



UNIVERSIDADE D  
COIMBRA

Catarina Clemente Cerdeira

**PINTURA DE HISTÓRIA EM PORTUGAL DE  
OITOCENTOS: A EVOLUÇÃO DE UM GÉNERO DE  
CYRILLO WOLKMAR MACHADO A MANUEL  
MARIA BORDALO PINHEIRO**

Dissertação de Mestrado em Arte e Património orientada pela Prof.<sup>a</sup> Doutora  
Joana Rita da Costa Brites e apresentada ao Departamento de História, Estudos  
Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de  
Coimbra.

Outubro de 2021

# FACULDADE DE LETRAS

## PINTURA DE HISTÓRIA EM PORTUGAL DE OITOCENTOS

### A evolução de um género de Cyrillo Wolkmar Machado a Manuel Bordalo Pinheiro

#### Ficha Técnica

Tipo de trabalho	Dissertação
Título	Pintura de história em Portugal de Oitocentos
Subtítulo	A evolução de um género de Cyrillo Wolkmar Machado a Manuel Maria Bordalo Pinheiro
Autor/a	Catarina Clemente Cerdeira
Orientador/a(s)	Joana Rita da Costa Brites
Júri	Presidente: Doutora Maria Luísa Pires do Rio Carmo Trindade Vogais: 1. Doutora Joana Rita da Costa Brites 2. Doutor António Nuno Saldanha e Quadros Pereira Coelho
Identificação do Curso	2º Ciclo em Arte e Património
Área científica	História da Arte
Data da defesa	27-12-2021
Classificação	18 valores



## Resumo

Esta dissertação propõe-se a estudar a pintura de história praticada por artistas portugueses em Oitocentos. Embora a investigação historiográfica tenha já considerado a pintura de história portuguesa e alguns pintores de história portugueses, nenhuma dissertação académica visou, até agora, compreender a pintura de história integralmente no século XIX. Através da análise de uma seleção de pinturas de história, esta dissertação aplicou uma abordagem estilística, iconográfica e histórica com o objetivo de explicar tanto as singularidades da pintura de história portuguesa quanto as suas relações com este género na escala europeia. É exposto, primeiramente, o panorama francês e europeu onde se debate a história deste género, a versatilidade da pintura de história oitocentista e as atuais tentativas, por parte de alguns historiadores da arte, de reabilitação e reapreciação deste género. Doravante, a dissertação foca-se nos pintores portugueses de finais de Setecentos, Oitocentos e início de Novecentos, destacando, entretanto, as especificidades e transformações da pintura de história portuguesa. Subsequentemente, aposta-se numa análise iconográfica das representações de duas personagens da pintura narrativa portuguesa, muito associadas a este género: o soberano e o herói. Esta dissertação sustenta que a pintura de história portuguesa, dos inícios de Oitocentos até aos anos 1920 e além, era versátil, acompanhava as novas ideias e temas europeus, merecendo, como consequência, uma investigação e reavaliação mais amplas.

**Palavras-chave:** Pintura de História, História, Século XIX, Romantismo, Academicismo

## **Abstract**

The principal purpose of this dissertation is to study history painting as practiced by Portuguese artists in the 1800s. Although some historiographical research has already considered Portuguese history painting and Portuguese history painters of the 1800s, no comprehensive attempt has previously been made to understand 19th century history painting in its entirety. In analyzing a selected group of history paintings, this thesis employed a stylistic, iconographic, and historical approach with the purpose to understand both the singularities of Portuguese history painting and its relations with this genre on a European scale. Firstly, we expound the French and European panoramas wherein we trace the history of the genre, discuss the versatility of history paintings in the 1800s and the current endeavours of some art historians to restore and reappraise history painting. Henceforth, our thesis focuses on Portuguese painters of the late 1700s, 1800s and early 1900s, highlighting, in the process, the specificities and transformations of Portuguese history painting. Subsequently, we resort to an iconographic analysis and probe into depictions of two characters of Portuguese narrative painting much associated with this genre: rulers and heroes. This thesis propounds that Portuguese history painting, from the early 1800s to the 1920s and beyond, was versatile, kept up with the new European ideas and themes and is, therefore, worthy of further research and reassessment.

**Key words:** History painting, History, 19th century, Romanticism, Academicism

## **Agradecimentos**

Pretendo, em primeiro lugar, expressar o meu agradecimento à Professora Doutora Joana Brites, orientadora desta dissertação. Agradeço o seu acompanhamento, sempre revestido de rigor científico, imensa paciência e ânimo. Mais que tudo, fico-lhe grata por toda a confiança que me concedeu.

Muitas foram as instituições e entidades que, não obstante as condicionantes advindas da nova pandemia, apoiaram os estudantes ou investigadores. Não poderia negligenciar o seu auxílio, tão fundamental se revelou na elaboração desta tese. À Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, à Torre do Tombo, à plataforma Casa Comum da Fundação Mário Soares, ao Palácio Ducal de Vila Viçosa da Fundação Casa de Bragança e à Biblioteca da Ajuda, deixo o meu sentido agradecimento pelas respostas prontas às minhas questões. Sublinho o contributo do Gabinete de Arqueologia e Património do Município de Barcelos, nas pessoas do Dr. Cláudio Brochado e do Dr. Victor Pinho, que me facultaram informação sobre o paradeiro e encomenda da obra “A Defesa do Castelo de Faria”.

Dirijo uma palavra de agradecimento à Biblioteca Geral e, sobretudo, à Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Destaco os seus funcionários, estes que, mesmo numa conjuntura pandémica, facilitaram o acesso a toda a bibliografia requerida e me permitiram prosseguir o meu trabalho.

Reservo um voto muito especial de gratidão à Biblioteca Municipal Eugénio de Andrade do Fundão nas pessoas do Sr. Jorge Martins e, em especial, da sua diretora, a Dra. Dina Matos, a quem agradeço o auxílio e facilidade de acesso a muita bibliografia utilizada nesta dissertação.

Agradeço à Sra. Conceição Vieira do arquivo da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Fico agradecida por me ter permitido, mesmo em condições adversas e como externa, não só consultar dissertações integrais da Universidade de Lisboa, mas também aceder a documentação antiga.

Expresso, por fim, gratidão à minha família por todo o apoio e encorajamento nestes anos em Coimbra. Agradeço-lhes sempre por acompanharem o meu percurso académico e, como não poderia deixar de ser, por se interessarem entusiasticamente por este projeto.

## Índice

Introdução.....	1
I. A PINTURA DE HISTÓRIA NO SÉCULO XIX.....	6
1. Definições académicas: conceitos e discussão.....	6
2. Pintura de história de David aos <i>Pompier</i> s.....	17
2.1. A revitalização da pintura de história.....	17
2.2. O clássico e a história contemporânea.....	20
2.3. Pintura(s) de história.....	23
2.4. O desenvolvimento da historiografia e o novo pintor de história.....	29
II. PINTURA DE HISTÓRIA EM PORTUGAL.....	32
1. A pintura de história e pintura histórica: considerações e estado da arte.....	33
2. Da alegoria à narração historicista na pintura de história pré-academia.....	40
3. A pintura histórica de 1836 a Novecentos.....	50
3.1. A Academia de Belas-Artes e a pintura de história.....	50
3.2. A pintura histórica do romantismo ao ecletismo finissecular.....	59
III. TEMAS E ASSUNTOS DA PINTURA DE HISTÓRIA PORTUGUESA.....	83
1. Poder político e religião em três formas de representação.....	83
1.1. O monarca e a intervenção divina na história de Portugal.....	83
1.2. A assistência social cristã da monarquia portuguesa.....	87
1.3. Os republicanos e o Cristo finissecular.....	95
2. Pequenos e grandes heróis portugueses.....	100
2.1. Camões, o herói nacional e romântico.....	100
2.2. A aclamação do heroísmo contemporâneo.....	109
2.3. Heróis de ontem: coloniais, fundacionais e medievais.....	116
Conclusão.....	129
Anexo de imagens.....	133
Bibliografia e documentação.....	196
1. Bibliografia.....	196
2. Documentação impressa.....	213
3. Documentação de arquivo.....	218

## Introdução

Nas últimas quatro décadas, a pintura de história tem suscitado um interesse particular nos historiadores da arte. No debate sobre o seu potencial artístico e histórico, a má reputação que acompanha o “grande género” desde, pelo menos, as primeiras décadas do século XX, tem sido progressivamente problematizada. Nesta revisão historiográfica da pintura de história em marcha, a nossa dissertação centra-se na que mais se associou aos assuntos de história nacional. Esta pintura de história, que nos propomos a discutir, decorre da emergência de sentimentos patrióticos ou nacionalistas, do novo público, da contestação dos “géneros menores” e dos novos meios de expressão artística, particularidades que definem o panorama cultural desta centúria.

Distanciamo-nos de uma leitura valorativa que prolonga uma narrativa que reconhecia no século XIX o período de degeneração da pintura de história. A nossa hipótese interpretativa propõe um cenário de mutação e não de crise da pintura de história de Oitocentos. Desta forma, a nossa dissertação deverá ser entendida como uma tentativa de (re)descoberta da pintura de história portuguesa e, no sentido mais lato, de reapreciação do género da pintura de história.

Três planos nortearam o nosso estudo: o estilístico, o histórico e o iconográfico. Partimos, assim, da ideia de que o estudo da pintura de história nacional implica sempre a compreensão da historiografia produzida em e sobre certa cronologia, das categorias estilísticas (aqui abordadas criticamente) que a História da Arte nos legou e ainda da transmissão de ideias e iconografias. Esta opção tem como objetivo compreender a pintura de história portuguesa tanto na sua particularidade quanto na sua similaridade com a pintura de história europeia. Significa isto que conferimos toda a importância ao contexto cultural português, ou seja, ao assunto histórico nacional escolhido e à própria conjuntura artística portuguesa sem descurarmos a sua relação com os três principais centros artísticos e culturais do século XIX: Roma, Londres e, especialmente, Paris.

Com vista a cumprir os nossos objetivos, dividimos a dissertação em três capítulos. O primeiro, “Pintura de história no século XIX” intenta uma introdução ao género pictórico conforme praticado em Paris, a capital artística de Oitocentos, referindo factos, terminologias e contextos importantes a reter para a compreensão dos próximos capítulos. Traçamos, desde logo, uma breve história do conceito de pintura de história desde as primeiras formulações renascentistas e académicas até à mutação do género em

Setecentos. Discutimos ainda alguns termos relacionados com a pintura de história, tais como “pompier” e “academicismo”, evocando a revisão crítica destas terminologias atualmente operada por um grupo considerável de historiadores da arte.

Na segunda parte deste capítulo procedemos a uma incursão pela pintura de história praticada, sobretudo, na França de finais do século XVIII com Jacques-Louis David até inícios de Novecentos com os *pompier*s. Neste ponto, referimo-nos à revitalização deste género pictórico em finais de Setecentos, um processo iniciado ainda na Monarquia e acelerado pela Primeira República em França que conferiu à pintura de história um encargo de reabilitação moral da nação.

Ainda nos finais de Setecentos, e como consequência do novo dever civil da pintura de história, os temas de história nacional e de história contemporânea permeiam as telas históricas, em contradição dos ditames académicos que desincentivavam, precisamente, a representação de eventos contemporâneos em prol da história antiga e clássica. Esta nova preferência advém de um acentuado interesse na história nacional correlacionado, por sua vez, com o crescente investimento na disciplina da História. A par dos novos temas de história e ainda como consequência da introdução destes na pintura de história, o género pictórico reformula-se de acordo com a nova realidade artística de Oitocentos, desdobrando-se em diferentes propostas de pintura de história.

Esta pluralidade justifica-se com a predileção romântica por géneros menores, as preferências da burguesia, as encomendas do Estado, a complementação ilustrativa de livros históricos e a gradual exclusão da pintura de história do *salon*. É, portanto, esta pintura de história múltipla, híbrida e versátil que melhor define este género artístico no século XIX.

Todas estas informações contribuem para a compreensão do segundo capítulo, “Pintura de história em Portugal”, onde apuramos questões e definimos planos de leitura ainda aplicáveis no capítulo final. Este capítulo visa uma análise cronológica deste género pictórico no nosso país, na sua especificidade e influências estrangeiras. Pretendemos identificar a multiplicidade e versatilidade da pintura de história em Portugal, desde a pintura de história antes e depois da fundação das academias ao naturalismo finissecular. Em primeiro lugar, tecemos um estado de arte sobre a pintura de história em Portugal. Uma vez que relacionamos a prática da pintura de história com a própria escrita da História, referimo-nos às diversas correntes historiográficas do período em análise, relacionando-as, nestes dois capítulos finais, com os assuntos/episódios escolhidos pelo



pintor de história português. Por fim, abordamos a pintura de história praticada antes do estabelecimento das academias em 1836. Coexistem, nestas décadas, duas pinturas de história: uma desenvolvida por Vieira Portuense e Domingos Sequeira, portugueses conhecedores da pintura de narrativa histórica do romantismo, e outra produzida por antigos alunos da escola romana, que preserva a alegoria académica e se reflete no conjunto dos pintores da Ajuda. Reconhecendo esta dualidade, optámos por investigar a pintura de história nacional e narrativa conforme produzida pelo segundo grupo no Palácio Nacional da Ajuda, uma vertente menos explorada pela investigação.

Seguidamente, discutimos a fundação das Academias de Belas-Artes de Lisboa e do Porto em 1836 e o seu contributo para a pintura de história nacional. Pela crescente popularização dos temas históricos na literatura e no *salon* francês dos anos 1830, esta pintura de história nacional já se adivinhava mas questionamos, ainda assim, quais as suas intenções e qual o seu lugar na prática académica. Não obstante, será a prática romana, aliada à típica pintura académica, dita clássica, virtuosa e linear, a estimular a contestação dos românticos das décadas de 1840 e 1850. Estes, inspirados pelo já consolidado romantismo francês e afeitos aos géneros ditos menores, desenvolvem os temas de história nacional que já preenchiam, de forma mais parca, as telas de alguns académicos.

Nesta etapa, a nossa preocupação consiste em compreender de que forma, e com que meios, os românticos modificaram a pintura de história portuguesa e como ilustraram episódios exclusivamente portugueses, uma questão que ainda debatemos no capítulo final. A nossa hipótese interpretativa é que esta geração romântica emerge por influência externa, promovendo uma pintura histórica mutuária de iconografias e ideias estrangeiras, que conhecia das suas estadas em Paris ou mesmo na Roma académica dos anos 1860, onde a visualidade romântica já se manifestava. Neste ponto, seleccionámos Francisco Metrass e Miguel Ângelo Lupi, o primeiro que foi nitidamente marcado pelo romantismo francês e o segundo que, embora bolseiro na academia romana, se compreende, na história da arte portuguesa, como figura académica ou romântica, enfim, eclética. Não querendo negligenciar o carácter híbrido da pintura de história romântica referimo-nos a Manuel Maria Bordalo Pinheiro para identificar, em Portugal, a presença de uma “pintura histórica” que, não sendo pintura de história nem pintura de género, obedece às demandas de um novo público.

Na fase final deste capítulo, sublinhamos a particular visualidade de finais de século marcada pelo naturalismo e pela historiografia positivista que se estende pelo século XX e que desenvolvemos, mais a fundo, no capítulo final. Destacamos o caráter eclético e cívico da pintura de história portuguesa das últimas três décadas do século XIX, que, no plano formal e temático, seriam ainda profundamente marcadas pela visualidade *pompier* e a estética Beaux-Arts. De todas as obras que aqui podíamos empregar, propusemo-nos a comentar *A Mártir do Fanatismo* de José de Brito por reunir todas as especificidades da pintura de história finissecular.

Contrariamente ao seu antecessor, mas ainda decorrente das ideias aí debatidas, o terceiro e último capítulo, “Temas e assuntos da pintura de história portuguesa”, liberta-se da leitura cronológica, procurando explorar duas personagens recorrentes da pintura de história: o soberano e o herói. Na composição deste texto rejeitámos a simples descrição de imagens e propusemos uma leitura em torno de linhas temáticas específicas: o soberano do ponto de vista da sua relação com a religião cristã e o herói segundo a evolução do conceito de heroísmo na sociedade e cultura portuguesas. Privilegiamos, assim, uma abordagem temática e iconográfica com vista a compreender a intervenção da história e cultura políticas na pintura de história portuguesa. O formato cronológico impossibilitaria uma leitura dialogante da pintura de história portuguesa e invalidaria, pelo seu caráter linear, o desdobramento de vários assuntos e temas que são caros à pintura de história.

Quanto ao primeiro tema, “Poder temporal e religião em três formas de representação”, a nossa análise centra-se em obras demonstrativas de uma relação e transferência iconográfica entre soberano (monarca ou político) e catolicismo, ou seja, entre pintura de história oficial e pintura de história religiosa. A consciência quer de uma vastidão de imagens de soberanos impossível de honrar em formato de dissertação de mestrado, quer de uma escassez de estudos sobre a pintura de história religiosa de Oitocentos justificam a nossa opção. Desta feita, pretendemos descodificar três imagens principais de três autores, de três décadas e de três ideias diferentes: o direito divino, a sacralização do monarca e o anticlericalismo.

O nosso segundo tema, “Pequenos e grandes heróis portugueses” propõe uma identificação do herói português na pintura de história. Nesta etapa, consideramos vários tipos de heróis e discutimos a conceção de heroísmo no romantismo e no positivismo. Esta reflexão engloba, desde logo: o herói romântico/nacional que Camões melhor

personificou e que pretendemos inserir no contexto europeu romântico, e o herói contemporâneo português, impulsionado pela historiografia positivista dos “Grandes Homens” popular até, pelo menos, às duas primeiras décadas de Novecentos. Incluímos ainda o herói colonial, uma figura-chave da pintura de história colonial de Oitocentos e os heróis medievais e fundacionais devedores ao folclore romântico.

Para terminar, cumpre esclarecer que a composição gráfica e formal desta dissertação pretendeu sempre facilitar a compreensão de ideias. Desta feita, com o intuito de respeitar as limitações do leitor em formato digital, o anexo de imagens compreende apenas aquelas que se revelam imprescindíveis para o acompanhamento das ideias aqui discutidas, não incluindo, assim, todas as obras referidas de passagem ao longo do texto. Por termos consultado livros para apenas retirar imagens, o nosso anexo bibliográfico sucede o anexo de imagens, contando com toda a bibliografia referida ao longo do nosso trabalho. Ainda por opção da autora, esta dissertação segue o novo acordo ortográfico de 1990, preservando, não obstante, as grafias arcaicas conforme transcritas de textos antigos e os títulos originais (em castelhano, italiano, francês e inglês) das obras de arte.

## I. A PINTURA DE HISTÓRIA NO SÉCULO XIX

Neste primeiro capítulo, expomos tanto as origens académicas da pintura de história como a sua apresentação em Oitocentos. Em primeiro lugar, discutimos as bases teóricas deste género pictórico, introduzidas por Alberti e desenvolvidas pelas academias. De seguida, abordamos terminologias relacionadas com a pintura de história que utilizaremos nesta dissertação, tais como “pompiér” ou “academicismo” e fazemos o balanço da sua discussão na historiografia artística atual. Por fim, traçamos o percurso da pintura de história no século XIX considerando as várias manifestações de pintura de história que o século promoveu.

### 1. Definições académicas: conceitos e discussão

As bases teóricas da pintura de história assentam no primeiro Renascimento, reportando-se aos escritos de Leon Battista Alberti, por sua vez inspirados nos ditames clássicos<sup>1</sup>. Em 1436, o italiano estabelece os conceitos correlacionados de *compositio* e *istoria* que regram este género pictórico durante décadas; a *compositio* das figuras seria uma componente indispensável, funcionando como disposição visual do conteúdo narrativo da pintura, a *istoria*<sup>2</sup>, este termo empregue para descrever as temáticas nobres tais episódios bíblicos, mitológicos ou de história antiga da pintura narrativa<sup>3</sup>. Para além de definição de conceitos, Alberti insiste ainda na relação análoga entre a pintura e a poesia, ou seja, na enunciação latina *ut pictura poesis*<sup>4</sup> e na retórica de Cícero como molde de exposição de ideias<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Veja-se “Alberti” em BLUNT, Anthony – *Artistic Theory In Italy 1450-1600*. 3ª edição. Oxford: Oxford University Press, 1975, pp.1-23. Alberti equipara a pintura à arte da retórica, nomeadamente a retórica circeana – partes de uma frase constroem uma boa frase, esta por si toma parte da boa oratória cfr. SMITH, Paul; WILDE, Carolyn (ed.) – *A Companion to Art Theory*. Oxford: Blackwell Publishers, 2002, pp.108-109. Encontramos uma referência mais antiga no que respeita à pintura de *istoria* na *Poética* de Aristóteles em LEE, Ressenlaer W. – *Ut pictura poesis; the humanistic theory of painting*. Nova Iorque: W.W. Norton, 1967.

<sup>2</sup> SMITH, Paul; Wilde, Carolyn (ed.) – *A Companion to Art Theory*, pp.13-14. Sobre a “composição” e a “história” cfr. ALBERTI, Leon Battista – *Da Pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999. 2ª edição, pp. 114-124.

<sup>3</sup> SMITH, Paul; Wilde, Carolyn (ed.) – *A Companion to Art Theory*. pp.94-95.

<sup>4</sup> O termo *ut pictura poesis* significa “como a pintura, é a poesia” e remonta ao texto *Ars Poetica* (19 a.c) de Horácio.

<sup>5</sup> SMITH, Paul; Wilde, Carolyn (ed.) – *op.cit.*, pp.94-95.

A dignificação da pintura de história acentua-se com as instituições académicas das subseqüentes gerações, em especial com o academicismo francês dos séculos XVII e XVIII<sup>6</sup>. As academias, instituições da Idade Moderna, desenvolvem a concepção da pintura de história que se fixa como exemplo máximo do academicismo na França pós-revolucionária. O seu desenvolvimento parte de uma vontade de intelectualização deste género, com preferência pela alegoria pela sua vertente universalista. Ainda em 1667, o teórico francês André Félibien (1619-1695) insistia no sujeito nobre que pudesse servir de *exemplum virtutis* e cimentava a sua importância ímpar na hierarquia de géneros ao associar a pintura de história, dita pintura de *istoria*, a um processo intelectual, relegando, por sua vez, os restantes géneros a meras reproduções da natureza. Quando entendida como produto de um esforço intelectual para além da simples *mimesis*, a pintura poderia, finalmente, dignificar-se como “arte liberal”, enobrecendo, por sua vez, o próprio pintor de história<sup>7</sup>.

A ampliação do conceito quatrocentista é identificável nas últimas décadas de Setecentos dentro e fora das academias. Refira-se, a título de exemplo, o modo como a Royal Academy of Arts, à época dirigida por Joshua Reynolds (1723-1792) considerava que a pintura de história incluía, além de história antiga e história e literatura nacional, mitologia, Escrituras e alegorias<sup>8</sup>. Esta ampliação da prática da pintura de história acentua o conteúdo histórico ou historicista conduzindo, inadvertidamente, a uma maior inclusão de pintores que, apesar de diferenças acentuadas, se unem sob o epíteto de “pintor de história”.

Ainda dos *Discursos* de Reynolds se retira um outro importante termo, a *grande maniera*<sup>9</sup>, dubiamente atribuído ao britânico<sup>10</sup> que, na verdade, emprega apenas o termo “history painting”. A confusão poderá originar da sua leitura da pintura de história renascentista, por ele entendida como decorrente de duas diferentes abordagens: uma

---

<sup>6</sup> Veja-se MAI, Ekkehard “Historia! Théorie et pratique de la peinture de figures depuis le XVIe siècle” em Musée des Beaux-Arts de Lyon - *Triomphe et mort du héros. La peinture d’histoire en Europe de Rubens a Manet: exposition*. Milão: Electa, 1988, pp.19-36.

<sup>7</sup> SMITH, Paul; WILDE, Carolyn (ed.) – *op.cit.*, p.94.

<sup>8</sup> Renovação, segundo Richard Altick, com vista a incluir temas de literatura nacional de acordo com o progressivo espírito patriótico da época cfr. ALTICK, Richard D. – *Paintings from books: art and literature in Britain, (1760-1900)* Columbus: Ohio State University, 1985, p.19.

<sup>9</sup> Veja-se “grand manner” em CHILVERS, Ian – *The Concise Oxford Dictionary Of Art & Artists*. 2ª edição. Oxford: Oxford University Press, 1996, p.221.

<sup>10</sup> O quarto discurso de Joshua Reynolds em REYNOLDS, Joshua; ZIMMERN Helen (ed.) – *Reynolds’ Discourses*. Londres: Walter Scott, 1887, pp.39-57.

grandiloquente e outra decorativa, ou seja, “the grand, and the splendid or ornamental”<sup>11</sup>. O reconhecimento da existência de duas feições de pinturas de história renascentista, uma com intenções narrativas e pedagógicas, denominada “great style” e outra direcionada para o decorativo, “ornamental style”, é distinção importante que permanece no Oitocentos<sup>12</sup>.

Atendendo à diferenciação do conceito a que já aludimos com os exemplos de Alberti e Reynolds, preferimos acompanhar James Harding<sup>13</sup> e associar, em vez de definir, a pintura de história a quatro áreas correlacionadas: narrativa, temática, moral e pedagógica. Na Europa pós-Renascimento, as componentes moral e pedagógica reforçam-se pela preferência por narrativas de temáticas específicas tais episódios bíblicos e mitológicos também como crônicas históricas e literárias, estas últimas preferidas da pintura de história da época contemporânea.

Contudo, insistimos no seguinte: o conceito de pintura de história se reforma pela crescente variedade de interpretações, aprofundando-se as divergências quanto à formulação teórica de “pintura de história” e sua prática. Este debate destaca-se, precisamente, no século XIX, período onde prevalecem disputas e propostas de solução. A discussão havia sido lançada em finais de Setecentos por Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) que refutava a tradicional associação entre a pintura e a poesia, o “ut pictura poesis”, e vincava as diferenças entre as duas artes<sup>14</sup>.

Ao longo do século, desconstruiu-se a unicidade do termo e generalizou-se ainda mais o seu significado com inclusão do retrato e paisagem na área de “pintura histórica” não só como forma de enobrecer os géneros menores e responder às pressões das críticas e vanguardas<sup>15</sup> mas, acima de tudo, como melhor solução para a escassa compra de

---

<sup>11</sup> REYNOLDS, Joshua; ZIMMERN Helen (ed.) – *Reynolds' Discourses*, pp.42-43.

<sup>12</sup> Veja-se o discurso IV de Joshua Reynolds como transcrito em TAYLOR, Joshua C. (ed.) – *Nineteenth-Century Theories Of Art*. Los Angeles: University Of California Press, 1987, pp.24-26.

<sup>13</sup> HARDING, James- *Artistes Pompiers*. Londres: Academy Editions, 1979, p.31.

<sup>14</sup> Sobre a transmutação do ‘ut pictura poesis’ nas primeiras décadas de Oitocentos cfr. JONKER, Maria Anna – *Diderot's Shade; The Discussion of 'Ut Pictura Poesis' and expression in French art criticism 1819-1840*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Amesterdão, 1994. Para uma versão inglesa do ensaio do iluminista alemão Lessing que questiona o ‘ut pictura poesis’ cfr. LESSING, Gotthold Ephraim – *Laocoon: An essay on the limits of Painting and Poetry*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1984.

<sup>15</sup> Convém esclarecer que um dos primeiros movimentos contestatários da academia, o realismo, não se opunha por si à pintura de história ou histórica, mas sim à pintura histórica *antiga* predileta das academias. O seu mais destacado representante, Gustave Courbet, reconhecia impossibilidade, imparcialidade e farsada na representação de um tempo histórico que não fosse contemporâneo ao artista cfr. NOVOTNY,

pintura de história por parte das classes mais abastadas. Decorrem, desta ampliação de conceito, produções artísticas onde a paisagem, género subvalorizado, comportava uma cena histórica ou se representavam figuras históricas, os ditos paisagem<sup>16</sup> e retrato históricos que seriam incluídos na definição de pintura de história aceite pelo século XIX<sup>17</sup>. De todas estas propostas, deparamo-nos uma categoria ambígua e mutável.

Na variedade de propostas de pinturas de história – que adiante discutimos – e dificuldade de definição uníssona deste género pelos críticos oitocentistas, delega-se ao movimento modernista uma identificação mais precisa. De facto, quando da autodefinição do modernismo encontrou-se um antípoda: a academia e a sua grande bandeira, a pintura de história, género pictórico contestado pelo novo movimento. Deste modo, o processo de autoconstrução do modernismo implicou a eleição dos géneros considerados menores<sup>18</sup> como também a cunhagem e/ou divulgação de outras terminologias artísticas, tais como academicismo e o seu produto, a *art pompier*. Estas nomenclaturas, cada vez mais contestadas, evidenciavam-se em três vetores: o Prix de Rome, o *salon* pela sua periodicidade e localização, e o Estado pela sua intervenção.

A primeira terminologia, academicismo, relaciona-se, tradicionalmente com o seu carácter institucional, moral e potencial de influência social. Tal reputação advém do emprego frequente deste género em edifícios públicos como igrejas, salões ou tribunais, da teorização pedagógica conferida à pintura de história pelas academias de arte, e, acima de tudo, do seu papel enquanto derradeira prova educativa. Das nossas palavras subtrai-se a próxima associação da pintura de história à academia e Estado, uma constante, mas

---

Fritz – *Painting and Sculpture in Europe, 1780-1880*. Harmondsworth: Penguin Books, 1971, pp.248-249.

<sup>16</sup> Em 1817, a academia francesa cria um Prix de Rome para paisagem histórica, um sintoma da crescente popularidade deste género dito menor.

<sup>17</sup> Encontramos a Grã-Bretanha vitoriana um bom exemplo desta mutação. A procura de um “retrato nacional” a partir do retrato de figuras importantes da história ou mitologia britânica, como sugerido por Thomas Carlyle, enquadra-se nas tentativas de criar uma estética nacional para a pintura de história. Esta procura culminou na criação do National Portrait Gallery em 1856, conforme sugestão do Earl Stanhope, que requeria autenticidade nos retratados através do estudo de fontes históricas verificadas cfr. BARLOW, Paul – “The imagined hero as incarnate sign: Thomas Carlyle and the mythology of the ‘national portrait’ in Victorian Britain” in *Art History*. Oxford: Association of Art Historians - Blackwell Publishers, t.17, nº4, dezembro de 1994, pp.517-545. Por finais de Setecentos, também na Grã-Bretanha, o “fancy painting”, retratos de membros da alta sociedade em trajes históricos, valia a referência de “retrato histórico”. Quanto à paisagem, género menos apreciado, adicionavam-se-lhe figuras humanas – tela que receberia, no seu término, um título de teor mitológico, solução com vista a dignificar a tela como obra de arte segundo os ditames aristotélicos cfr. ALTICK, Richard D. – *op.cit.*, pp.26-27, pp.30-31.

<sup>18</sup> BARLOW, Paul – “Introduction: The Death Of History Painting in Nineteenth-Century Art?” in *Visual Culture*. Manchester: Manchester University Press, t.6, nº1, junho de 2005, pp.1-3.

problemática identificação da pintura de história como “arte oficial” produzida pelo “academicismo”.

Neste contexto, o Prix de Rome funcionava como meio de discriminação entre o artista académico e não-académico, inserindo-se no favoritismo da academia desde os seus primórdios. Na teoria de arte conforme formulada pela instituição, reconhecia-se a pintura de história como o tipo de produção artística mais honrosa e dignificada para o artista<sup>19</sup>. Por outras palavras, a pintura de história seguia as intenções de Félibien, ao comportar a elevação moral e artística do pintor de história em relação ao artesão, praticante dos ditos géneros menores<sup>20</sup>.

Mais tarde, no século XIX, num panorama artístico de academização quase completa e debilidade das antigas companhias comerciais e grémios artísticos, as academias reveneram o grande género pictórico e apresentam-se como a única opção para o artista que pretende profissionalizar-se<sup>21</sup>. Neste contexto de hegemonia da instituição e como prova da preferência pelo *grand genre*, a academia francesa preserva o Prix de Rome<sup>22</sup>, concurso estabelecido em 1663 pela antiga Académie Royale de Peinture et Sculpture<sup>23</sup> para premiar o pintor de história também como incentivar a sua prática da pintura de história clássica e nacional, esta última vertente empregue na decoração de edifícios públicos e predileta do Estado<sup>24</sup>. Ultimava, de igual modo, o

---

<sup>19</sup> Conforme comprovado por Nikolaus Pevsner no seu estudo sobre as academias em PEVSNER, Nikolaus – *Academias del arte: pasado y presente*. Madrid: Cátedra, 1982, pp.151-152.

<sup>20</sup> SMITH, Paul; WILDE, Carolyn (ed.) – *op.cit.*, pp.93-94. O seu prestígio não significa, contudo, que fosse uma área fácil de consignar e com muitos praticantes. Note-se que Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), renomado pintor de género, foi um dos que ambicionou um lugar na academia. A obra *Septimus Severus et Cracalla* (1769), a expetável pintura de história que serviu de prova, revelou-se, contudo, um verdadeiro fracasso para a crítica.

<sup>21</sup> PEVSNER, Nikolaus – *op.cit.*, p.152.

<sup>22</sup> O Prix de Rome consistia numa bolsa de estudo conferida ao vencedor do concurso de obra de história antiga, bíblica ou greco-latina. Foi estabelecido em 1666 pelo Estado francês em parceria com a academia francesa em Roma, cidade onde o vencedor permaneceria durante quatro anos. Veja-se “prix de rome” em CHILVERS, Ian – *op.cit.*, p.425.

<sup>23</sup> Instituição refundada por Luís XIV em 1648 em substituição da antiga Academie Française, fundada em 1635. A nova academia pretendia colmatar a insuficiência artística francesa através da supressão do regime de *maîtres* em prol de um regime artístico de inspiração italiana proporcionado pelo Estado cfr. LÉ CHARNY, Louis-Marie – *Modernité et Avant-Gardisme De L’Art Académique*. Paris: Pierre Guillaume de Roux, 2018, pp.158-163.

<sup>24</sup> HARDING, James – *Artistes Pompiers*, pp.31-32. Muitos pintores de história empregavam o seu talento na decoração de edifícios públicos. As pinturas murais de Eugène Delacroix e Paul Baudry para a Igreja de Saint-Sulpice e a Ópera Garnier são dois dos exemplos mais frequentemente citados. Em Portugal, os painéis da reitoria da Universidade do Porto e do Palácio de São Bento foram encomendados a Veloso Salgado e a Columbano Bordalo Pinheiro.



método pedagógico da academia que assentava na cópia dos velhos mestres na procura incessante de atingir não apenas a mestria da linha e desenho, mas também a perfeição ideal descrita por Reynolds<sup>25</sup>. Esta insistência e reverência dos professores académicos como Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867)<sup>26</sup>, pelos mestres confinava a academia a uma linguagem específica, quase estática, que se transmitia por gerações.

Por estas referências clássicas celebradas pelo Prix de Rome, o “academicismo” deve a sua identidade (fragmentada) a certas correntes de Oitocentos e, em particular, às vanguardas do século passado. No caso dos modernistas, estes censuravam tanto o destaque conferido à prática do *dessin* que, desde logo, preenchia uma grande parte do treino do pupilo académico, quanto a primazia do assunto em detrimento da forma, opção que invalidava a inovação e criatividade formal<sup>27</sup>. Podemos assim afirmar que as críticas à academia assentavam nas suas vertentes “rafaelitas” e “ilustrativas”, a primeira que perpetuava cânones clássicos (formais e intelectuais) e a segunda que preservava o conteúdo literário, narrativo e dramático da obra de arte. Estes aspetos eram tão evidentes e reconhecíveis que serviram de contra-ataque e autodefinição para o movimento modernista<sup>28</sup>.

Ainda no tópico da sua relação com a academia e no que respeita as determinantes da produção de pintura de história académica, reconhecem-se influências não apenas da intervenção estatal como também da periodicidade e localização do próprio *salon*. Na

---

<sup>25</sup> O método da cópia era um dos baluartes do ensino académico, desencadeando algumas das críticas e ataques mais ferozes da parte da nova geração de artistas sendo múltiplos os exemplos de rebelião estudantil contra o mesmo, veja-se PEVSNER, Nikolaus – *op.cit.*, pp.132-162. Em Portugal, os românticos que frequentavam as aulas do pintor de história e académico António Manuel da Fonseca nos anos 1840, rebelaram-se contra a insistência na cópia de modelos de gesso que chegavam à Academia de Belas-Artes de Lisboa encomendados de França.

<sup>26</sup> Jean-Auguste Dominique Ingres era, contudo, um dos artistas mais versáteis e ecléticos, dedicando-se, por necessidade económica, ao retrato e pintura mural que desprezava. Aquando do seu regresso de Roma em 1841 destacou-se como o académico mais influente e crítico da nova geração de românticos liderada por Delacroix cfr.MURRAY, Peter et Linda – *The Penguin Dictionary of Artists*. 4ª edição. Londres: Penguin Books, 1984., pp.206-207. Sobre o trabalho de Ingres e a sua importância na arte de Oitocentos cfr.ALAZARD, Jean – *Ingres et l'Ingrisme*. Paris: Éditions Albin Michel, Paris, 1950.

<sup>27</sup> A estagnação e caráter repetitivo da prática académica têm vindo a ser questionados. Luderin referia que o currículo académico de Oitocentos inovava pela inclusão do *esquisse* e pintura *en plein air* - contraria a ideia de um rígido programa sem desenho livre ou experiência externa. A permanência da cópia do modelo antigo e vivo no currículo não invalida, na sua perspetiva, uma evolução e modificação do currículo cfr. LUDERIN, Pierpaolo – *L'art pompier. Immagini, significati, presenze dell'altro Ottocento francese (1860-1890)*. Florença: Leo S. Olschki Editore, 1997, pp.40-43.

<sup>28</sup> BARLOW, Paul – “Fear and loathing of the academic, or just what is it that makes the avant-garde so different, so appealing?” em TRODD, Colin; DENIS, Rafael Cardoso (ed.)– *Art and the Academy in the nineteenth-century*. Manchester: Manchester University Press, 2000, pp.22-23, pp.15-32.

análise deste último, Patricia Mainardi refere-se à transição do *salon* estritamente acadêmico para o *salon* da pós-Revolução Francesa como preservação da hegemonia da pintura de história. A sua familiaridade com as academias e as grandes instituições de poder religioso, intelectual e político, mormente a Igreja e Estado, os maiores encomendantes, prolongava a sua hegemonia na hierarquia de gêneros<sup>29</sup>. Também Marie-Claude Chaudonneret insiste no *salon* como principal determinante da arte do século XIX. Para autora a alternância entre *salon* bienal e anual confirma não apenas a disputa entre a pintura de história (partido bienal) e os restantes gêneros (partido anual) como também o papel comercial do *salon* e a popularização dos gêneros menores<sup>30</sup>.

Surge ainda, na plural perspectiva de identificação e desprestígio, a segunda terminologia a que nos referimos, “art pompier”, por vezes utilizada como sinónimo de “arte académica”<sup>31</sup> intuindo a uma impossibilidade de exclusão. Sobre a origem desta, Louis Marie Lécharny tecia várias propostas, destacando a mais recorrente e associada à qualidade “pompéien”, por sua vez avançada por Jean-Léon Gérôme – um *pompier*, note-se – na década de 1840 em alusão ao conteúdo mitológico romano (da recém-descoberta Pompeia) da pintura de história da academia francesa<sup>32</sup>. Ainda Jacques Thuiller rejeitava o rótulo que afirmava não ter sido cunhado pelos historiadores da arte, ou mesmo pintores académicos, mas sim pelos críticos e colecionadores como forma de antítese e de promoção das vanguardas então necessitantes da anuência pública<sup>33</sup>.

---

<sup>29</sup> MAINARDI, Patricia – *The End Of The salon, Art And The State In The Early Third Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p.12.

<sup>30</sup> O salão era um evento bienal até 1831, ano em que se começou a realizar em formato anual e se tornou, segundo Chaudonneret, num “bazar”, por causa da proliferação das telas dos ditos gêneros menores que, em comparação com a pintura de história académica, necessitavam de menos tempo na sua produção cfr. CHAUDONNERET, Marie - Claude – “Les artistes vivants au Louvre (1791 – 1848): du musée au bazar” em VAISSE, Pierre, KEARNS, James (ed.) – “*Ce salon à quoi tout se ramène*” *Le salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*. Berna: Peter Lang, 2010, p.19, pp.7-22.

<sup>31</sup> LÉCHARNY, Louis-Marie – *Modernité Et Avant-Gardisme*, pp.163-168 sobre intercâmbio dos termos “pompier” e “académico”. Veja-se também GENET-DELACROIX, Marie-Claude – “Vies d’artistes, art académique, art officiel et art libre en France à la fin du XIXe siècle.” in *Revue d’histoire moderne et contemporaine*. Paris: Société d’histoire moderne et contemporaine - éditeur Belin, t.33, nº1, janeiro-março de 1986, pp.40-73, artigo em que distingue “oficial” de “pompier” e de “académico”. Albert Boime distingue “oficial” de “académico”, afirmando que a arte “oficial” seria produzida pela École des Beaux-Arts e necessitava de apelar ao público, sendo por isso um meio-termo aceitável de vários estilos, opondo-se à “arte académica” cfr. BOIME, Albert – *The Academy And French Painting In The Nineteenth-Century*. Londres: Phaidon Press, 1971, pp.16-20.

<sup>32</sup> LÉCHARNY, Louis-Marie – *L’Art Pompier*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998, pp.12-15 sobre as várias etapas e possibilidades de origem do termo “pompier”.

<sup>33</sup> THUILLER, Jacques – *Peut-on parler d’une peinture “pompier”?*. Paris: Presses Universitaires de

À duvidosa origem etimológica junta-se a caracterização imprecisa. A denominada “art pompier”, como produto da academia, constrói reputação dúbia partindo de uma identificação ténue, mas não aleatória ou inimaginável. A mesma aparenta englobar não apenas a pintura de história e arte oficial oitocentista, mas todo o trabalho académico produzido desde o século XVI até à contemporaneidade, acusando os velhos grandes mestres como Rafael e o *peintre d’histoires* contemporâneo dedicado aos grandes temas profanos e religiosos<sup>34</sup>. De facto, a arte *pompier* é facilmente reconhecível, mas difícil de definir uma vez que não designa nenhuma escola ou movimento, mas apenas a produção de artistas que não seguem a vanguarda. Por isto, reconhecemos a generalização do termo sem negar distintivos da *art pompier* que a maior parte da arte académica evidencia. O conceito de arte *pompier* como arte da anedota, do erotismo, dos contrastes, ambiguidades e extremos<sup>35</sup> revela-se na obra de artistas como Gêrome, Cabanel, Bouguereau, entre outros. Engloba ainda várias vertentes e géneros da pintura de Oitocentos como o retrato, orientalismo, paisagem, pintura de género, e, claro, pintura de história<sup>36</sup>.

A discussão parece intensificar-se, contudo, no respeitante à delimitação cronológica do “pompierismo” e mesmo neste âmbito não podemos admitir um consenso. Atente-se em dois exemplos divergentes. Lécharny situa a *art pompier* no neoclássico de início de Oitocentos, identificando-a nas produções agraciadas com o Prix de Rome entre 1798 e 1834<sup>37</sup>. Por sua vez, Thuiller localiza o reconhecimento desta pela discussão entre oficial e *avant-garde* nos finais do século XIX e inícios do século XX e conseguinte abrandamento e desaparecimento no período entre guerras e pós-guerra respetivamente. O seu desaparecimento confirma-se com a destruição do sistema oficial de ensino simbolizado pela supressão do Prix de Rome em 1968. Desta forma, limita o essencial do *pompierisme* entre 1863, ano de exposição de *Le Dejeuner Sur L’Herbe* de Édouard Manet, e 1914, ano da eclosão da Primeira Guerra Mundial. Estes 51 anos constituem o período em que,

---

France, 1984, pp.21-23.

<sup>34</sup> *Ibidem*, pp.20-22.

<sup>35</sup> LECHARNY, Louis- Marie – *L’Art Pompier*, pp.26-28.

<sup>36</sup> LUDERIN, Pierpaolo – *op.cit.*, p.86.

<sup>37</sup> Vejam-se alguns quadros que destaca em LECHARNY, Louis-Marie – *Modernité et Avant-Gardisme*, p.164.

na sua perspectiva, as novas vanguardas necessitando de estabelecer uma alteridade, forçaram a identificação de uma arte “pompiere” como forma de autodefinição<sup>38</sup>.

Não obstante as terminologias e datações, a definição da pintura acadêmica concretiza-se ainda pelo confronto entre as artes “pompiere”/“acadêmicas” e “avant-gardes” no plano materialista. No seguimento do modernismo, os seus adeptos consideraram a pintura de história, subentendida na crítica ao “academicismo”, como mau gosto ou *kitsch* extrapolando-a também como produto e mercadoria de um gosto específico dos *nouveaux riches* ou burguesia, classe ascendente<sup>39</sup>. A ideia aqui expressa parte do famoso texto “Avant-Garde and Kitsch” do crítico de arte norte-americano Clement Greenberg (1909-1994). O autor populariza o termo “kitsch” ao aplicá-lo a produções que considerava academizadas, mecânicas e de mau gosto acessível a uma classe baixa com pretensões artísticas e intelectuais, decretando ainda uma impossibilidade de exclusão mútua dos conceitos de “kitsch” e “acadêmico”<sup>40</sup>. Contudo, a imagem popular que a crítica detinha da arte acadêmica revela-se na posição do crítico de arte e *résistant* Jean Cassou (1897-1986) que se referia, já na década de 1960, a uma arte da sociedade burguesa de finais de Oitocentos, dita “arte oficial”. O francês descrevia uma arte que demandara a representação burguesa, a celebração e memorialização dos seus membros mais ilustres através da recordação visual de batalhas, cerimônias e festas a molde de “servir a moral [burguesa]”<sup>41</sup>.

---

<sup>38</sup> THUILLER, Jacques – *Peut-on parler d'une peinture "pompiere"?*, pp.22-23. Não significa, no entanto, que a não se tenha produzido “arte pompiere” antes ou depois do período proposto por Thuiller como auge da arte *pompiere*.

<sup>39</sup> HARDING, James – *Artistes Pompiers*, pp.23-27. A associação entre burguesia e arte do *salon* não era exclusivo das vanguardas do século XX uma vez que remonta até à corrente realista de meados do século XIX.

<sup>40</sup> No seu famoso ensaio “Avant-Garde and Kitsch” afirmava Greenberg que o academicismo é necessariamente kitsch: “Self-evidently, all kitsch is academic; and conversely, all that's academic is kitsch (...) Kitsch, using for raw material the debased and academicized simulacra of genuine culture, welcomes and cultivates this insensibility. It is the source of its profits. Kitsch is mechanical and operates by formulas. Kitsch is vicarious experience and faked sensations. Kitsch changes according to style but remains always the same. Kitsch is the epitome of all that is spurious in the life of our times. Kitsch pretends to demand nothing of its customers except their money - not even their time.” cfr. GREENBERG, Clement – *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1961, p.11.

<sup>41</sup> CASSOU, Jean – *Panorama Des Arts Plastiques Contemporains*. Paris: Gallimard, 1960, pp.11-12. Note-se que a nossa inclusão de Jean Cassou não é aleatória tendo em conta que para além de ter sido um dos principais críticos da arte acadêmica, foi ainda o primeiro diretor do Musée National de L'Art Moderne (em funções de 1945 a 1965) tendo escrito o ensaio a que aludimos no exercício desta ocupação. A instituição que liderou, hoje com assento no centro Georges Pompidou, expõe arte das vanguardas, o que evidencia as preferências do autor.

Assistimos, desde as últimas décadas do século passado, a uma problematização destas associações que se enquadra, contudo, numa indagação geral ou, se quisermos, numa revisão crítica com vista à (re)descoberta e reabilitação da pintura de história, entendida como arte produzida pela academia. Na década de 1990, o historiador Pascal Ory, crítico desta tendência, havia já reconhecido os principais argumentos de alguns autores. Segundo Jacques Thuiller, o movimento modernista praticava o “terrorismo intelectual” no seu desprezo pelos pintores académicos. Por sua vez, Albert Boime afirmava que os mesmos pintores modernistas deviam o seu carácter inovador aos *pompier*s, existindo, em vez de uma rutura, uma continuidade. Tanto Thuiller como Burrollet (e Mainardi) alegavam que os pintores *pompier*s se identificavam com os estratos mais baixos da sociedade, sendo estes, e não os modernistas, os verdadeiros “enfants du peuple”<sup>42</sup> Estes três argumentos, os mais importantes de uma série de indícios, protagonizam a revisão da tradicional conceção da arte académica que ocupa atualmente um grupo considerável de historiadores<sup>43</sup>.

Contudo, vale registar que, ainda neste âmbito, consideramos que a importante discussão a estimular não diz respeito à validade ou inadequação de epítetos tais “pompier”. Importaria, sim, compreender e rever a desconsideração de um grupo de artistas como desinteressantes e insignificantes no e pelo seu “pompierismo”. Este

---

<sup>42</sup> ORY, Pascal – “Comme si de rien ne fut” ou la gloire des *Pompier*s. Contribution à L’Histoire du goût”. in *Revue D’Histoire Moderne & Contemporaine*. Paris : Societé d’histoire moderne et contemporaine - éditeur Belin, t.39, nº1, janeiro-março 1992, pp.137-138, pp.127-147. Thuiller e Mainardi invertem as conotações. O primeiro desmentia a afinidade entre arte académica e gosto burguês, insistindo numa heterogeneidade política e social no conjunto de artistas *pompier*s, no Prix de Rome e a École de Beaux-Artes como meios de elevação social de vários artistas de origens humildes e os impressionistas como não-revolucionários, simples praticantes de uma longa tradição de despreocupação burguesa versada em temas pouco ou nada engajados com a realidade política e social que, na verdade, preenchiam as telas de muitos artistas considerados “pompier” cfr.THUILLIER, Jacques – *Peut-on parler d’une peinture “pompier”?*, pp.45-47. Simplesmente, Mainardi identificava a arte académica como “arte pública não-comercial” de interesse social cfr.MAINARDI, Patricia – *The End Of The salon. Art And State In The Early Third Republic*, p.5. Outros como Natalie Adamson e Toby Norris reconhecem um “modernismo reacionário” e propõem-se a explorar e discutir termos divulgados no século XX, tais como “académico”, “pompier” ou “oficial” cfr.ADAMSON, Natalie; NORRIS, Toby (ed.) – *Academics, Pompier*s, *Official Artists and the Arrière-Garde: Defining Modernism and Traditional in France 1900-1960*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2011, pp.1-14.

<sup>43</sup> Aceita-se Albert Boime como o pioneiro da revitalização da pintura académica através da publicação de *The Academy And French Painting In The Nineteenth-Century* em 1971. Valem também referência obras que não empregamos nesta dissertação, tais como: *Peinture Kitsch Ou Realisme Bourgeois* (1974) de Aleksa Celebonovic; *La III République et les peintres: recherches sur les rapports des pouvoirs publics et de la peinture en France de 1870 à 1914* (1980) de Pierre Vaisse, *L’Ecole Des Beaux-Arts Du Xixe Siecle: Les Pompier*s (1987) de Cécile Ritzenhaler, *L’Art Pompier* (2016) de Guillaume Morel.

caminho valorativo tem tido um desfecho empobrecedor para a disciplina, resultando numa história da arte parcelar, advinda da distorção das histórias das artes de várias nações que se escrevem com o contributo dos artistas *pompier*s. Assim sendo, desejamos vincar que a nossa dissertação se centra no estudo da apresentação da pintura de história do século XIX.

Ultrapassando os argumentos polémicos dos estudiosos, questiona-se ainda a origem do seu interesse na reabilitação e reinterpretação dos *pompier*s. Pode este dever-se, em parte, à febre especulativa das telas modernistas e/ou a uma lógica identitária-nacionalista que procura o pátrio nos *pompier*s, enfim, sintoma da “grande tendência revivalista dos tempos modernos” segundo Ory<sup>44</sup>. Para Norbert Wolf, esta advém de uma reconciliação entre o “kitsch” e a pós-modernidade resultante de uma vontade de reciclagem de imagens e retorno ao gosto pela arte figurativa e narrativa tal como popularizada pelo *salon*<sup>45</sup>. A todas estas hipóteses, podemos acrescentar, simplesmente, que pode este interesse brotar da identificação de uma escassa investigação sobre pintura de história conduzida por grande parte do século XX que não é, afinal, um capítulo curto e concluído.

Como já aludimos, a historiografia artística tem contestado não só a utilização de terminologias depreciativas como também a própria relação sinónima entre estas. Desta feita, o estudo da pintura de história pretende não apenas colmatar uma lacuna no campo da história da arte, intenciona também questionar a sua anunciada morte no século XIX e ponderar uma continuidade no século XX, primeiro na arte, e depois na historiografia artística da pós-modernidade<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> Ory intensifica ainda as suas suposições e associa, claramente, o revisionismo da arte académica a uma posição ideológica “reacionária” cfr. ORY, Pascal – “Comme si de rien ne fut” ou la gloire des *Pompier*s. Contribution à L’Histoire du goût”, pp.141-147, pp.127-147. A publicação de antologias, biografias ou estudos sobre os pintores académicos, *pompier*s ou “oficiais” com vista a revisitar o seu trabalho tem-se intensificado nos últimos anos como evidenciam duas publicações recentes, *William Bouguereau; Le Peintre Roi De La Belle Époque* (2014) de Didier Yung e *Reconsidering Gérôme* (2019) de Scott Allen.

<sup>45</sup> WOLF, Norbert – *The Art of the Salon: The Triumph of Nineteenth-Century Painting*. Munique: Prestel editions, 2012, pp.17-18.

<sup>46</sup> É este o propósito de um recém-chegado estudo sobre a pintura de história no passado e presente cfr. PHILLIPS, Mark Sabler; BEAR, Jordan (ed.) – *What Was History Painting And What Is It Now?*. Montreal: McGill-Queen’s University Press, 2019.

## 2. Pintura de história de David aos *Pompiers*

A par de discutirmos a revitalização do grande género, expomos três argumentos na discussão da pintura de história em Oitocentos. Em primeiro lugar, admitimos uma variedade de pintura(s) de história(s) decorrentes do novo panorama artístico marcado pela proliferação dos géneros considerados menores. Seguidamente, referimos o decurso deste género neste período. Se para a tradicional historiografia artística este certificou o desaparecimento ou “crise”<sup>47</sup> da pintura de história pela profusão de temas retirados da história nacional que a aproximam da pintura de género, para nós sinaliza apenas uma remodelação deste género<sup>48</sup>. Finalmente, expomos, precisamente, as suas componentes arqueológicas e historicistas aliadas à História, disciplina emergente que se estrutura desde os finais do século XVIII.

### 2.1. A revitalização da pintura de história

Por muitos entendido como o período de maior discussão de pintura de história, o século XIX deve, no entanto, as suas preocupações ao Setecentos. Que o século precedente tenha visado a reabilitação da *grande maniera* é dado assente, discute-se, apenas, a origem exata desta mudança de gosto. Tradicionalmente, relaciona-se esta mutação com a contestação intelectual ao “género” rococó, liderada por críticos como

---

<sup>47</sup> As telas versadas na história nacional nem sempre se consideravam “pinturas de história” no sentido académico uma vez que, para alguns críticos, se aproximavam das pinturas de género. Inventou-se, para as designar, o termo “genre historique” que combinava os dois géneros pictóricos. Sobre este assunto veja-se BANN, Stephen – “Questions of genre in early nineteenth century French painting” in *New Literary History*. Baltimore: John Hopkins University Press, t.34, nº3, verão de 2003, pp.501-511 e DURO, Paul – “Giving up on History? Challenges to the Hierarchy of Genres in early nineteenth-century France.” in *Art History*. Oxford: Association of Art Historians - Blackwell Publishing, t.28, n.5, novembro de 2005, pp.689–711. Por sua vez, Matthias Krüger refere-se a uma adaptação da pintura de história ao novo panorama oitocentista, afirmando: “It did not ossify and die; rather the history painters of the day cannily understood how to adapt the genre to changes in the political, social and even technical circumstances that prevailed. In fact, it was often the very innovations with which they sought to breathe new life into history painting that conservative commentators interpreted as symptoms of its decline.” cfr.KRÜGER, Matthias – “The Demise of a Genre: History Painting under Fire from the Critics” em GIANFREDA, Sandra (ed.) – *Praised and Ridiculed. French Painting 1820-1880, exhibition catalogue (Kunsthau Zürich), Munich 2017*. Zurique: Kunsthau Zürich, 2017, p.35, pp.32-43. Concordamos com este último autor.

<sup>48</sup> Como Paul Barlow que questiona a “crise” de pintura de história na Grã-Bretanha vitoriana e vinca o sucesso deste género na Alemanha do século XIX cfr.BARLOW, Paul – “Introduction: The Death of History Painting in Nineteenth-Century Art?” in *Visual Culture in Britain*. Newcastle-upon-Tyne: Taylor & Francis, t.6, nº1, verão de 2005, pp.1-13.

Denis Diderot (1713-1784), Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), Étienne Lafont de Saint-Yenne (1688-1771) ou Voltaire (1694-1778) que se estreia em meados de Setecentos e coincide com a adoção de um gosto pelo antigo<sup>49</sup>. Desta forma, privilegiando o modo greco-latino e o retorno às bases clássicas da primitiva academia francesa, sobretudo aos textos de Charles le Brun, os intelectuais iluministas dedicaram-se ao restabelecimento da pintura de história como o regresso à Antiguidade, aos textos, beleza, harmonia e perspectiva clássicos<sup>50</sup>. Neste contexto, a infame tela de Greuze, *Septimus Severus et Caracalla* (1769, fig.1) poderá ser compreendida e até distinguida, nas suas semelhanças com a obra de Nicholas Poussin, como sintoma de um precoce distanciamento da estética rococó que se havia vulgarizado<sup>51</sup>.

Se bem que as academias seiscentistas tenham definido e tentado delinear a pintura de história e de género, por finais de Setecentos os dois géneros pictóricos facilmente se fundiam – obstáculo com que se depararam os intelectuais referidos que buscaram uma reformulação da pintura de história<sup>52</sup>. Para exaltar esta arte perdida, insistiu-se no classicismo seiscentista francês, retomando-se então muitos dos preceitos elaborados neste século, como o *decorum*<sup>53</sup>, adotado por Poussin. Este classicista francês firmava-se como o artista a emular pela nova geração de pintores classicistas que considerava a sua precisão histórica e arqueológica como qualidade essencial do próprio

---

<sup>49</sup> Não queremos dizer, contudo, que a pintura de história não fosse uma preocupação da geração intelectual precedente aos nomes iluministas que referimos. De facto, o género havia sido amplamente discutido por Antoine Coypel (1661-1722), Abbé Dubos (1670-1742), Roger De Piles (1635-1709), vincamos ainda a querela entre Poussinistas (adeptos do desenho) e os Rubenistas (adeptos da cor).

<sup>50</sup> Ainda 1746, o crítico de arte Étienne Lafont de Saint-Yenne (1688-1771) criticava o *salon* e apelava a um retorno da pintura histórica, afirmando que “De tous les genres de la peinture, le plus grand, le plus noble, c’est celui de l’Histoire (...)” e elevando o estatuto do pintor de história: “Le peintre historien est seul le peintre de l’âme. Lui seul soit sentir et exprimer cet enthousiasme, ce feu divin qui lui fait concevoir ses sujet d’une manière forte et sublime: lui seul peut former des héros à la postérité; par les grandes actions et les vertus des hommes célèbres qu’il presente à leurs yeux, non dans une froide lecture, mais par la vue même des faits et des acteurs” enquanto que Winckelmann e Voltaire asseveraram-se como dois dos mais ardentes defensores do regresso às bases clássicas cfr. LÉCHARNY, Louis-Marie – *L’Art Pompier*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998, pp.5-7.

<sup>51</sup> LUCIE-SMITH, Edward – *A Concise History Of French Painting*. Oxford: Oxford University Press, 1978, pp.170-171.

<sup>52</sup> Tanto Fragonard como Greuze tentaram a sua sorte como pintores de história. O primeiro prosseguiu com os seus temas ligeiros enquanto que Greuze produziu uma “pintura de história moral”, precursora da pintura histórica pós-revolução.

<sup>53</sup> O conceito de *decorum* decorria da teoria antiga do *modi*, adotada por Poussin. Consiste, grosso modo, na adequação da temática histórica à composição.



conceito de pintor de história uma vez que revelava fortes aptidões intelectuais e escolásticas<sup>54</sup>.

Todavia, uma vez reconhecida a nova estética clássica, dita “estilo” neoclássico de inspirações iluministas como o principal responsável pela reabilitação da pintura de história, recordemos que o Estado e a academia relacionam-se na regulamentação das artes. Deste modo, não podemos negligenciar a insatisfação artística dos últimos anos do reino de Luís XVI que acusavam já algum fastio com a predominância de artistas como Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779), François Boucher (1703-1770) e seu denominado “estilo” rococó pela acusada frivolidade temática incapaz de inspirar o patriotismo e a lealdade ao Rei que os tempos de crise monárquica requeriam<sup>55</sup>. Origina, neste contexto de procura de reforço político e renovação artística, um programa reformístico de grande significância para o retorno do favoritismo da pintura de história operado pelo ministro das Belas-Artes, o conde d’Angiviller, logo em 1774. Esta iniciativa prometia encomendas bienais com vista a glorificar os mais notáveis franceses, um projeto que viria a resultar na série *Grands Hommes*<sup>56</sup> a ser exposta na Grand Gallerie do Palácio do Louvre. D’Angiviller incentivou ainda a adoção de um estilo severo, austero e comunicativo, na verdade, uma continuação da “pintura moral” de Greuze mas agora ocupada com os grandes eventos históricos e a ser promovida tanto na Academie Royal de Peinture como na academia francesa em Roma sob a direção de Joseph-Marie Vien (1716-1809)<sup>57</sup>.

A nova estrutura política estabelecida após a Revolução Francesa de 1789 consolida a reafirmação da *grande maniera* também como a completa renovação do ensino artístico francês que incide, acima de tudo, na laicização e promoção da pintura de história, especialmente de cariz militar<sup>58</sup>. Neste contexto, a eventual nacionalização

---

<sup>54</sup> IRWIN, David – *Neoclassicism*. Londres: Phaidon Press, 1997, pp.132-133.

<sup>55</sup> Sobre o período que antecedeu a emergência da pintura de história veja-se a obra *La peinture d’histoire en France de 1747 à 1785* (1912) de Jean Locquin. Ainda sobre a emergência da pintura de história rococó como oposição à pintura de história seiscentista, do “passive viewer” ao “active beholder” cfr. CAVIGLIA, Susanna – “A Rococo Aesthetic. History Painting and the self’s embodiment” em PHILLIPS, Mark Sabler; BEAR, Jordan (ed.) – *What Was History Painting And What Is It Now?*, pp.50-66.

<sup>56</sup> Sobre este projeto veja-se DOWLEY, Francis H. – “D’Angeviller’s Grands Hommes and the significant moment.” in *The Art Bulletin*. Nova Iorque: College Art Association, t.39, nº4, dezembro de 1957, pp.59-77.

<sup>57</sup> FACOS, Michelle – *An Introduction To Nineteenth-Century Art*. Nova Iorque: Routledge, 2011, p.38.

<sup>58</sup> Para um aprofundamento do assunto reportamos para um artigo publicado sobre a profusão de pintura de história militar logo após a Revolução Francesa cfr. SIEGFRIED, Susan Locke – “Naked History: The

do Palácio do Louvre e sua subsequente transformação em museu – já planeada pela Monarquia – para onde se transfere o *salon*, permitiu uma coexistência entre as antigas coleções reais e obras em exposição de artistas contemporâneos, possibilitando a união efetiva entre estes dois espaços. Este alargamento do direito de exposição no *salon* a não-membros da academia pretendia robustecer a pintura de história na hierarquia de géneros também como transformá-la numa arma propagandística do novo Estado francês laico<sup>59</sup>. O seu teor moral e civilizador, aliado a um novo sentido de exposição pública, conferiu à pintura de história uma responsabilidade de reabilitação e reforma da ética nacional com especial foco na glória, dever e virtude, acentuando-se a sua função de *exemplum virtutis*<sup>60</sup>.

