

Isabel Falcão

**EM TORNO DA PINTURA DE HISTÓRIA  
DE FINAIS DE OITOCENTOS**



ACADEMIA DAS CIÊNCIAS  
DE LISBOA

ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA

**FICHA TÉCNICA**

**TÍTULO**

EM TORNO DA PINTURA DE HISTÓRIA DE FINAIS DE OITOCENTOS

**AUTOR**

ISABEL FALCÃO

**EDITOR**

ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA

**EDIÇÃO**

ANTÓNIO SANTOS TEIXEIRA  
SUSANA PATRÍCIO MARQUES

**ISBN**

978-972-623-257-5

**ORGANIZAÇÃO**



ACADEMIA DAS CIÊNCIAS  
DE LISBOA

Academia das Ciências de Lisboa

R. Academia das Ciências, 19

1249-122 LISBOA

Telefone: 213219730

Correio Eletrónico: geral@acad-ciencias.pt

Internet: www.acad-ciencias.pt

Copyright © Academia das Ciências de Lisboa (ACL), 2015.

Proibida a reprodução, no todo ou em parte, por qualquer meio, sem autorização do Editor

# EM TORNO DA PINTURA DE HISTÓRIA DE FINAIS DE OITOCENTOS

Isabel Falcão

## Resumo

Esta comunicação apresenta essencialmente a obra de dois pintores portugueses nascidos na década de 1850 cuja produção se integra, maioritariamente, na denominada *pintura de história*. Pintores contemporâneos do grupo dos naturalistas, José de Brito (1855-1946) e Ernesto Condeixa (1858-1933) exploram, nas suas obras, um gosto identificado como as franjas das permanências académicas da estética de *fin-de-siècle*. Quais os círculos de aprendizagem destes pintores? Quais as suas obras mais significativas? Qual a identidade estética da proposta figurativa da pintura de história no Portugal de finais de Oitocentos?

## Abstract

This paper presents the work of two Portuguese painters born in the 1850s whose work focused essentially in the so-called *historical painting*. Contemporary painters of the naturalist painters, José de Brito (1855-1946) and Ernesto Condeixa (1858-1933) explore, in his works, a taste identified as the fringes of academic stays of *fin-de-siècle* aesthetics. Who were their teachers? What are their most significant works? What is the aesthetic identity of figurative proposal of these Portuguese painters of late nineteenth century?

*Muito boa tarde a todos os presentes,*

Gostaria de começar por agradecer ao Senhor Professor Adriano Moreira, Presidente do Instituto de Altos Estudos da Academia das Ciências de Lisboa e à Senhora Professora Maria Salomé Pais, Secretária-Geral da Academia das Ciências de Lisboa e Directora do Instituto Adriano Moreira o convite que me foi dirigido para integrar este novo ciclo de conferências, no seu 5º ano de realização, subordinado ao tema “Pintura Portuguesa do século XIX-XX: os nascidos na década de 50”.

Considerando-o um tema importante da história da arte portuguesa, e sendo a estrutura do mencionado ciclo um caminho exploratório percorrido através dos diversos pintores portugueses nascidos na década de 50 de Oitocentos, proponho-me, neste momento, apresentar uma das vertentes estéticas desta geração de artistas que seguindo a par os caminhos do naturalismo não integrou o grupo dos conhecidos naturalistas portugueses, já estudados noutras sessões, explorando um gosto identificado como as franjas

das permanências académicas da estética de *fin-de-siècle*. Intitulei a presente comunicação “Em torno da Pintura de História de finais de Oitocentos” e as obras aqui apresentadas situam-se cronologicamente no período da geração nascida em 1850 mas, integram simultaneamente um nicho temático classificado como de “pintura de história” que continua, na altura dos factos, a ser considerado academicamente como o mais nobre dos géneros pictóricos e assim propagado, na estrutura curricular do ensino das escolas de belas-artes, até às primeiras décadas de Novecentos.

