



# O Ideário Patrimonial О идеарио

Culturas oriundas da África,  
América e Europa

## **OS LUSÍADAS: O PROJETO DE UMA EDIÇÃO E AS PINTURAS DE VIEIRA PORTUENSE (1765-1805)**

## **THE LUSIADS: THE CONCEPTION OF AN EDITION AND THE PAINTINGS BY VIEIRA PORTUENSE (1765-1805)**

Recebido a 28 de agosto de 2021

Revisto a 06 de setembro de 2021

Aceite a 10 de setembro de 2021

**Gabriel Peres Marques<sup>1</sup>**

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,  
Universidade NOVA de Lisboa, 1069-061 Lisboa, Portugal  
[gabr.marques@hotmail.com](mailto:gabr.marques@hotmail.com)

---

<sup>1</sup> A investigação para o presente artigo foi realizada no âmbito de uma dissertação de mestrado em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa. Como tal, tenho a agradecer o apoio e orientação Professora Doutora Raquel Henriques da Silva e coorientação da Doutora Alexandra Reis Gomes Markl.



### Resumo

Nos finais do século XVIII, o pintor Vieira Portuense (1765-1805) viu-se envolvido num projeto de ilustrar *Os Lusíadas* de Luís de Camões, numa edição projetada pelo mecenas e diplomata D. Rodrigo de Sousa Coutinho (1755-1812) e o tipógrafo Giambattista Bodoni (1740-1813). Tal edição nunca seria materializada, ficando como seu testemunho documentação relativa à mesma e uma série de esboços a óleo feitos pelo artista. O presente artigo é dedicado a esta iniciativa, abordando as principais questões levantadas pelas fontes primárias, e ao conjunto de esboços, dos quais três foram selecionados para análise como representantes do conjunto.

*Palavras-chave:* Vieira Portuense; Os Lusíadas; Camões; Pintura de História; Ilustração.

### Abstract

In the late eighteenth century, the painter Vieira Portuense (1765-1805) saw himself involved in a project to illustrate *The Lusíads* by Luís de Camões, in an edition projected by the patron and diplomat D. Rodrigo de Sousa Coutinho (1755-1812) and the typographer Giambattista Bodoni (1740-1813). Such edition would never come to fruition, leaving as its testimony the letters exchanged about it as well as a series of oil sketches painted by the artist. This article is dedicated to this initiative, aiming to address the main issues raised by the primary sources, as well as the series of sketches, three of which were selected for analysis as representatives of the set.

*Keywords:* Vieira Portuense, The Lusíadas, Camões, History Painting, Illustration.

## Introdução

Francisco Vieira (1765-1805), mais conhecido como Vieira Portuense, foi um pintor natural do Porto, ativo durante a segunda metade do século XVIII e os primeiros anos do XIX<sup>1</sup>. Foi aprendiz de Jean-Baptiste Pillement (1728-1808), frequentou a Aula Régia de Desenho em Lisboa e, em 1789, como outros artistas do seu tempo, encontrava-se em Roma a estudar os mestres italianos, com uma bolsa da Feitoria Inglesa do Porto. Viajou por diferentes cidades italianas, como Parma e Bolonha, e europeias — desde Viena de Áustria, Dresden, Berlim, Hamburgo, até finalmente se instalar em Londres em 1797, onde reside durante cerca de quatro anos. Já artista consagrado pela altura a que regressa a Portugal, em 1803 é nomeado pintor da Real Câmara pelo Príncipe Regente D. João, futuro D. João VI, ficando encarregue de dirigir, em parceria com Domingos Sequeira (1768-1837), a campanha de obras decorativas do Paço Real da Ajuda. Executava uma tela destinada ao Palácio de Maфра quando contrai tuberculose e parte para o Funchal por ordens médicas, onde acaba por falecer em maio de 1805. Não tendo vivido os eventos maiores e as novidades que o século XIX trouxe a Portugal e à Europa, a obra de Vieira Portuense reflete, acima de tudo, a experiência de um artista integrado no seu tempo. Embora seja celebrado como um grande pintor português é, sobretudo, o seu cosmopolitismo que o distingue: com uma formação assente no classicismo romano, a sua produção pictórica demonstra um olhar atento e adaptabilidade às tendências e oportunidades que os diferentes meios onde circulou ofereciam.

É principalmente durante o seu período londrino que floresce a sua carreira no crescente mercado da gravura e do livro ilustrado. E na união da sua prática enquanto pintor com o mundo editorial, associa-se a um projeto, surgido por iniciativa do diplomata D. Rodrigo de Sousa Coutinho (1755-1812), 1.º Conde de Linhares, e do tipógrafo e impressor Giambattista Bodoni (1740-1813), de ilustrar *Os Lusíadas* que, embora nunca fosse verdadeiramente realizado, não deixaria de dar frutos: dez composições esboçadas a óleo, uma tela de grandes dimensões, e a sugestão de que este empreendimento transcenderia a publicação de um livro.

---

<sup>1</sup> O catálogo da exposição Francisco Vieira, o Portuense: 1765-1805, patente no Museu Nacional Soares dos Reis em 2001, coordenado por Elisa Soares e José Alberto Seabra Carvalho e no qual colaboraram diferentes autores, é, até ao momento, a publicação mais exaustiva e atualizada sobre a obra e biografia do pintor.

### 1. *Os Lusíadas* ilustrados de Faria e Sousa ao Morgado de Mateus e o projeto de uma magnífica edição

Das múltiplas edições que *Os Lusíadas* teve, anteriormente ao século XIX somente algumas ilustraram visualmente os seus episódios ao leitor. A primeira iniciativa de o fazer atribui-se a Manuel de Faria e Sousa (1590-1649), que em 1639 publica em Madrid uma edição comentada pelo próprio em castelhano, e onde figuram gravuras de Pedro de Vila Franca (c.1615-1684)<sup>1</sup> (Coutinho, 1946, pp. 45-57). O posicionamento de Faria e Sousa na corte madrilena, justifica, segundo Maria Lourdes Cidraes (2007), a ausência de episódios de pendor nacionalista, confinando os temas à narrativa extradiegética e mitológica (Cidraes, 2007, p. 656). Conservando este repertório temático surge em 1735 a primeira edição francesa ilustrada, por Robert François Bonnart (1683-1771) e Jean-Baptiste Scotin (1698-c.1755)<sup>2</sup> (Coutinho, 1946, pp. 85-94), e a segunda em 1776, com ilustrações atribuídas a Charles Eisen (1720-1778)<sup>3</sup> (*idem*, pp. 114-120). Já em 1807, em Londres, é publicada uma edição traduzida por William Julius Mickle (1734-1788) com desenhos do artista J. W. Harding (?-?)<sup>4</sup> (*idem*, pp. 175-181) onde, numa escolha pouco convencional, encontramos episódios de carga trágica e dramática em vez de heroica, onde se impõe a violência, como Geraldo sem Pavor, as mortes de Inês de Castro e Dona Leonor, ou até Vasco da Gama preso perante o Samorim, substituindo a chegada à Índia (Cidraes, 2007, p. 665).

A primeira edição ilustrada d'*Os Lusíadas* de iniciativa portuguesa não seria publicada até 1817, em Paris. Neste projeto do Morgado de Mateus<sup>5</sup>, D. José Maria do

<sup>1</sup> *Lusíadas de Luis de Camoens, Principe de los Poetas de España. Al Rey N. Señor Felipe Quarto el Grande. Comentadas por Manuel de Faria i Sousa. Cavallero de la Orden de Christo, i de la Casa Real. En Madrid, por Juan Sanchez, A costa de Pedro Coello, Mercader de libros, 4 tomos. 1639.*

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

<sup>3</sup> *NYON, J., LA HARPE, J. de., HERMILLY, V. d'. La Lusíade de Louis Camoëns: poëme héroïque, en dix chants. A Paris. 1776.*

<sup>4</sup> *The Lusíad or the discovery of Indie: an epic poem. Translated from the portuguese of Luis de Camoens. With an historical introduction and notes by William Julius Mickle. A new edition in three volumes. London, Printed for Joseph Harding, 1807*

<sup>5</sup> *Os Lusíadas: poema épico de Luis de Camões. Nova edição correcta e dada á luz por D. José Maria de Souza-Botelho, Morgado de Mattheus, Socio da Academia Real das Sciencias de Lisboa. Paris: na Officina Typographica de Firmin Didot, impressor do Rei, e do Instituto, 1817*



Carmo de Souza Botelho Mourão (1758-1825), interveio uma equipa de artistas franceses dirigidos por François Gérard (1770-1837), algo que não deixou de ser alvo de críticas<sup>1</sup> apesar do sucesso com a qual foi recebida, e de numa fase inicial a intenção fosse de empregar artistas portugueses, nomeadamente Domingos Sequeira (1768-1837) e Vieira Portuense (Soares & Carvalho, 2001, p. 219).