## 2.2. O clássico e a história contemporânea

Nos finais de Setecentos e inícios de Oitocentos, a realização de uma pintura de história deveria obedecer a um conjunto de regras que invalidavam, contudo, a representação de eventos contemporâneos. Na tentativa de superar este problema, o pintor de história procedeu de duas formas: à divulgação de uma mensagem atual através da preservação de temáticas antigas e iconografias estabelecidas ou, ainda, a uma bem-vincada reprodução da contemporaneidade em tela. Como veremos, a representação de assuntos contemporâneos, característica incontornável da pintura de história de Oitocentos, concorre com a tradicional adaptação de temáticas antigas, funcionando ambas as vertentes como comentário social e político à contemporaneidade ou exploração de um particular tema histórico.

No que respeita à contemporaneidade do clássico, notamos que o trabalho de Jacques-Louis David se apresenta como o maior paradigma do forte potencial artístico, social e político da pintura de história (e histórica) como agente mobilizador de comunidades, nações e povos. Duas obras em especial realizam estas premissas: *Le Serment des Horaces* (1784, fig.2) e *Les lecteurs rapportent à Brutus le corps de son fils*

---

Rethoric Of Military Painting in Postrevolutionary France” in *The Art Bulletin*. Nova Iorque: College Art Association, t.75, n°2, junho de 1993, pp.235-258.

<sup>59</sup> Veja-se LÉCHARNY, Louis-Marie – *L’Art Pompier*, pp.6-7 ou IRWIN, David – *Neoclassicism*, pp. 127-181, pp.249-297.

<sup>60</sup> MAINARDI, Patricia – *The End Of The salon, Art And The State In The Early Third Republic*, p.12.

(1789, fig.3)<sup>61</sup>, ambas encomendadas por D'Angeville. A primeira retomava a narrativa latina de Tito Lívio sobre os Horácios e o seu sacrifício em defesa de Roma e, embora pretendesse refortalecer a obediência do cidadão ao rei, a sua leitura alterou-se quando exposta em pleno governo da Assembleia Constituinte (1789-1792), altura em que lhe atribuem as conotações revolucionárias que ainda hoje persistem<sup>62</sup>. Semelhante destino aguardou a segunda obra uma vez que a representação de Brutus e o seu sentido de justiça perante a traição pessoal se entendia na França pós-revolucionária como auguro da República<sup>63</sup>.

A autoridade de David é incontornável na discussão de pintura de história que propomos pela renovação da pintura de história contra os velhos cânones e sua influência na arte do século XIX. Pese embora as suas opções políticas associem o autor à Revolução Francesa e a sua obra seja, frequentemente, entendida como um elogio à Primeira República (1792-1804), o mesmo não obedecia às estabelecidas regras da pintura de história. O francês terá sido repudiado por muitos académicos, estimulando, numa primeira vez, uma escola davidiana paralela e antagónica à academia<sup>64</sup>. O pintor promove, no mesmo âmbito, o método de estúdio, instruindo vários artistas estrangeiros e assim estendendo a sua esfera de influência aos restantes países europeus, incluindo Portugal. Consolida-se, durante mais de meio século, como um dos grandes pintores de história a emular<sup>65</sup>.

Neste sentido, embora uma boa parte da obra artística de David se tenha construído como antítese à academia, com a adoção do regime republicano, a instituição, reformulada por David sob o nome de Institut de France, absorveu os princípios davidianos. A escola davidiana isola-se como a única escola francesa até meados do

---

<sup>61</sup> HOLT, Elizabeth Gilmore (ed.) – *From the Classicists to the Impressionists. Art and Architecture in the 19th Century*. New Haven: Yale University Press, 1966, p.2.

<sup>62</sup> FACOS, Michelle – *op.cit.*, pp.39-40. A interpretação transatlântica de Valentiner da obra *Le Serment des Horaces* é apenas um exemplo das tradicionais conotações revolucionárias e do potencial universal da pintura histórica cfr. VALENTINER, W.R – *Jacques Louis David and the French Revolution*. Nova Iorque: Frederic Fairchild Sherman, 1929, p.13.

<sup>63</sup> *Ibidem*, pp.41-42.

<sup>64</sup> A pintura de história proposta e praticada por David, exemplificada pela tela *Le Serment des Horaces* (1784) levantava dúvidas na academia cfr. JONKER, Maria Anna – *Diderot's Shade; The Discussion of 'Ut Pictura Poesis' and expression in French art criticism 1819-1840*, pp.60-68 e HOLT, Elizabeth Gilmore (ed.) – *op.cit.*, pp.1-4.

<sup>65</sup> Antes de se tornar o mais importante pintor de história, David venceu o Prix de Rome e estudou no *atelier* de Joseph-Marie Vien (1716-1809) em Roma no período entre 1775 e 1780 tendo assimilado os princípios de arte neoclássica então em voga na cidade italiana.

século XIX. É igualmente a primeira escola de pintura de história da época contemporânea de influência considerável nos próximos cem anos<sup>66</sup>. Com efeito, o seu papel preponderante na pintura francesa espelha-se nos vários debates e confrontos que ocuparam os intelectuais do século XIX, estes que, mais ou menos afeitos ao pintor, sempre utilizaram a obra de David como modelo atraente ou repelente, medida e referência no juízo e crítica da arte<sup>67</sup>.

Como referimos antecipadamente, a pintura de história clássico-setecentista conforme formulada pelas academias dos séculos XVII e XVIII pautava-se pela incapacidade de ilustrar acontecimentos contemporâneos, prática reprovada e desautorizada pelas instituições académicas<sup>68</sup>. A contemporaneidade temática da pintura de história oitocentista enforma-se nos finais do século XVIII por David na França e Benjamin West (1738-1820) no Reino Unido.

Quanto a West, a sua obra *The Death Of General Wolfe* (fig.4) apresentada em 1771 numa exposição da Royal Academy of Art, inaugura a pintura de história contemporânea. Note-se, contudo, que mesmo versando um evento atual, a morte do general britânico James Wolfe na Batalha do Quebec (1759) aquando de um recente conflito, a Guerra dos Sete Anos (1756-1763), o autor sentiu-se compelido a preservar a referência e iconografia clássicas do motivo da lamentação cristã. Para isso, modelou o protagonista e brigadeiros nas figuras da obra *La Mort de Germanicus* (1627, fig.5) de Nicholas Poussin, que, por sua vez, se havia inspirado na iconografia do episódio bíblico que citámos<sup>69</sup>.

A inovação de West em relação à pintura de história neoclássica formulada por Reynolds relaciona-se com a opção pelas vestimentas conformes e contemporâneas, atitude que revela uma nova forma de abordar a pintura de história pela inclusão de

---

<sup>66</sup> Note-se a extensa lista dos alunos (franceses) de David em DELÉCLUZE, Étienne-Jean – *Louis David, son école et son temps: souvenirs*. Paris: Didier, 1855, pp.414-418.

<sup>67</sup> Pierpaolo Luderin nota que David não produzia teoria de pintura nem apoiava a academia, mas a instituição tomou-o como *standard* e estendeu a estética neoclássica pelo século XIX. cfr.LUDERIN, Pierpaolo – *op.cit.*, pp.24-26. Para uma melhor compreensão da discussão da crítica da arte francesa da primeira metade do século XIX em torno da pintura de história e do legado de David veja-se a dissertação que temos citado, *Diderot's Shade: The Discussion of 'Ut Pictura Poesis' and expression in French art criticism 1819-1840* de Maria Anna Jonker.

<sup>68</sup> FACOS, Michelle – *op.cit.*, p.52. Veja-se o problema de representar a contemporaneidade no dilema do pintor contemporâneo encarregado de celebrar a industrialização moderna em formato de alegoria clássica em IRWIN, David – *Neoclassicism*, pp.167-175.

<sup>69</sup> FACOS, Michelle – *op.cit.*, pp.52-53.

aspectos de veracidade, até aí considerados pormenor vulgar. Ao abandonar o caráter poético – do *ut pictura poesis* – que ainda permeava a teoria do britânico, a pintura de história de West, embora moderada, entende-se como anunciadora das novas direções de Oitocentos. O novo século prosseguirá a comemoração do heroísmo contemporâneo em várias manifestações artísticas vinculadas, quase sempre, a projetos propagandísticos de vários Estados e movimentos europeus e americanos<sup>70</sup>.

Este desígnio de pintura de história contemporânea será prosseguido por David em França. O cenário político que sucedeu a Revolução Francesa de 1789, permitiu-lhe abordar temas nacionais atualizados a partir da década de 1790, dedicando-se, efetivamente, à celebração do novo regime político. Com efeito, na tela *Le Serment Du Jeu de Paume* (1790-1794, fig.6) que nunca chegará a concluir, o pintor regista a formação da Assembleia Constituinte pelo Terceiro Estado, um dos passos iniciais da revolução. Para o artista, a nova realidade política implicava ainda uma liberdade artística pela amplitude de assuntos dignos de registo visual a transmitir para a posteridade. A virtuosa nação francesa suplanta a história dos antigos, esta favorita das academias e que havia condicionado o pintor de história durante décadas, impossibilitando a sua originalidade<sup>71</sup>.

### 2.3. Pintura(s) de história

A primeira metade do século XIX significa a multiplicidade de pinturas de história, afirmando-se várias dispersões da proposta inicial davidiana. A sobriedade compositiva e a afinação linear promovidas por David competirão com a agitação emocional e variação formal das novas telas românticas. Durante a Restauração Bourbon

---

<sup>70</sup> PHILLIPS, Mark Sabler; BEAR, Jordan (ed.) – *What Was History Painting And What Is It Now?*, pp.69-70. Note-se, contudo, que David prossegue a mesma ideia em *A Morte de Marat* (1793), assemelhando o herói francês, no seu contexto e braço descaído, à figura de Cristo conforme representado na sua deposição.

<sup>71</sup> Numa carta endereçada ao presidente da Assembleia Nacional e datada de 5 de Fevereiro de 1792, referia David que, pela revolução que sacudira a França, a pintura “va devenir plus intéressant que jamais, puisque vos sages lois, vos vertus, vos actions vont multiplier sous nos yeux des sujets dignes d’être transcrits à la posterité par tous les beaux-arts (...) Nou ne serons plus obligés d’aller chercher dans l’histoire des peuples anciens de quoi exercer nos pinceaux. (...) Non, l’histoire d’aucun peuple ne m’offre rien de si grand, de si sublime que ce serment de Jeu de Paume que je dois peindre.” cfr.BORDES, Philippe – *Le Serment Du Jeu de Paume de Jacques-Louis David*. Paris : [s.n.], 1983, pp.164-165 in BORDES, Philippe – “La fabrication de l’Histoire par Jacques-Louis David” em Musée des Beaux-Arts de Lyon – *Triomphe et mort du héros. La peinture d’histoire en Europe de Rubens a Manet: exposition*, p.111, pp-110-119.

(1815-1830) a pintura de história tomou contornos supra-literários e narrativos<sup>72</sup> concordando com três eventualidades a referir: a regressão de Roma e a afirmação de Paris como capital do mundo artístico; a autonomização final da estética romântica, agora liberta das confinidades classicistas de gerações anteriores; e, insistimos, o florescimento do Nacionalismo Romântico que acompanhou, por sua vez, a emergência do estudo da disciplina da História. Afirmam-se, neste contexto, importantes pintores de história românticos como Theodore Géricault (1791-1824), Eugène Delacroix (1798-1863) e outros com obra de caráter mais anedótico como Horace Vernet (1789-1863) ou Paul Delaroche (1797-1856).

Por sua vez, as décadas de 1830 e 1840, no período da Monarquia de Julho (1830-1848) afirmam-se pela denominada “escola de 1830”<sup>73</sup>, pelo reforço da “arte oficial” como patrocínio de artistas e produto para o público burguês, pelo interesse estatal pelo estabelecimento de um Museu Histórico e procura de um meio-termo eclético, um *juste milieu*, entre romantismo e classicismo<sup>74</sup>. No propósito de ultrapassar David, as atenções dirigem-se agora para o Oriente, a história nacional e literatura trovadoresca, acentuando-se uma predileção pelas temáticas medievais, renascentistas e nacionais, uma tendência mais tarde denominada de *style troubador*.

A multiplicidade de pintura de história é reconhecida quer pelos críticos contemporâneos quer por historiadores da arte atuais. O crítico de arte e apologista de David, Étienne-Jean Delécluze (1781-1863), identificava uma proliferação de sistemas que imputava à inspiração individual romântica das décadas de 1820 e 1830, crítica do autoritarismo e classicismo da pintura de história académica de David<sup>75</sup>. De modo semelhante, no seu estudo pioneiro sobre a pintura de história na Restauração Bourbon

---

<sup>72</sup> Veja-se “La Peinture sous l’Empire et les premières années de la Restauration” em MARCEL. Henry – *La Peinture Française au XIXe Siècle*. Paris: Alcide Picard & Kaan, Éditeurs, 1905, pp.5-48.

<sup>73</sup> Veja-se “École de 1830” em ROUAIX, Paul – *Histoire Des Beaux-Arts En Trente Chapitres*. Paris: H.Laurens, 1901, pp.313-337.

<sup>74</sup> Referimo-nos, claramente, aos projetos de Louis Phillipe, para criar um Museu Histórico que incluísse uma série de telas comemorativas das maiores batalhas da nação francesa. De forte componente didática (e não técnica), este museu funcionaria como celebração do passado heroico da França cfr.JONKER, Maria Anna – *op.cit.*, pp.289-290. Ademais, com a importância cada vez maior do público, optou-se por promover um ecletismo resultante de uma fusão entre classicismo e romantismo, este, que já não se apresentava como novidade por 1830 cfr.BOIME, Albert – *The Academy And French Painting In The Nineteenth-Century*. Londres: Phaidon Press, pp.16-20.

<sup>75</sup> DELÉCLUZE, Étienne-Jean – *Louis-David, son école et son temps : souvenirs*. Paris: Didier Librairie Editeur, 1855, pp.378-381. Note-se que, apesar de publicadas nos anos 1850, Delécluze escreve as suas impressões na década de 1820.

(1815-1830), Beth S. Wright comprova a coexistência no *salon* de 1827 de várias formas de pintura de história que obedeciam, por sua vez, uma preferência historiográfica. Identifica-as como pintura alegórica, narrativa anedótica e narrativa introspectiva<sup>76</sup>. Estas três formas de pintura de história que para além de poderem ser praticadas pelo mesmo artista e denotarem um entendimento diferente da história e representação visual, coexistem ainda lado a lado no século XIX.

Destaca-se, em primeiro lugar, a pintura de história de cariz alegórico, conformista das teorias seiscentistas<sup>77</sup>. A obra selecionada, *L'Apothéose D'Homère* de Ingres (1827, fig.7), detém associações académicas, desde logo pela sua semelhança com as obras de Rafael<sup>78</sup>, que a transforma num prestável exemplar de pintura histórica alegórica a qual, malgrado as fortes críticas a ela dirigidas, se preserva no seio académico como imagem transcendente<sup>79</sup> e conservação do legado clássico. Em 1848, Thomas Couture expõe *Les Romains de la décadence* (fig.8), uma alegoria crítica da Monarquia de Julho com personagens reais históricas<sup>80</sup> e ainda na Exposição Universal de 1855, Jean-Léon Gérôme surpreende com *Le siècle d'Auguste* (fig.9), uma reinterpretação histórica do poderio do imperador Napoleão III. Os dois últimos exemplos comprovam como a alegoria histórica permanecerá eficaz e oficiosa na transmissão de ideias e mensagens políticas durante o século XIX.

A esta preferência pela imagem estática, ideal e intemporal contrapõe-se uma segunda ideia: a nova experiência oitocentista, a pintura de história anedótica que segue a crónica histórica e entende a história como representação espacial da narrativa<sup>81</sup>. Aqui Wright destaca a obra *Jules II ordonnant les travaux du Vatican et de Saint-Pierre à*

---

<sup>76</sup> WRIGHT, Beth Segal – *Painting And History During The French Restoration: Abandoned by the Past*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp.1-9.

<sup>77</sup> Sobre a alegoria e precedentes clássicos veja-se MASSON, André – *L'Allégorie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.

<sup>78</sup> Ingres posicionava-se contra as temáticas modernas, afirmando “Let me hear nomore of that absurd maxim: ‘We need the new. We need to follow our century, everything changes, everything is changed.’ Sophistry- all of that! Does nature change, do light and air change, have the passions of the human heart changed since the time of Homer? ‘We must follow our century’ but suppose my century is wrong?” em WRIGHT, Beth S. – *Painting And History During The French Restoration: Abandoned by the Past.*, p.2.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p.2.

<sup>80</sup> FACOS, Michelle – *op.cit.*, pp.273-274.

<sup>81</sup> Este tipo de pintura de história (anedótica) relaciona-se com os romances de Walter Scott, muito populares por toda a Europa, incluindo na França. Sobre este assunto veja-se WRIGHT, Beth Segal – “Scott’s Historical Novels and French Historical Painting 1815-1855.” in *The Art Bulletin*. Nova Iorque: College Art Association, t.63, n°2, junho de 1981, pp.268-287.

*Bramante, Michel-Ange et Raphaël* (1827, fig.10) do famoso pintor de história Horace Vernet<sup>82</sup>. A sua reconhecida popularidade, atribuída ao sucesso de artistas como Jean-Léon Gérôme (1824-1904), David Wilkie (1785-1841), Paul Delaroche (1797-1856), confirmava apenas a mudança de gostos e a readaptação da pintura de história face à contestação dos críticos e à demanda pela veracidade arqueológica da narrativa histórica. O público vasto e disponível que a nova prática da exposição havia possibilitado garantia a constância da pintura anedótica que embora pudesse manter a sua classificação de “pintura de história”, se liberava da história antiga ou/e do lustre intelectual que o género tradicionalmente requeria<sup>83</sup>. Ainda que inseridas no *genre historique*, género misto resultante de um cruzamento entre pintura de história e de costumes, consideramos estas telas não apenas pintura de história como também a pintura de história mais característica do século XIX.

Neste particular teor anedótico incluem-se, contudo, dois aparentes opostos. Destacamos os *troubadors*<sup>84</sup> (aqui exemplificado numa pintura do classicista Ingres, *Paolo et Francesca*, fig.11) com figuras em traje moderno e sem pretensões heroicas e os Neo-Grècs<sup>85</sup>, grupo de artistas como Gérôme, Charles Gleyre (*La Danse des Bacchantes*, 1849, fig.12), que formam o exemplo mais óbvio desta mutação pois retomam a temática neoclássica mas anulam o heroísmo clássico em prol de um teor anedótico e/ou arqueológico<sup>86</sup>.

---

<sup>82</sup> O carácter anedótico de Horace Vernet valia-lhe à sua época pouca consideração enquanto pintor de história, sendo frequentemente acusado de amalgamar pintura de género e história. O artista Vernet evidencia as limitações pintura de história anedótica uma vez que, alega Wright, ao procurar convencer a audiência que as suas obras funcionariam como experiência direta do passado, despersonalizando e esvaziando-as de significado e expressão, erra por reduzir a importância histórica a factos e acontecimentos concretos, detalhados e reproduzidos em tela com o intuito de se apresentar como episódio factual cfr. WRIGHT, Beth Segal – *Painting And History During The French Restoration: Abandoned by the Past*, pp.6-7.

<sup>83</sup> DURO, Paul – “Art Institutions, Academies, Exhibitions, Art Training and Museums” em WEST, Shearer (ed.) – *The Bulfinch guide to art history: a comprehensive survey and dictionary of Western art and architecture*. Boston: Little Brown & co.,1996, pp.89-90, pp.84-96.

<sup>84</sup> Numa primeira instância, os intelectuais utilizavam o termo *troubador* apenas em relação à literatura praticada nesta época. Henri Jacoubet estendeu-o às artes visuais em 1929 na sua publicação *Le Genre Troubador et les origines du romantisme français*. A exposição *Le Style Troubador* organizada pelo Museu de Brou em 1971 popularizou o termo na história da arte. Pintores como Pierre Révoil e Robert Fleury destacaram-se nesta área.

<sup>85</sup> Termo criado pelo jornalista e crítico de arte Theophile Gautier (1811-1872) na década de 1840 cfr. HARDING, James – *op.cit.*, p.38.

<sup>86</sup> *Ibidem*, pp.38-39 e “La Peinture Française sous le Second Empire” em MARCEL, Henry – *op.cit.*, pp.181-196, pp.180-290.



Consolidava-se ainda uma terceira alternativa para a pintura de história, proposta que desejava que a audiência não apenas observasse como também experienciasse o passado representado. Na tela *La Mort de Sardanapalus* de Eugène Delacroix (1827, fig.13) o romântico destaca-se dos seus companheiros por fixar uma subjetividade à sua obra, instando o espectador a adotar o ponto de vista do rei assírio Sardanápalo<sup>87</sup>. Numa provocação direta aos velhos mestres e princípios acadêmicos da pintura de história, a multiplicidade de ângulos, as valorizações cromáticas e emocionais comprovavam a nova pintura de história romântica.

Para além da inovação formal e posicionamento introspetivo e inovador, entendemos Delacroix como um marco na pintura de história também pelas já discutidas adaptação contemporânea e comentário social de acontecimentos recentes, duplicados na sua obra *La Liberté Guidant Le Peuple* (1830, fig.14), evocativa da Revolução de 1830<sup>88</sup>. A tela enquadra-se, porém, numa tendência que se acentuava desde o início do século com Gros e Girodet, discípulos românticos de David, o introdutor da pintura de história contemporânea na França. A famosa tela *Le Radeau de la Méduse* (1819, fig.15) de Théodore Géricault inclui-se no mesmo panorama do seu colega Delacroix pela sua novidade formal e sobretudo temática, representando um acontecimento recente e o suplício dos sobreviventes, uma ocorrência relatada sob um ponto de vista político, moderno e do momento<sup>89</sup>.

A segunda metade do século XIX testemunhou reações inversas ainda no Segundo Império (1852-1870) e na Terceira República (1870-1940), o primeiro procurou convergir várias propostas num ecletismo e realismo oficial e o segundo repor a unicidade artística<sup>90</sup>. Neste primeiro período, denota-se um interesse pela pintura histórica contemporânea de cariz militar, proliferando temas cujo assunto reporta aos anos 1789-1815, nomeadamente aos episódios da Revolução Francesa e incursões militares de

---

<sup>87</sup> WRIGHT, Beth. S – *op.cit.*, pp.5-7.

<sup>88</sup> HONOUR, Hugh – *Romanticism*. Nova Iorque: Perseus Books, 1979, pp.233-235.

<sup>89</sup> Veja-se a crítica de Delécluze em DELÉCLUZE, Étienne-Jean – *Louis David, son école et son temps: souvenirs*. Paris: Didier, 1855, pp.382-384.

<sup>90</sup> A República pretendeu, por sua vez, reinstalar a *grand maniera* como prioridade estatal na esperança de uma regeneração nacional e retoma da hierarquização dos géneros pictóricos que o regime precedente havia abandonado a favor do reconhecimento de uma arte francesa plural. Em 1870 o panorama artístico francês era rico em propostas: orientalistas, escola de Barbizon, românticos, *neo-grécs*, e muitos outros cfr. MAINARDI, Patricia – *op.cit.*, pp.40-45.

Napoleão, celebração dos mártires e heróis da revolução<sup>91</sup>. Por sua vez, as últimas três décadas do século atestam o retorno ao classicismo que havia sido vilificado no início do século a favor de um medievalismo romântico, mas que oferece agora, por meio dos *Neo-Grècs* e *Pompiers*, exotismo e possibilidade de evasão da condição moderna ao público da viragem do século<sup>92</sup>.

Intensifica-se, no mesmo período, a tensão entre academia e Estado, que culmina na criação da *École des Beaux-Arts* em 1863 como instituição separada da *Académie des Beaux-Arts*. Os mesmos reformadores outorgam o juízo sobre o *Prix de Rome* e a direção da academia francesa em Roma ao Estado francês, um decreto revogado em 1871 pela República. Estas medidas implementadas pelos governos franceses revelam-se impactantes no panorama artístico português uma vez que implicaram a criação de três *ateliers* de pintura e escultura públicos e financiados pelo Estado. Estes novos postos seriam destinados a quatro diferentes professores que viriam, mais tarde, a instruir bolsheiros portugueses: Isidore Pils (1815-1875), Gêrome, Cabanel e Robert-Fleury (1797-1890), responsáveis pelo ensino de vários gêneros de pintura, do contemporâneo ao militar<sup>93</sup>.

Ainda sobre a década de 1870<sup>94</sup>, se bem que esta tenha desiludido os visitantes do *salon* pelo seu conservadorismo e falta de inovação, importantes pintores de história ditos “pompiers” como Jean-Paul Laurens (1838-1921), Ferdinand Cormon (1845-1924), e Benjamin Constant (1845-1902) valem uma referência uma vez que se destacam como pintores de história mas também como professores dos bolsheiros portugueses de pintura de história enviados a Paris<sup>95</sup> depois da concessão das primeiras bolsas na década de

---

<sup>91</sup> Para saber mais sobre o assunto veja-se “La grande Histoire peinte avec les sentiments. La postérité de la Révolution et du Premier Empire dans l’art des Salons, sous la Seconde République et le Second Empire” em KOHLE, Hubertus – *Arts et société, Essais sur l’art français (1734-1889)*. Paris: Books On Demand Editions, 2009, pp.179-215.

<sup>92</sup> LUDERIN, Pierpaolo – *op.cit.*, pp.87-88.

<sup>93</sup> Veja-se BONNET, Alain – “La Réforme De L’École des Beaux-Arts de 1863 : Peinture et Sculpture” in *Romantisme*. Paris: Société des études romantiques et dix-neuviémistes - Armand Colin editeur, n°93, 1996, p.30, pp.27-38.

<sup>94</sup> No que respeita o *salon*, esta década seria marcada essencialmente pelo erotismo e historicismo das obras então produzidas. Veja-se “*salon* themes of the 1870s” em *French salon Artists, 1800-1900*. Chicago: Art Institute of Chicago, 1987, pp.99-101.

<sup>95</sup> Acerca da pintura sob a Terceira República veja-se VAISSE, Pierre – *La Troisième République et les peintres*. Paris: Flammarion, 1995. Para um estudo contemporâneo à época citada veja-se “La Peinture Française sous la Troisième République” em MARCEL, Henry – *La Peinture Française au XIXe Siècle*. Paris: Alcide Picard & Kaan, Éditeurs, 1905, pp.290-349.

1860. Por fim, estes anos revelam-se importantes para a nossa discussão pois desvelam o paradoxo constante da pintura de história: a desarmonização entre a encomenda, favorável à pintura monumental de história e o *salon*, onde prevaleciam ainda os géneros ditos menores, as acusadas “pinturas para vender”<sup>96</sup>.

As décadas de 1880 e 1890 acentuam a desvinculação entre Estado e academia também como a maior autonomia do pintor. A sociedade de artistas organiza o *salon* de 1880 que prontamente recebe resposta no Salão dos Artistas Independentes em 1884. Mais do que tudo, as últimas décadas do século perpetuam o historicismo académico de artistas como Alexandre Cabanel (1823-1889), William-Adolph Bouguereau (1825-1905), Léon Bonnat (1833-1922) e Ernest Meissonier (1815-1891)<sup>97</sup>, bem conhecidos dos pintores portugueses da segunda metade do século.

#### 2.4. O desenvolvimento da historiografia e o novo pintor de história

Em todas as décadas do século XIX, frequentemente apelidado de “Idade do Historismo”<sup>98</sup> se salienta, mais do que em qualquer outra época, a componente historiográfica<sup>99</sup> da pintura de história. A profusão de temas de história nacional na pintura de história de Oitocentos relacionava-se com o sentimento nacionalista e o desenvolvimento da disciplina de História e da escrita/romance histórico<sup>100</sup>, áreas que despertavam interesse desde as últimas décadas de Setecentos<sup>101</sup>. No seguimento deste facto, o principal desafio do historiador e do pintor de história oitocentistas consistia,

---

<sup>96</sup> MAINARDI, Patricia – *op.cit.*, pp.57-61.

<sup>97</sup> Veja-se “Aesthetic Purity” em *Ibidem*, pp.91-105. Sobre a pintura de história de finais do século XIX veja-se também MAI, Ekkehard – “Mutations et évolution de la peinture d’histoire à la fin du XIXe et au XXe siècle” em Musée des Beaux-Arts de Lyon – *Triomphe et mort du Herós. La peinture d’histoire en Europe de Rubens à Manet*, pp.156-169.

<sup>98</sup> Sobre historicismo e história como característica do século XIX cfr. JEFFERIES, Matthew – “The Age Of Historism” em BERGER, Stefan – *A Companion To Nineteenth-Century Europe*. Nova Jérsia: Blackwell Publishing, 2006, pp.317-332.

<sup>99</sup> O livro de Wright considera uma ligação entre o estudo da arte e historiografia durante o período da Restauração Bourbon (1815-1830) através de três historiadores: Marchangy, Chateaubriand e Thierry.

<sup>100</sup> Para uma ideia mais ampla do desenvolvimento da disciplina da História no meio académico e universitário no século XIX e repercussões pelos países europeus cfr. PORCIANI, Ilaria; LUTZ, Raphael – *Atlas of European Historiography. The Making Of A Profession 1800-2005*. Inglaterra: Palgrave Macmillan, 2010, pp.2-31, pp.72-175.

<sup>101</sup> Tanto o espírito nacionalista quanto o desenvolvimento da historiografia originam, contudo, nas últimas décadas do século XVIII e não são aspetos exclusivos do romantismo. O neoclassicismo detém já um forte carácter historicista e patriótico.

segundo Wright, em “representar o momento” uma vez que ambas as áreas (pintura de história e historiografia) privilegiavam agora a narrativa historiográfica<sup>102</sup>.

Tal como a historiografia, a pintura histórica requeria formas de autenticação do evento representado. A solução, segundo Stephen Bann, passou pela modelação do “efeito particular e localizado” da pintura de história, no *effet du réel*<sup>103</sup> aplicado na literatura. Quando utilizado na composição histórica, este reforça o potencial de autenticação do *milieu* histórico<sup>104</sup> pretendido pelo pintor, apresentando-se como detalhe arqueológico. Contudo, o mesmo observa que, contrariamente às expectativas, a intenção de veracidade histórica pode resultar num anacronismo que compromete a recriação história intendida pelo artista<sup>105</sup>. Por isto, secundamos Bann e questionamos a pertinência de considerar a pintura histórica oitocentista como contributo óbvio para reconstrução histórica operada pelo século XIX<sup>106</sup>. Resulta que definir uma pintura histórica como portadora de realidade histórica é tarefa arriscada não só pelo anacronismo em si como também pela declarada preferência dramática, em vez da arqueológica, que muitas representações oitocentistas continuavam a sustentar.

De modo geral, a popularização da disciplina da História e historiografia manifesta-se na crescente produção de crónicas históricas nacionais para um público mais vasto<sup>107</sup>. Ainda neste contexto, e como consequência desta nova conjectura, convém reconhecer não apenas duas abordagens de pinturas históricas, a *ornamental* e a *grand style*, como também a ilustração, uma vez que esta se relaciona com a pintura histórica do século XIX. As novas crónicas seriam ilustradas por imagens históricas através do médio litográfico, que permitiu, por sua vez, a sua disseminação entre artistas e público<sup>108</sup>.

---

<sup>102</sup> WRIGHT, Beth S. – “The Space Of Time: Delaroche’s Depiction Of Modern Historical Narrative” in *Nineteenth Century French Studies*. Lincoln: University of Nebraska Press, t.36, nº1, outono-inverno de 2007/2008, pp.72-74, pp.72-93.

<sup>103</sup> O *effet du réel* trata-se uma referência integrada no texto sem particular função e apenas com a intenção realista de reconhecimento do acontecimento relatado. A ideia parte de Roland Barthes que se pronunciava acerca do pormenor da escrita narrativa e crónica de Michelet.

<sup>104</sup> BANN, Stephen – *The clothing of Clio: a study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1984, pp.56-57.

<sup>105</sup> *Ibidem*, pp.56-57.

<sup>106</sup> Sobre este assunto veja-se “Image and letter in the rediscovery of the past: Daguerre, Charles Alfred Stothard, Landseer, Delaroche” em *Ibidem*, pp.54-76.

<sup>107</sup> Havia já sido notada por Delécluze como característica da nova escola romântica e atribuída à popularização da Idade Média pelo britânico Walter Scott, responsável ainda pelo tratamento da história como crónica cfr. DELÉCLUZE, Étienne-Jean – *op.cit.*, pp.386-390.

<sup>108</sup> BANN, Stephen – *op.cit.*, pp.60-61.

A litografia, novo meio de transmissão da pintura histórica, possibilitava, como já havia notado Wright, um acompanhamento visual das narrativas animadas destinadas a um público menos entendido que os críticos do *salon*, até aí os únicos juízes possíveis da pintura histórica subordinada a exposições e eventos<sup>109</sup>.

Este novo panorama implica questionar: como caracterizar, afinal, o pintor de história do século XIX? Ultrapassando o pintor de história clássico sediado no idealismo universal e imagem alegórica, o novo protótipo de pintor histórico firma-se em Delaroche e entende-se como “escritor” na medida em que as suas preocupações se centram na representação da ação e narrativa. O pintor de história equiparava-se ao historiógrafo e escritor de romance histórico na sua intenção de captar o momento da ação e de transmitir os costumes, acontecimentos e ambiente de uma determinada época<sup>110</sup>.

Nas vésperas do século XIX, rareia o pintor que se consagre em exclusivo à pintura de história, dedicando-se também aos géneros menores pela força da praticabilidade monetária. Desta forma, se bem que a pintura de história conforme definida pelas academias permanecesse no topo da hierarquia dos géneros, não corresponderia à realidade declará-la prolífica ou popular<sup>111</sup>. Na nacionalização do museu do Louvre e no conseguinte acesso de um público mais vasto, David reconhecia não apenas uma oportunidade do pintor de história singrar, mas também, animado por uma perspectiva de recriação do antigo costume de exposição pública dos gregos, um apelo à educação e sofisticação estéticas do povo francês.

Contudo, o novo século não virá comprovar o triunfo desta pintura de história académica<sup>112</sup> pois muito embora se perpetuasse o favoritismo estatal e académico pela pintura de história, a conseguinte participação de novos artistas no *salon* e o incremento

---

<sup>109</sup> WRIGHT, Beth Segal – *Painting and History During The French Restoration: Abandoned by the Past*, pp.166-168. Algumas histórias nacionais produzidas no século XIX: *Histoire de France* (1855) de Michelet, *La France Au Quatorzième Siècle* (1825-1826) de Marchangy, *História de Portugal* (1846-1853) de Alexandre Herculano, *História de Portugal* (1879) de Oliveira Martins. A obra de David Hume, *The History Of England* (1754-1761), seria muito apreciada especialmente pelas ilustrações de Robert Bowyer de uma reedição de 1806.

<sup>110</sup> Para uma melhor discussão deste aspeto veja-se WRIGHT, Beth S. – “The Space Of Time: Delaroche’s Depiction Of Modern Historical Narrative”, pp.72-93.

<sup>111</sup> Ainda no século XVIII, David lamentava que o esforço monetário (advindo das exigências do *decorum*) e a morosidade requeridos pela pintura de história limitassem os pintores e os impelisse a praticar os ditos géneros menores, negligenciando o seu talento que, em vez de empregar no reforço das boas condutas a serviço “da moral e da elevação da alma”, ficaria dependente da rápida recompensa monetária dos compradores privados cfr.HOLT, Elizabeth Gilmore (ed.) – *op.cit.*, p.6.

<sup>112</sup> VAISSE, Pierre, KEARNS, James (ed.) – *op.cit.*, pp.40-45.

da opinião pública ultrapassaram os desejos expressos. Acentua-se, enfim, um valor comercial em detrimento do teor artístico. Equiparado pelos críticos a um bazar, o *salon* do século XIX, é palco de um confronto entre “telas para ver”, a tradicional pintura de história, e “telas para vender”, os ditos géneros menores apreciados pela burguesia<sup>113</sup>.

Assim, perante um novo mercado com um gosto pelos géneros considerados menores, o novo pintor de história não poderia ignorar as exigências quer do Estado quer deste novo público. O artista ocupava-se da complementação ilustrativa de livros, das pequenas telas encomendadas para adornar os aposentos da burguesia e, simultaneamente, da inscrição visual da glória da nação nas paredes dos edifícios públicos. As possibilidades e os resultados eram múltiplos e variados. Perante estas evidências, admitimos assim que a pintura de história se tenha modificado em quantidade e apelo no que respeita ao seu contexto académico e expositivo. Não se trata, na nossa perspetiva, de uma crise de pintura de história, mas sim de uma mutação. Nesta dissertação consideramos a pintura de história de Oitocentos, ambígua e híbrida, versada nas histórias nacionais e mesmo próxima da pintura de género como pintura de história. Desta feita, cremos que a divulgação das histórias nacionais, da ilustração e da litografia, vieram incentivar e não desprometer a pintura de história<sup>114</sup>.

## II. PINTURA DE HISTÓRIA EM PORTUGAL

Pretendemos, neste segundo capítulo, pronunciarmo-nos sobre o decorrer da pintura de história portuguesa no século XIX. Primeiramente, traçamos um estado da arte sobre a investigação da pintura de história portuguesa de Oitocentos, nomeando alguns autores cujo trabalho empregamos na nossa dissertação. Seguidamente, discutimos a perseverança da alegoria histórica e a emergência de pinturas narrativas de história nacional na pintura portuguesa anterior à fundação das academias. Por fim, analisamos algumas obras do academicismo também como do romantismo e naturalismo portugueses.

---

<sup>113</sup> Sobre o problema do *salon* “bazar” cfr. “Pictures to See And To Sell” em MAINARDI, Patricia – *op.cit.*, pp.9-36.

<sup>114</sup> BAAR, Monika – *Historians and Nationalism, East-Central Europe in the Nineteenth-Century*. Oxford: Oxford University Press, 2010, pp.46-53 e WRIGHT, Beth Segal – *Painting And History During The French Restoration: Abandoned by the Past*, pp.167-170.

## 1. A pintura de história e pintura histórica: considerações e estado da arte

No nosso país, os estudos sobre a pintura de história do século XIX provam-se escassos e inconclusivos. O desinteresse pelo tema inclui-se numa problemática maior, nomeadamente, a parca investigação sobre o século XIX na história de Portugal denunciada, entre outros, por Joel Serrão logo em 1959 nos seus *Temas oitocentistas*. Pese embora se tenham multiplicado os volumes sobre esta época histórica<sup>115</sup>, no plano das artes, a pintura de história ficaria associada, regra geral, a visões gerais.

Em 2009, José Luís Porfírio referia-se a uma “tentativa de pintura de História” por parte de Metrass e Lupi<sup>116</sup>. Por sua vez, Nuno Saldanha, na sua dissertação sobre José Malhoa em 2006, aborda pintura de história em Portugal, referindo-se ao “insucesso” deste género no nosso país no tempo de Metrass que se deve, alega, a um gosto pelos géneros menores<sup>117</sup>. Ainda Isabel Falcão, em 2015, numa comunicação na Academia de Ciências de Lisboa, intitulada “Em Torno da Pintura de História de Finais de Oitocentos”, procurou caracterizar de forma mais específica este género artístico conforme praticado nos finais do século. A mesma intenção se deteta no breve capítulo “A Pintura de História (1850-1895)” de Maria de Aires Silveira, este inserido no catálogo que o Museu do Chiado dedicou à arte portuguesa da segunda metade de Oitocentos, intitulado *Arte portuguesa do Século XIX, 1850-1910* e datado de 2010<sup>118</sup>. Desde a última década que certos assuntos históricos em exclusivo e cronologias artísticas têm ocupado alguns

---

<sup>115</sup> O interesse, sobretudo político, pelo estudo do século XIX intensifica-se precisamente nas últimas duas décadas do Estado Novo depois de anos de escrutínio por parte deste regime. Este afastava o Oitocentos dos programas escolares por reprovar tanto as as ideias liberais que esta centúria promoveu como também a Primeira República que daí proveio. Sobre este aspeto veja-se FERNANDES, Paulo Jorge; MENESES, Filipe Ribeiro de; Baiôa, Manuel – “The Political History of Nineteenth Century Portugal” in *E-journal of Portuguese History*. Porto: Universidade do Porto - Brown University, t.1.nº1, verão de 2003. [em linha] [consult.20novembro.2020] Disponível online em <http://hdl.handle.net/10316.2/25497>. Não significa, porém, que este interesse pelo século XIX se tenha manifestado da mesma forma nas artes visuais.

<sup>116</sup> PORFÍRIO, José Luís; BARREIROS, Maria Helena – *Da Expressão Romântica à Estética Naturalista. Arte portuguesa da Pré-História ao século XX*. Dalila Rodrigues (coord.). Lisboa: Fubu Editores, 2009, p.93.

<sup>117</sup> SALDANHA, Nuno – *José Vital Branco Malhoa (1855-1933). O pintor, o mestre e a obra*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica de Lisboa, 2006, pp.322-323.

<sup>118</sup> O capítulo constituiu uma curta incursão pela pintura de história portuguesa nestes sessenta anos com Metrass, Columbano e José de Brito. Veja-se SILVEIRA, Maria de Aires – “A Pintura de História (1850-1895)” em LAPA, Pedro; SILVEIRA, Maria de Aires (org.) – *Arte portuguesa do Século XIX, 1850 - 1910*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, 2010, pp.103-111.

investigadores. Em 2017, Jorge Gonçalves da Costa colaborava na discussão do orientalismo finissecular em Portugal com o capítulo *O Oriente difuso como instrumento de defesa do imperialismo português fin-de-siècle: os concursos de pintura e de drama histórico do Quarto Centenário da Chegada de Vasco da Gama à Índia (1898)*. Em 2019, Lara Miguel Bule explorou um episódio com assinalável lastro memorialístico da história de Portugal na sua tese de mestrado *Inês de Castro. A imagem e o mito nas artes visuais*. Mais cedo, em 2018, Carlos Silveira publicava a sua tese de doutoramento *Adriano de Sousa Lopes (1879-1944). Um pintor na Grande Guerra*, imprescindível para a compreensão da pintura de história militar no começo do século XX. Ainda Raquel Henriques da Silva contribuiu com o capítulo “Camões pintado. Retratos e representações” no catálogo de exposição *D.Manuel II e os livros de Camões* promovida pela Fundação Calouste Gulbenkian em 2015 que aborda as imagens românticas e novecentistas do poeta.

Para o estudo da pintura de história portuguesa do início do século XIX contamos com o trabalho da investigadora Foteini Vlachou. Da autora destacamos os capítulos “A pintura de história na península ibérica durante as guerras revolucionárias e napoleónicas: patriotismo e propaganda” e “Patriotism, painting and the portuguese empire during the revolutionary wars”<sup>119</sup>, onde expõe a relação entre poder temporal, patriotismo e pintura de história. Por fim, mencionamos o catálogo *Domingos Sequeira, pintor de História* referente à exposição homónima (2016-2017) comissionada por Alexandra Gomes Markl do Museu Nacional de Arte Antiga. A iniciativa apresentou a obra de história nacional de Sequeira discutindo as inspirações e pesquisas arqueológicas do pintor português.

Este incremento das publicações versadas na imagética da história nacional, que de forma sintética ilustrámos, reporta-se a um interesse no papel da imagem histórica na construção das nações modernas e na divulgação das suas histórias. Da nossa parte, cremos que a compreensão da pintura de história portuguesa implica tanto a consciencialização da especificidade do panorama artístico português, como o seu enquadramento na arte europeia. Deste modo, o nosso segundo capítulo intenta, sempre

---

<sup>119</sup> Veja-se VLACHOU, Foteini – “A pintura de história na península ibérica durante as guerras revolucionárias e napoleónicas: patriotismo e propaganda” em *Actas do Congresso Histórico Olhão, o Algarve & Portugal no tempo das invasões francesas – 14-16 de Novembro de 2008*. Olhão: Câmara Municipal de Olhão, 2012, pp.175-187 e VLACHOU, Foteini – “Patriotism, painting and the portuguese empire during the revolutionary and napoleonic wars” em BESSELL, Richard; GUYATT, Nicholas; RENDALL, Jane – *War, empire and slavery, 1770-1830*. Londres: Palgrave Macmillan, 2010, pp.256-276.



que possível, analisar a pintura de história portuguesa tendo em conta um panorama alargado e sob os planos estilístico e histórico.

Em primeiro lugar, admitimos, no plano estilístico, e sem descurarmos a polémica da utilização destes complexos termos que desenvolvemos adiante, a confluência de sensibilidades visuais – ao invés de “estilos” – que marcam a pintura de história. Identificamos uma inicial, subjacente à conceção académica, praticante de pintura de história no sentido clássico e lato, ou seja, a (neo)clássica de inspiração romana que admite temas nacionais patente nos pintores da Ajuda e que irá prevalecer no seio da academia a partir da década de 1830. Procedemos para outras “romântica” ou “naturalista” influenciada por outros centros artísticos que já conheciam a pintura histórica, tais como Londres e, especialmente, Paris, que substitui Roma<sup>120</sup> como capital das artes em meados do século e que desenvolve os motivos da história nacional.

Em segundo lugar, a pintura de história e, no modo geral, as imagens históricas, acompanha a evolução e o rumo da historiografia nacional, conformando-se com temas e episódios da história de Portugal reconhecíveis ainda na pintura histórica de Novecentos e na memória coletiva do nosso país. As primeiras décadas do século XIX serão palco de uma diferente pintura histórica que se evidencia no decorrer de Oitocentos e cujo desenvolvimento acompanha a divulgação da disciplina da História. Como refere Xosé Manoel Núñez, a evolução do pensamento histórico relaciona-se com o debate político entre forças “liberais” e “conservadoras” no início de Oitocentos. Como consequência, a História presta um contributo imensurável para a criação do Estado-nação moderno no século XIX<sup>121</sup>.

A imagem histórica permite a divulgação histórica requerente para a fabricação da nação. Deste modo, na análise das imagens históricas consideramos o tempo historiográfico em que foram produzidas, ou seja, a maneira como se entendia a história e os seus propósitos. Esta nossa opção não negligencia a possível ineficácia de relacionar produções artísticas com momentos historiográficos/estilísticos, ou seja, admitimos que, a título de exemplo, nem toda a arte produzida na época romântica será romântica e que

---

<sup>120</sup> Não existem, até ao momento, estudos profundos e gerais sobre o funcionamento da Academia Portuguesa em Roma, uma investigação que permitira um melhor desenvolvimento e um incentivo para o mapeamento da pintura de história em Portugal. No que respeita a arte romana do século XVIII na nossa dissertação utilizamos a obra *Art In Rome In The Eighteenth Century* de Joseph Rishel.

<sup>121</sup> NÚÑEZ, Xosé-Manuel – “Historical writing in Spain and Portugal, 1720-1930” em WOOLF, Daniel (ed.) – *The Oxford History of Historical Writing. Volume 4: 1800-1945*. Oxford: Oxford University Press, p.245, pp.243-272.

o pintor de história português nem sempre possuiria os adequados conhecimentos históricos daí que não forcemos as relações. Contudo, no caso da pintura de história existe uma vincada interferência destes elementos no que concerne as escolhas temáticas.

Esclarecida a nossa opção, destacamos três grandes momentos e tendências historiográficas coexistentes e não lineares que acompanham as diferentes estéticas: uma inicial relacionada com o Antigo Regime, uma sucessiva de base romântica e liberal que se impõe oficialmente na década de 1840 e uma final, evidente a partir de 1870, familiar das ideias positivistas. Todas estas implicam não apenas uma abordagem diferenciada da história nacional como também uma preferência por certos assuntos e figuras.

Neste primeiro momento ainda sob uma política e cultura do Antigo Regime, assinalamos que a historiografia académica do século XVIII português<sup>122</sup>, fiel à tendência europeia, resumia-se, nas palavras de Luís Reis Torgal, a “história dos reis e das rainhas, dos grandes e dos senhores e também das instituições, sobretudo das instituições eclesiásticas”<sup>123</sup>. Esta componente individualista acusa-se na popularização das “galerias impressas” de nacionais ilustres<sup>124</sup>. Ainda no que respeita a pintura de história, revelava-se na temática *juredivina*: episódios fundacionais da nação, ao gosto da *histoire événementielle*, incluindo o milagre/batalha de Ourique, o concílio dos deuses segundo *Os Lusíadas* ou alegorias ao soberano<sup>125</sup>.

Os assuntos e temáticas das narrativas do quadro histórico alegórico ou narrativo provinham de textos historiográficos dos séculos precedentes que privilegiam ainda a série/ciclo de histórias individuais. Este formato coadunava-se com o conceito de história

---

<sup>122</sup> Em Portugal, como em muitos outros países da Europa, seguia-se esta tendência historiográfica de glorificação da majestade do soberano ou dos portugueses ilustres patente em publicações como *História Genealógica da Casa Real portuguesa* (1735-1748) de António Caetano de Sousa, *Elogios dos Reis de Portugal* (1785) de António Pereira de Figueiredo, ou *Bibliotheca Lusitana* (1741-1759) de Diogo Barbosa Machado. Sobre historiografia em Portugal nos finais do século XVIII cfr. TORRAL, Luís Reis; MENDES, José Maria Amado; CATROGA, Fernando – *História da História em Portugal sécs. XIX-XX*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1996, pp.19-47.

<sup>123</sup> *Idem*, p.23.

<sup>124</sup> Estas publicações, louvando os portugueses ilustres, adicionavam um retrato litográfico a uma breve biografia da figura, constituindo uma fonte iconográfica viável para a pintura histórica. Sobre a popularização destas obras no início do século XIX cfr. GONÇALVES, Márcia de Almeida; MENEZES, Paulo Roberto de Jesus – “Para não perder a majestade”: sensibilidades românticas e imagens do passado na obra *Retratos dos Grandes Homens da Nação portuguesa*” em Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade – *Arte, Cultura e Património do romantismo. Actas do 2.º Colóquio “Saudade Perpétua”*. Porto: CEPESE - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2020, pp.293-321.

<sup>125</sup> Tratam-se de temas já conhecidos de gerações anteriores dos séculos XVII e XVIII. Tanto Vieira Portuense quanto José de Teixeira Barreto ilustraram o juramento de Viriato.

segundo o Antigo Regime: um utensílio de glorificação de uma nação ou indivíduo, notoriamente o soberano, sobressaindo um típico teor providencialista.

Contudo, a partir da década de 1830, após a instalação do regime liberal e no seguimento do seu programa de educação cívica, assistimos a um aumento da produção de histórias ilustradas que nos legam interessantes litografias históricas. Logo em 1838, os pintores académicos António Manuel da Fonseca e Maurício Sendim colaboram na popular obra *Quadros Históricos* do romântico Feliciano Castilho. As suas gravuras evidenciam, desde logo, quer uma preferência por outros métodos que não a pintura quer a nova responsabilidade do intelectual romântico que, ancorado na ideia instrutiva do liberalismo, utilizava a ilustração para transmitir conhecimento histórico.

Ainda nesta década e sobretudo a partir de 1840, num contexto europeu de nacionalismo romântico e *nation-building*, importa-se, sob o comando de Alexandre Herculano, uma historiografia nacional não alheia ao liberalismo. Com pretensões coletivas e decorrente dos modelos europeus, esta intenta uma cientificação da disciplina da História: rejeita os fundamentos da prévia, mormente a disposição em crónicas e a ordenação da história de nação conforme a cronologia dinástica, atenuando ainda o conteúdo providencialista<sup>126</sup>. A ênfase desloca-se das dinastias para o povo, novo agente da história, procedendo-se ainda a uma periodização da história de Portugal que deteta na Idade Média a época áurea de afirmação nacional<sup>127</sup>, contribuindo, assim, para oficializar o medievalismo no nosso país. Sublinhamos ainda que esta atitude historicista que permeia os meados de Oitocentos constitui o momento de exploração da época tida por áurea, porque fundacional de Portugal, a Idade Medieval<sup>128</sup>.

Contudo, encontramos uma correspondência mais fiel entre história romântica e imagem histórica na crescente imprensa ilustrada da época, mormente periódicos como *O Panorama*, que explorariam a imagem histórica e antiquária. Quanto à pintura histórica da época romântica, esta não se socorre do antiquarianismo das revistas e periódicos

---

<sup>126</sup> “Romantic Historiography in the service of nation-building” em BAAR, Monika – *Historians and Nationalism: East-Central Europe in the nineteenth-century*. Oxford: Oxford University Press, 2010, pp.46-75 e “Alexandre Herculano e o Historicismo Romântico” em TORGAL, Luís Reis; MENDES, José Maria Amado; CATROGA, Fernando – *op.cit.*, pp.39-85 sobre os pilares da historiografia romântica portuguesa e suas inspirações francesas e alemãs.

<sup>127</sup> Esta divisão orgânica da história de Portugal foi naturalmente proposta por Alexandre Herculano que considerava o século XVI, a época da expansão colonial ultramarina, o momento de degeneração nacional. Por sua vez, o método de desenvolvimento orgânico aplicado à história das nações é atribuído ao alemão Johann Gottfried Herder (1744-1803), um dos teóricos do nacionalismo.

<sup>128</sup> TORGAL, Luís Reis; MENDES, José Maria Amado; CATROGA, Fernando – *op.cit.*, pp.69-79.

portugueses e apenas pontualmente segue os temas e propósitos da história romântica de Herculano. A pintura histórica do romantismo português não se impôs perante os géneros menores que a nova estética promoveu, o que implica falta de praticantes deste género pictórico também como influências de um romantismo estrangeiro.

Por estes factos anunciados, a pintura histórica das décadas românticas é diferente do expetável. Em primeiro lugar, não se cinge ao período medievo que tanto agradava aos intelectuais românticos e neste aspeto os gravadores e ilustradores que trabalhavam para a imprensa pareciam mais interessados nesta época histórica<sup>129</sup>. Segundo, desconhece ou negligencia os temas de história contemporânea que ocuparam Sequeira. Abstém-se da representação do tempo presente que, como vimos no capítulo passado, se distinguia como uma das particularidades da pintura de história do romantismo (Delacroix e Gericault) e que contribuía para o fortalecimento da ideia de nação pela discussão e recordação de eventos recentemente vividos. Finalmente, explorou novos temas, de preferência trágicos e dramáticos também como certas figuras nacionais, destacando-se Camões, o poeta nacionalizado pelos intelectuais românticos e positivistas a quem já se dedicaram os mais extensos estudos<sup>130</sup>.

Assinalamos uma maior produção, dentro das dimensões portuguesas, de imagens históricas. Este incremento deve-se a uma maior divulgação da disciplina da História por parte do historiador e intelectual românticos que, aproveitando o tímido aumento da literacia, usufruíam de novos *media* como o teatro e, especialmente, a literatura e a imprensa periódica. Ao optar pelos temas de história nacional, a pintura histórica portuguesa acompanha, de certo modo, a literatura romântica que, na mesma década, oferecia aos leitores os seus primeiros romances históricos nacionais, estes considerados ultrapassados e antiquados por meados da década de 1860<sup>131</sup>.

---

<sup>129</sup> Sobre o medievalismo e a imprensa cfr. DIAS, Eurico Gomes – *Construção da História Medieval na Imprensa Periódica portuguesa de Oitocentos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011.

<sup>130</sup> Já muitos autores escreveram sobre a elevação de Camões enquanto poeta nacional na cultura romântica portuguesa, mas parece-nos que o estudo iconográfico mais completo sobre as representações portuguesas e estrangeiras de Camões e temas camonianos ao longo de todo o século XIX é a obra *Camões nas Artes Plásticas. Subsídios para a Iconografia Camoneana* (1946-1948) de Bernardo Xavier Coutinho. Nesta dissertação utilizamos ainda o capítulo de Raquel Henriques da Silva, “Camões pintado. Retratos e representações” incluído no livro *D.Manuel II e os livros de Camões*, este publicado pela Fundação Calouste Gulbenkian em 2015.

<sup>131</sup> A introdução dos romances de Walter Scott em Portugal desencadeou uma vaga historicista/medievalista na cultura literária e teatral portuguesa de então. Sobre este assunto veja-se “A voga de Walter Scott em Portugal durante o romantismo” e “Walter Scott e o romance histórico português” em PIRES, Maria Laura Bettencourt – *Walter Scott e o romantismo português*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1979, pp.37-

Por fim, registamos um terceiro momento, aliado a uma estética naturalista que se esgota apenas no século XX. Na pintura de história, este período associa-se sobretudo à historiografia positivista das últimas três décadas do século que herda do romantismo a intenção glorificadora de figuras nacionais. Este momento implica duas contrariedades: embora represente o auge da promoção da história de Portugal pelo envolvimento cívico promulgados pelo liberalismo tardio e regime republicano, acentua uma preferência pelos ditos géneros menores a que muitos pintores de história se veriam relegados pela encomenda inconstante por parte do Estado. Estes géneros revelar-se-iam muito mais populares nos salões portugueses mesmo até depois da instauração da República. Todavia, as manifestações patrióticas finisseculares de Portugal acompanham, como Sérgio Campos Mato nota, uma “viva insistência na divulgação histórica” manifestada na historiografia e em “várias outras formas de representação do passado”<sup>132</sup>. As celebrações do nosso país necessitavam, naturalmente, do apoio da imagem histórica e não dos géneros ditos menores.

Este contexto nacionalista evidente a partir de 1870 é descrito por Eric Hobsbawm como a terceira fase oitocentista do nacionalismo que inventa a tradição<sup>133</sup>. Em Portugal, manifesta-se através dos programas celebrativos dos centenários que, acrescentamos, não versavam os costumes portugueses nem tampouco a paisagem “nacional”, mas sim a história nacional sob a forma de grande estatuária e pintura histórica. As cerimónias e rituais públicos inculcavam no espetador, cidadão português, o orgulho num passado fundacional glorioso. Celebrava-se uma memória coletiva construída por feitos históricos e figuras coloniais portuguesas que assumia, ainda, um sentimento afetivo de pertença do cidadão português a uma comunidade que o incluía e extravasava, a nação portuguesa<sup>134</sup>.

---

57, pp.73-97.

<sup>132</sup> MATOS, Sérgio Campos – *Historiografia e Memória nacional 1846-1898*. Lisboa: Edições Colibri, 1998, pp.23-24.

<sup>133</sup> Veja-se HOBBSAWM, Eric – “Mass Producing Traditions: Europe, 1870-1914” em HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terrence (eds.) – *The Invention Of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, pp.263-309. Sobre as celebrações públicas a que o capítulo se refere veja-se, para o caso português, a obra *Sínteses Afectivas. Teófilo Braga e os centenários*, publicado em 2011.

<sup>134</sup> CUNHA, Carlos Manuel Fonseca da – *A construção do discurso da história literária portuguesa do século XIX*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade do Minho, 2002, pp.451-452.

## 2. Da alegoria à narração historicista na pintura de história pré-academia

A pintura de história praticada em Portugal por finais de Setecentos e inícios de Oitocentos, uma vez fiel ao ensino romano, dificilmente seria afetada pelas reinvenções da pintura de história referenciadas no capítulo precedente, que ocupavam a comunidade artística francesa. Na realidade, a pintura de história de Roma, entreposto cultural e intelectual, verdadeira “academia da Europa”, não sofria uma crise de identidade, avultando-se as encomendas de telas mitológicas, históricas, religiosas e alegóricas<sup>135</sup>.

Deste modo, à exceção de alguns trabalhos histórico-nacionais de Vieira Lusitano e João Glama Storbele<sup>136</sup>, produzidos em meados do século XVIII, deparamo-nos com um panorama artístico protagonizado pela pintura de história religiosa e mitológica<sup>137</sup>. A pintura de história portuguesa harmonizava-se assim com a aprendizagem italiana subjacente ao pintor de história português.

O artista português de finais de Setecentos, ancorado na formação recolhida da Academia Portuguesa em Roma ou na Accademia di San Luca, procurava o reconhecimento que a sociedade finissecular, prejudicada pela falta de uma academia em solo nacional, ainda lhe recusava<sup>138</sup>. Assim, o plano de dignificação do seu trabalho “liberal” realizou-se pela reafirmação do *ut pictura poesis* e, conseqüentemente, da pintura de história conforme definida pelas academias, processo que se alongava havia décadas com Machado de Castro e Vieira Lusitano<sup>139</sup>.

---

<sup>135</sup> JOHNS, Christopher M.S. – “The Entrepôt of Europe: Rome in the Eighteenth Century” em BOWRON, Edgar Peters; RISHEL, Joseph J.(ed.) – *Art in Rome In The Eighteenth Century*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2000, pp.17,37, pp.17-47.

<sup>136</sup> Fernando António Baptista Pereira destaca o ancião Vieira Lusitano como um dos “raros” artistas portugueses desta geração de meados de Setecentos a ocupar-se de temas históricos cfr.PEREIRA, Fernando António Baptista – *História da Arte portuguesa. A época moderna (1500-1800)*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992, p.159. Paulo Pereira reconhece uma inovação – a obra de pintura histórica nacional – na tela *O Terramoto de 1755* da autoria de João Glama Ströberle (1708-1792), discípulo de Lusitano, uma tela “compromisso” entre a alegoria e a representação narrativa e baseada num recente acontecimento histórico cfr.PEREIRA, Paulo – *Arte portuguesa. História Essencial*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011, pp.730-731. O Museu de Arte Antiga dedicou um livro a esta obra, veja-se MARKL, Alexandra Gomes [et al.] – *Anatomia de uma pintura, João Glama e o Terramoto de 1755*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2018.

<sup>137</sup> Admitimos, ainda, algumas exceções como o Morgado de Setúbal e alguns trabalhos de Joaquim Manuel da Rocha.

<sup>138</sup> FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XIX. Primeiro Volume*. Lisboa: Bertrand Editora,1990. Sobre o panorama artístico português no século XVIII cfr.COSTA, Luís Xavier da – *As Belas-Artes em Portugal durante o século XVIII: resumo histórico*. Lisboa: J.Rodrigues, 1934, pp.69-70.

<sup>139</sup> Sobre este assunto veja-se LEAL, Lécio da Cruz – “Vieira Lusitano ex machina, os desenhos

Prevalece, contudo, a pintura de história ornamental, em telas de encomenda privada e sobremaneira nos programas de decoração mural de palacetes ou palácios<sup>140</sup>. Nas primeiras décadas, esta apresentação é expetável porquanto que, cruzando as invasões francesas, a guerra civil entre liberais e absolutistas e a resultante desordem socioeconómica, Portugal sobejava sem academia e museu oficiais e, por conseguinte, ainda sem prática expositiva de divulgação externa e crítica de arte. Contudo, a sua prevalência em edifícios, especialmente públicos, é uma realidade na segunda metade do século XIX que contava já com academias, museus, exposições e crítica de arte, mas deve-se, no entanto, a um acentuado carácter cívico e didático da pintura. Associavam-se ainda à pintura mural devido um gosto pela arte decorativa, uma prevalência dos géneros menores nas exposições ou ainda a uma vontade de dignificação do trabalho do pintor de história que, ao optar pelo formato de fresco, cumpre uma tradição remontada aos velhos mestres do Renascimento<sup>141</sup>.

No início do século XIX português a pintura de história académica conserva uma alta reputação. À semelhança de outros países, não será a narrativa, mas sim a alegoria a forma de representação predileta, prolongando uma preferência que já se reconhece no último quartel de Setecentos. Estandarte da teoria académica pela sua faculdade de cristalizar uma ideia e instilar um discurso, a alegoria associa-se, justamente, a grandes edificações e à preservação do academicismo e da *grande maniera*, constituindo-se como formato recorrente da arte europeia da primeira metade do século XIX. Enquanto sumário de uma narrativa num instante único e emblemático, afigura-se uma disposição visual comum em todos os países, atravessando ainda diversos regimes políticos que dela se serviram para transmitir à população valores hieráticos mais tarde cívicos, mas sempre patrióticos.

---

guarnecidos do museu de Évora” in *ArtisOn*. Lisboa: ARTIS - Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, nº1, 2015, pp.78-79, 69-86.

<sup>140</sup> Como exemplo desta tendência palaciana do início de Oitocentos destacamos o Palácio Pombeiro-Belas ou o Palácio Quintela. A respeito da continuação do carácter ornamental da pintura de história portuguesa na segunda metade do século cfr. LEAL, Miguel Nuno Santos Montez – *O Ressurgimento da Pintura Decorativa nos Interiores Palacianos Lisboetas: da Regeneração às Vésperas da República (1851-1910)*. Tese de doutoramento em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa, 2014.