Nesta sessão irei apresentar essencialmente os propósitos estéticos de dois pintores, contemporâneos de todos os outros anteriormente estudados, que não praticaram o paisagismo naturalista mas que se manifestaram enquanto actores de um gosto específico, diferente do universo estético da sua geração, este último caracterizado por propostas revolucionárias no contexto português das décadas de 1880 e seguintes e que é pormenorizadamente caracterizado nas palavras de Ramalho Ortigão, escritas em 1882: “O sr. Porto, o sr. Ramalho, o sr. Malhoa, o sr. Girão, o sr. Cristino, o sr. Pinto, o sr. Vaz, o sr. Martins, são agora os pintores paisagistas únicos em Lisboa. Eles são os que amam e os que interrogam a natureza, os que arregaçam as calças e deitam a mochila às costas para ir de madrugada, com um pão e um cachimbo na algibeira, saltar os valados, descer a azinhaga, atolar os pés na terra lavrada, atravessar o ribeiro, subir a encosta e plantar o cavalete em frente da amendoeira em flor e da cancela rústica do quinteiro, onda as alfazemas desabrocham, onde as abelhas zumbem, e onde as galinhas se espanejam ao sol, debicando a leira”<sup>1</sup>. Estes são os já referenciados pintores naturalistas; mas, neste momento, debruçar-nos-emos sobre outros jovens pintores da mesma geração, produtores de pintura histórica e de género. O caso sobre o qual proponho a presente reflexão funciona como um contraponto aquele novo gosto emergente no Portugal de então, podendo ser compreendido como o reflexo das permanências do gosto e prática artísticas, praticadas nas academias e posteriormente seguidas nos anos de aprendizagem com as bolsas de estudo realizadas em Paris.

Lembremos, então, que se entende como “Pintura de História” toda a criação plástica que representa factos históricos (herança de um gosto cujas influências se articulam com a estética romântica de gerações anteriores), temas religiosos, mitológicos ou alegóricos (gosto que perpassa toda a história da arte ocidental). Compete-lhe, desta forma, celebrar feitos heroicos, enaltecer a grandeza e elevação das acções humanas, das virtudes dos povos ou condenar vícios. Pode seguramente afirmar-se que a maioria dos povos foi, ao longo da história, recorrendo à pintura para enaltecer os seus deuses e heróis como forma de cristalizar a memória e afirmar a identidade da sua comunidade.

No presente caso, interessam-nos apenas as obras de temas históricos, tratados descritivamente, pondo de parte a produção de temática religiosa (cenas da vida de Cristo ou dos santos) ou de temática histórica com tratamento alegórico. No entanto, esta

---

<sup>1</sup> Ramalho Ortigão, “O Mecenas Português” (1882) *As Farpas*, tomo XI, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1944, pp. 140-141

fronteira que é para no presente estudo essencialmente operativa, revela-se, por vezes de difícil concretização como iremos mais adiante constatar. Pretende-se, neste caso particular, tentar individualizar e compreender como é que o propósito naturalista de representação da realidade a partir do olhar do artista criador encontra laços interpretativos com estas outras composições em que a realidade histórica, mesmo a mais longínqua no tempo, abstrai-se de recorrer à alegoria numa tentativa de representar o passado histórico na sua verdade temporal e social. Poder-se-á transpor para a linguagem descritiva da recriação histórica o programa estético e a sensibilidade plástica do paisagismo naturalista português de finais de Oitocentos?

Esta será a pergunta que permanecerá em fundo durante a presente apresentação e reflexão sobre a já referida “Pintura de História”.

Mas, recuemos um pouco de forma a contextualizar a importância social e estética que este género temático vai ganhando ao longo do século XIX português. A Academia de Belas-Artes, instituída em 1836, oficializa o ensino da pintura de história com a criação de uma aula apropriada para tal, regida por António Manuel da Fonseca (1796-1890), regressado de Roma de um período de aprendizagem com uma bolsa financiada pelo Estado e pelo seu protector Barão de Quintela (futuro Conde de Farrobo), uma personagem relevante na cultura e na sociedade portuguesas de então. Observamos neste momento a projecção da sua obra mais emblemática, e alvo de rasgados elogios por parte da crítica sua contemporânea, *Eneias Salvando seu Pai Anquises do Incêndio de Troia*, de 1855<sup>2</sup>. Esta mesma obra será, para a geração de pintores de finais de Oitocentos, o protótipo do academismo português que começa a ser contestado como modelo estético e artístico pela geração destes jovens pintores nascidos na década de 1850 e em actividade nas últimas décadas do século XIX.

