

***Os Lusíadas: o projeto de uma edição e as pinturas de
Vieira Portuense (1765-1805)***

Gabriel Peres Marques

Dissertação de Mestrado em História da Arte

(Versão corrigida e melhorada após defesa pública)

Maio, 2021

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História da Arte, na área de especialização em Arte Contemporânea, realizada sob a orientação científica da Professora Raquel Henriques da Silva e coorientação da Doutora Alexandra Gomes Markl.

Agradecimentos

Agradeço à professora Raquel Henriques da Silva pela orientação deste trabalho, pelas revisões e sobretudo por me ter encorajado desde o início. Agradeço também à doutora Alexandra Markl pela coorientação do trabalho, pelas conversas enriquecedoras e pelo acesso às obras do pintor no Museu Nacional de Arte Antiga. Por fim, agradeço à minha família, aos meus pais e irmão, pelo indispensável apoio e críticas, e aos meus amigos, pela constante força moral.

***Os Lusíadas: o projeto de uma edição e as pinturas de
Vieira Portuense (1765-1805)***

***The Lusiads: the conception of an edition and the paintings by
Vieira Portuense (1765-1805)***

Gabriel Peres Marques

RESUMO/ABSTRACT

PALAVRAS-CHAVE: Vieira Portuense, *Os Lusíadas*, Camões, Pintura de História, Ilustração.

KEYWORDS: Vieira Portuense, *The Lusiads*, Camões, History Painting, Illustration.

Nos anos do virar para o século XIX, o pintor Vieira Portuense (1765-1805) viu-se envolvido num projeto de ilustrar *Os Lusíadas* do poeta Camões, numa edição projetada pelo mecenas D. Rodrigo de Sousa Coutinho (1755-1812) e o tipógrafo Giambattista Bodoni (1740-1813). Tal edição nunca seria materializada, ficando como seu testemunho a correspondência relativa à mesma e uma série de esboços a óleo feitos pelo artista. Estes serviriam de ensaio para as ilustrações, que seriam depois abertas em gravura por Francesco Bartolozzi (1727-1815), mas também algumas finalizadas em pintura, nomeadamente *a Súplica de Inês de Castro*, obra que se encontrava desaparecida até 2008. Numa abordagem monográfica, a presente dissertação visa assim estudar estas pinturas de um ponto de vista histórico e iconográfico, procurando também acrescentar novos dados biográficos relativos às mesmas e integrá-las na obra e no tempo de Vieira Portuense.

In the years of the turn of the nineteenth century, the painter Vieira Portuense (1765-1805) saw himself involved in a project to illustrate *The Lusiads* by the poet Camões, in an edition orchestrated by the patron D. Rodrigo de Sousa Coutinho (1755-1812) and the typographer Giambattista Bodoni (1740-1813). Such edition would never come to fruition, leaving as its testimony the letters exchanged about it as well as a

series of oil sketches painted by the artist. These would serve as rehearsal for the illustrations, which would then be engraved by Francesco Bartolozzi (1727-1815), but some would also be finalized in paintings, namely *The Supplication of Inês de Castro*, whose whereabouts were unknown until 2008. By using a monographic approach, the present dissertation aims to study these paintings from an historical and iconographical view point, while also looking to add new biographical data regarding them and contextualizing them in the work and time of Vieira Portuense.

Índice

Introdução	1
1. Francisco Vieira, o Portuense (1765-1805)	7
1.1 Porto e Lisboa	7
1.2. Roma.....	9
1.3. Parma.....	12
1.4. Londres	14
1.5. Retorno a Portugal.....	16
2. A gravura e o livro ilustrado na obra de Vieira Portuense	19
2.1. <i>The Works of Virgil translated into English verse</i> (1803)	26
3. Uma magnífica edição	33
4. O destino dos esboços.....	41
5. Pinturas para um Paço Real.....	47
6. Os Lusíadas ilustrados: de Faria e Sousa ao Morgado de Mateus	64
7. Dez Cantos, dez esboços.....	75
7.1 Canto I: Combate na Ilha de Moçambique.....	75
7.2. Canto II: Os Emissários de Gama perante o Rei de Melinde	82
7.3. Canto III: Súplica de Inês de Castro	87
7.4. Canto IV: A audiência de D. Manuel a Vasco da Gama	98
7.5. Canto V: Vasco da Gama interpela o Adamastor	104
7.6. Canto VI: Vénus e as ninfas salvam a frota portuguesa	108
7.7. Canto VII: O Catual recebe Vasco da Gama na Índia.....	115
7.8. Canto VIII: Os arúspices tentam adivinhar o futuro dos portugueses	119
7.9. Canto IX: Chegada à Ilha dos Amores.....	123
7.10. Canto X: Banquete na Ilha dos Amores	128
Considerações finais	133
Bibliografia.....	136
Fontes	140

Introdução

Francisco Vieira (1765-1805), mais conhecido como Vieira Portuense, foi um pintor natural do Porto, ativo durante a segunda metade do século XVIII e os primeiros anos do XIX. Foi, na sua juventude, aprendiz do pintor paisagista e decorador francês Jean-Baptiste Pillement (1728-1808), frequentou a Aula Régia de Desenho em Lisboa e, em 1789, como outros artistas do seu tempo, encontrava-se em Roma a estudar os mestres italianos, com uma bolsa da Feitoria Inglesa do Porto. Recebe a proteção de D. João de Mello e Castro (1756-1814) e mais tarde de D. Alexandre de Sousa Holstein (1790-1803), embaixadores de Portugal naquela cidade. O conjunto de cartas e desenhos de paisagens e obras de arte diversas que se conservam testemunham como o pintor não apenas viajou por diversas cidades italianas, das quais se destacam Parma e Bolonha, mas também por diferentes cidades europeias — desde Viena de Áustria, Dresden, Berlim, Hamburgo, até finalmente se instalar em Londres em 1797, onde reside ao longo de cerca de quatro anos. Já artista consagrado pela altura a que regressa a Portugal, é nomeado em 1803 pintor da Real Câmara pelo Príncipe Regente D. João, futuro D. João VI, ficando encarregue de dirigir, em parceria com Domingos Sequeira (1768-1837), as obras decorativas do Paço Real da Ajuda. Encontrava-se a meio da execução de uma tela destinada ao Palácio de Mafra quando contrai tuberculose e parte, por ordens médicas, para o Funchal, onde acaba por falecer em maio de 1805.

Não tendo vivido os eventos maiores e as novidades que o início do século XIX trouxe a Portugal e à Europa, a obra de Vieira Portuense reflete, acima de tudo, a experiência de um artista integrado no seu tempo — embora celebrado como um grande pintor português é, sobretudo, o cosmopolitismo que o distingue. Com uma formação assente no classicismo romano, a sua produção pictórica — seja ela de paisagem, mitológica, histórica, religiosa ou retrato — demonstra um olhar atento e adaptabilidade às tendências e oportunidades que os diferentes meios onde circulou ofereciam. É, principalmente, durante o seu período londrino que desenvolve a vertente da sua carreira que se prende com o crescente mercado da gravura e do livro ilustrado, tendo participado em diferentes projetos e concebido estampas, aliado a gravadores como Francesco Rosaspina (1762-1841), Bartolozzi (1727-1815), ou Gregório Queirós (1768-1841). Da união da sua prática enquanto pintor com o seu envolvimento no

mundo editorial, surge o início de um empreendimento que, embora nunca fosse verdadeiramente realizado, não deixaria de dar frutos.

Em abril de 1792 é redigida uma carta pelo diplomata D. Rodrigo de Sousa Coutinho (1755-1812) ao diretor da *Stamperia Real* parmense, Giambattista Bodoni (1740-1813), onde se testemunha pela primeira vez o interesse em produzir uma nova edição de luxo do grande poema nacional, *Os Lusíadas* (1572) de Luís Vaz de Camões (c.1524-1580), empreendimento que seria patrocinado pelo primeiro e do qual o italiano se encarregaria da tipografia e impressão. Passam os anos e a ideia parece ser continuamente adiada até 17 de junho de 1798, quando Vieira Portuense se dirige ao mecenas oferecendo os seus serviços, sugerindo que o poema poderia vir acompanhado de ilustrações para os diferentes cantos, as quais ele trataria de compor para poderem ser passadas e impressas em gravura: “(...) pensei em entrapreender e ilustrar o nosso grde. Poetta Camoins, com huma magnifica edição acompanhada em todos os 10 cantos de estampas de fattos mais celebres e honrozos da nação (...)” (BLANCO: 1948, p.150).

Embora se desconheçam os motivos para que assim o fosse, como já referimos, a ideia nunca chega a ser materializada. Surge apenas em 1817 uma edição de luxo por iniciativa do Morgado de Mateus, D. José Maria de Sousa Botelho (1758-1825), primo de D. Rodrigo, publicada em Paris e para a qual se recorreu a diferentes artistas franceses. Da primeira iniciativa ficaram dez esboços a óleo da mão de Vieira, cada um correspondendo a um episódio do Canto I ao X (e dos quais pelo menos três existem duplicados), uma tela de largas dimensões — *Súplica de Inês de Castro* — e, a partir desta última, permanece também a sugestão de que o interesse do pintor transcenderia o projeto editorial.

Este episódio, consideramos, é valioso tanto para a história de Vieira Portuense como também da arte em Portugal — tanto Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823) como José da Cunha Taborda (1766-1836), que imortalizam a memória do pintor nas suas respetivas coletâneas biográficas, referem a promessa da grande edição, o segundo com lamento: “Roubou-nos a sua morte o gosto de a vermos executada, que ainda que outra perda não tivéssemos, esta só bastára, para o chorarmos com sentidissimas lagrimas (...)” (TABORDA: 1815, p.248). O testemunho poderia ter ficado apenas pela correspondência entre os intervenientes diretos no projeto e, tendo este caído por

terra, tratar-se hoje de não mais do que um episódio anedótico da vida do artista, mas tal não acontece. Apesar do seu relativo desconhecimento, os esboços de Vieira demonstram ser, pelo menos, um sintoma da pujança que o culto camoniano rapidamente ganharia na segunda metade do século XIX, associado ao historicismo romântico, e no século XX, associado ao discurso nacionalista.

São várias as questões que poderiam ser colocadas. Ressalta, desde logo, a ausência de desenhos preparatórios em prol de esboços a óleo, quando as composições supostamente se destinariam a ser abertas em gravura — esta dúvida adensa-se com o ressurgimento em 2008 da tela *Súplica de Inês de Castro*, atualmente em depósito e exposição no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, feita a partir do esboço relativo ao Canto III. Teria Vieira a intenção, desde o início, de transpor todas as composições para esse formato? Diferentes referências documentais apontam para que existisse pelo menos mais uma tela, levada com esta e outras obras do pintor, e do seu círculo próximo, aquando da partida da família real para o Rio de Janeiro em 1807, sendo que a *Súplica de Inês de Castro* é, até hoje, a única a voltar a aparecer. Qual terá sido o destino destas obras?

A presente dissertação não assume como fim responder a estas questões — tal tarefa, se exequível, seria apenas através de um levantamento documental e investigação aprofundada. Cabe-nos, assim, organizar toda a informação pertinente ao tema, procurar novos dados, e explorar diferentes narrativas, bem como analisar as pinturas de um ponto de vista histórico e, sobretudo, iconográfico, no contexto das diferentes edições ilustradas e representações de *Os Lusíadas*. Assim, temos como objetivos contribuir para o conhecimento da obra de Vieira Portuense, o estudo da iconografia camoniana, da pintura de história em Portugal, e do lugar que os esboços ocupam nessas categorias, valorizando-os. Propomos, assim, uma abordagem monográfica organizada do seguinte modo:

O primeiro capítulo será dedicado, de uma perspetiva mais generalista, à biografia e obra de Vieira Portuense, apresentando o seu percurso como pintor, contactos que teve, e outros artistas em que se inspirou. Para isto contamos com referências bibliográficas várias e indispensáveis. Primeiramente, não podemos deixar de referir os primeiros trabalhos monográficos sobre o pintor, nomeadamente a obra

Vieira Portuense (1953) de Carlos de Passos e, posteriormente, a dissertação de mestrado de Paulo Varela Gomes, *Vieira Portuense e a arte do seu tempo* (1987), bem como o livro publicado em 2001 pelo mesmo autor, com carácter de alta divulgação. No entanto, neste sentido, a grande obra de referência por nós utilizada é o catálogo da exposição *Francisco Vieira, o Portuense: 1765-1807*, patente no Museu Nacional Soares dos Reis em 2001, coordenado por Elisa Soares e José Alberto Seabra Carvalho, e com a colaboração de autores vários, que serão devidamente citados. Esta é, até ao momento, a publicação mais exaustiva, completa e atualizada sobre a obra e biografia do pintor, razão pela qual nos servimos dela como ponto de partida.

O capítulo que se segue, porque a série foi originalmente pensada para uma edição ilustrada, alude ao envolvimento do artista na cultura da estampa e do livro ilustrado dos finais do século XVIII, e a sua colaboração com figuras como Bodoni, Bartolozzi e Rosaspina — sobre este tema salientamos, sobretudo, os textos de Luísa Arruda no capítulo “Parma e Londres: Obra Gráfica” do catálogo do MNSR. Considerámos também oportuno dedicar uma secção à participação de Vieira na obra *The Works of Virgil translated into English verse* (1803), como uma espécie de caso de estudo, pelas afinidades que a *Eneida* partilha com *Os Lusíadas*, e por ser este o projeto em que entrou cujas características mais se aproximam daquilo que se tornaria a edição camoniana.

Só depois entramos efetivamente no tema concreto da dissertação, começando com um capítulo alusivo ao planeamento da edição, à correspondência entre os intervenientes, e destacando a figura de D. Rodrigo de Sousa Coutinho enquanto mecenas das artes. O artigo de Dagoberto L. Markl no catálogo de 2001 foi indispensável a este trabalho ao apresentar a correspondência de uma forma clara e seleta, acompanhada de comentários e ponderações sobre as intenções dos remetentes.

O quarto capítulo diz respeito ao destino dos esboços, no qual procurámos fazer um levantamento de diferentes fontes referentes a estas obras, na intenção de compreender a sua circulação após a morte de Vieira, desde artigos de época a documentação arquivada no fundo da Academia Nacional de Belas Artes na Torre do Tombo.

Para o capítulo seguinte aplicámos uma metodologia semelhante, agora direcionada para as telas que estiveram no Palácio da Ajuda e de Mafra que foram levadas para o Rio de Janeiro em 1807. A este intitulamos “Pinturas para um Paço Real”, precisamente por se tratarem de obras concebidas dentro de um programa decorativo com objetivos próprios em consideração, no qual não se viu envolvido apenas Vieira, mas também uma equipa de pintores selecionados para a sua execução. O livro *The disappointed writer: selected essays* (2019), que compila múltiplos ensaios de Foteini Vlachou, foi crucial na conceptualização da dinâmica de uma “nova pintura de história”, ao analisar a pintura produzida no contexto social e político do seu tempo.

De seguida, em preparação para a análise dos esboços, apresentámos uma evolução da iconografia utilizada nas diferentes edições ilustradas de *Os Lusíadas*, desde a iniciativa de Faria e Sousa em 1639, à do Morgado de Mateus em 1817. Para isto contamos com *Camões e as Artes Plásticas: subsídios para a iconografia camoneana*, com o primeiro volume publicado em 1946 e o segundo em 1949, de Xavier Coutinho, obra de referência para a iconografia camoniana, pelo seu carácter enciclopédico, que muito agilizou o cruzamento de referências. Salientamos também o ensaio de Maria Lourdes Cidraes, “Da imagem ausente à multiplicidade da representação: o Adamastor na iconografia camoniana dos séculos XVII e XVIII”, publicado em 2007, pois embora seja direcionado para a iconografia do Adamastor, contém também considerações mais gerais sobre a evolução destas representações.

Finalmente, dedicamos dez secções a cada uma das dez pinturas de Vieira Portuense, cada uma correspondente a um dos cantos do poema, dissecando-as e procurando ler os diferentes elementos que as compõem. Em termos de bibliografia específica e referências diretas aos esboços, salientamos o artigo de Paulo Varela Gomes, “Os Lusíadas segundo Vieira Portuense”, publicado na revista *Oceanos* em 1990, onde procura estabelecer uma cronologia para o projeto, colocando em dúvida se os esboços se destinariam verdadeiramente a gravuras, e deixando também algumas observações relativas às suas características estéticas, situando o trabalho do pintor no gosto do seu tempo. O mesmo autor volta a referir o conjunto no capítulo “Pitoresco e Sublime” do livro *Expressões do Neoclássico* (2009), onde relaciona o desejo de

concretização de uma série camoniana com o gosto pelo exótico e o pitoresco das paisagens longínquas.

Já José-Augusto França associa-a ao grande movimento estético-literário oitocentista no capítulo “Camões e a Saudade” do primeiro volume da obra *O Romantismo em Portugal* (1974). Acentua a iniciativa como um marco no renovado interesse nacional e internacional pelos *Lusíadas* — e, particularmente, o episódio de D. Inês de Castro — evidenciado tanto no campo das artes visuais, como da literatura, ou do teatro. Vemos também o autor Xavier Coutinho fazer a isto alusão no capítulo “IV – Dos alvares do Romantismo ao esplendor de uma grande edição (1800-1819)”, da sua obra já referida, embora os esboços fossem, na altura, desconhecidos pelo autor e pelo público em geral. Finalmente, destacamos a dissertação de mestrado *Inês de Castro: A imagem e o mito nas artes visuais* (2019) de Lara Miguel Bule — atendendo que é apenas em 2008 que o quadro *Súplica de Inês de Castro* ressurgiu num leilão em Paris, este é o primeiro estudo sobre esta obra central, analisada pela autora dentro do contexto da iconografia inesiana e, conseqüentemente, camoniana.

Por fim, consultámos *Os Lusíadas de Luís de Camões* na edição da Porto Editora organizada por Emanuel Paulo Ramos e publicada em 1972, sendo que todas as citações que faremos do poema seguirão a grafia aí utilizada.

1. Francisco Vieira, o Portuense (1765-1805)

O presente capítulo visa sintetizar a biografia de Vieira Portuense, assinalando pontos chave da sua carreira artística que influenciaram a sua produção, no sentido de apresentar o pintor que iria conceber as ilustrações d'*Os Lusíadas*. Para este efeito, não recorreremos a fontes primárias, assumindo como ponto de partida a cronologia estabelecida por Elisa Soares publicada no catálogo *Francisco Vieira, o Portuense: 1765-1805* (2001). Outras citações serão feitas, desde diferentes entradas incluídas no mesmo catálogo a outras publicações, quando considerarmos pertinente aprofundar determinadas questões. Por razões práticas, dividimos o capítulo em secções — Lisboa e Porto, Roma, Parma, Londres e novamente Portugal — por considerarmos cada uma delas particularmente marcante no percurso do Portuense, sem querer, no entanto, menosprezar outras.

1.1 Porto e Lisboa

Filho de Domingos Francisco Vieira (fal.1804) e de Maria Joaquina Vieira, Francisco Vieira Júnior nasce no dia 13 de maio de 1765, na antiga freguesia da Vitória no Porto, batizado no dia 19 do mesmo mês. O pai era um comerciante de tintas, mestre dourador e pintor que, se cedo passou o gosto pela pintura ao filho, mais tarde aprenderá com o mesmo e secundá-lo-á em cargos de ensino (GOMES: 2001, p. 15). Pouco se conhece da sua infância e adolescência, mas, por volta dos seus 15 anos, terá frequentado a Aula pública de Debuxo e Desenho, criada por decreto de D. Maria em 1779 — presunção que se deve à proximidade que esta tinha com a sua residência. Segundo Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823)¹, Vieira terá iniciado a sua aprendizagem com o pai, que mais tarde o entrega a João Glama Stroberle (c.1708-1792)², especialista

¹ Cyrillo Machado (entre as diferentes formas de escrever o seu nome que já têm sido utilizadas, optamos por esta grafia) foi um artista de obra polivalente, tendo realizado trabalhos de pintura, escultura e arquitetura. É também conhecido pelos seus trabalhos escritos de teor teórico e historiográfico, nomeadamente a *Collecção de Memórias* (1823), *Conversações* (1794-1798), *Nova Academia de Pintura* (1817) e *As Honras* (1815). Ver ARRUDA, Luísa. 1999. *Cirillo Volkmar Machado. Cultura Artística. A Academia. A Obra Gráfica: Projecto de Investigação*. Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.

² Pintor essencialmente retratista, que se instala no Porto depois do grande terramoto que abalou a capital, onde passa a trabalhar para a diocese. Para além destes relatos, são desconhecidos outros indicadores de que Vieira tenha sido seu aprendiz. Ver MARKL, Alexandra Gomes & Celina BASTOS. 2018. *Anatomia de Uma Pintura. João Glama e O Terramoto de 1755*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.

na figura humana (MACHADO: 1823, p.139). Já José da Cunha Taborda (1766-1836)³, cronista contemporâneo de Cyrillo, relata que após a sua aprendizagem com Glama o jovem artista é admitido como discípulo de Jean-Baptiste Pillement (1728-1808)⁴ (TABORDA: 1815, p.244).

Natural de Lyon, Pillement foi pintor e decorador, deixando também uma vasta produção de desenho gravado. Exerceu uma carreira cosmopolita, percorrendo diversas cidades europeias, até que, na década de 80, se instala no Porto, onde ensina pintura, e onde pai e filho Vieira terão aprendido com ele em simultâneo⁵. O paisagismo delicado, pitoresco e encenado que o artista francês traz consigo para Portugal não será indiferente a Vieira — se no primeiro as figuras de tamanho reduzido protagonizam cenas populares ou bucólicas, o português integra na natureza cenas mitológicas ou históricas, como é o caso de *Júpiter e Leda* (1798) ou *Fuga de Margarida de Anjou* (1798). Como aponta Agostinho de Araújo, existe um legado da sensibilidade de Pillement na obra do Portuense que não se verifica no círculo de pintores portugueses da sua geração, no qual predomina um desinteresse pelo paisagismo (ARAÚJO: 1991, p.324).

Em 1781 foi inaugurada a *Aula Régia de Desenho de Figura e de Arquitetura* na cidade de Lisboa, criada por iniciativa régia, onde o desenho era lecionado por Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786)⁶ e Joaquim Carneiro da Silva (1727-?)⁷ (FRANÇA: 1990, p.67). Para admissão a esta aula era requerido um domínio suficiente da escrita e de aritmética, “boa vista”, e a passagem por um curto período experimental, no qual seria avaliada a destreza dos alunos nos princípios do desenho. Determinadas estas

³ Pintor português natural do Fundão que, após ter obtido formação em Roma, realiza trabalhos diversos para a corte portuguesa, nomeadamente nos palácios da Ajuda e de Mafra. Foi também professor, tradutor e escritor, tendo redigido uma “Memória dos Mais Famosos Pintores Portugueses”, que acrescenta à sua tradução de *Regras da Arte da Pintura* (1815). Ver GONÇALVES, Mónica. 2018. “José Da Cunha Taborda: Vida e Obra de Um Fundanense Dentro Do Panorama Artístico Nacional.” *Revista Online Do Museu de Lanifícios Da Universidade Da Beira Interior*, 136–152.

⁴ Ver *Jean Pillement (1728-1808) e o Paisagismo Em Portugal No Século XVIII*. 1996. Lisboa: Fundação Ricardo Espírito Santo e Silva.

⁵ Ver VALENTE, Vasco. 1945. *Pillement, Mestre de Vieira Portuense*. Porto: Imprensa Moderna.

⁶ Pintor natural de Lisboa que foi, numa fase inicial, discípulo na oficina de André Gonçalves (1685-1762) e depois de Domingos Nunes. Foi professor na temporária Academia do Nu e depois da Aula Régia de Desenho (SALDANHA: 1995, p.39-46).

⁷ Artista de obra polivalente que, apesar de ser natural do Porto, desenvolveu a sua atividade artística fora desta terra. Aos doze anos vai para o Rio de Janeiro, onde começa a desenhar com João Gomes, abridor de cunhos da Casa da Moeda de Lisboa. Mais tarde, passaria por Roma, Florença e Paris, até se fixar em Lisboa por volta de 1762 (FARIA: 2008, p.193-207).

competências, as lições consistiam na cópia de desenhos, estampas, pinturas, e mais tarde de gessos, não incluindo a prática de desenho de nu ao natural (FARIA: 2008, p. 198). A 15 de Fevereiro de 1787, é assinado o registo de matrícula de Francisco Vieira nesta aula, admitido como aluno extraordinário, não estando, por isso, sujeito à frequência diária das aulas na duração do curso.

1.2. Roma

Em 1788 partem para Roma, pensionados pela Casa Pia, três colegas da Aula Régia para aperfeiçoar o seu estudo da pintura: José da Cunha Taborda, Bartolomeu António Calisto (1768-1821)⁸ e Arcângelo Fuschini (1771-1834)⁹. Francisco Vieira não terá partido com estes colegas, mas apenas mais tarde com o financiamento da Feitoria Inglesa do Porto¹⁰. Verifica-se que os anos de formação romana foram vitais para o que se tornaria a sua carreira artística: para além da instrução que recebeu de outros pintores, teve acesso a grandes obras de referência em antigos monumentos, igrejas e palácios, passando da prática da cópia didática para o modelo vivo. Apesar de se tratar de uma etapa precoce, com pouca independência, começa a produzir nesta altura os seus primeiros quadros de “invenção”.

Roma era, no último quartel do século XVIII, uma cidade cosmopolita, um dos maiores centros de produção artística e, sobretudo, um centro académico. Acentuava-se nesta época a importância dada à entrada numa academia para receber uma boa instrução — em França, nomeadamente, seguindo o modelo parisiense, eram inauguradas academias diversas nas grandes cidades (Orleães, Toulouse, etc.), que se estruturavam pelas relações com a academia romana. De um ponto de vista estilístico,

⁸ Pouco conhecemos da sua obra para além de um retrato de José Pedro de Carvalho, Mestre da Repartição dos Pedreiros na Real Obra da Ajuda, entre outros que se integram hoje na coleção do Palácio Nacional da Ajuda. Teria uma relação algo próxima com Vieira Portuense, com quem viajou temporariamente (SOARES & CARVALHO: 2001, p.274).

⁹ Pintor de ascendência italiana, ingressou em jovem na “Aula do Rocha” e completa os seus estudos em Roma. De regresso a Portugal em 1798 foi professor de pintura do Infante D. Pedro, neto de D. Maria I (GONÇALVES: 2016).

¹⁰ Não são verdadeiramente certos os termos da aquisição da bolsa — tanto Cyrillo como Taborda relatam que terá tido o financiamento da Junta da Companhia das Vinhas do Alto Douro. No entanto, a correspondência do embaixador D. João Melo e Castro (1756-1814), primeiro patrono de Vieira, com os Ministros da Corte em Lisboa, refere que é “assistido pelos pais e por alguns Estrangeiros residentes no Porto”, tornando provável a hipótese da Feitoria Inglesa do Porto.

continuam a predominar os princípios do classicismo, onde era tida a primazia do desenho sobre a pintura, seguindo a escola seiscentista de Nicolas Poussin (1594-1665) em oposição à de Rubens (1577-1640), e onde a inspiração partia dos mestres renascentistas, do Antigo, e do estudo do Nu. Os aprendizes eram também incitados a participar em exposições e competições, tendo habitualmente como tutores artistas instruídos nas academias de Paris ou Roma. Entre estas, destaca-se a Academia de S. Lucas¹¹, pela qual passaram diversos alunos e mestres a nível internacional (GOLDSTEIN: 1996, p.49).

Segundo Luísa Arruda, a situação em Portugal não era muito diferente — no século XVI, já Francisco de Holanda (1515-1585)¹² viajara a Roma na embaixada enviada por D. João III, contactando com uma cultura artística direcionada para os valores enunciados nas obras de tratadística que surgiam, e que o próprio produziria. No século XVIII, Vieira Lusitano (1699-1793)¹³ viaja com a embaixada enviada por D. João V ao Papa Clemente XI, reportando em desenho diferentes objetos que encontra. Participou no concurso de desenho da Academia de S. Lucas e, em 1729, é eleito Académico de Mérito pela mesma Academia, assim como João Glama o seria. Por volta de 1718, D. João V funda a Academia Portuguesa em Roma no Palácio Magnani, instituição que se manteria aberta até 1728 e teria uma segunda fase sob o patronado de D. José, mas que encerraria permanentemente com as invasões napoleónicas. Também Cyrillo Machado, que procurou impulsionar o ensino das artes em Portugal, nomeadamente com o lançamento de uma Aula do Nu, viajara a Roma pelos seus próprios meios (ARRUDA: 2016).

¹¹ A Academia de S. Lucas foi uma associação de artistas em Roma fundada em 1577, catorze anos depois da sua equivalente florentina, que tinha como propósito a especialização e a elevação do estatuto do artista acima do artesão. No entanto, é apenas sobre a direção de Federico Zuccari em 1593 que é implementado um curso para jovens aprendizes (GOLDSTEIN: 1996, p.30).

¹² Fez em Roma, e ao longo das suas viagens, desenhos a partir do Antigo que pensara gravar para servir de referência a artistas no seu país. A sua obra é, no fundo, uma iniciativa de modernização, ou de atualização, das artes em Portugal e da defesa do estatuto do pintor. Ver LOUSA, Teresa. 2013. *Francisco de Holanda e a Ascensão Do Pintor. Tese de Doutoramento Em Belas-Artes*. Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.

¹³ Francisco Vieira de Matos foi um dos mais célebres mestres da pintura nacional setecentista, tendo, para além das diversas obras empregues para a Casa Real Portuguesa, trabalhado em França, Prússia, Inglaterra e para a corte de Espanha (SALDANHA: 1995, p.47-80). Foi precisamente para se distinguir deste pintor que Francisco Vieira, pela sua naturalidade, optou pelo cognome de “o Portuense”.

É possível situar efetivamente a presença de Vieira Portuense em Roma a 19 de agosto de 1789. Neste sentido, o conjunto de cartas enviadas pelo pintor a outros artistas e mecenas foram uma fonte fundamental para o estudo do seu percurso. Quando chega a esta cidade, o pintor recebe a proteção de D. João de Mello e Castro (1756-1814)¹⁴, 5.º Conde das Galveias, que o apoiou continuamente ao longo da sua vida. Mais tarde, quando o mesmo é nomeado embaixador em Inglaterra em 1790 (onde se reuniria novamente com o Portuense), é substituído por D. Alexandre de Sousa Holstein (1751-1803)¹⁵ na ação mecenática em Roma. Entre os diferentes artistas que terá conhecido nesta época, salientamos Angelica Kauffmann (1740-1807)¹⁶, pintora que certamente admirava e em quem se inspiraria mais tarde. Paulo Varela Gomes atribui a Vieira Portuense a identidade de um retrato masculino inacabado concebido pela pintora suíça (GOMES: 2001, p.18).

Após a sua chegada, as próximas notícias de Vieira em Roma dizem respeito à sua participação no concurso de Desenho da Academia do Nu do Capitólio, onde lhe foi atribuído o 1.º prémio. Esta academia, fundada em 1754 pelo Papa Bento XIV, complementava a Academia de S. Lucas com o ensino do Nu ao natural. São conhecidas seis Academias¹⁷ assinadas por Vieira em poses diversas, mas genéricas, sentadas ou apoiadas em paralelepípedos, ou com alguma forma de panejamento. Uma sétima, que lhe é também atribuída, apresenta uma composição mais elaborada, incluindo elementos naturais, troncos e folhas, a preencher o fundo (SOARES & CARVALHO: 2001, p.117-119).

¹⁴ Diplomata, ministro e secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, da Marinha e Domínios Ultramarinos, e interinamente dos Estrangeiros e da Guerra, no Rio de Janeiro. Embaixador em missões em Haia, Roma e Londres. Ver ANTT, Fundo Casa Galveias.

¹⁵ Senhor da Casa dos Sousas de Calhariz, Conde de Sanfré, pai do futuro 1.º Duque de Palmela, e embaixador de Portugal nas cortes de Copenhaga, Turim, Roma e Berlim. Ver DIAS, Francisco Almeida. 2017. "D. Alexandre de Sousa e Holstein e a Cultura Lusitana Numa Roma Em Ebulição (1790-1803)." *Antíteses* 10 (20): 700.

¹⁶ Pintora suíça do neoclassicismo que se dedicou à pintura de retrato, mitológica e decorativa. Com uma carreira de sucesso internacional, em Londres foi eleita membro fundador da Royal Academy of Arts, tornando-a uma das únicas duas mulheres admitidas na instituição até ao século XX. Ver BAUMGÄRTEL, Bettina: *Angelica Kauffman*, in: *Angelika Kauffmann Research Project – online*, <https://www.angelika-kauffmann.de/en/akrp-home-2/> [consultado a 17/01/2021].

¹⁷ O termo "Academia" refere-se a uma figura desenhada, modelada ou pintada do natural, ou pelo modelo vivo, na sala da escola da academia. Eram feitas sobre papel preparado ou de tom escuro a lápis negro ou sanguínea com realços a branco. Os estudos de pequena dimensão e detalhe que constam nos álbuns de Vieira não são considerados academias (SOARES & CARVALHO: 2001, p.118)

Vieira elegeu como mestre Domenico Corvi (1721-1803), Académico de Mérito de S. Lucas que assumiu, a partir de 1757, a direção da Academia do Nu do Capitólio. A sua oficina, onde os referidos desenhos académicos terão sido feitos, era das mais procuradas pelos alunos, pois era considerado um dos maiores especialistas em figura e anatomia (*idem*, p.119). Os três anos de Vieira sobre a tutoria de Corvi terão consistido num programa de trabalho intensivo, consistindo na prática da cópia, mas também do desenho ao natural. Francisco Vieira pinta uma *Aparição do Anjo a S. Pedro na prisão* (1790-93), que, embora não seja uma cópia total da versão do mestre, feita como modelo para uma tela de altar, tira dela quase tudo em termos compositivos. No entanto, Corvi terá também incentivado uma produção original em Vieira, como o aluno relata em carta a Mello e Castro: *“tomei um estud(i)o pa fazer paineis deinvenção q. he oq. Corve quer, emenos de Copiar (...) agora mando dois paizes deinvenção minha, q.tiverão hum grande encontro nesta terra, e Corvi os quis ter dois dias expostos no Seu Estudo”* (*apud. idem*, p.121). A obra *Repouso na Fuga para o Egipto* (1790), feita nesta época, seria o primeiro quadro original de Vieira Portuense, concebido com a intenção de o enviar para Lisboa como oferta à Rainha D. Maria I, na esperança que servisse de comprovativo do seu mérito e justificasse uma pensão régia, em adição ao patrocínio que já estava a receber (*idem*, p.123). A sua paleta, clara e brilhante, e o seu desenho delicado pouco têm de neoclássico ou barroco, tomando como inspiração o classicismo de Rafael, resultado desta formação romana (GOMES: 2001, p.86).

1.3. Parma

Em março de 1792, ainda sediado em Roma, Vieira parte numa viagem pelo norte do país que duraria cerca de quatro a cinco meses, passando por diversos estados italianos, nomeadamente Perugia, Ancona, Pesaro, Fano, Jesi, Ferrara, Forli e talvez Ravena. Esta viagem marca, pela primeira vez, o fim de uma aprendizagem artística limitada a Roma, e o seu crescimento enquanto artista independente. Em julho do mesmo ano está a regressar de outra, esta pelas Marcas e Umbria, sendo que em maio de 1793 já escreve novamente de Roma. Por essa altura anuncia a sua partida para Parma, onde pretendia passar apenas alguns meses para realizar estudos a partir de

Correggio¹⁸, uma das figuras de referência no que dizia respeito à recuperação do antigo clássico. Por ter aí passado décadas da sua vida, e ter deixado nessa cidade várias obras maiores, Parma tornava-se uma paragem obrigatória para jovens artistas. Após a permanência nesta cidade, Vieira seguiria para Londres, acabando, no entanto, por se prolongar mais do que era originalmente pretendido.

Em junho de 1793 já se encontrava em Parma, embora se comece a salientar a sua presença aqui apenas em meados do ano seguinte. Realizou, nomeadamente, uma cópia de notável qualidade da *Madonna de S. Jerónimo* — a original de Correggio, de unânime admiração, havia sido colocada em exposição na Academia de Belas Artes de Parma (SOARES & CARVALHO: 2001, p.125-126). Notabilizando-se, a 10 de maio de 1794 é eleito Académico de Honra, ocasião em que doa à Academia de Parma uma *Cabeça de Velho*, obra também de cariz correghiano, pintada no ano anterior e que havia servido de prova académica (*idem* p.127-128). Desta fase data o início da sua colaboração em projetos editoriais, sendo a 16 de junho que entra pela primeira vez na *Camara della Badessa* do Mosteiro de São Paulo, onde realiza uma série de desenhos a partir dos frescos de Correggio, mais tarde publicados em gravura.

É também durante o período parmense que se pode observar Vieira florescer nas suas capacidades enquanto retratista. Ainda em 1794, a pedido da família ducal, inicia uma série de dez retratos da corte parmense, destinada a ser enviada para os seus parentes em Dresden e Madrid. A 28 de janeiro já se havia introduzido na corte ducal, onde dava aulas de pintura à princesa Maria Antónia¹⁹, uma das filhas do Duque D. Fernando de Bourbon. Deste conjunto, destacamos o retrato de Maria Amália de Augsburg, Grã-Duquesa de Parma, uma das últimas que realizou para o conjunto. Citando Paulo Varela Gomes, que considera este um dos melhores retratos de toda a história da pintura portuguesa, a obra destaca-se pela leveza e simpatia da composição e pela sua paleta característica da pintura francesa de fim de século. Salienta-se, também, o modo como Vieira representa a retratada, em traje de caçadora, e com

¹⁸Antonio Allegri da Correggio (c.1489-1534) foi um pintor do alto Renascimento italiano. Ver DALL'ACQUA, Marzio. 1984. *Correggio e Il Suo Tempo*. Parma: Ministero per i beni culturali e ambientali.

¹⁹Vieira deu lições de pintura de paisagem a damas pelo menos em Roma, Parma e Viena. Abriu um atelier próprio junto à Igreja romana de Santo António dos Portugueses, onde recebeu como aluna D. Isabel Juliana, esposa do embaixador D. Alexandre de Sousa Holstein. Em Parma lecionou as princesas Carolina Maria Teresa e Maria Antónia Josefa. De Viena refere uma dama polaca, personagem desconhecida.

grande personalidade, expressando claramente a firmeza e autoritarismo da duquesa (GOMES: 2001, p.106-109).

Nestes anos, viaja também por Piacenza, Cremona, Florença e Nápoles, e, em 1795, torna-se Académico de Honra da Academia Clementina de Bolonha, à qual apresentou um *Diógenes*. Vieira passou também por Viena, onde se encontrava desde outubro de 1796 até março ou abril do ano seguinte, cidade que o maravilhou, como sugere a sua correspondência, na qual se demonstra deslumbrado pela Galeria Imperial. Em maio de 1797 passa por Dresden, em agosto por Berlim, até finalmente partir para Londres.

1.4. Londres

A 18 de setembro de 1797 Vieira Portuense está em Londres, onde é recebido por D. João de Almeida, agora embaixador em Inglaterra, que há muito o aguardava e se havia antecipado em encontrar residência para o pintor naquela cidade. Logo o apresentou a Francesco Bartolozzi (1727-1815), famoso gravador florentino, e ao seu aprendiz Gregório Francisco de Queirós (1768-1841), com quem colaboraria em diversos trabalhos gráficos, uma das mais fundamentais atividades exercidas por Vieira durante a sua estadia em Inglaterra. No ano a seguir à sua chegada, Vieira expõe três telas no Salão da Royal Academy.

Fundada a 10 de dezembro de 1768 por Jorge III de Inglaterra, surgida da vontade de vários artistas e arquitetos de criar uma escola de artes autónoma, a Royal Academy School of Arts de Londres é uma instituição atualmente sediada no palácio de Burlington House, em Piccadilly, com uma galeria que abrange mais de 250 anos de história. Entre os seus 34 membros fundadores, o seu primeiro presidente foi Sir Joshua Reynolds (1723-1792)²⁰, seguido de Benjamin West (1738-1820)²¹, que a dirigia no período em que Vieira estava em Londres. Vemos, a partir da obra destes dois presidentes, um interesse pela pintura de história informada por ideais estéticos do alto renascimento.

²⁰ Primeiro presidente e fundador da Royal Academy of Arts de Londres. Notabilizou-se como retratista, pintor de cenas históricas e teórico – na obra *Discourses on Art* (1769-1790) defendeu a *grand manner* da pintura, que seguia os modelos clássicos renascentistas.

²¹ Pintor americano natural da Pensilvânia e membro fundador da Royal Academy. Produziu retratos, cenas mitológicas e da história anglo-americana, com obras como *The Death of General Wolfe* (c. 1771).

Ao deparar-se com este novo mercado, fora do universo italiano, Vieira comenta para o seu amigo Rosaspina “*este país não é para Santos mas para os costumes e coisas relativas à História do próprio país e de outros, e sobretudo para estampas grandes e coloridas a aguarela*” (apud. SOARES & CARVALHO: 2001, p.278).