Mas o projeto editorial que o presente artigo trata remonta, pelo menos, a abril de 1792, quando D. Rodrigo de Sousa Coutinho escreve a Bodoni afirmando que “(...) *não se esqueceria de nenhum dos seus interesses, nem do Camões*” (apud Araújo, 1991, p. 202). Para além da sua carreira política e diplomática, há que salientar a ação mecénica do Conde de Linhares enquanto protetor da Casa Literária do Arco do Cego. Esta tipografia, ativa entre 1799 e 1801, publicou um vasto número de livros e funcionou simultaneamente como uma oficina de aprendizagem de técnicas de gravura e tipografia — especializando-se em publicações de cariz científico, uma das suas marcas mais distintas era, precisamente, o uso intensivo de imagens e da ilustração como instrumento didático. Porém, o apoio de D. Rodrigo estendeu-se a outros tipos de edições, que se constituíam como livros de aparato, externas à Casa Literária (Faria, 2005, pp. 425-429).

Ao longo dos anos, a correspondência entre Bodoni e D. Rodrigo demonstra o contínuo adiamento deste projeto, sem aparente inovação ou desenvolvimento, e sem qualquer alusão a ilustrações (Soares & Carvalho, 2001, pp. 216-217). Mas a situação muda a 17 de junho de 1798: nessa data, Vieira dirige-se a D. Rodrigo, numa longa carta onde se propõe conceber para a edição uma série de dez estampas que acompanhariam cada um dos cantos:

*“(...) Porem pensando eu q no meyo desta entrapeza posso servir a introduzir alguma obra mais digna de fazer honra, tanto a mim como a minha Patria, pensei de entrapreender e ilustrar o nosso grde Poetta Camoins, com huma magnifica edição a companhada dos fattos mais celebres e honrozos da nação abertos pellos mais famosos*

---

<sup>1</sup> Numa recensão crítica sobre esta obra, Francisco Solano Constâncio lamenta a ausência de artistas nacionais: “*Ora, sem menosprezar os artistas que contribuíram a afformosear a obra, creio que tanto nacionaes como estrangeiros terião visto com satisfação, que na patria de Camões ainda hoje não estavam inteiramente extinctas as Artes. Creio, pelo menos, que hum ou dois debuxos do Snr. Sequeira, e de alguns dos artistas seus collegas, bem poderião ter figurado a par dos desenhos que adornão aquella bella edição*” (Constâncio, 1819, p. 7). Mas o Morgado de Mateus havia-se instalado em Paris desde 1807, justificação para uma preferência por artistas locais tendo em conta o contexto político europeu. A esta crítica responde Bento Luiz Vianna: “*(...) Longe de nós desconhecer o merito do Senhor Sequeira; mas estando o nobre editor em Pariz n’um tempo, em que a guerra tantos paizes assolava, havia grandes meios de obter de Lisboa esses desenhos? E dado que os houvesse, onde iria parar a unidade de concepção, a identidade de estilo, absolutamente necessarias nas artes de bom gosto? (...)*” (Vianna, 1819, p. 3).

*abridores deste Paiz tanto na figura como na paizage deq ha aqui Inglezes muito celebres (...)*” (apud Blanco, 1948, p. 150).

Para além de um notável empreendedorismo, ressalta, desde logo, um sentimento patriótico por parte de Vieira — afinal, como já vimos, até ao momento não existia uma única edição portuguesa do poema que ilustrasse os episódios da história nacional, e julgando pela correspondência que se segue a resposta de D. Rodrigo a esta proposta terá sido positiva. Poderíamos afirmar que aqui a sua sensibilidade artística se une à sua ação política e reformista — no final do século XVIII, segundo Foteini Vlachou (2019), o desejo de uma reforma e afirmação da monarquia portuguesa encontra-se intimamente ligado com o desenvolver de uma *nova pintura de história*<sup>1</sup> onde a arte está ao serviço do império e da nação (Vlachou: 2019, pp. 97-125). Podemos assim compreender como uma “magnífica edição” do poema nacional por excelência, onde os episódios mais marcantes da formação do império são descritos espelharia uma imagem grandiosa da monarquia que o encabeçava.

Não era a primeira vez que Vieira colaborava com Bodoni e D. Rodrigo: em 1796 conceberam em conjunto uma edição de uma *Cantata* dedicada ao Príncipe Regente, encontrava-se Vieira em Parma. Mas foi em Londres, com Francesco Bartolozzi (1725-1815) e o seu discípulo Gregório Queirós (1768-1841), com quem o Portuense teve um maior número de colaborações — terá ido oficialmente para Londres, aliás, não como pintor mas para se aperfeiçoar na arte de *abridor*, tendo chegado a executar alguns trabalhos de gravura, embora a sua obra nesta área tenha incidido principalmente no desenho (Faria, 2005, p. 189). A sua participação numa edição ilustrada da obra de Virgílio, *The Works of Virgil translated into english verse* (1803), algures entre 1798 e 1800, para a qual desenhou três gravuras abertas por Bartolozzi, chega aos nossos dias como exemplo de Vieira na qualidade de ilustrador, expressando neste trabalho determinadas fórmulas compositivas que também utilizou nas suas pinturas camonianas (Figura 1).

---

<sup>1</sup> A expressão “nova pintura de história”, cunhada por Foteini Vlachou, alude ao conjunto de produção pictórica no período que antecede a transferência da corte real para o Rio de Janeiro, mais concretamente entre 1799 e 1807. Face à ameaça francesa e espanhola que culminaria na Guerra Peninsular (1807-1814), a linguagem adotada na arte portuguesa deste tempo remete para um posicionamento defensivo e discurso de propaganda política que procura expressar poder e uma segurança justificada pelo “passado glorioso” de Portugal que começava a escapar à nação. A autora considera que com a obra *Juramento de Viriato* (1799) Vieira Portuense inaugura este género de pintura nacional, verificando-se pela primeira vez na obra de um pintor português um interesse pela representação secularizada do passado nacional, afastando-se do uso da linguagem alegórica como meio narrativo. Este tema encontra-se desenvolvido no livro *The disappointed writer: selected essays* (2019), que compila múltiplos ensaios da autora.

