

O RETRATO AO SERVIÇO DA HISTÓRIA

José Alberto Seabra Carvalho



COLEÇÃO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA. FOTO JOSÉ PESSOA

Painéis de São Vicente,
Painel dito “dos Pescadores”

¹ Foi uma alteração de programa artístico que presumivelmente salvou os *Painéis* de soçobrar debaixo dos escombros da abóbada da Sé de Lisboa aquando do terramoto de 1755.

Com efeito, no final do século anterior, o antigo políptico de São Vicente na catedral lisboeta fora substituído por um retábulo de escultura e os painéis de pintura guardados no palácio do Patriarca, ao Poço do Bispo, onde não viriam a ser decisivamente afectados pelas destruições do sismo.

Aquela que julgo ser a mais célebre obra-prima da arte portuguesa encontra-se exposta no Museu Nacional de Arte Antiga e é habitualmente designada por *Painéis de São Vicente*. Consiste num esplendoroso conjunto de seis pinturas retabulares datáveis de cerca de 1470-1480 e atribuíveis a Nuno Gonçalves, pintor régio de D. Afonso V. Realizada por um mestre tão genial quanto historicamente obscuro, criada num já longínquo tempo da dinastia de Avis para um retábulo da Sé de Lisboa, a obra dos *Painéis* não parece sustentar qualquer implicação com o tema geral deste livro. É certo que se trata de uma assembleia de cinquenta e oito rostos bem individualizados (em torno da dupla representação de um santo), de uma espécie de retrato colectivo da sociedade quatrocentista portuguesa – e que é com retratos que naturalmente se compõe, aqui, a iconografia dos múltiplos responsáveis pela pasta da Fazenda e Finanças desde os finais do século XVIII até à actualidade... Mas seria pueril, neste contexto, evocar os *Painéis* apenas a propósito de tais generalidades tipológicas da arte da pintura ou da produção de imagens. Justifico a sua convocação, como ponto de partida, por duas ordens de razões: uma, de tipo memorativo e institucional, ligada à fortuna crítica e ao destino histórico deste género de imagens; outra, mais metaforicamente discursiva, que explora uma inesperada manipulação do potencial simbólico e cultural da obra de Nuno Gonçalves a benefício da imagem do mais famoso protagonista das finanças públicas portuguesas no século passado.

Num país em que importantes perdas do património histórico-artístico usualmente se imputam às catástrofes naturais de 1531 ou de 1755, às invasões francesas com seu rol de saques e depredações, à sequente extinção das ordens religiosas, ou ainda a um continuado exercício de aniquilamento ou substituição de obras de arte “antigas” por “modernas” segundo alterações de gosto e função, não será surpreendente que o actual acervo de pintura retabular portuguesa do século XV possa caber em duas ou três exíguas salas de uma pinacoteca e que a preservação de um conjunto como o dos *Painéis* resulte quase como um milagre. Mas creio que a sua sobrevivência, para além de uma relativa conjugação de circunstâncias afortunadas¹, se fica também a dever a uma característica intrínseca à própria obra, o singular poder de representatividade que ela imediatamente comunica a quem a observa mesmo permanecendo indecifrado o exacto significado do cerimonial que encena ou a identidade individual de toda aquela gente. Por isso, por esse carácter fortemente representativo enquanto memória histórica de uma elite ou de um acontecimento institucional, pela aura simbólica que ele em si transporta, a obra não foi reutilizada como mero suporte de outras pinturas mais recentes ou, pura e simplesmente, consumida pela voragem do tempo e a estupidez dos homens. A galeria de retratos associáveis à história da pasta governamental da Fazenda e Finanças parece-me poder partilhar, na sua justificação informativa e “ideográfica”, algo dessa vocação memorativa do percurso das instituições e das elites através da recuperação de uma presença, múltipla e visual, dos que as protagonizaram ao longo dos tempos.



Pormenor do Painel dos Pescadores



A extraordinária semelhança, segundo o *Notícias Ilustrado* de Dezembro de 1932, entre Estêvão Afonso (nos *Painéis* de Nuno Gonçalves) e o Prof. Oliveira Salazar.

