestes casos, os rostos não ficavam caracterizados, ou eram mesmo deixados em branco[1302].

Bem ilustrativo desta situação é um *Estudo de traje e jóias para retrato áulico*, de cerca de 1753, em que o pescoço e a cabeça estão apenas esboçados nas suas formas básicas **(Fig. 211)**. Também os muito expressivos estudos para retrato de D. Mariana Vitória, da Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa, de cerca de 1760 **(Fig. 212)**, mostram precisamente esta "fase" da factura de um retrato a óleo, o que pode explicar, por vezes, o enorme contraste que sentimos entre o cuidado colocado no desenho de tecidos, jóias e adereços, e a opacidade de um semblante mal captado e quase que justaposto à composição. O belíssimo desenho de *D. Ana de Lorena pintando um retrato de D. José I*, a que já aludimos anteriormente (e que data de 1753) **(Fig. 193)**, pode testemunhar precisamente a situação recorrente de uma discípula de Vieira Lusitano a pintar um retrato segundo um desenho prévio do mestre[1303].

Destas "tipificações" vieirescas resulta também uma linguagem de retrato alegórico muito pouco usual no nosso país. As diversas representações de *D. Mariana Vitória como Diana* são disso bons exemplos **(Fig. 213)**. Outra faceta é o auto-retrato alegórico, de que se conhece uma precoce *Alegoria à Pintura com auto-retrato*, ainda de cerca de 1718, de colecção particular **(Fig. 214)**, que mereceu ter uma cópia à pena por Joaquim Manuel da Rocha, desvendada por Júlio de Castilho[1304], e bem assim o que publica na abertura da sua autobiografia, numa máscara de sofrimento, num luto coroado de folhas de cipreste, abraçando a efígie da sua falecida esposa **(Fig. 215)**, e onde se lê na versão gravada por Gaspar Fróis Machado, a inscrição: «*BELLA IGNES O TEU*

[1302] Cf. Luísa d'Orey Capucho Arruda, *Francisco Vieira Lusitano (1699-1783) - Uma época de Desenho*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 1999, vol. 1, p. 155.

[1303] Luísa d'Orey Capucho Arruda, *Francisco Vieira Lusitano (1699-1783) - Uma época de Desenho*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 1999, vol. 2, p. 39-42.

[1304] Júlio de Castilho, A*mores de Vieira Lusitano - Apontamentos biographicos*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1901, p. 39.

FRANCISCO / SEM TI NÃO PODE TER PAZ / PEDE A DEOS QUE ELLE COMTIGO / LA VÁ ESTAR ONDE TU ESTAS» **(Fig. 216)**.

Este auto-retrato com *retrato dentro do quadro*, reporta-nos para a antiga tradição do *quadro dentro do quadro*, que encontramos desde a Antiguidade e que adquire enorme expressão nos períodos do Renascimento e do Barroco[1305]. Ao optar por esta via para representar a sua falecida esposa, Vieira Lusitano pretende sobretudo aludir à profunda ligação que continua a existir entre ambos, mesmo após a separação física que a morte irremediavelmente traz. Como escreve André Chastel, «[…] o quadro pintado dentro do quadro tem […] uma dupla ressonância: enquanto imagem ele reenvia à natureza (forma) e enquanto imagem de uma imagem ele reenvia ao intelecto (ideia) […]»[1306]. O sentido profundo deste duplo-retrato de Vieira Lusitano reside precisamente aqui. Ele é a imagem do amor entre ambos, ou melhor, a imagem da ideia deste amor, se quisermos seguir André Chastel.

Esta linguagem alegórica é para Vieira Lusitano, ao longo da sua obra, uma forma natural de se expressar. Ele próprio relata ter realizado em Roma um quadro da *Fábula de Perseu* ou (*Perseu libertando Andrómeda*) para D. André de Melo e Castro, cerca de 1725, em que se auto-retrata como Perseu e coloca insinuosamente o rosto de D. Inês na figura da Vitória:

«[…]
Retratou-se o Lusitano
Do Vitorioso Grego
Na figura, como auspício
De seus futuros eventos;
E sua Consorte amada,

[1305] Com desenvolvimentos no início do século XVII, em Antuérpia, onde aperece, inclusivamente, um novo género pictural denominado *gabinete de amadores* ou pintura de colecções, através dos exemplos paradigmáticos de Frans Franken, *o Jovem* (1581-1642) e de Jan Bruegel (1568-1625). Cf. Marilice Corona, "O quadro dentro do quadro - Um espaço de jogo", *Estúdio - Auto-retrato e auto-representação*, n.º 2, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Dezembro 2010, p. 149-150.

[1306] André Chastel, *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 2000, p. 80. Ver também Marilice Corona, "O quadro dentro do quadro - Um espaço de jogo", *Estúdio - Auto-retrato e auto-representação*, n.º 2, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Dezembro 2010, p. 153.

Que estava então no Mosteiro,
Introduzio na pintura
Mesma, com feliz conceito,
Em huma Imagem sublime
Da Victoria, que batendo
As grandes azas, estava
Sobre o Heróe com requebro […]»[1307].

Este quadro, que esteve em Roma na residência do embaixador D. Melo e Castro, perdeu-se posteriormente na voragem do terramoto de Lisboa de 1755. Conservam-se na Academia de Ciências de Lisboa dois desenhos que com ele podem ser relacionados: o desenho fragmentário de *D. Inês de Lima como Vitória* e o *Companheiro de Fineu caído em combate*, excelente desenho *do natural*[1308]. No *Álbum de Desenhos* da Biblioteca Nacional, publicado por Ayres de Carvalho, também se conserva um desenho de Vieira Lusitano com esta temática[1309].

A prática dos auto-retratos e retratos "camuflados" em composições históricas, seguindo os exemplos de Miguel Ângelo Buonarroti (auto-retrato na pele de São Bartolomeu do *Juízo Fina*l da Capela Sistina), de Miguel Ângelo Caravaggio (auto-retrato na cabeça de Golias), e de Piero Paolo Rubens (inúmeras representações de Helena Fourment), para citar os exemplos mais paradigmáticos, parece ter sido frequente na obra do Lusitano. Também entre as santas eremitas da Igreja dos Paulistas ou de Santa Catarina, que pinta em 1731 no seu refúgio, protegido da ira dos Falcões de Carnide, intui-se o objectivo de poder vislumbrar-se em algumas representações o melancólico rosto de D. Inês de Lima, como é o caso da tela *Candida e Gelasia*, que faz

[1307] Francisco Vieira Lusitano, *O Insigne Pintor, e Leal Esposo…*, Lisboa, Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1780, p. 10.

[1308] Luísa Capucho Arruda, "Catálogo", in Luísa Capucho Arruda e José Alberto Seabra de Carvalho (coord.), *Vieira Lusitano (1699-1783) - O desenho* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPM-MNAA, 2000, p. 82-85 e 105.

[1309] Ayres de Carvalho, *Catálogo da colecção de desenhos*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1977, p. 19 (entrada de cat. n.º 103).

parte da série *Santos e Anacoretas* e se situa no transepto da igreja, do lado da Epístola **(Fig. 217)**[1310].

Francisco Vieira Lusitano é efectivamente autor de vários auto-retratos, como vimos, mas a óleo só se conhecem cópias de um original pintado cerca de 1774, logo após a morte de D. Inês de Lima, e de que se perdeu o rasto. A primeira é uma cópia coeva de Joaquim Manuel da Rocha **(Fig. 218)**, descoberto por Luísa Capucho Arruda em colecção particular, e de que Simon Watts fez gravura (British Museum e BNP), e a segunda é de Gregório Luís Maria Rato, de 1852, da Academia Nacional de Belas Artes, muito mais distante do original na expressividade do rosto **(Fig. 219)**[1311]. Vítor dos Reis identifica ainda no Museu da Horta (Ilha do Faial, Açores) uma terceira cópia deste auto-retrato[1312].

Neste retrato, Francisco Vieira Lusitano apresenta-se de casaca azul, cor dominante na sua obra retratística, envergando orgulhosamente a Cruz da Ordem de São Tiago (que recebera em 1744). Vê-se na sua oficina, de porta-minas na mão e junto a um cavalete onde se esboça o desenho ténue de uma figura feminina, parecendo interromper momentaneamente o trabalho para nos lançar um último relance, tornado eterno. Aparentemente, trata-se de um retrato convencional, na pose e nos elementos da cenografia que aludem ao seu ofício, um retrato de afirmação da sua condição como pintor, mas a profunda melancolia que transparece do seu olhar denota mais do que a consciência do seu valor artístico. Vieira Lusitano sente provavelmente que se aproxima do fim, do fim da sua brilhante carreira, sem inspiração para continuar

---

[1310] José Alberto Seabra de Carvalho, "*Academicus romanus*, insigne pintor e leal esposo", in José Alberto Seabra Carvalho, José Manuel Tedim e José Meco, *Estética Barroca II - Pintura, arte efémera, talha e azulejo*, n.º 13 da Colecção «Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX», coordenada por Dalila Rodrigues, Fubu Editores, 2009, p. 25. Ver também Vítor Serrão, "A pintura na capela-mor - O tecto de António Pimenta Rolim e as telas de André Gonçalves", in *Igreja dos Paulistas ou de Santa Catarina – Intervenção de conservação e restauro*, n.º 2 da colecção «Reabilitação urbana», Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, Setembro de 2005, p. 143-147.

[1311] Luísa Capucho Arruda, "Catálogo", in Luísa Capucho Arruda e José Alberto Seabra de Carvalho (coord.), *Vieira Lusitano (1699-1783) - O desenho* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPM-MNAA, 2000, p. 71-73.

[1312] Vítor dos Reis, "A viagem das imagens - A pintura do Barroco ao Neoclássico nos Açores", in Delfim Sardo; João Vieira Caldas e Vítor Serrão (coord.), *Da arte nos Açores (1427-2000)*, Ponta Delgada, Edição da Direcção Regional de Cultura dos Açores (no prelo).

agora que ficou viúvo, e do fim da própria vida, perfazendo já setenta e cinco anos de idade. O seu olhar parece quase uma despedida, carregado de desilusão e de pesar. A pintura, pode-se dizer, é a afirmação de uma desistência. De facto, ao representar-se neste auto-retrato, Vieira Lusitano perece estar a tomar consciência da sua plenitude finita[1313].

Com muita pena não lucrámos localizar no Museu de Sevilha um outro auto-retrato a óleo, de que Nuno Saldanha dá vaga notícia[1314]. Realizado provavelmente aquando da sua estada nessa cidade (1732-1733), revelaria certamente um homem diferente, jovem e garboso, afirmando-se como artista de sucesso, em consonância com a imagem literária que de si queria fazer passar.

Para além dos auto-retratos e dos retratos mitigados de D. Inês de Lima, Vieira Lusitano é autor de vasta e diversificada obra retratística. Diversificada na tipologia e no meio utilizado (sobretudo desenho e pintura), como vimos, mas também diversificada na qualidade dos seus trabalhos.

No que respeita ao retrato do rei e da família real, e sendo ele pintor régio desde 1734, sabe-se apenas que D. João V lhe encomendou uma efígie para uma moeda, em comemoração da Batalha de Matapã (1717), que viria a ser cunhada pelo *insigne* Antoine Mengin[1315]. Há ainda nota de ter executado vários retratos da família real, que se terão perdido num incêndio que deflagrou no Paço da Ribeira[1316]. Restam os estudos para retrato de D. Pedro II **(Figs. 220-221)**, do Museu Nacional de Arte Antiga, e o de D. João V **(Fig. 222)**, da Academia das Ciências de Lisboa, para além dos retratos das quatro infantas portugueses que executa já enquanto pintor régio de D. José I, em 1753, e os que se conservam no Palácio de Queluz. Nos esboços de D. Pedro II e de D.

[1313] Ver sobre o auto-retrato como afirmação: "eu sou" e simultaneamente como indagação: "quem sou eu?", o interessante artigo de Fernanda Maio, "O rosto pleno", *Estúdio - Auto-retrato e auto-representação*, n.º 2, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Dezembro 2010, p. 133-135.

[1314] Nuno Saldanha, "Vieira Lusitano (1699-1783) - Pintor académico romano", in *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII - Estudos de iconografia, prática e teoria artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 73.

[1315] Francisco Vieira Lusitano, *O Insigne Pintor, e Leal Esposo…*, Lisboa, Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1780, p. 316.

[1316] Francisco Vieira Lusitano, *O Insigne Pintor, e Leal Esposo…*, Lisboa, Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1780, p. 3.

João V, presencia-se um forte sentido áulico na pose e acessórios, mas parece faltar força e vivacidade, sobretudo no caso do retrato de D. João V.

Tal não sucede, todavia, com o mais conhecido, fascinante e controverso retrato de Francisco Vieira Lusitano, o *Retrato de D. Lourenço José Brotas de Lencastre* (ou de D. Pedro de Lencastre ?)[1317], de c. 1745-1750 (hoje nas colecções do Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa) **(Fig. 223)**, já antes atribuído à pintora fidalga D. Ana de Lorena[1318]. Este retrato, que vimos seguir de perto a excelente pose de um dos seus estudos para retrato de D. Pedro II no Álbum do Museu Nacional de Arte Antiga, revela-se como uma das obras retratísticas mais brilhantes deste período realizadas em Portugal, mesmo apesar da fraqueza na pintura das mãos já apontada por José-Augusto França[1319], mas bem próximas das suas mãos em diversos estudos e desenhos, geralmente magras, um pouco espalmadas e de dedos oblongos.

Obra-prima da retratística de Vieira Lusitano, é um retrato de meio-corpo, exímio no lançamento da figura e desenho anatómico e de fisionomia, na utilização italianizada da luz, na magistral modelação dos volumes, na abertura a um fundo de paisagem esfumado e envolvente. De toda a composição transparece a sensação de tranquilidade, de tempo suspenso, dada pela suavidade dos gestos, pela luminosidade diáfana, pelo colorido quente e harmonioso, e pelo sentido de equilíbrio clássico das suas linhas de força. A expressão do rosto é serena, sem vibrações excessivas, mas verdadeira, encontrando-se vida no olhar quase ingénuo do retratado. A utilização de um claro-escuro de cunho pessoalíssimo, que marca a sua pintura a óleo, aparece também aqui, fazendo-se valer da tonalidade negra da casaca e do esboço sombrio de uma árvore, em segundo plano, expediente que veremos novamente no mais tardio *Retrato do Infante D. Pedro* do Palácio de Queluz.

[1317] Sobre a identificação do retratado ver José de Monterroso Teixeira, "Retrato de D. Lourenço José Brotas de Lencastre", in José de Monterroso Teixeira (coord.), *Triunfo do Barroco* [Catálogo de exposição], Lisboa, Fundação das Descobertas/CCB, 1993, p. 191 e Nuno Saldanha, "Ana de Lorena - *D. Pedro de Lencastre*", in Nuno Saldanha (coord.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 182-183.

[1318] Nuno Saldanha, "Ana de Lorena - *D. Pedro de Lencastre*", in Nuno Saldanha (coord.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 182-183.

[1319] José-Augusto França, *O Retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 43.

Os tons do manto, num carmim matizado, reportam também para os seus panejamentos em inúmeras cenas religiosas. De sublinhar, ainda, a marca "arqueológica" desta pintura, faceta já apontada por Nuno Saldanha relativamente à introdução de modelos nacionais quinhentistas na sua pintura religiosa (exemplo da cópia de *Nossa Senhora das Barrocas* feita em 1757 a partir de um original de Fernão Gomes)[1320], e aqui bem presente no que concerne às semelhanças com o muito bom *Retrato de Ayres de Sousa e Castro* **(Fig. 56)**, de António de Oliveira de Louredo, pintado cerca de meio século atrás.

Mas o mais fascinante nesta obra é que, parecendo à primeira vista um retrato convencional de fidalgo-caçador, o pintor revela-nos, ao invés da esperada firmeza e determinação do modelo, uma personalidade "algo fugidia" e frágil do retratado. José-Augusto França notara já uma certa estranheza, ou mesmo incongruência, neste retrato, chamando-lhe «[…] imagem pomposa de caçador em jeito cosmopolita […]»[1321]. Esta aparente falta de coerência entre o que se esperaria de uma imagem convencional de um nobre caçador e a graciosidade quase pueril do jovem retratado, reporta-nos para o campo da teoria marxista de Nicos Hadjinicolaou, ao discorrer sobre a "ideologia imagética crítica", conceito operativo que se aplica ao estudo de obras de arte em que a componente ideológica da imagem representada exerce uma crítica mais ou menos inteligível relativamente à ideologia (não imagética) de certos elementos presentes na mesma obra, sendo que neste caso, ao que supomos, ela pode exercer uma crítica à classe social representada[1322].

Esta ideia parece-nos adequada à interpretação da pintura e à postura do pintor face ao modelo representado. Dada a proximidade estilística à obra comprovada de Francisco Vieira Lusitano, e a inexistência de qualquer termo de comparação no que respeita à produção pictórica de D. Ana de Lorena, pensamos não ser de seguir a atribuição do *Retrato de D. Lourenço José*

[1320] Nuno Saldanha, "Vieira Lusitano (1699-1783) - Pintor académico romano", in *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII - Estudos de iconografia, prática e teoria artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 72.

[1321] José-Augusto França, *O Retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 43.

[1322] Cf. Nicos Hadjinicolaou, *História da arte e movimentos sociais*, Lisboa, Edições 70, 1989, p. 165-177.

Brotas de Lencastre a esta pintora, mesmo tendo ela sido uma boa discípula e seguidora de Vieira Lusitano. Como reforça Vítor Serrão, «[…] este quadro não pode, em nenhuma circunstância, deixar de ser obra de Vieira, pelas qualidades da composição, pela segurança do desenho e da finíssima modelação, pelo efeito tonal quente e muito pessoalizado, e pelo requinte do modelado dos adereços e dos tranquilos fundos manchados […]»[1323].

Uma pintura que estilisticamente vai ao encontro desta é o *Retrato de Lázaro Leitão Aranha* **(Fig. 224)**, actualmente no Museu da Segurança Social[1324], em Lisboa, e já atribuído por Luísa Capucho Arruda ao pintor romanizado Francisco Vieira Lusitano[1325]. Também a relação pessoal próxima entre o Doutor Lázaro Leitão Aranha, cónego da Capela Real e Secretário da Embaixada na Cúria Romana, e o pintor Vieira Lusitano, na altura um rapazinho com doze anos de idade, ambos embarcados na embaixada de D. João V a Roma em 1712[1326], corrobora esta atribuição.

Esta pintura foi uma encomenda do próprio Lázaro Leitão Aranha para o seu Recolhimento inaugurado em 1747, conforme se lê nas notas de despesa da instituição publicadas por Artur Lamas[1327]. Trata-se de um magnífico retrato de aparato, pose a três quartos, modelo sentado num grande cadeirão de braços envergando magnífico traje em seda e rendas, cena interior, fundo com drapeados esvoaçantes e elementos arquitectónicos. As jóias representadas - a Cruz de Cristo ao peito e o anel de rubi - aludem para a sua condição de Principal da Patriarcal, cargo que recebe em 1740. Certamente ao gosto do seu encomendante, este retrato situa-se, segundo cremos, num quadro de "ideologia imagética positiva" (com reforço da ideologia imagética religiosa), para retomar (de novo) a lição iconológica de Nicos Hadjinicolaou e contrapor à

[1323] Vítor Serrão, *O Barroco - História da Arte em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, vol. 4, p. 240.

[1324] Agradecemos à direcção do Museu da Segurança Social de Lisboa o acesso a esta pintura e a sua imagem fotográfica.

[1325] Luísa Arruda, "Retrato do Principal Lázaro Leitão Aranha", in José Sarmento de Matos e Jorge Ferreira Paulo, *Caminhos do Oriente - Guia histórico*, Lisboa, Livros Horizonte, 1999, vol. I, p. 121.

[1326] Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Edição do autor, 1960-1962, vol. I, p. 45 (nota 17).

[1327] Artur Lamas, *A Casa Nobre de Lázaro Leitão Aranha no sítio da Junqueira*, Lisboa, 1925.

situação previamente estudada[1328]. Se atendermos ao desenho alongado das mãos, à representação primorosa das rendas, ao difícil matizado dos panejamentos e à bem conseguida modelação de volumes, encontramo-nos bem próximos do universo estilístico de Vieira Lusitano **(Fig. 225)**. O rosto, todavia, está surdo por sucessivos restauros (de que há registo nos anos de 1962 e 1977, no então Instituto José de Figueiredo), não nos permitindo, infelizmente, avaliar correctamente os estilemas e ter adequada percepção dos seus valores pictóricos originais.

Contrastando com a exuberância desta pintura, voltamos a encontrar o mesmo sentido de contenção que vimos nos estudos para os retratos régios no *Estudo para Retrato do Cardeal Patriarca D. Tomás de Almeida*, em acto de abençoar, de cerca de 1745, do Museu Nacional de Arte Antiga, e que traz a seguinte legenda: «*Idea p.ª o retratto do Patriarca Thomas primeiro que eu retratei por ordem del Rey D. João V. o pro queimouse no Passo, mas ficou huma coppia feita por mim que esta em poder da Exm.ª Marquesa de Alorna em Chelas*» **(Fig. 226)**. Esta encomenda deveria incluír ainda, segundo informação que nos fornece o cronista João Baptista de Castro[1329], outros retratos executados para a Galeria dos Arcebispos do Palácio da Mitra, em Marvila, remodelado por esses anos.

No meado da centúria de Setecentos, Francisco Vieira Lusitano encarrega-se então da série de treze retratos dos Arcebispos de Lisboa, da qual subsistem sete pinturas em São Vicente de Fora[1330]. Embora alguns dos retratos devam ter sido executados em época anterior, nos finais do século XVII ou inícios do XVIII, deve-se a Vieira Lusitano o seu restauro e remodelação, e a execução dos restantes. Vieira Lusitano procede aqui a uma actualização estética das obras pré-existentes, que possivelmente se encontravam em mau estado de conservação, substituindo os fundos escuros

[1328] Cf. Nicos Hadjinicolaou, *História da arte e movimentos sociais*, Lisboa, Edições 70, 1989, p. 153-164.

[1329] João Baptista de Castro, *Mappa de Portugal Antigo e Moderno*, Lisboa, Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1762-1763, tomo III, p. 482-484.

[1330] Nuno Saldanha, "Transitoriedade e permanência - A pintura de S. Vicente de Fora", in Sandra Costa Saldanha (coord.), *Mosteiro de S. Vicente de Fora - Arte e história*, Lisboa, Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa, 2010, p. 177.

por cenários e atributos vários, auxiliares à identificação dos personagens retratados, imprimindo marca autoral em todas as obras. O excelente *Ritratto del Cardinale Pietro Ottoboni* (1677-1740) **(Fig. 227)** executado pelo seu mestre Francesco Trevisani em 1700, ou ainda o *Ritratto del Cardinale Lorenzo Corsini* (1670-1746) **(Fig. 228)**, com os seus gestos pausados e serena atmosfera, podem ter estado na sua linha de influência, entre outros retratos de Trevisani. E se recuarmos à geração de *circa* 1600, encontramos em Cavaliere d'Arpino (1568-1640) e no seu *Retrato de Prospero Farinaccio* (c. 1607, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, Roma), o modelo claro para as representações dos Arcebispos sentados junto a uma mesa, num convencionalismo fixado pelo retrato eclesiástico tradicional[1331]. As sete composições remanescentes seguem, de facto, uma tipologia já consagrada de representação de altos dignitários da Igreja: os Arcebispos são representados em pé, em meio corpo, junto a uma cadeira de braços, ou sentados, ante uma mesa, sobre a qual se colocam objectos simbólicos. Uma pesada cortina fecha lateralmente a generalidade das composições, imprimindo uma nota de pompa ao conjunto. A pincelada é ligeira e colorista, com grande destaque para o carmim em diferentes intensidades, que confere unanimidade à série. O desenho é doce, a modelação é branda no tratamento dos volumes. Os rostos, representações póstumas, são naturalmente tomados de retratos anteriores, o que agudiza o carácter ascético destas personagens.

As primeiras referências a estas pinturas datam de 1763, e são-nos dadas por Manuel Baptista de Castro[1332]. Seguidamente, surgem mencionadas no *Inventário do Paço de Marvila*, de Joaquim José Ferreira, citado por Nuno Saldanha[1333]. Com a desafectação do Palácio da Mitra, em inícios do século XIX, as obras foram vendidas em leilão, e só em 1905 voltamos a ter notícia da sua existência através de uma nótula de Monsenhor Alfredo Elviro dos Santos,

[1331] Cf. Clovis Whitfield, "Portraiture - From the *simple portrait* to the *ressemblance parlante*", in Beverly Louise Brown (Ed.), *The genius of Rome (1592-1623)*, London, Royal Academy of Arts, 2001, p. 143.

[1332] João Baptista de Castro, *Mappa de Portugal Antigo e Moderno*, Lisboa, Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1762-1763, tomo III, p. 482-484.

[1333] Cf. Nuno Saldanha, "Transitoriedade e permanência - A pintura de S. Vicente de Fora", in Sandra Costa Saldanha (coord.), *Mosteiro de S. Vicente de Fora - Arte e história*, Lisboa, Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa, 2010, p. 177.

em carta ao *Diário de Notícias* de 4 de Outubro desse ano, que fala da sua colocação na Relação Patriarcal a propósito da colecção ali existente[1334].

Das sete pinturas que subsistem, uma delas, a do Cardeal Infante D. Afonso (1523-1540), foi recentemente adquirida em leilão, já no âmbito dos estudos da pinacoteca de São Vicente de Fora levados a cabo pelo historiador da arte Nuno Saldanha[1335]. Para além desta, contamos com as representações do Cardeal D. Jorge da Costa (1464-1500), do Cardeal D. Henrique de Portugal (1564-1570)[1336], de D. Jorge de Almeida (1570-1585), de D. Miguel de Castro (1586-1625)[1337], de D. António de Mendonça (1670-1675) e de D. João de Sousa (1703-1710) [1338]. De referir que todas elas foram alvo de posteriores repintes, o que dificulta a percepção dos seus valores pictóricos originais.

O *Retrato do Cardeal Infante D. Afonso* (1523-1540) **(Fig. 229)** é um dos mais interessantes do conjunto, não só pela figura do cardeal, muito bem lançada no plano e rigorista no desenho anatómico e modelado dos panejamentos, com uma credível máscara de bondade, mas também pela riqueza simbólica do fundo de matriz fortemente classicista, dado desde logo pelos elementos de arquitectura e decoração relevada em pedra, assim como pela imponente escultura que a composição integra. D. Afonso situa-se no centro da composição, construída então como um espaço interior. É representado de pé, em meio-corpo, com ligeira torção para o seu lado esquerdo. A mão direita no peito, em devoção e entrega, e a esquerda apontando com propriedade para a escultura da Theologia, colocada num nicho, rodeada de folhas de palma do martírio. O rosto, virado para o observador, não nos está a olhar. Parece antes perdido no horizonte. Junto a ele, a convencionada mesa de apoio, sobre a qual se encontram instrumentos

[1334] Cf. Nuno Saldanha, "Transitoriedade e permanência - A pintura de S. Vicente de Fora", in Sandra Costa Saldanha (coord.), *Mosteiro de S. Vicente de Fora - Arte e história*, Lisboa, Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa, 2010, p. 177.

