

**Retrato entre baionetas: prestígio, política e saudades na
pintura do retrato em Portugal e no Brasil, entre 1804 e 1834**

Patricia Delayti Telles

Tese apresentada à Universidade de
Évora para obtenção do grau de Doutor
em História da Arte.

Orientadores:

Prof. Doutor Paulo Simões Rodrigues

Professor Doutor Gonçalo de Vasconcelos
e Sousa.

Évora, Janeiro de 2015

Agradecimentos

Este doutoramento deve-se ao apoio financeiro e logístico da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) e do Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora (CHAIA-UE). Mas não teria sido possível sem as pessoas extraordinárias que disponibilizaram as suas coleções, o seu tempo - e às vezes o tempo e as coleções de amigos e familiares - com uma generosidade que nunca esquecerei. Foram muito além: ajudaram a encontrar dados e peças perdidas, permitiram que fotografássemos obras, mesmo sem às vezes poder permitir a sua publicação, descobriram peças e informações que nem sempre pude incluir no trabalho final, num verdadeiro trabalho de equipe.

Tenho a felicidade de dizer que a maioria se tornaram meus amigos. Espero que me perdoem ter omitido os seus títulos. Aqui seguem os meus mais profusos e sinceros agradecimentos a Afrânio de Melo Franco, Alexandra Gago da Câmara, Alexandra Markl (Museu Nacional de Arte Antiga), Alexandre Pomar, Ana Cardoso de Matos, Ana Paula Nascimento, Ana Sameiro, Anna Margarida Nogueira, António e Madalena Galvão Lucas, António Garcia Filé, Beatriz Torrents (Subastas Balclis), Camila Perlingero, Carlos Guimarães (D. Urraca, Guimarães), José Carlos Gonçalves Peixoto (Confraria do Bom Jesus do Monte, Braga), Carlos Silveira, Carolina Morales Echeverría, Catarina Lobo de Vasconcellos, Céu Grilo (Museu de Évora), Claudia Vada Souza Ferreira, Claudia Thomé Witte, Diana Maul de Carvalho (Centro de Ciências da Saúde/ UFRJ), Donal Maguire (National Gallery of Ireland), Eduardo Alves Marques, Elisabete e Rui Pimentel, Eloy Martinez de las Heras, Emília Ferreira, Fernando Cassiano Neves, Francisco Lobo de Vasconcellos, Hugo Xavier (Museu de Artes Decorativas Portuguesas, FRESS), Inês Turazzi (Museu Imperial, Petrópolis), Isabel Lopes Cardoso, Joaquim Caetano, João de Azevedo Coutinho, João Miguel Ferreira Pereira (Universidade do Porto), João Teixeira da Motta, José Maria Amador, José Mário de Andrade, Luiz Antonelli (Museu Histórico Nacional), Luisa Penalva, Luiz Azevedo Coutinho, Mafalda Soares da Cunha, Embaixador Manuel Corte Real, Maraliz Christo, Maria de Aires Silveira, Maria José Lobo de Vasconcellos, Marília e Milton Mandelblatt, Miguel Cabral Moncada (Cabral Moncada Leilões), Miraldina Marques, Mizita Lucena, Nathalie Lemoine-Bouchard, Nuno Gonçalo Monteiro, Nuno Manuel

Rodrigues, Nuno Pombo, Nuno Pereira Martins, Paula Seixas, Pedro Corrêa do Lago, Roberta Stumpf, a quem eu devo a idéia de começar essa aventura, Rodrigo Lacerda, Embaixador Sergio Telles, Sofia Loureiro, Embaixador Tadeu Soares, Vanessa Remington (The Royal Collection), Vasco Xavier Telles da Gama (Câmara dos Pares), Victor Manuel Conceição Guedes (Sé de Viseu), Victorino Chermont (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro). No antiquário Onze Dinheiros: Francisco Pereira da Cunha e Paulo Roberto de Souza e Silva; no Arquivo Histórico da Casa Pia de Lisboa: Maria Emília Rangel e Sandra Afonso; na Casa de Sezim: José Paulo Pinto Mesquita e Embaixador Pinto Mesquita; na Fundação D'Orey: João Manuel D'Orey e Bruno Slewinski; no Museu-Biblioteca da Casa de Bragança, em Vila Viçosa: Maria de Jesus Monge e João Ruas; no Museu Grão Vasco: Jorge Figueiredo, Sergio Gorjão e Alcina dos Anjos Silva; no Museu Nacional Soares dos Reis: Fátima Pimenta e Elisa Soares; na Oliveira Lima Collection: Maria Ângela Leal e Thomas Cohen; no Palácio da Brejoeira: Miriam Andréia Gonçalves, Hermínia Silva de Oliveira Paes e Catarina Costa Pereira; no Palácio Nacional de Queluz: Isabel Cordeiro, Inês Ferro e Conceição Coelho; no Palácio Nacional d'Ajuda: João Vaz e Rosário Jardim; na Universidade Federal do Rio de Janeiro e no Museu D. João VI: Cristina Moura Bastos, Marize Malta e Sônia Gomes Pereira. Agradeço também a todos os que me atenderam e ajudaram, no Rio de Janeiro, no Convento de Santo Antonio (em especial ao seu guardião, D. Frei Ivo Muller, e à equipe técnica do CEPAC/Centro de Projetos Culturais), na Biblioteca Nacional, no Arquivo Histórico do Itamaraty e no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro; em São Paulo, na Fundação Maria Luísa e Oscar Americano; em Portugal, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, na Biblioteca Pública de Évora, na Biblioteca Nacional e na Livraria Ferin, e no estrangeiro na Maine Historical Society (EUA), no Nelson Atkins Museum of Art (Kansas City, EUA) e na Royal Collection (Londres).

Há pessoas a quem não tenho como agradecer, pois o que fizeram está muito além de agradecimentos. São estas o meu grande amigo Anísio Franco, cujo entusiasmo e empenho nunca esmoreceram; Pedro Lobo, meu marido e companheiro incansável, fotógrafo e operador de milagres, Paulo Simões Rodrigues, meu orientador e parceiro nesta aventura, minha mãe, Vera Behring Delayti, assim como o meu co-orientador Gonçalo de Vasconcelos e Sousa.

Resumo

Estudo da pintura do retrato em Portugal e no Brasil entre 1804 e 1834, e da importância das circunstâncias da sua produção: necessidades políticas, de afirmação e construção de prestígio social, e o colmatar das saudades. Neste período marcado pelas invasões francesas, as Guerras Liberais e a independência do Brasil, mais do que uma expressão artística individual, o retrato reflecte as ambiguidades de uma sociedade que se quer representar. Muitos artistas, sobretudo retratistas em miniatura, permanecem anónimos. Em contraste com o Norte da Europa, dispõem de poucas oportunidades de exposição. Redes de apoio clientelares facilitam as encomendas, mas os auto-retratos revelam a fragilidade da situação dos pintores. Os retratos do rei, último símbolo de estabilidade, podem ser comprados num incipiente mercado de artes. A circulação de modelos e pintores internacionais e o confronto das expectativas de retratado e retratista implicam numa produção heterogénea.

Abstract

Portrait among bayonets: prestige, politics and longing in portrait painting in Portugal and Brazil from 1804 to 1834

Study of portrait painting in Portugal and Brazil from 1804 to 1834 and the importance of the circumstances surrounding its production: political, social and emotional functions. Portraits were created by political necessity, to assert and construct social prestige, and to preserve the memory of loved ones. In a period marked by the French invasions, Liberal Wars and Brazil's independence, they reflect the ambiguities of a society willing to represent itself -rather than individual artistic expressions. Several artists, particularly miniature painters, remain anonymous. Social networks facilitated commissions, but self-portraits reveal how fragile was the painter's social status. They had fewer opportunities to exhibit their work than in Northern Europe. Portraits of the king, the last symbol of stability, were acquired in an art market. The circulation of international models and painters and the confrontation between artists and sitters' expectations resulted in a heterogeneous production.

Abreviaturas

AIBA – Academia Imperial de Belas Artes, Rio de Janeiro

ADLSB - Arquivo Distrital de Lisboa

APEB – Arquivo Público do Estado da Bahia

CCS- Centro de Ciências da Saúde

CML – Cabral Moncada Leilões

CMP – Câmara Municipal do Porto

CPL – Casa Pia de Lisboa

FRESS – Fundação Ricardo Espírito Santo Silva

IHGB - Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

IMC – Instituto dos Museus e da Conservação

MGV – Museu Grão Vasco

MHN – Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro

MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

MNBA – Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

MNSR – Museu Nacional Soares dos Reis

PCV – Palácio do Correio Velho (leiloeira)

PNA – Palácio Nacional da Ajuda

PNQ – Palácio Nacional de Queluz

PRQ- Registo Paroquial

RGM – Registo Geral das Mercês

RMN – Réunion des Musées Nationaux

RPL – Registos Paroquiais de Lisboa

SMC – Sua Magestade Católica (rei de Espanha)

TT – Arquivo Nacional da Torre do Tombo

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

INDICE

Introdução	13
Capítulo 1 - Contexto e circunstâncias	37
1.1 Um sobrevôo histórico através de dois pintores	38
1.2 Objectivos da produção de um discurso: nacionalidade e nostalgia	49
1.2.1 - A delicada questão de uma “pintura nacional”	49
1.2.2 - Um passado visto como mais próspero	61
1.3 A questão das exposições	77
1.3.1 No contexto europeu: a situação em França e na Inglaterra	77
1.3.2 A situação em Portugal e no Brasil	79
Capítulo 2 – Os retratos reais: públicos e funções	95
2.1 O retrato do rei exposto à veneração do povo	95
2.2 O retrato do rei à venda: primórdios de um “mercado de artes”	109
2.2.1 - Locais de venda, ateliers e processos pictóricos	110
2.2.2 - Retratos reais ao alcance de todos?	124
A) Uma idéia de preços	124
B) Retratos em miniatura para comércio: afinidades pessoais e políticas	134
2.3 O retrato do rei em casa: entronização e iconoclasmos	143
2.4 O retrato real como presente	146
Capítulo 3 – A imagem do rei	159
3.1 D. João VI – política e tipologias	163
3.1.1 - Uma nova monarquia tropical – novos modelos de retrato?	
3.2 D. Carlota e “a série de Queluz”	183
3.3 D. Pedro – de imperador a duque	192
3.4 D. Miguel e D. Maria II	200
Capítulo 4 - Retratos de burgueses e fidalgos	211
4.1 Os auto-retratos e a ambiguidade do estatuto do pintor	215
4.1.1 - Auto-retratos e retratos de pintores	216

4.1.2 - Mulheres e pincéis: o retrato da condessa de Linhares a pintar	222
4.1.3 - Retrato de um pintor/restaurador	239
4.1.4 - Sequeira por Pellegrini: amizade e sucesso	244
4.2 Uma sociedade pouco propensa a gastar em pintura	251
4.3 Redes de apoio e estratégias sociais	260
4.3.1 - As irmandades de pintores	264
4.3.2 - Compadrios e redes familiares	266
4.3.3 - Outras redes sociais	278
4.4 O espelho quebrado: retratos devolvidos e recusados	287
4.5 Retratos para uma sociedade em crise	291
4.5.1 A situação económica	291
4.5.2 O retrato de família	298
A) Estudo de caso: o retrato do visconde da Pedra Branca (1825)	304
4.5.3 Retratos “de amor”	315
4.5.4 Mulheres de bigodes	319
4.5.5 Mulheres de pintores	329
4.5.6 Retratos infantis	331
4.5.7 <i>Ars longa, vita brevis</i>	338
Conclusão	347
Bibliografia	363
Índice de ilustrações	XL
Anexo 1 – certidões de casamento de Taborda	LXIII
Anexo 2 – iconoclasmo	LXV

Introdução

“L’interdisciplinarité c’est le mariage idéal de deux sciences voisines. Moi, je suis pour la promiscuité absolue.”

Fernand Braudel - entrevista ao *Magazine Littéraire* n. 212, 1984, p. 22 in JUSTINO, D. *A formação do espaço económico nacional – Portugal 1810-1913*,

2 vols. Lisboa: Vega Limitada, [1986?]

Pintar é escolher: as cores, a espessura do pincel, a aspereza e o tamanho do suporte, e a posição de cada linha traçada. No entanto, até mesmo dentro do espartilho das convenções da pintura do século XIX, na simplicidade aparente da pintura do retrato, decisões como estas não cabem apenas à criatividade do pintor: dependem da opinião de um segundo olhar, o do retratado – modulado pela função que espera daquele objecto. A importância acordada às jóias e ao traje, ao direcionamento do olhar, à colocação ou ausência de um atributo, de um simples drapeado, são susceptíveis de um acordo entre pintor e modelo mediado pelas expectativas de cada um. Envolvem também, por vezes, um elemento externo: a pessoa que encomenda o retrato, aquela que o paga, nem sempre a mesma que é retratada. E essas escolhas raramente são inocentes, implicam leituras, escondem significados, inserem-se não apenas no espelhar dos movimentos artísticos vigentes, mas também nas delicadas teias dos relacionamentos sociais em que o retrato se insere.

O resultado visual deste equilíbrio de escolhas é o que chamamos retrato – a semelhança ou evocação de uma pessoa, por um artista, visando uma certa função, um certo público, mediante um custo financeiro. Veremos que, de um modo geral, no período estudado, a pintura do retrato responde, em diferentes níveis, a pelo menos uma de três necessidades básicas: a de afirmação de afinidades *políticas*, a do sustento e/ou construção do *prestígio* social de retratados e retratistas, e à de preservação da memória do retratado diante do tempo que passa, à qual chamamos *saudades*, conceito português, brasileiro, que engloba numa mesma aura de carinho e emoção toda uma dimensão de memória, tristeza e distância, na própria raiz da “invenção” dos retratos (PLINIO, 1778, t. 11, Liv XXXV, 299; HOLANDA, 1984).

De facto, a lenda da sua criação, muito difundida desde finais do século XVIII, vinculava-se à da própria invenção da pintura ([MACHADO], 1794, II, 30): contava que, na Antiguidade, uma jovem de Corinto desenhou numa parede o perfil do amado, prestes a partir para uma longa viagem (PLINIO, 1778, t. 11, Liv XXXV, 299). O retrato nascia assim, e se afirmaria no decorrer dos séculos como marca privilegiada da *saudade*, de preservação da memória do retratado, visual e afetiva. Teóricos subsequentes logo sublinhariam a sua importância política, assegurando que nem todos os mortais teriam direito à essa imagem, pois o retrato deveria ser reservado a heróis e governantes (HOLANDA, 1984, 14), e essa ideia de privilégio se encontraria no cerne do retrato enquanto afirmação de um certo prestígio social. As telas ecoam assim as ambiguidades e angústias do que chamamos *prestígio*, contribuindo para a confirmação ou o realce do estatuto social do retratado, mas também do pintor, e por fim possuem a uma dimensão *política*, tornada premente pelo momento em que são elaborados, anos de guerra, a meio caminho entre a mentalidade do Antigo Regime e o nascimento de uma nova sociedade; veremos que, de particular relevância no caso dos retratos reais, este cariz político se estende às representações de simples fidalgos.

A investigação do retrato no mundo luso-brasileiro entre 1804 e 1834 deve envolver, por isso, não apenas o resultado em si, mas a análise desses elementos e das circunstâncias que levaram à sua construção – uma abordagem explorada, no que refere ao século XX, pelo historiador brasileiro Sérgio Miceli em *Imagens Negociadas* (1996).

No âmbito de nosso estudo, cuja cronologia determina um momento histórico que implicou constantes traslados de pessoas e bens, optamos por restringir a pesquisa a objectos de uma certa portabilidade, ou seja, retratos de cavalete ou em miniatura. Para a sua elaboração contribuía desenhos e estudos a óleo, mas como estes constituía sobretudo etapas intermédias para um resultado final, preferimos ater-nos a este último. O estudo da gravura também complementa a análise da retratística da época, mas o seu sistema de produção e de divulgação¹ difere do das obras pintadas, o que nos levou a excluímos as peças que não contribuía para a identificação de alguma pintura específica.

¹ O primeiro incluía processos sucessivos e diversos autores: nem sempre o gravador era o responsável pelo desenho e este, muitas vezes, como veremos, baseava-se numa pintura. Quanto

O nosso recorte temático partiu do princípio de que as dimensões afetiva, social e política influíam na elaboração, na apresentação, e até mesmo na preservação dos retratos, pois acarretavam consequências decorrentes das funções a que se destinavam. Mesmo no caso de retratos comprados prontos, geralmente representações reais, veremos que a sua posse e o modo pelo qual se dava a sua aquisição não seriam inconsequentes.

Atemo-nos, portanto, ao ambiente estritamente secular. Os retratos religiosos e as encomendas eclesiásticas, mesmo aquelas referentes às galerias de ordens terceiras, ou de benfeitores das misericórdias portuguesas e brasileiras, mereceriam um estudo à parte, por se encontrarem inscritos numa dimensão caracterizada pela continuidade plástica, dada a sua inserção imediata em galerias de retratos já constituídas. Nas *Actas e Termos das Sessões e Deliberações da Administração da Santa Casa da Misericórdia* [do Rio de Janeiro] no annos 1810-1820, as instruções ao retratista brasileiro José Leandro de Carvalho, em 1814, são específicas: *Semanda-se Retratar as quatro infingens em corpo inteiro ... aemitação dos que se acharão já feitos* (apud LEVY, 1942, 30-31 e nota 20). E essa continuidade seria mantida através dos séculos, como se pode constatar pelas escolhas pictóricas dos retratos mais recentes, presentes nas mesmas instituições.

Consideramos que a maioria dos retratos de modelos estrangeiros, mesmo quando pintados em Portugal e no Brasil, não deveriam ser incluídos neste trabalho por se inserirem num universo cultural diverso do luso. Utilizamos apenas alguns exemplos de personagens portugueses ou brasileiros pintados por estrangeiros, quando o seu impacte visual na pintura nacional revelou-se determinante.

Encontramos numerosos retratos póstumos, alguns de personagens célebres há muito falecidas. Desde pelo menos o século XVI, príncipes e mecenas europeus encomendavam retratos de *varões ilustres* (sobretudo poetas, filósofos, ou imperadores romanos) para ornarem as suas bibliotecas e gabinetes. Na década de 1820, um interesse renovado pela Idade Média e pelo Renascimento encorajaria toda uma temática da pintura *troubadour* dedicada à vida de

à divulgação, as gravuras eram vendidas não apenas individualmente, mas também em álbuns, e muitas vezes eram elaboradas como ilustrações de livros.

pintores, como Leonardo da Vinci ou Rafael² e, no caso português, de poetas como Camões. Não obstante a sua aparente dimensão de *saudade*, optamos por não incluí-los, pois uma grande diferença temporal entre pintor e modelo eliminava quase por completo a dimensão mimética do retrato, de modo que estudá-los implicava em analisar em detalhe a construção de uma representação a-priori fictícia, baseada no aproveitamento (ou na rejeição) dessas personagens enquanto exemplos de vida. O mesmo se aplica aos retratos póstumos, quando conseguimos identificá-los enquanto tais, pois as ramificações deste estudo levariam-nos a explorar imagens da morte e do “bem morrer”, e no Brasil as fotografias e daguerreótipos de *anjinhos* (crianças mortas ainda bebês), afastando-nos do tema central deste trabalho. Encontraremos a representação de um morto entre modelos vivos em pelo menos um retrato de família, mas veremos que não se confunde com aqueles; serão os vivos, e a sua interação, o foco do nosso interesse. De um modo geral, escolhemos ater-nos à visão mais pragmática possível, a que mais nos aproximasse da elaboração da pintura em si, enquanto escolha plástica e construção identitária de um indivíduo ou grupo.

Pela mesma razão excluímos retratos inseridos em pinturas “de história” “de género”, ou em ex-votos, como o pintado por Domingos António Sequeira, na Confraria do Bom Jesus do Monte, em Braga. Os últimos pediam, tais como os retratos eclesiásticos, estudos abrangentes sobre o relacionamento de pintor e retratado com a Igreja, num contexto marcado por desentendimentos no seio da mesma, como os que envolveriam o patriarcado de Lisboa e o bispo do Rio de Janeiro por ocasião da criação da Capela Real, em 1808 (ABREU, 2001, 379-388). Os retratos inseridos em pinturas “de história” levantariam questões semelhantes aos retratos póstumos de artistas ou figuras políticas, referentes à escolha de cada personagem enquanto figura supostamente exemplar.

Quanto ao recorte temporal que escolhemos – enquadrando as baionetas, reais ou metafóricas, erguidas por homens ameaçados no seu quotidiano. Embora Portugal sofresse uma primeira invasão, a chamada “Guerra das Laranjas” com Espanha, em 1801, optamos por começar este estudo com a sacração de Napoleão como “imperador dos franceses”, a 2 de Dezembro de

² O seu “retrato” com a Fornarina, por Dominique Ingres, datado de 1814, se encontra hoje no Fogg Art Museum, nos Estados Unidos.

1804. Esta notável afirmação de poder trará consequências dramáticas nos dois lados do Atlântico. O ano de 1834 encerra a nossa investigação: terminam em Portugal das chamadas “guerras liberais” entre D. Miguel e D. Pedro, ex-imperador do Brasil, e a morte deste último, no mesmo quarto em que nascera, em Queluz, põe termo a qualquer esperança ou temor de uma volta do Brasil à tutela portuguesa. As datas escolhidas demarcam simbolicamente um período em plena mutação, palco de intrigas políticas e guerras sucessivas, em dois países periféricos ao contexto europeu, um metrópole, outro colônia em pleno movimento de independência.

Em ambos os casos, desintegrava-se rapidamente o mundo conhecido, o mundo do Antigo Regime, abrindo espaço para uma série de “possíveis” – novos modelos, novas nações, novas identidades, muitas das quais não virão a concretizar-se. No clássico *De la démocratie en Amérique*, escrito no início da década de 1830 por Alexis de Tocqueville (1805-1859), o escritor francês, fascinado com o sistema político americano, constatava: *quoique la révolution qui s'opère dans l'état social, les lois, les idées, les sentiments des hommes, soit encore bien loin d'être terminée, déjà on ne saurait comparer ses oeuvres avec rien de ce qui s'est vu précédemment dans le monde. Je remonte de siècle en siècle jusqu'à l'Antiquité la plus reculée; je n'aperçois rien qui ressemble à ce qui est sous mes yeux. Le passé n'éclairant plus l'avenir, l'homme marche dans les ténèbres* (TOCQUEVILLE, 1840, vol. II, parte IV, Cap. VIII, 850).

Na continuidade dinástica própria do Antigo Regime, o passado ainda teimava em iluminar o futuro dos luso-brasileiros, mas a sua luz enfraquecia-se a cada ano, pressionada por exércitos e ideais. Assim, uma angústia semelhante à de Tocqueville reflecte-se na representação que a sociedade luso-brasileira do início do Oitocentos deixa de si mesma. Trata-se de uma “brecha” segundo o conceito de Hannah Arendt, *un intervalle dans le temps qui est entièrement déterminé par des choses qui ne sont plus et par des choses qui ne sont pas encore* (ARENDR 1972, 19 *apud* DION-CLÉMENT, 2010, 6). Tal como nos anos 40 de 1900, que a filósofa se devota a estudar, ou nas primeiras décadas do nosso interconectado século XXI, os figurantes do período estudado não parecem dispor de um arcabouço mental que lhes permita abarcar, com a velocidade desejada ou necessária, as transformações das quais participam. Apegam-se,

assim, às imagens que constroem, contribuindo para uma verdadeira explosão, pelo menos a nível quantitativo, da pintura do retrato. Parecem procurar, através dessas telas, fixar no tempo uma visão de si mesmos, não apenas a nível individual, em representações de burgueses ou fidalgos, mas a nível colectivo, na ânsia de apreender, talvez salvaguardar, imagens, por exemplo, de monarcas que, embora ausentes ou em confronto, ainda centralizavam uma certa visão de estabilidade.

O campo do retrato, espelho e construção desse conflito entre quebra e continuidade, revela-se um terreno propício para abordar algumas questões que surgem ou se agudizam entre 1804 e 1834 nessa sociedade que se quer representar. Nas imagens que pretende deixar de si, no recorte proposto quanto às suas dimensões afectiva, política e social, transparecem questões pensadas dentro da mentalidade anterior, da mentalidade do Antigo Regime, mas passíveis de absorver toda uma nova panóplia de contradições referentes, por exemplo, à condição da mulher ou à afirmação de novas identidades nacionais. Como se reflectiriam estas plasticamente, nas imagens que cada indivíduo pretendia construir de si próprio, para uma vaga posteridade? Nas de um rei que ainda centralizava a nação, embora ausente por longos anos? Nas de imperadores e rainhas demasiado jovens?

Logo nos deparamos com as dificuldades que nosso recorte implicava em termos de fontes. As três invasões francesas, em 1807-1808, 1809, e 1810, e as guerras liberais entre os dois filhos de D. João VI, D. Pedro e D. Miguel, entre 1828 e 1834, levaram a constantes mudanças de retratados e retratistas, exilados políticos ou viajantes, em busca de meios de sobrevivência, implicando na dispersão de objectos e documentos em dois continentes. Assim, considerando que, como no caso da pintura colonial fluminense, as obras *per se* e as notícias na imprensa periódica são as fontes mais importantes, quando não as únicas, para o nosso estudo (LEVY, 1942, 39), privilegiamos a sua busca e localização. Constatamos que, se abundam elementos dispersos, faltam diversos factores da equação: ora a identificação do retratado, ora a do autor, e quase sempre as circunstâncias da encomenda. Às vezes, encontramos menções à tela, mas não o próprio retrato. Essas limitações levaram-nos, como escreve a historiadora espanhola Estrella de Diego, *por encontrar lo borrado, lo oculto, los testimonios*

escamoteados a la Historia: recuperar, pues – sobretudo – las historias y las ausências (DIEGO, 2009, 13).

As lacunas na documentação colocaram a questão de limitar-nos a um único retratista, ou a um único retratado, ou mesmo a um único grupo social ou a um aspecto do retrato. No entanto, essa restrição poderia empobrecer uma pesquisa que se pretende - mesmo se incompleta, quase por definição - abrangente em termos de problematização. Procuramos explorar, mais do que resolver, quais os limites culturais, técnicos e sociais da produção física do retrato, quais algumas das expectativas, em termos afectivos, sociais e políticos, de pintores, retratados e compradores de retratos, e quais os resultados, em termos plásticos, desses constrangimentos e das escolhas visuais que deles resultaram.

Até recentemente, a história da arte escrevia-se a partir das obras de grandes mestres, estabelecendo e reforçando hierarquias inexpugnáveis, por ela mesma criadas. Determinava-se assim que a arte do século XIX seria apenas *académica*³, fruto de um período de *“oscurantismo” y mediocridad entre Goya y Picasso*. Excluía-se, e ainda se excluem, não apenas *a las mujeres o los artistas rezagados en cada época, sino a géneros pictóricos, períodos, países...*(DIEGO, 2009, 13).

Portugal e Brasil encontram-se ainda entre estes países quase invisíveis para a “grande arte ocidental”, particularmente no que diz respeito ao início do século XIX. Período de invasões e derrotas, “obscurantismo religioso”, vergonha, aparece sempre, quando surge, referenciado por uma ou outra personagem de excepção, passível de um dia inserir-se na História da Arte merecedora de maiúsculas. Ora, acreditamos que as nossas circunstâncias históricas e geográficas desafiam-nos justamente a explorar esse contexto periférico e instável, onde actuam raros grandes pintores, numerosos artistas obscuros e amadores.

