

# Os amores de Pedro e Inês. Inspiração histórica e Naturalismo na pintura portuguesa oitocentista

## *The love story of Pedro and Inês. Historical subjects and Naturalism in portuguese eighteenth-century painting*

LARA MIGUEL BULE

Mestranda em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – UNL  
lara.bule@gmail.com

Texto recebido em/Text submitted on: 24/11/2016  
Texto aprovado em/Text approved on: 14/02/2017

**Resumo:** Temática amplamente divulgada pel’*Os Lusíadas* de Camões, o episódio trágico de Inês de Castro repercutiu-se nas artes visuais, em particular na pintura de história, a partir do Romantismo. Com a alusão à Quinta das Lágrimas, nela se insinua também o motivo da paisagem, em sintonia com o Naturalismo e a aproximação aos valores estéticos do Impressionismo pelos artistas portugueses. Uma abertura à modernidade, que inclui a fotografia e o encontro, ainda, com o movimento Pré-Rafaelita, redimensionando o mito no imaginário oitocentista e identitário da arte nacional.

**Palavras-chave:** Inês de Castro, Quinta das Lágrimas, Pintura de História, Naturalismo, Pré-Rafaelitas.

**Abstract:** Subject widely spread by Camões’ poem *Os Lusíadas*, the tragic episode of Inês de Castro was translated to visual arts, in particular history painting, with Romanticism. Referring to Quinta das Lágrimas, it also implies the motive of landscape, in harmony with Naturalism and the approach to Impressionism aesthetic values by portuguese artists. An overture to modernity, which encompasses photography and still the confluence with the Pre-Raphaelite movement, resizing the myth in nineteenth-century identity-related imagery of national art.

**Keywords:** Inês de Castro, Quinta das Lágrimas, History Painting, Naturalism, Pre-Raphaelites.

A vida, morte e glorificação de Inês de Castro, acontecimentos que tiveram lugar no Portugal do século XIV, interessaram desde sempre poetas e cronistas portugueses. Atendendo à origem galega de Inês, também os escritores espanhóis narraram e efabularam a sua história, de tal modo que, entre uns e outros, acabou por se transmitir à restante Europa pelo século XVII. Longe de confinada à Península Ibérica, ultrapassou fronteiras, por via da crónica, da poesia, do romance, da tragédia, da ópera e do bailado. De todas as obras literárias, a epopeia de Camões foi o meio de divulgação por excelência dos amores de Pedro e Inês. Com efeito, *Os Lusíadas* conheceram tantas traduções quantas as línguas faladas no espaço europeu. Mas foi o Romantismo que melhor celebrou o mito inesiano e fê-lo não através da obra do português mas

de um francês, Houdar de La Motte, que, informado pela tradição do teatro espanhol, deu a conhecer à Europa uma versão lendária da história<sup>1</sup>.

Como se manifesta esse interesse recorrente pelo episódio de Inês de Castro nas artes figurativas? Mais do que responder à questão, o presente artigo visa sobretudo compreender a forma como, por via deste tema, o motivo da paisagem se insinua na pintura de inspiração histórica perante a eclosão do Naturalismo no século XIX. Introduzida na literatura logo no início de Quinhentos, a paisagem tornar-se-á um elemento estruturante do mito inesiano, que só mais tarde a cultura visual integra e explora. Esta descoberta ocorre não apenas no domínio dos *media* tradicionais, como a pintura e o desenho, mas também do *medium* fotográfico, nascido na modernidade. A primeira manifestação artística dedicada ao tema é, todavia, escultórica e decorre dos próprios túmulos de D. Pedro e D. Inês. Seria preciso esperar pelo menos trezentos anos para que o assunto fosse retomado, fora de Portugal, com a gravura francesa de inícios do século XVIII, ilustrativa dos acontecimentos históricos mais ou menos fantasiados.

O período oitocentista foi extremamente fecundo para a pintura inesiana<sup>2</sup>. Numa reação às normas antiquadas do ensino académico, que se satisfiziam em modelos setecentistas romanos e franceses, alguns jovens, liderados por Tomás da Anunciação, protagonizam, em 1844, uma revolução estética, “pacata”, mas que consolida e amplia os valores românticos já esboçados em alguma produção de Vieira Portuense e de Domingos António de Sequeira. Abandonando as iconografias clássicas da pintura de história, aqueles artistas operam uma rutura temática que os leva a descobrir o paisagismo, a valorizar a pintura de género e a renovar a própria pintura de história. Todas estas vias serviram ao florescimento da produção pictórica inesiana, num tempo em que os heróis clássicos dão lugar aos heróis históricos, não só contemporâneos mas também medievais.

Esse apelo da Idade Média era também o da recuperação de uma Natureza idílica, intocada pela industrialização. Com efeito, o Romantismo na pintura pautou-se ainda pela recusa das práticas de *atelier*, baseadas na cópia de gravuras, substituindo-as pelo ofício ao ar livre, embora os quadros fossem posteriormente compostos em estúdio. Propunham os nossos jovens escolares um novo conceito de belo, ancorado ao culto do natural, em sintonia com as pulsões de rutura que, em Inglaterra e na Alemanha, orientaram o trabalho de Constable ou Friedrich, e, em França, assistiram ao surgimento do naturalismo da Escola de Barbizon. Por isso, partem à descoberta do Portugal rural de costumes castiços, empreendendo, na feliz expressão de Raquel Henriques da Silva, uma espécie de *Viagens na Minha Terra* no plano da pintura (Silva 1995: 330).

---

<sup>1</sup> Antoine Houdar de La Motte inaugura, em 1723, a tradição dramática francesa de Inês de Castro, fixando elementos fundamentais no tratamento do assunto, ao nível da tragédia, da ópera e do bailado, como seja a morte por envenenamento (Sousa 2005: 178-195).

<sup>2</sup> Puramente temática, a expressão “inesiana/o” é usada neste artigo na aceção que lhe foi conferida por Maria Leonor Machado de Sousa nos estudos literários sobre a figura de Inês de Castro (Sousa 1984; 2005).

As qualidades naturais do principal cenário da história que nos ocupa, a Quinta das Lágrimas, vinham sendo celebradas desde o século XIV, antes mesmo de ser palco dos amores de Pedro e Inês. O local era então referido como Quinta do Pombal e pertencia à comunidade monástica de Santa Cruz de Coimbra. Confinava, a nordeste, com a cerca do Mosteiro de Santa Clara, refundado por D. Isabel de Aragão, que, em 1326, ordena a construção de um aqueduto, aproveitando duas nascentes da quinta para abastecer os edifícios das clarissas. António de Vasconcelos esclarece que a fonte “onde convergia a água das duas nascentes, e da qual ela seguia, reunida num cano único, para a cêrca clarista, aparece-nos, decorridos cêrca de trinta anos [sobre a escritura], designada pelo nome de *fonte dos Amores*” (Vasconcelos 1928: 154). O mesmo autor localiza as várias nascentes da propriedade, incluindo as que “manavam ao meio-dia das adquiridas por D. Isabel” e que constituem a “fonte Nova”<sup>3</sup>, conhecida, desde princípios do século XVIII, como “fonte das Lágrimas”, nome que empresta à própria quinta.