Quem irá substituir o professor António Manuel da Fonseca na cadeira de pintura de história na Academia é o seu aluno e assistente, o pintor romântico Francisco Metrass (1825-1861) que tinha estudado inicialmente em Roma e no final da década de 1840-50 viajou por França, tomando contacto directo com a produção artística francesa. Regressou a Portugal, Lisboa, em 1853 e assumiu a regência da cadeira em 1854. Contudo, apesar desta nova geração de pintores de gosto romântico, em actividade durante os meados do século XIX, valorizar a recriação nacionalista de temas históricos e de exaltação de valores de identidade nacional, este mesmo período da história da pintura não produziu muitas obras de pintura de temática histórica. Foi, desta forma, necessário esperar pelos naturalistas do final de Oitocentos para ver definir-se uma matriz estético-ideológica pautada pelos modelos convencionais do *Salon* parisiense.

O percurso de aprendizagem da jovem geração de pintores nascidos em 1850 não difere em muito do praticado pela geração anterior. Estes alunos das Escolas de Belas-

---

<sup>2</sup> cf. António Manuel da Fonseca, *Eneias Salvando seu Pai Anquises do Incêndio de Troia* / 1855 [Mafra, Palácio Nacional de Mafra]

Artes de Lisboa e do Porto, seguem para o estrangeiro após a conclusão dos seus estudos, com bolsas financiadas pelo Estado ou com o apoio de mecenas endinheirados. Aí frequentam as aulas da Academia, os *ateliers* de conceituados pintores ou as academias particulares. Se a geração em actividade até à década de 1850 ia terminar os seus estudos académicos para a cidade de Roma, estes novos artistas vão consolidar a sua formação artística para a *nova* cidade de Paris onde o engenho académico e os pontuais focos de conversão estética fervilham em simultâneo. Aí se praticam e aos poucos se institucionalizam as denominadas vanguardas e aí também se difunde e aplaude a *art pompier*, expressão utilizada para designar a arte oficial da 2ª metade do século XIX. *Pompier* tornara-se então sinónimo de academismo (chegando a atingir um sentido bastante pejorativo com o passar do tempo) e a sua origem definiu-se provavelmente no seio da própria escola de belas artes onde os alunos de novo gosto romântico ironizavam as figurações neoclássicas do pintor Jacques-Louis David, e dos seus seguidores, com os heróis clássicos normalmente representados com armaduras protegendo a cabeça e rosto, estabelecendo, jocosamente, o paralelismo entre estes elmos com o capacete do bombeiro francês de então. Não podendo haver certeza desta relação de causa-efeito, sabe-se contudo que a expressão surge nessa altura e que continuará a ser utilizada durante o século seguinte, o XX, não como imagem de um movimento estético ou de um estilo particular mas como uma estética figurativa de cariz essencialmente narrativo e decorativo.

De entre os pintores franceses mais conhecidos, destacamos figuras como a de Alexandre Cabanel, nascido em 1823 e em actividade quase até ao ano da sua morte, em 1889, nomeado professor da Escola de Belas Artes em 1863 dirigindo o *Salon* parisiense durante vários anos, a de Jean-Paul Laurens que vive entre 1832 e 1921 e também com muita da sua obra exposta no *Salon* a partir de 1863, aí obtendo diversas medalhas de reconhecimento pelo seu trabalho ou a de Benjamin Constant, um pintor nascido em 1845, aluno de Cabanel e que a partir de 1869 expõe regularmente no *Salon* anual de Paris onde é galardoado com diversas medalhas de consagração da sua obra.