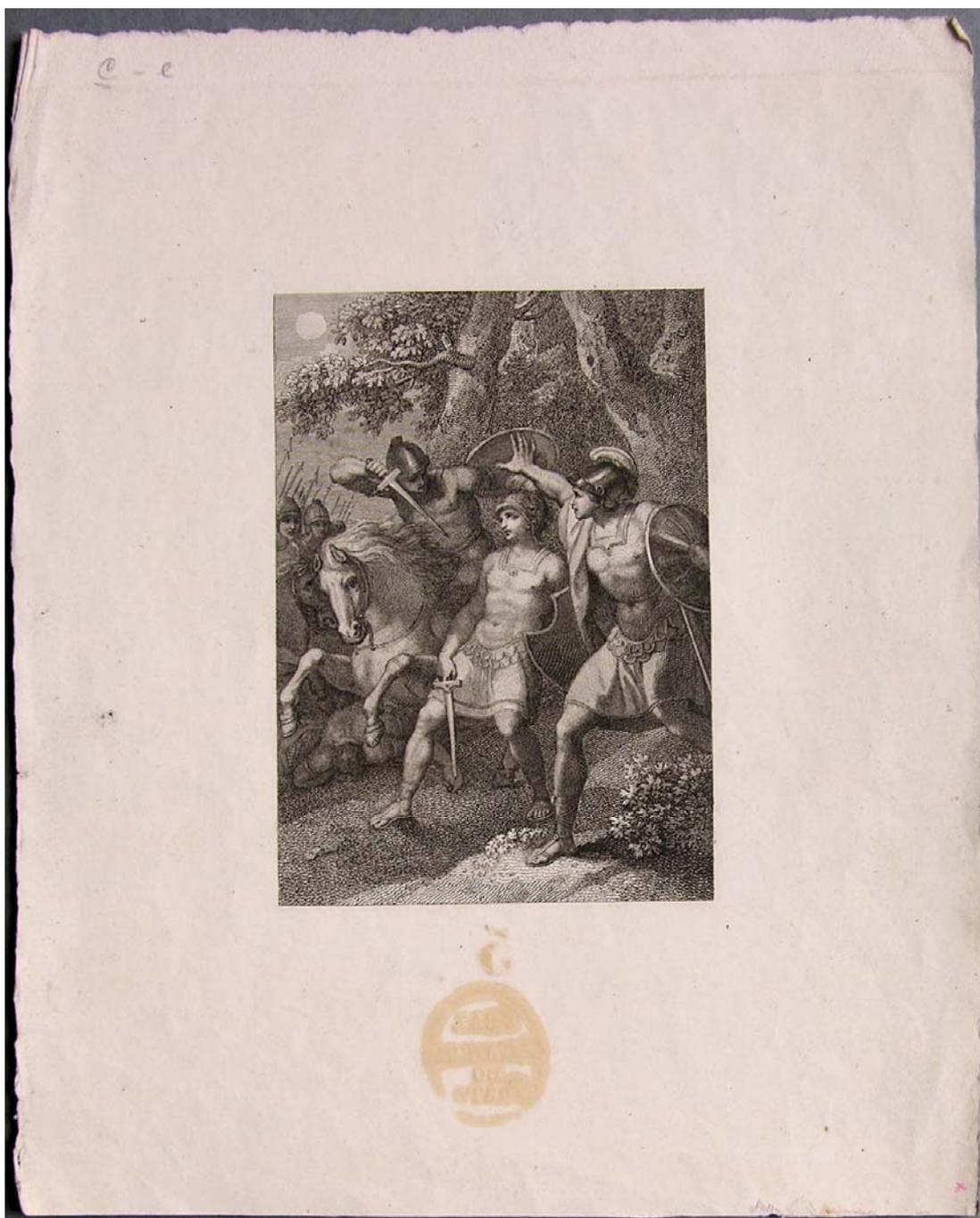


Figura 1 - *Morte de Euríolo*. Vieira Portuense (des.) e Francesco Bartolozzi (grav.). Gravura em água-forte e buril. 140 x 98 mm. *The works of Virgil...* (Londres, 1803). Fonte: Biblioteca Geral da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto.

Mas apesar da expressa força de vontade de Vieira que, segundo o próprio, já tinha “todos os pensamentos delineados” (*apud* Blanco, 1948, p. 150), a edição nunca chega a ser materializada. As cartas revelam a vontade dos três intervenientes, que não perdem a questão de vista, chegando Vieira mesmo a escrever a Bodoni, em agosto de 1800, que

iniciara as gravuras (Araújo, 1991, p. 190) — de facto, no mesmo dia enviara uma carta a Rosaspina, relatando que publicava na altura muitas coisas com Bartolozzi (*idem*, p. 191). Porém, a ausência de desenhos ou estampas que apontem para tal cria sérias dúvidas.

Após a morte de Vieira em 1805, tanto Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823) como José da Cunha Taborda (1766-1836), que imortalizaram a memória do pintor nas suas respetivas coletâneas biográficas, referem que Bartolozzi foi efetivamente chamado a Lisboa para lecionar a nova aula de gravura, e onde abriria as estampas da edição camoniana na Imprensa Régia (Machado, 1823, p. 290 e Taborda, 1815, p. 248). De facto, a vinda do gravador para Portugal deveu-se à iniciativa de António Araújo de Azevedo (1754-1817), 1.º Conde da Barca, com o apoio de D. Rodrigo de Sousa Coutinho, convite que em 1802 é respaldado por nomeação régia (Faria, 2005, p. 506). Não seria, porém, o único gravador a ser convocado para a referida aula, acontecendo o mesmo a Gregório Queirós, que ocuparia o lugar de substituto, e Benjamin Comte (1762-1851), especializado em paisagem (*idem*, p. 193). Mas para além das afirmações de Cyrillo e Taborda, e dos autores que as replicam posteriormente, não é possível confirmar ou determinar o papel que o projeto da edição teve na sua vinda para Portugal, e desconhece-se qualquer correspondência ou trabalho do mesmo sobre o tema.

## 2. Sobre as pinturas e a sua circulação

Atualmente são conhecidas dez composições distintas esboçadas a óleo por Vieira, cada uma delas correspondendo a um dos dez cantos de *Os Lusíadas*<sup>1</sup>. A série encontra-se distribuída entre proprietários privados, sendo que dessas composições três existem duplicadas nas reservas do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) de Lisboa. No mesmo museu está exposta a tela *Súplica de Inês de Castro*, cuja composição corresponde, embora não seja completamente idêntica, ao esboço para o Canto III. Tanto o reaparecimento desta última tela em 2008<sup>2</sup>, após o seu desaparecimento há mais de um

---

<sup>1</sup> Os temas são os seguintes: *Canto I: Combate na Ilha de Moçambique; Canto II: Os Emissários de Gama perante o Rei de Melinde; Canto III: Súplica de Inês de Castro; Canto IV: A audiência de D. Manuel a Vasco da Gama; Canto V: Vasco da Gama interpela o Adamastor; Canto VI: Vénus e as ninfas salvam a frota portuguesa; Canto VII: O Catual recebe Vasco da Gama na Índia; Canto VIII: Os arúspices tentam adivinhar o futuro dos portugueses; Canto IX: Chegada à Ilha dos Amores; Canto X: Banquete na Ilha dos Amores;*

<sup>2</sup> A obra foi comprada em 2008 num leilão da Pierre Bergé & Associés (Paris), pela Culturgest – Fundação Caixa Geral de Depósitos e encontra-se atualmente depositada no MNAA.

século, como as fontes documentais respetivas a este tema levantam algumas questões relativamente à finalidade destes esboços e a sua circulação.

O mais antigo indicador do seu destino remonta ao arrolamento de bens realizado após a morte do 1.º Visconde de Santarém, João Diogo de Barros (1757-1818). Segundo este inventário<sup>1</sup>, datado de 1818, encontravam-se entre os bens do Visconde dez esboços de Vieira respetivos a *Os Lusíadas* e dois representando Duarte Pacheco Pereira na Índia. Mais tarde, regista-se o testemunho de João Baptista Ribeiro (1790-1868), numa notícia histórica sobre o pintor publicada em 1859 no periódico portuense *O Mundo Elegante* (Nº11) (Passos, 1953, p. 47). O autor alega que no ano de 1824 vira estes esboços na casa de um relojoeiro na Rua Augusta “(...) o qual os vendeu para o estrangeiro por avultada somma (...)” (Ribeiro, 1859, p. 85). A referência doze esboços em vez de dez poderá ser explicada pelos dois que têm Duarte Pacheco Pereira como tema, se considerarmos estes os mesmos que integravam a coleção do Visconde de Santarém. Desconhecemos a identidade deste relojoeiro<sup>2</sup> e por que razão os esboços passaram para a sua posse, no entanto, a venda a que se refere poderá ter servido de um intermédio para as pinturas terem posteriormente chegado ao 1.º Duque de Palmela, D. Pedro de Sousa Holstein (1781-1850).