Vemos então Vieira responder a esta nova exigência. Para a primeira exposição em que participa, inaugurada a 21 de abril de 1798, seleciona *Júpiter e Leda*²² — episódio mitológico tirado das *Metamorfoses* de Ovídio que havia pintado em Viena — e duas cenas inspiradas pela história de Inglaterra — *Leonor e Eduardo I de Inglaterra na Palestina* e a *Fuga de Margarida de Anjou*, assuntos já tratados por artistas britânicos. Para a primeira destas duas, inspirou-se diretamente, e com menor variação, numa composição de Angelica Kauffmann, também membro fundador da Academia. Já na segunda, mais original, torna-se evidente uma romantização de sua parte, não apenas pela temática medievalista, mas pela própria expressão da paisagem e natureza envolvente, que “engole” as personagens, aludindo ao perigo e à incerteza da cena (PORFÍRIO: 2009, p.13-14).

Voltaria a participar na exposição do ano seguinte, esta inaugurada a 27 de abril, onde expõe uma gravura feita em colaboração com Queirós — uma *Dança das Bacantes*, dedicada a D. Luís Pinto de Sousa Coutinho (1735-1804)²³, mecenas de ambos. Simultaneamente, foi para este contexto que realizou a pintura que se tornaria uma das suas obras mais célebres: *Juramento de Viriato*. Esta pintura, segundo a observação de Foteini Vlachou²⁴, inaugura a pintura de história em Portugal de temática estritamente secular, pintada por um artista português, dentro de uma temática patriótica. Porém, este quadro, ao contrário dos outros que expôs no Salão, não se tratava de uma encomenda oficial nem se destinava a ser vendido ao público britânico, pois era dedicado ao Príncipe Regente D. João (MARKL: 2016, p.20-21). Mais tarde, seria uma das obras do Portuense a decorar o Palácio da Ajuda e a ser levada com a corte para o Rio de Janeiro, desconhecendo-se atualmente o seu paradeiro. Conserva-se apenas um esboço a óleo, atualmente exposto na Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, assim

²² Sobre esta pintura ver GOMES: 2001, p.40 e SOARES & CARVALHO: 2001, p.192.

²³ Futuro 1.º Visconde de Balsemão, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Reino, da Guerra e Estrangeiros.

²⁴ Sobre esta pintura ver VLACHOU: 2019, p.127-163.

como uma gravura feita a partir da mesma executada por Bartolozzi. Aberta pelo mesmo gravador, e já de temática contemporânea (situação única em toda a obra de Vieira) é publicada a 10 de novembro de 1799 *A Dissolução do Conselho dos Quinhentos – Bonaparte perante a Assembleia do Corpo Legislativo em Saint-Cloud, em 19 brumário do Ano VIII* (SOARES & CARVALHO: 2001, p.257-258).

Embora tenham sido inicialmente encomendadas a seu pai Domingos Vieira, durante este período também realizou quatro pinturas destinadas aos altares da igreja da Venerável Ordem Terceira de S. Francisco do Porto — vindas de Inglaterra, chegariam ao Porto em junho de 1800 as obras *Morte de Santa Margarida de Cortona*, *Rainha Santa Isabel dando esmolas*, *Nossa Senhora da Conceição* e *S. Luís Rei de França* (*idem*, p.160-168).

A 9 de julho de 1799, é celebrado, na capela da Legação Portuguesa em Londres, o matrimónio entre Vieira Portuense e Maria Fabbri, uma bolonhesa de Cento viúva de um aluno de Bartolozzi. Por esta altura, passa a viver com Bartolozzi, com quem continua a colaborar consistentemente. A 1 de agosto de 1799, publicam *Elements of Drawing*, um conjunto de gravuras que tinha como fim servir de modelo de iniciação à prática do desenho e da figura humana, através da cópia didática. Os desenhos, executados por Vieira, apresentam pormenores anatómicos, mãos e cabeças, copiados de obras exemplares, como a *Madona de S. Sisto* de Rafael Sanzio. Entre elas, destaca-se a representação de uma jovem a copiar uma estampa de um nu masculino (disponibilizada também no conjunto), divulgada em 1799 sob o título “Angelica Kauffman a desenhar”; no entanto, o mais provável é ser uma homenagem e não um retrato da artista, o que não deixa de ser interessante, por aparentemente situar Kauffman como uma espécie de modelo para mulheres aprendizes da pintura (ARRUDA & HALL: 2006, p.18-22).

1.5. Retorno a Portugal

Após um contínuo adiamento do seu regresso, a 15 de outubro de 1800 Vieira Portuense está de volta a Portugal. A experiência e contactos que adquiriu durante mais de uma década no estrangeiro tornaram-no numa das mais consagradas figuras artísticas portuguesas do seu tempo, e logo em dezembro desse ano é nomeado para o

lugar de lente da aula de desenho da Academia da Marinha e do Comércio, por proposta da Junta da Administração da Companhia das Vinhas do Alto do Douro. Fica no país quatro meses, até regressar a Inglaterra temporariamente.

A obra *D. Filipa de Vilhena armando seus filhos cavaleiros* foi realizada em 1801, enquanto Vieira está novamente em Londres, e, possivelmente, terminada em Portugal. A pintura, lamentavelmente destruída num incêndio em 2007, terá sido realizada para o Visconde de Anadia, D. João Rodrigues de Sá e Melo, embaixador em Berlim e protetor do pintor²⁵. Tratava-se não apenas de uma das suas obras mais célebres, mas também das mais famosas composições históricas realizadas sobre um tema da história nacional, evidenciando-se o empenho de Vieira na mesma pela quantidade de estudos prévios que produziu, tanto a desenho como a óleo. No final, atingiu uma composição equilibrada em friso, marcadamente neoclássica, mas simultaneamente cénica e teatral: apesar da grande carga patriótica da cena, em vez de uma reconstituição histórica, Vieira procurou simplificar os adereços, tornando-os universais. Além disto, como afirma Alexandra Markl, mesmo se evidenciando nesta pintura semelhanças com outras obras do pintor, como *Leonor e Eduardo I de Inglaterra na Palestina* (1798), e principalmente a tela da *Súplica de Inês de Castro*, esta obra afirma-se como um marco de amadurecimento artístico (SOARES & CARVALHO: 2001, p.227-229).

Em outubro de 1801, Vieira deixa Londres para regressar a Portugal. Em dezembro desse ano, é-lhe encomendado um painel alegórico no contexto da Celebração da Paz com a França na Igreja de São Domingos, questão que referiremos adiante. Em janeiro de 1802, Vieira encontra-se no Porto para dar abertura à Academia de Desenho. Na sua inauguração, em junho, apresentou um discurso, publicado em 1803: *Discurso feito na abertura da Academia de Desenho, e Pintura na cidade do Porto por Francisco Vieira Junior, primeiro pintor da Camara, e Corte, e Lente da mesma*

²⁵ Esta atribuição deve-se ao facto de ter pertencido aos descendentes de João António de Sá Pereira (1731-1813), embaixador de Portugal em Nápoles até 1798 (cidade onde Vieira Portuense havia estado pela mesma altura), e tio do Visconde de Anadia. A tradição conservada pelos Anadia afirma que foi pintada em competição com uma tela de Domingos Sequeira, *Martim de Freitas entregando a D. Afonso III as chaves do Castelo de Coimbra*, encontrando-se ambos ainda no século XIX no Palácio Anadia em Mangualde (GOMES: 2001, p.74). Acrescenta-se que, segundo Cyrillo, a boa impressão que o Visconde tinha do pintor era tal que teria sido pela sua intervenção que Vieira foi nomeado pintor régio (MACHADO: 1823, p.141). Atualmente expostas no mesmo palácio encontram-se outras duas pinturas atribuídas a Vieira Portuense, porventura por esta mesma relação (Palácio Anadia-Verago-Turismo e Vinhos, S.A. s.d. *Palácio Dos Condes de Anadia. Mangualde - Viseu*. Lisboa: Scribe, p.13).

*Academia*²⁶. Este discurso é bastante elucidativo relativamente ao pensamento do pintor, tratando-se ao mesmo tempo, segundo Alexandra Markl, de um discurso característico de um homem das Luzes, onde se evidenciam diversas ideias que, embora estivessem em voga pela Europa, representavam novidade para Portugal (*idem*, p.72). Vieira haveria, no entanto, de se ausentar, e o seu pai substitui-lo-ia no cargo até junho de 1803. Mais tarde, a aula seria incorporada na Real Academia de Marinha e Comércio, e Vieira é nomeado diretor.

Por decreto de 28 de junho de 1802, o Príncipe Regente nomeia Francisco Vieira pintor da Real Câmara, com uma pensão anual de 2.000\$000 réis, sendo-lhe permitida a acumulação com o seu trabalho como lente da Aula do Porto, e incumbida a obrigação de dirigir e executar, com Domingos Sequeira (1768-1837)²⁷, as obras decorativas do Palácio da Ajuda, questão de que nos ocuparemos adiante. Em 1804, é-lhe encomendada uma pintura destinada ao Palácio de Mafra, obra na qual se encontrava a meio quando adoece com tuberculose. A fim de restabelecer a sua saúde, parte para o Funchal, acabando por falecer a 2 de maio de 1805.

²⁶ Disponível em linha no fundo antigo da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto: <https://www.fc.up.pt/fa/index.php?p=nav&f=books.0274.0> [consultado a 06/02/2021].

²⁷ Considerado um pintor de transição entre o neoclássico e o romantismo, Domingos Sequeira estudou em Roma sob o pensionato de D. Maria I, onde foi discípulo de Niccolò Lappicola (1727-1790) e de Domenico Corvi. Regressado a Lisboa, entre 1800 e 1802 recolheu-se no Convento da Cartuxa, não tendo completado os dois anos de noviciado. Em 1802 é nomeado Pintor de Câmara e Corte, tendo realizado obras nos palácios da Ajuda e de Mafra. Mais tarde, tornar-se-ia diretor da Aula de Desenho na Academia do Porto. Ver MARKL, Alexandra Gomes. 2013. *A Obra Gráfica de Domingos António de Sequeira No Contexto Da Produção Europeia Do Seu Tempo. Tese de Doutoramento Em Belas-Artes*. Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.

2. A gravura e o livro ilustrado na obra de Vieira Portuense

Estabelecemos agora uma breve contextualização da cultura da estampa e do livro ilustrado no tempo de Vieira Portuense, pintor atento que na sua carreira cosmopolita procurou aderir e tirar proveito das tendências mais atualizadas do comércio da arte. Não se pretende fazer um levantamento exaustivo da sua obra gráfica, tema já desenvolvido no capítulo “Parma e Londres. Obra gráfica” do catálogo de 2001 por Giuseppina Raggi e Luísa Arruda, mas apenas evocar algumas obras e aspetos gerais desta produção.

Nasce no século XVIII um novo interesse pela ilustração da poesia e do romance, sobrepondo-se às ilustrações religiosas, temática dominante em épocas anteriores. França vai assumir a liderança desta tendência, com um estilo próprio que se propaga pelo resto da Europa — o rococó afetaria a ilustração em múltiplas frentes, nomeadamente nos elementos estilísticos da figura e da paisagem. Esta crescente aproximação entre a pintura e a gravura é exacerbada com a prática da reprodução de quadros de pintores clássicos ou de época, nomeadamente Watteau (1684-1721) ou François Boucher (1703-1770). Adicionalmente, assiste-se à tendência de diminuir o tamanho da página e das vinhetas, convertendo a sua leitura numa experiência mais intimista. Paris era o centro desta produção, não apenas pela qualidade das ilustrações, mas igualmente pelo trabalho tipográfico desenvolvido em oficinas como a *Didot*, entrando em voga a publicação de edições luxuosas de obras de literatura conceituada. Em Inglaterra, onde William Hogarth (1697-1764)²⁸ impulsiona o gosto pela ilustração e gravura, serão produzidas as mesmas tipologias de livros (BLAND: 1969, p.199-215).

O neoclassicismo, que se começa a afirmar em alguns sectores na segunda metade do século, alterou o panorama do livro ilustrado. A tipografia neoclássica, em contraste com as formas curvilíneas e doçura *rocaille*, servia-se principalmente de linhas retas e de uma ornamentação geométrica mais contida e austera. A obra do tipógrafo e impressor Giambattista Bodoni (1740-1823) foi fundamental na mudança para estes novos tipos de letra e paginação. Bodoni praticou estes ideais neoclássicos nas obras

²⁸ Artista londrino que atingiu reputação internacional, mais conhecido pelas suas pinturas e gravuras de cenas satíricas e moralistas, nomeadamente a série *Marriage à la Mode* (1743-1744). BENENSON, Susan. 2020. “William Hogarth” in *Encyclopædia Britannica*. Em linha: <https://www.britannica.com/biography/William-Hogarth> [consultado a 09/01/2021].

que editou, com generosas margens e espaçamento entre linhas, e um geometrismo que mantinha uma clareza de formas funcional, não distraíndo da atividade da leitura. Por volta de 1790, redesenhou o estilo de letras romanas, conferindo-lhes uma aparência mais geométrica e mecânica, e acrescentando-lhe uma regularidade — ou estandardização de formas — que lhes conferia uma modernidade compatível com a nova era industrial (MEGGS: 2006, p.177-133).

Bodoni, natural de Saluzzo, viajou para Roma em jovem onde se tornou aprendiz na *Propaganda Fide*, uma imprensa católica que produzia materiais missionários em línguas nativas de diferentes partes do mundo. Aos 28 anos, após ter sido convidado a dirigir a *Stamperia Reale*, imprensa oficial da corte do Duque de Parma, Bodoni tornou-se impressor régio, encarregado de documentos e publicações oficiais. Ao mesmo tempo, porém, desenvolveu projetos de iniciativa pessoal, e a qualidade do seu *design* e impressão concedeu-lhe uma boa reputação internacional, tendo publicado múltiplas edições de clássicos que foram muito apreciadas pelos críticos pela sua excelente expressão tipográfica (*idem*, p.124). Sediado em Parma, é nesta cidade que estabelece relações com o pintor Vieira Portuense, uma amizade testemunhada na série de cartas e referências mútuas feitas ao longo dos anos. Vieira foi um grande apreciador da sensibilidade tipográfica de Bodoni, com quem desenvolveu alguns projetos. Reuniu, também, uma vasta coleção *bodoniana* que se encontra hoje na Biblioteca Nacional de Lisboa (PEIXOTO: 1974).

Vieira era colecionador — ao viajar, transportava consigo a sua coleção, que consistia não apenas de pintura antiga e de gravura, mas também de livros, os quais ia trocando, vendendo, ou enviando para Portugal. Meticuloso na escolha dos exemplares, mostrava-se preocupado com o seu estado, o tom e a espessura do papel, o tipo de encadernação, ou o material da capa. Por vezes, no entanto, o seu sentido prático sobrepunha-se ao estético, chegando a vender edições luxuosas para reinvestir noutras que embora fossem mais vulgares, tinham um conteúdo valioso: procurava especialmente obras de tratadística conceituada, clássicos, e as mais recentes e fundamentais publicações da cultura artística do seu tempo (SOARES & CARVALHO: 2001, p.64-70).

Como já referimos, os primeiros projetos editoriais nos quais Vieira participou remontam ao período que passou em Parma. Tendo viajado para esta cidade no intuito de estudar a obra de Correggio, é precisamente deste o fruto da sua primeira publicação: o livro *Pitture di Antonio Allegri detto il Correggio nella Camera di San Paolo a Parma* (1795)²⁹ reúne trinta e cinco gravuras a água-forte abertas por Francesco Rosaspina (1762-1842) e desenhadas por Vieira. Esta oportunidade surgiu-lhe numa excepcional visita à chamada *Camara della Badessa* do Mosteiro de São Paulo, decorada com pintura a fresco pelo mestre italiano entre 1518 e 1520. Segundo Paulo Varela Gomes, “O livro onde estes desenhos foram publicados serviu a Vieira Portuense de cartão de visita junto de antiquários, *connaisseurs*, aristocratas, embaixadores, artistas (...) apresentando-se através deste como artista do momento” (GOMES: 2001, p.34). A título semelhante, colaborou na obra *Le più insigni pitture parmensi indicate agli amatori delle Belle Arti* (1809), constituída por cinquenta e nove gravuras representando as obras pictóricas mais importantes da cidade (SOARES & CARVALHO: 2001, p.232-234).



Fig. 1. Ilustração alegórica
Vieira Portuense (des.);
Francesco Rosaspina (grav.)
Gravura
Le virtù del trono: cantata...
(Parma, 1796)
Biblioteca Nacional de Portugal

Ainda com Bodoni, respondeu a uma encomenda projetada por D. Rodrigo de Sousa Coutinho — uma *Cantata*³⁰ dedicada ao então Príncipe Regente D. João, obra que seria publicada em Parma a 1796. A composição de Vieira (Fig.1) apresenta ao centro as armas de Portugal, ladeada à esquerda pela figura alegórica da Fé, e à direita por um

²⁹ *Pitture di Antonio Allegri detto il Correggio nella Camera di San Paolo a Parma* (1795).

³⁰ EVASIO, Leone, O.C (1765-1821) *Le virtù del trono: cantata per la nascita di S.A.R. don Antonio di Braganza Principe di Beira Dedicatória. Parma: nel Regal Palazzo: co' Tipi Bodoniani, 1796.*

gênio segurando uma cornucópia, símbolo da abundância. Na paisagem vêm-se as velas de um navio e um templo circular. A assinatura “F.R.f.” à direita sugere Rosaspina como autor da gravura.

A correspondência de Vieira com este gravador remonta, pelo menos, a agosto de 1794, uma relação de intercâmbio artístico e profissional onde discutiam encomendas de telas e tintas, procura de livros, e outros assuntos particulares (*idem*, p.39). Francesco Rosaspina era natural de Montescudo, em Rimini, mas na sua infância a família instala-se em Bolonha, onde inicia o seu percurso artístico de forma autodidata. Tornar-se-ia académico gravador na Academia Clementina em 1789, e abria um elevado número de estampas, tendo particular interesse pela obra de Parmiggiano e Correggio (DINOIA: 2017).

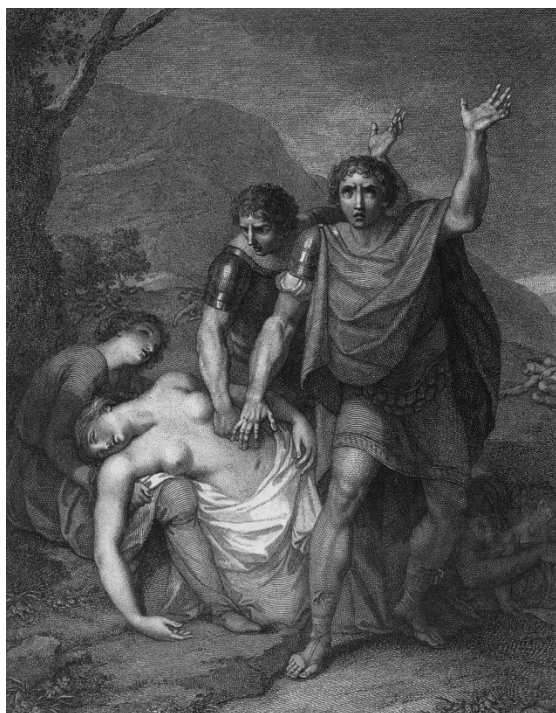


Fig. 2. *Juramento de Viriato* (1799)
Vieira Portuense (des.); Francesco Bartolozzi (grav.)
Gravura a água-forte e buril / 42 x 28,9 mm
Biblioteca Geral da Faculdade de Ciências da
Universidade do Porto
In GOMES: 2001, p.73.

Mas foi com Francesco Bartolozzi que Vieira teve um maior número de colaborações. Em outubro de 1797, no mês anterior à sua chegada, D. Luís Pinto de Sousa Coutinho escrevia a Mello e Castro sobre a partida de Vieira para Londres “para se aperfeiçoar na Arte de abridor”, embora se refira ao mesmo na qualidade de pintor — e chegou, de facto, a executar alguns trabalhos de gravura, mas a sua obra nesta área incidiu principalmente no desenho (FARIA: 2005, p.189). Assim, o gravador florentino tornar-se-ia uma figura fundamental para o desenvolvimento da carreira do pintor,

encorajando o seu sentido comercial em Londres durante os anos que trabalharam em conjunto. Para além da pintura que produziu nesta fase, ocupou-se essencialmente de diferentes projetos com Bartolozzi, inclusive alguns dos quadros que expôs na Royal Academy são também mais tarde por ele adaptados a gravura, como *Juramento de Viriato* (Fig.2). Não fosse o falecimento precoce de Vieira, tudo parece indicar esta parceria teria tido continuidade, encontrando-se ambos em Portugal no início do século XIX.

Bartolozzi nasceu em Florença, e desde jovem foi instruído pelo pai na técnica do buril. Na Academia Florentina estudou o óleo, giz e aguarela, e torna-se discípulo do gravador alemão Joseph Wagner (1706-1780). A partir de 1762 instala-se em Londres, cidade onde permanece vários anos, assumindo o cargo de gravador régio de Jorge III. O seu nome ficou também conhecido como membro fundador da Royal Academy de Londres, admitido no estatuto de pintor tendo em conta que à época não era permitida a integração de gravadores no quadro de académicos (FARIA: 2005, p.29-31). Em 1802 é contratado por D. Rodrigo de Sousa Coutinho para reabrir a Aula de Gravura da Imprensa Régia, originalmente instituída por alvará em 1768. Bartolozzi deixou um grande número de discípulos e foi o responsável pela introdução em Portugal do processo do ponteadado³¹ (NEVES & BERNARDO: 2004).

A ladear o espelho de um dos tremós³² na Sala da Música do Palácio dos Carrancas (atual Museu Nacional Soares dos Reis), constam, reproduzidas a óleo num enquadramento elíptico, duas composições originalmente desenhadas por Vieira e gravadas por Bartolozzi — *Nymph and Cupid* e *Bacante* foram executadas e publicadas durante o período londrino do Portuense, constituindo-se como exemplos de gravuras destinadas à decoração de interiores. Estes tremós, concebidos algures entre 1800 e 1805, são obra de Luis Chiari (1798-1837)³³, mestre entalhador, estucador, cenógrafo e arquiteto, que desde os finais de 1797 se havia instalado no Porto. Por esta razão,

³¹ Sobre a arte da gravura em Portugal ver FARIA: 2005.

³² Ver MatrizNet: Inv. 47 MOB MNSR <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=304994&EntSep=3#gotoPosition> [consultado a 19/01/2021].

³³ Ver QUARESMA, Maria Clementina. 1963. "Algumas Obras de Luís Chiari no Porto". *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Nº22. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

colocamos a hipótese de ter adquirido estas estampas a Vieira ou a Bartolozzi após a sua vinda para Portugal.

As chamadas *furniture prints*, que se encontravam em voga no meio burguês em Inglaterra, tratavam-se, no fundo, de obras de arte que podiam ser desfrutadas em ambiente doméstico por um valor mais acessível do que a pintura ou a escultura (SOARES & CARVALHO: 2001, p.244-245). Torna-se evidente que este fenómeno chamou a atenção de Vieira quando propõe a D. Rodrigo, relativamente à edição ilustrada de *Os Lusíadas*, que para além do lançamento de uma versão traduzida para o inglês, poderiam ser impressas estampas avulsas, as “(...) *quais em Portugal terião sahida p^a ornamento das cazas (...)*” (*idem*, p.216). Reconhece, assim, o potencial que ilustrações da história nacional teriam no mercado português, numa lógica pré-romântica e historicista, embora obras como *Bacante* (Fig.3) sejam mais compatíveis com a estética neoclássica do tremó em questão (Fig.4).



Fig. 3. *Bacante*
Vieira Portuense (des.); Francesco Bartolozzi (grav.)
Gravura a água-forte e buril / 538 x 405 mm
Londres, 1 de maio de 1799
Biblioteca Nacional de Portugal



Fig. 4. Tremó no Palácio dos Carrancas (c.1800-1805) / Detalhe
Luís Chiari
Museu Nacional Soares dos Reis

O apreço tardo-setecentista pela ilustração de obras literárias foi algo que também não escapou ao pintor português. Em Portugal, segundo Miguel Faria, o interesse pela gravura, aliado à elevação do estatuto do artista gravador, cria uma relação direta com a cultura do livro ilustrado — na ausência de uma forte indústria e demanda pela produção de estampas avulsas, encomendas para livros e publicações facilitavam o sustento económico dos artistas. Do mesmo modo, muitas obras inicialmente concebidas como ilustrações de livros podiam ser utilizadas noutro contexto, e vice-versa (FARIA: 2005, p.399).

Vieira, como já referimos, aliado a Bartolozzi, procurou rentabilizar as suas composições em *furniture prints* e passando os seus quadros para gravura, produção mais rápida e acessível a potenciais clientes, contribuindo simultaneamente para uma mais larga divulgação da sua obra. Em conjunto, conceberam também as ilustrações para uma edição traduzida do francês para inglês do poema *The Gardens* (1798)³⁴, a ilustração da capa da obra *The Enchanted Plants* (1800)³⁵, participaram numa edição da obra de Virgílio (questão que trataremos adiante), e Vieira terá sido encarregue de ilustrar uma edição da obra de Horácio que, assim como *Os Lusíadas*, nunca seria concretizada.



Fig. 5. *The Gardens, Canto II*
(Camponeses)
Vieira Portuense (des.); Francesco
Bartolozzi (grav.)
Gravura a água-forte e buril / 90 x
155 mm
The Gardens: a Poem... (Londres,
1798)
New York Public Library

Para *The Gardens*, Vieira compôs quatro ilustrações (Fig.5), cada uma correspondendo um canto do poema de Delille, enquanto Bartolozzi desenhou também

³⁴ *The Gardens: a Poem translated from the French Abbé Delille by Mrs. Montolieu, London, Printed by T. Bensley, 1798*

³⁵ *The Enchanted Plants* by M. Montolieu, London, 1800.

quatro para encerrar os mesmos, e passou os desenhos de ambos para gravura. Enquadrada no espírito setecentista, a obra conjuga a representação da vida pastoral com ideais estéticos neoclássicos, onde Vieira representa jardins abertos para fragmentos de paisagens habitadas por figuras míticas, ainda que humanas, camponeses, bonitas mulheres descalças e crianças.

2.1. *The Works of Virgil translated into English verse (1803)*

Durante os últimos anos da sua estadia em Londres, algures entre 1798 e 1800, Vieira foi um dos vários artistas encarregues de conceber as ilustrações para uma nova edição da tradução inglesa da obra de Virgílio (*Bucólicas, Geórgicas e Eneida*) por John Dryden³⁶, *The works of Virgil translated into English verse*³⁷, publicada em três volumes em 1803. Apenas uma das catorze ilustrações é assinada por Vieira, mas mais duas lhe são atribuídas por Paulo Varela Gomes, sendo Bartolozzi o autor das três gravuras. Em 1798, o pintor escreveu a Rosaspina criticando a crueza de execução das estampas de uma outra edição que vira em casa de Bartolozzi, esta publicada por Didot³⁸, e elogiando, por outro lado, a edição bodoniana de 1795³⁹, da qual destaca a qualidade dos caracteres (SOARES & CARVALHO: 2001, p.255).

Salientamos este momento em particular da sua obra gráfica por se tratar do projeto cujo formato mais se aproxima do que seria pretendido para a edição de *Os Lusíadas* — isto é, uma série de ilustrações distribuídas ao longo da obra, cada uma associada a um episódio diferente, e de carácter narrativo em vez de apenas decorativo ou alegórico. Além disso, são notáveis as afinidades entre a poesia de Camões e a de Virgílio, duas epopeias que apelaram à sensibilidade do contexto cultural e artístico no qual Vieira concebeu as obras em questão.

³⁶ John Dryden (1631-1700) foi um poeta, dramaturgo e crítico literário inglês. Em 1697 publicou uma primeira edição da sua tradução, também ilustrada: *The Works of Virgil: containing his Pastorals, Georgics, and Æneis. Translated into English verse; by Mr Dryden. Printed for Jacob Tonson: London, 1697*

³⁷ (1803) *The Works of Virgil Translated into English Verse by Mr. Dryden. Londres: Vernor & Hood.*

³⁸ *Publius Virgilius Maro. Bucolica, Georgica, et Aeneis. Parisiis, excudebam Petrus Didot, natu major, ANNO Reip. VI, in Aedibus Palatinis Scientiarum et Artium. 1798.*

³⁹ *Virgilii Maronis Opera. Paramae in Aedibus Palatinis. Typis Bodonianis. 1795.*

A *Eneida* foi uma das grandes fontes de inspiração para o poeta de *Os Lusíadas*, que logo no Canto I estabelece um paralelismo entre os protagonistas: “(...) *Dou-vos também aquele ilustre Gama, / Que para si de Eneias toma a fama*” (I-12). Enquanto o troiano, através dos seus feitos e carácter, celebra a *Pax Romana* de César Augusto, o comandante português, num papel intermediário, transporta consigo as vitórias do seu povo. Ambas as narrativas tratam uma viagem marítima rumo ao desconhecido, viagem já meia percorrida quando, no início da obra, é introduzida ao leitor, com a armada troiana acabada de partir de Sicília, e os portugueses passando a costa oriental africana. É apenas nos respetivos encontros com Dido, em Cartago, e o rei de Melinde, que, através do relato do herói, regressamos ao início da história. Existe também um cruzamento na componente mitológica das obras: em Virgílio, Vénus é mãe de Eneias, e por isso intercede em seu favor em múltiplas ocasiões, e em Camões o mesmo faz com os portugueses. Por outro lado, enquanto a *Eneida* tem a deusa Juno como antagonista, em *Os Lusíadas* é substituída por Baco. Também o episódio final da Ilha dos Amores espelha os Campos Elísios, lugares onde são reveladas a Gama e Eneias visões do futuro da sua pátria (SILVA: 2011⁴⁰).

A obra virgiliana era, também, uma das fontes recomendadas pelos teóricos de arte do Renascimento adiante. Consolidada no repertório temático académico, surge frequentemente na pintura setecentista: o vasto leque de episódios, emoções e ideias a explorar tornou a poesia de Virgílio, particularmente a *Eneida*, um excelente manancial para artistas do século XVIII interessados em temas históricos que pretendiam ir além da ilustração literal do texto, capturando a expressividade do tema e, em simultâneo, propondo os ideais estéticos definidos pela arte clássica (LIVERSIDGE: 2006, p.91-103).

Regressando às ilustrações de Vieira, destacamos em primeiro lugar a *Morte de Euríolo*, a única das três assinadas pelo artista (Fig.7). Ilustra um episódio do Livro IX da *Eneida*, quando a armada de rútuos (antigo povo itálico descendente dos úmbrios e pelasgos que tinha como capital a Árdea, na região do Lácio), comandada por Turno, cerca o acampamento dos homens de Eneias, que se tinha ausentado. Ao aperceberem-se disto, dois soldados troianos, Euríolo e Niso, escapam durante a noite para informar o seu líder. Conseguem matar alguns soldados que dormiam embriagados, e Euríolo

⁴⁰ Ver ANDRÉ, Carlos Ascenso. “*Eneida e Os Lusíadas (A)*”, p.337.

toma para si um elmo como troféu, decisão fatal que acaba por denunciar a sua presença quando a luz do luar reflete no metal do elmo. A gravura representa o momento em que são assaltados pelos inimigos e Niso tenta, em vão, salvar o companheiro exclamando, como indica a legenda da ilustração: «*Me! Me! He cry'd — "turn all your swords alone / On me — the fact confess'd, the fault my own"*» (E-IX: 571-572. III, p.107⁴¹). No tratamento do episódio, Vieira ter-se-á inspirado numa gravura com o mesmo tema concebida para a tradução de John Ogilby (1600-1676) em 1654⁴² que foi reproduzida na primeira edição de John Dryden em 1697⁴³. Esta estampa — desenhada por Franz Cleyne (1582-1658)⁴⁴ e gravada por Wenceslaus Hollar (1607-1677)⁴⁵ (Fig.6) — alude, no entanto, ao momento seguinte, representando Euríolo já caído sobre terra e Niso trespassando um dos soldados com a sua lança - «*Pierc'd his wide mouth, a through his weazon broke*» (E-IX:592, III, p.108).

Esta é uma representação mais brutal que a de Vieira que, como salienta Paulo Varela Gomes, opta pelo dramatismo sublime da iminência da morte a par da cuidada representação pitoresca dos adereços antigos (GOMES: 2009, p.74). O branco da lua destaca-se no canto superior esquerdo das duas composições, pelo papel traiçoeiro que assume em dualidade com a prece de ajuda de Euríolo, legível na sua expressão — «*And, casting on the moon a mournful look, / "Guardian of groves, and goddess of the night! / Fair queen!" he said, "direct my dart aright. (...)*» (IX: 544-546, p.106). Apesar da diferença temática, esta gravura possui uma linguagem trágica semelhante à sua pintura *Súplica de Inês de Castro*⁴⁶: se Inês implora com o mesmo olhar erguido do troiano, Niso dá lugar à criança mais velha que se coloca entre a mãe e o avô e vemos, ao fundo, as cabeças de dois soldados rútilos que assistem a cena, tal como os conselheiros de Afonso IV.

⁴¹ O formato das citações que aqui utilizamos são referentes à edição a que correspondem as ilustrações de Vieira. Neste caso: Eneida Livro IX, versos 571 e 572, *The Works of Virgil (1803)*, Volume III, página 107.

⁴² (1654) *The Works of Publius Virgilius Maro: Translated, Adorned with Sculpture, and illustrated with Annotations*. Thomas Warren, London.

⁴³ Ver HOFFMANN, Arthur W. 1984. "Dryden's Virgil: Some Special Aspects of the First Folio Edition". *The Courier* XIX-2.

⁴⁴ Artista natural de Rostock, desloca-se para Inglaterra durante o reinado de James I. Notabilizou-se nas artes decorativas e ornamentais bem como no desenho para gravura (BRYAN: 1886, Vol. I, p.284).

⁴⁵ Prolífico gravador nascido em Praga, que viveu vários anos em Inglaterra. Concebeu estampas de diversos temas: mapas, panoramas, ilustrações de livros e retratos (*idem* p.672).

⁴⁶ Ver capítulo 7.3.



Fig. 6. *Nisus slaying Volscens*
 Franz Cleyn (des.); Wenceslaus Hollar (grav.)
 Gravura
The Works of Publius Virgilius Maro... (Londres, 1654)
 Royal Collection Trust
 In <https://www.rct.uk/collection/802033/nisus-slaying-volscens> [consultado a 17/01/2021]

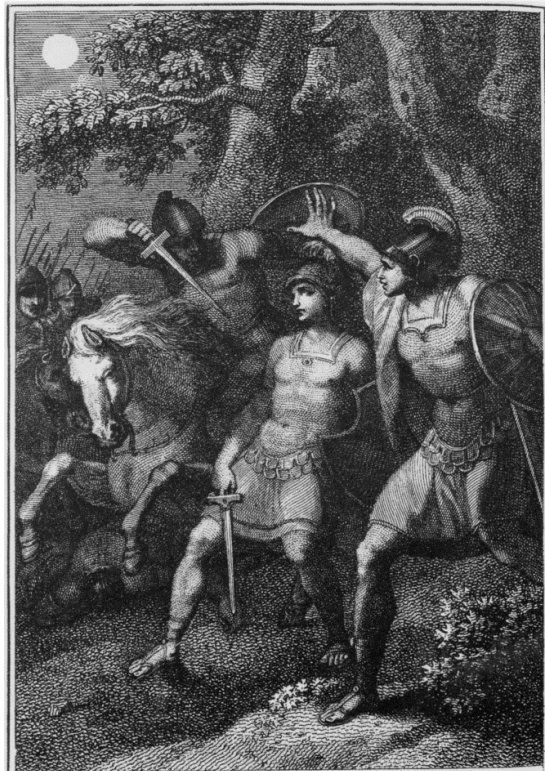


Fig. 7. *Morte de Euriolo*
 Vieira Portuense (des.); Francesco Bartolozzi (grav.)
 Gravura em água-forte e buril / 139 x 98 mm
The works of Virgil... (Londres, 1803)
 Biblioteca Geral da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto
 In GOMES: 2001, p.47

A *Morte de Dido* (Fig.8), referente a um episódio do livro IV da Eneida, ilustra o momento que se segue ao suicídio de Dido, rainha de Cartago, que havia acolhido calorosamente os troianos na sua cidade e se apaixonara por Eneias. Quando este parte novamente na sua missão, a rainha ordena que se juntem e queimem todos os pertences do amado no leito onde dormiram e, apunhalando o próprio peito com uma das espadas que Eneias deixou para trás, deixa-se morrer na pira funerária. Os versos para a legenda desta imagem são os seguintes: «*Dear pledges of my love, while heaven so pleased / Receive a soul, of mortal anguish eased*» (E-IV: 937-938, II, p.161). Vieira representa Dido morta, mas serena, sem indícios de sangue, em contraste com o estado alarmado das servas que correm em seu socorro. Aqui encontramos novamente a qualidade do sublime na representação da morte, inspirada na obra de Sir Joshua

Reynolds com o mesmo tema, esta de 1781, também reproduzida em gravura em 1796 (Fig.9) (SOARES & CARVALHO: 2001, p.256).

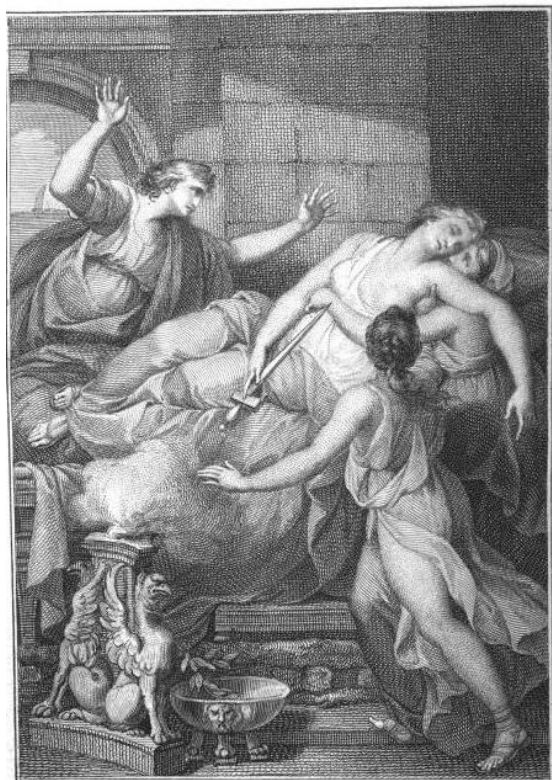


Fig. 8. *Morte de Dido*
Vieira Portuense (des.); Francesco Bartolozzi (grav.)
Gravura em água-forte e buril / 142 x 100 mm
The works of Virgil... (Londres, 1803)
Biblioteca Geral da Faculdade de Ciências da
Universidade do Porto
In GOMES: 2001, p.46



Fig. 9. *Death of Dido*
Joseph Grozer (grav.); Sir Joshua Reynolds (original em pintura)
Gravura / 459 x 599 mm
Londres, 30 de maio de 1796
Royal Academy of Arts
In <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/the-death-of-dido> [consultado a 17/01/2021]

A terceira gravura, o *Lamento de Córidon* (Fig.10) diz respeito à Bucólica Segunda — representa o pastor Córidon, atormentado pela paixão não correspondida que nutre pelo jovem Alexis, a tocar um instrumento de cordas com uma expressão melancólica. A brancura da pele ilumina a figura isolada no meio da vegetação, um corpo quase nu em contraposto delicado que remete para os ideais estéticos da escultura clássica, inserido no ambiente bucólico e pastoril, expresso de forma semelhante nas ilustrações concebidas por Vieira para *The Gardens*.

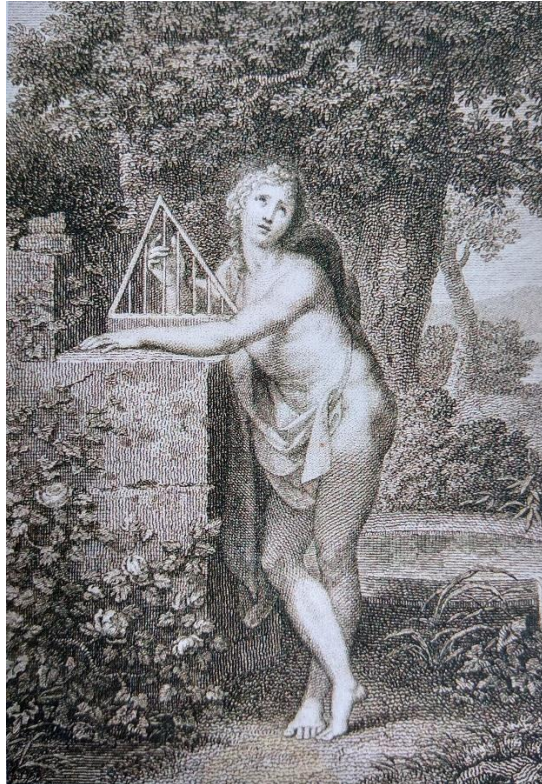


Fig. 10. *Lamento de Córídon*
Vieira Portuense (des.); Francesco Bartolozzi (grav.)
Gravura em água-forte e buril / 139 x 98 mm
The works of Virgil... (Londres, 1803)
Biblioteca Geral da Faculdade de Ciências da
Universidade do Porto
In GOMES: 2001, p.45

Ainda de tema virgiliano, um esboço a óleo de Vieira, previamente identificado como “Vasco da Gama na Ilha dos Amores” no catálogo *A Collecção de Pinturas do Sr. Duque de Palmella* (1903), tratar-se-á afinal, observa José Alberto Seabra Carvalho, de um episódio da *Eneida* (SOARES & CARVALHO: 2001, p.189-190). As afinidades que partilha com o seu esboço para o Canto IX da série de *Os Lusíadas* poderão ter levado à anterior atribuição incorreta. No primeiro livro da epopeia, a frota de Eneias é assaltada por uma tempestade instigada por Juno, mas por intervenção do deus Neptuno acaba por desembarcar em segurança no Norte de África. Vénus, sua mãe, aparece disfarçada de caçadora para lhe indicar o caminho até Cartago onde serão recebidos por Dido. A disposição horizontal da pintura indica que não terá relação com o projeto editorial de *The works of Virgil*, mas o contacto prévio com o poema poderá ter inspirado o Portuense a fazer esta obra (Fig.11). À semelhança de quadros como *Júpiter e Leda* (1798) ou *Narciso na fonte* (1797), ao representar este tema clássico, Vieira explora simultaneamente a paisagem e o ambiente em redor, inserindo as personagens no espaço de transição do mar para a floresta, representando ainda o navio dos troianos no limite direito, rodeado de seres marinhos. Angelica Kauffmann tratou este mesmo tema num quadro originalmente exposto em 1768 (Fig.12) na Royal Society of Artists e

publicado em gravura em 1791, apresentando algumas semelhanças compositivas com a pintura do Portuense.