Inevitavelmente diacrónico nos seus conteúdos, trata-se de um “museu imaginário” de figuras e de retratos que na sua unitária diversidade imagética confronta o desgaste e esquecimento da posteridade e, fundamentalmente, afirma a ordem de uma presença visual que a par das fontes e do pensamento escritos deve integrar a historiografia, neste caso também a das finanças estatais. É esta moderna consciência da história e da prática histórica que dão hoje corpo a tal património iconográfico e que lhe podem traçar uma utilidade e um futuro, mesmo que a sua “aura” e o seu grau de fascínio visual seja bem mais insignificante que os do retrato colectivo pintado nos seis painéis expostos às Janelas Verdes.

A segunda relação a que acima aludi tem a ver com a idiossincrática e inesgotável mitografia dos *Painéis* e leva-me a referir um episódio de imprensa ocorrido em 1932. No Natal desse ano, a capa do *Notícias Ilustrado*, dirigido por Leitão de Barros, patenteava a “sensacional descoberta” de semelhança fisionómica entre um “Financieiro de 1450” e um “Financieiro de 1932” e titulava: “A expressão de Salazar está nos *Painéis* de Nuno Gonçalves!” Lá dentro, nas páginas centrais, esclarecia-se que um dos redactores do jornal se dera conta da “extraordinária semelhança, aliás fácil de verificar”, entre a expressão do Dr. Oliveira Salazar – “agora tão extraordinariamente posta em foco pelas sensacionais entrevistas realizadas por António Ferro” – e uma figura dos *Painéis* de Nuno Gonçalves, aquela que se encontra quase ao centro da fiada superior de cabeças no chamado *Painel dos Pescadores*. “A flagrante identidade de construção das duas cabeças, prosseguia o articulista, levou-nos a indagar do que teria

sido, na vida, o retrato do grande pintor quatrocentista.” Para esse efeito, logo falaram com José de Figueiredo, autor de monografia fundamental sobre o pintor² e que nela ensaiara uma identificação iconográfica de muitas das personagens representadas nas seis tábuas, propondo para a figura em causa o nome de Estêvão Afonso, navegador português nas armadas que saíram de Lagos para exploração da costa africana e alegadamente responsável por aspectos financeiros relacionados com tais empreendimentos. “Donde – concluía o jornal –, estamos em presença duma figura que tem dois pontos de contacto com o actual presidente do Ministério: a semelhança dos traços fisionómicos e o exercício de idêntico mister – ambos administradores da fazenda; Estêvão Afonso, da Companhia de Lagos, e Oliveira Salazar, da governação pública. Extraordinária coincidência a uma distância de quinhentos anos!” A “descoberta” (que hoje nos fará sorrir com ironia³), deixando em suspenso a misteriosa coincidência premonitória entre os actores de uma antiga idade de ouro da história portuguesa e uma personalidade que então se perfilava salvificamente no coração de uma crise de regime, estabelece por assim dizer uma curiosa relação entre a obra de arte figurativa de maior importância simbólica na cultura portuguesa e a imagem “mental”, para algumas gerações contemporâneas, da mais formatada e paradigmática “representação” de um ministro das Finanças. Por outro lado, e num plano mais imediato e instrumental, esse jogo de fisionomias inseria-se num processo de propaganda da figura do ministro, já chefe de governo em Julho desse ano de 1932, prosseguido nas páginas do *Notícias Ilustrado* desde que Salazar tomara posse da pasta

² Historiador e crítico de arte, director do Museu Nacional de Arte Antiga desde 1911, José de Figueiredo publicou em 1910 o estudo “fundador” da historiografia dos *Painéis*: *O Pintor Nuno Gonçalves, Arte Portuguesa Primitiva*.

³ O pitoresco do episódio celebrou a relação fisionómica entre o ditador e a figura do “pescador” nos *Painéis* e levou inclusive a uma certa derrogação do assunto. De facto, não é invulgar pensar-se, e dizer-se, que a referida figura foi retocada intencionalmente aquando do restouro da obra, por Luciano Freire, de modo a conferir-lhe ou a acentuar-lhe os traços fisionómicos “à Salazar”. Tal juízo é absurdo, pois o mestre restaurador tratou as pinturas em 1909-1910, numa época em que o jovem Salazar estava ainda longe de deter qualquer notoriedade pública.