Em 1851 é publicado na *Revista Universal Lisbonense* um catálogo da pinacoteca do Duque de Palmela, falecido no ano anterior, no contexto de uma Exposição Filantrópica na Sala do Risco do Arsenal da Marinha, onde terão figurado dez esboços camonianos de Vieira. Um novo inventário é publicado em 1903, por Gabriel Pereira, onde constam novamente estas obras. Alternativamente a terem vindo a integrar esta coleção através do relojoeiro, Paulo Varela Gomes coloca a possibilidade de a família tê-las adquirido quando o filho de D. Rodrigo de Sousa Coutinho — a quem Vieira poderia ter enviado “mostras” das composições para a edição — casa com a irmã do 1.º Duque de Palmela (Gomes, 2001, p. 66). De qualquer forma, são estes os esboços atualmente em posse particular.

---

<sup>1</sup> ANTT, Fundo Ministério da Justiça (MJ), Fundo Cível Antigo de Lisboa, 1ª vara, 3ª Secção, Maço N.º 107, Caixa 323, Inventário Orfanológico do 1º Visconde de Santarém, 1º Vol., apêndice 11º, fl. 12 f. Agradecemos à doutora Alexandra Gomes Markl por esta informação.

<sup>2</sup> Uma pesquisa nos registos de arruamentos da Freguesia de São Nicolau no Arquivo do Tribunal de Contas não deu resultados.

Os esboços que encontramos hoje no MNAA correspondem aos cantos I, II e IX. Na sua génese, o Museu integra o antigo acervo da Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa (ANBA), no qual foram incorporados os bens artísticos confiscados no evento da extinção das ordens religiosas masculinas em 1834 (Carvalho & Soromenho, 2019, pp. 182-184). Segundo os inventários da ANBA<sup>1</sup>, estas pinturas são provenientes da Ordem de Malta, onde possivelmente terão chegado por via de D. Rodrigo ou de um dos seus parentes<sup>2</sup>. Nos mesmos inventários encontramos referência a uma “*Uma batalha de portugueses contra mouros*”, obra integrada na galeria em 1865, proveniente da coleção de Silva Oeirense (1797-1868)<sup>3</sup>.

Quanto a *Súplica de Inês de Castro*, decorava o Paço da Ajuda até ser levada para o Brasil com a Família Real em 1807, aquando das invasões francesas, tal como aconteceu com múltiplas outras obras de Vieira e de seus contemporâneos. Isto remete-nos novamente para João Diogo de Barros, que exerceu o cargo de Inspetor de Obras dos Paços e Quintas Reais, sendo-lhe incumbida a superintendência das obras no Paço da Ajuda (Markl, 2014, p. 172). Tendo isto em consideração perguntamo-nos se teria na sua posse os esboços de Vieira precisamente como uma “mostra” das obras que propunha para decorar o paço, na hipótese de os esboços terem sido realizados com uma série de quadros em mente. Também ao Portuense havia sido encomendada uma pintura sobre Duarte Pacheco Pereira para a Sala das Descobertas do Palácio de Mafra, obra que nunca terminaria, mas da qual, como já referimos, se encontravam dois estudos na coleção do Visconde de Santarém.

Após terem chegado ao Brasil, as pinturas das coleções reais foram guardadas no Tesouro Real até 1822 serem transferidas para o Museu Nacional, e em 1828 para o Paço

---

<sup>1</sup> ANTT, ANBA/L1/Doc.1: “Nº 3, 4, 5 – *Trez Esboços de Vieira Portuense, dos Cantos de Camões, tendo cada hum de altª 49 centimtrºs, e de largª 38 ditos, sem molduras, pertencerão á Caza de Malta*”; ANTT, ANBA/L4/Doc.1: “319/320/321: *Um esboço q. representa um dos cantos dos Luziadas*”.

<sup>2</sup> Dagoberto L. Markl propõe que terão sido oferecidas pelo pintor a D. Rodrigo de Sousa Coutinho como uma amostra do seu trabalho ou, em alternativa, ao irmão, D. Domingos António de Sousa Coutinho (Soares & Carvalho, 2001, p. 220).

<sup>3</sup> Assim como diversas outras obras no inventário associadas ao colecionador, a doação explica-se por este ter sido Académico de Mérito desta Academia. Foi também aluno na aula de gravura de Bartolozzi em 1811, que sabemos ter estado envolvido no projeto, e poderá ter sido por essa via que adquiriu esta obra, bem como o esboço de Juramento de Viriato, que tinha em mãos na década de 40. Em alternativa, acresce-se que terá “confessado” ao viajante alemão Gustav Adolf von Heeringen (1799 □1851), segundo o relato do mesmo, que adquiriu várias obras confiscadas na extinção das ordens religiosas e militares. Silva Oeirense foi encarregue, com António Manuel da Fonseca (1796-1890) de fazer a devida classificação dos quadros recolhidos nesse contexto pela Comissão Administrativa do Depósito das Livrarias, Cartórios e Pinturas dos extintos Conventos, criada a 30 de dezembro de 1836 (Morais, 2016, pp. 169-170). Estivesse esta obra no acervo da Ordem de Malta, como as três cópias já referidas, não seria impossível ter de feito um desvio dos esboços.

de São Cristóvão e o Paço da Cidade. Com a Implantação da República Brasileira a 15 de novembro de 1889 e o consequente exílio da família imperial, os bens de D. Pedro II são reunidos num grande leilão em 1890 — porém, na listagem de bens leiloados<sup>1</sup> não se encontram quaisquer referências às pinturas de Vieira, as quais, imaginamos, seriam de maior importância. O mais provável, segundo Sônia Pereira, é terem sido dispersas pelos herdeiros de D. Pedro II na Europa — uma das suas filhas, D. Isabel, casa-se com o Conde D’Eu em 1864, e passam a ocupar o Castelo d’Eu na Normandia, que se torna residência da família imperial exilada. Em suporte desta afirmação, recorda que em 1985 José-Augusto França revelou a presença da obra *O Milagre de Ourique* (1793) de Domingos Sequeira na coleção do Museu Louis-Phillippe<sup>2</sup>, sediado no dito Castelo (Pereira, 2018, pp. 7-18).

Sabemos, a partir de um artigo de Inocêncio Francisco da Silva (1810-1876), que durante o reinado de D. Pedro II do Brasil, a *Súplica de Inês de Castro* encontrava-se no “torreão de prata” do Paço de São Cristóvão, a par de outra tela representando *O Desembarque de Vasco da Gama na Índia* (Silva, 1865, p. 51). O Paço de São Cristóvão contava com dois grandes torreões, a norte e a sul, e mesmo desconhecendo que sala corresponde este nome, integrar-se-ia no conjunto decorativo do palácio. Em 1857 a Sala do Trono e a Sala do Corpo Diplomático são transferidas do piso térreo para o segundo piso do torreão norte — sendo a primeira o mais importante palco de poder de D. Pedro II nas ritualizações na monarquia, o programa decorativo deste espaço servia esta função, exaltando a coroa (Dantas, 2007, pp. 125-132). As pinturas não terão sido vistas por Inocêncio, mas, segundo o próprio, por Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), pintor da câmara imperial de D. Pedro II.

O artigo de Inocêncio não é a única referência de um segundo quadro de Vieira Portuense como par de *Súplica de Inês de Castro*. Outra informação chega-nos através do catálogo da Exposição Camoniana na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro de 1880 que lista, a par de “*Ignez de Castro e seus filhos implorando a clemencia de d. Affonso o IV*”, “*O desembarque dos portuguezes em Moçambique. Quadro a oleo de F. Vieira Portuense. (De S. M. o Imperador)*”. Nesse mesmo ano, no âmbito das celebrações

<sup>1</sup> Santos, F. M. dos. (1940). O Leilão do Paço de São Cristóvão. *Anuário do Museu Imperial Vol.1. Petrópolis*, 151-316.