Fig. 11. Vénus mostra a Eneias o caminho para Cartago (c.1800)
Vieira Portuense
Óleo sobre tela / 37 x 51 cm
Coleção particular
In SOARES & CARVALHO: 2001, p.89



Fig. 12. *Venus directing Aeneas and Achates do Carthage* (1768)
Angelica Kauffmann
Óleo sobre tela / 127 x 101,5 cm
National Trust, Saltram
In
[http://www.nationaltrustcollect
i
ons.org.uk/object/872178](http://www.nationaltrustcollecti
ons.org.uk/object/872178)
[consultado a 17/01/2021].

3. Uma magnífica edição

O conhecimento que temos hoje relativamente ao projeto de publicar uma edição ilustrada de *Os Lusíadas*, no qual Vieira Portuense se viu envolvido, deve-se principalmente à correspondência do pintor, encarregue das ilustrações, de Bodoni, editor e tipógrafo, e D. Rodrigo de Sousa Coutinho, o mecenas. Todas as cartas que agora referimos encontram-se já publicadas, transcritas, e algumas traduzidas, nomeadamente por Luiz Xavier da Costa em *Documentos relativos aos alunos que de Portugal foram para o estrangeiro estudar Belas-Artes e Cirurgia, com proteção oficial, nos decénios finais do século XVIII* (1938); por Agostinho Araújo em apêndice na tese de doutoramento *Experiência da Natureza e Sensibilidade Pré-Romântica em Portugal. Temas de pintura e o seu consumo (1780-1825) Vol.2* (1991); por Francisco Cordeiro Blanco no artigo “Uma Carta Inédita de Vieira Portuense” (1948), publicado no *Boletim Do Museu Nacional de Arte Antiga* 1–3; e no sítio em linha *Biblioteca Bodoni*⁴⁷, onde se encontram disponíveis para consulta diversas cartas e obras de Giambattista Bodoni em formato digital. Por fim, fazemos referência uma vez mais à cronologia delineada por Elisa Soares, bem como ao texto de Dagoberto L. Markl no catálogo *Francisco Vieira, o Portuense (1765-1805)*, que trata o mesmo tema (SOARES & CARVALHO: 2001, p.216-220).

Entre as personalidades envolvidas neste projeto, resta determo-nos sobre D. Rodrigo de Sousa Coutinho (1745-1812)⁴⁸, 1.º Conde de Linhares, o seu empreendedor. Nascido na vila de Chaves, era filho de D. Francisco Inocêncio de Sousa Coutinho (1726-1781), que no reinado de D. José exerceu as funções de administração de Angola e Benguela e, mais tarde, de Embaixador Plenipotenciário na corte madrilena. Era afilhado do Marquês de Pombal, e tendo a educação ao seu cuidado, frequentou o Colégio dos Nobres e depois a Universidade de Coimbra. Após se ter formado, inicia aos 23 anos a sua carreira diplomática, sendo enviado como ministro plenipotenciário à corte de Sardenha em 1778 e depois a Turim, função que exercia quando tem o seu primeiro contacto com Bodoni e Vieira Portuense. Em 1796 regressa a Portugal, nomeado então

⁴⁷ Consultar em: <http://bibliotecabodoni.net/>.

⁴⁸ Ver MANSUY, Andrée. *Portrait d'un Homme d'État: D. Rodrigo De Souza Coutinho, Comte De Linhares: 1755-1812*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Vol.1 (2002) e Vol. 2 (2006).

Ministro da Marinha e Negócios Ultramarinos, cargo que ocupa até 1801, passando a Ministro dos Negócios da Fazenda e Presidente do Real Erário até 1803. Em 1807, acompanha a família real na sua transferência para o Brasil, onde ocupa o cargo de Ministro dos Negócios Estrangeiros e da Guerra até à sua morte, em 1812 (PAIM: 1982, p.558-560).

Para além da sua carreira política e diplomática, há que salientar a ação mecénica de D. Rodrigo enquanto protetor da Casa Literária do Arco do Cego, ativa entre 1799 e 1801. Dirigida por José Mariano da Conceição Veloso (1741-1811) — frade franciscano e naturalista brasileiro — esta tipografia publicou um vasto número de livros e funcionou, adicionalmente, como uma oficina de aprendizagem das técnicas tipográficas e de gravura mais modernas à época. Direcionada para publicações de cariz científico, uma das suas marcas mais distintas era, precisamente, o uso intensivo de imagens e da ilustração como instrumento didático (FARIA: 2005, p.425-429).

No entanto, o apoio de D. Rodrigo estendeu-se a outros tipos de edições, que se constituíam como livros de aparato, externas à Casa Literária (embora esta tenha tido a sua génese na *Flora Fluminensis*, obra monumental⁴⁹). Como se evidencia na correspondência que referiremos adiante, tal como Vieira, D. Rodrigo era um grande apreciador da obra de Bodoni: não apenas reuniu uma vasta biblioteca bodoniana, como também colaborou com o tipógrafo e impressor na já referida *Cantata*, e com ele projetou *Os Lusíadas*, obra nunca concretizada (*idem*). Neste segundo empreendimento, a sua sensibilidade artística une-se à sua ação política e reformista — no final do século XVIII, segundo a observação de Foteini Vlachou, o desejo de uma reforma e afirmação da monarquia portuguesa encontra-se intimamente ligado com o desenvolver de uma nova pintura de história onde a arte está ao serviço do império (VLACHOU: 2019, p.97-125). Podemos assim compreender de que modo uma grande edição do poema nacional por excelência espelhará esse discurso político e uma imagem grandiosa da monarquia portuguesa.

⁴⁹ O livro *Flora Fluminensis* seria apenas publicado em 1827, anos após a morte do frei José Mariana Veloso, seu autor, que se dedicou ao estudo da flora brasileira. Ver capítulo “A Flora Fluminensis e a génese da Casa Literária” em FARIA: 2005, p.410.

O indício mais remoto de uma iniciativa por parte de D. Rodrigo de empreender a edição de Camões remonta a 7 de abril de 1792 — de Turim escreve a Bodoni, referindo que, por questões particulares, se via obrigado a viajar a Lisboa, viagem na qual não se esqueceria de nenhum dos seus interesses nem do Camões⁵⁰. Esta notícia é vaga e pouco nos adianta sobre o projeto, demonstrando apenas que teriam discutido previamente o assunto, em data indeterminada, anterior até à *Cantata* (1795). O que promete a Bodoni parece não ter tido continuidade, dado que passados três anos Sousa Coutinho está novamente em Turim, escrevendo a Bodoni a 15 de julho de 1795 que não se esquecera da edição, mas pedindo que aguardasse até que os assuntos políticos se acalmassem⁵¹.

No mês seguinte, volta a dirigir-se ao editor, que na carta anterior lhe havia enviado uma cópia da sua edição de Tasso⁵², pela qual agradece e solicita, elogiando, que lhe encaminhe todas as suas impressões dos clássicos italianos. Refere que a edição de Tasso aproximar-se-ia, em termos de dimensões, daquela de *Os Lusíadas*, e pedia, portanto, que Bodoni apresentasse um esboço das despesas que a edição

⁵⁰ (Turim, 07/04/1792) «(...) *Mes affaires particulieres me forçant de faire un voyage à Lisbonne je prendrai la liberte de vous ecricre dès que j’y serai arrivé, et je n’oublie point ni le Camoens, ni aucun de vos interêts qui me sont aussi chers que lhes miens*» In ARAÚJO: 1991, Vol.2, p.202.

⁵¹ (Turim, 15/07/1795) «(...) *Daignez donc me donner une reponse sur tous ces objets, et je l’attens avec impatience. Je n’ai point oublié notre projet de Camoens qui aura surement lieu, mais il faut laisser que les affaires politiques donnent un peu de relâche.*» In *idem*, p.207.

⁵² *Aminta Favola Boschereccia di Torquato Tasso ora per la prima volta alla sua vera lezione ridotta. Crisopoli [i. é Parma]: Impresso co’ caratteri Bodoniani. 1789.* Disponível em linha na Biblioteca Bodoni: <http://bibliotecabodoni.net/en/book/aminta#citation>. Existe uma cópia na Biblioteca Nacional de Portugal, proveniente da coleção de Vieira Portuense.

representaria⁵³. Já em 1796, nomeadamente a 2 de fevereiro⁵⁴, 9⁵⁵ e 23 de março⁵⁶ parece novamente adiar o projeto — no dia 9 de março acrescenta, no entanto, que tinha uma nova ideia que em breve lhe comunicaria.

Verifica-se que o projeto começa efetivamente a avançar, dado que, a 29 de março do mesmo ano, Bodoni escreve ao Abade Ceni (1795-1797) — secretário de D. João de Almeida Mello e Castro, que residia em Londres — falando-lhe da edição que seria impressa em grande formato, tal como o seu Horácio⁵⁷, e publicada em língua portuguesa. Na mesma carta, também refere Vieira a propósito do seu excelente trabalho no livro *Pitture di Antonio Allegri detto il Correggio nella Camera di San Paolo a Parma* (1795). No entanto, nada indica que por esta altura já existisse a ideia de ilustrar *Os Lusíadas*, nem o envolvimento do pintor⁵⁸. A 29 de julho ainda de 1796, D. Rodrigo escreve de Turim a Bodoni, confirmando que a edição haveria de acontecer⁵⁹. Cerca de um mês mais tarde o italiano escreve-lhe novamente, mas sem aparente novidade⁶⁰.

⁵³ (Turim, 12/08/1795) «(...) J'ai reçu votre très estimable lettre en date du 21 Juillet et conjointement la magnifique Edition du Tasse dans le meilleur état possible pour la quelle je vous rends mille graces en ajoutant ici le solde de notre Compte, dans la lettre de Change ci-jointe. Je vois que vous etez toujours infatigable, et en vous priant de me point m'oublier en m'envoyant tous les Classiques Italiens que vous impriemez en si beaux Caractères je vous assure que je ne perds point de vue l'Edition de notre Camoens que je veux faire paroître à la suite. La longueur de la Louisiade ira à peu près à onze Chants du Tasse, et vous pouvez en consequence m'envoyer un petit aperçu de la Depence à laquelle cette Edition pourra s'élever.» In *idem*, p.208.

⁵⁴ (Turim, 02/02/1796) «(...) Les occupations du moment, qui enlèvent tous les instants sont le vrai motif de ce que je ne vous ai point écrit depuis longtems, et c'est ce qui m'a encor empêché de vous donner la réponse finale sur l'Edition de Camoens que je ne perd point de vue, mais que Je desire puisse être faite sur un texte dont ta Correction soit reconnue. (...)». In *idem*, p.209

⁵⁵ (Turim, 09/03/1796) «(...) Je ne perd point de vue l'Edition de Camoens, mais j'ai ladessus une autre idée que je vous communiquerai.» In *idem*, p.212

⁵⁶ (Turim, 23/03/1796) «(...) Je n'oublie point l'Edition de Camoens, et j'attens une réponse de Portugal pour ta Correction du texte, et dès que nous aurons cette réponse notre Entreprise commencera (...)». In *idem*, p.214

⁵⁷ *Q. Horatii Flacci Opera. Parmae: In aedibus Palatinis. 1791. Typis Bodonianis.* Disponível em linha na Biblioteca Bodoni: <http://bibliotecabodoni.net/en/book/q-horatii-flacci-opera>.

⁵⁸ (Parma, 29/03/1796): «(...) e para merecer sempre mais a benevolência de vários competentísimos diplomatas de S. M. F que me honram com os seus particulares favores e protegem as minhas edições, fazendo-me o S. R. o Sn.r D. Rodrigo de Sousa, ministro em Turim, executar quanto antes uma magnífica edição do Camões em língua portuguesa, e impressa em grande formato, como o meu Oracio.» In COSTA: 1938, p.51. Traduzido do original em italiano.

⁵⁹ (Turim, 29/07/1796) «(...) Obligé de partir immédiatement pour Lisbonne, je vous importune non seulement pour vous offrir mes faibles services dans ce Pays-la, mais pour vous prier de m'y écrire lorsque tout ce qui concerne la Cantata sera finni, et d'y ajouter la Note de tout ce dont je vous suis débiteur. Je me flatte maintenant que l'Edition de Camoens pourra avoir lieu (...)». In ARAÚJO: 1991, Vol.2, p.220.

⁶⁰ (Parma, 30/08/1796) «(...) Qualunque io mi sia fra i pochi non oscuri coltivatori di queste, porto fiducia che Vostra Eccellenza abbia a procurarmi occasione onde esercitare i miei tipi non solo nella già progettata edizione magnifica del Camoens¹, ma in altre ancora da formare epoca memorabile e certa del floridissimo

Dois anos mais tarde, no dia 17 de junho de 1798, temos por fim a intervenção de Vieira, numa carta redigida de Londres para Sousa Coutinho⁶¹ apresentando a sua proposta para uma série de dez ilustrações que acompanhariam cada um dos dez cantos: “(...) *Porem pensando eu q no meyo desta entrapeza posso servir a entroduzir alguma obra mais digna de fazer honra, tanto a mim como a minha Patria, pensei de entrapreender e ilustrar o nosso grde Poetta Camoins, com huma magnifica edição a acompanhada dos fattos mais celebres e honrozos da nação abertos pellos mais famosos abridores deste Paiz tanto na figura como na paizage deq ha aqui Inglezes muito celebres (...)*”. Não obstante o sentimento patriótico que Vieira demonstra nesse parágrafo, numa lógica da arte ao serviço da nação, torna-se também evidente o seu pragmatismo de um ponto de vista comercial — anuncia que já tinha “*todos os pensamtos já deleniados e compostos mas já estou pintando o 3º Canto*” e que não teria dificuldade em fazer as estampas à sua custa, “*pello mais famoso stampador deste Paiz*”, desde que a Corte ou D. Rodrigo recebesse à volta de cem cópias das mesmas, e Bodoni receberia outras mais. Pretendia imprimir trezentas cópias da edição em português, fazendo também publicar uma versão em língua inglesa com a tradução de William Julius Mickle, *The Lusiad or the discovery of Indie: an epic poem* (1776), da qual saíra recentemente uma nova edição. As restantes estampas, como já referimos, poderiam ser vendidas em avulso para decorar casas.

Apesar de ter sido Vieira a tomar a iniciativa, afirma que Bodoni lhe tinha comunicado por duas vezes, em Parma e na Alemanha, que D. Rodrigo pensava ilustrar Camões. Como já referimos, em 9 de março de 1796, D. Rodrigo escreve a Bodoni que tinha uma nova ideia que em breve lhe comunicaria — torna-se então bastante possível que essa ideia consistisse na inclusão de gravuras na edição projetada, e que Vieira, que por essa altura e nos meses seguintes se encontrava em Parma, tivesse sido de imediato informado pelo amigo. Talvez Sousa Coutinho não tivesse ainda tomado uma decisão

regno dell’immortale Giovanni di Braganza. (...)» In *Letter from Giambattista Bodoni to Rodrigo de Sousa Coutinho in 1796-08-30*, ed. Pedro M. Cátedra, Bodoni Library. Disponível em linha: <http://bibliotecabodoni.net/en/letter/1796-08-30-bodoni-sousa-rodrigo> (consultado a 11/09/2020).

⁶¹ (Londres, 17/06/1798). Ver BLANCO, Francisco Cordeiro. 1948. “Uma Carta Inédita de Vieira Portuense.” *Boletim Do Museu Nacional de Arte Antiga* 1–3. Disponível em linha: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/BoletimdoMuseuNacionaldeArteAntiga/Vol1/Fasc03/Fasc03_item1/P38.html [06/02/2021].

relativamente ao artista que seria encarregue de conceber as ilustrações, e o Portuense se tenha adiantado e agarrado a oportunidade.

De qualquer modo, a resposta de D. Rodrigo terá sido positiva, dado que, no dia 25 de agosto de 1798, escreve a Bodoni, informando que entrara em contacto com o seu irmão⁶² sobre o projeto e mais concretamente sobre a proposta de Vieira, que lhe pedira que a apresentasse ao Príncipe Regente e que provavelmente dentro de dois meses obterá uma resposta⁶³.

Em 1800 Vieira intervém novamente, a 12 de agosto, quando escreve a Bodoni, lamentando não comunicarem há três anos. Informa-o que agora iniciava as gravuras de Camões — *“(...) e nello stesso tempo principiando a fare qualche incizo della nostra Historia e del nostro Camoins per la projectata editione”*⁶⁴. De facto, no mesmo dia enviara uma carta a Rosaspina, relatando que publicava na altura muitas coisas com Bartolozzi, o que sugere que, para além dos esboços que hoje conhecemos, poderá ter sido iniciado o trabalho de gravura. Porém, a ausência de desenhos ou estampas que apontem para tal cria sérias dúvidas. No ano seguinte, a 19 de março, Bodoni escreve a Rosaspina que se ocupava novamente da edição de Camões⁶⁵.

Em termos de correspondência, essa é a última referência direta que temos sobre este tema. No entanto, já após a morte de Vieira Portuense, temos uma menção vinda de José da Cunha Taborda na sua tradução da obra *Regras da Arte da Pintura* do

⁶² Não especifica na carta a qual dos irmãos se refere, entre D. José António Sousa Coutinho (1757-1817), Principal Diácono da Igreja Patriarcal de Lisboa, integrando a Regência do Reino a partir de 1811; D. Domingos António de Sousa Coutinho, Conde do Funchal (1760-1833), diplomata que terminou a carreira no exercício do posto de Embaixador de Inglaterra; ou D. Francisco Maurício de Sousa Coutinho, governador do Pará em 1790, até aos inícios do século, acompanhando a família real na transferência para o Rio de Janeiro, onde integrou o Conselho Supremo Militar (PAIM: 1982, p.558).

⁶³ (Turim, 25/08/1798) *«(...) J'ai prié mon Frère de mettre sous les yeux de S. A. R. votre proposition, et en deux mois de tems je serai probablement à même de vous communiquer la réponse de mon Frère. / Je luy ai plus que glissé le petit mot à l'oreille au sujet des gravures que Vieira propoze pour l'édition de Camoëns et si cette entreprise peut avoir lieu maintenant, la proposition de Vieira ne pourroit que faire beaucoup de plaisir (...).»* In ARAÚJO: 1991, Vol.2, p.231.

⁶⁴ (Londres, 12/08/1800) *«(...) Io sono stato sempre bene e non só se lei sa che mi sono maritato con italiana di Cento e seco lei siamo in societa con il celebre Bartolozzi publicando multe opere di incizione per conto nostro, e del publico. e nello stesso tempo principiando a fare qualche incizo della nostra Historia e del nostro Camoins per la projectata editione e di che spero lei sarà quello che l'ornerà con la superiore elegancia dei suo carateri (...).»* In ARAÚJO: 1991 Vol.2, p.191.

⁶⁵ (Londres, 19/03/1801) *«Mi sono giunte assai gradite le notizie del nostro comune amico Vieira, il quale si è era fissato in Londra; qualore le poste saranno libere, e meglio regolate che al presente, gli scriverò le mie congratulazioni per esse entrato nel matrimoniale, e quanto corro intorno all' meditata dizione del Camoens.»* In PEIXOTO: 1974, p.10.

italiano Micael Ângelo Prunetti, publicada em 1815. Nesta publicação, Taborda inclui uma secção dedicada à *“Memoria dos mais famosos pintores portuguezes, e dos melhores quadros seus”*, na qual insere uma nota biográfica sobre Vieira, cuja obra bem deveria conhecer por terem integrado a mesma equipa de pintores dos paços de Mafra e da Ajuda. Elogia o quadro *Súplica de Inês de Castro* e refere que se devia ao pintor a vinda de Francesco Bartolozzi para Portugal. Citamos: *“(...) Ainda lhe he mais honorifico o motivo porque elle o chamou. Tinha permeditado acreditar a Nação com uma nitida, e mui singular edição do grandioso Poema do nosso immortal Camões; e para complemento desta sublime empreza devida ao merecimento do maior dos Epicos, e á honra, que não sem inveja para gloria do nome Portuguez, lhe tributão as Nações estranhas, tinha feito já em emboços os desenhos de muitas estampas, comque a queria acompanhar; e de acordo com o sobredito Bartolozzi vinhão ambos acompletar esta obra maravilhosa. Roubou-nos a sua morte o gosto de a vermos executada, que ainda que outra perda não tivéssemos, esta só bastára, para o chorarmos com sentidissimas lagrimas (...)”* (TABORDA: 1815, p.248).

Cyrillo Volkmar Machado redige também uma nota biográfica sobre o pintor, na sua *Coleção de Memórias* (1823). No entanto, é numa entrada dedicada ao gravador Bartolozzi que deixa a seguinte informação: *“(...) D. Rodrigo de Sousa Coutinho tendo a inspecção da Officina Regia quiz fazer huma magnifica edicção dos Lusíadas de Camões, e para esse fim attrahio a Lisboa o nosso Bartolozzi em 1802 com 600\$000 réis de pensão, casas, e obras pagas; e renovou com elle a escola de gravura que extincta pela demissão de Joaquim Carneiro. Francisco Vieira fez muitos esbocetos pintados a oleo para as estampas da dita obra, erão bem compostos; mas tendo-se D. Rodrigo demittido dos seus empregos, ficou tudo sem efeito”* (MACHADO: 1823, p.290).

Parece ter sido consensual entre vários autores, como Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues no dicionário *Portugal* (PEREIRA & RODRIGUES: 1915, p.457) e Luiz Xavier (XAVIER: 1922, p.89), que Bartolozzi foi efetivamente chamado a Lisboa para lecionar a nova aula de gravura, e onde abriria as estampas da edição camoniana na Imprensa Régia. De facto, a vinda do gravador para Portugal deveu-se à iniciativa de

António Araújo de Azevedo (1754-1817)⁶⁶, 1.º Conde da Barca, com o apoio de D. Rodrigo de Sousa Coutinho, convite que depois é respaldado por nomeação régia em 1802 (FARIA: 2005, p.506). Não seria, no entanto, o único gravador a ser convocado para a referida aula, acontecendo o mesmo a Gregório Queirós, que ocuparia o lugar de substituto na referida aula, e Benjamin Comte (1762-1851)⁶⁷, gravador suíço especializado em paisagem (*idem*, p.193). Para além das afirmações de Cyrillo e Taborda, e dos autores que as replicam, não é possível confirmar ou determinar o papel que o projeto da edição teve na sua vinda para Portugal. A mesma nunca se realizaria nestes termos — surge uma outra em Paris cerca de quinze anos mais tarde, por iniciativa do Morgado de Mateus, como veremos adiante.

⁶⁶ António Araújo de Azevedo destacou-se pela sua carreira diplomática e política em vários países, tendo exercido o cargo de Enviado Extraordinário em Haia (1787-1802), Ministro Plenipotenciário em Paris (1795-1798) e em São Petersburgo (1802-1803), Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra (1804-1808; 1815-1817); Ministro do Reino (1807-1808; 1817), Ministro e Secretário de Estado da Marinha e dos Domínios Ultramarinos (1814-1817), Conselheiro de Estado (1807-1817) e Presidente da Real Junta do Comércio (1807; 1817). Em 1807 acompanhou a Corte para o Brasil. Ver: <http://pesquisa.adb.uminho.pt/details?id=1408708> [consultado a 07/03/2021].

⁶⁷ Gravador suíço que faria carreira em Portugal. Abriu em gravura as pinturas *Júpiter e Leda* e *Eco e Narciso na fonte* de Vieira Portuense com Bartolozzi, tendo realizado a parte da paisagem enquanto Bartolozzi se ocupou das figuras. Ver SOARES, Ernesto. 1935. *O Gravador Suíço Benjamin Comte: Subsídios Para A Sua Biografia, Seguida Da Descrição Da Sua Obra Artística*. Lisboa.

4. O destino dos esboços

Detemo-nos agora sobre a circulação e o destino dos esboços de Vieira Portuense. Quanto às telas “finalizadas”, como *Súplica de Inês de Castro* e outras pinturas, de paradeiro desconhecido, serão tratadas no próximo capítulo. Analisamos as fontes de época que apontam para a circulação que estas obras tiveram e a sua visibilidade.

Como referimos no capítulo anterior, após a morte de Vieira Portuense, José da Cunha Taborda em 1815 e de Cyrillo em 1823 são dos primeiros a fazer referência ao projeto. No entanto, o mais antigo indicador do destino e localização das pinturas de Vieira remonta ao arrolamento de bens realizado após a morte do 1.º Visconde de Santarém, João Diogo de Barros (1757-1818)⁶⁸. Segundo este inventário⁶⁹, datado de 1818, encontravam-se entre os bens do Visconde dez esboços de Vieira respetivos aos Lusíadas — “N. 8 – 10 paineis, sobre panno, de dois palmos de alto, que representam diversos assuntos dos dez cantos do Poema de Camoens são os esbocetos originaes de Francisco Vieira Portuence, e dignos de toda a estimação” —, avaliados no valor de 200\$000, e ainda duas pinturas alusivas a Duarte Pacheco Pereira — “N. 9 – Dois, de dois palmos e duas polgadas de Alto, que representam o desembarque de Pacheco na Índia; são pintados em panno e igualmente originaes do sobredito Vieira” —, avaliadas no valor de 40\$000. A isto acrescenta-se que, ao contrário de outros bens, nenhuma destas obras foi vendida em almoeda.

João Diogo de Barros exerceu o cargo de Inspetor de Obras dos Paços e Quintas Reais, sendo-lhe incumbida a superintendência das obras no Palácio da Ajuda (MARKL: 2013, p.172). Tendo isto em consideração, e na hipótese de os esboços terem sido realizados com uma série de quadros em mente — como se verificou em *Súplica de Inês de Castro* — perguntamo-nos se teria na sua posse os esboços de Vieira precisamente

⁶⁸ Agradecemos à doutora Alexandra Gomes Markl por esta informação. O inventário é referido na sua tese de doutoramento MARKL, Alexandra Gomes. 2013. *A Obra Gráfica de Domingos António de Sequeira No Contexto Da Produção Europeia Do Seu Tempo*. Tese de Doutoramento Em Belas-Artes, Especialidade de Desenho. Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa. Sobre João Diogo de Barros, e onde o dito inventário também é referido, ver PROTÁSIO, Daniel Estudante. 2020. *1º Visconde de Santarém (1757-1818): Um Estudo Biográfico*. Lisboa: Chiado Books.

⁶⁹ ANTT, Fundo Ministério da Justiça (MJ), Fundo Cível Antigo de Lisboa, 1ª vara, 3ª Secção, Maço N.º 107, Caixa 323, Inventário Orfanológico do 1º Visconde de Santarém, 1º Vol., apêndice 11º, fl. 12 f.

como uma “mostra” das obras que Vieira propunha para decorar o paço. A isto acrescenta-se que havia sido encomendada ao Portuense uma pintura com a temática de Duarte Pacheco Pereira para a Sala das Descobertas do Palácio de Mafra. Presumindo que estas duas pinturas referidas no inventário reportam à mesma iniciativa do esboço *Duarte Pacheco Pereira defende em Cochim o passo de Cambalão*⁷⁰, verificamos agora que para esta encomenda terá afinal concebido não apenas um, mas pelo menos dois estudos preparatórios a óleo.

Alguns anos mais tarde, regista-se o testemunho de João Baptista Ribeiro (1790-1868)⁷¹, numa notícia histórica sobre o pintor publicada em 1859 no periódico portuense *O Mundo Elegante* (Nº11) (PASSOS: 1953, p.47). Alega que no ano de 1824 vira estes esboços na casa de um relojoeiro na Rua Augusta “(...) o qual os vendeu para o estrangeiro por avultada somma (...)” (RIBEIRO: 1859, p.85). Pormenor interessante deste testemunho é a referência a doze esboços, e não dez, que compunham o conjunto — apesar de não podermos ter a certeza de que os esboços de *Os Lusíadas* vistos por João Baptista Ribeiro sejam os mesmos que integravam a coleção do 1.º Visconde de Santarém, se assim o for, possivelmente as duas pinturas adicionais tratam-se dos referidos esboços de Duarte Pacheco Pereira. Pela temática e pelas dimensões aproximadas que sabemos que um dos esboços de *Duarte Pacheco Pereira defende em Cochim o passo de Cambalão* tem com a série, não seria inconcebível João Baptista Ribeiro ter atribuído a todos a temática camoniana. Desconhecemos a identidade deste relojoeiro e por que razão teria na sua posse os esboços — no entanto, se estas afirmações forem fidedignas, a venda a que se refere poderá ter servido de um intermédio para as pinturas terem posteriormente chegado ao Duque de Palmela.

A Casa Palmela, uma das mais influentes famílias do seu tempo, distinguiu-se por uma larga coleção de objetos de arte⁷² — iniciada por Luís de Sousa (1637-1690), bispo de Lamego, é alargada e desenvolvida por D. Pedro de Sousa Holstein (1781-1850), 1.º Duque de Palmela, e posteriormente por sua neta, D. Maria Luísa de Sousa Holstein

⁷⁰ Ver página 56.

⁷¹ Pintor, desenhador, gravador, professor de desenho e diretor da Academia Politécnica do Porto. Ver MOURATO, António. 2010. *João Baptista Ribeiro: 1790-1868*. Porto: Afrontamento.

⁷² Ver PAIS, Alexandra Nobre. 2001. *Uma Família de Colecionadores: Poder e Cultura. Antiga Coleção Palmela*. Lisboa: Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves.

(1841-1909), 3.^a Duquesa de Palmela (URBANO: 2005, p.203). Em 1851, é publicado na *Revista Universal Lisbonense* um “*Catalogo dos quadros antigos e modernos que formam parte da Galeria do exm.^o Duque de Palmella, em Lisboa*”⁷³, que contém as entradas: “16.^o 10 – *Quadros que representam os Lusíadas de Camões – esboços originaes de Vieira Portuense; tem 2 palmos e 2 oitavos de alto, e 1 palmo e 6 oitavos de largo*” e “17.^o 1 – *Quadro que representa Luiz de Camões na Ilha dos Amores – esboço original de Vieira Portuense: tem 1 palmo e 6 oitavos de alto, e 2 palmos e 2 oitavos de largo*”. Este último tratar-se-á, na realidade, da já referida cena da *Eneida*, da qual descartamos o interesse camoniano. Este catálogo foi publicado no contexto de uma Exposição Filantrópica na Sala do Risco do Arsenal da Marinha, em benefício da Sociedade das Casas de Asilo da Infância Desvalida, onde, segundo o autor do artigo, figuraram os mais importantes quadros da sua coleção.

Havia falecido no ano anterior o 1.^o Duque de Palmela, D. Pedro de Sousa e Holstein — o seu filho, D. Domingos António Maria Pedro de Sousa Holstein (1818–1864), logo herdaria o título e esta coleção. Segundo Paulo Varela Gomes, é possível que Vieira tenha oferecido estas pinturas a D. Rodrigo de Sousa Coutinho, cujo filho Vitório Maria (1790-1857), 2.^o Conde de Linhares, se casa em 1820 com D. Catarina Juliana de Sousa Holstein (1791-1871), irmã de D. Pedro, e deste modo teriam entrado os esboços na coleção dos Palmela (GOMES: 2001, p.66). Em 1903, é publicado um novo inventário por Gabriel Pereira, *A Colleção de Pinturas do Sr. Duque de Palmella no Palácio do Rato*, onde constam novamente estas obras. Os esboços encontrar-se-iam no Palácio Palmela, hoje sede da Procuradoria-Geral da República, embora o 1.^o Duque de Palmela tenha antes residido no Palácio Calhariz em Sesimbra.

Mas, para além dos esboços integrados na coleção do Duque de Palmela, existem atualmente duplicados três dos esboços nas reservas do Museu Nacional de Arte Antiga — correspondem ao *Combate na Ilha de Moçambique* (Canto I), *Os Embaixadores de Gama perante o rei de Melinde* (Canto II) e a *Vasco da Gama na Ilha dos Amores* (Canto IX). As origens do Museu Nacional remontam a 1834, aquando do evento da extinção das ordens religiosas masculinas e da incorporação dos seus bens artísticos no

⁷³ O catálogo está dividido e publicado ao longo dos números 12, 13 e 14 do Tomo IV da *Revista Universal Lisbonense* (2.^a série).

património nacional, à guarda da Casa da Moeda e da Academia de Belas-Artes de Lisboa, fundada em 1836. Décadas mais tarde, em 1882, é dinamizada uma exposição *Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, exposição de sucesso tal que conduziria à instalação, dois anos mais tarde e no mesmo lugar, no Palácio Alvor-Pombal, de um Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia, que integrava este acervo de peças vindo das antigas ordens. É apenas em 1911, no contexto da Implantação da República Portuguesa e da iniciativa de fazer uma distinção das coleções entre o Museu Nacional de Arte Contemporânea e o dos Coches, criando balizas cronológicas e tipológicas para as exposições, que a instituição passa a ter a designação atual (CARVALHO & SOROMENHO: 2019, p.182-184).

Estas pinturas de Vieira Portuense provêm, então, da antiga Academia Real de Belas-Artes, que por seu lado as adquiriram no contexto da extinção das ordens — neste caso, da Ordem de Malta. O documento *Relação dos quadros que se achavão no Deposito Geral dos extinctos conventos, e que estavam a cargo da Comissão administrativo do referido deposito, os quaes a Academia de Belas Artes, escolheu e separou para formar a Galeria Nacional* confirma-nos isto, sendo que os esboços aparecem logo na primeira página com os números 3, 4 e 5⁷⁴. Também o *Inventário dos quadros que compõem a Galeria da Academia Real de Belas Artes de Lisboa (1866)*⁷⁵ faz referência a estas três pinturas, com as entradas de números 319, 320 e 321.

Assim se explica a integração destes esboços no MNAA. O que é menos certo, no entanto, é o modo como vieram parar aos bens da Ordem de Malta. Desde logo partimos do princípio que estas pinturas são, de facto, da autoria de Vieira Portuense, embora não possamos descartar inteiramente a possibilidade de se tratarem de cópias feitas por outra mão. Mas, colocando esta hipótese de parte, Dagoberto L. Markl propõe que terão sido oferecidas pelo pintor a D. Rodrigo de Sousa Coutinho como uma amostra do seu trabalho ou, em alternativa, ao irmão⁷⁶, com o qual se correspondia sobre o assunto, e que estaria também envolvido no projeto (SOARES & CARVALHO: 2001, p.220).

⁷⁴ ANTT, ANBA/L1/Doc.1: “Nº 3, 4, 5 – Trez Esboços de Vieira Portuense, dos Cantos de Camões, tendo cada hum de alt^a 49 centim^{trés}, e de larg^a 38 ditos, sem molduras, pertencerão á Caza de Malta”.

⁷⁵ ANTT, ANBA/L4/Doc.1: “319/320/321: Um esboço q. representa um dos cantos dos Luziadas”.

⁷⁶ Enquanto Paulo Varela Gomes sugere D. Luís Pinto de Sousa Coutinho (GOMES: 1987), Dagoberto L. Markl indica antes D. Domingos António de Sousa Coutinho como interlocutor de D. Rodrigo neste assunto (SOARES & CARVALHO: 2001, p.220). Outro dos seus irmãos, D. Francisco Maurício, era cavaleiro de Malta

Outro aspeto interessante do *Inventário dos quadros que compõem a Galeria da Academia Real de Belas Artes de Lisboa* é inclusão da entrada 505, esta referente a outro esboço de Vieira Portuense, com a descrição “*Uma batalha de portugueses contra mouros*”. Apesar da temática indicada, não se tratará do conhecido esboço para *Combate na Ilha de Moçambique* que acabou por integrar as coleções do MNAA — esse estará incluído numa das entradas anteriores (319/320/321) com as dimensões de 49 x 38 cm, enquanto o segundo de 54 x 39 cm. Também não se trata da versão da coleção Palmela, de dimensões idênticas. A entrada indica que esta pintura foi integrada na galeria no ano de 1865, proveniente da coleção de Silva Oeirense (1797-1868)⁷⁷.

Assim como diversas outras obras no inventário associadas ao colecionador, a doação explica-se por este ter sido Académico de Mérito desta Academia. Foi também aluno na aula de gravura de Bartolozzi em 1811, que sabemos ter estado envolvido no projeto, e poderá ter sido por essa via que adquiriu esta obra, bem como o esboço de *Juramento de Viriato*, que, segundo o relato de Raczynski⁷⁸, tinha em mãos na década de 40. Em alternativa, acresce-se que terá “confessado” ao viajante alemão Gustav Adolf von Heeringen (1799-1851), segundo o relato do mesmo, que adquiriu várias obras confiscadas na extinção das ordens religiosas e militares. Silva Oeirense foi encarregado, ao lado de António Manuel da Fonseca, de fazer a devida classificação dos quadros recolhidos nesse contexto pela Comissão Administrativa do Depósito das Livrarias, Cartórios e Pinturas dos extintos Conventos, criada a 30 de dezembro de 1836 (MORAIS: 2016, p.169-170). Estivesse esta obra no acervo da Ordem de Malta, como as três cópias já referidas, não seria impossível ter de algum modo desviado os esboços.

Outra cena de batalha representada por Vieira é *Duarte Pacheco Pereira defende em Cochim o passo de Cambalão*, esboço para uma obra encomendada para o Palácio Real de Mafra — mas, uma vez mais, as dimensões do esboço conhecido (49,2 x 34,3 cm) não são compatíveis com a entrada do inventário em questão. Também consta que,

(SILVA: 1869 Tomo III, p.8), podendo ter herdado do seu irmão algum as pinturas e estas terem passado por esta via à Ordem.

⁷⁷ Francisco António da Silva Oeirense foi pintor, litógrafo, colecionador de arte, pensionista viajante e lente de gravura e desenho histórico na Academia Portuense. Académico de Mérito da Academia Real de Belas Artes de Lisboa, foi também seu Diretor Honorário nomeado em 1837. Ver MORAIS (2016).

⁷⁸ RACZYNSKI, Atanazy. 1846. *Les arts En Portugal: Lettres Adressées a La Société Artistique et Scientifique de Berlin et Accompagnées de Documents*. Paris: Jules Renouard.

no Paço de São Cristóvão, existia uma tela de um *Desembarque na Ilha de Moçambique*, cuja descrição aponta também para uma temática semelhante, mas da qual desconhecemos as dimensões. Seria este esboço um dos estudos preparatórios para a série camoniana ou uma outra representação bélica? Nenhuma destas obras vem indicada no *Catalogo provisório da Galeria Nacional de Pintura* (1868), apesar de se encontrarem na galeria da Academia já em 1866, tal como nos indica o inventário, e teriam sido escolhidos para serem expostos na Galeria Nacional, como sugere o documento de *Relação dos quadros (...) os quaes a Academia de Belas Artes, escolheu e separou para formar a Galeria Nacional*. No catálogo surge, no entanto, o esboço de uma *Assumpção de Nossa Senhora*, comprado em Lisboa em 1866 (p.25) e com a indicação “D.F” – isto é, “*Quadros comprados nos annos de 1865, 1866 e 1868 com as sommas que sua majestade el-rei o senhor D. Fernando cedeu, para este fim, da sua dotação*” (p.3)⁷⁹. Em 1879, segundo Rangel de Lima, de Vieira Portuense a Galeria Nacional tinha apenas esta última pintura na sua coleção (LIMA: 1879, p.38).

⁷⁹ Sobre a Galeria Nacional e o gesto mecenático de D. Fernando II ver XAVIER, Hugo. 2014. *O Marquês de Sousa Holstein e a Formação Da Galeria Nacional de Pintura Da Academia de Belas Artes de Lisboa. Tese de Doutoramento Em História Da Arte*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, e publicada a em 2018 na coleção *Estudos de Museus*, Lisboa: Caleidoscópio.

