



BRENO MARQUES RIBEIRO DE FARIA

**RETRATOS DO PODER: A PINTURA DE RETRATO
SETECENTISTA DA FAMÍLIA REAL PORTUGUESA NO
BRASIL**

Volume I.

CAMPINAS, 2012

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

BRENO MARQUES RIBEIRO DE FARIA

**RETRATOS DO PODER: A PINTURA DE RETRATO
SETECENTISTA DA FAMÍLIA REAL PORTUGUESA NO
BRASIL**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestre em História, na área de concentração História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Junior

VOLUME I.

CAMPINAS, 2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
CECÍLIA MARIA JORGE NICOLAU – CRB8/3387 – BIBLIOTECA DO IFCH
UNICAMP

F225r Faria, Breno Marques Ribeiro de, 1986-
Retratos do Poder: a pintura de retrato setecentista da
família real portuguesa no Brasil / Breno Marques Ribeiro
de Faria. -- Campinas, SP : [s. n.], 2012.

Orientador: Jorge Sidney Coli Junior.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Arte – História. 2. Pintura – História. 3. Pintura de
retrato. 4. Monarquia – Portugal – História. 5. Brasil –
História – Período colonial, 1500-1822. I. Coli, Jorge, 1947-
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informação para Biblioteca Digital

Título em Inglês: Portraits of the Power: eighteenth century portrait
painting of the portuguese royal family in Brazil

Palavras-chave em inglês:

Art – History

Painting - History

Portrait painting

Monarchy – Portugal – History

Brasil – History – Colonial period, 1500-1822

Área de concentração: História da Arte

Titulação: Mestre em História

Banca examinadora:

Jorge Sidney Coli Junior [Orientador]

Alexander Gaiotto Miyoshi

Iara Lis Franco Schivinatto

Data da defesa: 03-10-2012

Programa de Pós-Graduação: História

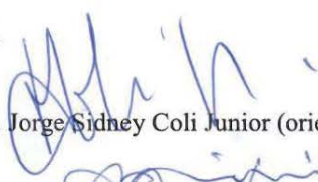
BRENO MARQUES RIBEIRO DE FARIA

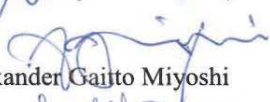
Retratos do Poder: a pintura de retrato setecentista da família real portuguesa no Brasil

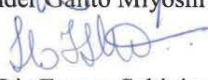
Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Junior.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 03 / 10 / 2012.

BANCA


Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Junior (orientador)


Prof. Dr. Alexander Gaieto Miyoshi


Profa. Dra. Iara Lis Franco Schivinatto

Profa. Dra. Izabel Andrade Marson (suplente)
Profa. Dra. Leticia Coelho Squeff (suplente)

Volume I.

Outubro / 2012

AGRADECIMENTOS

Agradeço à FAPESP pela bolsa concedida.

Agradeço ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP pela estrutura, especialmente aos funcionários da Biblioteca Prof. Dr. Octávio Ianni pela eficiência.

Agradeço ao meu orientador Jorge Coli pela orientação mais do que estritamente acadêmica, mas uma abertura de horizontes.

Agradeço à Conceição, Pablo e Valmir pelo amor.

Agradeço aos amigos pelo apoio: Girlaine, Emilly, Mateus, Flávia, Fernanda, Raphael, Fanny e a todos que contribuíram ao longo do caminho.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é expandir o entendimento da pintura no Brasil colonial, especificamente a pintura de retrato. Sendo delimitado o foco para abarcar obras nas quais figuram membros da família real portuguesa e os indivíduos estreitamente relacionados a ela, como os vice-reis e governadores. A determinação do objeto de estudo visa selecionar um material privilegiado para observar certas características da cultura setecentista luso-brasileira, nomeadamente a dimensão da pintura de retrato dentro da esfera do poder monárquico absolutista português. A função cultural dessas representações visuais fica mais clara ao serem observadas as condições de demanda e execução das mesmas, bem como, os locais para os quais elas se destinavam. Buscamos reconstituir a circulação das obras para ser possível apreender o desenvolvimento desta retratística, que se origina na metrópole, atravessa o oceano Atlântico, e chega até a América Portuguesa.

Palavras-chave:

História da Arte; História da Pintura; Pintura de Retrato; Monarquia Portuguesa; Brasil Colônia.

ABSTRACT

The objective of this research is to expand the understanding of painting in colonial Brazil, specifically portrait painting. Being limited the focus to encompass the works which include members of the portuguese royal family and people closely related to it, as the vice-kings and governors. The determination of the object of study aims to select a privileged material to observe certain characteristics of eighteenth-century luso-brazilian culture, including the dimension of portrait painting into the realm of portuguese absolute monarchical power. The cultural function of these visual representations becomes clearer when they are subject to the conditions of demand and implementation of those, as well as the locations for which they were intended. We seek to reconstitute the circulation of works to be able to grasp the development of portraiture, which originates in the metropolis, crosses the Atlantic Ocean, and reaches the Portuguese America.

Key-words:

History of Art; History of Painting; Portrait Painting; Portuguese monarchy; Colonial Brazil.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Abraham Bosse. <i>Frontispício do Leviatã de Thomas Hobbes</i> . 1651.....	25
Figura 2 – Cristóvão Lopes. <i>D. João III com São João Baptista</i> . c.1550. Museu Nacional do Azulejo, Lisboa.....	30
Figura 3 – António Moro. <i>D. Catarina de Áustria, Rainha de Portugal</i> . 1552-1553. Óleo sobre tela, 107 x 84 cm. Museu Nacional do Prado, Madri.	30
Figura 4 – Manuel Franco. <i>D. Catarina de Bragança, Infanta</i> . c. 1653. Óleo sobre tela, 123 x 102 cm. Museu de Évora, Évora	31
Figura 5 – José de Avelar Rabelo. <i>D. João IV</i> . 1640-1657. Óleo sobre tela, 113,7 x 89,5 cm. Museu Nacional dos Coches, Lisboa.....	31
Figura 6 – <i>Le Prince de Bresil, fils ainé de Pierre 2º. Roy de Portugal</i> [Visual gráfico. - Paris : chez Berey, [ca 1705?]. - 1 gravura: água-forte, p&b; 34x22 cm. Data provável: aclamação do Rei em 1 de Janeiro de 1707. - Dim da matriz: 30x19,5 cm. - Inv. du fonds français - sec. XVII, tomo 1, p. 359. - E. Soares- Dic. icon., nº1541 B). Biblioteca Nacional, Lisboa.....	38
Figura 7 – Antoon van Dyck, <i>Carlos I, Rei da Inglaterra</i> . c.1635. Óleo sobre tela, 266 x 207 cm. Museu do Louvre, Paris.....	39
Figura 8 – BERGE, Pieter van den, fl. 1660-1710. <i>Iohannes Quintus Lusitanorum Rex et Indiar [et] Maria Anna Lusitanorum Regis Excellens Sponsa</i> [Visual gráfico] / P.v.d Berge inventor exc del. et fecit. - [S.l.] : P.v.d Berge exc., [1708]. - 1 gravura: buril e água-forte, p&b; 58,5 x 49,5 cm (matriz). - Dim. fol.: 62x53 cm PTBN E. 55 R. - Soares, E. - Dic. de icon., n.º 1541-D). Biblioteca Nacional, Lisboa.	41
Figura 9 – I. A. Pfeffel et. C. Engelbrecht sculp. V. <i>MARIA ANNA PORTUGALLAE ET ALGARBIORUM REGINA</i> Gravura. Coleção Diogo Barbosa Machado, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.	43
Figura 10 – ENGELBRECHT, Christian, 1672-1735. <i>Ioannes V. Dei Gratia Rex Portugaliae et Algarbiorum</i> ... [Visual gráfico / C. Engelbrecht et I. A. Pfeffel sculp. Viennae. - [Viennae? : s.n., entre 1730 e 1735?]. - 1 gravura: maneira negra, p&b. - Dim. da matriz: 43 x 31 cm. - Soares, E. - Dic. icon., nº 1541 2Z). Biblioteca Nacional, Lisboa.....	43
Figura 11 – Pompeo Batoni (atribuição). <i>D. Maria Ana de Áustria</i> . Séc. XVIII, primeira metade. Óleo sobre tela. Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa.	45

Figura 12 – Pompeo Batoni (atribuição). <i>D. João V.</i> séc. XVIII, primeira metade. Óleo sobre tela. Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa.	45
Figura 13 – <i>JOANNES V. DEI GRATIA PORTUGALIA ET ALGARBIORUM REX....</i> Séc. XVIII, primeira metade. Gravura. Coleção Diogo Barbosa Machado, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.....	47
Figura 14 – ENGELBRECHT, Christian, 1672-1735. <i>Maria Anna Portugaliae et Algarbiorum Regina nata Archidux Austriae, desponsata Joanni V...</i> [Visual gráfico / C. Engelbrecht scul, V.. - [Ausgburg ? : s.n., ca 1710?]. - 1 gravura: água- forte, parcialmente aguarelada; 25 x 15,7 cm (matriz). Biblioteca Nacional, Lisboa.....	47
Figura 15 – Autor desconhecido. <i>D. João V, Rei de Portugal.</i> Séc. XVIII, primeira metade. Óleo sobre tela, 103 x 79 cm. Museu dos Biscainhos, Braga.	48
Figura 16 – <i>D. João V.</i> Dobra de 4 escudos. 1743. Lisboa. Ouro. 31,6 mm. 14,21 g. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.....	51
Figura 17 – Giorgio. Domenico. Duprà. <i>D. João V.</i> 1720-1725. Sala dos Tudescos, Paço de Vila Voçosa.	54
Figura 18 – Fachada da Biblioteca Joanina. Iniciada em 1716. Universidade de Coimbra.	55
Figura 19 – Giorgio Domenico Duprà. <i>D. João V.</i> c.1725. Óleo sobre tela. Biblioteca Joanina, Coimbra.	56
Figura 20 – Pierre Antoine Quillard (atribuição). <i>D. João V.</i> Séc. XVIII, primeira metade. Óleo sobre tela, 100 x 77 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.	58
Figura 21 – Alessandro Giusti. <i>D. João V.</i> 1748. Mármore. Palácio Nacional de Mafra, Mafra. 60	
Figura 22 – DEBRIE, Guilherme Francisco Lourenço, ?-1755. <i>Ita Ioanni V, Potentissimo Lusitanorum Regi Effigiem...</i> [Visual gráfico / G. F. L. Debrie del. et sculp.. - [S.l. : s.n.], 1739. - 1 gravura: água-forte, p&b; 42 x 28 cm. - Dim. da composição sem letra: 36,3 x 25,5 cm. - Soares, E. - Dic. icon., nº 1541 A2). Biblioteca Nacional, Lisboa.	61
Figura 23 – António Carlos Leoni. <i>D. João V.</i> 1730-1732. Óleo sobre tela, 100,6 x 74,8 cm. Museu Nacional dos Coches, Lisboa.....	61
Figura 24 – Ranc Effigiem pinxit. G.F.L. Debrie del. et. sculp. <i>Mariana Austriaca Lusitanorum Regina effigiem....</i> 1739. Gravura. Coleção Diogo Barbosa Machado, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.....	62

Figura 25 – António Carlos Leoni. <i>D. Maria Ana de Áustria</i> . 1730-1732. Óleo sobre tela, 101 x 75 cm. Museu Nacional dos Coches, Lisboa.....	62
Figura 26 – François Harrewyn. <i>D. João V</i> . 1730. Gravura frontispício do História del Reyno de Portugal de Manuel de Faria e Sousa. Coleção Diogo Barbosa Machado, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.....	63
Figura 27 – Hyacinthe Rigaud. <i>Luís XIV, Rei da França</i> . 1701. Óleo sobre tela, 276 x 194 cm. Palácio de Versalhes.....	63
Figura 28 – Autor desconhecido. <i>D. João V</i> . Séc. XVIII, primeira metade. Óleo sobre tela, 96,5 x 74 cm. Museu Mineiro, Belo Horizonte.....	70
Figura 29 – Autor desconhecido. <i>D. João V</i> . Óleo sobre tela. Séc. XVIII, primeira metade. Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Salvador.....	73
Figura 30 – Giorgio Domenico Duprà. <i>Infante D. José</i> . 1725. Óleo sobre tela, 75 x 62 cm. Palácio do Oriente, Madri.	78
Figura 31 – Autor desconhecido. <i>D. José I</i> . Séc. XVIII. Óleo sobre tela, 96,5 cm x 74 cm. Museu Mineiro, Belo Horizonte.....	79
Figura 32 – Autor desconhecido. <i>D. José I</i> . Séc. XVIII. Óleo sobre tela, segunda metade. Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Salvador.	85
Figura 33 – LEONI, Carlos António, fl. ca 1745-1774. <i>Dom Joze Rey Fidelissimo de Portugal, e dos Algarves</i> [Visual gráfico] / Carolus Antonius Leoni Floren. inv. et deli.; R. Gaillard Sculp.. - [S.l. : s.n., 1755]. - 1 gravura: buril e água-forte, p&b; 31,5x21,7 cm (matriz). - Dim. f.: 46x31 cm PTBN E. 2318 V.. - Dim. f.: 31x22 cm PTBN E. 34 P.. - Dim. f.: 31x21 cm PTBN E. 35 P.. - Soares, E. - Dic. de icon., n.º 1562-E). - Soares, E. - Inv. da col. de est., p. 6, n.ºs 34 e 35. Biblioteca Nacional, Lisboa.	86
Figura 34 – Carolus Antonius Leoni Floren invent et delin. <i>DOM JOZÉ REY FIDELISSIMO DE PORTUGAL, E DOS ALGARVES</i> . Século XVIII, segunda metade. Gravura. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.	86
Figura 35 – Autor desconhecido. <i>D. José I</i> . Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela. Câmara Municipal de Mariana.....	88
Figura 36 – Autor desconhecido. <i>D. José I</i> . Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela, 107,2 x 81,2 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.....	88

Figura 37 – Autor desconhecido. <i>D. José I.</i> 1750-1777. Óleo sobre tela, 105,5 x 81 cm. Palácio Nacional de Mafra, Mafra.	89
Figura 38 – Joaquim Machado de Castro. <i>Estátua Equestre de D. José I, grupos laterais e medalhão do Marquês de Pombal.</i> 1775. Bronze. Praça do Comércio, Lisboa.	91
Figura 39 – Joaquim Machado de Castro. <i>Estátua Equestre de D. José I.</i> 1775. Bronze. Praça do Comércio, Lisboa.	91
Figura 40 - CARPINETTI, João Silvério, 1740-1800. <i>Josephus I, Portug. et Alg. Rex. Fideliss.</i> [Visual gráfico / Carpinetti Lusit. delin. et sculp.. - Lx. ^a : [s.n.], 1767. - 1 gravura: buril e água-forte, p&b; 24x16,2 cm (matriz). - Dim. da f. truncada: 28x22 cm PTBN E. 4969 P.. - Soares, E. - Dic. icon., nº 1562-M), reporta-se a diferente estado da mesma gravura (com menção de edição). Biblioteca Nacional, Lisboa.	95
Figura 41 – <i>D. José I.</i> 6.400 réis. 1758. Rio de Janeiro - R. Ouro. 31,9 mm. 14,13 g. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.	95
Figura 42 – Autor desconhecido. <i>Marquês de Pombal.</i> Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela, 79 x 69 cm. Museu do Ouro, Sabará.	99
Figura 43 – Autor desconhecido. <i>Marquês de Pombal.</i> Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela, 90 x 67,5 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.	99
Figura 44 – CARPINETTI, João Silvério, 1740-1800. <i>Sebastiao Iose de Carvalho e Mello, Secretario de Estado & C. & C</i> [Visual gráfico / Parodi vultum expressit; Carpinetti Lusitanus delin. et sculp.. - [S.l : s.n., 1759]. - 1 gravura: buril e água-forte, p&b. - Dim. da matriz: 25,3x17,9 cm. - Soares, E. - Dic. icon., nº 641 A). Biblioteca Nacional, Lisboa.	100
Figura 45 – Joaquim Machado de Castro (atribuição). <i>Marquês de Pombal.</i> Medalhão na base da estátua equestre de D. José I. 1775. Bronze. Praça do Comércio, Lisboa.	101
Figura 46 – Louis Michel van Loo e Claude Joseph Vernet. <i>Sebastião José de Carvalho e Mello, Marquês de Pombal.</i> 1766. Óleo sobre tela. Câmara Municipal de Oeiras.	102
Figura 47 – Joana de Salitre (atribuição). <i>Marquês de Pombal.</i> Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela, 213,5 x 127 cm. Museu da Cidade, Lisboa.	103
Figura 48 – O. Cor Sculpsit. <i>GOMES FREIRE DE ANDRADA, SARGENTO MOR DE BATALHA.</i> 1747. Gravura. Coleção Diogo Barbosa Machado, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.	105

Figura 49 – Manuel da Cunha (atribuição). <i>Gomes Freire de Andrada, Conde de Bobadela</i> . c.1761. Óleo sobre tela. Câmara Municipal do Rio de Janeiro.	105
Figura 50 – Vieira Lusitano (atribuição). <i>Maria Francisca Isabel Josefa</i> . c.1753. Óleo sobre tela, 152 x 107 cm. Palácio Nacional de Queluz, Queluz.	110
Figura 51 – Vieira Lusitano. (atribuição) <i>D. Maria Ana Francisca</i> . c.1753. Óleo sobre tela, 148 x 104 cm. Palácio Nacional de Queluz, Queluz.	110
Figura 52 – Vieira Lusitano (atribuição). <i>Maria Francisca Doroteia</i> . c.1753. Óleo sobre tela, 148 x 104 cm. Palácio Nacional de Queluz, Queluz.	110
Figura 53 – Autor desconhecido. <i>D. Maria I</i> . Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela, 89 x 120 cm. Museu Francisco Tavares Proença Junior, Castelo Branco.	111
Figura 54 – Autor desconhecido. <i>D. Pedro III</i> . Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela, 89 x 120 cm. Museu Francisco Tavares Proença Junior, Castelo Branco.	111
Figura 55 – Autor desconhecido. <i>D. Mariana Vitória</i> . Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela, 89 x 120 cm. Museu Francisco Tavares Proença Junior, Castelo Branco.	111
Figura 56 – Autor desconhecido. <i>D. José I</i> . Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela, 89 x 120 cm. Museu Francisco Tavares Proença Junior, Castelo Branco.	111
Figura 57 – Autor desconhecido. <i>Marquês de Pombal</i> . Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela, 89 x 120 cm. Museu Francisco Tavares Proença Junior, Castelo Branco.	112
Figura 58 – Miguel Antonio do Amaral. <i>Marianna Victoria, Rainha de Portugal</i> . c. 1773. Óleo sobre tela, 238 x 148,5 cm. Museu Hermitage, São Petersburgo.	113
Figura 59 – Miguel Antonio do Amaral. <i>Joseph, Príncipe do Brasil e Beira</i> . c. 1773. Óleo sobre tela, 238 x 138,5 cm. Museu Hermitage, São Petersburgo.	113
Figura 60 – Miguel Antonio do Amaral. <i>Maria Francisca, Princesa do Brasil e Beira</i> . c. 1773. Óleo sobre tela, 239 x 138,5 cm. Museu Hermitage, São Petersburgo.	113
Figura 61 – Miguel Antonio do Amaral. <i>José Emanuel, Rei de Portugal</i> . c. 1773. Óleo sobre tela, 239 x 143 cm. Museu Hermitage, São Petersburgo.	113
Figura 62 – João Lopes Maciel (atribuição). <i>D. Maria I, Rainha de Portugal</i> . Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 97,9 x 75,2 cm. Museu da Inconfidência, Ouro Preto.	116
Figura 63 – Autor desconhecido. <i>D. Maria I, Rainha de Portugal</i> . Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela. Câmara Municipal de Mariana.	116

Figura 64 – <i>D. Maria I (Toucado)</i> . 6.400 réis. 1792. Rio de Janeiro - .R. Ouro. 32,0 mm. 14,24 g. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.....	117
Figura 65– Elemento da fachada da Câmara Municipal de Mariana. Construção iniciada na segunda metade do séc. XVIII.....	117
Figura 66 – João Lopes Maciel (atribuição). <i>D. Pedro III, Rei de Portugal</i> . Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 97,6 x 75,4 cm. Museu da Inconfidência, Ouro Preto.....	118
Figura 67 – João Lopes Maciel (atribuição). <i>D. Mariana Vitória, Rainha de Portugal</i> . Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 97,5 x 75,5 cm. Museu da Inconfidência, Ouro Preto.	118
Figura 68 – João Lopes Maciel (atribuição). <i>D. José, Príncipe do Brasil</i> . Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 98 x 75,8 cm. Museu da Inconfidência, Ouro Preto.....	118
Figura 69 – Autor desconhecido. <i>Mariana Vitória de Bourbon</i> . Séc. XVIII. Óleo sobre tela, 89,9 x 77,2 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.	120
Figura 70 – Autor desconhecido. <i>D. Maria Francisca Benedita, Princesa do Brasil</i> . Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela, 94,5 x 74 cm. Museu dos Biscoíños, Braga.	121
Figura 71 – Autor desconhecido. <i>D. José, Príncipe da Beira</i> . Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela. Museu dos Biscoíños, Braga.	121
Figura 72 – Autor desconhecido. <i>D. Pedro III, Rei de Portugal</i> . Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 94,5 x 74 cm. Museu dos Biscoíños, Braga.	121
Figura 73 – Autor desconhecido. <i>D. Maria I, Rainha de Portugal</i> . Séc. XVIII, último quartel. Óleo Sobre tela, 111 x 84 cm. Museu dos Biscoíños, Braga.	121
Figura 74 – Autor desconhecido. <i>D. Pedro III</i> . Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 72,5 x 52,5 cm. Museu Mineiro, Belo Horizonte.	122
Figura 75 – Autor desconhecido. <i>D. Maria I</i> . Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 72,5 x 52,5 cm. Museu Mineiro , Belo Horizonte.	122
Figura 76 – Autor desconhecido. <i>D. Maria I</i> . Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 72,5 x 53 cm. Museu Mineiro, Belo Horizonte.	122
Figura 77 – Autor desconhecido. <i>D. José, Príncipe do Brasil</i> . Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 72 x 53 cm. Museu Mineiro, Belo Horizonte.....	122
Figura 78 – Autor desconhecido. <i>D. Maria I</i> . Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela. Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Salvador.	123

Figura 79 – José Leandro de Carvalho (atribuição). <i>D. Maria I</i> . Séc. XVIII-XIX. Óleo sobre tela, 128,3 x 94 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.	124
Figura 80 – Autor desconhecido. <i>D. Maria I e D. Pedro III</i> . 1760-1785. Óleo sobre tela, 221,2 x 175 cm. Museu Nacional dos Coches, Lisboa.	125
Figura 81 – <i>D. Maria I (Toucado)</i> . 6.400 réis. 1792. Rio de Janeiro – R. Ouro. 32,0 mm. 14,24 g. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.	126
Figura 82 – <i>D. Maria I (Véu de Viúva)</i> . 6.400 réis. 1789. Rio de Janeiro – R. Ouro. 32,0 mm. 14,22 g. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.	126
Figura 83 – <i>D. Maria I e D. Pedro III</i> . 6.400 réis. 1779. Rio de Janeiro – R. Ouro. 32,0 mm. 14,20 g. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.	126
Figura 84 – MACHADO, Gaspar Fróis, 1759-1797. <i>Maria I Regina Fidelissima...</i> [Visual gráfico / T. Hickey pinxit ; Gaspar Frois M. sculp. Lisboa. - [Lisboa : s.n.], 1786. - 1 gravura: água-forte e buril, p&b. - Dim. da comp. sem letra: 46 x 32,5 cm. - Soares, E. - Dic. icon., nº 1831 H). Biblioteca Nacional. Lisboa.	127
Figura 85 – Autor desconhecido. <i>José de Bragança, Príncipe do Brasil</i> . Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 107 x 84,3 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.	128
Figura 86 – Mestre Valentim (atribuição). <i>MARIAE I ET PETRO III BRASILIAE REGIBUS</i> . c.1783. Medalhão no portão do Passeio Público. Bronze. Rio de Janeiro	130
Figura 87 – Leandro Joaquim (atribuição). <i>D. Luís de Vasconcelos</i> . Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 88,2 x 65,7 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.	131
Figura 88 – João Francisco Muzzi. <i>Fatal e rápido incêndio que reduziu a cinzas em 23 de agosto de 1789 a Igreja, suas imagens e todo antigo Recolhimento de N.S. Do Parto, salvando-se unicamente ileso dentre as chamas a milagrosa imagem de Nossa Senhora</i> . 1789. Óleo sobre tela, 101 x 124,3 cm. Museu Chácara do Céu, Rio de Janeiro.	132
Figura 89 – João Francisco Muzzi. <i>Feliz e pronta reedificação da Igreja do antigo Recolhimento de N.S. do Parto, começada no dia 25 de agosto de 1789 e concluída em 8 de dezembro do mesmo ano</i> . 1789. Óleo sobre tela, 101 x 124,3 cm. Museu Chácara do Céu, Rio de Janeiro. ...	133

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	23
Capítulo I - AURORA: D. João V. 1707 – 1750.....	37
1.1. As primeiras imagens do rei	37
1.1.1. O Príncipe	37
1.1.2. O Matrimônio	39
1.1.3. O Início	44
1.2. O ápice da retratística áulica.....	48
1.2.1. O Sistema	48
1.2.2. A Efígie.....	52
1.2.3. A Veneração	60
1.3. A circulação da representação do monarca.....	66
1.3.1. A Propagação.....	66
1.3.2. O Brasileiro	69
1.3.3. A Morte.....	74
Capítulo II - ECLIPSE: D. José I. 1750 – 1777.....	77
2.1. A projeção de uma imagem do rei.....	77
2.1.1. As Bodas de José	77
2.1.2. O Simulacro do Monarca	83
2.1.3. A Reconstrução à Cavalo.....	90
2.2. A representação do agregado ao rei.....	98
2.2.1. O <i>Imperium</i> do Marquesado	98
2.2.2. A Honra em Disseminação	103
Capítulo III - CREPÚSCULO: D. Maria I. 1777 – 1792; 1816.....	109
3.1. As imagens da rainha.....	109
3.1.1. Maria a Filha	109
3.1.2. Maria a Esposa	115
3.1.3. Maria a Mãe	123
3.2. A representação dos poderosos e o Brasil	129
3.2.1. A Obra do Vice-Rei	129
3.2.2. A Demanda do Beneplácito.....	133
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	141
BIBLIOGRAFIA	143

INTRODUÇÃO

A deleitação dos olhos é a vista do Sol e a alegria do povo é a presença do Rei. O Sol difunde o calor com luz: O rei comunica com o aspecto o amor [...] o Rei dá a vida com seu benigno semblante.¹

Esse trabalho visa analisar os retratos nos quais estão pintados os membros da família real portuguesa que se encontram no Brasil e foram executados ao longo do século XVIII. Essas obras foram produzidas dentro do período que compreende os reinados de três monarcas portugueses: Dom João V (1689 – 1750), Dom José I (1714 – 1777) e Dona Maria I (1734 – 1816). É a iconografia dessas três gerações da dinastia de Bragança², que ocupou o trono até o fim do sistema monárquico em Portugal e durante grande parte da história colonial do Brasil, que iremos abordar.

O primeiro monarca a figurar nesta pesquisa foi o terceiro de sua dinastia, D. João reinou de 1707, quando foi aclamado aos 17 anos, até sua morte em 1750. Logo no início de seu reinado estruturou a iconografia da monarquia lusitana, que permaneceu até o final do século sem profundas alterações. Após a sua morte, seu filho D. José assumiu o trono e em seguida teve de lidar com o desastre do terremoto de Lisboa de 1755. Colocando-se a margem do comando emergiu o Marquês de Pombal (1699 – 1782), figura que rivalizou com a pessoa do rei em destaque nas imagens áulicas. Próximo ao fim do século, após a morte de seu pai em 1777, D. Maria ascendeu ao trono, a primeira rainha de Portugal. Esta que viveu o fim do Antigo Regime e, após ser afastada do governo por incapacidade em 1792, morreu no Rio de Janeiro em 1816.

Agregadas às efígies dos monarcas estão as de suas respectivas famílias, seus cônjuges e filhos, bem como de alguns membros da administração colonial. Estes que são uma extensão do

¹ VARELA, Sebastião Pacheco. *Número vocal, exemplar, católico, e político, proposto no maior entre os santos o glorioso S. João Batista; para imitação do maior entre os príncipes o sereníssimo Dom João V...* Lisboa. Oficina de Manoel Lopes Ferreira, 1702. p. 407. Apud.: MONTEIRO, Rodrigo Bentes. *O Rei no Espelho. A monarquia portuguesa e a colonização da América 1640 – 1720*. São Paulo: Hucitec, 2002. p. 167.

² A Casa de Bragança é a dinastia que assumiu o trono de Portugal em 1640, após um golpe de Estado denominado Restauração, insurreição da nobreza lusitana liderada por D. João IV (1604 – 1656), até então oitavo Duque de Bragança. Foi nesse momento em que se restituiu a soberania de Portugal após sessenta anos (1580 – 1640) de domínio da dinastia dos Habsburgo da Espanha, que assumiram o trono português após a crise sucessória desencadeada pelo desaparecimento em batalha de D. Sebastião I (1555 – 1578).

poder monárquico nos domínios ultramarinos e por isso têm sua representação construída em contiguidade a do rei.

Esses retratos são uma manifestação do poder dos monarcas, que dificilmente poderia ser definido como algo material, tangível e palpável, sendo mais apropriado entendê-lo como uma força, uma prática ou um ato. O poder não é algo estático, mas uma relação de algo ou alguém com outro ser e, nesse sentido, pensamos na sua representação não somente como uma “ilustração”, mas como uma dimensão do mesmo. O fato de uma força dar-se a ver é parte constitutiva de sua existência, sendo assim impossível separar o poder de sua representação.

Na estrutura das monarquias absolutistas a “imagem” do rei tem uma função proeminente e ela se estende a todos os elementos do mundo material que dizem respeito à pessoa do monarca. *“O patrono real comporta-se como o primeiro destinatário das obras que encomendou; quer que estejam à altura de sua grandeza, nelas quer ler a imagem sensível de seu poder.”*³ Por essa relação do poder com o mundo material o *“fausto não é somente o sinal da soberania: é a expressão de um poder que se materializa sob espécies sensíveis e que é capaz de renovar continuamente a aparência sob a qual se manifesta.”*⁴ Sendo assim, tudo e todos ao redor da monarquia estão associados a ela, como o centro de uma esfera.

De maneira orgânica a concepção dessa sociedade era como a de um corpo, no qual o rei ocupava hierarquicamente a posição da cabeça, a qual cabia comandar e orientar. E a cada um dos outros grupos, desempenharem as funções dos membros desse mesmo organismo: a nobreza cabia, como os braços e mãos, a força militar que o defendia e ao vulgo cabia, como as pernas e pés, com seu trabalho a sustentação dele. A religião tinha sua estruturação em paralelo, uma monarquia espiritual, na qual a figura de Jesus Cristo ocupava o lugar de rei. Ambas as dimensões do poder – a terrena e a espiritual – se reforçam mutuamente. Uma como a versão da outra em seu respectivo domínio, funcionavam como um espelho, servindo de legitimação e de suporte ideológico.⁵

Essas ideias estão claramente representadas no frontispício de *Leviatã*⁶ (fig.1), de Thomas Hobbes, publicado em 1651. O texto trata da estrutura da sociedade e do governo legítimo,

³ STAROBINSKI, Jean. *A invenção da liberdade, 1700-1789*. São Paulo, SP: Editora da UNESP, 1994. p. 21.

⁴ Ibidem. p. 22.

⁵ KANTOROWICZ, Ernst Hartwig. *Os dois corpos do rei: um estudo sobre teologia política medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁶ *Leviathan or The Matter, Forme and Power of a Common Wealth Ecclesiasticall and Civil*.

baseado na teoria do contrato social, defendendo o soberano absoluto. E a gravura mostra, em sua parte superior, uma figura humana coroada emergindo da paisagem, segurando com a mão esquerda um báculo e com a direita uma espada. Seu torso e braços são compostos por inúmeras pessoas viradas em direção a cabeça. A frase “*Non est potestas Super Terram quae Comparetur ei*”⁷ completa o significado, o Estado coincide com o Soberano, e nada é maior que isso.

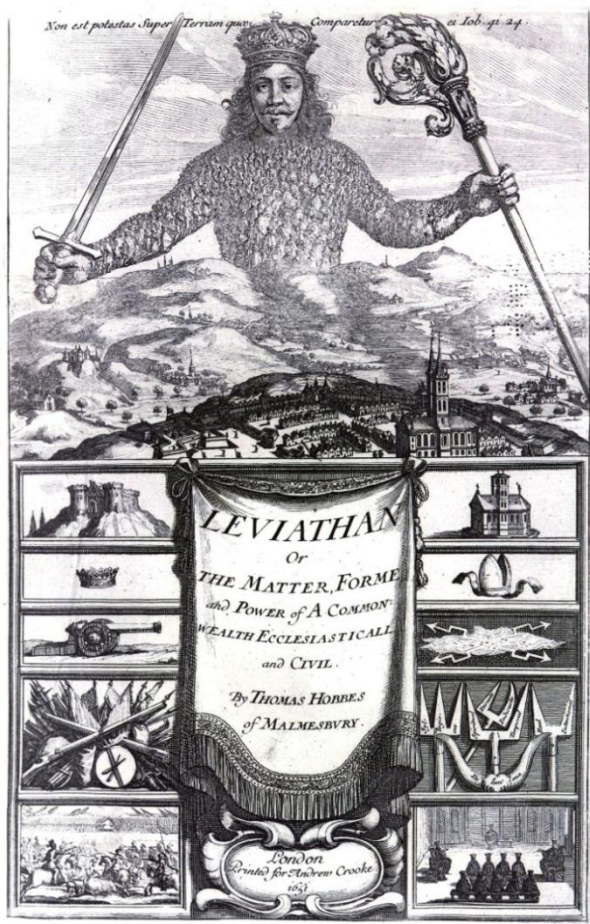


Figura 1 – Abraham Bosse. *Frontispício do Leviatã de Thomas Hobbes*. 1651.

Para a nossa investigação partimos do artigo “*Retratos Coloniais*”⁸ de Hannah Levy⁹. Publicado originalmente em 1945, foi o primeiro estudo a tratar do tema e permaneceu sendo a

⁷ Não há poder na terra para ser comparado a ele. Jó. 41.24.

⁸ LEVY, Hannah. “Retratos Coloniais”. In.: *PINTURA E ESCULTURA I: Textos Escolhidos da Revista do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 7. LEVY, Hannah; JARDIM, Luiz, FAU-USP e MEC-IPHAN, 1978. pp. 144-183. Publicação original: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Volume 8. Rio de Janeiro 1945.

⁹ A produção de Hannah Levy é associada à sociologia da arte, em reação a escola formalista, notadamente ao trabalho de Heinrich Wölfflin, base se sua tese de doutorado.

única referência de reflexão específica acerca desse acervo da pintura *brasileira*¹⁰. A autora coloca duas indagações para direcionar o seu trabalho:

1. Quais as características principais dos retratos brasileiros, do ponto de vista artístico (composição, colorido, “pose”, etc.)? 2. Revelam esses retratos um estilo próprio, definido ou constituem simples reflexo provinciano da arte dos retratos da Metrópole?¹¹

Mas antes de começar a responder tais perguntas, ela apresenta um mapeamento geral dos retratos existentes no Brasil, muito importante para o nosso estudo tendo em vista a impossibilidade de se refazer esse trabalho. Nesse avalia que “*o retrato constitui, ao lado da pintura religiosa decorativa, a parte mais numerosa do patrimônio artístico brasileiro do período colonial.*”¹² Consideram-se aqui as pinturas de cavalete, pois observando outros estudos que trataram do patrimônio legado pelo período de colonização portuguesa na América, foi destacado o patrimônio arquitetônico e seus conjuntos decorativos, os “monumentos”.¹³ Estes que são notadamente de caráter religioso, foram encomendados e edificadas dentro do processo de expansão da fé cristã impetrado pela Igreja Católica em associação com a monarquia, e se firmaram como o grande vulto histórico-artístico em detrimento das outras manifestações da cultura material do mesmo período no Brasil.

Neste mapeamento foi constatada a massiva presença de retratos em conventos e irmandades, sobretudo as Santas Casas de Misericórdia. Essa afirmação foi provavelmente influenciada pela presença da historiadora no Rio de Janeiro¹⁴, então capital do país desde a colônia. Cidade, como outras litorâneas, onde foram fundadas essas instituições, pois em comparação ao território mineiro, onde os conventos e as ordens primeiras foram proibidos¹⁵, não

¹⁰ Usaremos o termo brasileiro(a) em destaque para evidenciar que não se trata necessariamente de uma obra produzida no Brasil, mesmo porque consideramos controverso o uso desse termo para o período em questão, mas para obras que se encontram atualmente nos acervos brasileiros.

¹¹ LEVY, Hannah. Op. cit. p. 147.

¹² LEVY, Hannah. Op. cit. p. 147.

¹³ Os artigos publicados na mesma época, na Revista do então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, têm esse foco e influenciaram a política do patrimônio no Brasil que surgia nesse recém-criado órgão do Governo, embrião do IPHAN, bem como, influenciou o surgimento da História da Arte no Brasil.

¹⁴ A autora foi contratada pelo então diretor do SPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade, para trabalhar no Brasil. Nessa época ela se encontrava refugiada da 2ª Guerra Mundial como vários intelectuais alemães de origem judaica. Ela foi dispensada pelo mesmo por não produzir material que fosse considerado do interesse do órgão. Na questão das publicações desse órgão nos reportamos ao trabalho: “O PATRIMÔNIO POR ESCRITO: A POLÍTICA EDITORIAL DO SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL DURANTE O ESTADO NOVO (1937-1946)” de Raul Amaro de Oliveira Lanari, Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

¹⁵ BOSCHI, Caio Cesar. *Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1986.

há esse tipo de acervo. Em oposição foi constatada a ausência, quase completa, de retratos dos homens e mulheres proprietários de terras, os moradores da casa-grande¹⁶, bem como de suas respectivas famílias ou de quaisquer grupos por eles formandos. É causa de estranhamento para Levy, tendo em vista serem estes o grupo de habitantes da colônia que poderiam ter a ideia de se fazerem retratar, impossível para a maioria da população composta por pequenos comerciantes livres e escravos. Não podendo ser imputada essa lacuna somente a ação do tempo, que não teria como consumir inteiramente esse tipo de retrato, conclui que:

O uso ou a moda de retratar pessoas da família era, porém, forçosamente inexistente nesse período em que o laço familiar se determinava muito mais pela natureza peculiar do trabalho do que por elementos de sangue, tradição, cultura ou sentimento.¹⁷

Sendo assim, os retratos desse período no Brasil ficam restritos a basicamente duas categorias, a primeira e maior é de retratos de pessoas que ocupavam lugar de relevo dentro das instituições religiosas, classificados por Levy como “*retratos de burguês*”. Eles são categorizados por, de um modo geral, serem representações de corpo inteiro e de pé, com tamanho normalmente de três quartos do natural. O retratado é em geral visto de frente, numa atitude calma, quase rígida, às vezes, tem na mão uma carta ou um documento alusivo à doação por ele feita ou à instituição por ele dirigida. Outros fatores artísticos contribuem para imprimir a esses retratos um caráter perfeitamente simples e estático, como o colorido, o tratamento da luz e da sombra, o modelado, a distribuição das figuras no conjunto e o tratamento do fundo. Numerosos são os painéis que mostram como fundo algum edifício, que provavelmente tem relação direta com a pessoa retratada, podendo ser alusivo a fundação de uma igreja ou de um estabelecimento pio.¹⁸

A segunda categoria é composta, sem uma separação estanque com a primeira, por retratos de pessoas destacadas na administração civil ou religiosa, classificados como “*retratos de erudito*”. Nesse grupo a representação é de intelectuais, personalidades do clero, e tais retratos geralmente apresentam as figuras apenas de busto, muitas vezes sentadas, e os retratados são visto de três quartos. O vestuário que se observa mais frequentemente é o hábito da ordem a que

¹⁶ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51. ed. rev. São Paulo, SP: Global, 2006. A primeira edição é de 1933, marco dos estudos sobre colonização brasileira, influenciou toda uma geração de estudos sobre o período e era referência na época de Levy no Brasil, sendo citado por ela duas vezes nesse artigo.

¹⁷ PRADO JUNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. 23. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. A primeira edição é de 1942 que Levy inclusive cita nessa passagem da p.148 e que fica nítida a influência do pensamento desse autor nas denominações das categorias por ela adotadas para classificar os retratos.

¹⁸ LEVY, Hannah. Op. cit. p. 163.

são filiados ou a veste sacerdotal que indica sua posição hierárquica. Em sua maioria, eles estão lendo ou escrevendo, e é típica a representação que mostra o retratado num momento de inspiração com a mão direita segurando a pena, enquanto a esquerda se levanta num gesto significativo. A expressão do rosto é grave, concentrada, e em grande número destes vemos como fundo uma estante carregada de livros. Esse grupo compartilha com o anterior as características estilísticas que lhes dão uma aparência extremamente estática e simplória.¹⁹

E, à parte dos dois anteriores, um terceiro grupo, no qual se encontram os retratos da família real portuguesa. A autora cria para este, como para os dois grupos anteriores, uma designação que os une por uma característica peculiar que os define, no caso “*retratos oficiais representativos*”. Ela considera que em contraste com os dois grupos precedentes, os da família real e os de governadores e vice-reis são exemplos “*do estilo internacional barroco e grandiloquente do retrato, tão ao gosto dos príncipes absolutistas.*”²⁰ É constatada a disparidade da qualidade destes com seus congêneres europeus, mas é considerada sua “*intenção estilística*”²¹ como a mesma. Sendo essa a de “*impressionar por todos os meios possíveis o observador, súdito fiel e obediente de sua majestade: pela atitude altiva, olhar imperioso, vestuário pomposo, cortinas agitadas, etc.*”²² Esse grupo de retratos é ao qual nos dedicaremos, pois a delimitação proposta pela autora dos retratos coloniais em três grupos nos pareceu pertinente e assim foi utilizada como recorte inicial das obras a serem analisadas.

Hannah Levy principia a responder a primeira questão pela posição dos retratistas em relação a suas obras. Crê ser uma postura a mais modesta possível, fruto da demanda de simples perpetuação dos traços fisionômicos, sem pretensão alguma de destaque para a criação artística. Considerando o baixo nível técnico desses pintores não haveria condições para aspirarem mais do que a representação o mais verossimilhante possível do retratado. Em sua grande maioria os retratos não têm autoria determinada, sem assinatura ou qualquer documentação que possa dar notícia precisa de sua execução, excetuando-se alguns raríssimos casos.

¹⁹ LEVY, Hannah. Op. cit. p. 164.

²⁰ LEVY, Hannah. Op. cit. p. 165.

²¹ LEVY, Hannah. Op. cit. p. 166. Acreditamos o termo “intenção estilística” ser empregado por Levy como uma tradução do termo alemão “*das kunstwollen*” que também poderia ser traduzido como “o querer artístico”. Hannah Levy é sabidamente versada nos trabalhos de Aloïs Riegl tendo inclusive publicado entre seus artigos teóricos “Valor artístico e valor histórico: importante problema da história da arte” In.: Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, vol.4. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1940.

²² LEVY, Hannah. Op. cit. p. 166.

Ao passar para a segunda pergunta enunciada para esse artigo ela deixa claro que os retratos “*brasileiros*” devem ser confrontados aos portugueses coevos, remetendo-se para tal, ao então recente trabalho de Reynaldo dos Santos “*A pintura portuguesa no século XVII*”. Esse pesquisador português inaugurou os estudos sobre a retratística lusitana justamente com essa obra que foi catálogo de uma exposição realizada em Lisboa e organizada por ele em 1942. Através dessa obra Levy associa os retratos “*brasileiros*” – sua maioria do século XVIII – aos “austeros” retratos portugueses do século XVII, professando que os retratos “*brasileiros coloniais nada são do que a continuação direta e o reflexo fiel, às vezes forçosamente provinciano, dos retratos portugueses do século XVII.*”²³ E cita o estudioso português: “*Quando passarmos ao século XVIII, tudo se adoçará; mas a estrutura do tornou-se frouxa a amaneira-se sob as influências mal assimiladas da Itália e da França.*”²⁴ E continuará com as citações, repetindo o que consideramos um equivocado entendimento da retratística portuguesa do século XVII, e em parte, da *brasileira* do século XVIII.

Ponderamos em síntese que o retrato português do século XVII é familiar a uma determinada iconografia ibérica, codificada na corte de Madri por pintores como António Moro (1516/20 – 1575/6), Sánchez Coello (1531/32 – 1588) e Juan Pantoja (c.1553 – 1608) na segunda metade do século XVI. Essa influenciou a retratística europeia do século XVII devido à posição política central ocupada pela Espanha na época e pela qualidade da arte produzida por seus pintores, e só deixou de ser assim após do fim da dinastia dos Habsburgo na Espanha com morte de Carlos II de Espanha (1661 – 1700)²⁵. A influência sobre Portugal é particularmente grande, devido às relações entre as cortes antes da união das duas coroas, e durante o período posterior a arte portuguesa fica definitivamente submetida aos parâmetros espanhóis. António Moro inclusive esteve na corte portuguesa entre 1552 e 1553²⁶ para retratar a família real, como o retrato de *D. Catarina de Áustria, Rainha de Portugal* (fig.2), tendo influenciando profundamente a pintura local como podemos ver no retrato atribuído a Cristóvão Lopes (1516 – 1570) *D. João III com São João Baptista* (fig.3).

²³ LEVY, Hannah. Op. cit. p. 167.

²⁴ Reynaldo dos Santos: Conferências de arte; II A pintura portuguesa no século XVII, Lisboa, 1943. Apud. LEVY, Hannah. Op. Cit. p. 167.

²⁵ SOBRAL, Luis Moura et al. *Pintura portuguesa do século XVII: histórias lendas narrativas*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2004. p. 69.

²⁶ FLOR, Pedro. “A Arte do Retrato em Portugal nos Séculos XV e XVI: problemas, metodologia, linhas de investigação”. In.: Revista de História da Arte. *O Retrato*. N. 5. 2008. Instituto de História da Arte. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa. Edição: Instituto de História da Arte. p. 130.



Figura 3 – António Moro. *D. Catarina de Áustria, Rainha de Portugal*. 1552-1553. Óleo sobre tela, 107 x 84 cm. Museu Nacional do Prado, Madri.