<sup>2</sup> França, J.-A. 1985. Deux tableaux de D. A. Sequeira (1768-1837). *La revue du Louvre*, 3.

camonianas no Palácio de Cristal no Porto, é publicada uma *Bibliographia Camoniana Servindo de Catologo Official Da Exposição Camoniana Do Centenario* também com uma entrada respetiva ao pintor: “867 – Estava encarregado das estampas que deviam servir á ed. dos *Lusiadas* promovida por D. Rodrigo de Sousa Coutinho. Os desenhos estão hoje em poder da casa Palmella. Pintou ainda dous quadros: / *Desembarque de Vasco da Gama na India.* / *D. Inez de Castro ajoelhada diante do rei,* / *Existentes no Rio, Palacio R. de S. Christovão. J. I, p.424.*” (p. 127). Também a documentação do arquivo histórico do Museu Nacional respetiva aos quadros do Paço refere um *Desembarque de Vasco da Gama na Índia*<sup>1</sup>.

Por enquanto não nos é possível adiantar mais. No entanto, os dados que temos não deixam de ser úteis, sabendo agora que as pinturas de Vieira não foram simplesmente esquecidas e arrumadas após a sua morte. Terão tido alguma visibilidade na Academia Real de Belas Artes, na Exposição da Sala do Risco, onde estiveram os esboços pertencentes à Casa Palmela, e na exposição centenária do Rio de Janeiro. Não obstante de Vieira se ter inspirado diretamente na edição parisiense de 1776 para a maioria dos cantos, não deixa de ter elementos originais, e no domínio da pintura são, de facto, pioneiras.

---

<sup>1</sup> MN, Pasta 1, Doc. 16 e MN, Pasta 78. Doc.2. Não nos foi possível consultar diretamente esta documentação, pelo assinalamos a cota indicada por Sónia Pereira. Entre as obras de Vieira refere *Duarte Pacheco Pereira defendendo o passo de Cambalão, Desembarque de Vasco da Gama na Índia, Inês de Castro com os filhos perante D. Afonso IV, Juramento de Viriato*, mas também as telas da Sala das Descoberta e diversas obras de Sequeira. Perguntamo-nos se a pintura de Duarte Pacheco listada será um esboço de Vieira ou a tela que Sequeira acabou por fazer para o conjunto de Mafra.

### 3. Casos de estudo

Analisaremos agora três das obras que compõem a série, mais concretamente os esboços que encontramos no Museu Nacional de Arte Antiga — *O Combate na Ilha de Moçambique* (Figura 2),



Figura 2 - *Canto I: Combate na Ilha de Moçambique*. Vieira Portuense. Óleo sobre tela. 49,5 x 38 cm. Inv. 320 Pint. Museu Nacional de Arte Antiga. Fonte: Fot. José Pessoa, 2001 © DGPC

*Os Emissários de Gama perante o Rei de Melinde* (Figura 3),

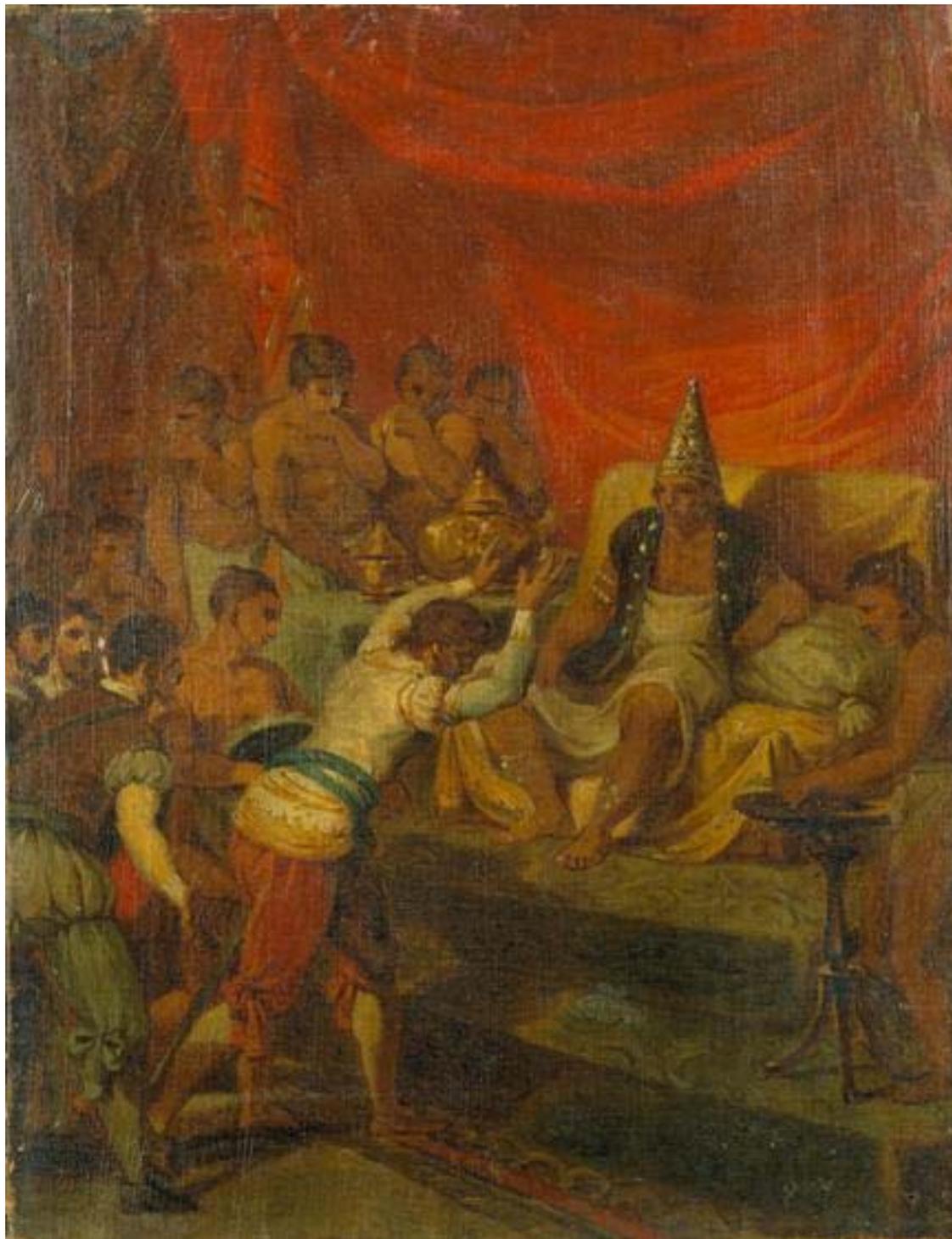


Figura 3 - *Canto II: Os Emissários de Gama perante o Rei de Melinde*. Vieira Portuense. Óleo sobre tela. 45,5 x 38 cm. Fonte: Inv. 321 Pint. Museu Nacional de Arte Antiga. Fonte: Fot. José Pessoa, 2001 © DGPC

e *A Chegada à Ilha dos Amores* (Figura 4) —, tendo em consideração a obra de Vieira Portuense e a evolução da iconografia camoniana.



Figura 4 - *Canto IX: Chegada à Ilha dos Amores*. Vieira Portuense. Óleo sobre tela. 49,5 x 38 cm. Inv. 319. Pint. Museu Nacional de Arte Antiga. Fonte: Fot. José Pessoa, 2001 © DGPC

### 3.1. Canto I: Combate na Ilha de Moçambique

Camões dá abertura à narrativa *in media res*, transportando o leitor de encontro aos navegadores portugueses em pleno Oceano Índico à costa leste africana. O tema escolhido por Vieira Portuense para o Canto I reporta ao episódio da passagem pela Ilha de Moçambique, mais concretamente entre as estrofes 84 e 89 — apesar do inicial encontro amigável entre os portugueses e o governador da pequena cidade, as relações tornam-se hostis ao descobrirem que se tratavam de visitantes cristãos e não muçulmanos. O confronto retratado na pintura tem lugar quando são enviados alguns navegadores em batéis até à costa na necessidade de reabastecer os navios de água potável antes de prosseguirem com a sua viagem. O poeta descreve: “*Eis nos batéis o fogo se levanta / Na furiosa e dura artilheria / A plúmbea péla mata, o brado espanta, / Ferido, o ar retumba e assovia. / O coração dos Mouros se quebranta, / O temor grande o sangue lhe resfria. / Já foge o escondido, de medroso, / E morre o descoberto aventureiro.*” (I-89)<sup>1</sup>.

