



ARTIGO
ARTIGO - INTEGRA O BLOCO 5

O INSIGNE PINTOR: UMA LEITURA DA AUTOBIOGRAFIA POÉTICA DE VIEIRA LUSITANO¹

Contato
Instituto de História/UFRJ
Largo São Francisco de Paula, n° 1, 2° andar
20051-070 – Rio de Janeiro – Rio de Janeiro – Brasil
biacatao@gmail.com

 **Beatriz Catão Cruz Santos²**
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro – Rio de Janeiro – Brasil

Resumo

O artigo propõe uma análise de *O insigne pintor* (1780), de Francisco Vieira de Matos (1699–1783), o Vieira Lusitano. Ele realizou desenhos de *Corpus Domini* em Roma, por encomenda de D. Rodrigo Anes de Sá Almeida e Meneses, embaixador de D. João V junto ao Papa Clemente XI. Sob sua direção fez o desenho da procissão, que serviria de modelo para *Corpus Christi* de 1719 em Lisboa, e para as procissões da monarquia portuguesa. O desenho, representado por escrito em *O insigne pintor*, deve ser situado no contexto de reforma da procissão. Trata-se de uma interpretação da obra, que constitui uma autobiografia de um pintor, categoria que não costumava gerar autobiografias no mundo português e católico do século XVIII. A intenção é analisá-la dando ênfase ao desenho do ritual e à mudança de status do artista.

Palavras-chave

Corpus Christi – autobiografia – artista – artífice – monarquia portuguesa.

¹ Artigo não publicado em plataforma *preprint*. Todas as fontes e bibliografia utilizadas são referidas no artigo.

² Professora Associada de História Moderna, do Instituto de História, da Universidade Federal do Rio de Janeiro.



ARTICLE

INSIGNE PINTOR: AN INTERPRETATION OF THE POETIC AUTOBIOGRAPHY BY VIEIRA LUSITANO

Contact
Instituto de História/UFRJ
Largo São Francisco de Paula, n° 1, 2° andar
20051-070 – Rio de Janeiro – Rio de Janeiro – Brazil
biacatao@gmail.com

 **Beatriz Catão Cruz Santos**
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro – Rio de Janeiro – Brazil

Abstract

The article intends an analysis of the work of *O insigne pintor* (1780), by Francisco de Matos Vieira (1699–1785), known as Vieira Lusitano. He drew Rome's *Corpus Domini*, demanded by D. Rodrigo Anes de Sá Almeida e Meneses, the ambassador of D. João V to Pope Clement XI. Under his orders, Vieira Lusitano did the procession drawings, which would act as a model for *Corpus Christi* procession in Lisbon 1719 and for the Portuguese monarchy processions. The drawing described in *O insigne pintor*, is situated in the procession reformation. The work is an autobiography of a painter, a category which was not used to write autobiographies in the Catholic and Portuguese world, during the eighteenth century. The aim is to analyse it, emphasizing the drawing of the ritual and the change of the artist status.

Keywords

Corpus Christi – autobiography – artist – artisan – Portuguese monarchy.

1 – Introdução

As imagens sobre a festa de *Corpus Christi* são quase inexistentes para Portugal e a América Portuguesa, entre os séculos XVI e XVIII. Entretanto, a historiadora da arte Angela Delaforce faz referência a um desenho em forma poética de *Corpus Domini* em Roma, na obra *O insigne pintor* (1780) de Francisco Vieira de Matos (1699–1783), conhecido como Vieira Lusitano (DELAFORCE, 2002, p. 117–164).⁵ Ele tem relação com a festa de Portugal e, provavelmente, com seus domínios.

O objetivo deste artigo é, então, fazer uma interpretação de *O insigne pintor*, considerando o gênero, as características materiais e uma peculiaridade: é uma autobiografia, talvez a única, em forma poética por um pintor católico em Portugal. (DELAFORCE, 2002; ARRUDA, 2000). Além disso, analisar o desenho da procissão de *Corpus Domini*, realizado entre 1716 e 1718, que serviu de modelo à memorável procissão de *Corpus* de Lisboa de 1719. Memorável, não apenas por ter sido alvo de registros de memória como na descrição elogiosa *Historia Critico-Chronologica da Instituição da Festa*, de Inácio Barbosa Machado (1759), mas também no registro da dívida contraída pelo Senado da Câmara de Lisboa até pelo menos 1727 por ter sustentado festa tão solene e magnificente por ordem de D. João V, pelos seus efeitos políticos no debate camarário, que teve que lidar inclusive com petições de artistas e artesãos, que não receberam pagamentos devidos por trabalhos realizados por encomenda para o evento (SANTOS, 2019, p. 287–313).

Costuma-se apontar a quase ausência de autobiografias nos países de tradição católica se comparados aos protestantes, que teriam se antecipado na escrita de si em função da Reforma Protestante do século XVI. Esta teria favorecido o conhecimento das Escrituras, um nível de letramento mais elevado aos homens e mulheres além de uma cultura da vida privada, em contraste com os países de tradição católica, cuja Reforma (Católica) favoreceu a confissão em detrimento da escrita íntima, a fala para o sacerdote e as manifestações públicas da fé.

Georges Gustorf, uma das referências sobre escrita autobiográfica,⁴ identifica o gênero desde a Antiguidade como seu predecessor Georg Misch,

⁵ (DELAFORCE, 2002, p. 117–164; VIEIRA LUSITANO, 1780). Todas as fontes impressas utilizadas no artigo seguirão a norma de referência aplicada à bibliografia.

⁴ Genton considera que no século XX os dois autores de referência sobre o gênero autobiográfico foram Georg Misch e Georges Gusdorf (GENTON, s.d).

em 1903, e reconhece uma “geografia espiritual”, uma antropologia religiosa diversa entre os países protestantes e católicos. No entanto, a partir da França, onde estudou, desconfia de uma oposição tão nítida levando adiante a investigação. Vejamos nos seus próprios termos:

O domínio das escrituras de si se encontram em França num estado de esterilidade e abandono, que contrasta com as culturas vizinhas, então nós podemos hesitar entre duas hipóteses: se antes do século XVIII ao se encontrar grande coisa, é que o gênio nacional não se sente tentado por esse gênero de aventura literária. A razão podia estar ligada à espiritualidade dominante, inspirada pelo catolicismo. A Alemanha e a Inglaterra acolheram a Reforma, enquanto que a Contra Reforma preservou desta tentação, a ferro e fogo, a maior parte do resto da Europa (França, Itália, Península Ibérica). O protestantismo, sob suas diferentes formas, é uma religião do indivíduo, que insiste sobre a responsabilidade do fiel diante de Deus, e minimiza a influência direta da hierarquia. O exame de consciência aparece assim como uma obrigação maior, sorte de liturgia íntima que produz em cada um a obrigação de sondar seu coração para despistar a má fé sempre ameaçadora e a recorrência do pecado. A religião católica, ela institui um ministério da penitência, que delega à potência sacerdotal a direção de consciência e a confissão. O católico romano se examina ele mesmo por pessoa interposta, o que evita as ruminações inúteis graças à intervenção do padre, que apaga para sempre o pecado e a lembrança do pecado para a virtude de um desestímulo da carga fixa. Há aqui um fato fundamental da antropologia religiosa ligada à prática da piedade e as devoções impostas, que influenciaram os usos literários tanto quanto os comportamentos econômicos, como Max Weber trouxe à luz. A densidade considerável de escrituras íntimas do século XVI ao XVIII se reparte, além dos textos laicos, entre tradições do puritanismo, do anglicanismo, do pietismo, ou ainda entre certas seitas dos metodistas ou de *quakers*. Esta geografia espiritual não tem equivalente na esfera de influência romana, onde a fé parecia ter menos escopo para se expressar pelas vias da escritura (GUSDORF, 1991, p.79-80) [tradução minha].