Partindo desse pressuposto, partilhamos da abordagem proposta pelo historiador Matthew Craske, crítico inclemente de *uma visão monolítica da*

³ A historiadora Sônia Gomes Pereira refere o abuso deste adjetivo na história da arte brasileira sobre o século XIX. Denuncia o seu emprego indiscriminado e muitas vezes equivocado, com conotações quase sempre depreciativas, e a sua associação ao neo-clacíssimo (PEREIRA, 1996, 13-14; PEREIRA, 2008, 15-18).

Europa e da própria nomenclatura ainda utilizada: os fluídos termos de neoclassicismo e romantismo (CRASKE, 1997, 10). Essa terminologia, embora deficiente⁴, tem direccionado a abordagem de diversos historiadores, levando-os a privilegiar a análise da compreensão - ou não - destes modelos estéticos pelos artistas portugueses (FRANÇA, 1990) em detrimento do estudo da sua obra num contexto sociocultural específico. Não se trata de negar a importância da circulação em Portugal de modelos internacionais, muito pelo contrário, mas a tentativa de categorização desses padrões num nomenclatura incipiente tem exigido a manipulação ou mesmo a criação de uma terminologia cada vez mais complexa, como “pré-romântico”, “proto-neoclássico” (SALDANHA, 1995) ou “tardo-barroco” (GONÇALVES, 2012) que, segundo Craske, pouco contribui para a análise das obras. Essa abordagem aponta para uma dupla preocupação, cronológica e estilística, em desculpar o que se pressupõe que seria deficitário, e em identificar a “boa” ou “má” pintura pela compreensão generalista dessas correntes, o que, no âmbito do nosso estudo, não nos parece tão relevante quanto a simples documentação de percursos visuais. O conhecimento existente sobre o período em causa ainda é tão deficitário em termos pictóricos que, antes de classificá-lo, buscamos sobretudo identificá-lo com a maior precisão possível.

Segundo Craske, para melhor estudar a História da Arte do final do século XVIII e princípio do XIX é necessário fundamentá-la no estudo da História. Elaboramos assim a nossa metodologia privilegiando, numa primeira instância, o contexto sobre o objecto e, depois, ao analisarmos este último (sempre que foi possível encontrá-lo), privilegiamos a análise das suas dimensões afectiva, social e política, evitando tentar classificá-lo dentro de um nomenclatura estreita que, por ser considerada “europeia”, tornou-se canónica na história da arte – o que não implica necessariamente que seja aplicável à arte portuguesa ou brasileira do início do Oitocentos⁵.

⁴ Sobre as deficiências da terminologia *neoclássico*, *rococó*, ou mesmo *barroco* - considerada insuficientemente clara desde os anos 60 de 1900 por alguns dos maiores estudiosos do período como Hugh Honour e Robert Rosenblum, ver CRASKE, 1997, 9-12.

⁵ Craske sublinha que parte dos autores responsáveis pela cristalização dos termos *rococó*, *neoclássico* e *romântico* declararam-se insatisfeitos com a fluidez de seus próprios critérios (CRASKE, 1997, 9); escreve ainda: *I have set out to explore the problem of whether Europe had a meaningful cultural identity rather than to proceed from the belief that it did. (...) I have arrived at a certain ambivalence. I have (...) been willing at times to utilize concepts such as “European thought” or “the Enlightenment vision” but on other occasions ready to insist that there can be no*

A nossa opção implica portanto uma abordagem alternativa à tradicional, complementar, por exemplo, àquela adoptada por José Augusto França no texto seminal *O Retrato na Arte Portuguesa*. Em vez de privilegiarmos o pintor, considerando o retratado como “mais ou menos pretexto” para a criação plástica (FRANÇA, 2010, 9), preferimos começar pelo fim: pelo recorte histórico, social, geográfico e económico em que se inseria a obra pronta, e finalmente por esta. Aproximamo-nos da metodologia empregada por Sergio Miceli (1996) para desmonstrar a importância da pintura de retratos na ascensão social de Cândido Portinari. Analisaremos as funções a que se destinava o retrato e, a partir destas funções e desse recorte, a fusão dos três elementos cruciais na sua elaboração, os seus três criadores: quem os pintava, quem os encomendava, quem era representado. Assim, ao estudarmos a “intencionalidade” que levou os retratados a “estarem presentes nesta forma de perpetuação da imagem” (SOUSA, 2009, 228), veremos o resultado obtido, o retrato, como um veículo de expressão por excelência também do retratado.

Não obstante, o retrato é sobretudo uma construção plástica, tão conceitual quanto qualquer outra pintura - que Leonardo já considerava *cosa mentale* em pleno século XVI – o que nos leva a considerá-lo, não apenas como mera ilustração de um período histórico, ou subsídio para o estudo do traje, da joalheria e de outras artes decorativas, mas essencialmente como um factor de construção dessa mesma história.

A abordagem pretendida, de natureza transdisciplinar, aproxima-se também daquelas adoptadas por Joanna Woodall (*Portraiture: facing the subject*, 1997) e Shearer West (*Portraiture*, 2004), dedicadas a explorar os relacionamentos entre retratados e retratistas no jogo de espelhos entre representados e representações.

A historiografia recente tem estabelecido novos parâmetros para o estudo da pintura do retrato. O estudo de Pedro Flor *A arte de retrato em Portugal nos séculos XV e XVI* (2011) é talvez o mais abrangente sobre essa temática até agora tentado em países de língua portuguesa. E o historiador firma com propriedade os seus postulados arte-históricos em cima do valoroso *corpus* que reuniu. No

generalization in the discussion of culture of one part of the Continent that can be transferred to another (CRASKE, 1997, 11).

entanto, pelo seu recorte temporal, e por privilegiar a busca de uma semelhança mimética, a sua metodologia excluiria parte considerável dos retratos que nos interessam, símbolos de afeto, de fidelidade ou de afirmação política, ou consagrações burguesas ou nobiliárquicas de um estamento, cuja qualidade exclusivamente mimética pode ser muitas vezes questionada.

Catálogos de exposição tais como *Romantics and Revolutionaries*, na *National Portrait Gallery* de Londres (2002), *El retrato español del Greco a Picasso* (2004/2005), *El retrato español en el Prado de Goya a Sorolla* (2007), e *Portraits Publics, Portraits Privés (Citizens and Kings)* revelam o interesse pela retratística, inclusive por parte de um público abrangente, moldado pelas novas mídias (mídias) sociais, nas quais a representação individual ocupa espaço crescente.

O fascínio actual pelo retrato revela-se na própria produção pictórica e fotográfica contemporânea, em artistas como John Currin, Alex Katz, Lucien Freud, Paula Rego, Robert Mapplethorpe, Irving Penn e Cindy Sherman. No entanto, se as exposições espanholas supramencionadas excluía a participação de retratos portugueses por aterem-se à colecção do museu do Prado, *Portraits Publics, Portraits Privés*, realizada em 2009 pela *Royal Academy of Arts* de Londres, pretendia-se mais abrangente. Resultou da colaboração de museus franceses e americanos, revelando quase uma centena de obras cedidas por mais de 80 colecções de todo o mundo. Mesmo assim, não incluía qualquer retrato português, brasileiro ou sequer realizado em Portugal ou no Brasil.

Essa ausência é sintomática do pouco interesse em ambos países pelo género do retrato, mas também, no caso português, pelo período abordado pela mostra: 1760-1830. Agostinho Rui Marques de Araújo ocupa um lugar de destaque no estudo dessas décadas de transição, e somos devedores de sua produção extraordinária (ARAÚJO, 1991; ARAÚJO, 2002; TOPA, 2009; ARAÚJO, 2009), mas poucos investigadores parecem segui-lo.

No catálogo da exposição *A Arte do Retrato*, organizada em Lisboa pela Fundação Calouste Gulbenkian em 1999, reproduziram-se apenas cinco retratos de portugueses ou pintados em Portugal, dos quais apenas dois do período que nos interessa, nenhum de autoria portuguesa; na *Revista de História da Arte* da Universidade Nova de Lisboa dedicada ao retrato (n. 5, 2008), salta-se do século XVIII para o final do XIX, ignorando não apenas dezenas de artistas menores

activos no país, mas também outros da importância de Domingos António Sequeira. Os raros levantamentos da retratística em Portugal neste período devem-se aos estudos de Gonçalo Vasconcelos e Sousa no âmbito da joalheria, servindo o retrato sobretudo para a análise desta última. Torna-se patente que, pelo menos em termos da arte do retrato, parece imperar o veredicto emitido em 1966 por José Augusto França sobre o conjunto da pintura portuguesa: “fora o sistema alegórico, a pintura teve uma importância mínima durante esse período em Portugal. Retratastas, continuou a não os haver, a não ser ao nível medíocre a que todo o século XVIII nos habituara, com raras excepções de alguns dos pintores estrangeiros que, contratados ou à aventura, aportaram em Portugal (...)” (FRANÇA, 1990, vol I, 122) ou ainda mais contundente: “entre 1823 e 1835 nada se passou (...)” (FRANÇA, 1990, vol I, 209).

Mas, se mediocridade houver, não convém tentar entender algumas das razões que poderiam explicá-la? Peter Burke define o retrato como “aquela representação de um indivíduo que os seus amigos e próximos podem reconhecer como [sendo uma] imagem sua (...)”⁶ (BURKE, 2004, 92), estando este reconhecimento determinado por condicionamentos sociais e culturais. Do mesmo modo, no seu estudo *Hanging the Head*, a historiadora Márcia Pointon demonstra que a retratística setecentista inglesa era uma arte conservadora por natureza, controlada por uma relação contratual mais ou menos explícita entre o retratista e a pessoa que encomenda a tela (que frequentemente servia de modelo), e denuncia a nossa visão contemporânea de que “um bom retrato” se define a partir da capacidade do pintor distanciar-se dessas convenções e encontrar soluções originais para o *intractable problem of representation of the human subject for consumption in that subject’s own social and political milieu* (POINTON, 1993, 79). Interessa-nos, portanto, conforme dissemos, a intencionalidade da representação num determinado momento histórico, a construção plástica de uma semelhança pelo cruzamento de dois ou três olhares, culturalmente marcados pelas circunstâncias do seu tempo, e o delicado equilíbrio entre afeto, política e afirmação social na elaboração e na posse do objecto em si.

⁶ Tradução da autora a partir do texto publicado em espanhol.

Esse viés permite-nos investigar com algum distanciamento as obras enquanto tais, deixando em segundo plano a “qualidade” do resultado final. No entanto, convém sempre lembrar que essa vontade de representação partia de uma aproximação da semelhança física do retratado. Para Marcia Pointon, a “semelhança” é aquilo que permite vincular uma representação a um modelo humano específico⁷, embora o ato da identificação, culturalmente determinado, possa ser assimilado à compreensão de uma palavra, numa determinada língua (POINTON, 1993, 81). Assim, se não damos à identificação e à leitura iconográfica do retrato a mesma importância que lhe atribui Pedro Flor, concordamos que, no Antigo Regime, alguma dimensão mimética era desejada. E é essa semelhança que às vezes parece incomodar...

A introdução ao catálogo *Citizens and Kings* denuncia a preocupação modernista em “desconstruir” a pintura como a grande responsável pelo preconceito face ao retrato durante o século XX. De facto, mesmo na última reedição do clássico *O retrato na arte portuguesa*, França ainda parece desculpar-se pelo seu interesse, afirmando que “o retrato assume, por excelência, o equívoco de toda a arte figurativa ou representativa, na medida em que se refere a um modelo preciso que tende a ser identificado e na medida em que, pelo contrário, vive autonomamente de um sistema de sinais estéticos” (FRANÇA, 2010, 10). Pretendemos explorar o paradoxo dessa dualidade pois, no final do Antigo Regime, veremos que a vontade de representação mimética (ou pseudo-mimética) do retratado, ou de sua condição social, se encontrava sujeita a circunstâncias económicas e sociais particularmente delicadas, implicando numa autonomia muito relativa do pintor (LEVY, 1942; ARAUJO, 1991).

A bibliografia portuguesa mais recente dedica-se em grande parte a esmiuçar os parâmetros filosóficos em que se dá essa representação, como na introdução ao catálogo da Gulbenkian, de autoria de José Gil, cujo interesse ultrapassa em muito o âmago da nossa pesquisa (GIL, 1999), centrada, não na dimensão filosófica da ideia da representação, mas no seu condicionamento social. Procuramos, contudo, afastar-nos do equívoco da mimesis denunciado por José Augusto França: não mediremos o “sucesso”, ou não, de um retrato pelo

⁷ “*Likeness* is that which enables the viewer to match a representation with a given human subject.”

alcance de uma suposta semelhança física; pretendemos voltar ao “sistema de sinais estéticos” de França, intermediados, agora, pelos olhares cruzados do pintor e do retratado, permeados pela intencionalidade por trás da sua produção.

Preferimos transcender questões puramente filosóficas em benefício de uma análise em que a História da Arte tende a convergir para uma análise social e histórica. Harrison e Cynthia White argumentam que ao interessarmo-nos apenas pelas “melhores pinturas” do passado, nem sempre considerando a fluidez desse conceito – e excluindo a diversidade incómoda da pintura de província, das miniaturas, das telas de amadores e de uma quantidade de pinturas medíocres ou medianas, deixamos de lado grande parte da “produção ordinária” de um certo período. Ora, estes trabalhos e os seus produtores são fundamentais para o estudo de uma época, e até para o de suas obras primas (WHITE, 1991, 59); parafraseando Márcia Pointon, constituiriam “palavras” fundamentais na compreensão da “língua” que nos interessa. Consideramos, assim, a ideia de “qualidade” como historicamente determinada (WHITE, 1991, 59); além de que, veremos que talvez não fosse tão determinante na aceitação de um retrato quanto, talvez, na de outras modalidades da pintura, por não se requerer transcendência mas sim representação, ou vontade de representação, numa dimensão às vezes mais icónica do que mimética, quase mágica.

Esperamos que o nosso pragmatismo complemente as análises anteriores. Antes de pensar o retrato em Portugal e no Brasil é imprescindível vê-lo, encontrá-lo, classificá-lo. Na falta de um corpo substancial e coerente de “retratos portugueses”, ou pintados em Portugal, passível de ser estudado, a brilhante análise de José Gil baseia-se na busca de um sentido maior para um conjunto de obras tão abrangente que chega a tornar-se quase abstracto. Em 2012, a tese de doutoramento de Susana Cavaleiro Ferreira Nobre Gonçalves sobre o retrato em Portugal no tempo do Barroco buscou colmatar essa lacuna para o período entre 1683 e 1750; mas, ainda em 2006, Bruno Marques deparava-se com o mesmo problema da falta de obras no seu interessante ensaio sobre a retratística feminina no século XVIII, no qual apenas menciona um único retrato pintado em Portugal, de autoria do italiano Domenico Duprà (MARQUES, 2006). Buscamos contribuir também, na pequena medida que nos cabe, para a constituição desse “corpo de obra”, desse inventariar da retratística lusófona, que vem sendo

elaborado por diversos historiadores século a século, década a década, ainda sem permitir uma visão de conjunto, senão admitindo as lacunas que sem dúvida limitarão a nossa própria abordagem.

Examinamos *in loco* ou por fotografia mais de 1900 obras, encontradas no Brasil, em Portugal, França, Inglaterra, Áustria e nos Estados Unidos. Entre estas, destacamos um conjunto de 955 telas e miniaturas coevas – 563 efectivamente pintadas em Portugal ou no Brasil entre 1804 e 1834, incluindo aquelas que sobrevivem apenas por meio de gravuras⁸. Deparamo-nos com mais de 490 pintores em actividade; 300 responsáveis pela pintura de pelo menos um retrato⁹. Ou seja, em média, localizámos pouco mais de uma obra por pintor, menos de duas por retratista - uma amostragem pequena, mas relevante, dado que não pretendemos um inventário exaustivo¹⁰.

Ora, a dificuldade encontrada em procedermos a esse levantamento pela identificação de um estilo de retrato português ou brasileiro, que permitisse a classificação imediata de retratos anónimos, tornou-se outro instrumento de análise. Veremos que os textos publicados na época em Portugal, mais ou menos preocupados com uma definição de “escolas nacionais”, como os de Taborda (1815), Garrett (1821) e Volkmar Machado (1922) encontraram as mesmas dificuldades.

Noutros países, o estudo do retrato tem-se destacado na produção historiográfica das últimas décadas, atenta particularmente ao século XVIII em

⁸ Consideramos para tal a inscrição *pinxit* ou *pint* - que demonstra a existência de um quadro a óleo ou de uma miniatura, a partir do qual se efectuou a gravura - e não apenas *delineavit* ou *des*.

⁹ Baseamo-nos nos dicionários de Fernando Pamplona (1987, 1988), Marieta Alves (1976), Carlos Cavalcanti (1973, 1974) e Walmir Ayala (1977, 1997), e na imprensa periódica, confrontando as informações e corrigindo mais de 50 verbetes, quando a documentação, novas publicações, ou a análise das obras revelaram omissões ou enganos. Eliminamos todos os artistas dos quais se desconhece obra pintada (em particular muitos gravadores e desenhadores), consideramos como retratistas aqueles que se apresentavam como tais na imprensa, e os pintores, inclusive amadores, dos quais se conhece algum retrato. Dada a importância desta modalidade para os miniaturistas, consideramo-los a todos como retratistas. Contudo a escassez de conhecimentos biográficos e a falta de especialização na sua actividade (veremos que muitos pintores eram também cenógrafos, restauradores, etc.) dificulta análises estatísticas precisas.

¹⁰ Dado o grande número de pintores em actividade, uma estimativa conservadora, baseada na existência de cerca de 30 retratos atribuídos com alguma certeza a Domingos António Sequeira (MARKL, 2013) e a Nicolas Antoine Taunay (LEBRUN-JOUVE, 2003), dois pintores que não eram exclusivamente retratistas, sugere a existência de cerca de 15.000 retratos pintados durante o período. Lembremos que, para finais do século XVIII, Susana Gonçalves menciona que o longo João Glama Ströberle (1708-1792), dedicado a esta especialidade, afirmava ter pintado mais de 600 retratos (GONÇALVES, 2012, 420), um número equivalente aos repertoriados como de autoria de Elizabeth Vigée-Lebrun (1755-1842) (VIGÉE-LEBRUN, 1986).

França e na Inglaterra (BRILLIANT, 2008; HALLIDAY, 2000; POINTON, 1993; RETFORD, 2006). A sua abordagem privilegia as áreas de convergência entre sociologia, história e história da arte. Baseia-se, como a nossa, na premissa de Brilliant segundo a qual: *portraits exist at the interface between art and social life and the pressure to conform to social norms into their composition because both the artist and the subject are enmeshed in the value system of their society* (BRILLIANT, 2008, 11). Essa premissa tem permitido um considerável desenvolvimento na historiografia anglo-saxónica, como se pode ver nas obras de Tobin (1999) e Retford (2006), e marcou profundamente o presente trabalho.

Não podemos, no entanto, deixar de ressaltar os obstáculos que apresenta essa abordagem, no contexto “entre baionetas” das guerras peninsulares e depois liberais, da transferência da Corte para o Brasil, e da independência desse país. Confrontamo-nos com a escassez da bibliografia dedicada especificamente ao período, o que sem dúvida deixará lacunas em nosso estudo.

No âmbito estrito da História da Arte, embora se tenham multiplicado trabalhos monográficos sobre retratistas dos séculos XVIII e XIX (AURICCHIO, 2009; ALBINSON, 2010, etc.), e catálogos de exposição de alta qualidade, não encontramos um único *catalogue raisonné* de artistas portugueses ou brasileiros activos durante o período, sequer sobre Domingos Sequeira – apenas levantamentos das obras de pintores franceses activos na Corte do Brasil, em particular Nicolas Antoine Taunay (LEBRUN-JOUVE, 2003) e Jean Baptiste Debret (LAGO, 2007), atendo-se o último à sua produção durante a estada brasileira.

Em termos da análise económica e social do contexto de produção artística, a obra já citada de Harrison e Cynthia White *La Carrière des peintres au XIXème siècle* (1991) permanece um clássico, embora tenha sido relativizada e actualizada pelas pesquisas de Patrick Michel em *Le commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIIIe siècle* (2007). A abordagem de Anne Lafont sobre as estratégias mercantis dos alunos de Jacques Louis David (PRETI-HAMARD, 2005) e o levantamento de Richard Spear e Philip Sohm em *Painting for profit* (2010), embora careçam de dados específicos quanto a Portugal e Brasil, também contribuíram para este trabalho em termos metodológicos.

De facto, é preciso lembrar que a sobrevivência dos pintores, e entre estes dos retratistas, depende essencialmente da remuneração obtida pelo seu

trabalho. Assim, é importante contextualizar a sua produção dentro da lógica socioeconómica do seu tempo. Não se trata de estabelecermos um relacionamento directo entre o resultado final, um objecto artístico, e o seu custo, ou preço, mas inseri-lo numa complexa organização societária na qual as encomendas e os mecanismos de compra e venda influem sobre a sua criação.

A pintura do retrato implica em duas situações distintas: a encomenda da própria imagem ou da representação de algum parente ou amigo, ou a compra de uma tela pronta – retrato de outrem, veremos que, sobretudo, de algum monarca. Estas situações implicam diferentes modos de interacção entre o pintor e o proprietário do retrato, seja ele ou não o retratado.

No caso da compra, a decisão incide sobre uma tela ou miniatura acabada, já disponível. Por não se tratar do destinatário final da obra, o retratado não influi sobre a pintura em si, e muitas vezes nem chega a posar para o artista, que trabalha a partir da cópia ou da reinterpretação de outras obras. Contudo a obra permanece sujeita a diversos condicionamentos, como ao interesse dos compradores (determinado pelas funções a que retrato comprado se destina), à existência e ao acesso a locais de exposição e de venda, o que interessa ao nosso estudo da dimensão social do objecto, e à influência que outras obras, também comercializadas de modo corrente, como gravuras, poderiam ter sobre estas telas - e sobre a remuneração dos retratistas. Não se trata do objectivo central deste trabalho, mas os novos dados encontrados sobre este “mercado” e as suas implicações sobre a prática da pintura do retrato levaram a que nos detivéssemos sobre esses aspectos.

No caso de uma encomenda, a situação mais frequente na produção dos retratos de burgueses ou fidalgos, a dimensão económica e a importância das redes sociais na produção pictórica revelam-se senão mais explícitas, certamente mais directas. Determinam, à partida, a contratação do retratista: amador ou profissional? pintor famoso ou amigo de família? Mesmo se quem encomenda o quadro não é necessariamente o retratado, veremos que a percepção do estatuto social do pintor, as relações pessoais e as negociações entre quem paga e quem pinta influem até sobre o tamanho das telas. Interferem também na aceitação ou recusa do retrato acabado, com tudo o que isso pode indicar sobre o reconhecimento do retratado na imagem elaborada pelo pintor.

Este relacionamento, próximo às demandas de uma clientela, levava a que os retratistas fossem – em quase toda a Europa - particularmente acusados de exercerem um ramo secundário, “comercial”, da pintura (WEST, 2004, 12, HALLIDAY, 2000, 10). Ora, alguns dos artistas mais respeitados em Portugal aceitavam encomendas ainda mais prosaicas, como a pintura de tectos e de carruagens. Os pintores lutavam há séculos pela elevação – ou pela simples definição - do seu estatuto social, a meio caminho, como veremos, entre um “ofício mecânico” e os mais baixos escalões da fidalguia. Essa ambiguidade é particularmente relevante quanto à escolha de um retratista, e não de outro, pois a elaboração da maioria das telas, frente ao modelo, exigia uma certa convivência entre ambos. Reflecte-se, também, sobre os auto-retratos e os retratos de outros pintores, imagens que as circunstâncias restritas do modelo de exposições disponível no mundo luso reservavam para o seu círculo mais próximo de amizades e parentesco.

No entanto, antes de desvendarmos esses relacionamentos complexos, o primeiro passo é a identificação e datação das obras. Para tal, as publicações sobre falerística portuguesa de José Vicente de Bragança (*El-Rei D. João VI e a Ordem da Torre e Espada (1808-1826)*, 2011) e Paulo Jorge Estrela (*Ordens e Condecorações Portuguesas 1793-1824*, 2010) foram de particular importância. Infelizmente a evolução da moda burguesa em Portugal e no Brasil durante o período em causa ainda permanece pouco estudada, assim como a dimensão simbólica da postura corporal e dos gestos, tal como a analisaram Jan Bremmer e Herman Roodenburg em *Cultural History of Gesture* (1992); atemo-nos em ambos os casos a menções esparsas em numerosos relatos de viajantes.

De um modo geral, buscamos complementar uma contextualização histórica contemporânea pela visão dos próprios protagonistas sobre o período estudado, abraçando o que esta implica em vieses políticos e sociais. Mais do que a sua acuidade história, interessou-nos a sua perspectiva no âmbito da história das mentalidades. Privilegiamos assim os relatos de artistas escritores como Cirilo Volkmar Machado (*Nova Academia de Pintura*, 1817; *Collecção de Memórias*, 1922) e José da Cunha Taborda (*Regras da Arte da Pintura*, 1815).

Consultamos igualmente memórias de personagens de diferentes espectros políticos, como as de Laure Junot, embaixatriz de França em Portugal

em 1805, e mais tarde duquesa de Abrantes (1831-1835)¹¹, e de D. José Trazimundo Mascarenhas Barreto, 7º marquês da Fronteira (2003), “liberal” destacado, embora da mais alta aristocracia portuguesa, próximo de D. Pedro durante o cerco do Porto em 1833. Tais como as da duquesa, as suas *Memórias*, escritas em 1861, formam um interessante panorama do período estudado. Completamo-lo com conjuntos epistolares publicados, como os de D. Mariana de Sousa Holstein, condessa de Alva, miniaturista amadora (VENTURA, 2006), do bibliotecário Marrocos (*Cartas do Rio de Janeiro 1811-1812*, 2008), que acompanhou a Família Real ao Brasil, e diversos outros (FRANÇA e CARDOSO *Cartas luso-brasileiras 1807-1812*, 2008; *Correspondência de Brito e Frei Manuel do Cenáculo*, 1972). Dedicamo-nos em especial à leitura de periódicos e gazetas portugueses e brasileiros, como a *Gazeta do Rio de Janeiro*, o *Jornal do Commercio*, o *Spectador Brasileiro*, e a *Gazeta de Lisboa*.

Recorremos também a análises históricas e sociais do período estudado. Os dados levantados por Nuno Gonçalo Monteiro quanto à nobreza portuguesa no final do Antigo Regime (*O Crepúsculo dos Grandes*, 1998; *Elites e Poder*, 2007), a sua análise da centralidade do poder real, e da heterogeneidade da fidalguia portuguesa enquanto corpo social, foram fundamentais para a nossa análise da ambígua situação dos pintores retratistas, e de suas estratégias de ascensão social. Servimo-nos igualmente dos conceitos do “servir” e de “qualidade de nascimento” aprofundados por este historiador no contexto português, e de alguns pormenores da *Vida Privada em Portugal na Idade Moderna* (2011) por ele coordenada. A análise da dimensão simbólica dos dois corpos do rei segundo Kantorowicz (1957) e os trabalhos de Norbert Elias em *A Sociedade de Corte* (1995) também importaram nas análises das representações reais.