5. Pinturas para um Paço Real

Consideramos agora *Os Lusíadas* pintados por Vieira Portuense como mais do que uma iniciativa comercial e editorial. Apesar das composições das pinturas serem inspiradas, como veremos adiante, em gravuras francesas, podemos integrar estas composições no panorama da pintura de história produzida no seu tempo. O reaparecimento da obra *Súplica de Inês de Castro* em 2008⁸⁰ — uma tela de grandes dimensões feita a partir do esboço respetivo ao Canto III, da qual já se tinha conhecimento através de relatos de seus contemporâneos Cyrillo Machado e José da Cunha Taborda — confirma o intento de utilizar o trabalho desenvolvido para um propósito diferente: dotar os paços reais de Mafra e da Ajuda de um novo programa decorativo que transmitisse o poder da monarquia e do império português, representado através de uma pintura que exaltasse a sua história. No entanto, no contexto da transferência da corte para o Brasil em 1807, todo o conjunto de obras produzido para este propósito, bem como peças de mobiliário e outras obras que guarneciam os palácios, foi levado para as residências reais no Rio de Janeiro, o Paço da Cidade e o Paço de São Cristóvão (PEREIRA: 2018).

Apesar das ocasionais referências ao seu paradeiro ao longo dos anos, o seu rasto é perdido após a implantação da República Brasileira, colocando um grande impasse no estudo desta produção artística. Neste sentido, consideramos fulcral o trabalho desenvolvido pela historiadora de arte Foteini Vlachou na conceptualização de uma *nova pintura de história*, género de pintura na qual se integra a obra do círculo de artistas portugueses a quem foram confiados os referidos programas decorativos dos palácios destinados ao Príncipe Regente. No que diz respeito à obra de Vieira Portuense, podemos atribuir obras como o *Juramento de Viriato* (1799) e *D. Filipa de Vilhena armando os seus filhos cavaleiros* (1801) a esta produção, quadros de indubitável importância que marcaram a sua carreira e a história da arte portuguesa, mas centramo-nos agora nas obras de temática camoniana ou alusiva à expansão marítima. Desse conjunto, contamos com os dez esboços para qual o trabalho é direcionado e os quais analisaremos nos capítulos devidos, o esboço de *Duarte Pacheco Pereira defende em*

⁸⁰ Comprada em 2008 num leilão de Pierre Bergé & Associés (Paris), pela Culturgest – Fundação Caixa Geral de Depósitos e encontra-se atualmente em depósito no MNAA (PINHO: 2014, p.151).

Cochim o passo de Cambalão (1804), e a referência a telas de um *Desembarque de Vasco da Gama na Índia* e um *Desembarque na Ilha de Moçambique*.

A expressão “nova pintura de história” cunhada por Foteini Vlachou alude ao conjunto de produção pictórica no período que antecede a transferência da corte real para o Rio de Janeiro, mais concretamente entre 1799 e 1807, ano após o qual esta dinâmica desaparece. Face à ameaça francesa e espanhola que haveria de rebentar na Guerra Peninsular (1807-1814), a linguagem adotada na arte portuguesa deste tempo remete para um posicionamento defensivo e discurso de propaganda política que procura expressar poder e uma segurança justificada pelo “passado glorioso” de Portugal que começava a escapar à nação.

Em linhas gerais, podemos afirmar que a pintura de história europeia de finais do século XVIII e inícios do XIX se define não por características estilísticas ou estéticas, mas pela sua temática, centrada na representação de acontecimentos históricos de maior importância, geralmente de cariz político ou militar, diversa da chamada pintura de género, cujo interesse jaz na representação do presente doméstico. No seu período londrino, Vieira Portuense terá visto obras de autores como Benjamin West e outros artistas da Royal Academy of Arts que representavam cenas da recente história britânica; já em França, a pintura de história glorificava as campanhas napoleónicas.

O que Foteini Vlachou salienta em ensaios como *The Empire in Transition and History Painting in Portugal* é a existência de particularidades no caso português que não devem ser negligenciadas no estudo deste período artístico. Assim, para um melhor entendimento, propõe uma análise e contextualização sociopolítica da obra dos dois pintores portugueses mais prolíficos deste período — são eles, precisamente, Vieira Portuense e Domingos Sequeira, simultaneamente nomeados pintores régios. Este ponto de vista opõe-se a uma abordagem exclusivamente monográfica do seu percurso que o considera passivo face a influências estrangeiras, procurando o seu encaixe em rótulos estilísticos como o *neoclassicismo* ou *pré-romantismo*, que poderão ser mais ou menos aplicáveis dependendo da obra (VLACHOU: 2019, p.97-125).

A autora considera Vieira Portuense pioneiro nesta “nova pintura história”, quando em abril de 1799 a sua obra *Juramento de Viriato* é exposta na Royal Academy of Arts, verificando-se pela primeira vez na obra de um pintor português um interesse

pela representação secularizada do passado nacional, afastando-se do uso da linguagem alegórica como meio narrativo (VLACHOU: 2019, p.127-149). Os episódios são apresentados como uma realidade concreta, com especial atenção dada à caracterização dos elementos cenográficos do seu ambiente e dos personagens intervenientes. Isto é bem evidenciado, aliás, na quantidade de estudos de armas e adereços históricos que se encontram nos álbuns de desenhos do pintor (MARKL: 2016). Há também que salientar que, ao contrário do exemplo inglês, o repertório temático é limitado a acontecimentos remotos, “seguros” de controvérsia, como os primórdios da monarquia, a Guerra da Restauração, e a expansão ultramarina. Este último tema é chave na procura de uma reafirmação da monarquia portuguesa enquanto centro e cabeça de um grande império — nesta narrativa vão protagonizar os “heróis” de Portugal, líderes militares e almirantes, homens que alcançaram feitos admiráveis tanto para a coroa portuguesa como para os governantes dos lugares onde intervieram. Assim, são omitidas destas representações outros aspetos do império colonial e da presença portuguesa nestes territórios, nomeadamente determinados grupos sociais, como mercadores e missionários.

A narrativa apresentada no poema de Camões torna-se então uma fonte propícia a este discurso de exaltação pátria, assumindo a viagem de Vasco da Gama como enredo principal e narrando simultaneamente os episódios mais marcantes da história nacional até ao seu tempo. Nomeado pintor da Real Câmara em 1802, não é de estranhar que o trabalho ilustrativo desenvolvido por Vieira (não obstante deste sair, por vezes, do conceito da “nova pintura de história”, ao incluir as divindades pagãs nas composições) pudesse também ser incluído nos novos programas de pintura dos paços reais. Para além do *Juramento de Viriato*, sabemos através de Cyrillo Machado que a tela da *Súplica de Inês de Castro* esteve também exposta no Palácio da Ajuda antes de ser levada para o Rio de Janeiro (MACHADO: 1823, p.141).

No entanto, como refere Dagoberto Markl (SOARES & CARVALHO: 2001, p.221), temos também a notícia publicada por Inocêncio Francisco da Silva (1810-1876) em 1865, no oitavo volume do *Archivo Pittoresco* - “(...) *dispoz e concluiu em breve tempo para a galeria real dois primorosos quadros (...). Representa um o Desembarque de Vasco da Gama na India, o outro D. Ignez de Castro (...)*” (p.51). De facto, se a primeira

tela referida por Inocêncio existir, não deixamos de estranhar que nem Cyrillo nem Taborda façam referência à mesma. Continua: “(...) *Ao nosso bom amigo e distinto pintor e poeta brasileiro, o sr. Manuel de Araujo Porto-Alegre, que muitas vezes os examinou, tivemos a satisfação de ouvir dizer, que são ambos de um acabado maravilhoso!*”. Compreendemos então que o autor não terá visto as pinturas pessoalmente e obteve esta informação através de Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879)⁸¹, que não apenas enquanto arquiteto executou obras de renovação ao Paço de São Cristóvão, foi também nomeado pintor da Câmara Imperial de D. Pedro II do Brasil — assim, não duvidamos que tenha tido várias oportunidades de apreciar estas obras. Voltaremos adiante às telas que estiveram no Rio de Janeiro e direcionamo-nos agora para a dinâmica do Paço da Ajuda.

A construção da obra da Ajuda teve início em 1796, seguindo numa fase inicial o projeto do arquiteto Manuel Caetano de Sousa (1742-1802), arquiteto das Obras Públicas. Foi, no entanto, interrompida em 1801 por decisão de D. Rodrigo de Sousa Coutinho, então Presidente do Real Erário, por considerar o projeto antiquado. São então convocados José da Costa e Silva (1747-1819) e Francisco Xavier Fabri (1761-1817), arquitetos que conceberiam um palácio de feição neoclássica que, apesar de se encontrar condicionado ao que havia já sido construído, afastá-lo-ia do gosto barroco que se conserva até ao presente dia na torre sineira da antiga Capela Real da Ajuda⁸².

Mas este novo programa acaba por ir além da arquitetura — por decreto de 21 de janeiro de 1802, o Príncipe Regente manda que se retomem as obras do palácio segundo o novo projeto. Nomeia como diretores artísticos o escultor Joaquim Machado de Castro (1731-1822), Domingos Sequeira e Vieira Portuense. No ano seguinte, os pintores avaliam em concurso de provas práticas os trabalhos de Arcangelo Fuschini, José da Cunha Taborda e Bartolomeu António Callisto, resultando na admissão dos três para integrar a equipa de decoradores da Ajuda (VAZ: 2015, p.12-14). No entanto, pouco

⁸¹ Ver “MANUEL de Araújo Porto-Alegre” In *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras* (2020). Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18773/manuel-de-ara%C3%BAjo-porto-alegre> [consultado a 20/01/2021].

⁸² Ver TEIXEIRA, José de Monterroso. 2013. *José da Costa Silva (1747-1819) e a receção do neoclassicismo em Portugal: a clivagem de discurso e a prática arquitetónica*. Tese de doutoramento em História. Universidade Autónoma de Lisboa: 423-476.

depois do início da empreitada decorativa esta é novamente interrompida, e o grupo de pintores é chamado para trabalhar no Paço de Maфра em 1804.

Falecido em 1805, Vieira não regressa ao Palácio da Ajuda com o resto da equipa após a retoma das obras. Sobre a sua produção neste palácio, João Vaz atribui-lhe, embora com algumas reservas, duas pinturas de sobreportas⁸³ que se encontram no espaço com a designação atual de Salinha Encarnada (VAZ: 2015, p.17).

Em 1802, foi encomendada a Vieira uma obra no contexto de uma celebração da paz com a França que teve lugar na Igreja de São Domingos. Cyrillo descreve a pintura: *“Representava elle a Monarchia Lusitana acompanhada de Virtudes, Artes, Fama, &c. e tendo pendente sobre o peito o retrato do Principe Regente”* (MACHADO: 1823, p.141). Segundo Rangel de Lima, no início da década de 1870, a obra foi redescoberta numa das arrecadações do Palácio da Ajuda (LIMA: 1879, p.37), e passou, mais tarde, a integrar a pinacoteca do rei D. Luís, inaugurada ao público em 1869. Ter-se-á ali mantido até ao incêndio de 23 de setembro de 1974, que destruiu mais de cinco centenas de obras que compunham a Galeria de Pintura do Palácio Nacional da Ajuda.

Ayres de Carvalho faz referência a esta obra, confirma que estava assinada pelo pintor, mas que não se conservara qualquer fotografia. No entanto, na respetiva ficha de um inventário realizado em meados da década de 60 consta uma descrição bastante elaborada da pintura — *“inventário (n.º 41 343) via-se como «figura principal um guerreiro de armadura e capacete, com um manto encarnado, o retrato do rei na armadura, ao alto anjos tocando trombetas, à direita o rio Tejo, ao centro em primeiro plano um menino com as armas de Lisboa, e à esquerda a caravela real e a Torre de Belém e uma figura de mulher segurando uma cornucópia verde, sem frutos. Muito danificado e roto em diversos lados. Tinha a etiqueta de Arrolamento Judicial: «X”841» e media: A. 3,38 X L. 2,19”* (apud CARVALHO: 1982, p.20). Também Inocêncio a descreve, no já referido artigo do *Archivio Pittoresco* sobre o pintor, embora não tenhamos garantia que a tenha visto — *“(…) a monarchia lusitana, personificada na figura de uma gentil matrona com attributos adequados, tendo pendente sobre o peito o retrato do*

⁸³ José-Augusto França refere que Vieira Portuense executou na Ajuda pequenas alegorias em algumas sobreportas que não estão identificadas (FRANÇA: 1990, p.136).

príncipe regente, e servindo-lhe de cortejo outras figuras, que representavam as virtudes e as artes, igualmente caracterizadas (...)" (p.51).



Fig. 13. Um esboço de Vieira Portuense (Alegoria à Paz com a França)

A. J. Nunes Júnior (grav.); Vieira Portuense (original)

Gravura

"Um esboço de Vieira Portuense" in *A Arte* (Lisboa, 1879)

Museu Nacional de Arte Antiga

Fot. José Pessoa ©DGPC/ADF

Existe uma gravura da autoria de Nunes Júnior⁸⁴ feita a partir de um esboço preparatório desta obra cujo paradeiro é desconhecido (Fig.13). Segundo um artigo de Rangel de Lima publicado em 1879, media 30 x 20 cm e pertencia, na altura, a José Gregório da Silva Barbosa (fl.1896)⁸⁵, que o comprou a Silva Oeirense. O autor refere também que o esboço diferia da pintura final ao substituir as quinas ao peito da figura central pelo retrato do Príncipe Regente, e no escudo que o génio segura estariam as armas de Lisboa (LIMA: 1879, p.37-38). Não se integra, de todo, na dinâmica da nova pintura de história propriamente dita, pois a sua linguagem é inteiramente alegórica,

⁸⁴ António José Nunes Júnior (1840-1905) foi pintor e gravador de história, académico da Academia Real de Belas Artes de Lisboa e professor de gravura. Ver ficha de autor no Museu Virtual Belas-Artes ULisboa: <http://museuvirtual.belasartes.ulisboa.pt/desenho/detail.php?dl=0&inv=FBAUL/304/DA> [consultado a 20/01/2021].

⁸⁵ Negociante de moda e colecionador de objetos de arte, principalmente moedas e medalhas. Detinha uma loja de moda no Chiado onde à noite se organizavam encontros artístico-literários. Ver VITERBO, Sousa. 1903. *Notícia de Alguns Pintores Portuguezes e de Outros Que, Sendo Estrangeiros, Exerceram a Sua Arte Em Portugal*. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias: 146.

celebrando diretamente a própria figura de D. João, o último representante do absolutismo em Portugal. Este género de representação acabaria por dominar a decoração do Paço Real da Ajuda, como se verifica nas obras de pintura mural de Cyrillo e Taborda⁸⁶.

O Paço Real de Mafra, como já referimos, foi o outro palácio alvo de uma campanha decorativa nos anos que antecederam a primeira invasão francesa. A construção da obra real, que inclui o Palácio, Convento e Basílica, teve início em 1717 por iniciativa de D. João V, tendo sofrido diversas alterações ao seu plano original. O paço real em si ocupava todo o andar nobre do edifício, o piso superior da fachada principal que inclui a longa galeria que une os dois grandes torreões num eixo norte-sul.

Desde 1796 que Cyrillo, pintor régio, se encontrava em Mafra para dirigir as obras de preparação da vinda da corte de D. João, que ali residiria durante um ano. Com uma pensão de 720.000 réis, o próprio relata que lá pintou vários frescos, por vezes em conjunto com outros artistas, com um servente, um ajudante e um quarto a seu dispor (MACHADO: 1823, p.308-309). Refere também a vinda do novo inspetor das obras do palácio, João Diogo de Barros (1757-1818), futuro 1.º Visconde de Santarém, que terá exercido as mesmas funções na quinta de Belém e depois no Paço da Ajuda: *“(...) em 1804, tendo S. A. R. confiado a Inspeção daquele Real Palacio ao seu guardajoias, personagem bem conhecido, e igualmente recomendável pelo ser, pela sua conducta e erudição, e pelos grandes conhecimentos que tem da Arte e das sciencias, as cousas mudarão de ordem (...)”* (MACHADO: 1815, p.124-125). No mesmo ano é encomendado um conjunto de seis telas para a Sala das Descobertas (Fig.14), e para este efeito é convocado o grupo de pintores da Ajuda: *“(...) achando-se porém desoccupados, na ocasião em que S. A. R. mandava apromptar com pressa as paredes da casa das Descobertas, propuz que se repartissem por todos os paineis (...)”* (MACHADO: 1815, p.125).

⁸⁶ Ver VAZ: 2015 para uma análise aprofundada destas obras.



Fig. 14. Sala das Descobertas
Palácio Nacional de Mafra



Fig. 15. Sala das Descobertas
Legenda: VASCO DA GAMA / DESEMBARCA EM
CALECUT. / CAMÕES. LUSIAD. CANT.VII EST. XLIV. /
FOSCHINI. / INV. EPINT.MDCCCIV
Palácio Nacional de Mafra

Uma vez mais, os quadros acabam por ser levados para o Rio de Janeiro, mas no lugar onde se encontravam ficaram as respetivas legendas pintadas na parede (Fig.15), indicando o título da obra, o nome do autor, a data e referência da fonte literária utilizada. Assim, como se pode observar na Sala das Descobertas até aos dias de hoje, sabemos que Fuschini pintou *Vasco da Gama desembarca em Calecut*, inspirado em *Os Lusíadas*; Taborda o *Antonio da Silveira obriga a levantar o cerco de Diu*, assumindo a *Ásia Portuguesa* de Faria e Sousa como fonte; Callisto pinta *D. João de Castro triunfa em Goa de Jusarkan*, inspirado pela *Vida de João de Castro* de Jacinto Freire de Andrade; *Os Almeidas derrotaõ Cutialle em Panane* de Domingos Sequeira, baseado nas *Décadas da Ásia* de João de Barros; Do mesmo pintor é *Duarte Pacheco vence o Samorim em Calecut*, que segue a *Histoire des Découvertes* de Lafitau, apesar de ter sido originalmente encomendada a Vieira⁸⁷, que não a pode terminar por ter adoecido por esta altura⁸⁸.

⁸⁷ “P^{ra} Fran^{co} Vieira / Para o Real Serviço de S.A.R. O Principe Regente N. S. he preciso q V M^e faça hum Painel segundo o thema, e dimensões que constão da minuta inclusa, o qual deverà estar prompto na sala d’Academia no 1^o de Setbr^o do prezente anno para ser dali transportado ao Palacio de Mafra. D^s G^a Paço de Queluz 6 de Julho de 1804” (apud SOARES & CARVALHO: 2001, p.224).

⁸⁸ “(...) Adoeceo gravemente quando estava fazendo o quadro de Duarte Pacheco deffendendo o passo de Cambalam em Cochim para a Casa das Descubertas do Paço de Mafra (...)” (MACHADO: 1823, p.141).

Por fim, a partir desta última fonte Cyrillo pinta *Afonso de Albuquerque edifica a fortaleza de Cochim*.

Assim, as seis telas encomendadas relatam episódios relacionados com a presença portuguesa na Índia, de cariz militar, protagonizadas por um “herói” da história de Portugal. Cyrillo deixa-nos descrições destas pinturas⁸⁹, detendo-se principalmente na sua própria obra — aqui a ação desenrola-se em cenários concretos, com atenção a especificidades geográficas e de vestuário que conferem um carácter de rigor historicista, ainda que mantenha elementos de fantasia ou pelo menos pitorescos. Refere detalhes como as roupas do protagonista “(...) não vesti o meu heroe de guerreiro massi de cortezão aouso dq tempo com aq.^{tas} modificações q. narturalm.^{te} poderião requerer oclima ard.^{te} (...)” e do Rei de Cochim com “(...) hua peça depano fino dalgodão comq. Se cobrião dacintura ate ojoelho (...)”, entre outros adereços como um colar “(...) composto de circulos de tartaruga tendo no meio hu buzio raro(...)”, descrição da flora “(...) cachos e folhas de pimenta flores e botoens dafruta estrelada (...) fruto de Blati ou Jambos Silvestres de Talipi-pariti (...)” e fauna “(...) borboletas sãotodas Americanas (...)” (MACHADO: s.d, p.179-180).

Esta descrição aponta para uma linguagem diferente da composição alegórica que havia feito para o teto da mesma sala, uma alegoria às *Descobertas* na qual representa diferentes figuras históricas, misturadas com personagens mitológicas, em volta do globo terrestre. No ensaio “*The epopeia of Portuguese domination in the Indian Ocean: The iconographic program and the lost paintings of the Sala das Descobertas in the Palácio de Mafra*” (VLACHOU: 2019, p.165-171) Foteini Vlachou refere este contraste, salientando como estas telas representam uma nova dinâmica artística — a “nova pintura de história” — que era a pretendida por parte dos inspetores responsáveis, como João Diogo de Barros. Será por esta razão que Cyrillo faz questão de defender o uso de figuras mitológicas por parte de Fuschini na sua tela *Vasco da Gama Desembarca em Calecut* de “(...) escrupulosos podem desaprovar q nhu painel

⁸⁹ Estas descrições não chegam a ser publicadas por Cyrillo, e chegam até nós através da transcrição do respetivo manuscrito que se encontrava na Biblioteca da Academia Nacional de Belas-Artes por J. M. Cordeiro de Sousa.

puramente histórico se mtroduzisse hua figura fabulosa ou pelo menos emblemática (...)” (MACHADO: s.d., p.137).

Da tela iniciada por Vieira Portuense ficou um desenho preparatório (Fig.17) e um esboço a óleo (Fig.18) — este foi alvo de um restauro, numa data que desconhecemos, que alterou consideravelmente o lado esquerdo da composição e a própria figura de Duarte Pacheco Pereira. Uma fotografia antiga revela a aparência da pintura antes da intervenção (Fig.16), permitindo compreender os elementos em falta. Segundo Dagoberto L. Markl, o pintor teria este tema em mente quando concebeu os esboços de *Os Lusíadas*, e apesar de Sequeira ter seguido a *Histoire des Découvertes* para a sua composição, Vieira inspira-se na estância 13 do Canto X de Camões (SOARES & CARVALHO: 2001, p.224). De facto, mesmo tendo sido concebida para um fim diferente, é notável a consistência compositiva que esta obra tem com a série camoniana, particularmente o esboço para o Canto I, *Combate na Ilha de Moçambique*⁹⁰. Representam ambas uma cena de batalha sobre terra e batéis, numa composição expressiva e movimentada, preenchida pelo fumo da pólvora, pelo escuro do céu e as figuras em tensão. Consideramos, também, que Vieira terá concebido pelo menos mais um estudo a óleo com a mesma temática, segundo consta no já referido inventário 1.º Visconde de Santarém, onde uma entrada corresponde a dois esboços representando “o desembarque de Pacheco na Índia”.

⁹⁰ Ver capítulo 7.1.



Fig. 16. *Duarte Pacheco Pereira defende em Cochim o passo de Cambalão*
Fotografia
Museu Nacional de Arte Antiga
Fot. José Pessoa ©DGPC/ADF



Fig. 17. *Duarte Pacheco Pereira defende em Cochim o passo de Cambalão* (1804)
Vieira Portuense
Óleo sobre tela / 49,2 x 34,3 cm
Coleção particular
In SOARES & CARVALHO: 2001, p.223



Fig. 18. Estudo para *Duarte Pacheco Pereira defende em Cochim o passo de Cambalão* (1804).
Vieira Portuense
Desenho a lápis / 290 x 192 mm
Museu Nacional de Arte Antiga
In SOARES & CARVALHO: 2001, p. 223

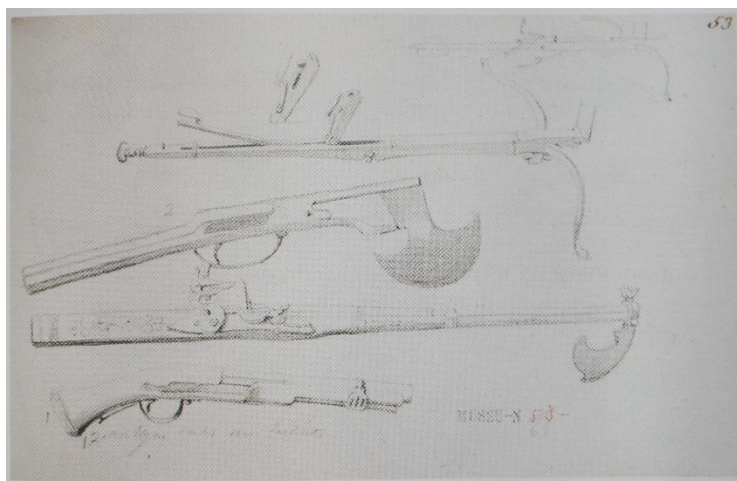


Fig. 19. Estudo de várias armas
(1802-1804)
Vieira Portuense
Desenho a lápis negro
Museu Nacional de Arte Antiga
In MARKL: 2016, p.11

Torna-se também evidente nestas obras o resultado dos inúmeros estudos de armas e armaduras que se encontram nos seus álbuns de desenho (Fig.19), que se aproximam dos adereços históricos desta e de outras pinturas de Vieira — embora a própria qualidade da pincelada do esboço não se adeque ao nível de detalhe, vemos espingardas, pistolas, baionetas, até estudos dos pormenores dos mecanismos de gatilho, que tanto numa tela de grandes dimensões como numa gravura teriam um tipo de acabamento mais nítido e pormenorizado. O mesmo acontece com o estudo de vestes, armas brancas, e peças de armadura.

Há algumas notícias sobre as pinturas trazidas dos paços da Ajuda e de Mafra para o Rio de Janeiro, que pertenciam na altura ao Paço de São Cristóvão. As origens deste palácio — também conhecido como Quinta da Boa Vista e mais tarde Museu Nacional — remontam a uma fazenda quinhentista que se tornaria residência de D. João, após a transferência da corte para o Brasil em 1807, e de seus descendentes os imperadores D. Pedro I e D. Pedro II do Brasil. Por iniciativa deste último, foram realizadas obras à estrutura original que o transformaram num palácio neoclássico muito à semelhança do Paço da Ajuda (DANTAS: 2007, p.42).



Fig. 20. Sala do Trono
Palácio de São Cristóvão, Rio de Janeiro
In <http://www.museu.nacional.ufrj.br/casadoimperador/salas/trono.html> [consultado a 17/01/2021]

Segundo o artigo de Inocêncio já referido, a *Súplica de Inês de Castro* e *O Desembarque de Vasco da Gama na Índia* encontravam-se em exposição numa sala denominada “torreão de prata”. O Paço de São Cristóvão contava com dois grandes torreões, a norte e a sul, e mesmo desconhecendo que sala corresponde este nome, integrar-se-ia no conjunto decorativo do palácio. Em 1857 a Sala do Trono (Fig.20) e a Sala do Corpo Diplomático são transferidas do piso térreo para o segundo piso do torreão norte, e são decoradas com pinturas do italiano Mario Bragaldi (1809-1873)⁹¹. Sendo a primeira o mais importante palco de poder de D. Pedro II nas ritualizações na monarquia, o programa pictórico da sala obedecia a esta função, com símbolos militares, brasões e escudos das Casas Reais, alegorias às suas virtudes, e ao centro do teto uma representação do Concílio dos Deuses. Uma vez mais, a arte está ao serviço do discurso imperial, exaltando tanto família real como a extensão do império (*idem*, p.125-132).

Com a Implantação da República Brasileira a 15 de novembro de 1889 e o consequente exílio da família imperial, os bens de D. Pedro II são reunidos num grande leilão em 1890⁹², processo agilizado pelos representantes do Governo Provisório, e em 1892 o Museu Nacional é transferido do Campo de Santana para ali se instalar (*idem*,

⁹¹ Natural de Milão, estudou em Florença e Bolonha, trabalhou como cenógrafo em Londres e Nova Iorque. Em 1854 vai para o Rio de Janeiro trabalhar no Teatro Lírico, dedicando-se mais tarde à decoração de interiores. Ver <http://www.acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/artistas/269-mario-bragaldi-1809-1873> [consultado a 06/02/2021].

⁹² SANTOS, Francisco Marques dos. 1940. “O Leilão do Paço de São Cristóvão” In *Anuário do Museu Imperial Vol.1. Petrópolis*: p.151-316.

p.209). O artigo “O Leilão do Paço de São Cristóvão” (1940) de Francisco Marques dos Santos (1899-1975), historiador e ex-diretor do museu, contém uma descrição das sessões do leilão e um inventário dos bens — porém, nas listagens desta publicação não encontramos referência às pinturas de Vieira Portuense, as quais, imaginamos, seriam objetos de maior importância.

Chega-nos através de Júlio Ivo (1865-1944), na sua obra *Monumento de Mafra: Guia Ilustrado* (1906), que em 1877 o Visconde de Rio Branco — José Maria da Silva Paranhos (1819-1880) — visitou o Palácio de Mafra, e ao deparar-se com as inscrições da Sala das Descobertas comentou “*Os quadros que aqui faltam estão em S. Christovam (Rio de Janeiro), e aqui é que deviam estar... é que estavam bem*”. O autor desta notícia informa também que investigou saber o paradeiro dos quadros, mas sem sucesso: “(...) do Rio de Janeiro nos responderam simplesmente que o paço de S. Christovam, ao proclamar-se republica no Brazil em 15 de novembro de 1889, ficou entregue a creados e soldados durante muitos dias; commetteram-se depradações; da Biblioteca desapareceram as melhores obras; muitos quadros foram inutilizados e tudo quanto tivesse as armas imperiaes foi destruido por completo. As telas que se encontraram mezes depois n’est paço, quando se procedeu ao arrolamento, foram enviadas na maior parte, ainda que em mau estado, a S. A. a Condessa d’Eu em Boulogne Sur Seine” (IVO: 1906, p.107-108).

Num artigo de 1940, Carlos Silva Lopes — conservador do Palácio que então abria ao público — repete esta informação, e acrescenta que havia recentemente pedido a alguém que averiguasse se existiam quadros provenientes de Mafra entre os objetos de arte pertencentes aos Príncipes descendentes do Imperador D. Pedro II. Este pedido acaba por não ser satisfeito, dado que as coleções haviam já sido resguardadas em antecipação da Segunda Guerra Mundial. Não há nada que indique que esta procura tenha tido continuidade (LOPES: 1940, p.63).

Há também que referir o estudo de Sónia Pereira publicado em 2018 no contexto do colóquio *Coleções de Arte em Portugal e no Brasil: Coleções em Exílio*. Refere o

trabalho de Luiz Carlos Palmeira (1977)⁹³, obra inédita, que cita fontes documentais diversas. Segundo Palmeira, quando vieram de Portugal as obras foram guardadas no Tesouro Real, até em 1822 serem transferidas para o Museu Nacional, e em 1828 seguem para o Paço de São Cristóvão ou o Paço da Cidade, passando a integrar a coleção de D. Pedro II. Após a implantação da República, em 1890, são levadas para a Europa.

Lista uma série de pinturas que surgem em documentos do arquivo histórico do Museu Nacional que dizem respeito aos quadros do Paço⁹⁴ — entre as obras de Vieira refere *Duarte Pacheco Pereira defendendo o passo de Cambalão, Desembarque de Vasco da Gama na Índia, Inês de Castro com os filhos perante D. Afonso IV, Juramento de Viriato*, mas também as telas da Sala das Descobertas e diversas obras de Sequeira. Perguntamo-nos se a pintura de *Duarte Pacheco* listada será um esboço de Vieira ou a tela que Sequeira acabou por fazer para o conjunto de Mafra. A comunicação de Sónia Pereira termina com a indicação de que destas obras terão, provavelmente, sido dispersas entre os herdeiros de D. Pedro II — uma das suas filhas, D. Isabel, casa-se com o Conde D’Eu em 1864, e passam a ocupar o Castelo d’Eu na Normandia, que se torna residência da família imperial exilada. Em suporte desta afirmação, acrescenta que em 1985 José-Augusto França revelou a presença da obra *O Milagre de Ourique* (1793) de Domingos Sequeira na coleção do Museu Louis-Phillippe⁹⁵, sediado no dito Castelo (PEREIRA: 2018, p.7-18).

Outra informação chega-nos através do catálogo da *Exposição Camoneana realizada pela Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro a 6 de Junho de 1880 por ocasião do Centenário de Camões*, publicado no ano do evento, onde surge a indicação da presença de duas destas obras. A primeira, de entrada N.º 438, descreve “*O desembarque dos portugueses em Moçambique. Quadro a oleo de F. Vieira Portuense. (De S. M. o Imperador)*”, e a segunda, respetiva ao Canto III tem como entrada N.º 439 e indica “*Ignez de Castro e seus filhos implorando a clemencia de d. Affonso o IV. Quadro*

⁹³ Palmeira, Luiz Carlos. 1977. *História da primeira coleção oficial de pintura do Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE / UNAP. Texto datilografado. Biblioteca do Museu Nacional do Rio de Janeiro (7419P172). Inédito.

⁹⁴ Não nos foi possível consultar diretamente esta documentação, pelo que assinalamos apenas a cota indicada por Sónia Pereira: MN, Pasta 1, Doc. 16 e MN, Pasta 78, Doc.2.

⁹⁵ FRANÇA, José-Augusto. 1985. “Deux tableaux de D. A. Sequeira (1768-1837)”. In *La revue du Louvre*, n.º 3.

a óleo por Francisco Vieira Portuense. (*De S. M. o Imperador*)” (p.63). Estas entradas confirmam que em 1880 as pinturas levadas para o Rio de Janeiro ainda se encontravam na posse da família real, neste caso nas coleções de D. Pedro II.

Sobre a primeira pintura, não podemos ignorar que, de facto, o esboço que Vieira pintou para ilustrar o Canto I não representa propriamente um *desembarque*, mas uma cena em plena batalha. Não fosse apenas pelo título, também a estrofe escolhida para acompanhar a sua exposição é pouco compatível com o esboço — *“Andão pela pela ribeira, alva, arenosa / Os bellicosos Mouros acenando / Com a adarga, e co’a hastea perigosa, / Os fortes Portuguezes incitando. / Não soffre muito a gente generosa / Andar-lh’os cães os dentes amostrando: / Qualquer em terra salta tão ligeiro, / Que nenhum dizer póde que he primeiro. Lus. I, 87”*. De facto, por esta altura da narrativa, a batalha ainda não havia iniciado, mas também é verdade que *“o fogo se levanta”* logo na estrofe 89, não sendo improvável que, se a composição exposta fosse a que conhecemos atualmente, se possa tratar apenas de uma escolha de estrofe para a descrever, na nossa opinião, menos apropriada. Além disso, como já aferimos, entre 1851 e 1903 uma versão dos esboços encontrava-se já integrada na galeria do Duque de Palmela, e a segunda nas coleções da Academia Real de Belas-Artes aquando da extinção da Ordem de Malta, tornando improvável tratar-se desta obra. No entanto, não seria de estranhar se Vieira tivesse realizado estudos distintos, com composições diferentes, para alguns dos cantos, principalmente se planeasse passa-los a tela de grandes dimensões. A descrição remete-nos também para a entrada *“Uma batalha de portugues contra mouros”* do já referido inventário de 1866 relativo à galeria da Academia Real de Belas Artes.

Não se compreende se estes versos acompanhavam as obras, em jeito de texto de exposição, ou se são apenas incluídos na publicação — apenas cinco (436 a 440) das cento e trinta e nove entradas da secção *“IV – Trabalhos d’Arte Allusivos ao Poeta e as suas Obras”* do catálogo incluem uma citação do poema, correspondendo a cinco pinturas a óleo, incluindo a tela de Inês de Castro. Será de mencionar que na entrada 436, correspondente à obra *Os galeões de Vasco da Gama montando o Cabo da Boa*

Esperança de Luís Ascênsio Tomasini (1823 - 1902)⁹⁶, indica que “*O pintor tomou por motte d’este quadro os versos que Camoes pôz na bocca do Adamastor*”, mas não clarifica se o pintor Tomasini também escolheu os excertos que figurariam no catálogo.

No mesmo ano, em 1880, estava patente no Palácio de Cristal no Porto outra exposição em celebração do centenário camoniano. Uma publicação associada, *Bibliographia Camoniana Servindo de Catologo Official Da Exposição Camoniana Do Centenario*, referencia, uma vez mais, a existência de pinturas de Vieira Portuense existentes no Paço de São Cristóvão. Citamos a entrada respetiva ao pintor: “867 – *Estava encarregado das estampas que deviam servir á ed. dos Lusíadas promovida por D. Rodrigo de Sousa Coutinho. Os desenhos estão hoje em poder da casa Palmella. Pintou ainda dous quadros: / Desembarque de Vasco da Gama na India. / D. Ignez de Castro ajoelhada diante do rei, / Existentes no Rio, Palacio R. de S. Christovão. J. I, p.424.*” (p.127). Está claro que não seria possível *Súplica de Inês de Castro* estar presente em duas exposições simultaneamente, e a sua ausência no catálogo *As Bellas-Artes no centenário de Camões*, publicado em 1882, confirma que tal não aconteceu. No entanto, não deixa de ser interessante a referência ao *Desembarque de Vasco da Gama na Índia*, em vez da representação do Canto I, suportando as afirmações de Inocêncio.

De facto, as referências documentais são escassas e não permitem afirmar, com rigor, o intuito de Vieira Portuense. No entanto, a comprovada existência da tela *Súplica de Inês de Castro* aponta para o planejar de uma ambiciosa série de pintura de história associada aos paços reais. Mesmo não se chegando a concretizar, não deixa de ser notável a visibilidade que o trabalho de Vieira teve, tanto pelas obras que marcaram a sua presença no Paço Imperial de São Cristóvão, como nas exposições do Centenário Camoniano e na Academia Real de Belas-Artes.

⁹⁶ Ao que tudo indica, um pintor de marinhas. Xavier Coutinho refere esta pintura em *Camões e as Artes Plásticas. Vol. II* (1949), reproduzindo uma antiga fotografia da mesma (COUTINHO: 1949, p.287-289). No entanto, localizamos uma outra pintura, de configuração ligeiramente diferente, que em 2008 foi vendida em leilão do Palácio do Correio Velho. Ver: <https://www.invaluable.com/auction-lot/tomasini-adamastor-dim-36-x-46-cm-tomasini-115-c-xzd2ouvh03#> [consultado a 20/01/2021].

6. *Os Lusíadas* ilustrados: de Faria e Sousa ao Morgado de Mateus

Na intenção de contextualizar a série de Vieira pensada como integrante de um projeto editorial, apresentamos uma breve descrição das diferentes edições ilustradas de *Os Lusíadas*. A cronologia para aqui escolhida engloba obras anteriores ao tempo de Vieira, pelo seu interesse iconográfico, e avança para além do mesmo, terminando com a monumental edição do Morgado de Mateus pela proximidade entre os projetos. São incluídas apenas edições integrais do poema que contêm ilustrações alusivas aos episódios dos diferentes cantos, excluindo por isto aquelas que incluem apenas motivos decorativos, retratos do poeta ou de figuras históricas.

A primeira edição de *Os Lusíadas* ilustrada remonta a 1639, publicada em Madrid por iniciativa de Manuel e Faria e Sousa (1590-1649). Este, natural de Felgueiras, fixa-se na capital espanhola quando assume o cargo de secretário de Pedro Álvares Pereira na corte madrilenha. À semelhança das *Rimas Várias de Luis de Camoens (...)* acompanhadas do seu comentário, obra postumamente editada e publicada pelo mesmo, *Lusíadas de Luis de Camoens, Principe de los Poetas de España*⁹⁷ trata-se de uma edição do poema em português intercalada com um resumo e comentário em castelhano entre cada oitava, ao longo de quatro tomos impressos em dois volumes (SILVA: 2011⁹⁸). As gravuras são da autoria de Pedro de Villa Franca (c. 1615-1684)⁹⁹, nome que surge assinado na gravura *Concílio dos Deuses* (COUTINHO: 1946, p.45). Na secção das “Advertências” desta publicação, o comentador esclarece a leitura e significado das ilustrações com as quais introduz cada canto, indicando a que estância do poema aludem. São, na sua maioria, composições que conjugam múltiplas cenas, com especial foco na evocação mitológica, sendo que apenas três das oito ilustrações reportam exclusivamente a episódios históricos. Segundo Maria de Lourdes Cidraes a posição de Faria e Sousa na corte de Filipe IV, a quem dedica o livro, pode ter contribuído para a omissão de cenas de uma maior carga nacionalista, como a batalha de Ourique ou a de

⁹⁷ *Lusíadas de Luis de Camoens, Principe de los Poetas de España. Al Rey N. Señor Felipe Quarto el Grande. Comentadas por Manuel de Faria i Sousa. Cavallero de la Orden de Christo, i de la Casa Real. En Madrid, por Juan Sanchez, A costa de Pedro Coello, Mercader de libros, 4 tomos. 1639.*

⁹⁸ ALVES, Hélio J.S. “Faria e Sousa, Manuel de”, p.337.

⁹⁹ Gravador e pintor natural de Alcolea, parte em jovem para Madrid onde aprende a arte da gravura com o flamengo Pedro Perret. Em 1654 é nomeado gravador de câmara de Filipe IV de Espanha. Ver VITERBO: 1909, p.15-16.

Aljubarrota. Assim, a autora considera que a edição de Faria e Sousa contorna os relatos da história de Portugal que precedem a viagem de Gama apresentados ao longo dos cantos III, IV e V ao repetir a mesma gravura na qual figura o encontro do capitão com o rei de Melinde, reduzindo o leque de representações à narrativa extradiegética do poema (CIDRAES: 2007, p.656). O repertório de desenhos na edição inclui ainda um retrato de Camões, heráldica, uma série de retratos dos vice-reis da Índia dispostos ao longo do Canto X, uma pequena vinheta que alude aos *Doze de Inglaterra* no Canto VI, e imagens de santos e da iconografia cristã inseridas nas letras capitulares.



