

O MITO DO HERÓI REDENTOR: A REPRESENTAÇÃO DE ENEIAS NA PINTURA DO PORTUGAL RESTAURADO

Vitor Serrão
Faculdade de Letras de Lisboa

*Este estudo é dedicado aos queridos amigos e colegas galegos
Manuel Núñez Rodríguez
e Andrés Rosende Valdés*

RESUMEN

Durante os reinados de D. João IV e de D. Afonso VI atesta-se um elevado número de representações plásticas de *Tróia Abrasada* nas colecções portuguesas. Na maioria dos casos trata-se de obras de um pintor de nome Diogo Pereira. É de observar nestas telas com a representação do herói Eneias a fugir de Tróia em chamas, que se mostram assaz diversas das coevas representações castelhanas, são mais radicais na sua organização espacial, e assumem um compromisso com programas e intenções ideológicas que não podiam deixar de ser pré-determinadas: a acentuação ideológica da ideia de resistência e do elogio das virtudes morais (Eneias / Jesus Cristo / Príncipe virtuoso / D. João IV) nesses anos de guerra anti-castelhana.

Palabras clave: Pintura portuguesa, Diogo Pereira, João IV, Eneias, século XVII.

ABSTRACT

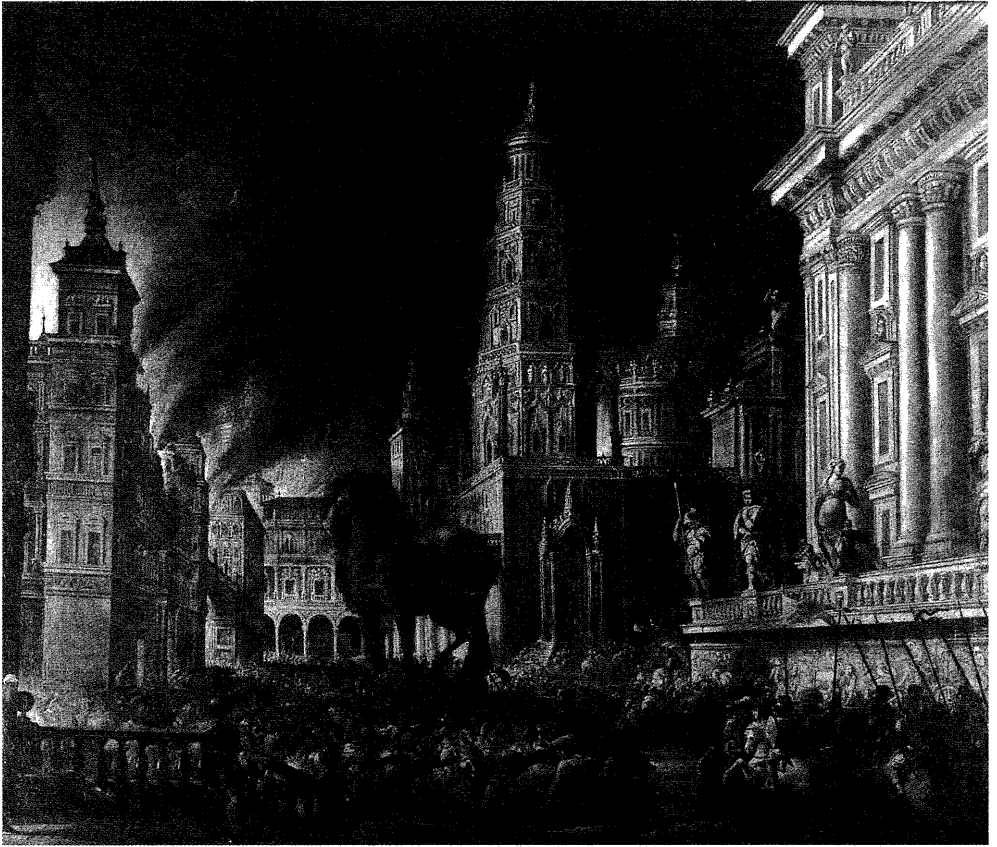
During João IV and Afonso VI reigns it's verified the presence of a great number of plastic representations of Burned Troya in the Portuguese collections. In most of the cases they are works of the painting Diogo Pereira. These paintings describe like Aeneas escape from *burned Troya* presenting differences with the Castilian representations. The images are more radical in their space organization and they assume a commitment with programs and predetermined ideological intentions. It is the idea of the resistance and of the praise of the moral virtues (Aeneas / Jesus Christ / Virtuous prince / João IV) in the years of the war against Castile.

Keywords: Portuguese painting, Diogo Pereira, João IV, Aeneas, XVII century.

O tema do Incêndio de Tróia na pintura lusitana do século XVII

Ao contrário do que sucedeu em qualquer outro momento da arte portuguesa, em que as representações de temas ligados à *Guerra de Tróia* e à *saga de Eneias* são praticamente inexistentes, a produção artística dos anos finais da União Ibérica (1580-1640) e do ciclo da Restauração (1640-1668) privilegiou, de um modo absolutamente inesperado, o tratamento de tais episódios histórico-mitológicos. De facto, durante os reinados de D. João IV e de D. Afonso VI, que correspondem a anos dra-

máticos da guerra da independência, de crise interna e de isolamento internacional, atesta-se um elevado número de representações plásticas de *Tróia Abrasada* nas colecções portuguesas. Na maioria dos casos, trata-se de obras, ao tempo muito apreciadas, de um pintor de nome Diogo Pereira. Conhecemos referências a dezenas de quadros com essa representação alegórico-simbólica, e nada menos que dez painéis subsistentes, todos devidos a esse estimável pintor falecido em 1658, muito afamado segundo as fontes coevas mas só em data recente alvo da merecida reapreciação¹.