Todos eles, pintores de nomeada no círculo artístico europeu, nascidos na primeira metade do século, com obra distinguida nos *Salons* parisienses, mestres do academismo francês, tecnicamente exemplares na estruturação plástica das composições de temática histórica, mitológica, religiosa ou cariz decorativo, como se pode observar nesta pequena selecção hoje aqui apresentada<sup>3</sup>. São, todas elas, obras de magistral execução versando diversas temáticas, tanto de gosto ocidentalizante como de características exóticas ou orientalizantes.

---

<sup>3</sup> cf. Alexandre Cabanel, *O Nascimento de Vénus* / 1863 [Paris, Museu d'Orsay]; Alexandre Cabanel, *Miguel Ângelo visitado pelo Papa Júlio II no seu atelier* / 1859 [Paris, Museu d'Orsay]; Alexandre Cabanel, *A Vida de S. Luís* / 1874 [Paris, Panteão]; Alexandre Cabanel, *Fedra* / 1880 [Montpellier, Musée Fabre]; Jean-Paul Laurens, *A Excomunhão de Roberto, o Pio* / 1875 [Paris, Museu d'Orsay]; Jean-Paul Laurens, *Morte de Santa Genoveva* / 1885 [Paris, Panteão]; Benjamin-Constant, *Um terraço em Marrocos* / 1879 [Montreal, Museu de Belas-Artes].

Centremo-nos, então, no caso português e mais concretamente nos dois pintores seleccionados, a saber: José de Brito (1855 – 1946) e Ernesto Condeixa (1857 – 1933).

José de Brito nasceu em 1855 em Santa Maria de Portuzelo, Viana do Castelo, mas cedo foi para o Porto, onde frequentou na então Academia Portuense de Belas-Artes os cursos de Pintura Histórica, Escultura e Arquitectura Civil. Foi aí aluno de Tadeu de Almeida Furtado (1813-1901) em Desenho, de João António Correia (1822-1896) em Pintura Histórica e de Soares do Reis (1847-1889), em escultura. Concluídos os estudos em 1882, José de Brito parte em 1885 para Paris com bolsa mecénática de D. Fernando de Saxe-Coburgo-Gotha (1816-1885), casado com a rainha D. Maria II (1819-1853). Esta bolsa será posteriormente substituída, após a morte de D. Fernando em 1885, por uma outra bolsa concedida pelo Estado Português. Uma das figuras que influenciou a decisão de D. Fernando em apoiar este jovem pintor no prosseguimento dos seus estudos no estrangeiro, foi Ramalho Ortigão que nas suas crónicas elogiou o trabalho plástico de José de Brito, artista que o escritor tinha conhecido durante uma das suas várias viagens pelo país.

Em Paris, José de Brito frequenta a *Academia Julien* [uma escola privada de pintura e escultura, fundada em 1867 pelo pintor Rodolphe Julian (1839-1907) e com diversos *ateliers* espalhados pela cidade de Paris, muito frequentados por franceses e estrangeiros]. Na Academia é aluno de Boulanger e Lefèbvre. Frequenta igualmente as aulas de pintores como Jean-Paul Laurens (1832-1921) e Benjamin Constant (1845-1902). Mantém-se em Paris durante 11 anos.

Em França, a obra de José de Brito teve grande aceitação, comprovada pela referência na imprensa escrita das suas participações nos *Salons* aos quais concorreu entre 1888 e 1896 ininterruptamente, recebendo no de 1895 uma medalha pela obra *Mártir do Fanatismo*, obra que iremos analisar um pouco mais à frente. Esta obra chegou a ser reproduzida no semanário francês *L'Illustration*, periódico de grande tiragem e de reconhecida importância cultural e artística.

Com esta mesma obra, José de Brito concorreu a outras exposições no estrangeiro e em Portugal, valendo-lhe ainda uma medalha de 1ª classe na Exposição Extraordinária do Grémio Artístico em 1898. Em 1896, regressa definitivamente ao Porto para ocupar a vaga de professor da cadeira de Desenho Histórico da Academia Portuense de Belas Artes, lugar que manteve até atingir o limite de idade, em 1929. A sua vida é a partir de então partilhada entre o ensino e a prática da pintura.