Figura 2 – Cristóvão Lopes. *D. João III com São João Baptista*. c.1550. Museu Nacional do Azulejo, Lisboa.

Essa influência perdura como é possível observar na obra de José de Avelar Ribeiro (ativo entre 1637 e 1657) o retrato de *D. João IV* (fig.4) e na obra de Manuel Franco o retrato de *D. Catarina de Bragança, Infanta* (fig.5), membros da primeira e da segunda geração da dinastia de Bragança. O rosto e as mãos alvas que se destacam do fundo negro e das roupas escuras e a concentração da força expressiva no olhar do retratado que se possa de maneira rígida. Fazendo o uso mínimo de acessórios na construção dessa iconografia a maior parte do espaço pictórico é ocupado pelo corpo do personagem.



Figura 5 – José de Avelar Rabelo. *D. João IV*. 1640-1657. Óleo sobre tela, 113,7 x 89,5 cm. Museu Nacional dos Coches, Lisboa.

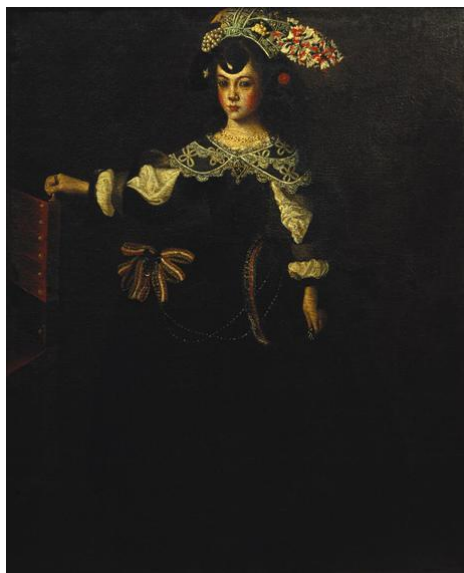


Figura 4 – Manuel Franco. *D. Catarina de Bragança, Infanta*. c. 1653. Óleo sobre tela, 123 x 102 cm. Museu de Évora, Évora

Além dessa influência artística, a “austeridade” do retrato português do século XVII também é consequência da situação política do reino em guerra com a Espanha após 1640. Tal contingência impossibilitava investimentos em renovação artística, induzindo também o poder à imagem de circunspecto, apto a atravessar a instabilidade. Nesse caso a ruptura com poder espanhol não significou necessariamente uma ruptura imediata com a imagem de poder por ele difundida.

É necessário compreender que as imagens do poder monárquico comportam mutações, mas estas não podem superar o tradicional, pois normalmente esse elemento é uma das bases nas quais esse poder se sustenta. Sendo a novidade superior a tradição nas representações do poder, esse correr o risco de não ser reconhecido e a imagem perder a sua potência e a sua função. Portanto não devemos confundir uma determinada estética praticada na metrópole no século XVII com a falta de recursos artísticos da colônia no século XVIII.

Finalizando seu estudo, Levy credita à introdução da pintura erudita no Brasil a partir do século XIX a uma “evolução” da produção de retratos que teria permanecido inalterada desde o século XVII.²⁷ De fato é quase impossível perceber qualquer alteração estilística expressiva na retratística colonial *brasileira* anterior a chegada da família real portuguesa em 1808. Em contrapartida, a vinda da missão artística francesa para o Brasil é uma ruptura inclusive para a

²⁷ LEVY, Hannah. Op. cit., p. 181.

metrópole. Há que se considerar que nesse momento em que é feita a travessia do oceano atlântico, junto com família real atravessa a metrópole, inclusive com a mudança de status do território de colônia para Reino Unido²⁸. Mas fica para trás a sua estrutura legitimadora, sendo necessário recriá-la, a imagem do poder será reconstruída em outras bases e com outros parâmetros. Já não é mais um monarca absoluto que projeta sua imagem aos quatro cantos do mundo, mas sim um que tenta sobreviver ao fim do Antigo Regime.

A produção artística luso-brasileira de quase todo o século XVIII é de forma genérica situada dentro das categorias da História da Arte no Barroco, coexistindo com o Rococó. Na historiografia portuguesa da arte receberá, às vezes, a denominação de “Joanina” ou “Pombalina”, para algumas manifestações específicas, respectivamente na talha e na arquitetura. Mesmo que tardiamente em relação a centros artísticos como a Itália e a França é ainda assim pertinente tendo em vista a utilização desse conceito para além de uma categoria estética que tem existências várias no tempo e no espaço²⁹, mas também como o de uma “cultura”, cuja propagação se dá dos centros do poder em direção ao todo da sociedade, sendo produzida para ser consumida de modo “orientador” pelas “massas”, servindo à consolidação das formas de “dominação”. Sendo o barroco uma cultura animada de um intento propagandístico, consegue-o, na forma mais abrangente, recorrendo à utilização simbólica, declaradamente política, do espetáculo, da festa e das artes. Neste sentido pode-se dizer de uma concepção barroca da prática política aplicada à cultura visual³⁰.

Como uma metonímia visual as imagens, ou antes, os símbolos, longe de constituírem uma espécie de duplo do real, tornam-se uma dimensão estabelecida deste e um espaço imaginário cujos elementos remetem para múltiplos saberes. A repetição do símbolo estabelece um ritual que potencializa o próprio símbolo, que é por sua vez, atualizado a cada execução do ritual de modo a criar um sistema circular. O espetáculo e a festa servem como “instrumento de

²⁸ SCHWARCZ, Lilia Moritz; AZEVEDO, Paulo Cesar de; COSTA, Angela Marques da. *A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa a independência do Brasil*. 2. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2002.

²⁹ A discussão teórica e historiográfica a cerca do barroco e do rococó tem vários autores de extrema importância para a História da Arte como: Eugénio D’ors, Pierre Charpentrat, Werner Weisbach, Victor Lucien Tapié, Helmuth Hatzfeld, Heinrich Wölfflin, Max Dvořák, e Fiske Kimball. Eles não foram ignorados em nosso trabalho, mas tendo em mente o nosso estudo de caso não consideramos necessário entrar no particular desses estudos.

³⁰ MARAVALL, Jose Antonio. *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. 6. ed. Barcelona: Ariel, 1996.

unificação” por cristalizarem as formas vigentes de compreensão do real³¹. De forma teatral estabelecem-se nas celebrações as distinções inerentes àquela sociedade. Essa época pretende com a utilização da festa, não interromper a vida com o lúdico, mas antes teatralizar toda a existência. O poder político vai valorizar essa atividade, colocando-a a serviço da estabilização social, do controle das mentalidades, e da expansão da autoridade monárquica³².

Após cotejarmos os retratos existentes nos acervos brasileiros de pinturas do período aferimos uma diferenciação clara dos da família real, governadores e vice-reis em relação aos restantes. Os retratos desse grupo têm, ao contrário dos demais, antes da intenção de representar as características físicas dos retratados, a intenção primordial de representar o status social dessas pessoas. O traslado das efígies emanadas da metrópole europeia sob as formas de pinturas, gravuras e moedas fizeram a aproximação do monarca com seus súditos ultramarinos, o que ocorre de maneira figurativa, mas principalmente de maneira simbólica. Essas imagens emitidas pelo centro do poder cumprem uma missão na colônia, a de lembrar aos seus habitantes a quem devem respeitar, de reforçar os laços de suserania e vassalagem, enfim, de fazer o ausente/distante presente/próximo.

Outro fator de destaque no trabalho com os retratos da família real portuguesa é a questão da origem, se *brasileira* ou portuguesa, bem como a autoria. Algumas obras têm documentação que pode suportar a sua origem na colônia, mas para outras a observação estilística indicou o caminho. Pois, algumas obras não se encaixam no cenário da pintura da colonial, bem como outras não se encaixam no panorama português, logo, por eliminação, foi possível deduzir considerações a cerca de sua procedência. A autoria já é mais difícil de precisar, sem o auxílio de documentação é praticamente impossível, tendo em vista a falta de homogeneidade na produção se possíveis autores.

A abordagem das obras foi prioritariamente por comparação visual, estabelecendo as relações entre obras no Brasil com as obras em Portugal, revelando assim as origens iconográficas dos retratos *brasileiros*. Simultaneamente usamos a obras com datação aferida por documentação ou mesmo através da análise iconográfica e estilística como parâmetro para datação aproximada das obras *brasileiras*. No cruzamento dessas comparações, com as documentações brasileiras e portuguesas, conseguimos criar uma rede de dados que deu baliza

³¹ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

³² BEBIANO, Rui. *D. João V: poder e espetáculo*. Aveiro: Estante, 1987. p. 59.

para as nossas análises. Mas, em última instância podemos afirmar que os retratos têm uma origem portuguesa, considerando que não foram criados pela imaginação livre dos pintores coloniais e eles não tiveram acesso às pessoas reais até 1808, eles se basearam em alguma iconografia, em alguma imagem “original” – uma pintura ou gravura – vinda de Portugal para produzirem um retrato no Brasil. Isso é demonstrado pelo fato que esses retratos não se distanciam o suficiente das iconografias que consideramos as mais coerentes ou recorrentes da retratística da família real encontradas em Portugal para serem uma criação inteiramente colonial.

Tentamos determinar o local de origem das obras analisadas em nosso estudo, mas além de estabelecer se os retratos foram produzidos por mãos americanas ou europeias, quando isso foi possível, buscamos elucidar como aquela imagem foi elaborada, revelando quais foram os processos artísticos e culturais que se fizeram presentes na constituição dos retratos.

Para alcançar o objetivo proposto ficou claro que somente o acervo brasileiro, com sua respectiva documentação e historiografia, não seriam capazes de responder as questões levantadas, portanto, procedemos com a pesquisa em Portugal. Essa que se revelou profícua em obras, mas igualmente deficiente em informações documentais e produção historiográfica específica sobre as mesmas. A dissertação se configura sobre o acervo brasileiro, mas inserida na produção do retrato português setecentista. Essa relação entre os dois foi imprescindível, pois sem o esclarecimento de como se deu o processo em Portugal seria impossível compreender os retratos encontrados no Brasil, que permaneceriam isolados do contexto da pintura local e desconexos com a sua matriz, ou origem, europeia. Podemos dizer que não se tem um trabalho de história da arte *brasileira*, mas o mais apropriado seria dizer de “portuguesa-ultramarina” ou “luso-brasileira”.

No Brasil mapeamos retratos em três estados: Minas Gerais, Rio de Janeiro e Bahia. Em seis cidades: Belo Horizonte, Ouro Preto, Mariana, Sabará, Rio de Janeiro e Salvador. Em oito instituições: Museu Mineiro, Museu da Inconfidência, Câmara Municipal de Mariana, Museu do Ouro, Museu Histórico Nacional, Museu Nacional de Belas Artes, Câmara Municipal do Rio de Janeiro, Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. Em Portugal mapeamos retratos em doze cidades: Lisboa, Queluz, Mafra, Évora, Sintra, Coimbra, Castelo Branco, Aveiro, Porto, Braga, Guimarães e Bragança. Em quatorze instituições: Museu Nacional de Arte Antiga, Museu Nacional dos Coches, Museu Militar de Lisboa, Palácio Nacional de Ajuda, Palácio Nacional de Queluz, Palácio Nacional de Mafra, Museu de Évora, Palácio Nacional de Sintra, Biblioteca

Joanina, Museu Francisco Tavares Proença Junior, Museu de Aveiro, Museu Nacional Soares dos Reis, Museu dos Biscaínhos e Paço dos Duques de Bragança.

Dentro dessa complexa rede de referências se inserem os retratos da família real portuguesa que encontramos no Brasil e para propiciar o seu entendimento nas especificidades de cada obra vamos dividir a dissertação em dois volumes. O primeiro com três capítulos, cada um deles dedicado a um dos monarcas, em ordem cronológica. Eles foram denominados seguindo um paralelo entre o mito solar, no qual o rei é identificado com o Sol, e o desenvolvimento do retrato em cada reinado. AURORA, pois o reinado de D. João V inaugurou uma nova era para a monarquia e para a retratística em Portugal. ECLIPSE, pois o reinado de D. José I ficou à sombra do terremoto de Lisboa e o rei à sombra de seu ministro. CREPÚSCULO, pois o reinado de D. Maria I é o último da monarquia absolutista em Portugal e interrompe a produção de retratos na metrópole que se desloca para a colônia.

E o segundo volume é um catálogo com as obras encontradas na pesquisa agrupadas pela pessoa representada. Em ordem cronológica que começa na primeira geração dos monarcas da dinastia de Bragança e acaba em D. José, Príncipe do Brasil, herdeiro de D. Maria I que não assumiu o trono. Em sequência três personagens que não fazem parte da família real, mas que fizeram parte do estudo, o Marquês de Pombal, o Conde de Bobadela e o Vice-rei do Brasil, D. Luís de Vasconcelos.

Capítulo I - AURORA: D. João V. 1707 – 1750

1.1. As primeiras imagens do rei

1.1.1. O Príncipe

Há uma expressão creditada a D. João V que diz: “*Meu avó devia e temia; meu pai devia; eu não temo nem devo.*”³³ Independente da veracidade do pronunciamento dessa máxima, de fato a situação desse monarca se diferenciava substancialmente da experimentada por seus predecessores. Seu avô D. João IV foi o Restaurador, iniciando a dinastia e a guerra da independência contra a Espanha. Seu pai D. Pedro II (1646 – 1706) casou-se com a então rainha D. Maria Francisca de Sabóia (1646 – 1683), que teve seu casamento com D. Afonso VI (1643 – 1675) anulado, esse que fora considerado incapaz de governar e afastado do poder. E casou-se novamente com D. Maria Sofia de Neuburgo (1666 – 1699) mãe de D. João V. Durante o reinado de seu pai a paz com a Espanha foi finalmente estabelecida na assinatura do Tratado de Madrid em 1668, e foram feitas as primeiras descobertas do ouro no *sertão das Minas* nos últimos anos do século XVII pelos bandeirantes paulistas. Essa conjuntura colocou o jovem monarca em posição muito favorável para conduzir em seu reinado a construção de uma “imagem”, diferente da de seus antecessores, para si e para o país que governava.

A apresentação desse monarca ao “mundo” começou a ser estabelecida antes mesmo de sua aclamação³⁴ que ocorreu em primeiro de Janeiro de 1707. Uma gravura (fig. 6) feita em Paris, datada de c.1705, é a primeira efígie que temos do então futuro D. João V. Apresenta o príncipe de pé numa paisagem campestre, em frente a uma barraca armada com tecidos ornamentados. Ele

³³ BOXER, Charles. *O Império Colonial Português* (1415-1825). Lisboa: Edições 70, 1981. p. 171.

³⁴ Os monarcas portugueses não são coroados, são aclamados. “*Os reis portugueses são-no “pela graça de Deus” e é esta a fundamentação do seu poder jurídico supremo e a justificação moral dos suas vitórias; todavia, este carácter de mandatário ou ministro de Deus não oculta o conteúdo eminentemente civilista do poder régio em Portugal onde a “sanção dos povos” assume um relevância inusitada no conjunto dos países europeus. O Rei de Portugal, ao contrário do Rei de França, não é ungido. A instituição régia é sagrada, mas a venerabilidade da pessoa régia não o torna em taumaturgo: em vão procuraremos nos documentos medievais referências a milagres feitos pelos reis, curas de doenças ou cerimónias rituais da ordem da imposição das mãos. Não há também nenhum Rei que seja fonte de relíquias e o mesmo em épocas em que tal atitude faria parte de uma política de prestígio, uma atitude frouxa e rara. Por outro lado, a componente civilista do poder do Rei é fortemente marcada em Portugal, designadamente na figura jurídica da aclamação; o Rei, que não é coroado nem ungido, é alevantado e aclamado, aspecto original de origem medieval que não cai em desuso no período que estamos considerando.*” ALVES, Ana Maria, *Iconologia do Poder Régio no Período Manuelino: a procura de uma linguagem perdida*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985. p. 22.

está apontando com o bastão³⁵ na mão direita para o horizonte ao fundo, como se indicasse uma ação, onde se vê uma fortaleza à beira da água, da qual saem nuvens de fumaça. Sua mão esquerda se apoia no cabo da espada, que canhestramente parece estar por baixo da roupa ou passar por trás de seu corpo pelo lado direito. Está ricamente vestido à moda francesa, com uma longa cabeleira encaracolada e chapéu de três cornos. Vira seu rosto para o lado esquerdo e fita o observador com um leve sorriso, é uma figura elegante.



Figura 6 – *Le Prince de Bresil, fils ainé de Pierre 2º. Roy de Portugal* [Visual gráfico. - Paris : chez Berey, [ca 1705?]. - 1 gravura: água-forte, p&b; 34x22 cm. Data provável: aclamação do Rei em 1 de Janeiro de 1707. - Dim da matriz: 30x19,5 cm. - Inv. du fonds français - sec. XVII, tomo 1, p. 359. - E. Soares-Dic. icon., nº1541 B). Biblioteca Nacional, Lisboa.

Essa gravura, além de um desenho modesto, apresenta pouca semelhança fisionômica com a iconografia do monarca, provavelmente não foi baseada em um retrato posado. Mas o que interessa nela é a semelhança com outras representações de regentes em uma paisagem, em um intervalo da caça, como o retrato de Carlos I da Inglaterra, de Van Dyck (fig. 7). Esse retrato – que já se encontrava na França desde o século XVII – do artista flamengo, que tinha uma singular capacidade de transmitir elegância e sofisticação através de poses altivas e meticuloso trato das vestes suntuárias, é um dos protótipos da imagem de um monarca cortesão.³⁶ Em ambas as efígies

³⁵ O bastão e suas variantes como cetro e vara são em Portugal os atributos régios. “o atributo régio por excelência é o ceptro, que o Rei traz na mão ainda antes de ser alevantado. Os Reis de Portugal não são coroados. Em nenhuma descrição de alevantamento ou qualquer outra cerimônia se refere a existência de uma coroa. A palavra é sempre utilizada como sinónimo de Reino ou Casa. Assim, nas representações do rei de Portugal, o ceptro é um atributo, mas a coroa é um símbolo.” ALVES, Ana Maria. *Iconologia do Poder Régio no Período Manuelino: a procura de uma linguagem perdida*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985. p. 59.

³⁶ Um longo processo transcorreu desde o fim da Idade Média até a Revolução Francesa de transformação dos nobres, que possuíam um caráter eminentemente militar e guerreiro, em homens “civilizados”, habitantes das cortes

os pés estão na mesma posição, o retratado é visto pelo mesmo ângulo e encara o espectador da mesma maneira. Os cavalos e os pajens são substituídos pela barraca, assim trocam-se os elementos que remetem a posição social ocupada pela figura principal, mas permanece a aristocrática distinção.



Figura 7 – Antoon van Dyck, *Carlos I, Rei da Inglaterra*.
c.1635. Óleo sobre tela, 266 x 207 cm. Museu do Louvre, Paris.

Tem-se o começo do discurso imagético que visou associar o monarca português com os outros “grandes” regentes da Europa. Como no caso dessa gravura francesa, que tem a legenda também em francês, da qual podemos deduzir sua função de circular em meios aristocráticos. Como a própria corte francesa e outras com o intento de divulgar a pessoa do *Príncipe do Brasil*, *filho mais velho de Pedro II, Rei de Portugal*³⁷. Nesse contexto “ser” tem o status de “parecer” e vice-versa, logo, propagar uma “imagem” tem o mesmo sentido de corresponder a ela na “realidade”.

1.1.2. O Matrimônio

da Europa da Idade Moderna. Vários manuais de “etiqueta” e “conduta” foram publicados e republicados ao longo desse período e boa parte deles dedicada à educação dos príncipes, que deveriam ser os maiores cortesãos de seus reinos. O mais famoso destes é a obra do século XVI, *O Cortesão*, de Baldassare Castiglione, que conheceu enorme fortuna literária.

³⁷ Tradução da legenda original: “Le Prince de Bresil, fils aîné de Pierre 2º Roy de Portugal”.

Em 1708 com o casamento de D. João e D. Maria Ana de Áustria (1683 – 1754), filha do Sacro Imperador Germânico, Leopoldo I (1640 - 1705), desenvolve-se um elaborado ritual palaciano. Acompanhando a vida coletiva e, em especial, o dia régio: o despertar, o vestir, o comer, as orações, as audiências, os passeios, as caçadas, as cerimônias e os divertimentos públicos. Tudo é minuciosamente regulado por meio de princípios e de normas, muitas vezes escritas, de etiqueta social e comportamento pessoal. Os quais estipulam a ordem exata da cerimônia, as funções de cada participante, o *décor* considerado mais apropriado para o momento e para as personalidades presentes, os gestos que cada um deve executar e até os estados de espírito que deve aparentar. “*Tais regras, procurando essencialmente proteger e isolar a sagrada pessoa do rei, visam também a construção da imagem fictícia de mundo exemplar, calmo, perfeitamente ordenado e feliz.*”³⁸

Uma gravura (fig. 8) executada em Amsterdam no ano do real matrimônio é uma alegoria desse evento dinástico. Os principais elementos da complexa composição são os dois retratos dos recém-casados, que estão acima da cena do desembarque e recepção da rainha no Tejo, e abaixo das figuras alegóricas da Religião, Vitória, Nobreza e Fama.³⁹ Se lida de maneira ascensional, há na estampa um amálgama entre a forma de dispor as figuras e o conteúdo semântico delas. Abaixo um combate às figuras do caos, acima há a glória, isso se dá via o casamento simbolicamente representado no centro.

³⁸ BEBIANO, Rui. *D. João V: poder e espetáculo*. Aveiro: Livraria Estante, 1987. pp . 99-100.

³⁹ PIMENTEL, Antônio Filipe. Os Pintores de D. João V e a Invenção do Retrato de Corte. In: *Revista de História da Arte. O Retrato. N. 5*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa. Edição: Instituto de História da Arte. 2008. p. 139.



Figura 8 – BERGE, Pieter van den, fl. 1660-1710. *Iohannes Quintus Lusitanorum Rex et Indiar [et] Maria Anna Lusitanorum Regis Excellens Sponsa* [Visual gráfico] / P.v.d Berge inventor exc del. et fecit. - [S.l.] : P.v.d Berge exc., [1708]. - 1 gravura: buril e água-forte, p&b; 58,5 x 49,5 cm (matriz). - Dim. fol.: 62x53 cm PTBN E. 55 R. - Soares, E. - Dic. de icon., n.º 1541-D). Biblioteca Nacional, Lisboa.

A composição é povoada por figuras, mais ou menos definidas, inseridas numa espécie de galeria arquitetônica, que funciona como um palco para a cena central da união das duas personagens através de seus retratos. Suas molduras são na verdade uma só, pois onde entre elas se encontraria ao menos uma linha divisória não há delimitação, funcionando como a “dobradiça” de um medalhão com dois retratos. O busto do jovem rei de armadura tem como par o busto da jovem rainha com vestido decotado e muitas joias, ambos de fundo neutro.

A celebração desse matrimônio é representada como expectativa de um futuro próspero para a nação lusitana. Uma coroa de louros é posta sobre dois corações enlaçados dos quais pende uma cortina que revela os retratos, que estão pousados sobre as asas de uma águia coroada. Essa que simultaneamente aninha as respectivas coroas com suas asas e aponta para os retratos com o atributo de cada um, para o rei com a espada e para a rainha com o cetro, segurando-os com as garras. Entre os retratos e a cortina, abaixo dos corações, um sol radiante é fundo para duas mãos dadas, por trás das quais uma fita faz uma volta. Essa fita passa pelos ombros da águia, e por baixo das almofadas onde estão as coroas e têm suas duas pontas, uma em cada um dos dois brasões, um dos Bragança e o outro dos Habsburgo. A união das duas dinastias por este casamento é assim demonstrada visualmente, o desenho é pouco preciso, mas resulta numa

imagem de aspecto geral faustoso. O reinado começa associado às grandes pretensões de D. João V, soberano que projeta uma “imagem” majestática de si para a Europa.

Outras duas gravuras, que são retratos individuais do casal real e que foram impressas em Viena, são trabalhos de uma execução mais sofisticada do que da gravura anterior, mas iconograficamente similares. Nesta representação (fig. 9) o rei está ainda muito jovem, com a aparência mais próxima da idade com que contraiu matrimônio com a arquiduquesa, seus dezoito anos. Aparece de armadura da cintura para cima, com uma farta e alta cabeleira encaracolada que faz seu rosto parecer desproporcionalmente pequeno. Mas é, ainda assim, verossimilhante o suficiente para supor a gravura ter sido feita a partir de um retrato posado, que poderia ter sido enviado para as negociações do casamento. Ele encara o espectador com o tronco levemente torcido e o braço direito flexionado a frente do corpo, segurando o bastão que apoia em uma mesa ao seu lado na qual podemos ver um pedaço da coroa. Seu fundo é completamente neutro, é um retrato simples, mas que transmite imponência necessária. A legenda inserida em uma base arquitetônica, que está distribuída dos dois lados do brasão coroado, é o seu título até então completo⁴⁰ em latim seguido das datas de nascimento e coroação. O tratamento da luz expõe o metálico da armadura e destaca o rosto, a textura da cortina que serve de apoio e fundo dá a ideia de volume à composição.

⁴⁰ Pela Graça de Deus, Rei de Portugal e dos Algarves, d'Aquém e d'Além-Mar em África, Senhor da Guiné e da Conquista, Navegação e Comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia, etc.



Figura 10 – ENGELBRECHT, Christian, 1672-1735. *Ioannes V. Dei Gratia Rex Portugaliae et Algarbiorum...* [Visual gráfico / C. Engelbrecht et I. A. Pfeffel sculp. Viennae. - [Viennae? : s.n., entre 1730 e 1735?]. - 1 gravura: maneira negra, p&b. - Dim. da matriz: 43 x 31 cm. - Soares, E. - Dic. icon., nº 1541 2Z). Biblioteca Nacional, Lisboa.



Figura 9 – I. A. Pfeffel et. C. Engelbrecht sculp. *V. MARIA ANNA PORTUGALLAE ET ALGARBIORUM REGINA....* Gravura. Coleção Diogo Barbosa Machado, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

A gravura (fig. 10) com o retrato da rainha, tendo sido executada pelo mesmo gravador, tem o mesmo tratamento da do rei. Ela está trajando um vestido ornamentado com várias joias e segurando o manto com mão direita. Sua expressão facial é leve e o cabelo cacheado, ornamentado com pedrarias, cai pelos ombros contornando o colo e o ombro esquerdo. Sua legenda, que diz de seu duplo título de arquiduquesa da Áustria por nascimento e rainha de Portugal por casamento, também está dividida pelo brasão coroado, que é duplo e composto pelo dos Bragança e dos Habsburgo. Apesar da composição geral das duas gravuras formarem um par, a rainha não está “virada” para o rei, um indício de que os retratos que foram referências para as gravuras podem ter procedências diferentes.

Ambas as gravuras são compostas como imagens que representam retratos, em outras palavras, pela maneira como a cortina cai sobre a moldura que envolve os retratos, fica definido que as imagens que vemos não são as pessoas retratadas, mas retratos delas. A figura que está inserida em um retrato, e esse retrato que está na composição sobre uma base arquitetônica e uma

cortina. O contraste entre as áreas de sombra e as iluminadas é maior fora dos retratos, na moldura, cortinas e base, do que dentro dos retratos. Desta maneira sugere-se haver retratos pintados a partir dos quais foram feitas essas gravuras. Mesmo não sendo essa uma relação necessária, pois o gravador poderia ter optado por essa composição. Mas, temos em Portugal duas pinturas que poderiam ser os retratos utilizados na elaboração dessas gravuras, ou o contrário, pois não há datação precisa para nenhum dos dois pares.

1.1.3. O Início

As pinturas em questão são atribuídas a Girolamo Pompeo Batoni (Lucca, 1708 – Roma 1787) ou cópias de retratos por ele executados. D. João V (fig. 11) aparece em uma armadura negra e brilhante, segurando o bastão azul que termina atrás da coroa dourada em destaque sobre a mesa vermelha, iluminados de maneira frontal. O rosto bem jovem, mas com olhar expressivo é coroado com uma grande cabeleira empoadada e no pescoço um lenço de renda branca. No peito, pendente de uma faixa vermelha, a insígnia da Ordem de Cristo⁴¹ de formato um tanto quanto atípico em comparação com outros que veremos. O fundo é algo que parece ser um céu noturno, com a lua através das nuvens, sendo possível ver a silhueta da base de uma coluna, algo talvez único na retratística lusitana desse período. A rainha (fig. 12) se envolve com o manto vermelho, forrado de arminho, que segura com a mão esquerda. A coroa aparece discretamente, num plano entre a figura e o fundo onde se vê a base de uma coluna.

⁴¹ A Ordem de Cristo era uma ordem religiosa-militar, da qual os reis de Portugal ocupavam o mais alto cargo, o de Grão-Mestre. Essa ordem foi criada em 1319 com os espólios da Ordem dos Templários após ter sido extinta pelo Papa.



Figura 12 – Pompeo Batoni (atribuição). *D. João V*. séc. XVIII, primeira metade. Óleo sobre tela. Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa.



Figura 11 – Pompeo Batoni (atribuição). *D. Maria Ana de Áustria*. Séc. XVIII, primeira metade. Óleo sobre tela. Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa.

É interessante notar em comparação com as gravuras anteriormente citadas que o torso do rei girar no sentido inverso, escondendo o cotovelo direito na pintura, que na gravura está em primeiro plano, invertendo a composição. E a rainha está acompanhada da coroa na pintura que é ausente na gravura. Mas, além disso, a cortina no caso da rainha e o elemento arquitetônico em ambos passam para dentro dos retratos, situando os personagens em um ambiente palaciano, aberto para o exterior no caso do rei, e fechado no caso da rainha. E que mesmo sendo na realidade retangulares, sugerem um formato oval por terem uma “moldura” interna pintada, que deixa os cantos arredondados, tal qual são os retratos das gravuras.

Batoni já estava em Roma em 1727, e era membro da Academia de São Lucas desde 1741, da qual chegou a ser decano. Alcançou grande fama em seu tempo e recebia muitas encomendas de pinturas devocionais, mas foram por seus retratos que ficou internacionalmente conhecido e foi extremamente procurado. Os visitantes do “Grand Tour”⁴² desejavam ter um retrato seu feito por ele, mas a partir de 1755, o preço das telas ficou tão alto que somente a Igreja e membros das casas reinantes e aristocráticas poderiam lhe encomendar um. Ele executará

⁴² O “Grand Tour” era uma viagem, que poderia durar de meses a anos, feita normalmente por jovens aristocratas ou abastados em busca de contato com a tradição cultural do Ocidente. O roteiro incluía normalmente as grandes capitais europeias e em especial a Itália.

vários trabalhos de telas com temática religiosa para Portugal ao longo de sua carreira, e um dos últimos dela, serão as telas encomendadas por D. Maria I para a Basílica da Estrela no final do século XVIII.⁴³

Desacreditamos a autoria dessas pinturas a Batoni ou mesmo que sejam cópias de um trabalho seu. Tendo em vista o período de atuação do pintor e a idade aparente dos retratados, torna quase impossível que ele tivesse executado essas obras. Independente disso, a iconografia dessas pinturas circulou e apareceu em outras representações. Há por exemplo, duas gravuras (fig. 13 e 14) com a representação em corpo inteiro dos monarcas, nas quais o cenário é um ambiente interno e as figuras posam de pé. O rei de manto longo apoia o braço direito no bastão, que por sua vez está apoiado em um banco onde está a coroa e um elmo emplumado. Interessante notar que a parte inferior do traje é composta por um saiote e um calçado estranho, híbrido de um sapato e meias com uma bota de cano longo, e não se harmoniza com a parte superior que é uma armadura. Já a rainha tem em sua mão direita um leque fechado e apoia-se com a mão esquerda no braço de uma cadeira.

Prováveis versões das gravuras vistas anteriormente (fig. 9 e 10), encontramos a gravura do rei no Brasil, e que pela peculiaridade de fazer parte da coleção Diogo Barbosa Machado está mutilada. O abade para inserir as gravuras em seus álbuns as recortava e as coloca sob uma gravura de moldura decorativa, raramente deixando a marca do gravador ou editor aparente. Mas a gravura da rainha foi encontrada na Biblioteca Nacional de Portugal em seu formato original, possibilitando identificar a sua autoria, bem com a do rei, a mesma das gravuras de busto. A semelhança é patente, principalmente no rosto e tronco, apesar das simplificações das figuras e adaptações da composição que se torna mais ampla.

A gravura parcialmente aquarelada da rainha, revela uma possibilidade para outras obras. Pinturas poderiam ser mais “precisamente” executadas tendo como modelo uma gravura como essa, pois com a indicação das cores, a nova obra permaneceria mais próxima de uma “matriz”.

⁴³ QUIETO, Pier Paolo. Girolamo Pompeo Batoni (1708 – 1787). In.: *JOANNI V MAGNÍFICO: A Pintura Em Portugal Ao Tempo De D. João V, 1706-1750 / Galeria De Pintura Do Rei D. Luis*; Coord. Ana Mafalda Távora De Magalhães Barros; Et Al. p. 403.



Figura 13 – JOANNES V. DEI GRATIA PORTUGALIA ET ALGARBIORUM REX.... Séc. XVIII, primeira metade. Gravura. Coleção Diogo Barbosa Machado, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



Figura 14 – ENGELBRECHT, Christian, 1672-1735. *Maria Anna Portugaliae et Algarbiorum Regina nata Archidux Austriae, desponsata Joanni V...* [Visual gráfico / C. Engelbrecht scul, V.. - [Auszburg ? : s.n., ca 1710?]. - 1 gravura: água-forte, parcialmente aguarelada; 25 x 15,7 cm (matriz). Biblioteca Nacional, Lisboa.

Outro exemplo que se relaciona com tais imagens é um retrato de D. João V (fig. 15) do qual não se tem nenhuma informação sobre o pintor ou datação. O monarca já não aparenta ser imberbe e a cabeleira esta menos empoadada, invertido em relação a pintura anterior, a coroa não aparece e o manto passar a envolver sua cintura na qual ele apoia a mão direita. A armadura agora tem detalhes dourados, insinuados por detalhes de relevo na gravura, e difere na cor do forro de vermelho para azul. O único predicado do poder régio presente nessa composição, o bastão na mão esquerda, está no último plano e apontado para o fundo dessa composição com o escorço mais acentuado das representações até agora expostas. Na extremidade oposta o cotovelo direito se projeta a frente, e assim vemos o corpo do monarca de perfil e seu rosto quase de frente, encarando energicamente o espectador.



Figura 15 – Autor desconhecido. *D. João V, Rei de Portugal*. Séc. XVIII, primeira metade. Óleo sobre tela, 103 x 79 cm. Museu dos Biscainhos, Braga.

Essas primeiras representações formam um conjunto de imagens que são um ensaio do que se seguiu. A sistematização das artes voltadas para a glorificação da pessoa real que produziu os retratos que se tornaram mais elaborados e passaram a articular mais referências na construção de uma imagem áulica.

1.2. O ápice da retratística áulica

1.2.1. O Sistema

O período de D. João V foi definitivamente marcado pelo intento de reestabelecer os parâmetros da produção artística em Portugal. Para tal renovação o monarca não poupou recursos de, via obras ou artistas, trazer a produção de outros centros, notadamente a Itália e a França, para seu reino. Esse mecenato régio criou uma grandiosa coleção⁴⁴, mesmo que haja divergências nos testemunhos contemporâneos sobre a sua formatação. Mas com o terremoto de 1755 e a falta de

⁴⁴ A coleção de D. João V foi composta também pelos objetos trazidos da Inglaterra para Portugal por sua tia Catarina de Bragança (1638 – 1705), viúva de Carlos II da Inglaterra (1630 – 1685), quando retornou em 1692. D. Pedro II quando se tornou rei criou a Casa do Infantado, com os bens deixados por ela para seu pai, para formarem o patrimônio e serem de usufruto dos filhos segundos do rei.

descrições ou representações da parte interna do Palácio da Ribeira⁴⁵ tornam impossível reconstituir com precisão tal coleção. Essa situação se repete em todas as coleções formadas em emulação a do rei, deixando Portugal sem o que poderia ser hoje parte considerável de seu patrimônio artístico.

O colecionismo desse reinado seguiu o padrão coetâneo de imputar significados a determinados objetos transformando-os em signos sociais. A posse desses artefatos transmitia ao seu proprietário status de erudito, ou mesmo de forma ostentatória, foi cultivada por seu valor monetário. O grupo de proprietários das coleções artísticas era composto, além do próprio soberano, pelas instituições religiosas e pelas famílias aristocratas. De acordo com as características dominantes no *“coleccionismo barroco, os principais esforços dirigiam-se, neste período, quer para obras de arte em geral, e para as pinturas em particular, quer sobretudo para medalhística e para arqueologia”*.⁴⁶

Os diplomatas de D. João V funcionaram como compradores de obras de arte simultaneamente a suas funções eminentemente políticas. Como D. Luís da Cunha (1662 – 1749) que foi um dos importantes diplomatas portugueses do reinado joanino. Durante suas longas estadias nas capitais europeias, principalmente Paris, pode desenvolver sua própria coleção e seus conhecimentos artísticos e exerceu grande influência sobre a coleção do monarca. Durante esse reinado as obras de arte começaram a representar mais elementos da cultura clássica e menos elementos religiosos, em comparação aos reinados anteriores, quando só havia obras de arte associadas à religião católica. A coleção desse diplomata português, encarregado de abastecer os palácios régios e aristocráticos, foi adquirida pelo rei em 1726.⁴⁷

Sua inserção no mercado internacional de arte propiciou a formação de um conjunto distinto da formação ordinária percebida em coleções na corte portuguesa. As pinturas e gravuras elegidas por ele expandiram em relação às temáticas comuns, introduzindo as naturezas-

⁴⁵ O Palácio da Ribeira era a residência real. Foi estabelecido durante o domínio espanhol e se tornou a principal residência dos reis de Portugal após Restauração. Foi continuamente expandido e reformado até sua total destruição, e de seu conteúdo, no terremoto de 1755.

⁴⁶ BRIGOLA, João Carlos Pires. *Coleções, gabinetes e museus em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. p. 51.

⁴⁷ Em 1726 ele adquiriu a coleção de pinturas de D. Luís da Cunha, as (62) pinturas chegaram a Lisboa em 1727, acompanhadas de um Relatório. Predominantemente composta por pinturas (36) flamengas e (21) holandesas do século dezessete, boa parte dessas são (22) paisagens, (16) pinturas de gênero e (7) mitologia clássica. Temas raros na pintura portuguesa até então, mas que a partir daí fizeram se notar nas coleções portuguesas que emulavam a coleção real. DELAFORCE, Angela. *Art and patronage in eighteenth-century Portugal*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2002. p. 63.

mortas e as paisagens, bem como, nomes de vulto como Rubens, Van Dyck, Brueghel e Rembrandt aparecem entre os artistas coligidos.⁴⁸

Essa introdução de obras possibilitou um alargamento do campo artístico no contexto português setecentista, introduzindo conhecimentos sobre artistas, técnicas e estilos. A formação de um acervo associado à figura do monarca estabelece relações entre ambos. O soberano ascendeu a fomentador e irradiador da atividade artística em seu reino e disponibilizou repertório para produção local de obras. Assim os artistas a seu serviço em contato com esse acervo, puderam elaborar um linguagem que articulasse o regional de sua formação com o cosmopolitismo desse tipo de acervo.

As coleções numismáticas – cujos proprietários tinham o mesmo perfil dos colecionadores de arte – possuíam papel fundamental na construção do discurso histórico nos setecentos. Isso fica inequívoco quando monarca instituiu, pelo decreto real de 8 de Dezembro de 1720, a Academia Real da História Portuguesa, da qual faziam parte os principais numismatas.⁴⁹ A ligação documental das medalhas e moedas com a atuação política e militar dos governantes as trouxe para uma posição de evidência dentro do paradigma histórico do período.

A associação do monarca português com os imperadores romanos, através da representação de ambos no mesmo tipo de suporte, tornou-se um meio de propaganda do Estado Absolutista Moderno. Como a moeda (fig. 16) cunhada em Lisboa em 1743 que circulou no Brasil no período colonial. De um lado a efígie aparece com a coroa de louros e do outro o brasão real coroado. Essa associação simbólica é clara no período e podemos observar isso na definição contemporânea de medalha:

as primeiras medalhas forão retratos de Principes, Reys, & Emperadores. He pois medalha hum bocado de metal batido, ou cunhado, em que se vê a effige de alguma pessoa illustre, & no revez della alguma figura, ou emblema. Os antigos não forão menos curiosos em materia de medalhas, que os Modernos. [...] A observação, & noticia das medalhas tem occupado a curiosidade de grandes engenhos, & com grande razão, porque nenhua cousa conserva tanto as memorias da Antiguidade, como as medalhas. [...]; pela incorrupção do metal perseverão as medalhas; por seu grande numero, estão em toda a parte, & uniformemente representão os verdadeiros rostos dos mais antigos Principes, seus nomes, & suas victorias.⁵⁰

⁴⁸ BRIGOLA, João Carlos Pires. *Colecções, gabinetes e museus em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. p. 55.

⁴⁹ Ibidem. p. 58.

⁵⁰ BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico ...*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 - 1728. 8 v.



Figura 16 – D. João V. Dobra de 4 escudos. 1743. Lisboa. Ouro. 31,6 mm. 14,21 g. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

A Academia Real de História Portuguesa tinha a função de construir a “imagem” do reino e do rei através dos textos produzidos por seus membros. Os panegíricos – muitas vezes impressos com dedicatórias e retratos do rei – por ela lançados podem ser considerados o paralelo do retrato no âmbito da cultura escrita. Executando-se assim a o lema “ut pictura poesis”⁵¹ de Horácio, um lugar-comum na cultura artística setecentista.

Para esse projeto de inserção de seu reino nos paradigmas internacionais das artes de seu tempo, seus diplomatas foram instrumentalizados como, além de compradores de arte, contratadores de artistas. Como foi o terceiro marquês de Fontes que se torna o primeiro marquês de Abrantes em 1718, depois da bem sucedida embaixada em Roma.⁵² Ele havia sido enviado para resolver questões como a do Padroado⁵³ de 1546 e elevar a capela real à categoria de Patriarcado.⁵⁴ Chegou a Roma em 1712, após o Tratado de Utrecht 1713 fez sua primeira aparição pública, e em 1716 fez sua entrada cerimonial.⁵⁵

⁵¹ LICHTENSTEIN, Jacqueline. (org.) *A pintura* – Vol. 7: O paralelo das artes. São Paulo: Ed. 34, 2004.

⁵² DELAFORCE, Angela. *Art and patronage in eighteenth-century Portugal*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2002. p. 117.

⁵³ Sistema estabelecido no século XVI no qual a monarquia portuguesa tinha o controle da Igreja em seu território, tendo em vista a campanha de expansão da fé durante o período dos descobrimentos. Esse previa que o rei era o chefe da Igreja em seu país e em seus domínios, sendo assim, o poder político e religioso estavam amplamente conectados em Portugal e também na Espanha onde vigorava esse mesmo sistema. BOXER, Charles. *O Império Colonial Português* (1415-1825). Lisboa, Edições 70, 1981. p. 242.

⁵⁴ Maior título honorífico atribuível pela Igreja Católica a uma Diocese ou Arquidiocese.

⁵⁵ As entradas feitas pelas embaixadas portuguesas em Roma sempre foram de grande significância nas relações da monarquia com a cúria. Como foram, a de Tristão da Cunha em 1513, e do marquês das Minas em 1670. As entradas durante o reinado de D. João V ficaram ainda mais célebres pelo grande investimento nelas feitos, resultando inclusive num espólio de Coches, hoje no acervo do Museu Nacional dos Coches em Lisboa, que influenciou o desenvolvimento da talha em Portugal.

O diplomata criou em torno de si uma pequena corte durante sua longa estadia em Roma, tendo dentro dos frequentadores dessa o músico Domenico Scarlatti (1685 – 1757) que esteve a seu serviço em 1714, compondo *Applauso Genetliaco alla Reale Altezza del Signor Infante di Portogallo* em homenagem ao aniversário do príncipe de D. António irmão do rei.⁵⁶ E o jovem artista português Francisco Viera de Mattos “Viera Lusitano” (1699 – 1783) que acompanhou a missão, trabalhando para o embaixador para registrar Roma.⁵⁷ Seus desenhos da procissão de Corpus Domini (Corpus Christi) de Roma foram a inspiração para em 1719 ser feita a de Lisboa. Criando a partir daí um modelo para as celebrações futuras dessa que era uma das mais importantes festividades religiosas de Portugal e dos domínios ultramarinos.

Inspirado pelos contatos do marquês de Abrantes com o diretor da Academia Francesa em Roma criada em 1666, Charles-François Poerson (1653 – 1725), criar-se-ia por D. João V a Academia Portuguesa em Roma em 1720. Uma tentativa de emulação do sistema francês, para desenvolvimento das artes em seu território, através do envio de artistas para Roma a fim de desenvolver suas habilidades e de se apropriarem das correntes estéticas mais recentes. Essa iniciativa portuguesa terá vida intermitente ao longo do século XVIII, sendo fechada e reaberta em consonância com as relações dos monarcas com o Vaticano.⁵⁸

O “culto” ao poder monárquico é praticado, de maneira direta e indireta, em diversos meios – pintura, gravura, escultura, arquitetura, música, poesia, prosa, etc. – que se reforçam mutuamente. Essa postura visava o enaltecimento do monarca e de seu reino, duas dimensões indissociáveis na concepção de política absolutista vigente. Os retratos de D. João V, que não fugiram a esse direcionamento, foram em sua maioria obra de artistas estrangeiros contratados para trabalhar em Portugal, ou mesmo executados fora do país, principalmente no caso das gravuras, baseados em outros.

1.2.2. A Efégie

⁵⁶ DELAFORCE, Angela. *Art and patronage in eighteenth-century Portugal*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2002. p. 124.

⁵⁷ Ibidem. p. 126.

⁵⁸ A Academia será fechada em 1728 e reaberta em 1756 sob o reinado de D. José I e novamente fechada em 1760, em ambos os casos, o encerramento de suas atividades foi precedido pelo rompido de relações diplomáticas com o Vaticano. Esse investimento resultou em pouco retorno, ao pelo menos não decisivo, para o desenvolvimento das artes em Portugal dado a instabilidade do mesmo.