[1335] Nuno Saldanha, "Patriarcado de Lisboa adquire uma das pinturas desaparecidas", notícia publicada na página do Facebook do Patriarcado de Lisboa, 01.03.2010 e 30.06.2010.

[1336] Nuno Saldanha, "Cardeal D. Henrique", *Público - P2*, Lisboa, 29 de Julho de 2010.

[1337] Nuno Saldanha, "D. Miguel de Castro", *Público - P2*, Lisboa, 24 de Maio de 2010.

[1338] Agradece-se ao Rev. Senhor Cónego António de Franca Marim, Vigário-Geral do Patriarcado de Lisboa, a autorização para o estudo destas pinturas, e à Dr.ª Andrea Almeida, do Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa, o acompanhamento na visita de estudo.

de escrita, um livro, e o chapéu cardinalício. Por detrás de D. Afonso, uma pesada cortina abre-se e antevemos um outro nicho pétreo com plantas, onde se guardam livros. Em baixo, uma inscrição com a identificação do retratado. A composição, na sua horizontalidade, é extremamente harmoniosa, adocicada pela luz branda e difusa que se demora particularmente no rosto e nas mãos do prelado, elementos primordiais do retrato. Pela sua elaboração, só verificada também no *Retrato do Cardeal Infante D. Henrique de Portugal* (1564-1570), parece-nos uma obra de exclusiva invenção de Vieira Lusitano. Nuno Saldanha esclarece ainda, com base na fortuna histórica da pintura, que Vieira Lusitano executou também de raíz o *Retrato de D. Miguel de Castro* (1586-1625) [1339].

Tal não sucede com o *Retrato de D. Jorge da Costa* (1464-1500) **(Fig. 230)**, bem mais simplificado, marcado por linhas horizontais e verticais, num assumir consciente do classicismo barroco, em contraste, muito provavelmente, com a pintura pré-existente[1340]. Integra esta composição um outro retrato do cardeal, num quadro a óleo colocado na parede, identificado na moldura com o seu nome. Um "quadro dentro do quadro", mas só representado em parte, fragmentariamente. Na mesa de apoio costumada, um globo terrestre permite apontar Roma, a cidade Eterna. Ainda um livro aberto, numa página específica, e um compasso. Por detrás, em fundo, a cortina pende verticalmente, fechando o lado direito da composição.

Segue-se, cronologicamente, o intrigante *Retrato do Cardeal D. Henrique de Portugal* (1564-1570) **(Fig. 231)** com sugestões claras à perda da independência do reino em 1580: «[…] do lado esquerdo, por cima de uma planta de cardo seco com dois caracóis, podemos observar a parte inferior de uma estátua da Lusitânia (com o dragão brigantino e o escudo de Portugal), muito idêntica à que figurou na célebre gravura *Restituet Omnia*, de 1728, para a Academia Real da História). No entanto, a estátua aqui aparece-nos sem

[1339] Cf os seus artigos "D. Miguel de Castro", *Público - P2*, Lisboa, 24 de Maio de 2010 e "Cardeal D. Henrique", *Público - P2*, Lisboa, 29 de Julho de 2010.

[1340] Para o avanço no conhecimento da real intervenção de Francisco Vieira Lusitano nesta série de retratos seria imprescindível um estudo laboratorial, que ainda não se lucrou realizar, e que revelasse a sucessão das diversas camadas pictóricas de cada uma das pinturas, assim como os posteriores repintes.

cabeça, e com uma lança quebrada, aludindo assim à perda da independência de Portugal […]»[1341]. Este retrato, o único com abertura de fundo para o exterior, parece também ser obra integral de Vieira Lusitano. Destaque ainda para o cuidado naturalista no desenho dos objectos (obra *Portug. Regnum* e coroa) e do coelho sobre a mesa de apoio, em primeiro plano, noutra alusão à perda da independência. A máscara, posto que correcta na sua fisionomia, cópia de retrato pré-existente, é distante e fria, carecendo de expressão.

O *Retrato de D. Jorge de Almeida* (1570-1585) **(Fig. 232)** (mecenas enquanto Bispo de Coimbra) deverá ser retomado de pintura anterior, tendo obtido menor investimento por parte de Vieira. O rosto é apagado, merecendo reparo um manuscrito em escorço, quase tombando da mesa, pormenor que realça os dotes desenhísticos do *Lusitano*, expediente já utilizado, aliás, no *Retrato do Cardeal D. Afonso*.

No caso do *Retrato de D. Miguel de Castro* (1586-1625) **(Fig. 233)**, importa sobretudo a história da sua execução, relatada por Nuno Saldanha: «[…] Não se tendo encontrado qualquer outra imagem do arcebispo, para além de uma em que o mesmo se encontrava já morto no seu leito, D. João V terá dito a Vieira que era necessário "ressuscitá-lo". A forma encontrada pelo pintor, foi a de o representar sentado, com a mão esquerda sobre o peito, e a direita apontando para um relógio com os ponteiros caídos, em cujo mostrador se indicava o dia, o mês e o ano em que falecera. Para além disso, figurou na parede um retrato coberto por uma cortina, em sinal de luto. Ao lado, um medalhão pendurado representa a *Ressurreição de Lázaro*, em cuja moldura se lê a inscrição *Veni Foras* (Jo 11) referência às palavras de Cristo quando da Ressurreição, mas excluindo o nome de Lázaro, como se estas fossem dirigidas ao arcebispo, dando assim cumprimento aos desejos de D. João V […]»[1342]. Mas apesar de todas as diligências simbólicas levadas a cabo por Vieira, D. Miguel de Castro permaneceu mortiço no seu retrato de feições rígidas e cavadas, com o olhar apagado de quem já não alcançará relampejo algum.

[1341] Nuno Saldanha, "Cardeal D. Henrique", *Público - P2*, Lisboa, 29 de Julho de 2010.

[1342] Nuno Saldanha, "D. Miguel de Castro", *Público - P2*, Lisboa, 24 de Maio de 2010.

Por último, os retratos de *D. António de Mendonça* (1670-1675) **(Fig. 234)** e de *D. João de Sousa* (1703-1710) **(Fig. 235)**, muito provavelmente recuperados de outros já existentes, em que foram introduzidos os elementos de identificação dos retratados e cuidados os pormenores anatómicos, fisionómicos, texturais e lumínicos. No caso do *Retrato de D. João de Sousa*, uma nota para a estante com livros, aludindo ao profundo conhecimento teológicos que certamente detinha.

Ao interferir em toda a série de retratos de Arcebispos, Vieira Lusitano lucrou criar uma uniformidade estética para o conjunto, que estaria presente também nos retratos em falta, com maiores entusiasmos e elaborações apenas nas obras que inventou e executou de início e que, de certa forma, permitem romper com o perigo da monotonia.

Outra série de retratos de Francisco Vieira Lusitano é a das quatro princesas de Portugal, D. Maria Francisca de Bragança (1734-1816), D. Maria Ana de Bragança (1736-1813), D. Maria Francisca Dorotea de Bragança (1739-1771) e D. Maria Benedita de Bragança (1746-1829), filhas de D. José I e de D. Maria Ana Vitória, datada de 1753, o que atesta a continuidade de Vieira como retratista da corte, já no reinado de D. José I, e que temos que relacionar com o *Estudo de traje e jóias para retrato áulico*, desenhado na mesma altura **(Fig. 211)**. Estas pinturas integram actualmente as Colecciones Reales de España (estando duas no Palacio Real de Aranjuez, em Madrid)[1343], provavelmente devido a uma oferta da rainha D. Maria Ana Vitória a sua mãe, Isabel de Farnesio, como propõe o historiador da arte Juan J. Luna[1344].

As quatro pinturas apresentam o mesmo formato oval, idênticas dimensões da tela, e uma uniformidade formal e estilística que lhes confere o estatuto de série, possível razão pela qual só um retrato está assinado e datado, o de *D. Maria Francisca Doroteia*: «*1753 F. Vieira Fa.*». Juan J. Luna, no artigo que dedica a esta série, chama a atenção para certas características comuns aos

[1343] Agradecemos a Luís M. Garcia Flórez do Servicio de Gestión Administrativa - Gestión Fotográfica, Patrimonio Nacional de España - Direccion Actuaciones Historico Artisticas sobre Biens Muebles y Museos, a disponibilização de informação sobre estas obras, assim como a disponibilização das suas imagens fotográficas.

[1344] Juan J. Luna, "Presencia de Francisco Vieira en las colecciones reales de España", *Bracara Augusta*, vol. XXVIII, n.º 64 (76), Braga, 1973, p. 406.

quatro retratos. Desde logo, o esquema triangular em que se inscrevem as quatro figuras a meio-corpo, quebrado apenas pelos atributos que as acompanham individualmente. Também a uniformidade de atitudes, com a mesma colocação da cabeça, olhando em frente, e uma ligeira torção do tronco à esquerda. Em todas as pinturas, nota-se uma execução depurada do desenho que realça os contornos, endurecendo de certa forma as expressões do rosto. Vieira dá nitidamente predomínio à linha sobre a expressividade da cor. Quanto à luz, repartida com sobriedade, não realça os "valores escultóricos" das figuras, negando-lhes espectacularidade. As cores são predominantemente frias, sem transições bruscas, os fundos neutros, as superfícies planas, adensando-se apenas nalguns pormenores tratados com grande minúcia (flores, jóias, laçarias). No geral, as figuras respiram majestade, serenidade e graça, mas estão envoltas numa «[…] atmósfera de aristocrático distanciamento frente al espectador […]»[1345]. Falta-lhes, de facto, espontaneidade e *viveza*. As efígies são impessoais e algo estereotipadas. Esta *desindividualização*, própria dos rostos femininos veiculados a um determinado ideal de beleza, limitou seguramente as possibilidades do artista e prendeu-o a cânones estéticos. Para J. Luna, «[…] falta la visión personal del artista, que transforma lo natural que observa, infundiéndole vida própria […]»[1346]. As princesas estão «[…] rígidamente retratadas dentro de una solemnidad documental que expresa com dureza el ambiente social en que se desenvuelven sus existências […]»[1347].

O quadro de *D. Maria Francisca de Bragança* (1734-1816) **(Fig. 236)**, princesa do Brasil, futura rainha D. Maria I (1777-1816), mostra a personagem retratada nos seus dezanove anos já com o manto real (azul de arminho), indício do seu destino de rainha, toucado de flores e pérolas, profusão de jóias. Ao fundo à esquerda um escudo com a medusa e uma lança, atributos de Minerva, remetendo para o pensamento elevado, a sagacidade e inteligência, a

[1345] Juan J. Luna, "Presencia de Francisco Vieira en las colecciones reales de España", *Bracara Augusta*, vol. XXVIII, n.º 64 (76), Braga, 1973, p. 404.

[1346] Juan J. Luna, "Presencia de Francisco Vieira en las colecciones reales de España", *Bracara Augusta*, vol. XXVIII, n.º 64 (76), Braga, 1973, p. 405.

[1347] Juan J. Luna, "Presencia de Francisco Vieira en las colecciones reales de España", *Bracara Augusta*, vol. XXVIII, n.º 64 (76), Braga, 1973, p. 405.

defesa das letras, das artes e da música. *D. Maria Ana de Bragança* (1736-1813) **(Fig. 237)**, com dezassete anos, é adornada com fita azul na cabeça formando laçadas. *D. Maria Francisca Doroteia de Bragança* (1739-1771) **(Fig. 238)**, com catorze anos, também em traje de corte. Esta é a única pintura assinada e datada da série. *D. Maria Benedita de Bragança* (1746-1829) **(Fig. 239)**, apenas com sete anos, um retrato de menina, junto a uma mesa sobre a qual figura uma arca com jóias. Cortina à direita.

No Palácio Nacional de Queluz, provenientes da galeria dos reis de Portugal do Palácio do Marquês de Pombal, em Oeiras[1348], conservam-se dois retratos deste período que têm sido atribuídos, com propriedade, pensamos, ao pincel de Vieira Lusitano. Trata-se dos retratos da infanta *D. Maria Francisca* (D. Maria I) **(Fig. 240)**, deslumbrante pelo azul profundo e vibrante do manto[1349] e pelos contrastes de cores fortes, e da infanta *D. Maria Ana*, apresentadas numa atitude quase de desafio **(Fig. 241)**. São retratos muito semelhantes aos de Madrid, que mantém a característica de "retratos-ícone", com pouca carga de emotividade nas máscaras e maior investimento no estudo das poses e gestos, no aporte decorativo e no forte impacto do colorido. Pensamos não serem estes especificamente os retratos, todavia, aqueles que José-Augusto França viu em Queluz e que considera «[…] retratos de princesas sem crédito artístico […]»[1350].

Também o *Retrato do Infante D. Pedro* (D. Pedro III) (1717-1786) **(Fig. 242)**, de data posterior, tem sido tributado a este artista. De facto, trata-se de um bom retrato, superior aos que acabámos de analisar, em que o modelo é perscrutado com uma profundidade bem diferente, olhando-nos de frente, de modo bem mais humanizado. Apresenta a Cruz da Ordem de Cristo ao pescoço, casaca de veludo lilás forrado a arminho, sobre calça e casaco da mesma cor, camisa branca e *jabot*, e punhos de rendas. A natureza táctil do veludo é extremamente bem conseguida. Tem a mão direita sobre a cintura e a

[1348] José de Monterroso Teixeira, "Retrato da princesa do Brasil D. Maria Francisca", in José de Monterroso Teixeira (coord.), *Triunfo do Barroco* [Catálogo de exposição], Lisboa, Fundação das Descobertas/CCB, 1993, p. 326.

[1349] A cor preferida do século XVIII, o verdadeiro rival do vermelho. Ver Michel Pastoureau, *Bleu - Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 107.

[1350] José-Augusto França, *O Retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 44.

esquerda sobre uma mesa forrada a veludo verde, em cima da qual figuram três livros. Ao fundo, cortina negra, em bom contraste de cor, como várias vezes já vimos Vieira Lusitano fazer, inclusivamente no *Retrato de D. Lourenço José Brotas de Lencastre* **(Fig. 223)**, atrás tratado. Sob a varanda, estende-se até ao horizonte uma ampla paisagem.

Este é muito provavelmente o último retrato pintado por Vieira Lusitano, exceptuando-se o auto-retrato de 1774 de que já falámos. Tal como sucede na globalidade da sua obra, também na retratística se denota um certo cansaço na repetição de um formulário, que fora pujante nos anos que rodeiam o meado da centúria, com os destacados retratos de *D. Lourenço José Brotas de Lencastre*, de *Lázaro Leitão Aranha*, e mesmo dos Arcebispos do Patriarcado, mas que fora perdendo fulgor com o passar das décadas e com o adensar do seu infortúnio pessoal. Tal não justifica a atribuição ao seu pincel de obras de menor qualidade plástica, como seja a vistosa tela da *Alegoria à aclamação do rei D. José I* **(Fig. 243)**, de cerca de 1750, do Palácio das Necessidades, denotando francas dificuldades desenhísticas, sobretudo ao nível dos fundos de paisagem, muito provavelmente da responsabilidade de um dos seus epígonos, de que falaremos. No entanto, o duplo retrato entronizado de D. José I e D. Mariana Vitória, em primeiro plano, apesar de algo estático e sem expressão, revela outros dotes que podem fazer supor uma obra de colaboração ou a utilização de um estudo prévio de Vieira para as figuras centrais e para a concepção alegórica do tema[1351]. Mas como diz José Alberto Seabra Carvalho, «[…] para lá das conjecturas autorais, trata-se de uma peça que marca, nas suas patentes debilidades representativas, o fenecer de um período de quase um terço de século do retrato áulico setecentista em Portugal, caracterizado por algum brilhantismo estético […]»[1352]. E marca não só pelas suas patentes debilidades, segundo cremos, mas também pela sua

[1351] José de Monterroso Teixeira, no seu artigo "Alegoria à aclamação do rei D. José I", atribui a obra a Vieira Lusitano e justifica esta atribuição com base no forte pendor alegórico da composição e na aproximação de algumas das figuras a desenhos seus. Ver José de Monterroso Teixeira (coord.), *Triunfo do Barroco* [Catálogo de exposição], Lisboa, Fundação das Descobertas/CCB, 1993, p. 324.

[1352] José Alberto Seabra Carvalho, "Um retrato para o rei", in José Alberto Seabra Carvalho, José Manuel Tedim e José Meco, *Estética Barroca II - Pintura, arte efémera, talha e azulejo*, n.º 13 da colecção «Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX», coordenada por Dalila Rodrigues, Fubu Editores, 2009, p. 17.

posição de charneira entre a estética barroca precedente e as novas experiências do rococó. Se atendermos ao colorido gracioso, à profusão de poses e gestos, ao amaneiramento das figuras secundárias e ao fundo de paisagem, sobretudo ao anjo com a trompeta da fama sobre o carro de Europa, reportamo-nos imediatamente para um universo já rococó e, com as devidas distâncias, para a obra cénica de um Giambattista Tiepolo (1696-1770)[1353].

Esta viragem estética, que se começa a operar em Portugal a partir de meados de Setecentos, pese embora a meteórica obra de Pierre-Antoine Quillard - que introduzira a linguagem rococó no país, sobretudo ao nível das *fêtes galantes* - ou alguns dos retratos de Jean Ranc para a corte de Madrid, terá novos protagonistas nacionais. O mais famoso destes será o *fa presto* Pedro Alexandrino de Carvalho (1730-1810) que, entre o estilo esmorecido do tardo-barroco romano e os modelos do rococó francês, redecora as igrejas e palácios de Portugal, na fase do pós-terramoto, com inúmeras pinturas de altar e tectos ornamentais[1354].

Na arte do Retrato, destacaram-se, nesta nova geração, pintores como Joana do Salitre, discípula de André Gonçalves[1355], o albicastrense Miguel António do Amaral (1710-1780)[1356] e, acaso o mais notável de todos estes, com formação romana e "aberturas" pioneiras ao neoclassicismo, João Glama Ströberle (1708-1792)[1357]. Todos eles pertencem a uma geração que nascera nas primeiras décadas de Setecentos e que viveria até aos finais da centúria, cobrindo três reinados sucessivos. A esta geração suceder-se-á a dos pintores

---

[1353] Ver Svetlana Alpers e Michael Baxandall, *Tiepolo and the pictorial intelligence*, New Haven and London, Yale University Press, 1996.

[1354] Nelson Correia Borges, *História da Arte em Portugal - Do Barroco ao Rococó*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, vol. 9, p. 150.

[1355] Cf. o texto de Luísa Arruda sobre Joana do Salitre, integrada no livro *Mulheres Pintoras em Portugal: De Josefa d'Óbidos a Paula Rego,* coord. de Raquel Henriques da Silva, Esfera do Caos Editores (no prelo).

[1356] Cf., sobre Miguel António do Amaral, os estudos citados de Sara Cristina Silva, *Pintura antiga na igreja matriz de Oeiras - Séculos XVII e XVIII*, Oeiras, Câmara Municipal de Oeiras, 2003, e *Pintura sacra no concelho de Oeiras - Séculos XVII e XVIII*, Oeiras, Câmara Municipal de Oeiras, 2004.

[1357] Cf., por exemplo, Paula Mesquita Santos, "Glama nos Clérigos - Evocação de um artista quase ignorado no Porto", *O Tripeiro*, 7.ª série, ano XX, n.º 5, 2001, p. 147-153 e n.º 6, 2001, p. 177-182.

António Joaquim Padrão (?-1771) e Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786), mais novos e imbuídos de uma forte marca academizante, bem como a de outros gravadores da época da governação de Pombal, bem estudados por Miguel Figueira de Faria[1358]. Nessa onda de pintores-gravadores que se impõem nestes anos, merece ainda uma referência, pela sua singular biografia, o nome do mulato brasileiro António Fernandes Rodrigues, natural de Mariana, em Minas Gerais, que vem trabalhar para Lisboa em meados do século XVIII, depois de se formar em Roma com Della Valla, tendo gravado uma *Alegoria ao Marquês de Pombal* e, bem assim, um auto-retrato onde faz alarde do seu estatuto de «*pintor académico americano*», bem como algumas telas de iconografia vicentina no mosteiro de São Vicente de Fora[1359].

[1358] Miguel Figueira de Faria, *A Imagem Impressa: produção, comércio e consumo de gravura no final do Antigo Regime* [Dissertação de Doutoramento], Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005.

[1359] Sobre este gravador, cf. Ernesto Soares, *História da Gravura Artística em Portugal*, cit.; Miguel Figueira de Faria, *A Imagem Impressa: produção, comércio e consumo de gravura no final do Antigo Regime* [Dissertação de Doutoramento], Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005 e Vítor Serrão, "O Património artístico como parte integrante da língua viva: uma reflexão sobre a memória das imagens e códigos de identidade trans-portuguesa", VIII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte e do II Encontro do Fórum Landi, na Universidade de Belém do Pará, em Belém, Pará, Brasil, a 5 de Abril de 2011 (no prelo).

4.5. Os anos do pós-terramoto e as novas experiências retratísticas: do academismo romanista às novas experiências rococó e neoclássicas

O reinado josefino (1750-1777) marca definitivamente a introdução dos modelos do Rococó em Portugal.

O primeiro contacto com esta corrente estética fizera-se anteriormente, como vimos, através da obra de Pierre-Antoine Quillard, mas a encomenda na época quinto-joanina vocacionou-o essencialmente para grandes painéis religiosos e retratos de pompa, apesar da presença constante das suas *fêtes galantes* nas principais colecções da aristocracia do período. Também a chegada de gravadores franceses para integrarem a recém fundada Academia Real da História, na década de (17)40, como Rochefort, Debrie e Le Bouteaux, trouxe para o país a semente do novo estilo, sobretudo ao nível formal e da gramática decorativa[1360].

Na segunda metade da centúria, incrementa-se o uso da gravura[1361] e continuam a fazer-se encomendas de fora - destaque-se o *Retrato do Marquês de Pombal*, com fundo de paisagem e arquitectura, pintado por Louis Michel Van Loo (1707-1771) em Paris, no ano de 1766 (Museu da Cidade de Lisboa), e a receber-se artistas estrangeiros, como os já referidos Francesco Pavona (1680/1695?-1777), protegido de Guarienti, e Carlo Antoni Leoni (?-1774?) ou, ainda, o retratista genovês Pellegrino Parodi (fal. 1785), que em Lisboa, onde se fixou depois de 1741, «*[…] fez hum número prodigioso de retratos, e adquirio sommas avultadíssimas […]*»[1362]. Acresce o nome de Pompeo Batoni (1708-1787), autor das famosas e tão polémicas telas para a Basílica da Estrela[1363], um conceituadíssimo artista romano a quem foram pedidas, também, cópias de alguns retratos régios. Quanto ao turinense Giuseppe

[1360] Cf. Nelson Correia Borges, *História da Arte em Portugal - Do Barroco ao Rococó*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, vol. 9, p. 91-92.

[1361] Miguel Figueira de Faria, *A Imagem Impressa: produção, comércio e consumo de gravura no final do Antigo Regime* [Dissertação de Doutoramento], Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005.

[1362] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 85.

[1363] Cf. Giuseppina Raggi, "As pinturas de Pompeo Batoni: *status quaestionis*", *Monumentos*, n.º 16, Lisboa, DGEMN, Março de 2002, p. 46-53.

Throni, sabemos que foi contratado em 1785 para vir para Lisboa e aqui fez vários retratos da família real, nomeadamente o retrato de grupo do painel central da capela do Paço da Bemposta, em Lisboa (1793). Do inglês F. Hickey, aportado em Lisboa em 1783, de passagem para a Índia, aqui permaneceu dois anos a pintar retratos da família real e de alguma burguesia endinheirada[1364]. Além destes, conhecem-se outros artistas sem obra retratística conhecida, como o italiano Pascoal Parente (fal. 1796), que se estabeleceu em Coimbra no meado da centúria, pintando tectos e palas de altar na cidade e distrito[1365], ou o francês Jean Pillement (1728-1808)[1366], que foi um dos grandes mestres da decoração rococó, excelente pastelista e pintor de paisagens, só para citar os mais representativos[1367]. É de referir, a propósito de Parente, que em boa verdade ele pintou retratos, em figuras integradas em composições de perspectiva para tectos - caso do possível auto-retrato no tecto da nave da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, em Viseu -[1368], aí se revelando um artista de personalidade retratística, com sensibilidade *de visu.*

[1364] Sobre Throni e F. Hickey ver Luís Mota, *A Bemposta - O "Paço da Rainha"*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005, p. 50-52. Ver ainda José-Augusto França, *O Retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 45-46.

[1365] Sobre a actividade de Pascoal Parente ver Pedro Dias, "Pasquale Parente - Um pintor italiano em Coimbra no século XVIII", in *Estudos italianos em Portugal*, n.º 35, Lisboa, 1974, p. 143-149 e do mesmo autor "As obras de Pasquale Parente na Beira Alta", in *Estudos italianos em Portugal*, n.º 38, Lisboa, 1976, p. 1-16; Lurdes Craveiro, "As pinturas de Pasquale Parente em Trevões", *Mundo da Arte*, n.º 7, Coimbra, Junho de 1982, p. 9-14; e Giuseppina Raggi, "O jardim dos encantamentos - Pinturas de fundais e *falsos* interiores na obra de Pascoal Parente e Niccoló Nasoni", in *II Congresso Internacional de História da Arte - Portugal na encruzilhada de culturas, das artes e de sensibilidades* [Actas], Coimbra, Almedina, 2004, p. 399-418 e da mesma autora *Arquitecturas do Engano - A longa conjuntura da ilusão. A influência emiliana na pintura de quadratura luso-brasileira do século XVIII* [Dissertação de Doutoramento], Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2005.

[1366] Ver os textos de Nuno Saldanha e de Agostinho Araújo, no catálogo *Jean Pillement e o paisagismo em Portugal no século XVIII (1728-1808)* [Catálogo de exposição], Lisboa, FRESS, 1996.

[1367] Cf. Nelson Correia Borges, *História da Arte em Portugal - Do Barroco ao Rococó*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, vol. 9, p. 149-156.

[1368] Giuseppina Raggi vê junta da assinatura da obra, datada de 1765, um auto-retrato do pintor. Cf. Giuseppina Raggi, "Pinturas de fundais e falsos interiores - Decorações pictóricas integrais de Pasquale Parente", in *Monumentos*, n.º 18, Lisboa, DGEMN, Março de 2003, p. 116. Ver ainda Vítor dos Reis, *O rapto do observador - Invenção, representação e percepção do espaço celestial na pintura de tectos em Portugal no século XVIII* [Dissertação de Doutoramento], Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2006, vol. 2, p. 241.