Um leque de assuntos correlatos, relevantes para o retrato, carece ainda de estudos aprofundados no âmbito especificamente português e brasileiro, como a circulação de modelos estéticos internacionais, o comércio de obras de arte e a dimensão económica da pintura no país. Cabe ressaltar novamente a importância para o nosso trabalho dos artigos de Agostinho Araújo, sobretudo no que respeita às redes de favorecimento inter-familiares (ARAÚJO, 1991 e 2008-2009), e os estudos de Joaquim Caetano e de Nuno Saldanha sobre o contexto de

¹¹ Utilizamos as edições subsequentes, de 1834 e 1837.

produção da pintura em Portugal nos séculos XVII e XVIII (CAETANO, 1994; SALDANHA, 1995).

As comemorações dos bicentenários da chegada da corte portuguesa ao Brasil e das invasões francesas originaram uma série de publicações, muitas das quais revêem ou mesmo contradizem a historiografia anterior referente ao reino de D. João VI (TAUNAY, 1916, 1956; MORALES DE LOS RIOS FILHO, 1958), reunindo diversas contribuições, como *Portugal, Brasil e a Europa Napoleónica* (2002) e *Portugal sem Corte* (2011).

As pesquisas de Francisca L. Nogueira de Azevedo lançaram nova luz sobre D. Carlota Joaquina (AZEVEDO, 2003 e 2008), complementadas pela análise de Sara Marques Pereira em *D. Carlota Joaquina rainha de Portugal* (2008) a respeito da “lenda negra”, desenvolvida pela historiografia liberal em meados do século XIX, que envolve ainda a rainha, e que veremos reflectida em alguns dos seus retratos. Utilizamos também biografias de D. João VI (PEDREIRA e COSTA, 2008 e 2009), de D. Miguel (LOUSADA e FERREIRA, 2009) e D. Pedro IV (SANTOS, 2008). No entanto, por mais que elucidem alguns aspectos biográficos, ainda não permitem prescindir de estudos anteriores, como os clássicos de Oliveira Lima (1908), Otávio Tarquínio de Sousa (1954) e os levantamentos iconográficos realizados por Ernesto Soares (1941, 1947, 1960) e Stanislaw Herstal (1972), este último dedicado exclusivamente a D. Pedro I.

A preocupação em reavaliar a pintura desse período tem aparecido apenas esporadicamente, como no estudo de Carlos Ott sobre a *Escola Bahiana de Pintura 1750-1850* (1982), embora o seu foco seja, no caso brasileiro, a pintura religiosa, pois apesar de mencionar dois retratos, não os reproduz nem descreve. Elaine Dias debruçou-se em diversos artigos sobre os integrantes da chamada “missão francesa,” abrindo à influência da pintura portuguesa um maior espaço do que o normalmente dedicado por outros historiadores brasileiros do período, mas ainda voltada para o modelo parisiense (DIAS, 2006; DIAS, 2011). Sônia Gomes Pereira apresentou, em 2009, no *IV International Luso-Brazilian Seminar* em Bragança, os desenhos do português Henrique José da Silva guardados nas reservas do Museu D. João VI no Rio de Janeiro, e, no mesmo seminário, Ana Maria Monteiro de Carvalho dedicou-se à obra de Manuel Dias de Oliveira no contexto da pintura colonial brasileira. Contudo, como acontece com grande

parte dos retratistas do período que nos interessa, muitas telas de ambos pintores permanecem em grande parte desconhecidas, o que dificulta estudos comparativos e análises quanto à sua evolução.

Alberto Cipiniuk parece ter sido o primeiro a debruçar-se minuciosamente sobre o retrato brasileiro a óleo durante o período estudado, no livro *A face pintada em tela de linho moldura simbólica da identidade brasileira* (2003). A sua abordagem desta vertente artística enquanto “casamento” entre duas vontades, para o qual concorrem as circunstâncias económicas da produção das telas, e o estudo das suas funcionalidades, enquanto elementos construtivos de cada obra, parece basear-se nas premissas de Márcia Pointon. Condiz absolutamente com a nossa, mesmo se algumas das suas conclusões se ressentiram da falta de um levantamento mais extenso dos retratos efectivamente pintados no Brasil entre finais do século XVIII e o início do século XIX, escusadas pelo pioneirismo do seu trabalho. Se discordamos em alguns pontos, isso deve-se ao facto de Cipiniuk devotar-se sobretudo à pintura das décadas de 1840 e 1850, no estudo rigoroso da retratística dos “Barões do Café” – cujas circunstâncias de produção e características formais diferem daquelas aplicáveis à década de 1820 que pretendemos analisar.

Assim, grande parte da bibliografia elaborada há quase cem anos permanece obrigatória: estudos monográficos como os de Vergílio Correia (1923) e Pedro Vitorino (1925 e 1929), os artigos por este inseridos na *Revista de Guimarães* (1922, 1929, 1931, 1939), os clássicos de Luís Xavier da Costa (1923, 1936, 1939, 1940), ou Armando de Lucena (1943 e 1969), e ainda as diversas publicações, algumas não datadas, de Ayres de Carvalho. *Miniaturistas Portugueses* de Júlio Brandão (s/d, [1939]) é até agora a única publicação extensa no universo lusófono sobre a pintura do retrato em miniatura, malgrado o contributo essencial das exposições sobre o tema: a iniciativa pioneira de Anísio Franco no Museu Nacional de Arte Antiga em 2003 (FRANCO, 2003) e a exposição monográfica dedicada à família Almeida Furtado no Museu Grão Vasco¹², em Viseu (IPM, 1998). Parece desnecessário enfatizar a importância das

¹² Cujas conservadora, Alcina dos Anjos Silva, prepara um trabalho monográfico sobre o pintor José de Almeida Furtado.

obras de José Augusto França, sobretudo *A Arte em Portugal no século XIX* (1990), publicada pela primeira vez em 1966, pois permanecem incontornáveis.

O primeiro estudo monográfico referente ao retratista portuense João Baptista Ribeiro (MOURATO, 2010) merece todos os elogios, embora privilegie uma extensa pesquisa arquivística sobre um levantamento completo da sua obra. Surpreende apenas o pudor do autor em reavaliar a obra do retratista, que acusa de pouco merecedor de “êxitos fáceis” e de tentar imitar o “virtuosismo pictórico” de seu mestre Sequeira (MOURATO, 2010, 14). Porque não haveríamos de encontrar um artista talentoso esquecido à vista de todos nas paredes dos museus, aguardando novos olhares? A bibliografia demonstra como a sombra de Sequeira atravessa as décadas de nosso estudo, apagando todos os pintores à sua volta; a sua influência é inegável. Mas, não haveria outros pintores?...

Começaremos por abordar de uma maneira geral as circunstâncias da pintura do retrato no mundo luso-brasileiro. Para melhor estabelecermos o contexto histórico em que se insere, e demonstrarmos a sua importância directa sobre a pintura do retrato, escolhemos exemplificá-lo através de breves elementos biográficos de dois mestres dessa arte em Portugal, o supramencionado Domingos Sequeira (1768-1837) e o miniaturista José de Almeida Furtado (1778-1831).

Contudo, se a pintura é reflexo e construção de uma realidade, não seria apenas esta que importa, mas também a sua percepção, de modo que a seguir analisamos alguns textos, testemunhos e opiniões de artistas coevos, nomeadamente Cirilo Volkmar Machado (1748-1823) e José da Cunha Taborda (1766-1836), sobre o contexto em que actuavam os retratistas, e a relação que estabeleciam com as circunstâncias de trabalho das gerações logo anteriores. As suas observações levaram-nos a investigar a questão das exposições de pintura, em Portugal e no resto da Europa, onde um retratista em busca de clientes pudesse dar a conhecer o seu trabalho.

Serão justamente as condições de exposição dos retratos, públicas para a maioria dos retratos reais, eminentemente privadas para retratos de burgueses e fidalgos, a estabelecer a divisão deste trabalho nos capítulos subsequentes.

Veremos no Capítulo 2 os usos e funções dos retratos reais que, em sua

maioria, não eram pensados para serem expostos e criticados enquanto obras de arte, mas enquanto substitutos de uma “real presença”. Pode parecer heterodoxo separarmos a análise plástica dos retratos reais da sua função, e começarmos por esta última. Contudo, veremos que a dimensão funcional, política, mas também afetiva, destes objectos, precedia e determinava a elaboração da tela em si, ao ponto de se sobreporem ao valor estético do retrato. Aprofundaremos essas questões no Capítulo 3, onde abordaremos algumas dessas imagens de monarcas portugueses e brasileiros, reflexo de um delicado equilíbrio entre estabilidade e mudança, afeto, prestígio e política. Finalmente dedicamos o Capítulo 4 aos retratos de burgueses e fidalgos. Dada a falta de exposições públicas de pintura, estas telas levantam a questão da escolha dos retratistas por possíveis clientes – e vice-versa, da escolha dos modelos - o que nos leva a inquirir sobre as possibilidades de acesso dos pintores aos níveis mais altos da sociedade. Uma breve análise do seu posicionamento social contribuirá para a percepção da difícil situação em que se encontravam. Começamos por retratos de pintores, por serem eles próprios membros de uma burguesia que ainda lutava pela sua afirmação social. Veremos que a pintura do retrato detinha um papel importante no estabelecimento e na consolidação das redes de apoio e compadrio pelas quais os artistas buscavam compensar a ambiguidade social do seu estatuto, ambiguidade esta que marcou, como veremos, os seus auto-retratos. Encontraremos também um surpreendente número de mulheres, e de retratistas amadores.

Inserimos neste capítulo o estudo de caso de um retrato de família, a do diplomata baiano Domingos Borges de Barros, pintado pelo português Domingos Sequeira, datado de 1825, ponte entre Portugal e um Brasil independente há pouco tempo. A sua análise detalhada demonstra o quanto o conhecimento de dados biográficos sobre a vida de retratados e retratistas pode esclarecer as circunstâncias da produção de um retrato, o quanto enriquece o estudo da obra em si. Se não consideramos a identificação iconográfica fundamental para o estudo do retrato como obra de arte, isso não implica que o seu conhecimento não complemente o trabalho de maneira significativa. A análise minuciosa deste quadro revela justamente o quanto uma simples datação e/ou identificação pode ser enganosa: os retratos raramente se resumem àquilo

que aparentam ser à primeira vista. Reflexo e produto de uma sociedade, das suas ânsias, das suas limitações, este retrato remete para muitas questões que abordamos no decorrer deste trabalho, como a situação dos artistas e da mulher no Antigo Regime, e mostra o quanto diferentes retratos se iluminam uns aos outros, no desvendar de uma maneira de pensar, e de pintar, tão separada da nossa pelo tempo. Nele, poderemos ver com mais pormenor o modo pelo qual a necessidade de afirmação do prestígio de uma família se intercala com elementos políticos, e com factores afectivos, de cunho eminentemente pessoal.

Talvez a situação do retrato luso-brasileiro do início do Oitocentos assemelhe-se à que Karen Retford encontra em Inglaterra, em finais do século XVIII: um desenvolvimento desigual, estratificado social, geográfica e culturalmente, onde sobrevive a rigidez dos modelos de província, lado a lado com a empatia e a erudição de grandes mestres como Hogarth, Reynolds e Gainsborough, que usavam modelos anteriores para criarem a imagem de uma “família moderna” (RETFORD, 2006, 4).

Seria impossível, no tempo que nos cabe, efectuar mais do que um levantamento preliminar da pintura do retrato e dos retratistas em actividade no período estudado – ilusório pensar que chegaríamos a conclusões definitivas. A nossa maior ambição é o incómodo: pretendemos apenas, a partir de um conjunto de obras e textos, lançar um novo olhar sobre um período difícil, levantar questões, abrir trilhas, formar um corpo de trabalho que facilite aprofundamentos futuros. O Brasil debruça-se desde os primórdios da sua História da Arte sobre a pintura de modelo francês que implementa a partir dos anos 1820; ora, convém devolver a Portugal o papel que lhe pertence na história da arte desse período – um papel aparentemente modesto, mas sobretudo ainda pouco investigado, em pleno processo de organização, e carente de melhor divulgação. E se, como parece, o seu estudo passa por aprofundarmos o nosso conhecimento quanto aos relacionamentos de retratistas portugueses e brasileiros com os seus protectores, no delicado equilíbrio entre as necessidades sociais, afectivas e políticas da pintura do retrato, durante um período de profundas modificações políticas e grandes viagens – olhares de tinta, parados no tempo, esquecidos em reservas de museus e corredores, convidam-nos a fazê-lo.

Capítulo 1- Contexto e circunstâncias

Elementos afetivos, políticos e sociais, encontram-se particularmente explícitos nos retratos realizados no mundo luso-brasileiro durante os anos 1804-1834, por uma sociedade em crise. Para entendermos esse momento complexo, começaremos por afastar-nos momentaneamente das obras em si, para melhor entendermos o campo em que se inseriam, ou seja, em linhas gerais, o contexto histórico da pintura do retrato no período imediatamente anterior ao estudado. Para tal, usamos elementos biográficos de dois artistas portugueses de grande relevância, que reencontraremos ao longo deste trabalho: o pintor Domingos Antonio Sequeira e o miniaturista José de Almeida Furtado. As suas trajectórias exemplificam a importância de um conhecimento aprofundado da história em geral para o estudo do retrato, segundo a metodologia proposta por Mathew Craske (1997), e estabelecem um “pano de fundo” para outros artistas, sobre os quais não dispomos de muitas informações.

O estudo do retrato implica, contudo, não apenas no conhecimento da realidade histórica, mas também da sua percepção por uma sociedade que “se quer representar”. Assim, daremos espaço a seguir a algumas narrativas de pintores coevos José da Cunha Taborda e Cirilo Volkmar Machado, que deixaram testemunhos escritos sobre a sua percepção do período em que trabalhavam. As *Regras da Pintura* de Taborda (em parte uma tradução da obra *Saggio Pittorico* do italiano Michelangelo Prunetti (1786)) e, sobretudo, a *Colecção de Memórias* de Volkmar Machado, publicadas respectivamente em 1815 e 1823, são dos primeiros livros em Portugal a tentarem estabelecer um apanhado do conhecimento sobre a pintura no país. A realidade histórica dos seus relatos sobre as gerações anteriores interessa-nos menos do que as suas próprias visões sobre o passado; dada a escassez de fontes, acreditamos que mesmo o seu lado anedótico deva ser levado em consideração, enquanto reflexo de idéias e preconceitos da época (LEVY, 1942). A sua visão da pintura contemporânea e os testemunhos que o segundo destes autores incorpora, obtidos em primeira ou segunda mão, permitem-nos vislumbrar uma série de questões importantes.

A primeira diz respeito a identidades nacionais, que poderiam ecoar no estudo do retrato, uma arte supostamente mais neutra que a pintura de história ou de gênero, ou da paisagem, onde a escolha temática exerce um papel fundamental. Veremos que, embora Taborda e Volkmar Machado se preocupem com a ideia, senão com a definição de uma “escola portuguesa” de pintura, atêm-se a uma abordagem biográfica dos pintores. E este seu modo de pensar o que consideram uma arte “nacional” também contribui para estabelecermos um “pano de fundo” para a pintura do retrato enquanto construção social e política.

A segunda questão refere uma visão nostálgica do passado, que talvez outorgasse um vislumbre de esperança aos retratistas de seu próprio tempo, e ajuda a explicar as suas expectativas em termos de reconhecimento e prestígio. Num momento de severa crise socioeconómica, Volkmar Machado evoca com nostalgia o passado recente, em que numerosos artistas, sobretudo retratistas, teriam conseguido alcançar um certo bem-estar financeiro. Aponta, contudo, para uma diferença fundamental com o Norte da Europa, onde os pintores podiam apresentar as suas telas enquanto obras de arte a um potencial público de compradores através de *Salons*, como os de Paris ou Londres. Na falta de equivalentes locais, as circunstâncias da sua exposição, em Portugal e no Brasil, dividem os retratos lusos basicamente em dois grupos, cuja função precede e ajuda a determinar a forma. Veremos nos capítulos seguintes que as representações reais, eminentemente políticas, eram passíveis de serem vistas por um público alargado, mas pouco propensas a serem julgadas por seus méritos pictóricos, e os retratos de burgueses e fidalgos, destinados a casas particulares, eram de acesso limitado.

Mas comecemos por traçar as circunstâncias históricas com as quais se defrontavam retratistas e retratados entre 1804 e 1834.

1.1 - Um sobrevôo histórico através de dois pintores

A complexidade política do período não cabe na economia deste trabalho. No entanto, dada a dimensão política de diversos retratos e os reflexos sociais e emotivos dessa instabilidade na própria pintura do retrato, acreditamos que uma breve análise possa contribuir para a sua compreensão.

Como o resto de seus contemporâneos, os pintores trabalhavam e construíam as suas vidas nesse contexto mutante. Alguns elementos biográficos permitem-nos iluminar, e personalizar, o impacto imediato de algumas reviravoltas que hoje entendemos com o tranquilo distanciamento da história. Permite-nos também apresentar dois pintores de grande importância para o nosso estudo, Domingos António Sequeira e José de Almeida Furtado, conhecido pela alcunha de “o Gata”, provavelmente em homenagem ao miniaturista florentino do século XV Bartolomeo della Gatta (SIMOES, 1998, 44). Embora se tenha refugiado em Espanha, o seu caso permite ilustrar como os movimentos de tropas durante a guerra peninsular afectavam directamente o quotidiano de retratados e retratistas.

Domingos António Sequeira (1768-1837) nasceu em Belém, nos arredores de Lisboa, numa família pobre, com o nome de Domingos António do Espírito Santo. Adoptou, mais tarde, o de Sequeira, por amizade com um tendeiro do mesmo nome que fora seu padrinho de baptismo, e o teria ajudado em seus primórdios (COSTA, 1939, 11). O seu talento de pintor fez com que fosse enviado pelo governo para se aperfeiçoar em Roma, onde permaneceu durante longos anos, ingressando como académico de mérito na prestigiosa *Accademia di San Luca* em 1793.

Por volta dessa data, José de Almeida Furtado (1778-1831) deixava Viseu, onde nascera, para estudar. A sua cidade era pequena, ou pelo menos é o que parecia por volta de 1810, aos olhos de um europeu do Norte: *[une] ville de 6.000 à 7.000 âmes, située sur une colline dans la plaine fertile entre le Mondego et la Vouga* (MASSÉNA *apud* KOCH, 1850, vol. 7, 181). Almeida Furtado partiu para o Porto, mas logo seguiu para Lisboa, matriculando-se primeiro na Casa Pia, em 1794 (SIMÕES, 1998, 41), e depois na *Aula Régia de Desenho*, onde estudou com os pintores Germano António Xavier de Magalhães (1767-ap. 1823)¹³ e Eleutério Manoel de Barros (c.1760?- após 1823). Enquanto aperfeiçoava a sua técnica,

¹³ Volkmar Machado apenas refere este artista lisboeta como arquitecto e professor, de *56 annos* (MACHADO, 1922, 244-245). Na verdade, era também inventor e miniaturista (*Jornal de Bellas Artes ou Mnemosine Lusitana*, 1816, vol. 1, nº V). Em 1823, quando pediu para ser jubilado, após 33 anos de serviço, era professor substituto de *Desenho e Architectura Civil* na *Aula Régia*, e escriturário no Tesouro Nacional (*Diário das Cortes da Nação Portuguesa*, 1823, tomo 2º, [vol. 9], 209).

trabalhava como miniaturista, inclusive para uma fábrica de caixas de rapé (SIMÕES, 1998, 42). Mas a sua experiência em Lisboa parece ter sido de pouca duração, pois quatro anos depois seria investigado pela Inquisição, sob suspeita de ter contestado a religião católica.

De facto, a partir de 1777, aquando da aclamação da rainha D. Maria I (1734-1816), conhecida em Portugal como “a Pia”, no Brasil como “a Louca”, a Igreja recuperara o poder e influência abafados, durante o reinado anterior, pelo poderoso marquês de Pombal. Em 1798, enquanto Sequeira, recém-vindo de Itália e decepcionado com o estado das artes em Portugal, retirava-se no Convento da Cartuxa, o miniaturista de Viseu enfrentava o Santo Ofício. Fora denunciado pelo pintor António da Silva Lopes (c.1779- ap. 1824¹⁴), seu *amigo* e colega na Aula Régia. Lopes dirigiu-se ao tribunal *a mando do seu confessor*, preocupado, segundo afirmava, por ter ouvido *durante uma conversa*, Almeida Furtado mencionar *algumas dúvidas quanto à religião católica*¹⁵. Reencontraremos mais tarde o delator instalado no Brasil¹⁶. Almeida Furtado não chegou a ser perseguido, mas estava de volta a Viseu em 1800, talvez em consequência do incidente com a Igreja.

Embora reinasse, D. Maria I já não governava o país. Abalada por uma série de perdas pessoais, assustada, acredita-se, pelos trágicos acontecimentos da Revolução Francesa, a soberana perdera o uso da razão. Aos poucos, a partir de 1792, fora sendo substituída no comando por seu filho, D. João. Embora devesse aguardar quase duas décadas para aceder ao trono, este – nomeado Príncipe Regente em 1799 – tornava-se governante de facto¹⁷.

A ele se dirigiria um dos principais protectores de Sequeira, Domingos Sousa Coutinho, futuro conde de Linhares, para que o pintor conseguisse

¹⁴ As datas aproximadas de seu nascimento e morte derivam da documentação encontrada (ver p. 130)

¹⁵ <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=2313717> visto a 22 de Julho de 2012. Alcina dos Santos Silva indicou-nos recentemente a existência, na Torre do Tombo, de outro documento referente a uma acusação do Gata perante o Santo Ofício, ao que se atribui a data de 1801. Não pudemos examinar a sua inserção no contexto arquivístico visando confirmar a datação, mas como diz respeito, novamente, a supostas declarações do Gata contra a Igreja, acreditamos que se trate de uma continuação ou averiguação da denúncia de 1798, talvez num mesmo processo.

¹⁶ Ver p. 86 e p. 130.

¹⁷ Em Fevereiro de 1792 D. João passa a *assistir e prover ao despacho em nome da rainha e assinar por ela (...) enquanto durasse ou houvesse impedimento e não fosse servida outra coisa ordenar* (PEDREIRA e COSTA, 2009, 66). D. João formaliza a condição de regente, passando a firmar *Príncipe Regente*, em 1799 (PEDREIRA e COSTA, 2009, 84)

alcançar a situação de prestígio que o seu talento merecia (COSTA, 1939, 17-20) e deixasse o convento. Em 1802, o Príncipe Regente nomearia Sequeira “primeiro pintor de câmara e corte” – *ex-aequo* com Francisco Vieira, dito Vieira Portuense (1765-1805) (MACHADO, 1922, 112 e 119). No ano seguinte, torna-lo-ia cavaleiro da Ordem de Cristo (MACHADO, 1922, 119). A partir de 1805, com o desaparecimento de Vieira, retirado para a ilha da Madeira, e logo falecido, Sequeira assumiria sozinho a primazia da pintura da sua época.

A situação internacional era instável. A Espanha, embora aliada dinástica de Portugal¹⁸, não deixava de representar uma ameaça, à qual somava-se paulatinamente o espectro de Napoleão, sagrado “imperador dos franceses” em 1804. Em Novembro de 1807, essa ameaça viria a concretizar-se de modo dramático. Após atravessarem a Espanha, tropas francesas procedentes de Salamanca, invadiram Portugal lideradas pelo general Jean Andoche Junot (1771-1813). Sob a proteção da Inglaterra, o seu mais velho aliado político, a Família Real portuguesa seria evacuada *in extremis* para o Brasil, acompanhada por milhares de cortesãos e empregados. A corte, exilada em seus próprios domínios, aportou em Salvador da Baía, mas logo prosseguiu para a capital da colónia, o Rio de Janeiro, onde permaneceria treze anos.

Junot, futuro duque de Abrantes, já conhecia Portugal, onde estivera com a mulher como embaixador, em 1805, e as ordens do Príncipe Regente seriam que a população o acolhesse em relativa paz. Sequeira, talvez por encontrar-se no Porto, não acompanhou a Família Real na fuga para o Brasil. Relacionou-se bem com os invasores, a ponto de ser acusado de “jacobinismo” e levado à prisão, por alguns meses, após o fracasso da primeira invasão (LUCENA, 1969, 36).

Em Viseu, Almeida Furtado, aleijado de uma perna, que acabou por amputar, confrontado com as limitações de uma clientela reduzida, decidiu tentar a sorte em Espanha. Segundo o testemunho de seu filho, o também miniaturista Tadeu de Almeida Furtado, teria sido tomado, em 1807, por *l'amour des voyages* (RACZYNSKI, 1847, 109). Ora, a falta de fronteiras naturais na Beira Alta facilitava as relações comerciais e artísticas da região com o lado espanhol (ANACLETO, 1998, 19), mas à data da partida, as tropas francesas, que

¹⁸ Uma aliança reforçada pelo duplo casamento, em 1785, da infanta D. Carlota Joaquina com o Príncipe Regente e da irmã deste, D. Mariana Vitória, com o infante espanhol D. Gabriel, tio de D. Carlota.

ameaçavam Portugal, já dominavam grande parte da Espanha. A coincidência, e outras imprecisões na romântica versão familiar, parecem remeter para razões mais concretas. Seria Furtado, antes da guerra, um simpatizante das ideias francesas, tão próximas daquelas mais tarde adoptadas pelo liberalismo ?

Localizamos em Espanha uma miniatura de sua autoria datada deste ano, assinada em português *Furtado pintou 1807* [Fig. 01]. Trata-se do retrato de um rapaz há pouco saído da adolescência. A sensualidade da boca ecoa as cores quentes da paleta, remetendo para uma androginia então na moda; o corte marcial dos cabelos, a uma guerra que pairava sobre todos. O Gata esmerou-se em revelar, na profundidade do olhar, na intensidade da expressão, uma promessa de futuro que talvez a vida não deixasse cumprir, resguardando a beleza fugaz da sua juventude, o que indica tratar-se de um retrato “do natural”, pintado frente ao modelo; mas nem a fisionomia do retratado, nem o seu traje burguês, contribuem para confirmar onde teria sido pintada.

É curioso que Almeida Furtado tenha escolhido trocar Viseu por Salamanca num período tão delicado, e que lá tenha permanecido, pintando *beaucoup de portraits d'officiers et de soldats français* (RACZYNSKI, 1847, 109). Embora não fosse tão estratégica na guerra peninsular quanto, por exemplo, Ciudad Rodrigo, Salamanca situava-se numa das três principais rotas de acesso a Lisboa, abertas aos exércitos franceses¹⁹ (SIGLER, 2006, 177). A sua situação teria sido mais vulnerável às baionetas de ambos os exércitos, do que se tivesse permanecido em Viseu, que passaria incólume pela primeira invasão francesa.

Expulso em poucos meses por tropas aliadas luso-britânicas, Junot retirou-se de Portugal em Agosto de 1808 levando todos os seus bens (até obras de arte saqueadas)²⁰, o que de nada serviu para deter as ambições de Napoleão.