Fig. 21. *Encontro de Vasco da Gama com o Rei de Melinde* Pedro de Villa Franca (grav.) Gravura / 91 x 157 mm *Lusíadas de Luis de Camoens...* Tomo 2, Canto III, p.1-2. (Madrid, 1639) Biblioteca Nacional de Portugal

São desenhos pouco detalhados, mas não deixam de caracterizar distintamente as personagens e o ambiente em que se encontram. O autor parece ter alguma dificuldade na representação da perspetiva e proporção entre os diferentes elementos da composição, como é o caso da ilustração dos cantos III, IV e V (Fig.21) — a composição dos planos da frente é bastante consistente, existindo uma clara separação entre as figuras a sombreado e as que se encontram nos barcos a remos; mas as naus parecem já demasiado grandes e detalhadas em comparação com a cidade à esquerda, causando um certo desequilíbrio. É de salientar, ainda, a constante presença de um primeiro plano que emoldura a composição principal, quase sempre à esquerda, e com uma árvore no limite da vinheta. Por vezes inclui figuras que observam a cena principal, sombreadas para não distraírem, servindo de intermédio entre esta e observador.

Quase um século mais tarde, no ano de 1735, é publicada pela primeira vez uma tradução integral de *Os Lusíadas* para francês por Louis-Adrien Duperron de Castera

(1705-1752). Trata-se de uma adaptação em prosa, mas à semelhança de Faria e Sousa, é acompanhada de notas, comentários, e uma ilustração a introduzir cada canto (SILVA: 2011¹⁰⁰). *La Lusidade du Camoëns: Poème heroique sur le découverte des Indes Orientales*¹⁰¹ foi publicada em três volumes, em Amsterdão e Paris, com uma segunda edição de 1768. Contém onze ilustrações que ocupam a página anterior ao início de cada canto, desenhadas por Bonnard¹⁰² e gravadas por Jean-Baptiste Scotin (1698-c.1755)¹⁰³, embora apenas as duas primeiras estejam assinadas. O repertório temático é mais alargado em comparação à edição seiscentista, embora de indubitável inspiração na mesma em termos iconográficos. Mantém-se uma forte preferência por cenas mitológicas, mas com maior moderação por episódios históricos. São agora incluídos episódios da narrativa intradieética exposta por Vasco da Gama ao rei de Melinde — a morte de Inês de Castro, o sonho de D. Manuel e o encontro com o Adamastor — e dos Doze de Inglaterra no Canto VI. Apesar de serem só duas as gravuras de temática puramente histórica, podemos considerar a edição de Duperron de Castera se aproxima mais da complexidade da épica de Camões nas suas variadas vertentes. No século XVIII, estas gravuras foram novamente reproduzidas em 1759 para edição parisiense de Pedro Gendron, onde saíram invertidas, e chegam a Lisboa pela edição de Miguel Rodrigues de 1772 que reutiliza as chapas de 1759. Também de interesse camoniano é a colaboração do gravador Jean-Baptiste Scotin na obra *Histoire des decouvertes et conquestes des Portugais*¹⁰⁴ (1733) de François Lafitau — a imagem do frontispício apresenta um génio da fama que sobrevoa a frota das Índias zarpando do porto de Lisboa (COUTINHO: 1946, p.85-94).

As composições de Bonnard manifestam bom domínio de profundidade e perspetiva linear, bem como um claro foco da ação, apesar dos elementos adicionais

¹⁰⁰ QUINT, Anne-Marie. “Receção de Camões na literatura francesa”, p.793.

¹⁰¹ *La Lusidade de Camoens, Poème heroique sur le découverte des Indes Orientales, Traduit du portugais par Mr. Duperron de Castera, Amsterdam, 1735, 2ª. edição, Paris, 1769.*

¹⁰² Dos vários membros da família Bonnard que se dedicaram à gravura, será este Robert-François Bonnard. Concebeu também as ilustrações para a obra *Le Théâtre de la Foire ou l’Opéra comique* (1724), de estilo muito semelhante (BRYAN: 1816 Vol.1, p.155-156).

¹⁰³ Ativo durante a primeira metade do século XVIII, gravou a partir de múltiplos pintores franceses — Boucher, Watteau, Lancret, Pater. Filho ou familiar de Gérard Scotin (1642-1715). (*idem* Vol.2, p.482).

¹⁰⁴ *Histoire des decouvertes et conquestes des Portugais dans le nouveau monde avec des Figures en taille-douce. Par le R. P. Joseph-François Lafitau, de la Compagnie de Jesus. Paris, Saugrin Pere et Jean-Baptiste Coïgnard Fils, 1733.*

que complementam as ilustrações. Assim, vemos a gravura para o terceiro canto (Fig.22), alusiva ao assassinio de Inês de Castro, com uma clara separação entre os planos bidimensionais através da representação de um corpo de água, e na qual a cena principal se encontra mais afastada, mas centrada na composição. Como se tratasse de um palco e uma plateia, à semelhança das ilustrações de 1639, as ninfas têm um papel mediador entre o observador e a cena, qualidade dramática para a qual contribui ainda a gestualidade das personagens, apesar de alguma rigidez dos corpos. Por outro lado, a representação do episódio dos Doze de Inglaterra para o Canto VI serve-se antes de uma perspetiva linear com o ponto de fuga ao centro, evocando também uma teatralidade pelas bancadas de espetadores que rodeiam o combate.

Em 1776 é simultaneamente publicada em Paris e em Londres uma segunda tradução em prosa para francês por Jean François de La Harpe (1739-1803) e Vaquette d'Hermilly (1705-1778), *La Lusidade de Louis Camoëns: poëme héroïque, en dix chants*¹⁰⁵ (Fig.23), também anotada e com gravuras ilustrativas em todos os cantos (SILVA: 2011¹⁰⁶). São dez ilustrações gravadas a cobre, anónimas, mas atribuídas a Charles Eisen (1720-1778)¹⁰⁷ (BULE: 2019, p.33), e com composições consideravelmente mais complexas que as de Bonnart. Sobre esta edição, na carta redigida a D. Rodrigo a 17 de julho de 1798, Vieira comenta ter “(...) *stampas não só mal abertas, mas fora do justo costume e caráter da nação(...)*” (apud BLANCO: 1948, p.150), permitindo perceber não apreciar o trabalho da gravura nem o tratamento do conteúdo das ilustrações. Pode-se assim antever o seu empenho por marcas identitárias nacionais numa obra que celebra, afinal, a história de Portugal, marcas que considera ausentes nas ilustrações desta edição. Mas independentemente da crítica, é evidente que lhe reconhece o valor ao utilizá-la como principal fonte de inspiração para os seus esboços: os episódios escolhidos, e o seu respetivo tratamento, são na maioria os mesmos, por vezes copiando quase integralmente as composições (SOARES & CARVALHO: 2001, p.219). Voltaremos a estas gravuras nos capítulos seguintes.

¹⁰⁵ NYON, J., LA HARPE, J. de., HERMILLY, V. d'. *La Lusidade de Louis Camoëns: poëme héroïque, en dix chants. A Paris. 1776.*

¹⁰⁶ QUINT, Anne-Marie. “Receção de Camões na literatura francesa”, p.793.

¹⁰⁷ Charles-Dominique-Joseph Eisen dedicou-se também à pintura, a serviço régio, mas notabilizou-se como ilustrador de livros, dos quais destacamos os *Contes et nouvelles en vers* (1762, Amsterdão) de La Fontaine e *Les metamorphoses d'Ovide* (1767, Paris) (BRYAN: 1886 Vol.1, p.459).



Fig. 22. 3º Chant
 Bonnard (des.); Jean-Baptiste Scotin (grav.)
 Gravura a buril / 125 x 75 mm
La Lusíade de Camoens... Tomo I, p.177 (Paris, 1735)
 Biblioteca Nacional de Portugal



Fig. 23. Ch. III.
 Autor anónimo. Atrib. Charles Eisen.
 Gravura / 130 x 80 mm
La Lusíade de Louis Camoëns... Tomo I, p.121 (Paris, 1776)
 Biblioteca Nacional de Portugal

Já em Inglaterra a primeira tradução para o inglês (e fora da Península Ibérica) conhecida é atribuída a Sir Richard Fanshaw em 1655¹⁰⁸, seguida da publicação em Oxford de *The Lusíad or the discovery of Indie: an epic poem* por William Julius Mickle (1734-1788) em 1776. A segunda teve muito sucesso, tendo sido reimpressa em dez edições diferentes (CHAVES: 2017, p.343). É esta tradução a que Vieira se refere quando oferece os seus serviços a D. Rodrigo — “(...) *havendo aqui huma tam soberba tradução q já se acha em 4ª edição e q agora com as estampas faria furor neste Paiz onde se estimão sobre tudo as edicoins q unem stampas dos mais clássicos abridores (...)*” (apud BLANCO: 1948, p.150). Podemos facilmente deduzir que não seria indiferente ao pintor a publicação de uma das mais emblemáticas obras da sua nação na cidade estrangeira

¹⁰⁸ FANSHAW, Richard. *The Lusíad, or, Portugals Historicall Poem: Written in the Portugall Language by Luis de Camoens; and now newly put into English*, London, Humphrey Moseley, 1655.

onde se encontrava. No entanto é apenas em 1807 que se realizará uma edição ilustrada¹⁰⁹ desta tradução, com desenhos de J. W. Harding¹¹⁰ e gravuras abertas por Anker Smith (1759-1819)¹¹¹, C. Warren¹¹² e W. Bromley¹¹³. A escolha dos temas é pouco convencional, preferindo episódios de carga trágica e dramática em vez de heroica, onde se impõe a violência, como Geraldo sem Pavor (Fig.24), as mortes de Inês de Castro e Dona Leonor, ou até Vasco da Gama preso perante o Samorim, substituindo a chegada à Índia (CIDRAES: 2007, p.665).

Em comparação com as edições mencionadas até agora, os desenhos de J. W. Harding conferem uma maior intensidade emocional aos diferentes episódios, exacerbada pelos contrastes de luz e sombra. O enquadramento da composição aproxima-nos mais das figuras, limitando o cenário envolvente, mas atribuindo a cada uma delas grande expressividade individual. São, desta forma, comparáveis aos desenhos de Vieira gravados por Bartolozzi para a edição de Virgílio, nomeadamente a gravura que representa Geraldo Sem Pavor poderia ser comparada a *Morte de Euríolo* pelo dramatismo do gesto, onde o golpe fatal é iluminado pelo luar.

¹⁰⁹ *The Lusiad or the discovery of Indie: an epic poem. Translated from the portuguese of Luis de Camoens. With an historical introduction and notes by William Julius Mickle. A new edition in three volumes. London, Printed for Joseph Harding, 1807.*

¹¹⁰ J. W. Harding foi um gravador ativo durante a segunda metade do século XVIII, gravou a partir das obras de Angelica Kauffmann e os seus contemporâneos. Autor de *Six Designs in North Wales* (1810), uma série de estampas acompanhada com comentários sobre o quotidiano galês (BRYAN: 1886 Vol.1, p.626).

¹¹¹ Gravador de estampas para livros, nomeadamente a edição de Don Quixote (1818) a partir de desenhos de Robert Smirke (*idem* Vol. 2, p.506).

¹¹² Possivelmente Charles Turner Warren (1762-1823), que colaborou também como gravador em edições ilustradas de obras de poesia e prosa, tendo gravado também para a edição de Don Quixote (1818) (BURY: 2012).

¹¹³ William Bromley (1769-1842) foi gravador sócio da Royal Academy de Londres. O seu filho e neto partilharam o mesmo nome e ocupação, mas é o candidato mais compatível com a cronologia (*idem*).

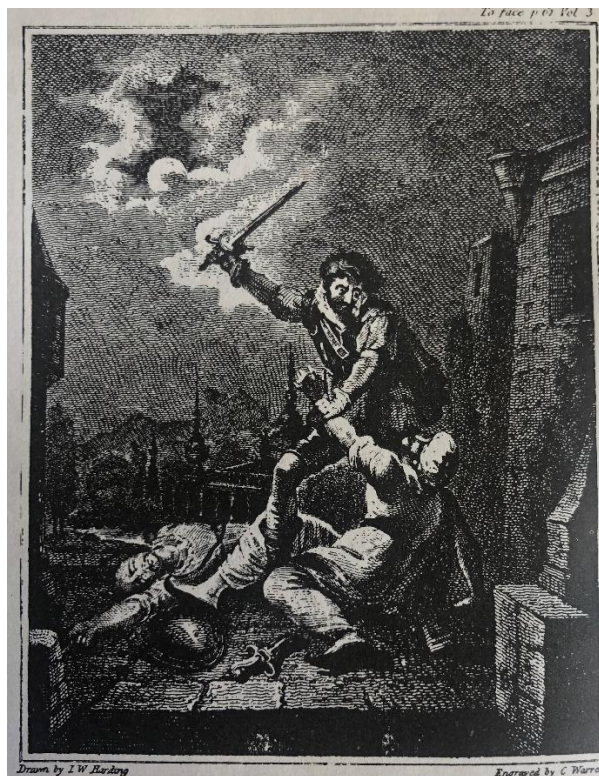


Fig. 24. *Lusiad*. Book 8.
J. W. Harding (des.); C. Warren (grav.)
Gravura / 93 x 72 mm
The Lusiad or the discovery of Indie... Tomo
3, p.61 (Londres, 1807)
In COUTINHO: 1946, p.178

Novamente em Paris, é publicada em 1817 uma edição de luxo ilustrada, projetada pelo Morgado de Mateus, D. José Maria do Carmo de Souza Botelho Mourão (1758-1825). Poderá ter existido algum paralelismo entre esta iniciativa e o projeto de D. Rodrigo Sousa Coutinho, seu parente, sendo que numa notícia histórica que compõe sobre o seu projeto relata: “(...) Em 1797 ou 98, vindo a Copenhague (...) me ocorreu suprir à falta de monumento erigido ao nosso Camões por dar huma soberba edição dos seus *Lusíadas*. Sentia ao mesmo tempo a humilhação de sermos os únicos que não possuíamos huma boa edição delle, nem huma só de luxo, entre as Nações Europeas” (apud SOARES & CARVALHO: 2001, p.219). A cronologia que D. José Maria apresenta para o início da sua projeção é compatível com o período em que Vieira terá começado os seus esboços. A correspondência comprova que as intenções de D. Rodrigo recuam a 1792, como foi já referido, mas não é claro até que ponto os planos foram discutidos entre os dois — Dagoberto Markl coloca a possibilidade de o Morgado de Mateus ter influenciado o segundo a abandonar o empreendimento, que vai sendo adiado até que por fim silenciado. Além disso, relata uma conversa com António de Araújo de Azevedo, com quem procurou inicialmente colaborar: “(...) começou a adiantar que era necessário empregar nelle só artistas portugueses, e que elle se encarregava de empenhar Vieira e

Sequeira a fazerem os desenhos, etc., isso era adiar ao infinito a operação” (apud idem). De facto, mesmo que os pintores portugueses tenham sido contactados para este fim, acabaram por ser contratados apenas artistas franceses. Numa recensão crítica sobre esta obra, Francisco Solano Constâncio lamenta a ausência de artistas nacionais: *“Ora, sem menosprezar os artistas que contribuirão a afformosear a obra, creio que tanto nacionaes como estrangeiros terão visto com satisfação, que na patria de Camões ainda hoje não estavam inteiramente extinctas as Artes. Creio, pelo menos, que hum ou dois debuxos do Snr.Sequeira, e de alguns dos artistas seus collegas, bem poderião ter figurado a par dos desenhos que adornão aquella bella edição”* (CONSTÂNCIO: 1819, p.7). Mas o Morgado de Mateus havia-se instalado em Paris desde 1807, justificação para uma preferência por artistas locais tendo em conta o contexto político europeu. A esta crítica responde Bento Luiz Vianna: *“(…) Longe de nós desconhecer o merito do Senhor Sequeira; mas estando o nobre editor em Pariz n'um tempo, em que a guerra tantos paizes assolava, havia grande meios de obter de Lisboa esses desenhos? E dado que os houvesse, onde iria parar a unidade de concepção, a identidade de estilo, absolutamente necessarias nas artes de bom gosto? (...)”* (VIANA: 1819, p.3).

Assim, foram três os candidatos pensados para conceber as ilustrações, todos eles discípulos de Jacques-Louis David (1748-1825): Girodet (1767-1824)¹¹⁴, François-Xavier Fabre (1776-1837)¹¹⁵, e François Gérard¹¹⁶ (1770-1837), pintor oficial de Luís XVIII. O último aceitou a proposta e acordou em desenhar o retrato de Camões e dirigir uma equipa (selecionada pelo mesmo) que iria ilustrar os dez cantos então distribuídos entre os desenhadores Evariste Fragonard (1780-1850)¹¹⁷, Alexandre Desenne (1785-

¹¹⁴ Anne-Louis Girodet estudou em Roma com a bolsa do *Grand Prix*. Regressado a França destacou-se como retratista e pintor de história. Ver EISENMAN: 1994 “Patriotism and Virtue: David to the Young Ingres” (p.14-50).

¹¹⁵ Fabre foi o segundo discípulo de David a ser atribuído o *Grand Prix*. Em Itália destacou-se como pintor de história, retrato, paisagem e colecionador de arte. Ver “François-Xavier Fabre.” in <http://www.getty.edu/art/collection/artists/613/francois-xavier-fabre-french-1766-1837/> [consultado a 21/01/2021].

¹¹⁶ Destacou-se como pintor de história e retratista de personalidades do Primeiro Império Francês. Ver EISENMAN: 1994 “Patriotism and Virtue: David to the Young Ingres” (p.14-50).

¹¹⁷ Filho de Jean Honoré Fragonard e discípulo de David. Conhecido como pintor de história, mas também se dedicou à escultura e desenhos para gravura (BRYAN: 1886 Vol.1, p.515).

1827)¹¹⁸ e Raphael-Urbain Massard (1775-1843)¹¹⁹, em adição a múltiplos gravadores¹²⁰ (SILVA: 2011¹²¹). Apesar da quantidade de artistas diferentes que participaram nesta série, a direção de Gérard manteve a unidade estilística. São desenhos muito detalhados, de maior dimensão que os anteriores, com composições que enquadram apenas a cena principal, permitindo um maior desenvolvimento da caracterização das personagens, vestes, adereços, mobiliário e pormenores arquitetónicos. Destacamos os desenhos de Fragonard para o Canto VIII, *A Segunda Audiência do Samorim a Vasco da Gama* (Fig.25), e X, *Audiência de El-Rei D. Manuel a Vasco da Gama* (Fig.26). São temas semelhantes, com composições que se espelham, e cujo interesse jaz menos na emoção do acontecimento e mais na impressão visual causada pela ideia do “orientalismo”, evidente na quantidade e no detalhe dos adereços que rodeiam Gama na primeira gravura, e que este apresenta ao monarca na segunda. Remetem para outra obra de Fragonard, um desenho que representa Cristóvão Colombo perante D. Fernando e Isabel de Espanha (Fig.27).

A obra foi impressa na oficina tipográfica de Firmin Didot¹²² com uma tiragem restrita de 210 exemplares, grande parte distribuídos por bibliotecas e oferecidos a soberanos e personalidades importantes — as gravuras acabariam por ser, no entanto, largamente reproduzidas, e principalmente o retrato do poeta por Gérard foi popularizado (CARNEIRO: 1999, p.124). Recebidas com sucesso pela sua qualidade, pode considerar-se que as gravuras de *Os Lusíadas: Poema épico de Luís de Camões*¹²³ marcam uma viragem na iconografia camoniana. Como aponta Xavier Coutinho, a

¹¹⁸ Foi, segundo BRYAN: 1886 Vol. 1 (p.401), no seu tempo, o mais célebre desenhador de vinhetas e ilustrou obras de mais de vinte e sete autores.

¹¹⁹ Da escola de David, abriu múltiplas estampas para edições como o Virgílio e Racine editados pela Firmin Didot. Gravou também a partir de quadros de pintores contemporâneos como *O Enterro de Atalá* de Girodet (BRYAN: 1886 Vol. 2, p.117).

¹²⁰ Edme Bovinet (1767-1823), Christian Forsell (1777-?), François Forster (1790-1872), Pierre Louis Henri Laurent (1799-1844), Étienne Frédéric Lignon (1779-1833), Joachim Jan Oortman (1777-1818), Joseph Theodore Richomme (1785-1849), Paolo Toschi (1788-1854) (Ver BRYAN: 1886, Vol. I e II); Surgem ainda as assinaturas “L. Visconti” e “Pigeot”.

¹²¹ GALLUT-FRIZEAU, Anne. “Morgado de Mateus e a Edição d’Os Lusíadas (O)”, p.613.

¹²² Ambroise Firmin Didot (1790-1876): Bisneto de François Didot (1689-1757), primeiro de uma família de gerações de editores e tipógrafos conhecidos pelo trabalho de edição de clássicos literários. Em 1827 Ambroise e o irmão passam a dirigir a editora. Ver “Didot” in (1911) *Encyclopædia Britannica* Vol. 8: https://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclop%C3%A6dia_Britannica/Didot [consultado a 21/01/2021].

¹²³ *Os Lusíadas: poema épico de Luis de Camões. Nova edição correcta e dada á luz por D. José Maria de Souza-Botelho, Morgado de Mattheus, Socio da Academia Real das Sciencias de Lisboa. Paris : na Officina Typographica de Firmin Didot, impressor do Rei, e do Instituto, 1817.*

publicação da edição monumental contribuiu decididamente para a entrada da personalidade de Camões na consciência dos românticos por toda a Europa. Os episódios escolhidos para os cantos não são inovadores, tirando o Canto X, que representa a *Audiência d'el Rei D. Manuel a Gama* em vez das revelações de Tétis. É também de salientar que, para além do retrato de Camões habitualmente incluído, esta é a primeira edição que inclui uma ilustração alusiva à própria vida do poeta, a *Gruta de Camões em Macau*. O renovado interesse em *Os Lusíadas* durante o romantismo em Portugal estará fortemente associado à vida (e morte) do poeta, evidente na poesia de Garrett e na *Morte de Camões* desaparecida de Domingos Sequeira (FRANÇA: 1974, p.93-110).



Fig. 25. *Canto VIII. Segunda audiência do Samorim a Vasco da Gama*
Fragonard (des.); Forster (grav.)
Gravura / 200 x 160 mm
Os Lusíadas: poema épico de Luis de Camões... (Paris, 1817)
In <http://www.casademateus.com/edicao-monumental-dos-lusíadas/>
[consultado a 17/01/2021]



Fig. 26. Canto X. Audiência de El-Rei D. Manuel a Vasco da Gama
Fragonard (des.); Oortman (grav.)
Gravura / 200 x 160 mm
Os Lusíadas: poema épico de Luis de Camões... (Paris, 1817)
In <http://www.casademateus.com/edicao-monumental-dos-lusíadas/> [consultado a 17/01/2021]



Fig. 27. *Christophe Colomb présentant à Ferdinand et Isabelle d'Espagne ses trouvailles d'Amérique* (séc.XIX)
Fragonard
Desenho a pena e aguada / 175 x 250 mm
In <http://www.artnet.com/artists/alexandre%20variste-fragonard/christophe-colomb-pr%20sentant-%20ferdinand-et-GsJnffruKg-K68Gm9kctrw2> [consultado a 17/01/2021]

7. Dez Cantos, dez esboços

Tendo agora em conta o percurso artístico de Vieira tanto na pintura como na ilustração, o projeto em questão, e a evolução iconográfica das edições ilustradas de *Os Lusíadas* até ao seu tempo, damos por fim início à análise dos esboços. Para este fim, dissecamos as composições de Vieira, observando-as de um ponto de vista estético e iconográfico, procurando relacionar os seus diferentes elementos com a estância do poema a que se reportam e com possíveis fontes de inspiração do pintor.

7.1 Canto I: Combate na Ilha de Moçambique

Camões dá abertura ao relato da viagem a meio da sua narrativa cronológica — o leitor vai de encontro ao povo português, protagonizado pelo capitão Vasco da Gama, em pleno Oceano Índico à costa leste africana. Apenas mais tarde é contada a história desde a largada das embarcações do porto de Lisboa até ao ponto onde se encontram no Canto I. Mas mais concretamente, o episódio escolhido por Vieira Portuense trata um momento da passagem da tripulação pela Ilha de Moçambique, situado entre as estrofes 84 e 89. Em março de 1498, as naus de Gama aportaram nesta terra e travaram conhecimento com a sua povoação — apesar do inicial encontro amigável entre os portugueses e o governador da pequena cidade, as relações tornam-se hostis ao descobrirem que se tratavam de visitantes cristãos e não muçulmanos. O confronto aqui retratado teve lugar quando são enviados alguns navegadores em batéis até à costa na necessidade de reabastecer os navios de água potável antes de prosseguirem. Relata o poeta: *“Eis nos batéis o fogo se levanta / Na furiosa e dura artilheria / A plúmbea péla mata, o brado espanta, / Ferido, o ar retumba e assovia. / O coração dos Mouros se quebranta, / O temor grande o sangue lhe resfria. / Já foge o escondido, de medroso, / E morre o descoberto aventureiro.”* (I-89)¹²⁴. Esta é uma das pinturas de Vieira com pelo menos duas versões, aquela que pertence a uma coleção particular e integrava a coleção do Duque de Palmela (Fig.28), e aquela proveniente da Ordem de Malta, atualmente no Museu Nacional de Arte Antiga (Fig.29). Como é possível ver pelas imagens, as

¹²⁴ Para efeitos de citação do poema utilizamos o formato CANTO – ESTÂNCIA, neste caso Canto Primeiro - Estância oitenta e nove.

composições são praticamente idênticas, embora a segunda tenha uma largura menor e na primeira se verifique, por vezes, um ligeiro maior nível de acabamento.



Fig. 28. *Canto I: Combate na Ilha de Moçambique*
Vieira Portuense
Óleo sobre tela / 49,5 x 39 cm
Coleção particular
In SOARES & CARVALHO: 2001, p.210



Fig. 29. *Canto I: Combate na Ilha de Moçambique*
Vieira Portuense
Óleo sobre tela / 49,5 x 38 cm
Inv. 320 Pint. Museu Nacional de Arte Antiga
Fot. José Pessoa, 2001 © DGPC

A seleção deste momento para a ilustração do primeiro capítulo da epopeia não deixa de ser significativa — a primeira representação conhecida do Canto I remonta à já referida edição madrilena de 1639 comentada por Manuel de Faria e Sousa, a única assinada pelo gravador Pedro de Villa Franca. O artista optou, no entanto, não pela representação de uma cena bélica, mas pela narrativa mitológica paralela à história principal: o “Concílio dos Deuses” (Fig.30), no qual os deuses do Olimpo (que aqui seguem a nomenclatura romana), liderados por Júpiter, discutem o futuro do povo português e o apoio que lhes prestariam, ou não, na sua jornada. Assim, na gravura os deuses apresentam-se sentados em fileiras de cadeiras em discussão, sobre uma nuvem à direita da composição. Marte, deus da guerra em pé e de costas em primeiro plano, e Júpiter sentado num trono do lado oposto. O espaço que ocupam sobrevoa o mar e uma ilha, como indica o comentador, a Ilha de S. Lourenço pela qual passam as três naus da frota — *São Gabriel*, *São Rafael* e *Bérrio* — de acordo com a estância 42 do canto. O símbolo do zodíaco de Peixes no céu é indicador da época do ano em que se encontravam (COUTINHO: 1946, p.46-48).



Fig. 30. 1º Concílio dos deuses
Pedro de Villa Franca
(grav.)
Gravura / 91 x 155 mm
Lusíadas de Luis de Camoens... Tomo I, Canto I,
p.139-140 (Madrid, 1639)
Biblioteca Nacional de Portugal

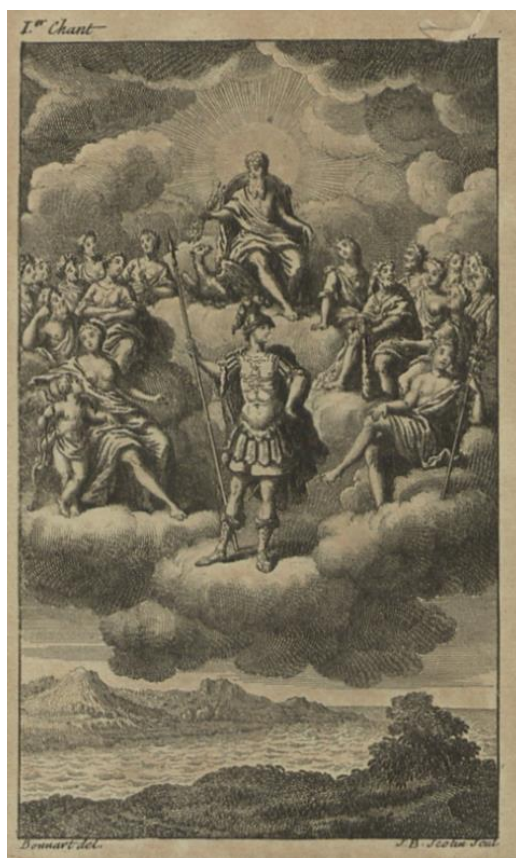


Fig. 31. 1.^{er} Chant
 Bonnard (des.); Jean-Baptiste Scotin (grav.)
 Gravura a buril / 125 x 75 mm
La Lusíade de Camoens... Tomo I, p.1 (Paris, 1735)
 Biblioteca Nacional de Portugal



Fig. 32. Chant I
 Autor anónimo / Atrib. Charles Eisen
 Gravura em cobre / 130 x 80 mm
La Lusíade de Louis Camoëns... Tomo I, p.61
 (Paris, 1776)
 Biblioteca Nacional de Portugal

Na edição francesa traduzida por Duperron de Castera de 1735 (Fig.31), com desenhos de Bonnard abertos em gravura por J. B. Scotin, a ilustração que introduz o primeiro canto é também centrada no episódio mitológico. Semelhantemente à anterior, os personagens estão reunidos sobre uma nuvem com Marte e Júpiter encabeçando lados opostos do círculo. Apenas em baixo, como fundo, se apresenta uma paisagem marítima e duas ilhas, mas sem embarcações à vista (*idem*, p.86). É à edição parisiense que se segue, de 1776 (Fig.32), que Vieira deve a escolha do episódio para representar o Canto I, bem como as linhas gerais da sua composição. Já na edição do Morgado de Mateus, a ilustração é novamente focada na narrativa mitológica, sem qualquer alusão à viagem marítima.

Não obstante a temática principal tratar uma cena completamente diferente daquela escolhida para as edições anteriores, tanto a gravura de 1776 como a pintura

de Vieira acabam por incorporar a vertente mitológica. Na zona superior da gravura, uma figura feminina, sentada num carro puxado por dois pássaros, sobrevoa o campo de batalha, personagem que o pintor também representa em apontamento, com menos centralidade, mas cujo tom claro da pele não deixa de se destacar entre as velas e o fundo escuro. Trata-se de Vénus, a deusa romana do amor e da beleza, que acompanha e zela pela viagem dos portugueses ao longo da história, identificável pela representação de duas pombas brancas que puxam o carro, um dos símbolos mais comuns da iconografia da deusa. É introduzida desde o início, no concílio, reconhecendo o valor deste povo herdeiro dos romanos: *“Sustentava contra ele Vénus bela, / Afeiçoada à gente Lusitana, / Por quantas qualidades via nela / Da antiga, tão amada sua, Romana;”* (I-33). Vieira reutiliza o elemento da carruagem e das pombas na pintura do Canto VI: *Vénus e as ninfas salvam a frota portuguesa.*

Tapada por Vénus e pelos limites da pintura, figura no óleo de Vieira uma segunda personagem que não aparece na gravura em que se inspira: envergando um escudo e armadura metálica, será Marte, deus da guerra, também presente no concílio e figura de destaque nas ilustrações anteriores. Embora o esboçado de Vieira impeça uma grande definição dos seus traços, é referido no poema o seu *“forte escudo ao colo pendurado”* (I-36) e *“elmo de diamante”* (I-37), sendo tipicamente representado como um guerreiro romano. Admirador dos portugueses e apaixonado por Vénus, está do seu lado durante o concílio — *“Mas Marte, que da Deusa sustentava / Entre todos as partes em porfia / Ou porque o amor antigo o obrigava, / Ou porque a gente forte o merecia (...)”* (I-36) — e aqui a acompanha no carro enquanto sobrevoam a nau do lado do campo de batalha que apoiam. Ao incluir esta personagem, Vieira complementa a narrativa visual da composição, sublinhando o seu posicionamento relativamente aos portugueses e o seu apoio prestado não apenas neste episódio, mas também nas diferentes campanhas militares relatadas por Camões.

Em oposição, no meio da multidão de ilhéus, uma terceira figura mitológica se destaca: Baco, deus das festas e do vinho, é o antagonista da história, que desde início se opõe às ideias de Vénus e Marte, no receio que no seu êxito fosse perdido aquilo que havia conquistado — *“O padre Baco ali não consentia / No que Júpiter disse, conhecendo / Que esquecerão seus feitos no Oriente, / Se lá passar a Lusitana gente.”* (I-30). Ao longo

da narrativa faz os possíveis para armadilhar Vasco da Gama, chegando até a manipular os povos com quem contacta, como é o caso do evento representado — “*Mas o Mouro, instruído nos enganos / Que o malévolo Baco lhe ensinara, (...)*” (I-97). O pintor aqui o insere envergando a sua característica iconografia da coroa de oliveira, ou *kotinos*, e o tirso, um bastão envolvido em hera e ramos de videira coroado por uma pinha. No meio da multidão, Baco levanta a mão em gesto de avante ou saudação romana, indicando claramente de que lado está e o seu afrontamento aos outros deuses. Na gravura de 1776 aparece também, mas em primeiro plano, dotando-o de protagonismo embora de costas para o observador. De tirso erguido, orchestra o ataque dos guerreiros africanos, vestindo peles de leopardo meramente sugeridas no esboço a óleo.

A composição de Vieira pode ser dividida em três secções — a do canto superior esquerdo com o carro de Vénus, em baixo a tripulação portuguesa, e à direita os seus oponentes. Os três grupos são intermediados pela nau e o fumo da pólvora que densificam o centro da pintura, conferindo uma atmosfera à obra que não se verifica na gravura, de um desenho mais limpo, compatível com o seu meio e a linguagem da ilustração. É sugerida a ilusão de espaço aberto independentemente do elevado número de figuras em movimento, em comparação com a proximidade da visão do observador com a ação os aglomerados de figuras na pintura de Vieira. Na gravura o plano de fundo representa os navios, indicando que a cena se passa à beira-mar, servindo-se do plano intermédio para a batalha em si, e na frente, bem delineado, o Baco comandante. Aqui o “outro”, isto é, o povo moçambicano, parece ter um maior destaque que o português, impondo-se também na composição as figuras dos deuses. Já na pintura de Vieira, o agrupamento de figuras em baixo protagoniza composição, dotando esta zona de um maior acabamento pictórico em comparação com o resto.

No batel vemos três figuras masculinas seminuas e musculadas, das quais duas remam a embarcação, e outro auxilia um quarto homem que caiu na água — portugueses ou não, tratam-se dos condenados às galés que cumpriam pena através de trabalhos forçados, personagens que voltam a surgir nos esboços *O Catual recebe Vasco da Gama na Índia*, *Vasco da Gama na Ilha dos Amores*, e *Duarte Pacheco Pereira defende em Cochim o Passo de Cambalão*. Em trajes do século XVI, dois soldados apontam espingardas — em frente, talvez a figura mais trabalhada da pintura, está um de mangas

azuis e chapéu de pluma, e atrás deste um de mangas vermelhas e elmo metálico. Um terceiro tripulante, já fora do barco, ergue a espada e com outra mão agarra a cabeça de um ilhéu caído por terra que está prestes a golpear — através deste homem se faz a ponte entre os dois grupos, sendo assaltado por mais dois portugueses de espada e punhal.

Os adversários, pelo seu lado, disparam flechas de arcos representados apenas sobre leve apontamento, tal como os próprios homens, moldados em manchas de cor que aos poucos se esbatem com o fundo. A atmosfera da composição é dominada por tons de castanho, na pele, na nau, e na água, também se apontam leves tonalidades de azuis e verdes, tal como o branco sujo da nuvem de pólvora. Por outro lado, entre os neutros destacam-se vermelhos e azuis vivos utilizados na secção inferior da pintura, equilibrados no topo pelas mesmas cores no carro de Vénus. Um dos elementos unificadores desta série é, precisamente, como verificaremos, o destaque dado a determinados elementos através do uso de vermelho em maior ou menor quantidade. *O Combate na Ilha de Moçambique* tem talvez maiores semelhanças compositivas e figurativas com o quadro *Duarte Pacheco Pereira defende em Cochim o passo de Cambalão*.

Em termos de pintura, o teto de Cyrillo Volkmar Machado pintado durante a década de 1780 no teto do Salão de Baile do Palácio Barão de Quintela e Conde de Farrobo¹²⁵ em Lisboa trata também o Canto I, numa elaborada representação do Concílio dos Deuses. O pintor descreve a sua própria composição: “(...) *Em quanto os outros Deoses se vão retirando Venus de joelhos agradece ao seu Omnipotente Pae o favor que quer fazer aos Lusitanos (...) Bacho cheio de de furor, apertando a barba com a mão faz huma despedida ameaçadora (...)*” (MACHADO: 1823, p.306). Outras figuras mitológicas compõem esta imagem, e no canto inferior direito vemos duas das embarcações. Vulcano é representado com um turbante, aludindo à ideia do Oriente, enquanto Hermes mensageiro carrega uma bandeira com as armas de Portugal (BRAGA: 2015).

¹²⁵Ver GONÇALVES, Inês Pais. 2012. *O Palácio Barão de Quintela: Contributo Para Um Estudo Monográfico. Dissertação de Mestrado Em História de Arte Contemporânea*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

Em tempos, este palácio incluía, segundo Xavier da Cunha, uma *Sala Camões*, com todo um programa decorativo alusivo a *Os Lusíadas* — para além da obra de Cyrillo, na década de 1820 vemos também a intervenção de António Manuel e João Tomás da Fonseca, pai e filho. Da sua autoria existiram painéis de rodapé “a grisalho”, representando uma “Recepção de Vasco da Gama em audiência com o Samorim no Paço de Calecut”, “O encontro dos Portugueses com as Nymphas na Ilha dos Amores” e “O banquete oferecido por Tethys na Ilha de Venus ao Gama e seus companheiros”. Terão aqui existido, adicionalmente, opulentos panos de arrás que avultariam também cenas camonianas, cuja autoria e paradeiro é desconhecida (CUNHA: 1903, p.5-6). Olhando para a pintura que ainda subsiste, pensamos que estas representações “a grisalho” teriam uma linguagem consistente com sala anterior, esta dedicada à lenda de Rómulo e Remo¹²⁶. Para além do testemunho de Xavier da Cunha desconhecemos qualquer descrição ou imagens destas obras camonianas, mas não deixa de ser interessante considerar a existência de uma Sala Camões neste palácio, entre pinturas dedicadas aos grandes heróis da mitologia clássica.

7.2. Canto II: Os Emissários de Gama perante o Rei de Melinde

Após a passagem por Moçambique e Mombaça, no final do Canto II os portugueses avistam o porto de Melinde e resolvem ancorar perto da cidade — ao aperceber-se das intenções convidativas do rei de Melinde, Vasco da Gama envia um embaixador a terra com oferendas e mensagens de paz. A reunião entre os dois tem lugar apenas mais tarde, num batel a meio caminho, cena descrita por Camões com todo fausto e aparato da embarcação e das vestes das personagens. A partir daí, já no Canto III e até ao final do V, é iniciada a narrativa da história de Portugal relatada pelo capitão, a pedido do rei. Vieira optou, no entanto, por representar os emissários de Vasco da Gama dirigindo-se ao soberano: *“Manda mais um, na prática elegante, / Que co Rei nobre as pazes concertasse / E que de não sair, naquele instante, / De suas naus em terra, o desculpasse. / Partido assi o embaixador prestante, / Como na terra ao Rei se apresentasse, / Com estilo, que Palas lhe ensinava, / Estas palavras tais falando orava:”*

¹²⁶ Ver GRANDRA, Manuel J. 2014. *Palácio Quintela: Iconologia Do Programa Pictórico*. Mafra.

(II-8). Assim como *Combate na Ilha de Moçambique*, esta é uma das pinturas das quais se conhece uma versão proveniente da coleção do Duque de Palmela (Fig.33), e a que se encontra no Museu Nacional de Arte Antiga (Fig.34), sendo as composições, uma vez mais, praticamente idênticas.