Todavia, a obra de todos estes artistas estrangeiros no campo da retratística durante os reinados de D. José I (1750-1777) e de D. Maria I (1777-1816) não tem já a representatividade que haviam tido a obra de um Quillard ou de um Duprà no período quinto-joanino. Na verdade, eles operam a par dos pintores portugueses da altura, discípulos e epígonos da geração marcante de André Gonçalves e Francisco Vieira Lusitano, que seguiam em grande medida estes mestres do pleno Barroco ao mesmo tempo que eram permeáveis à introdução da corrente estética do Rococó.

Entre eles, conta-se a pintora Joana Inácia Monteiro de Carvalho, moradora no Salitre, a quem chamavam **Joana do Salitre** e que foi, segundo Cyrillo Volkmar Machado, «[…] *bastante applaudida no seu tempo* […]»[1369]. Não sabemos a data do seu nascimento e morte, mas consta que morreu com a idade de setenta anos[1370]. A sua formação parece ter sido feita com André Gonçalves, segundo informam Cyrillo e Taborda[1371]. «[…] *Fez retratos, e paineis pequenos para Terços, e Capellas de Igrejas, principalmente para as Províncias* […]»[1372]. Diz Cyrillo que «[…] *o seu estylo sem ser bom, he toleravel attendendo ao seu sexo* […]»[1373]. Das suas obras, Cyrillo fala-nos da *Senhora da Pureza* (ou *da Expectação*) na Igreja da Conceição Velha, em Lisboa (1770), hoje em muito mau estado de conservação[1374], e que José da Cunha

[1369] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 106.

[1370] Novos dados biográficos constam de um estudo, no prelo, da autoria de Luísa Arruda.

[1371] Cf. Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 106 e José da Cunha Taborda, *Regras da Arte da Pintura…*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 247. Ver Também Luís Xavier da Costa, *As Belas-Artes em Portugal durante o século XVIII*, Lisboa, J. Rodrigues & C.ª Editores, 1935, p. 117.

[1372] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 106. Ainda não foi apurada a exportação de peças pictóricas desta autora para as províncias do reino, mas seria muitíssimo interessante investigar neste sentido.

[1373] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 106.

[1374] Cf. Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 106. Ver também Ayres de Carvalho, "Igreja de Nossa Senhora da Conceição - Conceição Velha", in Fernando de Almeida (dir.), *Monumentos e edifícios notáveis do distrito de Lisboa*, Lisboa, Junta Distrital de Lisboa, 1973, tomo I, vol. IV, p. 82. Ayres de Carvalho diz que a pintora Joana do Salitre «[…] delineou o insípido painel de N.ª S.ª da Pureza, que serve de fundo a uma das mais belas e inspiradas esculturas quinhentistas, *N.ª S.ª do Restelo* […]».

Taborda terá confundido com uma tela de *Nossa Senhora da Conceição*, assinada da seguinte forma: «*Lisbonensis feminae J. I. R. arteficio Idibus anno M.DCC.LXX.*»[1375], e dos retratos do Marquês de Pombal e de seus irmãos Paulo de Carvalho e Francisco Xavier, do Palácio de Pombal em Oeiras[1376]. Acresce ainda um outro retrato de marquês de Pombal, que teria estado num salão do mesmo palácio[1377], provavelmente o que se conserva no Museu da Cidade de Lisboa[1378].

O tecto da Sala da Concórdia do Palácio do Marquês de Pombal, em Oeiras **(Fig. 244)**, apresenta um "quadro recolocado" dedicado à temática alegórico da *Concordia Fratrum* com os retratos de corpo inteiro do ministro Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal, e de seus irmãos Paulo de Carvalho e Francisco Xavier, dando as mãos, numa atitude que simboliza a concórdia dentro da linguagem maçónica[1379]. As três figuras estão representadas num ambiente interior, com fundo de arquitecturas. Os retratos, denotando certas debilidades ao nível da modelação de volumes, são no entanto bastante fidedignos, parecendo ter sido tirados *do natural*. Ao cuidado na representação de indumentárias, sobrejaz efectivamente a caracterização distinta dos retratados, parecendo então que se complementam no abraço da concórdia. Desta pintura, importa reter ainda a representação do Anjo num arrojado escorço que, de alguma maneira, alude para algumas das figuras do grande painel da *Alegoria à aclamação do rei D. José I* **(Fig. 243)**, do Palácio

[1375] Cf. José da Cunha Taborda, *Regras da Arte da Pintura…*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 247. Ver ainda Aline Gallasch Hall, "Pintoras portuguesas do século XVIII", in Luísa Capucho Arruda e Aline Gallasch Hall, *Pintoras portuguesas - Mulheres do século XVIII*, Lisboa, Ela por Ela, 2006, p. 70-72.

[1376] Cf. Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…*(1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 106. Sobre a atribuição desta obra a Joana do Salitre ver Maria Teresa Crespo, *O tecto da Sala da Concórdia no Palácio do Marquês de Pombal em Oeiras - Relatório analítico-descritivo sobre uma obra de arte particular*, Oeiras, Câmara Municipal de Oeiras, 2009, p. 16-18.

[1377] Cf. Fernando de Pamplona, *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*, Porto, Livraria Civilização Editora, 2000, vol. V, p.119.

[1378] Ver José-Augusto França, "De Pombal ao fontismo - O urbanismo e a sociedade", in Irisalva Moita (coord.), *O livro de Lisboa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1994, p. 366.

[1379] Cf. o simbolismo maçónico desta pintura em Maria Teresa Crespo, *O tecto da Sala da Concórdia no Palácio do Marquês de Pombal em Oeiras - Relatório analítico-descritivo sobre uma obra de arte particular*, Oeiras, Câmara Municipal de Oeiras, 2009, p. 21-23.

das Necessidades, o que permite avançar com uma possibilidade de co-autoria de Joana do Salitre nesta obra.

A obra retratística conhecida de Joana do Salitre está, de facto, intimamente ligada ao ministro Sebastião José de Carvalho e Melo. Segundo escreve Ivan Prado Teixeira, o seu retrato do Museu da Cidade foi mesmo essencial na propagação do ideário pombalino, desenvolvendo a tópica camoniana do homem das letras e da guerra. Neste retrato **(Fig. 245)**, o ministro figura com espada à cinta, segurando papel e pena, com um fundo de estante carregada de livros[1380]. Tal como na pintura que descrevemos anteriormente, a máscara é muito expressiva, na sua dureza carregada pelos vincados traços fisionómicos, *de viso*, mas a globalidade da obra denota muito pouco à vontade na delineação do espaço pictórico. A figura do ministro, de corpo inteiro e posição frontal, olhando directamente o observador, parece quase que justaposta à pintura.

Outro pintor activo no período josefino e com abundante produção retratística, foi o albicastrense **Miguel António do Amaral** (1710-1780), discípulo do retratista Francisco Pinto Pereira (act. 1720-1752), e que «*[…] fez em Lisboa quantidade de retratos, que lhe derão para se tratar com hum certo fausto: os mais notaveis forão os da Familia Real, encommendados por hum Agente da Imperatriz da Rússia, de quem foi liberalmente recompensado […]*»[1381]. Destacado então como pintor de retratos - diria Francisco Xavier Lobo, comparando-o com o Abade Aparício, que não se sabe «*[…] qual tem nas competências a victoria […]*»[1382] -, fez também painéis de História e temas sacros a partir de modelos de Vieira Lusitano, e de Carlos Maratta, para algumas igrejas de Lisboa, segundo nos informa Cyrillo. Diz-nos o mesmo autor que Amaral entrou para a Irmandade de São Lucas em 28 de Abril de

[1380] Ivan Prado Teixeira, *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*, Edições USP, 1999, p. 17.

[1381] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 87.

[1382] Citado por Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 87.

1754[1383]. Está bem identificada, por exemplo, a sua produção para a igreja matriz de Oeiras e para o mosteiro de Santa Maria de Belém.

É de sua autoria a galeria de vinte e quatro retratos régios de meio-corpo da hospedaria do Mosteiro de Alcobaça, de cerca de 1780, exposta actualmente no Salão Nobre dos Paços do Concelho da Moita, já estudada por Anísio Franco e Pedro Penteado[1384]. Toda a série, que denota unidade formal e estilística nas representações régias até ao painel com o monarca D. João VI, permite apontar autoria única, apesar de só três dos retratos estarem assinados, os de *D. Afonso III*, *D. Dinis* e *D. Afonso IV*: «*Michael Antonius do Amaral Lusitanus fecit*». Apesar do fausto e da recompensa que Miguel António do Amaral terá conseguido auferir pela sua obra retratística, segundo informa Cyrillo, o crítico e teórico de arte inglês James Murphy, ao visitar a hospedaria de Alcobaça entre 1789-1790, considerou-os maus retratos[1385]. Todavia, as pinturas são harmoniosas, correctas de desenho, no geral bem iluminadas, e as máscaras são cuidadosamente individualizadas, apesar de serem "retratos de fantasia" **(Fig. 246)**.

Segundo Anísio Franco e Pedro Penteado, que seguiram cuidadosamente a iconografia de cada um dos painéis no estudo atrás citado, todo o programa iconográfico revela a fraca capacidade inventiva do pintor, já referida no campo da pintura religiosa, cingindo-se à proposta do encomendante, Frei Manuel de Figueiredo, cronista da Ordem de São Bernardo. Assim, até ao retrato de Filipe I de Portugal, o modelo adoptado foi o fixado na obra seiscentista de Frei

---

[1383] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 87. Nuno Saldanha e Sara Cristina Silva estudaram dois programas religiosos deste autor, o da capela do Santíssimo de Santa Maria de Belém, hoje na igreja paroquial de Muge, e o da igreja matriz de Oeiras (contrato de obra de 7 de Abril de 1745), respectivamente, que confirmam a sua invariável dependência em relação à gravura e atestam a fraca qualidade da generalidade da sua obra. Ver Nuno Saldanha, "A capela do Santíssimo de Santa Maria de Belém - O programa e a iconografia eucarística" (1993), in Nuno Saldanha, *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVII - Estudos de iconografia, prática e teoria artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 123-143; Sara Cristina Silva, *Pintura antiga na igreja matriz de Oeiras - Séculos XVII e XVIII*, Oeiras, Câmara Municipal de Oeiras, 2003, p. 56-76 e ainda da mesma autora *Pintura sacra no concelho de Oeiras - Séculos XVII e XVIII*, Oeiras, Câmara Municipal de Oeiras, 2004, p. 47-48.

[1384] Anísio Franco e Pedro Penteado, "A série régia de Miguel António do Amaral na Câmara Municipal da Moita", in Teresa Rosa Silva (org.), *I Jornadas de História e património local* [Actas], Moita, Câmara Municipal da Moita, 2004, p. 87-115.

[1385] James Murphy, *Viagem em Portugal* (1795), Lisboa, Livros Horizonte, 1998, p. 89.

Bernardo de Brito, *Elogio dos Reis de Portugal Com os mais verdadeiros retratos que se poderam achar* (oficina de Pedro de Craesbeek, 1603)[1386], com alguma inovação da iconografia régia que o próprio programador pretendia transmitir, sem grande esforço criativo por parte do artista a não ser nos pequenos ornamentos de armas, adereços, roupagens e reposteiros que envolvem as personagens retratadas[1387].

Para além desta série, Miguel António do Amaral pintou ainda os dois retratos do príncipe D. José **(Figs. 247-248)** do Palácio Nacional de Queluz, de cerca de 1774, muito decorativos e com acertos naturalistas no desenho de objectos e acessórios, mas fracos nas máscaras pouco expressivas do retratado, e muito provavelmente alguns dos retratos régios que se conservam na Torre do Tombo, em Lisboa. Veja-se a enorme semelhança entre os retratos de D. Afonso VI da Câmara da Moita e da Torre do Tombo **(Figs. 249-250)**.

Desta geração faz ainda parte **João Glama Ströberle** (Lisboa, 1708-Porto, 1792), pintor de altos voos, recentemente revalidado por autores como Paula Maria Mesquita Leite Santos e Vítor Serrão, e cuja obra se situa na charneira entre o Barroco, o Rococó e as novas correntes do Neoclassicismo. De ascendência austríaca, o seu pai integrou o séquito que acompanhou a princesa D. Mariana de Áustria a Portugal, tendo nascido já em Lisboa. Foi um dos pintores portugueses que, nas primeiras décadas do século XVIII, logrou conseguir uma formação romana de tradição classicista, com o mestre Marco Benefial (1684-1764), sob protecção de D. José Maria da Fonseca e Évora, embaixador de Portugal na Santa Sé, para onde seguiu em 1734, após aprendizado inicial com Vieira Lusitano. Permaneceu vinte anos na Cidade Eterna, tendo-se tornado Pastor Arcádico com o pseudónimo de *Pastor Talarco Alesiano*. De volta a Lisboa, trabalhou na decoração do Teatro Régio do Paço a Ribeira (desaparecido no terramoto de 1755). Esteve depois no Porto, onde foi novamente protegido de D. José Maria da Fonseca e Évora, sagrado Bispo do

[1386] Ver Anísio Franco, "As séries régias do Mosteiro de Santa Maria de Belém e a origem das fontes da iconografia dos reis de Portugal", in *Jerónimos - 4 Séculos de pintura* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAAR, 1993, vol. I, p. 282-337.

[1387] Anísio Franco e Pedro Penteado, "A série régia de Miguel António do Amaral na Câmara Municipal da Moita", in Teresa Rosa Silva (org.), *I Jornadas de História e património local* [Actas], Moita, Câmara Municipal da Moita, 2004, p. 93 e 96.

Porto em 1741. Após a morte deste, em 1752, regressou à capital onde se encontrava por ocasião do terramoto de 1755. Aqui, apesar do empenho do seu amigo Vieira Lusitano, não conseguiu a desejada protecção oficial: «*[…] restituido á Patria recommendou-se ao nosso Vieira Lisbonense para o introduzir na Corte; mas não tendo hum prompto effeito a sua pertenção, partio para o Porto aonde teve sempre grande crédito […]*»[1388]. Voltou então para o Porto, onde executou alguns painéis de altar e numerosos retratos de aristocratas e burgueses, género em que se notabilizou.

Esta profusão de obra de retrato atesta, só por si, uma mudança considerável em relação ao período quinto-joanino. Agora, o retrato tornara-se efectivamente o género dominante, difundindo-se na sociedade de uma forma muito mais ampla[1389]. Só no Porto, segundo o seu biógrafo, João André Chiappe, João Glama parece ter pintado mais de seiscentos retratos, como nos diz Flávio Gonçalves: «[…] o seu colega mais jovem João André Chiappe, numa informação escrita que enviou a D. Frei Francisco de São Luís, relembra que Glama lhe afirmara um dia haver pintado "seis centos e tantos" retratos! Da imensa série resta-nos uma indeterminada parcela - por inventariar e analisar -, que tenho encontrado em moradias urbanas e rurais, sedes de irmandades, salões de conventos extintos, sacristias, arrecadações de museus. Os onze exemplares existentes no Museu Nacional de Soares dos Reis - representando burgueses, eclesiásticos, senhoras, etc. - permitem-nos uma relativa apreciação, com saliência para o retrato de José Moreira da Cruz, de 1776, excelente pelo colorido, pela técnica e pelo calmo naturalismo […]»[1390].

Este *Retrato de José Moreira da Cruz* **(Fig. 251)** representa já plenamente o espírito rococó. Liberto do fausto e do grande aparato da retratística precedente, deixando para trás os artifícios de representação, João Glama opera no campo da retratística de uma forma quase descontraída. Os seus

[1388] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 108.

[1389] Ver Agueda Viñamata, *El rococó - Arte y vida en la primera mitad del siglo XVIII*, Barcelona, Montesinos Editor, 1987, p. 65-66.

[1390] Flávio Gonçalves, "A arte no Porto na época do marquês de Pombal", in *Pombal revisitado*, Lisboa, Editorial Estampa, 1984, vol. II, p. 113.

retratos transmitem ligeireza e naturalidade na pose e atitudes, e um carácter bem mais intimista, sintomático das vivências quotidianas[1391].

O seu auto-retrato enquanto jovem pintor **(Fig. 252)**, do Museu Nacional de Soares dos Reis, transmite também esta atmosfera intimista, descontraída e despretensiosa, própria do rococó[1392]. Na Misericórdia do Porto há outros retratos seus, datados sobretudo da década de (17)60, de que se destaca o muito bom retrato de corpo inteiro do *Venerando Manuel Gomes Leitão* **(Fig. 253)**, de que existe um estudo preparatório em papel com quadrícula no Museu Nacional de Arte Antiga[1393]. Este retrato, merencoroso e angustiado, de denso fundo carregado do qual emergem o rosto e as mãos iluminados, remete-nos para o século anterior e para o "retrato humanista", segundo designação de José-Augusto França, como vimos. Nesta linha, podemos situar também o *Retrato de Frei Lourenço de Santa Teresa* **(Fig. 254)**, de 1784, que se conserva no Museu Nacional de Soares dos Reis, e que, apesar de menos "dramático", também recorre a esse vernaculismo de feição nacional, que Ströberle tão bem parece ter sabido explorar.

Na modalidade religiosa, conhecem-se obras suas nas igrejas portuenses de São Nicolau e de São João Novo, nos Clérigos, na Capela do Tribunal da Relação, da mesma cidade, na Sé de Braga e no Mosteiro beneditino de Tibães[1394]. São telas de «[…] colorido gracioso, busca de feitos cenográficos com espaços de larga agitação barroquista, e desenho de seguro traço

---

[1391] Cf. Agueda Viñamata, *El rococó - Arte y vida en la primera mitad del siglo XVIII*, Barcelona, Montesinos Editor, 1987, p. 65-66.

[1392] *Retratos de artistas do Museu Nacional de Soares dos Reis* [Catálogo de exposição], Porto, Imprensa Moderna, 1946, p. 6-7.

[1393] Paula Maria M. Leite Santos, "Para a história da pintura na Misericórdia do Porto - Os retratos de J. Glama, Mendes Lima e F. Vieira", in Fausto Sancho Martins (coord.), *Barroco* [Actas do *II Congresso Internacional*], Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto - Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2003, p. 625-638. Ver também Maria Antonieta Lopes Vilão Vaz de Morais, *Pintura nos séculos XVIII e XIX na Galeria de Retratos dos Benfeitores da Santa Casa da Misericórdia do Porto* [Dissertação de Mestrado], 3 vols., Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001.

[1394] Ver Paula Mesquita Santos, "Oito painéis de João Glama Ströberle na Sé Primacial (Braga)", *Forum*, Braga, Conselho Cultural da Universidade do Minho, 1987, p. 43-69 e da mesma autora "Glama nos Clérigos - Evocação de um artista quase ignorado no Porto", *O Tripeiro*, 7.ª série, ano XX, n.º 5, 2001, p. 147-153 e n.º 6, 2001, p. 177-182, e ainda o artigo "Croquis, academias e outros estudos de João Glama no Museu Nacional de Arte Antiga", *Vária Escrita*, n.º 8, Sintra, 2001, p. 161-189.

académico, dentro dos cânones da grande pintura romana coeva […]»[1395]. Também executou desenhos de antiguidades para *connoisseurs*[1396], como atestam os seus cadernos de desenhos, actualmente no Getty Institute[1397]. Foi mestre de João André Chiappe, Inácio Coelho da Silva e de Francisco Vieira Portuense.

Mas a sua obra mais marcante é seguramente a *Alegoria ao Terramoto de 1755 na Cidade de Lisboa* **(Fig. 255)**, de cerca de 1755-1756, do Museu Nacional de Arte Antiga, já devidamente estudada por Vítor Serrão[1398]. Esta pintura, de inesperada qualidade, contém uma carga emotiva de tal maneira forte que é impossível ficar-lhe indiferente. Sabe-se que João Glama vivenciou o terramoto na capital, tendo conseguido, efectivamente, expressar o horror que se viveu no momento. A presença de um manifesto auto-retrato em primeiro plano, fixando o espectador, é indício claro desta sua participação na hecatombe, uma participação que induziu à reflexão (pictórica) sobre o acontecimento, em paralelismo com os maiores pensadores europeus da altura, como Voltaire e Jean-Jacques Rousseau. A cena, tratada como uma alegoria moralizante, remete para as questões filosóficas de condição humana, culpa e salvação e, nesta medida, enquadra-se na tradição das visões apocalípticas. Mas a obra é de tal maneira rica que permite ainda outras leituras. Como sugeriu Vítor Serrão, é também uma alegoria ao fim de um tempo (do próspero reinado de D. João V), ao fim da cidade "barroca", e ao fim da Pintura (pugnava-se ainda pela criação de uma Academia; note-se que o

[1395] Vítor Serrão, "Glama Ströberle, João", in José Fernandes Pereira (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 205-206.

[1396] Cf. Paula Dias Carneiro, "Travels in Portugal", in *Belas-Artes do Romantismo em Portugal* [Catálogo de exposição], Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis/IPM, 1999, p. 174 (n.º 33).

[1397] João Glama Ströberle*, Livro de João Estrebèle em q trata das Enmendas dos seus Mestres Com Demonstracoiñs dos seus Pësamentos*, Roma, 1742 *[http://archives.getty.edu*]. Agradecemos ao Dr. Lécio Cruz Leal esta informação.

[1398] Vítor Serrão, "1755 e as imagens de Lisboa - A alegoria ao terramoto de João Glama Ströberle ", in Helena Carvalhão Buescu e Gonçalo Cordeiro (coord.), *O grande terramoto de Lisboa - Ficar diferente*, Lisboa, Gradiva, 2005, p. 193-205 e Vítor Serrão, "A alegoria ao terramoto de 1755 de João Glama Ströberle e a ideia da reconstrução de Lisboa", *Olisipo - boletim do grupo Amigos de Lisboa*, II série, n.º 22/23, Janeiro/Dezembro 2005, p. 137-141.

autor situou a cena no Largo de Santa Catarina, o largo dos pintores)[1399]. Por outro lado, é um verdadeiro "quadro de actualidade", com as suas arquitecturas perfeitamente reconhecíveis e os vários grupos de figuras em desespero, fugindo, suplicando ou agindo em socorro das vitimas, em credíveis atitudes.

Do ponto de vista artístico, a obra revela excelente factura, devedora do aprendizado romano de João Glama. As duas figuras de nu masculino do primeiro plano, em óbvias poses académicas, recorrem a modelos romanistas clássicos bem reconhecíveis. O cânone academizante do *Settecento* romano está bem presente em toda a composição. Como escreveu Vítor Serrão, «[…] a novidade do neoclassicismo italiano encontra-se vivamente tratada no quadro, a imiscuir-se na tradição tardo-barroca nacional de um modo francamente inovador […]»[1400].

Igualmente operativos no terceiro quartel de Setecentos são os pintores academizantes António Joaquim Padrão (c. 1731 ?-1771) e Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786), já de uma geração sequente, mas mantendo-se na tradição tardo-barroca nacional. Explica Nuno Saldanha que, «[…] se por um lado Portugal assiste na prática ao desenvolvimento das correntes estilísticas do Rococó, ao mesmo tempo vê fortalecer-se a correspondente reacção clássica, apoiada por uma desenvolvida literatura artística de tradição académica, cujas vicissitudes específicas, nomeadamente o prolongamento do classicismo de herança seiscentista pela primeira metade do século XVIII, facilitam esta ligação estreita de continuidade […]»[1401].

É no âmbito desta "reacção clássica" que situamos a obra de **António Joaquim Padrão** (?-1771), posicionamento aliás expresso pelo próprio no seu texto sobre a Pintura, desvendado, transcrito e analisado por Nuno

---

[1399] Vítor Serrão, "1755 e as imagens de Lisboa - A alegoria ao terramoto de João Glama Ströberle ", in Helena Carvalhão Buescu e Gonçalo Cordeiro (coord.), *O grande terramoto de Lisboa - Ficar diferente*, Lisboa, Gradiva, 2005, p. 197-198 e 204.

[1400] Vítor Serrão, "A alegoria ao terramoto de 1755 de João Glama Ströberle e a ideia da reconstrução de Lisboa", *Olisipo - boletim do grupo Amigos de Lisboa*, II Série, N.º 22/23, Janeiro/Dezembro 2005, p. 138.

[1401] Nuno Saldanha, "*As Considerações sobre a Pintura* de António Padrão - Aspectos da cultura artística no período Josefino", in Nuno Saldanha, *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII - Estudo de iconografia, prática e teoria artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 236-237.

Saldanha[1402]. Nascido em Lisboa, não à roda dos anos 1731-1732 como se pensava, mas certamente uma década antes - segundo parecem indicar as investigações recentes de Lécio da Cruz Leal que decorrem sobre este pintor, e o facto de possuirmos obra identificada de Padrão no final dos anos 30 de Setecentos[1403] -, faleceu em Lisboa, na Rua da Bela Vista à Lapa, a 30 de Dezembro de 1771. Era filho de Manuel Fernandes e de Clara dos Anjos, tendo casado em 1770 com Maria de Jesus. Foi discípulo de André Gonçalves e de Vieira Lusitano, tornando-se seguidor do estilo deste último, seu gravador e imitador[1404]. Diz Luís Xavier da Costa que, apesar de «[…] medíocre pintor de painéis sacros, païsagens e retratos, era um espírito propenso ao estudo e sobretudo um delicado abridor de águas-fortes […]»[1405]. Sabe-se que pintou um *São José* para o Mosteiro dos Bentos, à Estrela, desaparecido (Colégio da Estrelinha, actual Hospital Militar Principal, ou Mosteiro de São Bento da Saúde, hoje Assembleia da República); uma *Nossa Senhora do Carmo* para a Capela do Arcebispo de Adrianopoli; uma *Anunciação* (seguindo a estampa de Federico Barocci, muito utilizada também por André Gonçalves), chamada «[…] *da competencia porque o fes n'huma especie de concurso com o Rocha* […] *conseguindo talvez igualar o seu modêlo, no colorido, graça, suavidade e expressão* […]»[1406]; um *Retrato de Frei Manuel do Cenáculo*, Arcebispo de

[1402] Nuno Saldanha, "*As Considerações sobre a Pintura* de António Padrão - Aspectos da cultura artística no período Josefino", in Nuno Saldanha, *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII - Estudo de iconografia, prática e teoria artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 239-248.

[1403] O Dr. Lécio da Cruz Leal prepara neste momento uma grande dissertação de Doutoramento (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa) dedicada a este pintor e gravador, com vasto elenco de novidades documentais e de obras identificadas.

[1404] Informações sobre a vida e formação deste pintor retiradas de Júlio de Jesus, *Artistas portugueses do século XVIII - Subsídios documentais para a biografia de António Joaquim Padrão seguidos de uma nota relativa a um quadro da sua autoria*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1930, p. 10; Luís Xavier da Costa, *As Belas-Artes em Portugal durante o século XVIII*, Lisboa, J. Rodrigues & C.ª Editores, 1935, p. 124; Ernesto Soares, *História da gravura artística em Portugal*, Lisboa, Livraria Samcarlos, 1971, vol. I, p. 293; Nuno Saldanha, "As *Considerações sobre a Pintura* de António Padrão - Aspectos da cultura artística no período Josefino", in Nuno Saldanha, *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII - Estudo de iconografia, prática e teoria artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 238-239.