Antes de Camões, outros poetas cantaram a Fonte dos Amores, embora nenhum tenha relacionado esta designação com a história da Castro. O mérito de tal ficção coube ao autor d’*Os Lusíadas*, que reforça a lenda, imprimindo-lhe veracidade e perenidade, com a definição da toponímia e consequente associação dos nomes dos lugares. Entre as sugestões colhidas nos versos camonianos, a dita “fonte dos Amores”, assim designada, como vimos, já em meados do século XIV, acabaria por quase autonomizar-se como tema, sobretudo glosado na poesia de inspiração coimbrã. Uma leitura equívoca da estrofe 135 da epopeia estará na origem da atribuição do nome à segunda fonte, dita “das Lágrimas”, “natural herdeira” da Fonte dos Amores, já que esta não passa de uma escura galeria subterrânea. A segunda fonte, pelo contrário, é bem mais aprazível: enquadrada por um arvoredado pitoresco, alimenta um lago e rega as flores do jardim. Acresce que, a partir de 1690, era a única visível para quem passava pela quinta depois da construção de um muro para resguardo do jardim<sup>4</sup>. Perdida a recordação inicial, consumou-se a sua substituição pela Fonte Nova, chamada indiferentemente das Lágrimas ou dos Amores.

Da posse dos Crúzios, a propriedade transitou, em 1545, para a Universidade de Coimbra, tendo o seu domínio útil sido adquirido por particulares em 1730. De visita à quinta, nos inícios de Oitocentos, a convite de António Maria Osório Cabral e Castro, os oficiais ingleses Nicholas Trant e Arthur Wellesley<sup>5</sup> quiseram

---

<sup>3</sup> Esta “fonte Nova” existe, pelo menos, desde 1372, tendo sido adquirida, em 1511, pelas clarissas para substituir a fonte “velha” (Vasconcelos 1925: 181).

<sup>4</sup> Muro depois substituído, no último quartel de Oitocentos, por porta e janela de cantaria simulando as ruínas de um edifício gótico (Vasconcelos 1928: 166-167).

<sup>5</sup> O coronel Nicholas Trant exerceu, em 1809, funções de governador militar de Coimbra e, mais tarde, do Porto; Arthur Wellesley, depois duque de Wellington, foi marechal-general do exército português e comandante-chefe do exército anglo-português no mesmo período. Trata-se, pois, do famoso militar e político britânico, futuro vencedor de Napoleão em Waterloo.

prestar um tributo material à história inesiana: ao primeiro se deve a colocação da lápide com a célebre estrofe d'*Os Lusíadas* junto da Fonte das Lágrimas; ao segundo, a plantação de uma sequoia. Por iniciativa do filho de António Maria, é construído o jardim romântico com espécies vegetais exóticas e, por ação do sobrinho-neto, o portal e vão neogóticos que enobrecem o “cano dos Amores”. A lenda não só fixara o assassinio de Inês na Quinta das Lágrimas, como atribuíra ao “cano dos Amores” um papel à altura da sublime designação. Não nos interessa discutir aqui a veracidade histórica destas crenças que alimentam o imaginário coletivo. Mas antes sublinhar o seu contributo para a construção do espírito do lugar e, no plano mítico, de um tópico da própria identidade nacional.

Relatos como o de António Corte-Real, que escreve em 1831, dão conta do fascínio que o sítio exercia sobre a sociedade romântica do século XIX (Corte-Real 1831: 30-46). O autor de *Bellezas de Coimbra* refere-se, inclusivamente, a um “culto da fonte”, que “tem frustrado as varias tentativas, que tem feito os Senhores da Quinta para vedar a sua publicidade. Levantão-se muros; mas no dia seguinte aparecem derribados” (1831: 46). Corte-Real testemunha a forma como a devoção popular impediu o muramento a norte da propriedade, junto à estrada que vai para Banhos Secos, chegando a própria Câmara conimbricense a intervir, ao reivindicar serventia pública para a Fonte das Lágrimas<sup>6</sup>.

As referências à Quinta das Lágrimas multiplicam-se nas narrativas dos viajantes que, na segunda metade do século XVIII e sobretudo na primeira do século XIX, passam por Coimbra (Sousa 2005: 268-280). Para além da fonte propriamente dita, relevam o seu enquadramento natural, luxuriante, em que se combinam os vários sentidos para apreciar o murmúrio das águas, o perfume das flores, a sombra das árvores. Os cedros adquirem, neste contexto material, elevado valor simbólico, de tal forma que num deles chegou a ser inscrita a frase “eu dei sombra a Igenez formosa”, a julgar pelo que nos contam Simão José da Luz Soriano (Soriano 1860: 128) e Sousa Viterbo (Viterbo 1889: 12). O príncipe Lichnowsky não só confirma o facto como acrescenta um dado extremamente revelador desta vontade de materializar tudo aquilo que enforma o universo do mito: a preservação do tronco do dito cedro como relíquia (Lichnowsky 1845: 152).

Tão idílico cenário interessou, por isso, aos pintores do primeiro ciclo do Naturalismo português. João Cristino da Silva, um dos revoltosos de 1844, nele se inspira para um exercício pictórico de acentuados contrastes lumínicos, intitulado *Fonte dos Amores, Quinta das Lágrimas*, do Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea (Fig. 1). Pintura de género, mostra duas crianças a brincar junto à fonte sob o olhar vigilante de uma figura feminina, porventura a mãe, observando-as de pé. Mas a verdadeira protagonista é a paisagem,

---

<sup>6</sup> Vasconcelos 1928: 151; Júdice 2013: 209-211.



**Fig. 1.**  
*Fonte dos Amores, Quinta das Lágrimas.*  
 João Cristino da Silva,  
 c. 1871. Óleo s/ tela,  
 A.75 x L.100 cm.  
 Inv. 78 | Museu do  
 Chiado – Museu  
 Nacional de Arte  
 Contemporânea,  
 Lisboa  
 © Carlos Monteiro,  
 Direção-Geral do  
 Património Cultural /  
 Arquivo de Documenta-  
 ção Fotográfica



**Fig. 2.**  
*La Musique aux Tuileries.*  
 Édouard Manet, 1862.  
 Óleo s/ tela, A.76,2 x  
 L.118,1 cm.  
 Inv. NG3260 | The  
 National Gallery,  
 Londres  
 © The National Gallery

sombria, de arvoredo cerrado, interrompido pela abertura na copa de um cedro, projetando uma luz cenográfica que ilumina as crianças e a extremidade do tanque. Junto ao imponente tronco da pinácea, o pintor concentra as anotações de tons quentes, não só as flores como o vestido carmim da mulher, em diálogo com os amarelos das ramagens e da mancha de erva fúlvida; e com as próprias crianças, sobretudo a menina, versão solar da mãe sombria.

Cristino da Silva explorara já na década de 1860 o artifício cenográfico de mergulhar o quadro na penumbra para fazer ressaltar determinada superfície soa-lheira, compondo uma paisagem eivada de sentimento. Mas a pintura que aqui nos ocupa é ainda mais escura, tal a densidade da ramaria, apenas entrecortada pela nesga de céu, verdadeiro óculo nesta abóbada de folhagem. Interessante mas não inédita, esta solução compositiva fora empregue, quase dez anos antes, por Édouard Manet na célebre obra *La Musique aux Tuileries* (Fig. 2) com resultados

bem diferentes: o negrume dramático de Cristino nada tem que ver com a tensão luminosa de Manet, que privilegiava valores tonais mais altos.

Se alguns autores<sup>7</sup> aproximaram a sua produção aos valores metafísicos do Romantismo alemão, que o português terá observado, por cá, em coleções particulares e revisto em Paris e na Suíça, também é válido supor que contactou com a pintura então praticada em França. Cristino foi um dos artistas escolhidos para representar Portugal na Exposição Universal de Paris, que teve lugar em 1867. Pela mesma altura, e à margem do circuito oficial, dois artistas nos antípodas do academismo organizam mostras individuais às portas do recinto do evento, no Champ-de-Mars: Gustave Courbet, repetindo a audácia de 1855 com o seu *Pavillon du Réalisme*, e Manet, reunindo mais de cinquenta obras num pavilhão construído para o efeito, que o nosso Cristino poderá ter visitado.