Como se pode ler na citação, há indicações que apontam para o contraste entre a prática do protestante e a do católico, que fizeram Gusdorf falar de uma “geografia espiritual”. Se no protestante haveria uma ênfase no exame de consciência, que aparece como “uma obrigação maior, sorte de liturgia íntima”, associada a sua maior responsabilidade, no católico, através do ministério da penitência, seu exame se dá por pessoa interposta, que permite descarregar a inquietação, o pecado da alma. Neste sentido, no catolicismo havia menos escopo para o indivíduo se expressar pela escritura. No entanto, Gusdorf relativiza essa distinção baseada numa “geografia espiritual” apontando diversos autores que produziram uma escrita de si católica, a partir de Santo Agostinho, a exemplo de Santa Tereza de Ávila, de Santo Inácio de Loyola, de Santa Catarina de Siena etc. Indica, como na citação, que a menor densidade

de autores no campo católico, não significa inexistência, mas eventualmente, um desinteresse dos letrados, referindo-se aos estudos na França. Ainda informa, sobre a distinção entre escritores “autographos” e “autobiographos”, observando que só tardiamente o termo “autobiographie” é aplicado na França a escritos do gênero, ganhando significados novos no século XX.⁵

Evaldo Cabral de Mello também menciona os contrastes entre protestantes e católicos baseando-se nos estudos de Delumeau, pois “(...) o catolicismo pós-tridentino encorajou, à sua maneira, o exame de consciência, dando origem a uma casuística sutilíssima que contribuiu para o autoconhecimento como nenhuma outra técnica faria, até os dias da psicanálise”⁶. A meu ver, Gusdorf tem *insights* interessantes, por exemplo, ao apontar que entre as condições de possibilidade da autobiografia está uma transmutação da consciência de si em escrita de si, ou seja, a passagem entre a inteligibilidade vivida para uma inteligibilidade segunda, de ordem discursiva e refletida.⁷

A autobiografia de Vieira Lusitano em questão apresenta-se em forma de poesia. À primeira vista oferece um retrato de si em terceira pessoa, mas consideramos a partir dos trabalhos de Hansen, que o retrato de si feito por Vieira Lusitano deve levar em conta, em primeiro lugar, a circularidade entre poesia, pintura e emblemas existente entre os séculos XVI e XVIII, aliás três atividades por ele exercidas, visto a sua mestria reconhecida pelos contemporâneos para as alegorias (HANSEN, 2013). Em segundo, o fato de o retrato, neste período, não ser empírico, mas sim compositivo (HANSEN, s.d.).

⁵ Para a distinção entre os termos: (GUSDORF, 1991, p. 84-5). Georges Gusdorf refere-se à Volney, que em 1785 faz uso do neologismo, ao que parece já utilizado nos Estados Alemães. Escritores *autographes* para fazer referência a autores que eram atores e autores, daí o acesso a maior parte dos documentos e pouca intervenção no relato. No caso dos *autobiographes*, haveria a constituição de uma unidade de vida. Charles Taylor tem uma excelente apreensão de Santo Agostinho como fundador da autobiografia (TAYLOR, 2019, p. 169-187). Lionel Trilling corrobora com a ideia de que a menor densidade de relatos autobiográficos não significa a sua ausência (TRILLING, 2014).

⁶ (MELLO, 1997, p. 386-468). Os termos muito precisos são feitos a partir de Jean Delumeau. O trabalho, sobre o sacramento da confissão entre os séculos XVI e XVIII, aponta para a contribuição inestimável do catolicismo ao conhecimento de si e de suas (do historiador) discussões com os psicanalistas e psiquiatras a respeito dos medos, da culpabilização e do sentimento de segurança (DELUMEAU, 1991, p. 7-11). Ver também: (GUSDORF, 1991)

⁷ (GUSDORF, 1991, p. 17-18). Para aprofundar a discussão sobre autobiografia, uma referência recente e bastante útil é: (SMITH & WATSON, 2010) No livro, fazem distinções entre escrita de vida, autobiografia e narrativa de vida. Analisam narrativas de vida, em suas diferentes modalidades de escrita autorreferenciada. Interessa particularmente o capítulo 2, em que as autoras discutem as narrativas de vida, como ato e texto, e exploram detalhadamente seus componentes – memória, experiência, identidade, materialidade e agência.

A proposta metodológica de Hansen, sobretudo em *Técnicas antigas do retrato* (HANSEN, s.d.), me parece produtiva na análise da fonte selecionada. O gênero retrato é interpretado a partir de seus condicionamentos institucionais e materiais, seus códigos poéticos-retóricos e sua ordenação teológico-política. Neste sentido, devemos estar atentos às preceptivas latinas e gregas sobre o gênero retrato – do verbo retirar – que informavam a atividade, ao invés de caracterizá-lo a partir dos estilos “maneirista”, “barroco”, “clássico” etc.

O autor apresenta vários argumentos que seriam transmitidos de forma descontínua formando um corpo vivo da tradição retórica para a técnica dos retratos até o século XVIII, à diferença de nossa percepção atual.⁸ Na investigação, fica evidenciado o papel do ensino jesuítico na transmissão do costume grego e latino na composição dos discursos.⁹

Vamos aos pontos principais para nós, por intermédio de seus exemplos: no conto *Del rigor de la ciencia* de Jorge Luis Borges, o mapa do país encomendado pelo rei torna-se inútil por pretender ser a coisa representada. Segundo Hansen, o conto traz uma pequena moral dos retratos:

(...) o efeito produzido pela descrição não é reflexo, cópia realista ou naturalista das pessoas empíricas, mas uma abstração feita como tópicos aplicadas a elementos estilizados do retratado ou retirado. Como se sabe, o termo retrato vem do verbo *retirar* e significa *retirado*, ou seja, extraído, abstraído, estilizado (HANSEN, s.d.).

Neste sentido, seja para pintar um aristocrata ou uma bela mulher, o pintor deveria aplicar lugares comuns de pessoa demonstrativos e elementos de um código prefixado de significações. São elementos de uma *composição*, que à época eram aplicados tanto à escrita (incluindo a poesia), quanto à pintura.