<sup>141</sup> Esta preferência tardia pela decoração mural é referida por Marc Gottlieb que a associa, na França, a uma tentativa de elevar o trabalho do pintor de história que se via limitado pelo formato em tela cada vez mais associado aos ditos géneros menores pertencentes aos interiores domésticos cfr. GOTTLIEB, Marc – *The plight of emulation: Ernest Meissonier and French salon painting*. Princeton: Princeton University Press, 1996, p.31.

No início de Oitocentos, a alegoria prevalece sob um regime de absolutismo régio, dignificando o soberano individual como representante da pátria e de uma causa<sup>142</sup>. Apoiado por uma historiografia providencialista/laudatória e uma estética clássica, o pintor de história do início de Oitocentos, exemplificado por Domingos Sequeira e as suas alegorias a Junot e D.João VI ou pelos pintores da Ajuda, ocupar-se-ia de encomendas de várias – por vezes antagónicas – entidades que almejavam a dignificação visual. A alegoria cumpria esta função, uma vez que, citando Isabel Mota, unificava “a pessoa do soberano à essência do seu reino, envolvendo-os a ambos em imagens metafóricas e ressaltando de tudo isso o aspeto sagrado da autoridade do soberano.”<sup>143</sup>. A pintura de história dispõe-se ao serviço de um poder temporal.

Em Portugal, o trabalho de Cyrillo Volkmar Machado evidencia-se, nas vésperas de Oitocentos, como o exemplar mais completo da pintura de história clássica, alegórica e seguidora da historiografia do Antigo Regime. Na longa associação entre pintura de história e regimes conservadores, Paulo Pereira considera Cyrillo, pelo seu trabalho e escritos de história da arte, adepto de um “neoclassicismo antirrevolucionário”, do “grande género” e, conseqüentemente, do absolutismo régio<sup>144</sup>. Por sua vez, Sofia Braga reconhece a obra de Cyrillo para além da alegoria clássica, acusando “um fundo histórico e literário e narrativas historiadas”<sup>145</sup>, bem como “uma tendência para a representação de temas marcadamente nacionalistas”<sup>146</sup>.

Para nós, a pintura de história de Cyrillo demonstra continuidade e inovação num compromisso entre pintura de história e o nacionalismo embrionário de Setecentos. Atente-se em dois exemplos: primeiro, no Palácio Pombeiro-Belas, a alegoria finosetecentista *O Triunfo das Artes* (fig.16) na Sala Arcádia. O fresco em questão demonstra o “enlace entre a mitologia, a alegoria, e a história figurativa europeia e portuguesa”<sup>147</sup>,

---

<sup>142</sup> cfr. VLACHOU, Foteini – “Patriotism, painting and the portuguese empire during the revolutionary and napoleonic wars” em BESSELL, Richard; GUYATT, Nicholas; RENDALL, Jane – *War, empire and slavery, 1770-1830*. Londres: Palgrave Macmillan, 2010, pp.265-266, pp.256-276.

<sup>143</sup> MOTA, Isabel Pereira – *A Academia Real da História. Os intelectuais, o poder cultural e o poder monárquico no século XVIII*. Coimbra: Edições Minerva, 2003, p.294.

<sup>144</sup> PEREIRA, Paulo – *op.cit.*, p.760.

<sup>145</sup> BRAGA, Helena Sofia – “O ciclo de pintura mural de Cyrillo Volkmar Machado no palácio Pombeiro-Belas, à Bemposta (Lisboa)” em SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e; PESSOA, Ana (coord.) – *Actas do III colóquio internacional. A Casa Senhorial. Anatomia de interiores*. Porto: Universidade Católica Editora Porto, 2018, p.146, pp.145-167.

<sup>146</sup> *Ibidem*, p.157.

<sup>147</sup> *Ibidem*, p.150.



ilustrando a Arte e Poesia, o *ut pictura poesis*, acompanhadas por um desfile de históricos soberanos-mecenas (fig.17), que Cyrillo pretendeu fidedignos a nível arqueológico. Parece-nos que, para um retrato fiel do monarca português D.Manuel I, louvado nas crónicas de Damião de Góis, Cyrillo ter-se-á inspirado numa tela algo idealizada da escola portuguesa de Setecentos (fig.18). Seguidamente, destacamos o fresco que decora o teto da Sala dos Heróis Portugueses/Descobertas no Palácio Nacional de Maфра (fig.19) datado de inícios do século XIX. Este representa Cristóvão Colombo, acorrentado e desprestigiado por Castela e uma apoteose dos exploradores portugueses Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral e infante D. Henrique (em forma de medalhão), cercados de anjos e figuras clássico-mitológicas (fig.20).

Embora as duas obras preservem a alegoria clássica, o *ut pictura poesis* e a tónica no soberano, note-se que Cyrillo inclui novos atores, os ilustres portugueses, quer monarca quer exploradores, que partilham a glória com heróis e deuses greco-latinos<sup>148</sup>. Esta equiparação anuncia uma temática específica muito popular no decorrer do século XIX e que reencontramos ainda no início de Novecentos: as alegorias aos heróis portugueses, sobretudo os ilustres relacionados com a expansão ultramarina com vista à exaltação colonial e quase sempre providencialista do português e da pátria.

O abandono da alegoria pela representação de episódios da história de Portugal relaciona-se, no mesmo período, com o dealbar de uma historiografia e arte românticas ainda não detetáveis em Portugal. Ultrapassando a alegoria estática e ritualista, estas privilegiam novas formas narrativas de representação histórica com ênfase na história nacional. Este nacionalismo setecentista patente na preferência por temáticas da história nacional no século XVIII evolui para o nacionalismo romântico de Oitocentos.

Quanto ao nosso país, a partir dos finais de Setecentos até às primeiras décadas do século XIX, encontramos algumas obras exemplificativas do novo gosto por temas nacionais, interna e externamente<sup>149</sup>. De acordo com Nuno Rosmaninho, as primeiras

---

<sup>148</sup> Para um estudo iconográfico sobre *O Triunfo das Artes* veja-se BRAGA, Helena Sofia – *Contributo para o estudo da pintura mural na arquitectura palatina Lisboa entre o tardo-barroco e o neoclassicismo (1775-1820)*. Dissertação em Arte, Património e Teoria do Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2011, pp.95-121.

<sup>149</sup> Foteini Vlachou descrevia uma transformação da pintura portuguesa em 1799-1807 no que respeita ao estilo e assunto. Os temas nacionais, especialmente batalhas e conquistas promovidas por um patriotismo monárquico e imperial, ocupam agora os pintores de história que se tinham cingido, maioritariamente, a pintura religiosa cfr.VLACHOU, Foteini – “Patriotism, painting and the portuguese empire during the revolutionary and napoleonic wars”, p.258.

manifestações portuguesas de pintura histórica nacional remontam a finais de Setecentos, às pinturas históricas de Sequeira e Vieira Portuense<sup>150</sup>, então conhecedores de um iniciante romantismo pictórico que florescia na Europa<sup>151</sup>. Sublinhamos que muito embora estas obras se apresentem como representações narrativas da história nacional, seriam inspiradas por ou mesmo realizadas noutros centros artísticos, refletindo, por isso, uma atitude paralela à realidade então vivida no território nacional<sup>152</sup>. Esta última pintura de história nacional produzida em Portugal não suscitou, até ao momento, semelhante interesse nos investigadores<sup>153</sup>.

Vale, no entanto, procurar a inovação na pintura histórica no nosso país. Sabemos que logo em 1804, para a decoração da Sala dos Heróis Portugueses do Palácio Real de Mafra, se encomendaram telas aos pintores da Ajuda versadas em episódios nacionais como “Vasco da Gama desembarca em Calecut” de acordo com Camões, “Os Almeidas derrotam Cutiale em Panane” de João de Barros, entre outros<sup>154</sup>. Infelizmente, desconhece-se o paradeiro e reproduções das referidas obras porquanto que não poderemos analisá-las.

Deste modo, é nossa convicção que encontramos os exemplares mais pertinentes – embora não inaugurais – da pintura histórica narrativa de Oitocentos no Palácio da

---

<sup>150</sup>A pintura histórica de Portuense apresenta semelhanças com os quadros de história antiga de Angelika Kaufmann e Gavin Hamilton cfr. ANACLETO, Regina – *História da Arte em Portugal, Volume 10, Neoclassicismo e Romantismo*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, pp.76-77.

<sup>151</sup> Sobre este ponto veja-se ROSMANINHO, Nuno – *A Deriva Nacional Da Arte. Portugal, Séculos XIX-XXI*. Famalicão: Edições Húmus, 2018, pp.45-46.

<sup>152</sup> José-Augusto França reconhece “duas medidas culturais, segundo se vivia no interior do país ou no estrangeiro” pois “os esquemas heráldicos do romantismo alemão não interessavam aos pintores portugueses que permaneciam agarrados a outros esquemas derivados do neoclassicismo de Winckelmann”. No que respeita a alegorias, afirma ainda que estas “continuavam a ancorar-se com o gosto dos pintores de 1835-1840” cfr. FRANÇA, José-Augusto – *O romantismo em Portugal*. 3ª edição. Lisboa: Livros Horizonte, 1999, p.223. Deste modo, a primeira obra romântica da arte portuguesa será produzida no estrangeiro por Sequeira – a pintura histórica *Camões*, exposta no *salon* de 1824 e atualmente por localizar.

<sup>153</sup> Note-se que mesmo Domingos Sequeira terá começado a pintar temas de história nacional em Roma cfr. MARKL, Alexandra Josefina Reis Gomes – *A obra gráfica de Domingos António de Sequeira no contexto da produção europeia do seu tempo. volume I*. Tese de doutoramento em Belas-Artes apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2013, pp.142-147. Da mesma forma, Vieira Portuense produz pinturas históricas quando se encontra em Londres.

<sup>154</sup> BRAGA, Helena Sofia Ferreira – “O Concílio dos Deuses de Cyrillo Wolkmar Machado – análise da pintura decorativa no tecto do salão de Baile do Palácio Barão de Quintela e Conde de Farrobo (Lisboa)” in *Artes Decorativas*. Lisboa: Instituto de História da Arte da Universidade de Lisboa, nº1, 2015, p.107, pp.101-112.

Ajuda<sup>155</sup>, o imóvel expoente da pintura de história e alegoria portuguesas<sup>156</sup>. A intenção do programa de decoração mural apresentado em 1802 é propositadamente histórica, aspirando a uma celebração coletiva da história do nosso país através de pinturas que “deverão exprimir as acções gloriosas dos nossos soberanos e dos portugueses de todas as idades”<sup>157</sup>. O resultado ostenta, sem surpresas, um projeto de elevação alegórica do soberano conforme a conceção de história herdada do Antigo Regime.

Não obstante, julgamos que as longas décadas de trabalho no Palácio da Ajuda não exprimem a uniformidade e inércia que Fernando Pamplona lhes atribuíra<sup>158</sup>, constituindo, para nós, um ponto de interesse no estudo da pintura histórica. Destacamos duas obras contrárias ao programa alegórico deste espaço: a decoração mural *A Aclamação de D.João IV*<sup>159</sup> (1823, figs.21 e 22) captando o momento da “leitura do acto do juramento”<sup>160</sup> do pintor régio José da Cunha Taborda (1766-1836) que cobre as paredes da Sala do Trono e uma tela esquecida do seu aluno Máximo Paulino dos Reis (1781-1866) intitulada *D.Dinis e a Rainha Santa* (1818, fig.23), hoje pertencente ao

---

<sup>155</sup> Este monumento qualifica-se assim como a verdadeira escola artística anterior à Academia de Belas-Artes bem como o cúmulo da bem-conhecida utilização da pintura de história alegórica pelo poder temporal.

<sup>156</sup> A empreitada cujo programa decorativo se alteraria aleatoriamente no decorrer dos anos, prolongar-se-ia pelo novo século, condicionada e limitada pelas convulsões políticas que sacudiram Portugal. A decoração mural seria confiada a um grupo dos mais destacados pintores de história da época, incluindo os clássicos Cyrillo Volkmar Machado, Arcângelo Fuschini e José da Cunha Taborda ou os mais atualizados Domingos Sequeira e Vieira Portuense. Os dois últimos, devido ao afastamento e morte precoce, não legaram uma presença forte na Ajuda. Veja-se a lista dos 100 obreiros da Ajuda em COSTA, Luís Xavier da – *O Ensino das belas-Artes nas obras do Real Palácio da Ajuda (1802 a 1833)*. Lisboa: [s.n.], 1936, pp.92-93.

<sup>157</sup> Segundo o ministro Rodrigo de Sousa Coutinho (1755-1812) por carta à Marquesa de Alorna (1750-1839), convidada pelo Príncipe Regente D.João a auxiliar na elaboração do programa de decoração do palácio da Ajuda, programa este que não foi corretamente seguido cfr.GUIMARÃES, José Ribeiro – *Sumário de Vária História, IV*. Paris: Rolland & Semiond, 1873, p.214.

<sup>158</sup> Fernando Pamplona que, reconhecendo as obras do Palácio da Ajuda como “o foco do ensino artístico entre nós” nos anos 1802-1833, julgava que estas “mesmo contando com Portuense e Sequeira, não primavam pela inovação” cfr.PAMPLONA, Fernando – *Um século de pintura e escultura em Portugal (1830-1930)*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1943, p.36.

<sup>159</sup> A obra comanda aplauso na década de 1840 através do Conde Racynszki cfr.RACZYNSKI, Atanazy – *Les Arts en Portugal. Lettres adressées a la société artistique et scientifique de Berlin et accompagnées de documents*. Paris: Jules Renouard, 1846, p.268. Contudo, recebe críticas de Fernando Pamplona que, escrevendo em 1943, a considerava pouco cuidada cfr.PAMPLONA, Fernando – *op.cit.*, p.38. Para uma descrição mais completa desta obra cfr.LEAL, Miguel Nuno Santos Montez – *op.cit.*, p.185.

<sup>160</sup> LEITÃO, João José Ferreira Trigueiros – *O pintor régio José da Cunha Taborda (Fundão, 1766 - Lisboa, 1836): exposição temporária (investigação, guião e catálogo)*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1994, p.61. Este trabalho permanece o mais extensivo estudo sobre a arte de Taborda que, a par de Cyrillo, foi ainda um dos primeiros a escrever História da Arte em Portugal.

Palácio Nacional de Queluz. Esta última, anacrónica nos trajes escolhidos e próxima da pintura de género, alude a um drama familiar que resultara numa guerra civil entre D.Dinis e o infante, futuro Afonso IV, descrito para a posteridade pelo cronista Rui Pina em *Cronica de El-Rey D.Afonso o Quarto*. Irónica, mas despropositadamente, antecede, por poucos anos, a realidade que se viveria com D.João VI e o seu filho, o infante D.Miguel, que ambicionava o trono português.

Atentemos apenas na obra de Taborda. Esta pintura mural de grandes dimensões, recentemente restaurada com grande sucesso, compreende duas partes: o maior painel figura a cerimónia de beija-mão do aclamado Rei D.João IV, que, entronado, é ainda rodeado pelo seu séquito e aclamado pelas classes baixas que preenchem as decorações próximas ao painel principal (figs.24 e 25). Conserva ainda uma arquitetura clássica, em *trompe l'oeil*, também como um anjo-emblema, talvez o anjo custódio de Portugal, que encima a aclamação do novo monarca e garante a protecção providencialista da nação<sup>161</sup>.

Porquê destacá-la? Em primeiro lugar, porque revela uma intenção historicista/arqueológica correta, componente e característica da pintura histórica do século XIX. A fidelidade arqueológica é um esforço numa época que, apesar de uma crescente imprensa gráfica, contava com uma fraca ou inexistente inventariação arqueológica, carência que continuará a condicionar a pintura histórica portuguesa. Segundo João Trigueiros, para a concretização desta obra Taborda tomara por base uma não identificada pintura seiscentista contemporânea ao monarca que havia sido adquirida pelo inspetor da Ajuda<sup>162</sup> porventura como modelo de referência arqueológica, reproduzindo os costumes e figuras históricas da época. Sugerimos que a inspiração, quer pela temática, iconografia e facilidade de acesso, poderá compreender uma tela atribuída ao pintor régio Miguel de Paiva (1632-1645) intitulada *Aclamação e Juramento de D.João IV* (fig.26) que permanecia no Palácio da Ajuda pelo menos até 1862<sup>163</sup>. Do

---

<sup>161</sup> O anjo custódio de Portugal precede o século XVII, mas foi muito divulgado nesta altura pela historiografia da restauração que reclamava a protecção divina da nação recentemente restaurada. Veja-se, sobre este assunto, MARQUES, João Francisco – “A tutela do sagrado: a protecção sobrenatural dos santos padroeiros no período da Restauração” em BETHENCOURT, Francisco; CURTO, Diogo Ramada (org.) – *A memória da nação. Colóquio do gabinete de estudos de simbologia realizado na Fundação Calouste Gulbenkian 7-9 Outubro, 1987*. Lisboa: Livraria Sá da Costa editora, 1991, pp.267-294.

<sup>162</sup> De acordo com documentação do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, cfr. Conferência de 10 de Janeiro 1822, A.N.T.T., A.M.R, Maço 282, Caixa 377 em LEITÃO, J.J.F.T - *op.cit.*, p.60. Seria uma grande mais-valia identificar por certo esta obra que terá servido de inspiração.

<sup>163</sup> Encontramos referência a esta pintura em XAVIER, Hugo – *Galeria de Pintura no Real Palácio da Ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2013, pp.48-49. O autor refere-a a partir de um artigo

mesmo modo, para um retrato mais cuidadoso de D.João IV, Tabor da usufruía de uma panóplia de gravuras que acompanhavam publicações dos séculos XVII e XVIII<sup>164</sup>. Em especial, a popular obra *Lusitania Liberata* (1645) de António Sousa Macedo poderá ter influenciado não apenas a escolha do tema como também a própria iconografia (fig.27).

Por esta verossimilhança intencional, o beija-mão de Tabor da questiona os preceitos do “neoclássico”. Reencontramos o interesse do autor pelo particular histórico nos seus desenhos não-datados explorando o traje moderno, episódios e temáticas/figuras da história nacional que se provarão populares no decorrer do século tais como o juramento de Viriato ou Martim de Freitas e as chaves do castelo de Coimbra (figs.28 e 29)<sup>165</sup>. Esta sua vertente permite-nos, na pista de Paulo Varela Gomes, reconhecer as manifestações múltiplas do neoclassicismo português ou simplesmente reconsiderar o “neoclassicismo” enquanto período temporal – que Tabor da viveu e ultrapassou – em vez de “estilo”<sup>166</sup>.

A complexidade das etiquetas estilísticas transparece ainda nas apreciações tecidas por José-Augusto França. O autor, a par de ressaltar a singularidade da sua composição não-alegórica, reveste a obra de associações a uma “nova linha estética que foi mais tarde da escola francesa”, ao mesmo tempo que a entende como uma “peça da transição entre o estilo da Ajuda e aquele que seria definido, na fraca medida possível, pela obra seguinte da Academia”<sup>167</sup>. Contudo, escrevendo mais cedo, na década de 1960, o mesmo aparentava não estar convicto da relação com a “moderna escola francesa” que, alegava, referindo-se a um texto crítico de José Maria de Andrade Ferreira, a crítica do

---

de 1862 do *Archivo Pittoresco* da autoria de Inácio Vilhena Barbosa sobre as pinturas em tela do Palácio da Ajuda. Atualmente, a referida tela localiza-se no Paço dos Duques de Bragança em Guimarães.

<sup>164</sup> Para algumas imagens seiscentistas do monarca que poderão ter sido utilizadas pelos pintores portugueses de Oitocentos veja-se FRAGA, Joana Maria Ribeirete – *Three Revolts in images: Catalonia, Portugal and Naples. Volume 2*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Barcelona, 2013, pp.LI - LXV.

<sup>165</sup> Em LEITÃO, J.J.T. – *op.cit.*, pp.132-134.

<sup>166</sup> Nomeadamente o neoseiscentismo, o neobarroco e o neoantigo cfr.GOMES, Paulo Varela – “Correntes do neoclassicismo Europeu na Pintura do Século XVIII” em SOARES, Elisa; CARVALHO, José Alberto Seabra (ed.) – *Catálogo Francisco Vieira, o Portuense 1765-1805*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 2001, pp.22-34.O arquivo da Biblioteca Nacional contém litografias de monarcas e ilustres portugueses para galerias impressas gravadas por Tabor da. Estas sublinham ainda mais o interesse historicista-medieval e arqueológico de Tabor da apesar do seu epíteto “neoclássico”.

<sup>167</sup> FRANÇA, José-Augusto – *História da Arte em Portugal. O Pombalismo e o Romantismo*. 2ª edição. Lisboa: Editorial Presença, 2004, p.56. João Trigueiros partilha este juízo com França, afirmando, ainda mais categoricamente que Tabor da, ao demarcar-se das alegorias da Ajuda “mostra aqui, habilmente, a sua infidelidade – a pintura subsequente, dos grandes temas históricos, que teria em António Manuel da Fonseca, pintor da geração seguinte, o seu maior expoente” cfr.LEITÃO, J.J.T. – *op.cit.*, p.62.

romantismo português nela detetara pela “escolha do assunto e vigor do toque”. Vincava, porém, que “pelo seu espírito mais moderno” lhe lembrava o trabalho de François-André Vincent (1746-1816), um dos representantes máximos dos movimentos neoclássico e histórico<sup>168</sup>.

De facto, não obstante a discussão em torno do seu “romantismo”, esta decoração mural não descarta a tradição da pintura de história que Taborda decerto assimilou em Roma sob o ensino de Antonio Cavallucci (1752-1795) na Accademia di San Luca. Trigueiros alega que o pintor legou um autorretrato nesta cena histórica, um homem que se apresenta “ainda de pouca idade, como espetador deste acontecimento, por detrás de um cortesão e de um arceiro, numa das paredes laterais deste conjunto monumental” – vejam-se as figs.30, 31 e 32 para uma comparação de semblantes<sup>169</sup>. Incluindo-se na narrativa histórica, Taborda cumpre assim o ditame de Alberti que, no seu tratado *Della Pittura* (1435), sugeria a inclusão de uma figura – não necessariamente o artista – que, demarcada das restantes, reconhecesse e guiasse os olhos do espetador nas composições de “historia”<sup>170</sup>. A tradição de incluir autorretratos ocultos remonta aos frescos de pintura histórica/religiosa do *Quattrocento* e encontramos-a ainda no Setecentos italiano<sup>171</sup>. O artista, aqui Taborda, inclui-se na cena embebido na multidão que aclama o Duque de Bragança como D.João IV. Pese embora não se destaque, assume-se como elo entre acontecimento histórico e a realidade contemporânea, conferindo, ainda, um carácter atualizado a um acontecimento do passado.

Assim chegamos ao nosso segundo ponto, ainda como obra de pintura histórica, esta decoração mural de Taborda reflete a sua contemporaneidade, mormente as tendências historiográficas, mudanças políticas e simpatias ideológicas que influenciam o pintor de história ou pintor régio ao serviço de um poder temporal. A escolha deste acontecimento histórico não será aleatória. Mónica Gonçalves inscreve-o no “programa

---

<sup>168</sup> FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XIX. Primeiro Volume*. Lisboa: Bertrand editora, 1990, pp.217-218.

<sup>169</sup> Trigueiros não refere exatamente qual das figuras representa, de facto, um autorretrato de Taborda pelo que nós, partindo dos retratos e autorretratos conhecidos do pintor, tomámos a liberdade de o identificar embora o pintor tenha preferido representar-se mais jovem do que de facto era. Da mesma forma, Taborda já se tinha representado como João Batista amparando Cristo (segundo LEITÃO, J.J.T.– *op.cit.*, p.77) num esboço sobre a lamentação e descida da Cruz.

<sup>170</sup> ALBERTI, Leon Battista – *On painting and On Sculpture: The latin texts of De Pictura and De Statua*. Cecil Grayson (ed.). Londres: Phaidon Press, 1972, p.83 em REYNOLDS, Anna; PETER, Lucy – *Portrait Of The Artist*. Londres: Royal Collection Trust, 2016, pp.164-165.

<sup>171</sup> *Idem*, pp.164-165.

pré-estabelecido de elogio das virtudes da velha monarquia absoluta” do Palácio da Ajuda<sup>172</sup>. Não questionamos as suas asserções, mas informamos que o programa da Ajuda terá sido sujeito a alterações ao longo dos anos e que a referida obra terá sido encomendada e concluída em pleno Vintismo (1820-1823), momento de viragem pró-liberalismo, e produzida por um pintor partidário da causa liberal<sup>173</sup>. Desta feita, e apesar da sua inserção num plano elogioso do absolutismo, a opção por D.João IV, pelo papel cimeiro na independência do nosso país, combina com aquilo que os vintistas esperariam de D.João VI aquando do seu regresso a Portugal: a reabilitação nacional e o fortalecimento da autonomia portuguesa<sup>174</sup>. De resto, os episódios da Revolução de 1640 permanecem um tema recorrente da imagem histórica portuguesa atravessando os regimes monárquicos e republicanos. A invocação não será inocente atendendo às dificuldades de afirmação que Portugal susteve ao longo do século<sup>175</sup>.

Enquanto pintura histórica da década de 1820, esta obra revela um abandono da alegoria e história antiga no trabalho dos pintores portugueses da escola clássica romana a obrar em Portugal bem como uma primeira intenção historicista anterior à academia e ao romantismo pictórico. Na história da arte portuguesa, representa uma nova proposta da pintura de Oitocentos.

---

<sup>172</sup> GONÇALVES, Mónica – “José da Cunha Taborda: vida e obra de um fundanense dentro do panorama artístico nacional.”, p.144, pp.136-152. *Revista online do museu dos lanifícios da Universidade da Beira Interior* [em linha] [consult.20 novembro.2020] Disponível em <http://www.ubimuseum.ubi.pt/n05/assets/docs/10.pdf>.

<sup>173</sup> Trigueiros constata, por várias vezes, as afeições liberais do pintor régio Cunha Taborda evidenciadas no seu trabalho no Palácio da Ajuda e na sua carreira. Para além de referir as “convicções liberais” de Taborda, denuncia ainda a sua exclusão das obras do Palácio da Ajuda aquando da viragem pró-absolutismo em 1828, sendo, efetivamente, prejudicado pelo favorecimento de Calisto e Fuschini, feiôs a D.Miguel. Mais tarde, na vitória do liberalismo, o novo regime pretenderá regenerá-lo mas com a sua morte em junho de 1836, o cargo de professor de pintura de história da futura Academia de Belas-Artes de Lisboa, fundada em Outubro desse ano, destinar-se-ia a António Manuel da Fonseca, outro renomado pintor de história que se debateu pela causa liberal cfr.LEITÃO, J.J.T. – *op.cit.*, p.67, pp.90-93.

<sup>174</sup> O sentimento vintista seria muito bem captado no poema *Portugal convalescido pelo prazer que prezentemente disfruta na dezeitada, e feliz vinda do seu amabilissimo monarcha o S.r D.João VI e da sua augusta familia* (1821) de José Daniel Rodrigues da Costa.

<sup>175</sup> Ainda em 1808 na celebração providencialista da restauração de Portugal promovida por Vila Nova de Gaia, o pintor de história português João Baptista Ribeiro e o seu mestre José Teixeira Barreto contribuíram com painéis – que entretanto se perderam – para a decoração da Igreja Matriz. No século XIX, Caetano Moreira da Costa Lima pinta um “*Viva D.João IV!*” (1889). A versão mais conhecida da restauração será a tela de Veloso Salgado, concluída nas vésperas da instauração da república em 1908. Em 1959, Jaime Martins Barata compõe uma tela para o Palácio da Justiça do Montijo representando o beija-mão de D.João IV que se aproxima bastante da obra de Taborda que, como vemos, continuaria a exercer alguma influência na representação dos eventos da revolução. Também Alfredo Roque Gameiro, mestre de Martins Barata, viria a ilustrar este evento no século XX.

### 3. A pintura histórica de 1836 a Novecentos

Para a investigação da pintura histórica em Portugal no segundo momento de Oitocentos consideramos três aspetos: a questão da academia nacional<sup>176</sup> e o seu possível contributo para a pintura histórica em Portugal; a evolução da historiografia portuguesa, que, como veremos adiante, contribuirá para a seleção de certos temas da história nacional; o aproveitamento de outros *media*, mormente a litografia, imprensa e as celebrações civis públicas na divulgação mais eficaz da história de Portugal.

#### 3.1. A Academia de Belas-Artes e a pintura de história

Como referimos no capítulo anterior, a pintura de história associa-se à instituição académica daí que a questão do contributo da academia se revista de maior importância. Cumprindo o programa reformístico do Setembrismo, o governo de Passos Manuel funda, com o patrocínio de D.Maria II e D.Fernando, as Academias de Belas-Artes em Lisboa e no Porto em Outubro de 1836<sup>177</sup>. Contudo, apesar do propósito modernizante, as novas instituições vinham oficializar, em terreno nacional, um plano académico de base romana<sup>178</sup>. Sobre este assunto, note-se que até meados do século XIX o ensino permaneceu artesão, mecânico e dependente do método pedagógico da cópia, eterno baluarte da instituição<sup>179</sup>. Por sua vez, a complementação teórica subordinava-se, no caso da congénere lisboeta, ao material teórico de Tabora, Cyrillo e Francisco Assis Rodrigues,

---

<sup>176</sup> Acerca da fundação da academia lisboeta depois de várias tentativas falhadas cfr. “Fundação da Academia de Belas Artes” em ALDEMIRA, Luís Varela – *Um Ano Trágico. Lisboa em 1836. A Propósito do Centenário da Academia de Belas-Artes. Impressões, comentários, documentos*. Lisboa: Sociedade Independente de Tipografia, 1937, pp.165-231.

<sup>177</sup> A criação das academias reais em Portugal insere-se no programa reformista do dito Setembrismo que vigorou na cena política nacional entre 1836 e 1842. Com alto carácter liberal, o governo encarava assim a Academia como um motivo de desenvolvimento económico e modernização do país cfr. LISBOA, Maria Helena – *As academias e Escolas de Belas Artes e Ensino Artístico (1836-1910)*. Lisboa: Edições Colibri, 2007, pp.336-338.

<sup>178</sup> Paulo Silveira e Sousa refere esta condicionante pois os planos escolares e os professores das academias “mantinham as referências estéticas e os programas de ensino do final de Setecentos, quase todos de inspiração italiana e francesa” e que as suas fundações “não alterou significativamente o panorama artístico nacional, filiado em modelos estéticos que tinham já cerca de 30 anos de atraso” cfr. SOUSA, Paulo Silveira – “A cultura” em PINTO, António Costa; MONTEIRO, Nuno Gonçalo (dir.) – *História Contemporânea de Portugal: 1808-2010. A Construção Nacional 1834-1890. Vol.2*. Carnaxide: Editora Objectiva, 2013, pp.207-208, pp.201-233.

<sup>179</sup> A preferência pela cópia evidenciava-se na exposição trienal de 1840, onde se elogiou “a cópia de talentos” justamente associada ao novo método italiano adotado cfr. ALDEMIRA, Luís Varela – *op.cit.*, p.233.



entre outros, ou traduções das escolas antecessoras que elevavam a prática da pintura de história<sup>180</sup>.

Difícilmente poderia ser de outra forma. Várias foram as opções e circunstâncias que já se apontaram como contribuintes para esta estagnação, tais como a contratação, no início do seu funcionamento, de um corpo de docentes do velho estaleiro da Ajuda que primava pelo antiquado ensinamento italiano<sup>181</sup> e artesão. Embora substituídos por outros mais instruídos no decorrer do século, estes professores evidenciaram um limitado conhecimento multidisciplinar e humanístico e daí uma débil produção teórica.

De modo geral, mas de forma mais premente na academia portuense, acusa-se um insuficiente investimento cultural dos governos do século XIX que, confinados a um parco orçamento, retardaram ainda reformas importantes para a dinamização das academias, incluindo nas áreas de instrução humanística do aluno<sup>182</sup>. Mesmo assim, como remarca Maria Helena Lisboa, as instituições portuguesas não ignoravam a crescente importância conferida à História e, a partir de 1872, os currículos das duas academias viriam a incluir esta disciplina, à qual se adicionaria História da Arte e Estética em 1881<sup>183</sup> – esforços que considera insuficientes. Preterindo a congénere portuense, a academia lisboeta, havia assim procurado suprimir estes problemas com a grande reforma de 1881 do governo de Luciano de Castro, que havia dividido a Academia de Belas-Artes em

---

<sup>180</sup> O tratado setecentista e apologista da pintura de história de Prunetti que Taborda havia traduzido sob o título *Regras de Arte da Pintura* (1815) continuaria a utilizar-se na instrução dos alunos da Academia em pleno século XIX. A primazia pela pintura de história deteta-se nos escritos do escultor Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877) que, enquanto diretor da academia de Belas-Artes de Lisboa, definia, na contestatária década de 1870, a pintura de história como “o primeiro ou grande género de pintura, que é entre todos o mais vasto e difícil” cfr. RODRIGUES, Francisco de Assis – *Diccionario Technico de pintura, esculptura, architectura e gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875, p.21. Também Maurício José Sendim legou um *Tractado elemental de desenho e pintura* em 1840.

<sup>181</sup> Regina Anacleto refere-se a uma desadequação de professores, instalações e modelos de ensino à proposta modernizante cfr. ANACLETO, Regina – “Arte” em MATTOSO, José (dir.) – *História de Portugal. Quinto Volume. O Liberalismo (1807-1890)*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1992, p.670, pp.669-684.

<sup>182</sup> A falta de preparação teórica e académica é uma questão evidente nas academias portuguesas e será enfrentada pelas tentativas de reforma. Em 1860, José Maria de Andrade Ferreira notava a necessidade de uma complementação humanística aos alunos da congénere lisboeta aos quais não se exigia mais que os básicos da instrução cfr. LISBOA, Maria Helena – *op.cit.*, pp.359-361. Contudo, no tardio ano de 1875, o Marquês de Sousa Holstein, vice-inspetor da academia de Lisboa, publica as suas observações acerca do estado lastimável do ensino e constata, pelas palavras de Varela Aldemira que “faltavam cadeiras teóricas; os estudantes não possuíam a elevação superior adequada ao ramo das belas-artes” cfr. ALDEMIRA, Luís Varela – *op.cit.*, p.250.

<sup>183</sup> LISBOA, Maria Helena – *op.cit.*, pp.466-467.

Academia e Escola de Belas-Artes. À última instituição confiava-se o ensino das disciplinas humanísticas, então consideradas essenciais para a formação do artista<sup>184</sup>.

No que concerne o género histórico, estas condicionantes afetariam o seu desenvolvimento e, considerando a boa intencionada reforma das academias e a produção de alguns quadros históricos de pintores académicos, a adoção de temas retirados da história nacional não predominou nas academias. Não obstante, não podemos, pela inexistência de compêndios, determinar o peso preciso dos temas históricos nacionais na pintura de história produzida nas academias que, como referimos, nem sempre pode inteirar-se das produções teóricas e intelectuais da altura.

Partindo da segunda exposição trienal lisboeta de 1843, reconhecemos apenas que esta academia tolerava os temas retirados da história nacional, exibindo-se aí um híbrido entre pintura alegórica e história nacional semelhante ao trabalho de Cyrillo e um “quadro [*Morte de Afonso de Albuquerque*] dos últimos instantes de Afonso de Albuquerque” da autoria de António Manuel da Fonseca<sup>185</sup>. De resto, sabemos que logo em 1837, o escultor clássico Francisco Assis Rodrigues, em discurso na Academia de Belas-Artes de Lisboa, propõe a exploração de temas históricos nacionais. Esta iniciativa parece responder ao apelo lançado por Alexandre Herculano, por si admirador das obras de Walter Scott e introdutor do romance histórico na literatura portuguesa, no sentido de se desenvolver uma “mitologia nacional” como substituto da tradicional mitologia clássica. Não obstante, o projeto de Assis Rodrigues conservava um teor laudatório herdado do classicismo que a escultura soube sempre promover neste século através da estatuária pública celebrativa dos grandes portugueses<sup>186</sup>.

---

<sup>184</sup> *Idem*, pp.257-258. Também Joaquim Vasconcelos propôs uma reforma da academia portuense no ano de 1875.

<sup>185</sup> A história nacional marca presença na primeira exposição trienal da Academia de Lisboa em 1843. Na área da escultura, Francisco Assis Rodrigues apresenta “um grupo, representando o génio da nação Portuguesa coroando a Camões”, Francisco de Paula Araújo Cerqueira “o juramento de Viriato sobre o cadáver da filha” e J.P. de Aragão “uma das scenas tão comuns da nossa idade d’ouro na Índia. É D.Bernardo Coutinho prendendo el-rei de Lamo na sua corte no anno de 1589”. Na secção da pintura, António Manuel da Fonseca apresenta ainda *Eneias salvando o pai Anquises do incêndio de Tróia* enquanto que Caetano Ayres de Andrade “escolheu um dos mais interessantes trechos da história da restauração de 1640; o génio da liberdade, quebra os grilhões, e ao lado da duquesa Luiza de Gusmão”, uma alegoria versada nos heróis nacionais cfr.REBELLO, Luís Augusto – “Academia de Bellas-Artes” in *Revista Universal Lisbonense*. Lisboa: Typographia de J.A.S.Rodrigues t.3., s.1, nº16, 7 dezembro 1843, pp.193-195, pp.181-196.

<sup>186</sup> ALMEIDA, Sílvia Lucas Vieira de – “Francisco Assis Rodrigues e as referências internacionais na escultura oitocentista” in *Revista de História da Arte*. Instituto de História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/UNL, nº11, 2014, p.227, pp.225-235.

No plano da pintura, concretizar o desejo de Herculano implicaria, necessariamente, atualizar a pedagogia académica, uma vez que acarretaria a adoção do género histórico em detrimento da tradicional pintura de história favorita das academias. Como referimos no capítulo antecedente, esta posição procedia de um gosto historicista instalado na Europa e especialmente evidente no *salon* francês que difundia, precisamente, o género histórico ou o *genre historique*<sup>187</sup>, no pico da sua popularidade pela década de 1830.

Assim sendo, a aparente permissão para representar a história nacional relativiza-se perante a constatação de que, no plano da pintura, as telas históricas expostas na academia parecem não localizáveis e seriam, grosso modo, produzidas no estrangeiro ou sob encomendas públicas de preferência como decoração de grandes edifícios ou gravuras de histórias ilustradas<sup>188</sup>. De modo geral, as aulas de pintura de história quer na academia lisboeta com António Manuel da Fonseca e, por sinal, também na congénere portuense, com Joaquim Rodrigues Braga<sup>189</sup>, mantinham um programa prático direcionado para a pintura de história académica e/ou alegórica ainda não suportada por outras disciplinas teóricas. Contudo, ao longo do século, contaram-se doações de pinturas históricas estrangeiras à academia lisboeta<sup>190</sup>, uma alternância de temáticas de história antiga e

---

<sup>187</sup> O *genre historique* apresenta-se como um híbrido entre pintura de história e pintura de género. Sobre este assunto veja-se BANN, Stephen – “Questions of genre in early nineteenth century French painting” in *New Literary History*, pp.501-511.

<sup>188</sup> Saúlo Araújo refere que os temas mais requisitados permaneceriam “os celebrativos” e “mitológicos” encomendados para, respetivamente, “pinturas de fresco” em “casas particulares” e “telas para instituições públicas ou casas senhoriais.” Cfr.ARAÚJO, Saulo – *Artífice ou Artista? Uma problemática que acompanha o ensino artístico em Portugal no século XIX.Volume II*. Dissertação de mestrado em Teoria da Arte, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2002, p.232.

<sup>189</sup> Veja-se, no arquivo da FBAUL, o programa de Fonseca para a cadeira de pintura de história, cfr.FONSECA, A. M. – *Regulamento Instructivo e disciplinar de Pintura Histórica da Academia de Bellas-Artes de Lisboa*, cx.n.º 6, doc.n.º1 in FERRAZ, Ângela Sofia Alves – *Materiais e técnicas da pintura a óleo em Portugal (1836-1914): Estudo das fontes documentais. Volume II*. Tese de doutoramento em Conservação e Restauro do Património apresentada à Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, 2017, pp.53-54. Vejam-se os programas das cadeiras de pintura de história dos portuenses Joaquim Rodrigues Braga (1844), Manuel José Carneiro (1854) e João António Correia (1858) baseados nos documentos do Arquivo da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, LACOAPBA (AFBAUP 105), 30 de Março de 1844, gls.89v. e 90, LACOAPBA (AFBAUP 105-A), 30 de Setembro de 1854, fls. 34v. e 35 e LACOAPBA (AFBAUP 105-A), 30 de Setembro de 1858, fls.62v em VASCONCELOS, Artur Duarte Ornelas – *Mestre João António Correia (1822-1896): entre a construção académica e a expressão romântica. Volume II*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Leras da Universidade do Porto, 2009, pp.12-13.

<sup>190</sup> O pintor francês Henri Coroenne (1822-1909) ofereceu a sua tela *O Duque de Guise prestes a ser assassinado* à Academia de Belas-Artes de Lisboa em 1869. Em 1884, o Visconde Daupias também ofertou, à mesma instituição, uma obra de Antony Serres relativa ao julgamento de hereges pelo tribunal

história nacional ainda reconhecida nos concursos estabelecidos pelas academias a vagas no ensino de pintura, desenho ou gravura históricas, mas também nas exposições da instituição<sup>191</sup>. Esta realidade prolonga-se até ao século XX com indicação de novos professores de pintura de história mais atualizados tais como Francisco Metrass, Miguel Ângelo Lupi e Columbano Bordalo Pinheiro em Lisboa e João António Correia, Francisco Resende, Marques Oliveira e José de Brito no Porto<sup>192</sup>.

Propomos que a pesquisa de pintura histórica portuguesa provar-se-á mais proveitosa incluindo círculos externos à academia, devendo ser conduzida em sintonia com as culturas artística, literária e histórica europeias suas contemporâneas, ou seja, dependendo da exploração dos vários *media* que o século XIX expandiu. Deste modo, a relação que estabelecemos entre a produção dos pintores de história da academia e o interesse historiográfico pela história (passada ou atual) da nação poderá ser apenas lógica e indireta<sup>193</sup>. Justificamos este facto pela falta de investimento nas academias que, ademais e aparentemente, nunca seriam submetidas, no que respeita à produção artística, a um programa doutrinário e visual do Estado liberal. A subtil infiltração dos temas

---

da Inquisição. Desde logo, as academias promoveriam a pintura de história enquanto apanágio construído por séculos de tradição incentivando o estudo dos grandes mestres clássicos nos futuros pupilos académicos através da fundação paralela de uma galeria ou museu em Lisboa, à semelhança do museu que havia sido fundado no Porto em 1833 com o apoio de D. Pedro IV. Este novo espaço deveria, por sua vez, albergar uma parte do acervo de telas confiscadas, nos conventos de todo o país, às extintas ordens religiosas. As obras selecionadas seriam da autoria de portugueses (de Vasco Fernandes a Domingos Sequeira) constituindo-se, quase sempre, por cópias de estrangeiros clássicos como Pietro Perugino, Rafael Sanzio, Carlo Crivelli, Peter Paul Rubens, representativos do gosto académico pela pintura de história mas de temática quase exclusivamente religiosa, de qualidade e originalidade duvidosas cfr. FRANÇA, José-Augusto – *O romantismo em Portugal*, pp.228-229.

<sup>191</sup> Note-se, a título de exemplo, o concurso de pintura histórica da academia portuense no ano de 1849 cuja segunda prova requeria um “esboço a óleo” versado num tema da história de Portugal, “morte de D. João de Castro”, enquanto que o concurso equivalente na academia lisboeta em 1855 requeria um “esboço a óleo” sobre o “O enterro de Cristo” e uma composição sobre um dos três temas da história sagrada a sortear, que acabaria por ser “o juízo de Salomão” cfr. LISBOA, Maria Helena – *op.cit.* pp.220, pp.223-224.

<sup>192</sup> Sobre os sucessivos professores de Pintura e Gravura Histórica na academia lisboeta e os professores de “Desenho e Pintura (históricos)” na academia portuense cfr. *Ibidem*, pp.209-218.

<sup>193</sup> No que concerne os temas histórico-nacionais da escultura da academia lisboeta, José Fernandes Pereira detém uma abordagem semelhante à nossa. Refere que “esse tratamento historicista, não é objecto de qualquer texto programático produzido pela Academia mais interessada em especular e codificar a escultura pelas suas especificidades próprias” mas, ao contrário da pintura, os temas históricos da escultura não se deviam, na sua perspectiva, a “derivadas literárias dos leitores e cultores de novelas góticas.”. Conclui, por fim, que “as temáticas da história pátria surgem como um eco vindo do exterior e por deliberação no próprio ato de fazer, sem assumirem um valor de exclusividade” cfr. PEREIRA, José Fernandes – “Teoria da Escultura oitocentista portuguesa (1836-1874)” in *Arte teoria*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, n°8, 2006, pp.89-90, pp.88-109.

históricos nacionais no seio académico e artístico acompanha assim um gosto historicista exterior à academia que se instala no nosso país primeiro por contactos visuais com o estrangeiro, um iniciante nacionalismo e, mais tarde, pela popularização dos já referidos romance histórico, litografia e gravura histórica<sup>194</sup> da imprensa periódica. Deste modo, a pintura histórica nacional não resulta, necessariamente, de uma particular iniciativa ou intenção das academias, a quais, pela sua própria definição, nutriam sempre uma declarada preferência pela pintura de história antiga/clássica com tudo o que o termo permite<sup>195</sup>.

A tela representante máxima da pintura de história académica é *Eneias salvando o pai Anquises* (1843, fig.33) de António Manuel da Fonseca, pintor lisboeta e professor de pintura de história na academia lisbonense nos anos 1836-1863. Esta obra toma por inspiração a *Eneida* de Virgílio<sup>196</sup>, um tema assaz abordado desde o Renascimento, sobretudo pela escultura: em plena guerra de Tróia, Eneias, acompanhado pela sua mulher Creusa e filho Ascânio, resgata o seu ancião e inválido pai, Anquises, de uma morte certa no incêndio que consome a cidade. O Eneias de Fonseca exhibe-se no primeiro plano, em traje clássico, triunfante e emergente de uma negritude a que outros sucumbiram, carregando os pai nos seus braços e guiando a mulher e filho ao encontro do espetador.

A notável presença deste tema na pintura de história académica – abordado por outros como Pompeo Battoni ou Carl van Loo – conforma-se com o conceito académico de pintura de história entendida como literária, clássica, linear e virtuosa. Do mesmo modo, compactua com os valores morais que a instituição pretendia preservar e transmitir uma vez que denota, na sua referência às três idades do homem, a importância da família, uma questão que transparecia em muitos assuntos clássicos apreciados no neoclassicismo<sup>197</sup>. Esta harmonização torna a mensagem de Fonseca simples: Eneias, o

---

<sup>194</sup> Para um estudo mais aprofundado sobre este tema veja-se RIBEIRO, António Manuel – *O museu de imagens na imprensa do romantismo: património arquitectónico e artístico nas ilustrações e textos do Arquivo Pittoresco (1857-1868)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.

<sup>195</sup> Tomemos como exemplo o concurso para professor de pintura histórica em 1897, a que concorreram Columbano, Veloso Salgado, Ernesto Condeixa e Galhardo e que tinha como tema a história da romana Túlia, conservando, portanto, uma temática antiga. Na opinião de Ribeiro Artur, tratava-se de um “pedantismo clássico” que preferia substituir com um “um facto da nossa história nacional” cfr. “O concurso de pintura histórica para professor da Escola de Bellas-Artes de Lisboa” em ARTHUR, Ribeiro – *Arte e Artistas Contemporâneos. 2ª série*. Lisboa: Livraria Ferin, 1898, pp.183-193.

<sup>196</sup> Veja-se a discussão em torno do seu “gosto grego” ou “gosto romano” ou a sua aproximação à obra de David em GOMES, Paulo Varela – *Expressões do Neoclássico. Arte portuguesa da pré-História ao século XX*. Dalila Rodrigues (coord.) Lisboa: Fubu Editores, 2009, pp.41-44.

<sup>197</sup> Referimo-nos a alguns assuntos honrosos retirados da história antiga que envolviam Coriolano e a sua

herói neoclássico, é o cúmulo da virtuosidade pelo seu heroísmo e pelo seu compasso moral, qualidades que o espetador deverá consumir e emular. A tela conserva a distância temporal que as academias requeriam para a produção correta de pintura de história dado que o herói de Fonseca permanece clássico e virtuoso, distanciando-se dos imperfeitos heróis românticos e, sobretudo, das figuras contemporâneas. Perpetua, pois, a verdade moral ao invés da interpretação histórica contextualizada com obras de motivos históricos nacionais ou contemporâneos.

No plano artístico, a obra perde pelo escasso e incompleto estudo do “mestre Fonseca”<sup>198</sup>. A historiografia portuguesa apresenta Fonseca enquanto representante máximo da pintura de história académica antirromântica, cultivador de formas e temáticas clássicas e, sobretudo, antiquadas. Pronunciando-se sobre a versão de Eneias em gravura atribuída a Fonseca na academia lisboeta, Maria Teresa Madeira referiu-se a *La Fuga di Enea da Troia* (1598, fig.34) de Federico Barocci<sup>199</sup> – na Galleria Borghese, em Roma – obra que, por sua vez, se inspira no *Il Incendio Del Borgo* (1514-1517, fig.35), o fresco de Rafael no Palácio Apostólico do Vaticano.

No entanto, julgamos que Fonseca poderia ainda conhecer o grupo escultórico do britânico John Cheere, *Eneias e Anquises Fugindo da Cidade de Tróia* (1756, fig.36), encomendado para os jardins do Palácio de Queluz. Do mesmo modo, sugerimos que Fonseca poderia ter contactado em Roma com algo mais recente e não estritamente “clássico”, a tela *Le Dernier Jour de Pompéi* (1830-1833, fig.37) do neoclássico-romântico russo Karl Briulov (1799-1852). Muito popular e apreciada à época, esta obra partilha com *Eneias* o contexto de catástrofe (A erupção vulcânica do Vesúvio em 79) na Antiguidade e um grupo de figuras semelhantes (fig.38) decerto inspiradas no motivo de Eneias salvando o pai. O autor concluiu e apresentou-a em Roma numa exposição no ano

---

família e a morte de Virgínia. Contudo, tratam-se de episódios menos alegres que o de Eneias uma vez que implicam muitas vezes a conflitualidade entre família e uma força externa – como o Estado – que não ocupa a tela de Fonseca. Sobre este assunto e outros representativos da honra familiar no neoclassicismo cfr. SMITH, Anthony David Stephen – *Patriotism and Neo-Classicism: The "historical revival" in French and English painting and sculpture 1746-1800*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Londres, 1987, pp.203-224.

<sup>198</sup> Embora Fonseca seja uma figura incontornável da pintura portuguesa deste século, não existem ainda *catalogues raisonnés*, dissertações académicas ou estudos compreensivos do seu trabalho. Julgamos que devido à longa vida do artista, que atravessou sete décadas, a sua arte acusará uma variedade que poucos esperam.

<sup>199</sup> MADEIRA, Maria Teresa – “Cópia versus Recriação – A problemática da gravura de interpretação na coleção de gravura antiga da FBAUL” in *Arte teoria*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, nº8, 2006, p.259, p.248-264.

de 1833<sup>200</sup>, um evento que atrai um grande público e coincide com a estadia de Fonseca. A sua contraposição com o Eneias é oportuna pois propõe uma reação mais humana e menos virtuosa a uma calamidade, reforçando, por sua vez, o heroísmo, virtuosismo e classicismo da tela do português que na década romântica de 1840 continuava a explorar motivos clássicos impregnados de valores académicos.

De qualquer modo, o autor, famoso pelas suas cópias e criações inspiradas, familiarizou-se com a arte académica romana quando da sua longa estadia de 10 anos em Roma que terminou em 1834, ano em que regressa a Portugal<sup>201</sup>. É dado assente que a influência e formação artísticas de Fonseca residiam em Roma onde cursou sob Andrea Pozzi (1778-1833) e Vincenzo Camuccini (1871-1844), figuras maiores do academicismo. Por sua vez, em Portugal, Fonseca virá destacar-se como artista íntimo da família real, facto que se coaduna com o valor superior conferido à pintura de história. Contudo, apesar do seu bom estatuto em vida, ressaltamos que a longevidade artística de Fonseca implica, não obstante, um desconhecimento geral da sua obra. Para além de trabalhar em tela, decoração mural, gravura e compor cenários históricos de teatro, deixou obra de temática variada, original e cópia<sup>202</sup>. Ainda que versátil, o artista nunca se despreendeu dos epítetos de “clássico” e “académico” pese embora se tenha adaptado às tendências da altura, como os temas da história nacional. Note-se, a título de exemplo,

---

<sup>200</sup> Esta tela é um compromisso entre neoclassicismo e romantismo, preserva a temática clássica mas influi-lhe uma emoção mais humana perante a tragédia. É considerada fundacional para o romantismo pictórico russo e depois do sucesso de Roma em 1833 e para desagrado de alguns críticos franceses, viria a vencer a medalha de ouro no *salon* de 1834.

<sup>201</sup> Para terminar com a incerteza acerca da cronologia da estadia de Fonseca em Roma referimos que o próprio afirmou, em carta ao Rei D. Pedro V, ter regressado a Portugal em 1834 após 10 anos (e não 8) em Roma cfr. Súplica de António Manuel da Fonseca, Pintor da Real Câmara, a El-Rei para lhe outorgar alguma demonstração pública do seu agrado, embora não tenha o merecimento artístico de Domingos António de Sequeira, Biblioteca da Ajuda: 54-X-33 n.º89 também em DUARTE, Eduardo – *Desenho Romântico português: Cinco artistas desenham em Sintra. Vol. II*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2006, p.503.

<sup>202</sup> SOROMENHO, Paulo Caratão – “O Pintor Lisboeta António Manuel da Fonseca” in *Olisipo Boletim dos Grupos Amigos de Lisboa*. Lisboa: Grupo Amigos de Lisboa, n.ºs 117/118, janeiro-abril de 1967, pp.26-27, pp.7-46. José-Augusto França regista algumas composições históricas que Fonseca produziu de jovem a idoso: “figurinos para um ‘auto de Gil Vicente’ de Garrett, e cenários para ‘Roberto, o diabo’ em S. Carlos (1839)”, e “na exposição camoniana de 1880 (Palácio de Cristal, Porto) apresentou ainda composição ‘Camões evocando as musas’, realizou ainda ‘Desembarque de Vasco da Gama em Calicute’ e ‘Desembarque dos Portugueses na Ilha dos Amores’, temas camonianos, além de duas litografias para a obra de A.F.Castilho, ‘Quadros Históricos’ (1839) representando a ‘Batalha de Ourique’ e ‘Cortes de Lamego’.” cfr. FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XIX. Segundo Volume*, p.409.

que para José-Augusto França a tela não-localizada *A Morte de Afonso de Albuquerque* (1840) resumia-se apenas a “uma tentativa” de quadro histórico<sup>203</sup>.

O classicismo do Eneias agradaria ao gosto da época pelo que comandou, na maioria das vezes, aplauso da crítica, incluindo românticos como Almeida Garrett, Rebello da Silva e o Conde Raczynski<sup>204</sup>. A crítica negativa a esta obra chegaria mais tarde da pena dos pintores românticos da segunda metade do século, uma contestação que se intensifica com a sua exclusão da secção portuguesa da Exposição Universal de 1855<sup>205</sup>. O Eneias de Fonseca comporta, assim, uma significância maior enquanto mandatário de uma estética oficial que, aliada ao desenho e pintura de história (antiga), será escrutinada sobretudo pelo romantismo pictórico das décadas seguintes. Na historiografia, vemos a preferência clássica por vezes associada, no campo político, a regimes mais conservadores<sup>206</sup>. Sublinhamos, todavia, que apesar das críticas e dissidências, este (neo)classicismo será tolerado pelos diversos regimes políticos mais ou menos liberais.

A temática clássica, enquanto pedra fundacional e exercício prático, permanecerá a eterna aliada da pintura de história e favorita das academias embora se admitam diferenças advindas de uma preferência pela escola francesa que entretanto se impõe. Deste modo, se o *Eneias* revela a permanência do academicismo romano na pintura portuguesa, as telas clássicas das últimas décadas do século como *Céfalo e Prócris* (1879, fig.39)<sup>207</sup>, prova de pensionato de Marques Oliveira e *Amor e Psyché* (1891, fig.40) de

---

<sup>203</sup> FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XIX. Primeiro Volume*, p.251.

<sup>204</sup> *Ibidem*, pp.248-249. Refere Regina Anacleto que Joaquim António Marques “num folheto, se permitiu desancá-la com dureza”, não apresentando, contudo, referências a este texto pelo que nos é impossível prosseguir as ideias do autor. Este indivíduo seria um antigo aluno do mestre Fonseca que não gostava do seu professor e que aproveitou a controvérsia de 1855 relacionada com a Exposição Universal de Paris para tornar a sua opinião pública cfr.SARAIVA, José Hermano (dir.) – *História de Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, 1983, p.672.

<sup>205</sup> FRANÇA, José-Augusto – *O romantismo em Portugal*, p.355. Fonseca defende-se prontamente das críticas publicando o panfleto *O quadro de Eneas e a carta dirigida aos redactores da imprensa portuguesa*. Ademais, o pintor contacta o rei D.Pedro V – por meio da súplica que referimos na nota 201 – lembrando-o do seu serviço militar pela causa liberal, reclamando, ainda, uma demonstração pública do monarca a seu favor.

<sup>206</sup> Diogo de Macedo acentua estas associações, escrevendo que “Em síntese, poderia dizer-se que o academismo era convencional e absolutista, e o romantismo era liberal e amigo da Natureza”cfr. MACEDO, Diogo de – *Os românticos Portugueses*. Lisboa: Realizações Artis,1961, pp.34-35. José-Augusto França parece partilhar as mesmas convicções mas acaba por contrariá-las ao vincar as conhecidas afeições liberais de Fonseca, este que perpetua, paradoxalmente, uma arte clássica “fora do tempo e do gosto dos seus contemporâneos” cfr.FRANÇA, José-Augusto França – *O Romantismo em Portugal*, p.362.

<sup>207</sup> A obra participou na 13ª Exposição Trienal da Academia Portuense de Belas-Artes com o nº63, um



Veloso Salgado denotam a mudança de percurso do bolseiro português agora influenciado pela estética École des Beaux-Arts. Ambas reduzem a tônica heróica em favor de um conteúdo mais estético e arqueológico, a primeira imbuída de um naturalismo e a segunda ainda mais fiel à arte académica francesa de finais de Oitocentos, ou ainda “pompièr” ou “neo-grèc”.

### 3.2. A pintura histórica do romantismo ao ecletismo finissecular

Esta particular estética clássica-académica que vigorava na década de 1840 com Eneias, por si associada a um método pedagógico da cópia conforme a aprendizagem romana justifica a célebre rebelião de 1844 dos alunos românticos de Fonseca<sup>208</sup>. O grupo composto por Tomás da Anunciação (1818-1879), Luís Pereira de Menezes (1820-1878), João Cristino da Silva (1829-1877) e Francisco Metrass (1825-1861)<sup>209</sup>, relaciona-se com Paris, o emergente centro artístico ainda não oficializado em Portugal. Anuncia, ainda, pela sua preocupação etnográfica, o romantismo pictórico, uma sensibilidade que se tinha já introduzido na literatura e música, e, de certo modo, na arquitetura portuguesas.

Contudo, o romantismo português não rima com pintura histórica. Com a Exposição Trienal de 1856, os pintores abandonam as “gloriosas consagrações da história”, da pintura de história e, definitivamente, da pintura histórica<sup>210</sup>. Torna-se claro

---

“estudo de composição no ultimo anno de pensionario em Paris” cfr. *Catalogo das obras apresentadas na 13ª Exposição Triennial da Academia Portuense de Bellas-Artes em 1881*. Porto: Typographia de António José da Silva Teixeira, 1881, p.48.

<sup>208</sup> Em 1837, aquando da sua indicação para professor de pintura de história da recém-criada Academia de Belas-Artes de Lisboa, António Manuel da Fonseca enunciava as suas prioridades: a “perspectiva applicada à composição dos quadros”, o “estudo (...) do corpo humano”, “o desenho liniar, extrahido das bellas fórmias antigas(...)”, “a cópia dos quadros antigos em pintura(...)”, “a observação critica e comparativa das estampas, ou quadros dos authores classicos”, entre outros cfr. FONSECA, A.M. – *Regulamento Instructivo e disciplinar de Pintura Histórica da Academia de Bellas-Artes de Lisboa*, cx.n.º 6, doc.n.º 1 em FERRAZ, Ângela Sofia Alves – *Materiais e técnicas da pintura a óleo em Portugal (1836-1914): Estudo das fontes documentais. Volume II*. Tese de doutoramento em Conservação e Restauro do Património apresentada à Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, 2017, pp.53-54.

<sup>209</sup> Sobre o grupo romântico cfr. LUCENA, Armando de – *Pintores Portugueses do romantismo*. Lisboa: Livraria Castro e Silva, 1943.

<sup>210</sup> Palavras do crítico Andrade Ferreira em “A Exposição da Academia das Bellas-Artes de Lisboa em 1856.” in *A Illustração Luso-Brazileira: jornal universal*. Lisboa: Typographia de A.J.F.Lopes, nº47, 22 de novembro de 1856, p.571, pp.569-576. Das 56 pinturas a óleo apresentadas este ano apenas 6 seriam pinturas de história cfr. Academia das Belas Artes de Lisboa – *Quarta exposição. Anno de 1856. Descrição das obras de bellas-Artes*. Lisboa: Typographia de Castro & Irmão, 1856, pp.6-10.

que esta nova geração de românticos dos anos 50 se revoltava contra o método acadêmico, leia-se primazia da pintura de história, sustendo uma declarada preferência por outro género pictórico em ascensão pela Europa, a paisagem<sup>211</sup>. Deste modo, secundamos Diogo de Macedo que, pronunciando-se sobre o romantismo português, reconhecia “a evocação heroica da história por influência dramática” como “um culto [...] de fugaz duração, devido às ideias sociais da época e limitado aos pincéis de poucos”<sup>212</sup>.

Daí que na apreciação desta nova geração romântica, entre telas de paisagem e costumes portugueses e neste particular grupo de pupilos rebeldes, apenas Francisco Metrass se poderá considerar por si um pintor de história sendo que os restantes pintores de história românticos Marciano Henriques da Silva (1831-1872)<sup>213</sup>, Miguel Ângelo Lupi (1826-1883) ou até Manuel Maria Bordalo Pinheiro (1815-1880), terão permanecido alheios a esta rebelião da década de 1840. O romantismo chegara também ao Porto. Na congénere portuense, o mestre João António Correia (1822-1893), aluno do eclético Théodore Chasserieu por meio de uma bolsa privada destinada a Paris<sup>214</sup>, lega algumas composições históricas românticas. Destaca-se, contudo, Caetano Moreira da Costa Lima

---

<sup>211</sup> FERREIRA, José Maria de Andrade – “Francisco Augusto Metrass.” in *Revista contemporanea de Portugal e Brazil*. Lisboa: Typographia Franco-Portuguesa, t.3, nº2, maio de 1861, p.94, pp.83-100.

<sup>212</sup> MACEDO, Diogo de – *op.cit.*, pp.19-20. De forma mais pessimista, José-Augusto França, pronunciando-se sobre Metrass e Marciano, reiterava a escassez da pintura de história, afirmando, porém, que “O inventário possível da pintura de história, ao nível da primeira geração romântica, detem-se aqui: é tudo e é muito pouco” cfr.FRANÇA, José-Augusto – *O romantismo em Portugal. Segundo Volume*, p.352.

<sup>213</sup> Pintor açoriano que usufruiu, a par de Miguel Ângelo Lupi, de uma bolsa na Accademia di San Luca em Roma no início da década de 1860. Privou também com Metrass em Paris no ano de 1853 e rumou depois a Londres. Produziu algumas pinturas históricas como *O Cardeal D.Henrique recebendo a notícia da morte de D.Sebastião* (1861), *Coroação de Inês de Castro* (atribuída, sem data), *O beija-mão de Inês de Castro*, *A vingança de Viriato* e *Dona Filipa de Vilhena* sendo as duas primeiras as únicas telas conhecidas e localizáveis. No concurso de pintura histórica da Exposição Trienal da Academia de Belas-Artes de Lisboa, Marciano, “pensionista do Estado em Roma”, expôs “O Cardeal d.Henrique recebendo a notícia da perda da batalha em África” cfr.Academia das Belas-Artes de Lisboa – *Descrição das obras de bellas-artes. Quinta exposição 1861*. Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1862, p.9. Para um sumário da vida e obra deste pouco conhecido pintor romântico veja-se *Marciano Henriques da Silva* (1951) de Diogo de Macedo.