Roque Ponce: *Tróia Abrasada*, 1674. Col. Moreu, Hostal de los Reyes Católicos, Santiago de Compostela.

A presença de tão elevado número de representações da *Tróia abrasada* leva-nos a indagar quais foram as razões históricas que presidiram, nessa altura histórica precisa, ao sucesso desse temário, bem como à sua larga popularização junto a sectores de elite da clientela da sociedade portuguesa seiscentista. Porque razão o tema da heroização da figura de Eneias, o justo, que foge de Tróia em chamas salvando o seu pai Eneias e seu filho Ascânio, seguido pela sombra de sua falecida esposa Eleusa, mereceu tão grande atenção dos nobres e literatos da sociedade portuguesa da Restauração? Tentaremos demonstrar aqui, com força de argumentos explícitos, que houve profundas motivações de ordem política e ideológica, ligada ao espírito de resistência anti-filipina ao reforço da identidade nacional, num momento de bloqueio e de crise, em que o Reino português se

libertava da dominação de Castela, que justificam essa preferência temática e explicam essa opção iconográfica.

O pintor de incêndios Diogo Pereira

Sabemos que a pintura portuguesa de temática histórico-mitológica recebeu tratamento singular durante os anos de Seiscentos, mas não são claros os motivos explícitos que justificam que fosse precisamente a figura do herói Eneias a constituir o tópico privilegiado desse género pictural. O artista mais destacado a tratar este temário foi Diogo Pereira, famoso como pintor de Tróias, Sodomas e outros temas histórico-alegóricos que faziam as delícias do mercado erudito, que se documenta em actividade em Lisboa entre 1630 e 1658, data do seu falecimento, em situação que se diz de pobreza.



Diogo Pereira, *Tróia Abrasada*, c.º 1630-1640. Évora, Museu.



Diogo Pereira, *Tróia Abrasada*, c.º 1630. Coimbra, Museu Nacional Machado de Castro.

Trata-se de personalidade referida com largo elogio no seu tratado *Antiguidade da Arte da Pintura* (1696) da autoria de um escritor e pintor que foi quase seu contemporâneo, Félix da Costa Meesen, como “*genio raro, que sempre se ocupou em Incendios, Diluvios, Tromentas, noites pastoris, vistas varias de paizes com gados, no que foi tão selebre neste genero como os peritos nas couzas de mayor empenho*” e que, “*como seu exercicio foi sempre imitar desgraças, nunca chegou a ver fortuna*”². Também o *Abecedario Pictorico* de Pietro Guarienti (1753), pintor e escritor italiano estante em Portugal em 1733-1736, o elogia com encómio, citando obras em Lisboa e em colecções inglesas, francesas, espanholas e italianas, dizendo que “*Diego Pereira, Portoghese, fu stimatissimo pittore di fuochi, incendi, Torri abbruciate, Sodome, purgatori, e inferni. Rappresentò anche fi-*

gure rurali a lume di luna, o di candeie: e dipinse paesi com picciole figure di ottimo gusto. Visse poveramente, e ad conta del continuo lavoro non potè mai migliorar la sua sorte. Nel fine di sua vita fu raccolto per carità in casa di un gran signore amatore dell’arte, che gli servi di rifugio nelle sue miserie, ed in cui settuagenario morì circa l’anno 1640 (sic). Ma quanto gli fu avversa la fortuna in vita, altrettanto ricercate furono le opere di lui dopo morte, e a prezzi riguardevoli sono stato pagate in Francia, Inghilterra, ed Italia. In Lisbona moltissime opere di lui si veggono. Presso il signor marchese Marialva evvi un incendio di Troja, e un diluvio; presso il signor Conte D. Diego di Napoles un incendio di Troja com molte figure, e um Inferno; e presso il Sign. Conte di Assomar una Sodoma incendiata. In casa del Sign. D’Almeida evvi un Gabinetto com più di sessanta pezzi



Diogo Pereira, *Tróia Abrasada*, c.º 1640. Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda.



Diogo Pereira, *Tróia Abrasada*, c.º 1630-1640. Oeiras, Col. particular do Senhor Dr. Sebastião Brito e Abreu.

com fuochi, paesi, frutti, battaglie, burasche di mare, fiori, figure a lume di candela, tutti belli, ed eccellentemente espressi. Il Sign. Giuseppe de Silva há duas tavole a lume di candela; ed un altro signore, di cui ora non mi sovviene il nome, há di lui diversi quadri dipinti in tavola sul gusto di Teniers: il Sig. Conte di Taroca un

*Inferno, che si può dire vero; il Sig. Antonio Varella una Sodoma, una Troja, un Inferno, ed un Purgatorio; il sig. Giovanni Roderiquez una Troja, e una Sodoma; il Sig. Marchese d'Orisol due pezzetti colle stesse due Città incendiate; ed il Sig. D. Francesco di Mendoza sei quadri com frutta, che pajono vere"*³.



Diogo Pereira, *Tróia Abrasada*, c.º 1630. Milão, Coleção particular do senhor Dino Franzini.