Giorgio Domenico Duprà⁵⁹ (Turim, 1689 – 1770), cuja atividade em Portugal ocorreu entre 1719 e 1730, com a idade de vinte anos havia se transferido para Roma e frequentou o atelier de Francisco Trevisani (1656 – 1746), do qual foram enviadas algumas encomendas para Portugal. Nesta cidade em Dezembro de 1718, juntamente com o arquiteto Filippo Juvarra seu colega em Turim, veio a tomar contato com o embaixador. Que ao regressar a Lisboa nesse ano, na conclusão de sua própria missão diplomática, convidou-o em nome de D. João V. Chega a Lisboa em 1719, na companhia de Juvarra e do pintor português Vieira Lusitano, inscrevendo-se logo de seguida na Irmandade de São Lucas.⁶⁰ Pelo seu registro na Irmandade, sabe-se que morava nas varandas do Terreiro do Paço, o que significa ter já sido nomeado como “pintor régio.”⁶¹

Sua carreira em Portugal é quase exclusivamente dedicada à produção de retratos para a corte e aristocracia, já em 1719 executa os retratos dos quatro filhos de D. João V, que são enviadas em 1720 à imperatriz viúva, mãe da rainha. No ano seguinte dá início do ciclo de celebração dos duques de Bragança, na Sala dos Tudescos do Paço Ducal de Vila Viçosa, cujo formato se adapta às divisórias do teto. As pinturas foram executadas a partir de modelos que podem ser os retratos da série dinástica existente no Convento de Belém⁶² em Lisboa, com três retratos feitos a partir do “natural” – D. João V (fig. 17), a infanta D. Maria Bárbara, o príncipe

⁵⁹ SALDANHA, Nuno; ROCCA, Sandra Vasco. Giorgio Domenico Duprà (1689 – 1770). In.: *JOANNI V MAGNÍFICO: A Pintura Em Portugal Ao Tempo De D. João V, 1706-1750 / Galeria De Pintura Do Rei D. Luis*; Coord. Ana Mafalda Távora De Magalhães Barros; Et Al. p. 241.

⁶⁰ Em Portugal os artistas se agremiavam no sistema de Irmandades, legados da Idade Média, diferentemente da Itália onde eles já se viam livres dos encargos que existiam sobre os oficiais mecânicos e se associavam nas Academias.

⁶¹ O termo “pintor régio” sobre variações em seu significado ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII. Mas a constante é que o artista ao alcançar esse título teria sido admitido no círculo próximo a monarca, não tendo uma relação direta com trabalhos executados para esse, mas sim sobre o reconhecimento de ser esse possuidor de uma “virtude”. Essa “virtude” está diretamente relacionada a querela do status do trabalho do pintor dentro das categorias das artes mecânicas e liberais. Profundamente analisado em: WARNKE, Martin. *O Artista da Corte*. São Paulo: Edusp, 2001.

⁶² Essa série régia foi montada ao longo dos séculos XVI e XVII nas dependências do Mosteiro do Jerônimos, e durante o reinado de D. João V, em 1718 ela foi refeita pelo pintor Henrique Ferreira. Substituindo-se os antigos retratos, hoje desaparecidos, de meio corpo, por um a nova série de corpo inteiro, hoje também dispersa entre vários acervos de Portugal, após uma reforma na sala em que estavam expostos nos mosteiro. Para maiores detalhes a o estudo: FRANCO, Anísio. “As Séries Régias do Mosteiro de Santa Maria de Belém e a origem das fontes da Iconografia dos reis de Portugal.” In.: *JERÓNIMOS 4 SÉCULOS DE PINTURA*: 1992. Mosteiro Dos Jerónimos; Coord. Anísio Franco; Et Al.

D. José – “*que ressaltam com particular vivacidade pelo ambiente teatral e gosto pictórico à francesa, sobretudo pelo tipo de cromatismo.*”⁶³



Figura 17 – Giorgio. Domenico. Duprà. *D. João V*. 1720-1725. Sala dos Tudescos, Paço de Vila Voçosa.

Essa série apesar de demonstrar aspectos dessa renovação artística impetrada através do trabalho de Duprà, está sujeita, além das condições físicas do espaço que está inserida, às condições que uma própria série impõe. Harmonizar iconograficamente com os outros retratos legados pela tradição, tendo em vista sua função de legitimação histórica do poder, nesse caso o retrato do rei está mais próximo do que já foi visto. O rei apresenta-se em pé, com armadura negra completa, em um ambiente palaciano e com abertura para o exterior. Numa postura rígida o ambiente é que se agita nos planejamentos e cores empregados. Pousando a mão esquerda numa almofada, onde está a coroa e a mão direita a frente com o bastão, o rei olha para o espectador.

Um retrato em particular, por permanecer no mesmo local para o qual fora encomendado, merece a nossa atenção de maneira mais detida. O retrato feito nesse mesmo período, por volta de 1725 por Duprà, para Biblioteca doada por D. João V à Universidade de Coimbra em 1716. Esse retrato está inserido em um contexto significativo, o edifício da biblioteca funciona como um templo à pessoa e às ações do monarca. Sua fachada (fig. 18) é composta por uma entrada monumental em pedra de lioz esculpida, o brasão coroado está sobre uma arquitrave e a enorme porta de madeira é ladeada por dois pares de colunas. Esses elementos, que são mais simbólicos

⁶³ SALDANHA, Nuno; ROCCA, Sandra Vasco. Giorgio Domenico Duprà (1689 – 1770). In.: *JOANNI V MAGNÍFICO: A Pintura Em Portugal Ao Tempo De D. João V, 1706-1750 / Galeria De Pintura Do Rei D. Luis*; Coord. Ana Mafalda Távora De Magalhães Barros; Et Al. p. 241.

que estruturais, formam um conjunto que ocupada metade da fachada principal, a menor das faces do paralelepípedo que é o edifício.⁶⁴



Figura 18 – Fachada da Biblioteca Joanina.
Iniciada em 1716. Universidade de Coimbra.

Ao atravessar a porta, se avista ao fundo no centro o retrato, mas antes de se chegar até ele há três salas.⁶⁵ Cada uma dessas têm as paredes inteiramente cobertas por prateleiras de dois andares de madeira decoradas com chinoiseries,⁶⁶ e o teto com pinturas alegóricas.⁶⁷ O retrato (fig. 19) está de maneira apoteótica no fim de um corredor inserido em um nicho que se assemelha a um altar. Como em todos os arcos que separam as salas, o da parede ao fundo também tem em seu ponto mais alto uma coroa. Abaixo dessa um elaborado conjunto escultórico: dois anjos elevam o brasão real coroado que é sustentado por dois anjos com trompetes. Em cada corneta pende uma bandeira, na direita um pelicano,⁶⁸ na esquerda uma esfera armilar.⁶⁹ Sobre a moldura há um dossel dourado, do qual pende uma cortina que se mantém aberta por seis anjos. A moldura retangular tem as arestas superiores côncavas, e no meio delas há uma voluta que se

⁶⁴ O desenho da biblioteca tem sido atribuído, em bases estilísticas, mas sem documentação, a Claude Laprade, escultor francês emigrado para Portugal antes de 1700.

⁶⁵ O interior foi influenciado por Jean La Pautre (1618 – 1682) cujos desenhos em estilo Luis XIV foram usados por arquitetos portugueses por todo o século XVIII.

⁶⁶ Inteiramente cobertas com chinoiseries feitas por Manuel da Silva em 1723.

⁶⁷ O teto é decorado por Antonio Simões Ribeiro (1700 – 1755) em pintura de quadratura.

⁶⁸ O pelicano faz referência ao mito da ave que rasga o próprio peito para verter sangue e alimentar seus filhotes, essa imagem é associada na religião Católica a figura de Cristo que deu a vida para salvar os homens. Associada a figura do monarca se torna um emblema do amor paternal que sacrifica a si pela prole, o altruísmo do rei que tem como prioridade o bem de seus súditos.

⁶⁹ A esfera a armilar é a divisa adotada inicialmente pelo rei português D. Manuel I na virada dos séculos XV e XVI. É um instrumento astronômico utilizado na navegação que está associada ao período dos descobrimentos portugueses e ao reinado deste monarca, época grande prosperidade para Portugal. Remete simultaneamente a ideia de um império marítimo mundial e a universalidade do poder real, ambas renovadas no reinado de D. João V.

reverbera como um esplendor. Logo abaixo da moldura, armas-de-fogo, espadas, capacetes, tambores e elementos marciais estão “jogados” como inúteis.



Figura 19 – Giorgio Domenico Duprà. *D. João V*. c.1725. Óleo sobre tela. Biblioteca Joanina, Coimbra.

O que é apresentado na pintura parece ecoar por todo o espaço a sua volta, como se a presença do rei fosse capaz de alterar ou criar todo o mundo. A biblioteca se torna um santuário que está associado à figura de seu promotor. As armas então padecem de insignificância perto da “força” que o monarca emana. Ele é ao mesmo tempo, pela posição em que colocado, um ser humano e um ser sagrado. A repetição dos símbolos do poder monárquico, intensiva e ostensiva da fachada até a pintura, produzem um discurso que potencializa o significado da efígie.

Na pintura D. João V aparece de pé em tamanho natural, trajando uma casaca cinza bordada em dourado, no mesmo padrão estão o saiote e as meias. Sobre o colete metálico está a insígnia da Ordem de Cristo. Já não aparece como um guerreiro com armadura completa, mas como um cortesão, que detém como é da nobreza a prerrogativa da guerra, mas que já impetrou outra ideia do poder. A mão esquerda pousa sobre a coroa, que para além de toda a ornamentação

é encimada por um uma cruz sob um globo. O bastão dourado já não está na mão, está sobre a mesa junto da coroa, eles parecem pequenos na grande superfície vermelha do pano que cobre a mesa. Do mesmo modo, o rei parece relativamente pequeno, no fundo cinza e neutro, tendo aos pés no chão quadriculado a seguinte legenda:

A imagem que vês está diante de ti como um espelho.
No espelho, vês tudo que o palácio contém.
Todas as coisas augustas estão expostas, João, pela ordem o Quinto, as reuniu.
Que a eterna obra viva no príncipe.⁷⁰

O homem é assim equiparado a todo o conhecimento que pode ser abrigado na biblioteca. A linguagem visual da liturgia é utilizada para, associada a potência de interferência no mundo material do conhecimento “científico”, produzir uma “imagem” do poder do monarca. Podemos pensar esse retrato, bem como a obra de Duprà, como um ponto de inflexão na retratística joanina.

Outro artista de relevo no período em questão é Pierre-Antoine Quillard (Paris, c.1704 – Lisboa, 1733).⁷¹ Ele foi em 1726 para Portugal, acompanhando o médico e cientista suíço Charles-François de Merveilleux, para apoiar o seu levantamento da história natural do país por meio dos desenhos. Alcançou rápida fama produzindo para o rei, onde conseguiu o posto de “pintor régio” e trabalhou para Academia Real da História. De passado obscuro, suposto aprendiz de Watteau (1684 – 1721), a maioria de suas obras são cenas de *fêtes galantes*, mas há um retrato atribuído a ele de D. João V (fig. 20).

⁷⁰ Tradução do latim feita por Lenadro Abel Vendemiatti.

⁷¹ ÁRAUJO, Agostinho. Pierre-Antoine Quillard (1704 – 1733). In.: *JOANNI V MAGNÍFICO: A Pintura Em Portugal Ao Tempo De D. João V, 1706-1750 / Galeria De Pintura Do Rei D. Luis*; Coord. Ana Mafalda Távora De Magalhães Barros; Et Al. p . 261.



Figura 20 – Pierre Antoine Quillard (atribuição). *D. João V*. Séc. XVIII, primeira metade. Óleo sobre tela, 100 x 77 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

O rei é representado com um homem adulto de colete metálico, rica casaca de veludo azul com bordados dourados e uma brilhante faixa de seda branca na cintura. Ele porta uma espada, da qual vemos o punho e a insígnia da Ordem de Cristo no peito, único atributo do poder régio nessa composição. Ele espalma a mão direita na cintura e aponta com o indicador esquerdo para o fundo. Apesar de haver a base de uma coluna no lado esquerdo aparece uma paisagem costeira à direita. O céu parece ser o do pôr-do-sol, a coluna inclusive parece estar na contraluz, mas o rei é iluminado frontalmente pela esquerda, criando um contraste com as pálidas nuvens. É possível distinguir um edifício na água, talvez a Torre de Belém⁷², mas a sensação é de que falta uma parte da composição, talvez a tela seja um recorte de um painel originalmente maior. Esse retrato de cores vivas, detalhes bem acabados e composição teatral tem uma energia acentuada, o rei conseguiu a “imagem” que queria se si.

Os dois últimos retratos do monarca, que apresentam considerável semelhança entre si, provavelmente são de datas próximas à chegada dos respectivos pintores a Portugal: 1719 e 1726. Ambos aparentam terem sido feitos a partir da observação do modelo, sendo perceptível um avanço na idade do retratado, e posteriormente inseridos em composições maiores. No caso do retrato de Coimbra, há marcas na tela que deixam indício de uma composição original onde o corpo ocupava um espaço maior e mais central e, as proporções seriam mais harmônicas.

⁷² A Torre de Belém é um posto de vigilância nos arredores de Lisboa junto ao rio Tejo. Construída no século XVI, é um dos símbolos do período dos Descobrimentos Portugueses e do estilo arquitetónico do período, o Manuelino.

Os pintores estrangeiros contratados para trabalhar na corte portuguesa produziram a “imagem” áulica esperada, de acordo com as pretensões do encomendante. Esses poucos exemplos de sua retratística dão a ideia do que deveriam ser as principais obras, provavelmente perdidas junto com a sua documentação. Não é o singular destes retratos que se destaca, mas sim como eles se assemelham ao imenso grupo de retratos de monarcas europeus do século XVIII. Alcançando assim o objetivo maior de inserção numa rede de referências ao poder monárquico, que passava pela renovação artística, mas que não tinha nesse um fim autônomo.

O peculiar no caso de D. João V está em outros aspectos de seu reinado, destacadamente a atenção à Religião e particularmente à celebração do rito Católico. Em uma contínua postura de prover recursos para o papado prosseguir com projetos em Roma, consegue o desejado título de Rei Fidelíssimo em 1748 para si e seus sucessores, equiparando-se ao Rei Católico de Espanha e o Cristianíssimo de França.⁷³

A construção de Convento Palácio de Mafra – maior obra arquitetônica de Portugal no século XVIII – que emula o Escorial de Filipe II, foi o grande “monumento”⁷⁴ joanino, mas só foi completado em 1784. O projeto do edifício e a execução ficaram a cargo de João Frederico Ludovice (1673 – 1752), ourives de origem germânica que alcançou grande importância no reinado, incluía um série de encomendas de estátuas e painéis para adornar várias partes do edifício todos importadas de Roma.⁷⁵ Mas uma obra foi executada em Portugal, por um italiano que veio acompanhar a montagem das estátuas importadas. O busto em mármore (fig. 21) de D. João V feito pelo escultor genovês Alessandro Giusti (1715 – 1799) em 1748, representa o monarca acompanhado dos atributos das artes, letras e ciências. O rei traja armadura coberta com o manto, está coroado com louros e projeta a sua frente o bastão. À concepção clássica do poder é acrescida da ideia de mecenas, a erudição passa para junto da força. O poder não é somente relacionado ao nobre guerreiro, mas também ao promotor da “civilidade”, ao rei que impede a “barbárie” caótica e incentiva a “luz” humanista.

⁷³ DELAFORCE, Angela. *Art and patronage in eighteenth-century Portugal*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2002. p. 175.

⁷⁴ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

⁷⁵ DELAFORCE, Angela. *Art and patronage in eighteenth-century Portugal*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2002. p. 205.



Figura 21 – Alessandro Giusti. *D. João V*. 1748. Mármore. Palácio Nacional de Mafra, Mafra.

1.2.3. A Veneração

O ápice da glorificação dos membros da família real se deu com a “troca das princesas”⁷⁶, o duplo consórcio entre as Casas de Bragança e Bourbon, dinastia reinante na Espanha desde 1700. Os países selaram o reestabelecimento das relações com o casamento do herdeiro do trono português D. José com D. Maria Ana Victória e do herdeiro do trono espanhol D. Fernando com D. Maria Bárbara. Como de praxe, nas negociações de casamentos entre cortes, houve a troca de retratos. Na corte portuguesa foram produzidos por Duprà e enviados a Madrid em 1725, mas também foi enviado a Portugal em 1729 o pintor da corte espanhola Jean Ranc (Montpelier, 1674 – Madrid, 1735) com a missão de retratar a família real.

Ranc⁷⁷ era do círculo de Hyacinthe Rigaud (1659 – 1743), e inclusive era casado com sua sobrinha. Entrou para o atelier desse em 1697 e foi ser pintor da corte de Felipe V, neto de Luiz XIV da França, em 1722. Dessa missão em Portugal temos as cópias dos retratos dos monarcas portugueses executados por ele, uma vez que os originais foram perdidos num incêndio de um

⁷⁶ O grande evento de união das duas dinastias da península ibérica se deu em Caia, na divisa dos territórios. Um pavilhão de madeira foi construído sobre o rio que determinava o limite dos dois países, encontrando-se as duas famílias dentro dele para a “troca das princesas”.

⁷⁷ MARÍN, José Luís Morales y. Jean Ranc (1674 – 1735). In.: *JOANNI V MAGNÍFICO: A Pintura Em Portugal Ao Tempo De D. João V, 1706-1750 / Galeria De Pintura Do Rei D. Luis*; Coord. Ana Mafalda Távora De Magalhães Barros; Et Al. p. 289.

palácio espanhol. No retrato (fig. 22) o rei transparece sua idade na época, os quarenta anos. Representado de três quartos, não está acompanhado nem da coroa, nem do bastão, somente da insígnia da Ordem de Cristo, que de tão discreta, parece ser somente uma joia no peito pendente da faixa vermelha. Está envolvido no manto, que estranhamente não é forrado de arminho, mas de uma pelagem marrom e trajando uma armadura. Felizmente a partir do original foi feita uma gravura (fig. 23) em 1739 por Debrie, na qual podemos verificar os elementos da composição original ausentes na réplica. A mão esquerda pousa sobre um elmo emplumado, o manto é de arminho e o fundo é uma árvore à esquerda, uma paisagem montanhosa ao longe e um amplo céu.



Figura 23 – António Carlos Leoni. *D. João V*. 1730-1732. Óleo sobre tela, 100,6 x 74,8 cm. Museu Nacional dos Coches, Lisboa.



Figura 22 – DEBRIE, Guilherme Francisco Lourenço, ?-1755. *Ita Ioanni V, Potentissimo Lusitanorum Regi Effigiem...* [Visual gráfico / G. F. L. Debrie del. et sculp.. - [S.l. : s.n.], 1739. - 1 gravura: água-forte, p&b; 42 x 28 cm. - Dim. da composição sem letra: 36,3 x 25,5 cm. - Soares, E. - Dic. icon., nº 1541 A2). Biblioteca Nacional, Lisboa.

O retrato (fig. 24) da rainha se encontra na mesma situação, ela está virada para sua direita, formando um par com a imagem de seu esposo. Traja um vestido vermelho e muitas joias, sem nenhum atributo e uma capa que segura com a mão esquerda. Novamente a gravura (fig. 25) esclarece a iconografia original, na qual ela aparentemente porta um terço na mão direita que está sobre uma mesa, na qual também se encontra a coroa. O fundo mais elaborado tem uma coluna, mas parece ao longe ser um jardim com uma fonte.



Figura 25 – António Carlos Leoni. *D. Maria Ana de Áustria*. 1730-1732. Óleo sobre tela, 101 x 75 cm. Museu Nacional dos Coches, Lisboa.



Figura 24 – Ranc Effigiem pinxit. G.F.L. Debrie del. et. sculp. *Mariana Austriaca Lusitanorum Regina effigiem....* 1739. Gravura. Coleção Diogo Barbosa Machado, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Quando esteve em Portugal para retratar o rei Ranc foi questionado por ele sobre a pessoa de Luís XIV, e lhe disse que “*tinha grande veneração pela memória de Luís XIV, porque fora um monarca capaz de servir de exemplo não só aos Reis seus sucessores, mas ainda a todos os Soberanos da Europa.*”⁷⁸ A veneração e o exemplo a ser seguido foram materializados em uma gravura na qual figura D. João V (fig. 26)⁷⁹ como Luiz XIV no retrato feito por Rigaud em 1701 (fig. 27). Feita para o frontispício da obra *História del Reyno de Portugal* de Manuel de Faria e

⁷⁸ BEBIANO, Rui. *D. João V: poder e espetáculo*. Aveiro: Livraria Estante, 1987. Nota 6. pp. 89-90.

⁷⁹ Encontramos a gravura na Coleção Diogo Barbosa Machado, mas a referência da mesma foi encontrada em: DELAFORCE, Angela. *Art and patronage in eighteenth-century Portugal*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2002. p. 57. Na reprodução consta o local de impressão Bruxel.

Sousa, editada em Bruxelas em 1730. A gravura de François Harrewyn faz um discurso claro de associação do monarca português ao francês. As representações são tão próximas que é suficiente apontar algumas das adaptações feitas: a insígnia da Ordem do Espírito Santo foi substituída pela da Ordem de Cristo e a flor-de-lis desapareceu do manto forrado de arminho; o ambiente não é mais fechado, está aberto para um jardim de traçado francês e o tapete do chão foi trocado por um piso quadriculado. Os elementos estritamente ligados ao monarca da França foram suprimidos, o retrato do rei francês se torna uma “alegoria”, o rei português se faz representar sob a aparência do poder idealizado, porém constituído. Toma para si as características do que maior representante do Absolutismo, através das “imagens” cria um discurso que visa legitimar, enaltecer e expandir seu próprio poder por associação com o poder do monarca francês.



Figura 26 – François Harrewyn. *D. João V*. 1730. Gravura frontispício do História del Reyno de Portugal de Manuel de Faria e Sousa. Coleção Diogo Barbosa Machado, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



Figura 27 – Hyacinthe Rigaud. *Luís XIV, Rei da França*. 1701. Óleo sobre tela, 276 x 194 cm. Palácio de Versalhes.

Luís XIV, Versailles e Paris funcionam como paradigma de monarca, corte e sociedade para toda Europa no século XVIII. Nobert Elias, em seu estudo, *A sociedade de Corte*, analisa esse universo do monarca francês e situa a posição do cortesão para além do “livre-arbítrio”, no espaço nebuloso da corte, entendida como matriz social e local privilegiado da sociedade. A

existência desses personagens é regida pelo luxo, entendido não como falta de racionalidade e propósito no consumo e costumes, mas sim, como forma de afirmação social de valores.

Isso que designamos como “corte” do Ancien Régime não passa de uma vasta extensão da casa e dos assuntos domésticos do rei francês e de seus dependentes, incluindo todas as pessoas que fazem parte daquela casa, de modo mais ou menos restrito.⁸⁰

A postura com que a nobreza desenha seu mundo e que vivência a interação com os pares tornam a vida uma existência *pública*. Elias vai sustentar a ideia de que o *ethos estamental* prevalece na classe aristocrática sobre o *ethos econômico* que predomina na classe burguesa. Buscando precisar a proeminência das “ornamentações” como fontes reveladoras de uma visão de mundo, finaliza que: “*Formações culturais das quais temos uma percepção meramente estética – na maior parte das vezes como variantes de um determinado estilo – são percebidas por quem conviveu com elas como expressão bastante diversificada de qualidades sociais.*”⁸¹

Versailles funcionava como símbolo da posição de poder do rei, polarizando “mundo” a sua volta. A etiqueta nesse espaço é uma estrutura simbólica na qual as normas servem para (re)criar a hierarquia dos privilégios concedidos pelo rei aos nobres. “*A prática da etiqueta consiste, em outras palavras, numa auto-apresentação da sociedade de corte.*”⁸² Essa racionalidade de corte pode ser expressa pela máxima de Saint-Simon: “*Nunca julgamos as coisas pelo que elas são, mas pelas pessoas a quem dizem respeito.*”⁸³ Assim fica evidente que o rei é o primeiro e maior dos nobres, acima, porém participante da nobreza e da sociedade de corte. “*Não se trata de mera cerimônia, mas de um instrumento de dominação dos súditos. O povo não acredita num poder que, embora existindo de fato, não apareça explicitamente na figura do seu possuidor.*”⁸⁴

Observador perspicaz, Saint-Simon é citado novamente ao estabelecer relações entre a organização material e social de seu tempo a partir da ótica absolutista: “*De acordo com o gosto do rei as árvores e plantas em seu jardim devem ser agrupadas em formas regulares, facilmente distinguíveis, como os cortesãos durante as cerimônias.*”⁸⁵ Elias também estabelece relações entre a organização do mundo social e a representação artística da natureza:

⁸⁰ ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 66.

⁸¹ Ibidem. p. 79.

⁸² Ibidem. p. 117.

⁸³ Ibidem. Nota 28 da p. 117.

⁸⁴ Ibidem. p. 133.

⁸⁵ Ibidem. p. 231.

A evolução da pintura de corte – por exemplo de Poussin a Watteau – permite acompanhar muito bem esse papel de natureza: de início paisagem, muitas vezes um cenário que valoriza os personagens, ela se torna uma imagem oposta, que reflete a situação da época e da sociedade de corte. Todas as atitudes e humores despertados pela vida de corte, por exemplo a pose e os gestos calculados exigidos para se ser valorizado nessa sociedade, a gravidade heróica e pomposa ou a leveza graciosa, tudo isso era incorporado desde então à natureza campestre, na forma da paisagem. Nas mãos dos pintores de corte, a natureza tornou-se uma espécie de cenário nostálgico da vida cortesã, uma paisagem clássica de início, depois barroca e, finalmente rococó em conformidade com o desenvolvimento da própria corte e da sociedade de corte.⁸⁶

A existência do soberano em si como símbolo do seu poder. Os momentos do dia régio são também eles, envolvidos pelo desejo de distanciamento e de ostentação sacralizadora, pelo rigor da etiqueta, pela esmagadora capacidade de afirmação que essencialmente possuem e são transferidos para as representações do monarca.

O vestuário da corte, exemplarmente usado pelo rei português, segue à moda francesa da corte de Versailles. Bem como, a decoração, móveis e quadros dos aposentos régios, tem origem ou inspiração na França. E D. Luís da Cunha falará dessa “*primeira droga que a França nos manda que é a moda.*”⁸⁷ O modelo impunha-se de forma esmagadora, e também por esforço próprio, às cortes de toda Europa, o que abismará ainda ao mesmo fidalgo e o fará emitir o seguinte juízo crítico:

Alguém poderá dizer que o luxo faz o lustre e magnificiência da corte, e que por esta razão el-rei de França está tão longe de proibir que o provoca, para o que concorrem duas coisas: a 1ª, que tanto mais a nobreza se empobrece, tanto mais a fica dependente das suas graças para o servirem, e a 2ª, porque a França tem em si tudo o que concorre para o fausto, e assim tudo o que nele se dispende nela circula sem sair fora do reino. Mas este é um mal epidêmico, que se comunica a todas as cortes, que mal propósito a quizeram, imitar, mandando a Paris grossas somas porque de lá emanam as modas.⁸⁸

Assim pode-se entender o reinado de D. João V, sua “imagem” e seus retratos. Uma tentativa, no mínimo em parte, bem sucedida de inserção na constelação de regentes da Europa setecentista. O ouro americano permitiu um investimento grandioso na reforma do mundo material e simbólico de Portugal, que se estendeu pelo século XVIII e pelos domínios ultramarinos.

⁸⁶ Ibidem. p. 233.

⁸⁷ BEBIANO, Rui. *D. João V: poder e espetáculo*. Aveiro: Livraria Estante, 1987. Nota 14. p. 105.

⁸⁸ D. Luís da Cunha. *Testamento político*, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1978, p. 62. Apud: BEBIANO, Rui. *D. João V: poder e espetáculo*. Aveiro: Livraria Estante, 1987.

1.3. A circulação da representação do monarca

1.3.1. A Propagação

Os investimentos na importação de obras e artistas, apesar de grandes, não foram o suficiente para – e/ou não tiveram a intenção de – mudar a estrutura da cultura artística portuguesa. Permanecendo mais como “episódicos”, não foram capazes de maneira geral de abarcar os artistas autóctones e sua produção, continuando esses cativos de seu provincianismo. Em Portugal a passagem do trabalho artístico da categoria de “mecânico” para “liberal” não calhou, mesmo que em alguns momentos anteriores a conjuntura tenha favorecido essa “ascensão”. Assim os artistas permaneceram inseridos no sistema de corporações de ofícios e guildas, devendo pagar os impostos e cumprir com as mesmas obrigações das outras categorias de artesãos.⁸⁹

Reproduzindo a relação de “mestres” e “aprendizes” nos moldes antigos sem a criação de Academias, o ensino manteve-se praticamente medieval, prolongando uma tradição secular de aprendizagem dentro das oficinas. Os artistas portugueses não gozaram do mesmo “apreço” que os estrangeiros convidados à corte e permaneceram à margem do mecenato régio, excetuando-se os poucos que conseguiram estagiar em Roma e expandir sua formação. Não ocorreu ainda nesse período à mudança na cultura lusitana que começou na Itália renascentista e que se disseminou para o restante da Europa ao longo da Idade Moderna até a Revolução Francesa. A transformação do objeto artístico de um fruto do “vil” trabalho manual para uma manifestação material do “superior” intelecto, e consequentemente, a valorização do artífice de “obreiro” para “erudito”.⁹⁰

Outro aspecto importante na recepção e difusão das ideias e da cultura artística no período é a constituição de bibliotecas e a circulação de livros. Muito limitada entre os artistas, que não dispunham de recursos financeiros e/ou linguísticos para ter acesso ao material impresso que tratasse de questões artísticas ou que trouxesse informações sobre a produção estrangeira. O que era possível no círculo do monarca, que pela influência de D. Luís da Cunha, que por sua vez era assistido por Pierre-Jean Mariette (1694 – 1774) renomado connoisseur de Paris, direcionou as

⁸⁹ WARNKE, Martin. *O Artista da Corte*. São Paulo: Edusp, 2001.

⁹⁰ BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*: um ensaio. São Paulo, SP: Cia das Letras, 2009.

compras para a biblioteca real que deixaram de se concentrar em ciências e foram focadas para arte.⁹¹

O reflexo do investimento nas artes do período joanino será mais visível nos reinados posteriores, quando a geração formada na primeira metade do século atuará, como os egressos da Escola da Casa da Moeda aberta em 1720 e dirigida pelo francês Antoine Mengin (1693 – 1766). Dentre eles há, por exemplo, João Gomes Baptista, que foi de Lisboa para o Rio de Janeiro onde foi professor de outro português, Joaquim Carneiro da Silva, futuro diretor da Escola de Gravadores.⁹²

A colônia americana – e seus artistas – vista como parte do império, pode ser entendida como a região mais longe possível da corte – o seu centro –, mas ainda assim parte dele. A relação de “periferia e centro” estabelecida entre Lisboa e outras capitais e centros artísticos, pode ser também aplicada entre o restante do país e a corte, e nessa perspectiva, entre a colônia e a metrópole.⁹³

O grande cliente das encomendas artísticas no além-mar era a Igreja Católica, em sua subordinação ao governo absolutista português pelo regimento do “padroado”. Mas a partir de meados dos setecentos o predomínio dos leigos em todos os aspectos relacionados a promoção do culto era fato consumado, esses que se organizaram em irmandades e Ordens Terceiras. As primeiras constituindo uma forma de sobrevivência religiosa das corporações de ofício medievais e as segundas sinalizando a vinculação leiga às tradicionais ordens religiosas. Como promotores e financiadores, essas agremiações estiveram presentes nos mais variados setores da vida religiosa da colônia, mas seu campo de atuação privilegiado foi a construção e manutenção de igrejas.⁹⁴

A “Autoridade” governamental na colônia, composta pelos Vice-Reis, Governadores e Câmaras Municipais, era responsável pela coleta de impostos, manutenção da ordem e aplicação da lei. Sua função visava à execução das determinações do Conselho Ultramarino, órgão

⁹¹ Começando por uma edição de gravuras das obras de Rubens, a ideia da biblioteca do monarca, era ter um mostra da arte de toda a Europa através das gravuras. Os diplomatas em Londres, Paris, Roma, Haia e Madrid foram encarregados de buscar e adquirir exemplares das gravuras produzidas em seus respectivos países nos trinta anos anteriores a 1724. Mas no ano seguinte o recorte temporal foi eliminado, deixando o projeto ainda mais ambicioso, visando alcançar obras desde as origens da impressão. DELAFORCE, Angela. *Art and patronage in eighteenth-century Portugal*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2002. pp. 93-94.

⁹² MENEZES, Ivo Porto. “João Gomes Baptista”. In.: *Revista Barroco*. Nº 5, 1973, pp. 99-128.

⁹³ GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO. “Centro e periferia”. In.: GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, Enrico; PONI, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa; Rio de Janeiro: DIFEL: Bertrand Brasil, 1991.

⁹⁴ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2003. p. 167.

responsável pela administração das possessões coloniais de Portugal. O corpo burocrático de funcionários da Coroa foi a “presença” do rei nos domínios ultramarinos, esse devia controlar e estimular a exploração de riquezas e o seu envio para a metrópole. Foi responsável pela construção de edifícios da administração, cadeias, chafarizes, pontes, etc., e no que concerne aos retratos da família real portuguesa no Brasil, foi também responsável pela presença destes.

A execução de “obras”, tanto religiosas como laicas, obedecia a uma série de etapas, definidas nos contratos estabelecidos entre os encomendantes e os profissionais responsáveis pela execução dos trabalhos. Era a partir da “arrematação” da obra, “posta em praça” pelo sistema de concorrências que se faziam as contratações. A cada arrematação correspondiam os projetos, as condições e os contratos específicos e as entregas eram acompanhadas de vistorias de peritos do setor em questão, indicados como “louvados” pelas duas partes, para verificação da conformidade dos trabalhos executados com as especificações dos contratos.⁹⁵

Como no caso do registro escrito sobre a execução de um retrato de D. João V na América durante o seu reinado. Esse faz referência do pagamento de “doze mil Reis” em 1745 a “João Gonçalves Guimarães” “que serviu de avaliador de um retrato de S. Mag. pertencente ao Senado”⁹⁶ de Vila Rica. Logo, a Câmara havia encomendado a algum pintor a execução de um retrato do rei para ser exibido em sua sede, que havia sido entregue e ajuizado por esse “louvado”. Infelizmente essa é única referência a João Gonçalves Guimarães, não se sabe que tipo de “especialidade” ele possuía, obras que executou ou mesmo sua origem.

Só pode-se ter uma ideia do valor desse tipo de serviço, pois na mesma folha foi registrado o pagamento da “quantia de sincoenta e dous mil e quinhentos” a “Ayres Dornellos” pela “factura da ponte de Taboens da estrada publica”. Também está registrado que se pagou a “Joaõ Domingues Veyga” a quantia de “quinhentos trinta e hum mil, e seis centos Reis” como segundo pagamento devido pela “aRematação do xafarís da praça”. E também que se pagou a quantia de “secenta e tres mil trezentos e secenta e sinco Reis, digo de secenta e quatro mil, oyto centos e setenta e sinco Reis” a “Joaõ Martinz da Costa” pelos “concertos da cadeya.”⁹⁷

⁹⁵ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2003. p. 175.

⁹⁶ MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro, RJ: MEC, 1974. 2v. (Publicações do IPHAN; v. 27). “(L.º n.º 51, fls. 42, “Receita e Despesa”, Arquivo Público Mineiro)”.

⁹⁷ Arquivo Público Mineiro. CMOP – Códice nº051, Filme nº025. Receitas e Despesas da Câmara. 1743 – 1759. Folha 42.

Esses dados fornecem uma referência de valor monetário para este tipo de trabalho no período, mas indiciam também que não é necessariamente quem “arrematava” uma “obra” que a executava. Nessa sociedade escravocrata, um proprietário de escravos poderia usar o trabalho desses para a execução e agir como um “empreiteiro”. No caso do avaliador não havia como transferir essa responsabilidade, mas no caso da execução de uma pintura, essa poderia ser feita por terceiros.

Há uma completa desvalorização do trabalho manual nesse contexto cultural, sendo sempre que possível relegado aos escravos ou mulatos⁹⁸. Tendo notoriamente uma associação, reforçada pela historiografia brasileira “nacionalista”, da produção artística do período colonial a artífices negros ou mestiços. Embarçando assim a associação pela documentação, que faz referência a pinturas, da figura do arrematante com a do pintor da mesma.

1.3.2. O Brasileiro

No acervo brasileiro de retratos pintados de D. João V foram localizados três obras. Uma em Belo Horizonte no acervo do Museu Mineiro, uma no Rio de Janeiro no acervo do Museu Nacional de Belas Artes e uma em Salvador no acervo do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia.

O retrato “mineiro” (fig. 28) apresenta o rei, um homem adulto em pé, visto de três quartos até a cintura. Sua mão esquerda apoia-se em um bastão de madeira e a mão direita segura o manto de veludo verde-escuro forrado de arminho junto à cintura, este que dá a volta no corpo cobrindo o braço esquerdo. Ele está trajado com uma casaca marrom-escuro, cuja borda e manga vermelha, aparentes em seu lado direito, são ricamente bordadas em dourado com padrão fitomórfico. Sob esta ele porta um colete de metal liso, com detalhe dourado, e sob este uma camisa branca drapeada com acabamento em renda nas mangas e gola. Uma peruca alva e encaracolada cai sobre os ombros e termina em um rabo enlaçado na altura das costas. E uma fita vermelha no peito sustenta uma joia com a insígnia da Ordem de Cristo. O fundo é composto do lado esquerdo por um tecido ocre lavrado que pende como uma cortina, revelando o lado direito

⁹⁸ ARAÚJO, Emanuel. *O teatro dos vícios: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial*. Rio de Janeiro, RJ: J. Olympio, 1993.

onde se encontra a base de uma coluna e uma parede, por entre as quais, pode-se deduzir a visão de uma vegetação e do céu.



Figura 28 – Autor desconhecido. *D. João V*. Séc. XVIII, primeira metade. Óleo sobre tela, 96,5 x 74 cm. Museu Mineiro, Belo Horizonte.

É uma obra de baixa qualidade resultado do trabalho de um pintor com pouco apuro técnico. O conjunto da obra é rústico, o olhar é vazio, com olhos que são simples marcas na face, bem como as mãos com dedos anatomicamente mal feitos. Mas a figura no geral é altiva, o rei é uma figura que impõe respeito.

O quadro de formato oval tem a moldura em madeira talhada e dourada. Na parte inferior há ornamento de laço que une dois fachos de motivos vegetais indistintos. Na parte superior o ornamento é mais elaborado e se apresenta como um esplendor, a moldura é peculiar, mas não necessariamente produzida juntamente com o retrato. Segundo trabalhos de restauração⁹⁹ executados em 1992 não é o formato original da obra, que provavelmente sofreu uma intervenção estrutural, alterando durante o século XIX sua forma retangular inicial. De toda maneira mantém o mesmo princípio decorativo da moldura do retrato (fig. 19) da Universidade de Coimbra, criando um “nicho” para a pintura, assemelhando essa com uma imagem devocional.

⁹⁹ FERNANDES, Maria Cristina de Miranda; COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos; PAIVA, Marco Elizio de; Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis. *D. João V*: metamorfose de uma pintura. Belo Horizonte: Fernandes, 1992. / VASCONCELOS, Lidia Jane de; COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos; PAIVA, Marco Elizio de; Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis. *D. Jose I*: recuperação de valores estético-históricos. Belo Horizonte: Vasconcelos, 1992.

Contundo é patente a semelhança com outras representações do monarca, o que a possibilita a esse retrato ser baseado em outro. Das imagens levantadas para esse estudo, a pintura em questão não tem uma relação de réplica com nenhuma, mas há uma aproximação possível com o retrato de D. João V atribuído a Quillard (fig. 20). Ambos na mesma pose, o rosto tem o mesmo formato oval, inclusive com o queixo duplo e as sobrancelhas, nariz e boca apresentam alguma semelhança. O lenço do pescoço, o colete metálico e a insígnia são também aproximáveis, mas o detalhe da mão esquerda que possibilita uma associação mais clara. Em ambos os retratos o dedo mínimo dessa mão, que está aberta e apoiada na cintura, é escondido sob o planejamento, também a manga da camisa tem o mesmo acabamento de renda no punho justo e marcado. O fundo não é uma paisagem aberta como no retrato encontrado em Portugal, mas ambos têm a base de uma coluna vista da mesma maneira, que no quadro “brasileiro” passou a ocupar o lugar do céu e deu espaço a uma cortina. A mão direita com o dedo indicador em riste foi substituída pela mão que segura o bastão em pé, bem como os detalhes dourados da casaca, que mudou de azul para marrom, mudaram de padrão.

O retrato que se encontra em Minas Gérias é supostamente proveniente de Ouro Preto¹⁰⁰, com a indicação de que haveria sido encomendado para a Casa de Câmara e Cadeia dessa cidade, mas sem referência à documentação que desse embasamento para tal afirmação. O que se sabe da produção de retratos de D. João V em Minas é o documento já citado, que diz da avaliação de um encomendado para a Câmara de Vila Rica, talvez se trate desse retrato. E sabe-se também que em Mariana um retrato foi produzido no reinado de D. Maria I por Luiz Custódio Soares em 1792.

Condições pelas coais os Senhores do Senado deste presente ano de 1792 mandão fazer o retrato da Raynha nossa Senhora e do fallecido Rey D. João 5.º e tambem por caixilhos nos postigos das janelas da nova Cadeya desta Cidade.
Será obrigado a quem rematar a fatura destas obras a fazer um retrato da Raynha nossa senhora com seu caixilho de moldura dourada e será este feito levando com sua talha

¹⁰⁰ Esse museu foi criado com o agrupamento de algumas coleções, destacando-se as seguintes: Coleção Arquivo Público Mineiro, Coleção Pinacoteca do Estado de Minas Gerais e Coleção Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gérias. Os quadros em questão fazem parte da Coleção APM, instituição que foi criada em 1895 em Ouro Preto, a então capital da província, mas só se consolidou juridicamente quinze anos mais tarde, quando se tornou responsável pelas seções de História Natural, Etnografia e Antiguidades Históricas, reunindo o acervo relacionado à História de Minas nos três períodos – da Capitania, da Província e do Estado. Todo esse percurso da formação do acervo não foi devidamente registrado e fez com que as atuais fichas de catalogação dessas obras tenham somente algumas indicações sobre possível autoria e informações básicas como materiais e técnicas. A outra fonte de referências para essas obras se encontra no IEPHA/MG, órgão que foi responsável pela implantação do MM em 1977. Lá foram consultadas listas nas quais são arroladas as obras a serem transferidas de cada coleção para constituição do acervo do museu e nestas constavam algumas notas sobre a localização original das telas.

tudo feito na forma do risco e será posto na cabeceira da meza da Caza da Camara desta cidade na forma que determinarem os senhores do Senado.

Fará mais o retrato do Snr. Rey D. João 5.º nosso falecido Rei e neste servirá o Caixilho do seu retrato antigo, ambos serão feitos com toda perfeição como pede a mesma obra, e será o Caixilho do dito retrato dourado e pintado.

Fará mais os caixilhos dos postigos das coatros janelas da frente da Casa da Camara e sala de audiencia da Cadeia desta cidade sendo estes feitos como se costumão fazer com toda a sigorança e de boa madeira metendo-lhe os vidros necessarios de sorte que fique bem seguros estes com arestas e betume com se costuma e assentados em seus lugares pondo-lhe as taramelas necessarias para sua sigorança.

E na mesma forma meterá caixilhos e vidros os postigos das coatro janelas de peitoris da Casa da Camara e sua secretaria postos e assentados na forma dos outros.¹⁰¹

Das obras mencionadas no documento da Câmara de Mariana temos hoje somente o retrato de D. Maria I, sem informações sobre o retrato de D. João V e é pouco plausível que o retrato seja o que se encontra no Museu Mineiro tendo em vista que a fatura é extremamente diferente do retrato de D. Maria I e do retrato de D. José I, que também se encontra na Câmara e ambos de feição muito mais próxima. É interessante notar que a Câmara de Marina possui um histórico, através de inventários, dos retratos que ela já possuiu. Em 1730 aparece relacionado um retrato *do Rei D. João V*¹⁰², colocando assim o que aparece nessa documentação de 1792 como um novo, um “segundo” retrato de D. João V naquela Câmara e que do primeiro se aproveitará o “caixilho”. No inventário de 1756 repete-se o retrato de D. João V agora como *eterna memória*¹⁰³ já que este havia falecido em 1750 e aparece o *retrato de D. José I*¹⁰⁴ que provavelmente é o que ainda se encontra em exposição.

O retrato que se encontra na Bahia (fig. 29) apresenta o rei da cintura para cima de pé, praticamente de frente e encarando o espectador. Traja armadura cinza com detalhes dourados visíveis em seu lado direito e luva amarela na mão desse lado. Traz a insígnia da Ordem de Cristo no peito pendente de uma larga faixa vermelha e a peruca encaracolada e empoada que cai pelo ombro direito. Apoia a mão esquerda na coroa, que está sobre uma pequena almofada azul, e cujo braço é coberto pelo manto vermelho forrado de arminho. E a mão direita segura o bastão à

¹⁰¹ MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: MEC, 1974. 2v. (Publicações do IPHAN; v. 27). (Documento avulso do arquivo da Prefeitura de Mariana, maço 77).

¹⁰² GONÇALVES, Maria Tereza; SOUZA, Maria José Ferro de. “A representação da sociedade e do poder real através dos inventários dos bens móveis e dos lançamentos de despesas da Câmara de Mariana, século XVIII.” In: *CASA DE VEREANÇA DE MARIANA – 300 anos de História da Câmara Municipal*.

¹⁰³ Códice 176, 1756, fl. 74v-87. Apud: Gonçalves, Maria Tereza; SOUZA, Maria José Ferro de. “A representação da sociedade e do poder real através dos inventários dos bens móveis e dos lançamentos de despesas da Câmara de Mariana, século XVIII.” In: *CASA DE VEREANÇA DE MARIANA – 300 anos de História da Câmara Municipal*.

¹⁰⁴ GONÇALVES, Maria Tereza; SOUZA, Maria José Ferro de. “A representação da sociedade e do poder real através dos inventários dos bens móveis e dos lançamentos de despesas da Câmara de Mariana, século XVIII.” In: *CASA DE VEREANÇA DE MARIANA – 300 anos de História da Câmara Municipal*.

frente, com o braço canhestramente flexionado sobre o manto, que dá a volta por trás do corpo. O fundo é composto do lado esquerdo por uma cortina, do direito a base de uma coluna, que estranhamente é vista levemente por cima e entre estes é perceptível uma vegetação e o céu.



Figura 29 – Autor desconhecido. *D. João V*. Óleo sobre tela. Séc. XVIII, primeira metade. Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Salvador.