[1405] Luís Xavier da Costa, *As Belas-Artes em Portugal durante o século XVIII*, Lisboa, J. Rodrigues & C.ª Editores, 1935, p. 124.

[1406] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p 91.

Évora; uma pintura para uma Bandeira de Terço, na sacristia da Ermida de Nossa Senhora da Piedade, à Boa Morte; um *Menino Jesus adolescente* para o P.e António Luís, posteriormente integrado na colecção do Marquês de Angeja, à Junqueira. Cyrillo continua o rol de obras do artista, acrescentando que «[…] *a oleo pintou o painel da Capella Mór das Freiras dos Cardaes* [já atribuído a André Gonçalves e a Vieira Lusitano, em colaboração mútua]*; os da Ermida de D. Christovão a Arroios, o de Santa Gertrudes em São Bento da Estrela, o do Terreiro, e alguns mais* […]»[1407].

Padrão fez ainda, em conjunto com o seu discípulo João Silvério Carpinetti, os esbocetos do retrato de Pombal e de aspectos de Lisboa, utilizados por Van Loo e Claude Vernet no famoso quadro de *Pombal expulsando os Jesuítas* (1764)[1408]. Nuno Saldanha refere mais dois retratos seus, um de *Frei Miguel da Anunciação*, arcaizante, e outro de *Frei Joaquim de São José*, de 1757, pintados por Padrão, ambos no Museu de Évora[1409]. Joaquim Oliveira Caetano chama a atenção para uma tela de São Paulo, atribuindo-a com reservas a António Joaquim Padrão, por este ter aberto uma água-forte muito semelhante, seguindo uma pintura maneirista de Fernão Gomes do fim do século XVI (a estampa encontra-se actualmente na Sociedade Martins Sarmento, em Guimarães)[1410]. Vieira Lusitano executou uma pintura de *São Paulo pregando aos Efesos*, de 1740 (Museu da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva,

[1407] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 92.

[1408] Sobre a obra de António Joaquim Padrão ver Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 90-92. Sobre estes esbocetos ver Agostinho Rui Marques Araújo, "Das riquezas do Brasil aos gastos e gostos de um suíço em Lisboa - David de Purry, um amigo de Pombal (1709-1786)", *Revista da Faculdade de Letras - Ciências e Técnicas do Património*, I série, vol. 2, Porto, 2003, p. 123-126.

[1409] Cf. Nuno Saldanha, "As *Considerações sobre a Pintura* de António Padrão - Aspectos da cultura artística no período Josefino", in Nuno Saldanha, *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII – Estudo de iconografia, prática e teoria artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 232, 238.

[1410] Cf. Joaquim Oliveira Caetano, *Colecção de pintura da Misericórdia de Lisboa (1700-1998)*, Lisboa, Museu de São Roque, 1998, tomo II, p. 82. Nuno Saldanha encontra na obra de Padrão um «[…] retomar de certas tradições da pintura nacional Quinhentista, a exemplo do que se passou noutros países europeus, nomeadamente na cópia de algumas obras do pintor Fernão Gomes […]». Ver Nuno Saldanha, "As *Considerações sobre a Pintura* de António Padrão - Aspectos da cultura artística no período Josefino", in Nuno Saldanha, *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII - Estudo de iconografia, prática e teoria artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 239.

Lisboa), em que a figura repete o aspecto retórico da gravura de Padrão, com o indicador da mão direita apontado para cima e os olhos muito abertos, fixando o observador. Dele são ainda as pinturas da antiga Sé de Quelimane, em Moçambique, que decoravam o arco da capela-mor e se encontram hoje no Museu da Ilha de Moçambique[1411] e dez pinturas existentes no Convento de Balsamão, em Trás-os-Montes, recentemente recenseadas, uma delas com a assinatura[1412].

Da obra de retrato, remanescem assim um *Frei Miguel da Anunciação* **(Fig. 256)**, bastante arcaizante, segundo cremos, seguindo o protótipo dos retratos de clérigos das galerias seiscentistas, com excelente máscara intimista, e outro mais convencional, de *Frei Joaquim de São José* **(Fig. 257)**, de 1757, ambos no Museu de Évora[1413], e ainda o *Retrato de Frei Manuel do Cenáculo* **(Fig. 258)**, na Academia Real das Ciências de Lisboa (de que há cópia no Museu Regional de Beja), de rigoroso desenho académico. Destas peças, sobressai um estilo doce, um classicismo consciente mas atenuado pela sua condição epigonal.

Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786), considerado por Nuno Saldanha o exemplo-tipo de um artista «[…] cada vez mais desajustado face às novidades de um tempo que vai assumindo, mesmo em Portugal, o seu sentido de modernidade […]»[1414], situa-se também nesta linha de um tardo-barroco classicista de feição academizante. Aluno de André Gonçalves, sofreu

---

[1411] Vítor Serrão, "Para uma metodologia de pesquisas integradas sobre a arte luso-moçambicana no período colonial: dois casos mal conhecidos de pintura do século XVII e XVIII", *Aprender. Revista da Escola Portuguesa de Moçambique - Centro de Ensino e Língua Portuguesa (*IV Simposium de Língua Portuguesa *Lusofonia - Línguas e Patrimónios)*, n.ºs 10-11, p. 269-289.

[1412] Lécio Leal e Lília Silva, "Inventário histórico artístico do concelho de Macedo de Cavaleiros - Anuário 2006", in *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa,* n.º 5, Lisboa, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, 2006, p. 463-467 e a comunicação "A. Padrão, Pintor e Gravador de Génio Concertado e sem Sujeição", *IX Jornadas Culturais de Balsamão* (2006), proferida pelos mesmos autores.

[1413] Cf. Nuno Saldanha, "As *Considerações sobre a Pintura* de António Padrão - Aspectos da cultura artística no período Josefino", in Nuno Saldanha, *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII – Estudo de iconografia, prática e teoria artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 232, 238.

[1414] Nuno Saldanha, "Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786) - Mestre da Aula Régia de Desenho", in Nuno Saldanha, *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII – Estudo de iconografia, prática e teoria artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 39.

influências colhidas de outros pintores quinto-joaninos, romanizados, como o seu segundo mestre, Domingos Nunes, e ainda Inácio de Oliveira Bernardes e Vieira Lusitano, de quem foi «[…] *admirador enthusiasta, e imitador* […]»[1415]. Joaquim Manuel da Rocha começou por aprender pintura na oficina de André Gonçalves, tendo depois ingressado na de Domingos Nunes, um dos primeiros bolseiros de D. João V em Roma (1720). Mais tarde, colaborou com o pintor genovês Peregrino Parodi, que se fixou em Portugal na década de (17)40 e aqui trabalhou, sobretudo como retratista, até 1785, ano em que faleceu[1416]. Joaquim Manuel da Rocha nasceu em Lisboa, na Rua do Almada, freguesia de Santa Catarina do Monte Sinai, a 18 de Janeiro de 1727[1417].

O pintor era filho de Manuel Francisco da Quinta, natural da freguesia de São Miguel de Alvarães (arcebispado de Braga), e de Maria Leonor, natural da Biscaia. Baptizou-se na freguesia de Santa Catarina do Monte Sinai, dez dias após o seu nascimento[1418]. Entrou na Irmandade de São Lucas a 22 de Outubro de 1752[1419], foi o primeiro professor da Aula Régia de Desenho e Figura (1780-1786), fundada por D. Maria I, onde teve por alunos alguns nomes que haviam de se tornar conhecidos, como Arcângelo Fosquini,

---

[1415] Cyrillo informa-nos ainda que «[…] *copiou quantos desenhos pôde de Vieira; e copiava-os tambem que se equivocavão muito com os originais* […]». Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 92-93. Ver ainda Nuno Saldanha, "Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786) - Mestre da *Aula Régia de Desenho*", in Nuno Saldanha, *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII – Estudos de iconografia, prática e teoria artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 39.

[1416] Cf. Júlio de Jesus, *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, p. 5.

[1417] E não de 1730, como escreveu José da Cunha Taborda, *Regras da Arte da Pintura…*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 255. Ver Júlio de Jesus, *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, p. 3.

[1418] Ver, sobre a biografia de Joaquim Manuel da Rocha, Júlio de Jesus, *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, p. 3-12.

[1419] Cf. Júlio de Jesus, *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, p. 15.

Domingos de Sequeira, e José da Cunha Taborda, entre outros[1420]. Teve ainda, como discípulos, Bernardino da Costa Lemos (natural de Porto de Mós) e o seu primeiro filho, Joaquim Leonardo da Rocha. Faleceu a 28 de Dezembro de 1786, com cinquenta e nove anos de idade[1421].

Cyrillo informa-nos que Joaquim Manuel da Rocha tinha «[…] *no principio colorido agradavel* [talvez indício da sua formação inicial com André Gonçalves], *depois usou muito de preto de marfim a que chamava preto santo, e da terra rossa, que dá na côr de tijolo* […]»[1422]. Júlio de Jesus, o seu principal biógrafo, diz que o artista «[…] tinha uma técnica por vezes seca; a sua pintura não era das mais brilhantes e a gama da sua paleta sumamente restrita. As tonalidades amareladas, de que abusava extraordináriamente no retrato, transformavam-se por vezes, quando nas composições religiosas, num rosado velho, dando às imagens o aspecto da tradicional carnação de santeiro, dum convencionalismo pobre e monótono […]»[1423]. Corroborando esta ideia, Nuno Saldanha diz-nos que «[…] mais do que os seus colegas vindos da geração anterior, como Vieira Lusitano, André ou Inácio de Oliveira Bernardes […], o classicismo [de Joaquim Manuel da Rocha] reflecte os sintomas de um discurso gasto e estereotipado, que já com dificuldades consegue convencer […]»[1424]. No entanto, Júlio de Jesus encontra na sua obra alguns traços de actualização. Segundo este autor, Joaquim Manuel da Rocha teve «[…] uma qualidade apreciavel, o ser modernista; emquanto os seus colegas pintavam,

[1420] Ver sobre os alunos de Joaquim Manuel da Rocha matriculados na Aula Pública de Desenho Júlio de Jesus, *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, p. 80-91, e sobre os não matriculados, p. 92-93.

[1421] Cf. Júlio de Jesus, *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, p. 12 e Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 94-95.

[1422] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 92-93.

[1423] Júlio de Jesus, *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, p. 33.

[1424] Nuno Saldanha, "Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786) – Mestre da *Aula Régia de Desenho*", in *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII - Estudos de iconografia, prática e teoria artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 39.

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) […]»[1425].

De facto, a sua vasta obra compreende não apenas a tradicional pintura religiosa de altar, mas também alguns retratos, desenhos e gravuras de diferentes géneros, desde estudos do modelo nu à paisagem ou alegoria. No entanto, Cyrillo diz-nos que «*[…] fez bastantes quadros para Igrejas, e são o da Sagrada Familia para o Carmo; os da Ultima Cêa na Conceição dos Freires, e no Loreto, os da Senhora da Conceição em Santa Isabel, na Sacristia dos Paulistas, e nas Sete Casas. O da Ermida do Morgado da Alagoa, o S. Paulo Eremita na Portaria dos Paulistas. Anunciação do Baroccio [Ermida de Feliciano Velho], e hum Apostolado na Ermida de Feliciano Velho. Para os Oratorios dos Jooens hum Jordão, e a Senhora do Rosario […]. [Para a] Igreja de São Paulo […], fez o Rocha o famoso painel de São Pedro e de São Paulo. Os 4 Arcanjos para a Capella do Senhor da Paciencia da Convalesceça. Hum São Jorge para Paulo Jorge, hum que está na Cappela Mór, e dous na Sacristia de São Pedro de d'Alcantara. Sete paineis também de Igreja para a Ilha Terceira. O de São João Evangelista na Capella Mór do Betato Antonio, e dous en huma das outras Capellas; e outros mais […]*»[1426].

Com base no texto de Cyrillo e noutras referências bibliográficas, Júlio de Jesus fez um apanhado de todas as obras atribuídas à mão de Joaquim Manuel da Rocha, tendo conseguido apurar cerca de trinta pinturas religiosas, treze retratos, cinquenta pinturas de alegorias, paisagens, incêndios, marinhas e naturezas-mortas, e ainda onze desenhos e dez gravuras, em grande parte desaparecidos[1427]. De entre os vários óleos conhecidos de Joaquim Manuel da Rocha, podem ainda acrescentar-se um *São Sebastião* da Igreja de São

[1425] Júlio de Jesus, *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, p. 27.

[1426] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 93-94.

[1427] Ver Júlio de Jesus, *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, p. 45-61.

Roque, de meados do século[1428], uma *Imaculada Conceição* da colecção da Misericórdia de Lisboa, inventariada por Joaquim Oliveira Caetano, que a datou da segunda metade da centúria[1429]; um *São Pedro*, da mesma colecção[1430] e uma *Visitação de Nossa Senhora a Santa Isabel* da capela-mor da Igreja da Misericórdia de Elvas[1431].

Para se conhecer melhor a obra retratística de Joaquim Manuel da Rocha, retomamos novamente o testemunho de Cyrillo: «*[…] também fez retratos: o seu, o de sua Mãe, o de Francisco Vieira Lusitano, como a cabeça de um Monge, a Senhora Trevisani, todos pintados por elle, estão na Collecção de Borba. No ante-côro de Jesus está o de Mayne, e outros 5 seus successores, e Bispos […]*»[1432].

Estes retratos, que se conservam na Academia de Ciências de Lisboa, realizados de corpo inteiro, com figuras bastante convencionais nas suas poses e cenografia, revelam-se soluções estereotipadas, dignas no seu desenho académico, mas sem ardências de colorido e com execução algo seca na captação psicológica dos modelos, apesar da correcção fisionómica e individualização dos retratados **(Fig. 259)**[1433].

[1428] Sobre esta obra ver Nuno Saldanha, "Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786) - Mestre da *Aula Régia de Desenho*", in Nuno Saldanha, *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII – Estudos de iconografia, prática e teoria artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 40 e Joaquim Oliveira Caetano, *Colecção de Pintura da Misericórdia de Lisboa (1700-1998)*, Lisboa, Museu de São Roque, tomo II, p. 84.

[1429] Cf. Joaquim Oliveira Caetano, *Colecção de pintura da Misericórdia de Lisboa (1700-1998)*, Lisboa, Museu de São Roque, tomo II, p. 101.

[1430] Cf. Joaquim Oliveira Caetano, *Colecção de pintura da Misericórdia de Lisboa (1700-1998)*, Lisboa, Museu de São Roque, tomo II, p. 83.

[1431] Cf. Rodrigues de Gusmão, *Noticia de Alguns artistas de que não trata o Dictionnaire Historico Artistique du Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1886, p. 555.

[1432] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias…* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 94.

[1433] Ver sobre estes retratos Álvaro Neves, *Notícia dos quadros e esculturas existentes na Academia das Sciências de Lisboa em 1834 e em 1917*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1918.

Conclusão

Chegámos ao fim de um percurso por mais de cem anos de retratismo pictórico em Portugal: desde os tempos conturbados da Restauração ao agitado período do pós-terramoto de 1755, passando pela pacificação do Reino com D. Pedro II e pelo fervilhante reinado quinto-joanino em que o país retomava uma imagem exterior prestigiante, espécie de 'retorno a 1500'... Seguimos de perto a produção retratística da fase proto-barroca (Domingos Vieira, o *Escuro,* André Reinoso, Avelar Rebelo), para analisar melhor a que se desenlaça na época pedrino-joanina, e à fase áurea da vinda de Quillard e Duprà, com prolongamentos até às novas experiências do rococó e do neoclassicismo. Partimos do retrato "humanista" (José-Augusto França), ou "humanístico" (Vítor Serrão) e assistimos, posteriormente, à glória (e ao fenecimento) do "grande retrato de aparato" de cariz internacional.

A arte do Retrato, totalmente permeável às correntes estilísticas, adoptou, assim, o naturalismo e o tenebrismo dos alvores do Barroco, tornou-se mais dinâmica, opulenta e aberta ao colorido na fase do Barroco pleno, mais académica e convencional no tardo-barroco, e adocicou-se, seguidamente, na vigência do Rococó.

Analisada segundo este olhar panorâmico, foi possível detectar o que a distingue e isola das correntes do retratismo internacional, mas também o que aparenta e reúne, o que aproxima uma determinada obra de retrato das obras suas contemporâneas. Para além de constatar homogeneidades e diversidades da produção, num dado momento, procurámos as causas da sua factura (encomenda), o seu destino (função), a condição do seu produtor e dos clientes, inquirindo se se trata de uma arte local (caso do José Lopes, pintor de Braga) ou de importação. Também não deixámos de atender à influência das ideias do tempo sobre a actividade artística que se procurou reconstituir, com grande destaque para a obra teórica do português Félix da Costa Meesen, autor do tratado *Antiguidade da Arte da Pintura* (1696). Seguidamente, intentámos isolar as principais tendências com base no inquérito das obras, integrar as personalidades artísticas no conjunto da produção do tempo,

fundindo-se ou contrastando com ele sob o impulso de forças internas e externas. Se houve absorção da “estrondosa invasão” das fórmulas italianas e francesas, sobretudo ao tempo de D. João V, elas foram traduzidas de forma original, mantendo-se as mesmas constantes do sentimento e de ideal da arte do Retrato *portuguesa*, mais *lírica* (Yves Bottineau), se quisermos, porque próxima do sentimento e da emoção.

Com uma estreita ligação ao Poder, o Retrato encontrou na encomenda régia e da alta aristocracia uma forte solicitação, desde D. João IV à clientela do tempo do Marquês de Pombal. Para se afastar dos tópicos caracterizadores do retratismo pictórico dos Áustrias, fixados por Anthonis Moro - gravidade, austeridade, contenção -, D. João IV confiou a José do Avelar Rebelo a sua imagem de rei restaurador. D. Afonso VI, em ânsia legitimadora, pretendeu fazer passar uma iconografia de um rei forte e saudável através da adopção daquela que fora utilizada por seu pai. Já D. Pedro II, atento às correntes internacionais, apostou em fase de retorno à estabilidade interna do Reino a uma abertura do retratismo à influência francesa. Quanto a seu filho D. João V, ambicionando uma renovação imagética do Poder, buscou a inspiração, e a mão-de-obra mais especializada, em Roma, em Turim e em Paris.

À volta do rei absoluto, a corte fez-se retratar pelos pincéis dos pintores régios, portugueses ou estrangeiros entrados ao seu serviço. Os retratos circulavam pelas casas reais europeias servindo a diplomacia de casamentos ou substituindo ausências de familiares de há muito afastados. Aos artistas especializados em retrato não faltavam encomendas, respondendo a uma clientela exigente e sedenta de ver a sua imagem corrigida das *incorrecções* da natureza e encenando poses e olhares para a posteridade.

Fora da corte, o retrato encontrava-se junto dos altos dignitários da Igreja, modelos de virtude e de alegorização moral, e junto da tradicional nobreza de solar que, com base nas suas habituais genealogias, construía galerias com o objectivo de gratulação dos antepassados, como sucede na “casa dos espanhóis”, de Serpa, com uma série de pinturas provavelmente afiliadas à “escola” de Évora da segunda metade do século XVII.

A *retratibilidade* dos modelos retratados prendeu-se sempre com o seu prestígio moral e com o seu estatuto social. As gentes comuns emprestavam, eventualmente, os seus traços fisionómicos em *para-retratos* integrados (como

sucede na *pala* de altar da Misericórdia de Braga pintada por José Lopes), mas permaneciam anónimas nestas grandes composições histórico-religiosas.

Percorrendo todo o panorama do retratismo português do largo período do Barroco nacional, verificamos que, geralmente, os artistas e encomendantes buscaram a captação psicológica dos modelos, a *verdade* ou a *viveza* da pessoa retratada, a análise do humano, o aprofundamento do individual... Esta preferência encontra-se nos rostos melancólicos das personagens do século XVII pintadas por artistas como André Reinoso, Feliciano de Almeida e António de Oliveira de Louredo, tal como viu Reynaldo dos Santos, e permanece nos olhares afectuosos que nos chegam do meado do século XVIII, ainda dos pintores nacionais, desde António Machado Sapeiro, a Francisco Vieira Lusitano, a João Glama Ströberle e a António Joaquim Padrão. O retrato português, mesmo que por mão estrangeira ao serviço de encomenda nacional, provavelmente para melhor corresponder ao seu gosto, carregou sempre esse poderoso *lirismo* que vai ao encontro da alma dos retratados, e que encontramos tanto em obras do *alto* como nas de feição mais popular.

Todavia, este tipo de retratismo não é de modo nenhum estranho às convenções. O exemplo máximo é, naturalmente, o do retrato régio, solene e majestático, mas sem os excessos simbólicos da pintura francesa ou a grandiloquência do retrato italiano, como traduz o debate da Academia Real de História à volta do retrato do Príncipe do Brasil (1724), pedido a G. D. Duprà. O retrato de aparato português recorreu também aos elementos mais marcantes desta tipologia: a pose e a presença de elementos cénicos e simbólicos como a credência, em sinal de autoridade e respeito; a cortina, atributo de majestade; o relógio, como simbologia da Monarquia; alusões militares, símbolos da condição de guerreiro.

O máximo aparato, o retrato equestre, não tem grande representatividade em Portugal, senão pela mão de Quillard no extraordinário *Retrato equestre de D. Jaime de Mello, Duque de Cadaval* (de c. 1730), e neste caso não se trata de retrato régio.

Para além das realizações de artistas estrangeiros, sobretudo do reinado de D. João V, como Quillard, Duprà e Ranc, sobrevém um tipo de retrato mais íntimo, de busto ou de meio-corpo, mais *humano*, mais próximo dos *afectos da alma*, que *só não fala por vergonha*, nas palavras elogiosas de Félix da Costa

Meesen em finais da centúria de Seiscentos. Os olhares são tendencialmente voltados para o observador e menos abstraídos no vazio do distanciamento. São *olhares eternos*, como o do Embaixador Montagu por Feliciano de Almeida, o do Beneficiado Faustino das Neves por Josefa de Óbidos, o de D. João V por António Machado Sapeiro, o do músico Scarlatti por Quillard, ou do nobre Brotas de Lencastre por Francisco Vieira Lusitano, para citar exemplos paradigmáticos.

Forte pendor tiveram os retratos devocionais, de *fantasia*, como é o caso dos painéis representando cenas da vida de Santa Joana, a princesa, em Aveiro. Também os retratos de defuntos, com função memorial, foram bastante numerosos, sobretudo em galerias régias, legitimadoras de poder.

O campo do auto-retrato, com cultores como António de Oliveira Bernardes e Francisco Vieira Lusitano, tem em Portugal exemplos muito interessantes, fortemente relacionados com a consciência do estatuto social do pintor, quer integrando grandes composições histórico-religiosas, quer aparecendo *camuflado* em temáticas mitológicas ou surgindo no *espaço celestial*, como sucede com o pintor de tectos Pasquale Parente.

Os retratos de artistas (o pintor André Gonçalves e o compositor Scarlatti, ambos por Quillard), e de intelectuais (Azevedo Fortes, de Quillard), não são numerosos, mas surgem pontualmente com excelentes exemplos. Como o da pessoa amada, de que se destaca naturalmente a profusão de representações de D. Inês de Lima, por Vieira Lusitano, em retrato alegórico e *dissimulado* em painéis mitológicos e religiosos.

O *anti-retrato*, ou a *contra-imagem*, encontrou sobretudo em D. João V duas marcantes obras de retratismo imaginizado e deificado (caso da imagem em terracota do rei como *São Joãozinho*, de um convento de Salvador da Baía, no Brasil, ou a tela da *Sagrada Família* dita de Madre Paula, no Seminário dos Olivais, Lisboa).

Efectivamente, todo um sem número de retratos, desde obras de tenaz acuidade plástica, alinhadas pelas correntes internacionais do retratismo parisiense ou romano, aos exemplos mais próximos de uma sensibilidade popular plena de deferente afecto mas escassa em recursos, multiplicados por diversos campos artísticos, remanescem hoje plenos de fascínios. De mão nacional, estrangeira ou *estrangeirada*, pensados para um espaço público ou

para uso mais reservado, com intenções aparatosas, elogiosas, diplomáticas, ou acalmando ausências e confortando estados da alma, o Retrato do período reveste-se de uma originalidade que lhe permite ser português. E não foi afinal um português, Francisco de Holanda, quem, a meio da centúria de Quinhentos, escreveu *Do Tirar Polo Natural,* o primeiro tratado inteiramente dedicado à arte do Retrato?

Para Francisco de Holanda, o Retrato é algo que se tira, ou que se *rouba*, do Natural, do que está vivo, ou seja, da própria vida. Ora o retrato *vivant*, *dal Naturale*, imitando a Deus, tem corpo e alma, forma e ideia. E se for em português, tem essa *Melancolia* ou estado de alma próprio, definido como a *calma de mar*. Esta tendência atravessa, *grosso modo*, o retratismo nacional do vasto período Barroco, mesmo em momentos de procura de afirmação de uma deliberada exuberância estrangeirada, ligada, historicamente, ao desejo de internacionalismo de D. Pedro II e de D. João V e às tentativas de acerto da arte portuguesa com as pautas estéticas do Barroco internacional e com as tipologias do retrato europeu, particularmente francês e italiano. Há efectivamente um Retrato português, mais centrado na expressão do rosto e nos olhares, na captação da *alma* dos modelos, e menos atento aos dispositivos cénicos de composição e estudos de poses e gestos, aos elementos simbólicos ou grandes efeitos decorativos.

O retrato português é assim, para o período em apreço, o *Retrato do Olhar Presente*.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

1. FONTES MANUSCRITAS

ARQUIVO DISTRITAL DE BRAGA. Nota do Tabelião Geral, 1.ª Série, vol. 653, fl. 43-44. Documento transcrito e publicado por Robert C. Smith, *Marceliano de Araújo - Escultor bracarense*, Porto, Nelita Editora, 1970, p. 71-72 e em Aurélio Oliveira "Documentos e memórias para a história do barroco bracarense", *Bracara Augusta - Revista cultural da Câmara Municipal de Braga*, Vol. XLVI, n.os 98/99 (111/112), Braga, 1995/96, p. 421-422.

ARQUIVO DISTRITAL DE BRAGA. Tabelião Público de Braga, 2.ª série, vol. 96, fol. 88 v.-89 v. *Contrato e obrigação de jose lopes, pintor desta cidade com pedro ferreira, das partes do brasil*. 15 de Maio de 1737. Documento transcrito por Ivone da Paz Soares, "Pedro Pintor", *Mínia*, 3.ª série, ano I, n.º 1, Braga, ASPA - Associação para a Defesa, Estudo e Divulgação do Património Cultural e Natural, 1993, p. 150.