Se o fez, dificilmente teria encaixado as inovações deste “pintor da vida moderna”. O mais provável é que a solução do óculo celeste seja antes devedora de uma formulação cenográfica da paisagem, composta de modo a criar um “buraco óptico” (Franco 2000: 45), por meio do qual se descortina um horizonte longínquo, como ensaiara já em outras ocasiões. A promessa de um novo fôlego na pintura naturalista portuguesa não chegaria a cumprir-se em Cristino. De novo em Portugal, retoma, em larga medida, o registo costumista e, a partir da década de 70, pouco terá produzido, na sequência de um desequilíbrio nervoso. Nesses anos de menor fervor, o gosto dominante da opinião pública parece ter contribuído para o enegrecimento da paleta do pintor, que envereda pela contenção cromática (Silveira 2000: 33). Com efeito, os “excessos de côr” que Zacarias de Aça lhe apontara (Aça 865: 202) estão ausentes da tela que agora nos interessa, apresentada na Exposição de Belas Artes de Madrid de 1871 e reproduzida em gravura na revista *La Ilustración de Madrid* (La Ilustración de Madrid 1871: 365).

Não obstante o catálogo da exposição citar uma estrofe do episódio inesiano d’*Os Lusíadas*, a alusão ao drama da Castro é aqui simbólica, evocada pelo lugar e pela figura feminina. A produção do artista manifesta o seu empenho romântico na comunhão com a natureza. Uma natureza em que a presença humana não passa de uma circunstância, de um mero apontamento, privilegiando, na demanda do sentimento, ora sereno e melancólico, ora turbulento e dramático, os cenários onde se revela o espírito do lugar: Sintra, o Buçaco, o Mondego ou a Quinta da Lágrimas. Como bem salienta Helena Carvalhão Buescu, há um forte pendor narrativo na abordagem a estes temas, considerando a autora que a paisagem em Cristino, tal como em muito romance da época, constitui o ponto de partida do texto verbal ou pictórico (Buescu 2000:

---

<sup>7</sup> Silveira 2000: 30-32; Franco 2000: 45.



**Fig. 3.**  
*Fonte dos Amores.*  
Desenho de João Cris-  
tino da Silva, gravura  
de João Pedroso.  
© *Archivo Pittoresco*  
1860: 289

104). Em *Fonte dos Amores*, a associação ao romance folhetinesco é-nos sugerida pela evidência material do próprio jornal, que a mulher terá lido, destacando uma das folhas.

O tema inesiano conheceu, no século XIX, uma verdadeira explosão literária, não só no género narrativo, incluindo o romance, a novela, o *feuilleton* e a narrativa de viagem, como no dramático, através da tragédia, do melodrama ou da ópera, e ainda no lírico, sob a forma de sonetos e cantatas. Foram, sobretudo, os poetas que celebraram o cenário bucólico da história inesiana, relevando o elemento da lenda que atraía particularmente os autores românticos: a fonte<sup>8</sup>. E os jornais literários portugueses converteram a matéria, aparentemente inesgotável, num tema frequente de textos em prosa, poemas e ilustrações. Como *O Recreativo* (*O Recreativo* 1838: 177-179), o *Universo Pittoresco* (*Universo Pittoresco* 1843-1844: 49-51), ou o *Jardim Litterario* (*Jardim Litterario* 1847: 17-19). Para, finalmente, o *Archivo Pittoresco* dedicar, em 1860, um artigo à *Fonte dos Amores*, combinando versos e referências históricas, encabeçado por gravura de João Pedroso (Fig. 3), “reduzida de um quadro a oleo pintado pelo sr. Christino (...) para S. M. el-rei D. Fernando” (*Archivo Pittoresco* 1860: 289).

Assim, a pintura de 1871 corresponderá a uma segunda versão da mesma paisagem simbólica, cuja formulação original é anterior à publicação da gravura no *Archivo Pittoresco*. Original que data, efectivamente, de 1858, a avaliar pelo comentário de Andrade Ferreira: “o quadro de interior do sr. Christino, a *Estalagem*, (...) e o da *Fonte das lagrimas*, poética fonte que os amores de um principe, e os cantos de um bardo tornaram immortal, constituem em pintura as produções mais notáveis do anno de 1858” (Ferreira 1861: 65). Na verdade,

<sup>8</sup> Sousa 2005: 346-357.

**Fig. 4.**  
*Fonte das Lágrimas.*  
João Ribeiro Cristino  
da Silva, último  
quartel do século XIX.  
Óleo s/ tela, A.51 x  
L.71 cm.  
Fundação Inês de  
Castro, Quinta das  
Lágrimas, Coimbra.  
© Coleção particular



se pensarmos que a *Cruz alta de Cintra*, também exibida em Madrid, já havia conhecido, pelo menos, uma interpretação em 1865, e que, no avançar da década de 70, a pintura de Cristino vive sobretudo de *recordações*, título de muitas das últimas obras, percebemos que o fulgor criativo resvala numa assumida repetição de imagens aclamadas pelo público.

Sem a prova material do quadro que lhe serviu de suporte, mas a avaliar pela gravura de Pedroso, o enquadramento é sensivelmente o mesmo, embora de maiores dimensões na versão primitiva. A marcação do espaço é dada por três imponentes cedros cuja folhagem, abundante, mas não cerrada<sup>9</sup>, se interrompe e desenha uma pequena clareira de luz, iluminando as duas figuras na extremidade do tanque. Cristino virá a substituir este casal pelas duas crianças e a personagem em primeiro plano, um saloio dormitando, pela mulher-mãe atenta, cuja atitude carregada pressagia um desenlace funesto e lembra a desaprovação do “pai sesudo”, em contraste com a inocência das crianças. Ao fundo, a pedra lapidar que assinala a Fonte das Lágrimas completa o cenário.

João Ribeiro Cristino da Silva conhecia certamente a pintura que o pai executara em 1858, ou pelo menos as suas reproduções gráficas, já que apresenta uma versão praticamente idêntica anos depois (Fig. 4 – coleção particular). O ponto de vista é o mesmo, bem como a composição da paisagem, dominada pelos imponentes e frondosos cedros, agora dois e não três. Ribeiro Cristino atribui ao par maior destaque na medida em que o traz para um plano mais próximo do observador. A figura masculina, colocada de perfil, encara a mulher, que lhe devolve o olhar, inclinando a cabeça na sua direção. A forma de trajar do homem lembra um dos *Cinco Artistas em Sintra*, de casaco com-

<sup>9</sup> Esta pequena alteração dá mais força à hipótese de Cristino ter realmente visto *La Musique aux Tuileries* de Manet, aquando da sua deslocação a Paris em 1867, e dela ter retirado a ideia do óculo celeste.





**Fig. 5.**  
*Fonte das Lágrimas*  
(Coimbra).  
Gravura de João  
Ribeiro Cristino da  
Silva.  
© *A Arte* 1880: 100

prido preto, capa e chapéu à Rubens, enquanto a mulher enverga um vestido de saia vermelha e xaile branco pelos ombros. Senhora de uma elegância que recorda a Viscondessa de Meneses, no conhecido retrato em que posa para o marido, figura da geração do pai Cristino. Todos estes aspetos tornam evidente o anacronismo da composição.