No primeiro semestre de 1809, o marechal Nicolas Jean-de-Dieu Soult (1769-1851) liderava uma segunda invasão, que tampouco dominaria o país. Mas uma nova vitória anglo-portuguesa não evitou uma terceira incursão francesa,

¹⁹ Justamente a que fora usada por Junot em 1807: levava de Salamanca a Ciudad Rodrigo, onde se dividia em direção a Almeida e Coimbra, ou a Alcântara e Abrantes, ambas convergindo para Lisboa. As outras entradas eram, ao Norte, a partir de Burgos, e ao sul do Tejo a partir de Badajoz (SIGLER, 2006, 177, 179 e 194).

²⁰ Essa primeira derrota francesa foi selada pela *Convenção de Sintra*, assinada a 30 de Agosto de 1808 (*The London Gazette, Extraordinary*, September 16th 1808), que permitiu a saída de Portugal de muitos objectos roubados, como a Bíblia dos Jerónimos, “apropriada” por Junot e recuperada pelo país somente décadas mais tarde (FRANCO, 1993, vol. I, 20-21).

iniciada pelo marechal André Masséna (1758-1817) em meados de 1810, a última e talvez a mais feroz das tentativas de domínio bonapartistas.

Enquanto isso, a partir de 1808, Salamanca passaria por uma sucessão de governos espanhóis e franceses, alternados com grande rapidez, culminando com uma ocupação por mais de dois anos (ROBLED0, 1997, 137-211)²¹ sobretudo pelo general Paul Thiébault (1769-1846), instalado na cidade em finais de 1810 (SIGLER, 2006, 248). Este acompanhara Junot na invasão de Lisboa, três anos antes, e residira meses na residência do comerciante Jacome Ratton (que encontraremos adiante, retratado por Domenico Pellegrini), com o qual teria estabelecido um lucrativo esquema de manipulação de câmbios, não fosse a proibição do próprio Junot (SIGLER, 2006, 188 e 190)²². Mesmo assim, afirmava nunca ter sido hostilizado pelos portugueses (SIGLER, 2006, 217 e 215).

Mais grave, em relação ao Gata, é o facto de que, em Abril de 1810, o general Masséna escolheu Salamanca como quartel general para o seu exército de invasão a Portugal (SIGLER, 2006, 256). Este mesmo exército atingiria Viseu em Setembro e, enfurecido por defrontar-se com a destruição dos mantimentos que contava encontrar na cidade (KOCH, 1850, vol. 7, 181), ocupada pelos ingleses no início do ano, efetuou pilhagens e assassinatos.

Almeida Furtado não poderia prever o massacre, e não podemos menosprezar o facto que Salamanca ofereceria uma clientela bem mais extensa do que bom número de cidades portuguesas. Segundo o seu filho, teria conseguido acesso à alta nobreza espanhola, pintando os retratos do marquês e da marquesa de Almarza²³, presidente da Junta de Salamanca e chefe militar da província, da marquesa de Carvajal²⁴ e até de D. Carlos de Espanha (RACZYNSKI,

²¹ Mais detalhes sobre a ocupação francesa em ROBLED0, 1997, 137-211.

²² Thiébault estivera antes em Salamanca, em 1801. Sobre o general ver SIGLER, 2006.

²³D. Fernando de Aguilera y Contreras (1784-1838), 10º marquês de Almarza, 15º marquês de Cerralbo acedera ao título em 1803. Casara-se em Madrid em 1807 com D. María de las Angustias Fernández de Córdoba y Pacheco (1792-1864). O Gata pode tê-lo pintado entre 1808 e 1819, quando foi nomeado embaixador na Saxónia pelo rei Fernando VII. Apesar de mação, próximo às idéias dos “afrancesados”, opôs-se aos franceses durante as invasões. Mais tarde, tornar-se-ia um membro importante do liberalismo espanhol, sofrendo as represálias reais após o fracasso do Triénio Liberal, em 1823. Sobre ele, ver http://www.geneall.net/H/per_page.php?id=1162583 , http://www.geneall.net/H/per_page.php?id=1162584 e http://es.wikipedia.org/wiki/Fernando_de_Aguilera_y_Contreras (visto a 16 de Fevereiro de 2011)

²⁴ O título de marquesa de Carvajal foi criado apenas em 1896; terá havido confusão com alguma senhora da família Carvajal que seria também marquesa. Mas existe na Fundación Lázaro Galdiano, em Madrid, um retrato em miniatura de uma senhora, identificada como María Ignacia

1847, 109), que se encontrava, em 1812, com os exércitos anglo-espanhois, na região de Ciudad Rodrigo, e pode ter sido retratado nessa ocasião.

Pointon demonstra o quanto, na Inglaterra do século XVIII, o destino de um retratista encontrava-se ligado, mal ou bem, ao daqueles que retratava; beneficiava da fama de seus modelos, mas também da sua desgraça política (POINTON, 1993, 49). Talvez um processo semelhante de associação entre retratado e retratista acontecesse em Portugal e no Brasil. No enumerar destas personagens, mesmo reconhecendo que o pai pintara retratos de oficiais franceses, o filho privilegiava a nobreza espanhola que a eles se opunha, deixando ambíguo o posicionamento político do pintor. Mas a presença na cidade de franceses da mais alta patente²⁵ e de portugueses afrancesados (ABRANTES, 1834, vol. 13, 286-287 e 303) parece indicar que estes formariam parte substancial da clientela de Almeida Furtado. Não sabemos se o Gata teria simpatizado com os franceses, mas talvez essa dúvida, que subsiste, comprovada pelas opções políticas da sua clientela, envenenasse mais tarde a sua volta a Portugal, afastando os clientes de ambos os lados do espectro político.

Em todo o caso, em Abril de 1811, Portugal se encontrava, finalmente, livre dos franceses. Mas a Guerra Peninsular ainda não terminara, e a ameaça napoleónica persistia além-fronteiras. Em meados de 1812, Arthur Wellesley (1769-1852), futuro duque de Wellington, capturava Salamanca com tropas anglo-portuguesas (SIGLER, 2006, 265), mas os franceses retornaram no final do ano e permaneceram até meados de 1813 (ROBLED0, 1997, 137-211).

Malgrado os sucessivos governos, José de Almeida Furtado persistiu. Casou-se em 1811, numa Salamanca francesa, com a espanhola Maria do Loreto Amezqueta, filha de Anastácia Garcia e Francisco António Amesqueta²⁶ – talvez o *platero* Francisco Amezquita, ligado entre 1804 e 1813 à confraria dos ourives da prata (HERNANDEZ, 2007, 52 e 55), e pintou o seu retrato em miniatura para

Idiáquez y Carvajal (1776-1826) condesa de Montijo, cuja família pertencia à casa ducal de Abrantes, datável do primeiro quarto do século, e pintada a partir de uma miniatura de Guillermo Ducker de 1803, que se aproxima da pintura do Gata (MARTÍN, 1999, 268-269). Sobre o título ver <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1896/08/18/pagina-5/33412446/pdf.html> (visto a 3 de Janeiro 2012)

²⁵ Em 1811, a própria duquesa de Abrantes, mulher de Junot, chegaria a Salamanca após dar a luz a um filho em Ciudad Rodrigo; o seu marido viria encontrá-la (ABRANTES, 1834, vol. 14, 22).

²⁶ Os nomes figuram na certidão de baptismo de Francisca de Almeida Furtado, filha do casal, publicada no catálogo da exposição *A Arte em Família – os Almeidas Furtados* no Museu Grão Vasco, em Viseu (AA.VV., 1998, 58).

formar par com um seu, possivelmente por ocasião do seu casamento [Fig. 02 e Fig. 03].

Em Outubro de 1813, tornou-se professor de miniatura na Escola de Santo Eloy, “a petición del proprio centro”, o que parece demonstrar que já obtivera algum reconhecimento (GONZALES, 2007, 129). Tratava-se de uma escola de desenho direcionada aos ourives da prata, criada cerca de 30 anos antes, o que indica que o português teria beneficiado de alguma indicação de seu sogro. Embora não tenha sido o seu primeiro director, em 1818, como afirmava o seu filho (RACZYNSKI, 1847, 109)²⁷, o seu prestígio era real: não encontramos menção a outra cadeira de miniatura, senão àquela regida por ele, o que indica que pode ter sido criada para atendê-lo. A docência em Santo Eloy permitia acumular outras ocupações, mas os salários eram reduzidos e a situação económica tornara-se difícil (GONZALES, 2007, 115). Ao solicitar alojamento no edifício da escola e 200 ducados anuais, Almeida Furtado queixava-se de serem *mui escasos los negocios q. Se me proporcionan p.^a mi subsistencia* (GONZALEZ, 2007, 118 e 129)²⁸.

Enquanto isso, em Portugal, começava-se a esperar o retorno do Príncipe Regente. As derrotas sucessivas de Napoleão, em 1814, e finalmente em 1815, exacerbaram as esperanças do país ainda regido por generais ingleses. Contudo D. João, instalado no Rio de Janeiro, tardava.

Em 1815, elevou a antiga colónia ao estatuto de Reino Unido, em igualdade política com Portugal e Algarves. Tornou-se rei no ano seguinte, por morte de D. Maria I, mas seria no Brasil, e não na antiga metrópole, que se faria aclamar, embora a cerimónia fosse atrasada até 1818 por causa de levantes republicanos no Nordeste do país (a chamada “Revolução Pernambucana”, de 1817) e pela própria instabilidade política em Portugal.

Em Agosto de 1820, eclodia no Porto uma revolução liberal, fruto, talvez, de algumas ideias “francesas”, paradoxalmente contrárias ao absolutismo

²⁷ Embora os seus estatutos fossem aprovados apenas em 1798 (HERNANDEZ, 2007, 57), a escola começara a funcionar em 1784 com quatro directores-professores (GONZALES, 2007, 119), sob a égide de um *protector* e diversos *consiliarios* (ROBLEDO, 2007, 338). Fechou por alguns meses em 1803, durante o domínio francês, por falta de fundos (GONZALES, 2007, 229).

²⁸ Não sabemos se foi aceite o pedido, os historiadores espanhóis não se lembram do Gata enquanto pintor, considerando-o como provavelmente um *platero*, cuja vinculação a Santo Eloy teria sido *muy breve* (GONZALES, 2007, 129).

monárquico, que rapidamente se estenderiam por um país ressentido com a ausência do seu rei. À revelia de D. João, convocavam-se as Cortes da Nação Portuguesa para votar uma Constituição, e exigia-se o retorno imediato do monarca a Lisboa, medidas que abalavam as estruturas centenárias do Antigo Regime.

Essas ideias liberais parecem ter agradado a Sequeira. Em Abril de 1821, o pintor ofereceu às Cortes *dois grandes quadros allusivos ao nosso systema politico* (*Diário das Cortes Geraes e Extraordinárias da Nação Portuguesa*, 1822, 360): uma *Alegoria à Constituição*, mais tarde destruída num incêndio (BEAUMONT, 1972-1975, 44), e talvez um retrato de grupo dos 144 deputados (ROCHA, 2009, 87), que não chegou a terminar²⁹.

No mesmo ano, retornava a Lisboa um recalcitrante D. João VI, com quase toda a corte que partira, deixando o Brasil aos cuidados do seu filho mais velho, D. Pedro. Em 1822, não contentes com que o monarca jurasse a Constituição que haviam elaborado, as Cortes exigiram também o retorno do Príncipe herdeiro. Tal como a mãe, D. Carlota Joaquina, que a pretexto de graves moléstias se recusara a jurar a Carta, D. Pedro optou por afrontar as Cortes e, em Setembro, declarou a independência do Brasil, sendo coroado imperador no final do mesmo ano.

Em toda a Península Ibérica, a experiência liberal chegava ao fim. Em Salamanca, a Escola de Santo Eloy foi obrigada a fechar as portas, provisoriamente, por falta de dinheiro e disputas políticas (GONZALES, 2007, 229; ROBLERO, 2007, 344)³⁰. Em Abril de 1823, exércitos franceses invadiam a Espanha, desta vez para devolver o poder ao rei Fernando VII, cunhado e genro de D. João VI, pondo fim ao chamado *Triénio Liberal*.

Em Portugal, a 27 de Maio do mesmo ano, o infante D. Miguel, irmão mais novo de D. Pedro, tomava a frente da Vilafrancada, um levante em prol do absolutismo monárquico, ocorrido em Vila Franca de Xira, contra o governo liberal que supostamente aprisionava D. João. O rei soube aproveitar a ocasião

²⁹ Entre os cerca de 30 desenhos de deputados que conhecemos hoje, identificaram-se quatro de brasileiros: Alexandre Gomes Ferrão, Cipriano Barata, Francisco Agostinho Gomes e José Lino Coutinho, todos baianos, representando quase metade da delegação enviada pela Bahia (CARVALHO, 1912, 153)

³⁰ Fechou em 1821, e novamente por três anos entre 1825 e 1828.

para abolir a constituição que lhe fora imposta. Diversos liberais foram perseguidos ou exilados; outros, sentindo a viragem política, tomariam voluntariamente o caminho do exílio, como Sequeira, que deixou Portugal em Outubro, com destino a Paris (COSTA, 1940, 10).

Um ano depois, a 30 de Abril de 1824, a pretexto de debelar uma tentativa de destronar o rei, D. Miguel posicionou-se novamente em termos políticos: na chamada Abrilada, convocou as tropas nos quartéis de Lisboa e partiu novamente para o Palácio da Bemposta, onde se encontrava D. João. Clamando querer salvar a monarquia, aprisionou o pai. Desta vez, D. João conseguiria resolver a situação apenas graças à intervenção do corpo diplomático; levado para bordo de um navio inglês, retomou o controlo das tropas, demitiu o infante do comando dos exércitos e condenou-o ao exílio em Viena³¹.

Enquanto isso, o Brasil lutava para consolidar as próprias fronteiras. A Baía, que hesitava em trocar o domínio de Lisboa pelo do Rio de Janeiro, aderiu ao movimento independentista apenas em 1823. Lutava, também, pelo seu reconhecimento internacional enquanto país, sobretudo por Portugal, o que ocorreria em Agosto de 1825, após uma longa negociação mediada pela Inglaterra.

Em Espanha, após uma breve passagem por Ciudad Rodrigo, cujo governador militar retratou em corpo inteiro em 1825 (ANACLETO, 1998, 19), Almeida Furtado partiu novamente, carregado de filhos. Enquanto Sequeira seguia de Paris para Roma, em 1826 o Gata estava de retorno a Viseu (FRANCO, 1998, 33).

A morte súbita de D. João VI, em Março daquele ano, abriria, contudo, novas frentes de confronto. D. Pedro, Imperador do Brasil, outorgou uma segunda *Carta* constitucional a Portugal e renunciou ao trono em favor de sua filha D. Maria II. Permitiu também que o infante D. Miguel, seu irmão, retornasse do exílio em Áustria, mediante o compromisso de casar-se com a sua jovem sobrinha. Mas enquanto a pequena rainha carioca embarcava para a Europa, e o seu noivo voltava para Portugal, o país dividia-se entre *pedristas* ou *liberais* (monárquicos constitucionais que aceitaram a constituição dada a Portugal pelo

³¹ Mais tarde, D. João recompensaria com honras e títulos os diplomatas envolvidos, com destaque para o general americano Henry Dearborn que, conforme veremos, foi o único a receber como presente real um retrato de D. João em miniatura, cercado de diamantes.

imperador do Brasil) e *miguelistas* (partidários de seu irmão mais novo, D. Miguel). E o infante, aclamado rei ao regressar ao solo português, em 1828, esqueceu imediatamente a sua promessa de fidelidade e casamento.

Almeida Furtado pintou um grande retrato de D. Miguel naquele mesmo ano, para os festejos realizados em sua honra em Viseu (SIMÕES, 1998, 43). Necessidade financeira, real afinidade política, ou tentativa de dissimular a sua posição anti-absolutista e proteger a família (SIMÕES, 1998, 43)? Não sabemos, mas os efeitos terão sido devastadores sobre a sua carreira. Enquanto Sequeira retomava, em Roma, uma carreira de sucesso, se sabe sobre o Gata até a sua morte, *pobre*, em 1831 – um novo exílio espanhol ou um período encarcerado em Portugal, o que quer que fosse, *lhe arruinou a saúde e encurtou a existência* (BRANDÃO, s/d, 59). Deixava uma filha de apenas três anos, e a sua numerosa família não dispunha sequer de meios para pagar o enterro (SIMÕES, 1998, 41); seria o seu filho mais velho, Tadeu de Almeida Furtado (1813-1901) a sustentá-los com os próprios pincéis (FRANCO, 1998, 34). Em 1834, três anos após a morte do pai, deixaram Viseu pelo Porto, buscando apoiar-se em familiares ali residentes e em suas parcas redes de amizade, sobrevivendo da venda de miniaturas e do ensino da pintura (FRANCO, 1998, 34).

No Brasil, D. Pedro, dividido entre o seu novo país, que o queria exclusivamente “brasileiro”, e as preocupações dinásticas portuguesas, renunciara à coroa do Brasil a 7 de Abril de 1831, em favor do filho D. Pedro II, de apenas cinco anos de idade. Após alguns meses em Paris, em busca de financiamento para os seus exércitos, voltaria a um Portugal que não o via desde menino, para combater pelos direitos de D. Maria II. Até a sua morte, em 1834, poucos meses após derrotar o irmão, as *Guerras Liberais* fratricidas dilacerariam um país cansado de sangue.

Este esboço de um contexto histórico e político complexo visa apenas demonstrar a instabilidade da conjuntura em que os retratistas exerciam a sua actividade. Mostra também o quanto disputas e afiliações ideológicas, aparentemente externas à história da arte, influíam decisivamente sobre as carreiras dos retratistas. Tal como o de Sequeira, perseguido por suas amigas francesas, mas próximo ao Paço e à alta fidalguia, estabelecido em Lisboa durante a maior parte do período estudado, o caso do Gata revela-se exemplar, embora a

contrario: oriundo da província, suspeito por suas opiniões anticlericais, como tantos outros pintores José de Almeida Furtado dependia apenas da sua pintura para sobreviver, mas a complexidade do contexto político, as suas errâncias e posicionamentos pessoais, teriam contribuído para impedir que estabelecesse relações estáveis com clientes, passíveis de conseguir-lhe um fluxo constante de encomendas.

1.2 - Objectivos da produção de um discurso: nacionalidade e nostalgia

Nas três décadas que abrange nosso estudo, as circunstâncias históricas e políticas que resumimos, nomeadamente as invasões francesas e a independência do Brasil, levantam para a pintura do retrato a questão da “arte nacional”, tanto na representação de indivíduos cujas pertenças políticas se viam – de repente – revolucionadas, como na daqueles que se opunham ou ponderavam essa separação. Não cabe aqui a sua discussão extensiva; conforme afirmámos, não é apenas o contexto histórico, mas também a sua percepção que importam ao estudo de uma sociedade que se representa. No entanto, convém esclarecermos algumas questões relativas à visão coeva de dois pintores, do que seria uma “pintura nacional” a nível do retrato, pois encontraremos mais tarde, em diversas telas, o resultado pictórico dessa percepção.

1.2.1 - A delicada questão de uma “pintura nacional”

É sintomática a escolha de Taborda de traduzir para Português as *Regras da Pintura*, de Prunetti (1786), uma compilação de “tudo, quanto de mais bello devia esta nobilissima Arte ás indagações (...) [de] Inglezes; (...) Francezes; e (...) Italianos (...) [além] do celebre Alemão *Mengs*, etc.” (TABORDA, 1815, XIII e XIV). Superficial o bastante para ter uma leitura agradável, passível de divertir os amadores, também era suficientemente complexa para suprir algumas das necessidades de conhecimento de que os artistas se queixavam em Portugal.

Ora, Prunetti preocupa-se com a busca dos *caracteres distinctivos* das oito diferentes escolas de pintura que considera existir³², mas é a sua própria dificuldade em identificá-los que nos interessa. De facto, embora cite, por exemplo, os escritos de Sir Joshua Reynolds, ignora a existência de uma escola inglesa (TABORDA, 1815, 56), o que talvez não surpreendesse os seus contemporâneos, pois, como tenta explicar Volkmar Machado, cuja obra dialoga com a de Taborda: *a [escola] Ingleza he tão pequena, principalmente em Pintores do grande genero, que a maior parte dos Biógrafos esqueceo de a nomear: o seu forte são os retratos; e Reynolds e Owest [Benjamin West] são os seus Pintores mais acreditados* (MACHADO, 1922, 5).

Não se trata de negar, em Inglaterra, a existência de “sensibilidades nacionais”, no sentido moderno da palavra “nacional”, como as detectadas na pintura portuguesa dos séculos XV ao XVII (SERRÃO, 2000 e 2003)³³, nem o orgulho ou amor à nação que as guerras napoleónicas exacerbaram através da Europa. Mas em termos estritamente pictóricos, em finais do Setecentos e no início do Oitocentos, segundo Volkmar Machado, *os authores que tem dado nome de escollas aos modos de pintar das diversas nações* reconheciam, fora da Itália, só as escolas Alemã, Flamenga, Holandesa e Francesa e uniam *a Hespanhola com a de Napoles*³⁴ e *a Ingleza com a de Flandres* (MACHADO, 1922, 3).

De facto, embora estudos aprofundados sobre a questão talvez possam distinguir, em termos amplos, características mais ou menos nacionais na pintura de cada país, ou de algumas regiões, desde tempos remotos³⁵, a consciência da imprescindibilidade de “escolas nacionais” de pintura começava apenas a despontar, mesmo no resto da Europa. A necessidade de estabelecer uma “escola inglesa”, por exemplo, encontra-se citada entre as razões para a criação, em Londres, da *Royal Academy of Arts*, em 1768, que mesmo assim não via qualquer

³² Romana, sienense, florentina, veneziana, bolonhesa, lombarda, francesa e flamenga – na qual inclui a holandesa e a alemã.

³³ Sobre a criação das identidades nacionais ver THIESSE, 2000.

³⁴ Cabe lembrar que não existia então propriamente uma “Itália”, mas uma constelação de pequenos estados, por vezes mais ligados a outras monarquias europeias do que aos seus próprios vizinhos, como no caso dos Bourbon que reinavam em Nápoles, mas também em Espanha – o que explica que a escola de pintura napolitana absorvesse, para alguns autores, a espanhola.

³⁵ Nota-se, por exemplo, em Portugal, uma certa “melancolia” dos retratos, e o desenvolvimento, durante o século XVII de um “retrato humanista” (SERRÃO; FLOR), como refere Susana Gonçalves (GONÇALVES, 2013).

contradição em incluir quatro italianos entre os seus 35 membros fundadores (WEST, 1999, 126-127).

Quanto à escola francesa, Prunetti considerava *coisa bem dificultosa* distingui-la porque cada um em particular dos seus artistas escolheu, e estudou daquellas obras, que mais lhe agradarão, e segundo ellas regulou a sua maneira (TABORDA, 1815, 84). O mesmo poderia aplicar-se ao caso português. Nuno Saldanha refere que à importância da influência espanhola (predominante durante o século XVII, mas ainda vigente “já bem avançado o século XVIII” (SALDANHA, 1995, 17)) sucedeu uma disputa cultural entre a França³⁶ e as escolas italianas, ainda predominantes. D. João V não apenas importou numerosas obras de arte, como contratou pintores franceses e italianos³⁷, construindo a própria imagem real dentro dos padrões europeus de representação cortesã. Criou também em Roma a *Accademia della Sacra Corona di Portogallo* destinada à formação de artistas portugueses. A historiadora Emília Ferreira refere algumas dúvidas quanto ao seu funcionamento efectivo (2001, 11-14), mas consta que fora dirigida pelo pintor Benedetto Luti (1666-1724) e, a partir de sua morte, por Paolo de Matteis (1662-1728) (SALDANHA, 1995, 24, 55-57). O seu ensino marcou a formação de dezenas de jovens pintores portugueses³⁸, de Vieira Lusitano a Domingos Sequeira, encontrando-se a influência italiana tão profundamente inserida no contexto artístico português que o exercício de isolarmos as subtilezas de cada corrente, ou de cada escola, não cabe neste trabalho.

Encontraremos adiante resquícios deste diálogo pictórico em retratos de Domingos Sequeira que, segundo revela Alexandra Markl, continuaria a assinar diversas obras, ainda na primeira década do oitocentos, quando já residia em Portugal, como *Siqueira A. R.*, ou seja Académico Romano (MARKL, 2013).

³⁶ Cujas cultura também se encontrava marcada pela influência italiana.

³⁷ Como o retratista Giorgio Domenico Duprà (1689-1770), aluno em Roma de Francesco Trevisani, com quem Vieira Lusitano também estudou. Trabalhou em Portugal entre 1719 e 1730 (PIMENTEL, 2008, 141) e, de volta a Roma, continuou a enviar retratos para Lisboa, como os dos cardeais Bichi e Doria (c.1731), de Frei Fonseca e Évora (1733) e até o seu próprio auto-retrato (1733). Ao morrer, em 1770, era casado com uma portuguesa, e não vendera ainda a sua casa em Lisboa. (CARVALHO, 1960-1962, vol. I, 208, 214, 252-254). Sobre a construção da imagem real no tempo de D. João V, ver PIMENTEL, 2008.

³⁸ Teria sido interrompido entre 1728 e 1731; uma segunda geração de bolseiros foi enviada em 1756, regressando a Portugal em 1762 (SALDANHA, 1995, 28). Sequeira insere-se na geração seguinte, em parte enviada por Pina Manique.

Taborda, enquanto pintor, estava bem consciente da multiplicidade de escolhas pictóricas que se ofereciam aos seus pincéis. Embora saliente repetidas vezes que escreve por *amor nacional, para ser util aos meus Nacionaes*, ou para servir *à Nação*, não busca uma diferenciação estilística para uma escola portuguesa, sequer no anexo de sua autoria dedicado à vida de pintores portugueses do passado (TABORDA, 1815, XI e XIV). Procura resgatar a memória individual de cada um, sem se preocupar em determinar características pictóricas que os destacassem.

Em Portugal, uma história da arte nascia com estes mesmos escritos. Segundo Taborda, até as suas *Regras, nada se havia publicado em vulgar, capaz de instruir, e regular a mocidade, destinada a aprender [pintura]*. Enumera apenas três livros de referência sobre arte em Portugal³⁹, reclama da escassez de fontes documentais e da dificuldade em encontrar obras pintadas por muitos dos artistas por ele citados (TABORDA, 1815, XV) – e na falta de dados, como estabelecer relacionamentos estilísticos e características próprias? Assim, não se trata aqui, ainda, de falar de uma “pintura portuguesa”, mas de uma pintura por portugueses, o que se reflecte e ajuda a explicar a diversidade plástica dos retratos que encontramos.

Volkmar Machado também prioriza os pintores nascidos em Portugal. Além de procurar demonstrar maior erudição e completar alguns dados de Taborda, seu predecessor, o memorialista lamenta que *nenhum escriptor tem fallado atéagora [sic] da Escola Portuguesa*. Segundo ele, não teria sido por falta de interesse, pois diversos autores, entre os quais o próprio arcebispo de Évora, o coleccionador Frei Manoel do Cenáculo (1724-1814), pensaram em preencher esse *vácuo* antes dele, e apenas não o teriam feito por não ter a *pratica da Arte* (MACHADO, 1922, 5 e 2). No entanto, longe de tentar distinguir características estilísticas de uma *Escola Portuguesa*, Volkmar Machado também se atém ao modelo das biografias inspirado por Vasari, sendo que nelas inclui artistas nascidos em Portugal que trabalharam no estrangeiro, como Afonso Sanchez

³⁹ Seriam “os quatro *Livros de Symmetria* de Luiz da Costa” (traduções de Dürer que nunca chegaram a imprimir-se), a *Arte da Pintura Symmetria e Perspectiva* de Filippe Nunes (1615), reimprimido em 1761 (abundantemente citado) e as *Prendas da Adolescência, ou Adolescência prendada etc* de José Lopes Baptista de Alamada (1749) (TABORDA, 1815, XII-XIII). Beneficiou-se também de outras obras que não se dedicavam especificamente à pintura e aos pintores (TABORDA, 1815, XVI-XVIII).