Como na obra do português Francisco de Holanda *Do tirar polo natural, do retratar ou retirar* (1549), que propõe ao observar o natural, se omite algo da descrição. O termo “retrato” sinaliza para a apresentação (e não representação), cujo sentido, também no caso de *O insigne pintor*, parece buscar um efeito visual de *enargéia*, ao pé da letra, “vividez” ou “vivacidade”, traduzido do grego para o latim pelo termo evidência, vidência ou visão para fora (HANSEN, s.d., p. 20). Nos *Progymnasmata*, de Hermógenes, uma obra bastante citada por Hansen do costume grego, “a descrição é técnica de produzir

⁸ A meu ver os dois argumentos principais são: 1– até o século XVIII não havia oposição entre descrição e narração; 2– o par forma/conteúdo das nossas estéticas não dá conta dos discursos e formas poéticas anteriores ao século XVII (HANSEN, s.d., p. 5 e 8).

⁹ João Adolfo Hansen (s.d., p. 4) faz referência neste caso à edição da *Ratio studiorum* (1599).

enunciados, que apresentam as coisas como se o ouvido a visse em detalhes” (HANSEN, s.d., p. 10).

2 – Aspectos materiais e contexto de produção

A autobiografia de Vieira Lusitano tem como outras obras coevas um longo título, autoexplicativo: *O insigne pintor, e leal esposo Vieira Lusitano, Historia verdadeira, que elle escreve em Cantos Lyricos, E oferece ao Illust. E Excellent. Senhor José da Cunha Gran Ataide e Mello, Conde e Senhor de Povolide, do Conselho de Sua Magestade fidelíssima, Gentil-homem de sua Real Camara, Comendador da Ordem de Cristo, Alcaide Mór da vila de Sernancelhe, &c.* Retrato encomiástico do pintor e de D. Inês Helena de Lima e Melo, fidalga que foi seu amor de vida inteira, mas cuja história amorosa incluiu episódios trágicos resultantes da desaprovação do casal pela família dela. Só para citar entre os mais comentados: conta-se que Francisco e D. Inês realizam matrimônio sem a anuência familiar. Diante disso, ela é colocada no Convento de Santana, do qual fugiria travestida de obreiro, com máscara confeccionada para a ocasião, sob os olhos da madre superiora para viver ao lado de seu esposo.¹⁰

No título é exibido o codinome Vieira Lusitano, advindo da junção de seu nome associado à *Lusitano*, alusivo a *Lusíadas*, de Camões. Segundo Luiza Arruda, estudiosa de seus desenhos, o codinome teria sido adotado pelo mesmo na época de sua segunda viagem a Roma (1721–1728), um português, marcado pelos seus amores e pela pintura. A obra é dedicada José da Cunha Gran Ataide e Mello, 3º Conde de Povolide, um administrador português, que circulou em cargos de importância no Império colonial, que na década de 80, fazia parte da corte de D. Maria I e esteve presidente da Câmara de Lisboa. José da Cunha é referido com “tutelar” da obra na dedicatória, “que sendo aceita a V. EXCELLÊNCIA, o será a toda a classe dos sabios, e Politicos, mas também o interesse verdadeiro, qual he o da boa fama”.¹¹ No patrimônio

¹⁰ (VIEIRA LUSITANO, 1780) No Canto XIII descreve o planejamento e a fuga de D. Inês do Convento de Santana.

¹¹ José da Cunha foi governador e capitão general de Pernambuco (1768–1769) e da Bahia em (1769–1774), presidente do Senado da Câmara de Lisboa e governador do Brasil de 1769–1774. Foi gentil-homem da câmara da rainha D. Maria I e presidente do Senado da Câmara de Lisboa, de 1786 a 1791 Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_da_Cunha_Gr%C3%A5_At%C3%ADde_e_Melo. Acesso em: 28 jun. 2019; ANTT- Casa de Povolide <https://www.aatt.org/site/index.php?op=Nucleo&id=1656> acesso em 28/05/2020; No AHU, encontram-se documentos sobre a sua nomeação como governador e capitão general da Capitania de Pernambuco por três anos entre outras evidentes conexões imperiais (AHU_ACL_CU_015,

do Conde de Valadares, de 1868, constam 44 pinturas de Vieira Lusitano (ou atribuídas a), que pertenceram à Casa de Povolide, provavelmente um legado da relação entre este e o patrocinador de seu livro.¹²

O insigne pintor foi escrito a partir dos anos sessenta e publicado em 1780. Segundo Arruda, costuma-se indicar que a obra teria sido escrita após a morte da amada, em 1774, mas através de uma carta de Vieira Lusitano apresenta aquela datação.¹³ É obra poética em 8º de 623 páginas, com 17 cantos, sendo mais 4 cantos parte do apêndice. No canto proemial são destacados o romance, a arte da pintura e obras de grande importância como pintor, de corte. Nos seus termos: “Memorias, que devoradas/ foram do fatal incendio/Que destruiu muitas outras/Produções de seu Talento.” (VIEIRA LUSITANO, 1780, p. 2). Logo na sequência, menciona obras perdidas no terremoto de 1755 como o Painel do teto da Igreja dos Mártires, em que figurava a retomada de Lisboa por Afonso Henriques, e o retrato do Primeiro Patriarca, cuja gravura subsiste em sanguínea. Vieira Lusitano foi o responsável pela introdução dessa técnica em Portugal, desenvolvida por Leonardo da Vinci e Michelangelo. Preferia a sanguínea, mas fazia uso do lápis negro e giz branco com habilidade.¹⁴

O frontispício de *O insigne pintor* apresenta o autorretrato de Vieira Lusitano como pintor, que segura o retrato de sua amada. Seu autorretrato é informado por uma perspectiva do artista marcado por uma excepcionalidade, que remete a modelos do humanismo italiano. Exibe na lapela o símbolo da Ordem de Santiago, na qual ingressa em 1744.¹⁵ A concha com uma espada

Cx. 105\Doc. 8108 (1) 1767, Ago 14, Lisboa; AHU_ACL_CU_089, Cx. 5\Doc. 441 (1), Avulsos, 1772, fev. 20 Salvaterra dos Magos). Sobre frase extraída da dedicatória: (VIEIRA LUSITANO, 1780). A grafia das citações da obra será mantida como no original, sobretudo por conta das citações da poesia, um gênero com ritmo específico.

¹² (ARRUDA, 2000, Anexo doc. 7). Vale lembrar que a mãe do 3º Conde de Povolide, D. Helena de Castelo Branco, era filha dos Condes de Valadares: Casa de Povolide. Disponível em: <https://www.aatt.org/site/index.php?op=Nucleo&id=1656>. Acesso em: 21 mai. 2020.

¹³ Carta de Vieira Lusitano com seu correspondente, o pintor Agostino Ratti (1699-1775) de 1765. apud. (ARRUDA, 2000, p. 11, 26).

¹⁴ (ARRUDA, 2000, p. 99). Estudo para retrato do Cardeal-Patriarca D. Tomás de Almeida (c. 1745), por Vieira Lusitano, actualmente no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, Portugal. Na inscrição, pode ler-se: “*Idea p.ª o retratto do Patriarca Thomas primeiro / que eu retratei por ordem del Rey D. João V. / O p.º queimouse no Passo, mas ficou huma / coppia feita por mim que esta em poder / da Exm.ª Marquesa de Alorna em Chelas.*” Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Estudo_para_retrato_do_Cardeal_Patriarca_D._Tom%C3%A1s_de_Almeida_\(c._1745\)_-_Vieira_Lusitano_\(MNA\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Estudo_para_retrato_do_Cardeal_Patriarca_D._Tom%C3%A1s_de_Almeida_(c._1745)_-_Vieira_Lusitano_(MNA).png)>. Acesso em: 12 jun. 2020.