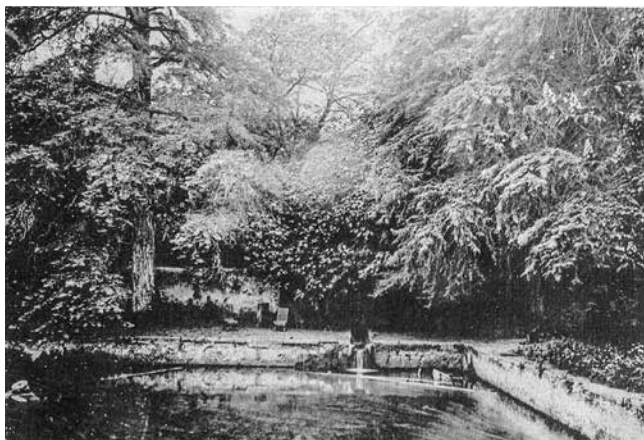
Membro do Grupo do Leão, o artista notabilizou-se sobretudo como gravador. Colaborou em diversas revistas, para onde produziu inúmeras gravuras, uma das quais integrou a edição comemorativa do tricentenário da morte de Luís de Camões, publicada pelo jornal *A Arte* em 1880 (Fig. 5). Representa justamente a Fonte das Lágrimas na vista, aqui inabitada, que pai e filho celebraram na pintura. Neste domínio, foi a influência de Silva Porto que o levou para o género paisagístico<sup>10</sup>. Discípulo da geração romântica de Anunciação, Miguel Ângelo Lupi, Pedro de Sousa e Vítor Bastos, deixou-se entusiasmar, como tantos outros, pela inovação técnica e paisagismo ruralista propostos por Silva Porto, unanimemente reconhecido como mestre do longo ciclo do Naturalismo português<sup>11</sup>. Ainda assim, a obra pictórica de Ribeiro Cristino deve à formação académica uma organização compositiva que pouco ou nada tem de espontâneo.

Refira-se que o enquadramento escolhido para estas duas pinturas vinha já fascinando os visitantes da Quinta das Lágrimas, impelidos a registar tão mítico cenário. Como o arqueólogo norte-americano, a quem Borges de Figueiredo

<sup>10</sup> Artur 1903: 46-47.

<sup>11</sup> Sobre a importância de Silva Porto na pintura naturalista portuguesa, veja-se a bibliografia de Raquel Henriques da Silva, designadamente o catálogo da exposição de 1993, comemorativa do centenário da morte do artista.

**Fig. 6.**  
*Fonte das Lágrimas.*  
Fototipia de Emílio  
Biel, segundo fotogra-  
fia de  
J. M. dos Santos.  
© Viterbo 1889: s.p.



**Fig. 7.**  
*Fonte das Lágrimas.*  
Fotografia de Carlos  
Relvas, c. 1880.  
© Casa-Estúdio Carlos  
Relvas, Golegã



mostra a cidade, talvez no início da década de 1880, que “quis fazer um esboço da fonte e do principal cedro que lhe presta sombra”, apesar de o cicerone observar “que em Coimbra podia fazer aquisição de optimas photographias d’aquella recordação histórica” (Figueiredo 1886: 105). Com efeito, o florilégio poético composto por Sousa Viterbo, em 1889, é prefaciado por uma fototipia do alemão Karl Emil Biel, mostrando a Fonte das Lágrimas resguardada pelos melancólicos cedros (Fig. 6). No ano seguinte, a mesma fototipia era reproduzida em gravura por José Pires Marinho na *Revista Illustrada* (*Revista Illustrada* 1890: 140). Estabelecido no Porto, onde tinha o seu estúdio fotográfico, Biel aprendera com Carlos Relvas o processo da fototipia, da qual o segundo fora o introdutor em Portugal.



**Fig. 8.**  
*A Fonte dos Amores na Quinta das Lágrimas em Coimbra.*  
Gravura realizada a partir de uma fotografia de Carlos Relvas, 1880.  
© *O Occidente* 1880: 21



**Fig. 9**  
*Coimbra – Cedro secular na Fonte dos Amores.*  
Desenho de Manuel de Macedo a partir de uma fotografia de Carlos Relvas.  
© *O Occidente* 1881: 181

O próprio Carlos Relvas também fotografou a fonte (Fig. 7), oferecendo-nos uma vista de pormenor que *O Occidente* deu à estampa numa edição de 1880 (Fig. 8). Não sem lhe acrescentar um apontamento de costumes, muito ao gosto romântico, mediante a colocação da figura feminina que, voltada para a fonte, lê um jornal. Conhecemos-lhe ainda outra fotografia, a partir de um desenho de Manuel de Macedo, publicado no ano seguinte na mesma revista (Fig. 9). Enquadrando totalmente um dos cedros seculares da Quinta das

**Fig. 10.**  
*Fonte dos Amores na  
Quinta das Lágrimas –  
Coimbra, J. A. Cunha  
Morais, 1900-1902.*  
Inv. PT/CPF/CNF-  
CALVB/0019/000037  
Centro Português de  
Fotografia  
© Centro Português de  
Fotografia



**Fig. 11**  
*As ninfas do Mondego chorando a morte  
de Inês de Castro.*  
José Ferreira Chaves, c. 1899.  
Óleo s/ tela, A.70 x L.41 cm.  
Inv. 1491 | Museu do Chiado  
– Museu Nacional de Arte  
Contemporânea, Lisboa  
© José Pessoa, Direção-Geral do  
Património Cultural / Arquivo de  
Documentação Fotográfica



Lágrimas, o fotógrafo faz dele o protagonista da composição, a tal ponto que mal nos apercebemos da presença humana junto do tronco, à beira do tanque, onde mãe e filha, presumivelmente, contemplan a folhagem. Já em inícios do século XX, as perspetivas diversificavam-se um pouco, como revela a fotografia de J. A. Cunha Moraes no álbum *A Arte e a Natureza em Portugal*<sup>12</sup> (Fig. 10). Por esta altura, o bilhete-postal ilustrado atingia o seu auge em Portugal e são vários os espécimes que se conservam sobre o lugar dos amores de Pedro e Inês, combinando a paisagem ora com o género, ora com o retrato, ou apresentando paisagens “puras”.

Regressando à pintura, cujos valores estéticos foram, desde cedo, transportados para a fotografia, também José Ferreira Chaves explora o *topos* histórico da Fonte das Lágrimas. Inspira-se n’*Os Lusíadas*, cuja edição de luxo Biel acabava de publicar, para compor nus femininos ao gosto clássico, que são afinal *As ninfas do Mondego chorando a morte de Inês de Castro* (Fig. 11 – Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea). O quadro, mostra, em baixo, um cano de água que corre para o tanque e, ao fundo, duas figuras infantis que se confortam uma à outra. A parte central é povoada de ninfas, agitando-se e contorcendo-se de forma a exprimir tormento e pesar. Por último, a massa imprecisa do arvoredado denso, deixando apenas descobrir um retalho de céu azul, de onde provém a luz difusa que ilumina o conjunto da composição.

A imprecisão e o tratamento em superfície devem-se ao facto de a obra permanecer inacabada<sup>13</sup> e de o seu autor não ter podido aplicar pinceladas mais finas para os detalhes e trabalhar a modelação volumétrica. Considerado um pintor de transição entre o Romantismo e o Naturalismo, Ferreira Chaves não foi um paisagista nem parece ter cultivado o ar-livrismo, preferindo dedicar-se à natureza-morta e sobretudo ao retrato, género onde alcança notoriedade. Mantendo a sua ligação à Academia por via do ensino, envereda por uma carreira no funcionalismo público, mas nem por isso deixa de figurar em exposições internacionais, como a de Madrid em 1871, onde Cristino da Silva também participou com uma das obras atrás analisadas. Terá sido nessa paisagem que se inspirou para compor uma versão clássica do tema animada pelo imaginário camoniano.

No mesmo certame onde é apresentada a obra de Ferreira Chaves, o jovem Adriano de Sousa Lopes expõe o que poderíamos considerar, usando uma terminologia cinematográfica, a sua prequela, unificado o conjunto pela presença

<sup>12</sup> Baptista 2010: 177-179.