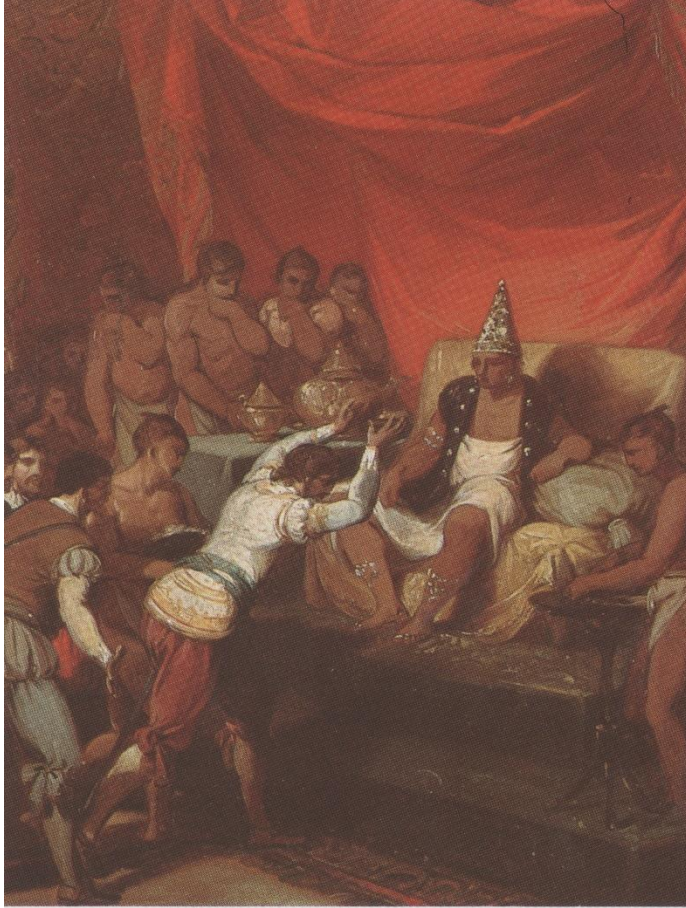


Fig. 33. *Canto II: Os Emissários de Gama perante o Rei de Melinde*
Vieira Portuense
Óleo sobre tela / Dimensões desconhecidas
Coleção particular
GOMES: 1990, p.115

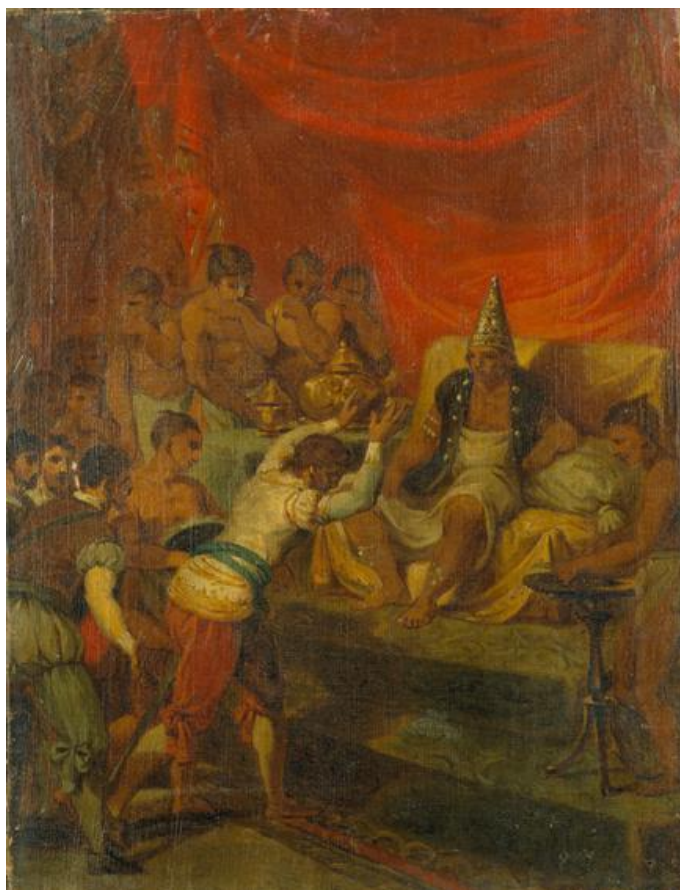


Fig. 34. *Canto II: Os Emissários de Gama perante o Rei de Melinde*
Vieira Portuense
Óleo sobre tela / 45,5 x 38 cm
Inv. 321 Pint. Museu Nacional de Arte Antiga
Fot. José Pessoa, 2001 © DGPC

A cena passa-se no interior dos aposentos do rei, onde o fundo é preenchido por um panejamento vermelho vivo, em tenda, com pormenores bordados a dourado. No plano frontal da composição, do lado esquerdo, estão quatro portugueses. De dois deles vemos apenas o apontamento das cabeças, um de perfil e cabelo e barba escura e outro de frente, de cabelo castanho claro, encontrando-se obstruídos por outros dois emissários representados de corpo inteiro. O de trás veste um colete castanho, com mangas em balão e calças azuladas, enquanto o segundo é caracterizado por tons mais claros, com uma camisola branca, cinta azul e calças avermelhadas. O feitio das calças, em ambas as figuras, é das zonas mais trabalhadas do esboço. O segundo homem dá um passo em frente, com um equilíbrio que não se parece enquadrar bem no seu meio, aproximando-se do governador, de cabeça baixa em sinal de respeito, e os braços erguidos enquanto a ele se dirige.

A representação do ambiente manifesta com clareza que Vieira pretendia criar uma obra de efeito “orientalista” — os diferentes acessórios que compõem a pintura, tanto pelo cenário como pelas figuras, povoam a cena de um conceito de *exótico*. Este

género de pintura, como analisou Paulo Varela Gomes, encontrava-se em voga na cultura artística britânica onde Vieira Portuense estanciou no final do século XVIII — livros e coletâneas de gravuras cada vez mais circulavam pela Europa, representando paisagens naturais e edificadas, povos e o seu modo de vestir, sendo a Índia um dos principais alvos desse interesse (GOMES: 1990, p.118). Estas obras serviam de referências para artistas como Vieira que, na realidade, nunca tinham visitado o continente asiático ou o leste africano, mas desse modo, com maior ou menor rigor histórico e cultural, contribuía para o imaginário ocidental desses países. De facto, o próprio Vieira justifica a sua iniciativa quando escreve a D. Rodrigo de Sousa Coutinho que “*m^{tos} abridores já dezejarião dar principio atal obra pello pinturesco que ha não só no nosso vistuario mas Paizes da costa de Africa e Asia onde a nação abordou*” (apud BLANCO: 1948, p.150). Com esta afirmação sintetiza a intenção desta pintura, assim como *O Catual recebe Vasco da Gama na Índia* e *Os arúspices tentam adivinhar o futuro dos portugueses*, obras nas quais caminha para uma conceção de orientalismo que marcará determinadas vertentes românticas no século XIX. Também o seu contemporâneo Domingos Sequeira assumiu esta tendência, talvez melhor expressa nas suas obras *A Adoração dos Magos* (1828)¹²⁷ (embora enquanto tema bíblico) e *Desembarque de Afonso de Albuquerque* (c.1802-1820). Mais tarde, pintores como Francisco Metrass (1816-1861)¹²⁸, Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929)¹²⁹, José Malhoa (1855-1933)¹³⁰ e Veloso Salgado (1864-1945)¹³¹ recuperam a temática camoniana e, à sua maneira, dão continuidade a este género de representação, os três últimos no programa decorativo do Museu Militar¹³² (PORFÍRIO: 1999, p.130).

¹²⁷ Ver MARKL: 2016, p.54-63.

¹²⁸ Pintor do romantismo que estudou na Academia de Belas-Artes de Lisboa, viajou para Roma e Paris, e em Portugal dedicou-se à pintura de histórica com obras como *Camões na gruta de Macau* (1853), *O Juízo de Salomão* (1850) e *Inês de Castro Pressentindo os Assassinos* (1885) (FRANÇA: 1990 Vol. I, p.274-279).

¹²⁹ Pintor realista e naturalista português que pertenceu e retratou *O Grupo do Leão* na década de 80. De temática camoniana pintou *Camões e as Tágides* (1894) assim como diversas obras para o Museu Militar como *O Desembarque de Vasco da Gama em Calecute* (*idem* Vol. II, p.262-285).

¹³⁰ Pintor natural das Caldas da Rainha associado ao movimento Naturalista. Dedicou a sua obra aos costumes populares, tendo também uma vertente de pintura de histórica, inclusive obras de temática camoniana como *Vasco da Gama e o piloto muçulmano* e *A Ilha dos Amores* (1907), ambas concebidas para o Museu Militar (*idem*, p.286-299).

¹³¹ Artista natural de Orense que se distinguiu como retratista e pintor de temáticas históricas. A sua obra *Vasco da Gama na Presença do Samorim* (1898) venceu o concurso das comemorações do Centenário do descobrimento da Índia, tendo também realizado pinturas para o Museu Militar (*idem*, p.232-236).

¹³² Ver FRANÇA: 1996.

No entanto, podemos simultaneamente considerar que aqui o interesse não é meramente estético, vai para além do pitoresco, e assume de igual modo um papel relevante na pintura de história — ou *nova pintura de história* — em Portugal deste tempo. Está patente na representação destes episódios uma ideia de riqueza associada ao *Oriente*, remetendo para a dimensão e valor do império português e dos lugares que “a nação abordou”. Mais do que por questões comerciais ou estratégicas, a receção positiva que os melindanos e mais tarde o Catual demonstram para com os portugueses é compreendida como resultado ou recompensa pelos seus feitos heroicos.

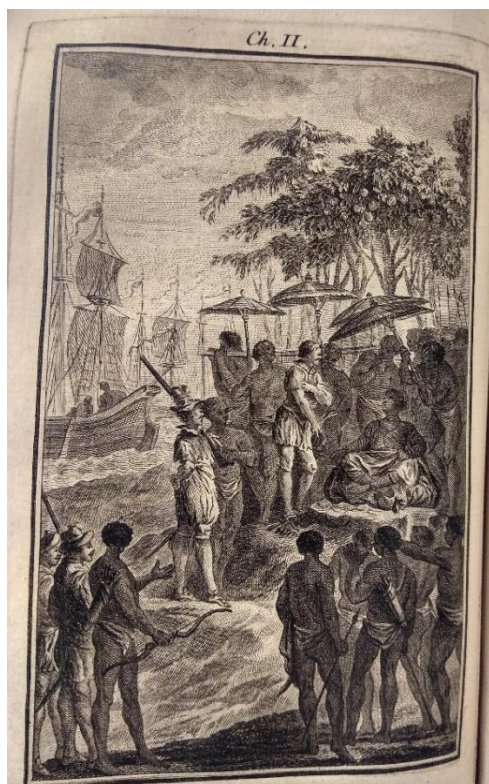


Fig. 35. *Ch. II.*
 Autor anónimo / Atrib. Charles Eisen
 Gravura em cobre / 130 x 800 mm
La Lusíade de Louis Camoëns... Tomo I,
 p.61 (Paris, 1776)
 Biblioteca Nacional de Portugal



Fig. 36. *Canto II. Visita do Rei de Melinde a Gama.*
 Fragonard (des.) Oortman (grav.)
 Gravura / 200 x 160 mm
Os Lusíadas: poema épico de Luis de Camões... (Paris,
 1817)
 In <http://casademateus.com/edicao-monumentaldos-lusíadas/canto-ii-visita-do-rei-de-melinde-a-gama/>
 [consultado a 17/01/2021]

Nesse sentido, o ponto mais atrativo desta pintura é, sem dúvida, a figura do rei de Melinde. Não é tratado como uma personagem com identidade e vontade própria, apresenta-se enquanto objeto representativo do *outro*, do *exótico*, e ao mesmo tempo de beleza e fascínio. A maneira como é representado — sentado, num plano elevado,

passivo à ação que acontece em seu redor — diferencia-se da ilustração de 1776, onde a sua caracterização é bastante discreta (Fig.35), e da edição do Morgado de Mateus (Fig.36), onde o autor optou pela cena *Visita do Rei de Melinde a Vasco da Gama*, na qual o soberano está ao nível do português, recebendo-o de braços abertos.

Ao contrapor o amarelo do panejamento que reveste o cadeirão com o fundo vermelho, e ao despir os seus servos de caracterização ou ações que os distinga, Vieira serve-se destes elementos como moldura para a figura central. Para além da veste branca e do colete negro, a ostentação do rei é evidenciada no grande chapéu em cone e nos diferentes acessórios de ourivesaria, desde os botões do colete, os brincos, as braceletes, estendendo-se até às pernas e aos pés, pormenores que conjugam com os bordados a dourado dos panejamentos e com o serviço na mesa à sua esquerda. Esta representação remete-nos para a descrição que Cyrillo oferece na sua representação do rei de Cochim na tela que realizou para a Sala das Descobertas, com o maior detalhe — «(...) tem um vestido q. sendo pinturesco concorda bem com os trajes q. alli usavão naq.te seculo. q era hua peça depano fino dalgodão com q. se cobrião da cintura ate o joelho. a roupa rosada obracelete de ouro he como hua ordem de cavalaria, so concedida aos monarcas (...) hua espécie de tiara ou barrete de noitr q. se elevaem ponta. o circulo de ouro na orelha era costume universal (...)». Embora se tratem de figuras e culturas diferentes, torna-se uma vez mais evidente o fascínio por esta cultura visual que procuram representar nestas obras.

7.3. Canto III: Súplica de Inês de Castro

No início do Canto III Vasco da Gama cede ao pedido do rei de Melinde para contar a história de Portugal. O relato vai desde a génese da nação, com as lendas de Luso e Viriato, à fundação do Reino de Portugal e à conquista do território, seguindo-se alguns episódios marcantes ao longo da dinastia de Borgonha. Um deles fala da história do príncipe herdeiro D. Pedro I (1320-1367) e de D. Inês de Castro (c.1329-1355), dama de companhia da falecida consorte D. Constança Manuel (c.1316-1345) — os dois apaixonam-se, passam a viver maritalmente e têm quatro crianças. No entanto, o pai e monarca D. Afonso IV (r.1325-1357), que reprovava essa relação, acaba por ordenar a execução de D. Inês para o grande desgosto do filho que, reza a lenda, num ato de

vingança que mudou o seu cognome para *O Cruel*, mandou matar os assassinos e faz de D. Inês a sua rainha já morta.

Mais do que qualquer outro episódio camoniano, a história de Pedro e Inês teve enormes repercussões na cultura europeia¹³³ — segundo José-Augusto França, nos finais do século XVIII e inícios do XIX, toda a narrativa que abrange o amor proibido, o assassinato trágico, a vingança e a coroação do cadáver vai apelar fortemente a uma nova sensibilidade romântica. Surgem por esta altura diversas traduções de *Os Lusíadas* e adaptações para teatro, como novas edições da peça *Nova Castro* (séc. XVII) de João Baptista Gomes, que é representada no estrangeiro, a obra *La Reine de Portugal: tragédie en 5 actes* (1823) de Firmin Didot, e a *Inez de Castro* de Victor Hugo, escrita por volta de 1816. A propósito da divulgação internacional desta história, Almeida Garrett escreve em *Camões* (1825): “As nações do universo, que escutaram (...) Os lamentos de Ignez repete a lyra” (FRANÇA: 1974, p.93-95).

Mas para além do universo da literatura e do teatro, a história de D. Inês apelou, naturalmente, também aos artistas visuais do romantismo. Neste sentido, não podemos deixar de fazer referência à dissertação de Lara Bule, *Inês de Castro: A imagem e o mito nas artes visuais* (2019), dedicada ao levantamento e análise da iconografia *inesiana*. A autora verifica que os anos de 1800 foram um período de grande aceleração e difusão deste tema, que até aí era quase exclusivo à gravura (BULE: 2019, p.39). De facto, todas as edições ilustradas de *Os Lusíadas* por nós referidas no Capítulo 6 — salvo a edição de Faria e Sousa — dedicam o Canto III ao episódio de Inês de Castro, situação que se acentua com o avançar do século. No entanto, paralelamente ao fenómeno literário, há que salientar que a produção de gravura *inesiana* ultrapassa a esfera camoniana, como é o caso das gravuras para a *Histoire générale de Portugal* (1700)¹³⁴, ou a de Reinier Winkeles representando D. Pedro jurando vingança (1793)¹³⁵. Quanto à pintura oitocentista, Laura Bule agrupa-a em três principais vertentes iconográficas — a súplica, a morte e a coroação. Entre algumas obras referenciais, salientam-se *Inês de Castro et*

¹³³ Ver SOUSA, Maria Leonor Machado de (2020) *Inês de Castro: Um Tema Português na Europa*. 3.ª ed. Lisboa: Caleidoscópio.

¹³⁴ NEUFVILLE, Jacques Le Quien de La. 1700. *Histoire Générale de Portugal*. Paris: Anisson Directeur de l’Imprimerie Royale. As gravuras encontram-se nas páginas 187 e 215 do primeiro volume, respetivas aos capítulos sobre D. Afonso IV e D. Pedro. Ver BULE: 2019, p.29-30.

¹³⁵ Ver BULE: 2019, p.35 e COUTINHO: 1946, p.139-140.

ses enfants se jettent aux pieds du roi don Alphonse pour obtenir la grâce de don Pèdre (1822) de Eugénie Servières¹³⁶, e *A Morte de Inês de Castro* (1834) de Karl Brullov¹³⁷, enquanto em Portugal Francisco Metrass representa *Inês de Castro pressentindo os assassinos* (1855)¹³⁸ e, já no início do século XX, enquadrado no programa pictórico do Museu Militar, Columbano Bordalo Pinheiro pinta *O Drama de Inês de Castro* (1901)¹³⁹ (BULE: 2019, p.39-49).



Fig. 37. *Canto III: Súplica de Inês de Castro*

Vieira Portuense

Óleo sobre tela / 49,5 x 38 cm

Coleção particular

In SOARES & CARVALHO: 2001, p.212

¹³⁶ Ver BULE: 2019, p.46 e COUTINHO: 1946, p.267-268.

¹³⁷ Ver BULE: 2019, p.54 e COUTINHO: 1946, p.306-309.

¹³⁸ Ver BULE: 2019, p.52 e COUTINHO: 1946, p.405-408.

¹³⁹ Ver BULE: 2019, p.49 e COUTINHO: 1949, p.224.

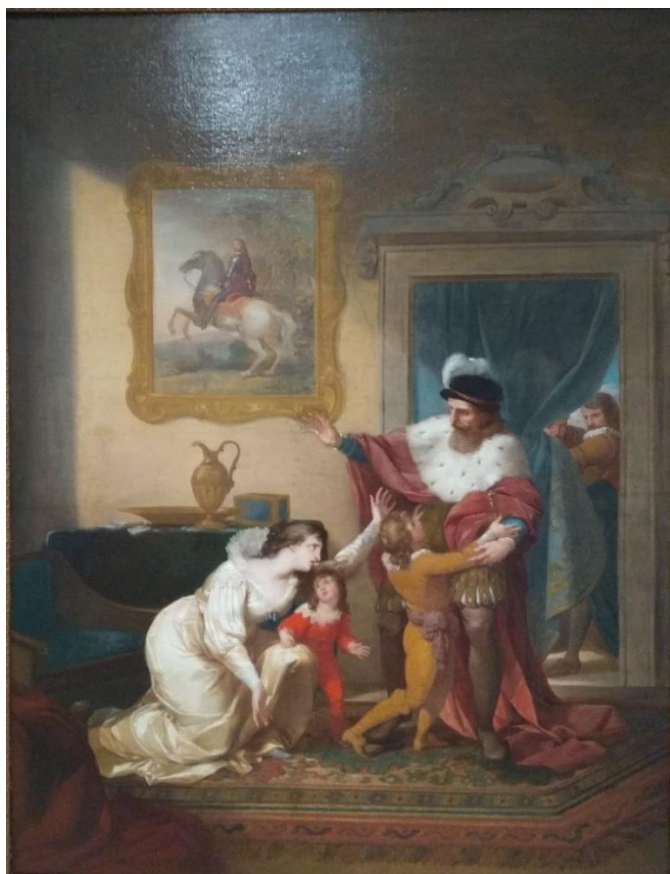


Fig. 38. *Súplica de Inês de Castro*
Vieira Portuense
Óleo sobre tela / 196 x 149 cm
Coleção da Caixa Geral de Depósitos
Museu Nacional de Arte Antiga

É, no entanto, Vieira Portuense quem inaugura a temática enquanto pintura de história — para além do esboço a óleo (Fig.37) concebeu uma tela de grandes dimensões (Fig.38), atualmente em exposição no Museu Nacional de Arte Antiga. Representa uma *Súplica de Inês de Castro*, na qual, como o título indica, D. Inês encontra-se de joelhos com os seus filhos perante D. Afonso IV, implorando por clemência antes da sua execução: “(...) Ela, com tristes e piedosas vozes, / Saídas só da mágoa e saudade / Do seu Príncipe e filhos, que deixava, / Que mais que a própria morte a magoava / Pera o céu cristalino alevantando, / Com lágrimas, os olhos piedosos (...) E depois, nos mininos atentando, / Que tão queridos tinha e tão mimosos, (...)” (III-124-125).

Na já referida carta a D. Rodrigo, oferecendo os seus serviços para edição, Vieira indica “(...) Eu não só já me acho com todos os pensamentos já deleniados e compostos mas já estou pintando o 3º Canto”. Consideramos provável que os “pensamentos” se refiram ao conjunto de esboços e que “o 3.º Canto” se trate já da tela final - entendemos, por isto, que naquela data havia já começado a pintar *Súplica de Inês de Castro*. Encontrava-se por esta altura o pintor ainda em Londres, antecedendo a nomeação

como pintor régio e o seu papel no programa decorativo dos palácios de Maфра ou da Ajuda. Assim sendo, desconhecemos as intenções por detrás desta iniciativa – se a tela não foi encomendada, pensaria Vieira levá-la à exposição da *Royal Academy of Arts* desse ano e vendê-la? Ou encaminhá-la depois para Lisboa, como fez com *Juramento de Viriato*? Terá finalizado a obra em Inglaterra ou no regresso a Portugal? Para além da especulação não será possível responder a estas questões, ficando apenas com o testemunho de Cyrillo que seria posteriormente exposta no Paço da Ajuda, e mais tarde integrada nas coleções imperiais brasileiras.

Atendendo que Vieira se inspirou para a maioria das suas composições na edição parisiense de 1776, não deixa de ser curioso o quanto a sua versão difere da mesma — enquanto o primeiro representa a morte de D. Inês, cena que se desenrola num palco central, prestes a ser decapitada por um algoz com uma espada enquanto uma multidão assiste de todos os lados, Vieira suprime a brutalidade da cena, transformando um espetáculo de sangue e choque num espetáculo dramático. Segundo Dagoberto L. Markl, isto deve-se à inspiração de Vieira não em Camões, mas antes na tragédia *A Castro* (1587) de António Ferreira, optando por um dramatismo pré-romântico na imploração de D. Inês perante D. Afonso IV. Segundo o mesmo autor, esta obra reflete também a aprendizagem londrina do pintor ao inspirar-se na obra *Lady Elizabeth Grey imploring of Edward IV, the restitution of her deceased Husband's lands* (1780), obra de Angelica Kauffmann (Fig. 39) (SOARES & CARVALHO: 2001, p.220-22).



Fig. 39. *Lady Elizabeth Grey imploring of Edward IV, the restitution of her deceased Husband's lands* (1780) William Wyne Ryland (grav.); Angelica Kauffmann (original em pintura) Gravura / 330 x 391 mm British Museum, Londres In https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1872-1012-1621 [consultado a 17/01/2021].

Não há muito que torne esta obra consistente com o resto da série. De facto, podemos afirmar que de modo geral Vieira procurou evocar o tempo e lugar dos episódios através da caracterização das personagens e cenário, enquanto aqui, apesar do historicismo, os adereços são completamente anacrónicos. Tal não se deve, certamente, à ignorância do pintor mas ao intuito de recriar uma representação teatral onde o observador se torna espectador, característica acentuada pelo panejamento vermelho que enquadra o lado esquerdo da composição como um cortinado, ao qual se acrescenta o reposteiro ao fundo, como se os atores espreitassem dos bastidores. Não é, no entanto, única da obra de Vieira, ecoando a emblemática *D. Filipa de Vilhena armando os seus filhos cavaleiros* (1801) (Fig.40). Primeiramente, pela bidimensionalidade da composição, pela iluminação e tonalidades quentes, mas também pelo uso das mesmas ferramentas de narração: enquanto a figura que espreita para lá do cortinado na pintura de D. Filipa de Vilhena alude ao perigo da denúncia da preparação do golpe de 1640, aqui alude à morte iminente da protagonista (BULE: 2019, p.42).



Fig. 40. *D. Filipa de Vilhena armando seus filhos cavaleiros* (1801)
Vieira Portuense
Óleo sobre tela / 150 x 212 cm
In SOARES & CARVALHO: 2001, p.228



Fig. 41. *Lamentação sobre Cristo morto* (1800) / *Detalhe*
Vieira Portuense
Óleo sobre tela / 275 x 185 cm
Museu Nacional de Arte Antiga
In SOARES & CARVALHO: 2001, p.171



Fig. 42. *Leonor e Eduardo I de Inglaterra na Palestina* (1798) / *Detalhe*
Vieira Portuense
Óleo sobre tela / 212,5 x 150,5 cm
British Association- Feitoria Inglesa, Porto
In SOARES & CARVALHO: 2001, p.207



Fig. 43. *Fuga de Margarida de Anjou* (1798) / *Detalhe*
Vieira Portuense
Óleo sobre tela / 126 x 102 cm
Museu Nacional Soares dos Reis
In GOMES: 2009, p.66

Também a própria D. Inês é bastante característica da obra de Vieira — a sua fisionomia e expressão remete-nos para outras protagonistas femininas retratadas pelo pintor, como Santa Maria Madalena (Fig.41), Leonor de Inglaterra (Fig.42) e Margarida de Anjou (Fig.43). D. Inês apresenta-se fragilizada e vulnerável perante a situação, caracterizada pela palidez da pele e o branco do vestido que acentuam a ideia de inocência, apesar de, ao contrário de outras representações, não se encontrar presa ou a ser agarrada pelos algozes.

Conserva-se também um desenho a lápis da composição (Fig.44), possivelmente realizado como estudo prévio. Curiosamente, enquanto aí Vieira representa duas crianças, assim como na tela final, no esboço inclui três — a julgar pelas idades, D. Beatriz seria a criança de amarelo, D. João a vermelho e o mais pequeno, que acabou excluído, seria D. Dinis. Porém pelas roupas parecem todos rapazes, e o mais provável é Vieira não ter tido preocupações de rigor histórico ao representar os infantes, que nem são descritos no poema. Segundo Laura Bule, quis destacá-los ao contrapor a aflição da mãe com a ternura infantil, optando por uma representação cénica, dado que o teatro habitualmente apresenta duas ou apenas uma criança. O pintor evita assim sobrecarregar a composição ao mesmo tempo que garante a expressividade da heroína (BULE: 2019, p.41-42)



Fig. 44. *Súplica de Inês de Castro*

Vieira Portuense
Desenho a lápis e sanguínea / 208 x 305 mm

Museu Nacional de Arte Antiga

In SOARES & CARVALHO: 2001, p.221

D. Afonso IV responde ao neto que o abraça, movido pelos pedidos da dama e das crianças: “*Queria perdoar-lhe o Rei benino, / Movido das palavras que o magoam; (...)*” (III-130). Questão interessante desta representação, para além do detalhe e riqueza que Vieira confere às suas vestes e de D. Inês, é a omissão de divisas ou símbolos régios que o identifiquem como rei de Portugal, algo dispensável caso a pintura se destinasse ao Palácio da Ajuda, o que não se aplica a posteriores reproduções em gravura que incluem a Cruz da Ordem de Cristo ao peito (BULE: 2019, p.45). Sabemos, no entanto, que apesar da hesitação do rei as súplicas de D. Inês seriam em vão pelas personagens sinistras que aguardam por detrás do cortinado, dois homens em trajas nobres, porventura os conselheiros reais, substituindo o carrasco encapuzado que surge no esboço - uma vez mais, provavelmente, no intuito de minimizar a brutalidade da cena.



Fig. 45. *Albert de Ligne, Prince of Arenberg and Barbaçon, On Horseback* (c. 1629-1632)
Anthony van Dyck
Óleo sobre tela / 305 x 226 cm
The Earl of Leicester and the Trustees of the
Holkham Estate, Norfolk
© Lord Leicester and the Trustees of the
Holkham Estate. In BULE: 2019, p.21



Fig. 46. Cavaleiro (c.1796-1800)
Vieira Portuense
Desenho a lápis sobre papel / 185 x 116 mm
Inv. 833 / Vlv Des. Museu Nacional de Arte Antiga
Fot. Luísa Oliveira, 2020 © DGPC/ADF

A inserção de D. Pedro na obra também é interessante — Vieira representa “um quadro dentro de um quadro”, o retrato da personagem que, na sua ausência, não apenas recorda o observador da razão da morte de D. Inês, mas anuncia também o negro desfecho da história. Na tela final representa um retrato equestre, baseando-se no do Duque de Arenberg pintado por Anthony van Dyck, obra largamente divulgada em gravura (Fig.45) (BULE: 2019, p.43). Um apontamento no seu caderno de desenhos demonstra este processo (Fig.46), copiando a figura do Duque que transfere quase integralmente para a tela. Já no esboço representou apenas um busto, inspirado no retrato do monarca (Fig.47) que integra a série régia da Sala dos Capelos, ou Grande Sala dos Atos, da Universidade de Coimbra, da autoria do dinamarquês Carlos Falch, ativo em Portugal na década de 1650¹⁴⁰. Esta pintura, bem como outras do conjunto, seguem

¹⁴⁰ Ver sítio web da Universidade de Coimbra <http://visituc.uc.pt/salacapelos/> [consultado a 28/11/2020].

as gravuras publicadas na obra *Elogios dos Reis de Portugal com os mais verdadeiros retratos que se puderão achar* (1603)¹⁴¹ — no entanto, dado que reproduz as mesmas cores, ter-se-á baseado diretamente na pintura ou numa cópia da mesma¹⁴².



Fig. 47. *Retrato de D. Pedro I* (c.1655)
Carlos Falch
Óleo sobre tela
Sala dos Capelos, Universidade de Coimbra
In <http://visituc.uc.pt/salacapelos/> [consultado a 17/01/2021]

Entre diferentes obras de Vieira, esta parece ter causado um grande sucesso entre os seus contemporâneos. Sobre ela Cyrillo, que a terá visto no Palácio da Ajuda, comenta *“Todos virão os lindos paineis que fez de D. Ignez de Castro, e de outros assumptos, cuja individuação não cabe na brevidade destas Memorias”* (MACHADO: 1823, p.141); assim como Taborda, que muito a elogia - *“Entre as suas estimadissimas pinturas devemos admirar o famoso quadro da formosa e infeliz Rainha D. Ignez de Castro. Parece, que o Artista empenhou aqui todos os preceitos d’Arte para nos representar uma scena, que ainda hoje commove os corações mais frios e insensíveis. Elle se deixou possuir de todos aquelles affectos, que desafião a compaixão e a ternura.*

¹⁴¹ BRITO, Bernardo de (1569-1617). 1603. *Elogios dos Reis de Portugal com os mais verdadeiros retratos que se puderão achar / ordenados por Frey Bernardo de Brito*. Lisboa: por Pedro Crasbeeck (p.43).

¹⁴² Existe uma cópia do retrato de D. Pedro I de Carlos Falch que muito se aproxima da versão de Vieira Portuense, que reproduz apenas o busto e com a mão virada para a direita. No entanto, dado que desconhecemos a sua autoria, proveniência ou data de produção, optamos por referenciar apenas o original.

O seu digno pincel fez ver esta desafortunada Senhora prostrada aos pés do Senhor Rei D. Affonso IV., e com os olhos arrazados em lagrimas, fitos na face do Soberano lhe apresenta os tenros e charos filhos como piedoso meio de suspender o mortal golpe, de que está ameaçada. Tudo neste magestoso quadro he digno do seu author; tudo proprio do assumpto que representa, despertando nos animos dos espectadores os sentimentos mais ternos e compassivos.” (TABORDA: 1815, p.246). Também Arcangelo Fuschini, integrado na referida equipa de decoradores da Ajuda, terá visto este quadro, no qual se inspira para compor um desenho que seria aberto em gravura em 1815 (Fig.48) para ilustrar uma edição de *Nova Castro*¹⁴³ (SOARES & CARVALHO: 2001, p.222).



Fig. 48. *Eis, ó Senhor, os filhos de teu filho / Que vem com tristes lagrimas rogar-te / Que d'esta triste Mai te compadeças (Act. IV.Scen. III.)*
Arcangelo Fuschini (des.); António José Quinto (grav.)
Gravura
Nova Castro: tragedia... (Lisboa, 1814)
In BULE: 2019, p.220.

Terá também servido de inspiração a uma pintura de feição oitocentista, de autoria desconhecida, mas atribuída por Laura Bule a Henry Perronet Briggs (1794-1844)¹⁴⁴ (Fig.49) que tem semelhanças notáveis com a tela de Vieira, como descreve “Dir-se-ia, a julgar pelo posicionamento das restantes personagens, que retomámos a

¹⁴³ Gomes Júnior, J. B. (s.d.). *Nova Castro: Tragedia de João Baptista Gomes Junior. Nova edição, correcta de muitos erros e augmentada com o brilhante acto da coroação*. Porto: J. E. da Cruz Coutinho.

¹⁴⁴ Pintor inglês de história e retratos, eleito académico da Royal Academy of Arts em 1832 (BRYAN: 1886 Vol.1, p.182).

peça inesiana no momento em que Vieira suspende a acção, como se as duas telas formassem uma sequência contínua. Percebendo a hesitação do “rei benigno” perante o apelo comovente da Castro, os conselheiros abandonam os bastidores para interromper o encontro familiar” (BULE: 2019, p. 44).



Fig. 49. *D. Inês de Castro implorando por clemência a D. Afonso IV* (séc. XIX)
Autor anónimo
Óleo sobre tela / 212 x 200 cm
Coleção do Museu Nacional de Arte Antiga,
Ministério dos Negócios Estrangeiros
In BULE: 2019, p.220

7.4. Canto IV: A audiência de D. Manuel a Vasco da Gama

Continua neste canto a narração de Vasco da Gama, chegando por fim ao reinado de D. Manuel I (r.1495-1521), nomeado sucessor de seu primo D. João II (r.1481-1495) à falta de herdeiros legítimos. Este rei prosseguiu no caminho aberto pelos seus antecessores à exploração ultramarina e abertura de novas rotas comerciais, nomeadamente a descoberta do caminho marítimo para a Índia a que *Os Lusíadas* se reporta. Luís de Camões descreve um sonho profético no qual D. Manuel é visitado pelos deuses do Indo e do Ganges, notáveis rios indianos, sob a forma de dois anciãos que manifestavam o desejo de que as terras que banhavam viessem a ser conquistadas pelos portugueses. Acordado deste sonho, o rei convoca um concílio para colocar os planos da viagem em andamento, confiando em Vasco da Gama a liderança desta missão — *“Chama o Rei os senhores a conselho / E propõe-lhe as figuras da visão;/ As palavras lhe diz do santo velho, / Que a todos foram grande admiração. / Determinam o náutico*

aparelho, / Pera que, com sublime coração, / Vá a gente que mandar cortando os mares,
/ A buscar novos climas, novos ares.” (IV-76).

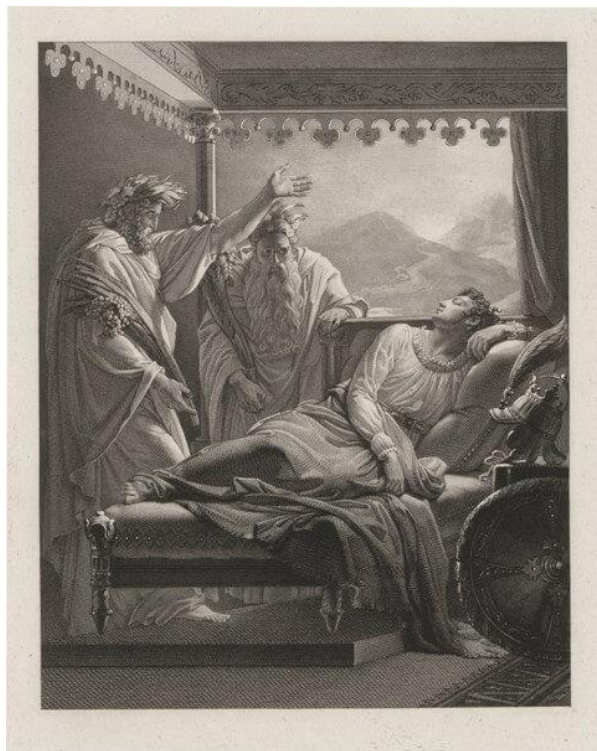


Fig. 50. Canto IV – *Sonho d’El Rei D. Manoel, No qual lhe apparecem os rios Indo e Ganges*
Fragonard (des.) F. Lignon (grav.)
Os Lusíadas: poema épico de Luis de Camões... (Paris, 1817)
Gravura / 200 x 160 mm
In <http://casademateus.com/edicao-monumentaldos-lusíadas/> [consultado a 17/01/2021]



Fig. 51. Ch.IV.
Autor anónimo. Atrib. Charles Eisen
Gravura, 130 x 80 mm
La Lusíade de Louis Camoëns... Tomo I, p.203
(Paris, 1776)
Biblioteca Nacional de Portugal

Para ilustrar o Canto IV, algumas edições optam pela representação do sonho de D. Manuel — temática mais fantasiosa, com figuras alegóricas, como sucede na edição francesa de 1735 onde o artista representa o rei dormindo num trono nas nuvens, sob uma paisagem com um elefante e um unicórnio, ou a do Morgado de Mateus (Fig.50), onde figura um D. Manuel inspirado no *Sono de Endimião*¹⁴⁵ pintado por Girodet. Curiosamente, sabemos que esta figura do deus do Indo seria incorporada por Fuschini na pintura desaparecida representando *Vasco da Gama desembarca em Calecute*,

¹⁴⁵ Obra pintada em 1791, representando o pastor Endimião dormindo, visitado pela deusa Selene representada por um luar imaterial. Encontra-se atualmente no Museu do Louvre em Paris (EISENMAN: 1994, p.29).

encomendada para a Sala das Descobertas do Palácio de Mafra — Cyrillo, que a descreve, defende a “(...) a introdução desta divindade pagã em hum painel puramente histórico (...)”, argumentando que os melhores pintores e poetas tomam semelhantes liberdades, nomeadamente « (...) Camoens nos *Lusiadas* introduz o Indo e o Ganges fall.o com el Rey D.Mei (...)» (MACHADO: s.d, p.112 e 138).



Fig. 52. *Canto IV: Audiência de D. Manuel a Vasco da Gama*
Vieira Portuense
Óleo sobre tela / 49,5 x 38 cm
Coleção Particular
In GOMES: 1990, p.118

De facto, a pintura de Vieira (Fig.52) nada tem de mitológico ou alegórico — podia ter cruzado a fantasia com a historicidade ao incluir de algum modo estas figuras, como o fez para o Canto I ao incluir os deuses do Olimpo na batalha em Moçambique. Também não estão presentes o pitoresco e o exotismo do Canto II, nem a teatralidade da *Súplica de Inês de Castro*. Inspirado pela edição de 1776 (Fig.51), Vieira escolheu a audiência do rei a Vasco da Gama num cenário palaciano, procurando porventura recriar o Paço de Alcáçova, integrando na composição figurantes que testemunham e participam na audiência. Enquanto o artista francês reproduz um cenário aparatoso — desde os remates das janelas, do dossel e base do trono, com uma caracterização anacrónica das personagens sem particular distinção iconográfica — a versão de Vieira

é bastante mais sóbria, onde o cenário é mínimo sem deixar, no entanto, de dotar de algum luxo as vestes e o trono do rei.

Vemos Vasco da Gama apontando para, presumivelmente, um mapa cujo conteúdo acaba por não incluir no esboço (que certamente não seria de ignorar caso passasse a tela de grandes dimensões) e também uma figura manejando um compasso. Embora subtilmente, os destaques dados a estes elementos apontam, está claro, para os preparativos da viagem e uma celebração da iniciativa de D. Manuel, mas com particular interesse pela *cientificidade* indispensável à sua realização — afinal de contas, a Idade Moderna também se definiu pela inovação científica e progressos técnicos, com o desenvolvimento da cartografia e o uso da bússola, do astrolábio ou das caravelas. O pintor quis, assim, ilustrar esta vertente da história nacional ao escolher este episódio que, não obstante da sua relevância, não se consideraria um dos momentos mais marcantes do poema, como é o caso da largada das naus, posteriormente representada por Columbano¹⁴⁶ e Roque Gameiro (1864-1935)¹⁴⁷.

Mas, para além desta questão, salientam-se aqui também o encontro entre dois protagonistas — D. Manuel, cabeça do reino de Portugal e responsável por esta empresa, e Vasco da Gama, aquele a quem seria incumbido o seu sucesso. O segundo está presente ao longo da série, representado em cinco dos dez esboços seguindo uma iconografia consistente, embora com alguma variação. Vieira ter-se-á baseado na maneira como o próprio Camões o descreve no seu encontro com o rei de Melinde: “(...) *Vestido o Gama vem ao modo Hispano, / Mas Francesa era a roupa que vestira, / De cetim da Adriática Veneza, Carmesi, cor que a gente tanto preza (...) De botões de ouro as mangas vem tomadas, / Onde o Sol, reluzindo, a vista cega; / As calças soldadescas, recamadas / Do metal que Fortuna a tantos nega; / E com pontas do mesmo, delicadas, / Os golpes do gibão ajunta e achega; / Ao Itálico modo a áurea espada; / Pruma na gorra, um pouco declinada.*” (II-97-98). Apresenta assim, desde logo, características que manterá ao longo da série, sobre a armadura vestindo capa vermelha, aqui forrada de

¹⁴⁶ Pintura a óleo realizada em 1901 para o Museu de Artilharia, onde se encontra atualmente (FRANÇA: 1996).