¹⁵ Diligência de Habilitação para a Ordem de Santiago de Francisco Vieira Lusitano. ANTT, Mesa da Consciência e Ordens, Habilitações para a Ordem de Santiago, Letra F, mc. 2, n.º 65.

em forma crucífera é também reproduzida numa barra da parte baixa do frontispício. Neste, como na poesia, há uma correspondência entre beleza física, belas maneiras e capacidade artística.¹⁶ Na ocasião da publicação, D. Inês já estava falecida e, portanto, haveria alusões sobre a transitoriedade da vida que Arruda interpreta sobre a gravura a partir de uma “cópia” feita pelo gravurista Gaspar Frois Machado (1759-1796).¹⁷

Pode-se ver a legenda que acompanha a gravura “Bela Inês sem ti o teu Francisco não pode ter paz, pede a Deus que ele contigo lá vá estar onde tu estás”. Segundo a estudiosa citada, o artista está coroadado de louros. E, como um poeta da Arcádia, faria a referência à morte (ARRUDA, 2000, p. 41-42).

O insigne pintor é, por vezes, interpretado como um mero repositório de fatos sobre a vida de Vieira Lusitano, sua aprendizagem na Itália e seus conceitos sobre a arte da pintura. Para Arruda, é “um texto fundamental para as mentalidades da época, revelando o desajuste entre uma personalidade formada nos meios acadêmicos romanos e a realidade portuguesa”. Acrescenta, a partir de um inventário cuidadoso de críticos, biógrafos e pintores que *O insigne pintor* aponta para elementos da teoria e técnica da pintura.¹⁸ Todavia, a ideia de desajuste deve ser relativizada, tendo em vista o intercâmbio realizado entre portugueses e italianos incluso no campo das artes. No caso de Vieira Lusitano, vale lembrar que provavelmente desde que, sob a tutela do mecenas D. Rodrigo Anes de Sá Almeida e Meneses, torna-se aluno do genovês D. Júlio César Termine, que em Portugal era tido em grande conta.¹⁹ Durante sua primeira viagem a Roma (1712-1718) seguiria seus estudos com Benedetto Lutti (1666-1724) e Francisco Trevisani (1656-1746) (ARRUDA, 2000, p. 8). Em poucas palavras, o patronato de D. Rodrigo lhe proveu a formação artística e a base para a sua mudança de status, pois se tornaria um pintor da corte, vivendo à moda da nobreza.

¹⁶ Arruda faz referência a Rafael, por Vasari (ARRUDA, 2000, p. 40).

¹⁷ Interessante consultar o frontispício de *O insigne pintor* e a reprodução por Gaspar Frois Machado: (VIEIRA LUSITANO, 1780); Francisco Vieira Lusitano, *Gravura de Ignes e Francisco*. Disponível em: <http://prosimetron.blogspot.com/2011/12/no-seguimento-do-livro-sobre-vieira.html>. Acesso em: 12 jun. 2020.

¹⁸ (ARRUDA, 2000, p. 11, 20). O segundo comentário se pauta no comentário do pintor Francisco de Assis Rodrigues. *Dicionário Técnico de Pintura, Escultura, Arquitetura e Gravura* (1875).

¹⁹ O único biógrafo que menciona o nome deste que seria o 2º professor de Vieira Lusitano após os primeiros estudos com um religioso foi: António Ribeiro dos Santos. Epistola sobre as Bellas Artes em Portugal Por Doutor António Ribeiro dos Santos. Ms. 11, no. 18 (1799) apud. (ARRUDA, 2000, p. 44).

Poderíamos fazer menção a alguns dados que contribuíram para seu reconhecimento, como o prêmio de desenho no Concurso Clementino da Academia de São Lucas (Roma, 1716), assim como a intermediação do embaixador Alexandre de Gusmão²⁰ que faz chegar às mãos de D. João V, sua produção pictórica – no caso, *O Orfeu dos Infernos* (c. 1725). Entre os anos 1734 e 1737 consta como artífice na Real Academia de História, recebendo o equivalente a 60\$000 réis ao mês, geralmente pagos em quartos anuais.²¹ Acredito que uma boa medida para investigar sua mudança de status é o processo de habilitação de Francisco Vieira de Matos para a Ordem de Santiago. A partir dele, evidencia-se que o fato de se ter tornado insigne na sua arte, pintor d'el rei e seu matrimônio foram importantes critérios para tornar-se cavaleiro da Ordem. Nos termos da documentação,

Consta a seu favor porque inda [sic] que o suplicante não ter serviços próprios e a mercê do habito ser renunciada contudo por ser o suplicante *homem insigne na sua arte de pintura, e se achar casado nobremente se faz digno de que Vossa Majestade o honre, e distinga com o hábito da Ordem de São Tiago que se costuma dar a pessoas de inferior condição.*²²

A partir do processo de habilitação, podemos tomar como ponto de partida 1738, quando já era um “pintor acadêmico” e adquire a mercê, mas a portaria por intermédio da qual adquire o hábito seria expedida somente em 1744. Por meio do processo, sabemos que o pai de Vieira Lusitano era “fabricante de Meias, o avô materno sapateiro a Mãe, e avó materna pessoas de Segunda condição, e por estes impedimentos se julgou não estar capaz de entrar na ordem”, a princípio.²³ Ademais, não possuía serviços próprios,

²⁰ Alexandre de Gusmão, nascido em Santos na América Portuguesa, foi Cavaleiro professo da Ordem de Cristo e embaixador em Paris e Roma. Ingressou na Academia Real de História Portuguesa, em 1732, e terá por encomenda escrever a História ultramarina do reino. Alexandre de Gusmão (MACHADO, 1747, p. 97).

²¹ Na documentação que informa sobre o ordenado dos artífices pagos pela Academia Real de História é referido como “pintor d'el rei, desenhador e abridor da Academia” (ARRUDA, 2000, p. 65, 267-268 –Série Documentos. n. 8). O prêmio referido foi o terceiro da segunda classe pelo tema *Entrada triunfal de Alexandre O Grande na cidade de Babilônia* (LEAL, 2015, p. 69-86). Sobre a Academia Real de História, a proteção régia que gozava a instituição e intercâmbio entre os letrados luso-brasileiros e estrangeiros: (KANTOR, 2004, p. 39-45).

²² Diligência de Habilitação para a ordem de Santiago de Francisco Vieira Lusitano. ANTT, Mesa da Consciência e Ordens, Habilitações para a Ordem de Santiago, Letra F, mç. 2, n.º 65. O trecho faz parte da dispensa (Grifos meus).