De fatura rústica e colorido primário, o pintor não detinha sólidos conhecimentos de pintura e é possível que tenha sofrido alguma repintura. Entretanto cumpre a função iconográfica de representar o rei, comandante militar e legítimo detentor do poder. Esse quadro se aproxima do retrato de Duprá para a Sala dos Tudescos em Vila Viçosa (fig. 17), única representação do rei na qual ele porta uma luva, mas não é uma réplica. A pose é similar, bem como a disposição dos atributos se aproxima, o bastão segurado pelo meio e empunhado a frete do corpo na altura da cintura e a coroa posta sobre uma mesa ao lado. O fundo de ambas é composto da mesma maneira, com a cortina a esquerda, a coluna à direita e abertura para o exterior ao meio.

Infelizmente não se dispõe nenhuma informação documental sobre esse quadro, só sabemos que foi uma doação do Governo do Estado da Bahia. O retrato do Rio de Janeiro infelizmente permaneceu completamente inacessível para pesquisa. A única informação que se tem sobre essa tela é de que foi doada à instituição em 1942 por José Cunha Porto.

Os retratos “brasileiros” de D. João V são iconograficamente equivalentes aos encontrados em Portugal, correspondendo aos dois “tipos” básicos de representações do rei: uma

de armadura e outra de casaca sobre colete metálico.¹⁰⁵ A primeira uma forma mais “arcaica” da imagem do soberano, é um guerreiro, o detentor da “força” militar. A segunda uma versão mais “cortesã”, o monarca que vive na corte menos preocupado com sua posição, pois seu “poder” é inquestionável.

Os atributos também variam de maneira equitativa a coroa, o bastão, o manto forrado de arminho e o ambiente palaciano mais ou menos definido. O único que é imprescindível em todas as representações é a insígnia da Ordem de Cristo, elemento que liga o rei à religião Católica. O padroado dota a monarquia lusitana de um caráter sacralizado, Grã-Mestre da Ordem de Cristo, seu posto mais alto, o monarca português é também o soberano da fé em seu reino. Reforçado pelo tom litúrgico dado a suas representações a ideia é coadunada pelas molduras de algumas obras, notadamente no caso do retrato de Coimbra e no retrato “mineiro”. Cujas composições e formas se assemelham ao mais famoso fruto do trabalho dos artífices portugueses e “brasileiros” do século XVIII, as esculturas de altares e a imaginária devocional, que são da mesma forma dourados e policromados.

As obras encontradas no Brasil são definitivamente de menor qualidade artística, não sendo possível determinar com precisão se foram feitas em Portugal e remetidas para a América ou se foram feitas na colônia. Permanece a certeza de que tem uma relação próxima com a retratística metropolitana, mas não se apresentaram como réplicas de nenhuma pintura ou gravura encontradas. Com o acervo levantado fica hipótese de que seriam no mínimo cópias de cópias, feitas em cada versão por um artista menos dotado que o anterior.

1.3.3. A Morte

A celebração dos momentos da vida – nascimento, casamento e morte – dos integrantes da família real era ocasião que envolvia todos os súditos do reino inclusive dos domínios ultramarinos. Importante na reafirmação dos laços que os uniam, era meio de integração entre o poder monárquico e os que estavam sujeitos a ele. Um acontecimento que esmaecia as já opacas distinções entre o “indivíduo” e o “coletivo”, colocando os participantes momentaneamente dentro da mesma esfera de existência. Comemorar os eventos da vida das pessoas reais

¹⁰⁵ Proposta de tipologias para os retratos de D. João V baseadas nas representações localizadas nessa pesquisa.

confirmava a organização social, ao festejar cada um dos elementos se colocava teatralmente na sua devida posição no conjunto, seguindo a etiqueta e o “costume”. Criava-se assim, na festa uma reprodução alegórica da própria cultura que a produz, união simbólica das partes para reverenciar a mais importante do todo. A festa é um evento institucionalizado, dirigido às massas e controlado pelos detentores do poder.

Orientada de forma a valorizar tudo o que criasse impacto visual, visando provocar emoção e assim persuadir ao “consenso” e manutenção do *status quo*. A festa à “romana”, preparada e montada por artistas educados ou vindos da Itália, e que obedecia a um cerimonial renovado e rigoroso, nos esquemas da corte de Luís XIV, apresenta-se como o fundamento político de D. João V. Foi francesa na estratégia, no uso da moda e do luxo, enfim, na forma de apresentar o poder, mas foi romana como prática de política cultural, atualizada da Antiguidade pelo Renascimento.¹⁰⁶

Pela primeira vez, com a morte de D. João V em 1750, celebraram-se as exéquias reais em todo o império português e em algumas capitais europeias, com destaque para os ritos realizados na igreja de Santo Antônio dos Portugueses em Roma. Sua sombra recobriu o império de Goa a Belém, Rio de Janeiro, Salvador passando por Lisboa, Viseu, Porto, São Paulo de Luanda. Instaurava-se uma *simultaneidade festiva* que reverenciava o passamento real, tornando-o uma *persona* onipresente ao explicitar seu corpo místico. O volume e a grandeza das festas atestavam a majestade do rei.¹⁰⁷

Para demonstrarem aos habitantes de outras localidades ou para a posteridade, sua veneração à memória do soberano falecido, foram publicados relatos das exéquias, como na Província de Santo Antônio do Brasil¹⁰⁸ e na Vila de São João del-Rei¹⁰⁹. No relato da cidade

¹⁰⁶ TEDIM, José Manuel. A Festa Barroca no tempo de D. João V. In.: *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-americano*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009. pp. 969-980.

¹⁰⁷ SOUZA, Iara Lis Carvalho. “Liturgia real: entre a permanência e o efêmero”. pp. 546-566. In.: SEMINÁRIO INTERNACIONAL “FESTA: CULTURA E SOCIABILIDADE NA AMÉRICA PORTUGUESA”, (1999, USP). Festa: cultura & sociabilidade na América portuguesa. Coautoria de Istvan Jancso, Iris Kantor. São Paulo, SP: HUCITEC: EDUSP: FAPESP: Imprensa Oficial SP, c2001. 2 v. p. 558.

¹⁰⁸ GEMIDOS SERÁFICOS, DEMONSTRAÇÕES sentidas, e obséquios dolorosos nas Exéquias funerais, que pela morte Fidelíssimo, a Augustíssimo Rei o Senhor DOM JOÃO V FEZ CELEBRAR NOS CONVENTOS da Província de Santo Antônio do Brasil, entre Bahia, e Pernambuco, e consagra à sempre Grande, Excelsa, e Soberana DONA MARIA ANA DE ÁUSTRIA, Rainha Mãe, O Reverendíssimo Padre FREI GERVÁSIO DO ROSÁRIO, Pregador, Ex-definidor, e Ministro Provincial da mesma Província. LISBOA: Na Oficina de FRANCISCO DA SILVA. Ano de MDCCLV. Com todas as licenças necessárias. In.: CASTELLO, Jose Aderaldo. *O Movimento academicista no Brasil: 1641-1820/22*. São Paulo, SP: Cons. Est. de Cultura, 1969-1978. 3 v. Volume III. Tomo III.

¹⁰⁹ MONUMENTO DO AGRADECIMENTO, TRIBUTO DA VENERAÇÃO, OBELISCO FUNERAL DO OBSÉQUIO, RELAÇÃO FIEL DAS REAIS EXÉQUIAS, que à defunta Majestade DO FIDELÍSSIMO E AUGUSTÍSSIMO REI O SENHOR DOM JOÃO V DEDICOU O DOUTOR MATIAS ANTÔNIO SALGADO Vigário Colado da Matriz de Nossa Senhora do Pilar da Vila de São João del-Rei OFERECIDA AO MUITO ALTO, E PODEROSO REI DOM JOSÉ I NOSSO SENHOR. LISBOA. Na oficina de FRANCISCO DA SILVA. Ano de

mineradora consta que, depois de quebrados os Escudos, antiga cerimônia que se observa na morte das Majestades portuguesas, foi feito para as celebrações na igreja Matriz do Pilar um obelisco

mais sublime, que os decantados na antiga Roma, de uma Pirâmide mais elevada, que as maravilhosas do Egito, e de um Régio Mausoléu mais pomposo, e amante, que aquele, que soube erigir Artimisa para padrão do amor; e monumento da saudade à memória do seu Rei, e defunto marido Mauzeolo.¹¹⁰

Em seu topo “*se fingia o túmulo e depósito do corpo do Rei defunto*”¹¹¹ e “*por cima dele se via uma grandiosa almofada de veludo recamada também ouro, em que se sustentavam as insígnias Reais de Coroa, Cetro e Bastão de Comando.*”¹¹² D. João V teve o fim equivalente as suas aspirações, celebrado como um ponto de inflexão da história de seu reino.

MDCCLI. Com todas as licenças necessárias. In.: CASTELLO, Jose Aderaldo. *O Movimento academicista no Brasil: 1641-1820/22*. São Paulo, SP: Cons. Est. de Cultura, 1969-1978. 3 v. Volume III. Tomo II.

¹¹⁰ Ibidem. p. 228.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Ibidem.

Capítulo II - ECLIPSE: D. José I. 1750 – 1777

2.1. A projeção de uma imagem do rei

2.1.1. As Bodas de José

Com a morte de D. João V em 31 de julho de 1750 seu filho o sucede como D. José I. Este era apaixonado pela Ópera italiana e pela caça, e pela primeira não foram poupados gastos. O arquiteto e cenógrafo Giovanni Carlo Bibiena (1717 – 1760) foi contratado para trabalhar em Portugal, chegando a Lisboa em 1751, bem como, os cantores mais famosos da época. O gosto pela música na corte portuguesa foi estimulado pela Arquiduquesa de Áustria Maria Ana, que ao se casar com D. João V, trouxe a cultural musical na qual fora educada em Viena, tendo inclusive comissionado várias composições a Domenico Scarlatti (1685 – 1757). D. José I teve sua Casa de Ópera inaugurada no Paço da Ribeira em 31 de março de 1755, mas esta sobreviveu menos de um ano, vítima do terremoto de Lisboa a grande marca do seu reinado.¹¹³ Antes de ser rei D. José foi príncipe, o herdeiro de D. João V, e assim sendo, sua imagem principia atrelada à paterna.

A iconografia de D. José I começou a ser desenvolvida nas negociações do duplo consórcio entre os reinos ibéricos na primeira metade do século XVIII, quando foram produzidos retratos em ambas as Cortes. Em Portugal os retratos do Infante D. José (fig. 30)¹¹⁴ e da Infanta D. Mariana Bárbara¹¹⁵ foram executados por Duprà. Na Espanha os retratos de Infante D.

¹¹³ DELAFORCE, Angela. *Art and patronage in eighteenth-century Portugal*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2002. p. 282-283.

¹¹⁴ “Tendo-se deslocado pessoalmente ao palácio real para “tirar do natural” as efígies dos príncipes, Duprà dá as obras por concluídas a 12 de Junho do mesmo ano.” JOANNI V MAGNÍFICO: A Pintura Em Portugal Ao Tempo De D. João V, 1706-1750 / Galeria De Pintura Do Rei D. Luis; Coord. Ana Mafalda Távora De Magalhães Barros; Et Al. p. 246.

¹¹⁵ “Efetivamente, quando Duprà o pintou, em 1725, por ocasião dos contratos matrimoniais estabelecidos entre a corte portuguesa e a espanhola, mereceu da parte do marquês de Capecelatro, embaixador da corte madrilena em Lisboa, comentários muito pouco elogiosos. Numa atitude diplomaticamente incorrecta, este embaixador visitou o atelier de Duprà para aí mandar executar retratos dos príncipes portugueses, D. José e D. Maria Bárbara, sem o conhecimento de D. João V. Duprà, segundo uma carta que o embaixador enviou ao rei de Espanha, a 1 de Maio de 1725, recusa-se a executar as obras, dizendo que, para as pintar com fidelidade, teria de estar em presença das reais personagens, como tinha acontecido quando o conde de Pinos, embaixador do imperador em Portugal, lhe encomendou o retratos dos príncipes e da rainha de Portugal para o deleite da velha imperatriz que, no leito da morte, fez questão que os trouxessem para junto de si. É evidente a má vontade do pintor para com o embaixador espanhol, pois seguindo a correspondência desta indiscreta personagem, sabemos que o pintor saboiano, a 15 de Maio de 1725, vai ao palácio real a fim de pintar os retratos dos príncipes, mas para a coroa de Portugal, a quem, como é natural, o pintor se mantinha fiel. Despeitado, o embaixador não esconde a antipatia que nutre por Duprà. Manda que outro pintor menos destro, que nem nomeia, pinte de memória os tão desejados retratos e empenha-se em dizer mal do trabalho de Duprà, ao mesmo tempo que tenta demonstrar à corte espanhola a fealdade da

Fernando e da Infanta D. Maria Ana Vitória foram executados por Ranc, que visitaria a corte portuguesa nesse processo.



Figura 30 – Giorgio Domenico Duprà. *Infante D. José*. 1725. Óleo sobre tela, 75 x 62 cm. Palácio do Oriente, Madri.

Talvez um dos melhores produzidos no período em Portugal, o retrato do príncipe tem grande semelhança com os retratos do mesmo artista feitos de seu pai. O dourado profusamente distribuído nos bordados da casaca cinza e faixa da cintura tem um destaque acentuado, possível estratégia de evidenciar as riquezas do reino lusitano, e lembrar a Madrid das vantagens da união. O jovem infante apoia-se com a mão direita em uma mesa forrada, e projeta o braço esquerdo, no qual se apoia o manto vermelho forrado de arminho, a frente do corpo. Os grandes e castanhos olhos serenos contrastam com a pequena e vermelha boca e com a alva cabeleira. O fundo ocre é dominado por uma cortina que contrasta com o metálico do torso.

No acervo brasileiro temos um rústico retrato (fig. 31) equivalente, composição muito similar, porém invertida, que é par de um retrato de D. João V (fig. 28). Neste o jovem apoia a

princesa. De facto, a princesa Maria Bárbara tinha sido, em 1723, quando contava 12 anos de idade, atacada pelas “bexigas” que a deixaram muito desfeada. O cruel embaixador, talvez interessado em que o casamento entre Maria Bárbara e D. Fernando, príncipe das Astúrias, não se realizasse, não deixa de o frisar. Na sua profícua correspondência, revelada por Ayres de Carvalho, vai registrando mensalmente a evolução da feitura dos retratos e, a 12 de Junho do mesmo ano, informa como a corte de Espanha que as pinturas estavam terminadas, avisando, no entanto, que “o da Senhora Infanta não estava nada semelhante, porque além de encobrir demasiado os sinais das bexigas, favorecia muito os olhos, nariz e boca apresentando-a de maior corpulência e idade.” JOANNI V MAGNÍFICO: A Pintura Em Portugal Ao Tempo De D. João V, 1706-1750 / Galeria De Pintura Do Rei D. Luis; Coord. Ana Mafalda Távora De Magalhães Barros; Et Al. p. 248.

mão direita em um elmo, escuro de acabamento dourado e emplumado, que esta sobre uma mesa forrada. A mão esquerda segura um manto estranhamente branco, com acabamento dourado, que dá a volta no corpo passando por cima do braço direito. Porta um colete metálico preso ao corpo por faixas de couro que passam pelos ombros e uma “dobradiça” na lateral, sobre um casaco amarelo de manga vermelha, tudo isso adornado nas extremidades com dourado. O rosto que fita o espectador sustenta uma farta cabeleira branca e se apoia em uma gola de tecido branco com rendas, tal qual a mangas da camisa. O fundo escuro não possui nenhum elemento, mas a moldura é especialmente trabalhada, em cima com um esplendor sobre volutas e em baixo com um elemento vegetal.



Figura 31 – Autor desconhecido. *D. José I*. Séc. XVIII. Óleo sobre tela, 96,5 cm x 74 cm. Museu Mineiro, Belo Horizonte.

A produção deste retrato é possivelmente associada às celebrações que ocorreram em Vila Rica para comemorar o casamento real. Quando da “Troca das Princesas”, que D. João V tornou pública a alegria por decreto de 7 de outubro de 1725:

Havendo ajustado o casamento do Príncipe, sobre todos muito amado e prezado filho, com a Infanta D. Maria Ana Victória de Bourbon, e o Príncipe das Astúrias, filhos delRei Cathólico, meu bom irmão, e primo com a Infanta D. Maria Bárbara, minha muito amada e prezada filha. E ser esta notícia de grande contentamento para todos meus vassalos, por mostrar o grande gosto destes matrimónios, hei, por bem, que nesta corte se celebrem com três dias de luminárias e salvas de artilharia, o que hão de principiar amanhã.¹¹⁶

¹¹⁶ NATIVIDADE, Frei José da. *Fasto de Hymeneo ou História panegyrica dos desposórios dos fidelissimos Reys de Portugal, nossos senhores, D. Joseph I e D. Maria Anna Vitória de Bourbon*, Lisboa: Off. De Manuel Soares, 1752,

E tal contentamento, que seria uns dos grandes eventos do reinado de D. João V, se espalhou por todos dos domínios do rei até o interior das Minas, onde os oficiais da Câmara de Vila Rica em 1726:

Acordarão celledrar com publicas festividades os cazamentos dos serenissimos Principes o do Brazil nosso Snr. com a sereníssima Sn.ra Infanta de Castella D. Anna Victoria e do serenissimo Principe das Asturias com a serenissima S.ra Infanta de Portugal Dona M.a p.a o q. tem destinado e mand.o preparar festas de Touros publicas na Prassa desta V.a, em tres dias, comedias, serenetas, Luminarias, Festas de Igreja, e outras m.as publicas, demonstraões de Alegria, com todo fausto e despendio devido a tam justíssima cauza, em reconhecim.to da lialdade deste Sennado, por avizo que lhe fez o Ex.mo Sn.r Dom Lourenço de Almeyda G.dor, e Cap.m Gn.l destas Minas.¹¹⁷

E para realização resolveram:

encarregar ao Procurador deste Senado o Cap.m Frutuoso Barbosa, que dispuzesse, obrasse e fizesse todas as diligencias e preparos p.a as festas reais, q. este Senado faz, assistindo com todo o necessário, para ellas, asim p.a Touros. Comedias, Serenatas e cavalhadas, e suas dependencias com o q.e tudo lhe levarão em conta, dandoa perante elles com as clarezaz necessarias.¹¹⁸

A celebração em Minas é composta por diversas manifestações prioritariamente visuais, mas também auditivas, para fruição via os sentidos dos espectadores. No transcorrer dos três dias de sua duração, a festa tinha uma existência “física” nos espaços urbanos transformados e ocupados por ela, assim a vida cotidiana era suprimida pela comemoração. O rei se fazia presente entre seus súditos nas sensações causadas neles pela “pompa” empregada em seu nome, integrando os vassalos no interior da distante colônia americana aos júbilos uníssonos dos casamentos reais.

Há uma publicação sobre as comemorações que se realizaram na Bahia para celebrar o casamento entre as casas reais que merece ser observado em detalhes, pela referência que fornece dá participação dos retratos na vida pública. *O DIÁRIO HISTÓRICO DAS CELEBRIDADES, QUE NA CIDADE DA BAHIA se fizeram em ação de graças pelos felicíssimos casamentos DOS SENHORES PRÍNCIPES DE PORTUGAL, E CASTELA...*¹¹⁹ de 1729. O que nele nos interessa especificamente é a descrição das decorações:

p. 10. Apud: TEDIM, José Manuel. Triunfo da festa barroca na Corte de D. João V A Troca das princesas. In.: *Revista Barroca*. Nº 19, 2001/4, p. 122.

¹¹⁷ LOPES, Francisco Antônio. *Os palácios de Vila Rica: Ouro Preto no Ciclo do Ouro*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1955. 396 – Acórdãos – 1726 a 1731 (Arq. Pref. Ouro Preto), fls, 23.

¹¹⁸ Ibidem. 395 – Acórdãos – 1726 a 1731 (Arq. Pref. Ouro Preto), fls, 22.

¹¹⁹ DIÁRIO HISTÓRICO DAS CELEBRIDADES, QUE NA CIDADE DA BAHIA se fizeram em ação de graças pelos felicíssimos casamentos DOS SENHORES PRÍNCIPES DE PORTUGAL, E CASTELA; DEDICADO AO ILUSTRÍSSIMO SENHOR ARCEBISPO DA BAHIA DOM LUÍS ÁLVARES DE FIGUEIREDO, Metropolitano

Revestia-se o arco da Capela-mor de ló carmesim, guarnecido de galões de ouro: fechando o arco um tarjão, em que estavam engenhosamente pintados dois escudos em forma de dois corações embaraçados, e quem cingia uma Coroa Imperial de ouro. No escudo, ou coração de ouro estavam pintadas as Armas de Portugal, e no escudo, ou coração de prata estavam pintadas as armas de Castela. Cingiam estes dois escudos pela parte inferior uma letra do Capítulo I de São Mateus: **Cum esset desponsata maria Joseph;** porém com tal disposição estavam escritas, que debaixo das Armas de Castela se lia o nome **Maria**, e das de Portugal o de **Joseph**. Deste tarjão nasciam com igual proporção dois fastões de ló verde com ramos de ouro, e prata, que embaraçando-se pelo arco vinham a morrer na cimalha. *No painel, que acompanha o seguinte do arco da parte do Evangelho, estavam pintados em duas majestosas lâminas de molduras douradas, cada uma de quatro palmos de largo, e seis e meio de alto em forma ovada, os retratos do Sereníssimo Príncipe do Brasil, e Infanta de Castela Dona Maria Ana Vitória.* Firmavam-se estas duas lâminas numa base, ou trono guarnecido de galões de ouro, e prata em campo de damasco carmesim. Do mesmo damasco se formava um pavilhão guarnecido de franjas, e galões de ouro, cujas cortinas prendiam para as partes exteriores do painel, e desta sorte se descobriam debaixo daquele majestoso docel os dois retratos. Deste painel continuava o seguinte a fechar no arco, revestido de damasco carmesim, guarnecido de galões de ouro, e no meio da fachada em meio diamante levantado, fabricado de seda azul, guarnecido de galões. *No painel da parte da Epístola estavam colocados os retratos do Sereníssimo Príncipe das Astúrias, e da senhora Dona Maria Bárbara Infanta de Portugal, com o mesmo ornato, pompa, e galhardia, com que estavam os da parte do Evangelho.*¹²⁰

A complexa decoração – que remete a composição da gravura comemorativa do casamento de D. João V (fig. 8) – recria visualmente o casamento que ocorreu na realidade. Através do uso dos retratos os noivos participaram de uma nova cerimônia que celebrou na presença dos súditos americanos a união das altezas que ocorrera na Europa. E não só as efígies dos noivos foram utilizadas na decoração do templo para realização dos Sermões, mas continuando a descrição:

Entre as quatro tribunas de sacadas, que tem esta Capela-mor de cada parte, estão repartidamente três claros; nos quais de uma, e outra parte se formam seis pavilhões de damasco carmesim com as cortinas apanhadas, e debaixo deles e em espaldares do mesmo damasco estavam colocados seis retratos. *No primeiro, e imediato ao Altar-mor da parte do Evangelho estava o de sua Majestade, Deus guarde; no lhe correspondia da parte da Epístola estava colocado o da Sereníssima Senhora Rainha. Debaixo dos outros quatro pavilhões estavam por sua ordem dispostos os retratos dos Senhores Infantes Dom Francisco, Dom Antônio, Dom Manoel, e Dona Francisca.* Estavam estes pavilhões com tanta disposição da arte, que faziam seguintes ressaltados com as safenas das cortinas das tribunas, que também era de damasco carmesim. *Do fundamento do forro da Capela-mor, que é de talha dourada, nasciam com igualdade uns bem lançados fastões de damasco amarelo, e do mesmo damasco se cobria a cornija, que faz fundamento às tribunas; e com esta diversa cor fazia separação aquele corpo superior,*

dos Estados do Brasil, Angola, e São Tomé, do Conselho de sua Majestade, etc. Escrito Pelo Licenciado JOSÉ FERREIRA DE MATOS, Tesoureiro mor da mesma Sé da Bahia. LISBOA OCIDENTAL: Na oficina de MANOEL FERNANDES DA COSTA, Impressor do Santo Officio. MDCXXIX Com todas as licenças necessárias. In.: CASTELLO, Jose Aderaldo. *O Movimento academicista no Brasil: 1641-1820/22*. São Paulo, SP: Cons. Est. de Cultura, 1969-1978. 3 v. Volume III. Tomo I.

¹²⁰ Ibidem. p. 153-154.

*em que estavam colocados os retratos das Majestades. Pendiam das oito tribunas outras tantas colchas de damasco carmesim franjadas de ouro; e com toda esta proporção, e igualdade se ornava o corpo superior da Capela.*¹²¹

Da forma como é descrita a decoração da Capela-Mor da Sé de Salvador, até então capital da colônia, percebe-se o intento de refazer o evento ocorrido na capital do reino. A disposição das efígies remonta a disposição dos retratados como no evento na realidade, de tal maneira que, os participantes humanos se dispõem no espaço em relação a esses. Assentados cada um segundo seu status social estão arranjados num cruzamento da hierarquia religiosa e nobiliárquica. Assim a celebração/encenação aproxima os súditos e reafirma a posição de cada um em relação ao centro, que é o rei e o altar. Nessa celebração a cidade também foi ornamentada, pois as festas se deram também com cortejos:

Todas as ruas estavam não só alegres, mas custosamente ornadas de preciosas alfaias, cuja variedade, e asseio fazia deleitável a vista, e plausível para o fim, a que se dirigiam estes públicos festejos. Na Praça porém se viu com maior excesso este vistoso, e alegre aparato, porque de uma parte descobria o pórtico do Palácio do Excelentíssimo Vice-Rei revestido de preciosas primaveras, dispostas com a mesma arte, que lhe administra o mesmo pórtico, por ser formado de colunas, capitéis, e remate de pedra em forma Coríntia, obra verdadeiramente Régia. Em igual correspondência mandou fabricar o Senado outro pórtico de três faces, sobre o qual saia uma varanda coberta, formada de balaústres torneados, aonde se viam muitos trombeteiros, e charameleiros tocando com igual, e alegre consonância. *Fechava a Praça um arco triunfal, formado de colunas, revestido de ricas primaveras, em cujos capitéis estavam de uma, e de outra parte as duas Figuras da Virtude, e Fortaleza com suas próprias insígnias, e pelo interior do arco se via de uma parte o retrato de Sua Majestade, e da outra o da Sereníssima Senhora Rainha.*¹²²

Da mesma maneira que no espaço sagrado do templo, as autoridades participaram da cerimônia, no espaço público da cidade, no qual súditos de todas as categorias se encontram e se veem, mais uma demonstração da leal vassalagem dos habitantes da colônia. Em destaque o esforço da administração local em mostrar sua reverência, que investe financeiramente na realização das festas, das quais o relato escrito e publicado é parte importantíssima.

Estas utilizavam da linguagem visual para comunicar as emoções que devem ser sentidas por todos em relação à monarquia. O arco triunfal e a alegoria funcionam como um discurso, que além de demonstrar a realidade imaterial presente, fazem a associação com a tradição e a continuidade, valores essenciais na estrutura da monarquia absolutista. Mais uma vez, o retrato do rei, bem como de sua família, os transportam para a presença de seus súditos mais distantes, fortalecendo os vínculos entre ambos. No caso do casamento dos príncipes, a celebração é

¹²¹ Ibidem. p. 154-155.

¹²² Ibidem. p. 158.

organizada de maneira a criar uma continuidade entre o rei e o seu herdeiro, enfatizando a sequência dinástica que é assim legitimada.

2.1.2. O Simulacro do Monarca

Aclamado em Lisboa no dia 8 de setembro de 1750, a ascensão ao trono de D. José foi comemorada em todo o reino, mas da sua celebração na colônia americana temos dois registros.¹²³ Sendo o mais relevante para nosso estudo a *RELAÇÃO DAS FESTAS QUE FEZ LUÍS GARCIA DE BIVAR FIDALGO DA CASA DE SUA MAJESTADE, e Sargento Maior de Batalha de seus Exércitos, e Governador da Nova Colônia de Sacramento, Pela feliz Aclamação do nosso Fidelíssimo Rei O SENHOR DOM JOSÉ O I...*¹²⁴, na qual consta a presença do retrato:

Em duas fileiras iam as seis pessoas, que formavam o corpo do negócio do comércio, e em último lugar o Escrivão da Fazenda, que levava o Estandarte Real, a quem seguia o nosso Governador acompanhado de quatro criados graves de sua família. Serravam as alas o Capitão, e subalternos Granadeiros, e assim correram as principais ruas da Praça até chegar ao arco triunfal do Terreiro do Portão, por onde entraram, e foram todos, e acompanhamento buscar a escada, que subia para a varanda do Teatro onde se havia fazer a aclamação. *Na Praça fronteira ao Teatro estavam todas as Tropas formadas, da guarnição desta Praça, que comandava o Mestre de Campo Manoel Botelho de Lacerda, e tanto que o nosso Governador subiu a escada levando o Estandarte ao seu lado direito, e chegou ao Teatro, correram-se as cortinas do magnífico docel, em que estava o Retrato de Sua Majestade, a quem ele, e todos os do acompanhamento fizeram a devida cortesia, a pouco espaço ordenou o Governador ao Secretário lesse a Carta do Secretário de Estado, o que fez tomando a primeira vênua ao Retrato de Sua Majestade.* Dizia assim o Capítulo da Carta o seguinte: **No dia 31 de julho de 1750 foi Deus servido levar para sua Santa Glória, o Senhor Rei Dom João quinto, e no dia 7 de setembro do mesmo ano se fez nesta Corte a Aclamação pública de Sua Majestade, que Deus guarde o Fidelíssimo Senhor Dom José o primeiro. Lisboa 2 de setembro**

¹²³ RELAÇÃO DAS FESTAS QUE SE FIZERAM EM PERNAMBUCO PELA FELIZ ACLAMAÇÃO DO MUITO ALTO, E PODEROSO REI DE PORTUGAL DOM JOSÉ I NOSSO SENHOR DO ANO DE 1751 PARA O DE 1752. sendo Governador, e Capitão General destas Capitâneas O ILUSTRÍSSIMO E EXCELENTÍSSIMO SENHOR LUÍS JOSÉ CORREIA DE SÁ do Conselho de Sua Majestade, etc. POR FELIPE NERI CORREIA Oficial Maior da Secretaria do Governo, e Secretário particular do mesmo Ilustríssimo, e Excelentíssimo Senhor Governador. LISBOA Na Oficina de MANOEL SOARES Ano de MDCCLIII Com todas as licenças necessárias. In.: CASTELLO, Jose Aderaldo. *O Movimento academicista no Brasil: 1641-1820/22*. São Paulo, SP: Cons. Est. de Cultura, 1969-1978. 3 v. Volume III. Tomo II.

¹²⁴ RELAÇÃO DAS FESTAS QUE FEZ LUÍS GARCIA DE BIVAR FIDALGO DA CASA DE SUA MAJESTADE, e Sargento Maior de Batalha de seus Exércitos, e Governador da Nova Colônia de Sacramento, Pela feliz Aclamação do nosso Fidelíssimo Rei O SENHOR DOM JOSÉ O I. Em 2 de fevereiro de 1752, acompanhando-se de seis pessoas dos Principais desta Praça, que mui voluntários o ajudavam para as despesas, que se fizeram naquele festejo, os quais são os seguintes; O Sargento Maior da Ordenança Manoel Lopes Fernandes, O Capitão José Pereira de Carvalho; O Capitão Jerônimo Pereira do Lago; O Capitão Manoel Pereira Franco; José da Costa Bandeira; Diogo Gonçalves Lima; LISBOA: Na Oficina de Pedro Ferreira Impressor da Augustíssima Rainha Nossa Senhora. Ano de MDCCLIII Com todas as licenças necessárias. In.: CASTELLO, Jose Aderaldo. *O Movimento academicista no Brasil: 1641-1820/22*. São Paulo, SP: Cons. Est. de Cultura, 1969-1978. 3 v. Volume III. Tomo II.

de 1750. Diogo de Mendonça Corte Real. Senhor Governador da Nova Colônia do Sacramento Luís Garcia de Bivar. Depois chegou o nosso Governador para a Varanda trazendo à direita o Estandarte, e à esquerda o Secretário a quem ordenou repetisse as palavras da Aclamação, o que ele fez, dizendo. **Ouvi, ouvi, ouvi, e estai atento, Real, Real, pelo Muito alto, mui poderoso, e Fidelíssimo Senhor Dom José o primeiro, viva, viva, viva.** Foram tantos os vivas de todos os que estavam, e assistiam a este ato que deram tempo a que dessem três descargas de mosquetaria, e depois a artilharia da Praça, a que se seguiu a Fortaleza, da Ilha de São Gabriel, e todos os navios, e saluas que havia no Porto. *Pôs-se em marcha o acompanhamento na mesma forma em que havia fazendo cortesia ao Retrato de Sua Majestade, e foram todos para a Igreja Matriz, que se achava custosamente armada, e iluminada;*¹²⁵

Na nova colônia do Sacramento, território no extremo sul da colônia e área de disputa da posse com a coroa espanhola, fez-se mais necessário que em qualquer outra parte uma clara e pública demonstração de lealdade ao monarca. Pela presença do retrato do rei é refeita a aclamação do mesmo, e de tal maneira que a pintura recebe tratamento equivalente ao da pessoa, sendo abordada com a devida cortesia. O cortejo encena um ato que comunica a realidade distante, um novo rei foi aclamado na corte, mas ele é aclamado diversas vezes em diferentes espaços, confirmando e potencializando o fato. A imagem de D. José I é um prolongamento da paterna, postura desejável, tendo em vista a necessidade de manutenção da ideia de legitimidade do poder via continuação dinástica.

O retrato (fig. 32) que se encontra na Bahia, de autor desconhecido, apresenta o rei com idade próxima à ascensão ao trono aos 36 anos. De qualidade artística superior ao retrato (fig. 29) de seu predecessor do mesmo acervo, pode inclusive, devido a grande semelhança iconográfica, ter servido de modelo para o mesmo.¹²⁶ O rei porta uma armadura negra de detalhes dourados, manto vermelho forrado de arminho preso ao ombro direito por uma joia e luva branca na mão direita que apoia na cintura. A insígnia da Ordem de Cristo pende de uma faixa vermelha no peito, a mão esquerda que segura o cetro, pousa sobre a coroa, ambos sobre uma pequena bancada de pedra clara. Os três elementos concentrados no canto inferior direito equilibram a composição na parte inferior, pois o cotovelo direito projetado a frente ocupa o lado oposto. O rosto claro domina o centro da tela de tons escuros fitando o espectador, tem um aspecto realista com detalhes bem feitos: as bochechas levemente avermelhadas, as sobrancelhas e os cabelos delicadamente executados e a expressão serena, porém decidida, feita com leves sombras e a

¹²⁵ Ibidem. p. 275-276.

¹²⁶ Como pudemos observar ao longo desta pesquisa, é comum a produção de retratos “retrospectivos”. Eventualmente são produzidos retratos do atual monarca e de seus antecessores. Reforçando assim a legitimidade do poder, recriando a continuação e a tradição nas efígies de seus detentores.

insinuação de uma barba. O fundo é quase neutro, com uma cortina escura e a moldura bem simples, aparentemente posterior à tela.



Figura 32 – Autor desconhecido. D. José I. Séc. XVIII. Óleo sobre tela, segunda metade. Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Salvador.

Há uma gravura (fig. 33) que pode fornecer um caminho para o entendimento dessa pintura cuja legenda indica que: “*Carolus Antonius Leoni Floren. inv. et delin.*”. E outra gravura (fig. 34), que é basicamente a mesma imagem da gravura anterior, porém invertida – a diferença entre elas são detalhes como os dedos da mão que se apoia na cintura e a ponta aparente, ou não, do cetro – cuja legenda acrescenta outro artista na fatura: “*Carolus Antonius Leoni Floren. inv. et deli.; R. Gaillard Sculp.*”. Carlos Antônio Leoni, pintor de origem italiana, já trabalhava para corte portuguesa no reinado de D. João V, tendo feitos às cópias dos retratos de Jean Ranc de D. João V (fig. 22) e D. Maria Ana de Áustria (fig. 24). A composição das gravuras é muito similar a da pintura, a diferença entre elas e a tela constitui-se na ausência da mão enluvada, da presença de uma almofada sob a coroa e o fundo com uma discreta pilastra. A hipótese que surge é de que o quadro foi executado por Leoni em Portugal e enviado para Salvador. Tendo em vista a qualidade da pintura, dificilmente teria sido executada na colônia a partir de outro retrato, que seria no mínimo a segunda cópia, se a suposta pintura originária se encontrasse na metrópole.



Figura 34 – Carolus Antonius Leoni Floren invent et delin. *DOM JOZÉ REY FIDELISSIMO DE PORTUGAL, E DOS ALGARVES*. Século XVIII, segunda metade. Gravura. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



Figura 33 – LEONI, Carlos António, fl. ca 1745-1774. *Dom Joze Rey Fidelissimo de Portugal, e dos Algarves* [Visual gráfico] / Carolus Antonius Leoni Floren. inv. et deli.; R. Gaillard Sculp.. - [S.l. : s.n., 1755]. - 1 gravura: buril e água-forte, p&b; 31,5x21,7 cm (matriz). - Dim. f.: 46x31 cm PTBN E. 2318 V.. - Dim. f.: 31x22 cm PTBN E. 34 P.. - Dim. f.: 31x21 cm PTBN E. 35 P.. - Soares, E. - Dic. de icon., n.º 1562-E). - Soares, E. - Inv. da col. de est., p. 6, n.ºs 34 e 35. Biblioteca Nacional, Lisboa.

Da demanda na colônia pela fatura de um retrato do monarca temos o registro da Câmara de Vila Rica, que em 1754 resolveu “*mandar fazer hu retrato do Serenissimo Senhor Dom Joseph o primeiro e ajustarão por trinta oitavas de Ouro entrando o caixilho dourado dele e o ajustarão com Antonio frutuoso Barboza*”¹²⁷. E decidiu também “*mandar fazer huas cortinas para o d.o retrato de tafeta carmezim para cobrir dito retrato para que esteja mais descentemente livre do fumo e po.*”¹²⁸ A encomenda especifica a moldura e também procura dar dignidade a imagem com cortinas vermelhas, que servem de proteção, mas concomitantemente formaram um nicho para o retrato, fazendo lembrar a cenografia do retrato de D. João V (fig. 19) na Biblioteca da Universidade de Coimbra.

¹²⁷ LOPES, Francisco Antônio. *Os palácios de Vila Rica: Ouro Preto no Ciclo do Ouro*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1955. p.209. Doc. (392) – Acórdãos – 1751 a 1754 (Arq. Pref. Ouro Preto), fls. 172v.

¹²⁸ Ibidem.

O mesmo Antônio Frutuoso Barbosa,¹²⁹ que recebeu a incumbência de organizar as festas de celebração do casamento deste monarca pela Câmara de Vila Rica em 1729, foi pago agora em 1754, 36\$000 “*por fazer um retrato del Rey Dom Jozé Nosso Senhor.*”¹³⁰. Assim desempenhou ao longo do tempo uma função equivalente a de um “pintor régio”. Pois eram os detentores desse título responsáveis por aquilo que fosse imagético e estivesse relacionado ao rei.¹³¹ Além de pintarem retratos e outros temas deveriam dirigir as atividades como as festas, que nesse contexto têm uma carga visual preponderante. Era encargo destes a coordenação geral, para alcançar na união das várias partes, a pompa e magnificência, dimensões a serem contempladas pelos participantes anônimos ou não da festa, e assim persuadir e impressionar os leais súditos do rei.¹³²

Há outro “tipo” de retrato de D. José I no Brasil, com duas obras análogas, uma em Minas Geras (fig. 35) e outra no Rio de Janeiro (fig. 36), ambas de autoria desconhecida. A primeira mostra o rei trajando uma casaca azulada sobre um colete metálico, com um manto marrom forrando de arminho que envolve o corpo passando pelo ombro direito, e é possível identificar a insígnia da Ordem de Cristo pendente no peito por uma faixa vermelha. O rosto com maquiagem tem uma expressão severa, seu olhar fita o espectador, as sobrancelhas são bem definidas e a boca é pequena, mas com lábios pronunciados. Porta uma peruca empoada de cachos que caem pelos ombros, o fundo é neutro, quase negro. A moldura oval é entalhada, dourada e com apliques “rocaille” nas extremidades superior e inferior. A mão esquerda se apoia sobre o manto na altura da cintura, com o dedo indicador em riste, a apontar a mão direita, que pousa na extremidade de um bastão, este que termina atrás da coroa e ambos estão sobre um globo terrestre.

¹²⁹ Nas fichas catalográficas, baseado nesse documento de 1754, é atribuída a Antônio Frutuoso Barbosa autoria dos retratos de D. João V e D. José I do acervo do Museu Mineiro. Os dois retratos são realmente muito similares na fatura e têm molduras idênticas, provavelmente possuem o mesmo autor. Mas caso Frutuoso tivesse executado esse retratos, teria sido para as celebrações de 1729, tendo em vista que D. José aparenta ser muito jovem para ser rei. A atribuição é praticamente impossível e como essas são as únicas referências das atividades desse artista, a autoria permanece desconhecida.

¹³⁰ MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro, RJ: MEC, 1974. 2v. (Publicações do IPHAN; v. 27).

¹³¹ WARNKE, Martin. *O Artista da Corte*. São Paulo: Edusp, 2001.

¹³² ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.



Figura 35 – Autor desconhecido. *D. José I*. Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela. Câmara Municipal de Mariana.



Figura 36 – Autor desconhecido. *D. José I*. Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela, 107,2 x 81,2 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro

A segunda pintura, de qualidade superior a anterior, representa o rei em uma composição similar, porém a pose é invertida. Sobre o colete metálico porta casaca vermelha, e sobre essa, o manto rosado forrado de arminho que é preso na altura do ombro direito por uma joia. A camisa tem volumosas mangas brancas e a insígnia da Ordem Cristo aparece discretamente no peito. O rosto bem trabalhado é desprovido de leveza e transparece uma idade mais avançada. O fundo apresenta um ambiente interno aberto para o exterior, com duas colunas no lado direito, uma parede no lado esquerdo e uma cortina vermelha ligando ambos. A mão direita está dentro do bolso da parte inferior da vestimenta, caso isolado no conjunto iconográfico deste estudo, uma atitude extemporaneamente casual para um retrato régio de caráter público. E a mão esquerda pende do punho apoiado no bastão equilibrado verticalmente sobre um globo terrestre, em contrabalanço a coroa, que se encontra no extremo esquerdo inferior da composição sobre uma almofada.

Há um retrato (fig. 37) em Portugal, sem autor identificado, com o qual é possível estabelecer uma relação com os dois anteriores. O rei é apresentado em pose idêntica a do retrato do acervo mineiro, inclusive o manto perpassa o corpo e é segurado da mesma maneira – a área da mão ganha considerável destaque pelos reflexos de luminosidade nas dobras do tecido

pressionado pela mão –, mas com o colete metálico inversamente vestido sobre a casaca, que neste é cinza. As mangas da camisa se assemelham as do retrato do acervo carioca, sendo mais próximas de um tecido do que de uma renda, da mesma maneira o fundo, que possui uma cortina vermelha no canto superior direito e uma indicação de construção e vegetação no lado esquerdo. Nos três retratos o rosto é muito semelhante, bem como a peruca que forma um “v” no centro da fronte e a presença discreta da insígnia da Ordem de Cristo. Diferindo dos dois retratos “brasileiros” o uso de um cetro, e não do bastão, no qual apoia a mão direita e cuja outra extremidade toca o globo terrestre projetando sua sombra.



Figura 37 – Autor desconhecido. *D. José I*. 1750-1777. Óleo sobre tela, 105,5 x 81 cm. Palácio Nacional de Mafra, Mafra.

O globo terrestre é um elemento interessante, não foi encontrado em outras representações e nas pinturas em questão estabelece uma relação direta entre o monarca e o simulacro da Terra. No quadro mineiro ele é quase imperceptível, no quadro carioca lê-se “*MAR OCEANO*” e no quadro português “*MAR DEL*”. É um globo terrestre geográfico, no qual se podem identificar as áreas de terra, rios e as cobertas por água, inclusive com um paralelo traçado na tela lusitana, possivelmente o Equador. O símbolo da autoridade do monarca apoiado sobre esse artefato faz uma clara alusão à ideia de poder universal, o rei que comanda o mundo.

É possível inferir algumas considerações sobre esta iconografia no caso da monarquia lusitana, pois parece ser uma “atualização” da esfera armilar.¹³³ Esta é um instrumento astronômico utilizado na navegação, fora adotada como emblema régio a partir do reinado de D. Manuel I e os Descobrimentos, e simbolizava a expansão portuguesa pelo mundo através dos mares. Agora “retorna” como um globo terrestre e agrega o significado de império global português. Supondo a parte de oceano representada como sendo o Atlântico, dá especial importância a colônia americana, principal fonte de rendas durante o século XVIII. Mas, além disso, essa atualização tem o caráter de seu tempo, um objeto que materializa o conhecimento do real é talvez um signo do pensamento Iluminista aderido a ideia de monarquia. O globo terrestre é um símbolo, mas antes de disso é um instrumento de apreensão do mundo material, fruto do trabalho “científico”. Pode se pensar que a monarquia josefina, sob a égide de Pombal se “atualiza” simbolicamente e materialmente, criando essa iconografia do poder monárquico pautado na tradição, mas que acompanha a modernidade.

2.1.3. A Reconstrução à Cavalo

A Estátua Equestre de D. José I (fig 38 e 39), na Praça do Comércio em Lisboa, pode ser de maneira inequívoca apontada como o “grande” retrato desse monarca. Nenhuma outra obra do período concentra tanta atenção, mas sua existência se dá graças a um grande infortúnio, o terremoto de Lisboa de 1755. Ocorreu em 1 de Novembro, dia de Todos-os-Santos e foi seguido por uma maremoto e vários incêndios, resultando praticamente na destruição de Lisboa. A região do palácio real, no centro da cidade à margem do Tejo, foi a principal atingida, mas a família real que passava o dia em Belém se salvou.¹³⁴ O acontecimento teve um impacto material e intelectual determinante na história de Portugal e do Ocidente.

¹³³ A “esfera armilar foi evoluindo como símbolo, desde sinal de Chefe de uma casa nobre (*Duque de Beja*), passando por símbolo Régio, e logo a seguir *Imperial*.” PEREIRA, Paulo. *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei: Iconologia da Arquitetura Manuelina na Grande Estremadura*. Coimbra: Instituto de História da Arte; Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1990. p. 94.

¹³⁴ A coleção de retratos de Diogo Barbosa Machado (1682 – 1772), membro da Academia Real de História Portuguesa, foi doada junto com sua biblioteca a D. José I para reconstituir a biblioteca real após o terremoto de 1755. Hoje se encontram na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, pois vieram junto com família real em 1807.