A primeira representação conhecida do Canto I remonta à já referida edição madrilena de 1639, comentada por Faria e Sousa, na qual o artista optou pela narrativa mitológica paralela à história principal: o “Concílio dos Deuses” no qual os deuses do Olimpo discutem o futuro do povo português e o apoio que lhes prestariam, ou não, na sua jornada. Também assim se sucede na edição parisiense de 1735 e, posteriormente, na do Morgado de Mateus. É à edição de 1776, ilustrada por Charles Eisen, que Vieira deve as linhas gerais da sua composição e a escolha do tema — apesar da cena bélica que representa, acabam por incorporar a dimensão mitológica.

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

<sup>1</sup> Para efeitos de citação do poema utilizamos o formato CANTO – ESTÂNCIA, neste caso Canto Primeiro - Estância oitenta e nove.

o tratamento das figuras é característico do nu feminino na obra de Vieira. Tanto as poses com a fisionomia remetem-nos para *Júpiter e Leda* (1798), obra onde prevalece um gosto rococó de matriz clássica influenciada por Poussin, artista que o Portuense estudou atentivamente nos seus anos formativos.

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

Em oposição, no meio da multidão de ilhéus, uma terceira figura mitológica se destaca: Baco, deus das festas e do vinho, é o antagonista da história, que desde início se opõe às ideias de Vénus e Marte, no receio que no seu êxito fosse perdido aquilo que havia conquistado — “*O padre Baco ali não consentia / No que Júpiter disse, conhecendo / Que esquecerão seus feitos no Oriente, / Se lá passar a Lusitana gente.*” (I-30). Assim, ao longo da narrativa faz os possíveis para armadilhar Vasco da Gama, chegando até a manipular os povos com quem contacta, como é o caso do evento representado — “*Mas o Mouro, instruído nos enganos / Que o malévolo Baco lhe ensinara, (...)*” (I-97). O pintor aqui o insere envergando a sua característica iconografia da coroa de oliveira, ou *kotinos*, e o tirso. No meio da multidão, Baco levanta a mão em gesto de avante ou saudação romana, indicando claramente de que lado está e o seu afrontamento às outras divindades. Na gravura de 1776 aparece também, mas em primeiro plano, dotando-o de protagonismo embora de costas para o observador: com o tirso erguido orquestra o ataque dos guerreiros africanos, vestindo peles de leopardo, meramente sugeridas no esboço de Vieira.

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

No batel vemos três figuras masculinas seminuas e musculadas, das quais duas remam a embarcação, e outro auxilia um quarto homem que caiu na água — portugueses ou não, tratam-se dos condenados às galés que cumpriam pena através de trabalhos forçados, personagens que voltam a surgir em *O Catual recebe Vasco da Gama na Índia* e *Vasco da Gama na Ilha dos Amores*. Dois soldados vestidos com trajes do século XVI apontam espingardas — em frente, a figura mais trabalhada da pintura, está um de mangas azuis e chapéu de pluma, e atrás deste um de mangas vermelhas e elmo metálico. Um terceiro tripulante, já fora do barco, ergue a espada e com outra mão agarra a cabeça de um ilhéu caído por terra que está prestes a golpear — através deste homem se faz a ponte entre os dois grupos, sendo assaltado por mais dois portugueses de espada e punhal.

Os adversários, pelo seu lado, disparam flechas de arcos representados apenas sobre leve apontamento, tal como os próprios homens, moldados em manchas de cor que aos poucos se esbatem com o fundo. A atmosfera da composição é dominada por tons de castanho, na pele, na nau e na água, e também se apontam leves tonalidades de azuis e verdes, tal como o branco sujo da nuvem de pólvora. Entre os neutros destacam-se vermelhos e azuis vivos utilizados na secção inferior da pintura, equilibrados no topo pelas mesmas cores no carro de Vénus. Um dos elementos unificadores desta série é, aliás, o destaque dado a determinados elementos através do uso de vermelho em maior ou menor quantidade.

Torna-se também evidente nestas obras o resultado dos inúmeros estudos de armas e adereços históricos que se encontram nos seus álbuns de desenho — embora a própria



qualidade da pincelada do esboço não se adequa ao nível de detalhe dos desenhos, vemos espingardas, pistolas, baionetas, até estudos dos pormenores dos mecanismos de gatilho, que tanto numa tela de grandes dimensões como numa gravura teriam certamente um tipo de acabamento mais nítido e pormenorizado.



Figura 5 - Cavaleiro (c.1796-1800). Vieira Portuense. Desenho a lápis sobre papel / 185 x 116 mm. Inv. 833 / Vlv. Fonte: Des. Museu Nacional de Arte Antiga. Fot. Luísa Oliveira, 2020 © DGPC/ADF

O mesmo acontece com o estudo de vestes, armas brancas, e peças de armadura, e estudos de personagens, como é o caso de um estudo feito a partir do retrato equestre do Duque de Arenberg (Figura 5), que lhe serviu como modelo para D. Pedro na *Súplica de Inês de Castro* (Bule, 2019, p. 43), ou um eventual estudo para a figura de Vasco da Gama (Figura 6), que muito se aproxima da fisionomia que lhe confere nas diferentes pinturas, particularmente no Canto IV.



Figura 6 - Busto (1796-1800). Vieira Portuense. Desenho a lápis sobre papel / 185 x 116 mm. Inv 833/37. Fonte: Des. Museu Nacional de Arte Antiga. Fot. Luísa Oliveira, 2020 © DGPC/ADF

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

Após a passagem por Moçambique e Mombaça, no final do Canto II os portugueses avistam o porto de Melinde e resolvem ancorar perto da cidade — ao aperceber-se das intenções convidativas do rei de Melinde, Vasco da Gama envia os seus emissários a terra com oferendas e mensagens de paz. A cena composta por Vieira passa-se no interior dos aposentos do rei, onde o fundo é preenchido por um panejamento vermelho vivo com pormenores bordados a dourado. No plano frontal da composição, do lado esquerdo, estão quatro portugueses — um deles dá um passo em direção ao governador, com um equilíbrio que não se parece enquadrar bem no seu meio, de cabeça baixa em sinal de respeito e os braços erguidos enquanto a ele se dirige: *“Manda mais um, na prática elegante, / Que co Rei nobre as pazes concertasse / E que de não sair, naquele instante, / De suas naus em terra, o desculpasse. / Partido assi o embaixador prestante, / Como na terra ao Rei se apresentasse, / Com estilo, que Palas lhe ensinava, / Estas palavras tais falando orava:”* (II-8).

O ambiente representado manifesta com clareza a intenção do pintor de criar uma obra de efeito “orientalista” — os diferentes acessórios que compõem a obra, tanto pelo cenário como pelas figuras, povoam a cena de uma ideia de *exótico*. Este género de pintura, como analisou Paulo Varela Gomes (1990), encontrava-se em voga na cultura artística britânica onde Vieira Portuense estanciou no final do século XVIII. Nesta época cada vez mais circulavam pela Europa livros e coletâneas de gravuras representando paisagens naturais e edificadas, povos e o seu modo de vestir, sendo a Índia um dos principais alvos desse interesse (Gomes, 1990, p. 118). Estas obras serviam de referências para artistas como Vieira que, mesmo nunca tendo visitado o continente asiático ou o leste africano, contribuía para o imaginário ocidental destes países, com maior ou menor rigor histórico. De facto, o próprio Vieira justifica a sua iniciativa quando escreve a D. Rodrigo de Sousa Coutinho que *“m<sup>tos</sup> abridores já dezejarião dar principio atal obra pello pinturesco que ha não só no nosso vistuario mas Paizes da costa de Africa e Asia onde a nação abordou”* (apud Blanco, 1948, p. 150). Com esta afirmação sintetiza a intenção desta pintura, assim como *O Catual recebe Vasco da Gama na Índia* e *Os arúspices tentam adivinhar o futuro dos portugueses*, obras nas quais caminha para uma conceção de orientalismo que marcará determinadas vertentes românticas no século XIX.