<sup>214</sup> Note-se que não nos referimos a Correia como “romântico”, mas simplesmente como artista interessado nas temáticas históricas mais próximas do romantismo, à semelhança de Joaquim Rodrigues Braga (1793-1853), pintor conterrâneo e professor de pintura de história na academia portuense. Correia venceu o primeiro prémio no concurso de pintura histórica da Academia de Belas-Artes do Porto com a obra *A Morte do Conde Andeiro* (1842), tela que, tal como Vasconcelos antes de nós, não conseguimos localizar não obstante a existência de vários esquiços. Sobre este pouco conhecido mestre portuense cfr. VASCONCELOS, Artur Duarte Ornelas – *Mestre João António Correia (1822-1896): entre a construção académica e a expressão romântica*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009.

(1835-1898), este que, ao contrário dos lisboetas, confere às suas obras expressões mais literárias e cénicas<sup>215</sup>.

Na visualidade romântica, a pintura de história afasta-se dos velhos elogios aos soberanos da Ajuda e nega o protagonismo do herói clássico. É literária, dramática e por vezes anedótica/ilustrativa. Do leque dos românticos, selecionamos Metrass, Lupi e Bordalo Pinheiro, pintores de história que balizam, respetivamente, o início e a diluição do romantismo pictórico e as características que expusemos referentes à pintura de história. Em relação aos dois primeiros, pese embora as marcadas diferenças das suas obras, e das suas influências maiores – francesa em Metrass e romana em Lupi – as suas ideias provam-se semelhantes: visualizam a história de Portugal em episódios dramáticos e momentâneos influenciados por textos literários.

Pela crescente popularização e divulgação da disciplina da História, o romantismo permitiu uma relação mais estreita entre escrita histórica e cultura visual, como se reconhece facilmente no panorama francês onde historiografia e política influenciavam a pintura de história praticada em França a nível temático e ideológico<sup>216</sup>. No nosso país, não se avistava tamanha cumplicidade, mas será Metrass o principal pintor da história romântica manifestada no contexto europeu e que em Portugal mais se preocupa com a “mitologia nacional”<sup>217</sup>. Esta, baseada numa nova sensibilidade histórica evidente na década de 1850, constitui-se por, relembramos, uma igual nova historiografia de feição liberal mas nacionalista, preferencialmente antiprovidencialista quando não profana e direcionada para os assuntos nacionais.

Este enquadramento justifica para que, em Portugal, o nosso artista se apresente, na pista de Eduardo Duarte, como pintor da história nacional, o oposto de António Manuel da Fonseca, para quem “a História era a grega e a romana, povoada por inúmeros

---

<sup>215</sup> De Caetano Moreira da Costa Lima vejam-se as obras *Falecimento de D.Sancho II, Reconhecimento do Cadáver de D.Sebastião, D. João I visita Nun'Álvares Pereira no Convento do Carmo em 1425* (1883) e *Prisão da Duquesa de Mântua* (1888).

<sup>216</sup> Veja-se “Restoration historiography’s legacy in the visual arts” em WRIGHT, Beth Segal – *Painting and History during the French Restoration. Abandoned by the past*, pp.162-170.

<sup>217</sup> No ano letivo de 1860/1861 foram expostos nove trabalhos de Metrass na sala de pintura histórica. O “fallecido professor substituto de pintura histórica” contribuiria com “Camões lendo o seu poema a El-Rei D.Sebastião” - acompanhado de uma inscrição de Garrett “Iremos para ouvir-nos, Da Penha-verde á fresquidão senrar-nos -, quadro pertencente a D.Fernando II. Destacamos ainda a inclusão de *O Porta-bandeira, A Dôr scena familiar, Retrato do fallecido professor (Metrass), O Alabardeiro, Retrato de uma creança abraçando duas pombas, A Caravana, A Cenobia*, um estudo de *A Leitura*, dois quadros de *scenas turcas* cfr. Academia das Belas-Artes de Lisboa – *Descrição das obras de bellas-artes. Quinta exposição 1861*, p.7.

heróis”<sup>218</sup>. Afirma-lo é sensato, mas também simplificador de uma realidade mais heterogénea que o próprio reconhece e a que já aludimos, pois, tal como Paulo Caratão Soromenho e Fernando Pamplona haviam notado, Fonseca pintava temas considerados “românticos”, ou seja, retirados da história nacional. Unicamente, o mestre não revestiria as suas composições de uma expressão romântica que a formação clássica-académica o impelia a rejeitar<sup>219</sup>. Ainda assim e não obstante a dificuldade de definir o romantismo<sup>220</sup>, é consensual reconhecer nesta corrente cultural e artística um acentuado interesse por temáticas ligadas à história nacional.

Metrass – e depois deste, Manuel Bordalo Pinheiro – simboliza em Portugal, como primeiro pintor de história romântico, uma problemática romântica muito debatida no panorama artístico francês que o inspirava, mas que não obteve semelhante impacto no nosso país: a ambiguidade e duplicidade do termo “pintor de história” no século XIX. O pintor de história romântico abdica da *grande maniera*, da pintura de história conforme a tradição académica, ou seja, de alegorias e/ou episódios clássicos, universais e virtuosos

---

<sup>218</sup> DUARTE, Eduardo – *Desenho Romântico português: Cinco artistas desenham em Sintra. Vol.II*, pp.539-540.

<sup>219</sup> Escrevia Soromenho que “António Manuel da Fonseca já entendia os românticos, mas estava por demais apegado ao passado para se exprimir pitorescamente em termos modernos” cfr.SOROMENHO, Paulo Caratão – “O Pintor lisboeta António Manuel da Fonseca” in *Olisipo: boletim do Grupo "Amigos de Lisboa"*, p.22. Fernando Pamplona admitia que este pintava “temas românticos” mas “não sabia insuflar-lhes o anseio de ideal nem a ardente paixão do romantismo” cfr.PAMPLONA, Fernando de – *op.cit.*, p.48. Fonseca legou uma grande produção artística e de variadas temáticas, incluindo história nacional, como, por exemplo, um retrato de Vasco da Gama ou uma narrativa de Afonso de Albuquerque, um *Camões lendo Os Lusíadas a D. Sebastião* e um *Auto-de-fé*, pelo que, pela falta de um *catalogue raisonné* dedicado ao artista, não consideramos Fonseca um pintor de restrito interesse clássico. À semelhança de Ingres que referimos no capítulo precedente, este um classicista que também produziu obras em estilo *troubador*, consideramo-lo um académico eclético que, embora adepto da pintura de história académica, praticou sozinho e respondeu a várias encomendas de pintura de história nacional e medieval.

<sup>220</sup> Autores contemporâneos como Jacques Barzun reafirmam a generalidade do termo “romantismo”, concluindo que este “was not a movement in the ordinary sense of a program adopted by a group, but a state of consciousness exhibiting the divisions found in every age. Hence all attempts to define Romanticism are bound to fail.” cfr.BARZUN, Jacques – *From Dawn To Decadence. 1500 to the Present. 500 years of Western Cultural Life*. Nova Iorque: Harper Collins, 2000, p.466. Também Roland Stromberg se questionava: “What is Romanticism? (...) A definition is elusive. It is possible to declare that this inability to define Romanticism is the scandal of the century. The word took on many meanings (...)” acabando por afirmar que “Romanticism was a mood and a style much more than a doctrine; moods and styles are hard to define.” cfr.STROMBERG, Roland – *European intellectual history since 1789*. Nova Iorque: Appleton-Century-Crofts, 1968, p.31. Em contrapartida, Joana Brites e Marta Barbosa Ribeiro propuseram uma definição de romantismo utilizando, para isso, autores como Léon Rosenthal, Duncan Heath e Judy Boreham, William Vaughan, Michael Löwy e Robert Sayre cfr.BRITES, Joana; BARBOSA-Ribeiro, Marta – “Female, grief and Romanticism: a reflexive art history approach to a widow sculpture” in *Arte, Individuo y Sociedad*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid - Ediciones Complutense, t.31, nº2, 2019, p.279, pp.277-291.

reproduzidos em grandes dimensões com intuito didático. Desta forma, inverte a ordem académica não apenas ao selecionar temáticas da história recente e nacional e relativizar o virtuosismo, mas também ao diminuir frequentemente os suportes e adotar uma função etnográfica. Sem surpresas, para os partidários da antiga pintura de história, esta nova proposta oitocentista não constituía pintura de história, mas antes uma ameaça à hierarquia dos géneros, e, conseqüentemente, uma contribuição para o declínio deste género<sup>221</sup>.

No entanto, a rutura anunciava-se. Uma vez admitido como professor substituto de pintura histórica da academia lisboeta, Metrass, valendo-se do seu singular percurso académico, assumiu uma declarada missão<sup>222</sup> de modernizar e reformular a instituição ao introduzir esta nova pintura de história, inspirada nos *salons* de Paris e em Roma, onde treinou como bolseiro com o nazareno (e romântico) Overbeck.

Nenhuma outra obra que *Inês de Castro pressentindo os assassinos* (1855, fig.41) explicita de forma tão eficaz a proposta de Metrass. Distanciando-se assim das anteriores pinturas históricas portuguesas baseadas em antiquadas crónicas históricas, esta tela, segundo Nuno Saldanha, “introduz uma nova ideia de Pintura de História – a História profana” por representar um tema retirado da história nacional, mais especificamente d’ *Os Lusíadas*<sup>223</sup>. A epopeia nacional quinhentista, a par da personagem de Camões, acusava-se como favorita dos românticos desejosos de recordar o momento áureo, dito medieval ou renascentista, da nação portuguesa e de registar em tela um tema que

---

<sup>221</sup> E, como consequência, alguns historiadores e críticos da arte referem-se a um declínio da pintura de história em Oitocentos. Esta questão havia já sido debatida por José Maria Andrade Ferreira logo em 1861 cfr. FERREIRA, José Maria de Andrade – “Francisco Augusto Metrass” in *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, p.89, pp.83-100. Sobre esta grande querela da pintura oitocentista francesa cfr. DURO, Paul – “Giving up on History? Challenges to the Hierarchy of Genres in early nineteenth-century France.”, pp.689–711.

<sup>222</sup> Eduardo Duarte transcreve uma carta enviada por Francisco Metrass a um amigo quando da sua participação no concurso a professor substituto da aula de Pintura de História, que veio a vencer em 1854. Nela Metrass admite a sua missiva, referindo que “talvez eu possa fazer alguma novidade na orientação do ensino da Pintura histórica (...) Aquilo está a pedir agoa benta, para não dizer outra coisa” cfr. MARTHA, Manuel Cardoso – “Epistolário. O Pintor Metrass escreve a um amigo sobre o seu concurso a uma vaga na Academia de Belas Artes” in *Diário de Lisboa*, t.1, nº182, 5 de novembro de 1921, p.3 em DUARTE, Eduardo – *op.cit.*, p.539. Da mesma maneira, Maria Helena Lisboa credits a insólita inclusão de uma certa obra francesa apologista dos “modernos”, o *Manuel du peintre et du sculpteur. Ouvrage dans lequel on traite de la philosophie de l’Art et des moyens pratiques* de L.C.Arsénne na lista bibliográfica da aula de Pintura Histórica a Metrass, professor substituto da cadeira e formado “dentro dos padrões românticos” cfr. LISBOA, Maria Helena – *op.cit.*, pp.313-314.

<sup>223</sup> SALDANHA, Nuno – “Francisco Metrass (1825-1861). Melancolia, Eros e Tanatos” in *Arte, Cultura e Património do romantismo. Actas do 1º Colóquio “Saudade Perpétua”*. Porto: CEPESSE - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2007, p.780., pp.766-799.

prometia amplas possibilidades de exploração emocional. Se bem que o romantismo não se defina pela escolha de temas, o apelo da trágica história de Castro seria europeu e, julgando pela presença nos salões parisienses, poderíamos considerá-la um clássico da pintura de história romântica do século porquanto que Lara Bule já venceu as devidas comparações iconográficas<sup>224</sup>.

O que destacamos é a minimização ou intenção de ultrapassar as condicionantes expostas ao desenvolvimento de uma pintura histórica nacional. Em primeiro lugar, Metrass superou a parca inventariação e investigação arqueológicas – este aspeto bem denunciado por Andrade Ferreira<sup>225</sup> continuará a atormentar o pintor de história português. Seguidamente, contrariou o fraco carácter introspetivo da pintura histórica produzida até então em Portugal e pelos portugueses que insistia num hieratismo de formas adjacente a esquemas compositivos repetitivos.

Atente-se, a título de comparação, num exemplar português e externo, *Súplica de Inês de Castro* (1802, fig.42) de Vieira Portuense. Sem dúvida, as limitações anteriormente anunciadas haviam descredibilizado esta pintura de início de Oitocentos, do mesmo tema e também do pincel de um português. Enquanto pintura histórica, com figuras e ambiente anacrónicos, esta não presta justiça (nem tampouco o pretende) ao teor trágico subjacente ao episódio representado. Pode o espetador, ignorante do título da obra, interpretá-la como uma cena de género, uma reunião de família, historicizada pelas vestimentas e arquiteturas específicas que preserva a gesticulação teatral discutida por Denis Diderot e requerida da pintura de história académica. A veracidade

---

<sup>224</sup> Sobre as várias versões do tema de Inês de Castro, portuguesas e estrangeiras veja-se BULE, Lara Miguel – *Inês de Castro. A Imagem e o mito nas artes visuais*. Dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2019, pp.39-75.

<sup>225</sup> Não obstante a referência à falta de investigação arqueológica/antiquária, Andrade Ferreira quis convencer o leitor de que Metrass partiu da sua própria imaginação e não da obra de Delaroche. Este escreve que “para desenhar o proprio leito de Dona Ignez e outros moveis do aposento, teve de phantasiar, partindo, por inducção, do estylo que haviam adoptado os moveis em épocas aproximadas, porque ninguem lhe soube mostrar, nem explicar, como eram os moveis do seculo XIV. Com esta carencia de esclarecimentos archeologicos, e sem o auxilio dos mais que conduzem á verdade, o artista teve de entregar-se aos recursos das suas cogitações, e estas nem sempre acertam em obras d'estas, quando não são allumiados pelas luzes da história, e de outros conhecimentos positivos. E apesar d'isto, Metrass venceu muitas difficuldades” cfr. “Francisco Metrass”, p.90. Note-se a meticulosidade e adaptação de Metrass ao substituir os brasões ingleses que Delaroche aplicou ao leito dos príncipes pelo brasão da família Castro nos mobiliários do exemplar português, atitude que revela uma pesquisa arqueológica. Contudo, as referências arqueológicas copiadas por Metrass não serão totalmente corretas quando aplicadas ao episódio de Castro uma vez que os episódios históricos aqui contemplados têm mais de 130 anos de diferença entre si embora se localizem na época medieval das duas nações.

antiquária/arqueológica da época histórica, uma atitude típica do historicismo de Oitocentos que guiou Metrass ainda não ocuparia Portuense. Daí que, para além de ostentar as ligações com o trabalho da suíça Angelika Kauffmann (1741-1807) com quem o artista privara em Londres, a obra se aproxime mais da pintura histórica dos ingleses popular dos finais de Setecentos, conhecida de Portuense e apelidada por Roy Strong de “Gothik Picturesque”. Esta pintura pautava-se por uma falta de intenção antiquária em relação aos trajes, retratos ou arquiteturas, adaptando-se apenas pastiches ecléticos recicláveis para qualquer época histórica<sup>226</sup>.

Metrass reconhecia as limitações e reformulou o tema histórico socorrendo-se de iconografias de telas europeias que versavam episódios históricos semelhantes. As suas adaptações transparecem, deste modo, uma inspiração na denominada “escola de 1830” do romantismo francês, preconizada por Delaroche, Delacroix e outros e caracterizada por um teor introspetivo e antiquário.

Os vários esboços preparatórios de Metrass<sup>227</sup> denotam a exploração de sucessivos esquemas compositivos (figs.43-46) alternativos àquele que vigorou na obra final. Sendo que a pintura terá sido influenciada pela sua segunda estadia em Paris (1850-1853), parece-nos que Metrass acabou por abandonar a iconografia de súplica pelo momento do assassinio de Castro, adotando, por conseguinte, um esquema mais impactante e atual (fig.47) quando conheceu a tela que se aponta como inspiração compositiva, arqueológica

---

<sup>226</sup> Transcrevemos as palavras de Strong sobre o Gothik Picturesque que se aplicam, sem surpresas, à referida obra de Portuense, produzida também no momento áureo desta corrente de pintura de história: “There is no attempt to correct historic portraiture, dress or achitectural setting. (...) Exponents of the Gothik Picturesque ignored the antiquarian implications of their subject-matter, and cheerfully indulged in a repertory of pasteboard architecture across which they swagged draperies to conceal their lack of knowledge of the structure of the historical styles. They had no clue as to accuracy in dress, which rarely rises above na orgy of ecclesiastical vestiments, slashed doublets, plumed hats, frills, ruffs and armour thrown together to serve for virtually any period from the Anglo-Saxons down to Elizabeth Tudor” cfr. STRONG, Roy – *And when did you last see your father? The Victorian painter and British History*. Londres: Pimlico Press, p.26. Esta tela de Portuense aproxima-se, pelo contexto de súplica e disposição de figuras, de outras inglesas desta época e vertente referentes a um particular episódio da história da Inglaterra. Veja-se *Lady Elizabeth Grey petitioning King Edward IV for her husband’s lands* de John Francis Rigaud (1796) ou *Lady Elizabeth Grey entreating Edward IV to protect her children* (1798), original de John Opie transformada em gravura por W. Bromley para ilustrar a obra popular *The History of England* de David Hume. Lara Bule também reconhece as semelhanças entre as iconografias cfr. BULE, Lara Miguel – *op.cit.*, p.103.

<sup>227</sup> O caderno de desenhos de Metrass pertence ao Museu do Chiado. Para um estudo sobre alguns destes veja-se DUARTE, Eduardo – “Memórias Clássicas de um Romântico” in *Arte teoria*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, nº1, 2000, p.16-27.

e formal: *Enfants d'Edouard* (1831, fig.48) de Delaroche<sup>228</sup>. Esta, por sua vez, refere-se à história de Inglaterra, ilustrando o prenúncio do assassinio dos príncipes herdeiros na Torre de Londres, crime atribuído ao seu tio, futuro Ricardo III. Como vemos, o episódio inglês não destoa do de Castro, executada no paço coimbreense de Santa Clara a mando de Afonso IV<sup>229</sup>.

Contudo, existem, na nossa perspetiva, outras influências possíveis pois apesar do teor “profano” deste tema retirado da história de Portugal, a referida obra e alguns esboços conservam um carácter cristão quando não mariano detetável na generalidade do trabalho de autor. Julgamo-lo fruto da estética religiosa nazarena apreendida na década de 1840 em Roma com o romântico Overbeck<sup>230</sup>. A sua aprendizagem sob este pintor germânico permanece uma parte da sua formação que vemos frequentemente subvalorizado pelos investigadores mas que nos parece presente nesta particular tela<sup>231</sup>.

O seu gosto cristão e materno/mariano leva-nos a sugerir, quer pela configuração, aproximação de temáticas e o conhecimento demonstrado pelo artista do panorama artístico parisiense, que Metrass terá, igualmente, colhido inspirações numa ou duas outras obras em versão tela ou gravura. Sugerimos *Scène du massacre des innocents* (1824, fig.49), exposta no *salon* de 1824 e da autoria do professor e pintor de história

---

<sup>228</sup> Terá sido José-Augusto França que primeiro apontou as semelhanças admitindo que Metrass poderá ter conhecido a obra de Delaroche no Museu do Luxemburgo cfr.FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XIX. Primeiro Volume.*, p.276.

<sup>229</sup> No século XIX, este episódio da história de Inglaterra do século XV associava-se com a obra dramática *Richard III* (1593) de William Shakespeare. As representações dos príncipes na torre ganham especial fôlego a partir da obra *Princes In The Tower* (1786) de James Northcote. A imagem passará a circular na Europa a partir de 1791, altura em que James Heath a transforma em gravura para o projeto *Shakespeare Gallery* de John Boydell, uma tentativa de promover uma escola inglesa de pintura de história. Em 1802 Heath publica, por sua própria mão, volumes contendo as suas gravuras pelo que a imagem e a temática se popularizam no século XIX. A versão do francês Delaroche será a mais conhecida pois este destacou-se pelas suas pinturas versadas na história de Inglaterra.

<sup>230</sup> Overbeck e Cornelius são os mais destacados membros dos Nazarenos, grupo de pintores românticos que haviam abandonado a Academia de Belas-Artes de Viena por Roma no início do século XIX. A arte religiosa destes pintores também como a sua intenção e comportamento monásticos enquadram-se no revivalismo católico que se manifesta nos Estados germânicos do início de Oitocentos cfr.FRANK, Mitchell Benjamin – *German romantic painting redefined. Nazarene tradition and the narratives of Romanticism*. Londres: Routledge, 2001, pp.12-13.

<sup>231</sup> Sobre a carga cristã da sua obra, é sabido que Metrass interessava-se pela criança e especialmente pela relação entre mãe e filho, representações que nos parecem cristianizadas. Algumas obras, como o *Juízo de Salomão*, *Só Deus* e o declaradamente nazareno *Jesus acolhendo as criancinhas* (1846) exemplificam o seu gosto cristão. Esta particularidade é mencionada por Nuno Saldanha. O autor asseverava que Metrass se socorria de iconografias de cenas de pintura religiosa para compor telas de história profana, procedendo, assim a uma dessacralização da pintura religiosa cfr.SALDANHA, Nuno – “Francisco Metrass (1825-1861). Melancolia, Eros e Tanatos”, pp.786-794.



francês León Cogniet (1784-1889)<sup>232</sup> ou/e *Médée furieuse* (1838, fig.50) de Delacroix, que possivelmente se inspirou na primeira no que concerne as figuras, relação filial e a própria disposição da cena<sup>233</sup>.

Quanto à obra de Cogniet, que reporta para o célebre episódio bíblico, esta implica, à semelhança do drama de Castro, o assassinio injusto de inocentes ou, no sentido mais lato, a morte, um dos temas caros ao romantismo. Trata-se de uma pintura indispensável dentro desta temática uma vez que se desloca de representações panorâmicas com várias personagens, em contradição das várias versões do Renascimento, focando-se no sentimento de terror individual, uma qualidade que Metrass também desejou. Insistimos na obra de Cogniet, e não na de Delacroix, como inspiração principal devido a uma estampa a partir de um desenho assinado por Metrass e identificada como “Na Gruta” (fig.51)<sup>234</sup>, por si bastante semelhante e que revela que o português conhecia esta tela. Note-se que as telas e a gravura que aqui mencionamos partilham não apenas a disposição formal, uma divisão vertical do quadro com um perigo iminente, antagonistas, da parte esquerda e vítimas retraídas do outro, como ainda um contexto de proteção materna. Julgamos assim que o massacre dos inocentes, motivo popular da pintura de história antiga e religiosa, subjaz à ideia da tela de Metrass<sup>235</sup>.

Para além de retirar de Delaroche as referências arqueológicas relativamente corretas e aceitáveis, a inspiração nas telas deste e de Cogniet permitiu a Metrass imbuir o episódio de um contexto *in media res*, capturando um instantâneo de um momento aterrador. Deste modo, *Inês de Castro pressentindo os assassinos* revela-se uma tela atualizada, ilustrando um prenúncio suspenso de uma tragédia que disposto em primeiro plano frente ao espetador se revela mais íntimo e expressivo.

---

<sup>232</sup> Pintor de história vencedor do Prix de Rome do ano de 1817. Destacou-se como um dos mais requisitados e ilustres professores de pintura de história, contando com Meissonier, Laurens ou Fleury como alunos.

<sup>233</sup> Sobre esta inspiração de Delacroix, amigo e conhecedor do trabalho de Cogniet, e a exploração do tema da mãe sofredora veja-se JOHNSON, Dorothy – *David to Delacroix: the rise of romantic mythology*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2011, pp.178-184.

<sup>234</sup> Esta gravura pertence ao visual gráfico de Metrass na posse da Biblioteca Nacional que a data de cerca de 1860 contando-a como estampa de Silêncio Cristão de Barros. Quanto ao desenho em si julgamos poder recuá-lo no tempo pois por essa altura o pintor já estaria em Lisboa há alguns anos e este parece-nos claramente inspirado na referida tela de Cogniet que Metrass só poderia conhecer da sua estadia em Paris, onde contemplara também a referida obra de Delaroche e possivelmente a de Delacroix.

<sup>235</sup> Metrass conhecia o episódio bíblico pois os seus cadernos contam com um desenho sobre o tema. Contudo, este data de 1859 (segundo Saldanha), sendo, assim, posterior à obra de Castro. A reprodução do desenho em SALDANHA, Nuno – “Francisco Metrass (1825-1861). Melancolia, Eros e Tanatos”, p.790.

Apesar da inovação de Metrass, Roma permaneceria o destino oficial dos bolseiros portugueses pelo que pretendemos vincar uma vertente mais realista na pintura histórica praticada nas décadas românticas. O método de “reciclagem/adaptação iconográfica” também beneficiou Miguel Ângelo Lupi, figura eclética e de transição<sup>236</sup>, futuro professor de pintura histórica da academia lisboeta e o mais destacado pintor de história dos finais do romantismo. Lupi não seguiu o caminho de Metrass – que, em Roma dos anos 1840, privara com os nazarenos românticos –, permanecendo nesta cidade no início da década de 1860 na condição de bolseiro de pintura de história na Accademia di San Luca. Adivinhava-se, desde logo, um destino mais fiel ao academicismo<sup>237</sup>.

À semelhança de Metrass, enquanto pintor português debatia-se com as mesmas limitações para a realização de pinturas históricas daí que tenha completado na cidade italiana a sua composição histórico-literária mais reconhecida, *D. João de Portugal* (1863, fig.52) como prova de pensionato. Numa paleta cromática pesada e escura, Lupi aposta na tradicional disposição triangular das figuras, retratando a cena clímax do drama romântico *Frei Luís de Sousa* (publicado em 1843) de Almeida Garrett. Neste preciso momento o romeiro finalmente revela-se a Frei Jorge e Dona Madalena como D. João de Portugal<sup>238</sup>, primeiro marido desaparecido e julgado morto em Alcácer-Quibir.

Na caracterização da obra, Adelaide Ginga Tchen descreveu-a como “de cariz naturalista, com linguagem neoclássica na figura de D. João de Portugal”, cujos “problemas de perspetiva, rigidez das personagens e a teatralidade conferida na

---

<sup>236</sup> Geralmente, aceita-se este artista como eclético ou figura de transição entre romantismo e realismo. Fernando Pamplona referia-se a este como pintor realista “ainda tributário” do romantismo “nas suas composições sentimentais e nas suas paisagens artificiosas” cfr. PAMPLONA, Fernando – *op.cit.*, p.80. Por sua vez, Diogo de Macedo incluía-o no seu compêndio *Os românticos Portugueses*, caracterizando-o ainda como “romântico com temperamento realista” cfr. MACEDO, Diogo de – *op.cit.*, p.99. Contudo, Armando de Lucena inclui Lupi no lote de pintores românticos sem qualquer alusão a um desvio realista cfr. LUCENA, Armando de – *Pintores Portugueses do romantismo*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1944, pp.57-61.

<sup>237</sup> Francisco Metrass, também como o seu companheiro Luís Pereira de Meneses, beneficiou de uma bolsa privada destinada a Roma, por sugestão do conde Raczynski a D.Fernando. Lupi viajou até Roma em 1860 como bolseiro da Accademia di San Luca. Na cidade italiana privou com Marciano Henriques da Silva, companheiro bolseiro.

<sup>238</sup> De acordo com o catálogo da exposição destinada a Miguel Ângelo Lupi, falecido nesse ano de 1883, o modelo da personagem D. João de Portugal terá sido o conde de Cabral, António Ribeiro Saraiva (1800-1890). A escolha do modelo é interessante pois Ribeiro Saraiva, sendo um miguelista expatriado desde 1834, partilhava com a personagem garrettiana o sentimento de desconexão da pátria cfr. *Catálogo das obras de Miguel Ângelo Lupi expostas na escola de bellas artes de Lisboa: julho de 1883*. Lisboa: Typographia Elzeviriana, 1883, pp.11-12 em LAPA, Pedro, SILVEIRA, Maria de Aires (org.) – *Arte portuguesa do século XIX, 1850 - 1910*, p.170.

interpretação, impõem limitações ao realismo pretendido, impedindo a concretização dramática da cena”<sup>239</sup>. Aqui se evidencia a dificuldade em categorizar Lupi pois, na nossa opinião, os traços neoclássicos ou naturalistas desta obra conformam-se com o gosto académico a cumprir enquanto prova de pensionato embora consideremos um teor romântico pretendido e resultante do conhecimento que Lupi detinha do mundo do teatro<sup>240</sup>.

Partindo assim da conotação teatral e das semelhanças iconográficas, sugerimos que Lupi poderia conhecer imagens referentes a um episódio presente na gravura, ilustração – e mais tarde, pintura – do século XIX: *John Knox admonishes Mary, Queen of Scots* (vejam-se exemplos deste tema nas figs.53-54). Este último partilha o contexto (de confronto) e época histórica com esta cena garrettiana, tratando-se de um exemplar em tudo conveniente para Lupi que desejaria uma verossimilhança histórica. De modo geral, a popularidade da figura de Maria Stuart na imagética europeia do século remonta à obra dramática *Maria Stuart* (1800)<sup>241</sup> do romântico alemão Friedrich Schiller, particularmente apreciada na Itália onde Lupi permanecia. Acentuamos as conotações entre estas duas imagens por Dona Madalena, figura que, pelo esboço (fig.55) que encontramos, mereceu especial atenção do pintor. Parece-nos, por este esboço e sobretudo pela sua representação na obra final, que o artista procurou baseá-la na personagem Maria Stuart conforme retratada em palco pelo menos desde a década de 1840 pela atriz italiana Adelaide Ristori<sup>242</sup>, bem conhecida dos públicos português e

---

<sup>239</sup> TAVARES, Cristina Azevedo; SILVEIRA, Maria de Aires (ed.) – *Miguel Ângelo Lupi:1826-1883*. Lisboa: Museu do Chiado - Instituto Português de Museus, p.35.

<sup>240</sup> Este interesse de Lupi “intelectual que era” é reconhecido pela própria Adelaide Ginga Tchen que analisa os retratos de vários atores dramáticos realizados por Lupi e afirma, não especificando, contudo, nenhuma obra, que o artista “invocou ainda na sua pintura vários escritores de renome”, inspirando-se em “Goethe e Shakespeare (...) em pares famosos, todos eles personagens mitificadas envolvidas em dramas de amor e morte como Fausto e Margarida; Romeu e Julieta e Othelo e Desdemona”cfr.*Ibidem*, pp.34-35.

<sup>241</sup> A popularidade da figura de Maria Stuart na pintura histórica do século XIX fora do Reino Unido poderá reportar-se a esta obra dramática referente ao célebre conflito entre a católica escocesa Maria Stuart, pretendente ao trono da Inglaterra, e a rainha protestante Isabel I nas décadas finais do século XVI. Embora muito popular à época, seria bastante apreciada na Inglaterra e, por questões de fé católica, na Itália onde Lupi permanecia, originando várias óperas como a homónima de Donizetti (1835).

<sup>242</sup> A italiana Adelaide Ristori, uma das primeiras estrelas do teatro, era a atriz dramática mais associada a este papel. Lupi, interessado por teatro, poderia conhecer Ristori pois esta era muito apreciada pelo público português atuando no nosso país em 1859/60, antes da partida do pintor para Roma, e, novamente, em 1878, nos teatros São Carlos em Lisboa e São João no Porto. Da sua primeira estadia no nosso país resta um retrato de Joaquim Pedro de Sousa divulgado na *Revista Contemporânea* que, pela pena de Feliciano de Castilho, dedicou ainda um elogio à italiana cfr.*Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*. Lisboa: Typographia do Futuro, t.1, nº8, pp.344-352 .

italiano: com traje ligeiramente listrado e longas mangas negras (fig.56) e historicamente fiéis<sup>243</sup>. Como Dona Madalena e Maria Stuart eram figuras contemporâneas de finais de Quinhentos, Lupi poderá ter-se baseado em imagens da rainha na composição da personagem garrettiana.

A adaptação de iconografias parece ser característica da sua pintura da década de 1860<sup>244</sup> que engloba ainda uma obscura tela, *Morte De Maria Teles* (1860-1862.fig.57). Esta aparenta representar um assassinio no Portugal medievo denunciado por Fernão Lopes na *Crónica de El-Rei D.Fernando* (1436-1443) mas que João Andrade Corvo havia reescrito em versão romântica e dramatizada (*D.Maria Telles*) recentemente em 1842. Do lado esquerdo uma figura mal definida assiste à porta, enquanto que no primeiro plano experienciamos o terror de Maria Teles, desnuda no seu leito e debatendo-se com o infante D.João, que, manipulado por Leonor Teles, intenta apunhalar a sua esposa. Malgrado a sua expressividade que quase nos leva a apelidá-la de “romântica”, a referida pintura é uma cópia direta de uma original intitulada *Tarquínio e Lucrezia* (1640, fig.58) que se atribui, entre outros, ao pintor italiano seiscentista Felice Ficherelli (1605-1660). Por sua vez, a original retrata o célebre episódio da história de Roma: a violação de Lucrécia por Tarquínio conforme relatado por Tito Lívio. A obra, da qual se conhecem várias réplicas, pertencia, na altura, à coleção da Accademia di San Luca em Roma<sup>245</sup>.

---

<sup>243</sup> A típica representação de Maria Stuart em traje e longas mangas negras – por vezes acompanhada de um crucifixo e rosário — instala-se na imagética oitocentista através desta *prima donna* italiana que prescinde dos trajes da personagem baseados em imagens e gravuras da peça de Schiller, estes declaradamente anacrónicos. Na verdade, imagens de Ristori em traje circulavam pela Europa e o traje negro é construído a partir de retratos contemporâneos da personagem fixando-se na pintura histórica sobretudo a partir da década de 1840, altura em que a atriz se estreia no papel. O facto de pintores italianos como Francesco Hayez e Giovanni Fattori terem ilustrado episódios da vida de Maria Stuart, comprova a popularidade desta figura na pintura italiana do século XIX.

<sup>244</sup> Desta década data um estudo preparatório *Egas Moniz perante o Rei de Leão* (1865), tema assaz tratado pelos pintores de história portugueses, mas que Lupi nunca chegaria a concretizar em tela, à semelhança de *Marquês de Pombal examinando os projecto da reconstrução de Lisboa* (1883). Tal como Metrass, Lupi conhecia os românticos franceses pois viria ainda a visitar a cidade francesa em 1867, onde pinta a sua obra *Tintoretto retratando a filha morta* (1867).

<sup>245</sup> O Museu do Chiado refere-se a esta obra como uma cópia de uma tela de Tarquínio e Lucrécia, atribuindo-a, contudo, a Giovanni Billivert. Sabemos que a original que servira de cópia localizava-se na Accademia di San Luca em Roma pois Camila Dazzi refere que o pintor brasileiro Victor Meirelles (1832-1903), também bolseiro desta academia, copiou a tela atribuída a Ficherelli, tal como Lupi. Adiantamos que esta cópia de Lupi foi intitulada de *Morte de Maria Teles* sendo que a cópia que Dazzi refere e a obra de que nos ocupamos são o mesmo objeto cfr.DAZZI, Camila – “Artistas Brasileiros e Portugueses: a Estada na Itália como Parte da Formação Artística de Pintores e Escultores no Século XIX (1840-1890)” in *Oitocentos. Tomo III. Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal*. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, t.3, 2014, p.67, pp.57-82.

Pela década de 1860, a proposta de Lupi para concretizar pinturas que versassem a história nacional implicaria a adaptação, ou mesmo cópia, de iconografias estabelecidas às quais conferia um título relativo à história de Portugal. O pintor nunca abdica de uma expressão mais contida e nunca se rende, na totalidade, à nova estética romântica que conquistara Metrass. Contudo, ainda sobre *Morte de Maria Teles*, parece-nos a intenção de Lupi romântica. Cremos que o desígnio de retratar este particular assassinio da história de Portugal aparentemente sem precedentes na pintura histórica portuguesa não se poderá dissociar de uma sensibilidade romântica que explorou outro uxoricídio do teatro: a morte de Desdemona por Otelo, instigado por Iago. Por sua vez, o drama shakespeariano havia sido popularizado nas artes visuais pelos românticos Delacroix e Alexandre-Marie Colin (fig.59).

Como referimos anteriormente, esta pintura histórica oitocentista que aqui discutimos questionava a pintura de história clássica conforme definida pelas academias. No primeiro capítulo da nossa dissertação abordámos a transformação da pintura de história ao longo do século, demarcando, desde logo, como este género pictórico se matiza com os géneros menores, acabando, mesmo, por criar uma categoria ampla e geral divisível em várias subcategorias como paisagem ou retrato históricos. Em Portugal, os clássicos identificavam os perigos que o romantismo comportaria à pintura de história. Partindo de um texto elaborado por Francisco Assis Rodrigues em 1829 para concorrer a professor substituto da Aula e Laboratório de Escultura, José Fernandes Pereira refere que o escultor e teorista clássico considerava o romantismo “um novo género literário” praticado por escritores mais afeitos às ideias da Idade Média que da Antiguidade Clássica. Contudo, mais importante ainda será a ligação que Assis Rodrigues vincava entre romantismo e “uma expressão exclusivamente pictórica” evidente “nos quadros chamados de género”, ou seja, representações de “cenas familiares ou naquilo que designa como assuntos propriamente românticos, como as cenas cavaleirescas, as amorosas e as satíricas”<sup>246</sup>.

Uma vertente em especial, o híbrido histórico, uma das particularidades da pintura de história século XIX e familiar das *vignettes* da imprensa ilustrada, extravasava ainda as apreensões de Assis Rodrigues perante o romantismo. Estes novos quadros

---

<sup>246</sup> PEREIRA, José Fernandes – “Francisco Assis Rodrigues ou o mal-estar de um clássico entre românticos” in *Arte teoria*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, nº3, 2002, p.81, pp.80-87.

destabilizavam a convencional hierarquia de géneros, que, como já referimos, havia sido estabelecida para as academias por Félibien logo em Seiscentos, por mesclarem a pintura de história com a pintura de géneros, resultando daí uma interseção que confunde até os mais esclarecidos. O mais destacado praticante desta pintura híbrida seria o francês Ernest Meissonier e seguidamente o catalão Marià Fortuny, que legaram pequenas obras de cenas domésticas do Setecentos, os *tableautins*<sup>247</sup>.

Em Portugal, encontramos o principal cultivador do híbrido, vertente de origem romântica, em Manuel Maria Bordalo Pinheiro<sup>248</sup>, um dos responsáveis pela divulgação da ilustração no nosso país. Participou na redação do jornal ilustrado *A Época* (1848-1849) com o político Andrade Corvo e o historiador Rebello da Silva e cofundou *O Panorama* (1837-1868) com Alexandre Herculano, um periódico que habilmente difundiu a imagem histórica. Da sua “pintura de género” chegou-nos um tardio *Copo de água* (1880, fig.60)<sup>249</sup>. Esta minúscula tela ilustra uma cena burguesa e doméstica/anedótica do século XVII: o convívio entre quatro figuras familiares e anónimas, sendo o chefe-de-família e sua mulher presenteados com um copo de água pela criada africana. O ambiente é exótico e pretende ilustrar o século XVII holandês.

A obra insere-se naquilo que Armando de Lucena reconhecia em Bordalo: o seu gosto “pelo género da pintura flamenga, anedótica e de exagerada minúcia”<sup>250</sup>. Contudo, é José-Augusto França quem intui o teor pseudo-historicista deste tipo de telas que respondem “em quadradinhos de costumes históricos” à “História mítica ou dramática” de Metrass e Marciano<sup>251</sup>. Deste modo, a interpretação que dela tecemos é dupla: pela representação de cenas quotidianas – que, a partir do século XVIII constituem, para os enciclopedistas franceses, a principal distinção da pintura de género – entende-se como uma cena de género, amostra da pintura de género e, especialmente, da pintura de

---

<sup>247</sup> Sobre os *tableautins* cfr.SALDANHA, Nuno – *José Vital Branco Malhoa (1855-1933). O pintor, o mestre e a obra*, p.335.

<sup>248</sup> Produziu algumas pinturas históricas, de pequenas dimensões e de teor ilustrativo, tais como *Uma Cena do Monge de Cister* (1866) inspirada no romance histórico homónimo de Herculano e o quadro colonialista *O Beato João de Brito catequisando os Índios* (1865).

<sup>249</sup> A datação é da DGPC (Direção-Geral do Património Cultural). Porém, a obra participou na exposição do Grémio Artístico em 1888 que a datou de 1868 cfr.Grémio Artístico – *Exposição extraordinária comemorativa do 4ºcentenario do descobrimento do caminho marítimo para a Índia. Catalogo ilustrado*. Lisboa: Typographia da Companhia Nacional Editora, 1898, p.52.

<sup>250</sup> LUCENA, Armando de – *op.cit.*, p.88

<sup>251</sup> FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XIX. Primeiro Volume*, p.279.

costumes holandesa que história da arte oitocentista aprendera a apreciar<sup>252</sup>. Ao mesmo tempo, reconhece-se uma manifesta componente historicista evidente na verossimilhança do ambiente e costumes<sup>253</sup>. Em conclusão, trata-se de um híbrido dos dois géneros pictóricos ou, como Paul Duro decerto a caracterizaria, “neither a history painting nor a painting about history (...) it is an historical painting, in that the subject is situated in the past”<sup>254</sup>. Por fim, representa uma vertente comercial da história que, ao contrário da pintura de história sublime de Metrass, soube apelar ao mercado burguês<sup>255</sup>.

Sobre a pintura histórica no romantismo, concluímos, a partir das amostras possíveis de selecionar, que esta se apoiava em iconografias externas e se manifestava essencialmente de duas maneiras. Nos casos de Metrass, Lupi ou de outros não aprofundados como Marciano e Costa Lima apresentava-se preferencialmente em grande formato, versando temas trágicos ou críticos da história de Portugal quase sempre apoiados em fontes literárias. Ainda em pequeno formato, de temática variada, reconhecemos obras híbridas contaminadas pelas *vignettes* ou ilustração periódica, como no caso de Manuel Maria Bordalo Pinheiro e outros artistas que pontualmente vêm a produzir trabalhos semelhantes como Miguel Ângelo Lupi, no final da sua carreira, e os seus alunos Alfredo Keil e José Malhoa<sup>256</sup>. No que concerne a academia lisboeta, apesar de inovadora, a pintura de história romântica proposta por Metrass não legou discípulos.

---

<sup>252</sup> Acompanhando a apreciação dos géneros considerados menores, assistimos, nas décadas românticas, a um interesse pela pintura de costumes e, especialmente, pela pintura holandesa do século XVII que se transformaria num assunto muito estudado pela História da Arte de finais do século. Compreende-se assim a popularidade dos *tableautins* e dos híbridos históricos. Sobre a redescoberta da pintura de costumes holandesa veja-se “Back to a Glorious Past: Seventeenth-Century Art as a Model for the Nineteenth century” e “A New Image: German and French Thought on Dutch Art, 1775-1860” em GRIJZENHOUT, Frans; VAN VEEN, Henk (ed.) – *The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp.69-90, pp.108-129.

<sup>253</sup> QUÍLEZ, Francesc M. – “Els referents culturals i iconogràfics d’*El colleccionista d’estampes*, de Marià Fortuny” in *Locus Amoenus*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, n°10, 2009-2010, pp.343-358.

<sup>254</sup> Francesc M. Quílez i Corella partilha a mesma opinião de que estas telas constituem híbridos cfr. QUÍLEZ, Francesc – *op.cit.* Por sua vez, Paul Duro refere-se à tela *An Artist Showing His Work* (c.1850) de Meissonier que pertence atualmente à Wallace Collection cfr. DURO, Paul – “Giving up on History? Challenges to the Hierarchy of Genres in early nineteenth-century France.”, p.705, pp.689-711.

<sup>255</sup> Esta vertente comercial e anedótica da pintura de história provava-se mais lucrativa que a pintura de história de Metrass, este que retirara pouco sucesso financeiro desta prática. Assim, como refere José-Augusto França, Bordalo “definia o tipo de artista que convinha logicamente à vida portuguesa: artista amador, de orçamento garantido ao fim do mês, trabalhando por devoção, e não se confinando a um só género.” cfr. FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XIX. Primeiro Volume*, p.279.

<sup>256</sup> Vejam-se *Melancholia* (1878) de Alfredo Keil, *Um compasso difícil (lição de violino)* (1895) e *Uma boa compra* (1895) de José Malhoa.

Este impedimento deveu-se tanto à sua morte precoce em 1861 como à indicação de Miguel Ângelo Lupi, mais próximo de uma pintura de história realista, como professor da cadeira de pintura histórica da Academia de Belas-Artes de Lisboa, sucedendo a António Manuel da Fonseca em 1868.

A depreciação do conseqüente trabalho de Lupi, associado a um gosto académico e desatualizado, por parte da geração de naturalistas que sucede a década de 1870<sup>257</sup>, confirma a instalação final de uma nova preferência naturalista e positivista – a etapa final da evolução do romantismo, na verdade – na cultura e historiografia portuguesas recolhidas em Paris<sup>258</sup>. A cidade francesa viria, de modo oficial, a suplantar Roma enquanto farol artístico a partir de 1865, ano em que as academias conferem as primeiras bolsas oficiais<sup>259</sup>.

Nas últimas décadas do século, o país padecia de uma crise de identidade e afirmação política, certamente infligidas pela grave depressão financeira dos anos 1880/1890 e pela perda de influência colonial. Avistava-se assim uma oportunidade única para o desenvolvimento da pintura histórica patriótica, cívica e menos intimista que a antecessora romântica. Contudo, se o romantismo havia contestado a pintura de história académica na introdução dos géneros menores e da nova pintura histórica, a nova crítica outorga a fomentação do nacionalismo a outros géneros pictóricos, nomeadamente a paisagem e a pintura de género e costumes<sup>260</sup>.

---

<sup>257</sup> É bem conhecida a querela entre Lupi e Ramalho Ortigão que, enquanto defensor da pintura naturalista de Silva Porto, criticava o pintor pelo seu academicismo partindo da polémica gerada pelo concurso de pintura na Academia de Belas-Artes de Lisboa. Sobre este assunto veja-se ORTIGÃO, Ramalho – “Ao Sr.Lupi professor da Academia das Belas Artes” em *Arte portuguesa. Vol.III*. Lisboa: Clássica Editora, 1947, pp.22-26.

<sup>258</sup> Sobre as ideias positivistas, naturalistas e realistas em Portugal cfr.“O Positivismo em Portugal”, “Recepção ao Positivismo” e “Realismo ou Naturalismo” em SERRÃO, Joel; MARQUES, A.H.Oliveira – *Portugal e a Regeneração.Vol 10 de: Nova História de Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2004, pp.358-368, pp.370-373.

<sup>259</sup> Sobre o envio de bolseiros para Paris e conseqüências na arte portuguesa de finais do século cfr.DE AZEVEDO, Fernando – “Le Sens Du Paysage Dans La Peinture Portugaise Du XIXe Siècle” em *Le XIXe Siècle au Portugal Histoire-Société-Culture-Art*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian - Centre Culturel Portugais,1988, pp.55-61 ou DIAS, Fernando Rosa – “A Arte portuguesa e os ciclos de migração artística para Paris” em QUARESMA, José (coord.) – *Chiado, Baixa e o confronto com o francesismo nas artes e na literatura*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2013, pp.49-94.

<sup>260</sup> Sandra Leandro reconhece esta contradição pois “em tempos de exaltação nacional, a pintura de temática histórica ou historicista, não foi, paradoxalmente, a de maior fortuna”, mas justifica-a com o “parco mercado artístico e o torpor cultural que se vivia” cfr.LEANDRO, Sandra – “Pinturas palacianas: historicismo, fantasia e encenação.” in *Monumentos: Revista semestral de edificios e monumentos*. Lisboa: Direção Geral do Património Cultural, nº20, 2004, p.119, pp.119-131. Também Lucília Verdelho da Costa refere que a pintura naturalista “venant de cette façon répondre aux aspirations d’un patriotisme exalté qui



Ainda assim, a pintura e imagem históricas permanecem o meio predileto para estimular o patriotismo através da divulgação da história de Portugal a um público alargado. A sua realização dependia de uma aperfeiçoada inventariação arqueológica e uma busca incessante pelo retrato fiel de várias personagens da história de Portugal<sup>261</sup>. Estes encargos advinham do desenvolvimento das disciplinas da Arqueologia e História, da crítica da arte e conceito de património nos finais do século.

Aproveitando o alargamento da esfera pública e da cultura de massas portuguesas, a pintura histórica finissecular utiliza outros meios para promover a pátria e instruir o cidadão português sob os regimes monárquico e republicano. Esta característica é bem reconhecível em três vertentes: nas ilustrações e na imprensa<sup>262</sup>; nas encomendas para decoração de grandes edifícios como o Museu da Artilharia em Lisboa (hoje Museu Militar), o Palácio da Bolsa (Sala do Tribunal) no Porto, a cargo de Veloso Salgado, o Palácio do Bussaco destinado Carlos Reis ou até o Palácio de São Bento, futura Assembleia da República; e, finalmente, nos concursos de pintura (e drama) históricos promovidos pelas comemorações dos centenários<sup>263</sup>. Além de conservar um propósito historicista, a partir dos últimos decénios de Oitocentos até ao século XX, e sobretudo

---

[...] glorifia les valeurs essentiels du paysage de la terre portugais.” cfr.COSTA, Lucília Verdelho da – “L’enseignement, les salons et les artistes à travers la critique” em Colloque Le XIXe Siècle au Portugal – *Le XIXe Siècle Au Portugal. Histoire-Société-Culture-Art*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1988, p.109, pp.103-109. Sobre o projeto de Ramalho Ortigão para um patriotismo naturalista cfr.“O reaportuguesamento da pintura: Silva Porto e José Malhoa” in SIMÕES, Isabel do Carmo Sousa – *Ramalho Ortigão e a arte: ideário nacional*. Dissertação de mestrado em Estudos Portugueses apresentada à Universidade de Aveiro, 2007, pp.189-218.

<sup>261</sup> O início do século XIX contava já com as galerias impressas de personagens ilustres, contudo, a partir de e sobretudo no final de Oitocentos assiste-se a uma procura de representação preferencialmente fiel das personagens da história nacional apoiada em documentos e iconografias precisas. A par de Camões, o infante D.Henrique marcará forte presença na imagem histórica sobretudo a partir do momento em que Luciano Freire o identifica nos Painéis de São Vicente em 1888. Sobre este assunto cfr.Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos – *O rosto do Infante*. Lisboa: CNCDP,1994.

<sup>262</sup> ROSMANINHO, Nuno – *op.cit.*, p.46. Também a imprensa e ilustração, os *media* que acompanham a divulgação da história de Portugal a uma classe média mais alargada, exploram temas históricos que, de certa forma, compensam a escassa exposição de telas de pintura histórica nos salões portugueses. Apresentam, contudo, uma pintura histórica algo contaminada pela pintura de costumes/género, como evidencia o trabalho do mais destacado ilustrador, Alfredo Roque Gameiro, que colaborou na edição d’*Os Lusíadas* de 1900 e em obras como *História de Portugal, popular e ilustrada*, da Empresa da História de Portugal (1899) ou *Quadros da História de Portugal* (1917), de Chagas Franco e João Soares com Alberto de Sousa.

<sup>263</sup> Sobre estas celebrações veja-se COSTA, Jorge Gonçalves da – “O Oriente difuso como instrumento de defesa do imperialismo português fin-de-siècle: os concursos de pintura e de drama histórico do Quarto Centenário da Chegada de Vasco da Gama à Índia (1898)” in *Carnet de l'École Doctoral Histoire del'Art et Archeologie*. Paris: Sorbonne, nº124, pp.1-12.

sucedendo a República de 1910, a pintura de história revela-se importante para a transmissão de ideias, regressando à alegoria<sup>264</sup> e adaptando os temas contemporâneos.

Ao mesmo tempo, no que respeita as academias, registamos manifestações coerentes com o ecletismo da pintura de história desta época. Note-se que logo em 1901 se opera uma reforma na aula lisboeta de pintura de história sendo então bifurcada em duas confiadas a Columbano e Veloso Salgado, descontinuando também a tradicional separação entre pintura de história e de género<sup>265</sup>. Ademais, ainda na década de 1870, na inexistência de uma aula de paisagem, a aula de pintura de história da academia portuense seria lecionada por Marques Oliveira, que, pese embora a sua formação como “pintor de história” com Cabanel e Yvon, se revelaria adepto do paisagismo. A eliminação final da hierarquia dos géneros no seio académico chega com o regime republicano que em 1911 virá fundir as diferentes aulas de pintura numa única aula de pintura geral<sup>266</sup>.

Ainda, a pintura histórica seria praticada por artistas que nem sempre podemos considerar somente “pintores de história” e, pelas condições que referimos, adota feições naturalistas, *pompier*s, orientalistas e até simbolistas. Detetamos este ecletismo nas obras de pintores “lisboetas” como Ernesto Condeixa (1858-1933), Veloso Salgado (1864-1945), Carlos Reis (1863-1940), Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), José Malhoa (1855-1933)<sup>267</sup> e os “portuenses” Acácio Lino (1878-1956), José de Brito (1855-1946) Constantino Fernandes (1878-1920). As figuras citadas, à exceção de Malhoa, tinham frequentado os estúdios parisienses dos “*pompier*s” Cabanel (1823-1889), Meissonier (1815-1891), Carolus Duran (1837-1917), Jean-Paul Laurens (1838-1921), a Académie Julian ou a École de Beaux-Arts. Atendendo à sua longevidade, estes artistas prolongam

---

<sup>264</sup> cfr. “A república e as Belas-Artes” em FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX. Segundo Volume*, pp.299-308.

<sup>265</sup> As duas cadeiras de pintura de história versavam “estudos do modelo ao natural, estudos de composição, pintura histórica, de género e decorativa” cfr. LISBOA, Maria Helena – *op.cit.*, p.87.

<sup>266</sup> No caso da academia lisboeta cfr. *Ibidem*, p.94.

<sup>267</sup> Sem surpresas, do lote de pintores que referenciamos, apenas Malhoa e Columbano mereceram, a par de investigações profundas e atualizadas, dissertações académicas da área de História da Arte. Sobre a pintura de história (exclusivamente) de Malhoa e Columbano confira-se, respetivamente, SALDANHA, Nuno – *José Vital Branco Malhoa (1855-1933). O pintor, o mestre e a obra*, pp.332-358 e ELIAS, Margarida Moura – *Columbano no seu tempo (1857-1929)*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2011, pp.435-483.

uma específica expressão visual até meados do século XX, coexistindo com o movimento modernista português.

Daí que nas primeiras décadas do século XX a pintura de história/histórica percorra movimentos e gerações artísticas, não mais se cingindo ao “academismo” ou “romantismo”, mas entendendo-se como manifestação visual de um patriotismo despido de estilos artísticos forçosamente impostos e que atravessa Monarquia Liberal, República e Estado Novo. Deste modo, será abordada por artistas afeitos às vanguardas tais como António Carneiro (1872-1930) ou Adriano Sousa Lopes (1879-1944), este que se ocupou da história contemporânea, legando várias representações da Grande Guerra. Pela preserverância quer de visualidades académicas/naturalistas quer de um conteúdo nacionalista, o oitocentismo extingue-se já no século XX.

Deparamo-nos então com um leque de obras no que respeita a exploração das temáticas, artistas e feições da pintura histórica da viragem do século até aos anos 1920. Prestar justiça a todas seria um trabalho desadequado perante a envergadura limitada desta dissertação. Assim sendo, não descurando a as características contínuas da pintura histórica portuguesa de Oitocentos que teremos oportunidade de desenvolver no capítulo final, selecionamos um aspeto que nos parece novidade a partir do último quartel do século: a pompeirização de um tema histórico.

Nas últimas quatro décadas do século XIX as academias portuguesas haviam definitivamente fixado Paris como a cidade a acolher os bolseiros de pintura de história. Como discutimos no capítulo precedente, o panorama artístico parisiense sob a Terceira República (1870-1940) herdara do Segundo Império (1852-1870) uma vasta ostentação de géneros pictóricos, sobressaindo, no que concerne a pintura de história, cenas militares, coloniais, ou mesmo clássicas alegóricas ou narrativas, ditas “pompiers”. Parte da aprendizagem do pintor português passava pela inspiração ou mesmo cópia da obra de um grupo seletivo de artistas franceses então em voga<sup>268</sup>.

---

<sup>268</sup> A inspiração do pintor português na pintura francesa era razão para que Fialho de Almeida, um dos mais destacados críticos de finais do século e defensor do *art for art's sake*, reconhecesse a estagnação do panorama artístico português. Este bloqueio era, na sua opinião, incentivado pelas academias, que sugeria encerrar, por prosseguirem o método da cópia. Acerca das suas opiniões sobre a arte de final do século cfr. RODRIGUES, Maria Inês – *Arte, Crítica e Sociedade na obra de Fialho de Almeida*. Dissertação de mestrado em Estudos Artísticos apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010, pp.30-35. Vejam-se, na Torre do Tombo, as cartas que Veloso Salgado enviou de Paris a Luciano Freire onde relata o seu percurso em 1888-1889 para encontrar uma obra para copiar cfr. Cartas de (Veloso) Salgado a Luciano Freire, Paris [junho 1888 - dezembro 1889], MNAA, Arquivo José de Figueiredo, PT/MNAA/AJF/DC-CM-LF/003/00001.

Deste modo, algumas das obras históricas dos portugueses do final do século evidenciam uma nítida influência do ensinamento e arte franceses na escolha temática e técnica como também num traço *pompier* nas formas e composição geral. Tal é o caso de uma obra produzida em Paris, *A Mártir do Fanatismo* (1895, fig.61) de José de Brito, futuro professor de desenho histórico da Academia de Belas-Artes do Porto de 1896 a 1929 sucedendo a Marques de Oliveira. Ainda antes, enquanto estudante nesta academia desde 1873, havia recebido lições de Tadeu Furtado e João António Correia, prosseguindo daí para a privada Académie Julian em Paris (1885-1896), com o incentivo de D.Fernando II e mais tarde do Estado.

Em 1895, esta pintura de grandes dimensões conhece o sucesso no *salon*, beneficia de uma reprodução na *Illustration Française* e participa na 9ª Exposição do Ateneu e na exposição do Grémio Artístico três anos mais tarde em 1898<sup>269</sup>. A obra ilustra a tortura de uma mulher desnuda às mãos de capatazes ordenados pelos inquisidores, aqui frades dominicanos. Um raio de luz mística atravessa a grade da cave, conferindo à vítima um estatuto de mártir do fanatismo religioso pela equiparação crítica que estabelece entre os primeiros cristãos assassinados por feras nas arenas de Roma (fig.62) e as vítimas do Tribunal do Santo Ofício, instituição promovida pela Igreja Católica e que em Portugal apenas se extingue em 1821. A maneira como esta obra segue os temas tratados pela pintura de história francesa é então dupla. Ilustra um episódio da Inquisição, presente no trabalho dos românticos Goya e Robert Fleury mas favorito de pintores como Jean Paul Laurens, professor de Brito na Académie Julian. Além disso, refere-se aos martírios dos cristãos pelos romanos, outro tema assaz explorado por pintores de história de Oitocentos mais associados como o epíteto “neo-grèc”, nomeadamente o pintor académico polaco

---

<sup>269</sup> Aquando desta exposição, o *Occidente* referia-se, por meio de um autor não identificado, ao quadro de Brito como “um dos quadros que mais impressiona, pelo assumpto e modo porque está realizado”, nunca discutindo, porém, a significação do tema cfr. *O Occidente: revista illustrada de Portugal e do estrangeiro*. Lisboa: Empreza do Occidente, t.21, n°702, 30 de junho de 1898, p.146, pp.145-152. A obra participou na exposição do Grémio Artístico em 1898 cfr. Grémio Artístico – *Exposição extraordinaria commemorativa do 4º centenario do descobrimento do caminho maritimo da India. Catalogo Illustrado*, p.11. Ainda Leonor e Eduardo Pousada referem que a obra participou, como parte da secção de pintura portuguesa, na Exposição Universal de Paris em 1900 cfr. POUSADA, Leonor et Eduardo – *Pintor José de Brito – 1885/1946*. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo, 1996, p.14.

Henryk Siemiradzki (1843-1903) e o francês Jean-León Gérôme<sup>270</sup>. Deste cruzamento, resulta uma tela anticlerical mas religiosa<sup>271</sup>.

No plano ideológico, a obra reflete, pois, um sentimento anticlerical de finais de Oitocentos que Brito reconhecia e que grassava não apenas em França, sob um regime republicano desde 1870, mas também em Portugal em torno das discussões promovidas pela Geração de 70<sup>272</sup>. Sem surpresas, o anticlericalismo de Oitocentos associa-se assim a uma ideia de secularização propagandeada pelos republicanos, grupo ao qual o pintor pertencia. Note-se que o o Estado republicano virá mesmo a comprar a sua obra logo em 1911<sup>273</sup>.

No que respeita a influências e anteriores pinturas da mesma temática, apresentamo-las para distinguir a tela de Brito enquanto pompeirização de um tema histórico-político. Facilmente se aponta Jean-Paul Laurens como principal fonte uma vez que este compôs as mais famosas cenas históricas da Inquisição com mensagem anticlerical e datadas das décadas de 1870 e 1880. Das várias obras que podíamos citar, destacamos *Le Pape et L'Inquisiteur* (fig.63), que retrata duas figuras-chave da Inquisição, o Papa Sisto IV e o Inquisidor espanhol, o dominicano Tomás de Torquemada, com uma disposição semelhante aos frades de Brito.

De modo semelhante, no panorama artístico português, o tema de Brito não seria exclusivo. O que destaca a sua obra é um demarcado teor anticlerical, como vimos, e uma particular expressividade conforme os finais do século. Encontramos episódios da Inquisição em *vignettes* da imprensa portuguesa e quanto à pintura, ainda na exposição

---

<sup>270</sup> De Gérôme veja-se *La dernière prière des martyres chrétiens* (1863-1883) e outras obras da mesma temática como *Les martyres chrétiens* (1871) de Gustave Doré e *Le triomphe de la Foi* (s.d.) de Eugène Thirion.

<sup>271</sup> As telas históricas de tema religioso continuavam a marcar presença no *salon* parisiense na década de 1890. Veja-se a crítica ao realismo e falta de sacralidade na representação de cenas cristãs em JOLLIVET, Gaston – *Goupil's salon of 1893*. Nova Iorque: Boussod, Valadon & C<sup>o</sup>, 1893, pp.20-21.

<sup>272</sup> Note-se, contudo, que o anticlericalismo e antiprovidencialismo do século XIX português detetam-se ainda nos escritos de Alexandre Herculano, nomeadamente *História da origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal* (1855) e *História de Portugal* (1846,1847,1850,1853). Sobre este assunto veja-se “Notas breves sobre catolicismo e secularização no Portugal oitocentista” em ABREU, Luís Machado de – *Percursos do Oitocentismo português*. Aveiro: Imprensa da Universidade de Aveiro, 1998, pp.45-54.

<sup>273</sup> A única referência bibliográfica que encontramos sobre o pintor, um livro da autoria de Leonor e Eduardo Pousada, revela a religiosidade de Brito e a sua amizade com o jornalista brasileiro Eduardo Prado, Manuel Pina e, especialmente, Eça de Queirós. Refere-se também que o teor anticlerical desta tela não se deve apenas à conhecida afeição republicana de Brito mas, sobretudo, a uma má experiência do pintor com o Arcebispo de Braga que lhe terá recusado mecenato quando este se encontrava numa condição financeira miserável cfr. POUSADA, Leonor et Eduardo – *op.cit.*, p.11,15.

trienal da academia portuense em 1869, o professor de pintura de história e mestre de Brito, João António Correia, expusera um *Auto-de-Fé* (fig.64)<sup>274</sup>. Esta obra inspira-se, julgamos, nos martírios comumente pintados na época barroca se bem que, para Artur Vasconcelos, o mártir denote, pelas “expressões faciais” e “movimentos dos corpos” um desespero que prefere atribuir aos românticos franceses, como Géricault e Delacroix, que acaba traído pela “pinclada lisa e inexpressiva”<sup>275</sup>. Sem indícios contrários, o exemplar de Correia entende-se como um quadro histórico com pretensões historicistas que explora o motivo da Inquisição, distanciando-se do conteúdo político anticlerical de Brito.

