

ON pOr

trait

ure

O retrato de D. Tomás de Almeida, primeiro cardeal-patriarca de Lisboa. Uma questão autoral: Francisco Vieira Lusitano ou Domenico Duprà?

Diogo Lemos¹

Resumo

O presente trabalho de investigação parte da análise empreendida ao retrato de D. Tomás de Almeida, conservado no Mosteiro de São Vicente de Fora.

Alicerça-se numa abordagem problematizante em torno da descodificação dos elementos iconográficos empregues na obra e na retratística pictórica alusiva ao primeiro patriarca de Lisboa e tem, como principal objetivo, a apresentação de novas propostas de datação e autoria da pintura.

Palavras-chave

Retrato pictórico; Patriarcado; D. Tomás de Almeida; Vieira Lusitano

¹ Diogo Lemos é investigador no Centro de História da Sociedade e da Cultura (CHSC). Doutorando em História da Arte na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e bolseiro de doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), dedica a sua atividade científica à investigação do retrato régio, nobre e prelatício e dos seus domínios iconológicos. Presta especial atenção ao estudo das trocas e influências artístico-culturais luso-italianas e luso-francesas da Época Moderna. Correio eletrónico: diogolem1@hotmail.com

Introdução

No início do reinado de D. João V (1689- 1750), a (re)afirmação da dignidade régia fazia parte de um projeto a alcançar. Com a frente económica a prosperar, graças ao ouro e diamantes explorados nas minas do Brasil, o monarca tem como principal objetivo proceder ao enaltecimento da coroa portuguesa, fragilizada desde o domínio Filipino e pelo período da Guerra da Restauração. Imperava que o reino se fizesse notar na conjuntura das grandes monarquias católicas europeias.

A premissa diplomática moderna – e, em geral, o *modus operandi* da cultura barroca – partia de ver e ser visto: de notar e ser notado. D. João V, imbuído desta retórica de aparato que, afinal, marcou a Idade Moderna, quis, como qualquer outro monarca do seu tempo, afirmar a importância do império português. Ambicionava, por isso, enquanto representante de uma monarquia católica, participar do projeto imperial eclesiástico da Igreja Católica Romana, dirigindo-se a construção da imagem de realeza digna, em particular, à Santa Sé.

Efetivamente, das relações diplomáticas estabelecidas entre D. João V e os Sumos Pontífices, resultariam uma série de privilégios atribuídos durante todo o seu reinado e cujo zénite seria, em 1748, a atribuição do título de *primeira grandeza* de “Majestade Fidelíssima”.

A primeira das graças que contribuiu para o exercício do poder absoluto através da dignificação do aparelho eclesiástico em Portugal dá-se em 1716, sendo o então arcebispado de Lisboa elevado a Patriarcado, unicamente a par com Veneza e Roma. Um Patriarcado é, grosso modo, uma extensão da Santa Sé que outorga a essa circunscrição o estatuto de Igreja Fundacional da Religião Católica Romana. A Lisboa de setecentos é, por isso, um excecional caso em que se funda um Patriarcado séculos depois de serem consagradas as primeiras comunidades da Santa Igreja Católica, como disso são exemplo Veneza e, claro, Roma. Deste modo, ao relacionar o império português com tão relevante estatuto, a Santa Sé reconhecia a importância dos seus feitos evangelizadores, fundadores – e de imposição – da Igreja Católica Romana nos quatro cantos do mundo, o que, aliás, havia sido já reconhecido noutros pontificados, mas obliterado com a perda da independência portuguesa.

A partir de 1716, D. João V tornava-se, assim, o único rei católico a dispor de um patriarca como capelão pessoal nas suas cerimónias, estatuto este que só ao Papa podia ser comparado (Saraiva, 2013: 168). Dois anos

depois, no seguimento da sucessão de privilégios, o patriarca D. Tomás de Almeida (1690 – 1754) passava a presidir a todas as reuniões episcopais, revelando-se a autoridade máxima do reino no plano eclesiástico, ultrapassando o estatuto do arcebispo de Braga (Coutinho, 1984: 409). Estas prerrogativas, que, afinal, reafirmavam o poder temporal da dinastia brigantina através da representatividade do poder espiritual do patriarca e corte eclesiástica, revelaram-se fundamentais à inserção de novas tipologias de alfaias litúrgicas, paramentos, etc.

Não obstante, ao elevar-se a então Colegiada de S. Tomé a Catedral Metropolitana e Patriarcal, firmava-se o ponto de partida com vista a uma frenética assimilação do culto e liturgia do Vaticano e de uma série de símbolos e signos visuais que operariam na fabricação da imagem da instituição Patriarcal, enfim, personificada por D. Tomás de Almeida. De resto, e com o objetivo de apropriar para o contexto português a cultura italiana e da Cúria Romana, D. João V cria, em Roma, na década de 30, uma Academia que permitia, não só, aos artistas portugueses a assimilação da arte à romana, mas também que artistas de vários pontos da península itálica se estabelecessem em Portugal.

É precisamente a partir deste sentido de mimese da cultura da Santa Sé que devemos inscrever a retratística pictórica alusiva ao clero secular português e, mais particularmente, a D. Tomás de Almeida.

D. Tomás de Almeida: do patriarcado ao cardinalato

Ao longo de toda a história da instituição patriarcal, a retratística alusiva aos seus representantes parece não ter prescindido de certos atributos iconográficos, como as vestes, barrete e anel cardinalícios e as cadeiras patriarcais.