¹⁴⁷ Inicialmente formado em artes gráficas, Roque Gameiro desenvolve uma célebre carreira de pintor aquarelista e ilustrador, entre as suas obras destacamos *As Pupilas do Senhor Reitor* (1904-05) e *Quadros da História de Portugal* (1917-17). Ver ELIAS, Margarida. 2014. *Alfredo Roque Gameiro (1864-1945): «Pátria, Família, Arte»*. Câmara Municipal da Amadora.

pele e com pormenores metálicos, ao peito a insígnia da Ordem de Cristo e uma gola branca, faltando-lhe o chapéu plumado que passa a ser incluído a partir do Canto V. Em termos fisionómicos trata-se de um homem robusto, de cabelo e barba farta castanha e expressão dura — ao folhear os álbuns de desenho de Vieira Portuense do acervo do MNAA, deparámo-nos com um apontamento a lápis de uma figura masculina que muito nos remete para o seu retrato de Gama (Fig.53).



Fig. 53. Busto (1796-1800)
Vieira Portuense
Desenho a lápis sobre papel / 185 x 116 mm
Inv 833/37 Des. Museu Nacional de Arte Antiga
Fot. Luísa Oliveira, 2020 © DGPC/ADF



referidos *Elogios dos Reis de Portugal* (1603) do Frei Bernardo de Brito. Não vem identificado nem o autor do desenho nem da gravura do retrato de D. Manuel, constando apenas no final da obra uma composição alegórica assinada por Joaquim Carneiro da Silva, mas desconhecemos se o mesmo foi encarregue de todo o conjunto — uma série de retratos régios desde o Conde D. Henrique a D. Maria I. Aqui o monarca apresenta-se de corpo inteiro, cabelos compridos, segurando no cetro real e envergando uma armadura debaixo do manto, assim como na pintura de Vieira. Verificam-se entre as diferenças mais significativas a barba não aparada e a cruz da Ordem de Cristo, liberdades assumidas pelo pintor, esta última possivelmente no intuito de agilizar a sua identificação enquanto rei de Portugal.

O resto da cena é composto por figuras anónimas — o mapa segurado por Gama, estendendo-se até ao chão é também amparado por uma jovem de joelhos. Ao mesmo tempo, dois homens concentrados na sua tarefa debruçam-se sobre a mesa, enquanto um maneja o compasso o outro parece dar-lhe indicações. Este grupo, no lado inferior direito é marcado pelo branco do mapa em contraste com o vermelho do panejamento que reveste a mesa, equilibrado pelos mesmos tons no manto do rei e as vestes de Vasco da Gama, volumes que se destacam entre os tons mais neutros, castanhos, amarelos, esverdeados ou azuis no resto da pintura. Outras personagens preenchem a cena, como um homem vestido de azul que entra do lado esquerdo e mais quatro apontados ao fundo da composição.

Quanto à figura situada à direita de D. Manuel, um ancião de longas barbas escondido na sombra, interpretamos como uma alusão ao Velho do Restelo. Esta personagem inventada por Camões surge, no mesmo canto, entre as estrofes 94 e 104, no momento da largada das naus. É frequentemente interpretado como símbolo dos pessimistas que não acreditavam no sucesso da viagem, da prudência face às suas dificuldades, então, da própria consciência crítica do poeta, que põe em causa a expedição e as consequências da mesma, condenando as ideias de glória, fama e honra, que conduzem na realidade a males como a cobiça e a vaidade¹⁴⁹. Independentemente da leitura do pintor, vendo-se limitado a ilustrar apenas uma cena por canto, ao incluir

¹⁴⁹Ver D'ONOFRIO, Salvatore. 2017. "O Velho Do Restelo e a Consciência Crítica de Camões". In *Revista de História* Vol. 40, p.75-89.

esta personagem na audiência acaba por cruzar os episódios, como assim o fez no Canto I. À confiança de Vasco da Gama e D. Manuel (conhecido aliás como *O Venturoso*) e, no fundo, de Portugal, contrapõe uma subtil sugestão de incerteza ou presságio das adversidades que ilustra nos capítulos seguintes.

7.5. Canto V: Vasco da Gama interpela o Adamastor

Se o canto anterior termina com o monólogo do Velho do Restelo, dá-se abertura ao Canto V com a partida das naus do porto. É iniciada a descrição da viagem dos portugueses, na qual observam a costa africana, a constelação do Cruzeiro do Sul, o fogo de santelmo, a tromba marítima, e um breve episódio anedótico sobre o marinheiro Fernão Veloso. Uma noite, após algum tempo navegando pacificamente, são interrompidos por uma grande nuvem negra da qual surge um terrível gigante chamado Adamastor — *“Não acabava, quando hua figura / Se nos mostra no ar, robusta e válida, / De disforme e grandíssima estatura; (...)”* (V-39). O monstro começa a profetizar ameaças e tragédias que estariam para vir, como as mortes de Bartolomeu Dias e de D. Francisco de Almeida, ou o naufrágio do galeão de S. João, punindo aqueles que passando por ele — pelo Cabo das Tormentas — procuravam a glória (SILVA: 2011)¹⁵⁰. De seguida, após ser inquirido por Vasco da Gama, conta a sua história e do seu amor não correspondido pela ninfa Tétis, que ao enganá-lo eternamente o prendeu aos rochedos do Cabo. Terminado o seu discurso, desaparece, e Gama pede a Deus que as previsões do gigante não se concretizem. Prosseguem assim a viagem até Melinde, retomando por fim o ponto da narração onde terminara o Canto II.

¹⁵⁰ Ver BERNARDES, José Augusto Cardoso “Adamastor (Episódio do)”, p.18.

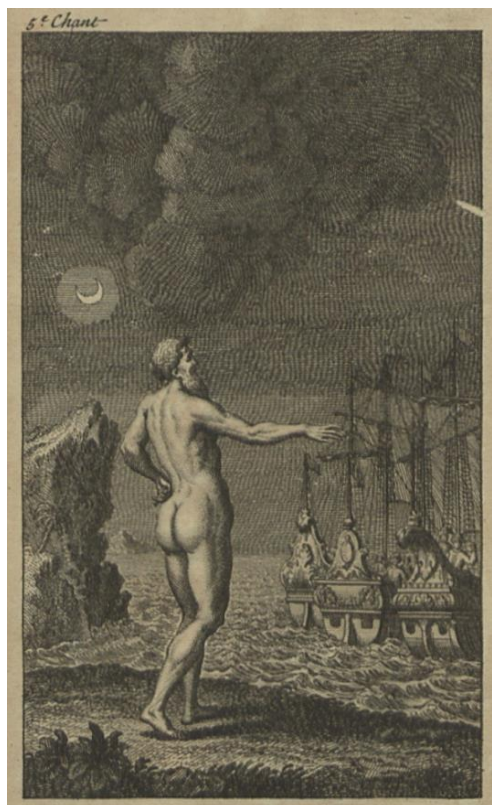


Fig. 55. 5º Chant
Jean-Baptiste Scotin (grav.); Bonnard (des.)
Gravura / 125 x 75 mm
La Lusidade de Camoens... Tomo 2, p.88 (Paris, 1735)
Biblioteca Nacional de Portugal

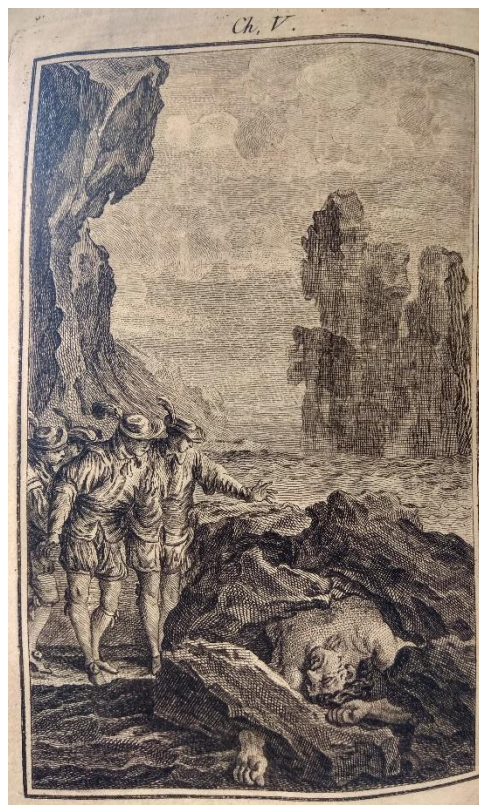


Fig. 56. Ch. V.
Autor anónimo. Atrib. Charles Eisen
Gravura / 130 x 80 mm
La Lusidade de Louis Camoëns... Tomo II (1776, Paris)
Biblioteca Nacional de Portugal

Sobre o Adamastor e a sua iconografia, não podemos deixar de fazer referência ao estudo de Maria de Lourdes Cidraes publicado em 2007, onde realiza um levantamento e análise das diferentes representações desta personagem nos séculos XVII e XVIII¹⁵¹. Esta figura mítica — inventada por Camões, independentemente da sua inspiração em diferentes figuras da mitologia clássica¹⁵² — surge representada no campo das artes visuais pela primeira vez em 1735, na edição francesa traduzida por Duperron de Castera (Fig.55). É representado como um nu masculino em pé, seguindo os parâmetros estéticos da beleza clássica, de frente para três embarcações num mar calmo. Interessante pormenor desta obra é que, se por um lado, o gigante não se mostra

¹⁵¹ CIDRAES, M. de Lourdes. 2007. “Da Imagem Ausente à Multiplicidade Da Representação: O Adamastor Na Iconografia Camoniana Dos Séculos XVII e XVIII.” *Estudos. Para Maria Idalina Rodrigues, Maria Lucília Pires, Maria Vitalina Leal de Matos*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

¹⁵² Ver RAMALHO, Américo da Costa. 1980. “Aspectos clássicos do Adamastor” In *Estudos Camonianos*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, pp. 35-44.

ameaçador, a representação de um eclipse lunar no céu alude precisamente a este perigo — este motivo, segundo Maria de Lourdes Cidraes, tem origem na iconografia da viagem de Cristóvão Colombo, nomeadamente numa gravura publicada na obra *L'Amiral des Indes* (1759), onde surge um eclipse como prenúncio dos castigos que seriam impostos aos nativos hostis.

O mesmo episódio é escolhido para ilustrar o Canto V na edição de 1776 (Fig.56), onde o Adamastor, em vez de sereno e majestoso, está antes indefeso, agonizado e deitado por terra, aos pés de um grupo de homens que o olham curiosos ou compadecidos (CIDRAES: 2007, p.658-660).



Fig. 57. *Canto V: Vasco da Gama interpela o Adamastor*
Vieira Portuense
Óleo sobre tela / 49,5 x 38 cm
Coleção particular
In GOMES: 1990, p.120

É, uma vez mais, nesta edição que Vieira se vai inspirar para a sua pintura (Fig.57). Alterando a orientação da composição, coloca os marinheiros do lado direito e o gigante do esquerdo, numa bidimensionalidade dos planos que confere à obra uma teatralidade comparável a *Súplica de Inês de Castro* — parece existir um corte abrupto entre o plano das personagens e a paisagem ao fundo, esta emoldurada pelos rochedos, como se tratasse de um cenário pintado. A isto acrescenta-se um dramatismo na gestualidade de

Vasco da Gama e do marinheiro que se encontra à sua esquerda, enquanto os outros, num aglomerado pouco natural, desaparecem do lado direito da pintura. Na sua paleta predominam tons naturalistas, entre os castanhos e verdes sobressaindo-se o vermelho do manto de Vasco da Gama, agora com detalhes dourados nas mangas — este elemento, comparativamente à gravura em que se baseia onde as personagens são idênticas, é o único que permite a identificação do herói.

Ao seguir a ilustração de 1776, Vieira acaba por abandonar a fidelidade ao poema, não evidenciando de todo o perigo representado pelo Adamastor. Pelo contrário, encontram-no prostrado por terra, o seu corpo possante preso entre os rochedos, numa atitude melancólica e derrotada, abaixo até dos homens, aludindo à sua atitude no final do episódio: *“Converte-se-me a carne em terra dura; / Em penedos os ossos se fizeram; / Estes membros, que vês, e esta figura / Por estas longas águas se estenderam. / Enfim, minha grandíssima estatura / Neste remoto Cabo converteram (...).”* (V-59). Os marinheiros, embora assustados, mantêm-se curiosos, e Vasco da Gama, segurando com uma mão a sua espada preparando-se para a desembainhar a qualquer momento, dirige-se a ele, com espanto: *“(...) «Quem és tu? Que esse estupendo / Corpo, certo, me tem maravilhado!» (...).”* (V-49).

Esta leitura do episódio do Adamastor é rara dentro do vasto repertório temático da iconografia camoniana, sendo este um dos mais populares no panorama das artes visuais, a seguir a D. Inês de Castro. Passará a predominar um gigante aterrorizante, *O Monstrengo*¹⁵³, interpelado pelo português numa postura heroica e ousada — esta tradição de exaltação nacionalista é inaugurada, precisamente, pela edição do Morgado de Mateus (Fig.58). É representado entre as nuvens e os rochedos quase como uma força dos elementos, interpretação que teria continuidade nos artistas dos séculos XIX e XX. Leitura semelhante, contemporânea a Vieira, integra-se na composição composta por Cyrillo Volkmar Machado para a Sala das Descobertas do Palácio de Mafra (Fig.59) — aqui o Adamastor, irado e vencido, é confrontado por um Vasco da Gama vestido à romana, obra de cariz alegórico e classicista, que compara, mais do que o poema épico, a história de Portugal aos heróis greco-romanos (CIDRAES: 2007, p.669-670).

¹⁵³ Poema de Fernando Pessoa (1888-1935) publicado em 1934 na obra *Mensagem*.



Fig. 58. *Canto V – Aparição do gigante Adamastor, Na passagem do Cabo da Boa Esperança* Fragonard (des.); Bovinet (grav.)
Gravura / 200 x 160 mm
Os Lusíadas: poema épico de Luis de Camões... (Paris, 1817)
In <http://casademateus.com/edicaomonumental-dos-lusiadas/> [consultado a 17/01/2021]



Fig. 59. Teto da Sala dos Heróis Portugueses ou das Descobertas (1798-1804) / Detalhe Cyrillo Volkmar Machado
Palácio Nacional de Mafra
Fot. José Paulo Ruas © DGPC

7.6. Canto VI: Vénus e as ninfas salvam a frota portuguesa

Iniciando o chamado segundo ciclo épico, o Canto VI inicia com uma festa de despedida em Melinde, após a qual os portugueses prosseguem viagem. O deus antagonista, Baco, apercebendo-se do bom caminho que seguiam, requer ajuda do deus dos mares, Neptuno, que convoca um concílio com as divindades marinhas. Apesar da intervenção de Tétis, que zelava pelos heróis, desta vez o resultado sai em favor da vontade de Baco. É então ordenado a Éolo, deus dos ventos, que envie os seus ventos e destrua a frota de Vasco da Gama, que é atingida por uma terrível tempestade marítima da qual são salvos, uma vez mais, por Vénus e suas ninfas que a conseguem abrandar.



Fig. 60. *Canto VI: Vénus e as Ninfas salvam a frota portuguesa*
Vieira Portuense
Óleo sobre tela / 49,5 x 38 cm
Coleção particular
In GOMES: 1990, p.115

Vieira representa o momento em plena ação (Fig.60), cena de enorme turbulência bem expressa na inclinação da nau ao centro da composição “*Nos altíssimos mares, que creceram, / A pequena grandura dum batel / Mostra a possante nau, que move espanto, / Vendo que se sustém nas ondas tanto.*” (VI-74). Nesta paleta predominam os verdes, azuis e amarelados, as cores da tempestade no céu e no mar que empurra os barcos, tons escuros nos quais se sobressaem as velas brancas com a cruz vermelha da Ordem de Cristo e a os corpos despídos de Vénus e suas ninfas no plano frontal. No extremo oposto, observam-se as personificações dos próprios ventos, que com o seu sopro instalam o caos. Da série camoniana, este é o esboço de maior movimento e expressão de velocidade, seguindo um eixo diagonal de leitura que sobe da direita para a esquerda, com pouco espaço para mero cenário.

Esta ilustração é informada uma vez mais, e quase na sua totalidade, pela gravura da edição parisiense de 1776 (Fig.61) — de facto, detém exatamente a mesma orientação, com Vénus gesticulando na frente, embora aí os ventos já se encontrem em retirada. Dentro do barco, podemos ver alguns marinheiros de proporções inadequadas

em pânico, com os braços no ar. A tempestade quase transforma o cenário num espaço irreal, onde as curvas e contracurvas das ondas se transformam em nuvens, efeito exacerbado pela representação ondular dos galhardetes que pendem dos mastros da embarcação.



Fig. 61. Ch. VI.
Autor anónimo. Atrib. Charles Eisen
Gravura / 130 x 80 mm
La Lusidade de Louis Camoëns...
Tomo II, p.3 (Paris, 1776)
Biblioteca Nacional de Portugal



Fig. 62. *Concílio dos deuses marinhos*
Pedro de Villa Franca (grav.)
Gravura / 157 mm x 91 mm
Lusiadas de Luis de Camoens...
Tomo 3, Canto IV, p.3-4
(Madrid, 1639)

Faria e Sousa havia incluído uma ilustração deste episódio na edição (Fig.62), assumindo, no entanto, o concílio dos deuses marinhos como temática central. O tema é surpreendentemente inédito a esta publicação, apesar da quantidade de figuras mitológicas presentes e o potencial interesse que seria espectável de despertar nos

artistas clássicos. O foco da cena principal tem lugar no terreiro do palácio de Neptuno, onde aparecem representados também Baco, Tritão, Tétis, Anfitrite, entre outras divindades. Do lado direito as embarcações aparecem a ser arrastadas pelos ventos, representados por cabeças de *putti* nos céus, enquanto Vénus chega no seu carro acompanhada das nereidas (COUTINHO: 1946, p.45).

Mais tarde, também a edição monumental do Morgado de Mateus seleciona este tema (Fig.63) — o desenho de Fragonard, com um enquadramento e composição que muito difere de Vieira, tem Vénus no centro da composição. Ela apresenta-se quase de costas para o observador, em pé no seu carro e de braços abertos, com uma mão apontada para as naus que se vêm ao fundo da composição do lado direito, e a outra para a nuvem de onde vêm os ventos resignados que se escondem entre as nuvens.



Fig. 63. *Canto VI. Vénus aplaca os ventos e a tormenta*

Fragonard (des.); Pigeot (grav.)

Gravura / 200 x 160 mm

Os Lusíadas: poema épico de Luis de Camões... (Paris, 1817)

In <http://www.casademateus.com/edicao-monumental-dos-lusiadas/>

[consultado a 17/01/2021]

Regressando ao esboço, salientamos a iconografia que Vieira utiliza para estas últimas figuras, que se encontram entre as nuvens espreitando do canto superior esquerdo — “Ao grande Eolo mandam já o recado, / Da parte de Neptuno, que sem conto / Solte as fúrias dos ventos repugnantes, / Que não haja no mar mais navegantes!” (VI-35). Na mitologia Greco-romana os *anemoi* gregos, ou *venti* romanos, eram divindades ou deuses menores comandados pelo deus Éolo que personificavam os

ventos. Diferentes autores clássicos como Homero, Hesíodo e Virgílio tratam-nos como personagens distintas, sendo que a cada *anemos* é atribuído um ponto cardeal de acordo com a direção que sopra o respetivo vento, embora esta varie dependendo do autor, sendo que os seus nomes também alternam dependendo da versão grega ou latina (SMITH: 1849, Vol.III, p.1237). Luís de Camões refere apenas quatro — «*Noto, Austro, Bóreas, Áquilo queriam / Arruinar a máquina do Mundo;*» (VI-76) — sem especificar a sua direção. São representados como homens alados, com asas de ave ou fantasiadas, e desse modo Vieira representa quatro, sem elementos iconográficos que os distingam. No teto da Sala das Descobertas do Palácio Nacional de Mafra, Cyrillo Volkmar Machado representa estes seres (Fig.64), empurrando Pedro Álvares Cabral para o Brasil; e na Sala da Música do Palácio de Santos (Fig.65), atual Embaixada de França em Portugal, Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810)¹⁵⁴ faz o mesmo, mas numa representação de *Juno pedindo a Éolo que mande seus ventos contra Eneias*, cena que *atesta* uma vez mais a inspiração virgiliana de Camões. O artista da edição de 1776 representa um dos seus *anemoi* com pernas de serpente, iconografia associada a Bóreas, o vento do Norte (SMITH: 1849, Vol. I, p.501).



Fig. 64. Teto da Sala dos Heróis Portugueses ou das Descobertas (1798-1804) / Detalhe Cyrillo Volkmar Machado
Palácio Nacional de Mafra
José Paulo Ruas © DGPC



Fig. 65. *Juno pedindo a Éolo que mande seus ventos contra Eneias* (1804-1805) / Detalhe Pedro Alexandrino de Carvalho
Palácio de Santos, Embaixada de França em Portugal
In <http://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/casos-de-estudo/casosdeestudo/549-salas-de-aparato-do-palacio-de-santos> [consultado a 17/01/2021]

¹⁵⁴ Pintor natural de Lisboa foi ativo durante a segunda metade do século XVIII, evidenciando-se na sua pintura o barroco de escola romana, evoluindo numa fase mais tardia para um gosto rococó e algumas obras de tom neoclássico. Sobre a sua obra no Palácio de Santos ver FONSECA, Anne-Louise Gonçalves. 2008. *Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) et La Peinture d'histoire à Lisbonne: Cycles Religieux et Profanes. Thèse de Doctorat.* Université de Montréal.

Em oposição, no canto inferior esquerdo, em primeiro plano, encontramos uma vez mais a deusa Vénus no seu carro, desta vez no mar em vez dos céus, acompanhada das nereidas — “«*Estas obras de Baco são, por certo, / (Disse); mas não será que avante leve / Tão danada tenção, que descoberto / Me será sempre o mal a que se atreve.*» Isto dizendo, dece ao mar aberto, / No caminho gastando espaço breve, / Enquanto manda as Ninfas amorosas / Grinaldas nas cabeças pôr de rosas.” (VI-86). Estas figuras têm maior destaque no conjunto, pelo tom claro da pele no aglomerado de corpos nus escultóricos que expressam ao mesmo tempo grande energia e vitalidade. Vénus é a figura maior ao centro, de cabelo castanho avermelhado. O carro é idêntico ao que surge, com muito menos detalhe, no Canto I, com rodas douradas e estofado vermelho vivo, terminando nos pés numa espécie de concheado e puxado por duas pombinhas brancas. Ela ergue o braço, apontando para os ventos, e pedindo-lhes que parem. Vem acompanhada de três ninfas, uma vem a nado, enquanto outras duas se seguram ao veículo. Entre as pernas da deusa vem Cupido, seu filho e de Marte, sob a forma de um *putto*, com a sua aljava às costas. A inserção deste personagem não deixa de ser criativa por parte do pintor, mesmo não sendo incluído no poema, pois é precisamente através do amor, com a sua beleza e proteção de Vénus, que as ninfas conseguem amansar os *anemoi* — “*Abrandar determina, por amores, / Dos ventos a nojosa companhia, / Mostrando-lhe as amadas Ninfas belas, / Que mais fermosas vinham que as estrelas*” (VI-87).

O tratamento que confere à figura da deusa é característico da representação do nu feminino em Vieira. Remete-nos particularmente para a obra *Júpiter e Leda* (Fig.66), exposta em 1798, numa época não muito distante à concepção deste esboço. Leda, rainha de Esparta, surge relaxada e recostada, numa postura muito diferente de Vénus imersa na ação, mas não deixam de ter semelhante fisionomia. De facto, verifica-se nesta pintura de Vieira um confronto entre o amor e a violência, bem como o gosto pela paisagem marinha e da tempestade, tema que podemos dizer que anuncia um romantismo, não tendo, no entanto, a carga dramática de Gericault (1791-1824)¹⁵⁵ ou a

¹⁵⁵ Pintor francês do Romantismo e autor, entre muitas obras referenciais, de *O Naufrágio de Medusa* (1819) (EISENMAN: 1994, p.69).

abstração de Turner (1775-1851)¹⁵⁶. Adequa-se ao gosto rococó, tendo a mitologia e fantasia como principal ponto de interesse, e onde o foco jaz na beleza da mulher mítica. Deste modo, a inspiração é, ao mesmo tempo, marcadamente classicista, recordando a obra de Poussin — um dos artistas que Vieira copiou persistentemente nos seus álbuns de desenho (SOARES & CARVALHO: 2001, p.26) —, nomeadamente *Birth of Venus* (c.1635-1636) (Fig.67), onde a representação da figura central se assemelha à fisionomia de Vénus tanto na pintura do Canto VI como na do Canto I.



Fig. 66. *Júpiter e Leda* (1798) / Detalhe
Vieira Portuense
Óleo sobre tela / 120 x 127 cm
Museu Nacional de Arte Antiga
In SOARES & CARVALHO: 2001, p.192



Fig. 67. *The Birth of Venus* (c.1635-1636)
Nicolas Poussin
Óleo sobre tela / 97,2 x 108 cm
Philadelphia Museum of Art
In <https://www.philamuseum.org/collections/permanent/102996.html> [consultado a 07/03/2021].

¹⁵⁶ Pintor, aguarelista e gravador inglês, membro da Royal Academy of Arts, conhecido pelas suas representações de cenas e tempestades marinhas, tratadas com grande particularidade que manifesta o romantismo e, em alguns casos, é precursora do impressionismo (*idem* p.132).

7.7. Canto VII: O Catual recebe Vasco da Gama na Índia

Havendo avistado a costa Índica no capítulo anterior — *“Enxergaram terra alta, pela proa / (...) Disse alegre o piloto Melindano: / «Terra é de Calecu, se não me engano;”* (VI-92) — é no Canto VI que chegam ao muito desejado destino que motivou a missão, entrando pelo cais de Calecute. O poeta descreve então a Índia, com a qual os portugueses tinham agora o seu primeiro contacto, e após enviar um mensageiro a terra para anunciar a sua chegada, Vasco da Gama desembarca com os *nobres portugueses*. É recebido pelo Catual, que o acompanha ao palácio onde receberia audiência com o Samorim: *“Na praia um regedor do Reino estava / Que, na sua língua, Catual se chama, / Rodeado de Naires, que esperava / Com desusada festa o nobre Gama. / Já na terra, nos braços o levava / E num portátil leito hua rica ama / Lhe oferece em que vá, costume usado, / Que nos ombros dos homens é levado.”* (VII-44).

O episódio da chegada à Índia, clímax da narrativa, seria verdadeiramente indispensável fazer representar numa edição ilustrada, e assim sendo o tema acaba por ser transversal a todas as edições até ao tempo de Vieira. Logo em 1639, a edição de Faria e Sousa estabelece a visão divulgada durante o século seguinte (Fig.67) — representa, numa composição muito semelhante à que concebeu para os cantos III, IV e V (*Encontro de Vasco da Gama com o Rei de Melinde*), um encontro amistoso entre Gama e o Catual que vem acompanhado do seu séquito. O autor descreve: *“(…) El Gama puesto en tierra en Calecut, por la estancia 43. La junta que aparece detrás dèl, i son los doze Portugueses con que saltó en la playa (...)”* (COUTINHO: 1946, p.52). Cerca de um século mais tarde, a gravura desenhada por Bonnart seguiria a mesma fórmula (Fig.68), acrescentando uma entrada acastelada de onde sai o cortejo, com as personagens principais ao centro da composição. Por fim, a edição de 1776 difere ligeiramente (Fig.69), sendo que o representante do soberano já não se encontra em terra, mas carregado num leito por serventes, com um elefante por trás.



Fig. 67. *O Catual recebe Vasco da Gama na praia, em Calecute*
 Pedro de Villa Franca (grav.)
 Gravura / 91 x 154 mm
 Lusiadas de Luis de Camoens... Tomo 3, Canto VII, p.211-212 (Madrid, 1639)
 Biblioteca Nacional de Portugal



Fig. 68. *7.º Chant*
 Jean-Baptiste Scotin (grav.); Bonnard (des.)
 Gravura / 125 x 75 mm
La Lusiade de Camoens... Tomo 2, p.264 (Madrid, 1735)
 Biblioteca Nacional de Portugal

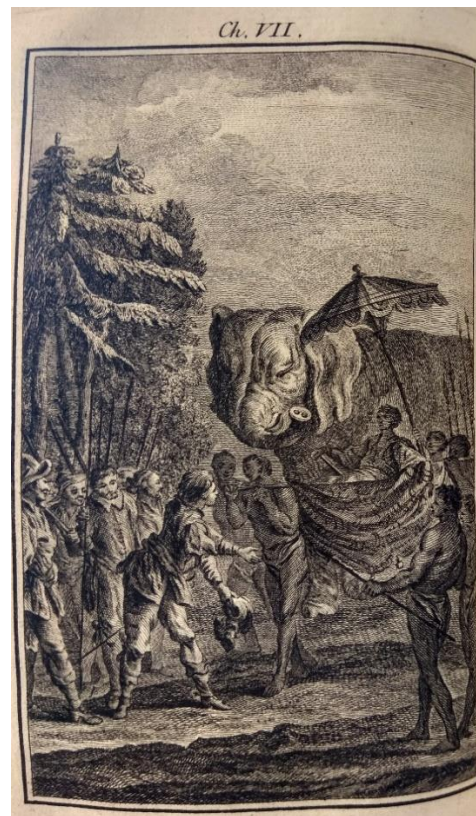


Fig. 69. *Ch. VII.*
 Autor anónimo. Atrib. Charles Eisen.
 Gravura / 130 x 80 mm
La Lusiade de Louis Camoëns... Tomo II, p. 53 (1776, Paris)
 Biblioteca Nacional de Portugal



Fig. 70. *Canto VII: O Catual recebe Vasco da Gama na Índia*
Vieira Portuense
Óleo sobre tela / 49,5 x 38 cm
Coleção Particular
In GOMES: 1990, p.121

Ao contrário dos seus antecedentes, Vieira representa o exato momento do desembarque (Fig.70), quando Vasco da Gama e os seus companheiros chegam num batel à costa, avistando-se ao fundo um navio, o mar e uma costa rochosa — por vezes, como já observamos noutras pinturas, o pintor sufoca as personagens no espaço, num amontoado de figuras pouco natural que torna questionáveis os limites da embarcação. De qualquer modo, Vasco da Gama, naturalmente, encontra-se na frente, a figura mais pormenorizada com o seu chapéu plumado e manto vermelho. Está a apontar para baixo, porventura indicando o sítio para aportar, mas o interessante desta representação é que parece ter “decalcado” a pose do já mencionado retrato de D. Pedro I da série régia da Sala dos Capelos da Universidade de Coimbra, referência que já havia utilizado para representar o mesmo monarca no esboço para ilustrar o Canto III. Recordamos que, para além da *Súplica de Inês de Castro*, que Cyrillo Volkmar Machado nos noticia ter estado no Palácio da Ajuda, terá existido, como já referimos um *Desembarque de Vasco da Gama na Índia* — isto leva-nos a supor que a razão pela qual acaba por substituir o retrato em busto de D. Pedro I por um retrato equestre na

tela final dever-se-á, também, a querer evitar repetir o motivo, principalmente se as telas fossem pensadas como uma série a expor em conjunto.

Atrás dele vem um homem de chapéu plumado e gola branca — figura de semelhante caracterização surge novamente por detrás do capitão enquanto este interpela o Adamastor, no Canto V, e novamente no Canto X, ao fundo da mesa do banquete. Para além de Gama, este é o único tripulante que se singulariza ao ser representado mais do que uma vez. Porventura o pintor quis fazer referência a um dos companheiros de Gama nomeados por Camões, talvez Fernão Veloso, homem de armas, que intervém nos cantos V, VI e IX, ou então Leonardo, “(...) *soldado bem desposto, / Manhoso, cavaleiro e namorado, (...)*” (IX-75), mencionado nos cantos VI e IX.

Mas o foco desta pintura centra-se no cortejo de indianos que preenchem diagonalmente a composição — a figura principal, está claro, é o próprio Catual, sentado no alto de um palanquim que é transportado por liteireiros. A frente da estrutura é rematada por três homens que dançam e sopram instrumentos enquanto outros que acompanham vêm armados com lanças, porventura para segurança do enviado do Samorim. Do lado esquerdo da composição dois homens auxiliam no desembarque, colocando tábuas no chão, motivo que Vieira repete para o Canto IX, representando uma *Chegada à Ilha dos Amores*. Contamos um total de pelo menos doze indianos compondo o séquito, figuras que assim como nos cantos I e II se dispõem em grande número e servem de “adereços” para compor um ambiente, apesar de aqui Vieira ter o cuidado de lhes atribuir ligeiras diferenças — nas poses, nas cores dos turbantes, ou nos objetos que transportam. É o Catual quem mais se distingue, com um turbante branco que muito contrasta com a pele escura, o fundo da tenda do palanquim e as suas vestes vermelhas que, aliadas ao cadeirão de madeira guarnecido de pormenores dourados no apoio dos braços, expressam magnificência.

Não podemos negar que aqui está presente a procura do *orientalismo* expressa por Vieira no Canto II, *Os Emissários de Gama perante o Rei de Melinde*. No entanto, desta vez evidencia-se menos uma despersonalização do outro — enquanto o rei de Melinde é tratado como um objeto de deslumbre, à mercê da visão ocidental, desta vez impera também a visão do Catual, pois é ele que se encontra em primeiro plano, assistindo curioso a chegada dos estrangeiros vindos do mar. Os ilustradores que

antecederam Vieira representaram Gama e Catual ao mesmo nível, enfatizando uma ideia de troca cultural igualitária — de certo modo, aquilo que o pintor transmite é semelhante, abrangendo ambas as perspetivas. Um desenho num dos seus álbuns expressa a mesma atitude, apesar do contexto ser diferente, representando um grupo de homens ocidentais e orientais em convívio (Fig.71).



Fig. 71. Grupo de homens (1796-1800)
Vieira Portuense
Desenho a lápis sobre papel / 185 x 116 mm
Inv. 833 / 7 Des. Museu Nacional de Arte Antiga
Fot. Luísa Oliveira, 2001 © DGPC

Também Arcangelo Fuschini, contemporâneo e colega de Vieira na equipa de responsáveis pelo programa da Ajuda e da Sala das Descobertas do Palácio de Mafra, representou este tema nesta última, como assim indica a legenda *Vasco da Gama Desembarca em Calecut* na parede da sala. Cyrillo descreve a obra, como o almirante português está “vestido ao uso Hespagnol daqueles tempos com roupa á Franceza de Setim carmezim da mesma sorte que o descreve Camoens no canto 2º st.97”, acrescentando que “O Deos do Indo parece admirar e respeitar o nosso Heróe” representação da qual, como já referimos, defende a inclusão numa pintura de história (MACHADO: s.d., p.112).

7.8. Canto VIII: Os arúspices tentam adivinhar o futuro dos portugueses

Após o desembarque, os portugueses são dirigidos ao palácio do Samorim, o rei de Calecute, onde são recebidos em audiência. Entretanto o Catual regressa ao porto e visita a armada portuguesa nas suas embarcações, onde interpela Paulo da Gama sobre o significado das figuras das bandeiras portuguesas, e é a meio do discurso desta personagem que se dá entrada ao Canto VIII. No entanto, apesar das aparentes boas impressões, reúnem-se uns arúspices — sacerdotes que praticavam adivinhação ao

interpretar a aparência das entranhas dos animais sacrificados oferecidos aos deuses — que no seu exercício procuravam antever o futuro que os portugueses trariam e as consequências da sua chegada àquela terra: *“Entretanto, os arúspices famosos / Na falsa opinião, que em sacrifícios / Antevem sempre os casos duvidosos / Por sinais diabólicos e indícios, / Mandados do Rei próprio, estudiosos, / Exercitavam a arte e seus ofícios, / Sobre esta vinda desta gente estranha / Que às suas terras vem da ignota Espanha”* (VIII-45). Preveem que a vinda dos portugueses era portadora de más notícias, trazendo apenas jugo e destruição, pelo que se apressam a alertar o seu soberano dos sinais que tinham observado, quebrando a inicial confiança.



Fig. 72. *Os arúspices tentam adivinhar o futuro dos portugueses*
Vieira Portuense
Óleo sobre tela / 50 x 39 cm
Coleção particular
In SOARES & CARVALHO: 2001, p.215

A pintura de Vieira Portuense (Fig.72) representa precisamente o momento de reunião dos arúspices, episódio que na realidade não ocupa mais do que duas estrofes no poema — a este sobrepõe-se a cena seguinte, na qual o sonho de um sacerdote muçulmano é invadido por Baco que o convence do perigo representado pelos portugueses. Estes desentendimentos levam ao aprisionamento de Vasco da Gama, à traição por parte do Catual que pretendia destruir as naus, e à captura de reféns de

ambas as partes. A escolha desta representação remonta à edição de Faria e Sousa na qual o artista ilustra, num painel dividido a meio, uma audiência perante o Samorim e um sacrifício pagão, realizado numa praia em volta de uma pira de fogo. Esta cena é novamente tratada na edição de 1735, agora no interior de um templo, mostrando a ovelha que está prestes a ser esventrada, e seguindo o poema à letra ao incluir um demónio alado no meio do fumo — “*Sinal lhe mostra o Demo, verdadeiro (...)*” (VIII-46). Por fim, o artista anónimo da edição de 1776 (Fig.73) em que Vieira se inspirou representa, estranhamente, personagens chinesas, fugindo à fidelidade do poema.



Fig. 73. Ch. VIII.
 Autor anónimo. Atrib. Charles Eisen
 Gravura / 130 x 80 mm
La Lusíade de Louis de Camoëns... Tomo II, p.100
 (Paris, 1776)
 Biblioteca Nacional de Portugal

Entre os diferentes esboços do pintor para a série camoniana, este é talvez o menos original, em pouco se diferenciando da gravura. É principalmente de um ponto de vista técnico que se distinguem, ao representar a cena numa perspetiva a três quartos em vez de frontal, como acontece na pintura para o Canto X, e alterando alguns dos seus figurantes em número e aparência. Ao centro da composição encontra-se, porventura, um sumo-sacerdote, sentado de pernas cruzadas numa almofada vermelha sob um plinto elevado — a esta personagem é dada maior atenção, de cabeça rapada,

barrigudo e vestes que apontam para um estatuto mais alto. À sua frente encontram-se dois homens ajoelhados perante um caldeirão em bronze onde se origina o fumo, embora Vieira mantenha o sacrifício vago, desviando a atenção da prática em questão (intrinsecamente violenta) para o ambiente que a envolve. Do lado direito da composição, o artista francês fez gravar um dos adivinhos vestido à sacerdote clássico, coberto da cabeça aos pés, que se dirige aos outros homens, porventura explicando-lhes do resultado. Vieira substituiu-o por outro chinês, de vestes amarelas, e do lado esquerdo faz representar mais quatro figuras, pouco detalhadas e meio obstruídas pelo fumo que envolve o cenário.

Apesar de se tratar de uma transposição quase total da gravura para tela, de facto, segundo José Luís Porfírio, quando falamos de *orientalismo* a pintura correspondente ao Canto VIII é o achado mais original da série ao figurar chineses como personagens centrais, indo para além da moda das *chinoiseries* e do efeito décor: “Se não fora um trabalho português e quase desconhecido, dir-se-ia que este esboço estava contribuindo para fundar uma mitologia do extremo oriente que teve nos séculos XIX e XX, na cultura erudita primeiro, na cultura popular depois, um enorme futuro. No seu relativo desconhecimento ele permanece uma raridade iconográfica no universo português” (PORFÍRIO: 1999, p.129). Não esqueçamos os anos de aprendizagem inicial que o pintor teve com Jean-Baptiste Pillement, que muito divulgou estes motivos na sua obra enquanto pintor-decorador¹⁵⁷ — esta tradição, que Vieira não parece ter tido inclinação para explorar em qualquer outra obra sua, é aqui aliada à pintura de história e tida como tema erudito.

Fica claro, no entanto, que a inspiração de Vieira provém diretamente da gravura, numa representação de menor interesse camoniano pela generalização do tema, despido de elementos que permitam a sua identificação enquanto cena de *Os Lusíadas*, e muito menos da história nacional, tratando-se de um pretexto para a recreação de um ambiente pitoresco, atingido através da caracterização das personagens e dos adereços do cenário.

¹⁵⁷ Ver MOTA, Álvaro Samuel Guimarães da. 1997. *Gravuras de chinoiserie de Jean-Baptiste Pillement. Dissertação de Mestrado em História da Arte*. Faculdades de Letras, Universidade do Porto.

Outro esboço atribuído a Vieira Portuense, identificado como uma *Cena Mitológica* (Fig.74) no acervo da coleção da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, representa também um sacrifício pagão, este ao deus Apolo. Nesta obra, o pintor parece ter-se inspirado diretamente na referida gravura francesa para a figura do sacerdote.