António de Oliveira Salazar

das Finanças, pela segunda vez, em 1928. Iria no entanto ensaiar-se, logo no ano seguinte, uma viragem na concepção da imagem do Presidente do Conselho (até aí apenas servida pelo recurso à fotografia e à fotomontagem) quando Eduardo Malta (1900-1967) tem ocasião de pintar o primeiro retrato a óleo de Salazar durante umas suas férias na serra do Caramulo, em 1933. É este retrato, pertença da Fundação Abel de Lacerda, que justamente integra a “galeria” de responsáveis pela pasta dos Negócios da Fazenda e Finanças e que se destaca como uma das mais originais e significativas imagens do retratado no início da sua longa carreira política. Como observa Rui Afonso Santos, a obra denota, para além das particularidades de estilização convencional e neoclassicizante da retratística de Eduardo Malta, certos pressupostos político-ideológicos do Estado Novo: “A figura de Salazar avulta solitária e em pose, sobriamente vestida de negro, demonstrando não só a austeridade do regime como, também, o próprio culto da personalidade do ditador oficialmente prosseguido. Por detrás dela, abre-se o cenário da Serra do Caramulo e seu arvoredo, apenas pontuado pelo motivo da igreja com seu campanário que se ergue, isolada, denunciando os avatares da ruralidade e do catolicismo tão caros a Salazar e ao seu regime como, ainda, à mensagem redentora e salvífica do político”⁴. Composição em fingimento de “ar livre”, tem o seu adequado contraponto na segunda imagem do ministro, retrato fotográfico em ambiente de gabinete de trabalho, pose serena e ajustada, olhar concentrado sobre a secretária, imagem antimundana de um destino submetido a exigentes competências de uma missão de Estado.

Mesmo depois da invenção da fotografia, ou da vulgarização editorial oitocentista dos múltiplos processos ligados à gravura, o retrato a óleo continuou a ser o meio mais convencional e prestigiante de tentar fixar para a posteridade a imagem oficial de um governante⁵. E fica por vezes a dever-se mais à competência e qualidade de trabalho do pintor que aos méritos biográficos do retratado a fortuna histórica dessa imagem, o nome do modelo saindo assim de um quase anonimato que lhe conferiria eventual placa de toponímia urbana celebrativa de vultos liberais ou republicanos de quem hoje o passante não sabe reconhecer, todavia, nem a identidade nem os feitos. Será o caso de António José de Ávila, o duque d'Ávila de central avenida lisboeta, responsável pela pasta dos Negócios da Fazenda nada menos que sete vezes entre 1841 e 1870, e que aqui marca a sua presença através do conhecido retrato que Miguel Ângelo Lupi (1826-1883) lhe executou em 1880. Fazendo a figura emergir de um clássico fundo neutro e sombrio, modelando os tecidos e adereços com um colorismo bem timbrado, esta será uma das melhores telas do notável retratista, considerada por José-Augusto França a peça mais significativa da obra de Lupi: “[o duque de Ávila] sentado de farda bordada e coberta de veneras, chapéu armado e espadim nas mãos enluvadas, e, sobretudo, esta expressão de rosto que, mais do que revela, torna verdadeira a personagem ambiciosa e medíocre, mesquinha e vaidosa, deste duque constitucional sem fidalguia, sempre pronto para o poder das retaguardas da política regeneradora. Homem e tipo confundem-se na imagem involuntariamente crítica de uma situação tão psicológica quanto social, ou socialmente psicológica, que ao retrato convém”⁶.

⁴ Cf. ficha crítica da obra no catálogo da Coleção da Fundação Abel de Lacerda (Museu do Caramulo), 2003, p. 230.

⁵ Recorde-se, como exemplos nacionais, entre outros, a manutenção desse meio expressivo até aos nossos dias no caso da galeria presidencial do Palácio de Belém, ou a retratística institucional dos governadores do Banco de Portugal ou a dos provedores da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.

⁶ José-Augusto França, *O Retrato na Arte Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 66.