No estudo para o retrato de D. Tomás de Almeida, executado por Vieira Lusitano (figura 1), o patriarca assegura a importância do cargo espiritual que desempenha ao ser representado no ato da bênção, sentado numa imponente cadeira de braços rematada por duas tarjas



Figura 1 – Francisco Vieira de Matos, Retrato de D. Tomás de Almeida, [s.d], Gabinete de estampas do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. (Fonte: Foto de Luísa Oliveira – DGPC/DDF)

onde se ostenta o escudo de nobreza de sangue, timbrado pelo chapéu (galero) episcopal. Ao observarmos os retratos de Clemente XII (1730-1740) (figura 2) e Bento XIV (1740-1758) (figura 3)², torna-se evidente que, para além da bênção papal – reproduzida no desenho de Vieira Lusitano (figura 1) –, o mobiliário de assento revela-se um elemento iconográfico significativo na representação dos Sumos Pontífices. No caso português, a assimilação do programa morfológico, decorativo e iconográfico do assento papal faz-se notar, mais particularmente, no confronto entre o retrato do papa Clemente XII (figura 2) e o estudo feito por Vieira Lusitano (figura 1). Note-se que ambos os assentos se distinguem pelas suas tarjas, sendo a cadeira do patriarca rematada pelo escudo de nobreza encimado pelo galero episcopal e a cadeira papal rematada por duas pinhas.

Contudo, e ainda que a pinha se revele um elemento iconográfico do qual a Igreja Católica Romana se apropriou ao longo de toda a sua história, pontuando as mais diversas tipologias de mobiliário pontifício, o escudo de nobreza de sangue, timbrado pela tríplice tiara³, revelou-se uma filiação iconográfica predominante na composição das tarjas dos assentos reservados aos Sumos Pontífices, tal como o atestam inúmeros retratos papais.

Ora, o caso de D. Tomás de Almeida apresenta contornos curiosos: enquanto aos demais patriarcas do seu tempo apenas se reconhecia a ostentação do galero verde de quatro séries de borlas, ao primeiro patriarca de Lisboa permite-se, logo após a sua nomeação, a utilização do galero vermelho de cardeal com quinze borlas em aparições solenes e a ostentação iconográfica de uma mitra ornada com três coronéis ou com



Figura 2 – Agostino Masucci, Retrato do Papa Clemente XII, c.1730, Roma. (Fonte: shorturl.at/fkpl4)



Figura 3 – Pierre Subleyras, Retrato do Papa Bento XIV, c.1741, Palácio de Versalhes (fonte: shorturl.at/kuvzQ)

2 Bem como muitos outros, como o retrato Inocêncio X (1574-1655), de Diego Velazquez ou o retrato de Clemente XIII (1758-1769), pintado por Anton Mengs.

3 De resto, o símbolo, por excelência, de S. Pedro de Roma.

um só coronel e duas sugestivas faixas de pedras preciosas, numa clara alusão à tríplice tiara⁴:

“O Chapeo vermelho pertence aos Cardeais guarnecido de compridos ordeens de seda entrelaçados, pendentes com cinco ordens de borlas a 1. 2. 3. 4. 5. Os Patriarcas, e Arcebispos usaõ do chapeo verde com quatro ordens de borlas a 1. 2. 3. 4. Menos o Patriarca de Lisboa, por especial privilegio traz sobre o escudo a Mitra Patriarcal, e sobre ella a cruz de duas traveças debaxo do chapeo vermelho com cordoens de cinco ordens de borlas, como os Cardeaes.” (Vallemont, 1766: 66)

Assim, e embora não se conheça nenhum documento que confirme o privilégio da ostentação da tiara com três coronéis, constata-se a sua representação iconográfica “nas mais diversas manifestações, desde pedras de armas até ex-libris, super-libros, papel de correspondência timbrado, etc.” (Metelo de Seixas, 2013: 65), desde D. Tomás de Almeida a D. Manuel Cerejeira (1888- 1977). Acrescente-se, porém, que a apropriação da “tríplice tiara”, no caso português, se distingue do modelo utilizado pela Santa Sé, sendo as chaves celestes substituídas por um ramo de oliveira e palma, como, aliás, o atestam vários elementos da cultura material dos patriarcas olissiponenses e o seguinte excerto:

“Esta portada [da basílica patriarcal] estava preciosamente armada. Viaõ-se por cima da porta (...) três medalhas cobertas de ouro [onde se] viaõ em huma a Mitra sobre os ramos da palma, e platano atadas com fitas de ouro, que são as Armas da Santa Igreja Patriarcal, e na outra, as Armas do Eminentissimo Patriarca.” (Machado, 1745: 152)

Efetivamente, além da apropriação iconográfica da tríplice tiara, D. Tomás de Almeida ostenta, ainda, desde o início da sua nomeação a patriarca de Lisboa, várias prerrogativas reservadas aos cardeais – título que só recebe em 1737. Algumas destas honrarias – outorgadas por sucessivas bulas papais a partir de 1717, entre as quais se destaca o privilégio do uso de cor púrpura (Caetano, 1946-1954: 499) – foram, inclusivamente, notadas por várias personalidades da época, a propósito das primeiras aparições solenes do patriarca.

Note-se a apreciação do Núncio Apostólico Giuseppe Firrao que, numa extensa carta redigida ao secretário de Estado do papa Inocencio XIII, em 1722, descreve, minuciosamente, os paramentos e equipamentos que D. Tomás de Almeida utilizava nas suas aparições públicas e ofícios:

⁴ Refira-se que não existe qualquer evidência de que algum patriarca português tenha utilizado uma tríplice tiara.