Além de mostrar interesse pela *ekphrasis*, reconstituição de cenas perdidas do mundo da Antiguidade, Pereira deleitou-se a pintar, em versões numerosas, cenas a *la candela* e temas de mitologia, designadamente *Tróias em chamas*, assumindo-se na dimensão do seu tempo como um émulo de Juan de la Corte ou ainda, no palco italiano, como uma espécie de *Monsú Desiderio* (designação que, como se sabe, abarca a obra napolitana de dois pintores lorenenses, François De Nommé e Didier Barra). A minúcia do seu pincel, as qualidades do desenho e de mancha agitada das cenas, o dramatismo e tensão das catástrofes representadas com força do colorido em gradações de tinta, o delírio fantasista das arquitecturas dos fundos, o engenho das *rovine* abrasadas e das atmosferas de labirinto, tributam ao português Pereira um papel ímpar no contexto internacional do Seiscentos –facto só hoje observado–, sendo de notar que algumas das suas peças têm passado como autênticos trabalhos de Monsú Desiderio e de outros mestres flamengos ou napolitanos. Estas pinturas assumem-se menos com uma “pintura de ar livre” e mais como divagações discursivas em torno da Mitologia e do Velho Testamento, com acento no estudo da Antiguidade clássica, traduzido em efeitos de ilogismo e fantástico que o aparentam às obras de Claude Deruet, David

Teniers II, Sebastián Vranck e Monsú Desiderio (François De Nommé) e Gerard Dou.

Além de algumas outras versões citadas em inventários antigos e actualmente de paradeiro desconhecido (como a tela da antiga coleção D. Caetano de Portugal), as representações remanescentes de *Eneias fugindo com Anquises de Tróia abrasada* da autoria de Diogo Pereira, ou a ele atribuíveis por razões de estilo, todas com o enquadramento do passo da fuga de Eneias e Anquises, são as seguintes⁴:

a) Tela, c.º 1630-40, 1100 x 1600 mm. existente cerca de 1800 na coleção do Arcebispo D. Frei Manuel do Cenáculo Vilas Boas Neto (antes, erroneamente atribuída a Francesco Solimena). Évora, Museu (n.º inv.º 1380)⁵.

b) Tela, c.º 1630, 525 x 676 mm. procedente do Paço Episcopal. Coimbra, Museu Nacional Machado de Castro⁶.

c) Tela, c.º 1640, tela, 1085 x 1240 mm. Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda (n.º inv.º 41.396)⁷.

d) Tela, c.º 1630-1640, 710 x 920 mm. Lisboa, col. particular do senhor Dr. Sebastião Brito e Abreu⁸.

e) Tela, c.º 1630, tela, 850 x 1070 mm. (antes, atribuída a Monsú Desiderio). Milão, col. Dino Franzini⁹.

f) Tela, c.º 1640, 1035 x 1800 mm. Paris, col. particular de Mme Elena Cardenas Malagodi¹⁰.

g) Miniatura em cobre, c^a 1630 (?), cobre, 270 x 780 mm. Lisboa, Biblioteca Nacional (n^o 10.994).

h) Tela, c^a 1640-50 (antes atribuída a Monsú Desiderio). S. Petesburgo, Museu do Ermitage.

i) Tela, c^a 1640-50, 850 x 1505 mm. (antes atribuída a Christian de Koenigen). Porto, colecção particular do Dr. Pedro Aguiar Branco.

j) Tela, c^a 1640, 320 x 410 mm. Nápoles, Palazzo Reale¹¹.

O contexto da representação do herói Eneias, o justo, antes do século XVII

Importa explicitar melhor o interesse das artes plásticas do século XVII pela figura do herói virgiliano, filho do rei troiano Anquises e da deusa Vénus, viúvo de Eleusa, navegador emérito, fundador da primeira colónia na região do Lázio, embrião da futura Roma, que se considera o símbolo perfeito das virtudes heróicas da Antiguidade, com a sua coragem, abnegação, amor filial e prudência política. Assim, Eneias foi alvo de elogioso tratamento literário já durante a Idade Média, como se sabe, em obras tais como o *Roman de Troie* de Benoit de Sainte Maure (c. 1160), a *Historia destructionis Troiae* de Guido de Colonna (1287), a *Illustration des Gaules et singularités de Troie* de Jean Le Maire de Belges e o *Recueil des histoires de Troyes* de Lefèvre (1464)¹². Na linha dos *Triunfos* de Petrarca, estas obras elogiam o Amor através da saga do troiano que salva a família com risco da própria vida, assumindo uma corporalização de ressaibos heróicos. Mais tarde, Andrea Alciato no emblema CXCV da *Emblemata* (1531) e Juan de Horozco no símbolo XI dos *Emblemas Moraes* (1589), tomam a figura de Eneias como exemplo eterno do herói piedoso e símbolo do triunfo do Amor.

Testemunho dessa simbologia específica é o facto de uma tapeçaria de meados do século XVI, de oficina bruxelense, com o passo da *Fuga de Eneias com Anquises* (Vitória, numa colecção particular) ostentar na parte inferior a legenda *Omnit vincit amor* (Tudo vence o Amor)¹³. Também o *ciclo de Tróia* tratado nas tapeçarias flamengas da Catedral de Zamora —uma oferta de 1536 ao Imperador Carlos V— atesta quanto a Casa de Borgonha se interessava pelos sucessos heróicos ligados à saga troiana e ao exemplo do Amor heróico que delas se