Coelho (c.1531-1588)⁴⁰, e estrangeiros em actividade no país, grandemente requisitados no início do século XIX, como Domenico Pellegrini (MACHADO, 1922, 109).

Volkmar Machado ignora, ou pretende ignorar, Almeida Garrett, mas este não apenas leu como se apoia em Taborda, como indicam suas citações de Prunetti no *Retrato de Venus* (GARRETT, 1821, 99, 102 e 118). Convém lembrar que, embora se arrisque no que chamaríamos hoje de história da arte, o jovem escritor Garrett pretende sobretudo, em 1821, brilhar como poeta, e como “liberal”⁴¹, não como teórico da arte. Consideramo-lo a voz de um amador do seu tempo, mas dada a importância dos amadores na prática do retrato, que trataremos mais tarde, convém ouvi-lo:

(...) *As escholas assomão; reina entre ellas
Vivaz emulação, que gera os sabios:
Vão-lhe na frente, os affamados chefes,
Que a patria honrãrão c’o pincel divino.* (GARRETT, 1821, canto 2º, s/n).

E os referidos *chefes* de escola, cuja emulação *gera os sábios*, seriam quase todos italianos. Mesmo alegando *limitados conhecimentos* na matéria, Garrett destaca a importância da escola romana, insere os alemães entre os flamengos, segundo a visão de Taborda (GARRETT, 1821, 61 e 127), mas, ao contrário deste, menciona uma escola inglesa e destaca a francesa, *filha da romana*.

Distingue-se pela importância que confere a esta última, na sua vertente mais ousada, ao elogiar apaixonadamente Jacques Louis David (primeiro pintor *do mundo*, comparável a Rafael, o *príncipe dos pintores*) e a sua escola⁴² (GARRETT, 1821, 61, 107, 133). Segundo ele, se Prunetti não podia conhecer a escola de David, *devia conhece-la seu traductor Taborda; devêra studia-la para emendar o seu original, e exceder assim a mediocridade d’um traductor servil accrescentando-lhe novas ideias* – critica o jovem poeta (GARRETT, 1821, 133). Mas o país ainda se recuperava do impacto económico e político das três

⁴⁰ Volkmar Machado contesta que teria nascido em Valencia e afirma que foi *hum dos mais illustres Pintores Portuguezes* (MACHADO, 1922, 53).

⁴¹ Vide os seus múltiplos ataques ao despotismo e referências ao 24 de Agosto [de 1820] (GARRETT, 1821, por exemplo, p. 103).

⁴² Menciona as ilustrações de Gérard para os *Lusíadas* de Camões publicado em Paris pelo Morgado de Mateus, embora suponha que se trate de *pinturas* e não desenhos (GARRETT, 1821, 61).

invasões pelos franceses, o que pode explicar uma certa rejeição, na metrópole, da escola davidiana.

No campo do retrato, a influência francesa em Portugal não parece atingir nesse período a mesma dimensão dos modelos ingleses ou italianos. Dificilmente poder-se-ia esquecer o papel de artistas como David na Revolução Francesa que, quinze anos antes, tanto assustara a corte de D. Maria I, e na construção activa do mito bonapartista. Embora alguns de seus alunos, como Louis Nicolas Philippe Auguste de Forbin (1779-1841), o conde de Forbin⁴³, viajassem para Portugal durante as invasões francesas, e conquistassem a amizade de artistas como Sequeira, o medo e o rancor deixados pelos exércitos napoleónicos reforçaram ainda mais o peso político de quaisquer influências vindas de França. E pintores, como Sequeira, próximos às ideias liberais e aos franceses, sofreriam as consequências de suas afinidades. Acusado de “jacobinismo” por ter, entre outros, pintado uma alegoria de Junot protegendo a cidade de Lisboa, vimos que Sequeira seria preso após o fracasso da primeira invasão, em meados de 1808 (LUCENA, 1969, 36), enquanto o retratista veneziano Domenico Pellegrini (1759-1840), seu amigo, que pintara Laure Junot (1784-1838) durante a sua primeira estada em Lisboa, seria expulso de Portugal em 1810.

A memória das invasões manteve-se durante décadas, somando-se as atrocidades das guerras liberais ao rastro de destruição deixado pelos franceses, ou a eles atribuído⁴⁴. Assim, embora o país conhecesse a pintura de David, esta não parece ter sido então muito apreciada, a não ser por Garrett, e com quase uma geração de atraso, ficando a sua influência limitada pela conjuntura política.

Paradoxalmente, no Brasil, a influência francesa seria directa e de enorme impacto. Contratada ou não, como veremos, por D. João VI, uma *Missão Francesa* de artistas e artesãos chegou ao Rio de Janeiro em 1816, trazendo dois pintores de alguma importância: Nicolas Antoine Taunay (1755-1830), pintor de “género”, membro do *Institut de France*, e Jean Baptiste Debret (1768-1848), primo do próprio David, que acompanhara a Roma na década de 80 de 1700.

⁴³ Louis Nicolas Philippe Auguste de Forbin (1777-1841), aluno de David, deixou a vida militar após a campanha napoleónica de 1809, na Península Ibérica; retirou-se para Roma e dedicou-se exclusivamente às artes. Dirigiu mais tarde o museu do Louvre (BÉNÉZIT, 1960, tomo 4, 2).

⁴⁴ Cabe lembrar que os exércitos ingleses estacionados durante anos em Portugal nem sempre se comportaram adequadamente, causando, eles também, danos consideráveis, convenientemente vistos em retrospecto como responsabilidade do inimigo.

Ao contrário de Taunay, que retornou a Paris após apenas quatro anos no Brasil, Debret permaneceu no Rio de Janeiro até o regresso de D. Pedro a Portugal em 1831. Ao partir, deixou dezenas de discípulos na Escola de Belas Artes que ajudara a criar (já então “Academia Imperial”). Levaria consigo, para terminar os estudos em Paris, aquele que mais considerava: o jovem Manuel de Araújo Porto-Alegre. Deixaria o legado de uma verdadeira “escola de pintura” no modelo francês, aproveitada pelo recém-criado Brasil, sobretudo a partir de 1831/1834, para afirmar a sua diferença cultural perante a antiga metrópole. A partir dessa década, não obstante certas sensibilidades históricas ou geográficas próprias a cada país, seria pela emulação de modelos “outros”, no caso brasileiro, o modelo francês, que se construiria no Brasil a primeira “escola” efectivamente pensada como “nacional”. Esta, apoiada em termos visuais pela normalização auferida pelo ensino académico e em termos políticos pela rejeição a Portugal, buscaria uma certa homogeneidade plástica – que não constatamos na pintura do retrato no mundo luso durante o período estudado.

Mas voltemos a Garrett pois, se o retrato reflecte e constrói a imagem de uma sociedade, compete explorar em que termos busca fazê-lo. À diferença de Taborda, e à frente do seu tempo, o escritor esboça ainda a distinção de uma escola espanhola, cuja importância só se afirmaria no resto da pintura europeia a partir da inauguração do museu espanhol em Paris, em 1838. Outro factor importante: embora considere, como Volkmar Machado, que os ingleses não tivessem *o genio da pintura* (GARRETT, 1821, 62 e 138), Garrett destaca Albion, segundo ele *vaidosa d’West*, o pintor Benjamim West (1738-1820), deveras activo em Inglaterra, mas que todos parecem esquecer, era americano...

Só falta “Lysia”, musa cujo nome era então sinónimo de Portugal: *Lysia, de Venus esquecerão os filhos* (GARRETT, 1821, 73)! Por isso, no *Ensaio sobre a pintura* que segue o poema, o poeta busca uma história da “pintura portuguesa” *porque julguei util dar à minha nação uma coisa, que ella não tinha, a biographia critica dos seus pintores*. Ou seja, novamente considera que é o conjunto dos artistas, e não qualquer afinidade entre os seus estilos, o elemento fulcral de uma escola.

Esboça, no entanto, algumas características, afirmando que *a verdade, a expressão, o bello natural são os caracteres dominantes nestes tempos* (GARRETT,

1821, 97 e 146), o que ainda é pouco enquanto definição de um estilo nacional, e volta à metodologia Vasariana das biografias artísticas.

O pintor nacional que mais destaca – morto, pois apenas no caso dos franceses fez exceção à sua regra de não tratar dos vivos – é Vieira Portuense (1765 -1805). No entanto, não o elogia pelo seu estilo próprio, ou por alguma característica que venha a definir como portuguesa, mas justamente por ter seguido os italianos, porque *pintou no stylo do Guido, e Albano; e, no seu gênero, não deixou aos Portuguezes nada que invejar às outras nações* (GARRETT, 1821, 155-156). Encontramos, assim, uma justificativa teórica para a delicada questão da emulação pictórica transnacional, que verificaremos em alguns retratos de Sequeira, cujo uso erudito de obras ou estilos alheios, incorporados em obras originais, dignas do maior louvor, ecoam através deste trabalho.

Taborda, Volkmar Machado e Garrett ajudam portanto a desmontar o mito do isolamento cultural português – e o conseqüente “atraso” da sua pintura, sobretudo do final do século XVIII a meados do XIX, recorrente na historiografia sobre esse período escrita durante o Estado Novo e fixado por José Augusto França na *Arte em Portugal no século XIX* (FRANÇA, 1990). Talvez a predominância desta visão de isolamento e atraso visasse exacerbar o contraste com a pujança e cosmopolitismo da pintura dos séculos XV e XVI, apogeu do império português, em detrimento do período em estudo, associado então à sua decadência. Talvez os historiadores pretendessem também uma crítica velada ao isolamento cultural do próprio regime salazarista, durante o qual a ideia do atraso português em termos plásticos em princípios do século XIX é moeda corrente.

Aceitavam-se algumas influências, como as da pintura inglesa e italiana na obra do Portuense⁴⁵ (ou na de Sequeira, sobretudo em sua fase final). Contudo, antigas disputas de fronteiras e orgulhos nacionais, que causaram milhões de mortes até a década de 1940, deram margem a uma corrente nacionalista mais ou menos explícita que permeia a historiografia da arte do século XX por toda a Europa, contribuindo para encobrir questões transnacionais.

⁴⁵ Vieira é ainda considerado *o mais internacional dos pintores portugueses do seu tempo* (CARVALHO, 2001, 12) – sobre a influência inglesa ver, no mesmo catálogo, GOMES, 2001, 22.

No entanto, ao analisarmos possíveis influências estrangeiras na pintura do retrato em Portugal sem determinar uma definição estilística exclusiva a uma pintura “portuguesa” entre 1804 e 1834, ecoamos as vozes dos pintores daquele tempo. Não é nossa intenção relativizar a qualidade ou mesmo a originalidade dos pintores que aqui nasceram ou trabalharam, alguns dos quais notáveis; apenas propor que o relacionamento da pintura do retrato em Portugal com as correntes artísticas então vigentes na Europa comprova a inserção do país num mais amplo contexto cultural europeu.

Paulo Simões Rodrigues adaptou o conceito de “afinidades electivas” do texto de Goethe, *As Afinidades Electivas*, publicado em 1810, para desmontar a criação histórica de uma “portugalidade” artística. Baseiam-se ambos na expressão que o sueco Torben Bergmann utilizou em seu livro *De attractionibus electivis* (1755) para classificar a tendência de certos elementos químicos se combinarem electivamente, em detrimento de outros elementos ou substâncias (BARRENTO, 1999, 14 *apud* RODRIGUES, 2012, 12). Segundo Rodrigues, a história da arte é uma construção retrospectiva necessariamente identitária – “mesmo quando foi e é afirmada como não o sendo”; por consequência os discursos que intentaram uma síntese da arte “nacional” elegeram “para enfoque, quase invariavelmente, os períodos, os autores e os objectos (...) que melhor configurassem uma originalidade estética nacional, numa perspectiva quer de afastamento quer de proximidade das principais correntes internacionais, dependendo das épocas em causa, tornando afins realidades artísticas empiricamente distintas e de temporalidades distantes” (RODRIGUES, 2012, 13).

Segundo o mesmo enfoque, desde os primórdios da história da arte brasileira privilegiou-se a busca e a valorização dos primeiros “artistas nacionais”, nascidos na colônia ainda sob domínio português. Os primeiros textos a fixarem a existência de uma *escola fluminense*, originária do Rio de Janeiro, e portanto “brasileira”, foram escritos pelo pintor Manuel de Araújo Porto-Alegre no âmbito das investigações do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro iniciadas em 1838, com intenções claras de demarcar uma cultura “brasileira” da portuguesa. Ora, estes textos omitem critérios de caracterização outros que o lugar de nascimento. Na pintura dos retratos luso-brasileiros, embora afinidades estilísticas permitam identificar cada pintor, é quase impossível até meados da

década de 1830 determinarmos à partida o local da produção de uma tela sem o auxílio de indicações iconográficas ou inscrições.

Essa falta de uniformidade estilística no Rio de Janeiro colonial levaria o historiador Morales de los Rios a propor chamar a *escola fluminense de pintura* estabelecida por Araújo Porto-Alegre de *grupo fluminense*: “(...) porquanto *escola* significa identidade de orientação, conjugação de esforços num determinado sentido, uniformidade de técnica, aspirações idênticas e ideologia comum. Nada disso existiu na tal *escola fluminense*” (RIOS, 1958, 103). Ainda assim, Rios acreditava que os seus membros produziram obras *em moldes outros do que os portugueses*, mas não especifica quais, nem quais os da metrópole⁴⁶ (RIOS, 1958, 102).

A situação modifica-se no decorrer do século, tanto em Portugal como no Brasil, sobretudo a partir da criação das Academias de Belas-Artes, em Lisboa e no Porto, em 1836, e no Rio de Janeiro a partir de 1834, quando a direcção da Academia Imperial encontra-se inteiramente sob a égide francesa⁴⁷. A prioridade académica continuava a ser melhorar a formação dos pintores, mas delineava-se uma certa preocupação normativa e uma busca, senão por uma estética, pelo menos por uma temática “nacional”. Concomitantemente, crescia no Brasil a valorização da *colónia artística* ou *colónia Lebreton* de 1816, que reencontraremos transformada em *missão francesa* de cunho quase civilizatório, assistindo-se a um progressivo “esquecimento” da pintura portuguesa de cavalete – sobretudo a partir das investigações de Laudelino Freire e Escragnolle Taunay nos primórdios do século XX (TAUNAY, 1916; FREIRE, 1916).

Não cabe aqui estudarmos as razões culturais ou políticas que levaram a história da arte brasileira a acentuar a importância desses franceses - apenas assinalar que, a poucos meses da independência, o deputado baiano Domingos Borges de Barros (1779-1855), futuro visconde da Pedra Branca, que adiante encontraremos retratado por Sequeira, reafirmava, nas Cortes de Lisboa, a sua vontade da pertença à *grande família portuguesa*. Educado no Colégio dos Nobres, além de baiano, Borges de Barros considerava-se português, e fora eleito

⁴⁶ Cujos mestres conhece, mas às vezes confunde, ao reunir por exemplo num mesmo nome, “Pedro Alexandrino de Siqueira”, dois pintores diferentes (Rios, 1958, 102).

⁴⁷ Em 1834, com a morte de Henrique José da Silva, a sua direcção seria entregue a um dos filhos de Nicolas Antoine Taunay, e depois ao mencionado Araújo Porto-Alegre, aluno de Debret.

como tal entre os representantes da Baía para as Cortes Constitucionais.

Como ele mesmo afirmava em 25 de Fevereiro de 1822, ao pedir que se esperasse pela chegada de todos os deputados brasileiros para tomar decisões quanto ao Brasil:

(...) nos reunimos para fazer uma Constituição para a Nação portuguesa; esta se acha espalhada (...) por todo o universo. Como Portuguezes he necessario que estejamos pelos mesmos principios, (...); mas como reinos unidos interesses temos peculiares a cada Reino. (*Diário das Cortes Geraes e Extraordinárias da Nação Portuguesa*, 1822, 295)

A 22 de Março de 1822, opondo-se a um deputado de São Paulo, Borges de Barros declarava: (...) *eu fui para aqui mandado para tratar da união da familia portugueza, mantidos os seus direitos, e não para a desunir*. A sua posição, a poucos meses do “grito do Ipiranga”, não causava estranheza. Eram todos portugueses. As cartas então trocadas entre D. Pedro e seu pai revelam a oposição do príncipe, não ao rei, mas justamente às Cortes constitucionais que pretendiam, temia-se, “re-colonizar” o Brasil (CALMON, 1973).

Declarações como esta não parecem permitir que se demarque, nas três primeiras décadas do século XIX, uma vontade explícita e generalizada de rompimento cultural com Portugal.

Veremos que a venda de retratos de D. João VI no Rio de Janeiro ainda em 1828 comprova essa continuidade, não apenas meramente dinástica, mas afectiva, pois haveria alguma vontade da população em adquirir essas imagens. Do mesmo modo, a presença dos portugueses Henrique José da Silva (1772?-1834), director da Academia Imperial entre 1820 e 1834, e Simplício Rodrigues de Sá (1785-1839), pintor da corte de D. Pedro I, levam-nos a matizar qualquer tendência estética de ruptura nesses primeiros anos.

Não queremos dizer que essa vontade, que marcaria a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, não existisse em diferentes vectores da sociedade, de Norte a Sul do país. Reiteramos apenas que não a encontramos de modo generalizado e/ou plasticamente explícito na pintura de retratos – modalidade que, por excluir outra temática que uma determinada figura humana, muitas vezes desconhecida, permite um olhar privilegiado sobre o desenvolvimento da questão nacional em termos pictóricos.

Ora, conforme assinalava Morales de los Rios para o caso brasileiro, tal como em Portugal, as obras levantadas revelam uma grande heterogeneidade

plástica (RIOS, 1958, 103). Tornou-se necessário, na maioria dos casos, recorrermos a inscrições ou condecorações para identificar os modelos como brasileiros, portugueses ou estrangeiros – ficando em aberto, muitas vezes, a questão da nacionalidade do pintor. A heterogeneidade revela-se até mesmo em termos políticos, no sentido amplo da palavra: lembremos, por exemplo, que, quando da participação dos deputados brasileiros nas Cortes de Lisboa, apenas os paulistas chegaram a Portugal com instruções escritas – os outros foram-se adaptando às circunstâncias segundo as suas próprias convicções. Encontraremos nos retratos a mesma necessidade de adaptação. Mesmo uma quebra tão violenta quanto a independência não implicaria numa imediata rejeição da cultura visual portuguesa, ou vinda através de Portugal, por todos os elementos societários, como demonstra o caso de Borges de Barros. A rejeição afirma-se, sim, no Rio de Janeiro, no âmbito da disputa pelo poder entre franceses e portugueses na Academia Imperial de Belas Artes, nomeadamente entre Jean Baptiste Debret e o director, Henrique José da Silva⁴⁸ - alvos de denúncias e acusações recíprocas. A nível mais amplo, seria justamente a proximidade de D. Pedro aos portugueses um dos motivos para a sua rejeição posterior pelos novos “brasileiros”⁴⁹, levando à abdicação em 1831.

Assim, mesmo sem encontrarmos elementos específicos que demarquem em termos estilísticos uma retratística “portuguesa” ou “brasileira”, diante das obras levantadas, acreditamos numa certa coincidência de mentalidades, numa concordância cultural entre os dois países, até meados dos anos 1830. Tal nos permite estender, pelo menos no âmbito da pintura do retrato, possíveis influências exercidas sobre a pintura em Portugal à pintura no Brasil, quando executada por pintores fora do ensino francês.

A vontade de uma ruptura total com Portugal ter-se-ia generalizado de maneira significativa somente por volta de 1831. Mesmo assim, como veremos,

⁴⁸ Veremos que a documentação comprova o carácter difícil de Henrique José da Silva, mas o seu sistemático denegrir pela história da arte no Brasil assemelha-se ao que ocorreria com o crítico de arte Monteiro Lobato nos anos 20 de 1900. Neste caso, de modo a destacar a actuação dos artistas de vanguarda, o modernismo brasileiro transformaria-o na sua *bête noire*, sem considerar as diversas facetas e subtilezas da sua visão estética (CHIARELLI, 1995).

⁴⁹ As aspas se justificam pelo facto que, segundo a primeira Constituição brasileira, outorgada pelo imperador em 1824, eram cidadãos brasileiros não apenas todos os homens livres nascidos em solo brasileiro, como os portugueses que tivessem permanecido no país após a independência e aderido à “causa do Brasil”, e os estrangeiros nacionalizados (MAIA, 2012).

ainda no ano seguinte um diplomata brasileiro fazia-se retratar em Roma por um pintor português. Em terras brasileiras, a abdicação do imperador a 7 de Abril não teria sido apenas reflexo do antilusitanismo crescente, mas teria vindo a exacerbá-lo. Veremos que o povo, sentindo-se traído, lançou-se contra as representações de D. Pedro, de seu pai, e de toda a família real, num frenesi iconoclasta nunca antes encontrado.

Não surpreende que Taborda, Volkmar Machado e Garrett, embora preocupados em buscar uma escola “nacional”, não consigam ainda conceptualizar a pintura nacional em termos estilísticos, atendo-se a enumerações e biografias. Nas primeiras décadas do século XIX, o retrato luso-brasileiro permanece altamente individualizado, carente de uma normatização. É o reflexo de uma interacção entre retratista e retratado, de seus percursos culturais e das suas expectativas em termos de representação. A questão de elaborar ou determinar uma nacionalidade estilística surgiria apenas a partir de meados da década de 1830, aquando do desenvolvimento das Academias de Belas-Artes que entretanto se afirmavam, em Portugal e no Brasil.

1.2.2- Um passado visto como mais próspero

Uma vez estabelecidas as limitações na determinação estilística da pintura do retrato em escolas marcadamente “portuguesas” e “brasileiras” (ou mesmo “coloniais”), neste contexto temporal, convém examinarmos como os autores contemporâneos viam a evolução recente da pintura, sobretudo o caso dos retratistas – confrontados a um contexto histórico que tanto Taborda quanto Volkmar Machado consideravam mais próspero.

A sua grande preocupação com a glória, mas também com a remuneração dos artistas do passado, parece reflectir a ambiguidade social do seu próprio estatuto, e as dificuldades económicas que ressentiam, num país ainda devastado pela guerra. De facto, as circunstâncias da encomenda de um retrato (a começar pela escolha de um pintor, cuja presença frente ao modelo, durante longas sessões de pose, implicava num contacto prolongado), e a interacção, até ao resultado final, de dois olhares, ambos preocupados em estabelecer sobre a tela uma imagem que satisfizesse as suas expectativas, pedem que estudemos com

algum cuidado como o artista era percebido pelo modelo – e se haveria alguma evolução desta percepção, durante o período estudado, que pudesse reflectir-se nos retratos.

Ora, de acordo com *Privilégios da Nobreza e Fidalguia em Portugal*, redigido por Luiz da Silva Pereira de Oliveira em 1806, ser pintor era um ofício mecânico - não constava sequer entre os ofícios ditos *neutraes ou indiferentes*, que um nobre poderia exercer pois *não dão, nem tirão Nobreza*⁵⁰.

Começava-se a contestar, ainda sem grande sucesso, essa situação. O historiador Miguel Figueiredo de Faria revela, por exemplo, a importância dos textos do gravador Joaquim Carneiro da Silva, segundo os quais a excelência nas artes baseava-se numa combinação de três factores (*o genio, a theorica e a prática*) dos quais apenas um, a parte teórica, podia ser transmitido pelo estudo. A prática era *filha do tempo e da experiência* e o génio inato - uma ruptura com as artes mecânicas, cujos saberes dependiam apenas da transmissão prática. Aos poucos, a noção de génio tornar-se-ia um factor de diferenciação das Belas-Artes, cuja excelência passava a depender de uma qualidade pessoal, intransferível, ao alcance de poucos (FARIA, 2003).

Mesmo assim, as características funcionais do retrato enquanto representação de uma pessoa “real”, enquanto “cópia” (mesmo se construída e/ou “melhorada”) de uma semelhança física, faria com que a posição dos retratistas permanecesse ambígua. Mesmo em Inglaterra, o teórico William Duff (1732-1815) no seu *An Essay on Original Genius*, publicado em 1767, excluía os retratos pintados das categorias artísticas passíveis de expressar o génio, por não mostrarem o grau de “invenção” que distinguia este último (POINTON, 1993, 84): *(...) as the power of INVENTION is the distinguishing ingredient of original GENIUS in all the fine Arts, (...) in whatever degree INVENTION is displayed in either of these, in the same degree ORIGINALITY of Genius will always be discovered. This distinction will exclude all PORTRAITS in Painting, however excellent, and many DESCRIPTIVE PIECES in Poetry (...) from any pretensions to ORIGINALITY, strictly*

⁵⁰ Este era o caso dos arquitectos *das Cidades*: a sua ocupação, embora não nobilitasse como o estatuto dos bacharéis em matemática ou direito (Oliveira, 2002, 188), não era considerada aviltante. Os músicos podiam tocar ou cantar, mas não *servilmente, e por officio*, e a situação dos escultores permanecia ambígua, embora estes se aplicassem a melhorar a sua aceitação social desde finais do século XVIII (FARIA, 2003).

considered. (DUFF, 1970, 190 *apud* POINTON, 1993, 84).

Em Portugal, a lei era clara: *em vão tem pretendido alguns Authores metter os Livreiros, os Pintores, e os Ourives na classe dos Officios indifferentes; porque o Regimento do Mordomo Mór expressamente os comprehende no numero dos mecanicos (...)* (OLIVEIRA, 2002, 205). Embora houvesse alguns ofícios *mais sórdidos, e abatidos que os outros*, a discriminação existia, *o Povo a cada passo (...)* até se persuade que esta imaginada vilania derrama, e communica a sua negrijante sombra a toda a Familia, e Parentela (OLIVEIRA, 2002, 188): a humilhação de ter exercido uma profissão “mecânica”, como a de pintor, estigmatizava além da pessoa, todos os seus parentes.

Ora, a nobreza, em Portugal, procedia do monarca, e tinha por objectivo *condecorar o merecimento, e galardoar os serviços feitos à Religião, e ao Estado* (OLIVEIRA, 2002, 214)⁵¹, o que contribuía para a sua heterogeneidade (observada pelo historiador Nuno Monteiro (1998; 2007)), mas sobretudo deixava uma certa margem para reivindicações aos artistas, que naturalmente se consideravam merecedores pelo seu talento. No final dos anos 1810, e sobretudo a partir de 1820, a situação começava gradualmente a mudar a seu favor, mas o processo era lento e veremos que se reflecte em diversos auto-retratos.