Fig. 74. *Cena mitológica* (c.1800)
Vieira Portuense
Óleo sobre tela / 61 x 48,8 cm
Inv. SIC 328. Casa-Museu Dr. Anastácio
Gonçalves
Fot. José Pessoa, 2001 © DGPC

7.9. Canto IX: Chegada à Ilha dos Amores

Atingidos os objetivos da missão e ultrapassadas as dificuldades na Índia, os portugueses embarcam novamente em viagem, de regresso a Portugal. Assim, Camões introduz no final do Canto IX um episódio idílico-erótico, que semelhantemente ao episódio do Adamastor justapõe as narrativas mitológica e histórica. Vénus havia preparado uma Ilha dos Amores para receber Vasco da Gama e os seus marinheiros, lugar paradisíaco onde são calorosamente hospedados por Tétis e as suas ninfas — *“Tomando-o pela mão, o leva e guia / Pera o cume dum monte alto e divino, / No qual hua rica fábrica se erguia, / De cristal toda e de ouro puro e fino. / A maior parte aqui passam do dia, / Em doces jogos e em prazer contino. / Ela nos paços logra seus amores, / As outras pelas sombras, entre as flores”* (IX-87).



Fig. 75. *Canto IX: Chegada à Ilha dos Amores*
Vieira Portuense
Óleo sobre tela / 50 x 39 cm
Coleção particular
In SOARES & CARVALHO: 2001, p.215



Fig. 76. *Canto IX: Chegada à Ilha dos Amores*
Vieira Portuense
Óleo sobre tela / 49,5 x 38 cm
Inv. 319 Pint. Museu Nacional de Arte Antiga
Fot. José Pessoa, 2001 © DGPC

Assim como nos esboços para os Cantos I e II, conhece-se desta obra uma versão que integrava a coleção do Duque de Palmela (Fig.75), e a proveniente da Ordem de Malta, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga (Fig.76), não se verificando qualquer diferença compositiva de significância. Ao centro da composição estão as personagens principais — interessante a indumentária de Vasco da Gama, não saindo por inteiro da iconografia que tem tido até agora, mas em comparação com as representações anteriores é aparente um maior nível de conforto e informalidade. Envolto num longo manto vermelho vivo, não há qualquer armadura visível, e nota-se também a ausência da expressão carregada e barba farta que o caracterizam. Vem de braço dado com uma ninfa, porventura Tétis, que aponta para o seu destino, vestida de amarelo com os seios descobertos — uma vez mais, denota-se a semelhança que este esboço partilha com a cena de Vénus e Eneias.

Do lado direito da composição, emergindo da água, vêm os marinheiros numa pequena embarcação — encontram-se obstruídos pelas figuras principais e pelas velas do barco, mas distinguem-se, pelo menos, quatro a seis cabeças com elmos e armaduras, mas seriam mais pela quantidade de pontas de lanças que aparecem. Uma vez mais, Vieira concentra um grande número de figuras no mesmo lugar, dificultando uma leitura espacial, verificando-se um aparente corte abrupto entre a água e a areia da praia. Um dos homens, seminu, rema com esforço para manter o barco à costa, enquanto outro, dentro de água, acaba de colocar uma tábua que sirva de ponte para o capitão pisar a terra seca. Em primeiro plano, na parte inferior da composição, estão dois tritões dentro de água soprando cornetas, figuras fantásticas que são, no entanto, representadas de forma semelhante aos condenados que remam as embarcações.

Poderíamos dividir a composição entre um lado masculino e um lado feminino reunidos no centro: o primeiro, à direita de Gama e no plano frontal, onde predominam castanhos e azuis escuros e carregados, e o segundo, à esquerda da ninfa, onde estão três outras a dançar e a tocar instrumentos, caracterizadas com grande leveza e luminosidade onde se distinguem os amarelos e azuis claros. Esta, aliás, acaba por ser a composição mais luminosa da série (sendo apenas comparável a *O Catual recebe Vasco da Gama na Índia*), efeito que contribui para o clima idílico do episódio. O céu é aberto

e limpo, emoldurado do lado esquerdo por uma palmeira e observando-se ao fundo o apontamento de um dos navios.

Desta vez não se baseia na gravura da edição de La Harpe, e pouco tem também em comum com as edições que a antecederam — de facto, Vieira omite todo o erotismo do Canto IX e transporta-o, embora contidamente, para o Canto X. Desde a edição de Faria e Sousa que as representações do Canto IX se direccionam para esta vertente do episódio, embora o ilustrador conjugue várias cenas, inclusive Tétis conduzindo Vasco da Gama ao palácio no cume do monte. Esta, assim como as edições de 1735 e 1776, representam os marinheiros perseguindo ou apanhando as mulheres de surpresa, como uma festa bacanal entre ninfas e sátiros (Fig.77).



Fig. 77. Ch. IX
Autor anónimo. Atrib. Charles Eisen.
Gravura / 130 x 80 mm
La Lusíade de Louis Camoëns... Tomo II,
p.159 (Paris, 1776)
Paris)
Biblioteca Nacional de Portugal



Fig. 78. Canto IX. A Ilha de Vénus.
Desenna (des.); Richomme (grav.)
Gravura / 200 x 160 mm
Os Lusíadas: poema épico de Luis de Camões... (Paris,
1817)
In <http://www.casademateus.com/edicao-monumental-dos-lusiadas/> [consultado a 17/01/2021]

Já a ilustração publicada na edição do Morgado de Mateus (Fig.78), da autoria de Desenne e do gravador Richomme, salienta também toda a ideia de triunfo e da Ilha

dos Amores como um *prémio*, situando Vasco da Gama ao centro, segurando numa mão a espada e na outra Tétis, que lhe coloca uma coroa de louros sobre a cabeça. Este conceito aproxima-se da interpretação de Vieira, que representa um desembarque e entrada na Ilha com direito a cortejo, embora não retrate as ninfas por si só como uma recompensa pelo sucesso da missão, mas sim como calorosas anfitriãs.

Por fim, fazemos também referência a uma posterior representação, da autoria de Alfredo Roque Gameiro e Manuel de Macedo (1839-1915), publicada na edição de 1900 coordenada por Sousa Viterbo¹⁵⁸, obra que, ao contrário de Vieira, já assimila o culto a Camões desenvolvido ao longo do século XIX. Contém uma ilustração do mesmo tema que apresenta semelhanças notáveis com o esboço do Portuense (Fig.79) — sabendo que a Academia de Belas-Artes integrava nas suas coleções uma cópia desta obra, e que Roque Gameiro terá frequentado o ensino noturno da mesma no início da década de oitenta, poder-se-ia admitir que esta tenha informado o seu imaginário ao ilustrar o episódio.

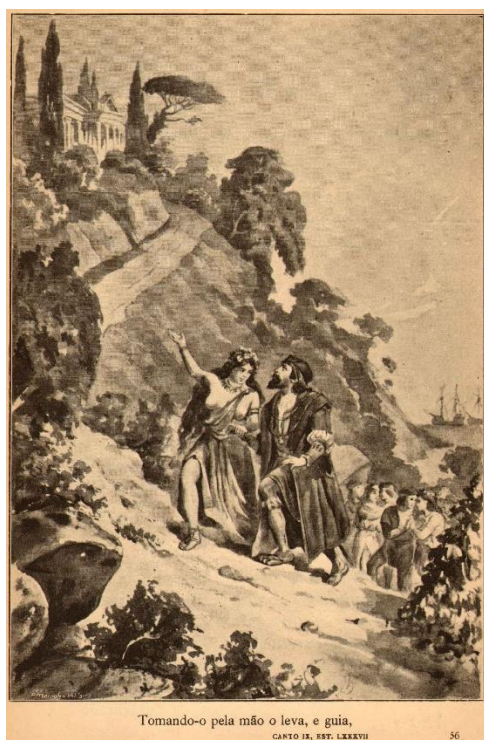


Fig. 79. *Canto IX: Tomando-o pela mão o leva e guia, / CANTO II, EST.LXXXVII*
Alfredo Roque Gameiro
Aguada
Os Lusíadas de Luís de Camões... (Lisboa, 1900)
In <http://tribop.pt/TPd/01/70/Os%20Lus%C3%ADadas>
[consultado a 17/01/2021]

¹⁵⁸ *Os Lusíadas de Luís de Camões. Grande Edição Ilustrada / Revista e Prefaciada Pelo Dr. Sousa Viterbo.* 1900. Lisboa: Empresa da História de Portugal.

7.10. Canto X: Banquete na Ilha dos Amores

O episódio idílico-erótico da Ilha dos Amores, iniciado no Canto IX, continua no último capítulo do poema. São agora os marinheiros encaminhados até aos paços da ilha, onde Tétis preparou um sumptuoso banquete em sua honra — *“Quando as formosas Ninfas, cos amantes / Pela mão, já conformes e contentes, / Subiam pera os paços radiantes / E de metais ornados reluzentes, / Mandados da Rainha, que abundantes / Mesas de altos manjares e excelentes / Lhe tinha aparelhadas, que a fraqueza / Restaurem da cansada natureza”* (X-1). Com esplêndidas iguarias, vinhos, ricas baixelas em ouro e, acompanhada por suave música, uma ninfa canta em exaltação dos heróis, narrando profeticamente parte da história posterior à descoberta da rota marítima para a Índia. De seguida, encaminhados para o cume de um alto monte, Tétis mostra-lhes um globo, no ar, uma *Máquina do Mundo*, através da qual os portugueses têm acesso ao funcionamento do cosmo e da geografia para além da sua viagem.



Fig. 80. *Canto X: Banquete na Ilha dos Amores*
Vieira Portuense
Óleo sobre tela / 49,5 x 38 cm
Coleção particular
In GOMES: 1990, p.119

Assim, para ilustração final, Vieira Portuense opta pela representação da cena do banquete (Fig.80), um ambiente festivo no interior da estrutura em tenda do paço, onde

os drapeados vermelhos que envolvem a cena emolduram o céu crepuscular ao fundo, janela pela qual se pode ver o apontamento de uma nau, paisagem natural com montanhas e árvores. Sentados em volta da mesa revestida por uma toalha branca estão os marinheiros portugueses em relaxada conversação com as ninfas — *“Ali, em cadeiras ricas, cristalinas, / Se assentam dous e dous, amante e dama;(...)”* — enquanto à direita se encontram os protagonistas deste episódio, a anfitriã e o capitão — *“(...) Noutras, à cabeceira, de ouro finas, / Está co a bela Deusa o claro Gama.”* (X-3). Espalhados pelo cenário estão diferentes apetrechos e pormenores, desde os *“pratos de fulvo ouro”* (X-3), o jarro de *“vinhos odoríferos”* (X-4). Entre os seis casais, apesar da falta de detalhe inerente à qualidade de um esboço, conseguimos discernir os *“Risos doces, sutis e argutos ditos”* (X-4), e ao fundo *“Músicos instrumentos não faltavam”* (X-4).

Inspirou-se certamente, uma vez mais, na ilustração de 1776 atribuída a Charles Eisen (Fig.82), apesar das diferenças na perspetiva. Enquanto o artista francês apresenta uma perspetiva linear e bastante simétrica — com os protagonistas em destaque no centro da composição e situando o observador para além do acontecimento —, Vieira confere um maior dinamismo e movimento à cena e às figuras, cada uma de expressão própria. À direita da composição, em plano intermédio, estão os protagonistas da cena: Vasco da Gama, uma vez mais com sua característica iconografia do manto vermelho e chapéu de pluma, encontra-se agora numa posição relaxada, recostado sobre o seu assento e uma mão sobre a mesa e debruçado em direção a Tétis.

Aqui a ninfa aparece representada numa iconografia ligeiramente diferente da anterior, no Canto IX, com os cabelos claros e apanhados. Passaria facilmente despercebida semelhante a qualquer uma das outras figuras femininas da obra, não fosse o objeto esférico que segura — uma miniatura de globo terrestre, subtil elemento que Vieira terá registado a partir da edição de 1776. Tratar-se-á de uma alusão à *Máquina do Mundo*, objeto divino que revela o futuro de Portugal. No entanto, pouco tem esta representação a ver com a descrição do poeta, que narra a subida ao cume de um monte, lugar idílico, onde o globo aparece no ar, etéreo, radiando luz, para o espanto de comoção de Vasco da Gama. Se for o caso, os ilustradores assumem uma grande liberdade interpretativa no que deveria ser o clímax do poema, aqui discretamente insinuado, numa conversa ligeira integrada no ambiente festivo.

A deusa nereida olha Vasco da Gama como se algo lhe explicasse, e o capitão ouve e vê atentamente, apontando com os dedos para algum lugar do mapa — característica destas estâncias é a maneira como abrem precisamente sublinhando um lugar, “*Vês Europa Cristã, mais alta e clara*” (X-92), “*Olha as casas dos negros, como estão*” (X-93), “*Aqui a cidade foi, que se chamava*” (X-109), “*Eis aqui as novas partes do Oriente*” (X-138), etc. Poderá, por outro lado, ser também uma alusão bastante literal à sétima estrofe, ainda em pleno banquete, antes da Ninfa começar a cantar - “*Num globo vão, diáfano, rotundo, / Que Júpter em dom lho concedeu / Em sonhos e depois no Reino fundo, / Vaticinando, o disse, e na memória / Recolheu logo a Ninfa a clara história*” (X-7). Isto é, assim como Proteu, profeta dos mares, tinha as suas revelações a partir de um globo que Júpter lhe deu em sonhos, do mesmo modo a Ninfa teve uma revelação da história dos portugueses (PIMPÃO: 2000, p.480).



Fig. 81. 10º Chant
Jean-Baptiste Scotin (grav.); Bonnard (des.)
Gravura / 125 x 75 mm
La Lusíade de Camoens... Tomo 3, p.160 (Paris, 1735)
Biblioteca Nacional de Portugal



Fig. 82. Ch. X.
Autor anónimo. Atrib. Charles Eisen
Gravura, 130 x 80 mm
La Lusíade de Louis Camoëns... Tomo II, p.209
(Paris, 1776)
Biblioteca Nacional de Portugal

Na edição comentada por Faria e Sousa (Fig.83), o artista representa ambas as cenas na mesma vinheta, embora com a ordem invertida, e na de 1735 (Fig.81), vemos Tétis apontando para a *Máquina do Mundo* que está nos céus, enquanto acompanha Vasco da Gama e os seus homens ao seu palácio no cume do monte, unindo também assim as representações. O episódio terá sido também representado na já referida *Sala de Camões* que terá existido no Palácio Quintela e Conde de Farrobo, representada num painel a grisalho na parede — *O banquete oferecido por Tethys na Ilha de Venus e ao Gama e aos seus companheiros*. Uma vez mais, não existindo fotografias, desconhecemos a iconografia utilizada pelos artistas (CUNHA: 1903, p.6).



Fig. 83. *Profecias de Tétis e Banquete na Ilha dos Amores*

Pedro de Villa Franca (grav.)

Gravura / 91 x 153 mm

Lusiadas de Luis de Camoens... Tomo IV, p. 291-292 (Madrid, 1639)

Biblioteca Nacional de Portugal

O ambiente expresso por Vieira adequa-se mais aos primeiros versos do canto, ainda em transição do anterior, removendo por inteiro o erotismo na sua representação do Canto IX e incorporando-o nesta ilustração, embora o adoce, ao invés das cenas de perseguição pelas quais os outros autores optam. Alternando entre marinheiro e ninfa, à esquerda do capitão está um casal de braço dado em cima da mesa, ele de pulso erguido abaixo do queixo, como se escutasse a conversa que decorre ao seu lado, onde uma mulher estende o braço por detrás do seu parceiro chamando atenção ao servente que chega com um prato de comida, do tal se vê apenas os braços entrando em cena. Um soldado com elmo posto e capa vermelha aparenta estar cansado, de cabeça baixa, e depois deste segue-se o apontamento de duas cabeças, e uma ninfa de cabelos loiros com um braço em volta e olhando um marinheiro de capa azulada que segura um copo sobre a mesa. Do lado oposto, uma ninfa recosta-se ao ombro do amante que a abraça e aponta também para o globo, murmurando-lhe qualquer coisa. A qualidade dos drapeados amarelos que envolvem as suas pernas e a delicadeza da figura feminina no

primeiro plano remete-nos para uma das servas que Vieira Portuense representa na obra *Leonor e Eduardo I de Inglaterra na Palestina* (Fig.84).



Fig. 84. *Leonor e Eduardo I de Inglaterra na Palestina* (1798) / Detalhe Vieira Portuense
Óleo sobre tela / 212,5 x 150,5 cm
British Association – Feitoria Inglesa, Porto
SOARES & CARVALHO: 2001, p.207

Por detrás das figuras principais encontra-se uma superfície oval, de moldura trabalhada em metal. O artista da edição de La Harpe representa algo semelhante, mas tratar-se-á do encosto de uma espécie de cadeirão, enquanto Vieira parece representar um espelho. A inclusão deste elemento é pouco literal, não existindo qualquer referência a tal no poema — enquanto símbolo o espelho teve ao longo do curso da história da arte múltiplos significados, sendo que aqui, avaliando pelo contexto, a sua conotação não terá a negatividade de uma *vanitas* ou de um mau presságio em consequente dos prazeres terrenos da Ilha dos Amores, remetendo para um significado de revelação, de visão para um futuro glorioso, como assim anuncia a Ninfa.

Considerações finais

A presente dissertação assumiu como objetivo estudar e analisar as pinturas de Vieira Portuense relativas ao projeto da edição de *Os Lusíadas* e compreendê-las no contexto em que foram realizadas. Há muito que esta empresa é conhecida pelos historiadores e, nesse sentido, organizámos a informação pertinente já conhecida, de modo a criar um trabalho monográfico sobre a mesma. Em análise final, cremos que os esboços foram efetivamente realizados com a edição ilustrada em mente, em parte pela vontade e sentido de iniciativa de Vieira, mas não inteiramente, pois a correspondência demonstra que a questão já se encontrava em cima da mesa e tinha sido previamente discutida por D. Rodrigo e Bodoni. Adicionalmente, não vemos razão para questionar que fosse Bartolozzi o responsável por passar as ilustrações para gravura. Posto isto, procurámos também esclarecer e acrescentar novos dados relativos a questões previamente apresentadas.

Consideramos que Vieira também planeava, desde o início, realizar uma série de pinturas a partir destes esboços. Começou pela *Súplica de Inês Castro*, ainda durante a sua estadia em Londres, tendo possivelmente apenas terminado quando já se encontrava novamente em Portugal. Mas também cremos que pintou um *Desembarque de Vasco da Gama na Índia* — hipótese suportada pelo testemunho de Inocêncio (por via de Manuel de Porto-Alegre), do catálogo bibliográfico da exposição no Palácio de Cristal, e pela documentação do arquivo histórico do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Ambas foram levadas para o Brasil, onde passaram a integrar as coleções imperiais e, não sendo leiloadas após a implantação da República, terão sido dispersas pelos seus herdeiros na Europa, assim como outras pinturas históricas que decoravam o Paço de São Cristóvão. Para as localizar, seria necessário conduzir uma investigação sobre as coleções dos diferentes herdeiros de D. Pedro II, como já sublinhou Sónia Pereira. Tendo reemergido a *Súplica de Inês de Castro* num leilão em 2008, talvez um rastreamento inverso desta obra pudesse ter resultados frutíferos.

Relativamente aos esboços, a pesquisa realizada levantou uma série de questões, colocando em dúvida qual exatamente a quantidade e o conteúdo das pinturas que Vieira realizou. Existem pelo menos 10 em coleções particulares — do Canto I ao X — das quais 3 existem em duplicado no acervo do Museu Nacional de Arte

Antiga. Também não é claro quais delas são originais e quais são cópias, e como vieram parar à Casa Palmela e à Ordem de Malta. Também questionámos a referência a uma “batalha de portugueses contra mouros”, assinalada numa entrada distinta daquela dos esboços camonianos no inventário da Academia Real de Belas-Artes, pois por esta distinção não se tratará de uma versão alternativa ao Canto I. Poderá tratar-se sim de uma outra versão de *Duarte Pacheco Pereira defende em Cochim o passo de Cambalão*, ou de uma pintura de temática semelhante, ou, simplesmente, um erro de atribuição. Esta dúvida poderia ser esclarecida, uma vez mais, com o seu rastreamento através de investigação documental.

Também o “Desembarque na Ilha de Moçambique”, indicado na entrada do catálogo da exposição do centenário camoniano no Rio de Janeiro, complica a questão. Tanto o tema como o excerto do poema citado no catálogo nada têm em comum com o que seria o *Desembarque de Vasco da Gama na Índia*, quer esta pintura siga o esboço para o Canto VII ou não. Para isto, oferecemos três possíveis explicações: ou Vieira realizou uma outra pintura para o Canto I, ou houve, uma vez mais, um erro na publicação, ou então foi atribuída ao Portuense a obra de outro pintor. Nesta última linha, pela proximidade de temas, consideraríamos o *Duarte Pacheco Pereira* que Domingos Sequeira fez para a Sala das Descobertas em Mafra um candidato credível.

No presente momento, não nos é possível adiantar mais. No entanto, os dados que temos não deixam de ser úteis, sabendo agora que as pinturas de Vieira não foram simplesmente esquecidas e arrumadas após a sua morte. Terão tido alguma visibilidade na Academia Real de Belas Artes, na Exposição da Sala do Risco, onde estiveram os esboços pertencentes à Casa Palmela, e na exposição centenária do Rio de Janeiro. Apesar de Vieira se ter inspirado diretamente na edição parisiense de 1776 para a maioria dos cantos, não deixa de ter elementos originais, e no domínio da pintura são, de facto, pioneiras. Apesar do seu carácter ilustrativo, Vieira quis através deste tema afirmar-se como um grande pintor nacional: uma série com os dez cantos de *Os Lusíadas*, principalmente com as dimensões e qualidade da *Súplica de Inês de Castro*, muito acrescentaria ao seu prestígio como pintor régio.

De um ponto de vista artístico, a formação clássica de Vieira evidencia-se nesta série — verificamos como a introdução e tratamento das divindades mitológicas

remetem para o repertório temático clássico por ele explorado em obras como *Júpiter e Leda* (1798) e *Ninfas de Dodona* (c.1800), aqui evidenciado nos Cantos VI, IX e X, onde as composições são protagonizadas por Vénus, Tétis e as ninfas, embora sob o pretexto do poema. Incorpora também o academismo romano no nu masculino, através da figura do Adamastor.

Ao mesmo tempo, encontra-se o indício de um romantismo intrínseco ao interesse por Camões — este é talvez mais evidente na teatralidade do Canto III, mas também o observamos no *orientalismo* e efeito historicista que obtém através da profusão de adereços nas suas composições. Estas opções acabam por entrar em confronto com a “nova pintura de história”, como a define Foteini Vlachou — trata-se, sem dúvida, de pintura de história, mas salvo *A audiência de D. Manuel a Vasco da Gama*, existe sempre a inserção de uma figura fantástica ou, noutro caso, de um prevalente interesse pelo décor e pelo pitoresco, que se sobrepõe à busca pela veracidade histórica. No entanto, esta junção parece-nos consistente com as próprias palavras e objetivos do pintor, que pretendia representar os “factos mais célebres e honrosos da nação”, assim como o “pitoresco que há não só no nosso vestuário”, mas também nos “países da costa de África e Ásia onde a nação abordou”.

Bibliografia

- ARAÚJO, Agostinho. 1991. *Experiência Da Natureza e Sensibilidade Pré-Romântica Em Portugal: Temas de Pintura e Seu Consumo (1780-1825)*. Dissertação de Doutorado Em História Da Arte Apresentada à Faculdade de Letras Do Porto. Porto.
- ARRUDA, Luísa Capucho & Aline Gallasch HALL. 2006. *Mulheres Do Século XVIII. Pintoras Portuguesas*. Lisboa: Ela por Ela.
- ARRUDA, Luísa. 2016. "Roma e a Academia de S. Lucas Como Modelo Para Os Estudos Artísticos Em Portugal. O Desenho e a Literatura Artística de Francisco de Holanda a Domingos António Sequeira." Faculdade Belas-Artes, Universidade de Lisboa.
- BLANCO, Francisco Cordeiro. 1948. "Uma Carta Inédita de Vieira Portuense." *Boletim Do Museu Nacional de Arte Antiga* 1–3.
- BLAND, David. 1969. *A History of Book Illustration. The Illuminated Manuscript and the Printed Book*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- BRAGA, Sofia. 2015. "O Concílio Dos Deuses de Cyrillo Volkmar Machado - Análise Da Pintura Decorativa Do Tecto Do Salão de Baile Do Palácio Barão de Quintela e Conde de Farrobo." *ARTisON* N.º1 (dezembro): 100–112.
- BRYAN, Michael. 1886. *Dictionary of Painters and Engravers, Biographical and Critical. Volume I: A-K, Volume II: L-Z*. London: George Bell and Sons.
- BULE, Lara Miguel. 2019. *Inês de Castro. A Imagem e o Mito Nas Artes Visuais. Dissertação de Mestrado Em História Da Arte*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- BURY, Stephen. 2012. *Benezit Dictionary of British Graphic Artists and Illustrators*. Oxford University Press.
- CAMÕES, Luís de. 1972. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora.
- CARVALHO, Ayres de. 1982. *A Galeria de Pintura Da Ajuda e as Galerias Do Século XIX*. Lisboa: Tipografia Silvas.
- CARVALHO, José Alberto Seabra & Miguel SOROMENHO. 2019. *Museu Das Descobertas*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga. Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

- CHAVES, Henrique de Almeida. 2017. "A Universalidade de Camões Nos Fundamentos de Uma Europa Sem Fronteiras: Algumas Traduções d'Os Lusíadas." *Legado Clássico No Renascimento e a Sua Recepção: Contributos Para a Renovação Do Espaço Cultural Europeu*. Annablume. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- CIDRAES, Maria de Lourdes. 2007. "Da Imagem Ausente à Multiplicidade Da Representação: O Adamastor Na Iconografia Camoniana Dos Séculos XVII e XVIII." *Estudos Para Maria Idalina Rodrigues, Maria Lucília Pires, Maria Vitalina Leal de Matos*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- COSTA, Luiz Xavier da. 1922. *A Morte de Camões. Quadro Do Pintor Domingos António de Sequeira*. Lisboa: Imp. Libanio da Silva.
- COSTA, Luiz Xavier da. 1938. *Documentos Relativos Aos Alunos Que de Portugal Foram Para o Estrangeiro Estudar Belas-Artes e Cirurgia, Com Protecção Oficial, Nos Décénios Finais Do Século XVIII. Separata Do Arquivo Histórico de Portugal, Vol. III*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.
- COUTINHO, B. Xavier. 1946. *Camões e as Artes Plásticas: Subsídios Para a Iconografia Camoneana. Vol. I*. Livraria F. Porto.
- COUTINHO, B. Xavier. 1949. *Camões e as Artes Plásticas: Subsídios Para a Iconografia Camoneana. Vol. II*. Livraria F. Porto.
- CUNHA, Xavier da. 1903. *O Concílio Dos Deuses Descrito Por Luiz de Camões e Pintado Por Cyrillo Volkmar*. Lisboa: Typographia de Christovão A. Rodrigues.
- DANTAS, Regina Maria Macedo Costa. 2007. *A Casa Do Imperador: Do Paço de São Cristóvão Ao Museu Nacional. Dissertação de Mestrado Em Memória Social*. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- DINOIA, Rosalba. 2017. "ROSASPINA, Francesco." *Dizionario Biografico Degli Italiani - Volume 88. 2017. Disponível em linha: [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-rosaspina_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-rosaspina_(Dizionario-Biografico)) [consultado a 22/01/2021]*.
- EISENMAN, Stephen F., Thomas CROW, Brian LUKACHER, Linda NOCHLIN, & K. Frances POHL. 1994. *Nineteenth Century Art: A Critical History*. London: Thames and Hudson.
- FARIA, Miguel Figueira de. 2005. *A Imagem Impressa: Produção, Comércio e Consumo de Gravura No Final Do Antigo Regime. Tese de Doutoramento Em História Da Arte*. Faculdade de Letras, Universidade do Porto.

- FARIA, Miguel. 2008. "Joaquim Carneiro Da Silva e o Plano Da Aula Pública de Desenho de Lisboa: Contributo Para a História Do Ensino Das Belas Artes Em Portugal." In *Artistas e Artífices No Mundo de Expressão Portuguesa, 193–207*. CEPESE.
- FRANÇA, José-Augusto. 1974. *O Romantismo Em Portugal. Vol.1*. Lisboa: Livros Horizonte, Lda.
- FRANÇA, José-Augusto. 1990. *Arte Em Portugal No Século XIX. Vol.1 e 2. 3ª*. Lisboa: Bertrand Editora Lda.
- FRANÇA, José-Augusto. 1996. *Museu Militar. Pintura e Escultura*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- GOLDSTEIN, Carl. 1996. *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*. New York, Melbourne: Cambridge University Press.
- GOMES, Paulo Varela. 1990. "'Os Lusíadas' Segundo Vieira Portuense." *OCEANOS N. 04*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- GOMES, Paulo Varela. 2001. *Vieira Portuense*. Lisboa: Edições Inapa.
- GOMES, Paulo Varela. 2009. *Arte Portuguesa Da Pré-História Ao Século XX: Expressões Do Neoclássico*. Vila Nova de Gaia: Fubu.
- GONÇALVES, Mónica. 2016. *Arcangelo Fuschini (1771-1834) e a Pintura Do Neoclassicismo Em Portugal. Dissertação de Mestrado Em Arte, Património e Teoria Do Restauro*. Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.
- LIVERSIDGE, M. J. H. 2006. "Virgil in Art." In *The Cambridge Companion to Virgil*, 91-103. Cambridge University Press.
- LOPES, Carlos da Silva. 1940. "As Pinturas de Tema Ultramarino Do Palácio de Mafra." In *Congresso Do Mundo Português: Comunicações Apresentadas Aos Congressos de História Moderna e Contemporânea de Portugal (V e VI Congressos). Vol.III*, 55–70. Lisboa: Comissão Executiva dos Centenários: Secção de Congressos.
- MARKL, Alexandra Gomes. 2013. *A Obra Gráfica de Domingos António de Sequeira No Contexto Da Produção Europeia Do Seu Tempo. Tese de Doutoramento Em Belas-Artes*. Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.
- MARKL, Alexandra Gomes. 2016. *Domingos Sequeira: Pintor de História*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.

- MEGGS, Philip B. & Alston W. PURVIS. 2006. *Meggs' History of Graphic Design*. 4th ed. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons.
- MORAIS, Ana Paula Bandeira. 2016. "Francisco António Da Silva Oeirense (1797-1868). Um Pintor Lisboaeta No Porto Romântico." *In II Congresso "O Porto Romântico" - Actas*, 161–74. Porto: CITAR - Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes. Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.
- NEVES, António Amaro das & Carlos António Alves BERNARDO. 2004. *Francesco Bartolozzi e Os Seus Discípulos. Catálogo de Exposição de Gravuras Dos Séculos XVIII e XIX*. Sociedade Martins Sarmento & Casa de Sarmento Centro de Estudos do Património.
- PAIM, António. 1982. "D. Rodrigo de Sousa Coutinho (1745-1812). Notícia Bibliográfica." *Revista Portuguesa de Filosofia* 38, No.4, 558–80.
- PASSOS, Carlos de. 1953. *Vieira Portuense*. Porto: Portucalense Editora.
- PEIXOTO, Jorge. 1974. *Relações Artísticas Entre o Célebre Impressor Italiano Bodoni e Francisco Vieira Portuense*. Braga: Oficina Gráfica da Livraria da Cruz.
- PEREIRA, Esteves & Guilherme RODRIGUES. 1915. *Portugal: Dicionário Histórico, Chorographico, Heraldico, Biographico, Bibliographico, Numismatico e Artistico. Vol. VII - T-Z*. Lisboa: João Romano Torres.
- PEREIRA, Sónia Gomes. 2018. "Coleção Real Em Portugal - Coleção D. João VI No Brasil: Novas Questões." *In Coleções de Arte Em Portugal e Brasil Nos Séculos XIX e XX: Coleções Em Exílio*. Caleidoscópio.
- PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa. 2000. *Os Lusíadas de Luís de Camões*. 4ª. Ministério dos Negócios Estrangeiros. Instituto Camões.
- PINHO, Elsa. 2013. *A Evolução Das Coleções Públicas Em Contexto Democrático. Políticas de Incorporação e Vetores de Crescimento Nos Museus de Arte Da Administração Central Do Estado. (1974-2010)*. Tese de Doutoramento Em Belas-Artes. Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.
- PORFÍRIO, José Luís & Maria Helena BARREIROS. 2009. *Arte Portuguesa Da Pré-História Ao Século XX: Da Expressão Romântica à Estética Naturalista*. Vila Nova de Gaia: Fubu.
- PORFÍRIO, José Luís. 1999. "Fragmentos Em Torno de Um Perfumador Árabe. Orientalismos Nas Artes Plásticas Em Portugal (1800-1918)." *In O Orientalismo Em*

Portugal. Comissão Nacional Para as Comemorações Dos Descobrimentos Portugueses, 127–36. Edições Inapa. Câmara Municipal do Porto.

SALDANHA, Nuno. 1995. *Artistas, Imagens e Ideias Na Pintura Do Século XVIII*. Lisboa: Livros Horizonte.

SILVA, Vítor Aguiar e. 2011. *Dicionário de Luís de Camões*. Alfragide: Caminho.

SMITH, William. 1849. *A Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*. London: John Murrey, Albemarle Street.

SOARES, Elisa & José Alberto Seabra CARVALHO. 2001. *Francisco Vieira, o Portuense. 1765-1805*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis.

SOARES, Elisa, Paula Dias CARNEIRO & Paula Maria Mesquita Leite SANTOS. 1999. *As Belas-Artes Do Romantismo Em Portugal*. Lisboa: Instituto Português de Museus.

URBANO, Pedro. 2005. *A Casa Palmela e o Desafio Liberal: Estratégias de Afirmação. Dissertação de Mestrado Em História Contemporânea*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

VAZ, João. 2015. *A Pintura Mural Do Real Paço Da Ajuda. 1796-1833. Imagens Do Poder*. Direcção-Geral do Património Cultural. SCRIBE.

VITERBO, Sousa. 1909. *A Gravura Em Portugal: Breves Apontamentos Para a Sua História*. Lisboa: Typ. da Casa da Moeda e Papel Sellado.

VLACHOU, Foteini. 2019. *The Disappointed Writer - Selected Essays*. Lisboa: Edições do Saguão.

XAVIER, Hugo. 2014. *O Marquês de Sousa Holstein e a Formação Da Galeria Nacional de Pintura Da Academia de Belas Artes de Lisboa. Tese de Doutoramento Em História Da Arte*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

Fontes

“Catalogo Dos Quadros Antigos e Modernos, Que Formam Parte Da Galeria Do Exm.º Duque de Palmella, Em Lisboa.” 1851. *Revista Universal Lisbonense: Jornal Dos Interesses Physicos, Moraes e Litterarios Por Uma Sociedade Estudiosa*. 2ª Série. Tomo IV. N.º12., 142–43.

ANTT, ANBA/L1/ Doc.1

ANTT, ANBA/L4/ Doc.1

ANTT, Fundo Ministério da Justiça (MJ), Fundo Cível Antigo de Lisboa, 1ª vara, 3ª Secção, Maço n.º 107, Caixa 323, Inventário Orfanológico do 1º Visconde de Santarém, 1º Vol., apêndice 11º, fl. 12 f.

Bibliographia Camoniana Servindo de Catologo Official Da Exposição Camoniana Do Centenario Coordenada Pela Comissão Litteraria Das Festas. 1880. Porto: Palácio de Crystal. Typographia Occidental.

Catalogo Exposição Camoneana Realizada Pela Bibliotheca Nacional Do Rio de Janeiro a 6 de Junho de 1880 Por Occasião Do Centenário de Camões. 1880. Rio de Janeiro: Typographia Nacional.

Catálogo Provisório Da Galeria Nacional de Pintura: Existente Na Academia Real Das Bellas Artes de Lisboa. 1868. Lisboa: A.R.B.A.

CONSTÂNCIO, Francisco Solano. 1819. “Resenha Analytica: Os Lusíadas, Poema Epico de Luis de Camões. Nova Edição Correcta, e Dada á Luz, Conforme á de 1817, in-4º., Por Dom Joze Maria de Souza-Botelho, Morgado de Matteus, Socio Da Academia Real Das Sciencias de Lisboa. Paris, Na Officina Typog.” *Annaes Das Sciencias, Das Artes, e Das Letras / Por Huma Sociedade de Portuguezes Residentes Em Paris* Tomo IV: 3–37.

EVASIO, Leone, O.C (1765-1821) *Le virtù del trono: Cantata per la nascita di S.A.R. don Antonio di Braganza Principe di Beira Dedicatória.* Parma: nel Regal Palazzo: co´Tipi Bodoniani, 1796.

IVO, Júlio & Ferreira SANTOS. 1906. *O Monumento de Mafra: Guia Illustrado.* Lisboa: Typographia «A EDITORA».

La Lusíade de Camoens, Poème heroique sur le découverte des Indes Orientales, Traduit du portugais par Mr. Duperron de Castera, Amsterdam, 1735.

LIMA, Rangel de. 1879. “Um Esboceto de Vieira Portuense.” *In A Arte*, Vol. 1:36–38. Lisboa: Typ. de Christovão A. Rodrigues.

Lusíadas de Luis de Camoens, Principe de los Poetas de España. Al Rey N. Señor Felipe Quarto el Grande. Comentadas por Manuel de Faria i Sousa. Cavallero de la Orden de Christo, i de la Casa Real. En Madrid, por Juan Sanchez, A costa de Pedro Coello, Mercader de libros, 4 tomos. 1639.

- MACHADO, Cyrillo Volkmar. 1815. *As Honras Da Pintura, Escultura, e Architectura: Discurso de João Pedro Bellori*. Lisboa: Impressão Régia.
- MACHADO, Cyrillo Volkmar. 1823. *Collecção de Memórias, Relativas Às Vidas Dos Pintores, e Escultores, Architetos, e Gravadores Portuguezes, e Dos Estrangeiros, Que Estiverão Em Portugal*. Lisboa: Impressão de Victorino Rodrigues da Silva.
- MACHADO, Cyrillo Volkmar. s.d. “Descrição Das Pinturas Do Real Palácio de Maфра.” *Revista de Arqueologia*. Tomo 3. Lisboa: Imprensa Moderna.
- NYON, J., LA HARPE, J. de., HERMILLY, V. d'. *La Lusidade de Louis Camoëns;: poëme héroïque, en dix chants*. A Paris. 1776.
- Os Lusíadas de Luís de Camões. Grande Edição Illustrada / Revista e Prefaciada Pelo Dr. Sousa Viterbo*. 1900., 105-211. Lisboa: Empresa da História de Portugal.
- Os Lusíadas: poema épico de Luis de Camões. Nova edição correcta e dada á luz por D. José Maria de Souza-Botelho, Morgado de Mattheus, Socio da Academia Real das Sciencias de Lisboa. Paris: na Officina Typographica de Firmin Didot, impressor do Rei, e do Instituto*. 1817.
- PEREIRA, Gabriel. 1903. *A Collecção de Pinturas Do Sr. Duque de Palmella*. Lisboa: Typographia Lallemand.
- RIBEIRO, João Baptista. 1859. “Francisco Vieira.” *In O Mundo Elegante: Periodico Semanal de Modas, Litteratura, Theatros, Bellas Artes.*, 85–86. Porto: Villa Nova & Emygdio.
- Series potentissimorum Regum Lusitaniae iconibus illustrata, et ordine temporum exposita, coordinata mensibus Aprilis, et Maii anno Domini 1791*.
- SILVA, Inocência Francisco da. 1865. “Francisco Vieira Portuense: Esboço Biographico.” *Archivo Pittoresco, Vol.VIII*.
- TABORDA, José da Cunha. 1815. *Regras Da Arte Da Pintura: Com Breves Reflexões Criticas Sobre Os Caracteres Distinctivos de Suas Escolas: Vidas e Quadros Dos Seus Mais Célebres Professores: Escritas Na Lingua Italiana Por Micael Angelo Prunetti Dedicadas as Excellentissimo Senhor Marquez e Borba*. Lisboa: Impressão Régia.
- The Gardens: a Poem translated from the French Abbé Delille by Mrs. Montolieu, London, Printed by T. Bensley, 1798*.

The Lusiad or the discovery of Indie: an epic poem. Translated from the portuguese of Luis de Camoens. With an historical introduction and notes by William Julius Mickle. A new edition in three volumes. London, Printed for Joseph Harding, 1807.

The Works of Publius Virgilius Maro: Translated, Adorned with Sculpture, and illustrated with Annotations. Thomas Warren, London. 1654.

The Works of Virgil Translated into English Verse by Mr. Dryden. Londres: Vernor & Hood. 1803.

VIANNA, Bento Luiz. 1819. *Breve Resposta à Crítica Da Nova Edição Dos Lusíadas Publicada Em 8º n'este Anno, Por Firmino Didot, E Conforme Em Tudo á Que Em 4.º Deo á Luz, Em 1817, O Ill.mo e Ex.mo S.nr. D. J. M. de Souza-Botelho.* Paris: Officina de P. N. Rougeron.