A obra de José de Brito, que se inclui na primeira geração naturalista, abarca vários géneros. A paisagem, a que serviu muitas vezes de pretexto a sua terra; o retrato, como o do *Visconde de Pernes*, obra com que concorreu pela primeira vez ao *Salon* em 1888; os temas de género, de que são exemplo as representações de procissões existentes no acervo do Museu Nacional de Soares dos Reis e a pintura histórica, o género pictórico que o tornou mais conhecido, sobretudo com a já referida composição *Mártir do*

*Fanatismo*<sup>4</sup>, cuja qualidade foi bastante elogiada na época e da qual sobressai sobretudo o nu que José de Brito soube tratar como poucos pintores portugueses seus contemporâneos.

Nesta obra, José de Brito recria o processo de tortura do interrogatório da Inquisição (aliás, a obra foi igualmente conhecida como *Mártir da Inquisição*) onde na cave de um edifício, espaço na penumbra onde entra somente um raio de luz através da janela situada em cima sobre o lado direito e tapada pelo movimento em espiral desenhado pelo corrimão da escada de acesso ao exterior. A cena estrutura-se no confronto lumínico entre duas zonas bastante distintas e contrastantes, a penumbra – onde se encontram os inquisidores, iluminados pontualmente pelas zonas empastadas de branco das suas vestes – e a luz – onde está a figura feminina, em sofrimento, ladeada por dois carrascos, meio escondidos, que funcionam, na orgânica da composição, como pontos de suporte visual para a solidez da figura central. A cena desenrola-se, então, à volta deste nu feminino, academicamente tratado, acusando um tratamento cenográfico, mas onde contudo se acentua a crueza do natural do corpo desnudo e vítima de tortura e intenso sofrimento. A narratividade da cena, claramente entendida pelo observador, apela à sua emotividade e compaixão pelo tema através do sofrimento estampado no rosto da mulher que contrasta com a indiferença das restantes figuras, participantes na acção retratada mas alheados do drama representado.

José de Brito esteve ainda presente em muitas outras exposições nacionais. No Porto participou nas Trienais da Academia Portuense de Belas Artes (12<sup>a</sup> em 1878, 13<sup>a</sup> em 1881 e 15<sup>a</sup> em 1887), nas duas exposições organizadas pelo Centro Artístico Portuense, em 1881 e 1882, na 3<sup>a</sup> e 9<sup>a</sup> Exposições d'Arte em 1889 e 1895, nas exposições organizadas pelo Instituto Portuense de Estudos e Conferências e nas exposições da Sociedade de Belas Artes do Porto, que ajudou a fundar e de cuja 1<sup>a</sup> direcção fez parte (entre 1908 e 1932). Em Lisboa, concorreu a várias exposições do Grémio Artístico, obtendo uma medalha de 3<sup>a</sup> classe na de 1893, de 2<sup>a</sup> classe na de 1894 e de 1<sup>a</sup> classe na Extraordinária de 1898, e teve também presença regular nas exposições da Sociedade Nacional de Belas Artes, entre 1903 e 1920.

Internacionalmente, e para além dos já referidos *Salons*, José de Brito concorreu, entre outras, à Exposição Universal de Paris de 1900, onde recebeu uma medalha de bronze, à Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1908, onde ganhou a medalha de ouro, e à Exposição Panamá-Pacífico, onde recebeu uma medalha de prata. Participou ainda em outras exposições, sobretudo no Porto, de entre as quais se destacam uma individual em 1928, no Salão Silva Porto e a Exposição de Homenagem a Veloso Salgado e José de Brito em 1945<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> cf. José de Brito, *Mártir do fanatismo* / 1895 [Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado]

<sup>5</sup> José de Brito morreu em 1946, com 91 anos e em 1956, na comemoração do centenário do seu nascimento, foi organizada uma exposição de homenagem pela Escola de Belas Artes do Porto.