Referimo-nos ainda à obra de Correia para destacar a nudez, uma componente subjacente à evolução da pintura de história. Parece-nos que a singularidade da tela de Brito não jaz nas figuras dos inquisidores, mas precisamente no martirizado – um homem em Correia e em Brito uma mulher, um nu feminino que propositadamente revela um teor erótico ou mesmo sádico. Esta mudança na conceção de “mártir” advém pois de um desenvolvimento na apreciação do nu que subjaz ao percurso da pintura de história no século XIX.

Na cena artística portuguesa, a nudez feminina admitia controvérsia e a sua representação na área da pintura havia sido condicionada pelos ditames do Concílio de Trento<sup>276</sup>. No seguimento destes factos, Eduardo Duarte, ressalva que “com este quadro de notável nudez feminina, a arte portuguesa aniquilou as prescrições tridentinas da célebre XXV sessão”<sup>277</sup>. Todavia, a nudez de Brito não pertence totalmente à arte portuguesa<sup>278</sup>. No plano geral, as academias europeias interditavam o desenho a partir do

---

<sup>274</sup> Tal como António Manuel da Fonseca, mestre clássico que pintara um *Auto-De-Fé*, um tema associado ao romantismo. A tela está por localizar.

<sup>275</sup> VASCONCELOS, Artur – *op.cit.*, p.85.

<sup>276</sup> Apesar deste conservadorismo, alguns tratados generalistas abordavam o nu e já se haviam publicado tratados exclusivos sobre o nu e anatomia na arte. A academia de Belas Artes possuía uma coleção de tratados utilizados pelos seus alunos, tais como *Methodo das proporções e anatomia do corpo humano* (1836) de Francisco Assis Rodrigues ou *Medidas Geraes do Corpo Humano* (1810) de Joaquim Leonardo da Rocha. Veja-se CARDEIRA, Mafalda – “Treatises used by nude painting students at the school of fine arts of Lisbon in the ‘turn of the century’” in *International Journal of Literature and Arts*. Estados Unidos: Science and Engineering Publishing Company, t.5, nº6, novembro de 2017, pp.83-88.

<sup>277</sup> DUARTE, Eduardo – “O nu no Romantismo e no Naturalismo português” em *Actas do Ciclo de Conferências “Arte & Eros”, organizado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa em Novembro de 2009. Ciências da Arte Actas das Conferências – 3*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2009, p.147, pp.140-148.

<sup>278</sup> Como Duarte, de certa forma, também reconhece, pois refer-se, no caso do nu no naturalismo, a uma “influência do ensino académico francês da época que estava a entrar nas academias de belas-artes portuguesas, e não apenas referências a esculturas, gessos ou gravuras como havia sido até então” cfr.

modelo nu feminino até meados de 1850<sup>279</sup>. Por conseguinte, a nudez feminina começara a prevalecer na arte francesa logo na década de 1860 e associava-se à emergência de uma particular visualidade entendida como “pompiers” nas áreas da pintura e escultura. De facto, a partir daí as ligações provam-se tão intensas que o autor pró-modernismo Jean-Paul Crespelle, escrevendo na década de 1960, lamentava que “les pompiers n’avaient qu’une réponse toujours la même: une femme nue!”<sup>280</sup>. Também José Luís Porfírio as reconhece quando afirma que a “a exibição ambígua do nu é própria da pintura salonarde que Brito praticava em Paris tão ao gosto do ‘realismo burguês’ fim de século”<sup>281</sup>.

Em Portugal, malgrado as críticas direcionadas ao atraso da nossa pintura de história, a nudez feminina é também uma realidade. No geral, a evolução da apreciação do nu é reconhecível nos programas das cadeiras de pintura de história das duas academias portuguesas. No caso da academia portuense das décadas de 1830 a 1850, podemos decifrar um crescente investimento na anatomia e nus e mesmo que o interesse se tenha ficado pelo corpo masculino<sup>282</sup>, justifica-se o corpo-mártir de Correia. Nas décadas finais, a congénere lisboeta estabelece, em 1896, o Prémio Lupi destinado aos melhores modelos nus<sup>283</sup>, incluindo os femininos que o pintor português conhecia nas suas estadas em Paris.

Contudo, a utilização do nu feminino em Portugal prova-se consistente e, neste respeito, Brito demarca-se pela sua apresentação pouco ortodoxa mas de acordo com uma atitude finissecular. Sublinhamos que o nu feminino de finais de Oitocentos se inspirava na estatuária antiga, pelo que se viu amplamente explorado nas cenas mitológicas, retratos

---

*Ibidem*, p.144, pp.140-148.

<sup>279</sup> CARDEIRA, Mafalda – *O processo criativo da pintura de modelo nu na transição do século XIX para o século XX na FBAUL: contribuição para o estudo da ‘absorção controlada’ das novas vanguardas*. Tese de doutoramento em Ciências da Arte apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2017, p.51.

<sup>280</sup> CRESPELLE, Jean-Paul – *Les maîtres de la Belle Époque*. Paris: Hachette, 1966, [s.p.] em LÉCHARNY, Louis-Marie – *L’Art Pompier*, p.30.

<sup>281</sup> Porfírio utiliza o termo “realismo burguês” de Aleksa Celebenovic, um sinónimo de “kitsch” cfr. PORFÍRIO, José Luís; BARREIROS, Maria Helena – *op.cit.*, p.69. Na década de 1890 o nu feminino seria mesmo apreciado como assunto principal. Veja-se, sobre este assunto, *Le nu au salon de 1892 (Champ de Mars)* (1892) de Armand Silvestre.

<sup>282</sup> Veja-se VASCONCELOS, Artur – *Mestre João António Correia (1822-1896): entre a construção académica e a expressão romântica. Volume II*, pp.13-15.

<sup>283</sup> Sobre este prémio veja-se “Prémio Lupi” em CARDEIRA, Mafalda – *O processo criativo da pintura de modelo nu na transição do século XIX para o século XX na FBAUL: contribuição para o estudo da ‘absorção controlada’ das novas vanguardas*, pp.224-229 ou CARDEIRA, (Ana) Mafalda – “Prémio Lupi” in *Revista de Ciências das Artes*.Lisboa: FBAUL-CIEBA, nº5, março 2018, pp.395-399.

ou estudos. Em relação à pintura de história em Portugal, parece-nos, pela observação de algumas obras capitais da nudez feminina e inspiradas pela visualidade *pompier* ou pela estética parisiense, que a tolerância se fica pelos temas mitológicos ou figuras alegóricas<sup>284</sup>. Vejam-se, neste respeito, as telas *A Ilha dos Amores* (1907) de José Malhoa, *Camões e as Tágides* (1894) de Columbano Bordalo Pinheiro ou *As ninfas do Mondego chorando a morte de Inês de Castro* (1899) de José Ferreira Chaves para uma comparação.

A particularidade de Brito – do ponto de vista do panorama artístico português – reside, pois, na introdução da nudez feminina anónima numa ocasião de martírio em tudo diferente da típica candura habilmente captada pelo pintor português Joaquim Vitorino Ribeiro em *O Mártir Cristão* (1879). Trata-se de uma atitude que, inserida num quadro instigador, pode entender-se como uma provocação em si mas que se encaixa numa recorrência da segunda metade do século: da ostentação da nudez feminina que possibilita a erotização quer de motivos conhecidos da história da arte religiosa, de temas orientalistas quer ainda de representações de mártires<sup>285</sup>.

*A Mártir do Fanatismo* manifesta uma ideia de Brito e não uma intenção de exploração historicista, distanciando-se, pois, da pintura histórica produzida neste século por Taborda, Metrass ou alguns dos seus contemporâneos. O seu anacronismo<sup>286</sup> não interfere com a sua concretização uma vez que a verossimilhança histórica não é intencionada por Brito mas antes uma afirmação política através de motivos históricos. A transmissão da mensagem realizava-se cumprindo o gosto da época sendo que a introdução de um modelo no feminino muito terá contribuído para o sucesso da obra,

---

<sup>284</sup> Como também observa Eduardo Duarte cfr. "O nu no Romantismo e no Naturalismo português", pp.147-148.

<sup>285</sup> Vejam-se algumas obras dentro deste contexto como *Triomphe de la Foi. Martyres chrétiens au temps de Néron en 65* (s.d.) de Eugène Thirion, *Dircé Chrétienne* (1895) de Henryk Siemiradzki, *Les martyres bulgares* (1877) do pintor académico russo Konstantin Makóvski, muito apreciado em França, *Hypatia* (1885) de Charles William Mitchell, *St.Eulalia* (1885) de John William Waterhouse, *Le Martyre de Sainte Agnès* (1877) de Gabriel Ferrier, ou o escandaloso *St.Elizabeth Of Hungary's Great Act of Renunciation* (1891) de Philip Hermogeners Calderon.

<sup>286</sup> Eduardo Duarte aponta um anacronismo, referindo que "porquanto que as mulheres, até pela sua "honestidade", como referia eufemisticamente o próprio regimento da Inquisição, deveriam ser atormentadas no polé (uma corda na qual o prisioneiro era içado e sacudido violentamente). Estas questões de rigor histórico não se colocavam no espírito do pintor, cuja preocupação parece ter sido mostrar uma cena histórica plausível e sobretudo veicular um forte espírito anticlerical" cfr.DUARTE, Eduardo – "O nu no Romantismo e no Naturalismo português", p.147, pp.140-148.



coadunando-se com a estética académica e *pompier* que o pintor de história português conheceu nas últimas décadas do século XIX.

### III. TEMAS E ASSUNTOS DA PINTURA DE HISTÓRIA PORTUGUESA

Em Oitocentos o herói e o soberano constituíram dois dos mais representados sujeitos da pintura de história. Esta predileção justifica-se não apenas pelo emprego oficial deste género como também pelo seu propósito grandiloquente. Em Portugal, a pintura de história oitocentista fabrica heróis e promove soberanos.

#### 1. Poder político e religião em três formas de representação

Partindo da próxima relação entre o poder temporal e a pintura oficial de história, esta que se destaca especialmente no século XIX, propomos uma análise da representação do soberano português na pintura de história portuguesa de Oitocentos. Atendendo ao imenso caudal de imagens que aqui poderíamos empregar – uma análise que se estenderia muito para lá dos limites desta dissertação – a nossa seleção limita-se àquelas que ostentam uma relação ente soberano e religião. Para o efeito seleccionámos três pinturas de história principais: *D. João IV na procissão Corpus Christi* (1821), *El-Rei D.Luiz e Rainha D.Maria Pia atravessando um grupo de gente do povo* (1872) e *O Sonho – venite ad me* (1909).

#### 1.1. O monarca e a intervenção divina na história de Portugal

Atentemos na obra *D.João IV na procissão Corpus Christi* (1821, fig.65) da autoria do pintor régio José da Cunha Taborda, datada da década de 1820 e pertencente ao Museu Nacional Soares dos Reis. A tela alude à tentativa de homicídio de D.João IV em junho de 1647, este que, tendo partido da Sé de Lisboa, participava na procissão do Corpo de Deus nas ruas da freguesia de São Nicolau. Aliado a um nítido carácter providencialista e sacral da história, esta tela, encomendada por frades marianos para adornar a capela do convento da Nossa Senhora do Rosário em Estrela, Lisboa<sup>287</sup>, mescla

---

<sup>287</sup> LEITÃO, J.J.T – *op.cit.*, p.76.

pintura de história e pintura religiosa, resultando numa ambiguidade típica da pintura de história de Oitocentos.

Tal como a primeira obra deste pintor que referimos no capítulo precedente, a tela retoma figuras e acontecimentos da época da Restauração, relacionando-se, da mesma forma, com a década de 1820, também crítica no que respeita a afirmação nacional perante os poderes estrangeiros. Na historiografia de ambos tempos históricos, detetam-se ainda paralelos na procura de um herói português que salvasse a pátria do opróbrio. Após a restauração da independência portuguesa, a historiografia não apenas conserva o teor sebastianista como ainda acentua as conotações absolutistas e providencialistas, ao produzir crónicas e textos defensores de D.João IV enquanto monarca ao serviço de um desígnio divino<sup>288</sup>. A pintura de história portuguesa de inícios de Oitocentos – sendo aquela produzida pela escola da Ajuda apenas uma amostra – devia o seu conteúdo providencialista e apologista do soberano a estes textos antigos que continuariam, em pleno século XIX, a inspirar telas versadas na história de Portugal.

Desta feita, a tela de Tabora embora datada da década de 1820, segue o texto *Relaçam do Assassino Intentado por Castela contra a majestade de el-rey D. João IV e impedido miraculosamente* (1647) de Francisco Brandão. Este relata, pela primeira vez, o regicídio frustrado do novo rei por parte de Domingos Leite Pereira, português ao serviço de Castela, que terá desistido da sua missiva ao contemplar a proteção divina do soberano português. Escrevia o cronista que “Quando com a vista da presa que esperava (...) a mesma vista o transformou de maneira que em lugar de executar o tiro, sentio com a vista de hua superior magestade, que se lhe representou na pessoa del Rey(...)”. Perante a revelação divina, “lhe cahio das mãos a escopeta e ficou rogando a elRey mil venturas”, partindo depois para Espanha com o seu plano abortado<sup>289</sup>.

A obra ilustra o preciso momento de revelação em plena procissão do Corpus Christi que se estendia pela atual rua dos Franqueiros. Esta pintura de grandes dimensões – de que fornecemos uma reprodução em gravura da versão do Museu Nacional de Arte Antiga (fig.66), claramente mais nítida – apresenta três conjuntos de figuras principais. Na parte inferior esquerda, o potencial regicida Domingos Leite Pereira surge em frente do monarca português D.João IV que deambula no lado oposto em hábito branco

---

<sup>288</sup> BERNARDINO, Teresa – *O sentimento patriótico em Portugal (contribuição para o seu estudo)*. Lisboa: Oficinas Gráficas da Rádio Renascença, 1983, pp.12-13.

<sup>289</sup> BRANDÃO, Francisco – *Relaçam do Assassino Intentado por Castela contra a majestade de el-rey D. João IV e impedido miraculosamente*. Lisboa: Paulo Craesbeeck, 1647, f.75-76.

acompanhado do possível arcebispo de Lisboa ao centro. Ainda um grupo de quatro anjos protege o rei, entre eles o arcanjo São Miguel, guardião de Portugal, de armadura e empunhando uma espada<sup>290</sup>.

A franca e ostensiva sacralização do monarca português é uma característica recorrente e essencial desde os primórdios da nacionalidade. Por isto, esta tela prolonga ideais e conceitos das centúrias precedentes, mormente de Setecentos. Veja-se como se aproxima, em temática e conteúdo, de uma composição de Pedro Alexandrino de Carvalho (1829-1810) datada de 1785, igualmente evocativa do regicídio falhado, neste caso do rei D.José, e ainda destinada a um espaço religioso, o altar-mor da Igreja da Memória. O seu painel intitulado *Nossa Senhora do Livramento e D.José* (fig.67), redescoberto e restaurado em 2012, comemora a proteção divina deste soberano, convicção em que assentaria a justificação para o fracassado assassinio de 1758<sup>291</sup>. Alexandrino ilustra esta relação causal colocando o rei ajoelhado perante a Nossa Senhora do Livramento, em jeito de agradecimento e devoção<sup>292</sup>.

Apesar da semelhança em termos de substância e não obstante o facto de ambas constituírem pintura religiosa, as obras distinguem-se perfeitamente na sua configuração formal. Enquanto que a de Alexandrino prolonga uma estética tardo-barroca ainda confinada às representações alegóricas ritualistas do soberano e assuntos religiosos, a de Taborada, baseando-se numa crónica histórico-religiosa datada, transmite, assim, o seu carácter narrativo e sacral remetendo para uma clara intenção historicista.

O teor religioso da tela não surpreende. A importância de D.João IV na década de 1820 deve-se, como referimos anteriormente, à necessidade de um herói, enquadrando-se na historiografia mitológica que promovia uma narrativa miraculosa e missionária da nação portuguesa. A restauração da independência portuguesa em 1640 relaciona-se

---

<sup>290</sup> De acordo com Brandão, ao arcanjo São Miguel, a par do “Santíssimo Sacramento alli offendido” e da “Conceição da Virgem Soberana”, se havia dedicado a construção de um “templo”, hoje o antigo Convento de Corpus Christi, pois a este se confiava a proteção dos monarcas e do reino de Portugal desde os seus primórdios. O mesmo justificava ainda a dedicatória ao arcanjo pelo seu igual papel de protetor da França e Catalunha, aliadas de Portugal contra Espanha cfr. *Ibidem*, f.76-77.

<sup>291</sup> Esta pouco conhecida obra refere-se pois à célebre tentativa de assassinato de D.José em 3 de setembro de 1758 na Ajuda, Lisboa. Este acontecimento desencadeou um escândalo político, o conhecido Processo dos Távoras, que implicou o julgamento e execução pública dos membros da família Távora a quem se havia imputado o crime. Mais conhecido será o desenho de Vieira Lusitano sobre o mesmo tema, atualmente no Museu de Lisboa.

<sup>292</sup> SALDANHA, Nuno – “O Rei Ergueu-se, de Pedro Alexandrino – A pintura do altar-mor da Igreja da Memória” in *Invenire – Revista de Bens Culturais da Igreja*. Lisboa: Secretariado Nacional para os Bens da Igreja, nº 5, julho- dezembro de 2012, pp.43-48.

profundamente com um corpo historiográfico propagandístico que a outorgava a uma vontade divina<sup>293</sup>. Nesta insistência do direito divino dos reis, o encargo de reabilitação da pátria associar-se-ia sobretudo aos fundadores de dinastias. Deste modo, na extensa produção historiográfica que sucedeu este período e que permanecia apreciada em Setecentos e Oitocentos, manifesta-se uma relação natural ou mesmo continuidade entre as figuras de Afonso Henriques e o Duque de Bragança, o primeiro com uma presença destacada no debate historiográfico-intelectual<sup>294</sup>.

Ainda o primeiro rei de Portugal se associava ao célebre mito fundacional do milagre de Ourique, sobre o qual restam várias representações<sup>295</sup>. A versão que nos interessa é a de Domingos Sequeira, datada dos finais de Setecentos. Na tela *O Milagre de Ourique* (1790-1793, fig.68)<sup>296</sup> que o pintor executa em Roma sob encomenda do príncipe regente D.João, este relega para segundo plano a dimensão do mito<sup>297</sup> e concentra-se, sobretudo, na ordenação divina de Afonso Henriques como fundador da pátria após vitória sobre os mouros<sup>298</sup>. Nesta composição com trajés e armaduras anacrónicas à época medieval, cremos que Sequeira pretendeu demarcar o carácter miraculoso da cena, sacrificando, para isso, as referências arqueológicas adequadas. Para concretizar, pois, a mensagem de inspiração divina, readaptou a iconografia de um semelhante mito histórico-religioso: a visão do sinal da cruz por Constantino no acampamento romano antes da batalha da Ponte Milvia em 312, triunfo que o converteu à nova religião e o tornou soberano único do império romano<sup>299</sup>. Neste ponto, a pintura mural *La Visione Della Croce* (1520-1524, fig.69) atribuída ao *atelier* de Rafael e que

---

<sup>293</sup> Como evidencia *Manifesto do reino de Portugal* (1641) de António Pais Viegas.

<sup>294</sup> Veja-se “Imagens de D.Afonso Henriques na cultura portuguesa de Oitocentos” em ABREU, Luís Machado de – *op.cit.*, pp.77-91.

<sup>295</sup> Veja-se LIMA, Luís Filipe Silvério – “Imagens e figuras de um rei sonhador: representações do milagre de Ourique e do juramento de Afonso Henriques no século XVII.” in *História (São Paulo)*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, t.26, n°2, 2007, pp.311-339.

<sup>296</sup> XAVIER, Hugo – *Domingos Sequeira. Pintores Portugueses*. Lisboa: Quidnovi, 2010, pp.16-17.

<sup>297</sup> O mito fundacional de Ourique revela-se anacrónico e controverso no século XIX devido à celeuma desencadeada por Herculano na década de 1840, este que para além de o desacreditar, repudiava ainda a ideia divina de Portugal.

<sup>298</sup> Veja-se PIMENTEL, Manuel Cândido – “O mito de Portugal nas suas raízes culturais” em MATOS, Artur Teodoro de; LAGES, Mário Ferreira (coord.) – *Portugal: percursos de interculturalidade. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural, vol. 3*. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural, 2008, pp.12-13, pp.7-52.

<sup>299</sup> Pronunciando-se sobre as representações deste mito na pintura portuguesa do século XVII, Luís Filipe Silvério Lima refere já as semelhanças iconográficas nas representações destes dois episódios milagrosos. Contudo, a sua análise centra-se unicamente no século XVII, não incluindo, por isso, a tela de Sequeira.

decora o Palácio Apostólico do Vaticano aceita-se, pela localização, como a inspiração mais óbvia (veja-se as figs.70 e 71).

De igual modo, a revelação divina que assombrou o potencial regicida de D.João IV se equiparou a milagres passados. Brandão comparou-o prontamente à visão de Saúl<sup>300</sup>, o detrator de Jesus que, cego pela visão de Cristo ressuscitado, se converte ao cristianismo, tornando-se um dos seus mais eminentes apóstolos. Quanto traduzido em pintura de história, a tónica miraculosa deste texto reflete-se nos anjos protetores que sobrevoam o monarca, elementos que para além de instarem o espetador a adotar o ponto de vista do vilão ainda especificam o momento preciso da narrativa.

Contudo, Taborda demonstra uma intenção arqueológica típica de Oitocentos que se revelaria, porém, anacrónica. Na sua tela, o pintor insinua uma fachada de igreja – será este detalhe o *effet du réel*? – que cremos, pela proximidade da rua dos Franqueiros, poder simular a Igreja de São Nicolau, não a originária que ainda subsistia no século XVII, mas a versão atual conforme reconstruída após o terramoto de 1755. A inclusão do elemento religioso viria assim anular uma possível intenção historicista/arqueológica, não permitindo que o assunto divagasse para uma cena de género histórica mais próxima do género histórico e permanecesse, em vez disso, uma pintura religiosa de altar.

## 1.2. A assistência social cristã da monarquia portuguesa

A Monarquia Liberal portuguesa pautar-se-á por uma mudança na apresentação oficial do monarca. Este almeja e, de facto, usufrui de um envolvimento mais ativo nos assuntos e preocupações nacionais, necessitando, por isso, de uma diferente construção de imagem que pudesse transmitir uma intimidade com os súbditos também como um empenho no progresso social do país<sup>301</sup>. Desta feita, não nos parece descabido que a

---

<sup>300</sup> BRANDÃO, Francisco – *op.cit.*, p.76.

<sup>301</sup> Acompanha apenas uma tendência detetada nos Estados europeus e americanos e que se reconhece nas crescentes imagens dos soberanos em atos de caridade ou proximidade das populações. No curto reinado de D.Pedro V (1853-1861), o monarca demarcou-se pela sua cumplicidade e até afetuosidade com os súbditos, uma nova forma de reinar que lhe garantiu popularidade. Esta tendência internacional deteta-se na pintura de história de países europeus tão distantes como o reino da Itália ou o império russo onde o grande género seria apropriado pelo Rei Vítor Emanuel II (1861-1878) e pelo Czar Alexandre II (1855-1881). O italiano, enquanto primeiro rei da Itália unificada, emprega o pintor de história Carlo Bossoli para registar em tela as suas entradas aclamadas pelas multidões nas cidades de Milão, Turim e Parma. Por sua vez, o segundo encomenda um livro de cromolitografias ao pintor de história húngaro Mihály Zichy para registar a sua coroação pública.

representação do monarca no liberalismo, em especial na segunda metade do século XIX, se tenha desviado das alegorias fantasiosas do Palácio da Ajuda<sup>302</sup> para se socorrer de visualidades comparativamente módicas e interventivas.

Ainda assim, este momento, embora tendencialmente se desprenda da grandiosidade alegórica, recorre a iconografias consagradas para representar o soberano que, na verdade, retomavam o teor divinizado e alegórico dos exemplares precedentes. Ainda em 1872 Leonel Marques Pereira<sup>303</sup> pinta *El-Rei D.Luiz e Rainha D.Maria Pia atravessando um grupo de gente do povo*<sup>304</sup> (fig.72), uma obra de pequenas dimensões e distante da produção artística do autor que, enquanto pintor de género, se reconhece pelas suas telas de costumes campestres.

No centro da composição encontramos as figuras principais, D.Maria Pia e D. Luís. Em roupas modestas e negras, os soberanos, acompanhados por dois homens do governo ou corte, distribuem esmola pelos pobres portugueses que os circundam, uma massa desproporcional de mães, maltrapilhos e idosos sobre eles prostrada. A súplica destes mendicantes, aqui aliviada pela caridade dos monarcas em visita, desenvolve-se num ambiente hostil e reminescente, pela inclusão de uma locomotiva no fundo, do tardio processo de industrialização que se intensificava na década de 1870<sup>305</sup>. Esta tela pertence

---

<sup>302</sup> Vejam-se alguns exemplos como *A entrada triunfal da família real no Tejo* na Sala Grande de Espera da autoria de Cyrilo Volkmar Machado e *Alegoria do feliz regresso de D.João VI* de Arcângelo Foschini na Sala de D.João VI.

<sup>303</sup> Leonel Marques Pereira (1828-1892) permanece um dos pintores mais desconhecidos de todo o século XIX. Naturalmente, não existem estudos profundos, dissertações académicas sobre este artista. A história da arte portuguesa inclui-o na primeira geração de alunos românticos de António Manuel da Fonseca em Lisboa. Contudo, este destacava-se como pintor de costumes e não pintor de história pelo que nos parece interessante a sua escolha para realizar esta obra, opção que poderá, por sua vez, se atribuir ao príncipe D.Fernando II que Marques Pereira havia retratado na tela *Uma Vista do Passeio Público* logo em 1856.

<sup>304</sup> Participou na exposição do grémio artístico de 1898 cfr.Grémio Artístico – *Exposição extraordinária comemorativa do 4ºcentenario do descobrimento do caminho marítimo para a Índia. Catalogo ilustrado*, p.54. A obra era outrora identificada pelo título *D.Maria Pia e D.Luís distribuindo esmola aos pobres no Porto* pela DGPC (Direção Geral do Património Cultural), implicando, portanto, que a ação se desenrolava numa localidade específica, o Porto. A tela é, devido a esta identificação, referenciada como ilustrando uma viagem do casal ao Porto na separata de imagens pertencente à biografia de D.Luís da autoria de Luís Nuno Espinha da Silveira e Paulo Jorge Fernandes (cfr.SILVEIRA, Luís Nuno da; FERNANDES, Paulo Jorge – *D.Luís*. Lisboa: Temas e Debates, 2009). Se sustentarmos que a obra ilustra uma visita oficial do casal real ao Porto já com caminho ferroviário, teremos de admitir que esta nunca poderia ter acontecido antes de 1877 quando da inauguração da Ponte Maria Pia e da etapa final da Linha do Norte Poderia este ser o evento aqui registado mas, se confiarmos na datação atribuída pelo Palácio Nacional da Ajuda que a recua em 5 anos, apenas reconhecemos a tela como uma visão hipotética do futuro em vez de um registo documental relembrativo de um acontecimento específico.

<sup>305</sup> Afirma José Amado Mendes, secundando Jaime Reis, que o desenvolvimento industrial de Oitocentos

atualmente ao Palácio Nacional da Ajuda pelo que julgamos que terá sido encomendada pelo casal real para decorar os seus aposentos, tratando-se, com efeito, de uma encomenda privada para consumo interno e não necessariamente propaganda. Os reis preferiram ver-se representados de acordo com as suas causas públicas: a rainha D.Maria Pia na sua ação filantrópica e o rei D.Luís enquanto propulsores da campanha ferroviária empreendida no nosso país pelo Fontismo (1868-1889)<sup>306</sup>.

O que ressalta desta obra é a sacralização dos soberanos cumprida por uma subentendida iconografia religiosa. Tal conteúdo sacral assenta inteiramente na relação cristã e benemérita forjada com segundos, neste caso, o povo português, em posição subserviente e necessitando da sua proteção. Pronunciando-se sobre a assistência social da Monarquia Constitucional, Maria Antónia Lopes justifica, perfeitamente, a ideia deste género de obras e a relação codependente dos dois sujeitos quando afirma que “o pobre era a imagem de Cristo e a esmola o gesto do cristão que com ela redimia os seus pecados.”<sup>307</sup>. Nas décadas da Monarquia Liberal, e como acontecia noutros países europeus, a pintura de história registaria este vínculo.

Contudo, apesar da sua contextualização bastante específica, a obra de Marques Pereira parece-nos uma atualização das anteriores imagens dos monarcas produzidas em regimes absolutistas ainda marcadas pela historiografia providencialista e alegoria. Atente-se no melhor exemplo português que poderíamos citar: o painel do altar-mor da capela do Paço-Real da Bemposta, intitulado *Consagração da monarquia portuguesa e do seu governo ao Sagrado Coração de Jesus* (1792-1793, fig.73) da autoria do pintor de corte italiano Giuseppe Trono (1739-1810)<sup>308</sup>. Reencontramos aqui uma disposição e intenção semelhantes à tela de Marques Pereira. De um lado, Trono acompanhou a família real portuguesa – protagonizada por D.Maria I e o casal D. João e Carlota Joaquina – do

---

se intensificou especialmente a partir da década de 1870 – uma descolagem tardia em comparação com nações mais industrializadas que atravessavam já uma segunda revolução industrial cfr.MENDES, J.Amado – “Etapas e limites da industrialização” em MATTOSO, José (dir.) – *História de Portugal. Quinto Volume. O Liberalismo (1807-1890)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, pp.307-317.

<sup>306</sup> Referente ao período da história política portuguesa marcado pelo desenvolvimento de obras públicas por parte de Fontes Pereira de Melo (primeiro-ministro de 1871 a 1887) que incidiam, sobretudo, na construção de uma malha ferroviária no território português.

<sup>307</sup> LOPES, Maria Antónia – “Os pobres e a assistência pública” em MATTOSO, José (dir.) – *História de Portugal. Quinto volume. O Liberalismo*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1993, p.502, pp.501-515.

<sup>308</sup> Sobre esta obra e o trabalho de Giuseppe Trono veja-se RAGGI, Giuseppina; DEGORTES, Michela – “Giuseppe Trono, pintor de retratos na corte portuguesa (1785-1810)” in *ArtisOn*. Lisboa: ARTIS - Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, nº5, 2017, pp.210-221.

governo português, destacando-se Pina Manique, o intendente geral da polícia e provedor da Casa Pia, instituição caridosa fundada pela iniciativa da monarca. Do lado esquerdo e no plano de fundo incluiu uma multidão composta, maioritariamente, de mulheres e crianças, os protegidos da nova instituição cuja sede se encontrava no castelo de São Jorge representado mais afundo. A gesticulação das personagens salienta a relação quase filial entre povo e família real. Por sua vez, a inclusão de figuras religiosas como a Virgem Maria que contempla o sagrado coração de Jesus apenas assegura o papel cristão da realeza que se evidencia na sua prática cristã e beneficente destinada às franjas da sociedade portuguesa.

A tela de Marques Pereira rejeita o óbvio caráter de tela religiosa da sua antecessora, atualizando, porém, visualidades que se haviam estabelecido na pintura de história nas décadas anteriores. Note-se, contudo, que o prolongamento de certas iconografias nas representações da relação soberano-povo(s) é uma constante na pintura de história de várias nações europeias e americanas servindo, frequentemente, uma intenção propagandística.

Como afirmámos anteriormente, a monarquia liberal portuguesa destacar-se-ia por uma forte intervenção na sociedade portuguesa. Tanto mais, a pintura de história subjacente à propaganda napoleónica de inícios do século permanecia o padrão de afirmação do soberano enquanto figura empática perante as tribulações dos súbditos. Neste aspeto, a famosa tela de Gros, *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa* (1804, fig.74) inspira outras como *Napoléon visitant l'infirmière des Invalides* (1809, fig.75) de Alexandre Veron-Bellecourt (1773-1849) e daí as mais variadas adaptações de acordo com cada nação e soberano<sup>309</sup>.

No panorama português, reconhecemos esta transferência numa tela intitulada *King Pedro V visiting the wounded* (1858, fig.76)<sup>310</sup> do britânico Thomas Jones Barker (1815-1882)<sup>311</sup>. Esta obra, um elucidativo exemplar da nova conceção oitocentista de

---

<sup>309</sup> O exemplo mais flagrante que poderíamos citar seria a obra *Dom Pedro visitando os coléricos* (c.1863) do francês Louis-Auguste Moreaux. O protagonista desta pintura é o imperador Dom Pedro II do Brasil e esta assemelha-se com a referida obra de Veron-Bellecourt.

<sup>310</sup> A pintora portuense Margarida Costa (1881-1937) viria a produzir um quadro a óleo com D.Pedro também a visitar um doente acamado para o álbum *Virtudes e Heroísmos Lusíadas* (1925), o qual referimos mais adiante. A sua pintura acompanhou um poema intitulado “O Rei muito amado”.

<sup>311</sup> Pintor britânico conhecido, sobretudo, por composições históricas. Pertencia a uma importante família de artistas. Na década de 1830 mudou-se para Paris onde cursou sob o pintor de história Horace Vernet sendo que o seu trabalho se aproxima, em forma e conteúdo, do trabalho do seu professor.



Estado higienista, regista uma das visitas do jovem monarca D. Pedro V às vítimas da cólera que assomou o nosso país nos anos 1853-1856 ou da febre amarela que a sucedeu<sup>312</sup>. No hospital de campanha pululado de doentes acamados à mercê da benevolência católica, o rei transmite uma proximidade e atenção cristã com os portugueses pelo contacto físico, um aperto gentil do pulso do enfermo, como também pelo seu olhar (fig.77), o único a reconhecer o espetador.

Recentemente vendida em leilão, esta obra permanece quase desconhecida em Portugal. Ignoramos as circunstâncias da sua encomenda, mas julgamos, pela nacionalidade do pintor contemplado e da própria temática da obra, que provém da casa real portuguesa e advém da relação próxima desta com a homóloga britânica<sup>313</sup>. Vale, contudo, acrescentar que Jones Barker era um discípulo de Horace Vernet, pintor de história que contribuiu com algumas imagens propagandísticas de Napoleão III. Ademais, o autor poderia conhecer esta iconografia específica ainda no seu país natal pois em 1856 a rainha Vitória e o príncipe Alberto tinham já sido recordados em tela num contexto semelhante à obra a que nos referimos. Do pincel de Jerry Barrett (1824-1906) chegou-nos *Queen Victoria's first visit to her wounded soldiers* (fig.78), registando a visita do casal real britânico aos soldados feridos na Guerra da Crimeia (1853-1856).

Ainda na França, país que permaneceria o farol artístico para a pintura de história portuguesa, se atentarmos na arte oficial do Segundo Império (1852-1870), reconhecemos a mesma relação paternalista entre o povo francês e Napoleão III, decerto uma herança dos pintores de Bonaparte. A partir da década de 1850, o imperador usufruiria, à semelhança dos monarcas portugueses, de um contacto mais próximo com os seus súbditos também como de uma renovada imagem, bem propagandística e edificada, no caso francês, por um grupo seletivo de pintores ao serviço do “realismo oficial” promulgado pelo regime. O teor cristianizado destas imagens evidencia-se. Em 1857 o pintor académico Bouguereau expõe *L'empereur Napoléon III visitant les inondés à Tarascon*

---

<sup>312</sup> Como referimos anteriormente, a pintura de história portuguesa da época romântica não demonstrava preferência por assuntos contemporâneos. Desta feita, sendo uma tela que mais deve à pintura de história oficial do que ao romantismo, trata-se de uma das poucas alusões visuais a uma ocorrência do momento: uma epidemia. A obra é, mesmo assim, muito menos conhecida que o baixo-relevo *Colera Morbus* (1856) de Víctor Bastos. Sobre estas epidemias veja-se CASCÃO, Rui – “Demografia e sociedade”. em MATTOSO, José (dir.) – *História de Portugal. Quinto volume*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1993, pp.431-434, pp.425-439.

<sup>313</sup> Uma das obras mais famosas de Thomas Jones Barker será, precisamente, uma representação do casal real britânico, *The Secret of England's Greatness (Queen Victoria presenting in the audience chamber at Windsor)*, de 1861.

en 1856 (fig.79) recordando o auxílio do soberano às vítimas da inundação que afetara essa localidade. A sua figura, bem recebida e desejada pelos franceses,   ainda cristianizada pelo pináculo da catedral que o autor colocou estrategicamente sobre o imperador<sup>314</sup>. O mesmo sentido se deteta na tela *Sa majest  l'Empereur distribuant des secours aux inondés de Lyon* (1856, fig.80) de Hipollyte Lazerges (1817-1887) onde, em cenário devastado, o soberano distribui esmola pelos sobreviventes (fig.81), um ato cristão em concordância total com a tela de Marques Pereira.

Todas estas obras partilham uma mensagem específica a transmitir: o envolvimento e a atenciosidade cristã do soberano perante os problemas sociais das suas popula es<sup>315</sup>. A pintura de Marques Pereira enquadra-se, pois, na linha de cenas reais de caridade prosseguida, em Portugal, desde a década de 1850 com Thomas Jones Barker ou até mais cedo na década de 1790 com Trono. Contudo,   uma obra mais complexa e multifacetada que as antecessoras e, neste aspeto, as figuras de Maria Pia e do povo português revelam-se particularmente interessantes.

Quanto   rainha consorte, esta pintura parece-nos, sem indícios contrários, a única recorda o em tela da sua conhecida interven o filantrópica, aqui caridosa. Ao longo dos séculos, a caridade, sobretudo na sua forma alegórica, destacou-se como um tema predileto da pintura de história. As tradicionais alegorias da caridade, como as tipificadas pelos textos acad micos ou o ainda mais antigo motivo da *caritas romana*<sup>316</sup>, realçavam o teor feminino desta virtude ao personific -la enquanto mulher. Na pintura religiosa, a caridade desprendera-se destas conven es para se expressar numa a o cristã em

---

<sup>314</sup> BOIME, Albert – *Art in the age of civil struggle, 1848-1871*. Chicago: University of Chicago Press, 2007, pp.616-619.

<sup>315</sup> No caso francês, esta imagética do soberano como benfeitor advém de regimes precedentes. Vejam-se, sobre este assunto, as obras *Napoleon visitant l'hospice du mont Saint-Bernard* (1810) de Charles Lebel e a já referida *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa* (1806) de Gros, produzidas na Primeira República e inseridas no programa propagandístico de Bonaparte. Com a restaura o monárquica que sucedeu o regime bonapartista, Napoleão ver-se-  substituido por reis mantendo-se, contudo, a mesma fun o benemérita, como evidencia a obra *Louis XVI distribuant des aum nes aux pauvres de Versaille pendant l'hiver de 1788* (1817) de Louis Hersent, produzida durante a Restaur o Bourbon e que certamente se inspira nas iconografias de São Luís, rei da França.

<sup>316</sup> As tradicionais alegorias da caridade segundo os tratados de Ripa e Guy de Tervarent representavam uma mulher sustentando um cora o ardente, envergando ainda uma coroa de chamas e flanqueada por crianças. Vejam-se, neste propósito, as obras mais aproximadas desta iconografia, como *Alegoria de la Caridad* (c.1655) de Francisco de Zurbarán ou *La Charit * (1640) de Simon Vouet. Por sua vez, o motivo da *Caritas Romana* figura na cole o de contos *Nove Livros de Feitos e Dizeres Memoráveis* ou *De factis dictisque memorabilibus* (30-31) do autor romano Valério Máximo que se refere   história da salva o de Simon, que fora amamentado pela sua filha, Pero.

particular: a doação de esmola. As alegorias académicas conviviam assim com representações de santidades distribuindo esmola aos angustiados, dentro as quais sobressaíam São Roque, Francisca Romana e Santa Cecília<sup>317</sup>.

De cariz sobretudo feminino e acompanhando a já discutida tendência de sacralização do monarca advinda do patrocínio oficial da pintura de história, a temática da *caritas* readapta-se às representações dos soberanos. A reputação da penúltima rainha de Portugal enquanto benfeitora valia ao *Occidente* a equiparação – e conseguinte santificação – com a antecessora Isabel de Aragão, herdando desta uma “auréola” e “a caridade d’uma santa, a caridade d’uma mãe!”<sup>318</sup>. Não surpreende que, em Oitocentos, a iconografia destas duas figuras, símbolos da caridade, se assemelhe de forma tão clara nas telas de Marques Pereira e de João António Correia. Ainda antes em 1866, o mestre portuense representara, numa pintura religiosa, a Rainha Santa também distribuindo esmola aos pobres (fig.82)<sup>319</sup>.

O papel filantrópico e interveniente de Maria Pia será retomado pela sua sucessora, Amélia de Orleães, o que implicou, naturalmente, a preservação do mesmo conteúdo sacralizado a que nos referimos. A última rainha de Portugal protagoniza a tela *Rainha Dona Amélia e os meninos* (1900, fig.83) encomendada ao pintor de história lisboeta Ernesto Condeixa<sup>320</sup> com vista a celebrar o seu papel cimeiro na fundação da Associação Nacional de Tuberculose em 1899, enquadrada nos seus esforços para a

---

<sup>317</sup> Vejam-se *L'elemosina di San Rocco* (1595) de Annibale Carracci ou *L'elemosina di Santa Cecilia* (1613-1614) de Domenichino, dois dos mais conhecidos exemplares.

<sup>318</sup> Encontramos o elogio completo em *O Occidente: revista illustrada de Portugal e do estrangeiro*. Lisboa: Empresa do Occidente, t.7, nº196, 1 de junho de 1884, p.122, pp.121-128.

<sup>319</sup> Esta temática segue, por sua vez, representações de Santa Isabel da Hungria distribuindo esmolas, outro tema popular na pintura de história religiosa. O mestre João António Correia terá ainda produzido uma réplica desta obra no ano de 1877. Trata-se da versão identificada e localizada por Artur Vasconcelos. A obra que referimos data de 1866 sendo, efetivamente, a original, que julgamos ainda baseada numa tela de Vieira Portuense intitulada *Rainha Santa Isabel* (1799) e atualmente localizada na Casa do Despacho da Ordem Terceira de São Francisco no Porto. Esta tela participou na 9ª Exposição Trienal da Academia de Belas-Artes Portuense em 1866 cfr. Academia Portuense das Bellas-Artes – *Catalogo das obras apresentadas na 9ª Exposição Triennial da Academia Portuense das Bellas-Artes*. Porto: Typographia de Manuel José Pereira, 1866, p.20.

<sup>320</sup> Discípulo de Miguel Ângelo Lupi na academia de Belas-Artes de Lisboa e de Alexandre Cabanel em Paris depois de vencer o concurso de atribuição de bolsa de pintura de história em 1880. Destacou-se como um dos pintores de história mais importantes dos finais do século XIX, tendo produzido pinturas históricas como *D.João II ante o cadáver do filho*, exposta no *salon* de 1886, *O Beija-mão a Dona Leonor Teles*, *El-Rei D.Fernando e D.Dinis* (1896), *Receção feita pelo Samorim a Vasco da Gama* (1899). Trabalhou ainda nas decorações do Museu Militar e no Palácio de Santana em Ponta Delgada com pinturas murais recordativas da visita de D.Carlos e D.Amélia aos Açores.

prevenção e tratamento da tuberculose infantil<sup>321</sup>. Uma vez mais, no seguimento de políticas higienistas, a rainha consorte dirige as suas assistências a uma questão de saúde pública tornada um problema social a combater no Portugal do início do século XX. Beneficia, por isso, de uma imagética sacral procedente da sua entronização e da adulação das crianças numa clara manifestação de gratidão. Ainda pela sua formalidade académica, o espetador estabeleceria comparações com as *madonnas* – veja-se uma versão de Bouguereau na fig.84 –, uma iconografia caridosa que os pintores académicos ainda mantinham no século XIX e que supomos intencionada por Condeixa.

Finalmente, julgamos um erro negligenciar o papel do povo na leitura desta obra. Referimos antes que Marques Pereira se destacava como pintor de costumes campestres típicos da corrente etnográfica do romantismo pictórico português<sup>322</sup>. Distancia-se de José Rodrigues<sup>323</sup> na medida em que os seus figurinos irradiam, quase sempre, júbilo e despreocupação. A sua tela afigura-se como uma contradição da sua própria personalidade artística pela representação de portugueses e portuguesas mendicantes, jovens ou anciões, em contexto urbano.

Estereotipados, estes reforçam a autenticidade da mensagem da obra por ilustrarem, exatamente, o tipo de pobre que, segundo Maria Antónia Lopes, o Estado e a Monarquia Liberal propunham assistir: os “verdadeiros pobres”, ou seja, “crianças, deficientes, doentes, velhos e presos” ou “desempregados, viúvas, trabalhadores com família numerosa”<sup>324</sup>. Contribui ainda, para a tipificação dos pobres, a inclusão da

---

<sup>321</sup> Os esforços empreendidos pela rainha D. Amélia compreendiam a fundação da Associação Nacional de Tuberculose em 1899 que visou a edificação de sanatórios como também de hospitais para crianças tuberculosas. A tela de Condeixa não é, porém, a única recordação artística do papel crucial desta figura na assistência social. Na sala dos Passos Perdidos da Escola Médico-Cirúrgica da Universidade de Lisboa, o artista Jorge Colaço representou, nos anos 1904-1907, a visita da rainha ao dispensário de Alcântara como parte de uma série de quatro painéis de azulejos versados da história da Medicina.

<sup>322</sup> Segundo José-Augusto França, Leonel Marques Pereira seria “o mais fecundo e o mais apreciado representante desta tendência”. Pertencia a um seletto grupo de pintores que adotavam “esquemas recebidos do primeiro quartel do século, e ainda de Roquemont” composto por António José Patrício (1827-1857), José Rodrigues (1828-1887), Francisco José Resende (1825-1893) e António Alves Teixeira (1836-1863) cfr. “A pintura de costumes” em FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XIX. Primeiro Volume*, pp.269-274. Mencionamos ainda João Cristino da Silva ou mesmo Tomás da Anunciação pois ambos se dedicaram a telas de costumes portugueses inseridos no paisagismo que os definiu.

<sup>323</sup> José Rodrigues legou uma das mais conhecidas obras dos renegados da sociedade, o *Cego Rabequista* (1855). Sobre esta veja-se RAMOS, Afonso – “José Rodrigues e o 'Cego Rabequista'”, in *Revista de História da Arte*. Lisboa: Instituto de História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, nº 8, 2011, pp.276-285.

<sup>324</sup> Segundo Maria Antónia Lopes, que reconhecia três categorias de pobres na sociedade oitocentista portuguesa sendo que aqueles que descrevemos se inscrevem nas duas primeiras. A terceira categoria,

mulher/viúva e filho (fig.85), um motivo recorrente na imagética oitocentista da miséria também reconhecível nas telas de Trono e Correia (figs.86 e 87). À semelhança da imagem de Maria Pia, mutuária de uma específica iconografia religiosa, este motivo socorre-se de imagens religiosas, neste caso, da *Pietà*<sup>325</sup>. Confere, assim, uma religiosidade bilateral e total à pintura de Marques Pereira.

A industrialização, sinalizada pela locomotiva, será um pretexto e não um fator contribuinte para a ação desenrolada, uma vez que não nos encontramos perante uma pintura de história documentativa dos efeitos sociais da industrialização do nosso país. Trata-se de uma pintura de história com contornos religiosos. Apenas esporadicamente e mais à frente, a pintura abordará em tela questões sociais contemporâneas ao gosto dos realistas e através de António Ramalho (*Os asilados*, 1896), Constantino Fernandes (*Abandonadas*, 1909) e Domingos Rebelo (*Os emigrantes*, 1926). Qualquer propósito social desta é, por conseguinte, eclipsado pela importância conferida à benevolência cristã do poder temporal. Enquanto excelente exemplar do emprego da pintura de história por parte do soberano, esta pequena tela exhibe o investimento do casal real nos progressos social e tecnológico do nosso país.

### 1.3. Os republicanos e o Cristo finissecular

Também os republicanos se aproveitaram da pintura de história como recurso propagandístico. A obra *O Sonho – Venite Ad Me* (1909, fig.88) da autoria de António Baeta Neves, pintor naturalista de género<sup>326</sup>, antecede o regime republicano. Esta pouco conhecida pintura anticlerical e utópica representa, do lado esquerdo, Bernardino Machado (1851-1944), antigo chefe da maçonaria portuguesa (1895-1899) e futuro Presidente da República (1915-1917, 1925-1926), apertando a mão de Cristo que, tendo-

---

composta por “pobres porque voluntariamente ociosos” sofria “uma forte repressão” do Estado cfr. LOPES, Maria Antónia – *op.cit.*, p.502.

<sup>325</sup> Linda Nochlin reconhece este motivo recorrente nas representações visuais da miséria cfr. NOCHLIN, Linda – *Misère. The visual representation of misery in the 19th century*. Londres: Thames & Hudson, 2018, pp.38-42.

<sup>326</sup> Zacharias D’Aça descreve Baeta como “um alumno muito estimado pelos seus professores – é-o igualmente pelo público”. Especializando-se em trabalhos decorativos e enquanto aluno de Silva Porto, “segue as pegadas do mestre na côr, embora no estylo seja um pouco mais miúdo” cfr. D’AÇA, Zacharias – *Lisboa Moderna*. Lisboa: Livraria Editora – Viúva Tavares Cardoso, 1906, p.375. Veja-se o único trabalho publicado sobre este artista, BAETA, Luísa (coord.) – *Catálogo da exposição antológica de pintura de António Baeta*. Ferreira do Zêzere: Fundação Maria Dias Ferreira, 2009.

se dispersado de uma procissão de clérigos, pretende associar-se ao político e ideal republicanos. Claramente, o conceito de *séparation*, como se conhecia em França a proposta de laicização do Estado que inspirava os republicanos portugueses<sup>327</sup>, toma aqui uma expressão literal.

Encomendada pelo industrial e filantropo republicano Francisco Grandela (1853-1934)<sup>328</sup> que a expõe nos seus Armazéns Grandela, esta pintura desperta controvérsia na sociedade lisboeta da altura, fama que justifica a sua reprodução em postais e bilhetes ilustrados<sup>329</sup>. Um exemplar pertencente à Casa Comum (fig.89) oferece uma descodificação da obra, reconhecendo Bernardino como “a personificação do edeal republicano, que outra cousa não foi a doutrina de Jesus Christo, tão adulterada pela cleresia”. Ainda Cristo se socorre do político “pedindo-lhe auxílio para o livrar d’um mau clero que lhe estraga a sua obra como quem diz: Acode-me! Livra-me d’esta...”<sup>330</sup>. Baeta expõe a crítica republicana à confluência da monarquia e clero<sup>331</sup>, propondo, em vez disso, um retorno às verdadeiras e incorruptas bases cristãs depositadas em Cristo e às quais o novo regime se deveria associar.

À semelhança de *A Mártir do Fanatismo* de Brito, outra obra marcante da viragem do século, esta não pretende rejeitar o cristianismo, e, neste aspeto, compreende-se a escolha de Bernardino Machado como protagonista e elo de ligação entre política e religião. O luso-brasileiro reclamava, sim, uma “depuração” do cristianismo pela

---

<sup>327</sup> Uma ideia claramente imputada à cultura francesa então muito admirada em Portugal. Ainda em outubro de 1905, o presidente francês Émile Loubet (1838-1929), que vinha de ratificar a lei da separação entre Igreja e Estado, parte para uma visita oficial a Portugal. A propósito desta, o núcleo republicano de Braga publica um panfleto celebrativo que elogia a França como “altiva e inteligente nação que emancipando-se dos privilégios do direito divino, levantou a soberania popular como poder único que devem reconhecer os povos livres.”cfr.“A Mr.Loubet. À França. À República”. Lisboa: Typografia Bayard, 1905, [s.p.].

<sup>328</sup> Amigo íntimo de Afonso Costa (primeiro-ministro nos anos 1913-1914, 1916 e 1917), a quem escreveu a propósito desta tela: “É um sonho de uma canastra beata, que se converteu à República” cfr.MARQUES, A.H.Oliveira – *Correspondência Política de Afonso Costa, 1896-1910*. Lisboa: Editorial Estampa, 1982, p.384 em MONIZ, Jorge Botelho – *A caminho da República. Imagens que mudaram a face da opinião pública portuguesa*. Coimbra: Edições Tenacitas,2014, p.61.

<sup>329</sup> MEDINA, João – “Oh! A República!...”. *Estudos sobre o Republicanismo e a Primeira República portuguesa. Série: História Moderna e Contemporânea -6*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990, pp.30-34. Anos mais tarde, em 1913, a sua fama não se esbatera, merecendo ainda uma versão parodiada pelo jornal satírico *O Thalassa* (cfr.*O Thalassa: semanário humorístico e de caricaturas*. Lisboa: Typographia José Bastos, t.1, nº2, 13 de março de 1913, pp.121-128) em que Cristo se lamenta a Bernardino das leis arrendatárias propostas por Rodrigo Rodrigues, ministro do interior de Afonso Costa.

<sup>330</sup> O texto na fig.89 no anexo de imagens desta dissertação.

<sup>331</sup> Veja-se como a propaganda visual republicana associava estas duas entidades em “Anticlericalismo e o centenário da morte do Marquês de Pombal” em MONIZ, Jorge Botelho – *op.cit*, pp.51-64 .

dissociação do clero, declarando, anos antes, que “ninguém pretende destruir a religião; o que pretendemos é fazê-la sincera e pura, tornando-a voluntária e livre.”<sup>332</sup>. Ainda assim, revelava-se moderado enquanto presidente nomeado do ministério (1914), acabando mesmo por rever a Lei de Separação do Estado das Igrejas, ratificada logo em 1911 pelo governo provisório republicano por iniciativa de Afonso Costa, notavelmente radical no seu anticlericalismo<sup>333</sup>. Deste modo, através de Bernardino, um político conciliador e favorito dos nossos caricaturistas e satiristas<sup>334</sup>, a proposta portuguesa de secularização da sociedade afastava-se das imagens francesas – mais incisivas e próximas do ateísmo – difundidas pela Europa em bilhetes ou jornais ilustrados<sup>335</sup>.

Pelo seu conteúdo sociopolítico, a tela de Baeta Neves mereceu várias referências de historiadores e investigadores, centradas, sem surpresas, na sua vertente ideológica<sup>336</sup>. Atentemos em Cristo, figura que, a partir de meados do século, havia despertado um renovado interesse político e espiritual com repercussão na pintura de história religiosa que abordaremos mais adiante. Sobre a obra de Baeta, Fernando Catroga reconhecia, pois, a ideia finissecular de Cristo aqui plasmada. Embora se tenha preservado a sua referência na sociedade, este vê-se adulterado pois “a verdade dos seus ensinamentos não dependia do seu estatuto sacral”, mas antes “da adequação do seu magistério às conclusões da moral científica”. Deste modo, como agente fundamental no progresso humano, o seu ensinamento “tinha um valor trans-histórico porque, em boa parte, era confirmado pela ciência”. Uma vez dessacralizado e inserido numa narrativa positivista, Jesus Cristo apresentava-se como “um dos percursores e um dos mártires da luta pela

---

<sup>332</sup> MACHADO, Bernardino – *Homenagens*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1902, p.260 em CATROGA, Fernando – “O laicismo e a questão religiosa em Portugal (1865-1911)” in *Análise Social*. Lisboa. Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, t.24, nº1, 1988, pp.211-273, p.263.

<sup>333</sup> cfr. “A Questão Religiosa” em MARQUES, A.H. Oliveira – *A Primeira República portuguesa*. Alfragide: Texto Editores, 2010, pp.56-57, pp.51-58.

<sup>334</sup> A forte presença deste na imprensa satírica portuguesa justificou já a publicação de trabalhos sobre o tema. Veja-se, a título de exemplo, Museu Bernardino Machado – *Bernardino Machado na caricatura política*. Famalicão: Câmara Municipal de Famalicão, 1997 ou ainda SOUSA, Osvaldo Macedo de – *As caricaturas da primeira república*. Lisboa: Tinta da China, 2010 com muitos exemplares protagonizados por Bernardino Machado.

<sup>335</sup> Veja-se, para uma análise de algumas imagens exemplares: DIXMIER, Michel; LALOUETTE, Jacqueline (et al.) – *La République et l'Église, Images d'une querelle*. Paris: La Martinière, 2005.

<sup>336</sup> Fernando Catroga explora o seu conteúdo político nas páginas 262-268 do seu artigo “O laicismo e a questão religiosa em Portugal (1865-1911)”; João Medina nas páginas 30-34 de “*Oh! a República!...*”. *Estudos sobre o Republicanismo e a Primeira República portuguesa*, apelidando, inclusive, a tela de “kitsch”; Jorge Botelho Moniz nas páginas 61-63 de *A caminho da República. Imagens que mudaram a face da opinião pública portuguesa*.

moralização da sociedade” também como uma possibilidade de divinização do homem na Terra “através do progresso moral, intelectual e social”<sup>337</sup>.

Acrescentemos ainda o ponto de vista da história da arte e da pintura de história, reveladora dos debates intelectuais do seu tempo. Esta preocupação cristológica que acabámos de referir acentua-se sobretudo com os escritos do polímata francês Ernest Renan (1823-1892) que em 1863 publica *La Vie de Jésus*, o primeiro de oito volumes controversos dedicados à história do cristianismo. O impacto desta obra capital na religião, espiritualidade e, assim, pintura religiosa da época, há muito se debateram<sup>338</sup>. Atribui-se a este texto a ideia de Cristo humanista, dessacralizado ou secular prosseguido por parte do mundo intelectual e característico de várias telas de assunto religioso que preenchiam os salões franceses. Em particular, obras representativas de Cristo das décadas finais do século XIX, na insistência de reforçar o humanismo e a trans-historicidade desta figura, colocavam-no em representações quotidianas deste século<sup>339</sup>.

A tela de Baeta Neves persegue esta tendência, representando Cristo em convivência com um homem-ideal contemporâneo e sem qualquer interferência providencialista no decorrer da história dos portugueses. Deste modo, Jesus Cristo, tornado contemporâneo, como vimos, tanto pela *intelligentsia* progressista quanto pela própria pintura de história do século, sujeitava-se, pois, a apropriações políticas por parte dos republicanos e/ou socialistas<sup>340</sup> ou até da maçonaria. Uma vez discutidas as claras

---

<sup>337</sup> CATROGA, Fernando – *op.cit.*, pp.263-264.

<sup>338</sup> Uma obra verdadeiramente indispensável para a compreensão da espiritualidade e religião cristã no século XIX que discutiu o homem Jesus e amenizou o seu carácter sobrenatural enquanto filho de Deus. A sua controvérsia associa-se a um enorme impacto na política, religião e até arte da altura. Veja-se, sobre este assunto, PITT, Allan – “The Cultural Impact of Science in France: Ernest Renan and the Vie de Jésus” in *The Historical Journal*. Cambridge: Cambridge University Press, t.43, nº1, março de 2000, pp.79-101.

<sup>339</sup> Trata-se de uma marca da pintura de história religiosa finissecular. Reconheciam-se telas ilustrativas de Cristo participando em cenas contemporâneas rurais tais como *Le Christ chez les paysans* (1888) de Fritz Von Uhde, *L’ami des humbles* (1893) de Léon Lhermitte ou de alta sociedade como *Madeleine chez le Pharisien* (1891) de Jean Béraud. Desta feita, telas que outrora se consideravam pinturas de género se viram alteradas pela introdução de um elemento da pintura de história. Sobre estas e outras obras cfr. LARROUMET, Gustave – *Goupil’s salon of 1892*. Boston: Estes & Lauriat, 1892, pp.64-71 e ainda FODRAL, Benjamin; SCHUWER, Olivier – Contemporary Christ in European painting from the second half of the nineteenth-century. *Encyclopédie d’histoire numérique de l’Europe* [em linha] [Consult.15.março.2021] Disponível em <https://ehne.fr/en/node/12215>.

<sup>340</sup> O Cristo dos republicanos portugueses que Baeta Neves reproduz em tela havia já sido adotado pelos republicanos socialistas franceses durante a Revolução Francesa de 1848 que promulgou a Segunda República (1848-1851). Nesta altura, o “Christ républicain” ocupou vários panfletos propagandísticos sempre em versão alegórica. Sobre o assunto veja-se SAINT-MARTIN, Isabelle – “Le « Christ républicain » des années 1840”. *La République et ses symboles: Un territoire de signes* [em linha].



intenções republicanas da obra, referenciamos ainda as associações mais subtis desta com a mencionada fraternidade secreta que sempre se aliou a ideias republicanas e anticlericais. Sobre este assunto, relembramos que Bernardino Machado pertencia, de facto, à maçonaria, e o aperto de mãos entre este e Cristo foi interpretado por João Medina como “um emblema maçónico tradicional”<sup>341</sup> que confirma a adesão do último ao ideal republicano.

Da mesma forma que os intelectuais portugueses se pronunciavam sobre Cristo<sup>342</sup>, também o pintor de história, como bolseiro e conhecedor do mercado e panorama artísticos franceses das últimas décadas do século, se familiarizara com o Cristo dos republicanos e maçons. Ignoramo-lo no restante trabalho de Baeta Neves mas reconhecemo-lo ainda numa antecessora pintura de Veloso Salgado<sup>343</sup>, intitulada apenas *Estudo* (1897, fig.90), concluída no ano anterior à iniciação do pintor na maçonaria portuguesa<sup>344</sup>. Maçon e republicano<sup>345</sup>, Salgado compõe uma alegoria simbolista que quase parece uma prova de admissão na sociedade secreta. Ao centro desta composição, de um vitral luminoso surge Cristo, em veste branca e de braços abertos. Tanto o entablamento como o arco ogival que contornam a figura sustentam uma imagem do nascimento e infância de Jesus conforme descritos no Antigo Testamento e são

---

[Consult.15.março.2021] Disponível em <https://books.openedition.org/psorbonne/58472?lang=en>.

<sup>341</sup> MEDINA, João – *op.cit.*, p.31.

<sup>342</sup> A *Vida de Jesus* de Renan também teve sucesso no nosso país merecendo três traduções logo em 1864 e várias respostas como *O Christianismo e o Século - resposta à obra de Mr.Renan - vie de Jésus* (1864, João Joaquim de Almeida Braga), ou o opúsculo *A Divindade de Jesus Cristo* do Marquês de Lavradio. Também Camilo Castelo Branco se juntou à discussão, veja-se “Camilo contra Renan - A propósito da *Divindade de Jesus*” em ABREU, Luís Machado de – *op.cit.*, pp.55-67. No século XX, a questão continuaria a discutir-se sobretudo sob a ideia anticlerical como é o caso das obras do autor Tomás da Fonseca, especialmente *Sermões da montanha* (1909).

<sup>343</sup> Curiosamente, Salgado havia já pintado uma premiada tela intitulada *Jesus* (1892) em Florença e que apresentou na 3ª Exposição do Grémio Artístico em 1893. De acordo com Rui Afonso Santos, o crítico Fialho de Almeida reconheceu nela “qualidades simbolistas que a apartavam da apreciada prática corrente do naturalismo (...)” e o autor considera a obra “a primeira proposta simbolista relevante.” cfr.SANTOS, Rui Afonso – “Simbolismos” em LAPA, Pedro; SILVEIRA, Maria Aires (org.) – *Arte Portuguesa do século XIX, 1850-1910*, pp.96-97, pp.93-103. Esta figura de Jesus também despertou, na crítica da altura, indagações sobre o simbolismo e sobre a figura de Cristo dos finais do século XIX cfr.SANTOS, Rui Afonso – “Veloso Salgado, 1864-1945” em SILVEIRA, Maria de Aires (coord.) – *Veloso Salgado, 1864-1945*, p.23, pp.12-55.

<sup>344</sup> Iniciou-se na maçonaria com o pseudónimo “Giotto” cfr.MARQUES, Oliveira – *Dicionário da Maçonaria portuguesa. Volume 2*. Lisboa: Delta, 1986, p.1280.