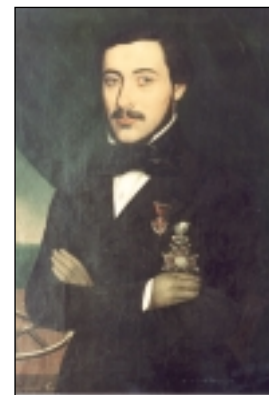
António José de Ávila,
Duque d'Ávila e Bolama



Joaquim da Costa Bandeira,
Conde de Porto Covo



D. Pedro de Sousa Holstein,
Duque de Palmela



Luís da Silva Mouzinho de Albuquerque

A pregnância desta imagem de Ávila garantiu-lhe assim, através da pintura que lhe deu corpo, um lugar selecto na história da arte portuguesa de Oitocentos, sustentou-lhe continuada memória e visibilidade mais efectiva que as breves letras de uma referência na toponímia lisboeta. Cumpre, a seu modo, uma das funções mais importantes do retrato a óleo, ligada ao exercício do poder. A posição do corpo do retratado, a maior ou menor idealização dos seus traços “naturais”, os signos de que se rodeia o ambiente de pose, o carácter alegorizante da encenação do espaço, tudo é matéria de composição para induzir um certo tipo de subjectividade, procedimentos variados que fazem dos retratos, como diz José Gil, “dispositivos de subjectivação”⁷. A eficácia representativa desses procedimentos, ainda no século de Lupi, é desigual conforme à competência e sensibilidade do pintor, ao seu domínio da técnica e ao fulgor da sua “poética”, à capacidade de relação com o modelo e, mais do que com ele, com a dimensão político-social do retrato que lhe encomendam. Assim se podem classificar como competentes o retrato do conde

de Porto Covo, de 1860, por José Rodrigues (1828-1887), ou o retrato de D. Pedro de Sousa Holstein (Palmela), de 1831, pelo inglês John Simpson (1782-1847), discípulo de Lawrence – ambos compaginando com perícia profissional idênticos e convencionais códigos de representação no que se refere a indumentárias e adereços, a pose e atitude do aristocrático Palmela muito contrastando, no entanto, com a crua fisionomia e pouco à-vontade do conde capitalista, um tanto submergido em arminhos, folhos e laçarias. Mais do lado da sensibilidade estará entretanto o curioso retrato de Luís da Silva Mouzinho de Albuquerque devido a Silva Oeirense, académico que, como esta obra globalmente assevera, artisticamente nunca voou alto. A imagem do retratado sabe no entanto captar, na simplicidade civilista com que a personagem se apresenta, uma vivacidade de inteligência e de acção que creio ter caracterizado a sua biografia política, científica e literária, sendo sempre oportuno salientar a notável e decisiva acção por si desenvolvida no restauro e salvaguarda do Mosteiro da Batalha nos idos de 1840 a 1843. Há aqui uma

⁷ Cf. José Gil, “O retrato”, *A Arte do Retrato. Quotidiano e Circunstância*, catálogo de exposição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, pp. 11-31.



Manuel da Silva Passos (Passos Manuel)



D. Tomás Xavier Teles da Silva,
Marquês de Ponte de Lima



Fontes Pereira de Melo



Afonso Costa



José Relvas

simplicidade de recursos expressivos em feliz empatia com a personalidade da personagem, no modo que creio também poder observar-se no retrato de outro vulto do liberalismo e da cultura oitocentistas: Manuel da Silva Passos (Passos Manuel). A eficiência dos dispositivos de “subjectivação” é radicalmente diminuída se o pintor for medíocre ou quando se trata de imagens que procedem essencialmente da cópia. No primeiro caso, atenda-se desde logo ao anónimo retrato fundador desta “galeria”, o do marquês de Ponte de Lima, dentro dos cânones mais vulgares dos retratos de prelados e letrados que em série se fizeram no nosso país no século XVIII; ao retrato de Fontes Pereira de Melo, numa tipologia Ávila, devido a um mau pintor chamado Félix da Costa; às imagens de vários responsáveis da Fazenda e Finanças providas do Museu ou Arquivo Militar; ou até a um infeliz retrato de Afonso Costa pertencente a uma Faculdade de Direito. Na segunda vertente, é bem exemplificativo das limitações próprias da cópia o retrato de D. Rodrigo de Sousa Coutinho, executado já no século XX a partir de uma boa

gravura a água-forte subscrita por Bartolozzi (também autor do belo desenho aguarelado que retrata Fernando Maria de Sousa Coutinho Castelo Branco e Meneses, 2.º marquês de Borba) e esta por sua vez baseada num retrato de Domingos Sequeira⁸; o retrato de Mouzinho da Silveira, figuração de que Eduardo Malta se incumbiu, sem glória, a partir de pastiches de Columbano no edifício das antigas Cortes; ou o conde da Póvoa, em pobre e hierática imagem de retrato póstumo que anda atribuída a Tony de Bergue, dos meados do século XIX, e cujo modelo deverá ter sido uma miniatura de colecção familiar⁹.