Contr.º de obra de hum Cadro p.ª a tribuna de Altar mor da Santa Miz.ª desta Cid.e com Jozeph Lopes Pintor desta Cid.e

ARQUIVO DA CAPELA DE S. SEBASTIÃO, Braga. Irmandade de S. Sebastião, vol. 65, fls 82 v.-83 (acta da reunião de 30 de Novembro de 1761). Silva Thadim, *Memórias da Capela do Glorioso Mártir S. Sebastião das Carvalhas, protector das epidemias, instituição da sua confraria, e dos principais factos que nela sucederam*. Biblioteca pública de Braga. Documento transcrito por Eduardo Pires de Oliveira, *A Capela de S. Sebastião, em Braga*, Braga, Universidade do Minho/Biblioteca Pública de Braga, 2004, p. 93.

ARQUIVO FICALHO, Serpa. José da Costa Carneiro (?), *Os retratos da* "*casa dos espanhóis*" *em Serpa - Manueis e Castros. E mais algumas coisas que parece virem a propósito*, edição policopiada de cerca de 1940.

ARQUIVO HISTÓRICO DA CASA DOS PATUDOS, Alpiarça, *Inventário dos Objectos d'Art*e.

ARQUIVO DO PATRIARCADO DE LISBOA. *Termos da Devassa da Visita à cidade de Lisboa*, Livro n.º 190 (1664-1667), *Visitasam da ig.ja dos Anjos em os vinte e tres de Setembro 665*, p. 203, 208, 2010 e 226 v.

BIBLIOTECA DA ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA. Ms. 187, Série Vermelha, fol. 69. Referido por Nuno Saldanha, “Ana de Lorena (Lisboa, 1691-1761)”, in *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 180 e Ângela Delaforce, *Art and Patronage in Eighteenth Century Portugal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 58-65, p. 449 (nota 8).

BIBLIOTECA DA AJUDA. Ms. Av. 54-VIII-15, n.º 21, *Carta de Vicente Borges para o Arcebispo de Braga…*, 25.04.1697.

BIBLIOTECA DA AJUDA. Ms. Av. 54-XI-17, n.º 58, *Carta de Ottavino de Medici para a rainha D. Maria I…*, 06.02.1787.

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL. Reservados. Ms. BNFR 697, Cod. 712. *Retrato de D. José, Príncipe do Brazil*, Carta em que se trata do projecto para execução d’este retrato dirigida pela Academia Real da Historia ao Secretario de Estado, Lisboa, 10 de Julho de 1724. Livro 4.º do Registo das Cartas que se escreverão por esta Secret.ª da AcaD. Real da Historia Portugueza e cartas que escreverão à Academia. Parcialmente transcrito e publicado em Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Edição do autor, 1960-1962, vol. I, p. 226-228.

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL. Reservados. Ms. 11, n.º 18, fls. 4-5. *Epístola sobre as Bellas-Artes em Portugal pelo Doutor António Rbeiro dos Santos*. Parcialmente transcrito por Luísa d’Orey Capucho Arruda, *Francisco Vieira Lusitano (1699-1783) - Uma época de Desenho*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 1999, vol. 1, p. 271-272.

DIRECÇÃO GERAL DE ARQUIVOS/TORRE DO TOMBO. Casa das Rainhas, Livro 1.º, fl. 69. Transcrito por Francisco de Sousa Viterbo, *Noticia de alguns pintores portuguezes…*, I série, s. l., s. n., s. d., p. 119.

DIRECÇÃO GERAL DE ARQUIVOS/TORRE DO TOMBO. Processo de habilitação de Manuel da Paz e Silva para servir de Familiar do Santo Ofício. *Habilitação do St.º Of.º*, Manuel - Maço 33, dilig.ª 719. [Publicado por Vítor Serrão, “Os Silva Paz, uma família de pintores sem obra”, in Vítor Serrão, *A Cripto-história de arte - Análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, p. 121].

DIRECÇÃO GERAL DE ARQUIVOS/TORRE DO TOMBO. Cartório Notarial 12 A, l.º 337, fls. 20-21, de 11 de Fevereiro de 1705. Manuel da Paz e Silva é identificado como

mestre pintor de óleo, dourador e retratador, morador ao Terreirinho da Cruz, freguesia de Santa Catarina, Lisboa.

2. FONTES IMPRESSAS

AIRES, Matias, *Reflexões sobre a vaidade dos homens e carta sobre a fortuna* (1752), prefácio, fixação de texto e notas por COELHO, Jacinto do Prado e FIGUEIREDO, Violeta Crespo, Lisboa, Imprensa-Nacional Casa da Moeda, 1980.

BARBOSA, D. José, *Memórias do Collegio Real de S. Paulo da Universidade de Coimbra e dos seus Collegiaes e Porcionistas*, Lisboa, Officina de António José da Sylva, 1727.

BARBOSA, Inácio de Vilhena, "Bateis, Galés, Bergantins, Galeotas e outras embarcações de gala", *Archivo Pittoresco*, vol. X, Lisboa, 1867.

BLUTEAU, Raphael, *Vocabulario portuguez & latino*, tomo VII, Lisboa, Officina de Pascoal da Sylva, 1720.

BLUTEAU, Rafael e SILVA, Antonio de Moraes, “Natural”, in *Diccionario da língua portugueza*, tomo II, Lisboa, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789.

BEIRÃO, Caetano, *Cartas da rainha D. Mariana Vitória para a sua família de Espanha que se encontram nos Arquivos Histórico de Madrid e Geral de Simancas (1721-1748)*, vol. I., Lisboa, Emprêsa Nacional de Publicidade, 1936.

BRANDÃO, Domingos de Pinho, *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na Diocese do Porto - Documentação*, Porto, Dioceses do Porto, 1985, tomo I (séc. XV a XVII), tomo II (1700-1725), tomo III (1726-1750), tomo IV (1751-1775), 1984, 1985, 1986, 1987.

BRITO, Bernardo de *Elogio dos Reis de Portugal Com os mais verdadeiros retratos que se poderam achar*, Oficina de Pedro de Craesbeek, 1603.

CASTILHO, Júlio de, A*mores de Vieira Lusitano - Apontamentos biographicos*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1901.

CASTRO, Frei Manoel Bautista de, *Chronica do Maximo Doutor, e Principe dos Patriarcas São Jeronymo Particular do Reyno de Portugal…*, c. 1741.

CASTRO, João Baptista de, *Mappa de Portugal Antigo e Moderno*, 3 vols., Lisboa, Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1762-1763.

COSTA, Félix da, *Antiguidade da Arte da Pintura*, 1696 (Edição fac-similada in George Kubler, *The antiquity of the art of painting by Felix da Costa*, New Haven and London, Yale University Press, 1967).

"Da Pintura, sua existencia em Portugal, e seus mais distinctos Artistas", *Jornal de Bellas Artes, ou Mnemósine Lusitana*, N.º III, Lisboa, Impressão Régia, 1817, p. 33-43.

FÉLIBIEN, André, *Conferences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (Prefácio), Paris, 1668.

FREITAS, Bernardino da Sena, *Memórias de Braga*, tomo V, Braga, Imprensa Bracarense, 1890.

GARRETT, Almeida, O *Retrato de Venus - Poema*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1821.

GUARIENTI, Pietro, *Abecedario Pittorico del Pellegrino Antonio Orlandi, Accresciuto da Pietro Guarienti (Venezia, 1753)*, in RACZYNSKI, Athanase de*, Les Arts en Portugal - Lettres adressées a la Societè Artistique et Scientifique de Berlim et accompagnèes de documents*, Paris, Jules Renouard et C.ie - Libarires-Éditeus, 1846, "Treizième Lettre - Appendice", p. 315-328.

GUERRA, Luís de Bivar, *Inventário e sequestro da casa de Aveiro em 1759*, Lisboa, Edições do Arquivo do Tribunal de Contas, 1952.

GUERRA, Luís de Bívar, *Inventário e Sequestro das Casas de Távora e Atouguia em 1759*, Lisboa, Edições do Arquivo do Tribunal de Contas, 1954.

Harmonícon - A journal of music, vol. V, Part I, London, Published by Samuel Leigh, 1827.

HOLANDA, Francisco de*, Do tirar polo natural* (1549), Lisboa, Livros Horizonte, introdução, notas e comentários por José da Felicidade Alves, 1984.

LICHNOWSKY, Félix, *Recordações do ano de 1842*, Braga, Fundação Bracara Augusta, 2006.

LISBOA, João Luís, MIRANDA, Tiago C. P. dos Reis e OLIVAL, Fernanda (coord.), *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évo*ra, vols. 1 (1729-1731), 2 (1732-1734) e 3 (1735-1737), ed. Colibri, CIDEHUS e CHC, Lisboa, 2002, 2005 e 2011.

LUSITANO, Francisco Vieira, *O Insigne Pintor, e Leal Esposo Vieira Lusitano, Historia verdadeira que elle escreve em Cantos Lyricos…*, Lisboa, Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1780.

LUSITANO, Francisco Vieira, *Inventário das pinturas, que em 1758 possuia a casa dos marqueses de Penalva*, Lisboa, Instituto para a Alta Cultura - Centro de Estudos de Arte e Museologia, 1945.

MACHADO, Cyrillo Volkmar, *Collecção de Memorias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal,* (1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922.

MURPHY, James, *Viagem em Portugal* (1795), Lisboa, Livros Horizonte, 1998.

NEVES, Álvaro, *Notícia dos quadros e esculturas existentes na Academia das Sciências de Lisboa em 1834 e em 1917*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1918.

ORTIGÃO, Ramalho, *O conde de Ficalho - Retrato íntimo*, Serpa, Câmara Municipal de Serpa, 1995.

PACHECO, Francisco, *El Arte de la Pintura* (1649), Madrid, Ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, 1990.

PEREIRA, Luís Gonzaga, *Monumentos Sacros de Lisboa em 1833*, Lisboa, Oficinas gráficas da Biblioteca Nacional, 1927.

PERYM, Damião de Froes, *Theatro heroino, abecedario historico, e catalogo das molheres illustres em armas, letras, acções heróicas, e artes liberais*, tomo I, Lisboa, 1736.

PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, XXXV, trad. J. M. Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

PEDEGACHE, Miguel Tibério, "Carta aos socios do Journal estrangeiro de Pariz, em que se dá noticia breve dos literatos mais famosos existentes em Lisboa", in CONCEIÇÃO, Manoel da, *Supplemento ao Summario das Noticias de Lisboa, que comprehende o estado presente*, Lisboa, Officina de Miguel Rodrigues, 1755.

PILES, Roger de, *The principles of painting*, London, 1743.

RACZYNSKI, Athanase de*, Les Arts en Portugal - Lettres adressées a la Societè Artistique et Scientifique de Berlim et accompagnèes de documents*, Paris, Jules Renouard et C.ie - Libarires-Éditeus, 1846.

RACZYNSKI, Athanase de*, Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal*, Paris, Jules Renouard et C.ie - Libarires-Éditeus, 1847.

Relaçam das Festas que os Padres da Companhia de Jesu da Casa Professa de S. Roque em a Cidade de Lisboa, fizerão em a Beatificação do Beato Padre João Francisco Regis, Lisboa, Officina de Paschoal da Sylva, 1757.

SANTARÉM, Visconde de, *Quadro elementar das relações politicas e diplomaticas de Portugal com as diversas potencias do mundo, desde o principio da Monarchia portugueza até aos nossos dias*, tomos IV (parte II)-V, Pariz, Casa de J. P. Aillaud, 1844-1845.

SARAIVA, Cardeal, "Lista de Artistas Portuguezes - Pintores, Desenhadores, Miniatores, Bordadores, etc.", *O Recreio - Jornal das Famílias*, tomo V, n.os 8-12, Lisboa, Imprensa Nacional, Agosto-Dezembro, 1839, p. 26-44 e "Lista de Alguns Artistas Portuguezes Colligida pelo auctor de Escriptos e Documentos no decurso das suas leituras em 1825 (Ponte de Lima) e em 1839 (Lisboa), in *Obras completas do Cardeal Saraiva*, tomo VI, Imprensa Nacional, 1876, p. 317-410.

SOUSA, D. António Caetano de, *História genealógica da casa real portuguesa…* (1740, 1751), tomos VII-VIII, Lisboa, Academia Portuguesa de História e QuidNovi, 2007.

ROCHA, José de Matos da, *Descriptio Poetica Villae Calarisianae*, Lisboa, 1739.

TABORDA, José da Cunha, *Regras da arte da pintura, com breves reflexões criticas sobre os caracteres distinctivos de suas escolas, vidas, e quadros de seus mais célebres professores*, Lisboa, Impressão Régia, 1815.

TEIXEIRA, Francisco Augusto Garcez, *A Irmandade de S. Lucas - Estudo do seu arquivo*, Lisboa, Imprensa Beleza, 1931.

TINOCO, Luís Nunes, *Elogio da Pintura*, 1687. Edição com transcrição dos fols. 73-87, apresentação de HATHERLY, Ana e estudo crítico de SOBRAL, Luís de Moura, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1991.

VIEIRA, António, *Sermão Quatro Pretendentes*, tomo II.

VIEIRA, António, *Sermão da Dominga Vigésima Segunda depois de Pentecostes*, tomo VI.

VIEIRA, António, *Sermão do Mandato*, Lisboa, Hospital Real, 1643, tomo V.

VITERBO, Sousa, *Artes e artistas em Portugal - Contribuições para a historia das artes e industrias portuguezas*, Lisboa, Livraria Ferin-Editora -Torres & C.ª, (1892) 1920, p. 37-38.

VITERBO, Sousa, *Diccionario historico e documental dos architectos, engenheiros e constructores portugueses ou ao serviço de Portugal* (1899-1922), Lisboa, 3 vols., 1987.

VITERBO, Sousa, *Notícia de alguns pintores portuguezes e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, *Memória apresentada à Academia Real das Ciências de Lisboa*, Lisboa, 1903, 1904 e 1911.

WINCKLEMANN, Johann Joachim, *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture* (1755), Nimes, J. Chambon, 1991.

3. OBRAS SUBSIDIÁRIAS

L'âge d'or hollandais - De Rembrandt à Vermeer avec les trésors du Rijksmuseum [Guia de exposição], Pinacothèque de Paris, Paris, 2009.

ALPERS, Svetlana e BAXANDALL, Michael, *Tiepolo and the pictorial intelligence*, New Haven and London, Yale University Press, 1996.

ALVES, Ana Maria, *As entradas régias portuguesas*, Lisboa, Livros Horizonte, s.d.

ALVES, Marieta, *Dicionário de artistas e artífices na Bahia*, Salvador, Universidade Federal da Bahia/Centro Editorial e Didáctico - Núcleo de Publicações, 1976.

ALVES, Natália Marinho Ferreira, “A actividade de pintores e douradores em Braga nos séculos XVII e XVIII”, in *A Catedral de Braga na história e na arte (séculos XII-XIX)* [Actas do IX Centenário da Dedicação da Sé de Braga], vol. II/2, Braga, Universidade Católica Portuguesa, 1990, p. 313-371.

ALVES, Natália Marinho Ferreira, “A casa do cabido e a sua talha - Algumas reflexões”, *Monumentos*, n.º 14, Lisboa, DGEMN, Março 2001, p. 21-25.

AMEAL, João, *D. João V e a sua época* [Conferência pronunciada no Palácio Galveias, na tarde de 7 de Dezembro de 1950, por ocasião da inauguração da exposição *Lisboa joanina*], Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1952.

ANTAL, Frederick, *Florentine painting and its social background - The bourgeois republic before Cosmo de Medici’s advent to power (XIV and early XV centuries)*, Londres, Icom Editions, 1948.

APOSTOLIDES, Jean-Marie, *Le roi-machine - Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1981.

ARAÚJO, Agostinho Rui Marques, “Das riquezas do Brasil aos gastos e gostos de um suíço em Lisboa - David de Purry, um amigo de Pombal (1709-1786)”, *Revista da Faculdade de Letras - Ciências e Técnicas do Património*, I série, vol. 2, Porto, 2003, p. 109-137.

ARAÚJO, Maria Augusta, “Gravadores estrangeiros na corte de D. João V”, in *III Congresso Internacional de História da Arte - Portugal na encruzilhada de culturas, das artes e de sensibilidades. Boletim interactivo da APHA* [Actas], n.º 4, Dezembro de 2006, p. 1-11 [*http://www.apha.pt/publicacoes.php*].

ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLO, Maurizio, *Guia de história da arte*, Lisboa, Editorial Estampa, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo, “A Europa das capitais (1600-1700)”, in *Imagens e persuasão - Ensaios sobre o Barroco*, São Paulo, Companhia das Letras, 2004, p. 46-185.

ARGULLOL, Rafael, “Autorretrato - *Refléjate a ti mismo*”, in *El retrato*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004, p. 43-54.

ARRUDA, Luísa, “O retrato de D. João V na portaria de S. Vicente de Fora - Um retrato barroco azul e branco”, *Claro-escuro - Revista de estudos barrocos*, n.os 2-3, Lisboa, Quimera, Maio/Novembro de 1989, p. 13-17.

ARRUDA, Luísa, “O retrato azul e branco de D. João V”, *Monumentos - Revista semestral de edifícios e monumentos*, n.º 2, Lisboa, Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, Março de 1995, p. 33-38.

ARRUDA, Luísa, “Pedro da Cunha Mendonça”, in MATOS, José Sarmento de e PAULO, Jorge Ferreira, *Caminhos do Oriente - Guia histórico*, vol. II, Lisboa, Livros Horizonte, 1999, p. 40.

ARRUDA, Luísa d’Orey Capucho, *Francisco Vieira Lusitano (1699-1783) - Uma época de desenho* [Tese de Doutoramento], 2 vols., Lisboa, Faculdade de Belas-Artes - Universidade de Lisboa, 1999.

ARRUDA, Luísa e CARVALHO, José Alberto Seabra de (coord.), *Vieira Lusitano (1699-1783) - O desenho* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPM/MNAA, 2000.

ARRUDA, Luísa Capucho e HALL, Aline Gallasch, *Pintoras portuguesas*, colecção «Mulheres do século XVIII», Lisboa, Ela por Ela, 2006.

ÁVILA, Afonso (org.), *Barroco - Teoria e análise*, São Paulo e Belo Horizonte, Perspectiva e Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.

AZEVEDO, Carlos de, *Um retrato português em Inglaterra*, Lisboa, Faculdade de Letras - Universidade de Lisboa, 1956.

BARÃO, Ana Luísa, “Teoria e crítica de arte entre a Europa e Portugal - Finais do século XVIII e inícios do XIX”, p. 1-43 [*www.apha.pt/boletim/boletim4/artigos/AnaLuisaBarao.pdf*] (10.02.2009).

BARROCAS, António José de Brito Costa, “Do silêncio dos corpos à eloquência das almas - Pose e retrato na pintura do século XVI”, *Arte e teoria - Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2006, p. 189-201.

BASÍLIO, Kelly (coord.), *Concerto das Artes*, Porto, Campo das Letras, 2007.

BASTO, A. de Magalhães, *Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do século XV ao século XVIII*, Porto, Câmara Municipal do Porto/Gabinete de História da Cidade, s. d. [depois de 1950].

BASTOS, Celina e FRANCO, Anísio, "Coleccionar *português* - A colecção de Francisco Castro Pina", in HENRIQUES, Ana de Castro (coord.), *Coleccionar em Portugal - Doação Castro Pina* [Catálogo de exposição], Lisboa, IMC/MNAA, 2011, p. 11-24.

BAUER, Hermann, "O barroco nos Países Baixos - A pintura neerlandesa no século XVII", in PRATER, Andreas e BAUER, Hermann, *A pintura do barroco*, Köln, Taschen, 1997, p. 75-92.

BAXANDALL, Michael, *O olhar renascente - Pintura e experiência social na Itália da Renascença* (1972), Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1991.

BEAURAIN, David, "Le grand portrait peint du roi", in BREFE, Ana Claudia Fonseca e GUALDE, Krystel, *Pouvoirs - Représenter le pouvoir en France du Moyen Âge à nous jours*, Paris, Somogy, 2008, p. 115-129.

BEBIANO, Rui, *D. João V - Poder e espectáculo*, Aveiro, Livraria Estante Editora, 1987.

BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, tradução portuguesa de João Barrento, prefácio de Theodor W. Adorno, Lisboa, Relógio d`Àgua, 1992.

BINNEY, Marcus, "Casa do Castelo, Serpa, Portugal", *Country Life*, June 25, 1981.

BIRG, Manuela, "Lavradio (Palácio do)", in SANTANA, Francisco e SUCENA, Eduardo (dir.), *Dicionário da História de Lisboa*, Lisboa, Carlos Quintas e Associados - Consultores, Lda., 1994, p. 494-495.

BODART, Didier, "L'âge d'or de Rubens et de Rembrandt - Le portrait flamand et hollandais au XVII^{e} siècle", in FOSSI, Gloria (dir.), *Le portrait*, Paris, Gründ, 1998, p. 187-221.

BOLOGNA, Ferdinando, "La dimensione europea della cultura artistica napoletana", in DE SETA, Cesare (coord.), *Arti e civiltà del Settecento a Napoli*, Roma, Editori Laterza, 1982, p. 31-78.

BONIFÁCIO, Luís, “Quillard em Lisboa”, *Olisipo - Boletim trimestral do grupo Amigos de Lisboa*, Ano XXII, n.º 87, Julho 1959, p. 124-128.

BORGES, Augusto Moutinho, “As Bandeiras Reais e a figuração de N.ª Sr.ª da Piedade na Santa Casa da Misericórdia de Montemor-o-Novo”, in FONSECA, Jorge (coord.), *A Misericórdia de Montemor-o-Novo - História e património*, Montemor-o-Novo, Santa Casa da Misericórdia de Montemor-o-Novo, 2008, p. 307-320.

BORGES, Nelson Correia, *História da Arte em Portugal – Do Barroco ao Rococó*, vol. 9, Lisboa, Edições Alfa, 1986.

BORGES, Nelson Correia, *A arte nas festas do casamento de D. Pedro II - Lisboa. 1687*, Porto, Paisagem Editora, s. d.

BORGES, Nicolau, *O Hospital Termal das Caldas da Rainha - Arte e património* [Dissertação de Mestrado], Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1998.

BOTTINEAU, Yves, *Baroque ibérique - Espagne, Portugal, Amérique Latine*, Fribourg, 1960.

BOTTINEAU, Yves, “Le goût de Jean V - Art et gouvernement”, *Bracara Augusta* [Actas do Congresso «A arte em Portugal no século XVIII»], I tomo, vol. XXVII, n.º 64 (76), Braga, 1973, p. 341-353.

BOURG, Alexis Merle du, “Rubens portraitist - Par delà les apparences et les conventions", *Rubens - Prince des peintres - Dossier de L’Art*, n.º 104, Dijon, Février 2004, p. 12-23.

BRAGA, Paulo Drumond, *D. Pedro II (1648-1706) - Uma biografia*, Lisboa, Tribuna da História, 2006.

BRANDÃO, Júlio, *Miniaturistas portugueses*, Porto, Litografia Nacional, s. d.

BREFE, Ana Claudia Fonseca e GUALDE, Krystel, *Pouvoirs - Représenter le pouvoir en France du Moyen Âge à nous jours*, Paris, Somogy, 2008.

BRÊME, Dominique (coord.), *Dossier de l’Art - L’Art du portrait sous Louis XIV*, n.º 37, Dijon, Éditions Faton, Avril 1997.

BRÊME, Dominique, “Pour une histoire du portrait français”, BRÊME, Dominique (coord.), *Dossier de l’Art - L’Art du portrait sous Louis XIV*, n.º 37, Dijon, Éditions Faton, Avril 1997, p. 4.

BREME, Dominique, “L’éveil du portrait-soleil”, BREME, Dominique (coord.), *Dossier de l’Art - L’Art du portrait sous Louis XIV*, n.º 37, Dijon, Éditions Faton, Avril 1997, p. 6-15.

BRÊME, Dominique, “Hyacinthe Rigaud - De la volupté comme cérémonial”, BRÊME, Dominique (coord.), *Dossier de l’Art - L’Art du portrait sous Louis XIV*, n.º 37, Dijon, Éditions Faton, Avril 1997, p. 54-58.

BREME, Dominique, "Le miroir de Monsieur de Meaux" e “Personne n’a poussé plus que lui l’imitation de la nature”, *Hyacinthe Rigaud dessinateur - Exposition au Musée Bossuet de Meaux* [Numéro spécial de l’Estampille/L’Objet d’Art], Dijon, Éditions Faton, 2000, p. 12-23 e 24-59.

BRIGOLA, João Carlos Pires, *Colecções, gabinetes e museus em Portugal no século XVIII* [Dissertação de Doutoramento], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BRILLIANT, Richard, *Portraiture*, London, Reaktion Books, 2008.

BROWN, Beverly Louise, “The Birth of the Baroque: Painting in Rome 1592-1623”, in BROWN, Beverly Louise (coord.), *The Genius of Rome (1592-1623)*, London, Royal Academy of Arts, 2001, p. 16-41.

BROWN, Jonathan, “La monarquia española y el retrato de aparato de 1500 a 1800”, in *El Retrato*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004, p. 127-144.

BRUNO, Jorge A. Paulus (coord.), *Retratos dos bispos de Angra* [Catálogo de exposição], Angra do Heroísmo, Museu de Angra do Heroísmo, 2009.

BURKE, Peter, “O mundo como teatro”, in *O mundo como teatro - Estudos de antropologia histórica*, Lisboa, Difel, 1992, p. 143-158.

BURKE, Peter, “La sociología del retrato renacentista”, in *El Retrato*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2004, p. 91-107.

BURKE, Peter, *A construção de Luís XIV* (1992), Lisboa, Caleidoscópio, 2007.

BURNAY, Luís Ortigão, “Algumas considerações a propósito de um retrato desconhecido de D. Mariana Victória, mulher de D. José I”, *Belas-Artes - Revista e boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, 2.ª série, n.º 3, Lisboa, 1951, p. 28-32.

CAETANO, Joaquim Oliveira, “A maldição de Séneca - Reivindicação e estatuto da arte da Pintura no período barroco”, in SALDANHA, Nuno (coord.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal no tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 119-131.

CAETANO, Joaquim Oliveira, “Sob o manto protector - Para uma iconografia da Virgem da Misericórdia”, in SILVA, Nuno Vassallo e (coord.), *Mater Misericordiae* [Catálogo de exposição], Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa/Livros Horizonte, 1995, p. 14-51.

CAETANO, Joaquim Oliveira, “A Virgem da Misericórdia - Uma aproximação iconográfica”, *Oceanos - Misericórdias. Cinco séculos*, n.º 35, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Julho/Setembro 1998, p. 62-77.