²³ 24 de março de 1738 é a data da renúncia em favor de Vieira Lusitano, de um hábito adquirido por portaria de 20 de maio de 1733. As provanças em 18 de maio de 1744, com impedimento de 24 de maio de 1744. Há um registro de encaminhamento do processo à Mesa de Consciência e

ou seja, serviços militares que contavam para o ingresso. O caso de Vieira Lusitano foi de enobrecimento dado pelo príncipe, em reconhecimento a sua arte e aos serviços que ele prestava na corte (OLIVEIRA, 1809). Neste ponto, vale lembrar as pinturas perdidas no terremoto, particularmente as do Paço da Ribeira, que ficaram dispersas pela cidade.²⁴ “Uma cidade sobrevivente que foi procurando restabelecer a normalidade de seu cotidiano num quadro de escombros e estaleiros que se prolongou por décadas (...)” (LOUSADA; HENRIQUES, 2007, p. 184).

Provavelmente, seu título da Ordem de Santiago foi adquirido de Vicente Velasco, de “nação espanhol” que o obteve em 1733, associado a uma tença de 12\$000 réis e a ele renuncia em 1738, com o propósito de ingressar na Congregação do Oratório. Como não eram parentes, devem ter se conhecido na Embaixada do Marques de Abrantes, que consta da extensa folha de serviços de Vicente Velasco. Em 1738, Vieira Lusitano, um artista já prestigiado lança mão do mercado de hábitos, da figura jurídica da renúncia e da opção religiosa do renunciante, como procedimento e argumentos em seu processo.²⁵

A Ordem de Santiago da Espada tem uma história correlata entre as três ordens de cavalaria existentes em Portugal (Cristo, Dinis e Santiago) e, simultaneamente, peculiar. Desde o reinado de D. Dinis (1279-1325) passa por um processo de nacionalização, é agregada à Coroa e se seculariza em 1834. A riqueza de cada uma delas varia conforme o contexto e o período. A Ordem de Santiago, que ora nos interessa esteve associada à luta contra os muçulma-

Ordens em 18 de junho de 1744, com dispensa em 8 de julho e portaria, que atribui o hábito em 1744. Diligência de Habilitação para a Ordem de Santiago de Francisco Vieira Lusitano. Há despachos régios ao longo do trâmite. ANTT, Mesa da Consciência e Ordens, Habilitações para a Ordem de Santiago, Letra F, mç. 2, n.º 65.

²⁴ Uma lista dos desenhos e parte da pintura de Vieira Lusitano perdidos no terremoto pode ser encontrada no trabalho de Leal, que aponta para o fato de o próprio desenhista ter organizado as guarnições para a conservação e adorno de seus desenhos após o terremoto (LEAL, 2015, p. 72).

²⁵ Toma-se como referência a análise de Fernanda Olival para refletir sobre o mercado de hábitos, procedimentos e significados em Portugal e, particularmente, sobre o caso de Vieira Lusitano. A autora aponta a recorrência da figura jurídica da *renúncia*, associada à proibição de venda de serviços e hábitos entre particulares em Portugal. Indica também que o não reconhecimento jurídico da compra/venda associava-se ao conhecimento da prática pelos poderes centrais, que a acatava, sobretudo em momentos de maior carência de recursos, tentando controlar esse mercado (OLIVAL, 2003, p. 743-769). Na petição de Vieira Lusitano em que recorre ao resultado de suas provanças, além de valorar a sua arte e matrimônio, indica: “Como a Renuncia fora para obra tão pia e do Serviço de Deus”. Diligência de Habilitação para a ordem de Santiago de Francisco Vieira Lusitano. ANTT, Mesa da Consciência e Ordens, Habilitações para a Ordem de Santiago, Letra F, mç. 2, n.º 65.

nos na Idade Média. D. Jorge de Lencastre, filho ilegítimo de D. João II, teve protagonismo em sua história, mas foi “passado para trás” por D. Manuel, que desobedeceu ao testamento de seu antecessor D. João II, para que garantisse junto ao papado o mestrado das três ordens para D. Jorge. Resumindo, D. Manuel se torna o mestre da Ordem de Cristo e a transforma na ordem mais poderosa, rica e prestigiosa entre as três, com maior número de cavaleiros e comandantes. A Ordem de Santiago é, a partir da segunda metade do século XVI, menor e menos prestigiada se comparada à Ordem de Cristo, mas conservaria entre os cavaleiros grandes nobres e agentes subalternos.²⁶

Portanto, a Ordem de Santiago muda de caráter na época moderna. Como confirmam os documentos para a habilitação de Vieira Lusitano, era atribuída a pessoas de segunda condição.²⁷ Vieira Lusitano, como era comum na época, argumenta possuir pureza de sangue e para evitar a nódoa pública, o descrédito que adviria de sua não aceitação. Roga pela sua dispensa dos defeitos mecânicos, para garantir o ingresso. A prática da “renúncia”, como vimos, foi o meio de adquirir o título do espanhol, por um preço que não podemos mensurar. Era comum adquirir de espanhóis o título da espadária e o custo tendia a ser alto quando o renunciado, neste caso, explicitado, necessitava de provanças na Mesa de Consciência. Essas eram expedidas para que o candidato, depois de uma cerimônia de lançamento, ficasse autorizado a trazer o símbolo da ordem no peito e ser identificado como cavaleiro (OLIVAL, 2003, p. 747-748).

O insigne pintor, título da obra alude, como se pode entrever a partir do significado do adjetivo (do latim *insignis*, e, “que tem um sinal distintivo”), que é notável pelos seus atos ou obras, no caso enobrecido pela sua atividade de pintor, aliança matrimonial e reconhecimento do monarca, que seria selado com a habilitação, equivalente ao enobrecimento. De acordo com Arruda, o título lhe seria atribuído em 1728, quando se torna Acadêmico de Mérito da Academia de São Lucas de Roma (ARRUDA, 2000, p. 267), mas só

²⁶ Para a narrativa deste parágrafo fez-se uso do artigo de: (DUTRA, 1994, p. 63-72); ver também: (OLIVAL, 2015, p. 147-149).

²⁷ Além do texto de Francis Dutra citado (1994, p. 63-72), consultar o artigo sobre caso de Manuel Gonçalves Doria, um afrodescendente que numa disputa de décadas adquire o hábito de Santiago. Uma exceção, a meu ver, que aponta para a relativa abertura a subalternos, sobretudo mecânicos, pela Ordem de Santiago, se comparada a outras (DUTRA, 1999, p. 91-113). Fernanda Olival fala em concessão de hábitos à magistratura (2015, p. 149). A autora ainda indica em outro texto “ser provavelmente mais difícil a renúncia a um hábito de Santiago ou Avis, que a insígnia de Cristo, mais procurada. Daí a vantagem de captar um súdito espanhol (...)” (OLIVAL, 2003, p. 765).

encontrei referências documentais desta distinção na documentação de habilitação, concluída em 1744. Lécio Leal relaciona a organização das guarnições dos desenhos de Évora ao movimento do artífice de dignificação de sua atividade como desenhista e do status de artista. Para o autor, até a poesia seria uma estratégia para fortalecer as demais atividades (LEAL, 2015). Vieira Lusitano, a meu ver, tem uma trajetória que aponta para a transformação de um artífice em artista.²⁸ Ao longo da vida, deixaria para trás sua origem mecânica, tornando-se um desenhista, acadêmico e pintor d'el rei. O processo de habilitação, dar-lhe-ia a dispensa favorecida pelo casamento com a fidalga D. Inês e por ser insigne na sua Arte, equivalente ao enobrecimento. Como o próprio Vieira Lusitano expressa na autobiografia se a pintura era um "ato de entendimento", à diferença da interpretação de Lécio Leal, havia um paralelo entre pintura e poesia, mas a primeira tende a vencer:

Se a poesia os ouvidos
Sonoramente recrea,
A Pintura encanta os olhos
Com rara muda eloquencia.
E vá do vivo ao pintado
Muito embora a diferença,
Que assim vai do ver sublimes
Pinturas a ouvir Poetas.²⁹

Como indicado no início deste artigo, o interesse na obra *O insigne pintor* reside nas considerações apresentadas sobre a arte do desenho/da pintura, mas, sobretudo, porque apresenta uma procissão que ajuda a compor um padrão para *Corpus Christi* portuguesa e do império.