“O Patriarca, além do habitual habito cardinalício, leva quando sai em função os sapatos, murça de veludo carmezim e o chapéu ligado ao pescoço por cordões [galero]. Costuma presentemente andar em liteira só, não tendo chegado ainda a carruagem para uso como a do Papa com sedia. (...) Indo á patriarcal vai directamente á sala dos paramentos onde veste os hábitos pontificais, acompanhado do cabido e clero, o primeiro vestido de vermelho com exclusão do solidéu e barrete, e precedido cada cónego de um familiar com chapéu prelaticio, ornado de cordões e franjas de verde e ouro, e cada um destes tem um caudatario vestido como os dos cardiais (...) Acompanham ainda o Patriarca alguns cavaleiros com o titulo de Príncipes do solio, e vão ao lado os dois grandes flabelos habituais do Papa. O trono tem os mesmos degraus a altura do solio pontificio e com a reserva da sedia gestatória, com arminho na Murça e cruz nos sapatos, observa pontualmente a mesma formalidade que se tem com o Sumo Pontífice.”(Castro, 1943: 136)

Além do privilégio da utilização de equipamentos litúrgicos reservados apenas aos Sumos Pontífices – como a sede gestatória e os flabelos –, o galero cardinalício púrpura e a triplice tiara revelam-se, efetivamente, dois símbolos iconográficos empregues em vários retratos pictóricos de D. Tomás de Almeida, como disso é exemplo o retrato do patriarca conservado no Mosteiro de São Vicente de Fora. Observe-se que estes elementos iconográficos se encontram dispostos no canto superior esquerdo da obra, timbrando ambos o escudo de armas de família de D. Tomás de Almeida (figura 4).

No que à iconografia alusiva às honrarias de púrpura diz respeito, note-se que, além do galero, solidéu, murça e hábito, D. Tomás de Almeida é retratado a segurar o barrete cardinalício. Todavia, e ainda que o primeiro patriarca de Lisboa ostente, desde o início da sua nomeação, uma série de prerrogativas reservadas aos cardeais nomeados em consistório, compete lembrar que D. Tomás de Almeida só é nomeado cardeal por Clemente XII em 1737.



Figura 4 – Francisco Vieira Lusitano (atrib.), Retrato de D. Tomás de Almeida, c. 1737, Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. (fonte: © Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa)

O barrete cardinalício⁵ representava uma das mais altas prerrogativas eclesiásticas conferidas pela Santa Sé, garantindo a presença do cardeal nomeado em Conclave e a sua potencial nomeação à *Cathedra Petri* – situação esta categoricamente explícita num texto laudatório sobre a elevação cardinalícia de D. Tomás de Almeida: “desejamos que do lugar do Sacro Collegio se exalte Sua Eminencia [D. Tomás de Almeida] ao sólio Pontifício”. (P.e. Pereira, 1738:36). No caso do retrato de D. Tomás de Almeida, mais do que a mera representação de uma honraria púrpura (como o hábito cardinalício, solidéu ou galero), este atributo iconográfico evoca todo o seu sentido ao transmitir ao sujeito recetor a informação de que o patriarca pertence, de facto, ao Colégio dos Cardeais.

A nomeação cardinalícia dos súbditos de D. João V revela-se, com efeito, um dos mais altos estatutos almejados pelo monarca. Este facto fará com que o rei canalize grande parte das suas investidas diplomáticas, ao longo de praticamente todo o seu reinado, na nomeação de cardeais da sua corte. Compreende-se: ao reunir um verdadeiro “conclave em Lisboa”, como ironicamente refere D. Luís da Cunha (Cortesão, 1950 :257), D. João V gerava mais oportunidades de afirmação da coroa portuguesa na Cúria Romana, criando, conseqüentemente, mais chances de eleição de um Sumo Pontífice Português.

Na ânsia de ver cumpridos os seus planos, o rei remeterá vários pedidos de nomeação cardinalícia à Santa Sé durante as quatro primeiras décadas do seu reinado, gerando, inclusivamente, períodos conturbados na diplomacia entre Portugal e o Vaticano (de 1728 a 1732).

Em todo o caso, D. João V não poria limites ao seu intuito de dignificar a corte eclesiástica portuguesa e, com efeito, restabelecidas as relações com a Santa Sé, o monarca empreende uma nova ofensiva diplomática, em 1736, para “arrancar ao Papa um barrete cardinalício para o Patriarca” (Cortesão, 1950: 257).

E assim o consegue: em 1738, o barrete é finalmente levado de Roma até Lisboa, como atesta a Gazeta de Lisboa a 8 de Maio do mesmo ano:



Figura 4 – (Pormenor) Retrato de D. Tomás de Almeida, Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa. (fonte: © Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa)

5 Um dos símbolos, por excelência, dos cardeais romanos, recebido, tradicionalmente, só após a nomeação

“ElRey nosso Senhor (...) no Domingo 27. De Abril, partiu de tarde para Mafra, donde se restiuiu na quarta feira a esta Cidade: e na terça feira 6. Do corrente deu audiencia a MonSenhor Sacchetti, filho dos Marquezes Sacchetti, Romanos, que havia chegado no Sabado antecedente em huma nau Ingleza ao porto de Lisboa, e trouxe o Barrete Cardinalicio ao Emin.Senhor Cardeal Patriarca” (Gazeta de Lisboa, 1738: 266).