Três pintores se devem ainda assinalar a pretexto desta recolha iconográfica, dois deles retratistas especializados o outro nem por isso, todos entretanto muito diferentes em estilos e opções estéticas. Seria inevitável, pelo melancólico sucesso do gosto naturalista entre nós, encontrar aqui o último dos aludidos e o mais popular dos três, José Malhoa (1855-1933), autor de um sofrível retrato de José Relvas como intelectual idoso no escritório da sua Casa dos Patudos, imagem de uma sabedoria retirada das

⁸ Barbara Jatta, *Francesco Bartolozzi, Desenhos de Um Gravador*, catálogo de exposição, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1996, pp. 39.40.

⁹ Cf. Anísio Franco, “Retrato do conde da Póvoa”, *Uma Família de Coleccionadores. Poder e Cultura. Antiga Colecção Palmela*, catálogo de exposição, Lisboa, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 2001, p. 168.



Rodrigo de Sousa Coutinho,
Conde de Linhares



Fernando Maria de Sousa Coutinho
e Meneses, Marquês de Borba



Mouzinho da Silveira



Henrique Teixeira de Sampaio,
Conde da Póvoa



Ernesto Schröeter

convulsões políticas republicanas mas sem sacrifício de ideais, testemunho no entanto um pouco surpreendente para quem se habituou apenas a vê-lo em vigorosa proclamação na varanda da Câmara de Lisboa. Um seu contemporâneo, Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), comparece por seu turno com um retrato, creio que mal conhecido, de Ernesto Schroeter, obra concebida ao admirável estilo soturno e visionário – consagrado no célebre retrato de Antero de Quental – de quem parece ter preferido pintar “gente escolhida pela fatalidade”. Columbano nunca foi popular, “no sentido demagógico do termo.”¹⁰ e raramente pintou personagens oficiais: “conselheiros e argentários não tinham acesso ao seu atelier, e o próprio rei D. Carlos foi pintado em 1892 com tal inabilidade que logo se via como tal encomenda repugnava ao professor da Academia”¹¹. Nos antípodas se viria a situar Henrique Medina (1901-1988), protótipo de retratista mundano e oficial em vigência do Estado Novo, geralmente repetitivo e desinspirado em sintonia com o conservadorismo das clientelas, autor em 1957 de um retrato do

¹⁰ José-Augusto França, “Na morte de Columbano”, *Quinhentos Folhetins*, vol. II, Lisboa, IN-CM, 1993, p. 249.

¹¹ José-Augusto França, *O Retrato na Arte Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 74.

ministro Costa Leite (Lumbralles) que traduz exemplarmente as suas opções mais tradicionalistas. A Medina coube também cumprir, na década de 1930, encomenda oficial de dois retratos póstumos de Presidentes – Sidónio Pais e António José de Almeida –, que muito brevemente haviam assumido a responsabilidade das Finanças na I República, e que aqui figuram a partir da galeria presidencial do Palácio de Belém. É no período republicano que a fotografia, com a sua técnica e vocação mais “democrática” de reprodutibilidade, passa francamente a assumir-se como o meio de registo hegemónico da imagem dos responsáveis da pasta das Finanças, aos quais se imprime, aliás, sensível rotativismo pela instabilidade das conjunturas políticas. Assim se “desaristocratizando” o protagonismo do serviço público, a tipologia da representação – meio-corpo, pose predominantemente frontal – mantém-se porém, no essencial, fiel aos códigos que haviam sido comumente adoptados na gravura, também esta, afinal, um pioneiro e poderoso meio de reprodutibilidade das imagens. Mas tal tipologia é mais um dado estético-sociológico que uma vinculação técnica, o estúdio de fotografia sendo