<sup>345</sup> Como afirma Rui Afonso Santos que também confirma as associações com a maçonaria cfr. SANTOS, Rui Afonso – “Veloso Salgado, 1864-1945” em SILVEIRA, Maria de Aires (coord.) – *Veloso Salgado, 1864-1945*, p.41, pp-12-55.

pontilhados de lírios brancos, símbolos da castidade na imagética cristã. Este volumoso personagem é ainda acariciado por um anjo que lhe beija a testa e a sua dimensão terrena refletida na prosperidade dos que o adoram na parte inferior da tela: duas crianças no lado esquerdo e três homens no lado oposto, um que medeia e se interpõe entre um trabalhador que aperta (novamente) a mão do seu empregador. A mensagem da obra é concluída por uma inscrição latina em rolo: “Diliges proximum tuum sicut te ipsum”, ou seja, “Ama o teu próximo como a ti mesmo” (fig.91), retirada do Evangelho de Mateus (22:37-39). Ainda em cima, podemos decifrar “O Século”, talvez o título pretendido por Salgado e que acaba por reforçar o aspeto contemporâneo e secular da intervenção de Cristo.

Baeta Neves transparece, pois, este novo entendimento de Cristo dos finais do século XIX que Veloso Salgado, bolseiro em Paris, havia já captado na sua pintura de história. Na elevação das qualidades humanas de Jesus, acentuou-se também seu potencial no entendimento entre os homens e assim o seu contributo, bem ao gosto positivista, para um progresso moral da sociedade conforme entendido pelos republicanos. Aliando-se à república portuguesa, Jesus Cristo atribui ao novo regime a função de reabilitação moral, cívica e, sobretudo, espiritual dos portugueses. Esta obra constitui, na nossa opinião, a tela propagandística mais eficiente dos republicanos.

## **2. Pequenos e grandes heróis portugueses**

A pintura de história de Oitocentos, seja em formato de tela ou fresco, prolongou uma preferência por figuras heroicas. Em Oitocentos e em concordância com a emergência de sentimentos nacionalistas e patrióticos, este género pictórico desenvolveu especialmente um novo paradigma: os heróis nacionais. Em Portugal, a pintura de história estimulou a invenção de vários heróis antigos e contemporâneos, míticos ou reais, legando iconografias específicas ainda hoje reconhecíveis. Nas seguintes páginas analisamos algumas destas figuras e consideramos o conceito de herói na cultura e pintura de história portuguesas.

### **2.1. Camões, o herói nacional e romântico**

Em Portugal, a afirmação do herói nacional, que Camões vem encarnar, advém da específica conjuntura política das primeiras duas décadas do século XIX. Na pintura

de história produzida por portugueses, a primeira obra considerada “romântica” permanece *A Morte de Camões* de Domingos Sequeira (1824, esboço na fig.92), uma tela atualmente por localizar<sup>346</sup>. A pintura, exposta no *salon* de 1824, havia sido executada em França, país onde o liberal Sequeira se tinha exilado aquando da contrarrevolução absolutista da Vilafrancada em 1823.

O autor d’*Os Lusíadas* afirmava-se pois num conturbado contexto político carimbado pela ameaça absolutista e a perda de poder colonial provocada pela independência do Brasil em 1822. Desta feita, como refere Raquel Henriques da Silva, a história de Camões (c.1524-1579 ou 1580), figura que “quisera modernizar o país(...)” ecoava com os liberais exilados e emigrados das décadas de 1810 e 1820 que ainda o tomariam como desígnio da “refundação patriótica” que almejavam<sup>347</sup>.

A novidade da obra não se deve apenas a uma expressão “romântica”, atributo que a historiografia tem identificado no traço veloz e inacabado de Sequeira. Reside, sobretudo, na escolha de Camões, o vate renascentista que se tornaria, no decorrer do século XIX, o herói nacional por excelência. Ainda Raquel Henriques da Silva retoma as conotações políticas já expostas, afirmando que “há um eficaz mecanismo, em que Camões é a imagem da Pátria moribunda”, assumindo, ao mesmo tempo, uma dimensão mais pessoal, “uma espécie de auto-representação do pintor, obrigado a partir para o exílio, depois de ter servido o novo regime e ter passado pela prisão por ter apoiado Junot”<sup>348</sup>.

Ultrapassemos, por enquanto, o seu conteúdo ideológico, já muito debatido, e atentemos na iconografia da cena. Quanto à representação de heróis, sabemos que pintura heroica praticada em Roma desde o início de Setecentos e até às vésperas da unificação total de Itália (1871), prolongava uma preferência por cenas apoteóticas em detrimento de heróis moribundos, que se associavam mais à pintura francesa<sup>349</sup>. Desta feita, Sequeira, por si mesmo um pintor eclético e de transição, mais facilmente produziria esta obra em

---

<sup>346</sup>A tela original destoava do nosso desenho e aproximava-se de um outro esboço na posse do Museu Nacional Soares dos Reis. De acordo com Raquel Henriques da Silva, a pintura terá sido oferecida por Sequeira a D.Pedro, imperador do Brasil cfr.SILVA, Raquel Henriques da– “Camões pintado. Retratos e representações” em GORDO, Ana Paula; BERNARDES, José Augusto Cardoso; MONGE, Maria de Jesus – *D.Manuel II e os livros de Camões*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015, p.50, pp.43-56.

<sup>347</sup> *Ibidem*, p.50-51.

<sup>348</sup> *Ibidem*, p.51.

<sup>349</sup> CAVINA, Anna Ottoni – “Le herós et son destin dans la peinture italienne. Moments révélateurs” em Musée des Beaux-Arts de Lyon – *Triomphe et mort du herós. La peinture d’histoire en Europe de Rubens a Manet : exposition*, p.74, pp.71-75.

França onde a iconografia proliferava, afastando-se aqui do academicismo romano da sua formação. Como confirma Robert Rosenblum, na história da arte, a representação de heróis moribundos ou já mortos no leito é um motivo que se reconhece ainda em estéticas e tempos pré-românticos de várias regiões que não a Itália. O historiador remarcava que a iconografia do leito de morte se havia popularizado depois de meados de Setecentos embora remontasse às composições heroicas clássicas que, por sua vez, derivavam do anterior motivo da lamentação cristã, como é o caso da obra de West, *The Death of General Wolf*, que referimos no primeiro capítulo<sup>350</sup>. Todavia, o mesmo afasta esta iconografia como marco distintivo da pintura romântica, expondo como várias obras consideradas “protorromânticas” pelo ambiente e heróis medievais e/ou nacionais partilhavam, afinal, os mesmos argumentos e intenções que as equivalentes neoclássicas com heróis greco-romanos<sup>351</sup>.

Contudo, a obra de Sequeira inclui-se no lote de representações de Camões moribundo por artistas portugueses e mesmo estrangeiros ligados ao romantismo<sup>352</sup>. Um exemplar do mais destacado romântico português, Francisco Metrass, segue a mesma iconografia. Em *Morte de Camões* (s.d, fig.93) pertencente ao Museu de Lisboa, o poeta definha num catre e na companhia de um frade que lhe lê a notícia da perda de independência de Portugal ou antes uma oração<sup>353</sup>. O Camões de Metrass, resignado, contrapõe-se ao consternado e político de Sequeira que, prestes a extinguir-se, se revela suficientemente lúcido e vigoroso para se erguer em lamúrias pela pátria.

Não se constituindo a morte do herói nacional como exclusividade do romantismo – embora se destaque especialmente nesta sensibilidade – julgamos que a fama romântica da tela de Sequeira assenta, sobretudo, na especificidade do herói, Camões. Melhor que qualquer outra figura histórica, o seu percurso de vida, pesquisado ao longo do século

---

<sup>350</sup> O “leito de morte” (*deathbed*) e a “viúva virtuosa” (*virtuous widow*) constituíam motivos constantes da pintura heroica de história praticada a partir da década de 1750 e reconhecíveis tanto em obras neoclássicas quanto românticas. Sobre o primeiro motivo do qual nos ocupamos cfr. ROSENBLUM, Robert – *Transformations in late eighteenth-century art*. Nova Jérсия: Princeton University Press, 1969, pp.29-31.

<sup>351</sup> *Ibidem*, p.32.

<sup>352</sup> No que respeita pintura em tela, veja-se *Últimos Momentos de Camões* (1876) de Columbano ou *Mort Du Camoens* (1835) de Joseph Léon Roland de Lestang Parade.

<sup>353</sup> Segundo Irisalva Moita que se referia à coleção de imagens camonianas adquiridas pelo Museu de Lisboa e pertencentes ao bibliófilo A.A.Carvalho Monteiro que posteriormente seriam utilizadas na exposição camoniana organizada pela Câmara Municipal de Lisboa na comemoração do quarto centenário da morte de Camões em 1980. Veja-se MOITA, Irisalva – “Uma preciosa coleção camoniana adquirida pelo município” in *Lisboa. Revista municipal*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, s.2, nº2, 1982, pp.61-76.

XIX, adequava-se ao gosto dos românticos pela irreverência, atribulação e a noção de “gênio”, cuja construção conhecia então um incremento no seu capital de sedução. Filho de fidalgos de corte, Luís Vaz de Camões cresce embalado pelas histórias da expansão portuguesa e na idade adulta virá cursar teologia; mas a sua aptidão acaba por revelar-se na poesia. Em 1547, depois de vários escândalos de corte e intrigas amorosas, parte como soldado para Ceuta, onde uma escaramuça lhe terá custado o olho direito. De volta a Lisboa e encarcerado, Camões começa a escrever o que viria a ser considerado a epopeia nacional, um projeto que ainda o entretém na Índia, para onde terá partido em meados da década de 1550. Mais tarde, viajando de Macau com destino a Goa, a sua caravela naufraga e o poeta salva o manuscrito d’*Os Lusíadas* a nado. Após uns tempos nos cárceres de Malaca, viaja a Moçambique para retornar a Lisboa onde, em 1572, apresenta a sua epopeia a D.Sebastião que logo ordena a sua publicação. Miserável e esquecido, morre de peste em 1580, na mesma altura em que Portugal perde a sua independência para Espanha. É este momento, em que o moribundo Camões se apercebe da tragédia, que Sequeira capta no seu quadro e que Almeida Garrett expressou por palavras: “os olhos turbos para o ceo levanta/e já no arranco extremo: – ‘Pátria, ao menos/Junctos morremos...’ E expirou co’ a patria”<sup>354</sup>.

Da mesma forma, a eleição de um poeta como herói nacional não é casual e muito menos exclusiva do nosso país, antes se entende como uma consequência óbvia dos emergentes nacionalismos europeus, literaturas e histórias nacionais. Esta personificação de Portugal em Camões acompanha uma tendência geral característica da nova sensibilidade romântica: a busca de um poeta nacional. Num contexto de construção de vários Estados-nação, as comunidades étnico-linguísticas da Europa empregariam o poeta do seu idioma para se afirmarem. A conotação ideológica justifica que este fenómeno, pese embora se tenha manifestado em vários países europeus, se tenha acentuado sobretudo e numa última instância em comunidades oprimidas ou ainda não unificadas num Estado<sup>355</sup>. Este é o caso dos polacos, italianos ou alemães que elegeram

---

<sup>354</sup> GARRETT, Almeida – *Camões*. 5ª edição Lisboa: Bertrand Editora, 1856, p.185 em DA SILVA, Raquel Henriques – “Camões pintado. Retratos e representações”, p.51, pp.43-56 em GORDO, Ana Paula; BERNARDES, José Augusto Cardoso; MONGE, Maria de Jesus – *D.Manuel II e os livros de Camões*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

<sup>355</sup> cfr.NEMOIANU, Virgil – “‘National poets’ in the romantic age: emergence and importance” em ESTHERHAMMER, Angela (ed.) – *Romantic Poetry*. Amesterdão: John Benjamins Publishing, 2002, pp.249-255.

Mickiewicz, Dante e Schiller respetivamente<sup>356</sup>. Compreende-se, assim, que os liberais portugueses tenham fabricado o poeta nacional precisamente numa época crítica do nosso país, concebendo-o como símbolo do liberalismo e da afirmação política e cultural de Portugal perante forças estrangeiras.

Esta contextualização histórica, na qual enquadrámos Camões, permite-nos considerar a nossa discussão no plano da história da arte europeia e conseqüentemente perceber quais as referências iconográficas utilizadas para recordar o poeta português em tela. Regressemos, para isso, a Metrass, e atentemos na sua tela *Camões na gruta de Macau* (fig.94), executada em 1853 em Paris.

Esta obra constitui uma imagem-chave do romantismo português e uma das mais discutidas telas da história da arte portuguesa<sup>357</sup>, evocando o isolamento de Camões que terá concebido *Os Lusíadas* na gruta de Patane, em Macau. Acompanhado do seu escravo jau, o poeta, ou mesmo Metrass em (hipotéticos) autorretrato e autoidentificação<sup>358</sup>, assenta a sua cabeça no punho esquerdo, apoiando o cotovelo sobre um rochedo. Aos seus pés encontramos os primeiros esboços da epopeia nacional que Camões, de pena na mão, se encontra a escrever. Note-se que o protagonista não prescinde da sua espada, que Metrass colocou, propositadamente, junto dos manuscritos com o intuito de convocar as forças física (de revolucionário e soldado) e sentimental (de poeta) do herói romântico<sup>359</sup>. Culto e letrado, Metrass conhecia o suficiente da vida de Camões que Garrett rebuscara no seu poema (1825), porém, só a partir das publicações do Visconde de Juromenha em 1860 se investiria numa pesquisa documental do percurso do poeta<sup>360</sup>. O pintor romântico

---

<sup>356</sup> Ou ainda: Lope de Vega e Cervantes na Espanha, Shakespeare e Byron na Inglaterra, Robert Burns na Escócia, Púchkin na Rússia – todos protagonistas da pintura de história. Nos recém-formados países de leste e dos Balcãs preferiam-se poetas nacionais recentes e revolucionários que tinham desempenhado um papel importante na independência ou unificação do país: Petofi na Húngria, Vazov e Botev na Bulgária, Eminescu na Roménia, Solomos na Grécia. Nestas comunidades ocupadas e etnicamente heterogéneas, o poeta nacional associava-se à independência e afirmação do idioma e, conseqüentemente, da própria nação enquanto Estado.

<sup>357</sup> Veja-se FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XIX. Primeiro volume*, p.276 ou COUTINHO, Bernardo Xavier – *Camões nas Artes Plásticas. Subsídios para a Iconografia Camoneana. Primeiro Volume*. Porto: Livraria Figueirinhas, 1946, pp.398-403 ou PORFÍRIO, José Luís; BARREIROS, Maria Helena – *op.cit.*, pp.30-31.

<sup>358</sup> Como refere José-Augusto França cfr. *A Arte em Portugal no século XIX. Primeiro volume*, p.277.

<sup>359</sup> A inclusão da espada e pena poderá reportar-se à gravura *Camões na gruta de Macau* (1817) de Alexandre-Joseph Desenne (1785-1827) ilustrador de muitas edições literárias de Setecentos e Oitocentos, incluindo a versão francesa d'*Os Lusíadas* de 1817. Sobre esta imagem veja-se COUTINHO, Bernardo Xavier – *op.cit.*, pp.215-218.

<sup>360</sup> JOÃO, Maria Isabel; RILEY, Carlos Guilherme (coord.) – *Sínteses Afectivas. Teófilo Braga e os*

produz esta tela antes de expansão dos estudos camonianos e da elevação de Camões a inequívoco herói nacional operada pelos positivistas. Assim, avançamos, como proposta interpretação, com a possibilidade de que, para Metrass, o propósito de pintar Camões terá partido sobretudo da sua sensibilidade artística e só depois de qualquer incipiente voga camoniana em Portugal.

Desta forma, as origens da iconografia de Metrass importam para a compreensão da obra. Sobre esta, Nuno Saldanha ressaltava as conotações aristotélicas entre “melancolia” e “génio” para depois a atribuir à emblemática renascentista, mormente a imagem de Saturno de Girolamo da Santacroce (fig.95) e, sobretudo, a mais conhecida gravura *Melancholia I* de Albrecht Dürer (1514, fig.96)<sup>361</sup> que doravante estabelecem a iconografia da melancolia. Entretanto, adiantemo-nos no tempo e consideremos a obra no plano da visualidade romântica que Metrass conheceu em Paris e que discutimos no capítulo anterior. Ainda antes mencionámos que os pintores românticos portugueses se baseavam em iconografias já estabelecidas para recriar em tela cenas e figuras históricas nacionais. Este exemplar, uma estrepante representação melancólica de Camões solitário em tela, parece-nos baseado nas imagens de Torquato Tasso (1544-1595), poeta italiano, contemporâneo do homólogo português e favorito do romantismo francês. A atribulada vida do autor de *Jerusalém Libertada* (1581) partilhava o charme romântico da de Camões. Acometido de paixões, doença mental e solidão, depois de encarcerado e asilado viria a refugiar-se e a perecer num convento. Como Camões e todos os heróis românticos, o sucesso e reconhecimento chegariam depois da morte<sup>362</sup>.

Dois obras de Delacroix pertencem ao rol de telas versadas no poeta sorrentino<sup>363</sup>: *Tasso dans la maison de fous* (1839, fig.97), exposta em 1844, e *Tasso en prison* (1825, fig.98). Este Tasso de Delacroix procede da emblemática de Dürer e assemelha-

---

centenários. Ponta Delgada: Direcção Regional da Cultura/BPARPD, 2011, pp.18.

<sup>361</sup> SALDANHA, Nuno – “Francisco Metrass (1825-1861). Melancolia, Eros e Tanatos”, pp.786-789.

<sup>362</sup> Depois de traduzir *Os Lusíadas* para inglês, o britânico Richard Francis Burton (1821-1890) publicaria um livro biográfico de Camões, *Camoens: His life and His lusiads. A commentary* (1881), baseado nos trabalhos portugueses. Curiosamente, afirmava a similitude dos poetas escrevendo que “As Tasso, leaving the Hospital and Madhouse of St. Anne, found a last refuge in the Monastery of Sant 'Onofrio, so his *colto e buon Luigi* passed his latter days with the Religious of S. Domingos.” cfr.BURTON, Richard F. – *Camoens: his life and his lusiads. A commentary by Richard F.Burton. Volume 1*. Londres: Bernard Quatich, 1881, p.32.

<sup>363</sup> Vejam-se alguns como *Tasso en prison* (1853) de Louis Gallait, *Le Tasse en prison visité par Montaigne* (1821) de Robert Fleury ou exemplares italianos como *Torquato Tasso legge il suo poema a Eleonora d'Este* (1865) de Domenico Morelli, *Il Tasso che declama la Gerusalemme liberata alla corte Estense* (1831) de Francesco Podesti.

se, pela iconografia dos poetas, ao Camões de Metrass. Cremos que as telas do francês constituem a inspiração mais direta de Metrass uma vez que os artistas que frequentaram Paris dos finais da década de 1840 até à década de 1860 dificilmente escapariam à moda das telas de Tasso, uma figura muito apreciada pelos românticos e um herói romântico de excelência<sup>364</sup>. Na cidade francesa, o pintor portuense e futuro professor substituto de pintura de história Francisco Resende (1825-1893) viria mesmo a pintar *Tasso na prisão* (1854-1855, fig.99), oferecendo depois a obra ao seu benfeitor D.Fernando II<sup>365</sup>.

Anos mais tarde e já em Portugal, Resende pinta *Camões salvando os Lusíadas* (1867, fig.100), uma obra distante da de Metrass mas marcadamente romântica que participa na Exposição Universal de Paris de 1867<sup>366</sup>. A pintura ilustra o momento em que Camões, naufragado depois de uma tempestade afundar o seu barco, salva a sua obra-prima das águas do rio Mekong na costa do Camboja. O poeta, escapado da catástrofe e em roupas parcas, apoia uma perna num destroço de caravela e outra num rochedo, apertando o manuscrito da epopeia nacional contra o peito.

Esta cena sucede a de Metrass pois Camões partia de Macau com destino a Goa, na Índia portuguesa, quando uma tempestade o desvia do caminho. A representação desta desventura de Camões está longe de ser novidade uma vez que Horace Vernet já havia pintado *Camoens dans un naufrage sauve le manuscrit des Lusíades* logo em 1822 (fig.101)<sup>367</sup>. De resto, os naufrágios e o suplício das vítimas constituem um motivo

---

<sup>364</sup> Sobre a importância de Tasso para os românticos franceses cfr. PAULY, Rebecca M. – “Baudelaire and Delacroix on Tasso in prison: Romantic reflections on a renaissance martyr” in *College Literature*. Filadélfia: West Chester University, t.30, nº2, primavera de 2003, pp.120-136. Veja-se outro que já citámos, HONOUR, Hugh – *Romanticism*, pp.264-267.

<sup>365</sup> Terá apresentado a mesma ou produzido outra obra sobre Tasso intitulada *Torquato Tasso no Hospital de Santa Anna* destinada a D.Fernando II e que foi exposta sob o nº48 na 6ª Exposição Trienal da Academia de Bellas Artes de 1857 cfr. *Catalogo das obras apresentadas na 6ª Exposição Trienal da Academia Portuense de Bellas Artes no ano de 1857*. Porto: Typographia de Gandra & Filhos, 1857, p.11.

<sup>366</sup> Refere Fernando Pamplona que Resende copiou obras do Museu do Louvre e expôs a tela na Exposição Universal de Paris em 1867 cfr. PAMPLONA, Fernando – *op.cit.*, pp.57-58. Nesta exposição, Resende foi referido como “élève de M.Adolphe Yvon, professeur à l’Académie des Beaux-Arts de Porto. Médaille d’argent à Porto, 1866” e apresentou esta obra como “Luis de Camoens trouvant son poëme, *les Lusíades*” cfr. *Catalogue Spécial de la Séction Portugaise à l’Exposition Universelle de Paris en 1867*. Paris: Librairie Administrative de Paul Dupont, 1867, p.7. Para um pequeno compêndio da obra do autor e um percurso de vida veja-se MOURATO, António – *Francisco José Resende [1825-1893]. Figura do Porto romântico*. Porto: CEPES/Edições Afrontamento, 2007.

<sup>367</sup> Veja-se *Naufrágio de Camões* (s.d) do pintor italiano Edoardo de Martino (1838-1912), a viver no Brasil e conhecido pelas pinturas de paisagens marítimas, incluindo naufrágios e tempestades. Veja-se também a versão de Henri Serrur de 1824.



recorrente nas pinturas românticas e setecentistas<sup>368</sup> e, no caso de Camões, um acontecimento sustentado por biografias mais ou menos fantasiosas, pelo que a confluência do contexto e personagem acaba por adivinhar-se. A popularidade do assunto na pintura romântica associa-se à ideia estética do “sublime”, que na pintura de paisagem implicava uma reação temerosa e reverenciada da personagem e espectador perante um cenário natural impressionante, superior e insubmisso ao homem<sup>369</sup>. Incluíam-se, neste amplo termo da história da arte, telas representativas de várias manifestações de catástrofes naturais, entre tempestades e terremotos, diferentes da natureza pacificada, bela ou “pitoresca”<sup>370</sup>. Na cultura literária e visual românticas, é, pois, dentro deste gosto pelo “sublime” e seu efeito perturbador que o tema da tempestade/naufrágio se populariza.

O Camões de Resende, o herói romântico que salva a sua obra (ou mesmo, Portugal) de se perder em naufrágio, parece responder ao Eneias de Fonseca, o herói clássico que resgatava o seu pai do incêndio de Tróia. Ironicamente, apesar de se localizarem em antípodas estilísticos, as duas telas não só procuram a mesma reação como subscrevem o conceito do “sublime”: a primeira o sublime romântico e a segunda o sublime clássico, estritamente estético, conforme estabelecido pelas academias. Sobre este último, a definição do classicista Francisco Assis Rodrigues ajusta-se na perfeição: ostentava um caráter “dominante e magestoso” proporcionado pela “imitação da bella natureza pura e simples, unida à verdade” que formam “o sublime nas bellas-artes, sublime no pensamento, sublime na expressão e sublime na execução das obras”. Afirmava-o ainda como “reflexo da magestade expressiva do fiat lux da Biblia e da epopeia dos antigos.”<sup>371</sup>. Ou seja, o conceito académico do sublime reservava-se para as produções clássicas, diga-se de grande género, e grandes assuntos. Com o advento do romantismo e no seguimento dos escritos de Edmund Burke em meados de Setecentos, os seus partidários acentuam uma resposta emotiva ao suspense ou horror e não apenas

---

<sup>368</sup> Recordemos Géricault, Aivazóvski, Turner e ainda Claude Vernet do século XVIII.

<sup>369</sup> Uma ideia estética discutida já na Antiguidade (*De sublimitate*) mas divulgada sobretudo a partir dos escritos de Edmund Burke (*Philosophical enquiry into the origins of our ideas of the sublime and beautiful*, 1757) e de Emmanuel Kant (*Observations on the feeling of the beautiful and the sublime*, 1764). Para uma definição do termo veja-se CHILVERS, Ian – *op.cit*, pp.514-515.

<sup>370</sup> Por sua vez, o termo “picturesque” aplicado à paisagem estabeleceu-se como meio-termo entre “bello”, e “sublime” cfr.*Ibidem*, p.384.

<sup>371</sup> RODRIGUES, Francisco de Assis – *op.cit*, p.347.

ao “grandeur” da cena<sup>372</sup>. O novo sublime aplicar-se-ia doravante aos géneros considerados menores, incluindo imagens de uma força exterior descontrolada e indomável<sup>373</sup>.

O teor sublime e heroico une estas duas obras díspares. A tela de Resende constitui, porém, um carácter singular na produção do autor, dado que esta não primava por pintura de história mas sobretudo por costumes campestres inspirados no trabalho do seu mestre Augusto Roquemont<sup>374</sup>. Naturalmente, a obra deste romântico, por representar Camões, implica uma coletividade e nacionalismo que escapam ao Eneias de Fonseca, mantendo, mesmo assim, um conteúdo e intenção idênticos e um contexto semelhante. Desta feita, *Camões salvando os Lusíadas* acaba por responder a *Eneias salvando o pai do incêndio de Tróia* na mesma forma, ainda que exibindo a reformulação romântica do sublime, do conceito de herói e a nova pintura de história do romantismo.

Aqui termina a nossa incursão pela imagética romântica de Camões. A partir do último quartel de Oitocentos, o poeta viria a consagrar-se o herói nacional que ainda hoje reconhecemos<sup>375</sup>. Autores como Maria Isabel João já se dedicaram à iconografia camonianiana nestas últimas décadas<sup>376</sup> pelo que não pretendemos repetir o mesmo processo, mas antes identificar, para discussão futura de outros heróis, o contexto cultural que facilitou a aclamação de um “homem sem armas” como herói nacional.

Nas últimas três décadas de Oitocentos, marcadas pela historiografia positivista, tanto a divulgação popular e escolar da história de Portugal quanto a construção de um

---

<sup>372</sup> Sobre esta alteração do conceito de “sublime” por Burke que referimos e as telas apocalípticas ou de catástrofes naturais que daí decorreram veja-se “Chapter I. The Sublime In British Art” em PALEY, Morton D. – *The apocalyptic sublime*. New Haven: Yale University Press, 1986, pp.1-18.

<sup>373</sup> Veja-se VAUGHAN, William – *Romantic Art*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1978, pp.32-36.

<sup>374</sup> FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XIX. Primeiro volume*, pp.272-273.

<sup>375</sup> Em 1867 D.Luís e D.Fernando inauguram o monumento a Camões, fruto de uma subscrição pública e da autoria de Victor Bastos. Em 1880 celebrou-se o tricentenário da morte de Camões e reconheceu-se, pela primeira vez, o 10 de Junho como data de óbito do poeta e de festa nacional. Em 1919 a república decreta-a feriado nacional. Os estudos camonianos afirmam-se a partir das últimas décadas do século com Oliveira Martins, Camilo Castelo Branco, entre outros. O poeta virá ocupar telas de Malhoa, Columbano, José de Brito, Acácio Lino, Condeixa e António Carneiro.

<sup>376</sup> Veja-se JOÃO, Maria Isabel – “Património e memória da nação: a iconografia de Camões” in *Discursos: língua, cultura e sociedade*. Lisboa: Universidade Aberta, s.3, nº6, outubro de 2005, pp.121-152 ou “Pintura, ilustração e emblemas”, em JOÃO, Maria Isabel – *Memória e império. Comemorações em Portugal (1880-1960) Volume I*. Tese de doutoramento em História apresentada à Universidade Aberta, 1999, pp.529-569. Para a iconografia de Camões na imprensa veja-se “Terceiro centenário de Luís de Camões (1880)” em LADEIRO, Dulce Helena Amorim de Campos – *A comunicação visual e gráfica como uma chave de leitura da identidade nacional portuguesa no século XIX*. Tese de doutoramento em Design apresentada à Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, 2017, pp.469-491.

passado glorioso se consideraram encargos imprescindíveis para o fortalecimento da unicidade nacional<sup>377</sup>. Neste contexto, e decorrendo ainda das ideais românticas das décadas anteriores que acabámos de abordar, afirma-se um novo modelo de heroísmo contribuinte para a formação cívica e moral do povo português. O “herói sem armas”, entendido como artista, intelectual e, sobretudo a partir desta segunda metade do século, como industrial ou cientista, convive com ou propõe-se a substituir o guerreiro e monarca, heróis celebrados nos textos escolares e de vulgarização histórica<sup>378</sup>.

As comemorações dos centenários de acontecimentos, nascimento e morte de importantes figuras nacionais inserem-se neste panorama cultural. Preservando o sentimento de veneração que outrora se reservava para soberanos e superiores, produtos de uma “idade heroica e aristocrática”, a sociedade contemporânea deveria valorizar o mérito na eleição dos heróis nacionais<sup>379</sup>. Os grandes feitos destes cientistas, artistas, literatos, haviam contribuído para o aperfeiçoamento social, cultural ou tecnológico da humanidade, merecendo, assim, um reconhecimento público.

## 2.2. A aclamação do heroísmo contemporâneo

Nesta análise do conceito de heroísmo, que Camões preencheu melhor do que qualquer outro, não poderemos negligenciar a pertinência que na época assumiu a identificação da figura portuguesa eminente contemporânea. Naturalmente, aquele que desejasse tornar o presente numa “grande época” necessitava de identificar (ou antes, construir) os seus próprios heróis. A pintura de história portuguesa adere ao novo paradigma de heroísmo contemporâneo na viragem para o século XX e especialmente nas suas duas primeiras décadas ainda oitocentistas<sup>380</sup>. Como pretexto para a exibição do novo herói contemporâneo, contribuíram, sobretudo ainda que não só, dois acontecimentos de peso. Referimos, em primeiro lugar, a ideação e implantação de um

---

<sup>377</sup> MATOS, Sérgio Campos – “História, positivismo e função dos grandes homens no último quartel do século XIX” in *Penélope. Revista de história e ciências sociais*. Lisboa: Quetzal Editores nº8, 1992, p.51, pp.51-72.

<sup>378</sup> *Ibidem*, p.58.

<sup>379</sup> JOÃO, Maria Isabel; RILEY, Carlos Guilherme (coord.) – *Sínteses afectivas*, pp.14-15.

<sup>380</sup> Curiosamente, Zacharias d’Aça reconhecia que a “pintura histórica, épica, realenga e aristocrática” tinha “passado de moda”, mas não porque “o heroísmo desaparecesse do coração humano, não porque a vida moderna não tenha heroes — reis e fidalgos — cuja vida ofereça aos grandes artistas larga messe de feitos grandiosos, que elles possam illustrar com os primores do seu pincel”. cfr.*op.cit.*, p.311. O autor, que escrevia em 1906, parecia ignorar as grandes pinturas heroicas então empreendidas no Museu Militar.

regime republicano. Este prolongou a divulgação escolar e popular da história nacional, apostando, particularmente, numa forte propaganda dos seus políticos, facto a que já aludimos antes através da tela de Baeta Neves<sup>381</sup>. De seguida, sublinhamos a participação de Portugal na Primeira Guerra Mundial (1914-1918)<sup>382</sup>, um evento do qual a pintura de história, por meio de Sousa Lopes, procurará servir-se para ilustrar o sentimento patriótico.

Assim, rompendo com a pintura das décadas românticas, pouco ou nada interessada na contemporaneidade, os artistas e pintores de história finisseculares – no seguimento de uma tendência educativa e expositiva que já referimos – recordam os “grandes homens” em tela, ilustração ou decoração mural. Paradigmáticos deste novo heroísmo transversal são os frescos do Palácio de São Bento<sup>383</sup>: *As Cortes Constituintes* (1921) no hemicycle e as 22 figuras dos seiscentos anos da história de Portugal (1926) que preenchem o Salão dos Passos Perdidos, obras de Veloso Salgado e Columbano Bordalo Pinheiro respetivamente. Ainda em 1905, a Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa encomenda a Veloso Salgado uma série de painéis versados na história da Medicina, uma celebração trans-histórica das maiores figuras das ciências médicas da antiguidade à contemporaneidade, contando ainda com um painel reservado aos cientistas portugueses<sup>384</sup>. Nestas obras, todos estes homens retratados, pioneiros ou continuadores de uma ideia nobre ou humanista, representam a história do nosso país e da humanidade

---

<sup>381</sup> Vejam-se ainda duas outras telas de Veloso Salgado e José de Brito. A Câmara Municipal de Lisboa viria a encomendar ao primeiro a tela *A Cidade de Lisboa elege a sua primeira Vereação* (1913) celebrativa das eleições municipais de novembro de 1908 que culminariam na primeira vitória do partido republicano. Às figuras alegóricas de Lisboa e do Sufrágio, Veloso adicionou um rol de eminentes republicanos: Manuel de Arriaga, António José de Almeida, Teófilo Braga, Eusébio Leão, Bernardino Machado, João Guilherme de Menezes Ferreira, Ricardo Covões, Afonso Costa, João Chagas, António França Borges, Luz de Almeida, Braancamp Fereire, José de Sousa Larcher, Ventura Terra, João de Menezes, José de Castro e Brito Camacho. Também José de Brito, republicano, viria a produzir uma *Alegoria ao 5 de Outubro* (1911) representando um nu masculino envergando a nova bandeira portuguesa ao gosto da Liberdade de Delacroix e acompanhado dos mesmos heróis republicanos.

<sup>382</sup> Na área da história da arte, o melhor estudo sobre o impacto pictórico da participação portuguesa neste conflito é *Adriano de Sousa Lopes (1879-1944). Um pintor na Grande Guerra* de Carlos Silveira (Gonçalves). Veja-se, em especial, o capítulo “A Grande Guerra e os artistas portugueses” sobre o trabalho de Leal da Câmara, Amadeo Souza-Cardoso, Carlos Franco, entre outros.

<sup>383</sup> O programa decorativo prolongou-se ainda pelo século XX com pintores de história como Domingos Rebelo e Martins Barata. Encontramos a história e arte deste edifício no livro *O Palácio de São Bento* (1945) de Joaquim Leitão.

<sup>384</sup> Sobre algumas pinturas e painéis históricos de Veloso Salgado veja-se SANTOS, Rui Afonso – “Veloso Salgado, 1864-1945” em SILVEIRA, Maria de Aires (coord.) – *Veloso Salgado, 1864-1945*, pp.42-47, pp.12-55.

com a acentuada precisão arqueológica, conteúdo heroico e evocativo da pintura de história praticada desde as últimas décadas do século XIX.

Para a pintura de história finissecular, demoramo-nos num dos mais ricos repositórios imóveis desta pintura de história heroica, o Museu Militar de Lisboa, com importância comparável à do Palácio da Ajuda na pintura de história de inícios do século. Sob a alçada do seu primeiro diretor Eduardo de Castelbranco (1840-1905)<sup>385</sup>, o museu, já instalado na fundição de Santa Apolónia, é submetido a uma renovação artística a partir de 1897. Executado pelos mais destacados pintores de história – de Malhoa e Columbano a Sousa Lopes – o programa decorativo, político, patriótico e colonialista evidencia-se nas salas destinadas a guerras, colónias ou figuras históricas<sup>386</sup>.

Neste espaço, celebra-se o herói de armas. A manifestação visual mais evidente do heroísmo finissecular será a decoração de teto alegórica *À Pátria* da Sala da Guerra Peninsular, pintado por Luciano Freire (1864-1934)<sup>387</sup> em 1903. Em *trompe l'oeil*, encontramos, na borda esquerda, os heróis das recentes campanhas coloniais (fig.102), dos quais se destaca, a cavalo, Mouzinho de Albuquerque (1855-1902), oficial de cavalaria e explorador colonial recentemente falecido. Estes erguem as espadas em veneração da Pátria, aqui personificada no polo central enquanto figura alegórica, esvoaçante e feminina que exhibe os símbolos do triunfo: uma coroa de louros e um ramo de palmeira. Do lado oposto, também reverendo a Pátria, Freire posicionou os heróis portugueses das centúrias anteriores e outros contemporâneos não-identificados (fig.103). A temporalidade destas figuras é sinalizada pela evolução da bandeira nacional nos variados estandartes que envergam.

Esta composição, na sua eficaz celebração transversal da glória portuguesa, homenageia especialmente Mouzinho de Albuquerque<sup>388</sup>. O herói nacional merecera uma recepção apoteótica no nosso país após a captura do rebelde Imperador Gungunhana

---

<sup>385</sup> cfr.SILVEIRA, Carlos – “Castelbranco, Eduardo de” em FERREIRA, Emília; MONTEIRO, Joana D’Oliveira; SILVA, Raquel Henriques da (coord.) – *Dicionário Quem é Quem Na Museologia Portuguesa*. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Nova, 2019, pp.59-62.

<sup>386</sup> Sobre este museu veja-se FRANÇA, José-Augusto – *Museu militar. Pintura e Escultura*. Lisboa: Comissão Nacional para as comemorações dos descobrimentos portugueses, 1996.

<sup>387</sup> Pintor naturalista que se dedicou ao estudo da conservação do património. Ficaria conhecido sobretudo pelo restauro (1909-1910) dos recém-descobertos painéis de São Vicente e ainda como diretor do Museu dos Coches. Sobre esta obra em particular veja-se FRANÇA, José-Augusto – *Museu militar. Pintura e Escultura*, pp.116-120.

<sup>388</sup> Sobre Mouzinho (e António Enes) e a sua glorificação no século XX veja-se JOÃO, Maria Isabel – *Memória e império. Comemorações em Portugal (1880-1960) Volume I.*, pp.733-745.

(1895) em Chaimite<sup>389</sup> e as bem-sucedidas campanhas militares (1895-1897) no mesmo território moçambicano, êxitos que garantiram a consolidação do império colonial português. O sucesso quase incontestado de Mouzinho viria assim refortalecer o patriotismo português que, embora permanecesse associado à capacidade colonizadora, havia sofrido um duro golpe com o recente Ultimato Britânico de 1890.

Ainda no que concerne o heroísmo a celebrar, a apoteose de Mouzinho em 1897 ofereceu a oportunidade ao jornalista republicano Francisco Mayer Garção (1872-1930) de se pronunciar sobre este assunto. Na sua tirada contra este explorador, que Garção considerava um herói representante do regime monárquico e da sua repressão da liberdade, o jovem escritor verbalizava os pensamentos de outros intelectuais: “O que é – ou antes, o que poderá ser um herói nos tempos de hoje?”. Assinalava ainda que o novo herói se guiava pelo humanismo e não pelo patriotismo pois “namarrais fugindo, palhotas a arder, soldados rotos, já hoje não excita, em nossos sentimentos diversificados, a antiga comoção de glória e brilho”. Mesmo o próprio português, afirmava o autor, já perdera o interesse nos “episódios de vingança”<sup>390</sup>.

Esta preterição e por vezes exclusão positivista do herói monarca e, sobretudo, dos velhos heróis de armas, associava-se à procura de um herói considerado mais adequado à sociedade contemporânea. Outros heróis contemporâneos sem armas despertariam interesse no pintor de história. Fora do Museu Militar, ainda um específico feito honroso e recente de Portugal mereceu registos em tela: a primeira travessia aérea do Atlântico Sul empreendida de março a junho de 1922. Inserida na celebração do centenário da independência do Brasil, a odisseia de Gago Coutinho (1869-1959) e Sacadura Cabral (1881-1924), oficiais da marinha e pioneiros da aviação portuguesa, partiu de Lisboa e terminou no Rio de Janeiro, então capital brasileira. Nos dois países

---

<sup>389</sup> Para além de lhe dedicar uma sala, o Museu Militar conta ainda com um retrato deste, uma cópia de Albino da Cunha de um original de Columbano também como uma tela de Moraes Carvalho representando a captura de Gungunhanna, o “leão de Gaza”, por Mouzinho de Albuquerque, uma obra datada de 1932. Esta figura colonial seria muito apreciada no Estado Novo. Em 1935 celebrou-se o 40º aniversário da captura de Gungunhanna e tomada de Chaimite e em 1955 assinalou-se o centenário do nascimento de Mouzinho. Ainda em 1940, como parte do programa da Exposição do Mundo Português, os portugueses inauguram um monumento em sua homenagem em Lourenço Marques. Este seria destruído pelos moçambicanos ainda antes da proclamação da independência de Moçambique em junho de 1975, constituindo um excelente exemplo de património contestado.

<sup>390</sup> GARÇÃO, Francisco Mayer; REIS, Fernando – *Os Vermelhos*, panfleto de colaboração com Fernando Reis, Lisboa, 21 de dezembro de 1897. Lisboa: Libanio & Cunha, 1897, pp.97-115 em MEDINA, João (dir.) – *História de Portugal dos tempos pré-históricos aos nossos dias. Vol. XII. A monarquia constitucional (II). A república (I)*. Amadora: Clube Internacional do Livro, D.L., 1995, p.75.

lusófonos, a repercussão deste projeto na aviação internacional transformou os dois aviadores em verdadeiros heróis. No nosso país, juntar-se-iam ao panteão de heróis portugueses por prolongarem uma das narrativas identitárias sobre a nação com maior peso e resiliência: o suposto espírito “explorador” que distinguiria o país, dada a extensão e longevidade do seu império colonial<sup>391</sup>.

Reconhecemos este sentimento de continuidade histórica em duas obras alegóricas que ilustram o álbum didático de vulgarização histórica e de afeição republicana, *Virtudes e Heroísmos Lusíadas*, projetado em 1925. Com música de Estefânia Cabreira, textos de Oliveira Cabral e reproduções das obras de vários escultores e pintores da época, este projeto, pelo seu teor nacionalista, seria depois publicado como manual didático pelo regime salazarista em 1936<sup>392</sup>. A primeira obra que referimos, uma *Alegoria aos descobrimentos portugueses e à travessia do Atlântico por Gago Coutinho e Sacadura Cabral* (1923, fig.104) do ilustrador Alfredo de Moraes (1872-1971)<sup>393</sup> acompanha o poema e canção “Heróis das Alturas”<sup>394</sup>. Nesta composição em aguarela, a avioneta-hidroavião “Lusitânia” dos aventureiros portugueses parte do estuário do Tejo – aqui sinalizado pela Torre de Belém, símbolo máximo da época da expansão colonial portuguesa – na companhia de uma caravela. Equiparados a Vasco da Gama e Álvares Cabral<sup>395</sup>, a partida destes em direção ao “Novo Mundo” é assinalada em apoteose por

---

<sup>391</sup> Sobre a adulação, o projeto e as intenções dos dois aviadores veja-se JOÃO, Maria Isabel – *Memória e império. Comemorações em Portugal (1880-1960) Volume I.*, pp.97-101.

<sup>392</sup> Não conseguimos apurar a data da primeira publicação deste álbum. Embora projetado e, provavelmente, publicado uma primeira vez em 1925, citamos uma versão editada no Estado Novo. O álbum (que datamos de 1936) conta com uma nota introdutória dos autores destinada à mocidade portuguesa, organização prestes a ser fundada nesse ano pelo ministro da educação Carneiro Pacheco, igualmente citado. O seu intuito é a divulgação “das virtudes dos nossos antepassados, do glorioso património que nos legaram e da independência e integridade da Pátria” à mocidade portuguesa que se haveria de criar cfr. CABREIRA, Estefânia; CABRAL, Oliveira – *Virtudes e Heroísmos Lusíadas (com a colaboração de grandes pintores portugueses) para a mocidade portuguesa*. Porto: Livraria Simões Lopes de Domingos Barreira, [s.d.], p.5.

<sup>393</sup> Ilustrador lisboeta conhecido sobretudo pelas suas gravuras de costumes tradicionais/camposinos portugueses. Enquanto ilustrador de periódicos trabalhou para o *Branco e Negro* (1896), *O Século Cómico* (1913), entre outros, tendo colaborado ainda com Alfredo Roque Gameiro.

<sup>394</sup> Para os autores do livro, “tem mais dois heróis a Pátria” e “há mais glória em Portugal”. Reforçavam ainda que “quando a viagem foi reconhecida houve em Portugal e no Brasil um verdadeiro delírio de entusiasmo. Em tôda a parte os aviadores eram recebidos com as maiores honras. A imprensa de todo o mundo celebrou condignamente o feito dos descendentes de Álvares Cabral e Vasco da Gama” cfr. CABREIRA, Estefânia; CABRAL, Oliveira – *op.cit.*, pp.120-123. Ainda o poeta portuense Delfim Guimarães (1872-1933) lhes dedicou o poema patriótico *Asas de Portugal* (1922).

<sup>395</sup> Na Sociedade de Geografia de Lisboa encontramos um vitral celebrativo de Sacadura Cabral e Gago Coutinho que também conflui os aviadores com Pedro Álvares Cabral. A obra data de 1922, ano da travessia

tritões e tágides, figuras decerto inspiradas em imagens semelhantes finisseculares de Columbano Bordalo Pinheiro e Carlos Reis<sup>396</sup> no Museu Militar.

Uma segunda obra do simbolista portuense António Carneiro (1872-1930)<sup>397</sup> revela-se igualmente interessante. Esta alegoria histórica (fig.105), juntamente com *Camões lendo os lusíadas aos frades de São Domingos* (versão original de 1925), conta como ilustração do artista para o álbum. Nesta tela ilustrativa do “Hino da raça”, Carneiro representou duas fileiras de heróis portugueses do passado e presente. A Afonso Henriques, Nun’Álvares Pereira, Camões, Vasco da Gama, D.João I e ao infante D.Henrique juntam-se, na borda direita, Sacadura Cabral e Gago Coutinho, os conservadores da virtude heroica portuguesa. O texto que secunda a imagem de Carneiro celebra “o amor a Portugal”, que guiou o rei fundador da nação e daí os dois aviadores, os revoltosos republicanos que “pretendiam dar à pátria um regime de maior justiça” e ainda os “guerreiros lusitanos que em terras de França combateram em 9 de abril de 1918 [La Lys] e outras batalhas”<sup>398</sup>.

Também os esforços destes últimos nos dois anos da participação portuguesa (1916-1918) na Primeira Guerra Mundial ocupariam telas e murais. Não obstante os registos visuais que explora, Carlos Silveira remarca que, ao contrário do que sucederia na França ou nos Estados Unidos, no nosso país, no que respeita à arte da Grande Guerra, não se estimularia a criação artística e muito menos o governo republicano viria a criar uma agência de propaganda<sup>399</sup>. Daí que o trabalho do pintor Adriano Sousa Lopes, enquanto artista oficial acompanhante do Corpo Expedicionário Português (CEP) em 1917-1918, constitua um caso excepcional.

---

aérea.

<sup>396</sup> Veja-se, no Museu Grão Vasco, a tela *Camões e as Tágides* (1894) de Columbano Bordalo Pinheiro com o mesmo cenário, figuras e a Torre de Belém. Ainda de Columbano, veja-se *Nereides ajudam os navegadores portugueses e Sereias e tritões acalmam as ondas* de Carlos Reis, ambas decorações murais do Museu Militar em Lisboa próximas da pintura “pompiér” do final de Oitocentos.

<sup>397</sup> Carneiro, adiante-se, era amigo íntimo de Teixeira de Pascoaes (1877-1952) e associado do movimento Renascença Portuguesa (1911-1932), este com pretensões historicistas/filosóficas nacionalistas e saudosistas. Sobre esta colaboração veja-se RAMOS, Afonso – *António Carneiro. Pintores Portugueses*. Lisboa: Quidnovi, 2010, pp.51-58 ou SAMUEL, Paulo – *António Carneiro. O artista da Renascença Portuguesa*. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, 1988.

<sup>398</sup> CABREIRA, Estefânia; CABRAL, Oliveira – *op.cit.*, p.127.

<sup>399</sup> GONÇALVES, Carlos da Silveira – *Adriano de Sousa Lopes (1879-1944). Um pintor na Grande Guerra*. Tese de doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2016, pp.140-141.



Graças ao seu caráter anónimo, cremos que o soldado desconhecido cumpre, melhor do que qualquer outra figura, o papel do herói nacional coletivo que Oliveira Martins desejara ainda em 1880<sup>400</sup>. Se Mouzinho de Albuquerque simboliza a vitória contundente na guerra, o soldado da Grande Guerra, ainda que vencida pelos aliados, acabaria, em retrospectiva, por personificar a vitória amarga. A desafortunada participação portuguesa associa-se especialmente à batalha de La Lys de 9 de abril de 1918, inserida na ofensiva alemã em Flandres, que, embora tenha resultado numa vitória dos aliados, evidenciaria a fraca preparação logística do corpo expedicionário português<sup>401</sup>.

Tal como o exército português, também Sousa Lopes se viu profundamente afetado por este evento. No rescaldo da batalha, ouviu testemunhos de combatentes para grafitar uma série de desenhos mais ou menos documentativos do acontecimento<sup>402</sup>. Ainda o recordaria mais tarde nas paredes da Sala da Grande Guerra no Museu Militar, com uma série de telas<sup>403</sup> das quais destacamos *9 de Abril* (1919-1923, fig.106). Esta obra de enormes proporções, ilustra – talvez com pretensões documentativas que adiante mencionamos – o preciso momento da batalha em que um artilheiro nosso se precipita com uma picareta sobre o obus português, tentando impedir a sua apropriação pelo inimigo. Contudo, a sua investida será decerto contrariada por um alemão que lhe aponta já a sua baioneta. A ação desenrola-se num ambiente belicoso e a batalha pende a favor dos alemães, aqui representados numa clara superioridade em relação aos nossos compatriotas. É interessante notar que nenhum português segura armas de fogo, um moribundo derrubado agarra a baioneta do alemão e ainda outro abatido e quiçá morto oferece uma possibilidade de escorço a Sousa Lopes.

Como revela Carlos Silveira, a obra refere-se a um episódio verídico<sup>404</sup>. Ainda assim, o mesmo remarca que o bravo soldado português que protagonizou este momento

---

<sup>400</sup> Este afirmava que o herói “vale pela soma de espírito nacional ou colectivo que encarnou nele; e num dado momento os heróis consubstanciam a totalidade desse espírito” cfr. MARTINS, Oliveira – *História da Civilização Ibérica. Sétimo Volume*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1987, p.187.

<sup>401</sup> Embora ainda hoje se discutam os verdadeiros números das perdas portuguesas (óbitos, feridos, entre outros), o consenso é que a participação portuguesa nesta batalha terá sido muito custosa para o país e com repercussões na política portuguesa. Para uma breve mas competente exposição sobre as motivações da entrada de Portugal na Grande Guerra e a sua desastrosa participação veja-se TEIXEIRA, Nuno Severiano – “Portugal no mundo” em PINTO, António Costa; MONTEIRO, Nuno Gonçalo (dir.) – *História Contemporânea de Portugal: 1808-2010. A Crise do Liberalismo 1890-1930, vol.3*. Carnaxide: Editora Objectiva, 2014, pp.87-115 .

<sup>402</sup> GONÇALVES, Carlos da Silveira – *op. cit.*, pp.205-208.

<sup>403</sup> Veja-se FRANÇA, José-Augusto – *Museu Militar. Pintura e Escultura*, pp.134-143.

<sup>404</sup> GONÇALVES, Carlos da Silveira – *op. cit.*, pp.299-301.

em *La Lys* sobreviveu, facto que parece contrariar o desfecho intencido por Sousa Lopes para esta cena. Não restam dúvidas quanto à intenção do pintor. Este guiou-se, pois, por uma opção dramática, tentando criar “um símbolo de heroísmo e sacrifício” e não uma reconstituição totalmente verídica<sup>405</sup>. Neste aspeto, a sua obra socorre-se da imagética romântica, aproximando-se, alega o autor, do heroísmo romântico que Goya havia habilmente captado em *El tres de Mayo de 1808 en Madrid* (1814, fig.107)<sup>406</sup>. A tela do português não pretende, pois, celebrar uma derrota, mas antes uma vitória moral patente na derrota física, uma conceção cristã segundo Hugh Honour<sup>407</sup>. Esta ideia abunda em várias produções românticas sobretudo de cariz militar, facto que leva este autor a reconhecer um “cult of failure” que deslocava a ênfase do vitorioso para o vencido/vítima<sup>408</sup>. Desta feita, o soldado desconhecido, que Sousa Lopes evocou em *9 de Abril*, distinguia-se dos outros heróis por se sujeitar a uma derrota física, revelando, ainda assim, o patriotismo de alguém disposto a morrer pelo seu país.

### 2.3. Heróis de ontem: coloniais, fundacionais e medievais

A par dos heróis recentes, o pintor de história português continuou a recordar os antigos protagonistas da glória passada da nação. A celebração dos heróis fundacionais, coloniais e medievais estendia-se a todo o século XIX. Da procura incessante pelo aspeto fidedigno de certas figuras, resultou, como refere Nuno Rosmaninho, “a formação de estereótipos”, ou seja, “tipos que devem tanto à história quanto à convenção”, citando os casos do infante D.Henrique e Vasco da Gama<sup>409</sup>. As comemorações públicas do quinto centenário do nascimento do infante D.Henrique (1894) e do quarto centenário da descoberta do caminho marítimo para a Índia (1898) incluíam concursos artísticos e encomendas estatais<sup>410</sup>. Constituíam, pois, oportunidades únicas para a afirmação da

---

<sup>405</sup> *Ibidem*, p.301.

<sup>406</sup> *Ibidem*, p.301.

<sup>407</sup> HONOUR, Hugh – *op.cit.*, p.42.

<sup>408</sup> Sobre este “culto” o autor refere-se às telas *El Tres de Mayo de 1808 en Madrid* (1814) e *Épisode de la retraite de la Russie* (1835) de Boissard de Boisdenier cfr. *Ibidem*, pp.42-45.

<sup>409</sup> ROSMANINHO, Nuno – *A deriva nacional da arte, Portugal séculos XIX-XXI*, p.46.

<sup>410</sup> Vejam-se algumas obras resultantes: duas telas referidas como *Vasco da Gama perante o Samorim* (1898) de Veloso Salgado e Ernesto Condeixa, inseridas no concurso de pintura de história promovido pelas comemorações do quarto centenário da descoberta do caminho marítimo para a Índia. Ainda sobre as comemorações do quinto centenário do nascimento do infante D.Henrique (1894) no Porto veja-se a alegoria marítima (1894) de Veloso Salgado. Sobre as comemorações henriquinas veja-se RIBEIRO, Maria

pintura de história em final de Oitocentos que, como referimos anteriormente, não só se excluía cada vez mais das exposições académicas como ainda se afastava do gosto popular, este mais próximo dos géneros menores.

Na pintura de história, a estereotipificação seguia a gravura e imprensa, dois meios visuais que o século XIX expandiu. Mencionámos, no capítulo anterior, que nas primeiras décadas do século se procedia à catalogação das mais eminentes figuras portuguesas, uma recolha que acompanhou o próprio desenvolvimento da pintura de história nacional. Ainda no decorrer de Oitocentos, a imprensa divulgaria estas “galerias impressas”. O fenómeno não se cingiu ao infante ou a Gama<sup>411</sup>, englobando ainda uma outra figura negligenciada, mas incluída nas celebrações da descoberta do caminho marítimo para a Índia em 1498: Afonso de Albuquerque (1452-1515), governador da Índia Portuguesa (1509-1515). Atentemos neste homem que não mereceu, até ao momento, o investimento conferido a Gama ou ao infante, mas que melhor exemplifica o “conquistador”, protagonista da pintura de história colonial de Oitocentos.

Logo em 1809, Domingos Sequeira planeava pintar Albuquerque em tela para, provavelmente, o Marquês de Marialva. Desta empreitada que não chegaria a concluir<sup>412</sup> resta-nos a aguarela *Desembarque de Afonso Albuquerque*<sup>413</sup>(fig.108), uma composição de várias figuras, panorâmica e orientalista cujo assunto reporta para o Canto X da epopeia de Camões. Aqui encontramos Albuquerque de longas barbas, traje e chapéu quinhentistas e mão sob a bainha da espada (fig.109), uma iconografia muito específica ainda hoje reconhecível<sup>414</sup>. Por Oitocentos, Sequeira demonstrava já uma preocupação

---

Manuela Tavares – “O centenário henriquino. Imagens e Ideologia”, in *Revista de História das Ideias*. Coimbra: Instituto de História e Teoria das Ideias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, t.15, 1993, pp.331-337, pp.331-378.

<sup>411</sup> Tanto Ernesto Condeixa (1888) quanto José Malhoa (1888) pintaram *Partida de Vasco da Gama para a Índia*, obras pertencentes ao Museu de Lisboa. O mestre destes dois pintores, Miguel Ângelo Lupi, havia pintado o mesmo assunto em 1880 em tela, hoje no Museu do Chiado. José Malhoa dedicou-lhe três telas no Museu Militar e António Manuel da Fonseca compôs um retrato histórico de Gama (1838), pertencente à coleção do National Maritime Museum em Londres. No início do século Vieira Portuense pintava um pequeno quadro *Vasco da Gama na ilha dos amores*, no Museu Nacional de Arte Antiga.

<sup>412</sup> Veja-se MARKL, Alexandra Josefina Reis Gomes – *A obra gráfica de Domingos António de Sequeira no contexto da produção europeia do seu tempo. volume I.*, p.16.

<sup>413</sup> A tela inacabada pertence ao Museu Nacional de Arte Antiga. A única imagem que encontramos é uma reprodução a preto e branco em COUTINHO, Bernardo Xavier – *op.cit.*, p.270-271 que a nomeia uma vez de *Desembarque de Afonso de Albuquerque* e outra de *Desembarque de Afonso de Albuquerque em Calecute*, este último título não nos parece correto.

<sup>414</sup> Outras obras com a mesma iconografia: as estátuas de Diogo Macedo (1930) no Largo D.João III no Porto e de Costa Motta, tio (1903) na Praça Afonso de Albuquerque em Lisboa; o fresco do Palácio de

arqueológica pelo que retrata Albuquerque a partir de gravuras recentes de inícios do século XIX ou mesmo originais de corpo inteiro e hierático retiradas de *Ásia Portuguesa* (1666-1675) ou (tal como as caravelas) do *Livro de Lisuarte de Abreu* (1509-1515, fig. 110), obras de referência na historiografia portuguesa no começo do século XIX. Uma figura exótica recebe o capitão e a sua comitiva, tratando-se, possivelmente, do rei de Cochim, a quem os portugueses se haviam aliado anos antes com Gama contra o samorim de Calecute. No geral, da tela de Sequeira guardamos um sentido de harmonia e cooperação entre duas culturas antípodas.

Por Novecentos, a imagem do vice-rei português torna-se belicosa e emblemática, servindo um propósito político. Na Sala Ásia do Museu Militar, Columbano Bordalo Pinheiro seleciona Gama e Albuquerque para completar a sua alegoria à Ásia (fig.111). Como vimos no capítulo precedente, a elevação etérea de figuras centrais no processo da expansão colonial portuguesa ocupava já Cyrillo na Sala das Descobertas do Palácio de Mafra pelo que Columbano, na sua série de alegorias aos quatro continentes, apenas prolonga uma imagética patriótica estreada em finais de Setecentos. Não obstante, note-se o claro pendor eurocêntrico desta alegoria, de resto frequente na época: a identificação do continente asiático não passa pela figura de turbante – como ordenava a convenção académica – mas sim pelos portugueses.

De 1903 datam as telas *Conquista de Malaca* (fig.112)<sup>415</sup> de Ernesto Condeixa e *Conquista de Socotorá* (fig.113) de Jorge Colaço (1868-1942), ambas referentes às campanhas portuguesas na Malásia e Médio Oriente e destinadas à Sala Afonso de Albuquerque do Museu Militar<sup>416</sup>. O lado heroico e conquistador de Albuquerque, aqui liderando de um exército, revela-se na chacina do inimigo muçulmano, já tombado morto no primeiro plano das duas composições sendo mesmo espezinhado na versão de Colaço. Do mesmo modo, nenhum dos artistas ignorou o contexto orientalista da cena, sugerido quer pela inclusão de uma mesquita por Condeixa quer ainda pelos trajés exóticos das personagens deste e de Colaço.

Nestas obras, Condeixa e, especialmente, Colaço, recriam episódios vitoriosos da história colonial portuguesa. As telas ilustram o “terror” semeado pelo comandante

---

Justiça de Vila Franca de Xira de Martins Barata (1964). Sobre a estátua de Costa Motta, tio veja-se ARTHUR, Ribeiro – *op.cit.*, pp.125-134.

<sup>415</sup> Veja-se o mesmo tema por Domingos Rebelo, *Tomada de Malaca for Afonso de Albuquerque* (1945) no Palácio de São Bento.

<sup>416</sup> As obras referidas em FRANÇA, José-Augusto – *Museu Militar. Pintura e Escultura*, pp.110-113.

português coadunando-se mais com a definição de Albuquerque segundo Diogo Barbosa Machado na sua *Bibliotheca Lusitana* (1741-1759): “o Grande pellas heroicas façanhas, com que encheo de admiração a Europa, de pasmo, e terror a Asia (...)”<sup>417</sup>. Colaço, que só em 1904 se estreia na azulejaria, exhibe aqui a tendência nacionalista que influenciou não apenas as suas telas no Museu Militar como também toda a sua produção artística marcada por narrativas históricas e heroicas muito apreciadas na primeira metade do século XX. Mais tarde, na década de 1930, verbalizava a sua “convicção” de que para a “defesa moral da integridade dum povo” contribuía “a conservação, embora renovada, da sua fisionomia que a história e as tradições lhe criaram com características próprias”, desejando ainda ver “esse movimento de patriótica reacção” fomentado nos jovens artistas<sup>418</sup>. Esta tardia confissão comprova que, no plano das artes, o Oitocentos português prolonga-se pelo menos até meados do século XX pela predominância de uma pintura figurativa com função utilitária e política.

Relembramos que o particular teor nacionalista e bélico destas imagens se justifica pelo facto de se tratarem de encomendas para decorar um edifício vocacionado para a recordação do poder militar português. Ainda o programa decorativo e a própria consistência deste espaço enquanto Museu Militar, fundado em 1851 como Museu da Artilharia, respondem ao sentimento oitocentista de decadência de Portugal que, como afirmámos antes, assistia, no século XIX, a uma ameaça ao seu império colonial<sup>419</sup>. Este sentimento germinava também em Espanha, outra potência imperialista decadente, cujos artistas reagiriam com uma imagética versada sobretudo na conquista das Américas – então tornadas Estados independentes – através de episódios belicosos e heroicos ou simplesmente anedóticos<sup>420</sup>.

---

<sup>417</sup> MACHADO, Diogo Barbosa – *Bibliotheca lusitana, histórica, crítica e cronológica: Na qual se compreende a notícia dos autores portugueses e das obras que compuseram desde o tempo da promulgação da Lei da Graça até o tempo presente*. Lisboa: Oficina de António Isidoro da Fonseca, 1741, p.22.

<sup>418</sup> COLAÇO, Jorge – “A arte da decoração em azulejos”. In *Cerâmica e edificação: revista mensal portuguesa industrial, económica e artística*. Lisboa: A.C.Garcez, s.1, nº 1,1933, pp.7-8 em COELHO, Maria José Marcela – “Descobrimo Jorge Colaço: sobre a pintura de história e a hibridação artística” in *Revista GAMA, Estudos Artísticos*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, t.8, nº15, janeiro–junho de 2020, p.94, pp.85-95.

<sup>419</sup> Veja-se TEIXEIRA, Nuno Severiano – *op.cit.*, pp.87-93.

<sup>420</sup> Vejam-se, a título de exemplo, as seguintes obras: *Hernan Cortés lluita amb dos indis* (s.d) de Antoni Gómez i Cros, *Prisión de Guatimocín, último emperador de los mejicanos, por las tropas de Hernán Cortés, y su presentación a este en la plaza de Méjico* (1854) de Carlos Maria Esquivel Y Rivas, *Desembarco de Cólón* (1862) de Dióscoro Puebla ou *Premier hommage à Christophe Colomb* (1892) de José Garnelo y Aida.