CALADO, Margarida, “Academia de Portugal em Roma”, in PEREIRA, José Fernades (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 18

CALADO, Margarida, “Patriarcal e Palácio Real”, in PEREIRA, José Fernandes (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 344-345

CALADO, Margarida, “Mariette, Pierre Jean”, in PEREIRA, José Fernandes (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p.283.

CALADO, Maria Margarida Teixeira Barradas, *Arte e sociedade na época de D. João V* [Dissertação de Doutoramento], 12 vols., Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1995.

CALADO, Margarida “Praças reais em Portugal - Projectos, realizações e influências”, in FARIA, Miguel Figueiredo de (coord.), *Praças reais - Passado, presente e futuro*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008, p. 229-238.

CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da, “A história da arte em Portugal - Um balanço”, in *Desafiando discursos - Homenagem a Maria Emília Ricardo Marques*, Lisboa, Universidade Aberta, 2005, p. 123-132 [*repositorioaberto.univ-ab.pt*] (05.06.2011).

CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da, “O retrato cerâmico - Modelos de representação na azulejaria portuguesa do século XVIII”, in FARIA, Ana Leal de e BRAGA, Isabel Drumond (coord.), *Problematizar a História - Estudo de História Moderna em homenagem a Maria do Rosário Themudo Barata*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007, p. 731-772.

CAMPOS, Álvaro de, “Apontamentos para uma estética não-aristotélica”, in Fernando Pessoa, *Páginas de doutrina estética* [Selecção, prefácio e notas de Jorge de Sena], Lisboa, Editorial Inquérito Limitada, s. d., p. 145-163.

CAMPOS, Maria de Fátima Hanaque, “O novo e o velho - Mestres e aprendizes na pintura baiana (1790-1850)”, in *Artistas e artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa* [Actas do *VII Colóquio luso-brasileiro de história da arte*], Porto, Faculdade de Letras - Universidade do Porto, 2007 , p. 367-372.

CANAVEIRA, Manuel Filipe Cruz M., *Sua Majestade Fidelíssima - Da monarquia, imagem da realeza ideal e educação do rei no absolutismo português e europeu* [Dissertação de Doutoramento], Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 1998.

CANELAS, Lucinda, “Rembrandt - 400 anos de um pintor espiritual”, Lisboa, *Público*, 26.12.2005, p. 36.

CARBALLO-CALERO, M.ª Victoria (coord.), *Arte y Ciudad - Âmbitos medieval, moderno y contemporáneo*, Madrid, Fundacion Caixa Galicia, 2000.

CARDIM, Pedro António Almeida, *O poder dos afectos - Ordem amorosa e dinâmica política no Portugal do Antigo Regime* [Dissertação de Doutoramento], Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2000.

CARDIM, Pedro, “Le Portugal au XVII^{ème} siècle - Une vision politique”, in CARVALHO, Maria de Lourdes Simões de e GIVAUDAN, Axelle (coord.), *Rouge et or - Trésors du Portugal baroque* [Catálogo de exposição], Lisboa, Gabinete das Relações Internacionais do Ministério da Cultura, 2001, p. 27-41.

CARDIM, Pedro, “A corte régia e o alargamento da esfera privada”, in MONTEIRO, Nuno Gonçalo (coord.), *História da vida privada em Portugal - A Idade Moderna*, Lisboa, Círculo de Leitores / Temas e Debates, 2010, p. 160-201.

CARDOSO, Arnaldo Pinto, *A presença portuguesa em Roma*, Lisboa, Quetzal, 2001.

CARERI, Giovanni, *Louis Marin - Le pouvoir dans ses représentations*, INHA, 2008 [*http://www.inha.fr/spip.php?article1862*] (11.04.2008).

CARNEIRO, Paula Dias, "Travels in Portugal", in *Belas-Artes do Romantismo em Portugal* [Catálogo de exposição], Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis/IPM, 1999.

CAROLI, Flavio, *L'Anima e il volto - Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon* [Catálogo de exposição], Milano, Electa, 1998.

CAROLI, Flavio, "Cinque secoli di pittura verso il profundo" e "Cinquecento - Il volto magico", in CAROLI, Flavio, *L'Anima e il volto - Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon* [Catálogo de exposição], Milano, Electa, 1998, p. 19-28.

CARVALHO, Ayres de, *A escultura em Mafra*, Mafra, 1950.

CARVALHO, Ayres de, "Identificação duma miniatura do Setecentos", *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, fasc. I., vol. III, Lisboa, Janeiro/Dezembro de 1953, p. 17-21.

CARVALHO, Ayres de, *D. João V e a arte do seu tempo*, 2 vols., Edição do autor, 1960-1962.

CARVALHO, Ayres de, "Documentário artístico do primeiro quartel de Setecentos, exarado nas notas dos tabeliães de Lisboa", *Bracara Augusta* [Actas do Congresso *A arte em Portugal no século XVIII*], I tomo, vol. XXVII, n.º 63 (75), Braga, Câmara Municipal de Braga, 1973, p. 131-212.

CARVALHO, Ayres de, *Catálogo da colecção de desenhos*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1977.

CARVALHO, A. Ayres de, "Pintura" (1994), in *Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva* [Catálogo], Lisboa, FRESS, 2003, p. 205-227.

CARVALHO, Maria de Lourdes Simões de e POMEROY, Jordana (coord.), *The sacred and the profane - Josefa de Óbidos of Portugal* [Catálogo de exposição], Washington, National Museum of Women in the Arts, 1997.

CARVALHO, Maria de Lourdes Simões de e GIVAUDAN, Axelle (coord.), *Rouge et or - Trésors du Portugal Baroque* [Catálogo de exposição], Lisboa, Gabinete das Relações Internacionais do Ministério da Cultura, 2001.

CARVALHO, José Alberto Seabra, "Pintura", in CARVALHO, José Alberto Seabra, TEDIM, José Manuel e MECO, José, *Estética Barroca II - Pintura, arte efémera, talha e azulejo*, n.º 13 da Colecção «Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX», coordenada por RODRIGUES, Dalila, Fubu Editores, 2009, p. 11-51.

CARVALHO, José Alberto Seabra de e CARVALHO, Marta Barreira, "Museus e exposições - Ideias, formas e discursos de representação e celebração da arte portuguesa (do Liberalismo ao Estado Novo)", in GUIMARÃES, Fernando, PEREIRA, Paulo, CARVALHO, José Alberto Seabra de e CARVALHO, Marta Barreira*, Em torno da história da arte*, n.º 20 da Colecção «Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX», coordenada por RODRIGUES, Dalila, Fubu Editores, 2009, p. 89-142.

CASTELNUOVO, Enrico, *Portrait et société dans la peinture italienne*, Paris, Gérard Monfort, (1973) 1993.

Catálogo do Palácio do Correio Velho, Junho de 2005, Leilão I.

Century of Splendour - Seventeenth-century French Painting in French Public Collections, Paris/Montreal, Réunion des Musées Nationaux/The Montreal Museum of Fine Arts, 1993.

CERQUEIRA, Cruz, "O Cardeal Saraiva percursor na nossa história da arte" (1945), in *Esbocetos de história e crítica de arte*, Porto, Tipografia das Oficinas de Fotogravura de Marques Abreu, 1949, p. 3-6.

CERQUEIRA, Cruz, "*As Belas Artes Plásticas* do escritor Xavier da Costa" (1945), in *Esbocetos de história e crítica de arte*, Porto, Tipografia das Oficinas de Fotogravura de Marques Abreu, 1949, p. 7-25.

CESA-BIANCHI, Marcello e CRISTINI, Carlo, "Fisiognomica, arte e psicologia", in CAROLI, Flavio (dir.), *L'anima e il volto - Ritratto e Fisiognomica da Leonardo a Bacon* [Catálogo de exposição], Milano, Electa, 1998, p. 29-37.

CHASTEL, André, *L'Art français - Ancien Régime (1620-1775)*, Paris, Flammarion, 2000.

CHASTEL, André, *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 2000.

CHAVES, Castelo Branco, *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1983.

CHICÓ, Mário Tavares, SANTOS, Armando Vieira e FRANÇA, José-Augusto (org.), *Dicionário da pintura universal - Dicionário da pintura portuguesa*, Vol. III, Lisboa, Estúdios Cor, s. d. (c. 1973).

CLUNY, Isabel, *D. Luís da Cunha e a ideia de diplomacia em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1999.

COELHO, António Borges, "O rei vai *travesti*", *Movimento Cultural*, ano I, n.º 1, Setúbal, Edição da Associação dos Municípios do Distrito de Setúbal, Abril 1985, p. 60-61.

CORONA, Marilice, "O quadro dentro do quadro - Um espaço de jogo", *Estúdio - Auto-retrato e auto-representação*, n.º 2, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Dezembro 2010, p. 151-153.

CORREIA, Ana Paula Rebelo, "Um retrato real nos jardins do Palácio Fronteira", *Monumentos*, n.º 25, Lisboa, DGEMN, Setembro 2006, p. 226-233.

CORREIA, Vergílio, *Artistas italianos em Portugal - Século XVIII (1.ª metade)*, Coimbra, Coimbra Editora, Lda., 1932.

CORREIA, Vergílio, "Obras antigas na Universidade", in *Obras (de Vergílio Correia)*, vol. I, Coimbra, 1946.

CÔRTE REAL, Manuel H., *O Palácio das Necessidades*, Lisboa, Chaves-Ferreira Publicações, 2001.

COSTA, Luís Xavier da, *Francisco Vieira Lusitano - Poeta e abridor de águas-fortes*, Lisboa, Ottos Gráfica, 1926.

COSTA, Luíz Xavier da, *As Belas Artes plásticas em Portugal durante o século XVIII*, Lisboa, J. Rodrigues & C.ª Editores, 1935.

COSTA, José Francisco de Faria (coord.), *A Universidade de Coimbra - O tangível e o intangível*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.

COSTA, Tiago Bartolomeu, "Georges Didi-Huberman - Vermos o telejornal à mesma hora é comportarmo-nos como na Idade Média", *Público*, Lisboa, 15.03.2012, p. 28-29.

COURTINE, Jean-Jacques e HAROCHE, Claudine, *História do rosto - Exprimir e calar as suas emoções (do século XVI ao início do século XIX)*, Lisboa, Teorema, 1995.

COUTINHO, Maria João Pereira; FERREIRA, Sílvia; FLOR, Susana Varela e SERRÃO, Vítor, *Contributos para o conhecimento dos pintores de Lisboa na época barroca (1664-1720)*, Lisboa, Assembleia Distrital de Lisboa, 2011.

COUTO, João, "No centenário de Sousa Viterbo", *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. I, fasc. 2, Lisboa, 1947.

CRAVEIRO, Lurdes, "As pinturas de Pasquale Parente em Trevões", *Mundo da Arte*, n.º 7, Coimbra, Junho de 1982, p. 9-14.

CRESPO, Maria Teresa, *O tecto da Sala da Concórdia no Palácio do Marquês de Pombal em Oeiras - Relatório analítico-descritivo sobre uma obra de arte particular*, Oeiras, Câmara Municipal de Oeiras, 2009.

CRESPO, Nuno, "Imaginar o que foi o inferno", *Ípsilon*, Lisboa, 04.05.2012, p. 34-35.

CUSTÓDIO, Jorge, "Casa-Museu Anselmo Braamcamp Freire/Biblioteca Municipal de Santarém", in CUSTÓDIO, Jorge (coord.), *Património monumental de Santarém*, Santarém, Câmara Municipal de Santarém, s. d.

DAVALLON, Jean, "A imagem - Uma arte de memória?", in *Papel da memória*, Campinas, Pontes, 1999.

DELAFORCE, Ângela, *Art and patronage in eighteenth-century Portugal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

DESWARTE-ROSA, Sylvie, "Athanase Raczynski au Portugal (1842-1848) - Luz e sombra", in SERRÃO, Vítor (dir.), *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 9/10, Lisboa, 2010-2011, p. 19-91.

DIAS, Pedro, "Pasquale Parente - Um pintor italiano em Coimbra no século XVIII", in *Estudos italianos em Portugal*, n.º 35, Lisboa, 1974, p. 143-149.

DIAS, Pedro, "As obras de Pasquale Parente na Beira Alta", in *Estudos italianos em Portugal*, n.º 38, Lisboa, 1976, p. 1-16.

DIAS Pedro, "Criação e recriação da imagem do Infante D. Henrique na Época Moderna", in *XII Encontro de professores de História da zona centro* [Comunicações], Coimbra, Maio 1994, p. 149-169.

DIAS, Pedro, “Iconografia de pessoas reais portuguesas no Convento de São Francisco de Quito”, SERRÃO, Vítor (dir.), *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 3, Lisboa, Faculdade de Letras de Lisboa, 2004, p. 363-368.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Imagens apesar de tudo*, Lisboa, KKYM, 2012.

Direcção-Geral de Arquivos, “Convento de Nossa Senhora da Graça de Lisboa - Arquivo Nacional da Torre do Tombo”, 2008, p. 2 [*http://digitarq.dgarq.gov.pt*] (08.02.2012).

DÓRIA, António Álvaro, “Maria Francisca Isabel de Sabóia, Rainha D. (1646-1683)”, in SERRÃO, Joel (dir.), *Dicionário de História de Portugal*, s. l., Iniciativas Editoriais, s. d., p. 933-935.

D’ORS, Eugenio, *O Barroco*, Lisboa, Vega, 1990.

DUBUS, Pascale, *Qu’est-ce qu’un portrait?*, Paris, Édition l’Insolite, 2006.

ESTRELA, Jorge, GORJÃO, Sérgio e SERRÃO, Vítor, *Baltazar Gomes Figueira (1604-1674) - Pintor de Óbidos “que nos paizes foi celebrado”* [Catálogo de exposição], Óbidos, Câmara Municipal de Óbidos, 2005.

Europalia/91. Portugal et Flandres - Visions de l’Europe (1550-1680) [Catálogo de exposição], Bruxelles, Musée d’Art Ancien de Bruxelles, 1991.

Exposição Lisboa joanina - Comemorativa do segundo centenário do falecimento do rei D. João V [Catálogo de exposição], Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, (1950) 1970.

Exposição O Patriarcado de Lisboa [Catálogo de exposição], Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1968.

FALCÃO, José António, *Documentos da Real Casa de Nossa Senhora da Merceana relativos aos pintores António Pimenta Rolim e Francisco Pinto Pereira*, Santiago do Cacém, Real Sociedade Arqueológica Lusitana, 1986.

FALOMIR, Miguel, “Los orígenes del retrato en España - De la falta de especialistas al gran taller”, in PORTÚS PÉREZ, Javier (ed.), *EL retrato español - Del Greco a Picasso* [Catálogo de exposição], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, p. 68-83.

FARIA, Miguel Figueira de, *A Imagem Impressa: produção, comércio e consumo de gravura no final do Antigo Regime* [Dissertação de Doutoramento], Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005.

FARIA, Miguel Figueira de, "A colecção dos retratos de Diogo Barbosa Machado", SERRÃO, Vítor (dir.), *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.os 7-8, Lisboa, Faculdade de Letras de Lisboa, 2009, p. 361-384.

FARIA, Óscar, "Lucien Freud (1922-2011) - A humanidade nua", *P2*, Lisboa, 23.07.2011.

FEBVRE, Lucien, "História da Arte, História da Civilização - De Sluter a Sambin" in *Olhares sobre a História*, Porto, Edições Asa, 1996, p. 73-98.

FERRÃO, Julieta, "A pintura no século XVIII", in João Barreira (dir.), *Arte portuguesa - Pintura*, Lisboa, Edições Excelsior, 1950, p. 321-340.

FERRÃO, Julieta, *Vieira Lusitano*, Lisboa, 1956.

FERREIRA, Sílvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da Silva, *A talha barroca de Lisboa (1670-1720) - Os artistas e as obras* [Dissertação de Doutoramento], 3 vols., Lisboa, Faculdade de Letras - Universidade de Lisboa, 2009.

FIGUEIREDO, José de, *Introduction au catalogue de l'expositions d'art français spécialement orfèvrerie du XVIII siècle*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1934.

FINALDI, Gabriele, "Retratos y realidad - Ribalta, Zurbarán, Ribera", in PORTÚS PÉREZ, Javier (dir.), *El retrato español - Del Greco a Picasso* [Catálogo de exposição], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, p. 146-155.

FLOR, Pedro, "A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI - Problemas, metodologia, linhas de investigação", *Revista de História da Arte - O retrato*, Lisboa, Instituto de História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, n.º 5, 2008, p. 115-131.

FLOR, Pedro, *A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.

FLOR, Pedro, "Dois retratos de corte no Palácio Nacional de Sintra", SERRÃO, Vítor (dir.), *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.os 9-10, Lisboa, Faculdade de Letras de Lisboa, 2010-2011, p. 213-223.

FLOR, Susana Maria Munhá Antunes Calado Varela de Almeida, *"Do seu tempo fazia parelha aos demais" - Marcos da Cruz e a pintura do século XVII* [Dissertação de Mestrado], Faculdade de Letras - Universidade de Lisboa, 2002.

FLOR, Susana Maria Munhá Antunes Calado Varela de Almeida, *Aurum Reginae or Queen Gold - A iconografia de D. Catarina de Bragança entre Portugal e a Inglaterra de Seiscentos* [Dissertação de Doutoramento], Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010.

FLOR, Susana Varela, "As relações artísticas entre pintores a óleo e de azulejo perspectivadas a partir da oficina de Marcos da Cruz (a. 1637-1683)", SERRÃO, Vítor (dir.), *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 9/10, Lisboa, 2010-2011, p. 291-307.

FOSSI, Gloria (dir.), *Le portrait*, Paris, Gründ, 1998.

FOUCAULT, Michel, "Las Meninas", in MARÍAS, Fernando (dir.), *Otras Meninas*, Madrid, Ediciones Siruela, 1995, p. 31-41.

FRANÇA, José-Augusto, "Prefácio" (1963), in FRANCASTEL, Pierre, *Arte e técnica nos séculos XIX e XX*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, s. d., p. 5-14

FRANÇA, José-Augusto "Academismo", in CHICÓ, Mário Tavares; SANTOS, Armando Vieira e FRANÇA, José-Augusto (org.), *Dicionário da pintura universal - Dicionário da pintura portuguesa*, vol. III, Lisboa, Estúdios Cor, s. d. (c. 1973), p. 15-16.

FRANÇA, José-Augusto e SANTOS, Armando Vieira, "Bibliografia", in CHICÓ, Mário Tavares, SANTOS, Armando Vieira e FRANÇA, José-Augusto (org.), *Dicionário da pintura universal - Dicionário de pintura portuguesa*, vol. III, Lisboa, Estúdios Cor, (1973) s. d., p. 58-61.

FRANÇA, José-Augusto, "Colecções particulares", in CHICÓ, Mário Tavares, SANTOS, Armando Vieira, FRANÇA, José-Augusto (org.), *Dicionário da pintura universal - Dicionário da pintura portuguesa*, vol. III, Lisboa, Estúdios Cor, s. d. (c. 1973), p. 88-90.

FRANÇA, José-Augusto, "Perspectiva artística da história do século XIX português", in *Análise social*, vol. XVI (61-62), Lisboa, 1980, p. 9-27.

FRANÇA, José-Augusto, *O Retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981.

FRANÇA, José-Augusto, *Lisboa - Urbanismo e arquitectura*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, [2]1989.

FRANÇA, José-Augusto, "Da imagem que falece ao poder - O retrato em Portugal no século XVIII", in Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII, *Portugal no século XVIII - De D. João V à revolução francesa*, Lisboa, Universitária Editora, 1991, p. 21-26.

FRANÇA, José-Augusto, "O retrato na época joanina", in SALDANHA, Nuno (coord.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 97-107.

FRANÇA, José-Augusto, "Oitocentos anos de arte portuguesa" (1979), in *(In)Definições de cultura*, Lisboa, Editorial Presença, 1997, p. 46-53.

FRANÇA, José-Augusto, "Arte francesa, arte portuguesa - Um diálogo de nove séculos" (1982), in *(In)definições de cultura - Textos de cultura e história, artes e letras*, Lisboa, Editorial Presença, 1997, p. 68-78.

FRANÇA, José-Augusto, *Memórias para o ano 2000*, Lisboa, Livros Horizonte, 2000.

FRANCASTEL, Pierre, *Arte e técnica nos séculos XIX e XX*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, s. d.

FRANCASTEL, Galienne e Pierre, *El Retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.

FRANCO, Anísio, "António de Oliveira Bernardes e a unidade decorativa do espaço barroco", in *Jerónimos - 4 Séculos de pintura* [Catálogo de exposição], vol. I, Lisboa, IPPAAR, 1993, p. 206-217.

FRANCO, Anísio, "As séries régias do Mosteiro de Santa Maria de Belém e a origem das fontes da iconografia dos reis de Portugal", in *Jerónimos - 4 Séculos de pintura* [Catálogo de exposição], vol. I, Lisboa, IPPAAR, 1993, p. 292-337.

FRANCO, Anísio, "Giorgio Domenico Duprà - Maria Bárbara de Bragança", in SALDANHA, Nuno (coord.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal no tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 248-249.

FRANCO, Anísio, “Retrato de D. Maria Bárbara de Bragança”, in MATOS, Maria Antónia Pinto de e CAMPILHO, Maria de Sousa e Holstein (coord.), *Uma família de coleccionadores - Poder e cultura. Antiga Colecção Palmela* [Catálogo de exposição], Lisboa, 2001, p. 142-143.

FRANCO, Anísio e PENTEADO, Pedro, “A série régia de Miguel António do Amaral na Câmara Municipal da Moita”, in SILVA, Teresa Rosa (org.), *I Jornadas de História e património local*, Moita, Câmara Municipal da Moita, 2004, p. 87-115.

FRANCO, Anísio, *Miniaturas portuguesas* [Catálogo de exposição] Lisboa, IPM/Museu Nacional de Arte Antiga, 2003.

FRANCO, Anísio, “A mais bela casa de Portugal”, in *L+Arte*, n.º 35, Lisboa, Abril 2007, p. 66.

FRANCO, Anísio, *Miniaturas estrangeiras* [Catálogo de exposição] Lisboa, IMC/Museu Nacional de Arte Antiga, 2008.

FREEDBERG, Sidney, *Autour de 1600 - Une révolution dans la peinture italienne*, Paris, Édicions Gallimard, 1993.

FOSSI, Gloria, “Le portrait entre souvenir, réalité et imagination”, *Le portrait*, Paris, Gründ, 1998, p. 9-27.

FUMAROLI, Marc, *L’École du silence - Les sentiment des images au XVII^{e} siècle*, Paris, Flammarion, 1998.

GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, Coimbra, s. n., 1923.

GARRET, Almeida, *A Ilustre Casa de Ramires*, Mem Martins, Publicações Europa América, 1991.

GIL, José, “A Arte do Retrato”, in *«Sem título» - Escritos sobre arte e artistas*, Lisboa, Relógio D’Água Editores, 2005, p. 15-67.

GIL, Júlio, *Os mais belos palácios de Portugal*, Lisboa, Editorial Verbo, 1992.

GINZBURG, Carlo, *A micro-história da arte e outros ensaios*, Lisboa, Difel, 1991.

GOMBRICH, Ernst, *Art and illusion*, Londres, Phaidon, 1960.

GOMES, Ana Cristina Cardoso da Costa, “Alianças, poder e festa - Os casamentos de D. Afonso XVI e de D. Pedro II”, in PEREIRA, João Castel-Branco (coord.), *Arte efémera em Portugal* [Catálogo de exposição], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p. 51-99.

GÓMEZ, Maria Luisa, *La restauración - Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.

GONÇALVES, António Manuel, *Historiografia da arte em Portugal*, Coimbra, Coimbra Editora, 1960.

GONÇALVES, António Manuel, *Museu de Aveiro - Roteiro*, Aveiro, Gráfica do Vouga, 1960.

GONÇALVES, António Manuel, *Introdução ao Museu de Aveiro*, Lisboa, 1976.

GONÇALVES, Flávio, *História da arte - Iconografia e crítica*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

GONÇALVES, Flávio, *João Baptista Pachini e os painéis da Casa do Cabido da Sé do Porto*, sep. de *Arquivos do Centro Cultural Português* da Fundação Calouiste Gulbenkian, Paris, 1974, p. 301-357.

GONÇALVES, Flávio, "As obras setecentistas da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda e o seu enquadramento na arte portuguesa da primeira metade do século XVIII”, *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, vol. III, n.º 89, 1.º tomo, Lisboa, s. n., 1983.

GONÇALVES, Flávio, “A arte no Porto na época do marquês de Pombal”, in *Pombal revisitado*, vol. II, Lisboa, Editorial Estampa, 1984, p. 103-119.

GONÇALVES, Flávio, “A legislação sinodal portuguesa da Contra-Reforma e a arte religiosa” (1960), in GONÇALVES, Flávio, *História da arte - Iconografia e crítica*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, p. 111-114.

GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreira Nobre, *André Gonçalves e a pintura de cavalete em Portugal no tempo de D. João V (1706-1750) - O caminho da internacionalização* [Dissertação de Mestrado], 2 vols., Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002.

GONÇALVES, Susana, “A pintura da igreja do Menino Deus no contexto pictórico nacional do período quinto-joanino (1706-1750) - A abertura ao barroco internacional

de matriz classicista", in *Igreja do Menino Deus - Intervenção de conservação e restauro*, n.º 1 da colecção «Reabilitação urbana», Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, Junho de 2005, p. 105-115.

GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreiro Nobre, "A arte do retrato em Portugal no tempo barroco (séculos XVII-XVIII)", in *Encontro Aprendizes de Feiticeiro - Investigações de doutoramento dos cursos do Instituto de História da Arte da FLUL*, Lisboa, Edições Colibri/Centro de História da Universidade de Lisboa, 2008, p. 144-150.

GONZÁLEZ ESCRIBANO, Raquel e GUERRERO BORRULL, Domingo (Coord.), *El retrato español en el Prado - Del Greco a Goya* [Catálogo de exposição], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006.

GOODOLPHIM, Costa, *As Misericórdias*, Lisboa, Livros Horizonte, ^{2}1997.

GORJÃO, Sérgio, *Museu Municipal de Óbidos - Catálogo*, Óbidos, Câmara Municipal de Óbidos, 2000.

GUELFI, Fausta Franchini, "Domenico Parodi (1672-1742) e Francesco Biggi (1667-1728) - *Ritratto di Giovanni V di Portogallo*", in ROCCA, Sandra Vasco e BORGHINI, Gabriele (coord.), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma, Àrgos Edizioni, 1995, p. 19-20.

GUERREIRO, Luís Manuel Ramalhosa, *La représentation du povoir royal à l'age baroque portugais (1687-1753)* [Dissertação de Doutoramento], 4 vols., Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1995.

GUSMÃO, Adriano de, "Identificação de dois retratos de correios-mores do século XVII" (1952), *Ensaios de arte e crítica* (Introdução de SERRÃO, Vítor e MARKL, Dagoberto L.), Lisboa, Vega, 2003, p. 381-388.

HADJINICOLAOU, Nicos, *História da arte e movimentos sociais*, Lisboa, Edições 70, 1989.