Deste modo, o retrato de D. Tomás de Almeida anuncia-nos que estamos diante de um patriarca que também ostenta a sua nomeação cardinalícia: condição que só atinge a 20 de Dezembro de 1737. Este atributo iconográfico – enfim, um dos símbolos, por excelência, da nomeação cardinalícia (a par com o anel de cardeal) – convoca algumas questões pertinentes relativamente à atribuição autoral e datação da obra em análise. Recorde-se que a pintura – cuja autoria tem sido, alternadamente, atribuída a Domenico Duprà e Francisco Vieira Lusitano – foi, mais recentemente, datada de cerca de 1718 (Pimentel, 2013: 80).

Como vimos, D. Tomás da Almeida recebe, ao longo de todo o seu patriarcado, vários privilégios, muitos destes reservados apenas a cardeais. Sublinhe-se, porém, que não se conhece qualquer descrição ou indicação da utilização do barrete cardinalício em momentos solenes anteriores a 1738. Nem mesmo na minuciosa carta do Núncio Apostólico Giuseppe Firrao (1722), nas descrições de Merveilleux (1723-1726) e nem tampouco na riquíssima obra de Frei João de São José Prado (1751)⁶ se dá conta da sua utilização.

Ora, se, de facto, D. Tomás de Almeida se faz retratar com o barrete cardinalício, não será a obra executada após ou durante 1737?

Uma questão autoral: Francisco Vieira Lusitano ou Domenico Duprà?

A autoria do retrato de D. Tomás de Almeida tem sido, maioritariamente, atribuída a Domenico Duprà. Hipótese mais recentemente defendida por António Filipe Pimentel (2013: 80-81), alicerçada nos investimentos científicos empreendidos por Ayres de Carvalho (1960-1962) – primeiro autor a avançar o nome do pintor saboiano, posteriormente defendido por Nuno Saldanha (1994:224-225). Já José de Monterroso

6 Na qual relata, de forma extremamente minuciosa, todo o ritual de sacração da Basílica de Mafra em 1730.

Teixeira (1993: 239-240) e Luísa Arruda (2000: 146), sugerem que a autoria se deve a Francisco Vieira Lusitano.

A proposta inicial sustenta-se, sobretudo, nas semelhanças encontradas entre a credência representada que acompanha D. Tomás de Almeida (figura 4) e uma outra, presente no estudo feito para um retrato de D. João V (figura 5), assinado por Domenico Duprà (Pimentel, 2013: 80).

Porém, Luísa Arruda defende que:

“(…) O retrato aproxima-se da órbita de Vieira Lusitano, se compararmos a pose da cabeça e as feições do Patriarca com o desenho do Museu de Évora. São de facto duas cabeças muito semelhantes; apenas no desenho, Lusitano retratou o Patriarca com alguma idade e expressão digna, mas rejuvenescido na pintura, onde lhe acenta o sorriso, pintando as sobrancelhas e cabelo de negro. Ora uma atribuição com base no desenho da cabeça e das feições parece-nos mais justa do que a atribuição que parte do desenho da credência.” (Arruda, 2000: 146)

Efetivamente, além das similitudes plásticas encontradas na comparação empreendida entre ambas as cabeças, existem outros aspetos que devemos considerar, no sentido de reforçar a atribuição da autoria a Vieira Lusitano.

Desde logo, compete lembrar que a missão de Domenico Duprà como pintor régio termina em 1731, ano em que abandona Portugal (Gonçalves, 2013: 307). Dado facto poderá inviabilizar a atribuição autoral inicial, se tivermos em conta que a ostentação do barrete cardinalício inscreve, necessariamente, a execução da obra após ou durante o ano da nomeação cardinalícia (1737).



Figura 5 – Domenico Duprà, Retrato de D. João V, 1718, Museu-Biblioteca da Casa de Bragança/Fundação da Casa de Bragança (fonte: Pimentel, A. (2013). O Núcleo do Museu Nacional de Arte Antiga: da Patriarcal à Capela Real de São João Batista. A encomenda prodigiosa. Da Patriarcal à Capela Real de São João Batista, Museu Nacional de Arte Antiga, Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa: 45.)



Figura 6 – Giovanni Paolo Schor, Desenho para uma consola, c.1660-90, RoyalTrustCollection (Fonte: <https://www.rct.uk/collection/904460/a-design-for-a-console-table>)

De outro modo – e concordando com Luísa Arruda (2000: 146) – assumir que o modelo de credência utilizado no retrato de D. Tomás de Almeida justifica a atribuição a Domenico Duprà poderá revelar algumas fragilidades.

Na verdade, esta tipologia de credência, cuja estrutura apresenta a forma de um tritão⁷, revela-se um atributo iconográfico empregue por outros retratistas ao serviço das monarquias católica, como é o caso do retrato do regente Filipe de Orleães (figura 7), executado por Charles Van Loo⁸. De entre os vários modelos de credência representados em retratos régios, nobres e prelatícios portugueses, particularmente os oriundos da corte francesa⁹, a de estrutura de apoio em forma de tritão é, efetivamente, utilizada por outros retratistas ao serviço de grandes vultos da corte joanina. Veja-se o retrato de D. Frei António Manuel de Vilhena, Grão-Mestre da Ordem de Malta (figura 12).