As imagens do herói colonial, atualmente num estudo embrionário, procuravam, pois, instilar um sentimento patriótico baseado num poderio imperial que, na verdade, soçobrava no século XIX. Contudo, cremos que o seu fim não residia na nostalgia, mas antes na estimulação do patriotismo através da emulação presente dos feitos gloriosos. Como vimos com Mouzinho, Sacadura Cabral e Gago Coutinho apenas seguindo as proezas destas figuras antigas o português contemporâneo poderia alcançar o panteão de heróis.

Outros heróis serviam o mesmo propósito político. Ainda alguma historiografia e pintura de história portuguesas se interessavam pelos mitos e figuras fundacionais de Portugal, circunstância que referimos antes por meio da tela de Afonso Henriques. Em especial, um herói folclórico, o chefe lusitano Viriato, fixou-se na memória da nação pela campanha liderada contra os invasores romanos no século II a.c. Em Londres (1797-1801), Vieira Portuense pinta *O Juramento de Viriato* (1798-1799, esboço na fig.114), uma pintura de história atualmente por localizar e importante na carreira do artista. Incluída na exposição da Royal Academy of Arts em março de 1799, um texto explicativo relatava a cena: “at the sight of the dead corps of the men, women, and children slain, Viriato swears by putting his hand, and those of his companions, in the wounds of the virgins yet palpitating, that they will not lay down their arms until they are revenged on the cruel invaders of their country, and on the perfidious enemy of the human race”<sup>421</sup>.

Paulo Varela Gomes insere a obra nas representações de juramentos, motivo popularizado por David e comum nas décadas finais de Setecentos, e, para o autor, a mais interessante expressão do sublime<sup>422</sup>. Abstemo-nos de tecer comparações iconográficas, aliás já propostas pelo mesmo, e atentemos na escolha de uma figura da história portuguesa pré-romana. Neste ponto, Foteini Vlachou escrevia que a sugestão do tema poderia ter partido de João de Almeida de Melo e Castro, embaixador de Portugal em Londres e mecenas de Portuense<sup>423</sup>. Não propomos a eliminação de tal hipótese, mas

---

<sup>421</sup> A tela de Portuense era a obra nº200 cfr. *The exhibition of the Royal Academy, MDCCXCIX. (1799). The thirty-first*. Londres: J.Cooper, 1799, p.13. Curiosamente, nesse mesmo ano também se expôs uma tela *The death of Inez de Castro* da autoria de (John) Frearson, catalogada sob o nº173 e acompanhada de versos d’*Os Lusíadas* em inglês cfr. *Ibidem*, p.8.

<sup>422</sup> GOMES, Paulo Varela – *Expressões do Neoclássico. Arte portuguesa da pré-História ao século XX.*, pp.69-71.

<sup>423</sup> VLACHOU, Foteini – “A pintura de história na península ibérica durante as guerras revolucionárias e napoleónicas: patriotismo e propaganda”, em *Actas do Congresso Histórico Olhão, o Algarve & Portugal no tempo das invasões francesas – 14-16 de Novembro de 2008*. Olhão: Câmara Municipal de Olhão, 2012,

acrescentamos que a inspiração de Portuense poderia também residir no ambiente artístico de Londres dos finais de Setecentos, ou seja, nas suas envolvências mais imediatas. No Reino Unido, a pintura de história nacional florescia e os temas históricos retirados da Grã-Bretanha pré-romana, entre outros relacionados com períodos fundacionais da história de Inglaterra, interessavam vários pintores britânicos nos trinta anos sucessivos da fundação da Royal Academy of Arts em 1768<sup>424</sup>. Das várias obras de produzidas por britânicos e que poderão ter sido apresentadas na academia inglesa nesses anos, parece-nos que a de John Opie (1761-1807), *Boadicea haranging the britons* (versão em litografia de William Sharp, c.1793, fig.115), à data exposta na Schomberg House em Londres<sup>425</sup>, se aproxima, pela escolha da heroína folclórica dos tempos pré-romanos, à tela portuguesa. Enquanto que Viriato demandava desforra do traidor Galba com uma mão assente no cadáver de uma mártir, a rainha celta Boadiceia dirigia-se aos bretões instando vingança dos romanos traidores que haviam quebrado o pacto e violentado as suas filhas. Julgamos que esta pintura de Portuense, notável pelo assunto de história nacional e exclusiva pela adoção de um herói folclórico pré-romano, muito deve ao meio artístico de Londres onde se manifestavam um nacionalismo e romantismo precoces.

Portuense virá oferecer a tela ao futuro D.João VI, recentemente indigitado como príncipe regente, que a expõe no Palácio da Ajuda. Uma conseguinte gravura de Francesco Bartolozzi (1799, fig.116) apresenta uma dedicatória a “Johann Brasiliae Principi. Lusitanici Emperi Regenti” e uma inscrição latina retirada da *Monarquia Lusitana* (1597), primeiro volume de Frei Bernardo de Brito, que reporta para a cena representada. Para Foteini Vlachou, estas pretendiam inserir Viriato na genealogia monárquica que, por sua vez, validava o presente soberano enquanto continuador de uma linhagem virtuosa remontada aos lusitanos<sup>426</sup>. A mesma autora salienta que as produções de história nacional de Portuense se dedicavam, em exclusivo, à aristocracia e realza

---

p.178, pp.175-187.

<sup>424</sup> SMITH, A.D.S – *op.cit.*, pp.116-117.

<sup>425</sup> À semelhança de outras pinturas versadas na história nacional de Inglaterra, incluindo outra obra de Opie que mencionámos antes (*Lady Elizabeth Grey entreating Edward IV to protect her children*, 1798), a versão original em tela teria sido apresentada numa exposição “Historical Gallery” em Schomberg House, em Pall Mall, Londres, por Robert Bowyer a partir de 1795. As versões em gravura das pinturas de história foram encomendadas a vários pintores britânicos com vista a ilustrar a edição de Bowyer da obra de David Hume, *The History of England*, originalmente publicada na década de 1750.

<sup>426</sup> VLACHOU, Foteini – “Patriotism, painting and the portuguese empire during the revolutionary and napoleonic wars”, p.263.

portuguesas, reconhecendo nesta obra um patriotismo característico da pintura de história portuguesa do início de Oitocentos: de e para as elites e proclamador da lealdade ao monarca<sup>427</sup>.

No Portugal do dealbar de Oitocentos Viriato ganha uma significação especial. Não desprovido de ironia e ao contrário das figuras coloniais que representavam a força conquistadora dos portugueses, Viriato personifica a resistência portuguesa (lusitana) perante colonizadores<sup>428</sup>. O nativismo do herói lusitano incentiva a sobrevivência de Portugal e Espanha na nova conjuntura política ditada pela Guerra Peninsular (1807-1814), conflito travado com a aliada Inglaterra contra os invasores franceses guiados por Junot (1808), depois Soult (1809) e finalmente Massena (1810-1811). Ainda no início de Novecentos, Teófilo Braga procurará reabilitar o mito com a publicação de *Viriato: Narrativa epo-histórica*, analisando o combatente lusitano do ponto de vista etnográfico e utilizando-o como bandeira política pró-federação ibérica.

Esta preferência por representar figuras fundacionais imbuídas de uma significação nacionalista decorre de uma cultura etnográfica e folclórica promovida pelo romantismo. Contudo, no romantismo, o termo “época fundacional” era, por si mesmo, discutível. Em Portugal, para a divulgação e mitificação da idade medieval muito contribuiu Alexandre Herculano que nela reconhecia a verdadeira época fundacional do país repudiando as histórias de Viriato ou Sertório como “ vaidades estranhas” utilizadas para “ensoberbecer” a nação<sup>429</sup>. Por meio dos seus opúsculos, volumes dedicados à história de Portugal, artigos em periódicos e, sobretudo, romances históricos, peças dramáticas e compêndios de cultura popular medieval, o autor vem acentuar o interesse na época medieval.

No que diz respeito à pintura de história o apelo da época medieval traduziu-se sobremaneira em telas de cenas anedóticas (dramas de corte) ou dramáticas,

---

<sup>427</sup> *Ibidem*, p.258.

<sup>428</sup> Para uma análise do emprego de Viriato por portugueses e espanhóis no contexto da guerra peninsular veja-se VLACHOU, Foteini – “A pintura de história na península ibérica durante as guerras revolucionárias e napoleónicas: patriotismo e propaganda”, pp.175-187.

<sup>429</sup> Contestava ainda “Temos examinado as relações que se poderiam dar entre nós e aquela porção de tribos célticas denominadas os Lusitanos – Qual é o resultado de tudo o que fica dito? – Que é impossível ir entroncar com elas a nossa história ou delas descer logicamente a esta. Tudo falta; a conveniência de limites territoriais, a identidade de raça, a filiação de língua, para estabelecermos uma transição natural entre esses povos bárbaros e nós.” cfr.BEIRANTE, Cândido; CUSTÓDIO, Jorge – *Alexandre Herculano. Um homem e uma ideologia na construção de Portugal.Antologia*. 2ª edição.Amadora: Livraria Bertrand,1980, pp.204-205.



exemplificativas da nova pintura de história legada pelo romantismo. Assim se caracterizam pinturas de história medieval como *D.João II ante o cadáver do filho* (1897) e *El-Rei D.Fernando I e o infante D.Dinis* (1896) de Ernesto Condeixa<sup>430</sup>, *D.João I visita Nun'Álvares Pereira no convento do Carmo em 1425* (1881) de Caetano Moreira da Costa Lima, *Trasladação de Inês de Castro* (1904) e *O grande desvario* (1916) de Acácio Lino e muitas outras que podíamos citar. Por se apoiar sobretudo em narrativas anedóticas ou dinásticas de Fernão Lopes ou Rui de Pina, entre outros, e vulgarizadas pel'*Os Lusíadas*, histórias populares e sobretudo por Herculano, a pintura de história portuguesa de assunto medieval conta com um limitado número de figuras e assuntos heroicos.

Não obstante, ainda se imaginaram alguns pequenos heróis. Na atenção romântica conferida às narrativas populares, buscou-se a virtuosidade nos (relativamente) mais humildes, mas não menos valentes, que se destacavam sobretudo pela lealdade ao rei e reino de Portugal em alturas críticas. A partir de Oitocentos, alguns heróis como Egas Moniz, Martim de Freitas ou mesmo o alcaide de Faria protagonizam produções artísticas. A valência destes homens reside pois nas ações demonstrativas de uma fidelidade e honra excepcionais e não num estatuto de figura nacional emblemática reservada a poucos como Camões ou o infante. Desta feita, ao optar por representar estas figuras, o pintor de história incorria na pintura de história anedótica e narrativa, munindo-se, por conseguinte, de uma preocupação pela arqueologia medieval.

Uma destas figuras, Martim de Freitas, o alcaide-mor do castelo de Coimbra, contribuía para algumas das mais virtuosas imagens históricas. Este militar do século XIII ficaria conhecido pela inquebrável lealdade, num cenário de guerra civil, ao seu senhor, D.Sancho II (1223-1248) mesmo depois deste monarca ter sido deposto (1246) pelo Papa e substituído pelo seu irmão infante, tornado Afonso III. O episódio figurava na *Crónica de D.Sancho II* (obra quinhentista publicada em 1728) de Rui de Pina e ainda em Seiscentos merecia um elogio da *Monarquia Lusitana* como “constante e leal vassalo d’el Rey D.Sancho” que superou um custoso cerco de Afonso III a Coimbra<sup>431</sup>.

---

<sup>430</sup> As duas obras de Condeixa, “medalha de 2ª classe nas Exposições da Sociedade Promotora das Bellas-Artes em 1887, Industrial Portuguesa em 1888 e na quarta e sexta do Grémio Artístico” participaram na Exposição Extraordinária do Grémio Artístico de 1898 cfr.Grémio Artístico – *Exposição extraordinária comemorativa do 4ºcentenario do descobrimento do caminho marítimo para a India. Catalogo ilustrado*, p.17. Em 189 pinturas a óleo da secção não-retrospectiva foram expostas apenas 18 telas de pintura de história ou histórica, compreendendo temas religiosos, mitológicos, alegóricos ou de história nacional cfr.*Ibidem*, pp.13-30.

<sup>431</sup> BRANDÃO, António – *Quarta parte da Monarchia lusitana que contém a historia de Portugal desde*

Herculano, porém, considerava-o algo fabulado pelo povo, mesmo folclórico<sup>432</sup>, o que, para os artistas, pouco ou nada interessava.

O portuense Caetano Moreira da Costa Lima conhecido pelas suas telas históricas e cénicas, legou a mais conhecida versão em tela desta figura com *Martim de Freitas verificando na catedral de Toledo o falecimento do rei D.Sancho II* (1889, fig.117), obra pertencente ao Museu Nacional Soares dos Reis<sup>433</sup>. Este discípulo de Roquemont optou por representar outro episódio também relatado por Herculano na sua *História de Portugal*<sup>434</sup>: a deslocação de Martim de Freitas e comitiva à catedral de Toledo em 1248 para se certificar da morte do rei deposto, de quem continuava fiel vassalo a despeito do novo soberano. Aí, o alcaide observou o cadáver do monarca para, num gesto de lealdade, lhe depositar as chaves do castelo de Coimbra nas mãos, retirá-las e transferir então a sua vassalagem ao novo rei de Portugal.

Já conhecido muito antes de Oitocentos, este episódio em particular interessava a academia portuense em 1857 pois havia sido selecionado como possível tema para uma

---

*o tempo del rey Dom Sancho Primeiro, até todo o reinado del rey D. Afonso III*. Lisboa: Pedro Caresbeeck, 1632, p.164.

<sup>432</sup> HERCULANO, Alexandre – *História de Portugal IV*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1987, pp.113-114.

<sup>433</sup> Permanece, sem dúvida, um dos mais ignorados pintores portugueses do século XIX apesar de ter sido discípulo de Roquemont e professor de Aurélia de Souza. José-Augusto França associa-o a Marciano Henriques da Silva pois, na sua perspectiva, ambos “deixaram obra medíocre, e só muito depois, em tardo-romantismo de anos 80 ou 90, de novo o género [pintura de história] atrairá pintores de outra formação académica, como veremos.” cfr.FRANÇA, José-Augusto – *História da Arte em Portugal. O Pombalismo e o Romantismo.*, pp.97-98. Costa Lima figura ainda no *Dicionário de artistas e artífices do norte de Portugal* onde é descrito como “pintor de motivos históricos” de “episódios mais dramáticos da História de Portugal, tendo revelado preferência pelas cenas fúnebres” em composições “trabalhadas com correcção de desenho e as figuras organizadas numa disposição teatral.” Ainda participou nas trienais de 1854 e 1860 e no salão de 1880 da Sociedade Promotora de Belas-Artes cfr.FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (coord.) – *Dicionário de Artistas e Artífices do Norte de Portugal*. Porto: CEPESSE - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2008, p.183. Para a exposição de 1891 da Escola Portuense de Belas-Artes, contribuiu com três estudos preparatórios de *Martim de Freitas verificando em Toledo o falecimento do rei de Portugal D. Sancho II, A alvorada d’Ourique, Última comunhão da Rainha Santa e Transfiguração* que evidenciam a sua carreira como pintor de história cfr.*Catalogo Illustrado da Exposição d’arte. Repreoducções em phototypia dos quadros e desenhos dos artistas*. Porto: Typographia Occidental, 1891, p.5. Nesta exposição contaram-se 89 pinturas a óleo sendo que apenas 5 eram pinturas de história ou históricas com temática religiosa ou histórica. Ainda em 1854 Costa Lima ocupava-se de temas clássicos, tendo exposto duas telas intituladas *Heitor exprobrando Páris* e *Dido exprobrando Eneias* cfr. Academia Portuense das Bellas-Artes – *Catalogo das obras apresentadas na Exposição Triennial da Academia Portuense das Bellas Artes no anno de 1854*. Porto: Typographia de Gandra & Filhos, 1854, p.18. Nesta exposição foram apresentadas 82 pinturas a óleo sendo 26 as pinturas de história religiosa ou mitológica.

<sup>434</sup> HERCULANO, Alexandre – *op.cit.*, pp.113-114.

prova de execução<sup>435</sup>. A escolha deste episódio segue o gosto de Costa Lima por cenas lúgubres. O autor, inspirado por uma visualidade romântica, poderia conhecer uma obra de Delaroche, *Cromwell devant le cercueil de Charles 1er* (1831, fig.118) que representava o lorde protetor Oliver Cromwell contemplando o cadáver de Carlos I de Inglaterra. Malgrado o hieratismo cénico das suas figuras, reconhecemos uma intenção historicista de Costa Lima que se esforçou para sugerir uma ambiência admitidamente medieval, quer nos trajés, quer no interior da catedral (gótica) de Toledo – românico como de facto ainda seria por meados do século XIII.

Uma outra figura revelar-se-ia favorita da imagética oitocentista: Egas Moniz (1080-1146), o mítico aio de Afonso Henriques. O fidalgo portugalense datava da época fundacional de Portugal, assistindo o conde contra a sua mãe, Dona Teresa, esta obediente ao sobrinho Afonso VII de Galiza, Leão e Castela. Desobedecido pelo futuro rei de Portugal, o imperador invade o condado Portucalense em 1127 e cerca Guimarães, exigindo a vassalagem do primo. Desgastados pelo assédio, os fidalgos e cavaleiros, tomando Egas Moniz como porta-voz, juram a futura lealdade de Afonso Henriques<sup>436</sup>. A promessa será desrespeitada e assim o honrado Moniz e família apresentam-se descalços e de corda ao pescoço perante o rei leonês para que este vingue a perfídia. O soberano, impressionado pela dignidade do fidalgo, concede-lhe o perdão.

O episódio da rendição ocupou os artistas portugueses<sup>437</sup> ao longo do século, mas destacamos a versão *Egas Moniz diante do Rei de Leão* (1800-1805, fig.119)<sup>438</sup> de Domingos Sequeira. O pintor representou o velho aio e a sua família entregando-se ao monarca leonês como cativos, de simples traje branco e braços amarrados com corda. Julgando pela gestualidade dos guardas que instam os cortesãos a dispersar, esta ocorrência inédita parece agitar a corte de Toledo. Os rostos das figuras, que Sequeira

---

<sup>435</sup> VASCONCELOS, Artur – *Mestre João António Correia (1822-1896): entre a construção académica e a expressão romântica. Volume II.*, p.27.

<sup>436</sup> O episódio relatado em HERCULANO, Alexandre – *História de Portugal II*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1986, p.76. Naturalmente, ele era conhecido muito antes dos escritos de Herculano de meados de Oitocentos e o historiador rastreava-o, pelo menos, até ao *Livro Velho das Linhagens* do início do século XIV.

<sup>437</sup> Roque Gameiro ilustrou a lenda de Egas Moniz nos *Quadros da História de Portugal* (1917) de Chagas Franco e João Soares e na *História de Portugal, popular e ilustrada* (1899-1905) de Manuel Pinheiro Chagas. Também Jorge Colaço compôs esta cena em azulejo para a estação de São Bento no Porto (1910) e para o Palácio da Justiça de Coimbra.

<sup>438</sup> Fez parte da exposição “Domingos Sequeira, pintor de História” do Museu Nacional de Arte Antiga em 2016-2017 que contou com a curadoria de Alexandra Gomes Markl.

explorou em vários estudos<sup>439</sup>, demonstram uma verdadeira emoção de acordo com o conteúdo da cena: note-se a apreensão das crianças mais pequenas (fig.120), o semblante suplicante do patriarca e o ar intrigado de um velho cortesão que o observa (fig.121).

A humanidade destas figuras compensa o óbvio anacronismo arqueológico. Segundo Alexandra Gomes Markl, a obra, tal como a referida *Milagre de Ourique*, insere-se no lote de pinturas históricas de Sequeira que sugerem figuras medievais da primeira dinastia portuguesa em “calções curtos tufados e golas de renda de canudos, como foi uso no século XVI”<sup>440</sup>. A mesma revela a discussão dos intelectuais franceses da segunda metade de Setecentos em relação à adequação dos trajes e época histórica. Para o maior partido, que contava com o conde de Caylus e Diderot, o pintor devia ignorar a adequação do *milieu* à cronologia sob pena de causar estranheza no espetador. Ainda outros como Dupont de Nemours defendiam a exatidão da ambiência e costumes medievais<sup>441</sup>. Estas observações permitem assim presumir que o anacronismo de Sequeira poderá, afinal, ser propositado, tanto mais que este pintor já procedia a pesquisas arqueológicas.

Esta discussão perante o emprego da veracidade arqueológica na pintura de história distancia-se da visão de finais de Oitocentos onde esta se entendia como componente imprescindível da pintura histórica. As últimas décadas do século, marcadas pela inventariação arqueológica e exploração patrimonial, permitem ao pintor de história concretizar qualquer intenção antiquária que possa deter.

Uma das obras de assunto medieval que melhor representa esta atitude é *Defesa do Castelo de Faria* (c.1910, fig.122) de Ernesto Condeixa, atualmente localizada na Casa dos Beça Meneses (Casa do Jardim) em Barcelos. Esta composição aborda um ato heroico de relativa simplicidade ocorrido em Portugal no século XIV e incluído por Alexandre Herculano no seu compêndio de história popular, *Lendas e narrativas* (1851). Situa-se na segunda guerra fernandina (1372), em concreto quando o exército castelhano invade a região de Entre-Douro-E-Minho através da Galiza, capturando, em batalha, Nuno Gonçalves, o alcaide do castelo de Faria (Milhazes, Barcelos) cuja defesa havia deixado a cargo do filho Gonçalo Nunes. Astuto, Gonçalves induz os invasores a

---

<sup>439</sup> MARKL, A.J.R.G – *op.cit.*, pp.145-146. Veja-se também o segundo volume da mesma dissertação com anexo de imagens.

<sup>440</sup> A autora referia-se também à obra *Juan I en Aljubarrota* (1793) de Luis Planes, com os mesmos trajes renascentistas cfr. *Ibidem*, pp.140-141.

<sup>441</sup> *Idem*, “Domingos Sequeira e o nobre género da pintura de história” em MARKL, Alexandra Reis Gomes; CARDOSO, Andrea (coord.) – *Domingos Sequeira: pintor de história*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2016, p.34, pp.30-54.

conduzirem-no para perto das muralhas com o pretexto de incitar o filho a capitular, mas, em vez disso, fá-lo jurar a resistência<sup>442</sup>. A tela ilustra o momento seguinte em que os castelhanos, traídos, apunhalam Gonçalves até à morte.

Encomendada em 1908 por José de Beça e Menezes (1828-1918), empreendedor barcelense, esta obra reverbera orgulho num herói folclórico local<sup>443</sup>. Ressalvamos que se trata de uma encomenda privada, um facto importante a reter pois, por finais de Oitocentos, a pintura de história ou de assunto histórico dependia sobretudo da encomenda estatal que nem sempre correspondia às expectativas do pintor de história. Reconhecendo a gradual exclusão da pintura de história, uma circunstância que discutimos anteriormente nesta dissertação, Zacharias d’Aça (em 1906) lamentava a preponderância dos ditos géneros menores. A paisagem, “despotismo do gosto moderno”, rivalizava com a pintura de história, para si, “a grande arte, a pintura humana” na qual “a concepção, e a execução, são incomparavelmente mais difíceis”<sup>444</sup>. Contudo, esta situação decorria de uma insuficiência do Estado pois “concebidos e executados os quadros, onde collocar-os? Quem os compra? Os particulares não têm paredes nos seus salõesinhos, onde os possam pendurar; o Estado – esse diz que não tem dinheiro”. Nesta conjuntura, destacava-se Ernesto Condeixa, “o único que arvora o estandarte da grande pintura” e “um artista sério e estudioso”<sup>445</sup>.

Ainda sobre o pintor, D’Aça considerava-o “um estudioso, um convicto, que discute as suas opiniões e os seus quadros. Professava e pinta.”<sup>446</sup>. Este lado erudito e dialogante de Condeixa transparece numa carta sua pertencente ao Arquivo Alberto Sampaio e enviada a José de Azevedo e Menezes (1849-1938), escritor e político famalicense, acerca da tela *Defesa do Castelo de Faria*. Aí Condeixa revelava que para “os trajes militares e o seu armamento” se havia socorrido dos quinto e sexto volumes do *Dictionnaire raisonné du mobilier français* (1874-1875) de Viollet-Le-Duc que “trata das armas de guerra, offensivas e defensivas”<sup>447</sup>.

---

<sup>442</sup> cfr. “O Castelo de Faria (1373)” em HERCULANO, Alexandre – *Lendas e narrativas I. Sexto volume*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1986, pp.121-125.

<sup>443</sup> O Paço da Câmara Municipal de Barcelos detém uma réplica em cimento pintado desta obra. A tela original, por virtude do seu encomendante, ainda hoje pertence à família Beça Menezes de Barcelos.

<sup>444</sup> D’AÇA, Zacarias – *op.cit.*, p.312.

<sup>445</sup> *Ibidem*, pp.312-313.

<sup>446</sup> *Ibidem*, p.312.

<sup>447</sup> cfr. Carta de Ernesto Ferreira Condeixa a José de Azevedo e Menezes, Lisboa, [1910], A.M.V.N.F., Fundo JAM, Série A, Unidade 0117, Documento 000001 no Arquivo Municipal de Vila Nova de

O pintor identifica precisamente a imagem que lhe serviu de guia para vestir de brigandina “algumas figuras do quadro” (figs.123 e 124), uma indumentária por si selecionada por ter sido “usada na segunda metade do século 14”. Contudo, a escolha desta era, para si, justificada por ilações históricas. Informando que, muito embora esta peça se tenha generalizado em Portugal apenas no século XV, julgou “poder admitir a hypothese de se encontrarem na época do assalto ao castelo, guerreiros vindos de França e d’Italia, trajando à moda do tempo; tanto mais que essa peça de ornamento era das menos despendiosas”. Quanto ao castelo de Faria, bastou-lhe “representar a muralha da cerca ou barbacã e a sua torre de menagem”, considerando ainda que “a sua fundação parece-me incontestavelmente medieval”<sup>448</sup>.

Os pequenos heróis medievais constituíam o âmago do conceito de herói português: honrado, patriota e defensor de Portugal. Mais ou menos fabulados, celebravam-se pelo contributo prestado para a fundação e independência de Portugal preparando, assim, o caminho para os heróis do empreendimento colonialista que se ocupariam da expansão ultramarina do país. A representação dos seus simples feitos heroicos resultava em cenas anedóticas, narrativas e factuais, o que comportava pesquisas literárias e arqueológicas de molde a sugerir a cronologia adequada.

---

Famalicão/Arquivo Alberto Sampaio.

<sup>448</sup> *Ibidem*.

## Conclusão

Ao longo desta dissertação, torna-se claro que o pintor de história português acompanhou, sempre ao seu próprio ritmo, as inovações da pintura de história no século XIX. Longe de associar esta cronologia artística a noções de decadência, cuja resiliência ainda se verifica em alguma historiografia, propusemo-nos a redescobrir a pintura de história portuguesa em si, construindo diálogos e sugerindo associações com a pintura de história europeia.

Em paralelo, constatámos que a análise da pintura de história portuguesa, e mesmo europeia, híbrida e múltipla como é, evidencia a ineficácia da catalogação por estilos artísticos. Não quer isto dizer que tenhamos descartado de todo as referências às categorias estilísticas ideadas pela história da arte, simplesmente não aplicámos uma análise estritamente estilística.

Ainda assim, no nosso comentário à obra *Eneias salvando o pai Anquises do incêndio de Troia* de António Manuel da Fonseca, definimos a tradicional pintura académica e neoclássica – antiga, clássica, virtuosa e linear – mas relembámos as telas de história nacional que o mestre académico produz em vida. Da mesma forma, apartámos a pintura de história romântica ao associá-la a um projeto renovador com especial enfoque no sentimento e historiografia nacional, o qual se revelou, com particular intensidade na personagem de Camões, apreciada e divulgada pelos românticos. Simplesmente, ao invés de enfatizar ou destruir o *limes* entre as categorias artísticas, suavizámo-lo.

Também as balizas cronológicas que compreendem a pintura de história de Oitocentos se relativizam. Ao constatar a datação das principais obras que aqui se discutiram, facilmente o leitor se apercebe que a nossa análise se estende para lá de 1900, terminando em 1925, em Novecentos. Acabámos por comungar do consenso geral da historiografia da arte portuguesa, que defende que o século XIX português, no plano das artes visuais, tem o seu término apenas no século seguinte. Desta forma, atendendo ao prolongamento no século XX de uma pintura figurativa naturalista com funções utilitárias optámos por seleccionar obras já produzidas no novo século.

É especialmente importante considerar este aspeto quando discutimos pintura de história uma vez que a geração de naturalistas portugueses, liderada pelos académicos Columbano Bordalo Pinheiro, Veloso Salgado, José de Brito e José Malhoa, se extingue por meados do século XX. Em vida e mesmo depois da morte, estes legaram visualidades

prolongadas por vários dos seus discípulos não obstante o movimento modernista português que principia, oficialmente, em 1915. Queremos com isto dizer que o ano de 1925 não testemunhou nenhuma revolução na pintura de história que nos obrigue a terminar a nossa análise. Das nossas palavras deve deduzir-se que o nosso estudo poderia, perfeitamente, estender-se para além das balizas cronológicas – estas datas convencionais e convenientes, apenas – para abranger pintura de história produzida depois de 1925.

A dissertação que agora se conclui não pretendeu nem tampouco poderia constituir uma análise definitiva do vasto conjunto de imagens que se incluem neste género pictórico. Afirma-se, antes, como um dos primeiros contributos analíticos sobre o mesmo e, nesse sentido, como uma proposta de (re)avaliação e um incentivo para uma pesquisa e análise mais desenvolvida da pintura de história portuguesa de Oitocentos e até de Novecentos. Várias questões da pintura de história portuguesa foram por nós desenvolvidas ou desbravadas e muitas outras, devido às limitações impostas a um trabalho académico como este, permanecem por debater.

Vincámos, ainda nas primeiras páginas do nosso trabalho, que a nossa abordagem ao assunto implicaria uma perspectiva de mutação, afastando-nos de uma narrativa focada na crise de pintura de história no século XIX. Em concordância com a perspectiva adotada, sublinhámos as diferentes manifestações da pintura de história em Oitocentos e procurámos estudar imagens que confirmassem a amplitude e riqueza que reconhecemos neste género pictórico conforme praticado em Portugal de Oitocentos. Contudo, se alcançámos os objetivos propostos, também nos sujeitámos a uma seleção criteriosa de imagens, uma ação condicionada ainda pela dificuldade de acesso e estudo de muitas obras ou mesmo pela escassez de bibliografia sobre os seus autores.

Indicamos, assim, alguns caminhos que julgamos necessários percorrer para um estudo mais intenso da pintura de história em Portugal. Em primeiro lugar, ressalvámos a pintura de história nacional praticada pelos pintores de formação romana em Portugal antes da fundação das academias e nos seus primeiros anos de funcionamento, ou seja, de finais de Setecentos até à década de 1840. Propomos o alargamento da área de estudo, quase sempre focada nos pintores da Ajuda, para englobar outros pintores de história destas gerações, muitos deles professores e mestres. Referimo-nos, portanto, a pintores como Joaquim Rodrigues Braga, José Teixeira Barreto, João Baptista Ribeiro, António Manuel da Fonseca, Tadeu de Almeida Furtado, Joaquim Rafael, entre outros.



Seguidamente, abordámos a pintura de história nacional produzida nas décadas românticas. Não pretendemos insistir na escassez de telas históricas que a geração de românticos portugueses alegadamente nos legou mas estudar estas obras, sejam elas em pouca ou grande quantidade, com vista a compreender as inspirações e intenções do pintor romântico. Nesta etapa, o nosso interesse atravessa Metrass, o pintor de história romântico mais celebrado e, decididamente, o mais abordado pelos investigadores. Julgámos pertinente investigar a pintura de história romântica na íntegra, considerando Marciano Henriques da Silva, Miguel Ângelo Lupi, Manuel Maria Bordalo Pinheiro e outros românticos ou académicos que, mesmo não sendo pintores de história, tenham produzido obras declaradamente românticas e versadas na história nacional.

Sublinhámos a pintura de história de assunto medieval, propondo um estudo exclusivo das telas de história medieval, em todos os formatos e de todas as vertentes. Cremos importante compreender quais os suportes iconográficos e arqueológicos utilizados pelo pintor de história português para representar o episódio medievo, por si só uma seleção determinada pela escassa inventariação arqueológica então operada em Portugal nos séculos XIX e princípios do século XX. Aproximámo-nos, desde logo, desta vertente quando nos referimos às telas de Castro: a de Vieira Portuense, anacrónica e próxima da pintura de história inglesa (Gothik Picturesque) de início de Oitocentos; e a de Francisco Metrass, com pretensões antiquárias e tributária do romantismo francês dos anos 1830. De forma mais premente e já no terceiro capítulo, retomámos esta ideia quando comentámos as telas *Egas Moniz diante do rei de Leão* de Domingos Sequeira e *A Defesa do Castelo de Faria* de Ernesto Condeixa, finalizada já no início de Novecentos e apoiada pelos estudos arqueológicos de Viollet-le-Duc. As diferentes atitudes perante a veracidade arqueológica constituíram uma questão fulcral e determinante do próprio decurso da pintura de história no século XIX e deverão, por isso, incluir-se na discussão do caso português. A nossa proposta implicaria, desde logo, a recolha e catalogação de telas de assunto medieval de todas as décadas de Oitocentos e a exploração da obra de outros artistas negligenciados que referimos anteriormente.

A pintura de história oficial ou imagens de poder encomendadas por soberanos, permanece também um campo aberto de investigação. Se existem já extensos estudos sobre a pintura de história de finais de Setecentos e inícios de Oitocentos, especialmente versados em Domingos Sequeira e no Palácio da Ajuda, estes não investem especialmente nas pinturas narrativas protagonizadas pelos soberanos. No que concerne à pintura oficial

posterior a esta cronologia e respeitante à Monarquia Liberal e República, os estudos rareiam. No terceiro capítulo desta dissertação, intentámos, pois, colmatar esta lacuna e referimo-nos, precisamente, a um conjunto de pinturas de história narrativa com um teor religioso, mais ou menos subentendido, que garante uma leitura sacral ou religiosa da imagem do soberano português. Julgámos importante descodificar as iconografias selecionadas para representar o soberano e/ou político também como as ideias subjacentes a esta escolha nas diferentes teorias e regimes políticos experimentados em Portugal.

Referimos ainda a necessidade de investir na pintura de história heroica, especialmente o herói colonial, personagem inserida nas narrativas gloriosas de várias nações europeias. O herói é uma personagem de excelência na pintura de história e, à luz da atualidade política, desperta um particular interesse noutras áreas ou enfoques de estudo – tais como estudos culturais e pós-coloniais – pelo que a investigação desta pintura de história heroica em Portugal parece-nos destinada a florescer. Aflorámos a questão quando nos referimos a Vasco da Gama e ao infante e desenvolvemo-la através de uma seleção de obras versadas em Mouzinho de Albuquerque e Afonso de Albuquerque no Museu Militar, figuras que elegemos por serem pouco abordados pela investigação. Não obstante os nossos esforços, sempre condicionados pelos limites impostos a um trabalho académico desta natureza, permanece por estudar um grupo de telas e frescos históricos versados na história colonial portuguesa.

## Anexo de imagens



**Fig.1** Jean-Baptiste Greuze, *Septimius Severus et Caracalla*, 1769 | óleo sobre tela, 124 x 160 cm, Musée du Louvre, Paris, n°inv. INV 5031 | Fonte: Web Gallery of Art



**Fig.2** Jacques-Louis David, *Le Serment des Horaces*, 1784-1785 | óleo sobre tela, 329 x 424 cm, Musée du Louvre, Paris, n°inv. 3692 | Fonte: Wikicommons



**Fig.3** Jacques-Louis David, *Les licteurs rapportent à Brutus le corps de son fils*, 1789 | óleo sobre tela, 323 x 422 cm, Musée du Louvre, Paris, n°inv. 3693 | Fonte: Wikicommons



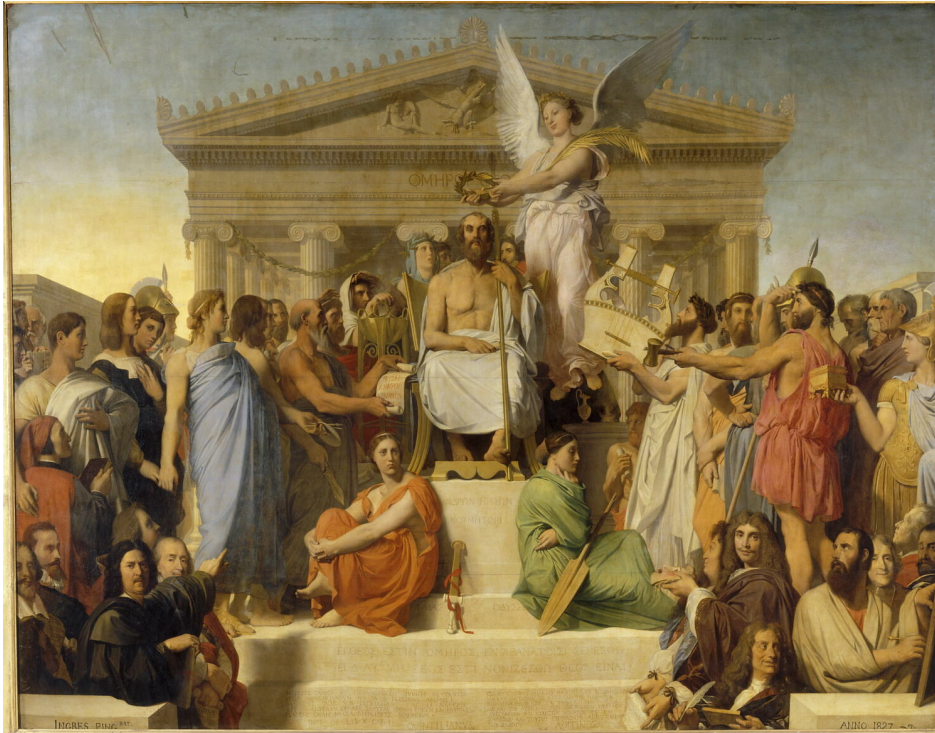
**Fig.4** Benjamin West, *The Death Of General Wolfe*, 1770 | óleo sobre tela, 152 x 214 cm, National Gallery of Canada, Otava, n°inv. 8007 © National Gallery of Canada



**Fig.5** Nicholas Poussin, *La Mort de Germanicus*, 1627 | óleo sobre tela, 147.9 x 198.1 cm, Minneapolis Institute of Art, Mineapólis | Fonte: Web Gallery of Art



**Fig.6** Jacques-Louis David, *Le Serment du Jeu de Paume*, 1790 | óleo sobre tela, 65 x 87 cm, Musée Carnavalet, Paris, nºinv. P 67 | Fonte: Wikicommons



**Fig.7** Jean-Auguste Dominique Ingres, *L'Apothéose d'Homère*, 1827 | óleo sobre tela, 386 x 512 cm, Musée du Louvre, Paris, n°inv. INV 5417 © RMN (Réunion des Musées Nationaux) -Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda



**Fig.8** Thomas Couture, *Les Romains de la décadence*, 1847 | óleo sobre tela, 472 x 772 cm, Musée d'Orsay, Paris, n°inv. INV 3451 © Musée d'Orsay, Dist. RMN(Réunion des Musées Nationaux)-Grand Palais / Patrice Schmidt



**Fig.9** Jean-Léon Gérôme, *Le Siècle d'Auguste - naissance de N.S. Jésus-Christ*, 1855 | óleo sobre tela, 620 x 101cm, Musée d'Orsay, Paris, n°inv. RF 1983 92 | Fonte: Musenoir



**Fig.10** Horace Vernet, *Jules II ordonnant les travaux du Vatican et de Saint-Pierre à Bramante, Michel-Ange et Raphaël*, 1827 | óleo sobre tela, 216 x 160 cm, Musée du Louvre, Paris, n°inv. 8364 | Fonte: Wikicommons



**Fig.11** Jean-Auguste Dominique Ingres, *Paolo et Francesca*, 1819 | óleo sobre tela, Musée des Beaux-Arts d'Angers, Angers | Fonte: Art Renewal Center



**Fig.12** Charles Gleyre, *La Danse des Baccantes*, 1849 | óleo sobre tela, 147 x 243 cm, Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, Lausana, n°inv. 1995-093 | Fonte: Wikicommons





**Fig.13** Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapalus*, 1827 | óleo sobre tela, 392 x 496 cm, Musée du Louvre, Paris, n°inv. 2346 | Fonte: Wikicommons



**Fig.14** Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, 1830 | óleo sobre tela, 260 x 325 cm, Musée du Louvre, Paris, n°inv. RF 129 | Fonte: Wikicommons



**Fig.15** Théodore Géricault, *Le radeau de la Méduse*, 1819 | óleo sobre tela, 491 x 716 cm, Musée du Louvre, Paris | n°inv. INV 4884 | Fonte: Wikicommons



**Fig.16** Cyrillo Wolkmar Machado, *O Triunfo das Artes*, finais do século XVIII | pintura a fresco, Sala Arcádia do Palácio Pombeiro-Belas, Lisboa © Helena Sofia Braga



**Fig.17** (esquerda) Cyrillo Volkmar Machado, *O Triunfo das Artes* | pormenor com os reis D. Manuel I de Portugal e Francisco I da França, Pégaso e o Papa Júlio II de costas.

**Fig.18** (direita) Escola portuguesa de Setecentos, Retrato de D. Manuel I, s.d. | Fonte: Wikicommons



**Fig.19** Cyrillo Wolkmar Machado, Teto alegórico com exploradores portugueses e figuras mitológicas, inícios do século XIX | Sala das Descobertas do Palácio Nacional de Mafra, Mafra | Fonte: Google Arts & Culture



**Fig.20** Cyrillo Wolkmar Machado | pormenor de teto alegórico com exploradores portugueses e figuras mitológicas



**Fig.21** José da Cunha Taborda, *Aclamação de D. João IV*, 1823 | pintura a fresco, Sala do Trono do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa © Câmara Municipal de Lisboa



**Fig.22** José da Cunha Taborda, *Aclamação de D.João IV* | pormenor do beija-mão de D.João IV, rodeado do seu séquito



**Fig.23** Máximo Paulino dos Reis, *D. Dinis e a Rainha Santa*, 1818 | óleo sobre tela, 300 x 269 cm, Palácio Nacional de Queluz, Lisboa, nºinv. PNA 538539 | Fonte: matriznet



**Fig.24** Painéis laterais direitos © Câmara Municipal de Lisboa - Ana Alvim



**Fig.25** Painéis laterais esquerdos © Câmara Municipal de Lisboa - J.A. Ribeiro



**Fig.26** (Atribuído a) Miguel de Paiva, *Juramento e aclamação de D.João IV*, c.1640 | óleo sobre tela, Fundação Casa de Bagança, Paço Ducal de Vila Viçosa | Fonte: Wikicommons



**Fig.27** *Ioannes IV Rex Lusitaniae XVIII*, 1645 | gravura, 29 x 18.4 cm, The British Museum, Londres, nºinv. 1862 0208.149 © The British Museum



**Fig.28** (esquerda) José da Cunha Taborda, *Juramento de Viriato* | desenho, 18.2 x 25.8 cm, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, n°inv. 1859 © Museu Nacional de Arte Antiga - IPM (Instituto Português de Museus) via LEITÃO, J.J.F.T. – *O pintor régio José da Cunha Taborda (Fundão, 1766 - Lisboa, 1836): exposição temporária (investigação, guião e catálogo)*,p.132

**Fig.29** (direita) José da Cunha Taborda, *Martim de Freitas entrega as chaves do castelo de Coimbra a D.Sancho II* | desenho, 16.6 x 200 cm, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, n°inv. 845 © Museu Nacional de Arte Antiga - IPM (Instituto Português de Museus) via LEITÃO, J.J.F.T. – *O pintor régio José da Cunha Taborda (Fundão, 1766 - Lisboa, 1836): exposição temporária (investigação, guião e catálogo)*,p.134



**Fig.30** José da Cunha Taborda, autorretrato | lápis sobre papel, 23.9 x 17.5 cm, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, n°inv. 1850 © Museu Nacional de Arte Antiga - IPM (Instituto Português de Museus) via LEITÃO, J.J.F.T. – *O pintor régio José da Cunha Taborda (Fundão, 1766 - Lisboa, 1836): exposição temporária (investigação, guião e catálogo)*,p.125





**Fig.31 e 32** José da Cunha Taborda, painel direito da pintura mural com possível autorretrato de Taborda (homem do fundo que olha o espetador) © Câmara Municipal de Lisboa - Ana Alvim



**Fig.33** António Manuel da Fonseca, *Eneas salvando o pai Anquises do incêndio de Tróia*, 1843  
| óleo sobre tela, 304 x 214 cm, Palácio Nacional de Mafra, Mafra | Fonte: Wikicommons



**Fig.34** Federico Barocci, *Fuga di Enea da Troia e San Girolamo*, 1598 | óleo sobre tela, 179 x 253 cm, Galleria Borghese (Roma) | Fonte: Web Gallery of Art



**Fig.35** (Atelier de) Rafael, *Il incendio del borgo*, 1514-1517 | pintura a fresco, 670 cm, Stanze di Raffaello, Palácio Apostólico do Vaticano, Roma © Musei Vaticani



**Fig.36** (Atelier de) Rafael, *Il incendio del borgo* | pormenor de três figuras masculinas de diferentes idades fugindo do incêndio que consome Roma



**Fig.37** John Cheere, *Eneias e Anquises fugindo da cidade de Tróia*, 1756 | Jardins do Palácio de Queluz, Lisboa | Fonte: Google Arts & Culture



**Fig.38** Karl Briulov, *Le Dernier Jour de Pompéi*, 1830-1833 | óleo sobre tela, 456.5 x 651 cm, Museu Russo, São Petersburgo, nºinv. AP-SRM-001 | Fonte: Google Arts & Culture



**Fig.39** Karl Briulov, *Le Dernier Jour de Pompéi* | pormenor de três homens de idades diferentes, um motivo recolhido do episódio clássico de Eneias salvando o pai Anquises



**Fig.40** João Marques Oliveira, *Céfalo e Prócris*, 1879 | óleo sobre tela, 153 x 218 cm, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto, n.º inv. 170 © DGPC - José Pessoa



**Fig.41** José Veloso Salgado, *Amor e Psyché*, 1891, óleo sobre tela | 262 x 181 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, Lisboa, n.º inv. 61 © DGPC - Luísa Oliveira



**Fig.42** Francisco Metrass, *Inês de Castro presentindo os assassinos*, 1855 | óleo sobre tela, 229 x 163 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, Lisboa, nºinv. 140 © Museu Nacional de Arte Contemporânea



**Fig.43** Francisco Vieira, o Portuense, *Súplica de Inês de Castro*, 1802 | óleo sobre tela, 196 x 150 cm, Culturgest – Fundação Caixa Geral de Depósitos | Fonte: Wikicommons





**Fig.44** (esquerda) Francisco Metrass, Estudo para o quadro *Inês de Castro presentindo os assassinos*, s.d. | lápis sobre papel, 17.2 x 22.7 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, Lisboa, nºinv. 1564-E | Fonte: Matriznet

**Fig.45** (direita) Francisco Metrass, Estudo para o quadro *Inês de Castro presentindo os assassinos*, s.d. | lápis sobre papel, 17.2 x 22.7 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, Lisboa, nºinv. 1564-D | Fonte: Matriznet



**Fig.46** (esquerda) Francisco Metrass, Estudo para o quadro *Inês de Castro presentindo os assassinos*, s.d. | lápis sobre papel, 17.2 x 22.7 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, Lisboa, nºinv. 1564-C | Fonte: Matriznet

**Fig.47** (direita) Francisco Metrass, Estudo para o quadro *Inês de Castro presentindo os assassinos*, s.d. | lápis sobre papel, 17.2 x 22.7 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, Lisboa, nºinv. 1564-B | Fonte: Matriznet



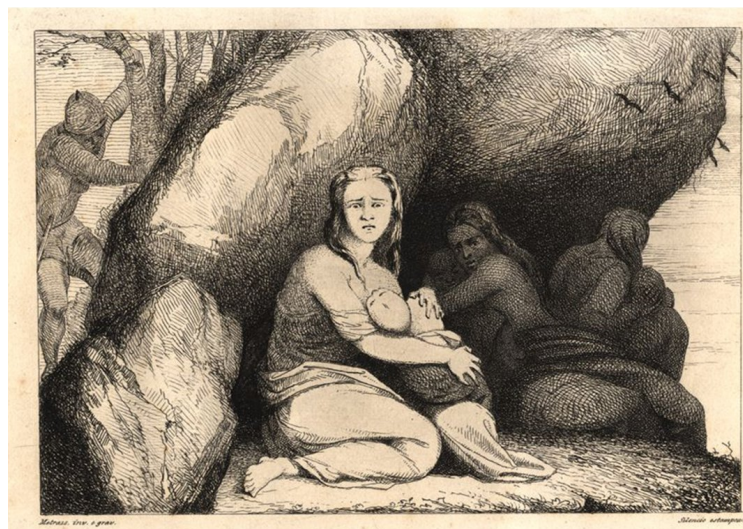
**Fig.48** Paul Delaroche, *Les enfants d'Edouard*, 1831 | óleo sobre tela, 181 x 215 cm, Musée du Louvre, Paris, n°inv. INV 3834 © Ministère de la Culture – Arnaudet, C.Jean



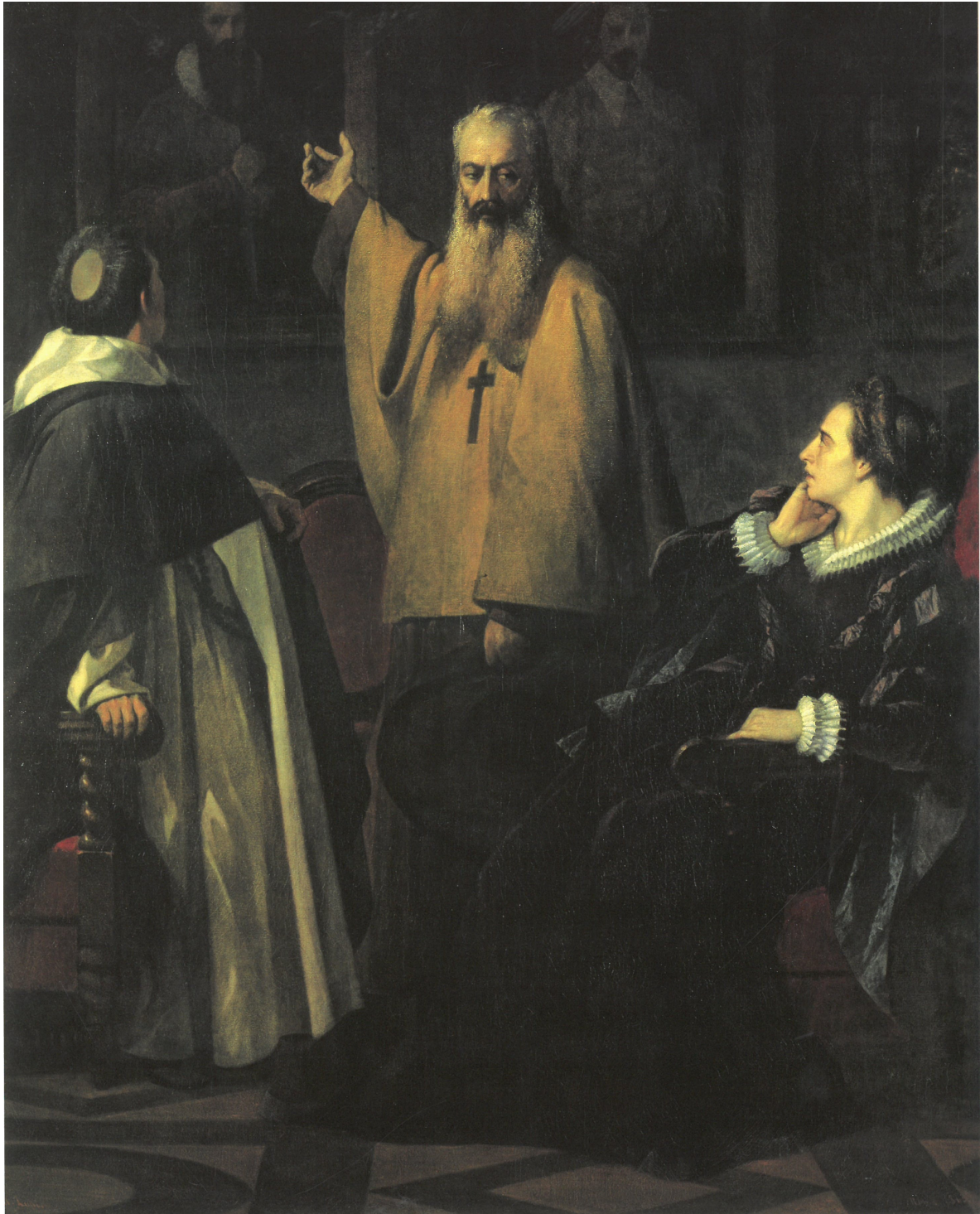
**Fig.49** Léon Cogniet, *Scène du massacre des innocents*, 1824 | óleo sobre tela, 261.3 x 228.3 cm, Musée des Beaux-Arts de Rennes, Rennes, n°inv. 88.6.1 © Ministère de la Culture - Adélaïde Beaudoin



**Fig.50** Eugène Delacroix, *Medée Furieuse*, 1836-1838 | óleo sobre tela, 260 x 165 cm, Palais des Beaux-Arts, Lille, n°inv. P542 © Ministère de la Culture – Philipp Bernard



**Fig.51** Estampa de Silêncio Cristão de Barros a partir de gravura de Francisco Metrass, c.1860 | água-forte, Biblioteca Nacional de Portugal, n°inv. e-4008-p © Biblioteca Nacional de Portugal



**Fig.52** Miguel Ângelo Lupi, *D.João de Portugal*, 1863 | óleo sobre tela, 218 x 178 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, Lisboa, nºinv. 112 | Fonte: LAPA, Pedro; SILVEIRA, Maria de Aires; (org.) – *Arte portuguesa do século XIX, 1850 - 1910*, p.195



**Fig.53** Gravura de John Burnet a partir de tela original de William Allan, *John Knox admonishing Mary Queen of Scots*, 1826 | 53.8 x 36 cm, Reference Collection, National Portrait Gallery, Londres, n°inv. NPG D25066 © National Portrait Gallery

**Fig.54** Wilhelm Volkhart, *John Knox admonishing Mary, Queen of Scots*, século XIX | óleo sobre tela, 80 x 92.1 cm | Fonte: Artnet



**Fig.55** Miguel Ângelo Lupi, esboço preparatório de D. Madalena, 1863 | carvão sobre papel, 163.5 x 117 cm | Fonte: matriznet

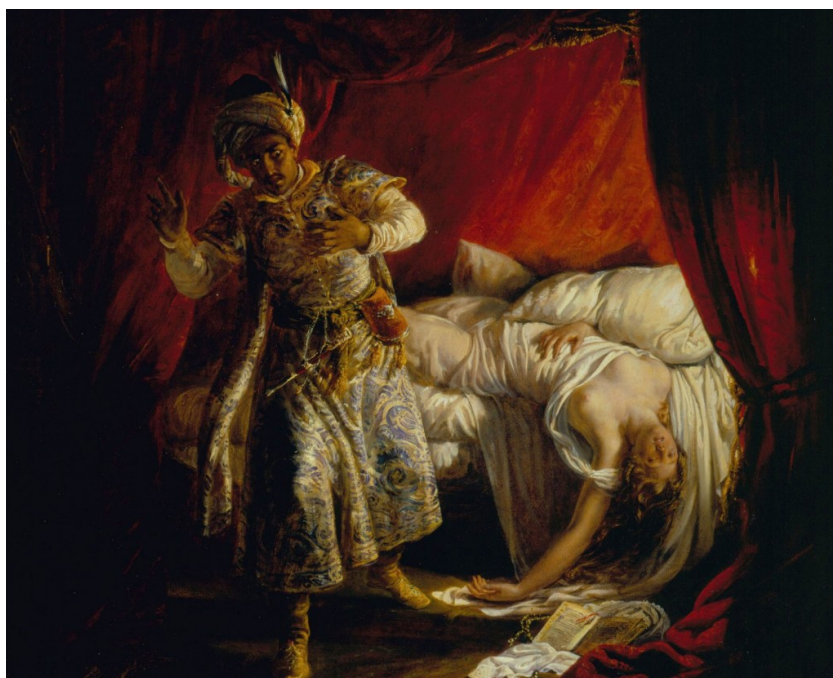
**Fig.56** Madame Ristori (Maria Stuarda), 1858 | gravura em papel, 23 x 15.4 cm, Museu do Dinheiro, Lisboa, n°inv. 42400061290 | Fonte: museudodinheiro.pt



**Fig.57** Miguel Ângelo Lupi, *Morte de Maria Teles*, 1861-1863 | óleo sobre tela, 44.5 x 62 cm, Coleção da Casa-Museu dos Patudos, Alpiarça | Fonte: LAPA, Pedro; SILVEIRA, Maria de Aires (org.) – *Arte portuguesa do século XIX, 1850 - 1910*, p.167



**Fig.58** Felice Ficherelli, *Tarquinio e Lucrezia*, 1640 | óleo sobre tela, 163.5 x 117cm, Academia Nazionale di San Luca, Roma | Fonte: Google Arts & Culture



**Fig.59** Alexandre-Marie Colin, *Othello et Desdémone*, 1829 | óleo sobre tela, 76 x 53 cm, New Orleans Museum of Art, Nova Orleães, nºinv. 2001.329 © New Orleans Museum of Art



**Fig.60** Manuel Maria Bordalo Pinheiro, *Copo de água*, 1880 ou 1867 | óleo sobre madeira, 23 x 27 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa, nºinv. 492 | Fonte: Matriznet



**Fig.61** José de Brito, *A Mártir do Fanatismo*, 1895 | óleo sobre tela, 239 x 295 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, Lisboa, n°inv. Inv1 © Museu Nacional de Arte Contemporânea



**Fig.62** José de Brito, *A Mártir do Fanatismo* | pormenor do fundo com feras e cristãos numa arena, um reza e outro é devorado pelo animal.





**Fig.63** Jean-Paul Laurens, *Le Pape et l'Inquisiteur*, 1882 | óleo sobre tela, 112 x 184 cm, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bordéus, n°inv. Bx E 1184 | Fonte: Wikicommons



**Fig.64** João António Correia, *Auto-de-fé*, 1869 | óleo sobre tela, 128.5 x 88.5 cm, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto, n°inv. 74 © DGPC - José Pessoa



**Fig.65** (esquerda) José da Cunha Taborda, *D. João IV na procissão do Corpus Christi*, 1821 | óleo sobre tela, 91 x 45.5 cm, Museu Nacional Soares dos Reis (reserva), Porto, n°inv. 758 © DGCP-Carlos Monteiro

**Fig.66** (direita) Reprodução a preto e branco da versão do Museu Nacional de Arte Antiga | Fonte: CARDOSO, J.Ribeiro (dir.) – *Subsídios para a história regional da Beira Baixa. vol 1.* [s.l.]: Junta Provincial da Beira-Baixa, 1940, [s.p.]