Figura 39 – Joaquim Machado de Castro. *Estátua Equestre de D. José I*. 1775. Bronze. Praça do Comércio, Lisboa.



Figura 38 – Joaquim Machado de Castro. *Estátua Equestre de D. José I, grupos laterais e medalhão do Marquês de Pombal*. 1775. Bronze. Praça do Comércio, Lisboa.

O mundo inteiro ficou profundamente impressionado, a grande desgraça que acontecia a Portugal foi assunto de especulações científicas e metafísicas, inspirou os filósofos e os poetas e alimentou toda uma literatura de reflexão e de sensação. O seu alcance foi considerável: um vento de terror sacudiu as teorias optimistas que se forjavam na Europa, e Voltaire, depois do seu poema *Le Désastre de Lisbonne* (1756), dirigido aos “philosophes trompés qui criez tout est bien”, e cujas teses foram imediatamente refutadas por Rosseau (carta de 18 de Agosto de 1756), escrevia *Candide ou l’optimisme*. Kant abordou o fenómeno com espírito mais científico. Goldsmith, Thomas Gray, o doutor Johnson também dele se ocuparam (como mais tarde Von Humboldt e Goethe) – e encontramos ainda um seu curioso eco sob a pena de Casanova, que o terremoto, sentido em Veneza, surpreendeu quando tentava fugir da prisão “dei Piombi”...¹³⁵

A cidade e o país precisavam ser reconstruídos e o Marquês de Pombal coordenaria a empreitada que duraria todo o reinado. A família real passou a habitar uma construção de madeira durante todo o período, a Real Barraca da Ajuda, hábito favorecido pela fobia de D. José I às construções de alvenaria. O secular Real Paço da Ribeira e seu respetivo Terreiro foram então substituídos por uma praça, a Real Praça do Comércio¹³⁶. Dentro da “*tradição europeia, a que o monumento do rei completaria a razão de assim ser chamada, tornava-se numa praça cujo*

¹³⁵ FRANÇA, José-Augusto. *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Bertrand Editora, 3ª ed, 1987. p. 59.

¹³⁶ O arco triunfal que completa iconograficamente a “baixa pombalina” e a estátua estava incluso no projeto original, mas só foi realizado de maneira diferente em 1875.

nome homenageava uma função e uma classe de importância fundamental na sociedade pombalina.”¹³⁷

A reconstrução de Lisboa engendrou o “estilo pombalino”, que mais precisamente pode ser denominado por “arquitetura pombalina”, visto que consiste basicamente de edificações. Essa arquitetura será marcada pela standardização e utilização de elementos pré-fabricados, que são os dois “*conceitos que se formam na reconstrução de Lisboa, ligados à planificação e à previsão, tanto como aos princípios estritos de ordem, economia e urgência, num conjunto altamente significativo que representa a ideologia praticada.*”¹³⁸

Joaquim Machado de Castro (1731 – 1822) foi o escultor da Estátua. Natural de Coimbra onde iniciou sua formação com o pai santeiro, depois de um período em Lisboa, continuou sua formação trabalhando na escola de escultura de Mafra sob a direção de Alessandro Giusti. Além de prolífico em seu ofício, tendo se tornado professor, também escreveu sobre sua arte. Sobre a obra em questão escreveu a *DESCRIPCAO ANALYTICA DA EXECUÇÃO DA ESTATUA EQUESTRE*,¹³⁹ texto inaugural no gênero em Portugal publicado em 1810.¹⁴⁰ Nesta extensa obra ele dá notícia de todo o processo da execução da Estátua, tanto nos aspectos formais quanto nos técnicos. A meticulosa dissertação do escultor é um guia praticamente completo da Estátua e através dela podemos vislumbra-la.

A dedicatória ao então Príncipe Regente, futuro D. João VI, deixa clara a percepção do autor setecentista do desígnio de se produzir obras como os retratos, principalmente em materiais duráveis como o bronze:

¹³⁷ FRANÇA, Jose-Augusto. *A reconstrução de Lisboa e a arquitetura pombalina*. 3. ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa: Ministério da Educação, 1989. p. 35

¹³⁸ FRANÇA, Jose-Augusto. *A reconstrução de Lisboa e a arquitetura pombalina*. 3. ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa: Ministério da Educação, 1989. p. 62-63.

¹³⁹ DESCRIPCAO ANALYTICA DA EXECUÇÃO DA ESTATUA EQUESTRE, ERIGIDA EM LISBOA Á GLORIA DO SENHOR REI FIDELISSIMO D. JOSÉ I., Com algumas reflexões, e notas instructivas, para os Mancebos Portuguezes, applicados á Escultura: e com varias estampas que mostram os desenhos, que servirão de exemplares; alguns estudos que se fizerão; a maquina interna, e methodo , com que se construiu o modelo grande; e toda a Escultura do Monumento, do modo que se expoz ao Público. ESCRITA, E DEDICADA AO PRINCIPE REGENTE N. SENHOR, PELO ESTATUÁRIO DA MESMA REGIA ESTATUA, JOAQUIM MACHADO DE CASTRO, Professo na Ordem de Christo, Escultor da Casa Real, e Obras Publicas, etc. Jo venii sol per isvegliari altrui. Petrarca. Canz. 24. PRIMEIRO TOMO DAS DIVERSAS OBRAS DO AUTHOR. LISBOA, NA IMPRESSAM REGIA. 1810. Por Ordem Superior.

¹⁴⁰ Exceção feita a Francisco de Holanda (1517-1584), que no século XVI havia publicado sobre questões artísticas, inclusive sendo considerado o primeiro a dedicar uma obra exclusivamente ao retrato. FONSECA, Raphael do Sacramento; MIGLIACCIO, Luciano (orient.). *Francisco de Holanda* = "Do tirar pelo natural" e a retratística. 2010. 190 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.

SENHOR, A Prática das Virtudes nas Acções grandes, e sublimes, que Heroes esclarecidos tem obrado feio bem da Religião, da Humanidade, e das suas Pátrias, lhes conciliou a veneração, e amor dos Povos, de sorte, que não satisfeitos estes de ficarem essas gloriosas Façanhas, e Proezas cantadas na Poesia, e descriptas nos Annaes Históricos, recorrerão à Escultura para representar-lhes as Imagens desses Génios superiores, e admiráveis a fim (se tanto he possível) de os respeitarem sempre, como se presentes os gozassem, querendo assim immortalizallos.

Ao iniciar o *CAPITULO I. Do Projecto, e Desenho da Estatua* lembra o evento que criou a demanda pela execução e faz uma, muito sutil e única em todo o texto, alusão ao Marquês de Pombal, – então em desgraçada memória – indivíduo responsável pela encomenda da mesma. “*O Terremoto fatal, que Lisboa soffreo no primeiro de Novembro de 1755, sendo causa de muitos desastres para este Reino, também lhe abriu caminho para algumas felicidades, como tem julgado bons Políticos.*”¹⁴¹ E expõe que Eugénio dos Santos (1711 – 1760), um dos arquitetos da reconstrução, deixou desenhos para à Estátua, para o pedestal e para os grupos laterais. Machado supõe que seria uma “sugestão”, para não deixar o projeto da praça incompleto, e não um modelo a ser seguido na execução, como foi o caso. E, em seguida, situa esse tipo de obra dentro da hierarquia das artes retomando o mote “ut pictura poesis”:

Todas as pessoas instruídas sabem que a Escultura, e Pintura são Poesia muda, e que estas três belas Artes, imitadoras da Natureza, bem que obrando diversamente, se identificação nas idéas, no entusiasmo, e ainda em muitas instrucções. Na Poesia, o ultimo esforço da sua invenção, da sua erudição, e da sua eloquência, dizem ser o Poema Épico: e a Epopeia da Escultura he huma Estatua Equestre, que aspira ao colossal, como a de que trato.¹⁴²

Machado crítica e condena os desenhos que lhe foram legados para fazer a Estátua. Não sabe explicar o que significava o leão que se encontrava sob o cavalo e mostra uma incoerência nos grupos laterais que deveriam representar as partes do mundo por onde se estendem os domínios de Portugal. A Europa como cavalo, a Ásia como elefante e a África e a América como figuras humanas subjugadas. A suposta parte culta do mundo ficaria assim contraditoriamente representada por animais e a incivilizada por seres humanos, de cada lado em pares acompanhados por uma alegoria da Fama.

No *CAPITULO II. Em que se continua a matéria precedente, e se trata do primeiro modelo pequeno executado em cera, e dos modelos dos Grupos lateraes* coloca que a obra ficou definitivamente cativa dos desenhos que precederam o artista que deveria executá-la. Machado não conseguiu valer sua posição de que o traje deveria ser o “romano antigo” e não uma

¹⁴¹ Ibidem. p. 1.

¹⁴² Ibidem. p. 5-6.

armadura de ferro setecentista, do mesmo modo, suprimir o capacete por uma coroa de louros, ambas as mudanças que visavam dar mais elegância, tornando a figura mais esbelta. Mas consegue modificar a simbologia dos grupos laterais, passando a representarem as alegorias do “Triunfo” e da “Fama” em formas humanas aladas, acompanhadas dos mesmos animais e humanos que passaram a representar as forças de Portugal atropelando os prisioneiros de guerra.

No *CAPITULO III. Do segundo Modelo executado em barro* o escultor descreve o processo de estudo e composição para o modelo que daria origem a estátua. Primeiro ele trabalhou copiosamente a figura do cavalo:

Nos dez dias desembaraçados, que medeirão de 22 de Março de 1771, até 7 de Abril seguinte, me apliquei a medir, e examinar alguns Cavallos, que para este fim mandou apromptar o Excellentissimo Marquez Estribeiro Mor; e para mais facilitar a instrução, que eu pertendia tirar da Symmetria Equestre, que totalmente ignorava, nem tinha noticia que Author algum tivesse tratado tal assumpto, desenhei vários contornos de Cavallos inteiros, e em partes; e vistos pelas superfícies, e aspectos, de que eu precisava as dimensões; a fim denotar nestes esboços as medidas, que achasse.¹⁴³

Em seguida o cavaleiro:

Como a Imagem do Heroce não he vestida á Romana, seria incongruência fazer-lhe Clamyde, e neste caso (como não sahia de todo expressado no exemplar que tive) para evitar a mesquinhez, e maneira péssima, com que o manto se mostra no original, fiz esta roupagem mais grandiosa, na idéa de fingir manto Real, ou manto da Ordem de Christo, os quaes estando soltos são assas amplos, para imaginar-se-lhes a extensão, que o da Estatua indica.¹⁴⁴

E como se dá a “*posição do Cavalleiro em corpo, braços, e pernas, assim como a do Cavallo, para que ficasse conforme com as boas regras da Cavallaria.*”¹⁴⁵ Por fim, detalha o processo de elaboração do retrato propriamente:

No Rosto quiz fazer hum retrato parecido quanto eu pudesse; e tendo Sua Magestade benignidade para conceder-me a honra de que na sua presença eu desse alguns toques de semelhança na sua Imagem (pois que em outras ocasiões me havia já conferido a Graça de admittir-me a modelar na sua Real presença) não se me consentio intentar isto; e o único recurso, que tive, foi valer-me do meio perfil expressado na moeda (fig. 39), e da estampa de Carpinetti (fig. 40), com alguma vista casual. Em qualquer retrato, para se mostrar bem parecido, (como os Professores não tem poder de os animar) he muito da essência não esconder nada do rosto, nem mudar-lhe o penteado, que a pessoa retratada costuma usar: também estes soccorros me faltarão, por ser o penteado diverso; e peor que tudo, cubrio o capacete huma grande porção da frente, a qual no retrato do Senhor Rei D.José I faz huma muito principal parte de semelhança. A pezar destes inconvenientes, muitas pessoas o achao bastantemente parecido: cuja circumstancia ainda que lhe faltasse, estou bem certo, que por esta falta não seria accusado no Tribunal dos Sábios das belas Artes.¹⁴⁶

¹⁴³ Ibidem. p. 39.

¹⁴⁴ Ibidem. p. 67.

¹⁴⁵ Ibidem. p. 68.

¹⁴⁶ Ibidem. p. 69-70.



Figura 41 – D. José I. 6.400 réis. 1758. Rio de Janeiro - R. Ouro. 31,9 mm. 14,13 g. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.



Figura 40 - CARPINETTI, João Silvério, 1740-1800. *Josephus I, Portug. et Alg. Rex. Fideliss.* [Visual gráfico / Carpinetti Lusit. delin. et sculp.. - Lx.^a : [s.n.], 1767. - 1 gravura: buril e água-forte, p&b; 24x16,2 cm (matriz). - Dim. da f. truncada: 28x22 cm PTBN E. 4969 P.. - Soares, E. - Dic. icon., nº 1562-M), reporta-se a diferente estado da mesma gravura (com menção de edição). Biblioteca Nacional, Lisboa.

No *CAPITULO IV. Da Symmetria Equestre* e *V. Que trata do Modelo grande executado em Estuque* ele detalha os procedimentos para elaboração do molde definitivo da Estátua, dando notícia de todos os cavalos e suas respectivas medidas colocadas em várias tabelas, bem como, da técnica utilizada para confecção do modelo em gesso. No *CAPITULO VI. Que trata do methodo com que se executarão em mármore os Grupos lateraes, e Baixo-relevo* revela a falta de sua participação efetiva nessa parte do processo escultórico. Tendo sido executado por canteiros dirigidos por quatro escultores até a conclusão “*nos princípios de Abril de 1775; tendo-se começado a 19 de Junho de 1772, sem me ser possivel em todo o referido trabalho dar-lhe de mão própria mais que algum leve toque, e alguns traços de lápis.*”¹⁴⁷

No *CAPITULO VII. Da Invenção Poética do Baixo-relevo; e se discute se he justo usar de Allegorias nas Artes do Desenho* expõe que no projeto de Eugénio dos Santos para o pedestal não havia ornamento na parte posterior, porém, Reinaldo Manoel dos Santos, arquiteto que o sucedeu, não concorda com esse vazio. Sem mencionar o retrato (fig. 45) do marquês de Pombal na frente, justifica a escolha que fez, tendo tornando-se responsável pela criação dessa parte. No

¹⁴⁷ Ibidem. p. 166.

CAPITULO VIII. Da Composição Gráfica do Baixo-relevo, e mais circumstancias da mesma peça faz a descrição de sua invenção:

Ora, neste Drama Esculturesco (permitta-se-me chamar-lhe assim) ha dous diálogos; hum, que he como público, outro particular. No primeiro, são Actores a Generosidade Regia, o Governo da Republica, e o Amor da Virtude; e por isso estas figuras se voltão reciprocamente humas a outras. Os Interlocutores do segundo, são o Commercio, a Providencia Humana, e a Architectura, que da mesma sorte discorrem entre si, ou assim se finge.¹⁴⁸

No *CAPITULO IX. Em que se dá huma breve noticia da fundição da Estatua Equestre, retoque do bronze, e do effeito visivo da mesma Figura dentro do fosso em que se fundio* Machado revela sua mágoa e o intento dessa publicação. Mesmo passado trinta anos da inauguração da estátua, era corrigir a ingloria sofrida pelo escultor em prol do enaltecimento do responsável pela fundição:

Na multidão de versos, e algumas prosas que apparecerão na festiva Inauguração desta Real Estatua sobre este assumpto, muitos de seus Authores chamarão Estatuário da mesma Estatua ao nosso recommendavel Engenheiro, pela ter fundido; cuidando ser isto o mesmo que fazella, e que deste modo o elogiavão. Eu me compadeço de se haverem enganado tão solemneamente aquelles Literatos; sendo conduzidos a este desar pela falta de conhecimentos das Artes do Desenho.¹⁴⁹

E justifica longamente através das teorias da propagação da luz, o porquê de quando da visita das do rei e a corte a Estátua, ainda dentro do fosso no qual foi fundida, ouviu o desagradável comentário da rainha “*O rosto da Figura esta horrendo.*”¹⁵⁰

Por fim no *CAPITULO X. Em que se relata a conducção da Estatua; sua elevação ao pedestal; motivos de se fazer montuoso o plintho; e declaração da allegoria que se incluye no silvado, e cobras do mesmo plintho* dá a leitura geral da obra, que sofreu uma “adaptação técnica”:

No Piafer, manejo em que o Cavallo não avança terreno, mas não pára, antes sempre está em movimento, e o mais brioso; symboliza, que o Senhor Rei D. José sem sahir do seu Estado, nem mandar os seus Vassallos a novas Conquistas, os poz em contínuo movimento, útil, e brioso; nas muitas reformas que fez em beneficio público; nas Sciencias, nas Artes, na Milicia, no Commercio, etc. E como isto se não consegue sem vencer muitos obstáculos, e difficuldades, estas se representam no silvado espargido pelo montuoso terreno, que o bruto calca; em cujo montuoso he muito mais próprio aquelle, e qualquer outro arbusto do que seria sobre huma lage: assim como as cabras, que alludem aos viciosos abusos, que o Soberano pisou para restabelecer a sua Metropoli; não só no material, mas até mesmo no Civil, e Politico, em todo o Estado: e desta sorte, com as folhas das silvas, e cobras, escondi aquella porção de vigote de ferro; para que occultando-se este soccorro de segurança, apparecesse unicamente, o que era próprio á

¹⁴⁸ Ibidem. p. 211.

¹⁴⁹ Ibidem. p. 232.

¹⁵⁰ Ibidem. p. 245.

ficção allegorica, sem scandalizar a vista, e destruindo por este modo os ponderados inconvenientes, tão oppostos ao bom effeito.¹⁵¹

O escultor não oculta as suas referências, citando ao longo do texto todos os exemplos usados em seu trabalho. No arremate ele expõe no *CATALOGO Da maior parte das Estatuas públicas Equestres, e Pedestres, existentes na Europa erigidas á gloria de alguns Soberanos...*¹⁵², as estátuas de que tem notícia, pois nunca saiu de Portugal. Ele as enumera na Itália, nos Países Baixos e na Alemanha. Em Copenhague “*Ahi mesmo, huma de Frederico V. em bronze, vestida á Romana. Foi executada por Mr. Sally, hábil Escultor Francez, da qual fez o mesmo Escultor a Descrição que se deixa muitas vezes citada nesta obra.*”¹⁵³ Na Espanha, na Inglaterra e na França; em Paris “*na Praça de Luiz XV., a Estatua Equestre deste Soberano em bronze; chefe de obra do admirável Escultor Mr. Bouchardon, [...] foi fundida por Mr. Gor, de hum só jacto [...] se fez menção em vários lugares dos precedentes Capítulos*”¹⁵⁴. Em São Petersburgo “*a Estatua Equestre de Pedro Grande em bronze; da qual se trata hum pouco em a Nota 17, e Nota c do Capitulo X. desta Descrição.*”¹⁵⁵ E antes de dar sua obra por terminada faz um conclusão interessante:

Se os Portuguezes, nas campanhas, e nos Empregos Civis, tem dado muitas, e brilhantes provas do zelo, fidelidade, e amor para os seus Soberanos, não temos sido assim nos Monumentos públicos, para perpetuar-lhes a memoria nestes rasgos de magnificencia; nos quaes com mais energia, e concisão que na Historia, se recommendão os Heroes á posteridade; e com huma lingoagem, e eloquência tal, que de hum golpe de vista se faz perceber a Sabios, e Ignorantes; a Naturaes, e Estrangeiros: cooperando também este meio para diffundir o bom gosto das Artes pela Nação toda.

A faustosa inauguração da Estátua, em 6 de Junho de 1775, aniversário de sessenta e um anos do rei, descrita na *NARRAÇÃO DOS APPLAUSOS COM QUE O JUIZ DO POVO E CASA DOS VINTE-QUATRO FESTEJA A FELICÍSSIMA INAUGURAÇÃO DA ESTATUA EQUESTRE*¹⁵⁶ completa o projeto pombalino. Na festa que seguiu até o dia oito, o Ministro teve o apogeu de sua glória que duraria somente mais dois anos, até a morte do rei.

¹⁵¹ Ibidem. p. 271-272.

¹⁵² ...e outros Personagens distinctos: segundo a memoria, que dellas faz Mr. Patte, na sua obra intitulada, Monumens eriges en France, etc. Ibidem. p. 319.

¹⁵³ Ibidem. p. 321.

¹⁵⁴ Ibidem. p. 326.

¹⁵⁵ Ibidem. p. 327.

¹⁵⁶ *NARRAÇÃO DOS APPLAUSOS COM QUE O JUIZ DO POVO E CASA DOS VINTE-QUATRO FESTEJA A FELICÍSSIMA INAUGURAÇÃO DA ESTATUA EQUESTRE ONDE TAMBÉM SE EXPÕEM AS ALLEGORIAS dos Carros, Figuras, e tudo o mais concernente ás ditas Festas. LISBOA NA REGIA OFFICINA TYPOGRAFICA. ANNO MDCCLXXV. Com Licença da Real Meza Censoria.*

2.2. A representação do agregado ao rei

2.2.1. O *Imperium* do Marquesado

O “*ministro Sebastião José de Carvalho e Melo nasceu no famoso “Testamento Político”, escrito pouco antes de morrer, ao fim dos anos 40, por D. Luís da Cunha.*”¹⁵⁷ Nesse texto o experiente político do reinado joanino recomendava o então diplomata¹⁵⁸ ao futuro monarca. O período de D. José I foi profundamente marcado pela atuação do Marquês de Pombal, sendo possível afirmar que foi o ministro quem realmente governou. Sua liderança na reconstrução do país abriu caminho para uma ascensão vertiginosa, de membro da pequena nobreza ao controle total do Estado em pouco mais de vinte anos.

Dentre os planos do ministro para recuperação e desenvolvimento de Portugal após o terremoto as artes não eram uma prioridade. Para a Academia Portuguesa em Roma foram enviados em 1756 três artistas de uma nova geração, e em 1760, quando da ruptura das relações com a Santa Sé, eles voltaram de Florença. Em Lisboa havia um professor de Desenho no Colégio dos Nobres, um curso de gravura na Impressão Régia e ensinava-se o desenho aplicado na Fábrica das Sedas e no Arsenal. Sem a possibilidade do ensino com modelo vivo, visto que quando se tentou, o povo apedrejou as janelas da sala onde posava “*um homem nu*”.¹⁵⁹ Dentre os “mentores” da época pombalina não houve interesse pela estética e esta disciplina é ausente no tratado *Verdadeiro Método de Estudar, para ser útil à República e à Igreja: proporcionado ao estilo, e necessidade de Portugal*, paradigma da reforma educacional pombalina.¹⁶⁰ Do mesmo

¹⁵⁷ FRANÇA, José-Augusto. *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Bertrand Editora, 3ª ed, 1987. p. 241.

¹⁵⁸ “*Sebastião José de Carvalho e Melo (1699 – 1782) iniciou-se tarde na vida pública. No reinado de D. João V, exerceu a função de diplomata português em Londres (1738 – 1744) e em Viena (1745 – 1749). Na época, a governação portuguesa emanava de três secretarias, a mais importante das quais era a dos Negócios do Reino. Depois, vinham a da Marinha e do Ultramar e a dos Negócios Estrangeiros e da Guerra. Com a ascensão de D. José I (1750), Sebastião José foi nomeado secretário dos Negócios Estrangeiros e da Guerra. Após o terremoto de Lisboa de 1755, ascendeu à Secretaria dos Negócios do Reino e colocou gente de sua confiança nas demais. Desde então, governou com plenos poderes até a morte de D. José I, em 1777. Em 1759, recebera o título de Conde de Oeiras; em 1769, o de Marquês de Pombal.*” TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*: Basílio da Gama e a poética do Encomio. São Paulo, SP: FAPESP: EDUSP, 1999. p. 17.

¹⁵⁹ FRANÇA, José-Augusto. *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Bertrand Editora, 3ª ed, 1987. p. 260.

¹⁶⁰ De Luís António Verney (1713 – 1793) publicado pela primeira vez em 1746.

modo os membros das Academias literárias, os Arcades, deixam de lado essas questões e em 1752 se procurava ainda provar que a pintura era uma arte liberal.¹⁶¹

Dois retratos de Pombal foram encontrados no acervo brasileiro, um em Minas Gerais (fig. 42) e o outro no Rio de Janeiro (fig. 43), ambos sem identificação de autoria. É credível supor que estes são, em sua origem, “acompanhantes” dos retratos do monarca nos respectivos estados (fig. 35 e 36). Possuem fatura aproximável entre os pares, bem como o formato é o mesmo entre os associados, concomitantemente oval e retangular, e os quadros do acervo carioca são ambos de qualidade superior.



Figura 42 – Autor desconhecido. *Marquês de Pombal*. Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela, 79 x 69 cm. Museu do Ouro, Sabará.



Figura 43 – Autor desconhecido. *Marquês de Pombal*. Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela, 90 x 67,5 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

O retrato mineiro possui moldura dourada com caneluras muito similar, mas sem os ornamentos nas extremidades verticais e é de menor tamanho que o de D. José I da Câmara Municipal de Mariana. O ministro é representado portando uma casaca azul, bordada com dourado, sob uma vestimenta branca acabada em renda. Com as pontas dos dedos da mão direita impõe a insígnia da Ordem de Cristo, que pende uma de uma larga faixa vermelha. No rosto, assaz delineado, com maquiagem e insinuação de barba, o olhar encara o espectador de maneira

¹⁶¹ FRANÇA, José-Augusto. *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Bertrand Editora, 3ª ed, 1987. p. 260.

direta e altiva. A alva peruca encaracolada cai pelos ombros e desvanece no fundo neutro e escuro.

A provável matriz desse retrato é a imagem da gravura (fig. 44) de Carpinetti feita em 1759, ano em que é concedido o título de Conde de Oeiras, baseada num retrato desconhecido executado por Pelegrino Parodi. Nela o então Ministro figura envolvido em um manto, sem mostrar as mãos, dentro de uma moldura oval. Abaixo o seu brasão tem a coroa de Conde, sob o qual se cruzam a cornucópia da abundância e o caduceu do conhecimento. Acima estão amarradas por uma fita – que se entrelaça com um ramo de carvalho frutificado – no interior de uma coroa de louros, uma pena do trabalho intelectual e uma corneta da fama. A simbologia é completa pela frase de Horácio “*Dignum laude virum musa vetat mori*”¹⁶², que também patenteia sua origem na edição da tradução para o português da Arte Poética.¹⁶³ Base da iconografia pombalina, essa gravura é a presumível referência para o medalhão (fig. 45) da Estátua Equestre.



Figura 44 – CARPINETTI, João Silvério, 1740-1800. *Sebastiao Iose de Carvalho e Mello, Secretario de Estado & C. & C* [Visual gráfico / Parodi vultum expressit; Carpinetti Lusitanus delin. et sculp.. - [S.l : s.n., 1759]. - 1 gravura: buril e água-forte, p&b. - Dim. da matriz: 25,3x17,9 cm. - Soares, E. - Dic. icon., nº 641 A). Biblioteca Nacional, Lisboa.

¹⁶² Digno de ser louvado, a musa impede o homem de morrer.

¹⁶³ “Nesse ano, mandou publicar luxuosa edição da Arte Poética de Horácio, traduzida pelo humanista e padre oratoriano Francisco José Freire (1719 – 1773). Na abertura do livro, estampou-se portentosa gravura de Sebastião José. Na dedicatória, o tradutor propôs o Ministro como o tema mais urgente para a poesia do tempo. No ano seguinte, saiu a segunda edição da Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia, do próprio Freire (chamado Cândido Lusitano na Arcádia de Lisboa), com poderoso panegírico introdutório, em que se ratificava a ideia do ascendente estadista como o mais inadiável assunto da poesia portuguesa.” TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*: Basílio da Gama e a poética do Encomio. São Paulo, SP: FAPESP: EDUSP, 1999. p. 17.



Figura 45 – Joaquim Machado de Castro (atribuição). *Marquês de Pombal*. Medalhão na base da estátua equestre de D. José I. 1775. Bronze. Praça do Comércio, Lisboa.

Essa gravura serve também de referência para o retrato de Pombal (fig. 46) feito por Louis-Michel Van Loo¹⁶⁴ e Claude Joseph Vernet.¹⁶⁵ Executado em 1766 a pedido de dois ricos negociantes estrangeiros fixados em Portugal, que queriam agradar àquele a quem deviam o vantajoso privilégio do comércio do pau-brasil¹⁶⁶, essa tela é o prenúncio da glorificação de Pombal¹⁶⁷. Nela o Ministro se apresenta olhando para o expectador, vestido de cinza escuro, sentado e se apoiando em uma mesa de trabalho. Atrás dele está o modelo da estátua equestre, sem o seu retrato na base e no fundo à esquerda uma cortina e uma coluna. Ele indica com seu braço esquerdo a vista, que abrange a maior parte da tela, na qual se vê o embarque dos jesuítas expulsos do reino e simultaneamente as plantas e projetos para reconstrução de Lisboa à direita inferior da tela. A visão fantástica, tendo que é impossível uma construção com tal vista de Belém e do Mosteiro dos Jerônimos, associada aos componentes do ambiente interno, produz o discurso da obra: A Iluminação do reino com a expulsão do atraso jesuítico e o renascimento da

¹⁶⁴ (1707 – 1771) pintor francês que foi para Madri em 1737 trabalhar na corte de Filipe V até 1752. Após a morte de Jean Ranc, foi o retratista que produziu as obras que completaram a transição entre a imagem da dinastia anterior dos Habsburgo para a dos Bourbon, então reinante na Espanha.

¹⁶⁵ (1714 – 1789) pintor francês famoso por suas paisagens marinhas, trabalhou o fundo do retrato.

¹⁶⁶ FRANÇA, José-Augusto. *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Bertrand Editora, 3ª ed, 1987. p. 264.

¹⁶⁷ “Dois anos depois, o jovem brasileiro Basílio da Gama culminou o trabalho de divulgação da imagem do Ministro com a redação de *O Uruguay*, regido pela poética do encômio alegórico e inteiramente orientado pela exaltação da política pombalina, particularmente em sua ação antijesuítica. Observa-se que, logo após a publicação de *O Uruguay* (1769), ainda no mesmo ano foi concedido o título de Marquês de Pombal a Sebastião José.” TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica: Basílio da Gama e a poética do Encomio*. São Paulo, SP: FAPESP: EDUSP, 1999. p. 18.

Capital com a reconstrução, os feitos basilares da administração pombalina. O céu cheio de nuvens, algumas negras, está se abrindo, a luz voltando após a tempestade.



Figura 46 – Louis Michel van Loo e Claude Joseph Vernet. *Sebastião José de Carvalho e Mello, Marquês de Pombal*. 1766. Óleo sobre tela. Câmara Municipal de Oeiras.

No retrato do acervo carioca o Marquês figura como um busto, vestido de negro com uma faixa vermelha onde está a insígnia da Ordem de Cristo, sob duas abas de tecido branco acabado em renda que remete a vestimenta própria de um juiz setecentista. A composição simples tem no rosto, que sustem uma peruca alvejada, bastante expressividade, trabalhado detalhadamente, o olhar que fita o espectador é severo. O fundo é neutro e escuro e a moldura trabalhada com folhas de acanto que parece ser contemporânea a pintura. Essa pintura, sem autor identificado, se relaciona o com segundo “tipo” de representação do Ministro pelo traje que porta.

Há uma pintura (fig. 47) atribuída a Joana do Salitre, onde ele figura de corpo inteiro, trajando uma vestimenta completamente negra, sob a qual porta a insígnia da Ordem de Cristo e diáfanas abas brancas. Com a mão esquerda segura um papel e com a esquerda está retirando a pena do tinteiro, que está sob uma mesa forrada de vermelho. A cena sucede no interior de uma sala com uma estante repleta de livros à direita e uma janela à esquerda. Através dessa pequena abertura é possível ver uma paisagem onde há o contraste entre matéria desordenada e construções lineares e simétricas. O homem está a trabalhar na reconstrução do país via o conhecimento Ilustrado.



Figura 47 – Joana de Salitre (atribuição). *Marquês de Pombal*. Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela, 213,5 x 127 cm. Museu da Cidade, Lisboa.

2.2.2. A Honra em Disseminação

É perceptível que durante o reinado de D. José I há um crescimento da produção de imagens relacionadas ao poder para além das do próprio monarca. Do mesmo modo que o Marquês de Pombal projetou e propagou sua figura enquanto detentor de poder, outros passaram a fazê-lo também. Decrescentemente na escala do status social, os representantes do poder vão alçando a possibilidade de perpetrar as suas próprias efígies. Caso exemplar nessa pesquisa é o do Conde de Bobadela (1685 – 1763), que foi o primeiro administrador da colônia americana a ter seu retrato exibido de maneira pública.¹⁶⁸

Podemos observar o processo da concessão desta distinção pelo ofício do governador do Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo, Gomes Freire de Andrade, ao secretário de estado do Reino e Mercês, conde de Oeiras, Sebastião José de Carvalho e Melo, agradecendo a licença concedida ao senado da Câmara do Rio de Janeiro para colocar um retrato do dito governador na parede da Casa dos Despachos:

¹⁶⁸ JUNQUEIRA, Maria Helena de Carvalhal. “A Pintura Profana no Rio de Janeiro Setecentista: considerações”. In.: Gávea, edição especial 2, Rio de Janeiro, 1989.

Illm^o. e Ex^{mo}. Sn^r. Em carta firmada à treze de Agosto do ano próximo pretérito me declara V. Ex^a., que sendo presente à Sua Majestade a minha de nove de Março do mesmo ano, em que protestava não ter mínima parte na Suplica feita pelo Senado desta cidade para se lhe permitir pôr na Casa do seus despacho o meu Retrato, fora o mesmo senhor servindo declarar, estava certo na minha modéstia, e q o servia sem mais objeto que o de fidelidade.

Por certa tão particular, e distintíssima honra beije V. Ex^a. por mim a Real mão de Sua Majestade, protestando aos seus Reais pés, que nenhuma outra ideia ocupa o meu Espírito, que a de sacrificar-me em o seu Real serviço, até donde alcançarem as minhas forças. Deos G^{de}. a V. Ex^a. Rio de Janeiro a 21 de Fevereiro de 1761.

Ill^{mo}. e Ex^{mo}. S^r. Conde de Oeyras

Conde de Bobadella¹⁶⁹

O referido retrato (fig. 48), atribuído a Manuel da Cunha (1737 – 1809),¹⁷⁰ apresenta o governador de corpo inteiro, trajando uma brilhante armadura negra de detalhes dourados, com um vasto manto vermelho forrado de arminho e a insígnia da Ordem de Cristo no peito pendente de uma faixa vermelha. Com a mão esquerda segura o manto junto a faixa vermelha que usa na cintura e com a mão direita segura o bastão que aponta para o fundo da tela. Ele se encontra em um ambiente interno aberto para exterior, o lado direito da composição é preenchido por colunas e cortina e o lado esquerdo aberto para a vista. O cenário é certamente a baía de Guanabara, vista a partir da cidade do Rio de Janeiro, cede do seu posto, na qual é possível ver os morros, duas ilhas fortificadas e uma embarcação. O rosto é bem delineado, mas pouco expressivo e a cabeleira farta é negra. Há uma legenda que se insere abaixo da figura:

GOMES FREIRE DE ANDRADA DO CONSELHO DE S. Magestade, Mestre de Campo General. Dos Seos Exercitos Milt e Capitão General

¹⁶⁹ Arquivo Histórico Ultramarino: Rio de Janeiro / 5872 – 1761, Fevereiro, 21, Rio de Janeiro / AHU_CU_017, Cx. 61, D. 5872.

¹⁷⁰ A biografia de praticamente todos os artistas do período colonial é extremamente lacunar. No caso de Manuel da Cunha além das datas de nascimento e morte há algumas informações, mas a maioria de cunho anedótico, sem documentação comprobatória inclusive da autoria das obras a ele atribuídas. “*desconhece-se, até hoje, o ano em que Manuel da Cunha foi para Lisboa e não se sabe tão pouco o tempo que lá ficou. Que ele esteve no Rio em 1795 e em 1805 atestam-no, ente outros documentos, os livros de receita e despesa da Santa Casa. Esta verificação, ainda que valiosa para a organização de um inventário das obras de Manuel da Cunha, não é suficiente, no entanto, para que, baseando-se nela, se tire qualquer conclusão a respeito da viagem do artista. Pode-se conjecturar, entretanto, que em 1795 ele já devia estar de volta. Mas como os autores geralmente declaram que Manuel da Cunha fez a viagem a Lisboa ainda escravo, em companhia de seu dono, Cônego Januário da Cunha Barbosa, seria possível, talvez, encontrar-se alguma notícia sobre a data da viagem na biografia deste. É igualmente provável que o nome de Manuel da Cunha se ache em documentos conservados em Lisboa. Dizem os autores, por outro lado, de volta a pátria, Manuel da Cunha alcançou a qualidade de homem livre graças à ajuda financeira de José Dias da Cruz. Ora, se se encontrasse a carta de alforria, o que não deve ser impossível, teríamos uma data certa sobre a volta do pintor ao Brasil. A solução deste problema da viagem do artista facilitaria enormemente o estudo da cronologia de suas obras e esclareceria, além disso a questão da formação e da evolução do pintor. Seria interessante saber, p.e., se o retrato do Conde de Bobadela, atribuído a Manuel da Cunha e que remota a 1760, é anterior à viagem do artista.*” LEVY, Hannah. “A pintura colonial do Rio de Janeiro: notas sobre suas fontes e alguns aspectos”. In.: *Pintura e Escultura I: Textos Escolhidos da Revista do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 7. LEVY, Hannah; JARDIM, Luiz, FAU-USP e MEC-IPHAN, 1978. p. 43.

DAS CAPITANIAS DO RIO DE JANEIRO MINAS GERAIS MATO GROSSO E S. PAULO. ARTE REGIT POPULOS BELLO PRAECEPTA MINISTRAT MAVORTEM CERNIS MILITE PACE NUMAM.

A composição deste retrato assemelha-se a uma gravura (fig. 49), executada em 1747, quando Gomes Freire ainda não era Conde. Nela a vestimenta e pose muito similares as do retrato brasileiro, mas com algumas diferenças. Na gravura de fundo neutro, ele não aponta para o fundo com o bastão, mas apoia neste, bem como, não possui a insígnia da Ordem de Cristo. Da mesma maneira a inscrição, é feita somente da frase: “*Arte regit populos, bello praecepta ministrat / Mavortem cernis milite, pace Numam*”.¹⁷¹



Figura 49 – Manuel da Cunha (atribuição). *Gomes Freire de Andrada, Conde de Bobadela*. c.1761. Óleo sobre tela. Câmara Municipal do Rio de Janeiro.



Figura 48 – O. Cor Sculpsit. *GOMES FREIRE DE ANDRADA, SARGENTO MOR DE BATALHA*. 1747. Gravura. Coleção Diogo Barbosa Machado, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

A semelhança com os retratos dos monarcas é evidente e não é gratuita. O governador aparece portando um símbolo estreitamente relacionado à monarquia, como o manto de arminho e outros da alta posição que ocupa, como o bastão do comando e a insígnia da Ordem de Cristo. A função deste retrato em seu contexto é bem próxima a da representação de um soberano. Esse homem é um representante direto da Coroa na colônia e é necessária essa aproximação entre ambos para que sua imagem seja validada.

¹⁷¹ A arte de governar as pessoas, o ministro da Guerra. Marte, você vê um soldado da paz, Numa.

Pudemos intuir que a difusão das imagens dos detentores do poder foi uma prática impulsionada na administração pombalina. Como é possível observar pelo ofício do governador e capitão general do Estado do Pará, Maranhão e Rio Negro, Fernando da Costa de Ataíde Teive Sousa Coutinho, para o secretário de estado da Marinha e Ultramar, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, irmão do Marquês de Pombal, sobre a colocação do retrato deste na casa da Câmara de Belém do Pará:

Ill^{mo}., e Ex^{mo}. Snr. Meu Tio, e Amigo, e meio P. de coração, dizendo-me o Ouvidor Geral, que o meu Antecessor lhe remetera hum Retrato de VEx^a; para se colocar na Casa da Câmara desta Cidade; a onde havia outro pouco semelhante. Lembro me embaraçar àquela ação; que devia ser minha, não só pela honra que VEx^a. me faz de me chamar seu Sobrinho, mas por que a mim primeiro, que a pessoa alguma, pertence o obsequiar a VEx^a.; Não obstante para que a verdade chegue pura á prez^a de VEx^a., consenti que se muda se o venerando Retrato de VEx^a.; assentindo eu a este sério, e respeitável ato. Fico para servir a VEx^a., com a mais eficaz vontade, e fiel obediência. Deoz G^c. a VEx^a. M^s. an^s. Pará a 13 de Junho de 1764. Ill^{mo}., e Ex^{mo}. S^r. Francisco Xavier de Mendonça Furtado Sobrinho Amigo, e Criado de VEx^a.¹⁷²

Passados treze anos da carta anterior, seguindo a morte de D. José I e a consequente queda do Marquês de Pombal, a exibição das efígies de seus “procuradores” é questionada. Como vemos pelo ofício do governador e capitão general do Estado do Pará e Rio Negro, João Pereira Caldas, para o secretário de estado da Marinha e Ultramar, Martinho de Melo e Castro, sobre a agitação vivida na cidade de Belém do Pará pelos defensores da extinção da Companhia Geral de Comércio do Grão Pará e Maranhão e a atitude tomada pelo ouvidor geral da capitania do Pará, João Francisco Ribeiro, ao retirar os retratos dos generais Gomes Freire de Andrade e Francisco Xavier de Mendonça Furtado da casa da Câmara daquela cidade:

Ill^{mo} e Ex^{mo} Senhor. Sobre a fermentação que nesta cidade tem agitado os Partidistas da revogação, e acabamento da Companhia geral do Comércio, como a VEx^a. participei em Carta de 11 de setembro próximo passado; e sobre a maior Liberdade, que tem, e vai animando o novo, e inconsiderado comportamento de algumas das mesmas pessoas, que estando na obrigação de concorrerem á harmonia, e tranquilidade pública, se revoltam para um diverso sistema: Acontece aqui presentemente o fato, que apesar do empenho com que me interessava em concluir o meu Governo, sem a precisão de formar de ninguém queixas, me não posso eximir de o expor, e manifestar a VEx^a. *Acontece pois, que o Ouvidor Geral João Francisco Ribeiro, que é hum grande Selvagem, e rançoso Letrado de Aldeia, com o motivo de fechar os dias passados a sua Correição, na Casa da Câmara, e perante os oficiais dela, de Meio próprio, e sem mais jurisdição, se animou à Liberdade de mandar tirar dois Retratos, que ali existiam dos Generais Gomes Freyre, e Francisco Xavier de Mendonça; pretextando, me dizem, que por se acharem no topo da Sala das Vereações, bastantemente aos lados de hum Painel das Armas Reais, e que fazendo a estas indecência, se deviam mudar para outros lugares; isto, quando há tantos anos ali se achavam colocados com formal Solenidade, e*

¹⁷² Arquivo Histórico Ultramarino: Pará / 5131 – 1764, Junho, 13, Pará / AHU_CU_013, Cx. 57, D. 5131.

que ele mesmo na antecedente Correção, em tal coisa senão embarçou, como agora assim deveria praticar, e pelo menos nada obrar, sem a sua escandalosa resolução me haver antes comunicado.

Sendo esse fato praticado de tarde, e só de noite constando-me, mandei eu logo averiguá-lo pelo Juiz de Fora, que é um excelente Moço; e confirmando-se aquele desaforo, e que o Retrato do General Francisco Xavier, fora o primeiro apeado, e que no chão a um canto se achava. Ordenei ao dito Juiz de Fora, que na manhã seguinte, convocando a Câmara, na presença dela, por dois, ou três Militares dos da guarda, que ali aos presos das Cadeias costuma existir, fizesse imediatamente, e com a devida decência, restituir os sobreditos Retratos aos seus antigos lugares; E que da minha parte estranhasse á mesma Câmara (composta de sujeitos de bem ordinários princípios) a condescendência, que teve com o despotismo do Ouvidor, em que por nenhum modo devia consentir, sem ordem superior, que assim o determinasse; e com efeito assim prontamente se executou, zelando eu, como devia a honra da Memória daqueles dois Generais, meus Predecessores, e que só nesta qualidade bastaria a isto obrar, ainda prescindindo de tantas outras circunstâncias, que obrigam, e empenham a minha gratidão para com a Memoria do General Francisco Xavier de Mendonça Furtado.

Do referido, se bem que com os mais pretextos, que lhe parecerem a proposito, me persuado dará também Conta o Ouvidor como de outras tantas coisas galantíssimas, e de vários detalhes, que ouço ele determina nos seus Provimientos de correção, e que verdadeiramente ainda ignoro, por conservar em Casa os Livros, em que os tem Lançado.

Deus G^c. a VEx^a. Pará a 10 de Outubro de 1777.

Illm^o. e Exm^o. Snr. Martinho de Mello e Castro

Joaõ Pereira Caldas¹⁷³

A eminência da função política do retrato fica clara na situação apresentada pela correspondência. A discordância do governo, por parte dos colonos importantes, reverbera nos retratos dos detentores do poder metropolitano da recém-acabada administração pombalina. Quando atacaram os retratos desacataram o poder nele representado, a iconoclastia não é inconsciente, pois a representação é uma extensão do poder, é uma de suas manifestações.

¹⁷³ Arquivo Histórico Ultramarino: Pará / 6462 – 1777, Outubro, 10, Pará / AHU_CU_013, Cx. 78, D. 6462.

Capítulo III - CREPÚSCULO: D. Maria I. 1777 – 1792; 1816

3.1. As imagens da rainha

3.1.1. Maria a Filha

D. Maria I (1734 – 1816) reinou de fato por um curto período, da ascensão ao trono em 1777 até a oficialização da regência de seu filho D. João (1767 – 1823) em 1792. Foram quinze anos atribulados com a morte do marido D. Pedro III (1717 – 1786), seguida da morte do filho primogênito D. José (1761 – 1788) e pela Revolução Francesa. Seu reinado é afamado por ter revogado várias das medidas adotadas pelo Marquês de Pombal durante o reinado de seu pai, sendo inclusive o ministro exilado em sua residência e o medalhão com seu retrato retirado da base da Estátua Equestre.¹⁷⁴

Os retratos da princesa D. Maria Francisca Isabel Josefa são de difícil identificação, sendo quase impraticável precisar quem está retratada, assim eles se confundem com os retratos de suas irmãs. Como o caso os três que supostamente faziam parte da coleção pessoal do Marquês de Pombal (fig. 50, 51 e 52). As princesas são representadas com pequenas diferenças, – com atributos como um livro, um leque e um piano respectivamente – mas não há um elemento que possibilite a identificação precisa de cada uma atualmente, o que poderia ser óbvio para os contemporâneos. Mas como primogênita e herdeira presuntiva do trono, D. Maria é quem deve figurar em uma série dinástica e temos duas séries nas quais podemos encontrar a princesa de maneira inconfundível.