Em todo o caso, e pese embora não se verifiquem investimentos científicos em torno do retrato de D. Frei António Manuel de Vilhena, a pintura parece não apresentar similitudes plásticas com as obras de Domenico Duprà ou Vieira Lusitano, sobretudo no tratamento estilístico, menos primoroso – e até tosco – que a credência e o tratamento dos panejamentos apresentam. Do mesmo modo, é bastante evidente que o retrato de D. Frei António Manuel de Vilhena e de D. Tomás de Almeida não foram executados pelo mesmo autor.



Figura 7 – Charles André Van Loo, Retrato de Filipe de Orleães, século XVIII, Museu de Belas Artes, Orléans. (fonte: © RMN – Grand Palais / agence Bulloz lien vers l'image shorturl.at/ivEUV)



Figura 8 – Jean-Baptiste van Loo Luis XV, Rei de França e Navarra, c.1726-1727, Palácio de Versailles (fonte: shorturl.at/ciuyQ)

7 Não raras as vezes empregue por vários artistas italianos desde, pelo menos, o início da Idade Moderna (figura 6).

8 Vejam-se também os retratos de José I, Imperador da Dinamarca, pintado por Frans van Stampart e o retrato de Cristiano VI da Dinamarca, conservado no Museu de História Natural da Dinamarca.

9 Como são os casos das credências representadas nos retratos de Luis XV e Maria Leszczyńska (figuras 8 e 9), posteriormente copiadas por artistas ao serviço de D. João V, através da disseminação da gravura, como atestam os retratos do então príncipe D. José I e de D. João V (figuras 10 e 11) (Lemos, 2020: 44-46)

Em suma, não será de descartar a possibilidade de que ambos os artistas, Domenico Duprà e Vieira Lusitano (entre outros) – pertencentes aos mesmos circuitos de encomendas artísticas – tenham utilizado os mesmos modelos de peças de mobiliário na retratística pictórica, muitos destes disseminados no meio artístico português através da gravura da escola francesa e romana (Lemos, 2020: 45-46).

Convenhamos, também, que a representação do tritão que acompanha D. Tomás de Almeida ou D. Frei António Manuel de Vilhena evoca um sentido simbólico claro: afinal, esta figura mitológica inscreve-se no universo literário clássico alusivo às conquistas transatlânticas – e do projeto da imposição da fé cristã em território ultramarino –, representando a bonança e o auxílio prestado pelas divindades dos mares nas navegações.

O tritão é representado com uma coroa de flores de golfo (espécime das plantas ninfeáceas, aquáticas), como, aliás, também se verifica no Coche do Oceano fabricado para a inauguração da estátua equestre de D. José I, conforme a descrição elaborada por Domingos Caldas Barbosa (1775: 16):

“Na frente do Carro [dos Oceanos] se vê hum Tritão de estatura corpulenta com meio corpo de Homem, e meio de Sereia, e com duas caudas cheias de conchas. Levará sobre a cabeça hum laurel de folhas de Golfo”

Notem-se, ainda, o pavimento marmoreado de formas circulares e losangulares – de resto, representado com a mesma mestria composicional por Vieira Lusitano num autorretrato alegórico (figura 13) – e o relógio representado no canto superior direito (figura 4). Este último motivo iconográfico é também utilizado no retrato do arcebispo D. Miguel de Castro (1536 – 1625) (figura 14). Obra originalmente executada durante a primeira metade do século XVII seria, posteriormente, repintada por Vieira Lusitano, a mando de D. João V:



Figura 9 – Jean Baptiste Van Loo, Retrato de Maria Leszczyńska, mulher de Luís XV de França, c.1725-1730, Palácio de Augustusburg, Brühl (fonte: shorturl.at/luISW)



Figura 10 – Giorgio Domenico Duprà, Retrato príncipe do Brasil D. José, c.1727-1729, Palácio de Vila Viçosa (fonte: ©Fundação da Casa de Bragança)

“[No sitio de Marvilla] (...) renovou o primeiro Patriarca de Lisboa D. Thomaz de Almeida o antigo Palacio, e quinta da Mitra (...) em que mandou colocar os verdadeiros retratos de todos os Excellentissimos Arcebispos de Lisboa em quadros renovados pelo excelente pincel do insigne Francisco Vieira, por odem do Senhor Rey D. Joaõ V.”

Estaõ collocados, que não he chronologica, e insinuarey os caprichos pitorescos do mesmo Artifice com que os illustrou. (...) “O oitavo he D. Miguel da Castro, decimo quarto. Deste Arcebispo não se achou em todo Portugal outro retrato mas que hum feito depois delle morto, com os olhos fechados, e deitado: e dizendo ElRey a Vieira, que era preciso resuscitallo, elle o expressou com a mão esquerda no peito, e com a direita apontando para hum relógio, que mostrava em duas aberturas adequadas e numero do dia, e o nome do mez em que fallecera, e no termo inferior do dito relógio o anno: e para significar que o tal relógio alli cessara, faz lhe o apontador chaido no bufete, e para dar satisfação à ordem do Rey, figurou-lhe no fundo um dedalhão pendurado com a ressureição de Lazaro, e hum letreiro na moldura, que diz: Veni foras. (Castro, 1762-1763: 181-483)

Se compararmos esta obra com os retratos de D. Lourenço de Lencastre e D. Rodrigo Anes de Sá de Almeida e Meneses (figuras 15 e 16) – também da autoria de Vieira Lusitano – torna-se evidente que as pinturas apresentam qualidades plásticas e composicionais distintas, ainda que executadas pelo mesmo pincel ou oficina, sobretudo no tratamento do rosto. Não poderia ser de outra forma: a execução da obra de