Vieira Lusitano, cuja trajetória interessa destacar, foi o realizador dos desenhos de *Corpus Domini* em Roma, por encomenda de D. Rodrigo Anes de Sá Almeida e Meneses, o futuro Marques de Abrantes. Este, por sua vez, foi nomeado embaixador por D. João V junto ao Papa Clemente XI e responsável pela política, que resultou na elevação da Capela Real de Lisboa à Catedral Patriarcal. O título de Marques de Abrantes lhe fora atribuído com prêmio pelo sucesso da embaixada, em 1718.

²⁸ Seguem algumas referências sobre essa transformação no contexto europeu e português: (CHASTEL, 1991, p. 171-180; KAMITA, 2002, p. 205-209; SERRÃO, 1983, 1991).

²⁹ (VIEIRA LUSITANO, 1780, p. 600-601). A disposição das estrofes foi mantida conforme o original, além da grafia, como já indicado na primeira citação de um trecho da obra (nota 9).

Em 1712, Vieira Lusitano acompanhara a comitiva de D. Rodrigo a Roma, onde teve oportunidade de participar de uma pequena corte de poetas, artistas, arquitetos e músicos sob o patrocínio do primeiro. Também sob a direção do mecenas realizou diversos trabalhos: entre estes, os desenhos a pena e aquarela para os coches usados no cerimonial de entrada de D. Rodrigo em 1716; a gravura da medalha comemorativa da embaixada em 1717⁵⁰ e, como já observado, o desenho da procissão romana que serviria de modelo para a memorável procissão de Lisboa de 1719, representado por escrito em *O insigne pintor*.

O desenho deve ser situado num contexto de reforma da procissão, que torna *Corpus Christi* no reino e seus domínios mais “solene”, “decente” e destituída de elementos populares e tradicionais. A partir da análise das atas da vereação da cidade do Porto no século XVIII, que tratam da festividade e alteravam o *Regimento de 1621*, algumas noções se sobressaíam na direção da reforma – solenidade, decência e piedade. A ideia de decência está associada à doutrina do *decorum*, tendo o mesmo étimo (*decens*), que significa o que é conveniente, adequado em matéria religiosa. A ideia de decoro provém da antiguidade e foi apropriada por autores católicos após o Concílio de Trento para legitimar o culto público. A cidade do Porto era tida como “a segunda do Reino e a primeira a imitar a Corte”. Neste sentido, a direção que vigorou para a procissão depois de 1773 após longo debate entre atores diversos, na vereação do Porto no século XVIII foi, resumidamente, a substituição das danças e demais antiguidades pela armação de toldos e arcos, com o apoio das elites civis e eclesiásticas, que esperavam uma congregação de fiéis mais disciplinada. Essa direção evidenciada na cidade do Porto advinha de Lisboa e foi acompanhada, com adaptações, por outras cidades do reino e seus domínios, como Salvador da Bahia e Rio de Janeiro.⁵¹

⁵⁰ (DELAFORCE, 2002, p. 124–126). No desenho para a medalha uma das faces é composta pelo perfil do Marquês, como se representava um aristocrata. Consta a reprodução no livro de *Projeto para a medalha comemorativa da Embaixada a Roma do Marquês de Abrantes*. Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora.

⁵¹ (SANTOS, s. d.). Resumidamente, a existência de um regimento prévio para a procissão e o acesso as atas da câmara da cidade do Porto conferem condições excepcionais para análise do assunto comparadas a Lisboa; (SANTOS, 2005, 2019; BASTOS, 2009, 34–101, esp. 39–40).

3 – A procissão

O canto V de *O insigne pintor* é um dos mais longos da obra, em que o poeta descreve sua primeira viagem a Roma, entre 1712 e 1718. Digo primeira, pois houve uma segunda estadia na cidade entre 1721 e 1728 (ARRUDA, 2000, p. 24). A primeira viagem a Roma, na qual localizamos a procissão de *Corpus Domini*, é descrita de forma vívida, nos espaços (públicos e particular), nas pessoas, nas circunstâncias e, sobretudo, nos sentimentos, nos efeitos experimentados pelo eu do poeta. Roma é a “indizível/Alma cidade”, que Vieira Lusitano visita acompanhado de um mancebo, provocando-lhe “gostoso espanto, e respeito”. Nela acompanha o rito eucarístico, reafirmando sua educação; nela evoca a amada Inês que não goza da mesma experiência, sonhando num futuro em que ela pudesse ver Roma. Na obra *O insigne pintor*, há diversas referências a D. Rodrigo, o embaixador junto ao papa, qualificado como o “enviado do rei”, “varão de idôneos conceitos”, “seu Mecenas sublime” e ainda “exímio mecenas de virtuosos talentos” (VIEIRA LUSITANO, 1780, p. 165–166, 178). Por seu intermédio, tem uma vida de corte, que se expressa em vários indícios, como a moradia num palácio, os banquetes, a criadagem e as Academias noturnas. D. Rodrigo contrata para ensinar seu jovem protegido Benedetto Lutti (1666–1724). Na poesia, este é referido indiretamente e qualificado como o “Pintor, que em Roma gozava/Então de mais predicamentos”.⁵²

Diante dos resultados oferecidos por Vieira Lusitano no aprendizado, D. Rodrigo lhe faz uma encomenda, que acompanhamos por intermédio da poesia:

Causa foi de que o Ministro
Entrasse logo em projetos
De seu prazer, mas pesados
Para Francisco, e molestos
Entrou aquele a ordenar-lhe,
Que exatamente os festejos
Sacros, e funções de Roma
Lhe fosse pondo em desenhos
(VIEIRA LUSITANO, 1780, p. 178).

Se quiséssemos nos deter sobre a interioridade do sujeito, valeria citar as várias estrofes em que ele expressa o que nos hoje chamamos a angús-

⁵² (VIEIRA LUSITANO, 1780, p. 175). Simultaneamente ou logo depois se torna discípulo de Francesco Trevisani (1656–1746) (ARRUDA, 2000, p. 9).

tia da criação: nelas há uma oposição entre o “aspecto”, a aparência e um eu, o *self*: “Partiu logo a encerrar-se/Triste no seu aponento”; expressa inapetência; “Ays, e suspiros imensos”. “Minha bela Ignez, dizia, Não sei, não, que Fado adverso/Aos generosos designios/Meus maquina impedimentos” (VIEIRA LUSITANO, 1780, p. 178-180). Essas passagens reforçam a ideia da existência de modalidades de escritas de si no campo católico.