Em 1816, o autor anónimo de um artigo no *Jornal de Bellas Artes ou Mnémosine Lusitana* fazia questão de referir que os professores e substitutos das *Aulas Régias, e Publicas de Desenho* de Lisboa gozão dos privilégios de Nobres, incorporados em *Direito Commum, e especialmente no Código, Titulo : De Professoribus & Medicis* (*Mnémosine Lusitana*, vol. 1, n. V, 1816, 80 e 82) – portanto como professores, não como pintores. E o privilégio applicava-se apenas àqueles nomeados para uma “aula régia”; pois, a julgar pelos anúncios na imprensa periódica lisboeta e carioca, muitos pintores exerciam também o ensino particular. Mas os professores régios de desenho, tal como os “capitalistas”, moradores de cidades fronteiriças, etc. – gozavam *do privilégio dos Nobres*, sem serem fidalgos. Eram *fidalgos por privilégio*, privilégios estes ligados ao seu cargo ou ao local da sua moradia, e não à sua pessoa. Deviam, contudo, *viver nobremente em abstinência total de exercícios plebeos* (ou seja, sem exercer

⁵¹ Existia inclusive uma categoria de *fidalgos notáveis* sobre os quais não se podia *estabelecer regra geral, por depender essa declaração da vontade do Soberano* (OLIVEIRA, 2002, 232).

ofícios mecânicos), uma contradição que o autor aponta no caso dos moradores de regiões fronteiriças, mas não no dos professores de desenho (OLIVEIRA, 2002, 170-171).

A situação dos pintores era delicada. Mesmo se “servir ao rei” era um dos objectivos centrais da organização social lusa, e todos os empregos no Paço nobilitavam, este não era o caso dos pintores régios, cargo no qual, geralmente, os filhos sucediam aos pais (TABORDA, 1815). Oliveira é específico: *os officios de sua natureza, e reputação mecânicos, ainda quanto são nomeados pelo Soberano, e exercitados na Casa Real - nomeadamente os dos pintores, ourives, barbeiros e muitos mais - não perdem a sua natural condição, e consequentemente não conferem Nobreza a quem os serve* (Oliveira, 2002, 52).

A proximidade ao soberano permanecia, contudo, importante para os pintores, pois o rei podia contornar essa situação pela mercê de ordens nobiliárquicas como a Ordem de Cristo, que fazia com que os seus possuidores ingressassem na categoria dos fidalgos⁵². Assim aconteceu com Domingos Sequeira, em 1803⁵³, e antes dele com o pintor Domingos da Rosa (1729-1796), *Mestre de Desenho, e Pintura de SS. AA*, embora a prática do seu “ofício mecânico” lhes vedasse, em princípio, essa honraria⁵⁴.

Na década de 1820, ainda encontramos o miniaturista suíço Jean Philippe Goulu (1786-1853) listado como *mecânico* entre os estrangeiros residentes no Rio de Janeiro (AULER, 1960, 22), sem qualquer referência ao seu trabalho artístico. O pequeno funcionário encarregado de classificá-lo não poderia saber que acabava de retratar o Príncipe da Beira e a futura D. Maria II, ainda bebé, imagens que adiante veremos.

No entanto, pouco a pouco, as comendas seriam distribuídas aos artistas com maior liberalidade. O pintor João Baptista Ribeiro, mulato e filho de um sapateiro de Trás-os-Montes, discípulo favorito de Sequeira, recebeu a Ordem de

⁵² Em finais do Antigo Regime, quase 6% dos homens adultos portugueses participavam desta “imprecisa categoria”, na base da hierarquia nobiliárquica, encabeçada pela “nobreza simples”, que abrangia todos os licenciados e bacharéis, os cavaleiros do hábito de Cristo, os negociantes de grosso trato, e alguns militares, milicianos, vereadores e juizes (MONTEIRO, 2007, 144).

⁵³ Sequeira era há cerca de um ano *Primeiro Pintor*, e mestre da infanta de D. Maria Teresa (MACHADO, 1922, 118-120).

⁵⁴ Rosa alcançou a mercê de um hábito tão *tarde na vida* que não viveu bastante para professar (MACHADO, 1922, 88-89) e à sua morte, em 1796, o seu filho e discípulo, José Conrado da Rosa, sucedeu-lhe em seus empregos no Paço, mas não consta que alcançasse a fidalguia.

Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa em 1824 (MOURATO, 2010). E consta que teria aproveitado a proximidade com D. Pedro, durante a pintura do seu retrato, em pleno cerco do Porto, para sugerir-lhe a abertura na cidade de um museu do qual seria nomeado director (MOURATO, 2010, 28). Ribeiro, que fora mestre de pintura em miniatura das infantas, chegaria a comendador da Ordem de Cristo em 1837 (SOUSA VITERBO, 1911, 144).

A prática de “alçar” alguns artistas a um estatuto fidalgo – ou quase fidalgo – parece estender-se com o passar dos anos, contudo isso não demonstra um reconhecimento da ascensão social dos pintores enquanto “classe”. A própria noção de uma especificidade dos artistas começava apenas a delinear-se. É o que revela uma tentativa de estimar a população masculina portuguesa segundo as suas ocupações publicada no *Diário Lisbonense* a 12 de Junho de 1809. Nela, considera-se claramente a existência de uma categoria à parte, composta por 4.000 *artistas*, separados tanto dos *empregados em serviço público ou particular*, quanto dos homens que exercem *ofícios mecânicos* – distinguindo-os assim efectivamente dos artesãos. O número estimado parece alto, mas não cabe aqui discutirmos a metodologia⁵⁵: interessa-nos apenas que o autor anónimo reconhece a existência de uma categoria separada que, por definição, já “não é” um ofício mecânico. Essa percepção talvez ajude a explicar porque a outorga honrarias, embora ainda excepcional, se estenda progressivamente. Mas quanto a definir o que esta categoria de facto “é”, esta foi uma das preocupações que levaram no século XVII à criação da *Académie* em França, no século XVIII à de Madrid, e continuaria a ser motivo de polémica nos séculos seguintes.

No contexto brasileiro, a posição social dos pintores parece ter sido ainda mais distante da fidalguia. A historiadora Hannah Levy interpretava a falta “quasi absoluta” de assinaturas nas obras dos artistas coloniais fluminenses como mais uma prova de que estes “não se consideravam – e nem eram considerados – artistas livres, criadores conscientes da sua individualidade. Antes atesta que social e espiritualmente eles pertenciam à classe dos artífices, à gente humilde do

⁵⁵ Se considerarmos que *artistas* incluem, além dos pintores, pelo menos os escultores e talvez os gravadores, a quantidade parece condizer com a de pintores activos no período estudado (cerca de 490), e encontra-se em sintonia com Sousa Viterbo, para quem teria havido uma “superabundância” de pintores neste período (SOUSA VITERBO, 1911, 81).

povo, aos ofícios mecânicos, nos quais o *mestre* fica integrado na colectividade do *atelier* e onde todo o *atelier* trabalha no estilo do mestre” (LEVY, 1942, 33).

Também no Brasil, em princípios do século XIX, a situação estava a mudar. A chegada ao Rio de Janeiro, em 1816, dos artistas da *missão francesa*, habituados a um tratamento mais respeitoso do seu *génio*, terá contribuído para um maior reconhecimento da importância do ofício. A família Taunay, por exemplo, tinha pretensões à nobreza (TAUNAY, 1916; LAGO, 2008) e tanto D. João VI quanto Pedro I incluíam alguns pintores entre os súbditos que receberam o grande número de títulos e comendas (entre as quais a Ordem de Cristo), distribuídas por eles no Brasil. Entre estes, estariam o brasileiro Manuel Dias de Oliveira⁵⁶ e o cabo-verdiano Simplício Rodrigues de Sá, um pintor português possivelmente mulato, que reencontraremos, nomeado em 1825 “Primeiro Pintor” da jovem corte imperial, cavaleiro da Ordem de Cristo em 1826 e da Ordem Imperial do Cruzeiro em 1827.

Assim, no Brasil dos anos 1820, embora a sua posição na antiga colónia partisse de um estrato social ainda mais baixo, os pintores também começavam a ascender socialmente. Os retratistas sobretudo parecem ter-se destacado dos simples pintores de parede.

Entre os anúncios de vendas de escravos no Rio de Janeiro encontramos dezenas de pintores, a maioria também caiadores, sendo alguns *oficiais de pintor*. Destaca-se porém um único *retratista*, o que nos leva a crer que esta actividade merecia especial consideração, mesmo entre os escravos. A maioria destes trabalharia sobretudo na pintura de casas, mas, também, no caso dos oficiais de pintores, como assistentes de pintores/artistas pois alguns aparecem anunciados como *conhecidos entre os mestres desta Arte*.

A consideração dada à actividade de *retratista* na venda de um escravo indica o reconhecimento, por parte do vendedor, de um talento especial:

Vende-se um pardinho, idade de 13 annos, sabendo ler, escrever, e contar, official de Pintor, e sabe retractar muito bem (sendo para fora da Província); quem o quize dirija se à rua das Marrecas N. 24 e se dirá os motivos. (Diário do Rio de Janeiro, n.14, 18 de Fevereiro de 1829)

⁵⁶ Segundo Reis Júnior (REIS JUNIOR, 1944, 66), baseado numa inscrição do próprio pintor (cf. nota 247 p. 219). Localizamos na Torre do Tombo a mercê de uma Ordem de Cristo outorgada a um Manuel Dias de Oliveira, mas a data anterior ao nascimento do pintor indica tratar-se de um homónimo. Ver *Registo Geral de Mercês de D. Maria I*, liv.7(2), f. 287v. Não conseguimos averiguar se haveria outra, restando em suspenso a questão.

A venda *para fora da Província* pode confirmar a qualidade precoce da sua pintura, pois o seu mestre, caso fosse pintor ou empregasse outros pintores, não gostaria que concorresse consigo na mesma cidade a serviço de qualquer outro dono. O facto de ser *official de pintor* demonstra que dispunha de alguma formação, o que reforça a hipótese de que o seu proprietário fosse artista.

Se, em termos de aceitação social do ofício, a participação dos escravos coloca os pintores no mais baixo degrau da escala social, a “importância preponderante do conteúdo sobre a forma” (LEVY, 1942, 33) teria contribuído para a sua hierarquização segundo os temas que abordavam, e a sua contribuição criativa. Encontraremos também no retrato em Portugal essa predominância do conteúdo sobre a forma, da importância do modelo sobre a do pintor. Os pintores de parede, meros e incontestáveis “oficiais mecânicos”, ocupariam assim a parte inferior de uma pirâmide que se elevava até os pintores de História, e onde os retratistas ocupavam, logo abaixo destes, uma situação “de segunda linha”, embora de relativo prestígio⁵⁷.

Não surpreende que, em 1815, consciente das limitações sociais que cerceavam a sua arte, Taborda se referisse com nostalgia a um passado quase mítico, no qual remunerações extraordinárias teriam compensado essa situação, *ao dourado século 16º, século feliz, e o mais glorioso para a Nação pelo delicado gosto nas Bellas Artes, que se havia espalhado entre nós, e [a] grande conta em que erão tidos todos aquellos, que a ellas se dedicavão* (TABORDA, 1815, XI). Com a mesma ênfase, Volkmar Machado destaca a prosperidade dos retratistas durante o Renascimento. Afirma que António Moro – enviado a Portugal por Carlos V para retratar D. João III e outros membros da família real – obteve pelos retratos *uma gratificação de 600 escudos, e outros ricos presentes, entre os quaes hum annel do valor de 1\$ florins (...); e tendo aqui retratado muitos Fidalgos cada hum lhe deo 100 ducados, e hum annel, mais ou menos rico; era somma muito avultada naquellas eras* (MACHADO, 1922, 51-52).

A União Ibérica e as guerras da Restauração interromperam este período de abundância. A *pobreza* instaurou-se pelo Reino e estendeu-se aos pintores até

⁵⁷ A hierarquia de gêneros foi formulada em França por 1668 por Félibien no prefácio das *Conférences de l'Académie Royale*. Sobre este assunto ver SOBRAL, 1996, 173-185.

a década de 10 de 1700 (MACHADO, 1922, 67). Embora Taborda prefira não se alongar sobre este estado de maior abandono, é ao seu trabalho que se reporta Volkmar Machado quando escreve: *os Reis conservávão sempre hum Pintor seu, mas era como hum Mestre da Casa de Obras, tendo de salario 5 ou 6\$000 réis annuaes, hum moio de trigo, e os prós, e percalços, que muitos annos seriam nullos; e este officio passava de paes a filhos (...), como cousa para a qual a sciencia não era necessária, inda que às vezes recahia por acaso sobre homens hábeis. Restava por tanto só a Religião que podesse manter algum Pintor, mas como? Pintando por muito pouco dinheiro (...)*. Ao contrário do seu predecessor, que descreve a sucessão dos pintores régios e de seus vencimentos sem qualquer crítica (TABORDA, 1815, [s/n, p. IV]), Volkmar Machado opta por denunciar uma situação em que a habilidade de um pintor não era, a seu ver, determinante para o seu sucesso, o que se assemelha, como veremos, às circunstâncias do seu próprio tempo, concluindo com um *mas como?*, que mais será o reflexo de uma angústia pessoal (MACHADO, 1922, 67-8).

Se estabelecermos uma comparação com o rendimento básico de um fidalgo, conforme os *Privilégios da Nobreza e Fidalguia* de Oliveira, constata-se que de facto a remuneração de um pintor do Paço era pequena. Um simples fidalgo recebia, em 1806, entre 750 e 1\$600 réis por mês – além de *hum alqueire de cevada por dia* (OLIVEIRA, 2002, 304 e 272), ou seja entre 9\$000 rs. e 19\$200 rs. por ano, simplesmente por ser fidalgo. Mas a inclusão do moio de trigo na remuneração do pintor, longe de demonstrar alguma carência alimentar, derivava de um antigo costume de pagamento em géneros, do qual beneficiava também a fidalguia, e que permaneceria inalterado – como, aliás, o “ordenado” dos pintores régios até, pelo menos, 1754 (Taborda, 1815, 229).

Ora, no seu estudo fulcral sobre as elites em Portugal no final do Antigo Regime, Nuno Monteiro ressalta que “a remuneração dos serviços à coroa nunca foi representada pelas instituições e pelos actores nela envolvidos como o premio de méritos individuais, pois a cultura política que a impregnava era totalmente distinta da meritocracia individualista que o liberalismo veio consagrar” (MONTEIRO, 2007, 115). Se ampliarmos ao trabalho dos artistas essa cultura da remuneração, a que chamaremos do “servir, pelo servir”, sem levar em consideração o mérito individual, isso ajuda a explicar a estabilidade dos

rendimentos dos pintores, mas também a contratação de artistas ou a presença nas colecções reais de retratos de grande diferença qualitativa.

Nuno Monteiro ressalta que “os indivíduos nasciam em casas⁵⁸ (se era o caso) e possuíam, desde o nascimento, um determinado estatuto que correspondia à qualificação daquelas e ao lugar que no seu interior lhes cabia. A isso se chamava *qualidade de nascimento*. “A experiência e a competência demonstradas no desempenho de cargos anteriores” surgia apenas como complemento a esses dois factores, do “servir” e do “nascer” (MONTEIRO, 2007, 116). Essa noção de um estatuto hereditário contribuiria para a estabilidade da contratação de pintores pela Casa Real, passível, pelo seu prestígio, de abrir as portas de uma clientela mais extensa. Embora possam existir outros factores que intervissem na contratações dos pintores reais, a lógica do “servir” estabelecida por Monteiro e a crítica de Volkmar Machado, levam-nos a crer que pintores dignos de “servir” eram sobretudo filhos de outros pintores dignos de “servir” que, de preferência, haviam servido bem. A sua *qualidade de nascimento* e a experiência de seus pais sobrepunham-se a qualquer resultado pictórico que pudessem obter: *a sciencia* não seria de facto necessária...

Não obstante essa constatação, Volkmar Machado estabelece um forte contraste com o período anterior. No reinado de D. João V sobravam encomendas. O pintor José da Costa Negreiros (1714-1759), por exemplo, além de trabalhar para diversas instituições, como o Erário Régio, ainda tinha tempo para aproveitar a vida: *faria mais senão se distrahisse tanto com o divertimento da caça, e tivesse vivido mais tempo*. E não era o único: Francisco Pinto Pereira que *retratos muitos fez, e muito bellos*, entre 1720 e 1752, quando faleceu em Lisboa, teria sido outro pintor de sucesso, *tão acreditado (...), que pode sustentar hum estado opulento* (MACHADO, 1922, 86).

O rei teria sido particularmente generoso com os retratistas: António Machado Sapeiro (activo em 1704-1740) teve *a fortuna* de o retratar *e de ter o seu retrato o mais applaudido de todos os quantos até alli se havião feito, pelo qual recebo huma gratificação proporcionada ao grande espírito daquelle Monarcha* (MACHADO, 1922, 69). E, embora Volkmar Machado não relate o facto, ao deixar

⁵⁸ Sobre o conceito e a importância em Portugal das “casas” entendidas como um conjunto de pessoas, títulos e bens, ver MONTEIRO, 1998.

Portugal em 1730 o pintor italiano Domenico Duprá recebeu do soberano que servira durante onze anos *12 barras d'ouro do peso de 50 marcos (10.674 cruzados novos)*, uma gratificação *quatro vezes maior que a normalmente atribuída pelo Rei a qualquer ministro estrangeiro que se retirava da Corte Portuguesa* (CARVALHO, 1960-1962, vol. I, 251).

Os ordenados joaninos eram igualmente generosos: o pintor francês Pierre Antoine Quillard, activo em Portugal de 1726 até falecer em 1733 (PIMENTEL, 2008, 145) : *logo que chegou a Lisboa foi aceito para Pintor do Rei, e Desenhador da Real Academia de Historia com 60\$000 réis mensaes* (MACHADO, 1922, 77). Seria substituído, à sua morte, pelo português Francisco Vieira de Matos (o Vieira Lusitano) (MACHADO, 1922, 81), que beneficiara de uma formação italiana. Manter-se-ia a mesma remuneração⁵⁹, uma soma mais elevada do que as recebidas na Corte pelos músicos italianos⁶⁰ que tanto agradavam ao rei, comparável à de um naturalista suíço empregado na Casa da Moeda, a quem D. João V pagava, em 1724, a importância de 80.000 réis por mês. Porém mais generosas ainda eram as gratificações reais, como a de 1.300\$000 réis oferecida ao mesmo naturalista *por se ter correspondido de Paris com o Secretario d'Estado Diogo de Mendonça, e por isso que ele havia mandado de presente ao Príncipe do Brasil um jogo de cartas mui primoroso* (CARVALHO, 1960-1962, vol. I, p. [9]). Note-se que o dinheiro não reflectia a qualidade dos serviços do suíço enquanto naturalista, mas o prazer real por um presente dado ao príncipe. Esse detalhe parece confirmar a percepção de Volkmar Machado, segundo a qual a remuneração de um pintor dependia sobretudo de agradar aos reais patronos, em qualquer oportunidade e por quaisquer meios.

Podemos assim, aplicar aos pintores a ideia do “servir” de Nuno Monteiro, pois é sobretudo por servir ao rei que os artistas se sucedem no Paço, sem qualquer alteração de salário por décadas a fio, e por agradar ao monarca (e não necessariamente pelo seu mérito artístico), que um pintor recebia gratificações

⁵⁹ “720.000 réis [anuais], mais o trabalho de pintura pago separadamente, condições que seriam renovadas durante o reinado de D. José I.” (SALDANHA, 1995, 65). Mantinha-se, então, durante o período josefino, a estabilidade da contratação e dos ordenados dos pintores régios.

⁶⁰ Contratados para virem a Portugal, em 1732, “(...) os de mais estimação por 50, e 60 mil reis cada mês, e os medianos por 30 a 40 mil reis de mezada; aos quais se fez o gasto da viagem por conta de S. Mag.de (...)” (Carta de Jozé Correa de Abreu a Frei Fonseca e Évora, 20 de Maio de 1732. *apud* CARVALHO, 1960-1962, vol. II, 417)

generosas. Não sabemos em que medida este “agradar” dependeria da qualidade de suas obras, pois as telas destinadas aos paços reais seriam julgadas apenas pelo restrito público a que eram destinadas: o rei e a corte. Ora, o conhecimento e a paixão do Magnífico pelo luxo, pela música, pelos livros e até pelas artes decorativas encontram-se documentadas, mas o rei não parece ter sido grande amador de pintura (FERREIRA, 2001, 10; GONÇALVES, 2012).

Além do rei, a Igreja representava outra importante fonte de rendimentos, e embora não nos ocupemos aqui de encomendas e retratos eclesiásticos, não podemos deixar de mencioná-la. Com a exclusão das enormes despesas de D. João V na Basílica de Mafra, na Igreja de São Roque em Lisboa e na Patriarcal que o terramoto destruiria, cada paróquia e cada irmandade não hesitava em despender somas consideráveis no embelezamento de edifícios religiosos espalhados por todo o império. Susana Gonçalves demonstra a importância das suas encomendas para o retrato em Portugal durante o período joanino (GONÇALVES, 2012). Também no Brasil, os historiadores enfatizam as encomendas religiosas a pintores, por vezes pertencentes ao clero, activos de Norte a Sul⁶¹. A importância de tais encomendas, somada à preservação de numerosos retratos em galerias de irmandades e misericórdias, levou a historiadora Elaine Dias a afirmar que a retratística no Brasil teria estado, “durante todo o período colonial, quase inteiramente vinculada às instituições religiosas” (DIAS, 2006)⁶².

⁶¹ Na extensa bibliografia sobre arte colonial brasileira permanecem incontornáveis as obras de Clarival do Prado Valadares e os livros: ZANINI, Water, org. *História Geral da Arte no Brasil*, São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles e Fundação Djalma Guimarães, 1983, 2 vols e LEITE, José Roberto Teixeira et alii. *Arte no Brasil*, São Paulo: Abril Cultural, 1979, 2 vols.

⁶² Embora esta afirmação deva relativizar-se a partir da chegada da Corte em 1808, facto é que longe do Rio de Janeiro, a pintura parece ter permanecido sobretudo religiosa mesmo durante o período estudado. Em Minas Gerais, conhecem-se, por exemplo, apenas dois retratos de autoria de Manuel da Costa Athayde (1762-1830), o “Mestre Ataíde”, talvez um dos mais estudados pintores coloniais brasileiros: um retrato, hoje desaparecido, de D. Pedro I pintado em 1824 para a Câmara de Mariana, e outro retrato de “um irmão Lourenço”, no santuário do Caraça, em Minas Gerais Sobre o primeiro, ver http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_bio_grafia&cd_verbete=2586&cd_item=3&cd_idioma=28555, sobre o segundo http://www.sitecurupira.com.br/roteiro_eco/roteiro_eco_caraca.htm (sites vistos a 10 de Abril de 2012). Também na Bahia, a actividade de José Theophilo de Jesus parece ter sido sobretudo a pintura religiosa. Localizamos apenas dois retratos de irmãos para a Ordem Terceira de São Francisco pintados em 1822 e, no ano seguinte, um retrato de D. Pedro I, que nunca vira em pessoa, para o Senado da Câmara de Salvador, uma tela a óleo, como indica o seu preço de 40\$000 rs., enviada para a iluminação de 12 de Outubro (Doc. N.2.8. 1823, Novembro, 5, Bahia.

Na metrópole, para citar apenas um exemplo, o tecto pintado por Vieira Lusitano em 1750, para a Igreja dos Mártires, destruído pelo terramoto cinco anos depois, *custou 1:000\$ rs* (MACHADO, 1922, 82)⁶³ e numerosas fontes confirmam que os pedidos de retábulos, tectos, frescos, bandeiras de irmandades, quadros devocionais, imagens encarnadas, e até portas pintadas, eram um poderoso apoio financeiro que se manteria até, pelo menos, meados do século XIX, e parece estender-se aos pintores mais humildes (FAUSTO, 2012). Poderoso, mas não necessariamente suficiente, como demonstra o caso de Victorino Manuel da Serra (1692-1747), um pintor que, embora tenha vivido sempre *applicado no exercicio da sua Arte, e do exacto cumprimento das obras de o encarregavão*, dezenas das quais para as igrejas de Lisboa, *morreo tão pobre, que não deixou cousa alguma, comque o sepultassem*. (TABORDA, 1815, 225), facto omitido por Volkmar Machado quando a ele se refere (MACHADO, 1922, 147).

Ora, se num período de abundância, alguns pintores mal conseguiam sobreviver com encomendas e ordenados, o que constataríamos ao excluir estes dois factores?

Restava-lhes a execução de retratos, e uma série de tarefas que hoje vinculamos a outras profissões (como projectos de arquitectura, executados por Vieira Lusitano e Volkmar Machado) ou consideramos “menores”, como a pintura de carruagens, de panos de boca e cenários para teatros, a encarnação de imagens, o douramento de alfaias religiosas, a decoração de casas particulares e até a pintura de tectos. Durante as décadas seguintes, complementariam os rendimentos até de retratistas famosos, pois as fronteiras entre profissões ainda não estavam completamente definidas⁶⁴.

Os pintores também vendiam os seus quadros de maneira independente. Volkmar Machado revela a existência de um mercado de arte (que então se profissionalizava no resto da Europa), no qual compradores internacionais teriam absorvido, pelo menos desde o século XVII, parte da produção pictórica portuguesa, antiga e contemporânea.

Arquivo Público Municipal de Salvador, Pagamento pelo Senado, Livro 115.15f.210, *apud* CAMPOS, 2003, vol II, 14).

⁶³ Media 30 palmos de comprido por 20 de largo e, segundo Taborda, custou 2.500 cruzados (Taborda, 1815, 233).

⁶⁴ Note-se inclusive que um dos arquitectos favoritos de D. João V, o alemão Ludovice, era ourives (CALADO, 1995).

Por exemplo, segundo Taborda, *apenas falecido* Diogo Pereira (1570-1640) começaram a procurar suas pinturas *com grande excesso para Inglaterra, e França, onde se pagão ainda a largo preço* (TABORDA, 1815, 186). O verbo no tempo presente indica uma procura estrangeira por pintura portuguesa antiga nas primeiras décadas do século XIX. Ora, as investigações de José Alberto G. Machado (1987), Paula M. M. Leite Santos (2005) e Hugo Xavier (2009) demonstram que não seriam muitos os colecionadores portugueses. Talvez a oferta excedesse a demanda, e alguns estrangeiros estivessem mais habituados a pagar altos preços pelas obras de que gostavam? Qualquer que seja a resposta, durante o reinado do Magnífico colecionadores ingleses compravam, divulgavam e valorizavam obras portuguesas, que *pagavão muito bem* e mandavam *estampar* em Inglaterra (MACHADO, 1922, 82)⁶⁵.

Além dos ingleses, os russos – grandes compradores em Paris (MICHEL, 2007) – estavam presentes no mercado de Lisboa: um agente de Catarina a Grande encomendou retratos da família real a Miguel António do Amaral (1710⁶⁶-1780), discípulo do também retratista Francisco Pinto Pereira. Amaral foi por ele *liberalmente recompensado* (MACHADO, 1922, 86) e os retratos encontram-se hoje em São Petersburgo. Não se trata, no entanto, de obras prontas, como no caso de Diogo Pereira, mas de uma encomenda de uma casa real – mais curiosa, talvez, em saber que cara teriam os monarcas portugueses, do que em adquirir as telas enquanto obras de arte.