Figura 11 – Giorgio Domenico Duprà, Retrato de D. João V, c.1727-1729, Palácio de Vila Viçosa (fonte: ©Fundação da Casa de Bragança)



Figura 12 – Autor desconhecido, Retrato de D. Frei Antônio Manuel de Vilhena, Grão-Mestre da Ordem de Malta, c.1700-1722, Coleção dos Condes de Vila Flor e Alpedrinha (fonte: shorturl.at/fnwN1)

repinte cingiu Vieira Lusitano ao respeito pelos valores de composição e plasticidade originais. Por outro lado, as semelhanças entre o tratamento da expressão facial, particularmente o olhar, de D. Lourenço e D. Rodrigo e o rosto de D. Tomás de Almeida que figura na obra conservada no Mosteiro de S. Vicente de Fora são notórias. Destaquem-se, também, as semelhanças entre o tratamento da cortina representada no retrato do patriarca e a do retrato de D. Rodrigo Anes de Sá de Almeida e Meneses.

Retomando a análise do retrato de D. Miguel de Castro, note-se que Vieira Lusitano se preocupa em representar o tempo como um elemento imprescindível para a compreensão da dignidade de D. Miguel de Castro. Neste caso, a representação do relógio, cujo “*apontador [se encontra] chaido no bufete*”, adquire contornos panegíricos: de uma condição de prelatura digna que trespassa a conceção do tempo terreno.

De facto, a representação do relógio na retratística pictórica alusiva a prelados adquire contornos concretos:

“A precisão do mecanismo e a regularidade de seu andamento, obtidas pelas novas evoluções técnicas, permitiram que progressivamente o uso deste instrumento no âmbito iconográfico fosse ligado à noção de medida, de certeza e de confiabilidade. Nesse sentido, no final do século XVI, Cesare Ripa irá ilustrar em sua *Iconologia* uma comparação entre relógios e prelados: (...) “Por significar que os prelados são relógios do mundo, que servem para a



Figura 13 – Francisco Vieira Lusitano Autorretrato alegórico, c.1718, S. João do Estoril, Coleção particular (fonte: Arruda, L. (ed.) & Carvalho, J (ed.) (2000). Vieira Lusitano 1699-1783: O desenho. Lisboa: Instituto Português de Museus, p. 79)



Figura 14 – Francisco Vieira Lusitano, Retrato de D. Miguel de Castro, arcebispo de Lisboa, [s.d.], Mosteiro de S. Vicente de Fora, (Fonte: © Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa)

medida de todos os movimentos e que, portanto, necessitam que sejam reguladíssimos e justíssimos em seus próprios movimentos e costumes. *Tempus est mensura motis*. Assim então os prelados, que são relógios do Mundo, postos sobre o monte da dignidade, pois que são vistos e ouvidos por todos, devem muito bem advertir de soar justo, e caminhar direito em suas ações” (Silva, 2013:103)”

A apropriação desta tradição iconológica, enfim, teorizada pela Escola Romana, verifica-se na retratística pictórica de vários prelados ao longo de toda a Idade Moderna.

Ticiano Vecellio (1473/90 – 1576) será, justamente, um dos artistas a empregar este motivo iconográfico como forma de reforçar a condição prelatícia dos seus retratados (figuras 17 e 18). No caso português, e particularmente no domínio do retrato prelatício, é notório que Vieira Lusitano se apropria desta mesma tradição iconográfica, patente, não só, no retrato de D. Miguel de Castro, como também no retrato a sanguínea de um eclesiástico, conservado no Museu de Évora, e no retrato em análise de D. Tomás de Almeida, onde o relógio enfatiza o carácter regulador e justo da prelatura do primeiro patriarca, já praticamente a metade da sua missão espiritual.

Relembre-se que Vieira Lusitano convive de perto com a “Grande Pintura Italiana”: nas Pinacotecas, nos Palácios e no Vaticano e na Galeria do Palácio Farnese (Luísa Arruda, 2000:54) e que a comparação empreendida entre a conduta dos prelados e a função primordial do relógio é debatida nos circuitos eruditos da corte portuguesa, particularmente por Bluteau, através das suas *Prosas Portuguezas, recitadas em diferentes congressos académicos*¹⁰. Em todo o caso, sabe-se, segundo palavras do próprio



Figura 15 – Francisco Vieira Lusitano, Retrato de D. Lourenço José Brotas de Lencastre, c. 1750-55, Museu Nacional de Arte Antiga (fonte: shorturl.at/aiKO2)



Figura 16 – Francisco Vieira Lusitano, D. Rodrigo Annes de Sá Almeida e Menezes, 3.º Marquês de Fontes, século XVIII, Coleção particular, em depósito no Museu Nacional dos Coches para a exposição temporária. (Fonte: shorturl.at/qsxE2)

¹⁰ Veja-se, sobre o assunto, Bluteau, 1728: 88.

artista, que durante a sua formação em território italiano, Vieira Lusitano se dedicou a copiar obras de Ticiano (Vieira de Matos, 1780: 58), sendo, deste modo, provável, que durante a sua componente formativa tenha apreendido a realidade iconológica em questão. No mesmo sentido, Vieira demonstrará, ao longo de todo o seu percurso artístico, que é um forte adepto da iconografia simbólica e das leituras criptográficas “tiradas dos inúmeros livros de emblemata que então circulavam pelas oficinas dos artistas (o que valeu ao Lusitano algumas críticas dos seus colegas, como Cyrillo Machado ou Pedegache Brandão Ivo, já adeptos de uma linguagem mais clara e alegórica - a substituição iluminista do Símbolo pela Alegoria)” (Saldanha, 1995: 67).