Com o suporte de Botelho⁵³, vizinho de aposento, que se põe à escuta, dispõe-se ao trabalho e então, divisa a procissão:

Da celebridade Magna
De *Corpus Domini* o tempo
Chegava, e já pelas ruas
Punham toldos e ornamentos.⁵⁴

O anúncio do desenho e, simultaneamente, da procissão é, na poesia de Vieira Lusitano feito pelos toldos e ornamentos. Como se discute alhures, é prática toldar as ruas desde pelo menos o século XVI, inclusive em Portugal (SANTOS, s.d.; BERNARDI, 2000, p. 228-242; TEDIM, 2001, p. 217-234). No entanto, o uso sistemático dos toldos nas ruas por onde passava a procissão, por ordem régia, com apoio de outros agentes, dar-se-ia em Lisboa a partir de 1717.⁵⁵ Eles seriam introduzidos associados a outras práticas, conformando a reforma da procissão de *Corpus Christi* ocorrida em diversas cidades do mundo português no século XVIII, a partir do modelo de Lisboa. Os toldos constituem um forte símbolo sagrado, dado seu uso na arquitetura efêmera, os custos financeiros e políticos no contexto ritual, no caso, a procissão de *Corpus Christi* (SANTOS, 2019, p. 295-296).

As passagens da poesia em que Vieira Lusitano desenha *Corpus Domini* são expressões de uma obra por encomenda – “Ihe ordenou (...) Iha delineasse toda/Em um papel por extenso” –, executada com *enargéia*, ou seja, apresentada através de uma descrição vívida, como se sob nossos olhos estivessem. Seria inviável, reproduzir todas as estrofes a ela dedicadas, por isso, darei

⁵³ Francisco Botelho de Moraes e Vasconcelos (1670- c. 1752) é o poeta a que se refere, membro também da embaixada de D. Rodrigo, que publicou sua produção romana *El Alphonso* (Paris, 1712), referida por Vieira Lusitano (DELAFORCE, 2002, p. 127; VIEIRA LUSITANO, 1780, 179-187).

⁵⁴ A procissão é descrita em: (VIEIRA LUSITANO, 1780, p. 187-191).

⁵⁵ Liv.o I de cons. E dec. D'el -rei D. João V, do sen. Occi., fs. 90. [09/09/1717] (OLIVEIRA, 1901, v. 11, p. 221).

prioridade a alguns *flashes*, indicando dados que corroboram a noção de evidência (HANSEN, s. d.):

Desde o principio viu elle
Até o fim muito attento
Do ambulante aparato
As diferenças de objetos.
Porém que fazer podia
Em os fugazes momentos
Da Procissão Sacrossanta
No contínuo movimento?
(VIEIRA LUSITANO, 1780, p. 188).

Nessas duas estrofes observa-se a reflexão do poeta/desenhista sobre como captar o sagrado em movimento. Arruda sugere que na época clássica o desenho, à diferença da pintura representava o pensamento plástico em movimento ou ação. Se tivermos em mente esta questão, pode-se supor que a poesia de Vieira Lusitano captou, acatou gravemente a demanda: observou com a vista “do ambulante aparato a diferença de objetos”; “recomendou a memória”, “fez apontamentos”, ou seja, registrou, como na passagem:

Mas entre todas aquella
Que lhe causou mor effeito,
Foi o Andor do Padre Santo,
Em que elle vai Genuflexo;
No qual encostado, e firme
no genuflexório, attento
Vai a Custódia, em que leva
O Celestial Cordeiro
(VIEIRA LUSITANO, 1780, p. 188-189).

É o centro da procissão, uma manifestação eucarística com presença da autoridade papal.

Segundo o relato poético, teve ainda a ventura de receber o auxílio de um mestre de cerimônias da Catedral, que ao ser informado sobre quem lhe encomendara a “solene Celebração em desenho”, lhe facultou o “Archivo das Alfaias, e adereços Processionaes”; um mancebo para vestir, ou seja, um modelo vivo e “um rol distinto para o formal governo”, da procissão. Constitui, assim, um “caderno”, coleção de dados e circunstâncias de *Corpus Domini* para o embaixador de D. João V.

Como foi observado no princípio deste artigo, há uma relativa ausência de imagens sobre a procissão de *Corpus Christi* para Portugal e a América

Portuguesa entre os séculos XVI e XVIII. Todavia, a seleção de *O insigne pintor*, autobiografia poética de Vieira Lusitano, permitiu o acesso ao desenho grafado em letras de *Corpus Domini* em Roma. Este serviria de modelo para a procissão da monarquia portuguesa – reino e domínios ultramarinos –, que passava por um processo de reforma durante o século XVIII.

Por intermédio da obra *O insigne pintor*, buscou-se focalizar a trajetória Francisco Vieira de Matos, um indivíduo que se torna desenhista, acadêmico e pintor d'el Rei e, por conseguinte, de corte. A história de Vieira Lusitano é também a de um indivíduo que obtém a dispensa de suas origens mecânicas e alcança o status equivalente à nobreza, com a proteção dos grandes.

Fontes Manuscritas

Arquivo Histórico Ultramarino. _ACL_CU_015, Cx. 105\Doc. 8108(1) 1767, ago. 14, Lisboa.
Arquivo Histórico Ultramarino. _ACL_CU_089, Cx. 5\Doc. 441 (1), Avulsos, 1772, fev. 20, Salvaterra dos Magos.

Arquivo Nacional Torre do Tombo. Diligência de Habilitação para a Ordem de Santiago de Francisco Vieira Lusitano. Mesa da Consciência e Ordens, Habilitações para a Ordem de Santiago, Letra F, mç. 2, n.º 65.

Fontes Impressas

MACHADO, Diogo Barbosa. *Biblioteca Lusitana histórica, crítica e cronológica na qual se compreende a notícia dos autores portugueses, e das obras que compareceram desde o tempo da promulgação da lei da graça até o presente*. Lisboa: Ignácio Rodrigues, 1747.

MACHADO, Inácio Barbosa. *Historia Critico-Chronologica da Instituição da Festa, Procissam, e Officio do Corpo Santissimo de Christo no Veneraval Sacramento da Eucharistia*. Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759.

OLIVEIRA, Luiz da Silva Pereira de. *Privilégios da Nobreza e fidalguia de Portugal*. Lisboa: Nova Oficina João Rodrigues Neves, 1809.

VIEIRA LUSITANO, Francisco. *O insigne pintor, e leal esposo Vieira Lusitano, Historia verdadeira, que elle escreve em cantos lyricos*. Lisboa: Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1780. Disponível em: <https://archive.org/details/oinsignepintorel00viei>. Acesso em: 10 jun. 2020.

Fontes Iconográficas

MACHADO, Gaspar Frois. *Gravura de Iignes e Francisco*. s. d. Gravura. Disponível em: <http://prosimetron.blogspot.com/2011/12/no-seguimento-do-livro-sobre-vieira.html>. Acesso em: 12 jun. 2020.