extrai. Deve reconhecer-se que o interesse pela *Eneida* de Públio Virgílio Marão já se afirmara antes, no século XVI, em círculos literários da Península: o poema clássico de Virgílio regista-se em bibliotecas da época, através da tradução de Gregorio Hernández de Velasco¹⁴, e encontra referências tanto no teatro aragonês de Juan Pérez de Moya e Baltasar de Vitoria, como em Luís de Camões n^os *Lusíadas* (I:12, II:45, V:98) e em António Ferreira nas *Éclogas*¹⁵. As representações artísticas do tema virgiliano, porém, são praticamente inexistentes antes do século XVII, e podem-se reduzir ao contexto moralizante que integra, por exemplo, a cena do *Julgamento de Páris* afrescada num dos salões do Palácio dos Condes de Basto em Évora (obra de um colaborador maneirista de Francisco de Campos, c. 1578-1580), mas neste caso é o espírito da encomenda de elite, na esfera de um mecenas eivado de cultura neoplatónica, que justifica o recurso à fonte clássica. Idênticos expedientes podem ser auscultados em França e em Itália, no pleno Quinhentos, com a decoração de Luca Penni com o ciclo de Tróia, gravado depois por J. Mignon, para um dos salões do palácio de Fontainebleau (1543-1545), e com a pintura de *Eneias fugindo de Tróia com seu pai Anquises* do Castelo de Blois, no Loire¹⁶, ou com o programa fresquista pintado pelos Carracci no Salão de Eneias no Palazzo Fava em Bolonha (c. 1584)¹⁷ e com a pintura de *Eneias fugindo de Tróia* encomendada por Rudolfo II de Praga ao urbinense Federico Barocci em 1586 (da qual só se conserva a versão da Galleria Borghèse de Roma) e que foi depois passada a gravura pelo bolonhês Agostino Carracci (1595) e pelo florentino Raphael Guidi¹⁸.

As Tróias: a realidade artística na Espanha seiscentista

Fora de Portugal, o tema de *Tróia abrasada* não abunda nas colecções dos séculos XVII e XVIII. Se na Flandres recebeu alguma pontual fortuna (obras de Daniel Heil e de Christian de Keuninck, por exemplo)¹⁹, é pouco tratado em Roma e em Nápoles, facto significativo, tratando-se de dois dos principais centros produtores de pintura «de género» do tempo. Maria Rosaria Nappi atesta, no caso napolitano, um isolado exemplo de *Fuga de Eneias* atribuída ao pintor Cornelio Brusco (col. particular) — que,

todavia, não integra o cavalo da traição—²⁰, bem como uma outra pintada por François De Nommé, de 1623, exposta no Statens Konstmuseer de Stockholm²¹.

Já em Castela os ciclos de *Tróia* encontram maior frequência de representação. Além do célebre *Laocoonte com Tróia ao fundo*, El Greco (1541-1614) pintou um *Incêndio de Tróia*, hoje perdido, elogiado num poema de José Delitala y Castelvi (“Al Griego pintor valiente que hizo un lienzo del incendio de Troya”, no livro *Cima del Monte Parnaso*, Caller, 1672)²². Lembrem-se também, para o século XVII, o ciclo de telas do Palácio Pardo em Madrid (destruídas), de Vicente Carducho, para as celebrações do bi-milenário de Virgílio²³, e os ciclos de painéis da *Guerra de Tróia* por Juan de la Corte (flamengo estabelecido em Madrid entre 1613 e 1660)²⁴ e Francisco de Collantes (activo na mesma corte entre 1629 e 1656²⁵). Os inventários de nobres e burgueses madrilenos referem amiúde telas com este assunto²⁶, muitas delas acaso de Juan de la Corte, autor de *Tróias* na Universidade de Murcia e no Retiro de Torremolinos, e de uma *Tróia Abrasada* no Museu do Prado²⁷. Um discípulo deste, Roque Ponce, pinta uma muito dinâmica e interessante, *Tróia* (1674, col. Moreu de Santiago de Compostela). Quanto a Francisco Collantes, o seu *Incêndio de Tróia* (assinado, depósito do Museu do Prado na Universidade de Granada) mostra influxos da paisagem napolitana, assim como uma muito dinâmica e interessante outra versão (que se supõe ter sido do músico Farinelli), datada de 1629, na colecção de Silver Springs.

O historial da representação do herói Eneias em Portugal no século XVII

Por razões que ainda não estão completamente esclarecidas, e que neste estudo melhor se reflecionam, o tema da representação do herói Eneias adquiriu interesse profundo na pintura portuguesa do século XVII. O número de representações citadas em inventários de bens ou outros relatos de residências da época é deveras surpreendente, restando, pelo menos, dez pinturas de Diogo Pereira com esse tema preciso.

Tal sucesso, a que não terá sido alheio o significado da encarnação do Amor heróico adstri-

to ao tema mitológico, explode precisamente por volta de 1640, com o triunfo da Restauração anti-filipina, e manifesta-se da parte de artistas, mecenas e aquisdiores de obras num altíssimo número de representações artísticas, literárias ou teatrais. A realidade que se presente no caso da nossa pintura do século XVII, que demonstra franco fascínio pela temática troiana, parece ser de ordem bem diversa da que motivara, no século XVI, encomendas aristocráticas desse tema. Se o interesse pelo herói Eneias é comum à arte castelhana de Seiscentos, como se viu, o eco que este personagem e os demais temas heróicos da saga troiana encontram no caso português foi ainda mais pronunciado.

Quando observamos as referências a galerias aristocráticas lusas cheias de quadros de Pereira com representação da saga de Eneias, pensamos nas intenções que justificaram a preferência das franjas influentes do mercado por um tema clássico só na aparência restrito às suas ressonâncias histórico-mitológicas. Houve forçosamente razões poderosas que expliquem porque é que os senhores e literatos do Portugal de Seiscentos (antes e depois da revolução de 1640) possuíam nas suas galerias particulares tão grande número de quadros com tal representação.