Para além de inúmeros retratos, composições de género retratando costumes e vivências populares e ambientes rurais, José de Brito colaborou igualmente em algumas encomendas de pintura decorativa de entre as quais se destaca a decoração do tecto da sala principal do Teatro de S. João, no Porto, em parceria com o pintor Acácio Lino, uma cena alegórica muito ao gosto do academismo francês, praticada pelos seus mestres parisienses em diversos empreendimentos decorativos. Um gosto panorâmico da herança maneirista e barroca de séculos anteriores transposta para a atmosfera feérica do academismo francês de meados do século XIX.

O outro pintor a apresentar neste momento é Ernesto Condeixa que nasceu em Lisboa, em 1857. Entrou para a Academia de Belas-Artes em 1873, tendo sido discípulo de Miguel Ângelo Lupi (1826-1883) em Pintura de História e de Silva Porto (1850-1893), logo após a chegada deste de Paris em 1879, na cadeira de Paisagem. Condeixa partiu depois para Paris, em 1880, com uma bolsa do Estado para estudar com o pintor Alexandre Cabanel (1823-1889). Aí permanece por 6 anos, regressando a Lisboa em 1886. Em Paris expõe no *Salon* em 1883 e 1886, apresentando, neste último ano uma grande composição histórica intitulada *D. João II perante o cadáver de Seu Filho*<sup>6</sup>, obra bastante apreciada pela crítica, de carga fortemente dramática e apresentada como Prova Final de pensionista do Estado em Paris.

Nesta obra, Condeixa recria uma cena da História de Portugal, num momento dramático de dor, sofrimento e desespero: o rei D. João II chega ao quarto onde o seu filho herdeiro agoniza após um acidente de cavalo, na zona de Santarém. O príncipe está deitado sobre um catre, num ambiente prenunciador do drama que se adivinha. D. João II, trajado com fato de veludo e cinto ricamente decorado, leva as mãos à cabeça, desesperado. Junto da cama, encontram-se, de um lado, a princesa, de joelhos, repousando a cara sobre as mãos do marido, do outro lado, a rainha que suporta nos braços o filho moribundo e olha para trás para o rei, quando o sente entrar, parecendo reclamar a sua presença. Atrás do rei, junto da porta entreaberta, vêem-se uns nobres e um pescador que observam toda a cena, num ambiente constrangedor.

Esta ambiciosa composição de Condeixa recria-se plasticamente de acordo com os cânones estéticos do academismo de influência francesa. Executada durante o discipulato de A. Cabanel, a grande tela foi exposta no *Salon* de 1886 e segundo testemunhos da época foi elogiada pelo pintor J. P. Laurens. Este é novamente um exemplo representativo duma composição de temática histórica onde o pintor pretende articular a narrativa histórica da cena, atento a todos os pormenores de ambiência e indumentária das figuras, à emotividade do tema, como se de um texto se tratasse.

Após o regresso à cidade de Lisboa, Ernesto Condeixa torna-se professor de Desenho na Escola de Belas-Artes de Lisboa, tendo sido vencido pelo pintor Veloso Sal-

---

<sup>6</sup> cf. Ernesto Condeixa, *D. João II ante o corpo inanimado de seu filho* / 1886 [Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado]

gado (um pouco mais novo) no concurso interno para a docência da cadeira de Pintura de História. Contudo, Ernesto Condeixa executou ainda composições de temática histórica para o Museu Militar de Lisboa, como *Conquista de Malaca*, na Sala Afonso de Albuquerque, em 1903, *Adamastor*, na Sala de Camões, ambas composições onde a preocupação pelo pormenor da descrição é substituída, na sua essência, pela intenção de recriação de símbolos, de ícones emblemáticos da História de Portugal, em particular os relacionados com a aventura marítima dos descobrimentos, e de glorificação do poema épico camoniano.