VIEIRA LUSITANO, Francisco. *Estudo para retrato do Cardeal-Patriarca D. Tomás de Almeida*. c.1745. Desenho. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Estudo_para_retrato_do_Cardeal_Patriarca_D._Tom%C3%A1s_de_Almeida_\(c._1745\)_-_Vieira_Lusitano_\(MNAA\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Estudo_para_retrato_do_Cardeal_Patriarca_D._Tom%C3%A1s_de_Almeida_(c._1745)_-_Vieira_Lusitano_(MNAA).png). Acesso em: 12 jun. 2020.

Referências Bibliográficas

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *História da vida privada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, v. 2
- ARRUDA, Luísa D'Orey Capucho. *Francisco Vieira Lusitano (1699-1783): uma época de desenho*. Tese (Doutorado) – Belas Artes, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2000. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/15999>. Acesso em: 10 mar. 2019.
- BASTOS, Rodrigo. *A Maravilhosa fábrica das virtudes: decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. Tese (Doutorado) – História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- BERNARDI, Claudio. Corpus Domini: ritual metamorphoses and social changes in sixteenth and seventh – century Genoa. In: TERSPTRA, Nicolas (ed). *The politics of ritual kinship: confraternity and social order in early modern Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 228-242.
- CHASTEL, André. O artista. In: GARIN, Eugenio (org.). *O homem renascentista*. Lisboa: Presença, 1991, p. 171-180.
- DELAFORCE, Angela. *Art and patronage in eighteenth-Century Portugal*. New York: Cambridge University Press, 2002.
- DELUMEAU, Jean. *A confissão e o perdão: A confissão católica séculos XIII a XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- DUTRA, Francis A. Evolution of the Portuguese Order of Santiago, 1492-1600, *Mediterranean Studies*, v. 4, 1994, p. 63-72. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41166879>. Acesso em: 20 abr. 2020. DOI: 10.2139/ssrn.10.2139/ssrn.151871.
- DUTRA, Francis A. A Hard-Fought Struggle for Recognition: Manuel Gonçalves Doria, First Afro-Brazilian to Become a Knight of Santiago. *The Americas*, v. 56, 1, p. 91-113, jul. 1999. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1008444>. Acesso em: 20 abr. 2020. DOI: <https://doi.org/10.2307/1008444>.
- GENTON, François. *Georges Gusdorf et l'« écriture de soi »: de la théorie à la pratique*. s.d. Disponível em: <https://books.openedition.org/pur/38692>. Acesso em: 28 mai. 2020.
- GUSDORF, Georges. *Les Écritures Du moi. Lignes de vie 1*. Paris: Les Éditions Odile Jacob, 1991. Disponível em: http://classiques.uqac.ca/contemporains/gusdorf_georges/ecritures_du_moi_lignes_de_vie_t1/lignes_de_vie_t1.html. Acesso em 15 jun. 2020.
- HANSEN, João Adolfo. *Técnicas antigas do retrato*. s.d. Mimeografado – cedido pelo autor.
- HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. *Revista USP*, v. 71, p. 85-105, 2007. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i71p85-105

- HANSEN, João Adolfo. Alguns preceitos da invenção e elocução metafóricas de emblemas e empresas. *Revista Chilena de Literatura*, 85, p. 43–73, nov. 2013. Disponível em: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952013000300003. Acesso em 7 jan. 2021. DOI.org/10.4067/S0718-22952013000300003.
- HANSEN, João Adolfo. *Ut pictura poesis* e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII colonial. *Floema: Caderno de Teoria e História Literária*, [S.l.], n. 2A, out. 2017. Disponível em: <http://periodicos2.uesb.br/index.php/floema/article/view/1660>. Acesso em: 17 jun. 2020. DOI: 10.2307/4530901.
- KAMITA, João Masao. A janela do mundo: a arte no renascimento. In: CAVALCANTE, Berenice. *Modernas tradições: percursos da cultura Ocidental – séculos XV-XVIII*. Rio de Janeiro: Access, 2002.
- KANTOR, Iris. *Esquecidos e Renascidos: Historiografia Acadêmica Luso-Americana (1724-1759)*. São Paulo-Salvador: HUCITEC, Centro de Estudos Bahianos/UFBA, 2004.
- LEAL, Lécio da Cruz. Vieira Lusitano *ex machina*: Os desenhos guarnecidos do Museu de Évora. *ARTisON*, Lisboa, 1, 2015, p. 69–86, 2015.
- LOUSADA, Maria Alexandre; HENRIQUES, Eduardo Brito. Viver nos escombros: Lisboa durante a reconstrução. In: ARAÚJO, Ana Cristina et al.(org). *O terremoto de 1755: Impactos históricos*. Lisboa: Livros Horizonte, 2007, p. 183–199.
- MELLO, Evaldo Cabral de. O fim das casas grandes. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *História da vida privada*. São Paulo: Companhia das letras, 1997, v. 2, p. 386–468.
- OLIVAL, Fernanda. Mercado de hábitos e serviços em Portugal (séculos XVII–XVIII). *Análise Social*, Lisboa, 38, 168, p. 743–769, 2003. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41011824>. Acesso em: 22 abr. 2020.
- OLIVAL, Fernanda. Ordem de Santiago. 1551–1789. In: *Guerra e Paz: a Ordem de Santiago em Portugal*. Lisboa, Colibri, 2015. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.rh.2016.124067
- OLIVEIRA, Eduardo Freire de. *Elementos para a história do município de Lisboa*. Lisboa: Typographia Universal, 1901, v. 11.
- SANTOS, Beatriz Catão Cruz. *From dances to awnings and arches: The Corpus Christi procession of the Portuguese Monarchy in the eighteenth century*. s.d. Mimeografado – cedido pela autora.
- SANTOS, Beatriz Catão Cruz. João Frederico Ludovice e a procissão de *Corpus Christi* de Lisboa no século XVIII. In: FLECK, Eliane Cristina Deckmann; DILLMANN, Mauro. (Org.). *O universo letrado da Idade Moderna: escritoras e escritores portugueses e luso-brasileiros, séculos XVI-XIX*. São Leopoldo: Oikos; Editora Unisinos, 2019, v. 1, p. 287–313.
- SERRÃO, Vitor. *A pintura maneirista em Portugal*. Lisboa: Editora Breve, 1991.
- SERRÃO, Vitor. *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1983.
- SMITH, Sidonie, & WATSON, Julia. *Reading Autobiography: A Guide for interpreting Narratives*. Minneapolis; London: University of Minnesota, 2001
- TAYLOR, Charles. *As fontes do self*. Rio de Janeiro: Loyola Editora, 2019.

TEDIM, José Manuel. A procissão das procissões. A festa do Corpo de Deus. In: *A arte efémera em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 217–234.

TRILLING, Lionel. *Sinceridade e Autenticidade: a Vida em Sociedade e a Afirmação do Eu*. São Paulo: É Realizações, 2014.

Recebido: 24/06/2020 – Aprovado: 21/01/2021

Editores Responsáveis

Júlio Pimentel Pinto e Flavio de Campos