Mais curiosa parece a participação da colônia brasileira neste incipiente mercado. Lembramos que a proibição da imprensa no Brasil até à chegada da Família Real em 1808 prejudica o conhecimento da realidade local, mas o historiador Padre Serafim Leite menciona a compra e venda de quadros na colônia já em meados do século XVIII⁶⁷. Também sabemos pelo sobrinho de João Pedro Volkmar (?-1782) que este pintor fez, por volta de 1740, *varias remessas*

⁶⁵ Os quadros gravados eram mais valorizados (MICHEL, 2007).

⁶⁶ A data de seu nascimento se encontra na tese de doutoramento de Susana Gonçalves (GONÇALVES, 2012, 411).

⁶⁷ Segundo ele, o pintor português Luís Correia (1712 - ?) tinha a “particularidade de querer ajudar seus pais pobres, com a venda dos próprios quadros.” Correia tornara-se jesuíta em 1731, e fora destinado no mesmo ano à Província do Maranhão, onde trabalhou como dourador e pintor no Colégio do Pará (CAVALCANTI, 1973, 466). Não sabemos se obteve sucesso ou não; no entanto demonstra-se, pela primeira vez, que um artista podia almejar vender as suas obras de maneira independente no Brasil. Ver LEITE, Serafim *História da Companhia de Jesus no Brasil*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1938-1950 (*apud* CAVALCANTI, 1973, 1º vol., 466).

de quadros para o Brazil. A importância dos envios era tamanha que atacá-los equivalia a ferir o próprio artista. Assim, quando o seu irmão e discípulo Henrique Pedro Volkmar (? - 1769) teve *desavenças* com João Pedro *retalhou huma dúzia de painéis que estavam promptos a embarcar* e fugiu, prejudicando a entrega da encomenda. A anedota revela claramente a existência de um mercado de compra e venda de quadros prontos, dominado, como em Paris, pelos próprios pintores, seus parentes e amigos mais próximos - visível sobretudo para aqueles directamente envolvidos em cada transacção (MICHEL, 2007, 16). Parte do ganha-pão de um pintor já derivava então da compra e venda de suas obras, mesmo se fora da protecção real ou eclesiástica a sua sobrevivência era precária, uma situação que não parece evoluir nas décadas seguintes.

Assim, a tão conclamada abundância do reinado de D. João V deve ser algo relativizada no caso dos pintores. Embora já existisse um mercado de arte que se estendia até ao Brasil, não temos elementos que demonstrem que incluísse retratos, cuja demanda, mesmo internacional, parece depender de encomendas específicas.

No reinado seguinte, com a tragédia do terramoto de 1755, diversas oficinas em Lisboa teriam sido destruídas, e as compras de obras de arte temporariamente interrompidas, para retomarem com força à medida que a cidade era reconstruída. A julgar por Volkmar Machado, a demanda por retratos – a necessidade de preservar a própria imagem e a dos seres amados – parece ter aumentado na segunda metade do século. Talvez a mortandade do cataclismo tenha gerado ou aprofundado uma certa consciência da precariedade da vida que beneficiaria, naturalmente, os retratistas.

O memorialista afirma que o italiano Peregrino Parodi (1705-1785), residente em Lisboa desde 1741, *fez hum numero prodigioso de retratos, e adquirio sommas avultadissimas, que despndia logo com jogo, boa meza, e cocheira, sem reservar nada para o dia seguinte: de modo que, chegando a ser bastante velho, e invalido, morreu muito pobre* (MACHADO, 1922, 85). Miguel António do Amaral, que pintou a família real para o enviado russo, *fez quantidade de retratos, que lhe derão para se tratar com um certo fausto (...)*. Embora pintasse também *painéis de Historia*, Volkmar Machado atribui a sua prosperidade à sua actividade como retratista (MACHADO, 1922, 86-87): só para o Mosteiro de

Alcobaça pintou 24 retratos de reis portugueses⁶⁸.

Na Lisboa ainda em obras, décadas depois do terramoto, era necessário decorar igrejas, palácios e carruagens, fornecer estampas, quadros ou *pannos pintados a tempera para ornamento das casas* [Fig. 04]⁶⁹, além de *painéis de cavalete* (MACHADO, 1922, 82-84)⁷⁰. Para alcançar um certo sucesso financeiro, era preciso multiplicar-se, colaborar com outros pintores, em teatros e festas populares (cuja arquitectura efémera, tramóias, fogos de artifício e iluminações, *inventados* por artistas, renderiam algum dinheiro, e um pouco de fama). Até o famoso Pedro Alexandrino de Carvalho, ao qual voltaremos, pintou *figuras* para alguns teatros; José Caetano Ciriaco (c.1740-c.1800) cuidava dos *ornatos, paisagens e quadraturas* (MACHADO, 1922, 92) em obras que deviam, pela sua dimensão, requerer o auxílio de assistentes. E no Brasil, encontraremos Debret a pintar um *pano de boca e cenários do Teatro Imperial* no Rio de Janeiro (DEBRET, 1975, t. II, vol. III, 122).

Artistas pouco “flexíveis” como Joaquim Manuel da Rocha (?- 1786) acabavam penalizados. Este bem tentara, por volta de 1760, pintar o pano de boca do Teatro do Bairro Alto, mas *custou-lhe muito a manejar as tintas, e não quiz pintar mais nada a tempera* (MACHADO, 1922, 93). Recusava-se também a fazer *pannos para ornar casas, e não queria ir pintar em tectos, nem em lugar algum fora da sua casa, achava-se às vezes sem encomendas* – felizmente, quando isso acontecia pintava os *fogos, búzios, conxas, e outros objectos da natureza morta* (MACHADO, 1922, 93), que o tornariam famoso séculos mais tarde. Os retratos que executou parecem ter sido, na maioria, de âmbito privado: o da sua mãe, o seu – que reencontraremos, segurando orgulhosamente os pincéis em riste – os de alguns colegas, como Vieira Lusitano, *com traje de peregrino*, e o do coleccionador Fr. José de Jesus Maria Mayne (1723-1795)

⁶⁸ Pertencentes ao Museu Nacional de Arte Antiga, hoje depositados na Câmara Municipal de Moita, em Setúbal. Ver <http://www.cm-moita.pt/pt/conteudos/turismo/locais+de+interesse/>

⁶⁹ Como poucos exemplares deste tipo de pintura parecem ter sobrevivido em Portugal, parecemos interessante reproduzir um exemplo, encontrado na Casa de Sezim, em Guimarães, proveniente de outra casa de propriedade da família, em Famalicão, e nesta instalado no século XIX. Embora pareça imitar as tapeçarias flamengas, a delicada rocaille que o envolve aponta, cremos, para o século XVIII. Agradecemos a Anísio Franco a indicação e ao Exmo. Sr. Embaixador Pinto de Mesquita as informações e a autorização para fotografar e reproduzir algumas peças da sua colecção.

⁷⁰ O pintor José Caetano Ciriaco ou Syriaco também aproveitou a *moda dos pannonos pintados para adorno das casas* e fez *grande numero delles* (MACHADO, 1922, 92).

(MACHADO, 1922, 94). Também gravava em água-forte, e a venda de gravuras contribuiria para os seus rendimentos – que só viriam a tornar-se mais estáveis e substanciais após a sua nomeação para lente na Aula Régia de Desenho. Seguiu, então, uma carreira docente, educando na sua *Aula do Rocha* a maior parte dos jovens pintores da sua época. Por volta de 1780, concorreu para a Academia do Nu de S. Jorge, a famosa Academia do Castelo, e *também ajudou a dirigir a da rua dos Camillos* (MACHADO, 1922, 93).

Assim, embora os memorialistas se esmerassem em provar que o passado fora mais próspero, pintar enquanto meio de sobrevivência parece ter sido uma actividade de remuneração precária. O rei ocupava um papel predominante, e era necessário servi-lo e agradá-lo de todos os modos possíveis. Os que o conseguiam, sobretudo durante o reinado de D. João V, podiam esperar generosas gratificações; no entanto, a documentação não revela se essas reflectiam a qualidade da pintura, ou se seriam fruto de um real “prazer” menos direccionado.

Pintar era uma profissão ainda carente de definições. Os pintores dedicavam-se aos mais diversos afazeres, e o retrato por encomenda destacava-se como “ganha-pão” de um certo prestígio. O facto – ou o mito, perpetuado por visões “históricas” como a de Volkmar Machado – que um reduzido número de pintores das gerações anteriores havia adquirido fortuna porque a sua arte soubera agradar ao rei, ajudava a enfrentar as dificuldades. No passado, os melhores artistas acabavam por triunfar financeiramente – a menos que desperdiçassem seu tempo *com o divertimento da caça*, ou seu dinheiro *com jogo, boa meza, e cocheira*, uma visão do artista *bon vivant* radicalmente distinta da que então surgia em França: a do génio maldito e miserável.

Mas como obter as encomendas? Como exhibir o seu trabalho, e anunciar a qualidade das suas obras para atingir uma clientela mais abrangente? Na Europa do Norte, começavam a surgir exposições públicas de pintura, nas quais, periodicamente, artistas seleccionados por seus pares podiam mostrar as suas telas e cujos relatos, publicados pela imprensa, levariam ao desenvolvimento de uma crítica de arte. Haveria equivalentes no mundo luso-brasileiro?

1.3 A questão das exposições

A maioria dos historiadores contemporâneos preocupados com a questão do retrato (HALLIDAY, 2000; RETFORD, 2006) destaca a importância das exposições públicas de pintura e da crítica de arte, então nascente, para a sua evolução. Ora, a partir de meados do século XVIII, uma diferença fundamental marca o contexto da produção pictórica portuguesa e brasileira em relação aos principais centros artísticos europeus: a inexistência de espaços expositivos “oficiais”, comparáveis ao *Salon* francês e às exposições anuais da *Royal Academy of Arts* de Londres.

A influência na corte do Rio de Janeiro do já mencionado grupo de artistas parisienses, ali chegados em 1816, fez com que esse “atraso” fosse denunciado enfaticamente pelos jornais, e colmatado aparentemente mais cedo do lado americano do Atlântico do que na antiga metrópole. Veremos, contudo, que, pelo menos no que diz respeito a mostras de pintura, a situação talvez não fosse exactamente tal como a descreviam os franceses. Do mesmo modo, o impacto das suas primeiras exposições, restritas aos membros do seu próprio círculo de influência, talvez não possa ser tão facilmente mensurável, permitindo que, mais uma vez, pelo menos no que diz respeito à pintura do retrato, até meados dos anos 1830, o contexto brasileiro possa ser estudado em paralelo ao português, sem grandes discrepâncias.

1.3.1 No contexto europeu: a situação em França e na Inglaterra

Preocupado em estabelecer os factores que determinaram uma mudança substancial na retratística inglesa a partir de meados do século XVIII, Retford sublinha que, a partir da fundação da *Royal Academy*, os retratos passaram a ser exibidos publicamente, e comentados nos jornais – não mais apenas nos salões de seus proprietários. Anteriormente, retratos antigos e contemporâneos, fossem ou não de verdadeiros ancestrais, figuravam em destaque nas *country houses*⁷¹ inglesas e estas, ao contrário da vasta maioria das propriedades portuguesas ou

⁷¹ Optou-se por usar a expressão inglesa por não encontrarmos equivalência em sua tradução usual para o Português como “casa de campo” ou “quinta”. Algumas eram também chamadas de *Manors* ou *Manor Houses*. Sobre o assunto, ver GIROUARD, 1994 [1978].

brasileiras, eram abertas a um número selecto de visitantes estranhos ao núcleo familiar, e dispunham inclusive de guias impressos sobre as suas colecções⁷².

No entanto, a partir da fundação da *Royal Academy*, antes de serem pendurados nas paredes das casas às quais se destinavam, muitos retratos passaram a ser mostrados a um público ainda mais alargado durante as suas exposições anuais [Fig. 05]. Em 1783, representavam cerca de 45 % das obras expostas nessa instituição, e constituíram a maior percentagem de obras submetidas à Academia inglesa por ano entre 1781 e 1785 (RETFORD, 2006, 9).

A popularidade dos retratistas “da moda” ganhou tamanha dimensão que a visita aos seus ateliers tornara-se um dos divertimentos da alta burguesia e da aristocracia inglesas (RETFORD, 2006, 9; POINTON, 1993, 41-44), a ponto de levar a historiadora Márcia Pointon a equiparar a pintura de um retrato na Inglaterra do século XVIII a uma “performance”, ou a uma ida ao cabeleireiro, pois não apenas o modelo era pintado em público, diante dos amigos, como podia escolher em álbuns entre diversos modelos de retratos previamente esboçados pelos artistas (POINTON, 1993, 41 e 43).

Também em França, mesmo durante o período revolucionário, os retratos eram regularmente expostos ao público, no *Salon* estabelecido pela *Académie des Beaux Arts* a partir de 1725 (CROW, 1987). Para contrariar as críticas de que estariam ao serviço de vaidades individuais, estes retratos passaram a ser construídos de forma a exaltar as virtudes cívicas dos modelos. Assinalavam e contribuíam para o surgimento do “bom cidadão”. Essa prática favoreceu a progressiva modificação da representação de pais e filhos, antes construída maioritariamente numa estrita composição piramidal, que confirmava em termos visuais a hierarquia entre os membros da família, com a figura do pai assumindo a parte superior do triângulo, sem grandes demonstrações de afeto para com os seus descendentes (RETFORD, 2006, 13). Essa evolução nota-se, por exemplo, no retrato do pintor e miniaturista Jean Baptiste Isabey (1767-1855), pintado por seu amigo François Gérard (1770-1837), em 1795 [Fig. 06]. A figura de Isabey domina a tela, não como pintor, com os instrumentos da sua profissão ou alguma alegoria, mas como um “bom pai”, trazendo pela mão a filha pequena (HALLIDAY, 2000, 71-72).

⁷² Estes guias eram publicados desde meados do século XVIII (RETFORD, 2006, 169).

Ao mesmo tempo, tanto em França como na Inglaterra, esperava-se discrição na representação dos atributos morais. Retratos em que a glorificação moral se aproximasse demasiado da propaganda podiam ser duramente criticados. A necessidade de uma “construção” moral do retratado que não fosse demasiado óbvia levaria a uma busca pela progressiva interiorização dessas virtudes – fossem estas reais ou totalmente construídas pelo artista – por meio de uma gestualidade mais intimista, uma suposta espontaneidade na pose, que parece ignorar a presença do espectador, e uma maior profundidade na análise psicológica. Abriu-se espaço, igualmente, para uma maior dimensão afectiva entre as figuras retratadas. Não foram, contudo, totalmente abandonadas as convenções do período anterior, como composições piramidais em retratos de família, referências à Antiguidade, a mestres da pintura antiga, mormente do Renascimento, ou à iconografia religiosa, presentes em diversos retratos de Van Dyck e Pompeo Batoni – ainda muito apreciados em finais do século XVIII (RETFORD, 2006, 4, 11, 13, 26).

Assim, sem descuidar dos valores estéticos e sociais estabelecidos por modelos anteriores, a retratística em França e na Inglaterra construía-se a partir de um novo olhar: o de um público cada vez mais culto, cada vez mais interessado e mais crítico, estranho ao círculo familiar e íntimo do retratado e do retratista (HOLT, 1983). Em ambos os países, um retrato podia vir a ser julgado em busca não apenas de uma “semelhança” física com o modelo, ou da consagração do seu estatuto social, mas também pela representação dos seus atributos morais. Dava-se nova importância a uma dimensão pseudo-intimista que chamaríamos hoje de “psicológica”. Mas não eram apenas esses os elementos que retratista e retratado deviam considerar: a seleção das pinturas para os *Salons*, por outros pintores, e o nascimento de uma crítica cada vez mais especializada, fazia com que, finalmente, os retratos pudessem passar a ser estimados como obras de arte.

1.3.2 - A situação em Portugal e no Brasil

A inexistência de exposições públicas de pintura equivalentes às da França e Inglaterra deve ser considerada no estudo da retratística luso-brasileira.

Priva as telas de um olhar mais crítico, contribuindo para a preservação de modelos estéticos e morais anteriores àqueles então vigentes no Norte da Europa.

Testemunhos coevos demonstram a percepção de uma relação directa entre qualidade pictórica, ensino académico e exposições públicas. De facto, em 1809, um oficial britânico a servir em Portugal comentava:

Painting is still farther in the back ground; there are no public exhibitions, nor academies for the study of this useful as well as pleasing art. During a residence in Lisbon of four months, although I made diligent search, I was not enabled to find a single native artist of merit, or a collection of pictures the produce of their united abilities. (ELIOT, 1811, 153-154 apud ARAÚJO, 1991, 165)

Volkmar Machado revela-se consciente da importância da exposição anual inglesa, onde *os Artistas expõem á venda, ou á censura pública, naquelle Salão, as obras que querem* (MACHADO, 1817, 17-18). Não seria bem o caso, pois as obras em Inglaterra eram julgadas por outros pintores antes de serem expostas á *censura pública*, mas o uso da expressão *que querem* parece demonstrar a frustração do artista, e a sua vontade de uma maior liberdade para mostrar a sua obra.

Do mesmo modo, o pintor reconhece que o Salão francês, *lugar aonde de dois em dois annos, os Artistas expõem ao Publico as melhores obras que vão fazendo era cousa que foi mui vantajosa à Arte* (MACHADO, 1817, 14-15). Além das exposições oficiais, Volkmar Machado conhecia também a tradição parisiense dos *quadros de Maio*, que datava de 1630: a oferta a *Nossa Senhora* pela corporação dos ourives de *hum painel, feito sempre por algum dos melhores Pintores da França*, que permanecia em exposição na igreja de Notre Dame de Paris (MACHADO, 1817, 15). Os quadros já não se encontravam à mostra quando Volkmar escreve: a última tela fora pintada em 1702, e a própria corporação extinta em 1708; dos 76 *Grands Mays* de Notre Dame, confiscados por revolucionários em 1793, apenas 13 haviam retornado ao seu local de origem⁷³. Contudo, mais importante que a actualidade da sua informação é a percepção por parte do pintor da necessidade de exposições de pintura mais ou menos formais de “arte contemporânea”, mesmo se não estabelece qualquer diferença entre

⁷³ Diversos foram perdidos durante o período revolucionário, outros entregues a museus, como o *Musée des Petits Augustins* e o *Louvre*. Sobre os “grands Mays”, oferecidos pelos ourives ver <http://www.notredamedeparis.fr/spip.php?rubrique63> (visto a 17 de Fev. 2013)

exposições no quadro académico e no âmbito das corporações de artífices – o que é sintomático do enquadramento social da pintura em Portugal nesse período, em busca de reconhecimento enquanto actividade criativa, mas ainda presa a uma realidade quotidiana vinculada à mentalidade corporativa dos ofícios mecânicos dos quais buscava distinguir-se.

Se não existiam na metrópole, é natural que no Brasil colonial também faltassem exposições. Como escreve um cronista anónimo, depois da independência, no *Spectador Brasileiro*:

*A pintura, antes da chegada dos artistas franceses, era uma arte pouco apreciada entre nós; não por falta de gosto natural da nossa parte, mas sim, por falta de ocasiões de mostrá-lo, estando as poucas pinturas boas que aqui havia nas mãos de particulares e retiradas da pública inspeção; mas, como na música é preciso que uma pessoa tenha ouvido muita dela, boa, para poder distinguir as suas belezas particulares (...) no meio da bulha geral da orquestra, assim é na pintura; é preciso ter visto muito dela e boa, para poder distinguir as suas belezas e excelências no meio do mero esplendor das diferentes cores. (“As Belas Artes” in *Spectador Brasileiro*, 7 Agosto 1826)*

Os referidos franceses, conhecidos na historiografia brasileira como membros da *missão francesa*, eram liderados pelo crítico de arte Joaquim Lebreton (1760-1819). Já mencionamos alguns, e voltaremos a eles no decorrer deste trabalho, mas a sua importância no desenvolvimento da pintura no Brasil merece um aparte.

Lebreton, secretário “perpétuo” da *Classe de Beaux Arts* do *Institut de France*, demitido após a queda de Napoleão em 1815, entrara em contacto com a Legação Portuguesa em Paris para propor a criação de uma Escola de Artes e Ofícios no Brasil, com um corpo docente composto por um grupo de artistas e artífices franceses dispostos a emigrar.

Não cabe aqui discutir se a ideia respondia ou não a um desejo do Príncipe Regente, inspirado por António Araújo de Azevedo (1754-1817), então conde da Barca, ou pelo embaixador de Portugal em França, o 6º marquês de Marialva, D. Pedro José Joaquim Vito de Menezes Coutinho (c.1775-1823), como reza a historiografia oficial brasileira⁷⁴. Facto é que, entre os membros da dita “missão”,

⁷⁴ O desejo do rei, influenciado pelo conde da Barca, considerado o idealizador da “missão”, e/ou pelo marquês de Marialva, embaixador de Portugal em França (ausente em Viena em 1815) teria chegado aos ouvidos de Lebreton por intermédio do naturalista Alexander von Humboldt, como ele membro do *Institut*. Menciona-se também o envolvimento de Francisco José Maria de Brito (?-1825), encarregado de negócios da embaixada, que, embora escusasse qualquer responsabilidade

destacavam-se dois pintores: Nicolas Antoine Taunay (1755-1830), membro do *Institut*, que trazia consigo filhos, mulher e até a criada, e Jean Baptiste Debret (1768-1848). Seria graças ao empenho deste último que se organizariam no Brasil as primeiras exposições de arte abertas ao público, no modelo francês.

Os *Salons* não eram, contudo, única forma possível de exposição pública de pintura. Vimos Volkmar Machado incluir os *quadros de Maio* parisienses – uma mostra fora do âmbito acadêmico – entre as exposições que considerava importantes. E o supramencionado artigo do *Spectador* foi considerado uma *injuriosa calúnia* na capital carioca. Em correspondência publicada poucos dias depois no *Diário Fluminense*, um leitor indignado respondeu que havia pintura exposta ao público antes da chegada dos parisienses, tanto na metrópole quanto no Brasil, e em carácter permanente! Como escreve este segundo correspondente, que também optou por manter-se anónimo:

(...) *Ninguém impugna o mérito de todos estes Srs. [franceses]; quanto deles se diz é justo e é verdade. O que se impugna é que não são só eles, provando-se por este artigo que a pintura era apreciada antes da vinda de M. Debret; que a boa não existia na mão de particulares, nem era pouca.* (...) (Correspondência, *Diário Fluminense*, 24 Agosto 1826)

A diferença é que esta exposição ocorria sobretudo dentro das igrejas, no contexto, portanto, da pintura religiosa – considerada aliás, segundo as regras académicas, tão importante quanto a pintura “de história”, superior à do retrato. Como ironiza o artigo:

quanto ao acolhimento dos franceses no Brasil, emprestou-lhes 10.000F para despesas urgentes. Contudo as pesquisas de Mário Barata (BARATA, 1959, 283-307), a publicação por Donato Mello Júnior de cartas de Taunay (MELLO JUNIOR, 1980, 5-18), e as descobertas recentes de Marcus Ribeiro (RIBEIRO, 1996) e Elaine Dias (DIAS, Dez 2006), retomadas por Schwarcz (SCHWARCZ, 1998), e Correa do Lago (LAGO, 2008) contestam a criação de uma *missão francesa* organizada a partir de uma vontade real. Ribeiro transcreve inclusive um artigo publicado no *Moniteur* em Dezembro de 1815 desmentindo a versão propagada, ao que parece, pelos próprios franceses: (...) *On annonce que Mr. Lebreton (...) est autorisé à se rendre au Brésil, où il est appelé [sic] par le Prince Régent pour organiser un théâtre, une bibliothèque, et un Conservatoire de Musique. Nous sommes autorisés à déclarer que cet article est dénué de fondement, et que personne n'a reçu la moindre commission relative à cet object, et à d'autres de cette nature, de la part du Gouvernement Portugais* (RIBEIRO, 1996, 74). Mesmo assim, essa abordagem “oficial” de um convite real, estabelecida por volta de 1916 por Escragnolle Taunay (TAUNAY, 1916; TAUNAY, 1956) descendente directo do pintor, ainda prevalece, talvez por ser a mais prestigiosa para todos os envolvidos: foi retomada por Claudine Lebrun-Jouve (LEBRUN-JOUBE, 2003) e, com algumas nuances, por Júlio Bandeira, Conduru e Xexéo (BANDEIRA, 2003, 67-68). Como escreve Pedro Correa do Lago, *talvez a polémica em torno do grau de “oficialidade” da Missão Francesa seja uma falsa questão, e de muito pouco peso face ao estudo de suas importantes consequências* (LAGO, 2008, 39).

(...) *Poder-se-á conceituar pouco apreciada uma coisa, quando ela se acha servindo de adorno e ornato ao santuário de Deus vivo, nos altares, nos tetos, nas paredes dos templos; aos paços, nas salas de respeito, às sacristias das igrejas e aos claustros dos conventos? Estando ali colocada, poder-se-á dizer que existe em mão de particulares? Aonde quer o articulista [do *Spectador Brasileiro*] que esteja para se achar mais pública? (...)* (Correspondência, *Diario Fluminense*, 24 Agosto 1826)

Seria graças ao sucesso alcançado pelo seu “Salvador do Mundo”, exposto na Sé de Lisboa em 1778, que o lisboeta Pedro Alexandrino de Carvalho (1730-1810) se tornaria o pintor mais requisitado do seu tempo (MACHADO, 1922, 96). O seu virtuosismo técnico, rapidez e flexibilidade eram imensos. Retratista, pintor de história, miniaturista e decorador, pintava, segundo Volkmar Machado, que o conheceu: *a oleo, a tempera, a fresco; em grande, e em pequeno, por estampas, pelo natural, e de prática*, praticamente tudo que lhe pedissem. Mas não bastava que fizesse *todos os esforços para agradar*, e não rejeitasse qualquer encomenda, *por barata que fosse* – pelo contrário: *julgava-se que os seus talentos serão limitados a objectos de galantaria* (MACHADO, 1922, 96). Pintar qualquer coisa para qualquer um, por qualquer preço, afastava as encomendas de maior prestígio. Era indispensável obter o aval dos *connaisseurs* e, na falta de um *Salon*, os espaços expositivos de maior prestígio eram os das igrejas. Assim quando pintou o seu *grandíssimo quadro do Salvador do Mundo, para a Sé, tudo o mais ficou de parte* (MACHADO, 1922, 95-96).

O sucesso impulsionou a sua carreira: *não só tinha as encomendas de quasi todos os painéis de Igreja, que se fazião de novo; mas tiravão-se muitos dos mais antigos dos seus lugares para se collocarem os delle* (MACHADO, 1922, 95-96), de modo que não havia, em 1823, *templo, ou Convento moderno* onde não se encontrasse obra sua (MACHADO, 1922, 97). Consciente, como veremos, da fragilidade de seu estatuto de pintor, continuou a tentar agradar a todos, amealhando fortuna, mas produzindo uma obra extensa e desigual, até à sua morte, aos oitenta anos, em 1810 (MACHADO, 1922, 98).

Do mesmo modo, no Brasil, embora não disponhamos de um testemunho contemporâneo, sabemos que em Salvador da Baía, José Joaquim da Rocha (1737-1807) teria granjeado fama pelas pinturas que executou para a igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, em 1774 (OTT, 1982, 47).