HASKELL, Francis, *Patrons and painters - Art and society in baroque Italy*, New Haven and London, Yale University Press, 1980.

HATHERLY, Ana, “As misteriosas portas da ilusão - A propósito do imaginário piedoso em Sóror Maria do Céu e Josefa d’Óbidos”, in SERRÃO, Vítor (coord.), *Josefa de Óbidos e o tempo barroco* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPC, 1991, p. 71-85.

HATHERLY, Ana, “As misteriosas portas da ilusão - A propósito do imaginário piedoso em Sóror Maria do Céu e Josefa d’Óbidos”, in HATHERLY, Ana, *O ladrão cristalino - Aspectos do imaginário barroco*, Lisboa, Edições Cosmos, 1997, p. 13-41.

HAUSER, Arnold, *O conceito de Barroco*, Lisboa, Vega, 1997.

HENARES CUELLAR, Ignacio, “De Velázquez à Goya - L’âge d’or du portrait espagnol”, in FOSSI, Gloria (dir.), *Le portrait*, Paris, Gründ, 1998, p. 223-249.

HENRIQUES, Ana de Castro (coord.), *Coleccionar em Portugal - Doação Castro Pina* [Catálogo de exposição], Lisboa, IMC/MNAA, 2011.

HENRIQUES, Paulo (coord.), *Núcleo de pintura do Museu do Hospital e das Caldas*, Caldas da Rainha, 1994.

História da História em Portugal (Séculos XIX-XX) - Da historiografia à memória histórica, vol. II, Lisboa, Temas e Debates, 1998.

HORTA, Cristina, “As artes nas Caldas da Rainha no século XVIII”, in RODRIGUES, Luís Nunes, TAVARES, Mário e SERRA, João B. (coord.), *Terra de Águas - Caldas da Rainha: História e Cultura*, Caldas da Rainha, Câmara Municipal das Caldas da Rainha, 1993, p. 153-169.

Inventário Artístico de Portugal, 3 vols., Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes / IPPAR, 2000.

J. LUNA, Juan, “Presencia de Francisco Vieira en las colecciones reales de España”, *Bracara Augusta*, vol. XXVIII, n.º 64 (76), Braga, 1973, p. 402-407.

J. LUNA, Juan, “La internacionalización del retrato en el siglo XVIII”, in GONZÁLEZ ESCRIBANO, Raquel e GUERRERO BORRULL, Domingo (Coord.), *El retrato español en el Prado - Del Greco a Goya* [Catálogo de exposição], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006, p. 133-139.

JENKINS, Marianna, *The State Portrait - Its origin and evolution*, New York, Publ. College Art Association of America / Art Bulletin, 1947.

JOHNSON, William McAllister, “Les morceaux de réception - Protocole et documentation", in *Les peintres du roi (1648-1793)* [Catálogo de exposição], Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2000, p. 31-49.

JORDAN, Annemarie, *Retrato de Corte em Portugal - O legado de António Moro. 1552-1572*, Lisboa, Quetzal Editores, 1994.

KAIRIS, Pierre-Yves, “Le portrait dans le Namurois au XVIIe siècle", in TOUSSAINT, Jacques (dir.), *Portrait en Namurois*, Namur, 2002, p. 31-49.

KAMPER, Dietmar, “Corpo”, in WULF, Christoph, *Cosmo, corpo, cultura - Enciclopédia Antropológica*, Milão, Bruno Mondadori, 2002 (artigo traduzido para português e disponibilizado *on-line* no portal da Biblioteca do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia) [*www.cisc.org.br/portal/biblioteca/corpokamper.pdf*].

KAUFMANN, Thomas DaCosta, “Pintura de los Reinos - Una vision global del campo cultural”, in GUTIÉRREZ HACES, Juana (coord.), *Pintura de los Reinos - Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánicos (siglos XVI-XVIII)*, Ciudad de México, Fomento Cultural Banamex, 2008, vol. I, p. 87-135.

KUBLER, George, *The antiquity of the art of painting by Felix da Costa*, New Haven and London, Yale University Press, 1967.

LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Iconografia lusitana - Retratos grabados de personajes portugueses*, Madrid, Junta de Iconografia Nacional, 1941.

LAMAS, Artur, *A Casa Nobre de Lázaro Leitão Aranha no sítio da Junqueira*, Lisboa, 1925.

LASNIER, Jean-François, "Le portrait du roi", *Connaissance des arts - Louis XIV. L’homme et le roi*, n.º 429, Paris, 2009, p. 12-31.

LAVAGNINO, Emilio, *Il genio italiano all’estero - Gli artisti italiani in Portogallo*, Roma, Libreria del Stato, 1940.

LEAL, Lécio e SILVA, Lília, “Inventário histórico artístico do concelho de Macedo de Cavaleiros - Anuário 2006”, in SERRÃO, Vítor (dir.), *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa,* n.º 5, Lisboa, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, 2006, p. 463-467.

LEEUW, Ronald de, “La ronda de noche”, *Descubrir el Arte - 400 años com Rembrandt - Gloria y tragedia en nel siglo de oro holandés*, año VII, n.º 82, Madrid, Arlanza Editiones, Diciembro 2005, p. 66.

LEROY, Françoise, *Titien - Portrait de l’Arétin*, Paris, Les Quatre Chemins, 2006.

LEVENSON, Jay A. (dir.), *The age of the baroque in Portugal* [Catálogo de exposição], Washington/New Haven/London, National Gallery of Art/Yale University Press, 1993.

LIMA, Henrique de Campos Ferreira e SOARES, Ernesto, *Dicionário de iconografia portuguesa (retratos de portugueses e de estrangeiros em relação com Portugal)*, 3 vols., Lisboa, Instituto para a Alta Cultura, 1947-1950 (“Suplemento”, 1954).

LOPES, Óscar, “Academias”, in SERRÃO, Joel (dir.), *Dicionário de História de Portugal*, vol. I, s. l., Iniciativas Editoriais, s. d., p. 14-15.

LOPES, José Maria da Silva, *Claude de Laprade e o túmulo da Vista Alegre* [Dissertação de Mestrado], Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2001.

LOURENÇO, Maria Paula Marçal, “Estado e poderes”, in MENESES, Avelino de Freitas (coord.), *Portugal - Da paz da Restauração ao ouro do Brasil*, Vol. VII da *Nova História de Portugal* (dir. SERRÃO, Joel e MARQUES, A. H. de Oliveira), Lisboa, Editorial Presença, 2001, p. 17-89.

MACEDO, Diogo de, “Uma pequena galeria de retratos”, *Belas-Artes - Revista e boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, 2.ª série, n.º 9, 1956, p. 35-37.

MACEDO, António da Silva, “Igreja da Misericórdia - História breve (II)”, *Misericórdia de Braga - Revista da Santa Casa da Misericórdia de Braga*, n.º 5, Braga, Dezembro 2009, p. 181-230.

MACHADO, José Alberto Gomes, *Um coleccionador português do século das luzes - D. Frei Manuel do Cenáculo Vilas-Boas, Arcebispo de Évora* [Provas de capacidade científica e aptidão pedagógica], Évora, Universidade de Évora (Texto policopiado), 1985.

MACHADO, José Alberto Gomes, “O discreto esplendor do Barroco”, in MIRANDA, Maria Adelaide e outros, *História das artes plásticas*, Lisboa, Europália 91/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, p. 69-98.

MACHADO, José Alberto Gomes, *André Gonçalves - Pintura do Barroco português*, Lisboa, Editorial Estampa, 1995.

MACHADO, José Alberto Gomes, "A colecção de arte do 2.º Conde da Ega", in *Las relaciones artísticas entre España y Portugal - Artistas, mecenas y viajeros* [Actas del VII Simpósio hispano-portugués de historia del arte], Cáceres, Olivenza, Badajoz, 1995, p. 271-277.

MAIO, Fernanda, "O rosto pleno", *Estúdio - Auto-retrato e auto-representação*, n.º 2, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Dezembro 2010, p. 133-135.

MALRAUX, André, *O museu imaginário* (1965), Lisboa, Edições 70, 2000.

MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse, "Les Mariette et Portugal", in *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France* [Actes du colloque], Paris, Fondation Calouste Gulbenkian - Centre Culturel Portugais, 1983, p. 295-322.

MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérese, "La Patriarcale du Roy Jean V de Portugal", *Colóquio Artes*, 2.ª série, 31.º ano, n.º 83, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Dezembro 1989, p. 35-43

MARAVALL, José António, *A cultura do barroco*, Lisboa, Instituto Superior de Novas Profissões, 1997.

MARÍAS, Fernando (dir.), *Otras Meninas*, Madrid, Ediciones Siruela, 1995.

MARÍAS, Fernando, "Las lecciones del pintor - Herancia y legado", *Descubrir el Arte - 400 años com Rembrandt - Gloria y tragedia en nel siglo de oro holandés*, año VII, n.º 82, Madrid, Arlanza Editiones, Diciembro 2005, p. 40-46.

MARKL, Dagoberto L., "Hauser e a pintura portuguesa do século XVII", in HAUSER, Arnold, *O conceito de Barroco*, Lisboa, Vega, 1997, p. 9-26.

MARQUES, Bruno, *Os retratos*, colecção «Mulheres do século XVIII», Lisboa, Ela por Ela, 2006.

MARQUES, Bruno, "Entrevista com José Gil", *Revista de História da Arte - O retrato*, Lisboa, Instituto de História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, n.º 5, 2008, p. 9-17.

MARTIN GONZÁLEZ, Juan José, “Las ideas artísticas de la reina Bárbara de Braganza”, *Bracara Augusta* [Actas do congresso «A arte em Portugal no século XVIII»], vol. XXVII, n.º 64(76), 1973, p. 377-401.

MASCARENHAS, Fernando, “Estuques ornamentais - Da organização dos espaços à descrição de uma moldura”, *Monumentos - Revista semestral de edifícios e monumentos*, n.º 7, Lisboa, DGEMN, Setembro 1997, p. 36-43.

MATOS, Maria Antónia Pinto de e CAMPILHO, Maria de Sousa e Holstein (coord.), *Uma família de coleccionadores - Poder e cultura. Antiga Colecção Palmela* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPM, 2001.

MATOS, Maria Antónia Pinto de (coord.), *Henri Burnay - De banqueiro a coleccionador* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPM, 2003.

MATOS, José Sarmento de e PAULO, Jorge Ferreira, *Caminhos do Oriente - Guia histórico*, 2 vols., Lisboa, Livros Horizonte, 1999.

MATOS, José Sarmento de, *A casa nobre do Braço-de-Prata*, Lisboa, Refer, 2003.

MATTHEWS, Roy T. & PLATT, F. DeWitt, *The western humanities - The Renaissance to the present*, vol. II, London/Toronto, Mayfield Publishing Company, 1998.

MECO, José, *O azulejo em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1989.

MECO, José, “A azulejaria (do Palácio e Quinta dos Marqueses da Fronteira)”, *Monumentos*, n.º 7, Lisboa, DGEMN, Setembro de 1997, p. 55-59.

MECO, José, “A azulejaria no Mosteiro de S. Vicente de Fora”, in SALDANHA, Sandra Costa (coord.), *Mosteiro de S. Vicente de Fora - Arte e história*, Lisboa, Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa, 2010, p. 235-259.

MELLO, Magno Moraes, *A pinturas de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998.

MELLO, Magno, "Os painéis da capela-mor da igreja - Uma atribuição a Vincenzo Baccherelli (1672-1745)”, *Monumentos*, n.º 18, Lisboa, DGEMN, Março 2003, p. 75-81.

MENDES, José Amado, “Caminhos e problemas da historiografia portuguesa”, in *História da História em Portugal (Séculos XIX-XX) - Da historiografia à memória histórica*, vol. II, Lisboa, Temas e Debates, 1998, p. 38-46.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho, “Brás de Almeida (1649-c. 1707) - Sete desenhos inéditos e alguma notícia sobre a família do artista”, in *Monumentos*, n.º 24, Lisboa, Março de 2006, p. 218-227.

MENDONÇA, Isabel, “Brás de Almeida (1649-c. 1707) e a pintura de tectos no reinado de D. Pedro II”, in VALE, Teresa Leonor M. (coord.), *Lisboa barroca e o barroco de Lisboa - Colóquio de história da arte*, Lisboa, Livros Horizonte, 2007, p. 97-108.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho, “Domenico Francia - Um artista bolonhês no Portugal joanino”, in *Artistas e artífices e sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa* [Actas do VII colóquio luso-brasileiro de História da Arte], Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, p. 181-190.

MENESES, Avelino de Freitas (coord.), *Portugal - Da paz da Restauração ao ouro do Brasil*, vol. VII da *Nova História de Portugal* (dir. SERRÃO, Joel e MARQUES, A. H. de Oliveira), Lisboa, Editorial Presença, 2001.

MENESES, Avelino de Freitas, “A diplomacia e as relações internacionais”, in MENESES, Avelino de Freitas de (coord.), *Portugal - Da paz da Restauração ao ouro do Brasil*, vol. VII da *Nova História de Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 2001, p. 148-191.

MÈREDIEU, Florence, *O desenho infantil*, São Paulo, Cultrix, 1994.

MÉROT, Alain (dir.), *Nicolas Poussin (1594-1665)* [Actas de colóquio], 2 tomos, Paris, Musée du Louvre/La Documentation Française, 1996.

MINOR, Vernon Hyde, *Baroque & Rococo - Art and culture*, London, Laurence King Publishing, 1999.

MONTAGU, Jennifer, “João V e la scultura italiana”, in ROCCA, Sandra Vasco e BORGHINI, Gabriele (coord.), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma, Àrgos Edizioni, 1995, p. 385-390.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo Freitas, *Elites e poder entre o Antigo Regime e o Liberalismo*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2007.

MORAES, Maria Adelaide Pereira de, “Velhas Casas - X: Casa de Sezim”, *Boletim de trabalhos históricos*, Guimarães, Arquivo Municipal de Alfredo Pimenta, 1985.

MORAIS, Maria Antonieta Lopes Vilão Vaz de, *Pintura nos séculos XVIII e XIX na Galeria de Retratos dos Benfeitores da Santa Casa da Misericórdia do Porto* [Dissertação de Mestrado], 3 vols., Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001.

MORAN, Miguel, *La imagen del rey - Filipe V y el arte*, Madrid, Nerea, 1990.

MOREIRA, Rafael, "Uma *Via Crucis* da Oficina de Bento Coelho no Norte do Brasil", in SOBRAL, Luís de Moura (coord.), *Bento Coelho (1620-1708) e a cultura do seu tempo* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1998, p. 67-83.

MOTA, Luís, *A Bemposta - O "Paço da Rainha"*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005.

MOURA, Carlos (coord.), *História da arte em Portugal - O limiar do Barroco*, vol. 8, Lisboa, Publicações Alfa, 1986.

MOURA, Carlos, "Sombra, luz e cromatismo - A pintura e o azulejo. As artes decorativas", in MOURA, Carlos (coord.), *História da arte em Portugal - O limiar do Barroco*, vol. 8, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p. 121-157.

MOURA, Carlos, "Retrato", in PEREIRA, José Fernandes (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 411-414.

MOURA, Vasco Graça, "Júlio Pomar e a literatura", in *Retratos e ficções - Júlio Pomar e a literatura* [Catálogo de exposição], Lisboa, Argusnauta, 2006.

NANCY, Jean-Luc, *Le regard du portrait*, Paris, Éditions Galilée, 2000.

OLIVEIRA Aurélio de, "Artista italiano no barroco bracarense", in *Revista da Faculdade de Letras*, n.º 13, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1996, p. 365-385.

OLIVEIRA, Eduardo Pires de, "*Brasileiros* e bracarenses na construção da arte do século XVIII bracarense e *brasileira*", in OLIVEIRA, Eduardo Pires de, *Estudos sobre os séculos XVII e XVIII no Minho - História e arte*, Braga, APPACDM Distrital de Braga, 1996, p. 217-244.

OLIVEIRA, Eduardo Pires de, "Sobre o recente restauro da Igreja da Misericórdia", *Diário do Minho*, Braga, 07.04.2003

OLIVEIRA, Eduardo Pires de, *A Capela de S. Sebastião, em Braga*, Braga, Universidade do Minho, 2004.

OLIVEIRA, Eduardo Pires de, *A Capela de São Miguel-o-Anjo*, Braga, Irmandade de Nossa Senhora do Ó, 2006.

PACCIAROTTI, Giuseppe, *La pintura barroca en Italia*, Madrid, Ediciones Istmo, 2000.

PAMPLONA, Fernando de, *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal* (1954-1959), 5 vols., Barcelos, Livraria Civilização Editora, ^{4}2000.

PANOFSKY, Erwin, *Idea - A evolução do conceito de belo*, S. Paulo, Martins Fontes, 2000.

PASCUAL CHENEL, Álvaro, *El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II – Imagens y propaganda*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2010.

PASTOUREAU, Michel, Dominique Simonnet, *Le petit livre des couleus*, Paris, Éditions du Panama, 2005.

PASTOUREAU, Michel, *Bleu - Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.

PEREIRA, Ana Cristina Duarte, *Princesas e infantas de Portugal (1640-1736)*, Lisboa, Edições Colibri, 2008.

PEREIRA, João Castel-Branco (coord.), *A arte do retrato - Quotidiano e circunstância* [Catálogo de exposição], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

PEREIRA, João Castel-Branco (coord.), *Arte efémera em Po*rtugal [Catálogo de exposição], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

PEREIRA, José Fernandes (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989.

PEREIRA, José Fernandes, "Artista", in PEREIRA, José Fernandes (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 51-52.

PEREIRA, José Fernandes, "Barroco, Estilo", *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 69-76.

PEREIRA, José Fernandes, “Bellini, João António”, in PEREIRA, José Fernandes (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 78.

PEREIRA, José Fernandes, “Giusti, Alessandro (1715-1799)”, in José Fernandes Pereira (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 203-205.

PEREIRA, José Fernandes, “João António Bellini de Pádua e a estética italianizante no reinado de D. João V”, *I Congresso internacional do barroco* [Actas], vol. II, Porto, 1991, p. 221-226.

PEREIRA, José Fernandes, *Arquitectura e escultura de Mafra - Retórica da perfeição*, Lisboa, Editorial Presença, 1994.

PEREIRA, José Fernandes, “O pensamento artístico de Vieira”, *Oceanos*, n.º 30/31, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Setembro 1997, p. 187-200.

PEREIRA, José Fernandes, *A cultura artística portuguesa (sistema clássico)*, Lisboa, 1999, s. n.

PEREIRA, José Fernandes, “O barroco do século XVII - Transição e mudança” e “O Barroco do século XVIII” in PEREIRA, Paulo (dir.), *História da arte portuguesa - Do barroco à contemporaneidade*, vol. 3, Lisboa, Temas e Debates, 1999, p. 11-49 e 51-171.

PEREIRA, José Fernandes, “Teoria do Desenho português - O modelo clássico”, in ARRUDA, Luísa e CARVALHO, José Alberto Seabra de (coord.), *Vieira Lusitano (1699-1783) - O desenho* [Catálogo de exposição], Lisboa, MC-IPM, 2000, p. 9-33.

PEREIRA, Paulo, “As dobras da melancolia - O imaginário português barroco”, ÁVILA, Afonso (org.), *Barroco - Teoria e análise*, São Paulo e Belo Horizonte, Perspectiva e Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997, p. 159-170.

PEREIRA, Paulo (dir.), *História da arte portuguesa*, vol. 1, Círculo de Leitores, Lisboa, 2007.

PEREIRA, Paulo (dir.), *História da arte portuguesa - Do barroco à contemporaneidade*, vol. 3, Lisboa, Temas e Debates, 1999.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1996.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., “Los orígenes de la pintura naturalista española”, in CARBALLO-CALERO, M.ª Victoria (coord.), *Arte y ciudad - Ámbitos medieval, moderno y contemporáneo*, Santiago, Fundacion Caixa Galicia, 2000, p. 92-120.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., “El retrato clásico español”, in *El retrato*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004, p. 197-231

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., "Velázquez y el retrato barroco", in PORTÚS PÉREZ, Javier (dir.), *El retrato español - Del Greco a Picasso* [Catálogo de exposição], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, p. 166-199.

PIMENTEL, Alberto, *As amantes de D. João V* (1892), Lisboa, Bonecos Rebeldes, 2009.

PIMENTEL, António Filipe, “Bibliotecas”, in PEREIRA, José Fernandes (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 88-92.

PIMENTEL, António Filipe, “Laprade, Claude Joseph Courrat (1682-1738)”, in PEREIRA, José Fernandes (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 253-257.

PIMENTEL, António Filipe, “D. João V e a festa devota - Do espectáculo da política à política do espectáculo”, in PEREIRA, João Castel-Branco (coord.), *Arte efémera em Portugal* [Catálogo de exposição], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p. 151-173.

PIMENTEL, António Filipe, *Arquitectura e poder - O real edifício de Mafra*, Lisboa, Livros Horizonte, (1986, 1992) 2002.

PIMENTEL, António Filipe, “Manuel da Silva e a difusão do barroco nas Beiras”, *Actas do VI Simpósio luso-espanhol de história da arte*, Viseu, 1991, p. 429-455.

PIMENTEL, António Filipe, “Vivência da morte no tempo Barroco - Tumulária portuguesa dos séculos XVII e XVIII”, *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*, Porto, Universidade do Porto, 1991, vol. II, p. 259-261.

PIMENTEL, António Filipe, “Os pintores de D. João V e a invenção do retrato de corte”, *Revista de História da Arte - O retrato*, n.º 5, Lisboa, Instituto de História da Arte

- Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 2008, p. 133-151.

PIMENTEL, António Filipe, "A Capela de São João Baptista - Política, ideologia e estética"; in MORNA, Teresa Freitas (coord.), *Museu de São Roque - Catálogo da exposição permanente*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2008, p. 212-231.

PIMENTEL, António Filipe, "D. Tomás de Almeida (1716-1754)", in AZEVEDO, Carlos Moreira de, SALDANHA, Sandra Costa e OLIVEIRA, António Pedro Boto de (coord.), *Os Patriarcas de Lisboa*, Lisboa, Centro Cultural do Patriarcado/Aletheia Editores, 2009, p. 7-22.

PINTO, Augusto Cardoso, "Domingos Vieira e não Domingos Barbosa", *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, vol.II, n.º 6, Lisboa, 1942, p. 64-94.

POMMIER, Edouard, "L'Académie royale de peinture et de sculpture et le modele italien", in *Les peintres du roi (1648-1793)* [Catálogo de exposição], Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2000, p. 51-60.

POMMIER, Édouard, "Introdução - Retratar", in BASILIO, Kelly (coord.), *Concerto das Artes*, Porto, Campo das Letras, 2007, p. 165-185 (artigo originariamente publicado in *Théories du portrait - De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, p. 11-30).

PORFÍRIO, José Luís, "A vontade do príncipe", *Revista Expresso,* n.º 1155, 17.12.1994, p. 112.

PORTÚS PÉREZ, Javier (ed.), *EL retrato español - Del Greco a Picasso* [Catálogo de exposição], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004.

PRATER, Andreas e BAUER, Hermann, *A pintura do barroco*, Köln, Taschen, 1997.

QUIETO, Pier Paolo, *D. João V de Portugal - A sua influência na arte italiana do século XVIII*, Lisboa/Mafra, Edição ELO, 1990.

QUIETO, Pier Paolo, "Relações artístico-culturais entre Lisboa e Roma", in SALDANHA, Nuno (coord.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 63-79.

RADULET, Carmen M., *D. João V e a Santa Sé - Os retratos dos reis portugueses como instrumento da diplomacia joanina*, Porto, Civilização Editora, 2008.

RAGGI, Giuseppina, “As pinturas de Pompeo Batoni: *status quaestionis*”, *Monumentos*, n.º 16, Lisboa, DGEMN, Março de 2002, p. 46-53.

RAGGI, Giuseppina, “Pinturas de fundais e falsos interiores - Decorações pictóricas integrais de Pasquale Parente”, in *Monumentos*, n.º 18, Lisboa, DGEMN, Março de 2003, p. 109-117.

RAGGI, Giuseppina, “O jardim dos encantamentos - Pinturas de fundais e *falsos* interiores na obra de Pascoal Parente e Niccoló Nasoni”, in *II Congresso Internacional de História da Arte - Portugal na encruzilhada de culturas, das artes e de sensibilidades* [Actas], Coimbra, Almedina, 2004, p. 399-418.

RAGGI, Giuseppina, *Arquitecturas do Engan - A longa conjuntura da ilusão. A influência emiliana na pintura de quadratura luso-brasileira do século XVIII* [Dissertação de Doutoramento], Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2005.

RAMOS, Artur, *Retrato - O desenho da presença*, Lisboa, Campo da Comunicação, 2010.

RAU, Virgínia, *Inventário dos bens da Rainha da Grã-Bretanha D. Catarina de Bragança*, Coimbra, 1947.

RAYDON, Alexander R., *Masters in Portraiture* [Catálogo de exposição apresentada na Raydon Gallery], Nova Iorque, 1971.

REBEL, Ernst, *Auto-retratos*, Köln, Taschen, 2009.

REIS, Vítor dos, *O rapto do observador - Invenção, representação e percepção do espaço celestial na pintura de tectos em Portugal no século XVIII* [Dissertação de Doutoramento], 2 vols, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2006.

REIS, Vítor dos, “A viagem das imagens - A pintura do Barroco ao Neoclássico nos Açores”, in SARDO, Delfim; CALDAS, João Vieira e SERRÃO, Vítor (coord.), *Da arte nos Açores (1427-2000)*, Ponta Delgada, Edição da Direcção Regional de Cultura dos Açores (no prelo).

REIS-SANTOS, Luís, *Josefa d’Óbidos*, Lisboa, Realizações Artis, 1957.

Retratos de artistas no Museu Nacional de Soares dos Reis [Catálogo de exposição], Porto, Imprensa Moderna, 1946.

Retratos e ficções - Júlio Pomar e a literatura [Catálogo de exposição], Lisboa, Argusnauta, 2006.

Revista da Faculdade de Letras - Línguas e literaturas [Anexo V - *Espiritualidade e corte em Portugal, séculos XVI-XVIII*], Porto, 1993.

Revista da Faculdade de Letras de Lisboa, n.º 21/22, 5.ª série, Lisboa, 1996-1997.

RIBEIRO, Mário Sampayo, "D. João, o Quinto, e a música no seu tempo", in *D. João V - Conferências e estudos comemorativos do segundo centenário da sua morte*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1952, p. 82-84.

ROBERTSON, Clare, "The Classical Tradition", in BROWN, Beverly Louise (ed.), *The Genius of Rome (1592-1623)* [Catálogo de exposição], London, Royal Academie of Arts, 2001, p. 118-139.

ROCCA, Sandra Vasco, BORGHINI, Gabriele e FERRARIS, Paola, *Roma Lusitana - Lisbona Romana. Guida alla mostra*, Roma, Àrgos Edizioni, 1990.