**Fig.67** Pedro Alexandrino de Carvalho, *Nossa Senhora do Livramento e D. José*, 1785 | óleo sobre tela, Capela-mor da Igreja da Memória ou Igreja da Nossa Senhora do Livramento e de São José, Lisboa © Nuno Saldanha



**Fig.68** Domingos Sequeira, *Milagre de Ourique*,1790-1793 | óleo sobre tela, 270 x 450 cm, Château-Musée Louis-Philippe d'Eu, Eu, n°inv. 1972.428 © Château-Musée Louis-Philippe d'Eu



**Fig.69** (Atelier de) Rafael, *La Visione Della Croce*,1520-1524 | Stanze di Raffaello, Palácio Apostólico do Vaticano, Roma | Fonte: Web Gallery of Art



**Fig.70** (esquerda) (Atelier de) Rafael, *La Visione Della Croce* | pormenor de Constantino no acampamento romano a avistar a cruz de Cristo



**Fig.71** (direita) Domingos Sequeira, *Milagre de Ourique* | pormenor de Afonso Henriques surpreendido pela visão de Cristo na cruz



**Fig.72** Leonel Marques Pereira, *El-Rei D. Luiz e Rainha D. Maria Pia atravessando um grupo de gente do povo*, 1872 | óleo sobre madeira, 16.5 x 20.5 cm, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, nº.inv. PNA 2886 © Palácio Nacional da Ajuda



**Fig.73** Giuseppe Trono, *Consagração da monarquia portuguesa e do seu governo ao sagrado coração de Jesus*, 1790-1793 | óleo sobre tela, Capela do Palácio da Bemposta, Lisboa © Giuseppina Raggi e Michela Degortes



**Fig.74** Antoine-Jean Gros, *Napoléon Napoléon et les pestiférés de Jaffa*, 1804 | óleo sobre tela, 715 × 523 cm, Musée du Louvre, Paris, n°inv. MV.5064 © Musée du Louvre



**Fig.75** Alexandre Veron-Bellecourt, *Napoléon Ier visitant l'infirmerie des Invalides, 11 février 1808, 1809* | óleo sobre tela, 180 x 240 cm, Musée National du Chateau de Versailles, Paris, n°inv. MV.1733 © Grand Palais - D.Arnaudet/J.Schormans





**Fig.76** Thomas Jones Barker, *King Pedro V visiting the wounded*,1858 | óleo sobre tela, 68.5 x 99 cm | Fonte: Artnet



**Fig.77** Thomas Jones Barker, *King Pedro V visiting the wounded* | pormenor de D. Pedro V que toca no pulso do doente e confronta o espetador



**Fig.78** Jerry Barrett, *Queen Victoria's first visit to her wounded soldiers*,1856 | óleo sobre tela,148 x 219.3 cm, National Portrait Gallery, Londres, nºinv. 6203 © National Portrait Gallery



**Fig.79** William-Adolphe Bouguereau, *L'empereur Napoléon III visitant les inondés à Tarascon en 1856, 1857* | óleo sobre tela, 200 x 300 cm, Sala dos Cônsules da Câmara Municipal de Tarascon © Hôtel de ville de Tarascon



**Fig.80** Hippolyte Lazerges, *Sa Majesté l'Empereur distribuant les secours aux inondés de Lyon*, 1856 | óleo sobre tela, 200 x 301 cm, Musée National du Château de Compiègne, Compiègne, n° inv. 20559 © RMN-Grand Palais - G.Blot



**Fig.81** Hippolyte Lazerges, *Sa Majesté l'Empereur distribuant les secours aux inondés de Lyon* | pormenor com o imperador Napoleão III a distribuir esmola à população



**Fig.82** João António Correia, *A Rainha Santa distribuindo esmola*, 1866 | óleo sobre tela, 125 x 87 cm © Veritas Art Auctioneers



**Fig.83** Ernesto Condeixa, *Rainha Dona Amélia e meninos*, 1900 | óleo sobre tela, 80 x 67 cm, Coleção Instituto Nacional de Saúde Dr. Ricardo Jorge, Lisboa © Museu da Saúde



**Fig.84** William-Adolphe Bouguereau, *Regina Angelorum*, 1900 | óleo sobre tela, 285 x 185 cm, Petit Palais, Paris, nºinv. 3766 | Fonte: Art Renewal Center

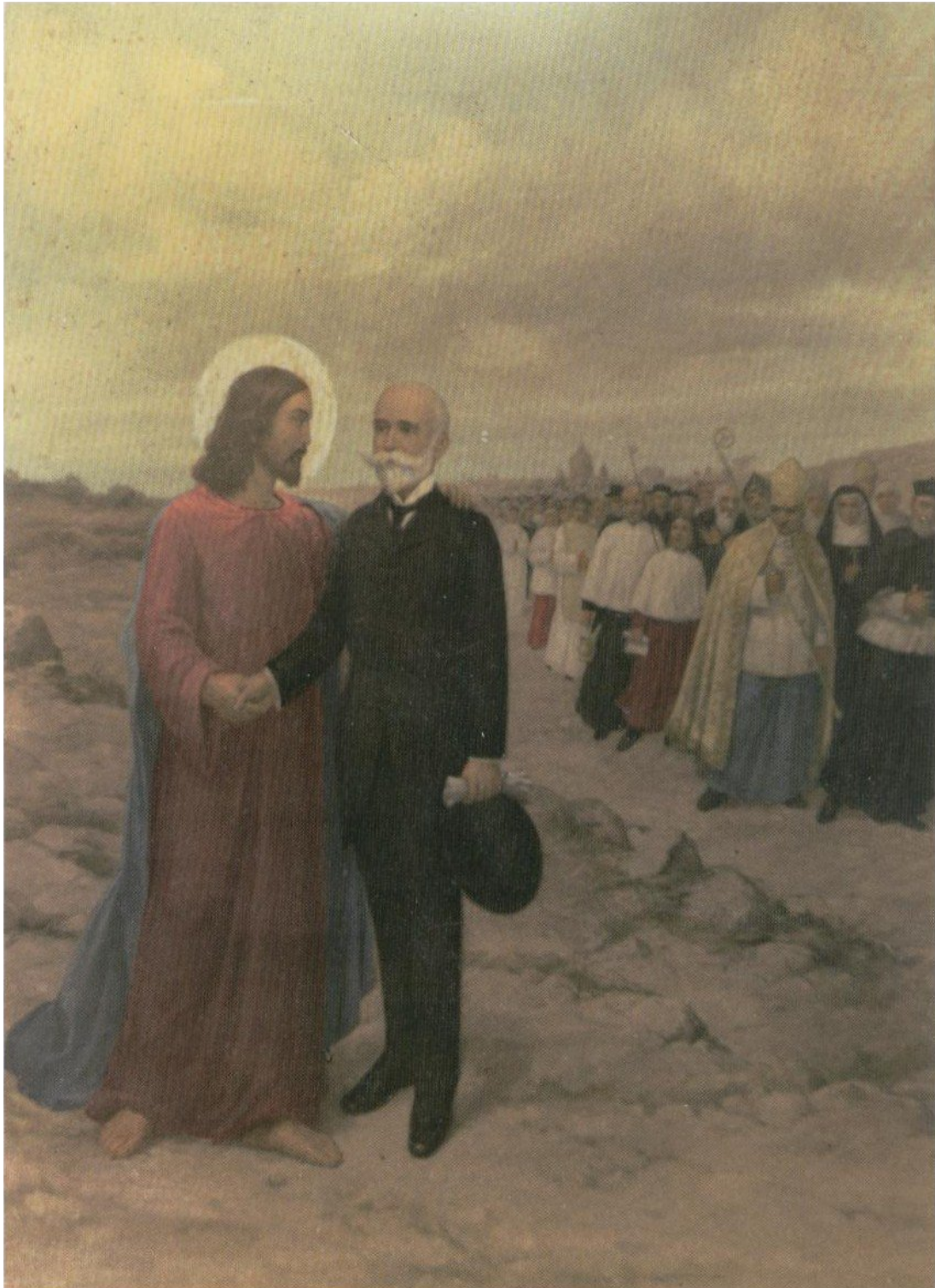


**Fig.85** Leonel Marques Pereira, *El-Rei D. Luiz e Rainha D. Maria Pia atravessando um grupo de gente do povo* | pormenor da mulher/ vúva com o filho que recebe esmola de Maria Pia



**Fig.86** (esquerda) João António Correia, *A Rainha Santa distribuindo esmola* | pormenor da mulher/viúva e filho que recebe esmola de Isabel de Aragão

**Fig.87** (direita) Giuseppe Trono, *Consagração da monarquia portuguesa e do seu governo ao sagrado coração de Jesus* | pormenor de mulher/viúva e filho, beneficiários da Casa Pia



**Fig.88** António Baeta Neves, *O Sonho-Venite ad me*, 1909 | óleo sobre tela, 191 x 161 cm, Museu Bernardino Machado, Vila Nova de Famalicão © Luísa Baeta

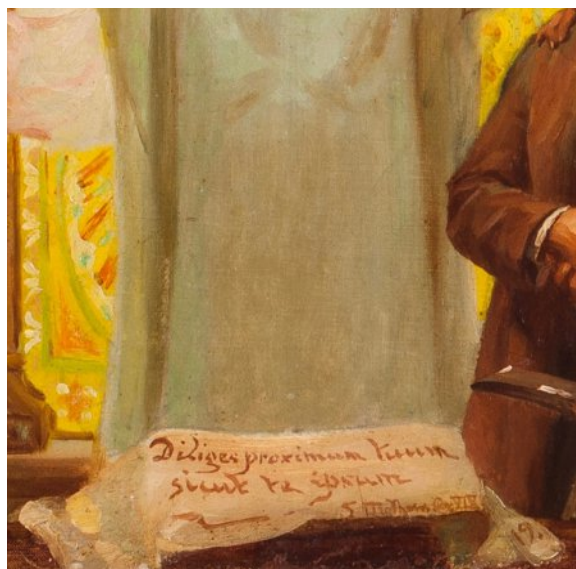


**Fig.89** Postal ilustrado com “O Sonho-Venite ad me”, c.1909 | 14,8 x 9 cm, Casa Comum - Coleção Fundação Mário Soares/António Pedro Vicente, Lisboa © Casa Comum - Fundação Mário Soares





**Fig.90** José Veloso Salgado, *Jesus (Estudo)*, 1897 | óleo sobre madeira, 65 x 54 cm, Coleção Particular © Veritas Art Auctioneers



**Fig.91** José Veloso Salgado, *Jesus (Estudo)* | pormenor de rolo com a inscrição latina “Diliges proximum tuum sicut te ipsum” retirada do Evangelho de Mateus



**Fig.92** Domingos Sequeira, esboço de *Morte de Camões*, 1824 | carvão e sépia sobre papel, 25.5 x 42,2 cm, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, nº inv. 49657 DIG © DGPC- Luísa Oliveira



**Fig.93** Francisco Metrass, *Morte de Camões*, s.d. | óleo sobre tela, 18.5 x 22 cm, Museu de Lisboa, nº inv. 0107 © Museu de Lisboa



**Fig.94** Francisco Metrass, *Camões na gruta de Macau*, 1853 | óleo sobre tela, 163 x 132 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, Lisboa, nºinv. 499 © DGPC-Luísia Oliveira



**Fig.95** Girolamo Santacroce, Gravura de Saturno, primeira metade do século XVI | Musée Jacquemart-André, Paris, nºinv. 1011 | Fonte: Fondazione Federico Zeri



**Fig.96** Albrecht Dürer, *Melancholia I*, 1514 | 23.8x18.5cm, Minneapolis Institute of Art, Minneapolis, nºinv. 2021.16 © Minneapolis Institute of Art



**Fig.97** (esquerda) Eugène Delacroix, *Tasso en prison*, 1838 | óleo sobre tela, 60 x 50cm, Coleção Particular | Fonte: Web Gallery of Art

**Fig.98** (direita) Eugène Delacroix, *Tasson dans la maison de fous*, 1824 | óleo sobre tela, 50 x 61.5 cm, Coleção Particular | Fonte: Web Gallery Of Art



**Fig.99** Francisco Resende, *Tasso na prisão*, 1854-1855 | óleo sobre tela, 41,3 x 52,9 cm, Fundação Dionísio Pinheiro e Alice Cardoso Pinheiro, Águeda © Fundação Dionísio Pinheiro e Alice Carlos Pinheiro



**Fig.100** Francisco Resende, *Camões salvando os Lusíadas*, 1867 | óleo sobre tela, 160 x 115 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, Lisboa, nºinv. 340 © Museu Nacional de Arte Contemporânea



**Fig.101** Horace Vernet, *Camoens dans un naufrage sauve le manuscrit des Lusíades*, 1822 | óleo sobre tela, 46 x 56 cm, Musée d'art et d'histoire Baron-Gérard, Bayeux, nºinv. 0037 © RMN (Réunion des Musées Nationaux) - Grand Palais / Thierry Ollivier



**Fig.102** (esquerda) Luciano Freire, *À Pátria*, polo esquerdo do teto da Sala da Guerra Peninsular com Mouzinho de Albuquerque e outros, 1903 | Museu Militar de Lisboa © Laura Castro Caldas e Paulo Cintra



**Fig.103** (direita) Luciano Freire, *À Pátria*, polos central e direito com a Pátria e figuras da história de Portugal, 1903 | Museu Militar de Lisboa © Laura Castro Caldas e Paulo Cintra



**Fig.104** Alfredo de Moraes, *Alegoria aos descobrimentos portugueses e à travessia do Atlântico por Gago Coutinho e Sacadura Cabral*, 1923 | aguarela sobre papel colado em cartão, 62 x 95 cm © Cabral Moncada Leilões



**Fig.105** António Carneiro, *Alegoria ao “Hino da Raça”*, 1925 | óleo sobre tela, 60.5 x 92.5 cm, Coleção Particular Jorge de Brito © Invaluable





**Fig.106** Adriano de Sousa Lopes, *9 de Abril*, 1919-1923 | óleo sobre tela, 298 x 470 cm, Museu Militar, Lisboa, nº inv. 587 © Museu Militar



**Fig.107** Francisco de Goya, *El tres de mayo en Madrid*, 1814 | óleo sobre tela, 268 x 347 cm, Museo del Prado, Madrid, nº inv. P000749 | Fonte: Wikicommons



**Fig.108** Domingos Sequeira, *Desembarque de Afonso Albuquerque*, 1809 | aguarela sobre papel  
 | Fonte: COUTINHO, B.X – *Camões nas Artes Plásticas. Subsídios para a Iconografia Camoneana. Primeiro Volume*, [s.p.]



**Fig.109** (esquerda) Domingos Sequeira, *Desembarque de Afonso Albuquerque* | pormenor de Afonso de Albuquerque recebido pelo rei de Cochim

**Fig.110** (direita) Gravura de Afonso de Albuquerque do *Livro de Lisuarte de Abreu* (c.1564) | Pierpont Morgan Library, Nova Iorque, nºinv. 525 © The Morgan Library & Museum



**Fig.111** Columbano Bordalo Pinheiro, *Alegoria à Ásia com Vasco da Gama e Afonso de Albuquerque*, s.d. | óleo sobre tela, Sala Ásia do Museu Militar de Lisboa © Laura Castro Caldas e Paulo Cintra



**Fig.112** (esquerda) Ernesto Condeixa, *Conquista de Malaca*, 1903 | óleo sobre tela, Sala Afonso de Albuquerque do Museu Militar de Lisboa © Laura Castro Caldas e Paulo Cintra



**Fig.113** (direita) Jorge Colaço, *Conquista de Socotorá*, 1903 | óleo sobre tela, Sala Afonso de Albuquerque do Museu Militar de Lisboa © Laura Castro Caldas e Paulo Cintra



**Fig.114** Francisco Vieira, o Portuense, *O Juramento de Viriato*, 1798-1799 | óleo sobre tela, 35 x 29.2 cm, Coleção Ricardo Espírito Santo, nºinv. 1357 © Fundação Ricardo Espírito Santo



**Fig.115** Gravura de William Sharp a partir da tela *Boadicea haranguing the britons* de John Opie, c.1793 | 35,8 x 25,3cm, Coleção Reference, National Portrait Gallery, Londres, nºinv. 11080 © National Portrait Gallery



**Fig.116** Gravura de Francesco Bartolozzi a partir da tela *O Juramento de Viriato* de Vieira Portuense, 1799 | 45 x 36 cm, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, nºinv. 541 Grav © DGPC-José Pessoa



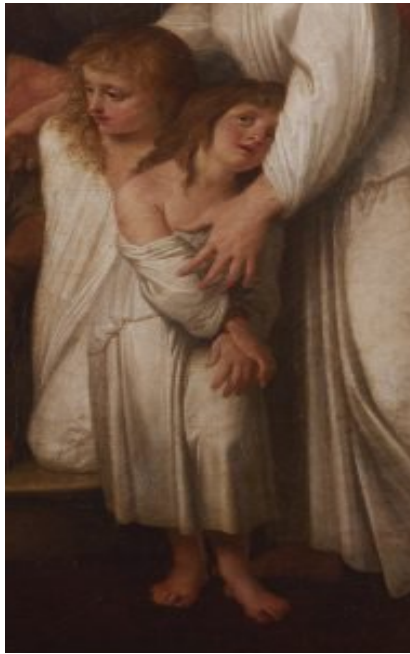
**Fig.117** Caetano Moreira da Costa Lima, *Martim de Freitas verificando na Catedral de Toledo o falecimento do rei D.Sancho II*, 1889 | óleo sobre tela, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto © Arquivo Alpha



**Fig.118** Paul Delaroche, *Oliver Cromwell devant le cercueil de Charles 1er*, 1831 | óleo sobre tela, 230 x 300 cm, Musée des Beaux-Arts de Nîmes, Nîmes, n°inv. 59 © Musée des Beaux-Arts de Nîmes



**Fig.119** Domingos Sequeira, *Egas Moniz diante do rei de Leão*, 1800-1805 | óleo sobre tela, Coleção Particular © Museu Nacional de Arte Antiga - Paulo Alexandrino



**Fig.120** (esquerda) Domingos Sequeira, *Egas Moniz diante do rei de Leão* | pormenor das crianças

**Fig.121** (direita) Domingos Sequeira, *Egas Moniz diante do rei de Leão* | pormenor de Egas Moniz e cortesão



**Fig.122** Ernesto Condeixa, *Defesa do Castelo de Faria*, c.1910 | óleo sobre tela, Casa dos Beça Meneses, Barcelos, Coleção Particular Filomena Falcão | Fonte: [contoselendasmedievais.blogspot.com](http://contoselendasmedievais.blogspot.com)





**Fig.123** (esquerda) Ernesto Condeixa, *Defesa do Castelo de Faria* | pormenor de soldados castelhanos com brigandina a apunhalar Nuno Gonçalves



**Fig.124** (direita) Gravura de soldado do século XIV com brigandina | Fonte : VIOLLET-LE-DUC, Eugène – *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance. T.5.* Paris: Librairie Gründ et Maguet, 1873-1874, p.113

## Bibliografia e documentação

### 1. Bibliografia

ABREU, Luís Machado – *Percursos do Oitocentismo Português*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 1998.

ADAMSON, Natalie; NORRIS, Toby (ed.) – *Academics, Pompiers, Official Artists and the Arrière-Garde: Defining Modernism and Traditional in France 1900-1960*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

ALBERTI, Leon Battista – *Da Pintura*. 2ª edição. (trad. do italiano) Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

ALBERTI, Leon Battista – *On painting and On Sculpture: The latin texts of De Pictura and De Statua*. Cecil Grayson (ed.). Londres: Phaidon Press, 1972.

ALMEIDA, Sílvia Lucas Vieira de – “Francisco Assis Rodrigues e as referências internacionais na escultura oitocentista” in *Revista de História da Arte*. Lisboa: Instituto de História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/UNL, nº11, 2014, pp.225-235. Disponível online em <http://hdl.handle.net/10362/16913>.

ALTICK, Richard D. – *Paintings from books: art and literature in Britain, (1760-1900)* Columbus: Ohio State University, 1985.

ANACLETO, Regina – *História da Arte em Portugal, Volume 10 Neoclassicismo e Romantismo*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

ANACLETO, Regina – “Arte” em MATTOSO, José (dir.) – *História de Portugal. Quinto Volume. O Liberalismo (1807-1890)*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1992, pp.669-684.

ARAÚJO, Saulo – *Artífice ou Artista? Uma problemática que acompanha o ensino artístico em Portugal no século XIX. Volume II*. Dissertação de mestrado em Teoria da Arte apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2002.

AZEVEDO, Fernando de – “Le Sens Du Paysage Dans La Peinture Portugaise Du XIXe Siècle” em *Le XIXe Siècle au Portugal Histoire-Société-Culture-Art*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian - Centre Culturel Portugais, 1988, pp.55-61.

BAAR, Monika – *Historians and Nationalism, East-Central Europe in the Nineteenth-Century*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

BAETA, Luísa (coord.) – *Catálogo da exposição antológica de pintura de António Baeta*. Ferreira do Zêzere: Fundação Maria Dias Ferreira, 2009.

BANN, Stephen – *The clohing of Clio: a study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, 1984.

BANN, Stephen – “Questions of genre in early nineteenth century French painting” in *New Literary History*. Baltimore: John Hopkins Universiry Press, t.34, n°3, verão de 2003, DOI: 10.1354/nlh.2003.0026, pp.501-511.

BARLOW, Paul – “The imagined hero as incarnate sign: Thomas Carlyle and the mythology of the ‘national portrait’ in Victorian Britain” in *Art History*. Oxford: Association of Art Historians - Blackwell Publishers, t.17, n°4, dezembro de 1994, DOI:10.1111/j.1467-8365.1994.tb00595.x, pp.517-545.

BARLOW, Paul – “Introduction: The Death of History Painting in Nineteenth-Century Art?” in *Visual Culture in Britain*. Newcastle-upon-Tyne: Taylor & Francis, t.6, n°1, verão de 2005, pp.1-13.

BARLOW, Paul – “Fear and loathing of the academic, or just what is it that makes the avant-garde so different, so appealing?” em TRODD, Colin; DENIS, Rafael Cardoso (ed.)– *Art and the Academy in the nineteenth-century*. Manchester: Manchester University Press, 2000, pp.15-32.

BARZUN, Jacques – *From Dawn To Decadence. 1500 to the Present. 500 years of Western Cultural Life*. Nova Iorque: Harper Collins, 2000.

BEIRANTE, Cândido; CUSTÓDIO, Jorge – *Alexandre Herculano. Um homem e uma ideologia na construção de Portugal. Antologia*. 2ª edição. Amadora: Livraria Bertrand, 1980.

BERNARDINO, Teresa – *O sentimento patriótico em Portugal (contribuição para o seu estudo)*. Lisboa: Oficinas Gráficas da Rádio Renascença, 1983.

BLUNT, Anthony – *Artistic Theory In Italy 1450-1600*. 3ª edição. Oxford: Oxford University Press, 1975.

BOIME, Albert – *Art in the age of civil struggle, 1848-1871*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

BOIME, Albert – *The Academy And French Painting In The Nineteenth-Century*. Londres: Phaidon Press, 1971.

BONNET, Alain – “La Réforme De L’École des Beaux-Arts de 1863: Peinture et Sculpture” in *Romantisme*. Paris: Société des études romantiques et dix-neuviémistes - Armand Colin editeur, n°93, 1996, DOI: 10.3406/roman.1996.3124, pp.27-38.

BORDES, Philippe – “La fabrication de l’Histoire par Jacques-Louis David” em Musée des Beaux-Arts de Lyon – *Triomphe et mort du héros. La peinture d’histoire en Europe de Rubens a Manet: exposition*. Milão: Electa, 1988, pp-110-119.

BORDES, Philippe – *Le Serment Du Jeu de Paume de Jacques-Louis David*. Paris: [s.n.], 1983.

BRAGA, Helena Sofia – *Contributos para o estudo da pintura mural na arquitectura palatina Lisboeta entre o tardo-barroco e o neoclassicismo (1775-1820)*. Dissertação de mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2011. Disponível online em <http://hdl.handle.net/10451/4102>

BRAGA, Helena Sofia – “O ciclo de pintura mural de Cyrillo Volkmar Machado no palácio Pombeiro-Belas, à Bemposta (Lisboa)” em SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e; PESSOA, Ana (coord.) – *Actas do III colóquio internacional. A Casa Senhorial. Anatomia de interiores*. Porto: Universidade Católica Editora Porto, 2018, pp.145-167.

BRAGA, Helena Sofia (Ferreira) – “O Concílio dos Deuses de Cyrillo Wolkmar Machado – análise da pintura decorativa no tecto do salão de Baile do Palácio Barão de Quintela e Conde de Farrobo (Lisboa)” in *Artes Decorativas*. Lisboa: Instituto de História da Arte da Universidade de Lisboa, n°1, 2015, DOI: 10.37935/aion.v0i1.18, pp.101-112.

BRETTELL, Richard; Art Institute of Chicago – *French salon Artists, 1800-1900*. Chicago: Art Institute of Chicago, 1987.

BRITES, Joana; BARBOSA-Ribeiro, Marta – “Female, grief and Romanticism: a reflexive art history approach to a widow sculpture” in *Arte, Individuo y Sociedad*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid - Ediciones Complutense, t.31, n°2, 2019, DOI:10.5209/aris.59105, pp.277-291.

BULE, Lara Miguel – *Inês de Castro. A Imagem e o mito nas artes visuais*. Dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2019. Disponível online em <http://hdl.handle.net/10362/85759>.

CARDEIRA, Mafalda – *O processo criativo da pintura de modelo nu na transição do século XIX para o século XX na FBAUL: contribuição para o estudo da ‘absorção controlada’ das novas vanguardas*. Tese de doutoramento em Ciências da Arte apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2017. Disponível online em <http://hdl.handle.net/10451/39410>.

CARDEIRA, (Ana) Mafalda – “Prémio Lupi” in *Revista de Ciências das Artes.Lisboa: FBAUL-CIEBA*, nº5, março 2018, pp.395-399.

CARDEIRA, Mafalda – “Treatises used by nude painting students at the school of fine arts of Lisbon in the ‘turn of the century’” in *International Journal of Literature and Arts*. Estados Unidos: Science and Engineering Publishing Company, t.5, nº6, novembro de 2017, DOI: 10.11648/j.ijla.20170506.12, pp.83-88.

CASCÃO, Rui – “Demografia e sociedade”. em MATTOSO, José (dir.) – *História de Portugal*. Quinto volume. Lisboa: Círculo de Leitores, 1993, pp.425-439.

CATROGA, Fernando – “O laicismo e a questão religiosa em Portugal (1865-1911)” in *Análise Social*. Lisboa. Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, t.24, nº1, 1988, pp.211-273.

CAVIGLIA, Susanna – “A Rococo Aesthetic. History Painting and the self’s embodiment” em PHILLIPS, Mark Sabler; BEAR, Jordan (ed.) – *What Was History Painting And What Is It Now?*. Montreal: McGill-Queen’s University Press, 2019, pp.50-66.

CAVINA, Anna Ottoni – “Le herós et son destin dans la peinture italienne. Moments révélateurs” em Musée des Beaux-Arts de Lyon – *Triomphe et mort du herós. La peinture d’histoire en Europe de Rubens a Manet: exposition*. Milão: Electa, 1988, pp.71-75.

CELEBONOVIC, Aleksa – *Peinture Kitsch Ou Realisme Bourgeois*. Paris: Editions Seghers, 1974.

CHAUDONNERET, Marie - Claude – “Les artistes vivants au Louvre (1791 – 1848): du musée au bazar” em VAISSE, Pierre, KEARNS, James (ed.) – “*Ce salon à quoi tout se ramène*” *Le salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*. Berna: Peter Lang, 2010, pp.7-22.

CHILVERS, Ian – *The Concise Oxford Dictionary Of Art & Artists*. 2ª edição. Oxford: Oxford University Press, 1996.

COELHO, Maria José Marcela – “Descobrimo Jorge Colaço: sobre a pintura de história e a hibridação artística” in *Revista GAMA, Estudos Artísticos*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, t.8, nº15, janeiro–junho de 2020, pp-85-95.

Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos – *O rosto do Infante*. Lisboa: CNCDP,1994.

COSTA, Jorge Gonçalves da – “O Oriente difuso como instrumento de defesa do imperialismo português fin-de-siècle: os concursos de pintura e de drama histórico do Quarto Centenário da Chegada de Vasco da Gama à Índia (1898)” in *Carnet de l'École Doctoral Histoire del'Art et Archeologie*. Paris: Sorbonne, nº124.

COSTA, Lucília Verdelho da – “L’enseignement, les salons et les artistes à travers la critique” em Colloque Le XIXe Siècle au Portugal – *Le XIXe Siècle Au Portugal. Histoire-Société-Culture-Art*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1988, pp.103-109.

CRESPILLE, Jean-Paul – *Les maîtres de la Belle Époque*. Paris: Hachette, 1966.

CUNHA, Carlos Manuel Fonseca da – *A construção do discurso da história literária portuguesa do século XIX*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade do Minho, 2002. Disponível online em <http://hdl.handle.net/1822/22562>.

DAZZI, Camila – “Artistas Brasileiros e Portugueses: a Estada na Itália como Parte da Formação Artística de Pintores e Escultores no Século XIX (1840-1890)” in *Oitocentos. Tomo III. Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal*. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, t.3, 2014, pp.57-82.

DIAS, Eurico Gomes – *Construção da História Medieval na Imprensa Periódica portuguesa de Oitocentos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011.

DIAS, Fernando Rosa – “A Arte portuguesa e os ciclos de migração artística para Paris” em QUARESMA, José (coord.) – *Chiado, Baixa e o confronto com o francesismo nas artes e na literatura*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2013, pp.49-94.

DIXMIER, Michel ; LALOUETTE, Jacqueline (et al.) – *La République et l'Église, Images d'une querelle*. Paris : La Martinière, 2005.

DUARTE, Eduardo – *Desenho Romântico português – cinco artistas desenham em Sintra*. 2 vols. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2005.

DUARTE, Eduardo – “Memórias Clássicas de um Romântico” in *Arte teoria*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, nº1, 2000, pp.16-27. Disponível online em <http://hdl.handle.net/10451/10748>.

DUARTE, Eduardo – “O nu no Romantismo e no Naturalismo português” em *Actas do Ciclo de Conferências “Arte & Eros”, organizado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa em Novembro de 2009. Ciências da Arte Actas das Conferências – 3*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2009, pp.140-148.

DURO, Paul – “Giving up on History? Challenges to the Hierarchy of Genres in early nineteenth-century France.” in *Art History*. Oxford: Association of Art Historians - Blackwell Publishing, t.28, n.5, novembro de 2005, DOI: 0.1111/j-1467-8365.2005.00485.x, pp.689-711.

DURO, Paul – “Art Institutions, Academies, Exhibitions, Art Training and Museums” em WEST, Shearer (ed.) – *The Bulfinch guide to art history: a comprehensive survey and dictionary of Western art and architecture*. Boston: Little Brown & co.,1996, pp.84-96.

ELIAS, Margarida Moura – *Columbano no seu tempo (1857-1929)*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2011. Disponível online em <http://hdl.handle.net/10362/7229>.

FACOS, Michelle – *An Introduction To Nineteenth-Century Art*. Nova Iorque: Routledge, 2011.

FALCÃO, Isabel – *Em torno da pintura de história de finais de Oitocentos*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 2015.

FERNANDES, Paulo Jorge; MENESES, Filipe Ribeiro de; Baiôa, Manuel – “The Political History of Nineteenth Century Portugal” in *E-journal of Portuguese History*. Porto: Universidade do Porto - Brown University, t.1.nº1, verão de 2003. [em linha] [consult.20novembro.2020] Disponível online em <http://hdl.handle.net/10316.2/25497>.

FERRAZ, Ângela Sofia Alves – *Materiais e técnicas da pintura a óleo em Portugal (1836-1914): Estudo das fontes documentais*. Tese de doutoramento em Conservação e Restauro do Património apresentada à Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, 2017.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (coord.) – *Dicionário de Artistas e Artífices do Norte de Portugal*. Porto: CEPSE - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade,2008. Disponível online em <https://www.cepese.pt/portal/pt/publicacoes/obra>

s/dicionario-de-artistas-e-artifices-do-norte-de-portugal.

FOUDRAI, Benjamin; SCHUWER, Olivier – Contemporary Christ in European painting from the second half of the nineteenth-century. Encyclopédie d’histoire numérique de l’Europe. [em linha] [consult.25 março 2020.] Disponível online em <https://ehne.fr/en/node/12215>.

FRAGA, Joana Maria Ribeirete – *Three Revolts in images: Catalonia, Portugal and Naples*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Barcelona, 2013. Disponível online em <http://hdl.handle.net/10803/664390>.

FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XIX*. 2 vols. Lisboa: Bertrand Editora, 1990,

FRANÇA, José-Augusto – *História da Arte em Portugal: O Pombalismo e o Romântismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2004.

FRANÇA, José-Augusto – *Museu militar. Pintura e Escultura*. Lisboa: Comissão Nacional para as comemorações dos descobrimentos portugueses, 1996.

FRANÇA, José-Augusto – *O romantismo em Portugal*. 3ª edição. Lisboa: Livros Horizonte, 1999.

FRANK, Mitchell Benjamin – *German romantic painting redefined. Nazarene tradition and the narratives of Romanticism*. Londres: Routledge, 2001.

GENET-DELACROIX, Marie-Claude – “Vies d’artistes, art académique, art officiel et art libre en France à la fin du XIXe siècle.” in *Revue d’histoire moderne et contemporaine*. Paris : Societé d’histoire moderne et contemporaine - éditeur Belin, t.33, nº1, janeiro-março de 1986, DOI: 10.3406/rhmc.1986.1346, pp.40-73.

GOMES, Paulo Varela – “Correntes do neoclassicismo Europeu na Pintura do Século XVIII” em SOARES, Elisa; CARVALHO, José Alberto Seabra (ed.) – *Catálogo Francisco Vieira, o Portuense 1765-1805*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 2001, pp.22-34.

GOMES, Paulo Varela – *Expressões do Neoclássico. Arte portuguesa da pré-História ao século XX*. Dalila Rodrigues (coord.) Lisboa: Fubu Editores, 2009.

GONÇALVES, Carlos da Silveira – *Adriano de Sousa Lopes (1879-1944). Um pintor na Grande Guerra*. Tese de doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2016.



GONÇALVES, Márcia de Almeida; MENEZES, Paulo Roberto de Jesus – “Para não perder a majestade”: sensibilidades românticas e imagens do passado na obra Retratos dos Grandes Homens da Nação portuguesa” em Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade – *Arte, Cultura e Património do romantismo. Actas do 2.º Colóquio “Saudade Perpétua”*. Porto: CEPESE - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2020, pp.293-321.

GONÇALVES, Mónica – “José da Cunha Taborda: vida e obra de um fundanense dentro do panorama artístico nacional.”, pp.136-152. *Revista online do museu dos lanifícios da Universidade da Beira Interior*. [em linha] [consult.20 novembro.2020] Disponível online em <http://www.ubimuseum.ubi.pt/n05/assets/docs/10.pdf>.

GOTTLIEB, Marc – *The plight of emulation: Ernest Meissonier and French salon painting*. Princeton: Princeton University Press, 1996.

GREENBERG, Clement – *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1961.

GRIJZENHOUT, Frans; VAN VEEN, Henk (ed.) – *The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

HARDING, James – *Artistes Pompiers*. Londres: Academy Editions, 1979.

HERCULANO, Alexandre – *História de Portugal IV*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1987.

HERCULANO, Alexandre – *Lendas e narrativas I. Sexto volume*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1986.

HOBSBAWM, Eric – “Mass Producing Traditions: Europe, 1870-1914” em HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terrence (eds.) – *The Invention Of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, pp.263-309.

HOLT, Elizabeth Gilmore (ed.) – *From the Classicists to the Impressionists. Art and Architecture in the 19th Century*. New Haven: Yale University Press, 1966.

HONOUR, Hugh – *Romanticism*. Nova Iorque: Perseus Books, 1979.

IRWIN, David – *Neoclassicism*. Londres: Phaidon Press, 1997.

JEFFERIES, Matthew – “The Age Of Historism” em BERGER, Stefan – *A Companion To Nineteenth-Century Europe*. Nova Jérnia: Blackwell Publishing, 2006, pp.317-332.

JOÃO, Maria Isabel – *Memória e império. Comemorações em Portugal (1880-1960)*. Tese de doutoramento em História apresentada à Universidade Aberta, 1999. Disponível online em <http://hdl.handle.net/10400.2/2466>.

JOÃO, Maria Isabel – “Património e memória da nação: a iconografia de Camões” in *Discursos: língua, cultura e sociedade*. Lisboa: Universidade Aberta, s.3, nº 6, outubro de 2005, pp.121-152. Disponível online em <http://hdl.handle.net/10400.2/4322>.

JOÃO, Maria Isabel; RILEY, Carlos Guilherme (coord.) – *Sínteses Afectivas. Teófilo Braga e os centenários*. Ponta Delgada: Direcção Regional da Cultura/BPARPD, 2011.

JOHNS, Christopher M.S. – “The Entrepôt of Europe: Rome in the Eighteenth Century” em BOWRON, Edgar Peters; RISHEL, Joseph J.(ed.) – *Art in Rome In The Eighteenth Century*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2000, pp.17-47.

JOHNSON, Dorothy – *David to Delacroix: the rise of romantic mythology*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2011.

JONKER, Maria Anna – *Diderot’s Shade; The Discussion of ‘Ut Pictura Poesis’ and expression in French art criticism 1819-1840*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Amesterdão, 1994.

KOHLER, Hubertus – *Arts et société, Essais sur l’art français (1734-1889)*. Paris: Books On Demand Editions, 2009.

KRÜGER, Matthias – “The Demise of a Genre: History Painting under Fire from the Critics” em GIANFREDA, Sandra (ed.) – *Praised and Ridiculed. French Painting 1820-1880, exhibition catalogue (Kunsthau Zürich), Munich 2017*. Zurich: Kunsthau Zürich, 2017, pp.32-43.

LADEIRO, Dulce Helena Amorim de Campos – *A comunicação visual e gráfica como uma chave de leitura da identidade nacional portuguesa no século XIX*. Tese de doutoramento em Design apresentada à Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, 2017.

LEAL, Lécio da Cruz – “Vieira Lusitano ex machina, os desenhos guarnecidos do museu de Évora” in *ArtisOn*. Lisboa: ARTIS - Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, nº1, 2015, DOI: 10.37935/aion.v0i1.16, pp.69-86.

LEAL, Miguel Nuno Santos Montez – *O Ressurgimento da Pintura Decorativa nos Interiores Palacianos Lisboetas: da Regeneração às Vésperas da República (1851-1910)*. Tese de doutoramento em História da Arte Contemporânea apresentada à

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa, 2014. Disponível online em <http://hdl.handle.net/10362/14506>.

LEANDRO, Sandra – “Pinturas palacianas: historicismo, fantasia e encenação.” in *Monumentos: Revista semestral de edifícios e monumentos*. Lisboa: Direção Geral do Património Cultural, nº20, 2004, pp.119-131.

LÉCHARNY, Louis-Marie – *L'Art Pompier*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

LÉCHARNY, Louis-Marie – *Modernité et Avant-Gardisme De L'Art Académique*. Paris: Pierre Guillaume de Roux, 2018.

LEITÃO, João José Ferreira Trigueiros – *O pintor régio José da Cunha Taborda (Fundão, 1766 - Lisboa, 1836): exposição temporária (investigação, guião e catálogo)*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1994.

LESSING, Gotthold Ephraim – *Laocoon: An essay on the limits of Painting and Poetry*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1984.

LIMA, Luís Filipe Silvério – “Imagens e figuras de um rei sonhador: representações do milagre de Ourique e do juramento de Afonso Henriques no século XVII.” in *História (São Paulo)*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, t.26, nº2, 2007, DOI:10.1590/S0101-90742007000200016, pp.311-339.

LISBOA, Maria Helena – *As academias e Escolas de Belas Artes e Ensino Artístico (1836-1910)*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

LOCQUIN, Jacques – *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*. Paris: Arthena, 1978.

LOPES, Maria Antónia – “Os pobres e a assistência pública” em MATTOSO, José (dir.) – *História de Portugal. Quinto volume. O Liberalismo*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1993, p.502, pp.501-515.

LUCIE-SMITH, Edward – *A Concise History Of French Painting*. Oxford: Oxford University Press, 1978.

LUDERIN, Pierpaolo – *L'art pompier. Immagini, significati, presenze dell'altro Ottocento francese (1860-1890)*. Florença: Leo S. Olschki Editore, 1997.

MADEIRA, Maria Teresa – “Cópia versus Recriação – A problemática da gravura de interpretação na coleção de gravura antiga da FBAUL” in *Arte teoria*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, nº8, 2006, pp.248-264. Disponível online em <http://hdl.handle.net/10451/15768>.

MAI, Ekkehard “Historia! Théorie et pratique de la peinture de figures depuis le XVIIe siècle” em Musée des Beaux-Arts de Lyon - *Triomphe et mort du héros. La peinture d’histoire en Europe de Rubens a Manet: exposition*. Milão: Electa, 1988, pp.19-36.

MAI, Ekkehard – “Mutations et évolution de la peinture d’histoire à la fin du XIXe et au XXe siècle” em Musée des Beaux-Arts de Lyon – *Triomphe et mort du Héros. La peinture d’histoire en Europe de Rubens à Manet*. Milão: Electa, 1988, pp.156-169.

MAINARDI, Patricia – *The End Of The salon, Art And The State In The Early Third Republic*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994.

MARKL, Alexandra Gomes [et al.] – *Anatomia de uma pintura, João Glama e o Terramoto de 1755*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2018.

MARKL, Alexandra Josefina Reis Gomes – *A obra gráfica de Domingos António de Sequeira no contexto da produção europeia do seu tempo*. Tese de doutoramento em Belas-Artes apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2013. Disponível online em <http://hdl.handle.net/10451/11981>.

MARKL, Alexandra Reis Gomes; CARDOSO, Andrea (coord.) – *Domingos Sequeira: pintor de história*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2016.

MARQUES, A.H.Oliveira – *A Primeira República portuguesa*. Alfragide: Texto Editores, 2010.

MARQUES, A.H.Oliveira – *Correspondência Política de Afonso Costa, 1896-1910*. Lisboa: Editorial Estampa, 1982.

MARQUES, A.H.Oliveira – *Dicionário da Maçonaria portuguesa. Volume 2*. Lisboa: Delta, 1986.

MARQUES, João Francisco – “A tutela do sagrado: a protecção sobrenatural dos santos padroeiros no período da Restauração” em BETHENCOURT, Francisco; CURTO, Diogo Ramada (org.) – *A memória da nação. Colóquio do gabinete de estudos de simbologia realizado na Fundação Calouste Gulbenkian 7-9 Outubro, 1987*. Lisboa: Livraria Sá da Costa editora, 1991, pp.267-294.

MARTINS, Oliveira – *História da Civilização Ibérica. Sétimo Volume*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1987.

MASSON, André – *L'Allégorie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.

MATOS, Sérgio Campos – “História, positivismo e função dos grandes homens no último quartel do século XIX” in *Penélope. Revista de história e ciências sociais*. Lisboa: Quetzal Editores nº8, 1992, pp.51-72.

MATOS, Sérgio Campos – *Historiografia e memória nacional no Portugal do século XIX (1846-1898)*. Lisboa: Edições colibri, 1998.

MEDINA, João (dir.) – *História de Portugal dos tempos pré-históricos aos nossos dias. Vol. XII. A monarquia constitucional (II). A república (I)*. Amadora: Clube Internacional do Livro, D.L., 1995.

MEDINA, João – “Oh! A República!...”. *Estudos sobre o Republicanismo e a Primeira República portuguesa. Série: História Moderna e Contemporânea -6*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990.

MENDES, J. Amado – “Etapas e limites da industrialização” em MATTOSO, José (dir.) – *História de Portugal. Quinto Volume. O Liberalismo (1807-1890)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, pp.307-317.

MOITA, Irisalva – “Uma preciosa coleção camoniana adquirida pelo município”, em *Lisboa. Revista municipal*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, s.2, nº2, 1982, pp.61-76.

MONIZ, Jorge Botelho – *A caminho da República. Imagens que mudaram a face da opinião pública portuguesa*. Coimbra: Edições Tenacitas, 2014.

MOREL, Guillaume – *L'Art Pompier. Les feux de l'académisme*. Paris: Places des Victoires, 2016.

MOTA, Isabel Pereira – *A Academia Real da História. Os intelectuais, o poder cultural e o poder monárquico no século XVIII*. Coimbra : Edições Minerva, 2003.

MOURATO, António – *Francisco José Resende [1825-1893]. Figura do Porto romântico*. Porto: CEPESE/Edições Afrontamento, 2007.

MURRAY, Peter et Linda – *The Penguin Dictionary of Artists*. 4ª edição. Londres : Penguin Books, 1984.

Museu Bernardino Machado – *Bernardino Machado na caricatura política*. Famalicão: Câmara Municipal de Famalicão, 1997.

NEMOIANU, Virgil – “National poets’ in the romantic age: emergence and importance” em ESTHERHAMMER, Angela (ed.) – *Romantic Poetry*. Amesterdão: John Benjamins Publishing, 2002, pp.249-255.

NOCHLIN, Linda – *Misère. The visual representation of misery in the 19th century*. Londres: Thames & Hudson, 2018.

NOVOTNY, Fritz – *Painting and Sculpture in Europe, 1780-1880*. Harmondsworth: Penguin Books, 1971.

NÚÑEZ, Xosé-Manuel – “Historical writing in Spain and Portugal, 1720-1930” em WOOLF, Daniel (ed.) – *The Oxford History of Historical Writing. Volume 4: 1800-1945*. Oxford: Oxford University Press, pp.243-272.

ORY, Pascal – “Comme si de rien ne fut” ou la gloire des Pompiers. Contribution à L’Histoire du goût”. in *Revue D’Histoire Moderne & Contemporaine*. Paris : Societé d’histoire moderne et contemporaine - éditeur Belin, t.39, nº1, janeiro-março 1992, DOI: 10.3406/rhmc.1992.1624, pp.127-147.

PALEY, Morton D. – *The apocalyptic sublime*. New Haven: Yale University Press, 1986.

PAMPLONA, Fernando de – *Um século de pintura e escultura em Portugal (1839-1930)*, Porto: Livraria Tavares Martins, 1943.

PAULY, Rebecca M. – “Baudelaire and Delacroix on Tasso in prison: Romantic reflections on a renaissance martyr” in *College Literature*. Filadélfia: West Chester University, t.30, nº2, primavera de 2003, DOI: 10.230725112722, pp.120-136.

PEREIRA, Fernando António Baptista – *História da Arte portuguesa. A época moderna (1500-1800)*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

PEREIRA, José Fernandes – “Teoria da Escultura oitocentista portuguesa (1836-1874)” in *Arte teoria*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, nº8, 2006, pp.88-109. Disponível online em <http://hdl.handle.net/10451/15763>.

PEREIRA, Paulo – *Arte portuguesa. História Essencial*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011.

PEVSNER, Nikolaus – *Academias de arte: passado y presente*. Madrid: Catedra, 1982.

PHILLIPS, Mark Sabler; BEAR, Jordan (ed.) – *What Was History Painting And What Is It Now?*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2019.

PIMENTEL, Manuel Cândido – “O mito de Portugal nas suas raízes culturais” em MATOS, Artur Teodoro de; LAGES, Mário Ferreira (coord.) – *Portugal: percursos de interculturalidade. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural, vol. 3*. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural, 2008, pp.7-52.

PIRES, Maria Laura Bettencourt – *Walter Scott e o romantismo português*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1979.

PITT, Allan – “The Cultural Impact of Science in France: Ernest Renan and the Vie de Jésus” in *The Historical Journal*. Cambridge: Cambridge University Press, t.43, nº1, março de 2000, DOI: 10.1017/S0018246X99008948, pp.79-101.

PORCIANI, Ilaria; LUTZ, Raphael – *Atlas of European Historiography. The Making Of A Profession 1800-2005*. Inglaterra: Palgrave Macmillan, 2010.

PORFÍRIO, José Luís; BARREIROS, Maria Helena – *Da Expressão Romântica à Estética Naturalista. Arte portuguesa da Pré-História ao século XX*. Dalila Rodrigues (coord.).Lisboa: Fubu Editores, 2009.

POUSADA, Leonor et Eduardo – *Pintor José de Brito – 1885/1946*. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo, 1996.

QUÍLEZ, Francesc M. – “Els referents culturals i iconogràfics d'El colleccionista d'estampes, de Marià Fortuny” in *Locus Amoenus*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, nº10, 2009-2010, DOI: 10.5565/rev/locus.212, pp.343-358.

RAGGI, Giuseppina; DEGORTES, Michela – “Giuseppe Trono, pintor de retratos na corte portuguesa (1785-1810)” in *ArtisOn*. Lisboa: ARTIS - Instituto de História da Arte Da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, nº5, 2017, DOI: 10.37935/aion.v0i5.145, pp.210-221.

RAMOS, Afonso – *António Carneiro. Pintores Portugueses*. Lisboa: Quidnovi, 2010.

RAMOS, Afonso – "José Rodrigues e o 'Cego Rabequista'", in *Revista de História da Arte*. Lisboa: Instituto de História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, nº 8, 2011, pp.276-285.

REYNOLDS, Anna; PETER, Lucy – *Portrait Of The Artist*. Londres: Royal Collection Trust, 2016.

RIBEIRO, António Manuel – *O museu de imagens na imprensa do romantismo: património arquitectónico e artístico nas ilustrações e textos do Archivo Pittoresco (1857-1868)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.

RIBEIRO, Maria Manuela Tavares – “O centenário henriquino. Imagens e Ideologia”, in *Revista de História das Ideias*. Coimbra: Instituto de História e Teoria das Ideias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, t.15, 1993, pp.331-378.

RITZENTHALER, Cécile – *L'École des Beaux-Arts du XIXe siècle: Les Pompiers*. Paris: Editions Mayer, 1987.

RODRIGUES, Maria Inês – *Arte, Crítica e Sociedade na obra de Fialho de Almeida*. Dissertação de mestrado em Estudos Artísticos apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010. Disponível online em <http://hdl.handle.net/10316/34124>

ROSENBLUM, Robert – *Transformations in late eighteenth-century art*. Nova Jérsia: Princeton University Press, 1969.

ROSMANINHO, Nuno – *A Deriva Nacional Da Arte. Portugal, Séculos XIX-XXI*. Famalicão: Edições Húmus, 2018.

SAINT-MARTIN, Isabelle – “Le « Christ républicain » des années 1840”. *La République et ses symboles : Un territoire de signes* [em linha]. [Consult.15.março.2021] Disponível em <https://books.openedition.org/psorbonne/58472?lang=en>.

SALDANHA, Nuno – “Francisco Metrass (1825-1861). Melancolia, Eros e Tanatos” in *Arte, Cultura e Património do romantismo. Actas do 1º Colóquio “Saudade Perpétua”*. Porto: CEPESE - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2007, pp.766-799.

SALDANHA, Nuno – *José Vital Branco Malhoa (1855-1933). O pintor, o mestre e a obra*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica de Lisboa, 2006.

SALDANHA, Nuno – “O Rei Ergueu-se, de Pedro Alexandrino – A pintura do altar-mor da Igreja da Memória” in *Invenire – Revista de Bens Culturais da Igreja*. Lisboa: Secretariado Nacional para os Bens da Igreja, nº 5, julho- dezembro de 2012, pp.43-48.

SAMUEL, Paulo – *António Carneiro. O artista da Renascença Portuguesa*. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, 1988.



SANTOS, Rui Afonso – “Simbolismos” em LAPA, Pedro; SILVEIRA, Maria Aires (org.) – *Arte Portuguesa do século XIX, 1850-1910*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, 2010, pp.93-103.

SANTOS, Rui Afonso – “Veloso Salgado, 1864-1945” em SILVEIRA, Maria de Aires (coord.) – *Veloso Salgado, 1864-1945*. Lisboa: Museu do Chiado, 1999, pp.12-55.

SARAIVA, José Hermano (dir.) – *História de Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, 1983.

SERRÃO, Joel; MARQUES, A.H.Oliveira – *Portugal e a Regeneração. Vol 10 de: Nova História de Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2004.

SIEGFRIED, Susan Locke – “Naked History: The Rethoric Of Military Painting in Postrevolutionary France” in *The Art Bulletin*. Nova Iorque: College Art Association, t.75, nº2, junho de 1993, DOI: 10.2307/3045947, pp.235-258.

SILVA, Raquel Henriques da – “Camões pintado. Retratos e representações” em GORDO, Ana Paula; BERNARDES, José Augusto Cardoso; MONGE, Maria de Jesus – *D.Manuel II e os livros de Camões*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015, pp.43-56.

SILVEIRA, Carlos – “Castelbranco, Eduardo de” em FERREIRA, Emília; MONTEIRO, Joana D’Oliva; SILVA, Raquel Henriques da (coord.) – *Dicionário Quem é Quem Na Museologia Portuguesa*. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Nova, 2019, DOI: 10.34619/nsnm-vxrb, pp.59-62.

SILVEIRA, Luís Nuno da; FERNANDES, Paulo Jorge – *D.Luís*. Lisboa: Temas e Debates, 2009.

SILVEIRA, Maria de Aires – “A Pintura de História (1850-1895)” em LAPA, Pedro; SILVEIRA, Maria de Aires (org.) – *Arte portuguesa do Século XIX, 1850 - 1910*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, 2010, pp.103-111.

SIMÕES, Isabel do Carmo Sousa – *Ramalho Ortigão e a arte: ideário nacional*. Dissertação de mestrado em Estudos Portugueses apresentada à Universidade de Aveiro, 2007. Disponível online em <http://hdl.handle.net/10773/2769>.

SMITH, Anthony David Stephen – *Patriotism and Neo-Classicism: The "historical revival" in French and English painting and sculpture 1746-1800*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Londres, 1987.

SMITH, Paul; WILDE, Carolyn (ed.) – *A Companion to Art Theory*. Oxford: Blackwell Publishers, 2002.

SOUSA, Paulo Silveira – “A cultura” em PINTO, António Costa; MONTEIRO, Nuno Gonçalo (dir.) – *História Contemporânea de Portugal: 1808-2010. A Construção Nacional 1834-1890. Vol.2.* Carnaxide: Editora Objectiva, 2013, pp.201-233.

SOUSA, Osvaldo Macedo de – *As caricaturas da primeira república.* Lisboa: Tinta da China, 2010.

STROMBERG, Roland – *European intellectual history since 1789.* Nova Iorque: Appleton-Century-Crofts, 1968.

STRONG, Roy – *And when did you last see your father? The Victorian painter and British History.* Londres: Pimlico Press, 1978.

TAVARES, Cristina Azevedo; SILVEIRA, Maria de Aires (ed.) – *Miguel Ângelo Lupi: 1826-1883.* Lisboa: Museu do Chiado - Instituto Português de Museus, 2002.

TAYLOR, Joshua C. (ed.) – *Nineteenth-Century Theories Of Art.* Los Angeles: University Of California Press, 1987.

TEIXEIRA, Nuno Severiano – “Portugal no mundo” em PINTO, António Costa; MONTEIRO, Nuno Gonçalo (dir.) – *História Contemporânea de Portugal: 1808-2010. A Crise do Liberalismo 1890-1930, vol.3.* Carnaxide: Editora Objectiva, 2014, pp.87-115.

THUILLIER, Jacques – *Peut-on parler d'une peinture “pompière”?* Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

TORGAL, Luís Reis; MENDES, José Maria Amado; CATROGA, Fernando – *História da História em Portugal sécs. XIX-XX.* Lisboa: Círculo de Leitores, 1996.

VAISSE, Pierre, KEARNS, James (ed.) – *“Ce salon à quoi tout se ramène” Le salon de peinture et de sculpture, 1791-1890.* Berna: Peter Lang, 2010.

VAISSE, Pierre – *La Troisième République et les peintres.* Paris: Flammarion, 1995.

VASCONCELOS, Artur Duarte Ornelas – *Mestre João António Correia (1822-1896): entre a construção académica e a expressão romântica.* Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009.

VAUGHAN, William – *Romantic Art.* Nova Iorque: Oxford University Press, 1978.

VLACHOU, Foteini – “A pintura de história na península ibérica durante as guerras revolucionárias e napoleónicas: patriotismo e propaganda” em *Actas do Congresso Histórico Olhão, o Algarve & Portugal no tempo das invasões francesas – 14-16 de Novembro de 2008*. Olhão: Câmara Municipal de Olhão, 2012, pp.175-187.

VLACHOU, Foteini – “Patriotism, painting and the portuguese empire during the revolutionary and napoleonic wars” em BESSELL, Richard; GUYATT, Nicholas; RENDALL, Jane – *War, empire and slavery, 1770-1830*. Londres: Palgrave Macmillan, 2010, pp.256-276 .em BESSELL, Richard; GUYATT, Nicholas; RENDALL, Jane – *War, empire and slavery, 1770-1830*. Londres: Palgrave Macmillan, 2010.

WOLF, Norbert – *The Art of the Salon: The Triumph of Nineteenth-Century Painting*. Munique: Prestel editions, 2012.

WRIGHT, Beth Segal – *Painting and history during the french restoration: abandoned by the past*. Cambridge: Cambridge Unviversiy Press, 1997.

WRIGHT, Beth Segal – “Scott’s Historical Novels and French Historical Painting 1815-1855.” in *The Art Bulletin*. Nova Iorque: College Art Association, t.63, nº2, junho de 1981, DOI:10.2307/3050117, pp.268-287.

WRIGHT, Beth S. – “The Space Of Time: Delaroché’s Depiction Of Modern Historical Narrative” in *Nineteenth Century French Studies*. Lincoln: University of Nebraska Press, t.36, nº1, outono-inverno de 2007/2008, pp.72-93.

XAVIER, Hugo – *Domingos Sequeira. Pintores Portugueses*. Lisboa: Quidnovi, 2010.

XAVIER, Hugo – *Galeria de Pintura no Real Palácio da Ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2013.

## **2. Documentação impressa**

Academia das Belas-Artes de Lisboa – *Descrição das obras de bellas-artes. Quinta exposição 1861*. Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1862.

Academia das Belas Artes de Lisboa – *Quarta exposição. Anno de 1856. Descrição das obras de bellas-Artes*. Lisboa: Typographia de Castro & Irmão, 1856.

Academia Portuense das Bellas-Artes – *Catalogo das obras apresentadas na Exposição Triennal da Academia Portuense das Bellas Artes no anno de 1854*. Porto: Typographia de Gandra & Filhos, 1854.

Academia Portuense das Bellas-Artes – *Catalogo das obras apresentadas na 9ª Exposição Triennal da Academia Portuense das Bellas-Artes*. Porto: Typographia de Manuel José Pereira, 1866.

*A Ilustração Luso-Brazileira: jornal universal*. Lisboa: Typographia de A.J.F.Lopes, nº47, 22 de novembro de 1856, pp.569-576.

ALAZARD, Jean – *Ingres et l'Ingrisme*. Paris: Éditions Albin Michel, Paris, 1950.

ALDEMIRA, Luís Varela – *Um Ano Trágico. Lisboa em 1836. A Propósito do Centenário da Academia de Belas-Artes. Impressões, comentários, documentos*. Lisboa: Sociedade Independente de Tipografia, 1937.

ARTHUR, Ribeiro – *Arte e Artistas Contemporâneos. 2ª série*. Lisboa: Livraria Ferin, 1898.

BRANDÃO, António – *Quarta parte da Monarchia lusitana que contém a historia de Portugal desde o tempo del rey Dom Sancho Primeiro, até todo o reinado del rey D. Afonso III*. Lisboa: Pedro Caresbeeck, 1632. Disponível online em <https://purl.pt/12677/3/#/1>.

BRANDÃO, Francisco – *Relaçam do Assassino Intentado por Castela contra a majestade de el-rey D. João IV e impedido miraculosamente*. Lisboa: Paulo Craesbeeck, 1647. Disponível online em <https://purl.pt/12023/4/#/1>.

BURTON, Richard F. – *Camoens: his life and his lusiads. A commentary by Richard F.Burton. Volume 1*. Londres: Bernard Quatich, 1881.

CABREIRA, Estefânia; CABRAL, Oliveira – *Virtudes e Heroísmos Lusíadas (com a colaboração de grandes pintores portugueses) para a mocidade portuguesa*. Porto: Livraria Simões Lopes de Domingos Barreira, [s.d.].

CARDOSO, J.Ribeiro (dir.) – *Subsídios para a história regional da Beira Baixa. vol 1*. [s.l.]: Junta Provincial da Beira-Baixa, 1940.

CASSOU, Jean – *Panorama Des Arts Plastiques Contemporains*. Paris: Gallimard, 1960.

*Catalogo das obras apresentadas na 6ª Exposição Trienal da Academia Portuense de Bellas Artes no ano de 1857*. Porto: Typographia de Gandra & Filhos, 1857.

*Catalogo das obras apresentadas na 13ª Exposição Triennial da Academia Portuense de Bellas-Artes em 1881*. Porto: Typographia de António José da Silva Teixeira, 1881.

*Catalogo das obras de Miguel Ângelo Lupi expostas na escola de bellas artes de Lisboa: julho de 1883*. Lisboa: Typographia Elzeviriana, 1883.

*Catalogo Illustrado da Exposição d'arte. Reproduções em phototypia dos quadros e desenhos dos artistas*. Porto: Typographia Occidental, 1891.

*Catalogue Spécial de la Séction Portugaise à l'Exposition Universelle de Paris en 1867*. Paris: Librairie Administrative de Paul Dupont, 1867.

COLAÇO, Jorge – “A arte da decoração em azulejos”. In *Cerâmica e edificação: revista mensal portuguesa industrial, economica e artística*. Lisboa: A.C.Garcez, s.1, nº 1,1933, pp.7-8.

COSTA, Luís Xavier da – *O Ensino das belas-Artes nas obras do Real Palácio da Ajuda (1802 a 1833)*, Lisboa: [s.n], 1936.

COUTINHO, Bernardo Xavier – *Camões nas Artes Plásticas. Subsídios para a Iconografia Camoneana. Primeiro Volume*. Porto: Livraria Figueirinhas, 1946.

D'AÇA, Zacharias – *Lisboa Moderna*. Lisboa: Livraria Editora – Viúva Tavares Cardoso, 1906.

DELÉCLUZE, Étienne-Jean – *Louis-David, son école et son temps: souvenirs*. Paris: Didier Librairie Editeur, 1855.

DOWLEY, Francis H. – “D’Angeviller’s Grands Hommes and the significant moment.” in *The Art Bulletin*. Nova Iorque: Colleege Art Association, t.39, nº4, dezembro de 1957, DOI: 10.1080/00043079.1957.11408402, pp.59-77.

FERREIRA, José Maria de Andrade – “Francisco Augusto Metrass.” in *Revista contemporanea de Portugal e Brazil*. Lisboa: Typographia Franco-Portuguesa, t.3, nº2, maio de 1861, p.94, pp.83-100.

GARÇÃO, Francisco Mayer; REIS, Fernando – *Os Vermelhos*, panfleto de colaboração com Fernando Reis, Lisboa, 21 de dezembro de 1897. Lisboa: Libanio & Cunha, 1897.

GARRETT, Almeida – *Camões*. 5ªedição Lisboa: Bertrand Editora, 1856.

Grémio Artístico – *Exposição extraordinaria commemorativa do 4ºcentenario do descobrimento do caminho maritimo para a India. Catalogo ilustrado*. Lisboa: Typographia da Companhia Nacional Editora, 1898.

GUIMARÃES, José Ribeiro – *Sumário de Vária História, IV*. Paris: Rolland & Semiond, 1873.

JOLLIVET, Gaston – *Goupil's salon of 1893*. Nova Iorque: Boussod, Valadon & Cº, 1893.

LARROUMET, Gustave – *Goupil's salon of 1892*. Boston: Estes & Lauriat, 1892.

LEE, Ressenlaer W. – *Ut pictura poesis; the humanistic theory of painting*. Nova Iorque: W.W. Norton, 1967.

LEITÃO, Joaquim – *O Palácio de São Bento*. [Lisboa]: Bertrand, 1945.

LUCENA, Armando de – *Pintores Portugueses do romantismo*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1944.

MACEDO, Diogo de – *Os Românticos portugueses*. Lisboa: Artis, 1961.

MACEDO, Diogo de – *Marciano Henriques da Silva*. Lisboa: Tip. De Ed. “Excelsior”, 1951.

MACHADO, Bernardino – *Homenagens*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1902.

MACHADO, Diogo Barbosa – *Biblioteca lusitana, histórica, crítica e cronológica: Na qual se compreende a notícia dos autores portugueses e das obras que compuseram desde o tempo da promulgação da Lei da Graça até o tempo presente*. Lisboa: Oficina de António Isidoro da Fonseca, 1741.

MARCEL, Henry – *La Peinture Française au XIXe Siècle*. Paris: Alcide Picard & Kaan, Éditeurs, 1905.

MARTHA, Manuel Cardoso – “Epistolário. O Pintor Metrass escreve a um amigo sobre o seu concurso a uma vaga na Academia de Belas Artes” in *Diário de Lisboa*, t.1, nº182, 5 de novembro de 1921.

*O Occidente: revista illustrada de Portugal e do estrangeiro*. Lisboa: Empreza do Occidente, t.7, nº196, 1 de junho de 1884, pp.121-128.

*O Occidente: revista illustrada de Portugal e do estrangeiro*. Lisboa: Empreza do Occidente, t.21, nº 702, 30 de junho de 1898, pp.145-152.

ORTIGÃO, Ramalho – *Arte portuguesa. Vol.III*. Lisboa: Clássica Editora, 1947.

*O Thalassa: semanário humorístico e de caricaturas*. Lisboa: Typographia José Bastos, t.1, nº2, 13 de março de 1913, pp.121-128.

RACZYNSKI, Atanazy – *Les Arts en Portugal. Lettres adressées a la société artistique et scientifique de Berlin et accompagnées de documents*. Paris: Jules Renouard, 1846. Disponível online em <https://purl.pt/6390>.

REBELLO, Luís Augusto – “Academia de Bellas-Artes” in *Revista Universal Lisbonense*. Lisboa: Typographia de J.A.S.Rodrigues t.3., s.1, nº16, 7 dezembro 1843, pp.193-195, pp.181-196.

*Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*. Lisboa: Typographia do Futuro, t.1, nº8, pp.344-394.

REYNOLDS, Joshua, ZIMMERN Helen (ed.) – *Reynolds' Discourses*. Londres: Walter Scott, 1887.

RODRIGUES, Francisco de Assis – *Diccionario Technico de pintura, eschulptura, architectura e gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.

ROUAIX, Paul – *Histoire Des Beaux-Arts En Trente Chapitres*. Paris: H.Laurens, 1901.

SILVESTRE, Armand – *Le nu au salon de 1892 (Champ de Mars)*. Paris: E. Bernard & Cie, imprimeurs-éditeurs, 1892.

SOROMENHO, Paulo Caratão – “O Pintor Lisboeta António Manuel da Fonseca” in *Olisipo Boletim dos Grupos Amigos de Lisboa*. Lisboa: Grupo Amigos de Lisboa, nºs 117/118, janeiro-abril de 1967, pp.26-27, pp.7-46.

*The exhibition of the Royal Academy, MDCCXCIX. (1799). The thirty-first*. Londres: J.Cooper, 1799.

VALENTINER, W.R – *Jacques Louis David and the French Revolution*. Nova Iorque: Frederic Fairchild Sherman, 1929.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène – *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance. T.5*. Paris: Librairie Gründ et Maguet, 1873-1874. Disponível online em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200474j>.

### 3. Documentação de arquivo

“A Mr.Loubet. À França. À Republica”. Lisboa: Typografia Bayard, 1905. Disponível online em <https://ephemerajpp.com/2017/09/09/republicanos-de-braga-a-mr-loubet-a-franca-a-republica-1905/>.

Carta de Ernesto Ferreira Condeixa a José de Azevedo e Menezes, Lisboa, [1910], A.M.V.N.F., Fundo JAM, Série A, Unidade 0117, Documento 000001. Disponível online em <http://www.arquivoalbertosampaio.org/details?id=21385>.

Cartas de (Veloso) Salgado a Luciano Freire, Paris [junho 1888 - dezembro 1889], MNAA, Arquivo José de Figueiredo, PT/MNAA/AJF/DC-CM-LF/003/00001.

Conferência de 10 de Janeiro 1822, A.N.T.T., A.M.R, Maço 282, Caixa 377.

FONSECA, A. M. – Regulamento Instructivo e disciplinar de Pintura Histórica da Academia de Bellas-Artes de Lisboa, cx.n.º 6, doc.n.º1.

LACOAPBA (AFBAUP 105), 30 de Março de 1844, gls.89v. e 90.

LACOAPBA (AFBAUP 105-A), 30 de Setembro de 1854, fls.34v. e 35.

LACOAPBA (AFBAUP 105-A), 30 de Setembro de 1858, fls.62v.

Súplica de António Manuel da Fonseca, Pintor da Real Câmara, a El-Rei para lhe outorgar alguma demonstração pública do seu agrado, embora não tenha o merecimento artístico de Domingos António de Sequeira, Biblioteca da Ajuda, 54-X-33 n.º 89.