Também o seu contemporâneo Domingos Sequeira assumiu esta tendência, talvez melhor expressa nas suas obras *A Adoração dos Magos* (1828), embora enquanto tema bíblico, e o *Desembarque de Afonso de Albuquerque* (c.1802-1820). Mais tarde, pintores como Francisco Metrass (1816-1861), Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), José Malhoa (1855-1933) e Veloso Salgado (1864-1945) — os três últimos no programa decorativo do Museu Militar — recuperam a temática camoniana e, à sua maneira, dão continuidade a este género de representação (Porfírio, 1999, p. 130).

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

Nesse sentido, o ponto mais atrativo desta pintura é, sem dúvida, a figura do rei de Melinde. Não é tratado como uma personagem com identidade e vontade própria, apresenta-se enquanto objeto representativo do *outro*, do *exótico*, e ao mesmo tempo de beleza e fascínio. A maneira como é representado — sentado num plano elevado e passivo à ação que acontece em seu redor — diferencia-se da ilustração de 1776, onde a sua caracterização é bastante discreta, e da edição do Morgado de Mateus, onde o autor optou pela cena *Visita do Rei de Melinde a Vasco da Gama*, na qual o soberano está ao nível do português, recebendo-o de braços abertos. Ao contrapor o amarelo do panejamento que reveste o cadeirão com o fundo vermelho, e ao despir os seus servos de caracterização ou ações que os distinga, o artista emoldura a figura central. Para além da veste branca e do colete negro, a ostentação do rei é evidenciada no grande chapéu em cone e nos diferentes acessórios de ourivesaria, desde os botões do colete, os brincos, as braceletes, estendendo-se até às pernas e aos pés, pormenores que conjugam com os bordados a dourado dos panejamentos.

### 3.3. Canto IX: Chegada à Ilha dos Amores

Após terem sido atingidos os objetivos da missão e ultrapassadas as dificuldades na Índia, os portugueses embarcam novamente em viagem, agora de regresso a Portugal.



Porém, antes disso, Camões introduz no final do Canto IX um episódio idílico-erótico: Vénus havia preparado uma *Ilha dos Amores* para receber Vasco da Gama e os seus marinheiros, um lugar paradisíaco onde são calorosamente hospedados por Tétis e as suas ninfas — “*Tomando-o pela mão, o leva e guia / Pera o cume dum monte alto e divino, / No qual hua rica fábrica se erguia, / De cristal toda e de ouro puro e fino. / A maior parte aqui passam do dia, / Em doces jogos e em prazer contino. / Ela nos paços logra seus amores, / As outras pelas sombras, entre as flores*” (IX-87).

No centro da composição estão as personagens principais — interessante a indumentária de Vasco da Gama, não saindo por inteiro da iconografia das outras pinturas, mas é aparente um maior nível de conforto e informalidade. Está envolto num longo manto vermelho vivo e não há qualquer armadura visível, notabilizando-se também a ausência da expressão carregada e barba farta que o caracterizaram nas representações anteriores. Vem de braço dado com uma ninfa vestida de amarelo com os seios descobertos, porventura Tétis, que aponta para o seu destino. Esta pintura apresenta alguns elementos comuns com outro esboço de Vieira, erroneamente identificado como “Luiz de Camões na Ilha dos Amores” no já referido catálogo da galeria do Duque de Palmela (Soares & Carvalho, 2001, pp. 189-190). A obra representa, na realidade, Vénus mostrando a seu filho Eneias o caminho para Cartago, cena tirada do Canto I de *A Eneida*, mas atendendo às semelhanças em termos compositivos e da figura feminina o engano não é de surpreender.

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

Poderíamos dividir a composição entre um lado masculino e um lado feminino, reunidos ao centro: o primeiro, à direita de Gama e no plano frontal, onde predominam

castanhos e azuis escuros e carregados, e o segundo, à esquerda da ninfa, onde estão três outras a dançar e a tocar instrumentos, caracterizadas com grande leveza e brilho, onde se distinguem os amarelos e azuis claros. Esta, aliás, acaba por ser a composição mais luminosa da série — o céu é aberto e limpo, emoldurado do lado esquerdo por uma palmeira e observando-se ao fundo o apontamento de um dos navios —, efeito que contribui para o clima idílico da cena.

Porém, Vieira omite todo o erotismo do Canto IX e transportando-o, embora contidamente, para o Canto X, ao contrário dos seus antecedentes que representam os marinheiros perseguindo as mulheres, como uma festa bacanal entre ninfas e sátiros. Já a ilustração publicada na edição do Morgado de Mateus salienta também toda a ideia de triunfo e da Ilha dos Amores como um *prémio*, situando Vasco da Gama ao centro, segurando numa mão a espada e na outra Tétis, que lhe coloca uma coroa de louros sobre a cabeça. Este conceito aproxima-se da interpretação de Vieira, que representa um desembarque e entrada na Ilha com direito a cortejo, embora não retrate as ninfas por si só como uma recompensa pelo sucesso da missão, mas sim como calorosas anfitriãs.

Por fim, fazemos também referência a uma posterior representação, da autoria de Alfredo Roque Gameiro (1864-1935) e Manuel de Macedo (1839-1915), publicada na edição de 1900 coordenada por Sousa Viterbo<sup>1</sup>, obra que já assimila uma vasta produção artística camoniana desenvolvida ao longo do século XIX. Contém uma ilustração do mesmo tema que apresenta semelhanças notáveis com o esboço do Portuense — sabendo que a Academia de Belas-Artes integrava nas suas coleções uma cópia desta obra, e que Roque Gameiro terá frequentado o ensino noturno da mesma no início da década de oitenta, poder-se-ia admitir que esta tenha informado o seu imaginário ao ilustrar o episódio.

### Considerações finais

Este conjunto de obras, consideramos, é valioso tanto para o entendimento da obra de Vieira Portuense como também da arte em Portugal — tanto Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823) como José da Cunha Taborda (1766-1836), que imortalizam a memória do pintor nas suas respetivas coletâneas biográficas, referem a promessa da grande edição, o

---

<sup>1</sup> *Os Lusíadas de Luís de Camões. Grande Edição Ilustrada / Revista e Prefaciada Pelo Dr. Sousa Viterbo*. 1900. Lisboa: Empreza da História de Portugal.

segundo com lamento: “*Roubou-nos a sua morte o gosto de a vermos executada, que ainda que outra perda não tivéssemos, esta só bastára, para o chorarmos com sentidíssimas lágrimas (...)*” (Taborda, 1815, p. 248). O testemunho poderia ter ficado apenas pela correspondência entre os intervenientes diretos no projeto e, tendo este caído por terra, tratar-se hoje de não mais do que um episódio anedótico da vida do artista, o que não acontece. Nestas pinturas encontramos indícios de um romantismo intrínseco ao interesse por Camões, talvez mais evidente na teatralidade do Canto III, mas também o observamos no orientalismo e efeito historicista obtido através da profusão de adereços nas suas composições. Estes elementos acabam por entrar em confronto com a “nova pintura de história” conforme definida nos ensaios de Foteini Vlachou — trata-se, sem dúvida, de pintura de história, mas salvo *A audiência de D. Manuel a Vasco da Gama*, existe sempre a inserção de uma figura fantástica ou, noutro caso, de um prevalente interesse pelo décor e pelo pitoresco que se sobrepõe à veracidade histórica.