Sidónio Pais



António José de Almeida

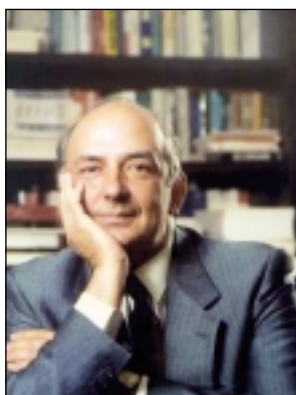


Costa Leite (Lumbralles)

capaz de disputar à pintura a capacidade de sofisticação cenográfica e simbólica em torno do modelo – e a presente recolha iconográfica disso nos oferecendo suficiente exemplo, cronologicamente mais recuado, num retrato de Fontes Pereira de Melo, posando de corpo inteiro e elegante casaca em ambiente mobilado e ataviado de distintos adereços. Esse género de pesada encenação ou uma rígida formatação de conteúdos da imagem são por fim dispensados no conjunto de retratos que documentam o período do Portugal democrático, onde apenas uma minoria, por inerência de alto cargo no Banco de Portugal, se achou contemplada na tradição do óleo sobre tela, e onde se pode destacar uma foto do malgrado Professor Sousa Franco por Eduardo Gageiro. No conjunto predomina, de resto, a variedade e o pragmatismo, entre a pose de tipo oficial e a fotografia de arquivo jornalístico, numa relação complexa, pessoal e institucional, com a crescente exposição pública e mediatização da função política.

Na mais profunda tradição clássica, a justa lembrança das grandes personalidades através

do retrato não decorre apenas de motivações do culto familiar ou da exaltação de sentimentos patrióticos, estando também intrinsecamente ligada à transmissão de uma cultura. Plínio, o Velho, aprovava o uso, introduzido pelos reis de Alexandria e de Pérgamo, da constituição de colecções de retratos de homens exemplares do passado, de escritores, poetas e filósofos, para decorar bibliotecas, mesmo que se tratasse, como sucedia com Homero, de fisionomias reconstituídas a partir de uma tradição idealizada. Plínio, o Jovem, insistiu, por seu turno, na necessidade de se respeitar escrupulosamente a verdade dos rostos, quer dos amigos e parentes, quer dos grandes vultos da vida pública, preconizando uma estrita imitação do modelo que, em caso algum, deveria ser “embelezado”, de modo a que o seu valor exemplar pudesse ser ainda mais autêntico. Este antigo equacionamento iria informar todas as antologias e galerias de retratos de *Virorum illustrium* das épocas medieval e moderna – a mais célebre de todas, constituída no século XVI por Paolo Jovio, nas margens do lago de Como, chegando a reunir mais de quatrocentos



Sousa Franco

retratos “verídicos” e fielmente reproduzidos a partir de “originais”, recusando idealizações tradicionalistas ou fontes exclusivamente literárias para a captação do aspecto do retratado. Num plano nacional, serão espelho daquela dicotomia as séries régias, pintadas ou gravadas, dos séculos XVII-XVIII, geralmente muito pouco municiadas de iconografia histórica antecedente ou nem sequer preocupadas com a verosimilhança dos rostos dos monarcas portugueses¹².

Devendo ser, tal dimensão da “parecença”, uma característica fundamental desta recolha iconográfica relativa à Fazenda e Finanças, a sua metodologia e objectivos não partilham certamente alguns dos valores matriciais que justificaram a existência e utilização das antigas galerias de retratos de homens ilustres. Para além de uma curiosidade antiquizante, estas tinham por suprema finalidade a corporização, icónica, de um exemplo moral e cultural, de virtudes individuais e cívicas, justificando-se como presença e modelo inspirador de comportamentos para novas gerações.

A sucessão de rostos que agora recompõe

uma “galeria” de responsáveis pelas Finanças Públicas procede de outras epistemologias e dispositivos da memória social, propondo apenas a redescoberta e reconhecimento de tais imagens como documento histórico, associando a informação de uma memória visual ao discurso escrito.

Permanece entretanto uma estrutura aberta, nada impedindo que sobre essas imagens se façam, ou se venham a fazer, exercícios de iconologia mais ou menos críticos ou imaginativos.



¹² Cf. Anísio Franco, “As séries régias do Mosteiro de Santa Maria de Belém e a origem das fontes da iconografia dos reis de Portugal”, *Jerónimos, 4 Séculos de Pintura*, catálogo de exposição, Lisboa, Mosteiro dos Jerónimos, 1993, vol. II, pp. 292 e segs.