Não obstante, a análise empreendida aos elementos iconográficos presentes no retrato de D. Tomás de Almeida, em comunhão com os anteriores contributos dos autores supra-mencionados, confere um novo fôlego à autoria atribuída a Vieira Lusitano. Acrescente-se, no mesmo sentido, que não se tem conhecimento de que Domenico Duprà tenha retratado o primeiro patriarca de Lisboa e que o colorido deste artista se revela muito menos intenso – mais elegante, precursor da escola francesa dos Van Loo ou de Jean Ranc. O mesmo não se poderá dizer de Vieira Lusitano que, de entre as suas inúmeras encomendas, sobretudo as de forte pendor religioso, se destacou como retratista de vários nobres e eclesiásticos, tal como o atestam várias das suas obras de pintura e desenho conservados em Portugal. Sabe-se, aliás, que de entre os retratos que Vieira Lusitano pintou de D. Tomás de Almeida – alguns destes queimados pelo incêndio que deflagrou no terramoto de 1755 (Vieira de Matos, 1780: 3):

“[D. João V ofereceu] ao mesmo Eminentíssimo Senhor Cardeal Patriarca os retratos de todos os Arcebispos de Lisboa [entre os quais,



Figura 17 – Tiziano Vecellio, Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo, c. 1552, Museu de Arte de São Paulo (fonte: <https://masp.org.br/acervo/obra/retrato-do-cardeal-cristoforo-madrruzzo>)



Figura 18 – Tiziano, Vecellio, Retrato de Paulo III com os netos Alessandro e Otavio Farnese, c. 1546, Nápoles, Galeria Nacional de Capodimonte (fonte: shorturl.at/gloKO)

o de D. Miguel de Castro], com o de Sua Eminencia [do próprio patriarca], primorosamente tirados, e coloridos pelo insigne Pintor Francisco Vieira” (Silva, 1750: 127)

O desconhecimento de outras fontes primárias análogas ao retrato em análise e a falência do estudo, mais sério, assente numa abordagem comparada entre a obra de Vieira e a obra de Domenico Duprà e de outros artistas seus contemporâneos não nos permite atribuir, com toda a certeza, a autoria ao autor. Todavia, a relação que se estabelece entre a presente análise e os investimentos científicos supramencionados permite estipular laços inequívocos com Vieira Lusitano e adiantar uma nova data de produção da obra: entre 1737 e 1754. Aguardemos que outros estudos nos possam desvendar, sem réstia de dúvida, esta questão autoral.

Bibliografia

- Arruda, L. (2000). **Francisco Vieira Lusitano (1699-1783): uma época de desenho** (Dissertação de doutoramento em Belas Artes (Desenho), apresentada à Universidade de Lisboa através da Faculdade de Belas Artes). Retirado de: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/15999>.
- Arruda, L. (ed.) & Carvalho, J (ed.) (2000). **Vieira Lusitano 1699-1783: O desenho**. Lisboa: Instituto Português de Museus
- Barbosa, D. (1775). **Narração dos applausos com que o Juiz do Povo e casa dos vinte-quatro festeja a felicissima inauguração da estatua equestre onde tambem se expoem as allegorias dos carros, figuras, e tudo o mais concernente ás ditas festas**. Lisboa: Na Regia Officina Typografica.
- Bluteau, R. (1728). **Prosas Portuguezas, recitadas em diferentes congressos academicos, Parte II**. Lisboa Occidental: Na Officina de Joseph antonio da sylva, Impressor da Academia Real.
- Carvalho, A. (1960-1962). **D. João V e a arte do seu tempo**, vol. I. Mafra: Edição do autor.
- Castro, J. B. (1762-1763). **Mappa de Portugal Antigo e Moderno pelo Padre João Bautistia de Castro**, Tomo III, Parte V. Lisboa: Officina de Francisco Luiz Ameno.
- Coutinho, B. X. (1984). **Um bispo do Porto primeiro “patriarca” de Lisboa (1716), D. Tomás de Almeida**. Coimbra: Coimbra Editora.

Cortesão, J. (1950). **Alexandre de Gusmão e o Tratado de Madrid**. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, Instituto Rio-Branco.

Gonçalves, S. (2012). **A Arte do retrato em Portugal no tempo do Barroco**. (Dissertação de Doutoramento em História, especialidade de Arte, Património e Restauro, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 2 Vols.). Retirado de: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/8491>.

Lemos, D. (2020). O despontar do rococó em Portugal: o genre pittoresco e os retratos da Sala dos Tudescos do Palácio de Vila Viçosa. **Artis - Revista de História da Arte e Ciências do Património**, (7-8), 42-47 http://www.artis.letras.ulisboa.pt/publicacao_a2,10,122,1597,detalhe.aspx

Machado, I. (1745). **Fastos politicos, e militares da antiga, e nova Lusitania, em que se descrevem as acoens memoraveis, que na paz, e na guerra obraraõ os Portuguezes nas quatro partes do mundo ... Com huma disserta,ão critica ao Anno Historico, e Diario Portuguez do Padre Francisco de Santa Maria, e hum appendix à disserta,ão precedente contra o Padre Doutor Louren**, Vol. I. Lisboa: Na Officina de Ignácio Rodrigues

Matos, F. V. (1780). **O insigne Pintor e leal esposo Vieira Lusitano, historia verdadeira, que elle escreve em cantos lyricos**. Lisboa: na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno.