<sup>13</sup> José Ferreira Chaves viria a falecer a 9 de Dezembro de 1899 e a tela certificada a 12 de Janeiro de 1900, por José Simões de Almeida Júnior e José Veloso Salgado, para ser exibida, no ano seguinte, na 1.ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes, no âmbito da mostra retrospectiva dedicada ao pintor (Camões nas Coleções do Museu Nacional de Arte Contemporânea 1972: 20).



**Fig. 12**

*Engano d'alma ledo e cego.*

Adriano de Sousa Lopes, 1901.

Óleo s/ tela, A.240 x L.140 cm.

Inv. 7 | Museu da Sociedade Martins Sarmento,  
Guimarães

© Sociedade Martins Sarmento

das ninfas lutuosas. *Engano d'alma ledo e cego* (Fig. 12 – Museu da Sociedade Martins Sarmento), é, como a anterior, uma composição ao alto, constituída por dois grupos de figuras: em baixo, apoiando-se nas margens rochosas do Mondego, três ninfas assistem, perturbadas, à cena que acima se desenrola, onde o enlevado casal dá provas do seu afeto. A angústia das divindades expressa-se na ocultação do rosto, como que antecipando o triste fado dos amantes. Ao centro, de pé sobre a riba, Inês apoia-se no príncipe, sentado num plano superior, dirigindo-lhe o olhar, que ele devolve com igual arrebatamento. A identificação dos nus é, mais uma vez, garantida pelo título, que torna a obra numa ilustração da estrofe 120 da epopeia.

Trabalho ainda escolar, longe do fulgor impressionista que haveria de caracterizar parte da sua obra, amadurecida com os estudos parisienses, as visitas regulares ao Museu do Luxemburgo e as sucessivas viagens, em especial a Veneza. Contudo, a prova final do pensionato em França é marcadamente académica, prosseguindo o tom oficial de *Engano d'alma ledo e cego*, de 1901. A inspiração já não é portuguesa, mas alemã<sup>14</sup>, e a estética oscila entre o Naturalismo e o Sim-

<sup>14</sup> *As Ondinas* (1908) é o título da obra inspirada no poema com o mesmo nome do romântico alemão Heinrich Heine, traduzido por Gonçalves Crespo.



**Fig. 13**

*Dom Pedro e Dona Inês.*

Ernesto Ferreira Condeixa, finais do século XIX – inícios do século XX.

Óleo s/ tela.

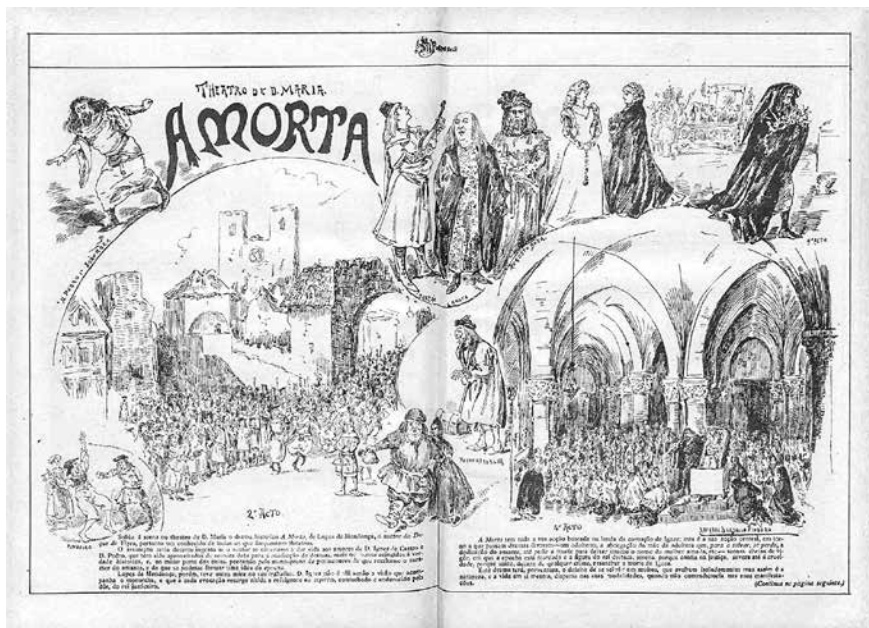
Fundação Inês de Castro, Quinta das Lágrimas, Coimbra.

© Fundação Inês de Castro

bolismo. Nem dez anos depois, em 1910, o “pré-modernista” voltava a buscar inspiração num soneto camoniano, sacrificando, por meio de um colorido inesperado, o natural em favor do fantástico.

Bem diferente é a proposta de Ernesto Ferreira Condeixa, da geração anterior a Sousa Lopes, ao recuperar o medievalismo da temática inesiana numa paisagem naturalista com influências da Escola de Barbizon (Fig. 13 – Fundação Inês de Castro). O pintor representa um casal em atitude de evidente cumplicidade: abraçados, de pé, trocando olhares de devoção e ternura. Além do título, o que identifica o par como sendo Pedro e Inês é a forma de trajar, perfeitamente trecentista. A mulher enverga uma cota branca com cauda e meia manga e o cavaleiro apresenta-se com túnica azul, de punhal à cinta. O doce encontro tem lugar num bosque, sugerido por árvores e arbustos, que permitem vislumbrar, ao fundo, um edifício. Tal cenário é, porventura, a Quinta das Lágrimas, ou Quinta do Pombal, que servia então como couro de caça da família real.

A paleta é clara e a pincelada rápida e matérica, revelando uma aproximação, empírica, a uma estética proto-impressionista, que convive com a orientação académica no que respeita às regras da composição e à preferência por temas de inspiração histórica. Frequentando paralelamente as cadeiras de Lupi e Silva Porto, é na especialidade de pintura histórica que conseguirá, após duas tenta-



**Fig. 14. Teatro de D. Maria. A Morta.**  
Gravuras de Rafael Bordalo Pinheiro.  
© Pinheiro 1891: 4-5



**Fig. 15**  
*Adelina Abranches e Amelia Vieira na*  
*Ignez de Castro, de Maximiliano de*  
*Azevedo, (1897)*  
– *Papel de D. Constança.*  
© *Ilustração Portuguesa* 1906: 87



tivas frustradas, tornar-se pensionista, no concurso aberto em Junho de 1880. No ano seguinte, já em Paris, é admitido como discípulo de Alexandre Cabanel e Adolphe Yvon. Mas se, sob o seu aprendizado tomou o gosto pelas grandes composições históricas, que lhe valeram algum reconhecimento, dificilmente poderá ter ignorado o sucesso dos artistas de Barbizon junto do público.

Na década de 1880, quando Condeixa está em Paris, já os principais representantes da Escola de Barbizon, Corot, Millet, Díaz e Daubigny, tinham falecido. Sem que a floresta de Fontainebleau deixasse de atrair artistas de todas as nacionalidades, mesmo quando a atenção dos críticos parecia dirigir-se para o grupo de pintores independentes depois conhecido como impressionista. Se não contactou com a obra do núcleo de Barbizon, os valores do Naturalismo foram seguramente inculcados a Condeixa antes ainda da temporada em Paris, durante o discipulado de quase dois anos com Silva Porto. Embora a crítica destaque as suas composições históricas e uma ou outra cena de costumes, ele revela-se sobretudo como paisagista, a partir dos anos 90, a julgar pela quantidade de paisagens que apresentou nas exposições do Grémio Artístico e da Sociedade Nacional de Belas-Artes<sup>15</sup>.