¹⁷⁴ FRANÇA, José-Augusto. JOAQUIM MACHADO DE CASTRO E A “DESCRIPÇÃO ANALYTICA”: seguido de notas à “Descrição analytica”. p. 339.



Figura 50 – Vieira Lusitano (atribuição). *Maria Francisca Isabel Josefa*. c.1753. Óleo sobre tela, 152 x 107 cm. Palácio Nacional de Queluz, Queluz.



Figura 52 – Vieira Lusitano (atribuição). *Maria Francisca Doroteia*. c.1753. Óleo sobre tela, 148 x 104 cm. Palácio Nacional de Queluz, Queluz.



Figura 51 – Vieira Lusitano. (atribuição) *D. Maria Ana Francisca*. c.1753. Óleo sobre tela, 148 x 104 cm. Palácio Nacional de Queluz, Queluz.

Na primeira série temos: o rei D. José I (fig. 56), a rainha D. Mariana Vitória (fig. 55), a princesa D. Maria (fig. 53), o príncipe D. Pedro (fig. 54), e o marquês de Pombal (fig. 57). Essas pinturas não estão registradas como uma série, mas uma observação superficial já é suficiente para fazer tal suposição. Os retratos do rei e a da rainha formam um par, nas composições eles estão virados um para o outro. D. José I apoia mão esquerda na coroa e a direita na cintura, com o dedo mínimo escondido sob o manto vermelho forrado de arminho. A rainha apoia a mão direita no cetro que pousa a frente da coroa e a mão esquerda segura o manto azul forrado de arminho. Da mesma maneira, os retratos do casal de príncipes também foram um par, o plinto dos retratos das majestades é substituído por uma mesa nos retratos das altezas e o fundo passa a conter uma coluna, além da cortina. O retrato de D. Maria tem a composição idêntica ao de sua mãe, segura do mesmo o modo o leque que substitui o cetro, bem como, a mão segura o manto de maneira análoga, mas o seu é vermelho como o manto do pai. O seu esposo e tio possa de maneira similar ao rei, seu irmão, mas a mão esquerda está dentro do colete e na mesa há um chapéu.



Figura 56 – Autor desconhecido. *D. José I*. Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela, 89 x 120 cm. Museu Francisco Tavares Proença Junior, Castelo Branco.



Figura 55 – Autor desconhecido. *D. Mariana Vitória*. Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela, 89 x 120 cm. Museu Francisco Tavares Proença Junior, Castelo Branco.



Figura 54 – Autor desconhecido. *D. Pedro III*. Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela, 89 x 120 cm. Museu Francisco Tavares Proença Junior, Castelo Branco.



Figura 53 – Autor desconhecido. *D. Maria I*. Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela, 89 x 120 cm. Museu Francisco Tavares Proença Junior, Castelo Branco.



Figura 57 – Autor desconhecido. *Marquês de Pombal*. Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela, 89 x 120 cm. Museu Francisco Tavares Proença Junior, Castelo Branco.

De maneira politicamente significativa o Marquês de Pombal aparece nesse conjunto, um elemento “destoante”. Por sua altíssima posição dentro do reinado josefino ele consegue figurar nessa série, podendo nos levar a supor ser ele o incomodante da mesma. Trajado inteiramente de azul escuro, a insígnia da Ordem de Cristo ganha especial destaque, esconde a mão direita atrás do corpo e pousa a mão esquerda em um livro em pé, que está em uma mesa com mais outros vários livros, papéis e uma pena no tinteiro. O conjunto pode ser datado de entre 1760 e 1777, datas do casamento dos príncipes e morte do rei.

A segunda série, talvez o conjunto mais elaborado de retratos e que poderiam ser grandes obras do acervo de Portugal se encontra no Museu Hermitage, em São Petersburgo na Rússia. Provavelmente pouco posterior ao anterior, é composto pelos retratos do rei D. José I (fig. 61), da rainha D. Mariana Vitória (fig. 58), da princesa D. Maria (fig. 60) e o príncipe D. José (fig. 59). O rei aparece num ambiente palaciano, numa composição que remete ao retrato de Luís XIV da França (fig. 27), trajado sem o colete metálico, todo de vermelho com bordados dourados, apoia a mão esquerda no bastão em pé, sobre uma mesa onde há um chapéu e uma coroa, a mão direita segura o manto vermelho forrado de arminho junto à cintura e esconde dois dedos. A rainha pega na coroa com a mão direita e o manto azul forrado de arminho com a esquerda, fazendo par com o retrato de seu esposo. A princesa porta um vestido com volumosa saia azul bordada em dourado, com as mãos segura um leque fechado na vertical. Sem nenhum atributo que a ligue diretamente a monarquia além da decoração palaciana do fundo com coluna, pilastra, cortinado e mesa. O retrato de seu filho, o príncipe D. José, é a outra ponta dessa série dinástica, que se

compõe por três gerações da casa de Bragança. Nele o jovem príncipe, ainda uma criança, aparece em um ambiente palaciano com saída para o que parece ser um jardim interno, na sala onde se encontra há uma mesa com um globo terrestre e um livro aberto e outra mesa com um chapéu. Ele está trajado de casaca vermelha e colete amarelo, pousando a mão esquerda dentro do colete e a mão direita na cintura.



Figura 61 – Miguel Antonio do Amaral. *José Emanuel, Rei de Portugal*. c. 1773. Óleo sobre tela, 239 x 143 cm. Museu Hermitage, São Petersburgo.



Figura 58 – Miguel Antonio do Amaral. *Marianna Victoria, Rainha de Portugal*. c. 1773. Óleo sobre tela, 238 x 148,5 cm. Museu Hermitage, São Petersburgo.



Figura 59 – Miguel Antonio do Amaral. *Joseph, Príncipe do Brasil e Beira*. c. 1773. Óleo sobre tela, 238 x 138,5 cm. Museu Hermitage, São Petersburgo.



Figura 60 – Miguel Antonio do Amaral. *Maria Francisca, Princesa do Brasil e Beira*. c. 1773. Óleo sobre tela, 239 x 138,5 cm. Museu Hermitage, São Petersburgo.

Esse conjunto de retratos não situa os retratados exatamente no mesmo ambiente, por detalhes do fundo e principalmente pelo revestimento do piso, diverso em cada uma das telas, mas mantem uma unidade na fatura. Têm a autoria de Miguel António do Amaral e podemos supor ser ele também o autor da série anterior, ambas de execução muito semelhante, têm as composições muito parecidas e os mesmos elementos decorativos.

A construção de uma série dinástica é um discurso visual que reforça a legitimidade dinástica, recriando-a. A hereditariedade do direito ao trono é duplamente alentada no primeiro conjunto, a princesa é casada com o irmão de seu pai, ambos têm direito a sucessão do trono. Na segunda a sucessão se mostra duplicada, pois a princesa herdeira já gerou por sua vez um herdeiro, e este já saiu da primeira infância, época mortífera para as crianças no século XVIII. Assegurando assim um rei português caso a legitimidade da princesa fosse questionada, como de fato foi.

O casamento de D. Maria, com seu tio paterno em 1760, foi intensamente comemorado na colônia como atestam os relatos publicados das festas na *Villa de Nossa Senhora da Purificação, e Santo Amaro da Comarca da Bahia*¹⁷⁵ e na *Vila sempre Leal de São Francisco de Sergipe do Conde*¹⁷⁶. Não faltaram demonstrações de contentamento e lealdade ao monarca presente via procuração passada ao seu retrato. Como em Salvador quando, “*Debaixo de um rico docel de*

¹⁷⁵ RELAÇÃO das FAUSTÍSSIMAS FESTAS que celebrou a Câmara da Villa de Nossa Senhora da Purificação, e Santo Amaro da Comarca da Bahia pelos augustíssimos desposórios da SERENÍSSIMA SENHORA DONA MARIA PRINCESA DO BRASIL Com o SERENÍSSIMO SENHOR DOM PEDRO INFANTE DE PORTUGAL, Dedicada ao Senhor SEBASTIÃO BORGES DE BARROS, Cavaleiro professo na Ordem de Cristo, Capitão Mor das Ordenanças da mesma Vila, Familiar do Santo Ofício, Deputado atual da Mesa da Inspeção, e Acadêmico da Academia Brasília dos Renascidos por FRANCISCO CALMON, Fidalgo da Casa de Sua Majestade, e Acadêmico da mesma Academia LISBOA, Na Oficina de MIGUEL MANESCAL DA COSTA, Impressor do Santo Ofício, Ano 1762. Com todas as licenças necessárias. In.: CASTELLO, Jose Aderaldo. *O Movimento academicista no Brasil: 1641-1820/22*. São Paulo, SP: Cons. Est. de Cultura, 1969-1978. 3 v. Volume III. Tomo IV.

¹⁷⁶ CATÁGRAFO EPIPOMPTÊUTICO dos aplausos soleníssimos, que na Vila sempre Leal de São Francisco de Sergipe do Conde fez celebrar o Nobilíssimo Senado da Câmara, ao 19 do mês de Dezembro de 1760. Em obséquio dos sempre Augustos, e Felicíssimos Desposórios DA SERENÍSSIMA PRINCESA DOS BRASIS NOSSA SENHORA COM O SERENÍSSIMO INFANTE DOM PEDRO Dedicado do Senhor Juiz Ordinário BERNARDO SIQUEIRA LIMA E MENESES, E Oferecido POR FREI BENTO DA APRESENTAÇÃO. O mais indigno dos seus Servos, e filho da Província de Santo Antônio do Brasil, Strictoris obseruantiae, Acadêmico supranumerário, da Academia Brasília Dos Renascidos. LISBOA, Na oficina de Antônio Vicente da Silva. Ano MDCC.LXIV. Com todas as licenças necessárias. In.: CASTELLO, Jose Aderaldo. *O Movimento academicista no Brasil: 1641-1820/22*. São Paulo, SP: Cons. Est. de Cultura, 1969-1978. 3 v. Volume III. Tomo IV.

damasco carmesim estava um retrato de Sua Majestade Fidelíssima, soberano objeto a quem o Chanceler Governador dedicou este régio culto.”¹⁷⁷

3.1.2. Maria a Esposa

A rainha ascendeu ao trono no dia treze de maio de 1777, após a morte de seu pai em fevereiro do mesmo ano. A cerimônia está descrita na publicação *AUTO DO LEVANTAMENTO, E JURAMENTO, QUE OS GRANDES, TÍTULOS SECULARES, ECCLESIASTICOS, E MAIS PESSOAS, QUE SE ACHÁRÃO PRESENTES, FIZERÃO Á MUITO ALTA, MUITO PODEROSA RAINHA FIDELISSIMA A SENHORA D. MARIA I...*¹⁷⁸ É relevante pontuar que no título da descrição é feita referência a D. Maria I coroada, o que não aconteceu. Seguindo a tradição portuguesa e dinástica, não há coroação dos monarcas, mesmo que a coroa seja um de seus símbolos. Ela é usada na “decoração” da cerimônia como um elemento emblemático, mas em nenhum trecho aparece como um objeto a ser usando pelo monarca. Da mesma maneira permanece nas representações visuais da rainha, a coroa aparece acompanhando a monarca, mas não sobre sua cabeça.

Entre as efígies de D. Maria I no acervo brasileiro, os retratos da Câmara Municipal de Mariana (fig. 62) e do Museu da Inconfidência (fig. 63) são praticamente idênticos, mudando somente o formato, oval e retangular respectivamente. Nos dois ela está trajando vestido azul, de decote redondo e manga na altura do cotovelo, acabados em renda branca com tema floral. Na faixa vermelha, que diferente dos retratos masculinos, passa pelo ombro e não pende do pescoço, há uma joia que serve de abotoadura e na qual está a insígnia da Ordem de Cristo. O manto preso ao ombro direito junto à faixa é vermelho forrado de arminho no retrato de Mariana e roxo no de Ouro Preto. A mão direita segura o cetro, com o polegar e o dedo indicador, que passa a frente da

¹⁷⁷ NARRAÇÃO PANEGÍRICO-HISTÓRICA Das Festividades com que a Cidade da Bahia solenizou os Felicíssimos Desposórios da princesa Nossa Senhora com o Sereníssimo Senhor Infante Dom Pedro, oferecida a El-Rei Nosso Senhor por seu autor o Reverendo Padre Manuel de Cerqueira Torres, Bahiense, etc. In.: CASTELLO, Jose Aderaldo. *O Movimento academicista no Brasil: 1641-1820/22*. São Paulo, SP: Cons. Est. de Cultura, 1969-1978. 3 v. Volume III. Tomo III. p. 206.

¹⁷⁸ ...NOSSA SENHORA NA COROA DESTES REINOS, E SENHORIOS DE PORTUGAL, SENDO EXALTADA, E COROADA SOBRE O RÉGIO THRONO JUNTAMENTE COM O SENHOR REI D. PEDRO III. NA TARDE DO DIA TREZE DE MAIO. Anno de 1777. LISBOA NA REGIA OFFICINA TYPOGRAFICA Anno de M.DCC.LXXX.

coroa, esta sobre uma almofada amarela e um livro de capa vermelha do qual não se vê a lombada. Estes estão em uma mesa de tampo de pedra verde e estrutura de madeira dourada trabalhada com motivos *rocaille*, somente aparente no quadro da Câmara. O olhar é pouco expressivo, vago e não mira o espectador. Seu rosto está maquiado, no cabelo preso e arrematado com um adorno com penas azuis, há uma joia presa a um cordão de pérolas.



Figura 63 – Autor desconhecido. *D. Maria I, Rainha de Portugal*. Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela. Câmara Municipal de Mariana.



Figura 62 – João Lopes Maciel (atribuição). *D. Maria I, Rainha de Portugal*. Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 97,9 x 75,2 cm. Museu da Inconfidência, Ouro Preto.

O fundo é marrom e possui uma cortina no canto esquerdo no quadro de Mariana, que também possui uma moldura particularmente trabalhada. De madeira talhada e dourada, em volta da tela possui caneluras e acima há o escudo de Portugal, dentro de um elemento *rocaille*. Muito similar ao elemento da fachada do edifício onde a pintura se encontra (fig. 64), construindo no mesmo período, mas que se difere por conter a esfera armilar. Ambos muitos similares com a composição do brasão de armas cunhada nas moedas durante o reinado de D. Maria I (fig. 65). Uma repetição consciente de símbolos que potencializa a presença da monarca, relembrando constantemente e em diversos meios a autoridade do soberano sobre os súditos. Em relação ao

retrato de D. Maria da Câmara de Mariana há documentação que possibilita inferirmos autoria à Custódio Luiz Soares em 1792.¹⁷⁹



Figura 65– Elemento da fachada da Câmara Municipal de Mariana. Construção iniciada na segunda metade do séc. XVIII.



Figura 64 – D. Maria I (*Toucado*). 6.400 réis. 1792. Rio de Janeiro - .R. Ouro. 32,0 mm. 14,24 g. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

O retrato de D. Maria I de Ouro Preto é parte de uma série dinástica, composta também pelos retratos de D. Pedro III (fig. 66), do príncipe D. José (fig. 68) e de “D. Mariana Vitória de Bourbon” (fig. 67). O rei figura vestindo uma casaca e colete verdes e camisa branca com manga e gola em renda. No peito pende a insígnia da Ordem de Cristo por baixo do manto castanho forrado por arminho, preso na altura do ombro direito por uma joia. O braço direito curva-se a frente do corpo e com a mão indica a coroa que está sobre uma superfície verde redonda. O rosto tem uma expressão benévola fitando o observador e a cabeleira que passa dos ombros é branca e cacheada a partir das têmporas.

O retrato de D. José é de um jovem trajando um colete de metal preso na cintura por um tira de couro coberta com uma faixa vermelha, casaco verde e camisa de mangas e gola em renda. Os dedos da mão direita pousam sobre um manto castanho forrado de arminho, aparentando reflexos de luz no tecido e escondendo o dedo mínimo. No peito uma faixa vermelha é abotoada por uma joia que prende a insígnia da Ordem de Cristo. Rosto redondo com lábios vermelhos bem pronunciados e olhar vivo mirando o espectador. Na mesa forrada a sua frente há um elmo emplumado de metal acabado em dourado.

¹⁷⁹ Documento apresentado na p. 56-57, nota 100.

O retrato de “D. Mariana Vitória de Bourbon” apresenta uma mulher em um vestido rosa, acabado na manga e no decote em renda. A mão esquerda está na altura do peito com o dedo indicador coberto pelo laço de fita verde que serve de base para uma joia e o manto verde forrado de arminho que cobre o braço direito é preso ao ombro esquerdo por uma joia. A expressão do rosto é calma e o olhar se direciona ao espectador. O cabelo preso no alto da cabeça, que forma um cacho que cai sobre o ombro esquerdo, está ornado com uma fita verde que tem uma joia e é arrematado por uma pequena pena branca.



Figura 66 – João Lopes Maciel (atribuição). *D. Pedro III, Rei de Portugal*. Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 97,6 x 75,4 cm. Museu da Inconfidência, Ouro Preto.



Figura 68 – João Lopes Maciel (atribuição). *D. José, Príncipe do Brasil*. Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 98 x 75,8 cm. Museu da Inconfidência, Ouro Preto.



Figura 67 – João Lopes Maciel (atribuição). *D. Mariana Vitória, Rainha de Portugal*. Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 97,5 x 75,5 cm. Museu da Inconfidência, Ouro Preto.

As quatro pinturas têm o mesmo fundo neutro, que varia entre o marrom e o ocre, com mesma moldura simples formando um claro conjunto. O grupo tem sua procedência definida na catalogação, o que pode levar a uma determinação da origem. Constam nas fichas como sendo o último proprietário o Museu Arquidiocesano de Mariana vindas do Palácio Episcopal de Mariana. É possível que tais retratos tenham pertencido originalmente a Frei Domingos da Encarnação Pontével, 4º Bispo de Mariana, tendo em vista que foram arrolados dentre os bens dele “*quatro retratos das pessoas reais*”¹⁸⁰. Essa informação permite até mesmo supor a origem metropolitana

¹⁸⁰ Villalta, Luiz Carlos. “O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura.” In.: *História da vida privada no Brasil*. Co-autoria de Fernando A. Novais. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

dessas pinturas, sendo o proprietário originário também da metrópole. Mas nas fichas de catalogação consta a atribuição dos quatro retratos a João Lopes Maciel baseadas em uma passagem do *Museu da Inconfidência - Guia do Visitante* de Orlandino Seitas Fernandes, onde o autor afirma que havia uma assinatura nas telas que desapareceu.¹⁸¹ Assim sendo, a autoria permanece em aberto, visto que a alegação anterior não é mais comprovável. Também poderíamos supor o autor dos retratos ser Custódio Luiz Soares, autor do retrato de Mariana, devido a semelhança entre os retratos da rainha. Mas ele poderia ter produzido o seu a partir desse, visto que não sabemos qual das duas é a precedente.

Paralelamente ao conflito de informações sobre a origem e autoria das obras houve também a dúvida na identificação de duas delas, do retrato de D. José, que foi averiguada no ano 2000¹⁸² e do retrato de “D. Mariana Vitória de Bourbon” que foi indagada em 1950.¹⁸³

¹⁸¹ Entre o oratório e o banco fica a porta que dá trânsito à SALA XIII (conhecida por 'Salão'). [...] Da década de 1770, o retrato do Rei Dom Pedro III, tio e esposo de Dona Maria I. Esta tela faz parte de um conjunto de quatro, todas expostas neste salão e na mesma parede. Numa delas havia a assinatura 'Maciel', hoje perdida, que deve corresponder à firma do pintor João Lopes Maciel, natural do lugar denominado Couto, Bispo do Rio de Janeiro e atuante em Mariana desde 1786, pelo menos, até 1823 FERNANDES, Orlandino Seitas. "Museu da Inconfidência - Guia do Visitante". - Ouro Preto: DPHAN/MEC, 1965. Páginas 34 e 35. Apud Museu da Inconfidência - Ouro Preto, Minas Gerais. In: SCAM - Sistema de Controle do Acervo Museológico. Ficha de Catalogação (Campos de Texto).

¹⁸² Em visita ao Museu da Inconfidência, no dia 24 de junho de 2000, o Dr. José de Monterrojo Teixeira, um pesquisador da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, de Lisboa, Portugal, afirmou que o objeto de Nº de Inventário 671 é o retrato do Príncipe Dom José, filho primogênito de Dona Maria I e Dom Pedro III, que faleceu jovem, tendo por isso cedido lugar no trono português a seu irmão Dom João, que mais tarde se tornou Dom João VI. Essa conclusão vai de encontro ao que afirmou Orlandino Seitas Fernandes no Guia do Visitante do Museu da Inconfidência, publicado no ano de 1965, muito embora ele próprio tenha afirmado, entre os anos de 1954 e 1955, no seu Inventário manuscrito, que o personagem retratado se presumia ser Dom João, Príncipe de Portugal, futuro Rei Dom João VI. Vale lembrar que no Catálogo do Museu da Inconfidência, publicado pelo Banco Safra no ano de 1995, o retratado foi identificado como Príncipe Dom João, futuro Rei Dom João VI (verbete da Museóloga Yára Mattos). Museu da Inconfidência - Ouro Preto, Minas Gerais. In.: SCAM - Sistema de Controle do Acervo Museológico. Ficha de Catalogação (Campos de Texto).

¹⁸³ Documento avulso. Texto datilografado em folha de papel com o timbre: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE, da lavra do Cônego Raimundo Otávio da Trindade, datado. (cópia-carbono, sem assinatura). Transcrição do conteúdo: "Carta nº 70/Em 7 de novembro de 1950/Ilustre amigo Dr. Carlos Drummond/A tela, de que é cópia a fotografia que me enviou, pertence à coleção que veio de Mariana. Figurava com outras, de pessoas reais, no salão nobre do antigo Paço Episcopal. De mulheres havia apenas duas, sendo uma delas esta em questão, e eram tidas ali pelas pessoas mais velhas como de Dona Leopoldina, primeira imperatriz, e Dona Maria I. Dona Leopoldina seria a representada na referida cópia fotográfica./Entretanto, visitantes, conhecedores que se dizem do assunto, afirmam que a tela em apreço é de Dona Maria Ana d'Áustria, esposa de Dom João V, à qual a cidade episcopal deve o nome./Devo dizer que na relação feita por mim das peças doadas por D. Helvécio (de que há cópia nos arquivos dessa Diretoria), as duas telas são registradas como sendo de Dona Maria I e Dona Leopoldina./Gostaria de saber de quem são na realidade as referidas telas, se a questão for aí resolvida./Ao seu inteiro dispor como/servo e amigo/C. Raimundo Otávio da Trindade/Diretor" Documento avulso. Texto datilografado em folha de papel com as Armas Nacionais da República e o timbre: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE, da lavra de Carlos Drummond de Andrade, assinado e datado. Transcrição do conteúdo: "Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/D.E.T./Rio de Janeiro, 28 de novembro de 1950/Seção de História/Carta nº 4/Cônego Raimundo Trindade/Diretor do Museu da Inconfidência/Ouro Preto/Revdmº Sr. Cônego:/Muito agradecido a V. Revdmª a

Discordamos da identificação do retrato feminino, bem como, da identificação do retrato do Museu Histórico Nacional (fig. 69) usado para tal afirmação.



Figura 69 – Autor desconhecido. *Mariana Vitória de Bourbon*. Séc. XVIII. Óleo sobre tela, 89,9 x 77,2 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

De fato as duas obras (fig. 67 e 69) são extremamente semelhantes e sem dúvida representam a mesma pessoa, mas há uma série do Museu dos Biscaínhos que embasa nossa discordância na identificação. Composta pelos retratos da rainha D. Maria I (fig. 73), do rei D. Pedro III (fig. 72), do príncipe D. José (fig. 71) e da princesa D. Maria Francisca Benedita (fig. 70). Essa série sem autoria é mais sofisticada que do Museu da Inconfidência, as vestimentas mais detalhadas e execução mais apurada, contudo a semelhança nas composições é grande. Ao observarmos os três retratos (fig. 67, 69 e 70), pode-se perceber que o retrato de D. Maria Francisca Benedita é o “intermediário” entre os retratos ditos de “D. Mariana Vitória de Bourbon” do acervo brasileiro. Neste retrato há elementos presentes nos outros dois, como a mesma mão esquerda que toca laço do retrato do acervo mineiro e o mesmo vestido e pérolas no cabelo do retrato do acervo carioca. O rosto tem mais definição e corrobora para ideia de quem esta representada é a irmã mais nova de D. Maria I, esposa de seu filho, o príncipe D. José. Em uma série dinástica produzida entre a ascensão de D. Maria I em 1777 e a morte do príncipe D.

atenciosa resposta dada à minha consulta sobre um dos quadros desse Museu, cuja reprodução ilustrará o próximo número da 'Revista da DPHAN'./Segundo investigação e estudo comparativo, feito pelo professor Mário Barata, o quadro em questão representa a rainha Dona Mariana Vitória, esposa de Dom José I, de quem há retrato parecido no Museu Histórico Nacional./Com o maior apreço, envio a V. Revdm^a os meus respeitosos e cordiais cumprimentos./ (Assinado) Carlos Drummond de Andrade/Chefe da S.H." - Trata-se do objeto de Nº de Inventário 673. In.: SCAM - Sistema de Controle do Acervo Museológico. Ficha de Catalogação (Campos de Texto).

José em 1788, é mais lógica à presença da princesa casada com herdeiro do trono do que da rainha-mãe que morreu em 1781.



Figura 73 – Autor desconhecido. *D. Maria I, Rainha de Portugal*. Séc. XVIII, último quartel. Óleo Sobre tela, 111 x 84 cm. Museu dos Biscainhos, Braga.



Figura 72 – Autor desconhecido. *D. Pedro III, Rei de Portugal*. Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 94,5 x 74 cm. Museu dos Biscainhos, Braga.

Conjuntura similar ocorreu com a série do Museu Mineiro, que na catalogação consta



Figura 71 – Autor desconhecido. *D. José, Príncipe da Beira*. Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela. Museu dos Biscainhos, Braga.



Figura 70 – Autor desconhecido. *D. Maria Francisca Benedita, Princesa do Brasil*. Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela, 94,5 x 74 cm. Museu dos Biscainhos, Braga.

como sendo os retratos da rainha D. Maria I (fig. 75), do rei D. Pedro III (fig. 74), do príncipe D. José (fig. 77) e novamente da rainha D. Maria I (fig. 76). Pela fatura dos quadros eles formam um conjunto tão claro, que fica patente, seguindo o exemplo anterior, a identificação equivocada feita para o retrato (fig. 76). Novamente o que nos apresenta é uma série dinástica, com a rainha, o rei, o príncipe herdeiro e sua esposa, a irmã mais nova se sua mãe, a princesa D. Maria Francisca Benedita. Esse conjunto de fatura rústica não possui qualquer documentação que esclareça sua origem, mas visualmente é possível conferir seu parentesco com as outras representações desses mesmos elementos da família real. Distantes demais da série do Museu da Inconfidência, para serem cópias destes, possivelmente ambas possuem uma matriz próxima aos retratos do museu dos Biscaínhos.



Figura 75 – Autor desconhecido. *D. Maria I.* Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 72,5 x 52,5 cm. Museu Mineiro, Belo Horizonte.



Figura 74 – Autor desconhecido. *D. Pedro III.* Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 72,5 x 52,5 cm. Museu Mineiro, Belo Horizonte.



Figura 77 – Autor desconhecido. *D. José, Príncipe do Brasil.* Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 72 x 53 cm. Museu Mineiro, Belo Horizonte.



Figura 76 – Autor desconhecido. *D. Maria I.* Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 72,5 x 53 cm. Museu Mineiro, Belo Horizonte.

3.1.3. Maria a Mãe

Existem mais dois retratos de D. Maria I no acervo brasileiro, um na Bahia e outro no Rio de Janeiro. O primeiro (fig. 78), sem autoria, apresenta a rainha em vestido amarelo, manto vermelho forrado de arminho e portando a insígnia da Ordem de Cristo. Está com a mão direita apoiada na coroa e a esquerda segurando o cetro, ambos colocados a sua frente. Em sua cabeça, volumosas penas e fileiras de pérolas, enfeitam o cabelo e seu olhar fita o espectador. O fundo tem um planejamento verde e uma discreta coluna. Apesar da fatura rústica, não deixa de se relacionar com a iconografia da monarca e cumprir sua função de fazer a rainha presente junto aos seus súditos na América.



Figura 78 – Autor desconhecido. *D. Maria I*. Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela. Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Salvador.

O segundo retrato (fig. 79) apresenta a rainha em um vestido branco com a parte frontal de detalhes em pedras coloridas sobre dourado e envolvida em um volumoso manto castanho forrado de arminho. Com a mão direita segura o cetro que é de um formato curioso, parece envolvido em uma espécie de cipó e se afina até a ponta onde há uma pedra azul. A mão esquerda dá qual só é possível ver os dedos, apoia sobre a coroa que é relativamente avantajada e está sobre uma almofada em uma mesa. Seu rosto e cabelo são bem trabalhados e possui um caracol na frente bem atípico. O fundo com uma cortina verde à direita se abre para um espaço indefinido, escuro e neutro.



Figura 79 – José Leandro de Carvalho (atribuição). *D. Maria I*. Séc. XVIII-XIX. Óleo sobre tela, 128,3 x 94 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

A autoria é atribuída a José Leandro de Carvalho,¹⁸⁴ o que talvez pudesse ajudar explicar o distanciamento do padrão dos retratos de D. Maria I, incluindo a ausência da insígnia da Ordem de Cristo. É datado do século XIX, supostamente após a chegada da família real no Brasil. Mesmo assim, este retrato e o anterior são próximos o suficiente do que poderia ser a primeira “fase” dos retratos dessa monarca, anteriores à rainha se tornar viúva. Provavelmente todos estes têm a matriz no, ou próxima, do retrato duplo de D. Maria I e D. Pedro III (fig. 80), que compõe a série régia originalmente do Mosteiro dos Jerônimos.¹⁸⁵

¹⁸⁴ “Nasceu em Muriqui, Município de Itaboraí, Estado do Rio de Janeiro (Segundo Araújo Porto-Alegre, em Magé), e faleceu a 9 de novembro de 1834.” JUNQUEIRA, Maria Helena de Carvalhal. “A Pintura Profana no Rio de Janeiro Setecentista: considerações”. In.: Gávea, edição especial 2, Rio de Janeiro, 1989.

¹⁸⁵ Ver nota 61. FRANCO, Anísio. “As Séries Régias do Mosteiro de Santa Maria de Belém e a origem das fontes da Iconografia dos reis de Portugal.” In.: JERÓNIMOS 4 SÉCULOS DE PINTURA: 1992. Mosteiro Dos Jerónimos; Coord. Anísio Franco; Et Al



Figura 80 – Autor desconhecido. *D. Maria I e D. Pedro III*. 1760-1785. Óleo sobre tela, 221,2 x 175 cm. Museu Nacional dos Coches, Lisboa.

Este retrato é o último e o único duplo dessa série, o que agrega significados exclusivos a ele. Sendo a primeira rainha de Portugal, D. Maria I estava em uma posição passível de questionamento, e assim, demanda um maior esforço na legitimação de seu direito a sucessão. A pose dela e de seu marido em relação à coroa, que o ocupa o centro da grande composição, revela a preocupação de evidenciar a proeminência dela no poder, a rainha é quem toca a coroa, é quem se apodera do símbolo. Mas seu marido coloca a mão por cima como num ato de confirmação, reiterando o movimento da mulher. A iconografia de D. Maria I foi assim marcada pela presença de homens que ajudaram a legitimar sua posição de rainha, primeiramente o marido e depois o filho primogênito. A mudança de esposa para viúva foi explicitada com mudanças nas representações da rainha. Como é possível ver nas moedas, que trazem o perfil da rainha sobreposto ao do rei (fig. 83), depois sozinha usando o véu de viúva (fig. 81) e em seguida o toucado (fig. 82).



Há uma gravura (fig. 84) executada em 1786, por Gaspar Fróis Machado baseada em uma pintura de Thomas Hickey, que evidencia essa mudança. A rainha é apresentada de pé, trajando um vestido e portando uma faixa com a insígnia da Ordem de Cristo. O olhar sereno pousa no espectador, sua grande cabeleira empoada está coberta por joias e um véu. Ela apoia o braço esquerdo na base de uma coluna e a mão direita segura o cetro que está apoiado em ao lado da coroa. Esta está sobre um documento onde é possível ler “Cortes de Lamego”, referência direta ao argumento usado para legitimar o reinado de uma mulher em Portugal.¹⁸⁶



Figura 84 – MACHADO, Gaspar Fróis, 1759-1797. *Maria I Regina Fidelissima...* [Visual gráfico / T. Hickey pinxit ; Gaspar Frois M. sculp. Lisboa. - [Lisboa : s.n.], 1786. - 1 gravura: água-forte e buril, p&b. - Dim. da comp. sem letra: 46 x 32,5 cm. - Soares, E. - Dic. icon., nº 1831 H). Biblioteca Nacional. Lisboa.

O príncipe D. José, cujo nascimento foi comemorado na colônia como ficou registrado no relato *EPANÁFORA FESTIVA, OU RELAÇÃO SUMÁRIA DAS FESTAS, COM QUE NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO CAPITAL DO BRASIL SE CELEBROU O FELIZ NASCIMENTO DO SERENÍSSIMO PRÍNCIPE DA BEIRA NOSSO SENHOR*.¹⁸⁷ teve sua educação controlada pelo Marquês de Pombal. Ela foi atribuída ao Frei Manoel do Cenáculo, provincial da Ordem Terceira de S. Francisco, futuro bispo da Beja e arcebispo de Évora, um homem ligado ao pensamento Iluminista que também iria orientar a reforma pombalina dos estudos. O plano de Pombal, em cuidar do desenvolvimento de D. José era saltar, em seu favor, uma geração na linha de sucessão ao trono, com adoção da lei sálica.¹⁸⁸ O currículo que Frei Cenáculo preparou para o príncipe incluía geometria, geografia, e leis requisitado pelo rei, e ensinou pessoalmente geometria e história de Portugal. Na biblioteca do príncipe Cenáculo colocou *Les Aventures de Télémanque* de Fénelon, *Verborum* de Erasmus, *De Copia* e *Histoire Universelle* de Bossuet e *Histoire Ecclesiastique* do Abade Racine. D. José manteve alto apreço por seu tutor, depois da semi-desgraça de Cenáculo seguida a queda de Pombal, fez questão de

¹⁸⁷ *EPANÁFORA FESTIVA, OU RELAÇÃO SUMÁRIA DAS FESTAS, COM QUE NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO CAPITAL DO BRASIL SE CELEBROU O FELIZ NASCIMENTO DO SERENÍSSIMO PRÍNCIPE DA BEIRA NOSSO SENHOR*. LISBOA, Na Oficina de Miguel Rodrigues, Impressor do Eminentíssimo Cardeal Patriarca. MDCCLXIII. Com as licenças necessárias.

¹⁸⁸ José-Augusto França *A Arte em Portugal no século XIX*; p. 245

comentar em público que “*além de ter nascido príncipe todo o resto que me fez respeitável aos olhos do mundo, eu devo aquele grande homem*”.¹⁸⁹

Há um retrato do príncipe D. José (fig. 85) no acervo brasileiro que se destaca de todos os outros em que ele figura. O jovem representado trajando um casaco azul com detalhes prateados e florais, portando a insígnia da Ordem de Cristo. Ele apoia a mão esquerda sobre um globo celeste e com a mão direita aponta para a mesa onde se encontram livros e mapas, sendo possível ler em um “*BRESIL*”. O rosto é bem feito, fitando o espectador com uma expressão séria. Há uma coluna envolvida em um planejamento do lado direito e ao fundo pode-se ver uma alameda de altas e esguias árvores que levam a um monte. Há um edifício em seu topo, que parece ser um templo de arquitetura clássica, é possível ver que ele contém uma estátua dourada em seu interior.



Figura 85 – Autor desconhecido. *José de Bragança, Príncipe do Brasil*. Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 107 x 84,3 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Não há documentação a cerca deste retrato, mas é crível supor ser obra de Thomas Hickey, irlandês formado em Roma, que se esteve em Lisboa a caminho da Índia em 1783. Ou uma cópia feita pelo turinense Giuseppe Troni que foi para Lisboa em 1785, pintor de casa real saboiana que trabalhou em Portugal até falecer em 1810.¹⁹⁰ A colaboração de Thomas Hickey com a coroa portuguesa se estendeu após deixar Portugal, o que nos leva a supor um retrato tão

¹⁸⁹ Eighteenth-Century Portugal: Faith and Reason, Tradition and Innovation During a Golden Age Kenneth R. Maxwell In: The Age of Baroque in Portugal. p. 123

¹⁹⁰ José-Augusto França A Arte em Portugal no século XIX. pp. 75-78

destoante do conjunto de obras encontradas tanto em Portugal como no Brasil ser um trabalho dele. Essa prestação de serviços é comprovada na carta em francês de Thomas Hickey ao secretário de estado dos Negócios Estrangeiros e Guerra, Aires de Sá e Melo, lamentando que os retratos do rei D. José I que lhe tinham sido mostrados não eram suficientes para que ele pudesse pintar seu novo retrato, da forma como pretendia.¹⁹¹

O retrato do herdeiro de D. Maria I apresenta uma simbologia que remete de maneira mais manifesta a cultura clássica, possivelmente os elementos da mesa associados com o fundo da tela tratam da elevação do homem até a glória através do conhecimento. Própria para um príncipe que havia sido criado para dar continuidade aos projetos Iluministas de Pombal para Portugal, o que não se concretizou.

3.2. A representação dos poderosos e o Brasil

3.2.1. A Obra do Vice-Rei

Durante o reinado mariano o vice-rei do Brasil, D. Luís de Vasconcelos e Sousa, 4º Conde de Figueiró (1742 – 1809) impulsionou o desenvolvimento artístico e urbanístico da cidade do Rio de Janeiro, a capital desde 1763. Em uma das obras executadas na cidade sob sua administração, o Passeio Público, há um retrato de D. Maria I e D. Pedro III (fig. 86) atribuído ao Mestre Valentim (c.1745 – 1813). Esse é muito similar ao retrato cunhado nas moedas em que a monarca é representada junto ao esposo (fig. 83), sendo a mais provável referência. O medalhão de bronze está no alto do portão de ferro de entrada desse jardim construído em 1783 e projetado também por Mestre Valentim. Essa efígie é possivelmente a primeira de um monarca a ser exposta de maneira “permanente” em um espaço público no Brasil, tendo em vista que não temos o registro de nenhuma outra com essa função que tenha sido feita em um material durável.

¹⁹¹ Thomas Hickey se fait l'honneur de vendre ses devoirs a son Excellence Monsieur Ayres de Sá e Mello, Ministre e Secrétaire d'État - pour exprimer ses regrets que les Portraits qu'il a pû procurer du fesi Roi Don Joseph I. ne lui fourni pent pas un fondement a fses ces main pour produire um tableau tel que son ambition lui avait fait esperer de metre en effêt quand il eut l'honneur de recevoir de son Excellence une Commition si haute que celle de sa Magesté pour le Roi de Suede. / Et commi il ne sgaurait se rosondre prosecuter une ouvrage ou il a raison de craindre qu'elle ne peut pas terminer de la façon que le desir lui a vait inspiré d'executer les ordres de sa Magesté, e d'accomplis l'intention de sa Magisté de Suede, il le croit un devoir de se prevaloir de cette occasion pour expliquer a son Excellence les raisons que lui persuadent de remettre entre les mains de son Excellence les mesures de ce tableau qu'il eut alors l'honneur de recevoir. / Buenos Ayres 20 Janvier 1784. Arquivo Histórico Ultramarino: Colônia do Sacramento e Rio da Prata / 17 – 1784, Janeiro, 20, Buenos Aires / AHU_CU_066, Cx. 1, D. 17.

Na extremidade oposta ao portão se encontrava um mirante para o mar, ladeado por dois pavilhões que continham oitos painéis elípticos em cada um.¹⁹² Estas são consideradas as primeiras telas paisagísticas produzidas na colônia e são atribuídas a Leandro Joaquim. Um dos grupos de pinturas era composto por cenas de “produtos da terra”, como a extração do ouro e o cultivo da cana-de-açúcar e o outro grupo por cenas da vida na capital, como as vistas da Igreja da Glória e dos Arcos da Carioca e Lagoa do Boqueirão, esta que foi aterrada e deu origem ao Passeio Público.¹⁹³



Figura 86 – Mestre Valentim (atribuição). *MARIAE I ET PETRO III BRASILIAE REGIBUS*. c.1783. Medalhão no portão do Passeio Público. Bronze. Rio de Janeiro

O retrato de D. Luís de Vasconcelos (fig. 87) também é atribuído a Leandro Joaquim. Este apresenta um homem em pé, vestido com um casaco e colete vermelhos, abundantemente cobertos por bordados dourados, com uma aparência “gráfica” similar ao esgrafiado feito nas folhas de ouro da imaginária religiosa. O que obviamente era renda branca das mangas e da gola da camisa parece ter sofrido uma espécie de desgaste, praticamente desaparecendo e deixando uma marca sombreada no local. A mão esquerda segura uma espécie de bastão com o cabo dourado e lavrado e no dedo mínimo há um anel com a miniatura de um busto feminino cercado por pedras. A mão direita está confortavelmente dentro do colete apoiada sobre o amplo abdômen. O rosto tem uma expressão plácida, de traços muito sutis, fita o espectador com seus olhos azuis, a boca de lábios finos e rosados e a pele muito branca. O cabelo parece ser uma peruca empoadada,

¹⁹² As seis telas que sobreviveram até a atualidade fazem parte do acervo do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. “Visita de uma esquadra inglesa ao Rio de Janeiro”, “Procissão marítima diante do Hospital dos Lázaros no Rio de Janeiro”, “Revista Militar no Largo do Paço”, “Lagoa do Boqueirão e Aqüeduto da Carioca”, “Igreja e Praia da Glória” e “Pesca da Baleia na Baía do Rio de Janeiro”.

¹⁹³ FERREZ, Gilberto. “As primeiras telas paisagísticas da cidade”. In.: Revista do IPHAN, Nº 17, 1969.

pois é possível ver uma parte mais escura na área posterior da cabeça e uma fita preta. O fundo é completamente negro e a figura parece destacada pelo colorido forte criando um contraste acentuado.



Figura 87 – Leandro Joaquim (atribuição). *D. Luís de Vasconcelos*. Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 88,2 x 65,7 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

A moldura de madeira talhada e dourada tem na parte superior um elemento *rocaille*, que lembra um vaso com flores e que se espalha para as laterais parecendo uma trepadeira com as flores pendentes. Na parte inferior dentro de escudo talhado há o brasão de armas do Conde. A combinação da simplicidade na composição com a força do vermelho, do dourado e do negro formou um retrato icônico, e a relação dessa pintura e sua moldura orgânica criou um conjunto vivaz. O vice-rei teve sua representação neste retrato à altura da dignidade do cargo que ocupou e que acendeu paralela com a importância da colônia para a sobrevivência de Portugal.

Consciente de que projetava uma imagem de si e de seu governo, o vice-rei aparece em uma pintura “histórica” de 1789. O díptico composto pelas telas “*Fatal e rápido incêndio que reduziu a cinzas em 23 de agosto de 1789 a Igreja, suas imagens e todo antigo Recolhimento de N.S. Do Parto, salvando-se unicamente ilesa dentre as chamas a milagrosa imagem de Nossa*

Senhora” (fig. 88) e “*Feliz e pronta reedificação da Igreja do antigo Recolhimento de N.S. do Parto, começada no dia 25 de agosto de 1789 e concluída em 8 de dezembro do mesmo ano*” (fig. 89) cuja autoria é de João Francisco Muzzi. A primeira tela representa a cena do incêndio, com várias personagens e objetos envolvidos na dramática ação. O vice-rei, que parece estar coordenando combate às chamas, figura na parte inferior da composição com uma casaca muito parecida com a do retrato e portando além do bastão, um chapéu debaixo do braço direito. Na segunda tela a reconstrução está em processo, e o caos do desastre foi substituído pela ordem. O vice-rei com a mesma aparência do quadro anterior, agora está averiguando os projetos da obra que são apresentados por um homem negro, o Mestre Valentim, novamente na parte inferior da composição.



Figura 88 – João Francisco Muzzi. *Fatal e rápido incêndio que reduziu a cinzas em 23 de agosto de 1789 a Igreja, suas imagens e todo antigo Recolhimento de N.S. Do Parto, salvando-se unicamente ilesa dentre as chamas a milagrosa imagem de Nossa Senhora.* 1789. Óleo sobre tela, 101 x 124,3 cm. Museu Chácara do Céu, Rio de Janeiro.



Figura 89 – João Francisco Muzzi. *Feliz e pronta reedificação da Igreja do antigo Recolhimento de N.S. do Parto, começada no dia 25 de agosto de 1789 e concluída em 8 de dezembro do mesmo ano. 1789.* Óleo sobre tela, 101 x 124,3 cm. Museu Chácara do Céu, Rio de Janeiro.

O díptico foi copiado por Leandro Joaquim, o que reforça o caráter de “propaganda de governo” dessas telas.¹⁹⁴ O vice-rei construiu uma imagem de administrador eficiente, que zela pela melhor execução possível dos designios de sua Majestade Fidelíssima. Da mesma maneira que a imagem do monarca mudou ao longo do século XVIII: de guerreiro, passando por cortesão e por fim de homem do Iluminismo, a imagem de seus emissários na colônia também passou de soldados como no retrato do Conde Bobadela (fig. 49), para indivíduos empreendedores, competentes para coordenar a empreitada colonial.

3.2.2. A Demanda do Beneplácito

¹⁹⁴ FERREZ, Gilberto. “As primeiras telas paisagísticas da cidade”. In.: Revista do IPHAN, Nº 17, 1969.