Pimentel, A. (2013). O Núcleo do Museu Nacional de Arte Antiga: da Patriarcal à Capela Real de São João Batista. In **A encomenda prodigiosa. Da Patriarcal à Capela Real de São João Batista**. Lisboa.

Prado, Fr. J. (1751). **Monumento sacro da fabrica, e solemnissima sagração da Santa Basilica do Real Convento, que junto á Villa de Mafra dedicou a N. Senhora, e Santo Antonio a Magestade Augusta do Maximo Rey D. João V**. Lisboa: Officina de Miguel Rodrigues.

Rodrigues, P.e. J. (1738). **Sermaõ gratulatorio, e panegyrico na exaltação á Purpura do Eminentissimo, e Reverendissimo Senhor D. Thomaz de Almeida, [...] pelo padre Jozé Rodrigues Pereira**. Lisboa: Na Officina de Manoel Fernandes da Costa

Saldanha, N (Coord.) (1994). **Joanni V Magnifico - A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)**. Lisboa: IPPAR

Saldanha, N (Coord.) (1995). **Vieira Lusitano (1699-1783) - Pintor Académico Romano. Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do século XVIII - Estudos de Iconografia, Prática e Teoria Artística**.

Saraiva, A. (2013). **Espaço, Poder e Memória. A Catedral de Lamego, sécs. XII a X.** Porto: Centro de Estudos de História Religiosa/Museu de Lamego.

Seixas, M. (2004). Os ornamentos exteriores na heráldica eclesiástica como representação da hierarquia da Igreja Católica. **Revista Lusíada. História, Volume II** (1), 55-72

Silva, I. (2013). **O retrato do cardeal Cristoforo Madruzzo, por Tiziano: o relógio e a política do renascimento** (Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas). Retirado de: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/278852>.

Silva, F. X. (1750). **Elogio funebre, e historico do muito alto, poderoso, augusto, pio, e fidelissimo Rey de Portugal, e Senhor D. João V.** Lisboa : na Regia Officina Sylviana, e da Academia Real.

Teixeira, J. (Coord.) (1993). **O Triunfo do Barroco** [Catálogo de exposição]. Lisboa: Fundação das Descobertas/CCB.

Vallemont, Abade, L. (1766). **Elementos da História, ou o que he necessário saber-se da Chronologia, Geografia, do Braço, da Historia universal, da Igreja do Testamento velho, das Monarquias antigas, da Igreja do Testamento novo, e das Monarquias novas Traduzido por Pedro de Sousa.** Tomo II. Lisboa; Na Officina de Antonio Vicente da Silva.

Lisboa 17. De Mayo. (1738, n.º 19, 8 de Maio). **Gazeta de Lisboa Occidental**

Comissão de Honra

Carlos da Costa Salema, Presidente da Academia das Ciências de Lisboa
Francisco Vidal Abreu, Presidente da Academia de Marinha
Helena Pereira, Presidente da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia
Isabel Mota, Presidente da Fundação Calouste Gulbenkian
Luís Aires de Barros, Presidente da Sociedade de Geografia de Lisboa
Manuela Mendonça, Presidente da Academia Portuguesa de História
Maria Emília Ferreira, Directora do Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado
Miguel Tamen, Director da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
Natália Correia Guedes, Presidente da Academia Nacional de Belas-Artes

Comissão Científica | *Keynote speakers

Annabela Rita (FLUL)*
Annemarie Jordan Gschwend (CHAM/FCSH-NOVA) *
Artur Ramos (CIEBA/FBAUL)
Carme Narváez Cases (Universitat de Barcelona)
Cristina Azevedo Tavares (CIEBA/FBAUL) *
Dagmar Eichberger (UHeidelberg - Institut für europäische Kunstgeschichte)*
Eduardo Duarte (CIEBA/FBAUL)*
Fernando António Baptista Pereira (CIEBA/FBAUL)*
Krista De Jonge (KU Leuven)
Luís Jorge Gonçalves (CIEBA/FBAUL) *
Luísa Arruda (CIEBA/FBAUL) *

Margarida Acciaiuoli Brito (FCSH/NOVA)
Maria Emília Vaz Pacheco (ARTIS/FLUL)
Maria João Gamito (CIEBA/FBAUL)
Nuno Saldanha (IADE) *
Nuno Senos (IHA/NOVA)
Orquídea Borges (ESEC)
Rocio Bruquetas (Museo de America, Madrid)
Sabina de Cavi (FCSH-NOVA) *
Sheila Barker (The Medici Archive Project)*
Susana Gonçalves (DGPC)
Susana Sousa Dias (CIEBA/FBAUL)
Till-Holger Borchert (Musea Brugge)*

Comissão Executiva (FBAUL)

Alice Nogueira Alves
Ana Mafalda Carneira
Glória Nascimento
Jorge dos Reis
Liliana Carneira
Marta Frade
Maria Teresa Sabido
Teresa Teves Reis

Edição

Faculdade de Belas-Artes da
Universidade de Lisboa | CIEBA –
Centro de Investigação e de
Estudos em Belas-Artes – Grupo de
Investigação em Ciências da Arte e
do Património – Francisco De Holanda.

Coordenação

Annemarie Jordan Gschwend
Fernando António Baptista Pereira
Maria João Gamito

Design

Júlia Schindler
Jorge dos Reis

ISBN 978-989-8944-78-8

On p^or
trai^s
ure