Ao articular o culto naturalista patente em paisagens de pequeno formato, que se resolvem na velocidade e materialidade da pincelada, com a inspiração histórica de outras obras mais convencionais, destinadas a satisfazer a crítica e o mercado, esta pintura parece pontual e inconsequente no *corpus* de Condeixa. Não é suficientemente acabada para corresponder a uma prova de aproveitamento escolar, nem relativamente próxima da crónica de costumes que o pintor também praticou. Por isso, o resultado afigura-se singular, manifestando um ecletismo que ultrapassa os géneros da pintura e a estética barbizonia, em favor de um sentimentalismo de paixões humanas de matriz romântica. Trazendo ao de cima as suas qualidades teatrais, mais do que Pedro e Inês, as personagens recordam os atores principais de uma das muitas companhias que levaram a história aos palcos nacionais e europeus, e que Condeixa transporta, não sem algum artifício, para este ambiente paisagístico.

Com efeito, nesse final de século, alcançava grande sucesso a peça de Henrique Lopes de Mendonça *A Morta*. Representada no Teatro de D. Maria II pela companhia Rosas & Brazão, contou com cenografia do italiano Luigi Manini, suscitando comentários e ilustrações nos periódicos da época<sup>16</sup> (Fig. 14.). Outra peça da qual conhecemos cenários e figurinos é *Ignez de Castro* de Maximiliano de Azevedo, estreada em 1894 no Teatro da Rua dos Condes, através da fotografia publicada na *Ilustração Portuguesa* (Fig. 15). Estes exemplos dão força ao

---

<sup>15</sup> Das 48 obras que expôs entre 1891 e 1906, pelo menos 25 são paisagens e 12 são cenas de género, maioritariamente representadas no exterior.

<sup>16</sup> A título de exemplo, veja-se Pinheiro 1891: 4-6.

argumento, sustentado por Denise Pereira, de que a imagem cenográfica fazia parte da cultura visual oitocentista. De acordo com a autora, o palco “padronizou a imagem do medievalesco, manipulou-a em cena e reduziu-a à sua retórica estética” (Pereira 2012: 156). Fórmula que se ajusta à pintura de Condeixa, acrescentando a circunstância de, em resultado da receção tardia do Naturalismo entre nós, as artes cénicas terem contribuído para a longevidade do projeto historicista. Por esse motivo, o termo “cenográfico” ocorre com (demasiada) frequência na leitura crítica das obras que aqui tratámos, podendo mesmo falar-se num “naturalismo teatral”.

Se olharmos para o modo como a paisagem se foi revelando na pintura europeia, primeiro com o Romantismo e logo depois, se não já em sobreposição, com o Naturalismo, verificamos que, tanto em França como em Inglaterra, ela se torna nacional, ao passo que na Alemanha é expressão do sublime e, em Portugal, consagrada ao pitoresco e ao sentimentalismo<sup>17</sup>. No caso inglês, em atitude semelhante à que animou os pintores da geração de Cristino contra o ensino académico, assistimos, pouco tempo depois, à constituição de uma sociedade secreta, a Irmandade Pré-Rafaelita. Como o próprio nome indica, pretendiam estes jovens artistas recuperar a pintura tardo-medieval e renascentista até ao tempo de Rafael, preconizando uma renovação artística com implicações sociais. A rutura com o que denominavam de *sloshy*<sup>18</sup> concretizar-se-á na escolha de assuntos de carácter nobre e moralizante, na utilização de uma paleta de tons luminosos e na descrição pormenorizada da natureza. Este era, aliás, um dos princípios basilares da Irmandade: dotar a arte de verdade natural.

Mais do que qualquer outra corrente estética, a obra de pintores como Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt e John Everett Millais resulta num casamento feliz entre a história e a paisagem enquanto géneros da pintura. Entendido hoje como o primeiro movimento artístico moderno em Inglaterra<sup>19</sup>, o Pré-Rafaelismo não foi bem recebido pela crítica contemporânea, ao contrário de John Ruskin, que valorizava sobretudo a sua dedicação à prática do ar-livismo e o rigor descritivo na representação da natureza (Ruskin 1851: 22-31). No início da década de 50, já a Irmandade fora dissolvida, mas muitos dos seus membros prosseguiram a mesma orientação artística, inspirando uma segunda geração de Pré-Rafaelitas, que prolongou o movimento até finais do século.

---

<sup>17</sup> França 1990: 254.

<sup>18</sup> O adjetivo *sloshy* resulta da apropriação do nome do primeiro presidente da Academia inglesa, Sir Joshua Reynolds, pejorativamente apelidado, pela Irmandade, de “Sir Shoshua”. O termo aplicava-se, segundo William Michael Rossetti, a qualquer coisa ou pessoa de natureza banal ou convencional (Hilton 1970: 46).

<sup>19</sup> Mais recentemente, a exposição organizada pela Tate Britain em 2012 apresentou o Pré-Rafaelismo como uma das primeiras vanguardas históricas (Barringer e Rosenfeld 2012: 9-17).



**Fig. 16**

*A Huguenot, on St Bartholomew's Day, Refusing to Shield Himself from Danger by Wearing the Roman Catholic Badge*, John Everett Millais, 1851-52.

Óleo s/ tela, A.92,7 x L.62,2 cm.

The Makins Collection

© The Makins Collection / Bridgeman Images

Nessas condições, as pinturas inesianas que temos vindo a tratar parecem acompanhar as tendências europeias, se não francesas, pelo menos inglesas. E se o Romantismo desponta entre nós tardiamente, “à distância de uma geração” (França 1990: 259), tal acontece porque o termo de comparação é Paris, a capital do século XIX. Ora, deslocando-nos para o que poderia considerar-se, de algum modo, uma “periferia” artística, as Ilhas Britânicas, apercebemo-nos da simultaneidade das revoluções portuguesa e inglesa, ainda que a primeira se manifeste em esforços isolados, já tarde refletidos na insípida Sociedade Promotora de Belas-Artes, e a segunda nasce de raiz como movimento organizado. Não pretendemos, evidentemente, com isto sugerir qualquer relação entre uma e outra, até porque os nossos artistas contactavam, em larga medida, com os meios internacionais através de periódicos ilustrados e gravuras avulsas.

Um dos casos, sintomático e inequívoco, destes contactos envolve justamente a Castro: como olhar para o par romântico retratado por Condeixa sem nos lembrarmos da conhecida pintura de Millais, *A Huguenot, On St Bartholomew's Day* (Fig. 16 – The Makins Collection)<sup>20</sup>? Mais do que representar dois amantes enlaçados, o pré-rafaelita introduz uma variante dramática: o abraço é,

<sup>20</sup> Existindo aproximações mais válidas do que outras, o critério que prevaleceu na escolha desta pintura para efeitos comparativos não foi tanto temático como formal.

na realidade, a tentativa da mulher proteger o amado numa alusão ao iminente massacre de São Bartolomeu em 1572<sup>21</sup>. A relativa simplicidade da composição, o sentimento terno e a ambiência histórica são aspetos comuns às duas obras. O inglês partiu, todavia, de um exercício de representação fiel da natureza enquanto o português, nascido na geração seguinte, se deixa seduzir, como vimos, pela pintura naturalista francesa, que contrapõe à descrição a sensação.

Exposta juntamente com *Ophelia* em 1852, a tela de Millais conseguiu arrancar comentários positivos da crítica, tornando-se a primeira obra do pintor reproduzida em gravura<sup>22</sup>. No final do século, a sua popularidade era tal que John Guille Millais, na biografia dedicada ao pai, reporta serem as duas pinturas tão familiares em todas as casas inglesas que não precisava sequer de descrevê-las (Millais 1899: 115). Na verdade, o pré-rafaelita alcançou um reconhecimento além-fronteiras incomparável ao de qualquer outro artista britânico da sua época<sup>23</sup>. Millais soube ainda explorar o mercado impresso, através da ilustração de livros e periódicos, desenvolvendo aí uma atividade sem precedentes<sup>24</sup>. Torna-se, por isso, admissível supor uma viagem das formas até Portugal, onde, informadas pelo gosto francês, dominante, se naturalizam e reconvertem mediante a escolha de temas patrióticos, de sentimentalismo melífluo.