Do mesmo modo que no reinado de D. José I sucedera com o retrato do Conde de Bobadela, no reinado de D. Maria I súditos desejaram a honraria associada ao retrato exibido em um espaço da administração colonial para si e para seus líderes. Como em 1793 quando houve uma representação dos oficiais da Câmara da cidade de São Paulo, a D. Maria I para que lhes seja concedida licença de colocar na Câmara o retrato do Governador e capitão-geral da capitania de São Paulo, Bernardo José Maria de Lorena e Silveira, pois tem sido um governador excepcional, conseguindo melhorar o nível de vida dos paulistas:

Senhora. A Câmara desta Cidade tendo concluído a necessaríssima obra da sua nova Casa, e da nova Cadeia, e querendo de algum modo mostrar-se agradecida a o Sumo Zelo, com que o seu Ilustríssimo, e Excelentíssimo General Bernardo Jozé de Lorena se empenhou para a última conclusão dela; querendo a o mesmo tempo fazer ver a o Público, que não era insensível á grande mercê que V. Majestade fez a este Povo em manda-lo Reger por um Fidalgo que tem sido o Pai dos Paulistas, q os tem honrado, e tirado do abatimento, que lhes tem feito utilíssimas obras Publicas, que tem Civilizado Regulando as Tropas, que tem em Sumo grão aumentado a Agricultura, e introduzido o Comércio; Celebrou festivamente estas felicidades no Dia dos felicíssimos anos de V. Majestade, dirigindo humildemente os seus votos, e o seu maior agradecimento ao Trono Augusto de V. Majestade.

Então mesmo protestou o Corpo do Senado implorar humildemente a V. Majestade a nova mercê de lhe conceder Licença para deixar na Casa da Câmara o Retrato deste singular Benfeitor, que V. Majestade lhe tinha enviado; Lembrando-se para isto, que já V. Majestade em iguais circunstâncias fez esta mercê á Câmara do Rio de Janeiro, onde se acha o Retrato do Ilustríssimo Vice Rey Gomes Freyre de Andrada, que essa Graça além de ser de algum modo um prêmio da virtude, virá a ser utilíssima a esta Cidade, servindo de estímulo aos Sucessores para imitarem as Suas virtudes.

Esta pois é, Senhora, a Graça que com a maior humilhação, pedem a V. majestade os Legítimos descendentes daqueles Fieis e Valorosos Paulistas, que mais de uma vez derramaram seu Sangue em defesa dos domínios de V. majestade, e que deram todas as provas da sua obediência e da sua fidelidade, única herança, que quiseram deixar a seus filhos, herança esta que nós contentes possuímos, sem diminuição nos nossos corações.

E lembrando-nos, que os Augustos Avós de V. Majestade tanto honraram a esta Câmara, mais confiamos que V. Majestade dará atenção a nossa tão justa supplica.

Deus Guarde muitos anos a Augustíssima Pessoa de V. Majestade. S^m. Paulo em Câmara a 6 de Março de 1793. José Arouche de Toledo; Gabriel José Rodrigues da Silva; Vicente Luís de Brito; Salvador Nardi de Vasconcelos Noronha; Joaquim Barbosa de Araújo.¹⁹⁵

A incisiva argumentação usada para persuadir a rainha em conceder a mercê almejada é inicialmente elogiosa a própria monarca, por ter escolhido o melhor homem possível para governar a província. Depois é comparativa com a situação do Rio de Janeiro, onde há o retrato de Gomes Freire – que estranhamente é intitulado Vice-Rei – considerado um parâmetro para concessão solicitada, tendo aberto precedente para honrarias de chefes da administração local. E

¹⁹⁵ Arquivo Histórico Ultramarino: São Paulo / 3357 – 1793, Março, 6, São Paulo / AHU_CU_023-01, Cx. 41, D. 3357 / AHU – São Paulo – M Gouveia, Cx. 41, doc. 3357.

por fim, legítima o pedido quando se lembra à rainha a lealdade que os paulistas mantiveram com a coroa portuguesa. Sendo uns dos primeiros grupos da colônia a reconhecer sua dinastia quando da Restauração a mais de 150 anos¹⁹⁶ e o apaziguamento feito em efígie por D. João V após a querela dos Emboabas em 1710.¹⁹⁷

Há uma correspondência de 1796 que nos dá mostra do pensamento no final do século sobre a questão das honras e privilégios, especialmente no que concerne ao retrato dentro da esfera do poder no Brasil. Começa com o ofício do governador e capitão-general do Maranhão e Piauí, D. Fernando António de Noronha, para o secretário de Estado da Marinha e Ultramar, Luís Pinto de Sousa Coutinho, referente à colocação do seu retrato na Casa da câmara da cidade de São Luís do Maranhão, por iniciativa dos vereadores, à qual se opôs:

Il^{mo}. e Ex^{mo}. Snr. A inconsiderada resolução dos Camaristas atuais desta Cidade, em colocar o meu Retrato na Casa da Câmara, me obrigou a escrever-lhes o Ofício, Letra A¹⁹⁸, convencendo-os que, devendo em as Monarquias emanar tão somente dos

¹⁹⁶ MONTEIRO, Rodrigo Bentes. *O Rei no Espelho*. A monarquia portuguesa e a colonização da América 1640 – 1720. São Paulo: Hucitec, 2002. p. 33.

¹⁹⁷ “Albuquerque fez sua entrada triunfal acompanhado de numerosa comitiva, trazendo muito significativamente retrato de D. João V – que se conservaria na Casa da Câmara muito tempo depois – “para que entendessem que visitando-os daquele modo, já que pessoalmente não o podia fazer, tomava os Paulistas debaixo de sua Real proteção”. ROMEIRO, Adriana. *Paulistas e emboabas no coração das Minas: ideias, práticas e imaginário político no século XVIII*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008. p. 309.

¹⁹⁸ A: O inviolável preceito da subordinação, a pratica dos deveres essenciais, a que me adstringi pelo juramento da Homenagem, que reverentemente prestei nas Reais Mãos de S. Mage., me constituem um simples executor daquelas saudáveis máximas, que fazem a felicidade dos Povos. O Soberano é o laço de todos os Interesses Políticos, Agriculticos, e Mercantis: identificando-se com a Nação será a Maquina Social á mais perfeita harmonia; regulando todas as suas molas pelo mesmo móvel, sem que haja movimentos, que se destruam. O seu Braço Augusto, detectando os abusos, que tem convertido o Santuário da Justiça em hum Monstro horrível, que devora a Viúva, o Órfão, e o Cidadão virtuoso, faz terrível, e respeitável o momento, em que o homem toma a qualidade de Julgador: modifica os sacrificios adequados ao estado presente das Sociedades, pelas ideias da ordem real, que as dirige; punindo as suas transgressões, como uma violação do mais sagrado dos depósitos: sustenta os direitos Naturais e Civis dos súditos; e levando-os pelos sentimentos da honra, move por este eficaz estímulo as paixões ao bem geral, e estabelece as melhores garantias do caminho da gloria: faz defender a liberdade dos seus Vassallos do arrançamento, e do equilíbrio das partes interiores do Sistema Nacional, cimentando-as por medidas ativas, secretas, e decisivas (na irresolução o nosso entendimento fica sendo um mero expectador da necessidade dos seus balanços) destrói a fermentação, que se propõem a dissolver os sucos do Corpo Político, e chama os Gênios grandes do Século para dar energia, e fazer circular a Massa das ideias; compondo como um novo Alfabeto aos educandos, sujeitando-os ás regras inalteráveis do Comando estabelecido; dispondo-os a ser fieis ao Modelo que representam; persuadindo-os por uma Moral vantajosa, formando a substancia da sua alma o sentimento das suas prerrogativas; animando-os em o valor das empresas na constância das execuções; e no desprezo da Morte ocasionada pela louvável defesa da Pátria. Um profundo Político fixando-se em o Centro da imensa cadeia dos acontecimentos humanos, prefere sempre aquela harmonia feliz, que nasce da União da ordem, e do concerto universal de todas as coisas: roto este encadeamento haveria hum vácuo na criação, e toda a economia Mundana ficaria perturbada. Os conhecimentos dos deveres anexos á qualidade de Cidadãos nos persuadem, que da organização de homem para homem, cada subordinação aos Poderes independentes, vem a origem dos laços particulares, e virtudes domésticas; dos laços gerais, e virtudes públicas; da utilidade pessoal, economia dos pactos individuais, e de todas as Leis em geral. É esta a voz constante, que a Nossa Augustíssima Soberana faz intimar a todos os Ministros Políticos, Civis e Militares; e a que serve de aperfeiçoar o precioso Edifício do Sistema Social: o homem curvado á sombra de tão benigna proteção levanta a cabeça, e mostra-

Soberanos as distinções honoríficas, não podiam arrogar a si uma prerrogativa, que eu considerava essencialmente anexa aos Poderes Majestáticos: constando-me porem, que prosseguiram em representar esta matéria a S. Mage., ao fim proposto, pela Cópia, Letra B¹⁹⁹, que pude descobrir; fui segunda vez compelido a fazer suspender pelo Officio, Letra C²⁰⁰, todo e qualquer procedimento a meu respeito: que exponho a V. Ex^a com toda a fidelidade; servindo esta minha exposição de protesto contra os excessos de semelhante natureza, tendo a mais reverente consideração ao Direito Público Nacional, á exata responsabilidade dos Empregos, de que estou encarregado, e os deveres de um Vassalo em tudo sujeito ás respeitáveis Determinações da Nossa Augustíssima Soberana. Deus Guarde a V. Ex^a. Maranhão 9 de Março de 1796. Snr. Luiz Pinto de Souza.
D. Fernando An^{to} de Noronha²⁰¹

A argumentação funciona de maneira elíptica, pois o governador demonstra não desejar a honraria, humildemente negando-a, mas justamente para evidenciar inversamente o quanto ele de fato a merece. Pois a lealdade inquestionável à coroa, acima da vaidade pessoal, é a maior virtude de um vassalo. E a retórica hiperbólica teve efeito favorável, visto que há em seguida o ofício para agradecer a honra feita ao colocarem o retrato na câmara da cidade de São Luís do Maranhão:

se em toda a sua dignidade revestido de um espírito grato; sacrifica voluntario os seus últimos esforços, observando uma exemplar submissão, e olha o Poder Supremo como a única fonte, donde dimanam as honras, e distinções. As Pinturas, Medalhas, Mármore, e Bronzes cedem, á Sua Grandeza Colossal; e jamais representam em o Mundo Político, sem que se autorizem com o Real Beneplácito. São estes os Sólidos princípios, que demonstram a verdadeira causa da prosperidade desta Capitania, e que me impossibilitam para poder aceitar os votos generosos, com que os muito Nobres Officiais da Câmara desta Cidade intentam distinguir-me: será contudo perpétua a Minha gratidão; porem sendo o respeitável preceito da obediência superior aos meus desejos, esta minha resolução, como legal se respeitará em todos os tempos inofensiva. Eu espero que recebam com benevolência estas officiosas expressões, e que me permitam a gloria da execução das Leis = Deus Guarde a V.mces.. Maranhão 9 de Junho de 1795 = Dom Fernando Antonio de Noronha = Snres. Juiz Presidente, Vereadores e mais Officiais da Câmara desta Cidade = Jozé Maria Fréner

¹⁹⁹ B: Senhora / Representam a V. Mage. os Vereadores atuais de S. Luiz do Maranhão, que intentando mostrar-se gratos ao Governador e Capitão General D. Fernando Antonio de Noronha, colocando dignamente o seu Retrato na Casa da Câmara, por ter promovido o adiantamento da Agricultura, Comércio, e a Navegação interior; por ter extinto aquele pernicioso orgulho, que de longos tempos, a semelhança de uma Anarquia doméstica, tinha arruinado inumeráveis famílias; e por ter protegido a vida, honra e liberdade dos Súditos, sustentando juntamente os Direitos anexos ao Poder Supremo: este Chefe cheio de prudência, e modéstia resistiu, pelo Officio incluso, aos nossos esforços; convencendo-nos da verdadeira causa da nossa felicidade, lembrando-nos do respeitável preceito da subordinação, que constitui a mais bela harmonia do Sistema Social; e mostrando-nos o grande objeto das Monarquias, fazendo depender da Autoridade Soberana as distinções todos os Membros do Estado: conformando-nos porem a tão benignas reflexões, além de profundas, sólidas, e officiosas, vamos humildemente suplicar a V. Mage. este Régio Beneplácito, instigados pelo nosso devido reconhecimento; e persuadidos que um Vassalo condecorado, ainda não excedendo o muro de simples executor, pode merecer a Real Contemplação, logo que souber executar com exemplar fidelidade, eficácia, zelo, e desinteresse.

²⁰⁰ C: Não podendo aceitar a distinção, com que os muitos beneméritos, Camaristas atuais intentaram obsequiar-me, colocando o meu Retrato na Casa da Câmara; visto que as distinções honoríficas emanam do Poder Supremo, segundo as regras inalteráveis do Sistema Social: e tendo a notícia particular, que prosseguiram em representar esta Matéria a S. Mage. com o fim de obter esta mesma Graça. Sou obrigado a expressar-lhes que hajam de suspender todo, e qualquer procedimento a meu respeito; protestando com tudo de fazer para o futuro aqueles bons ofícios, que forem os mais análogos á natureza, e índole de um espirito grato = Deus Guarde a Vmces. Maranhão 16 de Fevereiro de 1796 = Snr. Juiz, e mais Officiais da Câmara desta Cidade = José Maria Fréner

²⁰¹ Arquivo Histórico Ultramarino: Maranhão / 7431 – 1796, Março, 9 / AHU_CU_009, Cx. 90, D. 7431.

III^{mo}. e Ex^{mo}. Senhor. A honra, que tenho de ser Vassalo e fiel e executor das Ordens de S.Mag^e. me inabilitava para poder aceitar a distinção, com que os Vereadores desta Cidade intentavam obsequiarem-me, colocando meu Retrato na Casa da Câmara: vendo porem autorizado este procedimento com o Régio Beneplácito vou do modo possível revestido da mais profunda gratidão beijar por V. Ex^a. as Reais Mãos da Mesma Senhora, como um sinal do meu humilde reconhecimento. D. g^e a V. Ex^a. Maranhão 16 de Agosto de 1796. Senhor Luiz Pinto de Souza. D. Fernando Ant^o de Noronha²⁰²

A política que permeou a administração pombalina se coadunava com as teorias de “governo ilustrado” em discussão na Europa das Luzes, e apesar da queda do ministro, algumas de suas práticas foram “irreversíveis”. O grande objetivo desses governos devia ser a “felicidade geral”, e para tanto, deviam funcionar como uma máquina onde todas as peças se ajustam para que se alcance o “bem comum”. Sendo assim, há mais possibilidades de destaque para aqueles que se dedicam de maneira exemplar ao cumprimento de suas funções e alcançarem o “direito” de terem a sua representação exposta publicamente.

Dentro da “economia do dom”,²⁰³ o ato de exaltar a figura do monarca funcionava como uma maneira de auto enaltecimento e alcançar possíveis benesses futuras. Nessa “lógica clientelar”, uma parte oferece um “presente” à outra, sem a perspectiva de uma recompensação posterior imediata, mas visando o estabelecimento de laços de favorecimento mútuo. Assim há demonstrações “espontâneas” de veneração aos monarcas, que a partir da virada do século XVIII para o XIX já se dirigiam ao então Príncipe Regente D. João VI. Como vemos na carta de 1799, remetida por Bernardo José de Lorena, agora governador das Minas, para D. Rodrigo de Sousa Coutinho, enviando um retrato do Príncipe em madeira embutida.²⁰⁴ O que parece ser uma espécie de marchetaria que retrata D. João, executado sem uma demanda anterior, pode ser um

²⁰² Arquivo Histórico Ultramarino: Maranhão / 7564 – 1796, Agosto, 16 / AHU_CU_009, Cx. 91, D. 7564.

²⁰³ HESPANHA, Antônio M.; XAVIER, Angela Barreto. “As redes clientelares”. In.: MATOSO, José (Dir.). *História de Portugal*. Lisboa: Estampa, 1993. v. 4.

²⁰⁴ III^{mo} e Ex^{mo} Snr. Acha-se residindo na Villa de S. João d’El Rey um homem por nome Manoel Joze Vidigal, natural de Lisboa, que na referida Villa serviu o Ofício de Escrivão dos Órfãos, este me ofereceu o Retrato de Sua Alteza Real, o Príncipe Nosso Senhor, que com esta envio a V. Ex^a; esta Pintura que em nada favorece ao original, ainda que eu julgo fica melhor ao original ser melhor, que o Retrato, tem as particularidades seguintes: Sob o Painei é composto de pedaços de madeira embutida os pedaços são de certa madeira de qualidade, que pintados fora, ou antes de embutidos, as tintas os repassaram de forma, que raspando V. Ex^a. em qualquer parte do painel com um canivete, nunca jamais ofenderá o colorido sem extinguir o pedaço embutido; esta perfeição me causou admiração, e por isso peço a V. Ex^a. a queira por na presença de sua Alteza Real, beijando-lhe a Mão da minha parte. D^s. G^e. a V. Ex^a. Villa Rica 20 de Julho de 1799. III^{mo} e Ex^{mo} Snr D. Rodrigo de Souza Coutinho. Arquivo Histórico Ultramarino: Minas Gerais / 9056 – 1799, Julho, 20, Vila Rica / AHU_CU_011, Cx. 149, D. 11190 / AHU – Minas Gerais, Cx. 149, doc. 11 / N^o de inventário no catálogo: 11057.

exemplo dessa estratégia de uso político do retrato. Em Recife há outros dois exemplos dessa postura que visa “agradar” o centro do poder, primeiro em 1800²⁰⁵ e depois em 1807:

Sendo tão raros, tão abalizadas, e tão conhecidas as Luzes, e virtudes de V. Ex. como igualmente o hé a lealdade, amor constante, q V. Ex.^a. justamente professa ao nosso Amabilíssimo Augusto Príncipe Regente, e Senhor Soberano, á quem profundamente curvado respeito, venero, e amo, e tendo eu feito colocar na Casa da Inspeção desta Praça, de q tenho a honra de ser Presidente, *o Retrato Augusto do Mesmo Senhor e no 13 de Maio*, *faustíssimo dos seus anos*, depois de concluído o luzido beija-mão na sala do Ex.^{mo}. e Digníssimo General desta Capitania, como consta do termo incluso²⁰⁶, vou respeitoso dar a devida parte á V.Ex.^a., e rogar-lhe, como gr? se Digne V. Ex.^a. por sua natural bondade fazer presente á S. A. R.egte culto de um seu vassalo, de um seu Ministro, e de um filho, á quem a Poderosa e sempre Grande Mão do Mesmo Augusto Senhor tem tão liberalmente beneficiado. Deus Guarde á V. Ex.^a. por felizes anos. Recife de Pernambuco 27 de Junho d 1807. ? V Ex.^a. III^{mo}. e Ex.^{mo}. Snr Visconde de Anadia. O

²⁰⁵ III^{mo} e Ex.^{mo} Senhor. O Desembargador Ouvidor Geral desta Comarca José Joaquim Nabuco de Araujo, teve a honra de oferecer ao Senado da Câmara desta Villa, o Augusto Retrato de Sua Alteza Real para ser colocado na Casa de Despachos do mesmo Senado. Para que está ação se fizesse com a devida solenidade fomos como Membros desse Governo assistir pessoalmente, a sim como também o ? Cabido, os Prelados das Religiões, todos os Coronéis com as suas officialidades, a sim de Linha como de Milícias: e depois de todos tomarem assentos nos lugares destinados levantamos o véu que cobria o Augusto Retrato que se achava sobre uma mesa ricamente adornada e o colocamos no seu lugar próprio. / O dito Ministro fez uma breve fala, não só ao Senado a quem fazia a entrega do Augusto Retrato; mas também a toda Nobreza, e numeroso Povo, que ali se achava; recomendando-lhes a obediência, o amor, e fidelidade devida por todos os títulos a Sua Alteza Real; e nós não só para darmos o exemplo, mas também para significarmos a nossa gratidão e fidelidade fomos os primeiros em fazer a nossa genuflexão, e reverência, o que seguiu o Senado e todas as pessoas que ali se achavam. / Depois disto tendo todos tomado os seus lugares fez também o Juiz de Fora desta Villa Antonio Manoel Galvão em nome do mesmo Senado uma breve fala, em que significava o seu agradecimento por tão grande e digna e festa, protestando a sua fidelidade e o desempenho dos seus deveres: / A todo este solene e pomposo ato, acompanhou-se uma escolhida e harmoniosa orquestra instrumental que o fazia mais plausível. / Rogamos a VEx.^a se digne levar a Presença de Sua Alteza Real este sinal da nossa gratidão e fidelidade, e de todos estes povos. / Deus guarde a VEx.^a m^s an^s. Recife de Pernambuco 8 de outubro de 1800. III^{mo} e Ex.^{mo} Snr D. Rodrigo de Souza Coutinho. / D. Joze Bispo de ? / Pedro ? / Joze Joaquim Nabuco de Araujo. Arquivo Histórico Ultramarino: Pernambuco / 14901 – 1800, Outubro, 8, Recife / AHU_CU_015, Cx. 220, D. 14901.

²⁰⁶ Antonio José Pereira da Silva, escrivão vitalício da Mesa da Inspeção, Comércio, e Agricultura, nesta Capitania de Pernambuco por Sua Alteza Real que Deus guarde VExa. / Certifico que a folha noventa e seis verso do livro dos Termos, e Determinações desta Mesa, se acha o Termo do teor seguinte = Aos treze dias do mês de Maio do ano de mil oito centos e sete, nesta Villa de Santo Antonio do Recife de Pernambuco em Casa do Tribunal da Mesa da Inspeção, a onde se achavam o Desembargador e ? Presidente Clemente Ferreira França, e mais Inspectores Deputados, e comigo Secretario abaixo a assinados, e os mais officiais da mesma, para efeito de collocarem debaixo do Dossel o Retrato de Sua Alteza Real o Príncipe Regente Nosso Senhor; por ser o dia próprio do seu feliz natalício, que antes tinham mandado aprontar para completarem esta ação de tanto gosto, depois do beija mão do costume no Palácio de Sua Excelência, mostrando toda a Mesa o contentamento de fieis, e leais vassalos, o amor, Patriotismo ao seu legítimo e natural Senhor, Soberano, collocaram com todo o respeito o Real Retrato, o que praticam não só pela dita Mesa, senão igualmente o fazem em nome de todo o Comércio e Agricultura que representam, determinando igualmente que se iluminasse a mesma Casa nas três noites, a do presente dia e dos dois sucessivos, a custa da mesma Mesa de que para constar mandaram fazer este termo em que todos assinaram, e eu José Miguel de Souza Magalhaens o fiz e assinei = o Desembargador Presidente Clemente Ferreira França = José Ramos Xavier = Francisco José Rodrigues ? = Miguel Dias dos Santos = José Joaquim Jorge = José Miguel de Souza Magalhaens = Antonio José Pereira da Silva = Joaquim Fernandes Portugal = ? João Correa ? = Ignacio Vieira da Silva = E mais senão continha em dito termo, e a ele me reporto. Recife de Pernambuco vinte sete de Junho de mil oito centos e sete anos escrevi e assinei. / Antonio José Pereira da Silva

mais reverente súbdito o Dez^{or}. Ouv^{or}. Gal Com^{os}. da Com^{ca}. Clemente Ferreira França.²⁰⁷

Menos de um ano após esta carta ser assinada a família real portuguesa, juntamente com uma parte da corte, desembarcou no Brasil. Marco do fim do período colonial, o centro do poder se deslocou através do oceano Atlântico para se restabelecer na América, aonde a rainha veio a morrer em 1816 e seu filho *pela Graça de Deus Príncipe-Regente de Portugal, Brasil e Algarves, daquém e dalém-mar em África, senhor da Guiné, e da Conquista, Navegação e Comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia*, assumiu o trono do Reino Unido.

²⁰⁷ Arquivo Histórico Ultramarino: Pernambuco / 17879 – 1807, Junho, 27, Recife / AHU_CU_015, Cx. 269, D. 17879.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Qu'est-ce que re-présenter, sinon présenter à nouveau (dans la modalité du temps) ou à la place de... (dans celle de l'espace). Le préfixe re- importe dans le terme la valeur de la substitution. Quelque chose qui était présent et ne l'est plus est maintenant représente. A la place de quelque chose qui est présent ailleurs, voici présent un donné ici. Au lieu de la représentation donc, il est un absent dans le temps ou l'espace ou plutôt un autre et une substitution s'opère d'un même de cet autre à sa place.²⁰⁸

As representações daqueles que detêm o poder são um indício daquilo que está longe, ou que não existe mais, mas que se conserva em uma realidade abstrata. A relação desenvolvida ao se contemplar um destes retratos é a de recriar a presença dos retratados. O que é ausente torna-se presente, o que é passado volta à atualidade e o que é morto revive.

Os retratos apresentados nessa pesquisa foram uma ponte entre o centro do poder e os sujeitos dele, conectando os dois extremos da relação, o rei e os seus súditos. Começamos com D. João V, que criou um aparato em torno da monarquia, uma sacralização da mesma, elevação à dimensão “espiritual” daquilo que tinha um caráter “terreno”. Sua imagem se espalhou por todos os territórios onde havia presença portuguesa, o sol que nunca deixava de brilhar. As riquezas saídas do fundo da terra, no interior da colônia americana, tornaram possível ao monarca lusitano “aparecer” para o mundo.

O filho do rei-sol português, D. José I, herdou a imagem paterna, mas não pode sustentá-la plenamente. O revés incontrolável do terremoto de Lisboa foi administrado pelo braço de ferro do Marquês de Pombal, homem que alçou a mais alta posição possível para um indivíduo que não era membro da família real. Este criou para o rei a Estátua Equestre, espelho da ideia de liderança que não houve e renascimento do país que não se concretizou. Período de mudanças, das Luzes e da emergência das “classes inferiores”, os homens “comuns” começaram a se destacar dentro da monarquia.

²⁰⁸ MARIN, Louis. *Le Portrait du Roi*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1981. p. 9.

A religiosa e primeira rainha de Portugal, D. Maria I, é uma mulher setecentista, e como tal, não havia de ficar desacompanhada de um homem de sua família. Filha, esposa, mãe e viúva, a monarca sobreviveu, não sem prejuízo, às mortes e às revoluções. Uma “emancipação” dos indivíduos dentro do reinado mariano possibilitou a proeminência dos “pequenos poderes”, alguns seguimentos da sociedade deram mostra do intento de se apoderar do comando. Já desemparrada de suas faculdades mentais, atravessou o Atlântico para morrer no Rio de Janeiro, o fim de seu reinado e início da história do Brasil como país.

Nossa pesquisa fez o caminho inverso das efígies, começamos no interior das Minas Gérias, passamos pelas duas capitais da colônia – Salvador e Rio de Janeiro – e fomos em direção à Metrópole. Tentamos refazer o traslado dessas representações contanto principalmente com elas mesmas, tendo em vista a escassez de notícias dos responsáveis por essa “viagem”. Os pintores definitivamente não foram um grupo muito apreciado em Portugal no século XVIII, e menos ainda na colônia. Persistindo mais lacunas do que respostas sobre quem de fato fez os retratos, buscamos situar as obras em relação as suas respectivas iconografias.

Com o passar do tempo, o “status” desses retratos se deteriorou. Não contando mais com o embasamento político que os dava sentido de existir, foram paulatinamente desaparecendo, como vemos pelo que ocorreu em Portugal na metade do século XIX:

num raro folheto de poucas páginas, [...] os nomes de alguns centos de pessoas, retratadas em telas, que existiam ainda em 1844 [...]. Todas essas espécies haviam sido trazidas, nas piores condições de transporte e conservação, dos extintos conventos. Por esse opúsculo de 16 páginas apenas ficamos sabendo tratar-se de um conjunto de 1.129 quadros que foram distribuídos por diferentes estabelecimentos do Estado, entre os quais figuravam 229 retratos de corpo inteiro, busto e meio corpo. O mais interessante é que de tudo quanto fora arrebatado dos conventos, ainda sobejaram 797 quadros com o peso de 835 quilogramas; e, porque muitos se achavam deteriorados, visto que os haviam enrolado à maneira de pergaminhos foram no dia 4 de Outubro de 1853 carregados a granel até o Campo Pequeno e aí reduzidos a cinzas, para desconto dos pecados dos retratados, do Ministro do Reino, do Ex.^{mo} Prelado e do Governador Civil, que todos três anuíram, sem discrepância, ao purificante auto de fé.²⁰⁹

Reverter o passado é impossível, mas ele pode, em parte, ser retificado. Assim terminamos nossa jornada, e esperamos ter contribuído para um maior (re)conhecimento desse grupo de objetos tão significativo para a nossa História da Arte.

²⁰⁹ SOARES, Ernesto; LIMA, Henrique de Campos Ferreira. *Dicionário de Iconografia Portuguesa: Retratos de portugueses e de estrangeiros em relação com Portugal*. 1º Volume A-D. Lisboa 1947 Instituto de Alta Cultura.

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Ana Maria. *Iconologia do Poder Régio no Período Manuelino: a procura de uma linguagem perdida*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.
- ANASTASIA, Carla Maria Junho. *Vassalos rebeldes: violência coletiva nas Minas na primeira metade do Século XVIII*. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ÁRAUJO, Agostinho. “Pierre-Antoine Quillard (1704 – 1733)”. In.: *JOANNI V MAGNÍFICO: A Pintura Em Portugal Ao Tempo De D. João V, 1706-1750 / Galeria De Pintura Do Rei D. Luis*; Coord. Ana Mafalda Távora De Magalhães Barros; Trad. Maria Helena Fernandes... [Et Al.].
- ARAÚJO, Emanuel. *O teatro dos vícios: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1993.
- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. 3 ed. atual. ampl. São Paulo: Perspectiva, 1994. 2v. (Debates; v. 35).
- ÁVILA, Affonso. *Resíduos seiscentistas em Minas – textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2007, 2 vols.
- BEBIANO, Rui. *D. João V: poder e espetáculo*. Aveiro: Livraria Estante, 1987.
- BOSCHI, Caio Cesar. *Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1986.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- BOXER, Charles. *O Império Colonial Português (1415-1825)*. Lisboa, Edições 70, 1981.
- BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. 2.ed. Cotia: Ateliê, 2005.
- BRIGOLA, João Carlos Pires. *Colecções, gabinetes e museus em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. São Paulo, SP: Cia das Letras, 2009.
- BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. “A visão nobiliárquica nas solenidades do setecentos mineiro”. In.: *Anais do X Encontro Regional de História - ANPUH-MG*. Mariana: UFOP/ ANPUH: 1996, pp. 111-121.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Teatro e estado do barroco*. Estud. Avançados, São Paulo, v. 4, n. 10, Dec.1990.
- CASTELNUEVO, Enrico. tradução: Franklin de Mattos; coordenação Sergio Miceli. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CASTELLO, Jose Aderaldo. *O Movimento academicista no Brasil: 1641-1820/22*. São Paulo, SP: Cons. Est. de Cultura, 1969-1978. 3 v.
- CASTIGLIONE, Baldassare. *O cortêsão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHARTIER, Roger. (org.). *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa / Rio de Janeiro: Difel / Bertrand Brasil, 1990.
- CIPINIUK, Alberto. *A face pintada em pano de linho: moldura simbólica da identidade brasileira*. Rio de Janeiro; São Paulo: PUC-Rio: Loyola, 2003.
- CREMADES, Fernando Checa; TURINA, José Miguel Morán. *El Barroco*. Toledo: Istmo, 2001.
- CROWL, Harry Lamott. “A influência da ópera italiana na produção musical religiosa portuguesa e brasileira no século XVIII e nas primeiras décadas do século XIX”. In.: *Revista Barroco*. Nº 17, 1993/6, pp. 127-137.
- D. JOÃO VI E O SEU TEMPO: exposição Palácio Nacional da Ajuda Galeria de Pintura do Rei D.Luis. Co-autoria de Ana Maria Rodrigues, Joaquim Soeiro de Brito. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELAFORCE, Angela. *Art and patronage in eighteenth-century Portugal*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2002.
- DIAS, Elaine. “A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret”. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. Nova Série, v.14, nº1, p. 243-261, jan.-jun. 2006.

DIAS, Pedro. “Manuelino e Nemanuelino; o poder, a saudade e a saudade do poder”. In.: *Revista Barroco*. Nº 17, 1993/6, pp. 13-18.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIAS, Nobert. *A Sociedade de Corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

FERNANDES, Maria Cristina de Miranda; COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos; PAIVA, Marco Elizio de; Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis. *D. João V: metamorfose de uma pintura*. Belo Horizonte: Fernandes, 1992.

FLOR, Pedro. “A Arte do Retrato em Portugal nos Séculos XV e XVI: problemas, metodologia, linhas de investigação”. In.: *Revista de História da Arte. O Retrato*. N. 5. Instituto de História da Arte. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa. Edição: Instituto de História da Arte. 2008.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 14. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FRANÇA, Jose-Augusto. *A reconstrução de Lisboa e a arquitetura pombalina*. 3 ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa: Ministério da Educação, 1989.

FRANÇA, José-Augusto. *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Bertrand Editora, 3ª ed. 1987.

FRANÇA, Jose-Augusto. *Museu Militar: pintura e escultura*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996.

FRANÇA, José-Augusto. *O retrato na arte portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

FRANÇA, José-Augusto. “O retrato na Época Joanina”. In: *JOANNI V MAGNÍFICO: A Pintura Em Portugal Ao Tempo De D. João V, 1706-1750 / Galeria De Pintura Do Rei D. Luis*; Coord. Ana Mafalda Távora De Magalhães Barros; Et Al. p. 98 – 107.

FRANCASTEL, Galiene y Pierre. *El retrato*. Madrid. Cátedra, 1995.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FRANCO, Anísio. As Séries Régias do Mosteiro de Santa Maria de Belém e a origem das fontes da Iconografia dos reis de Portugal. In.: *Jerónimos 4 Séculos De Pintura: 1992 / Mosteiro Dos Jerónimos*; Coord. Anísio Franco; Et Al.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51. ed. rev. São Paulo, SP: Global, 2006.

GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, Enrico; PONI, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa; Rio de Janeiro: DIFEL; Bertrand Brasil, 1991.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GOMBRICH, E.H. Josef; CABRAL, Álvaro. *A História da Arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GONÇALVES, Maria Tereza; SOUZA, Maria José Ferro de. A representação da sociedade e do poder real através dos inventários dos bens móveis e dos lançamentos de despesas da Câmara de Mariana, século XVIII. In.: *Casa De Vereança de Mariana – 300 anos de História da Câmara Municipal*.

GRAVATÁ, Hélio (pesquisa original); ÁVILA, Affonso (introdução). “Iconografia mineira de período colonial”. In.: *Revista Barroco*. Nº 13, 1984/5, pp. 33-36.

GRAVATÁ, Hélio. “Bibliografia mineiriana – período colonial: I 1711 – 1753”. In.: *Revista Barroco*. Nº4, 1972, pp. 91-118.

HATZFELD, Helmut Antony. *Estudos sobre o barroco*. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1980.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica: Basílio da Gama e a poética do Encomio*. São Paulo, SP: FAPESP: EDUSP, 1999.

JERÓNIMOS 4 SÉCULOS DE PINTURA: 1992. Mosteiro Dos Jerónimos; Coord. Anísio Franco; Et Al.

JOANNI V MAGNÍFICO: A Pintura Em Portugal Ao Tempo De D. João V, 1706-1750 / Galeria De Pintura Do Rei D. Luis; Coord. Ana Mafalda Távora De Magalhães Barros; Et Al.

PEREIRA, José Fernandes dir., *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, 1989.

JUNQUEIRA, Maria Helena de Carvalhal. “A Pintura Profana no Rio de Janeiro Setecentista: considerações”. In.: *Gávea*, edição especial 2, Rio de Janeiro, 1989.

KANTOROWICZ, Ernst Hartwig. *Os dois corpos do rei: um estudo sobre teologia política medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LANGE, Francisco Curt. “As danças coletivas públicas no período colonial brasileiro e as danças das corporações de ofícios em Minas Gerias”. In.: *Revista Barroco*. Nº1, 1969. pp. 15-62.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

LEVENSON, Jay A. *The age of the baroque in Portugal*. Washington: National Gallery of Art, 1993.

LEVY, Hannah. “Retratos Coloniais”. In.: *Pintura e Escultura I: Textos Escolhidos da Revista do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 7. LEVY, Hannah; JARDIM, Luiz, FAU-USP e MEC-IPHAN, 1978.

LEVY, Hannah; JARDIM, Luis; IPHAN; USP. *Pintura e escultura I*. Rio de Janeiro: IPHAN; São Paulo: USP, FAU, 1978.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. (org.) *A pintura* – Vol. 3: A ideia e as partes da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. (org.) *A pintura* – Vol. 6: A figura humana. São Paulo: Ed. 34, 2004.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. (org.) *A pintura* – Vol. 7: O paralelo das artes. São Paulo: Ed. 34, 2004.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. (org.) *A pintura* – Vol. 8: Descrição e interpretação. São Paulo: Ed. 34, 2004.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. (org.) *A pintura* – Vol. 10: Os gêneros pictóricos. São Paulo: Ed. 34, 2004.

LOPES, Francisco Antônio. *Os palácios de Vila Rica: Ouro Preto no Ciclo do Ouro*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1955.

MARAVALL, Jose Antonio. *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. 6. ed. Barcelona: Ariel, 1996.

MARÍN, José Luís Morales y. Jean Ranc (1674 – 1735). In.: *JOANNI V MAGNÍFICO: A Pintura Em Portugal Ao Tempo De D. João V, 1706-1750 / Galeria De Pintura Do Rei D. Luis*; Coord. Ana Mafalda Távora De Magalhães Barros; Trad. Maria Helena Fernandes... [Et Al.]

MARIN, Louis. *Le Portrait du Roi*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1981.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro, RJ: MEC, 1974. 2v. (Publicações do IPHAN; v. 27).

MENEZES, Ivo Porto. “João Gomes Baptista”. In.: *Revista Barroco*. Nº 5, 1973, pp. 99-128.

MONTEIRO, Rodrigo Bentes. “Recortes de memória: o varão insigne Diogo Barbosa Machado”. In.: VAINFAS, Ronaldo et al. *Retratos do Império – Trajetórias individuais no mundo português nos séculos XVI a XIX*. Niterói. EdUFF, 2006. p. 81 – 95.

MONTEIRO, Rodrigo Bentes. “Recortes de Memória: reis e príncipes na coleção Barbosa Machado”. In.: SOIHET, Rachel; BICALHO, Maria Fernanda Baptista & GOUVÊA, Maria de Fátima Silva. *Culturas Políticas*. Ensaios de história cultural, história política e ensaio de história. Rio de Janeiro: Mauad, 2005, p.127-154.

MONTEIRO, Rodrigo Bentes. *O Rei no Espelho*. A monarquia portuguesa e a colonização da América 1640 – 1720. São Paulo: Hucitec, 2002.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2003.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PEREIRA, Paulo. *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei: Iconologia da Arquitetura Manuelina na Grande Estremadura*. Coimbra: Instituto de História da Arte; Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1990.

PESTANA, Til Costa. “O quadro sobre a reconstrução do recolhimento e igreja da N. S. do Parto – João Francisco Muzzi”. In.: *Revista Barroco*. Nº 17, 1993/6, pp. 107-113.

PIMENTEL, Antônio Filipe. Os Pintores de D. João V e a Invenção do Retrato de Corte. In: *Revista de História da Arte. O Retrato. N. 5*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa. Edição: Instituto de História da Arte. 2008.

POMMIER, Edouard. *Theories du portrait: De la Renaissance aux Lumieres*. Paris: Gallimard, 1998.

PRADO JUNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. 23. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

QUIETO, Pier Paolo. Girolamo Pompeo Batoni (1708 – 1787). In.: *JOANNI V MAGNÍFICO: A Pintura Em Portugal Ao Tempo De D. João V, 1706-1750 / Galeria De Pintura Do Rei D. Luis*; Coord. Ana Mafalda Távora De Magalhães Barros; Trad. Maria Helena Fernandes... [Et Al.]

ROMEIRO, Adriana. *Paulistas e emboabas no coração das Minas: ideias, práticas e imaginário político no século XVIII*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

SALDANHA, Nuno; ROCCA, Sandra Vasco. Giorgio Domenico Duprà (1689 – 1770). In.: *JOANNI V MAGNÍFICO: A Pintura Em Portugal Ao Tempo De D. João V, 1706-1750 / Galeria De Pintura Do Rei D. Luis*; Coord. Ana Mafalda Távora De Magalhães Barros; Trad. Maria Helena Fernandes... [Et Al.]

SALMON, Xavier. *Imagens do Soberano: Acervo do Palácio de Versalhes*. São Paulo. Pinacoteca do Estado, 2007.

SCHNEIDER, Norbert. *A arte do retrato: obras-primas da pintura retratista europeia*. Tradução de Teresa Curvelo. Lisboa: Benedikt Taschen Verlag, 1997.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; AZEVEDO, Paulo Cesar de. *O livro dos livros da Real Biblioteca*. São Paulo: Fundação Odebrecht, 2003.

- SCHWARCZ, Lília Moritz; AZEVEDO, Paulo Cesar de; COSTA, Angela Marques da. *A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa a independência do Brasil*. 2. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2002.
- SERRÃO, Vítor. “A pintura proto-barroca em Portugal (1640-1706) e seu impacto no Brasil colonial”. In.: *Revista Barroco*. Nº 18, 1997/2000, pp. 269-291.
- SERRÃO, Vítor. “Contributos para o estudo da pintura maneirista e barroca no Brasil: contactos artísticos entre Lisboa e os centros brasileiros no século XVII”. In.: *Revista Barroco*. Nº 17, 1993/6, pp. 23-29.
- SILVA, Áurea Pereira da. “Notas sobre a influência da gravura flamenga na pintura colonial do Rio de Janeiro”. In.: *Revista Barroco*. Nº 10, 1978/9, pp. 53-59.
- SOARES, Ernesto. *A Oficina Régia Litográfica: pequenas achegas para o estudo da história da litografia em Portugal*. Lisboa: 1932.
- SOARES, Ernesto. *Dicionário de iconografia portuguesa: retratos de portugueses e de estrangeiros em relações com Portugal*. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, 1947-50.
- SOARES, Ernesto. *História da gravura artística em Portugal: os artistas e as suas obras*. Lisboa: Livraria Samcarlos, 1971.
- SOBRAL, Luís Moura et al. *Pintura portuguesa do século XVII: histórias lendas narrativas*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2004.
- TAPIE, Victor Lucien. *Barroco e classicismo*. 2. ed. Lisboa: Presença, 1988.
- TEDIM, José Manuel. A Festa Barroca no tempo de D. João V. In.: *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009. pp. 969-980.
- TEDIM, José Manuel. “Teatro da morte e da glória: Francisco Xavier de Brito e as exéquias de D. João V em Ouro Preto”. In.: *Revista Barroco*. Nº 17, 1993/6, pp. 241-250.
- TEDIM, José Manuel. “Triunfo da festa barroca na corte de D. João V: a troca das princesas”. In.: *Revista Barroco*. Nº 19, 2001/4, pp. 121-135.
- TOLEDO, Benedito de Lima. “Ouro Preto e Viana do Castelo: considerações a propósito da praça Tiradentes em Ouro Preto”. In.: *Revista Barroco*. Nº 17, 1993/6, pp. 189-192.
- VALENTE, Nancy; NEVES, Anamaria Ruegger Almeida; SOUZA, Luiz Antônio Cruz; PAIVA, Marco Elizio De; MORESI, Claudina Maria Dutra; Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis. *Marquês de Pombal: análise e restauração de uma pintura de cavalete*. Belo Horizonte: Valente, 1990.
- VASCONCELOS, Lidia Jane de; COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos; PAIVA, Marco Elizio de; Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis. *D. Jose I: recuperação de valores estético-históricos*. Belo Horizonte: Vasconcelos, 1992.
- WARNKE, Martin. *O Artista da Corte*. São Paulo: Edusp, 2001.
- WEISBACH, Werner. *El barroco: arte de la contrarreforma*. Madrid, 1942.
- WEISZ, Suely de Godoy. “Imagem Barroca como instrumento de persuasão”. In.: *Actas do III Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. A arte no espaço Atlântico do Império Português. Évora: Comissão organizadora do III Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, 1997.
- WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.



BRENO MARQUES RIBEIRO DE FARIA

**RETRATOS DO PODER: A PINTURA DE RETRATO
SETECENTISTA DA FAMÍLIA REAL PORTUGUESA NO
BRASIL**

Volume II.

CAMPINAS, 2012

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

BRENO MARQUES RIBEIRO DE FARIA

**RETRATOS DO PODER: A PINTURA DE RETRATO
SETECENTISTA DA FAMÍLIA REAL PORTUGUESA NO
BRASIL**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestre em História, na área de concentração História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Junior

VOLUME II.

CAMPINAS, 2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
CECÍLIA MARIA JORGE NICOLAU – CRB8/3387 – BIBLIOTECA DO IFCH
UNICAMP

F225r Faria, Breno Marques Ribeiro de, 1986-
Retratos do Poder: a pintura de retrato setecentista da
família real portuguesa no Brasil / Breno Marques Ribeiro
de Faria. -- Campinas, SP : [s. n.], 2012.

Orientador: Jorge Sidney Coli Junior.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Arte – História. 2. Pintura – História. 3. Pintura de
retrato. 4. Monarquia – Portugal – História. 5. Brasil –
História – Período colonial, 1500-1822. I. Coli, Jorge, 1947-
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informação para Biblioteca Digital

Título em Inglês: Portraits of the Power: eighteenth century portrait
painting of the portuguese royal family in Brazil

Palavras-chave em inglês:

Art – History

Painting - History

Portrait painting

Monarchy – Portugal – History

Brasil – History – Colonial period, 1500-1822

Área de concentração: História da Arte

Titulação: Mestre em História

Banca examinadora:

Jorge Sidney Coli Junior [Orientador]

Alexander Gaiotto Miyoshi

Iara Lis Franco Schivinatto

Data da defesa: 03-10-2012

Programa de Pós-Graduação: História

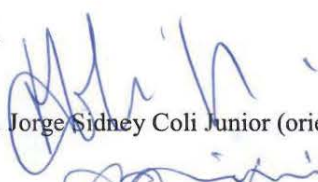
BRENO MARQUES RIBEIRO DE FARIA

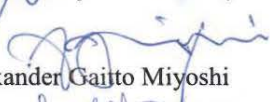
Retratos do Poder: a pintura de retrato setecentista da família real portuguesa no Brasil

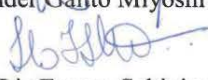
Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Junior.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 03 / 10 / 2012.

BANCA


Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Junior (orientador)


Prof. Dr. Alexander Gaieto Miyoshi


Profa. Dra. Iara Lis Franco Schivinatto

Profa. Dra. Izabel Andrade Marson (suplente)
Profa. Dra. Leticia Coelho Squeff (suplente)

Volume I.