Os pressupostos ideológicos da representação

É certo que se trata, antes de mais, de um tema integrado no repertório tolerável pelo *decorum* tridentino. A *Tróia abrasada* assume uma óbvia função exortativa e moralizante, ligada ao exemplo e ao testemunho do amor piedoso, através da figura do herói Eneias, quase um precursor de Jesus Cristo. À luz das interpretações cristológicas da 4ª égloga do poema de Virgílio, a lenda da pré-fundação de Roma por Eneias e seus companheiros merece o natural reconhecimento da Igreja contra-reformista: o herói troiano, salvador de seu pai Anquises, constitui um símbolo da caridade e fraternidade cristãs, sendo mesmo uma figura que profetiza a própria vinda de Jesus – ou seja, a imagem pagã destituída do seu valor histórico-literário e que se coloca integralmente ao serviço da retórica católico-tridentina. Trata-se, pois, de um assunto que, superando

a sua dimensão profana, podia propôr leituras simbólicas inequívocas: por um lado, alegorizava sobre as consequências nefastas do pecado e da paixão carnal (encarnadas em Paris / Helena), que causam a destruição de uma cidade e a morte dos seus habitantes; por outro, em termos parangonais, à mentira e traição, razões de *paixão pecaminosa*, opõe-se a imagem redentora de Eneias, o piedoso que salva o velho pai e o filho, todos três representações das idades da Vida e da *paixão virtuosa*.

De modo mais metafórico, o tema significava a resistência dos povos à ideia da tirania, e esse contexto patriótico poderá ter funcionado em contornos de franca legibilidade nos anos difíceis da Restauração anti-castelhana. Estar-lhe-ia subjacente, ainda, a ideia de legitimação de uma origem lendária de cidades portuguesas como Lisboa e Santarém, que seria filiável (segundo Frei Bernardo de Brito e outros autores da historiografia alcobacense do século XVII) na chegada de descendentes de Ulisses e outros emigrados por ocasião da guerra de Tróia que teriam aportado à costa portuguesa. O *Incêndio de Tróia*, incluindo o cavalo da traição a emergir por entre os muros em chamas e o trecho da fuga de Eneias a transportar Anquises constituiu também uma das empresas morais em que se modela a figura do Príncipe cristão, segundo a *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas* de Diego Saavedra Fajardo, editada em Madrid em 1640 (reed. Amsterdão, 1664): referim-nos ao emblema XXVII, intitulado *Specie Religiones*²⁸, onde o cavalo penetrando na cidade sitiada é tema de alerta para a falta de unidade religiosa de um Estado, o que para Fajardo constitui o maior perigo, impondo-se ao príncipe uma atenção redobrada para a sua conservação e harmonia, valores que encarnam na bondade do herói Eneias, símbolo do príncipe virtuoso. Aquando das festas do casamento de D. Afonso VI, filho e sucessor de D. João IV, com D. Maria Francisca de Sabóia, em 1666, foram construídas aparatosas máquinas de pirotecnia com diversas figurações, que desfilaram no Terreiro do Paço antes de serem incendiadas, sendo a primeira a de *"Troya que sobre hum cavallo por ser tão linda, & tão bella vinha incendios motivando"*²⁹, que deu início ao espectáculo com a simulação de um ataque à

cidade, segundo narra a *Metaphorica Relação das Festas* de António Craesbeeck de Melo, autor para quem a virtude divina de Portugal é comparável às grandezas de Tróia, de Atlas e de Babel. Seria interessante cotejar o efeito destas festas com a cenografia da representação da ópera *Didone*, cujo libreto foi impresso em Nápoles em 1641, e cujos cenários se deveram ao "pellegrino architetto" Curzio Manara. Tal como na Lisboa da Restauração, existem relatos de festividades públicas realizadas em Nápoles ao tempo do vice-reinado do Duque de Onate, nos anos seguintes à revolta popular de Masaniello, como sucedeu em 1650 com a representação melodramática da *Destruição da Tróia*, por "una Compagnia di musici di diverse parti d'Italia, che (...) ne prepararono un'altra parimente in musica Intitolata Troia Distrutta", que incluía o recurso a cenografias com efeitos pirotécnicos³⁰.

A escolha do programa de festas do casamento de D. Afonso VI, com encenações de eminente significado parenético, mostra como o tema virgiliano podia ser visto como sinónimo de resistência patriótica e afirmação independentista³¹. Nestes tempos de guerra de resistência contra o império filipino, um inflamado sermão aclamatório da Restauração de 1640, pelo carmelita Frei Manuel das Chagas (1580?-1666)³², afirma que as imagens ditas, escritas e pintadas se tornavam em "*novas trombetas de Jericó capazes de derrubar para sempre os muros de Castela*"³³: torna-se admissível pensar que a representação de *Tróia abrasada com a fuga de Eneias* pudesse assumir esse papel ambíguo de praça de resistência no reduto do inimigo, de elogio do Herói piedoso, e de vigilância em defesa da conquista da Independência Nacional obtida com a Revolução de 1640.