Se a inspiração dos Pré-Rafaelitas vem, muitas vezes, da própria literatura inglesa, com destaque para Shakespeare e Keats, a dos nossos artistas é, por maioria de razão, devedora da gesta camoniana. O interesse pelos temas tratados n'Os *Lusíadas* culminaria em 1880 com as comemorações do tricentenário da morte do épico, que reiteraram a tónica nos amores de Pedro e Inês. Mas não só. Também a viagem do Gama, ou mesmo a biografia do próprio Camões, matérias mais ou menos efabuladas, inspiraram os pintores portugueses. Considerando a pintura de história praticada nesses anos de encruzilhada de caminhos estéticos, verificamos que, na verdade, o tema inesiano foi o assunto medieval que mais interessou os nossos artistas.

Com efeito, a inspiração histórica da pintura portuguesa de meados do século em diante concentra-se, sobretudo, na Idade Moderna. A exaltação de Vasco da Gama, herói por excelência da epopeia camoniana, serviu a quase todos, desde Roquemont a Veloso Salgado, passando por Lupi, Costa Lima, Columbano, Condeixa, João Vaz, Félix Costa, José Malhoa e Roque Gameiro. O equivalente feminino do Gama era, necessariamente, Inês de Castro, já que, considerando a

---

<sup>21</sup> Com o subtítulo *Refusing to Shield Himself from Danger by Wearing the Roman Catholic Badge*, a pintura evoca o sangrento e mais divulgado acontecimento das Guerras de Religião em França, sugerido a Millais pela ópera *Les Huguenots* de Giacomo Meyerbeer (Rosenfeld e Smith 2007: 94).

<sup>22</sup> A *Huguenot* não só foi largamente reproduzida em diferentes formatos como o próprio artista, procurando capitalizar com o sucesso da imagem, dela executou várias réplicas.

<sup>23</sup> Rosenfeld e Smith 2007: 12.

<sup>24</sup> Suriano 2005: 131-136.

epopeia no seu todo, foi este episódio o primeiro a ser tratado autonomamente e o que soma maior número de traduções e comentários. Acresce que nesta pintura celebrativa, só a Castro envolve a temática do amor, indissociável da tragédia, é certo, em face do conflito entre o indivíduo e a razão de Estado, mas um amor romântico, não patriótico, não fraternal, de que o Pré-Rafaelismo nos dera inúmeros exemplos.

O núcleo de obras inesianas que aqui apresentámos é revelador da intermedialidade da pintura de história, no sentido em que esta estabelece relações, mais ou menos diretas, com outras práticas artísticas, a literatura, a cenografia e a fotografia. Neste novo paradigma do pitoresco, enquanto categoria estética eleita pelos pintores nacionais, a inspiração histórica é reequacionada “tanto pela escolha de pequenas cenas como pela fragmentação de um passado idealizado em momentos trágicos e melancólicos” (Silveira 2010: CIII). Se, lá fora, o romantismo pictórico era fértil na produção de obras de temática inesiana<sup>25</sup>, em Portugal, nos cem anos que medeiam entre as telas de Vieira Portuense e Columbano Bordalo Pinheiro, só Metrass se interessa pela história da Castro, compondo uma cena marginal ao episódio, dominada por um sentimentalismo dramático de influência francesa. O assunto foi ainda trabalhado em esboços, por Marciano Henriques da Silva, Costa Lima e Adolfo de Sousa Rodrigues, todos eles dedicados ao motivo da coroação e do macabro.

Quantitativamente falando, são mais representativas as obras que exploram o lugar dos amores de Pedro e Inês, levando-nos para o campo da pintura de paisagem, do que as que fixam determinado acontecimento da narrativa lendária, por norma situado num interior arquitetónico, domínio da pintura de história. Tal preponderância sugere a nacionalização do tema. Não só pela sua ancoragem a uma geografia eminentemente portuguesa, como pelo tratamento poético de um assunto trágico, que tão bem se prestou, Europa fora, a interpretações fantásticas coloridas pelo filtro da espetacularidade. Quando não se combina com a história, resvalando na cenografia, o naturalismo patente nestas obras equilibra-se com o género, na submissão da pintura a uma narrativa textual que converte a paisagem em documento etnográfico. Estamos, evidentemente, longe das inovações plásticas dos movimentos de rutura modernistas, manifestando os nossos pintores uma hesitação cultural que os torna sensíveis aos reptos do tempo presente, sem, no entanto, assumir novos caminhos arredados da tradição académica. Deste modo, a inspiração histórica sobrevive, resiliente, numa

---

<sup>25</sup> Em França, o conde de Forbin (1812), Eugénie Servières (1822), Gillot Saint-Èvre (1829), Aimé Benoît Marquet (1839) e Pierre Charles Comte (1849) inspiraram-se na história inesiana para compor grandes quadros históricos. O próprio Ingres ter-se-á interessado pelo tema, deixando, nos seus cadernos, um estudo sobre a morte da Castro. Em Espanha, Salvador Martínez Cubells (1887) e, na Rússia, Karl Brüllov (1834) também trataram o assunto na pintura.

altura em que os Salões das principais cidades europeias continuavam a premiar a “grande pintura”.

Com o correr do século, a nobreza do assunto tende a perder importância e a vertente histórica autonomizar-se-á, lentamente, da académica função celebrativa, numa solução de compromisso, a meio caminho entre as novidades formais vindas de fora e o casticismo de um país eminentemente rural, reticente ao progresso, que rememora um passado “dourado” para esquecer o presente. O da crise da década de 80, culminada na humilhação do *Ultimatum* inglês de 1890. Nesses anos, enquanto se comemoravam os centenários da morte de Camões e da viagem do Gama e se promoviam concursos destinados a incentivar uma pintura de história saudosista, a realidade observada era outra: heróis anónimos que apascentam gado e carregam cestos ou que descansam à sombra de uma árvore, ansiando pelo domingo de passeio e romaria. São estes os “capítulos d’uma odyssea rustica nacional” (Almeida 1911: 264), nas palavras de Fialho de Almeida, que vê na pintura de género também uma pintura de histórias.

Componente imprescindível do mito inesiano, tal como ele se exprime na sensibilidade oitocentista por imagens, a paisagem veio assim acrescentar à pintura de história uma dimensão plena de significado, no exato momento em que o Naturalismo se impunha no meio artístico nacional. Paisagem romanticamente entendida não só como reflexo de estados de alma das personagens que a habitam, como ainda memória de tempos, vivências, acontecimentos e tudo aquilo que enforma o conceito de espírito do lugar. Neste sentido, os amores de Pedro e Inês constituem um caso paradigmático de como a força dramática da narrativa histórica se dilui quando confrontada com o potencial lírico oferecido pela natureza, *locus amoenus* (mas também *horrendus*) que a literatura já explorara e, agora, paisagem sentimental que a pintura, o desenho e a fotografia trabalham empenhadamente. Permitindo, talvez, captar o sentido de boa parte da produção da segunda metade do século XIX: discretas cenas protagonizadas por pessoas comuns, em lugares facilmente identificáveis. Sentido que remete para um imaginário bem acima do plano do imediato, participando já do universo heróico coletivo.