Mas, a pintura de história da geração da década de 1850 alarga-se para além destes dois pintores considerados por muitos como emblemáticos da sensibilidade estética nacional de *fin-de-siècle*, e encontram-se outras obras de importância referencial que é necessário apresentar pelas evidentes aproximações temáticas e plásticas que revelam. Refiro-me a duas obras da autoria do pintor Veloso Salgado, nascido em 1864, por isso fora deste primeiro grupo de jovens pintores da década de 50, e em actividade até 1945. Uma primeira intitulada *A morte de Catão*, datada de 1888<sup>7</sup> onde Marco Pórcio Catão, o jovem (95-46a.c.) é representado, minutos após o seu suicídio, estendido no chão mas ainda agonizando e levando a sua mão direita ao peito junto à ferida que goteja sangue. Esta cena, teatralmente encenada recria os momentos da morte deste senador romano após a vitória de Júlio César, seu opositor, na Batalha de Tapso. Na divisão sombria da casa, é ainda representado o leito em desalinho ao fundo e à direita, repousando sobre uma cadeira a sua toga branca pregueada e, por baixo, uma espada caída, ainda ensanguentada. No canto inferior esquerdo, uma mesa derrubada e um livro caído no chão: o *Fédon* de Platão. Junto da figura central, em agonia, surge um grupo de três homens que entra nos aposentos e que é surpreendido pelo drama, teatralizando-o gestualmente.

Esta é uma composição equilibradamente académica, de um gosto atento aos pormenores e aos adereços e preocupado com a interligação entre os diversos elementos representados que, aparentemente dispersos e ao acaso, encerram em si uma intencional narratividade discursiva do propósito da composição.

Um exemplo que se enquadra no conjunto de obras descritivas, contextualizadas cronológica e socialmente, no tempo e no espaço, apresentando-se como narrativa plástica de uma cena dramática no seu conteúdo, dramática na sua expressividade! Estas composições recriam a cena como se a memória do facto histórico fosse revivificado cenograficamente na bidimensionalidade da sua tela através do necessário suporte cultural que permite interpretar e identificar aquilo que plasticamente é interpretado pelo seu autor.

A outra obra que gostaria ainda de apresentar é a obra vencedora do concurso de pintura histórica no âmbito das Comemorações do IV Centenário do Caminho Marítimo

---

<sup>7</sup> Veloso Salgado, *A morte de Catão* / 1888 [Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado]

para a Índia intitulada *Vasco da Gama perante o Samorim*, datada de 1898<sup>8</sup>, também da autoria de Veloso Salgado. Nesta composição, o pintor recria a visita de Vasco da Gama ao Samorim de Calecute, local onde chega a 20 de Maio de 1498. De um lado, o direito da composição, a comitiva portuguesa, trajando à ocidental com a bandeira com o escudo nacional segurada por um pajem, que circunda a figura central, o navegador Vasco da Gama, cenograficamente representada em pose e cumprimentando o Samorim. As suas vestes ricamente ornamentadas encontram igual tratamento na riqueza da decoração geral da sala e nas joias que ostentam as figuras que o ouvem atentamente. O exotismo de muitas das figuras representadas e do ambiente envolvente conferem à cena a teatralidade necessária para acentuar a solenidade e a importância histórica que este encontro representa no decurso da epopeia dos descobrimentos e que tão magistralmente foi cantado por Camões (facto a que também não ficou alheio o pintor no processo criativo da cena, com toda a certeza). Novamente, um outro exemplo em que a história surge como suporte icónico para a exaltação de um sentido de identidade nacional apelando-se, através da cena, não ao dramatismo e comoção do observador mas ao seu orgulho patriótico.

Por fim, uma outra composição de temática histórica mas da autoria do pintor José Malhoa, já apresentado neste ciclo de conferências, intitulada *O último interrogatório a Marquês de Pombal* datada de 1891<sup>9</sup>. Neste caso, Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782), Marquês de Pombal, abatido pela doença, submete-se ao último interrogatório, em Janeiro de 1780, no âmbito da sindicância movida pela rainha D. Maria I. No centro da composição, iluminado e sobre um tapete avermelhado, vê-se Marquês de Pombal sentado num cadeirão frente aos juízes. Junto do cadeirão, de joelhos, estão as suas duas filhas, uma de costas com um longo vestido branco, e outra à direita do Marquês, de vestido azul, olhando de frente para os juízes. Num plano mais recuado, de pé e a chorar, surge a figura da mulher do Marquês de Pombal, vestida de preto e com um lenço na mão esquerda. Novamente, a recriação plástica de um episódio da história de Portugal, este com um carácter mais privado, carregado de significado histórico e carga ideológica!