Significativo, também, será atentar nos clientes de Pereira e no estatuto ideológico de quem possuía estes quadros: eram figuras imbuídas dos valores nacionalistas-brigantinos e ligadas ao partido político de D. João IV. Entre eles, temos o Bispo de Elvas D. Manuel da Cunha (1594-1658), capelão-mor de D. João IV e de seu filho de D. Afonso VI, inquisidor-mor, inflamado defensor da legitimidade divina da Restauração, que tinha na sua pinacoteca di-

versos quadros de Pereira. Também os Mascarenhas, da casa de Fronteira, militares da Restauração, e o conde D. Diogo de Nápoles, senhor de Nandufe e capitão-mor de Besteiros, Freixedo de Marcos e São João de Monte Gatão, autor de um *Nobiliário das famílias deste Reino*, eram detentores de telas com a *Fuga de Eneias*, e assim também o 2º conde de Assumar, D. Pedro de Almeida Portugal, soldado nas lides anti-filipinas³⁴, e o mesmo sucedeu com D. Tomás de Noronha e Nápoles, poeta, colecionador de arte e juiz da Irmandade de São Lucas, e com os Condes de Tarouca e os Marqueses de Orisol; sem esquecer que D. Tomás de Almeida, futuro Patriarca de Lisboa, possuía na sua galeria nada menos que sessenta painéis de Pereira.

As *Tróias abrasadas* de Diogo Pereira mostram assim, na força dramática das *rovine* em chamas e no colorido de *touches* acesas, os contornos mais ou menos explícitos de uma original cultura imagética, que visava reforçar os laços nacionalistas sob o manto do discurso histórico-mitológico — o que permite relançar o interesse exterior sobre a cultura artística do Seiscentismo português, sempre tão esquecida. O tónus fabuloso do texto virgiliano e o destaque dado figura do herói Eneias ligam-se, assim, a discursos bem diferenciados que visavam conferir novos sentidos à saga da Antiguidade Clássica.

É de estimar, também, um outro aspecto curioso. Observa-se que as *Tróias* de Diogo Pereira faziam geralmente par com a cena de *Sodoma abrasada*, ou seja, a fuga de Loth, o justo, e de sua mulher e filhas, aquando da destruição das cidades ímpias pelos anjos castigadores, tema que de novo nos coloca num quadro parangonal entre o *velho / novo* (o tempo do pecado e o tempo da redenção), o *prémio / castigo* (a transformação da mulher de Loth, a descrente, em estátua de sal), o *puro / ímpio* (a fuga dos justos, poupados pelos anjos-de-fogo à destruição da cidade). Esta relação entre os temas *Tróia – Sodoma* melhor vem confirmar a sedução que estes públicos letrados do século XVII deviam sentir por uma pintura inter-textual, sedutora nas suas leituras simbólicas e nos seus heterogéneos significados políticos e morais. O grande número de te-

las de Pereira com estes assuntos — existem pares de *Tróias* e *Sodomas* em diversas colecções — e o facto de tais telas se documentarem na posse de gente ligada ao poder restauracionista —, parece reforçar a convicção de que as *Tróias abrasadas* eram vistas, não só como quadros moralizantes e “citações” do espírito heróico do *antigo* clássico mas, ainda, como testemunhos apologéticos de resistência política e de afirmação da autonomia.

Não foi Diogo Pereira o único artista português do século XVII a pintar *Tróias*. Nos Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa subsiste um painel miniatural sobre madeira (par de um *Sodoma*), assinado por Manuel Nunes³⁵, pintor desconhecido e de fracos recursos, onde se retoma a cena segundo os tradicionais modelos de Pereira. Também o *Rapto de Helena* (anacronicamente misturado com um *Incêndio de Tróia*) se representa num painel de azulejos do início do século XVIII da autoria de António de Oliveira Bernardes (segundo gravura francesa de Jean Lepautre), numa das salas do Palácio dos Marqueses de Tancos, em Lisboa³⁶.

Conclusões

É de observar nestas telas do pintor Diogo Pereira com a representação do herói Eneias a fugir de Tróia em chamas o modo como, em termos de composição e de estilo, elas se mostram assaz diversas das coevas representações castelhanas do *Incêndio de Tróia* (obras de Francisco Collantes, Roque Ponce ou de Juan de la Corte), que revelam um gosto de composição mais tradicional e académico, por assim dizer, como se tão-só atentassem à exploração de arquiteturas e paisagens e à alegorização da saga clássica que o tema mitológico sugeria.

Pelo contrário, as versões do pintor português são mais radicais na sua organização espacial, e assumem um compromisso com programas e intenções ideológicas que não podiam deixar de ser pré-determinadas: o nosso “*pintor de catástrofes*” revela um pincel mais solto e menos academizado, um gosto *sui generis* pelo onirismo em misteriosos efeitos de penumbra aliados a um mundo de pesadelo, mostrando-se sensível ao signo dramático da cena, ao sentido da *ars parabolica* nos efeitos alucinantes das massas de arquiteturas abrasadas, à dis-

função dos planos de casario, às formas sinistras das massas em ruína, às linhas severas das embarcações ancoradas, às relações entre os soldados saqueadores e as figuras de troianos fugitivos tomados de pânico, e aos contornos do mar sulfuroso.

São quadros belíssimos pelo seu largo sentido cenográfico e pelo seu surdo discurso de resistência, eivado de ousadias que dir-se-ia serem de gosto maneirista, na sua inusual estrutura construtiva, plena de irreverências e ambiguidades, e nas suas liberdades de fazer, marcadas por mistérios nas suas relações de

contrastes, rimas cromáticas e valores plásticos de *chiaroscuro*. Depois, a acentuação ideológica da ideia de resistência, que o tema encarna, e do elogio das virtudes morais, que Eneias retrata (Eneias / Jesus Cristo / Príncipe virtuoso / D. João IV), maior interesse confere a tais representações no quadro da arte de crise que podia ser consumida em Portugal nesses anos de guerra anti-castelhana. Trata-se, sem dúvida, de um grande pintor, que sente a saga simbólica do Herói Piedoso e dele se apropria, como nenhum outro artista do seu tempo a nível internacional, em termos de projecção nacionalista.