Embora Vieira se tenha inspirado diretamente na edição parisiense de 1776 para a maioria dos cantos, a sua série não deixa de ter elementos originais, e no domínio da pintura são, de facto, pioneiras. Não vemos razões para duvidar que as composições tenham sido realmente pensadas com a publicação de um livro em mente, tendo Bartolozzi como gravador, mas ao mesmo tempo parece-nos claro que planeava simultaneamente, desde o início, realizar uma série de quadros. Apesar do seu carácter ilustrativo, Vieira quis através deste tema afirmar-se como um grande pintor nacional: uma série com os dez cantos de *Os Lusíadas*, principalmente com as dimensões e qualidade de *Súplica de Inês de Castro*, muito acrescentaria ao seu prestígio como pintor régio.

## Bibliografia

ANTT, ANBA/L1/ Doc.1

ANTT, ANBA/L4/ Doc.1

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

Araújo, A. (1991). *Experiência da natureza e sensibilidade pré-romântica em Portugal: Temas de pintura e seu consumo (1780-1825)*. Vol. 2. (Dissertação de doutoramento, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Portugal). Obtido na <http://hdl.handle.net/10216/13668>.

*Bibliographia Camoniana Servindo de Catologo Official Da Exposição Camoniana Do Centenario Coordenada Pela Comissão Litteraria Das Festas*. (1880). Porto, Portugal: Typographia Occidental.

Blanco, F. C. (1948). Uma carta inédita de Vieira Portuense. *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, I (3), 147-151. Obtido na [http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/BoletimdoMuseuNacionaldeArteAntiga/Vol1/Fasc03/Fasc03\\_item1/P38.html](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/BoletimdoMuseuNacionaldeArteAntiga/Vol1/Fasc03/Fasc03_item1/P38.html).

Bule, L. M. (2019). *Inês de Castro. A imagem e o mito nas artes visuais* (Dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova, Lisboa, Portugal). Obtido na <http://hdl.handle.net/10362/85759>.

Carey, J. (Ed.) (1803). *The works of Virgil translated into English Verse by Mr. Dryden*. Londres, Reino Unido: Vernor & Hood.

Carvalho, J. A. S. & Soromenho, M. (Coords.). (2019). *Museu das Descobertas*. Lisboa, Portugal: Museu Nacional de Arte Antiga. Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Catalogo dos quadros antigos e modernos, que formam parte da Galeria do exm.º Duque de Palmella, em Lisboa. (1851). *Revista Universal Lisbonense: Jornal dos interesses physicos, moraes e litterarios por uma sociedade estudiosa*. 2ª Série. Tomo IV–12, 142–143. Obtido na <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/RUL/RUL.htm>.

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



- Cidraes, M. de L. (2007). Da imagem ausente à multiplicidade da representação: o Adamastor na iconografia camoniana dos séculos XVII e XVIII. In I. Almeida, & Rocheta, M. I., & T. Amado (Orgs.), *Estudos: Para Maria Idalina Rodrigues, Maria Lucília Pires, Maria Vitalina Leal de Matos*. Lisboa, Portugal: Faculdade de Letras, Departamento de Literaturas Românticas, 649–671.
- Constâncio, F. S. (1819). Resenha analytica: Os Lusíadas, poema epico de Luis de Camões. Nova edição correcta, e dada á luz, conforme á de 1817, in-4º., por Dom Joze Maria de Souza-Botelho, Morgado de Matteus, socio da Academia Real das Sciencias de Lisboa. Paris, na officina typographica de Firmino Ditot, Impresso do Rei, e do Instituto. *Annaes das Sciencias, das Artes, e das Letras por huma Sociedade de Portuguezes Residentes Em Paris, Tomo IV*, 3–37. Obtido na <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015034730641>.
- Coutinho, B. X. (1946). *Camões e as artes plásticas: Subsídios para a iconografia camoneana*. (Vol. 1). Porto, Portugal: Livraria Figueirinhas.
- Dantas, R. M. M. C. (2007). *A casa do Imperador: Do Paço de São Cristóvão ao Museu Nacional* (Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil). Obtido na <http://www.memoriasocial.pro.br/dissertacoes-teses.php>.
- Faria, M. F. de. (2005). *A imagem impressa: Produção, comércio e consumo de gravura no final do antigo regime* (Tese de doutoramento, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Portugal).
- Gomes, P. V. (1990). “Os Lusíadas” segundo Vieira Portuense. *OCEANOS*. 4, 116–122.
- Gomes, P. V. (2001). *Vieira Portuense*. Lisboa, Portugal: Edições Inapa.
- Machado, C. V. (1823). *Collecção de memórias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal recolhidas e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado, pintor ao serviço de S. Magestade o senhor D. João VI*. Lisboa, Portugal: Impressão Victorino Rodrigues da Silva. Obtido na <https://purl.pt/28030>.
- Markl, A. G. (2014). *A obra gráfica de Domingos António de Sequeira no contexto da produção europeia do seu tempo* (Tese de doutoramento, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal). Obtido na <http://hdl.handle.net/10451/11981>.

- Morais, A. P. B. (2016). Francisco António da Silva Oeirense (1797-1868). Um pintor lisboeta no Porto Romântico. In G. V. Sousa (Coord.), *II Congresso “O Porto Romântico” – Actas* (pp.). Porto, Portugal: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes. Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, 161–174. Obtido na <http://hdl.handle.net/10400.14/23484>.
- Passos, C. de. (1953). *Vieira Portuense*. Porto: Portugal: Portucalense Editora.
- Pereira, G. (1903). *A Collecção de Pinturas do Sr. Duque de Palmella*. Lisboa, Portugal: Typographia Lallemand. Obtido na <https://www.bdalentejo.net/BDAObra/BDADigital/Obra.aspx?ID=461>.
- Pereira, S. G. (2018). Coleção real em Portugal - Coleção D. João VI no Brasil: Novas questões. In M. J. Neto & M. Malta (Eds.), *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: Coleções em exílio*. Casal de Cambra, Portugal: Caleidoscópio, 7–18.
- Porfírio, J. L. (1999). Fragmentos em torno de um perfumador árabe. Orientalismos nas artes plásticas em Portugal (1800-1918). In A. M. Rodrigues (Coord.), *O Orientalismo em Portugal: Séculos XVI-XX*. Lisboa, Portugal: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 127–143.
- Ramos, E. P. (Ed.) (1972). *Os Lusíadas de Luís de Camões*. Porto, Portugal: Porto Editora.
- Ribeiro, J. B. (1859, março, 27). Francisco Vieira. *O Mundo Elegante: periodico semanal de modas, litteratura, theatros, bellas artes*, 85–86. Obtido na <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=RealGabObrasRaras&pagfis=24409>.
- Silva, I. F. da. (1865). Francisco Vieira Portuense: Esboço biographico. *Archivo pittoresco: semanário illustrado, Tomo VIII*. Obtido na [http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArquivoP/ArquivoPittoresco\\_TomoVIII.htm](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArquivoP/ArquivoPittoresco_TomoVIII.htm).
- Soares, E., & Carvalho, J. A. S. (Coords.). (2001). *Francisco Vieira, o Portuense. 1765-1805*. Porto, Portugal: Museu Nacional Soares dos Reis.
- Taborda, J. da C. (1815). *Regras da arte da pintura: com breves reflexões criticas sobre os caracteres distinctivos de suas escolas: vidas e quadros dos seus mais célebres professores: escritas na lingua italiana por Micael Angelo Prunetti dedicadas as*

*excellentissimo senhor Marquez e Borba*. Lisboa, Portugal: Impressão Régia.  
Obtido na <https://purl.pt/6251>.

Vianna, B. L. (1819). *Breve resposta à crítica da nova edição dos Lusíadas publicada em 8º n'este anno, por Firmino Didot, e conforme em tudo á que em 4.º deo á luz, em 1817, O ill.mo e ex.mo S.nr D. J. M. de Souza-Botelho: a qual critica appareceo no 4.º vol. dos Annâes das Artes, das Sciencias e das Letras publicadas em Pariz*. Paris, França: P. N. Rougeron.

Viterbo, S. (Ed.). (1900). *Os Lusíadas de Luís de Camões. Grande edição ilustrada*. Lisboa, Portugal: Empreza da História de Portugal.

Vlachou, F. (2019). *The disappointed writer - Selected essays*. Lisboa, Portugal: Edições do Saguão.