ROCCA, Sandra Vasco e BORGHINI, Gabriele (coord.), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma, Àrgos Edizioni, 1995.

RODRIGUES, Rita Maria Camacho Correia, *Martim Conrado, "insigne pintor estrangeiro" - Um pintor do século XVII na Ilha da Madeira* [Dissertação de Mestrado], Universidade da Madeira, Funchal, 2000.

SALDANHA Nuno, "A pintura da Igreja de Nossa Senhora da Pena em Lisboa (séculos XVII a XIX) - A iconografia, função da imagem e seu controlo", *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, n.º 90, tomos I-II, Lisboa, 1984/1988, p. 125-135.

SALDANHA, Nuno, "Tratados de Pintura", in PEREIRA, José Fernandes (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 496-499

SALDANHA, Nuno (coord.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994.

SALDANHA, Nuno, “Estado actual da questão, problemas e metodologias”, in SALDANHA, Nuno (coord.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 3-17.

SALDANHA, Nuno, *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII - Estudos de iconografia, prática e teoria artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995.

SALDANHA, Nuno, *Poéticas da imagem - A pintura nas ideias estéticas da Idade Moderna*, Lisboa, Editorial Caminho, 1995.

SALDANHA, Nuno, “Pierre-Antoine Quillard (Paris, c. 1703-Lisboa, 1733)”, in SALDANHA, Nuno e ARAÚJO, Agostinho, *Jean Pillement e o paisagismo em Portugal no século XVIII (1728-1808)* [Catálogo de exposição], Lisboa, FRESS, 1996, p. 189-197.

SALDANHA, Nuno, *Tesouros da imagem* [Catálogo], Lisboa, FRESS, 1996.

SALDANHA, Nuno, “A Arcádia Romano-Lusitana e os círculos de poder na cultura setecentista (1721-1756)”, in CASTRO, Ivo; NETO, Maria João e SERRÃO, Vítor (coord.), *Propaganda e poder - Congresso peninsular de História da Arte* [Actas de congresso], Lisboa, Edições Colibri, 2001, p. 365-382.

SALDANHA, Nuno, “Retrato do 1.º Patriarca”, *Público - P2*, Lisboa, 6 de Maio de 2010.

SALDANHA, Nuno, “Transitoriedade e permanência - A pintura de S. Vicente de Fora”, in SALDANHA, Sandra Costa (coord.), *Mosteiro de S. Vicente de Fora - Arte e história*, Lisboa, Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa, 2010, p. 157-187.

SALDANHA, Sandra Costa (coord.), *Mosteiro de S. Vicente de Fora - Arte e história*, Lisboa, Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa, 2010.

SALDANHA, Sandra Costa, “A escultura em S. Vicente de Fora - Projecto, campanhas e autores”, in SALDANHA, Sandra Costa (coord.), *Mosteiro de S. Vicente de Fora - Arte e história*, Lisboa, Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa, 2010, p. 189-207.

SALES, P.e Ernesto, *Nosso Senhor dos Passos da Graça (Lisboa) - Estudo histórico da sua Irmandade com o título de “Santa Cruz e Passos”*, Lisboa, Edição do autor, 1925.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Los retratos de los reys de España*, Barcelona, Ediciones Omega, 1948.

SANTOS, Armando Vieira e FRANÇA, José-Augusto, “Pintores estrangeiros em Portugal”, in CHICÓ, Mário Tavares, SANTOS, Armando Vieira e FRANÇA, José-Augusto (org.), *Dicionário da pintura universal - Dicionário de pintura portuguesa*, Vol. III, Lisboa, Estúdios Cor, (1973) s. d., p. 125-126.

SANTOS, Paula Mesquita, “Oito painéis de João Glama Ströberle na Sé Primacial (Braga)”, *Forum*, Braga, Conselho Cultural da Universidade do Minho, 1987, p. 43-69.

SANTOS, Paula Mesquita, “Glama nos Clérigos - Evocação de um artista quase ignorado no Porto”, *O Tripeiro*, 7.ª série, ano XX, n.º 5, 2001, p. 147-153 e n.º 6, 2001, p. 177-182.

SANTOS, Paula Mesquita, “Croquis, academias e outros estudos de João Glama no Museu Nacional de Arte Antiga”, *Vária Escrita*, n.º 8, Sintra, 2001, p. 161-189.

SANTOS, Paula Maria M. Leite, “Para a história da pintura na Misericórdia do Porto - Os retratos de J. Glama, Mendes Lima e F. Vieira”, in Fausto Sancho Martins (coord.), *Barroco* [Actas do *II Congresso Internacional*], Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto - Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2003, p. 625-638.

SANTOS S. J., Domingos Maurício Gomes dos, *O Mosteiro de Jesus de Aveiro*, 3 vols., Lisboa, Diamang Publicações Culturais, 1963.

SANTOS, Reynaldo dos, *Oito séculos de arte portuguesa - História e espírito*, vol. I - *Pintura*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, s. d.

SANTOS, Reynaldo dos, “Preâmbulo” ao catálogo da exposição *Personagens portuguesas do século XVII - Exposição de arte e iconografia*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1942.

SANTOS, Reynaldo dos, “A pintura da segunda metade do século XVI ao final do século XVII”, in BARREIRA, João (dir.), *Pintura - Arte portuguesa*, Edições Excelsior, s. d., p. 257-320.

SANTOS, Reynaldo dos, *História da arte em Portugal*, Vol. III, Porto, Portucalense Editora, 1953.

SANTOS, Reynaldo dos, *L’art portugais - Architecture, sculpture et peinture*, Paris, Librairie Plon, 1953.

SANTOS, Reynaldo dos, KEIL, Luís, SEQUEIRA, Gustavo de Matos e BURNAY, Luís Ortigão, *Personagens portuguesas do século XVII - Exposição de arte e iconografia* [Catálogo de exposição], Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1942.

SARAMAGO, José, *O memorial do convento* (1982), Lisboa, Caminho, 1989.

SARAMAGO, José, *Manual de pintura e caligrafia* (1983), Lisboa, Caminho, 1998.

SARAMAGO, José, *Cadernos de Lanzarote - Diário II*, Lisboa, Jornal Público, 2012.

SCHNEIDER, Norbert, *A arte do retrato - Obras-primas da pintura retratista europeia (1420-1670)*, Köln, Taschen, 1997.

SERRÃO, Joel (dir.), *Dicionário de História de Portugal*, s. l., Iniciativas Editoriais, s. d.,

SERRÃO, Vítor, *O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

SERRÃO, Vítor, "Pedro Nunes (1586-1637) - Um notável pintor maneirista eborense", *A cidade de Évora*, n.os 71-76, anos XLV-L, 1988-1993, p. 105-137.

SERRÃO, Vítor, *Estudos de pintura maneirista e barroca*, Lisboa, Editorial Caminho, (1981) 1989.

SERRÃO, Vítor, *Belchior de Matos (1595-1628) - Pintor das Caldas da Rainha* [Catálogo de exposição], Caldas da Rainha, Museu de José Malhoa, 1981.

SERRÃO, Vítor (coord.), *Josefa de Óbidos e o tempo barroco* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPC, 1991.

SERRÃO, Vítor, "Josefa de Ayala, pintora, ou o elogio da inocência", in SERRÃO, Vítor (coord.), *Josefa de Óbidos e o tempo barroco* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPC, 1991, p. 13-17.

SERRÃO, Vítor, "Retrato do Beneficiado Faustino das Neves", in SERRÃO, Vítor (coord.), *Josefa de Óbidos e o tempo barroco* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPC, 1991, p. 178-179.

SERRÃO, Vítor, *A Pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo* [Tese de Doutoramento], 2 vols., Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1993.

SERRÃO, Vítor, “A Pintura na Antiga Índia portuguesa nos séculos XVI e XVII. Introdução ao seu estudo sistemático”, *Oceanos*, n.ºs 19/20, Setembro-Dezembro de 1994, p. 102-110.

SERRÃO, Vítor, “O conceito de totalidade nos espaços do barroco nacional - A obra da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja (1672-1698)”, *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 21/22, 5.ª série, Lisboa, 1996-1997, p. 245-267.

SERRÃO, Vítor, “A pintura proto-barroca em Portugal (1640-1706) e o seu impacto no Brasil Colonial”, revista *Barroco*, n.º 18, 1997-2000 [Actas do Simpósio *O Território do Barroco no Século XXI*], p. 269-292

SERRÃO, Vítor, *André de Padilha e a pintura quinhentista entre o Minho e a Galiza*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998.

SERRÃO, Vítor, “Sobre a iconografia da *Mater Omnium* - A pintura de intuitos assistenciais nas Misericórdias durante o século XVI”, *Oceanos - Misericórdias. Cinco séculos*, n.º 35, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Julho/Setembro 1998, p. 134-144.

SERRÃO, Vítor, “Tendências da pintura portuguesa na segunda metade do século XVII. Entre Avelar Rebelo, Bento Coelho e os focos regionais”, in SOBRAL, Luís de Moura (coord.), *Bento Coelho da Silveira (1620-1708) e a cultura do seu tempo* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1998 p. 41-65.

SERRÃO, Vítor, “As Bodas de Cana”, in AZEVEDO, Carlos A. Moreira e SOALHEIRO, João (coord.), *Cristo fonte de esperança* [Catálogo de exposição], Porto, Diocese do Porto, 2000, p. 462-463.

SERRÃO, Vítor, *A pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Lisboa, Edições Colibri, 2000.

SERRÃO, Vítor, *A pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Lisboa, Edições Colibri, 2000.

SERRÃO, Vítor, “A vida artística”, in MENESES, Avelino de Freitas (coord.), *Portugal - Da paz da Restauração ao ouro do Brasil*, vol. VII da *Nova História de Portugal* (dir. SERRÃO, Joel e MARQUES, A. H. de Oliveira), Lisboa, Editorial Presença, 2001, p. 566-621.

SERRÃO, Vítor, *A cripto-história de arte - Análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001.

SERRÃO, Vítor, "As colecções artísticas Sousa e Holstein / Palmela - Notas sobre um recheio coleccionístico de excepção", in MATOS, Maria Antónia Pinto de e CAMPILHO, Maria de Sousa e Holstein (coord.), *Uma família de coleccionadores - Poder e cultura. Antiga Colecção Palmela* [Catálogo de exposição], Lisboa, 2001, p. 73-89.

SERRÃO, Vítor, "Vias de investigação em história da arte portuguesa", SERRÃO, Vítor (dir.), *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 1, Lisboa, 2002, p. 9-14.

SERRÃO, Vítor, *O Barroco - História da Arte em Portugal*, Vol. 4, Lisboa, Editorial Presença, 2003.

SERRÃO, Vítor, *Josefa em Óbidos*, Lisboa, Quetzal Editores, 2003.

SERRÃO, Vítor, "1755 e as imagens de Lisboa - A alegoria ao terramoto de João Glama Ströberle ", in BUESCU, Helena Carvalhão e CORDEIRO, Gonçalo (coord.), *O grande terramoto de Lisboa - Ficar diferente*, Lisboa, Gradiva, 2005, p. 193-205.

SERRÃO, Vítor, "A alegoria ao terramoto de 1755 de João Glama Ströberle e a ideia da reconstrução de Lisboa", *Olisipo - boletim do grupo Amigos de Lisboa*, II Série, N.º 22/23, Janeiro/Dezembro 2005, p. 137-141.

SERRÃO, Vítor, "A pintura na capela-mor - O tecto de António Pimenta Rolim e as telas de André Gonçalves", in *Igreja dos Paulistas ou de Santa Catarina - Intervenção de conservação e restauro*, n.º 2 da colecção «Reabilitação urbana», Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, Setembro de 2005, p. 128-147.

SERRÃO, Vítor, *A trans-memória das imagens - Estudos iconológicos de pintura portuguesa (séculos XVI-XVIII)*, Chamusca, Edições Cosmos, 2007.

SERRÃO, Vítor e MECO, José, *Palmela histórico-artística - Um inventário do património artístico do concelho*, Lisboa/Palmela, Colibri/Câmara Municipal de Setúbal, 2007.

SERRÃO, Vítor, "Os focos de pintura da Santa Casa (séculos XVII e XVIII)", in FONSECA, Jorge (coord.), *A Misericórdia de Montemor-o-Novo - História e património*,

Montemor-o-Novo, Santa Casa da Misericórdia de Montemor-o-Novo, 2008, p. 147-172.

SERRÃO, Vítor, *A pintura maneirista e proto-barroca*, n.º 11 da Colecção «Arte Portuguesa - Da pré-história ao século XX», coordenada por RODRIGUES, Dalila, Fubu Editores, 2009.

SERRÃO, Vítor, "Para uma metodologia de pesquisas integradas sobre a arte luso-moçambicana no período colonial: dois casos mal conhecidos de pintura do século XVII e XVIII", *Aprender. Revista da Escola Portuguesa de Moçambique - Centro de Ensino e Língua Portuguesa (*IV Simposium de Língua Portuguesa *Lusofonia - Línguas e Patrimónios)*, n.ºs 10-11, p. 269-289.

SERRÃO, Vítor, "A Universidade de Coimbra e as artes: uma dimensão do intangível", in COSTA, José Francisco de Faria (coord.), *A Universidade de Coimbra - O tangível e o intangível*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009, p. 11-62.

SERRÃO, Vítor, *As Igrejas do Salvador, São Tiago e São Pedro de Torres Novas - Arquitectura e equipamentos artísticos*, Torres Novas, Câmara Municipal de Torres Novas, 2012.

SEQUEIRA Gustavo de Matos, *Palácios e Solares Portuguezes*, Colecção «Encyclopedia pela Imagem - Artes», Porto, Livraria Lello, s.d.

SILVA, Alberto Júlio, "Modelos e modas - Traje de corte em Portugal nos séculos XVII e XVIII", *Revista da Faculdade de Letras - Línguas e literaturas* [Anexo V - *Espiritualidade e corte em Portugal, séculos XVI-XVIII*], Porto, 1993, p. 171-185.

SILVA, Garcez da, *A pintura na obra de Eça de Queiroz*, Lisboa, Editorial Caminho, 1986.

SILVA, Nuno Vassallo e, *As colecções de D. João IV no Paço da Ribeira*, Lisboa, livros Horizonte, 2003.

SILVA, Sara Cristina, "A pintura maneirista e barroca na Igreja Matriz de Oeiras - A descoberta de um importante espólio artístico no concelho", *Oeiras Municipal*, Oeiras, n.º 63, Dezembro 1999, p. 55-57.

SILVA, Sara Cristina, *Pintura antiga na igreja matriz de Oeiras - Séculos XVII e XVIII*, Oeiras, Câmara Municipal de Oeiras, 2003.

SILVA, Sara Cristina*, Pintura sacra no concelho de Oeiras - Séculos XVII e XVIII*, Oeiras, Câmara Municipal de Oeiras, 2004.

SMITH, Robert C., "Early works of Claude de Laprade and the style Louis XIV in Portugal", *Gazette des Beaux-Arts*, n.º 140, vol. LXIV, VI série, Outubro de 1954.

SMITH, Robert C., *The art of Portugal (1500-1800)*, London, 1968.

SMITH, Robert C., *Marceliano de Araújo - Escultor bracarense*, Porto, Nelita Editora, 1970.

SNYDER, Jon R., *A estética do Barroco*, Lisboa, Editorial Estampa, 2007.

SOARES, Ernesto, "Séries régias icónicas", in *Dicionário de iconografia portuguesa (retratos de portugueses e de estrangeiros em relação com Portugal)*, vol. 3, N-Z, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1950, p. 43-70. Suplemento I, 1954, p. 2-31, Suplemento II, 1960, p. 23-76.

SOARES, Ernesto, *História da gravura artística em Portugal*, Lisboa, Livraria Samcarlos, 1971.

SOARES, Ivone da Paz, "Pedro Pintor", *Mínia*, 3.ª série, ano I, n.º 1, Braga, ASPA - Associação para a Defesa, Estudo e Divulgação do Património Cultural e Natural, 1993, p. 141-151.

SOBRAL, Luís de Moura, "Josefa d'Óbidos", in PEREIRA, José Fernandes (dir.), *Dicionário de arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 327-329.

SOBRAL, Luís de Moura, "Pintura", in PEREIRA, José Fernandes (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 356-363.

SOBRAL, Luís de Moura, "Silveira, Bento Coelho da", in PEREIRA, José Fernandes (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 451-452.

SOBRAL, Luís de Moura, "*Non mai abastanza*: Desenho, pintura e prática académica na época do Magnânimo", in SALDANHA, Nuno (coord.), *Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1994, p. 109-115.

SOBRAL, Luís de Moura, *Pintura e poesia na época barroca - A homenagem da Academia dos Singulares a Bento Coelho da Silveira*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994.

SOBRAL, Luís de Moura, *Do sentido das imagens - Ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*, Lisboa, Editorial Estampa, 1996.

SOBRAL, Luís de Moura (coord.), *Bento Coelho da Silveira (1620-1708) e a cultura do seu tempo* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1998.

SOBRAL, Luís de Moura, "Bento Coelho e a cultura do seu tempo", in SOBRAL, Luís de Moura (coord.), *Bento Coelho (1620-1708) e a cultura do seu tempo* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPPAR, 1998, p. 19-39.

SOBRAL, Luís de Moura, "Circunstâncias, modos e tendências do retrato barroco", in João Castel-Branco Pereira (coord.), *A arte do retrato - Quotidiano e circunstância* [Catálogo de exposição], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, p. 73-87.

SOBRAL, Luís de Moura, "La redécouverte de Marcos da Cruz (vers 1610-1683)", *Revue de l'Art*, n.º 133, Paris, Centre NAtional de la Recherche Scientifique, 2001/2003, p. 71-80.

SOBRAL, Luís de Moura, *Pintura portuguesa do século XVII - Histórias, lendas, narrativas* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPM/MNAA, 2004.

SOBRAL, Luís de Moura, "Espiritualidade e propaganda nos programas iconográficos dos jesuítas portugueses", in *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos séculos XVI e XVII - Espiritualidade e cultura* [Actas do colóquio internacional, Faculdade de Letras da Universidade do Porto], Porto, Universidade do Porto - Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade, 2004, p. 385-415.

Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII, *Portugal no século XVII - De D. João V à Revolução Francesa*, Lisboa, Universitária Editora, 1991.

SOROMENHO, Miguel, "*Ingegnosi ornamenti* - Arquitecturas efémeras em Lisboa no tempo dos primeiros Filipes", in PEREIRA, João Castel-Branco (coord.), *Arte efémera em Portugal* [Catálogo de exposição], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p. 21-49.

SOROMENHO, Miguel, "D. Luís de Sousa (1637-1690) - O gosto de um mecenas", in MATOS, Maria Antónia Pinto de e CAMPILHO, Maria de Sousa e Holstein (coord.),

Uma família de coleccionadores - Poder e cultura. Antiga Colecção Palmela [Catálogo de exposição], Lisboa, IPM, 2001, p. 15-41.

SOURIAU, Etienne, "Le Portrait", in *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 1161-1162.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, *A colecção de retratos de maltese do Paço de Gominhães*, vol. 2, Filermo - Publicação da Assembleia Portuguesa dos Cavaleiros da Ordem Soberana e Militar de Malta, 1993, p. 51-85.

SOUSA, Maria Clara Paixão, "Sobre o *Vocabulario portuguez & latino* de Rafael Bluteau" [*www.brasiliana.usp.br/node/434*] (02.12.2011).

SPINOSA, Nicola, "Il ritratto napoletano tra naturalezza e *ufficialità*", in CAROLI, Flavio, *L´Anima e il volto - Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon* [Catálogo de exposição], Milano, Electa, 1998, p. 559-568.

STOOP, Anne de, *Quintas e palácios nos arredores de Lisboa*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1986.

TAINE, Hippolyte., *Philosophie de l'art*, 3ème partie, Paris, Hachette, (1865-1869) [8]s.d.

TCHEN, Adelaide Ginga, "Do real à ficção", in *Retratos e ficções - Júlio Pomar e a literatura* [Catálogo de exposição], Lisboa, Argusnauta, 2006, p. 15-24.

TEDIM, José Manuel, "O triunfo da festa barroca - A troca das princesas", "A procissão das procissões - A festa do Corpo de Deus" e "Aparatos fúnebres - Ecos saudosos nas exéquias de D. Pedro II e D. João V", in PEREIRA, João Castel-Branco (coord.), *Arte efémera em Portugal* [Catálogo de exposição], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p. 175-215, 217-235 e 237-279.

TEIXEIRA, Ivan Prado, *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*, Edições USP, 1999.

TEIXEIRA, José de Monterroso (coord.), *Triunfo do Barroco* [Catálogo de exposição], Lisboa, Fundação das Descobertas/CCB, 1993.

TELLES, Augusto C. da Silva, "O Barroco no Brasil - Análise de sua bibliografia crítica e colocação de pontos de consenso e dúvida", *Boletim da Sociedade Nacional de Belas-Artes*, n.º 1 (3.ª série), Lisboa, 1979, p. 13-30.

THUILLIER, Jacques, *Nicolas Poussin*, Paris, Flammarion, 1994.

TIÇÃO, Álvaro Manuel Parreira da Rocha, *O antigo convento do Santo Crucifixo ou das Francesinhas em Lisboa - História, arte, memória* [Dissertação de Mestrado], 2 Vols., Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007.

TODOROV, Tzvetan, *Éloge du quotidien - Essai sur la peinture hollandaise du XVII.e siècle*, Éditions du Seuil, 1997.

TODOROV, Tzvetan, *Elogio del individuo - Ensayo sobre la pintura flamenca del Renascimento*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006.

TODOROV, Tzvetan, "La representación del individuo en la pintura", in FOCCROULLE, Bernard, LEGROS, Robert e TODOROV, Tzvetan, *El nacimiento del individuo en el arte*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2006, p. 9-22.

TOMAN, Rolf (ed.), *O Barroco - Arquitectura, escultura, pintura*, Könemann, 2004.

TORGAL, Luís Reis, "À maneira de apresentação - Actualidade e actualização da história política", in BEBIANO, Rui, *D. João V - Poder e espectáculo*, Aveiro, Livraria Estante Editora, 1987, p. 7-17.

TOUSSAINT, Jacques (dir.), *Portrait en Namurois*, Namur, 2002.

TURNER, Nicholas, "*L'Autoportrait* dessiné de Poussin au British Museum", in MÉROT, Alain (dir.), *Nicolas Poussin (1594-1665)* [Actas de colóquio], Paris, Musée du Louvre/La Documentation Française, 1996, tome I, p. 79-97.

VALE, Teresa Leonor Magalhães do, *Escultura italiana em Portugal no século XVII*, Lisboa, Caleidoscópio, 2004.

VALE, Teresa Leonor M., "O busto de D. João V, do Palácio Nacional da Ajuda", in Teresa Leonor M. Vale, *Escultura barroca italiana em Portugal - Obras dos séculos XVII e XVIII em colecções públicas e particulares*, Lisboa, Livros Horizonte, 2004, p. 115-118.

VALE, Teresa Leonor M., "João António Bellini de Pádua: A mobilidade de um escultor italiano em Portugal no século XVIII - Parcerias artísticas e encomendadores", in *Artistas e artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa* [Actas de colóquio], Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, p. 505-518.

VALE, Teresa Leonor M., “A figuração do indivíduo na tumulária portuguesa maneirista e barroca (séculos XVI a XVIII)”, SERRÃO, Vítor (dir.), *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 4, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2005, p. 271-291.

VALE, Teresa Leonor M., “As estátuas de Santo Antão do Tojal - Contributo para um panorama da importação de escultura barroca genovesa para Portugal”, in Vítor Serrão (dir.), *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, n.º 5, Lisboa, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, Dezembro de 2006, p. 237-270.

VALE, Teresa Leonor M. (coord.), *Lisboa barroca e o barroco de Lisboa - Colóquio de história da arte*, Lisboa, Livros Horizonte, 2007.

VALE, Teresa Leonor M., *Scultura barocca italiana in Portogallo*, Roma, Gangemi ed., 2010.

VAIRO, Giulia Rossi, “Retrato de Luís XIV a cavalo”, in MATOS, Maria Antónia Pinto de (coord.), *Henri Burnay - De banqueiro a coleccionador* [Catálogo de exposição], Lisboa, IPM, 2003, p. 154-157.

VANDO, Carmen del, “Los Medici elevados a los altares”, *Descubrir el art*, Ano VI, N.º 67, Madrid, Arlanza Ediciones, Septiembre 2004, p. 86.

VERSCHAFFEL, Bart, "Théories du portrait", in *Essais sur les genres en peinture - Nature morte, portrait, paysage*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2007, p. 37-72.

VICENTE, Filipa Lowndes, “A arte sem história - Mulheres artistas (sécs. XVI-XVIII)”, in SERRÃO, Vítor (dir.), *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras*, n.º 4, Lisboa, Dezembro de 2005, p. 205-242.

VIGARELLO, Georges, *História da beleza - O corpo e a arte de embelezar (da renascença até aos nossos dias)*, Lisboa, Teorema, 2005.

VIÑAMATA, Águeda, *El rococó - Arte y vida en la primera mitad del siglo XVIII*, Barcelona, Montesinos, 1987.

VLIEGHE, Hans, “Antoine van Dyck portraitiste”, in *Arts, antiques, auctions - Van Dyck*, Hors Séries, Gand, Els Vermeulen, 1999, p. 12-33.

WALDMANN, Susann, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII - Una aportación al estudio de la pintura retratista española*, Madrid, Alianza Forma, 2007.

WARNKE, Martin, *O artista da corte - Os antecedentes dos artistas modernos*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

WHITFIELD, Clovis, "Portraiture - From the *simple portrait* to the *ressemblance parlante*", in BROWN, Beverly Louise (Ed.), *The genius of Rome (1592-1623)*, London, Royal Academy of Arts, 2001, p. 142-171.

WILSON, Michael, *The National Gallery schools of painting - French paintings before 1800*, London, The National Gallery/William Collins, 1985.

WILSON, Sarah, "Rembrandt / Genet / Derrida", in WOODALL, Joanna (Ed.), *Portraiture - Facing the subject*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1997, p. 203-216.

WOODALL, Joanna (Ed.), *Portraiture - Facing the subject*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1997.

YOURCENAR, Marguerite, "A Andaluzia ou as Hespérides" (1952), in *O tempo esse grande escultor*, Algés, Difel, (1983) 2001, p. 129-141.

XAVIER, Ângela Barreto; CARDIM, Pedro e ÁLVAREZ, Fernando Bouza, *Festas que se fizeram pelo casamento do rei D. Afonso VI*, Lisboa, Quetzal Editores, 1996.

ZUFFI, Stefano (dir), *La peinture baroque*, Paris, Gallimard, 1999.

ZUFFI, Stefano, "Le dix-septième siècle hollandais", in Stefano Zuffi (dir), *La peinture baroque*, Paris, Gallimard, 1999, p. 152-157.