NOTAS

¹ Vitor Serrão, «Le monde de la peinture baroque portugaise, naturalisme et ténébreux, 1621-1684», in catálogo da exposição *Rouge et Or. Trésors du Baroque Portugais*, Musée Jacquemart André, Paris, 2001, pp. 43-69.

² George Kubler, *The Antiquity of the Art of Painting by Felix da Costa*, Harmondsworth, 1968, pp. 269-270.

³ Pietro Guarienti, *Abecedario Pittorico del Pellegrino Antonio Orlandi, accreiu da Pietro Guarienti*, Venezia, 1753, p. 140.

⁴ Uma primeira abordagem destas pinturas foi apresentada na nossa comunicação «Os Incêndios de Tróia de Diogo Pereira e a parentética nacionalista na pintura do tempo da Restauração», conferência realizada na Academia Portuguesa da História em 30 de Maio de 2001.

⁵ Cfr. catálogo da exposição *Rouge et Or. Trésors du Baroque Portugais*, Musée Jacquemart André, Paris, 2001, nº de catº 30.

⁶ Cfr. catálogo da exposição *Rouge et Or. Trésors du Baroque Portugais*, Musée Jacquemart André, Paris, 2001, nº de catº 34.

⁷ Cfr. catálogo da exposição *Rouge et Or. Trésors du Baroque Portugais*, Musée Jacquemart André, Paris, 2001, nº de catº 35 b.

⁸ Cfr. catálogo da exposição *Rouge et Or. Trésors du Baroque Portugais*, Musée Jacquemart André, Paris, 2001, nº de catº 31.

⁹ Maria Rosaria Nappi, *François De Nommé e Didier Barra. L'enigma Monsù Desiderio*, Milão, 1991, p. 296 e nº. D-51.

¹⁰ Maria Rosaria Nappi, *ob. cit.*, p. 312, nº D-69.

¹¹ Identificação inédita da Dra. Maria Rosaria Nappi.

¹² Rosa López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, ed. Cátedra, Madrid, 1993, pp. 187-191.

¹³ Jesús María González de Zárate, «La 'colección Troya' de la Casa Velasco en Vitoria: lectura y significación del tapiz 'La Huida de Eneas'», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo LI, 1985, pp. 462-467.

¹⁴ Contam-se edições, não ilustradas, saídas em Toledo (em 1552, 1555, 1574 e 1577), Anvers (em 1557, 1566 e 1575) e Madrid (em 1615). Das edições espanholas da *Cronica Troyana* de Guido de Colonna, traduzida por Pedro Núñez Delgado, conhecem-se edições de Toledo, Medina del Campo e Sevilha que incluem no frontispício um gravado com o *Cerco de Tróia* (ver ed. de Medina, 1587).

¹⁵ Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal, do Humanismo ao Neo-classicismo*, Coimbra, 1973.

¹⁶ Muito agradeço à Dra. Ana Paula Correia a informação a respeito desta pintura francesa de início do século XVII, inspirada também, quanto às figuras de Eneias e Anquises, na mesma gravura de Raphael Guidi que foi depois utilizada por Diogo Pereira.

¹⁷ Veja-se como Annibale Carracci tratou a *História de Tróia* na Sala dell'Eneide do Palácio Fava em Bolonha (cfr. *Bologna 1584. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, Nuova Alfa Editrice, Bolonha, 1984, pp. 189-203).

¹⁸ *The Illustrated Bartsch's*, vol. 39, parte 1, Abaris Books, 1995, p. 284-288.

¹⁹ Juan Miguel Serrera, «Otro 'Incendio de Troya' de Christian de Keuninck», *Archivo Español de Arte*, vol. 59 (236), 1986, pp. 420-423.

²⁰ Maria Rosaria Nappi, «Il 'Filippo Napoletano' di Roberto Longhi: Scipione Compagni o Cornelio Brusco?», *Prospettiva*, nº 47, 1986, pp. 24-37.

²¹ Maria Rosaria Nappi, *François De Nommé e Didier Barra. L'enigma Monsù Desiderio*, cit., p. 176 (nº A 97).

²² Rosa López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, cit., p. 224.

²³ Rosa López Torrijos, «El bimilenario de Virgilio y la pintura española del siglo XVII», *Archivo Español de Arte*, 1981, pp. 385-404.

²⁴ Idem, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, cit., pp. 198-230; e Mª Leticia Ruiz Gómez, «Un nuevo cuadro de Juan de la Corte: 'Tempestad sobre la flota de Eneas'», *Goya*, nº 232, 1993, pp. 223-225.

²⁵ Diego Angulo Iníguez e Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Pintura Madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1983, pp. 36-62.

²⁶ O inventário de bens do mercador Daniel Sabola, em 1632, que Francisco Barrera avalia, cita «un ensendio de Troya de dos varas y quarta de ancho y de alto siete quartas en quarenta ducados» (Mercedes Agulló y Cobo, *Noticias sobre Pintores Madrileños de los Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1978, p. 26). Outra Tróia com idênticas dimensões é avaliado em 1664 por 500 rs na residência de D. Pedro Mesia de Tovar y Paz, conde de Molina (idem, *ib.*, p. 40). O inventário de D. Francisca de Ulloa y Zúñiga, marquesa de Loriania y de la Puebla,