## Bibliografia

- A Arte (1880), vol. II, 10 de Junho. Lisboa: Christovão A. Rodrigues, 81-100.
- AÇA, Zacharias d’ (1865). “Palestras Artísticas”, Revista Contemporanea de Portugal e Brazil, vol. V, n.º 4, Julho de 1864. Lisboa: Typ. do Futuro, 193-204.
- ALMEIDA, José Valentim Fialho de (1911). Barbear, Pentear. Jornal d’um Vagabundo. Porto: Livraria Clássica de A. M. Teixeira & C.ª.
- Archivo Pittoresco: Semanário Illustrado (1860), tomo III, n.º 37. Lisboa: Typographia de Castro & Irmão, 289-296.

- ARTUR, Ribeiro (1903). *Arte e Artistas Contemporâneos*. Vol. III. Lisboa: Livraria Moderna.
- BAPTISTA, Paulo Artur Ribeiro (2010). *A Casa Biel e as suas Edições Fotográficas no Portugal de Oitocentos*. Lisboa: Colibri.
- BARRINGER, Tim, Jason Rosenfeld, Alison Smith, eds. (2012). *Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde*. Londres: Tate Publishing.
- BUESCU, Helena Carvalhão (2000). “João Cristino da Silva e o tema da paisagem na literatura portuguesa de meados do século XIX”, in Maria de Aires Silveira (org.), *João Cristino da Silva: 1829-1877*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 77-85.
- CAMÕES, Luís de (1572). *Os Lusíadas*. Lisboa: Antonio Góçalvez, 1572 (<http://purl.pt/1/3>, consultado em 2016.05.01).
- Camões nas Coleções do Museu Nacional de Arte Contemporânea (1972). Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea.
- CORTE-REAL, António Moniz Barreto (1831). *Bellezas de Coimbra. Parte Primeira*. Coimbra: Real Imprensa da Universidade.
- FIGUEIREDO, António Cardoso Borges de (1886). *Coimbra Antiga e Moderna*. Lisboa: Livraria Ferreira.
- FERREIRA, Andrade (1861). “Revista critica e litteraria de 1858”, *Revista Contemporanea de Portugal e Brazil*, vol. I, n.º 2, Maio de 1859. 2.ª ed. Lisboa: Typ. do Futuro, 59-66.
- FRANÇA, José-Augusto (1990). *A Arte em Portugal no século XIX*. Vols. I e II. 3.ª ed. Lisboa: Livraria Bertrand.
- FRANCO, Anísio (2000). “João Cristino da Silva: um Romântico Extremado”, *Arte Ibérica*, Ano 4, n.º 35, Maio. Lisboa: Edições Arrábida, 42-45.
- HILTON, Timothy (1970). *The Pre-Raphaelites*. Londres: Thames & Hudson.
- Ilustração Portuguesa (1906), II série, n.º 26, 20 de Agosto. Lisboa: Empresa do Jornal O Século, 65-96.
- JÚDICE, Maria da Assunção de Alarcão (2013). “A Fonte dos Amores no Arquivo da Quinta das Lágrimas: 1364-1916”, in Maria Helena da Cruz Coelho (coord.), *Pedro e Inês – O Futuro do Passado*. Congresso Internacional. Vol. I. Coimbra: Associação dos Amigos de D. Pedro e D. Inês, 203-211.
- La Ilustración de Madrid. *Revista de Política, Ciencias, Artes y Literatura* (1871), Ano II, n.º 47, 15 de Dezembro. Madrid: Imp. de El Imparcial, 353-368.
- LICHNOWSKY, Felix Maria Vincenz Andreas (1845). *Portugal. Recordações do Anno de 1842*. 2.ª Ed. Lisboa: Imprensa Nacional.
- MILLAIS, John Guille (1899). *The life and letters of Sir John Everett Millais*. Vol. I. Londres: Methuen & Co.
- O Jardim Litterario. *Semanario de Instrucção e Recreio* (1847), vol. I, n.º 3. Lisboa: Imprensa Nacional, 17-24.
- O Occidente. *Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro* (1880), vol. III, n.º 51, 1 de Fevereiro. Lisboa: Empresa do Occidente, 17-24.
- O Occidente. *Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro* (1881), vol. IV, n.º 95, 1 de Agosto. Lisboa: Empresa do Occidente, 177-184.

- O Recreativo. *Jornal Semanario* (1838), n.º 23, 6 de Julho. Lisboa: Typographia de M. F. de Figueiredo, 177-179.
- PEREIRA, Denise (2012). “A Cenografia Oitocentista como Fonte de Cultura Visual e de Ideologia”, in Joana Cunha Leal e Mariana Pinto dos Santos (coords.), *Revista de História da Arte*, n.º 10. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 147-175.
- PINHEIRO, Rafael Bordalo (1891). “Theatro de D. Maria. A Morta”, *Pontos nos ii*, 7.º Ano, n.º 288, 3 de Janeiro. Lisboa: Imprensa Minerva, 4-6.
- PORFÍRIO, José Luís (2009). “Enfim o Romantismo!”, in Dalila Rodrigues (coord.), *Arte Portuguesa: Da Pré-História ao Século XX*, vol. 15. Vila Nova de Gaia: Fubu Editores, 26-33.
- REVISTA ILLUSTRADA (1890), vol. I, n.º 12, 30 de Setembro. Lisboa: Livraria de António Maria Pereira, 133-144.
- ROSENFELD, Jason e Alison Smith (2007). *Millais*. Londres: Tate Publishing.
- RUSKIN, John (1851). *Pre-Raphaelitism*. Nova Iorque: John Wiley.
- SILVA, Raquel Henriques da (1995). “Romantismo e pré-naturalismo”, in Paulo Pereira (coord.), *História da Arte Portuguesa*. Vol. III. Lisboa: Círculo de Leitores, 328-367.
- SILVEIRA, Maria de Aires (2000). “João Cristino da Silva (1829-77)”, in Maria de Aires Silveira (org.), *João Cristino da Silva: 1829-1877*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 15-75.
- SILVEIRA, Maria de Aires (2010). “A pintura de história (1850-1895)”, in Pedro Lapa, Maria de Aires Silveira (coords), *Arte Portuguesa do Século XIX. 1850-1910. Catálogo da Coleção*. Vol. I. Lisboa: MNAC – Museu do Chiado / Leya, CIII-CX.
- SOCIEDADE NACIONAL DE BELLAS-ARTES. *Primeira Exposição*. 1901. Lisboa: Typographia da Companhia Nacional Editora, 1901.
- SORIANO, Simão José da Luz (1860). *Revelações da Minha Vida e Memórias de Alguns Factos, e Homens Meus Contemporaneos*. Lisboa: Typographia Universal.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de (1984). *Inês de Castro na Literatura Portuguesa*. Col. Biblioteca Breve. Vol. 96. 1.ª ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de (2005). *Inês de Castro. Um tema Português na Europa*. 2.ª ed. Lisboa: ACD Editores.
- SURIANO, Gregory R (2005). *The British Pre-raphaelite Illustrators. A History of Their Published Prints*. New Castle: Oak Knoll Press; Londres: The British Library.
- UNIVERSO PITTORESCO. *Jornal de Instrução e Recreio* (1843-1844), vol. 3, n.º 4. Lisboa: Imprensa Nacional, 49-64.
- VASCONCELOS, António de (1928). *Inês de Castro. Estudo para uma Série de Lições no Curso de História de Portugal*. Porto: Edições ilustradas Marques Abreu.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (1925). “Pedro, Inês e a Fonte dos Amores”, *Lusitania. Revista de Estudos Portugueses*, vol. II, fascículo camoniano (V e VI). Lisboa: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional de Lisboa, 159-182.
- VITERBO, Francisco Marques Sousa (1889). *A Fonte dos Amores. Florilégio Poético*. Lisboa: Imprensa Nacional.