Gostaria ainda de frisar, em jeito de conclusão, que fomos percorrendo diversas obras de pintores nacionais através das quais se pode afirmar que nas últimas décadas de Oitocentos, paralelamente ao desenrolar do modelo do naturalismo, o ensino e o gosto académicos continuam a promover a prática oficial da pintura de história, embora os interesses da maioria dos artistas e do público dela progressivamente se distanciem para a promoção de composições de cariz paisagista e de cenas do seu quotidiano. Contudo, apercebemo-nos pela análise das composições históricas deste período que a recriação histórica é também ela subliminarmente contaminada pela procura de uma representação figurativa o mais verista possível, o mais de acordo com a memória da época num interessante compromisso entre a recriação plástica da cena e a sua reconversão ceno-

---

<sup>8</sup> cf. Veloso Salgado, *Vasco da Gama perante o Samorim* / 1898 [Lisboa, Sociedade de Geografia]

<sup>9</sup> cf. José Malhoa, *Último interrogatório a Marquês de Pombal* / 1891 [Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado]

gráfica. O olhar *d'après le motif*, tão do agrado do grupo dos naturalistas paisagistas, pressente-se nestas composições na procura de uma representação próxima da pretensa realidade histórica (ainda que seguindo muitos dos cânones académicos da pintura) e fortalece-se nessa procura da representação da *naturalidade*, ou mesmo *espontaneidade*, nas figuras encenadas e na expressividade a elas imprimida.

*Ficamos então por aqui. Agradeço a todos a presença. Muito obrigada!*

*(Comunicação apresentada no Instituto de Estudos Académicos para Seniores  
no ciclo Pintura Portuguesa: Os nascidos nos anos 50 do Século XIX,  
a 18 de Novembro de 2014)*

## Bibliografia

BARRETO, Costa, Brito, José de in *Dicionário da Pintura Portuguesa*, volume III. *Dicionário de Pintura Universal*, Mário Tavares Chicó, Armando Vieira Santos, José-Augusto França (dir.), Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1973, p.69.

MACEDO, Diogo de, *A Arte nos séculos XIX e XX* in *Arte Portuguesa. Pintura*. João Barreira (dir.lit.). Lisboa, Edições Excelsior. s.d. [1951], pp. 357-452.

MACEDO, Diogo de, *O século XIX* in *História da Arte em Portugal*, volume III, Reynaldo dos Santos (dir.). Porto, Portucalense Editora. 1953, pp. 457-555

FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, vols. I e II, Lisboa, Bertrand Editora, 1966.

FRANÇA, José-Augusto, *Condeixa, Ernesto Ferreira* in *Dicionário da Pintura Portuguesa*, volume III. *Dicionário de Pintura Universal*, Mário Tavares Chicó, Armando Vieira Santos, José-Augusto França (dir.), Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1973, p.93.

FRANÇA, José-Augusto, *História, Pintura de* in *Dicionário da Pintura Portuguesa*, volume III. *Dicionário de Pintura Universal*, Mário Tavares Chicó, Armando Vieira Santos, José-Augusto França (dir.), Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1973, pp.177-178.

FRANÇA, José-Augusto, *Anos 10. O fim de Oitocentos e os anos dez* in *Panorama da Arte Portuguesa no século XX*, Fernando Pernes (coord), Porto, Fundação de Serralves / Campo das Letras, 1999, pp.15-45.

ORTIGÃO, Ramalho, *As Farpas*, tomo XI, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1944.

SILVA, Raquel Henriques da, *Romantismo e pré-naturalismo* in *História da Arte Portuguesa*, 3º vol. *Do Barroco à Contemporaneidade*, Paulo Pereira (dir), Lisboa, Círculo dos Leitores, 1997, pp.329-367.