em 1644, inclui uma «*queima de Troia*», acaso de Juan de la Corte, autor de outras telas da coleção (idem, *Más Noticias sobre Pintores Madrileños de los Siglos XVI al XVIII*, Madrid, 1981, p. 209). A avaliação de bens de D. Cristóbal de Medina, feita pelo pintor Julián González, atesta que possuía «*un lienzo de una Troia*», entre retratos e cenas de mitologia (idem, *ib.*, p. 96). Em 1661, o processo de bens de D. Fernando de Borja, comendador de Montesa, refere um «*incendio de Troia*» (idem, *ib.*, p. 212). O testamento de D. Francisca de Borja y Aragón, princesa de Esquilache, em 1700, enuncia «*un quadro grande de yncendio de Troia, 6 x 11*» (idem, *Noticias sobre Pintores Madrileños de los Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1978, p. 200). No legado testamentário da Marquesa de Baidés y Arcicollar, falecida em Madrid em 1706, consta «*el incendio de Troia y un bacenario avs. 1. 190 rs*» (idem, *Más Noticias sobre Pintores Madrileños de los Siglos XVI al XVIII*, p. 79). A avaliação de bens de D. Isabel Ana Mirabete, em 1707, regista um «*Incendio de Troia*» (idem, *ib.*, p. 168). Os painéis citados no testamento de Juan de Vicuña, advogado dos Reales Consejos, em 1710, incluem «*la destrucción de Troia*» (idem, *ib.*, p. 88). No inventário de D. José Francisco Sarmiento, conde de Salvatierra, em 1726, constam «*4 pinturas com la Historia de Troia*» (idem, *ib.*, p. 72). Em 1730, um «*Incendio de Troia*» é avaliado na casa de José Manuel Franco, guarda da casa real (idem, *ib.*, 230) ...

²⁷ Diego Angulo Iníguez e Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Pintura Madrileña. Primer Tercio del Siglo XVII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1969, pp. 349-368.

²⁸ Cfr. Luis Reis Torgal, *Ideologia*

Política e Teoria do Estado na Restauração, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, vol. II, Coimbra, 1982, pp. 153-155; e José Antonio Maravall, *Saavedra Fajardo: moral acomodaticia y carácter conflictivo de la libertad*, Madrid, 1975.

²⁹ Ana Paula Rebelo Correia, «*Máquina para fogo de artifício representando Atlas suportando o globo celeste*», entrada no catálogo da exposição *Arte Efêmera em Portugal*, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p. 105. Sobre as mesmas festas, cfr. Ângela Barreto Xavier, Pedro Cardim e Fernando Bouza Alvares, *Festas que se fizeram pelo casamento do rei D. Afonso VI*, ed. Quetzal, Lisboa, 1996.

³⁰ Franco Mancini, «*L'immaginario di regime*». Apparati e scenografie alla corte del viceré», *Civiltà del Seicento a Napoli*, Museo di Capodimonte, 1985, pp. 37-42. Cita-se, de um documento de Novembro de 1650, «*una Compagnia di musici di diverse parti d'Italia, che da molti mesi si trovano Qui ad istanza del s.r Conte d'Ognatte Vice Re e del s.r Marchese Tassis, dopo haver recitate diverse Comedie in Musica in questo Real Palazzo, ne prepararono un'altra parimente in musica Intitolata Troia Distrutta, che si deve rappresentare in questa settimana, havendo detti Musici fatto a loro spese un sontuoso Teatro com li Palchi et superbi vestiti com spesa di 2500 ducati*».

³¹ Em contexto histórico diverso, nas festividades de Janeiro de 1521 pelo recebimento da Rainha D. Leonor, 3ª mulher D. Maria, o Cavallo de Tróia foi alvo de representação teatral e espectáculo de pirotecnia: «*na Sé de huma banda e da outra estava a cidade de Troia que logo foi combatida e guerreada e acesa em fogos na qual representação se detiverão muito por ser mui grande fei-*

ta pelos escolares que alli pidiram à rainha a confirmação de seus privilegios, que tudo logo foi concedido...» Cfr. José Pereira da Costa (leitura, introdução, notas e Índice por), *Crónica de D. Manuel e de D. João III (até 1533) de Gaspar Correia*, ed. da Academia das Ciências de Lisboa, 1993, pp. 126-132). Agradeço ao Dr. João Nuno Machado esta útil referência.

³² Rosa López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, cit., pp. 198-230.

³³ João Francisco Marques. *A Parenética Portuguesa e a dominação filipina*, ed. INIC, Porto, 1986; idem, *A Parenética Portuguesa e a Restauração, 1640-1668. A Revolta e a Mentalidade*, Instituto Nacional de Investigação Científica, 2 vols., Porto, 1989.

³⁴ D. Pedro de Almeida Portugal (1630-1679), 2º conde de Assumar, foi vedor da Casa Real, deputado à Junta dos Três Estados, capitão nas guerras da Restauração e vice-rei da Índia em 1677. Era filho do 1º conde, D. Francisco de Melo (1597-1651), filho primogénito de D. Constantino de Bragança, que morreu em Madrid. O terceiro conde foi D. João de Almeida Portugal (1663-1733), que pertenceu à guarda pessoal de D. Pedro II e ao Conselho de Guerra de D. João V, foi da Academia Real da História, embaixador em Barcelona e governador de Minas Gerais.

³⁵ B.N.L., Reservados. *Incêndio de Sodoma e Tróia Abrasada*, pinturas sobre madeira, com os n.ºs de inv.º 10.994 e 10.995. Procedência desconhecida. Dimensões: 295 x 285 mm cada um. Assinatura M.EL NVN. Agradece-se à Dra Graça Garcia as suas prestimosas informações.

³⁶ Ana Paula Correia, «*Palácios, Azulejos e Metamorfoses*», *Oceanos*, n.ºs 36/37, 1999, pp. 179-210.