Outubro / 2012

CATÁLOGO

O Catálogo está organizado por pessoa representada, primeiro os membros da família real portuguesa, numerados de 1 até 17. A partir da primeira geração da dinastia de Bragança que se inicia em D. João IV, até o príncipe D. José, filho de D. Maria I. Em seguida estão o Marquês de Pombal, o Conde Bobadela e o Vice-rei do Brasil, D. Luiz de Vasconcelos, numerados na sequência de 18 até 20. As reproduções em cada item do catálogo estão dispostas da seguinte maneira: pintura que se encontra em Portugal, pintura que se encontra no Brasil, gravura, escultura e numismática.

Sumário

1. D. JOÃO IV, REI DE PORTUGAL (1604 – 1656).....	8
2. D. MARIA LUÍSA DE GUSMÃO, RAINHA DE PORTUGAL (1613 –1666).....	8
3. D. CATARINA DE BRAGANÇA, RAINHA DA INGLATERRA (1638 – 1705)	10
4. D. AFONSO VI, REI DE PORTUGAL (1643 – 1683)	12
5. D. MARIA FRANCISCA DE SABÓIA, RAINHA DE PORTUGAL (1646 –1683)	13
6. D. PEDRO II, REI DE PORTUGAL (1648 – 1706).....	14
7. D. MARIA SOFIA DE NEUBURGO, RAINHA DE PORTUGAL (1666 – 1699).....	16
8. D. JOÃO V, REI DE PORTUGAL (1689 – 1750)	16
9. D. MARIA ANA DE ÁUSTRIA, RAINHA DE PORTUGAL (1683 – 1754).....	33
10. D. JOSÉ I, REI DE PORTUGAL (1714 – 1777)	35
11. D. MARIANA VITÓRIA DE BOURBON, RAINHA DE PORTUGAL (1718 – 1781)	51
12. D. MARIA I, RAINHA DE PORTUGAL (1734 – 1816).....	54
13. D. PEDRO III, REI DE PORTUGAL (1717 – 1786)	66
14. D. MARIA ANA FRANCISCA (1736 – 1813)	69
15. D. MARIA FRANCISCA DOROTEIA (1739 – 1771)	70
16. D. MARIA FRANCISCA BENEDITA (1746 – 1829).....	70
17. D. JOSÉ, PRÍNCIPE DO BRASIL (1761 – 1788).....	73
18. MARQUÊS DE POMBAL (1699 – 1782).....	78
19. GOMES FREIRE DE ANDRADA, CONDE DE BOBADELA (1685 – 1763).....	84
20. D. LUÍS DE VASCONCELOS, VICE-REI DO BRASIL (1742 – 1809)	85

1. D. JOÃO IV, REI DE PORTUGAL (1604 – 1656)



José de Avelar Rebelo. *D. João IV*. c. 1642. Óleo sobre tela, 112 x 80 cm. Museu Nacional dos Coches, Lisboa.

2. D. MARIA LUÍSA DE GUSMÃO, RAINHA DE PORTUGAL (1613 – 1666)



José de Avelar de Rebelo. *D. Luísa de Gusmão*. 1640-1657. Óleo sobre tela, 114,8 x 88,3 cm. Museu Nacional dos Coches, Lisboa.



Manuel Franco. *D. Luísa de Gusmão*. Séc. XVII, segunda metade. Óleo sobre tela, 195 x 111 cm. Museu de Évora, Évora.



MONCORNET, Balthasar, 1600-1668. *Louise de Gusmans, Royne de Portugal et des Algarbes etc.* [Visual gráfico. - [S.l.] : Moncornet ex., [entre 1640 e 1660]. - 1 gravura: buril, p&b; 23 x 18 cm. - Data atribuída segundo actividade do gravador. - Dim. da matriz: 16x11,7 cm. - E. Soares - Dic. icon., nº 1750 A. Biblioteca Nacional, Lisboa.

3. D. CATARINA DE BRAGANÇA, RAINHA DA INGLATERRA (1638 – 1705)



Manuel Franco. *D. Catarina de Bragança, Infanta*. c. 1653. Óleo sobre tela, 123 x 102 cm. Museu de Évora, Évora.



Autor desconhecido. *D. Catarina de Bragança*. 1662-1685. Óleo sobre tela, 99 x 186 cm. Museu de Évora, Évora.



Autor desconhecido. *D. Catarina de Bragança*. 1662-1668. Óleo sobre tela, 163 x 133,5 cm. Museu Nacional dos Coches, Lisboa.



Autor desconhecido. *D. Catarina de Bragança*. Séc. XVII, segunda metade. Óleo sobre tela. Paço dos Duques de Bragança, Guimarães.



Pieter Lely (atribuição). *D. Catarina de Bragança*. Séc. XVII, terceiro quartel. Óleo sobre tela, 138 x 114 cm. Palácio Nacional de Sintra, Sintra.

4. D. AFONSO VI, REI DE PORTUGAL (1643 – 1683)



José de Avelar Rebelo. *D. Afonso VI, infante*. c. 1653. Óleo sobre tela, 128,5 x 174 cm. Museu de Évora, Évora.



Autor desconhecido. *D. Afonso VI*. 1660-1665. Óleo sobre tela, 204 x 128 cm. Museu Nacional dos Coches, Lisboa.

5. D. MARIA FRANCISCA DE SABÓIA, RAINHA DE PORTUGAL (1646 – 1683)



Autor desconhecido. *D. Maria Francisca de Sabóia*. Séc. XVII, segunda metade. Óleo sobre tela, 93 x 133 cm. Museu Nacional dos Coches, Lisboa.



Bento Coelho e Lourenço da Silva Paz. *D. Maria Francisca de Sabóia*. c. 1703. Óleo sobre tela, 204 x 122 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

6. D. PEDRO II, REI DE PORTUGAL (1648 – 1706)



António de Souza. *D. Pedro II*. Final do séc. XVII. Óleo sobre tela, 88 x 64 cm. Palácio Nacional de Sintra, Sintra.



HEISS, Elias Christoph, 1660-1731. *Petrus II D. G. Rex Portugalliae* [Visual gráfico. - Aug. Vind. : E. C. Heiss, [171-?]. - 1 gravura: maneira negra, p&b; 33 x 22 cm . - Data baseada no confronto com o retrato de D. João V, do mesmo autor. - Dim. da comp. :32 x 21,5 cm. Biblioteca Nacional, Lisboa.



LENARDI, Giovanni Battista,, 1656-1704. *Petrus II D. G. Portugalliae et Alg. Rex &c.* [Visual gráfico] / Joannes Bapt. Lenardi Romanus inv. et del. ; Arnoldus V. Westerhout Antu. Ferd. Mag. Princ. Etruria sculptor fecit sup. perm.. - [Florença? : s.n., ca 1690]. - 1 gravura: buril e água-forte, p&b; 33,3 x 22,7 cm (imagem sem a esquadria). - Data provável compreendida entre a entronização do Rei D. Pedro II e o termo do período de actividade do gravador em Florença, ao serviço do grão-duque Ferdinando. - Dim. f.: 37 x 26 cm PTBN E. 2300 V.. - Soares, E. - Dic. de icon., n.º 2336-P). - Retrato em medalhão apresentado pela Fama; em baixo, as representações alegóricas da Europa, África, América e Ásia. Biblioteca Nacional, Lisboa.

7. D. MARIA SOFIA DE NEUBURGO, RAINHA DE PORTUGAL (1666 – 1699)



António de Oliveira Louredo. D. Maria Sofia de Neuburgo. 1681-1704. Óleo sobre tela, 67 x 56 cm. Museu Nacional dos Coches, Lisboa.

8. D. JOÃO V, REI DE PORTUGAL (1689 – 1750)



António Carlos Leoni. D. João V. 1730-1732. Óleo sobre tela, 100,6 x 74,8 cm. Museu Nacional dos Coches, Lisboa.



Autor desconhecido. *D. João V*. c. 1704. Óleo sobre tela, 140 x 110 cm. Coleção Particular, Lisboa.



Giorgio Domenico Duprà. *D. João V*. c.1725. Óleo sobre tela. Biblioteca Joanina, Coimbra.



Giorgio Domenico Duprà. *D. João V*. 1720-1725. Sala dos Tudescos, Paço de Vila Viçosa.



Autor desconhecido. *D. João V, Rei de Portugal*. Séc. XVIII, primeira metade. Óleo sobre tela, 103 x 79 cm. Museu dos Biscaínhos, Braga.



Pompeo Batoni (atribuição). *D. João V.*
séc. XVIII, primeira metade. Óleo sobre
tela. Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa.



Pierre Antoine Quillard (atribuição). *D. João V.*
Séc. XVIII, primeira metade. Óleo sobre tela, 100
x 77 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.



Autor desconhecido. *D. João V*. Séc. XVIII. Óleo sobre tela, 70 x 70 cm. Museu Militar, Lisboa.



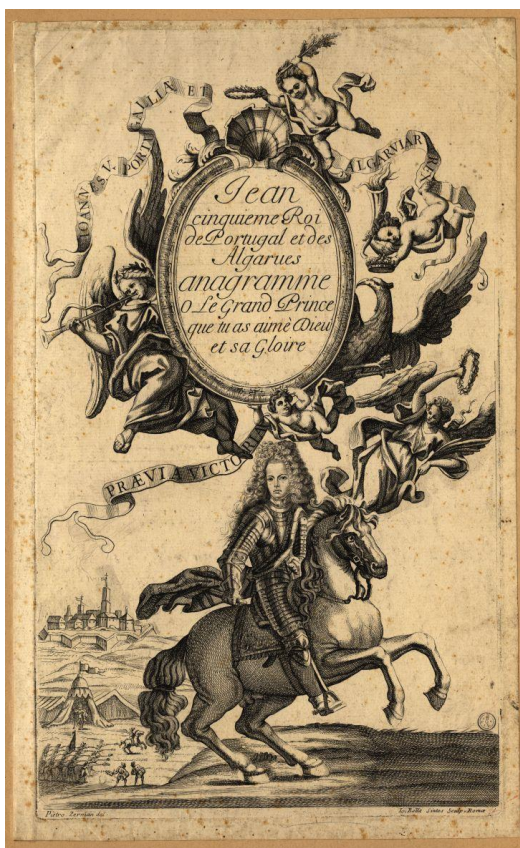
Autor desconhecido. *D. João V*. Séc. XVIII, primeira metade. Óleo sobre tela, 96,5 x 74 cm. Museu Mineiro, Belo Horizonte.



Autor desconhecido. *D. João V*. Óleo sobre tela. Séc. XVIII, primeira metade. Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Salvador.



Le Prince de Bresil, fils aîné de Pierre 2º. Roy de Portugal [Visual gráfico. - Paris : chez Berey, [ca 1705?]. - 1 gravura: água-forte, p&b; 34 x 22 cm. Data provável: aclamação do Rei em 1 de Janeiro de 1707. - Dim da matriz: 30 x 19,5 cm. - Inv. du fonds français - sec. XVII, tome 1, p. 359. - E. Soares- Dic. icon., nº1541 B). Biblioteca Nacional, Lisboa.



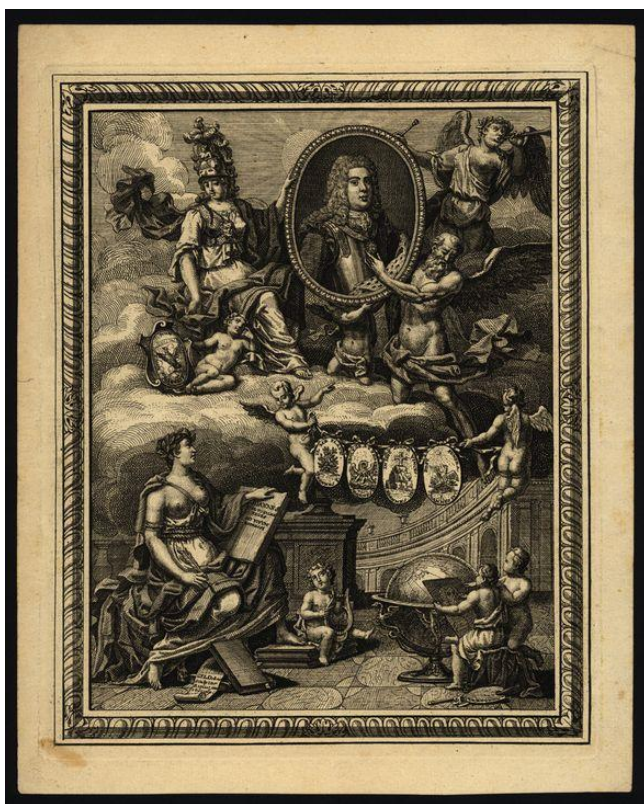
ZERMAN, Pietro, ?fl. ca. ?1710. *Jean cinquieme Roi de Portugal et des Algarues, Anagramme o le grand Prince que tu as aimé Dieu et sa gloire* [Visual gráfico / Pietro Zerman del. ; Io: Batta Sintes sculp. Romae. - [Romae : s.n., 1709]. - 1 gravura: água-forte, p&b. - Dim. da matriz: 39x23 cm. - Soares, E. _ Dic. icon., nº 1541 E). Biblioteca Nacional, Lisboa.



BERGE, Pieter van den, fl. 1660-1710. *Iohannes Quintus Lusitanorum Rex et Indiar [et] Maria Anna Lusitanorum Regis Excellens Sponsa* [Visual gráfico] / P.v.d Berge inventor exc del. et fecit. - [S.l.] : P.v.d Berge exc., [1708]. - 1 gravura: buril e água-forte, p&b; 58,5 x 49,5 cm (matriz). - Dim. fol.: 62 x 53 cm PTBN E. 55 R. - Soares, E. - Dic. de icon., nº 1541-D). Biblioteca Nacional, Lisboa.



ENGELBRECHT, Christian, 1672-1735.
*Ioannes V. Dei Gratia Rex Portugaliae et
Algarbiorum...* [Visual gráfico / C.
Engelbrecht et I. A. Pfeffel sculp. Viennae. -
[Viennae? : s.n., entre 1730 e 1735?]. - 1
gravura: maneira negra, p&b. - Dim. da
matriz: 43 x 31 cm. - Soares, E. - Dic. icon.,
nº 1541 2Z). Biblioteca Nacional, Lisboa.



DEBRIE, Guilherme Francisco Lourenço, ?-
1755. [*D. João V, Rei de Portugal*] [Visual
gráfico / G. F. L. Debrie... inv. et sculp.. -
[Ulissipone : Typis Francisco da Sylva,
1742]. - 1 gravura: água-forte, p&b; 22,3 x
18 cm (matriz). - Dim. da f.: 24,7 x 19,8 cm
PTBN E. 4984 P.. - E. Soares - Dic. icon., nº
1541 D2). Biblioteca Nacional, Lisboa.



SENNARI, Gaspare, ?fl. ca. ?1725-1745. [*D. João V*] [Visual gráfico / Gaspare Sennarij inv. e delin. ; O. Cor efigiem sculp. ; Nicola Billy incise. - [S.l. : s.n., 174-]. - 1 gravura: água-forte e buril, p&b. - Tiragem a partir de matriz ant. com regravação do rosto do Rei. - Dim. da matriz: 35 x 24,4 cm. - Soares, E. - Dic. icon., nº 1541 B2). Biblioteca Nacional, Lisboa.



FRITZ, Anton, fl. 1700-1750. *Ioannes V D. Gr. Port. et Alg. Rex* [Visual gráfico / Ant. Fritz sculp.. - Romae : [s.n., 172-?]. - 1 gravura: água-forte, p&b. - Dim. da composição sem letra: 37,9 x 29,3 cm. - Soares, E. - Dic. icon.; nº 1541 O). Biblioteca Nacional, Lisboa.



Ioannes V Portugall. et Algarb. Rex fidelissimus [Visual gráfico. - Romae : [s.n.], 1749. - 1 gravura: buril e água-forte, p&b; 26 x 19,2 cm (matriz). - Provável menção de responsabilidade ilegível, por diluição da tinta. - Dim. da f. truncada: 29 x 21 cm PTBN: E. 4990 P.. - Soares, E. - Dic. icon. não cita. Biblioteca Nacional, Lisboa.



SINTES, Giovanni-Battista, 1680-1760.
Ioannes V Portugalliae et Algarbiorum rex fidelissimus [Visual gráfico / Io. Bapta Sintes scul.. - [S.l. : s.n., ca. 1750]. - 1 gravura: água-forte, p&b; 27 x 20 cm - Data baseada nos elementos da inscrição e período de atividade do gravador. - Dim. da matriz: 24,6 x 17,1 cm. - Soares, E. - Dic. icon. não cita. Biblioteca Nacional, Lisboa.



POZZI, Stefano, ?ca. ?1707-1768. *Ioanni V. Lysit. et Algarb. Regi Scientiae...* [Visual gráfico / Stephanus Pozzi inu. et del. ; Rocchus Pozzi incid.. - [S.l. : s.n., 173-?]. - 1 gravura: buril, - Dim. da matriz: 33,2 x 21 cm. - Soares, E. - Dic. Icon., nº 1541 1Z). Biblioteca Nacional, Lisboa.

CAMPIGLIA, Giovanni Domenico, 1692-1768. *Iohannes. V. D. G. Portug. et Algarb. Rex...* [Visual gráfico / Io. Dom. Campiglia delin. ; P. Anton Pazzi sculp.. - [Roma : s.n., 1748]. - 1 gravura: água-forte; 18 x 24 cm. - Dim. da matriz: 10,5 x 19,8 cm. - Soares, E. - Dic. icon., nº 1541 X2). Biblioteca Nacional, Lisboa.

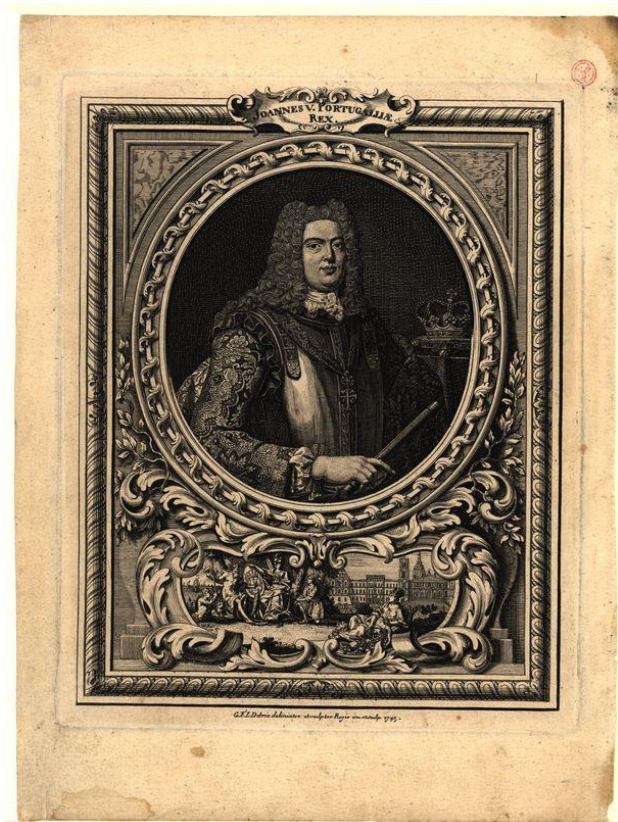




DEBRIE, Guilherme Francisco Lourenço, ?-1755. *Ita Ioanni V, Potentissimo Lusitanorum Regi Effigiem...* [Visual gráfico / G. F. L. Debrrie del. et sculp.. - [S.l. : s.n.], 1739. - 1 gravura: água-forte, p&b; 42 x 28 cm. - Dim. da composição sem letra: 36,3 x 25,5 cm. - Soares, E. - Dic. icon., nº 1541 A2). Biblioteca Nacional, Lisboa.



DESROCHERS, Etienne-Jehandier, 1668-1741. *Jean Vme Roy de Portugal né le 22.e Octobre 1689...* [Visual gráfico / gravé à Paris par E. Desrochers.... - [Paris : s.n., ca 1715?]. - 1 gravura: buril e água-forte, p&b; 15 x 10,8 cm (matriz). - Data atribuída segundo provável idade do retratado e atividade do gravador. - Dim. f.: 24,8 x 19 cm PT BN E. 4983 P.. - E. Soares - Dic. icon., n.º 740. Biblioteca Nacional, Lisboa.



DEBRIE, Guilherme Francisco Lourenço, ?-1755. *Joannes V. Portugalliñ Rex* [Visual gráfico] / G. F. L. Debríe deliniator et sculptor Regis inv. et sculp. 1743. - [S.l. : s.n.], 1743. - 1 gravura: água-forte, p&b; 27 x 18 cm (matriz). - Dim. f.: 28 x 21 cm PTBN E. 31 P.. - Soares, E. - Dic. de icon, n.º 1541-D2). - Soares, E. - Inv. da col. de est., p. 6, n.º 31. Biblioteca Nacional, Lisboa.



DEBRIE, Guilherme Francisco Lourenço, ?-1755. *Justitia elevat gentem - proverb. Cap. 14. V. 34* [Visual gráfico / G. F. L. Debríe inv. et sculp.. - [Lisboa : s.n.], 1747. - 1 gravura: água-forte, p&b; 39x27 cm . - Soares, E. - Dic. icon., nº 1541 E2). Biblioteca Nacional, Lisboa.



ROCHEFORT, Pedro de, 1673-1740. *Restituet omnia* [Visual gráfico : Joannes V Lusitanorum Rex P. F. / debuxada & aberta por Pedro de Rochefort. Lisboa Occid. I, 1728. - [S.l. : s.n., 1728]. - 1 gravura : buril, p&b. - Dim. da comp.: 25 x 17,3 cm. - Soares, E. - Dic. icon.; nº 1541 S). Biblioteca Nacional, Lisboa.



François Harrewyn. *D. João V*. 1730. Gravura frontispício da *História del Reyno de Portugal* de Manuel de Faria e Sousa. Coleção Diogo Barbosa Machado, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



D. G. IOHANNES V. LVSIT AC ALGARBIA REX. Séc. XVIII, primeira metade. Gravura. Coleção Diogo Barbosa Machado, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



JOANNES V. DEI GRATIA PORTUGALIA ET ALGARBIORUM REX.... Séc. XVIII, primeira metade. Gravura. Coleção Diogo Barbosa Machado, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



IOANNES V. D. G.
Portugal et al Orb. REX. S.
 SERENISSIMI PETRI II.
 FILIUS SECUNDO GENITUS.

IOANNES V. D. G.. Séc. XVIII, primeira metade.
 Gravura. Coleção Diogo Barbosa Machado,
 Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



IONNES V. PORT. REX. XXIV. Séc. XVIII,
 primeira metade. Gravura. Coleção Diogo Barbosa
 Machado, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



Alessandro Giusti. *D. João V*. 1748. Mármore.
Palácio Nacional de Mafra, Mafra.



D. João V. Dobra de 4 escudos. 1743. Lisboa. Ouro. 31,6 mm.
14,21 g. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

9. D. MARIA ANA DE ÁUSTRIA, RAINHA DE PORTUGAL (1683 – 1754)



Pompeo Batoni (atribuição). *D. Maria Ana de Áustria, Rainha de Portugal*. Séc. XVIII, primeira metade. Óleo sobre tela. Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa.



António Carlos Leoni. *D. Maria Ana de Áustria*. 1730-1732. Óleo sobre tela, 101 x 75 cm. Museu Nacional dos Coches, Lisboa.



I. A. Pfeffel et. C. Engelbrecht sculp. V.
*MARIA ANNA PORTUGALLAE ET
 ALGARBIORUM REGINA....* Gravura.
 Coleção Diogo Barbosa Machado, Biblioteca
 Nacional, Rio de Janeiro.



ENGELBRECHT, Christian, 1672-1735. *Maria Anna Portugaliae et Algarbiorum Regina nata Archidux Austriae, desponsata Joanni V...*
 [Visual gráfico / C. Engelbrecht sculp, V.. -
 [Augsburg ? : s.n., ca 1710?]. - 1 gravura: água-forte, parcialmente aguarelada; 25 x 15,7 cm (matriz). Biblioteca Nacional, Lisboa.



Ranc Effigiem pinxit. G.F.L. Debrie del. et. sculp. *Mariana Austriaca Lusitanorum Regina effigiem....* 1739. Gravura. Coleção Diogo Barbosa Machado, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

10. D. JOSÉ I, REI DE PORTUGAL (1714 – 1777)



Giorgio Domenico Duprà. *Infante D. José*. 1725. Óleo sobre tela, 75 x 62 cm. Palácio do Oriente, Madri.



Giorgio Domenico Duprà. *D. José, infante*.
1720-1725. Óleo sobre tela. Sala dos
Tudescos, Paço de Vila Viçosa.



Autor desconhecido. *D. José I*. 1750-1777. Óleo sobre tela, 105,5 x 81 cm. Palácio Nacional de Mafra, Mafra.



Autor desconhecido. *D. José I*. Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela, 89 x 120 cm. Museu Francisco Tavares Proença Junior, Castelo Branco.



Miguel António do Amaral. *José Emanuel, Rei de Portugal*. c. 1773. Óleo sobre tela, 239 x 143 cm. Museu Hermitage, São Petersburgo.



Francisco José Aparício. *D. José I*. 1750-1760. Óleo sobre tela, 203,6 x 107,2 cm. Museu Nacional dos Coches, Lisboa.



Miguel António do Amaral. *D. José I*. 1750-1777. Óleo sobre tela, 112 x 88 cm. Palácio Nacional de Queluz, Queluz.



Autor desconhecido. *D. José I*. Séc. XVIII. Óleo sobre tela, 100 x 65 cm. Museu Militar, Lisboa.



Joaquim Manuel da Rocha. *D. José I*. Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela, 72 x 49 cm. Museu de Évora, Évora.



Francisco José Aparício. *D. José I*. 1772. Óleo sobre tela, 72 x 60 cm. Museu de Lamego, Lamego.



Autor desconhecido. *D. José I*. Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela. Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa.



Autor desconhecido. *D. José I*. Séc. XVIII, segunda metade.
Óleo sobre tela. Palácio Nacional de Mafra, Mafra.



Autor desconhecido. *D. José I*. Séc. XVIII. Óleo sobre tela, 96,5 cm x 74 cm. Museu Mineiro, Belo Horizonte.



Autor desconhecido. *D. José I*. Séc. XVIII. Óleo sobre tela, segunda metade. Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Salvador.



Autor desconhecido. *D. José I*. Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela. Câmara Municipal de Mariana.



Autor desconhecido. *D. José I*. Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela, 107,2 x 81,2 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.



LEONI, Carlos António, fl. ca 1745-1774. *Dom Joze Rey Fidelissimo de Portugal, e dos Algarves* [Visual gráfico] / Carolus Antonius Leoni Floren. inv. et deli.; R. Gaillard Sculp.. - [S.l. : s.n., 1755]. - 1 gravura: buril e água-forte, p&b; 31,5 x 21,7 cm (matriz). - Dim. f.: 46 x 31 cm PTBN E. 2318 V.. - Dim. f.: 31 x 22 cm PTBN E. 34 P.. - Dim. f.: 31 x 21 cm PTBN E. 35 P.. - Soares, E. - Dic. de icon., n.º 1562-E). - Soares, E. - Inv. da col. de est., p. 6, n.ºs 34 e 35. Biblioteca Nacional, Lisboa.



CARPINETTI, João Silvérius, 1740-1800. *Josephus I, Portug. et Alg. Rex. Fideliss.* [Visual gráfico / Carpinetti Lusit. delin. et sculp.. - Lx.^a : [s.n.], 1767. - 1 gravura: buril e água-forte, p&b; 24 x 16,2 cm (matriz). - Dim. da f. truncada: 28 x 22 cm PTBN E. 4969 P.. - Soares, E. - Dic. icon., nº 1562-M), reporta-se a diferente estado da mesma gravura (com menção de edição). Biblioteca Nacional, Lisboa.



NEGGES, Johann Simon, 1726-1792. *Josephus I. D. G. Rex Portug. ...* [Visual gráfico / J. S. Negges sc.. - Aug. Vind. : J. S. Negges exc., [1756]. - 1 gravura: maneira negra, p&b. - Dim. da composição: 34,1 x 21,5 cm. - Soares, E. - Dic. Icon., nº 1562 F). Biblioteca Nacional, Lisboa.



Joseph I Emmanuel Petrus... [Visual gráfico. - [S.l. : s.n., 176-?]. - 1 gravura: buril, p&b; 39 x 25 cm aprox. - Dim. da matriz: 25,4 x 18,1 cm. - Soares, E. - Dic. icon., nº 1562 O). Biblioteca Nacional, Lisboa.



FOUGERON, Ignace, fl. 1760-1768. *Joseph I, King of Portugal* [Visual gráfico / I. Fougereon sculp.. - [S.l. : s.n., entre 1760 e 1768]. - 1 gravura: água-forte e buril, p&b; 19,1 x 10,9 cm (matriz). - Data baseada em características formais e período de atividade do gravador. - Dim. da f. truncada: 20 x 13 cm PTBN E. 4968 P.. - Soares, E. - Dic. icon., nº 1562-H2). Biblioteca Nacional, Lisboa.



HOUSTON, Richard, ? – 1775. *Joseph I, Rex Portug.*
 [Visual gráfico / Fran. cº Vieira Lusit pinx. ; R.
 Houston fecit. - [S.l. : s.n., 1760?]. - 1 gravura:
 maneira negra, p&b; 44 x 30 cm. - Dim. da matriz:
 32,6 x 22,4 cm. - Soares, E. - Dic. Icon., nº 1562 I).
 Biblioteca Nacional, Lisboa.



Joseph I, Roi de Portugal et des Algarves, né a Lisbonne le VI Juin MD.CC.XIV. [Visual gráfico : un miracle me rend la vie et la couronne.... - [Paris : s.n., ca 1759]. - 1 gravura: água-forte e buril, p&b; 9 x 7,4 cm (dim. da oval interna, sem letra). - Inclui a menção "Gravé a Paris d'après une médaille d'or envoyée de Portugal". - Data baseada no texto epigráfico, alusivo ao atentado sofrido pelo rei D. José I (1758), e cf. características formais. - Dim. da f. truncada: 14 x 10 cm PTBN E. 4966 P.. - Soares, E. - Dic. icon., nº 1562-N). Biblioteca Nacional, Lisboa.



Carolus Antonius Leoni Floren invent et delin.
*DOM JOZÉ REY FIDELISSIMO DE
PORTUGAL, E DOS ALGARVES.* Século
XVIII, segunda metade. Gravura. Biblioteca
Nacional, Rio de Janeiro.



JOSEPHUS I. Séc. XVIII, segunda metade.
Gravura. Coleção Diogo Barbosa Machado,
Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



Joaquim Machado de Castro. *Estátua Equestre de D. José I*. 1775. Bronze. Praça do Comércio, Lisboa.



Joaquim Machado de Castro. *Estátua Equestre de D. José I, grupos laterais e medalhão do Marquês de Pombal*. 1775. Bronze. Praça do Comércio, Lisboa.



Luís José de Almeida. *Placa com retrato de D. José I.* 1772. Prata, 28 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.



D. José I. 6.400 réis. 1758. Rio de Janeiro - R. Ouro. 31,9 mm. 14,13 g. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

11. D. MARIANA VITÓRIA DE BOURBON, RAINHA DE PORTUGAL
(1718 – 1781)



Autor desconhecido. *D. Mariana Vitória*. Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela, 89 x 120 cm. Museu Francisco Tavares Proença Junior, Castelo Branco.



Miguel António do Amaral. *Marianna Victoria, Rainha de Portugal*. c. 1773. Óleo sobre tela, 238 x 148,5 cm. Museu Hermitage, São Petersburgo.



Autor desconhecido. *D. Mariana Vitória*. 1745-1750. Óleo sobre tela, 73,6 x 58,3 cm. Museu Nacional dos Coches, Lisboa.



Miguel António do Amaral. *D. Mariana Vitória de Bourbon*. 1776-1780. Óleo sobre tela, 112 x 88 cm. Palácio Nacional de Queluz. Queluz.



Autor desconhecido. *D. Mariana Vitória*. Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela, 72 x 61 cm. Museu de Lamego, Lamego.



MARIAANNA VICTORIA PORTUG. REGINA. Séc. XVIII, segunda metade. Gravura. Coleção Diogo Barbosa Machado, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



Luís José de Almeida. *Placa com retrato de D. Mariana Vitória*. 1772. Prata. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

12. D. MARIA I, RAINHA DE PORTUGAL (1734 – 1816)



Vieira Lusitano (atribuição). *D. Maria Francisca Isabel Josefa*. c.1753. Óleo sobre tela, 152 x 107 cm. Palácio Nacional de Queluz, Queluz.



Autor desconhecido. *D. Maria I. XVIII*, segunda metade. Óleo sobre tela, 89 x 120 cm. Museu Francisco Tavares Proença Junior, Castelo Branco.



Miguel António do Amaral. *Maria Francisca, Princesa do Brasil e Beira*. c. 1773. Óleo sobre tela, 239 x 138,5 cm. Museu Hermitage, São Petersburgo.



Francisco Pavona. *Infanta D. Maria Francisca Isabel Josefa*. 1738-1739. Óleo sobre tela, 129 x 91 cm. Palácio Nacional de Queluz, Queluz.



Autor desconhecido. *Infanta D. Maria Francisca Isabel Josefa*. 1738-1739. Óleo sobre tela, 129 x 91 cm. Palácio Nacional de Queluz, Queluz.



Autor desconhecido. *D. Maria I, Rainha de Portugal*. Séc. XVIII, último quartel. Óleo Sobre tela, 111 x 84 cm. Museu dos Biscainhos, Braga.



Autor desconhecido. *D. Maria I*. 1777-1792. Óleo sobre tela, 84 x 61 cm. Palácio Nacional de Queluz, Queluz.



Autor desconhecido. *D. Maria I e D. Pedro III*. 1760-1785. Óleo sobre tela, 221,2 x 175 cm. Museu Nacional dos Coches, Lisboa.



Maria Bordalo Pinheiro. *D. Maria I*. Séc. XIX. Óleo sobre tela. Museu de Aveiro, Aveiro.



Giuseppe Troni (atribuição). *D. Maria I.*
1785-1810. Óleo sobre tela, 122 x 94 cm.
Palácio Nacional de Queluz, Queluz.



Giuseppe Troni. *D. Maria I.* 1785-1795.
Óleo sobre tela, 42 x 32,1 cm. Museu
Nacional dos Coches, Lisboa.



Inácio de São Paio (atribuição). *D. Maria I*. Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 99 x 76,5 cm. Palácio Nacional de Sintra, Sintra.



Autor desconhecido. *D. Maria I, Rainha de Portugal*. Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela. Câmara Municipal de Mariana.



João Lopes Maciel (atribuição). *D. Maria I, Rainha de Portugal*. Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 97,9 x 75,2 cm. Museu da Inconfidência, Ouro Preto.



Autor desconhecido. *D. Maria I*. Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 72,5 x 52,5 cm. Museu Mineiro, Belo Horizonte.



Autor desconhecido. *D. Maria I.* Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela. Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Salvador.



José Leandro de Carvalho (atribuição). *D. Maria I.* Séc. XVIII-XIX. Óleo sobre tela, 128,3 x 94 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.



MACHADO, Gaspar Fróis, 1759-1797. *Maria I Regina Fidelissima...* [Visual gráfico / T. Hickey pinxit ; Gaspar Frois M. sculp. Lisboa. - [Lisboa : s.n.], 1786. - 1 gravura: água-forte e buril, p&b. - Dim. da comp. sem letra: 46 x 32,5 cm. - Soares, E. - Dic. icon., nº 1831 H). Biblioteca Nacional. Lisboa.



D. Maria I. Rainha de Portugal [Visual gráfico. - Lisboa : em caza de Fran.º M.el Pires, [entre 1760 e 1783]. - 1 gravura: água-forte e buril, p&b; 25,2 x 17 cm (matriz). - Data atribuída segundo características formais e período de atividade do distribuidor. - Dim. f.: 35x24 cm PTBN E. 47 V.. - Soares, E. - Dic. icon., nº 4264-B. Biblioteca Nacional. Lisboa.



RIVARA, João Caetano, ?ca. ?1770?-?depois de ?1824. *Maria I Port. & Alg., regina fidelissima* [Visual gráfico / drawn and engraved by I. C. Rivara. - London : [s.n.], 1800. - 1 gravura: pontado e água-forte. - Dim. da matriz: 33,5x25,2 cm. - Soares, E. - Hist. da grav., nº 1695. Biblioteca Nacional, Lisboa.



Mestre Valentim (atribuição). *MARIAE I ET PETRO III BRASILIAE REGIBUS*. c.1783. Medalhão no portão do Passeio Público. Bronze. Rio de Janeiro.



*D. Maria I e D. Pedro III. 6.400 réis. 1779. Rio de Janeiro – R.
Ouro. 32,0 mm. 14,20 g. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.*



*D. Maria I (Véu de Viúva). 6.400 réis. 1789. Rio de Janeiro – R.
Ouro. 32,0 mm. 14,22 g. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.*



D. Maria I (Toucado). 6.400 réis. 1792. Rio de Janeiro – R. Ouro. 32,0 mm. 14,24 g. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

13. D. PEDRO III, REI DE PORTUGAL (1717 – 1786)



Autor desconhecido. D. Pedro III. Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela, 89 x 120 cm. Museu Francisco Tavares Proença Junior, Castelo Branco.



Autor desconhecido. *D. Pedro III, Rei de Portugal*. Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 94,5 x 74 cm. Museu dos Biscaínhos, Braga.



Vieira Lusitano. *D. Pedro III*. 1750-1783. Óleo sobre tela, 155 x 107 cm. Palácio Nacional de Queluz, Queluz.



Autor desconhecido. *D. Pedro III*. 1777-1786. Óleo sobre tela, 72 x 61 cm. Museu de Lamego, Lamego.



João Lopes Maciel (atribuição). *D. Pedro III, Rei de Portugal*. Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 97,6 x 75,4 cm. Museu da Inconfidência, Ouro Preto.



Autor desconhecido. *D. Pedro III*. Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 72,5 x 52,5 cm. Museu Mineiro, Belo Horizonte.

14. D. MARIA ANA FRANCISCA (1736 – 1813)



Vieira Lusitano. *D. Maria Ana Francisca*. c.1753. Óleo sobre tela, 148 x 104 cm. Palácio Nacional de Queluz, Queluz.

15. D. MARIA FRANCISCA DOROTEIA (1739 – 1771)



Vieira Lusitano (atribuição). *Maria Francisca Doroteia*. c.1753. Óleo sobre tela, 148 x 104 cm.
Palácio Nacional de Queluz, Queluz.

16. D. MARIA FRANCISCA BENEDITA (1746 – 1829)



Autor desconhecido. *D. Maria Francisca Benedita, Princesa do Brasil*. Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela, 94,5 x 74 cm. Museu dos Biscainhos, Braga.



Autor desconhecido. *D. Maria Francisca Benedita*. Séc. XVIII. Óleo sobre tela.
Museu Nacional dos Coches, Lisboa.



João Lopes Maciel (atribuição). *D. Mariana Vitória, Rainha de Portugal?*. Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 97,5 x 75,5 cm.
Museu da Inconfidência, Ouro Preto.



Autor desconhecido. *Mariana Vitória de Bourbon?*. Séc. XVIII. Óleo sobre tela, 89,9 x 77,2 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.



Autor desconhecido. *D. Maria I?*. Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 72,5 x 53 cm. Museu Mineiro, Belo Horizonte.

17. D. JOSÉ, PRÍNCIPE DO BRASIL (1761 – 1788)



Miguel António do Amaral. *Joseph, Príncipe do Brasil e Beira*. c. 1773. Óleo sobre tela, 238 x 138,5 cm. Museu Hermitage, São Petersburgo.



Autor desconhecido. *D. José, Príncipe da Beira*. Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela. Museu dos Biscainhos, Braga.



Autor desconhecido. *Príncipe D. José*. 1775-1777.
Óleo sobre tela, 95 x 73,7 cm. Museu Nacional
dos Coches, Lisboa.



Miguel António do Amaral. *Príncipe D. José*.
1774. Óleo sobre tela, 144 x 109 cm. Palácio
Nacional de Queluz, Queluz.



Miguel António do Amaral. *Príncipe D. José*. 1774. Óleo sobre tela, 114 x 91 cm. Palácio Nacional de Queluz, Queluz.



Autor desconhecido. *Príncipe D. José*. Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela, 58 x 45 cm. Palácio Nacional de Queluz, Queluz.



Autor desconhecido. *Príncipe D. José*.
1770-1788. Óleo sobre tela, 70 x 61 cm.
Museu de Lamego, Lamego.



João Lopes Maciel (atribuição). *D. José, Príncipe do Brasil*. Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 98 x 75,8 cm. Museu da Inconfidência, Ouro Preto.



Autor desconhecido. *D. José, Príncipe do Brasil*. Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 72 x 53 cm. Museu Mineiro, Belo Horizonte.



Autor desconhecido. *José de Bragança, Príncipe do Brasil*. Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 107 x 84,3 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.



MACHADO, Gaspar Fróis, 1759-1797. *Iosephus Princeps Brasiliae* [Visual gráfico / Gaspar Frois M. delin. sculp.. - [Lx.^a : s.n., 1788]. - 1 gravura: água-forte e buril, p&b. - Dim. da comp. com letra: 48,5 x 31,4 cm. - Soares, E. - Dic. icon., nº 1563 D). Biblioteca Nacional, Lisboa.

18. MARQUÊS DE POMBAL (1699 – 1782)



Autor desconhecido. *Marquês de Pombal*. Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela, 89 x 120 cm. Museu Francisco Tavares Proença Junior, Castelo Branco.



Louis Michel van Loo e Claude Joseph Vernet. *Sebastião José de Carvalho e Mello, Marquês de Pombal*. 1766. Óleo sobre tela. Câmara Municipal de Oeiras.



Joana de Salitre (atribuição). *Marquês de Pombal*. Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela, 213,5 x 127 cm. Museu da Cidade, Lisboa.



Autor desconhecido. *Marquês de Pombal*.
Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela.
Museu Nacional Soares dos Reis, Porto.



Autor desconhecido. *Marquês de Pombal*. Séc.
XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela, 92 x 71
cm. Palácio Nacional de Mafra, Mafra.



Autor desconhecido. *Marquês de Pombal*.
Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre
tela, 79 x 69 cm. Museu do Ouro, Sabará.



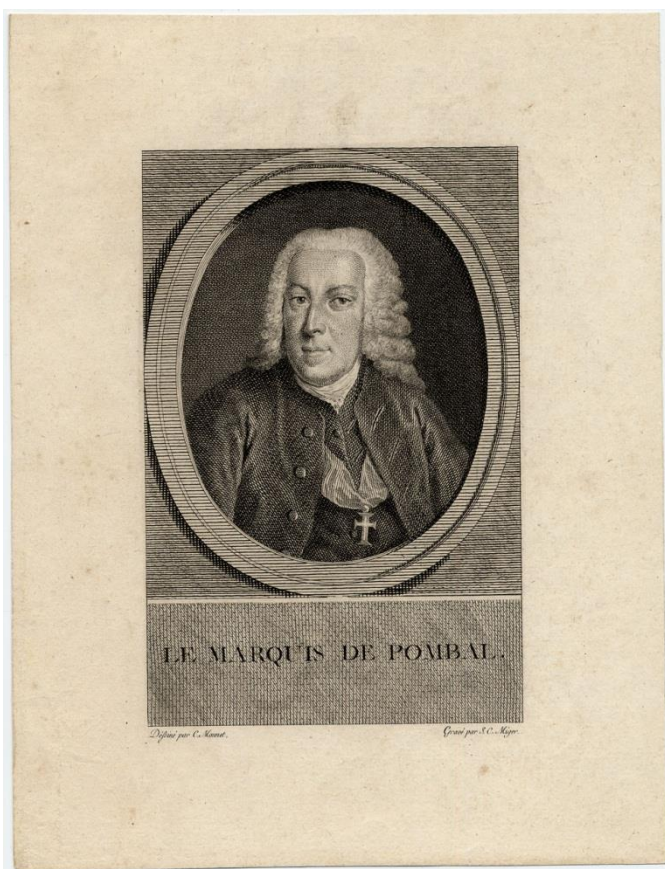
Autor desconhecido. *Marquês de Pombal*.
Séc. XVIII, segunda metade. Óleo sobre tela,
90 x 67,5 cm. Museu Histórico Nacional,
Rio de Janeiro.



CARPINETTI, João Silvério, 1740-1800. *Sebastião José de Carvalho e Mello, Secretario de Estado & C. & C* [Visual gráfico / Parodi vultum expressit; Carpinetti Lusitanus delin. et sculp.. - [S.l : s.n., 1759]. - 1 gravura: buril e água-forte, p&b. - Dim. da matriz: 25,3 x 17,9 cm. - Soares, E. - Dic. icon., n.º 641 A). Biblioteca Nacional, Lisboa.

ROIZ, António Fernandes, 1727-1807. *[Alegoria ao Marquês de Pombal]* [Visual gráfico / Anton. Frz. Roiz Brasil Lusit. inv. et del. Lisb. ; Steph. Fessard sculp. Parisi. - [Paris? : s.n., entre 1762 e 1769). - 1 gravura: buril e água-forte, p&b. - Data baseada no período de actividade do desenhador e no uso do tít. de conde (1759-69). - Dim. da comp. sem letra: 41,5 x 58 cm. - Portugal. Biblioteca Nacional _ Marquês de Pombal..., 1982, p. 445, n.º 2. Biblioteca Nacional, Lisboa.





MONNET, Charles, 1732-1808?. *Le Marquis de Pombal* [Visual gráfico] / dessiné par C. Monnet ; gravé par S. C. Miger. - [Paris? : s.n., 178-?]. - 1 gravura: buril e água-forte, p&b; 21,5 x 16,9 cm (matriz). - Dim. da f. truncada: 22 x 16 cm PTBN: E. 8 PQ.. - Dim. da f.: 29 x 22 cm PTBN: E. 4996 P.. - Soares, E. - Dic. icon., nº 641-F). Biblioteca Nacional, Lisboa.



Joaquim Machado de Castro (atribuição). *Marquês de Pombal*. Medalhão na base da estátua equestre de D. José I. 1775. Bronze. Praça do Comércio, Lisboa.

19. GOMES FREIRE DE ANDRADA, CONDE DE BOBADELA (1685 – 1763)



Manuel da Cunha (atribuição). *Gomes Freire de Andrada, Conde de Bobadela*. c.1761. Óleo sobre tela. Câmara Municipal do Rio de Janeiro.



O. Cor Sculpsit. *GOMES FREIRE DE ANDRADA, SARGENTO MOR DE BATALHA*. 1747. Gravura. Coleção Diogo Barbosa Machado, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

20. D. LUÍS DE VASCONCELOS, VICE-REI DO BRASIL (1742 – 1809)



Leandro Joaquim (atribuição). *D. Luís de Vasconcelos*. Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 88,2 x 65,7 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.