Alguns retratos também eram expostos, embora por poucos dias, nas salas públicas das instituições a que eram oferecidos, antes de serem pendurados nos

lugares a que se destinavam. Essas exposições aconteciam, sobretudo, como veremos, aquando da entrega de retratos reais, e destinavam-se apenas aos membros dessas instituições e aos seus convidados. O mesmo ocorria, mais raramente, com alguns retratos de dignitários. Foi o caso, em Janeiro de 1826, quando da entrega ao Colégio Militar de um retrato de seu director, o Marechal de Campo António Teixeira Rebello (1750-1825), oferecido e pintado pelo então professor de desenho do Colégio, o hoje quase desconhecido Vicente Pires da Gama (?- 1839). A *Gazeta de Lisboa* refere o acontecimento:

«No dia 22 do corrente, o Real Collegio Militar consagrou á Memoria do seu primeiro Director o Marechal de Campo *Antonio Teixeira Rebello*, hum quadro com o retrato daquelle Official General, pintado pelo Substituto de Desenho do mesmo Real Collegio, *Vicente Pires da Gama*, que espontaneamente se offerecêra para o fazer. «Tinhão sido convidadas, para assistirem a esta acção tocante, as pessoas, que mais particularmente havião cultivado a amizade de S. Exc. Depois de se ter feito solemnemente, na Sala dos Actos, a exposição do quadro, em presença dos Convidados, do Estado Maior do Collegio, do Corpo Instructivo, e do Corpo Collegial, que se achava em armas; o actual Director repetio, por esta occasião, hum artigo Necrologico.» Acabada a solemnidade, o quadro ficou exposto todo o dia naquelle local, do qual foi depois transferido para huma das Salas immediatas, onde deve permanecer.» (*Gazeta de Lisboa*, 28 de Janeiro de 1826).

Pouco se sabe sobre o seu autor, mas Vicente, ou João Vicente, Pires da Gama, além de pintor, era inventor⁷⁵, e fora, na qualidade de discípulo de Sequeira (*Jornal de Bellas Artes ou Mnemosine Lusitana: redacção pátriotica*, 2º volume, 1817, 60), encarregado de ir a Londres em 1816 acompanhar a baixela de prata desenhada pelo seu mestre e oferecida ao duque de Wellington por Portugal⁷⁶. O seu primeiro casamento, em Lisboa, a 1º de Janeiro de 1809 com D. Maria do Carmo, revela que era lisboeta, filho de José Gualberto Pires e D. Maria do Nascimento (TT, RPL, *Encarnação*, C-17, 11 v.)⁷⁷. Faleceu em Golungo Alto, Angola, das “moléstias do país” (*Annaes Marítimos e Coloniaes*, 1840, 156). O retrato, por ser póstumo, encontra-se fora do âmbito do nosso estudo, mas a sua inauguração contribui para demonstrar que era justa a reclamação anónima no jornal brasileiro: não se devia aos franceses a invenção da exposição de pintura.

⁷⁵ No mesmo ano, apresentou à Sociedade Promotora da Industria Nacional a memória descritiva de um *Compasso Micrométrico* da sua invenção (*Annaes da Sociedade Promotora da Industria Nacional*, 2º anno, Caderno n. 20, Dezembro de 1826, 1827, 179).

⁷⁶ Delaforce, A., Yorke, A. *Portugal's Silver Service: A Victory Gift to the Duke of Wellington* 1992, V&A. citado por <http://www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/issue-17/conservation-of-the-portuguese-centrepiece/> (visto a 20 de Março de 2011)

⁷⁷ Uma vez viúvo, casou-se pela segunda vez, em Lisboa, a 7 de Maio de 1823 com D. Margarida das Mercês Borba (TT, RPL, *Arroios*, C-2, 98 v.).

Espaços como os das igrejas, paços reais e “salas de respeito” nas sedes de algumas instituições, tais como câmaras municipais, não equivaliam, contudo, aos Salões de pintura. Eram locais de pública veneração, não de crítica. Neles, a mostra de uma pintura dependia, não da sua aceitação por um júri de pintores, mas de uma encomenda, de uma doação ou da compra por parte de uma instituição. E o objectivo desta exposição era o de mostrar e divulgar o poder régio (FERREIRA, 2001) ou religioso e, mais raramente, o de comemorar a memória de algum dignitário – não o de expor uma pintura enquanto tal. Pendurada nesse ambiente, uma tela ou um retrato participava dessa estrutura de poder – não se tratava apenas de uma obra de arte, passível de ser julgada por seus méritos, mas de um objecto de admiração quase que por contexto.

Ora, com a exclusão de algumas representações da Família Real, e um ou outro exemplo como o do marechal António Teixeira Rebelo, a maioria dos retratos permanecia excluída desse circuito. Conforme vimos, os encomendados para galerias de irmandades e misericórdias encontravam-se determinados por regras específicas de tamanho e composição, congeladas no tempo. Quanto à maioria dos retratos de fidalgos ou burgueses, carentes de espaços públicos que os pudessem acolher, saíam da oficina do pintor para a casa de seus proprietários, e nestas permaneciam fechados a olhares estranhos, quando não confinados à algibeira de um colete ou a uma gaveta, como no caso das miniaturas⁷⁸. No mundo luso em transição, no qual as noções de público e privado ainda não se encontravam completamente demarcadas, a maioria dos retratos era, assim, elaborada como símbolo de um prestígio social exibido apenas a parentes e amigos, e servia para preservar a memória de seres amados.

Os retratistas encontravam-se submetidos a uma relação estreita com os modelos e com aqueles que encomendavam as suas obras. Ora, vimos que muitos pintores já ansiavam pelo apoio que um público mais amplo e anónimo poderia fornecer-lhes, caso pudessem dar a conhecer a sua obra através de exposições de pintura e por notícias nos jornais, como em Paris ou Londres.

Em resposta a essa situação, começam a surgir, na década de 1810, algumas iniciativas individuais de exposição. A primeira da qual encontramos

⁷⁸ As miniaturas eram também às vezes usadas em jóias, sobre o corpo dos seus destinatários, de modo que circulavam com estes, mas apenas nos seus círculos sociais.

notícia realizou-se em Maio de 1811, no Rio de Janeiro, por iniciativa de António da Silva Lopes (c.1779 – após 1824), pintor português, suposto professor de uma *Academia Portuguesa do Nu* então inexistente, provavelmente o mesmo aluno de Eleuterio Manuel de Barros que denunciara José de Almeida Furtado à Inquisição, em 1798. Não sabemos se a exposição, anunciada na *Gazeta do Rio de Janeiro*, incluiria ou não retratos, mas seria uma oportunidade de examinar pinturas fora do contexto áulico ou religioso – mesmo que se tratasse apenas de cópias de sua autoria:

António da Silva Lopes, 1º substituto da Academia Portuguesa do Nu, participa, que em 22 do corrente publica a abertura da sua grande collecção de Pintura dos maiores Mestres em quasi todos os ramos. Os dias públicos são as Quartas, e Sextas feiras de tarde, das 3 horas em diante nas casas onde reside no Beco dos Cachorros, n. 23, e alem destes, extraordinariamente a Professores e pessoas intelligentes (Gazeta do Rio de Janeiro, 18 de Maio de 1811)

Curiosamente, não parece ter tido qualquer repercussão ou sucesso, pois além do anúncio, talvez pago pelo pintor, a mostra não mereceu qualquer menção na imprensa. Provavelmente decepcionado, o autor optaria por tentar a sorte na Baía, onde o reencontraremos.

Outra tentativa de expor a própria obra directamente ao público, sem o aval da igreja ou do governo, aconteceria no Porto, sete anos mais tarde, também por iniciativa de um pintor: João Baptista Ribeiro (1790-1868), aluno favorito de Domingos Sequeira (MOURATO, 2010). Aproveitando a encomenda de um retrato de D. João VI pela Real Academia de Marinha e Comércio do Porto para comemorar o aniversário do rei, Baptista Ribeiro, então *lente substituto de Dezenho*, expôs a obra ao público, por alguns dias, em sua própria casa: *aonde concorrerão innumeraveis pessoas de todas as classes a admirar a pintura do modello dos Reis; sendo julgada pelos intelligentes como hum primor de Arte (Gazeta de Lisboa, 22 de Julho de 1818).*

Menos ambiciosa, mas também menos fantasiosa, que a mostra de Lopes, o procedimento de João Baptista Ribeiro teria causado sensação, pois chegou a ser noticiado em Lisboa, cuja *Gazeta* louvou o exemplo *pela primeira vez practicado na Cidade do Porto, pois traz à lembrança o costume de varias Academias estrangeiras a respeito de produções semelhantes, que para estimulo de huns e gloria de outros apresentam ao Publico as suas producções (Gazeta de Lisboa, 22 de Julho de 1818).*

A iniciativa pode ser considerada pioneira no mundo luso, em termos de autopromoção por parte de um retratista, que se afirmava orgulhosamente como autor da obra exposta. Talvez visasse a venda, a encomenda de cópias mas, ainda assim, trata-se de um retrato real, em comemoração a uma efeméride cortesã – não apenas de uma exposição de pintura enquanto obra de arte. Embora fosse *julgada pelos inteligentes como hum primor de Arte*, o artigo deixa claro que a maioria do público compareceu para *admirar* o retratado: *a pintura do modello dos Reis*.

A exposição de João Baptista Ribeiro permitia vincular a imagem de um soberano ao nome de um pintor, mas não seria a única oportunidade para ver a “semelhança” do monarca. Certos retratos reais ficavam expostos por alguns dias após a sua “inauguração” nas instituições a que se destinavam – mesmo se logo a seguir voltavam a fechar-se, tal como o do fundador do Colégio Militar, ao qual nos referimos antes, como se a sua própria dignidade exigisse algum recato. Assim aconteceu, por exemplo, com outro retrato a óleo de D. João, oferecido ao Monte Pio Literário pelo pintor e miniaturista Luiz José Pereira de Rezende (c.1765 – ap. 1846).

O artista, nascido por volta de 1765 (RACZYNSKI, 1846, 228), lisbonense e autodidacta (MACHADO, 1922, 122), desfrutava, na época, de alguma fama como miniaturista (*Mnemosine Lusitana*, 1817). Em 1835, seria nomeado consultor para a comissão encarregada de estudar a criação da Academia Real de Belas-Artes, em Lisboa e, dois anos depois, agregado à 4ª classe de pintura da mesma Academia (ALDEMIRA, [1937], 208); mas o tempo parece tê-lo apagado da história da arte.

Conhecemos apenas dois retratos assinados por ele, ambos em miniatura: um, datado de 1835, elaborado sobre um suporte de diversas placas de marfim, técnica mais utilizada a partir da segunda metade do século XIX⁷⁹, representa um erudito a folhear os *Aforismos* de Hipócrates escrito em grego [Fig. 07]⁸⁰. Enquanto atributo iconográfico, o nome do médico da Antiguidade parece indicar que o retratado praticasse a Medicina. E de facto o perfil de Hipócrates, baseado numa gravura de Rubens, delinea-se sob a estátua de Minerva, ao fundo da

⁷⁹ Sobre estas, ver KORKOW, 2013, 115-119 e REMINGTON, 2013, 83-89.

⁸⁰ Agradecemos ao Professor Doutor Nuno Manuel Simões Rodrigues pela tradução.

composição. No entanto, nessa época, o livro interessava também a filósofos e artistas, que conheciam sobretudo o primeiro Aforismo: *A vida é curta, a arte é longa, a ocasião fugidia, a experiência enganosa, o julgamento difícil*.⁸¹ A cobra enrolada no bastão, símbolo da Medicina, surge apenas discretamente sob o busto do médico em perfil, na base da estátua. O retratado apresenta-se como um erudito, sentado com o livro ao colo, a camisa aberta sobre o peito, e a gola em desalinho. Vemos a biblioteca aberta sobre um jardim, onde se encontra a deusa da Sabedoria, e os atributos do estudo: um globo terrestre, ao fundo, e próximos ao primeiro plano, um instrumento de desenho e um tinteiro com uma pena, ladeado por livros esparsos sobre a mesa. A menção aos aforismos não faz senão consagrar a sua dimensão pessoal, retrato de *saudade*, segundo a nossa definição, memória fugaz de um tempo que passa, afirmação de um prestígio intelectual de cariz mais íntimo do que social como demonstra a escolha do suporte em miniatura.

O outro retrato de autoria de Resende representa D. João de perfil, em *grisaille*, na tampa de uma tabaqueira [Fig. 08]⁸². Seguramente anterior ao primeiro, parece inspirado no pequeno busto do Príncipe Regente em cera executado por Carlos Amatucci [Fig. 09] talvez nos primeiros anos do Oitocentos⁸³.

Em ambos os casos, o domínio de uma técnica de pintura particularmente difícil prevalece sobre a caracterização psicológica das figuras retratadas: nota-se, no retrato masculino, a composição convencional, primazia do desenho sobre a cor esmaecida, do cenário sobre a personagem. Na miniatura do rei, a imitação da pedra em relevo, ou da cera, escusa a falta de profundidade emocional. Não se trata neste último caso de um retrato “tirado do natural” frente ao modelo, mas sim de uma interpretação original a partir de outro retrato, noutra suporte. O uso da *grisaille* vincula o perfil às imagens em mármore de imperadores romanos, num distanciamento respeitoso, destacando-se o beijo prognata, que acentua em

⁸¹ Sobre a difusão do livro ver ROSENBAUM, Paulo. “Hipócrates (460 a.e.c. - 370 a.e.c): Medicina que convém a cada um” in <http://www.brasiliana.usp.br/node/1045> (visto a 3 de Junho de 2013)

⁸² Júlio Brandão menciona outra miniatura de sua autoria, representando uma bacante (Brandão, s/d, 83); Rezende executou também uma cópia de um retrato de Camões por Fernão Gomes, datado do século XVI, a pedido do 3º duque de Lafões, D. Segismundo (SERRÃO e MOURA, 1989, 36).

⁸³ Sobre este artista ver QUEIROZ, 2007, 221-230.

relação à obra de Amatucci, talvez para marcar a semelhança de um monarca pouco atractivo, mas também o seu carácter bondoso, embora vacilante. Resende provavelmente conhecia as teorias do fisionomista suíço Joahnn Kaspar Lavater (1731-1801), disseminadas por toda a Europa a partir de meados da década de 1770, segundo as quais *the contents of the mind are communicated in the mouth* (LAVATER, 1826, 71) e um lábio superior levemente prognata⁸⁴ denotava bondade, embora lábios carnudos revelassem sensualidade e indolência (LAVATER, 1826, 74).

Não localizamos o quadro a óleo oferecido por Resende como *jóia de sua entrada na classe de Compromissário*, mas sabemos que foi inaugurado com grande pompa na Sala de Conferências do Monte Pio a 22 de Janeiro de 1819, data do aniversário da arquiduquesa Leopoldina:

O Retrato de S. M. (...), que tinha antes sido collocado na parede da direita, e bem no seu centro, e que para esse mesmo fim se achava elegantemente adereçada de um rico Docel, e Espalдар de veludo recamado de ouro, e com franjas do mesmo metal, tendo por baixo huma meza ornada de hum panno do mesmo veludo lavrado, existio cuberto com hum transparente, e riquíssimo véo bordado, e orlado de ouro, até que o Provedor da Meza (...) repetio hum breve Discurso mostrando, que o fim d'aquella Sessão extraordinária não erão sentidos ais, (...) mas elogiar o Monarcha, Que por meio da criação do Monte Pio Litterario alliviava os males da pobreza, tornando-se os gritos de dor, e miséria em vivas alegres, e festivaes; e ao finalizar repetindo = Viva ElRei Nosso Senhor = descortinouse a Real Effigie, appareceo o Soberano entre aclamações, e applausos daquella numerosa Assembléa, que não deixava de ouvir os melodiosos accents do Hymno Nacional, que vários Musicos tocavão, (...) e que estavão prevenidos d'antemão em hum Gabinete contiguo, d'onde se não vião” (Gazeta de Lisboa, 16 de Fevereiro de 1819).

Não há, novamente, nenhuma descrição da obra em si, apenas do grande aparato com que foi exposta⁸⁵. Após a inauguração, seguiu-se a sessão académica, depois do encerramento da qual: *Por três dias consecutivos esteve a Sala das Conferencias exposta ao Publico, aonde concorrêrão muitas Pessoas a admirar respeitosaente a Real Effigie, por gosto, jubilo, e pela sua decisão, e propriedade (Gazeta de Lisboa, 16 de Fevereiro de 1819).*

Encontramo-nos num contexto sobretudo político, de afirmação do poder real. Mesmo no ambiente relativamente restrito de um presente oferecido por um pintor a uma instituição, por mais que houvesse exposição da tela, não se

⁸⁴ *a mild overhanging upper lip* (LAVATER, 1826, 74)

⁸⁵ Talvez possa tratar-se de uma obra mencionada por Ernesto Soares: um retrato de média dimensão de D. João VI “ainda novo”, com a coroa sobre uma almofada, no qual se lia, numa folha de papel, *Monte-Pio Litterario* (SOARES, 1960, II suplemento, Vol V, 330, R2).

pretendia com isso julgar a qualidade da obra, muito menos criticá-la, mas *admirar*, como vimos, a imagem do rei. O pintor não importava, a tela não precisava sequer de ser assinada.

A situação demoraria a mudar em Portugal. Embora estivessem previstas exposições públicas periódicas desde 1833, aquando da criação do Museu Portuense, então *Atheneu D. Pedro* (FERREIRA, 2001, 38 e 68-69), apenas em 1840 surgiria o primeiro equivalente oficial a um *Salon* periódico, no caso trienal, onde se poderia ver e adquirir obras seleccionadas por outros artistas. Seria organizado pela Academia Real das Belas-Artes, projectada para Lisboa em 1835 e inaugurada no ano seguinte (FERREIRA, 2001, 105; LISBOA, 2007).

No Brasil, sede da corte portuguesa entre 1808 e 1821, a influência dos artistas da *missão francesa* e o contexto político-cultural da separação da metrópole precipitariam a ocorrência das exposições. Dois anos após a independência, Jean Baptiste Debret era o último dos pintores franceses a permanecer no Brasil; tornara-se professor de pintura de uma Academia de Belas Artes criada por decreto de D. João VI em 1816 como *Escola Real de Artes e Ofícios*, mas quase inactiva mesmo após a reforma de 1820, e que ainda não dispunha sequer de sede própria⁸⁶. Acostumado ao *Salon* parisiense, excluído talvez das encomendas religiosas pelo seu passado bonapartista, Debret sentia a necessidade de expor as suas pinturas a um público mais amplo. Em princípios de 1824, organizou uma mostra dos trabalhos dos seus alunos, que o imperador e o seu gabinete visitaram (TAUNAY, 1956, 236). Pouco se sabe sobre aquela primeira tentativa de exposição, mas teria agradado a D. Pedro I ao ponto de acelerar o processo de instalação da Academia, no *edifício (...) em que residia [Debret]*” (TAUNAY, 1956, 236-237).

Cinco anos mais tarde, a 2 de Dezembro de 1829, inaugurava-se, graças ao seu empenho pessoal e com um pequeno catálogo pago do seu bolso, a primeira exposição pública oficial de pintura no Rio de Janeiro, na presença de D. Pedro I. Entre as 115 obras expostas, de autoria dos professores e alunos da Academia Imperial⁸⁷, constava grande número de retratos: mais da metade dos 14 trabalhos de Araújo Porto-Alegre, aluno favorito de Debret (Taunay, 1956, 271).

⁸⁶ Sobre a actuação de Debret no Brasil, ver BANDEIRA e LAGO, 2007.

⁸⁷ Debret menciona apenas 42 obras de pintura (DEBRET, 1975, tomo II, volume III, 116), talvez fossem apenas as dos professores e alunos, sem contar as do conde da Barca.

O francês também propôs que *à exposição dos alunos se anexasse a dos quadros pertencentes à galeria do Conde da Barca, o que deu grande realce à galeria, onde com destaque surgiu um retrato excelente deste ilustre homem de Estado, da autoria do próprio Debret* (TAUNAY, 1956, 272). O conde da Barca⁸⁸, mecenas e colecionador de arte “afrancesado” protegera os artistas franceses aquando da sua chegada ao Rio de Janeiro, e a iniciativa de juntar os quadros da sua colecção aos pintados por alunos e professores da Academia não deixa de ser interessante. Embora tenha durado apenas 12 dias, a exposição, considerada como o primeiro *Salon* no Brasil, atraiu *mais de duas mil pessoas*, um número considerável para o Rio de Janeiro da época (Taunay, 1956, 272).

O sucesso justificou a abertura de uma segunda exposição de alunos e professores no ano seguinte, que durou oito dias. Mesmo sem o complemento de uma importante colecção particular, *tornaram-se as salas pequenas para conter tantos visitantes* (Taunay, 1956, 272). À sua exclusão do universo luso das exposições em igrejas e *salas de respeito*, Debret respondia com a exclusão de todos aqueles que não pertenciam ao círculo imediato dos franceses: escusado pelo modelo parisiense que adoptava, apenas permitiu que expusessem os seus alunos e colegas da Academia. Entre estes, a maioria nascera em França ou no Brasil, com a excepção notável de Simplício Rodrigues de Sá (1785-1839), professor substituto da Academia, que exibiu *diferentes retratos, bustos em tamanho natural* (TAUNAY, 1956, 275).

Simplício Rodrigues de Sá, português de nascimento, brasileiro por adopção, era um retratista de sucesso antes da chegada dos franceses. Nascido e baptizado *Simplicio João Rodrigues de Brito*, em 1785, em Cabo Verde, era filho de João Reis ou Rois⁸⁹ de Brito e de Margarida Rosa de Araújo (MONTEIRO, 1984, 14-17 *apud* NEVES, 2008, 93). Enviado a Lisboa em 1794, com menos de dez anos de idade, ingressou no ano seguinte na Real Casa Pia de Lisboa. Mas embora essa instituição enviasse para Roma, para estudar, os seus melhores alunos de desenho⁹⁰, Simplício não teria beneficiado com este privilégio. Nada sabemos

⁸⁸ Não encontramos outra menção a este retrato: não consta da lista realizada pelo pintor, onde enumera as obras que pintou no Rio de Janeiro (DEBRET, 1975, tomo II, volume III, 122), nem do *catalogue raisonné* da sua obra no Brasil (BANDEIRA e LAGO, 2007).

⁸⁹ *Rois* ou *Roiz* era uma abreviatura comum do nome *Rodrigues*, o que pode prestar a confusão.

⁹⁰ No decorrer do século XVIII, diversos artistas portugueses foram de facto enviados para estudar em Roma, contudo a existência formal de uma Academia de Portugal em Roma, fundada

sobre a sua biografia entre 1795 e 1812, mas um testemunho escrito após a sua morte reafirma a humildade das suas origens, ao dizer que teria sido, na sua juventude, em Lisboa, criado de um pintor italiano; faz também uma vaga alusão, a única que se conhece, à cor escura da sua pele (CHELMICKI, 1841, 197).

Em 1812, aparece no Rio de Janeiro como Simplício João Rodrigues de Sá, *pintor retratista*, anunciando uma mudança de endereço na *Gazeta do Rio de Janeiro*. Nesse ano, pintou um retrato de D. Pedro muito jovem, hoje perdido, gravado em 1815 [Fig. 10]⁹¹. Não se conhecem obras de sua autoria dessa época, e toda gravura interpõe uma nova “mão” entre o trabalho original e o desenho transposto; mas a idade do modelo, o rosto alongado, o tratamento dos cabelos e o pescoço “curto” remetem para uma miniatura anónima do príncipe, talvez um ano mais novo, da qual poderá ter sido autor [Fig. 11].

Quando a gravura foi lançada, Simplício já tinha deixado a corte. Em Fevereiro de 1815, anunciava nos jornais argentinos a sua chegada do Brasil a Buenos Aires, oferecendo os seus serviços *de Pintor Retratista, tanto al olio, como en miniatura* (*El Independiente*, 21 de Fevereiro de 1815). Como a Argentina contava com uma Academia de Desenho no modelo espanhol desde 1799⁹², talvez esperasse que a cultura visual e a demanda por retratos fossem maiores do que no Rio de Janeiro. Em 1816 pediu passaporte (RIBERA, 1982), mas não teria viajado pois só o reencontramos em Novembro de 1820, de volta ao Rio de Janeiro. Foi, então, nomeado *pensionario de desenho e pintura* da nova Academia com um salário de 300\$000 réis, cerca da metade do que ganhava o seu suposto novo professor, Debret.

Aos trinta e cinco anos, o retratista escolhia submeter-se ao ensino francês, e tornar-se para a história da arte brasileira apenas um *discípulo de Debret*, uma aliança estratégica que o protegeria do antilusitanismo vigente após a independência do Brasil. Simplício sobreviveria politicamente até mesmo à abdicação de D. Pedro I. Seria professor de desenho do jovem D. Pedro II e de

por D. João V e reformulada em finais do século, permanece envolta em controvérsias, não tendo subsistido nenhum programa de estudos. Sobre este assunto, e sobre o funcionamento da Casa Pia de Lisboa em termos pedagógicos, ver a tese da historiadora Emília Ferreira (FERREIRA, 2001, 11-14 e 42-45).

⁹¹ (...) *se vende o retrato [de] D. Pedro (...), pintado por Simplício João Rodrigues de Sá em 1812, e gravado nesta Corte no presente anno.* (*Gazeta do RJ* -2/8/1815).

⁹² http://www.manuelbelgrano.gov.ar/belgrano_y_dibujo.htm (visto a 10 de Junho de 2011)

suas duas irmãs, e, em 1834, substituiria Henrique José da Silva na docência dessa disciplina na Academia Imperial. Doente de catarata a partir de 1835 (SANTOS, 1942, 37), forçado a parar de trabalhar paulatinamente, ainda constava do quadro docente em 1838 (SANTOS, 1942, 87). Ao morrer, cego, no Rio de Janeiro, a 8 de Março de 1839, conservava um certo prestígio - diversos professores da Academia acompanharam o corpo, *conduzido no coche fúnebre do Paço* à Igreja do Santíssimo Sacramento (SANTOS, 1942, 105).

Devia à sua aliança com os franceses o poder participar nos primeiros *Salons* cariocas, distanciando-se de outros retratistas de origem lusa activos no Rio de Janeiro. Conseguiu galgar os mais altos escalões artísticos da pintura do retrato no chamado Primeiro Reinado, entre 1822 e 1831. Infelizmente, a falta de especificidade nas descrições e os desmembramentos sucessivos das colecções impossibilitaram a identificação e a localização da maioria dos retratos que figuraram nessas exposições.

A trajectória de Simplício Rodrigues de Sá demonstra o impacto dessas primeiras exposições públicas em termos de articulações sociais, e por que não políticas, mas no contexto da afirmação cultural da independência, não podemos afirmar que estas tivessem uma importância estética determinante sobre a pintura do retrato no Brasil. O reduzido número de obras e de artistas participantes, o destaque dado aos professores franceses da Academia, e o tempo que separa essas três primeiras experiências das exposições regulares (que só aconteceriam no Brasil, tal como em Portugal, a partir de 1840⁹³) sugerem que, apesar das exposições públicas terem surgido no Rio de Janeiro antes de Lisboa, as primeiras mostras de 1824, 1829 e 1830 pouco impacto imediato teriam tido na pintura do retrato no Brasil. Os retratos continuavam a serem julgados pela sua adequação às funções que deles se esperavam: os de particulares (a circular primordialmente dos ateliers para as casas a que se destinavam), pela sua semelhança física com o retratado e pela demonstração do seu estatuto social; e os retratos reais, pela sua dimensão política, mas também, como veremos, afectiva, beneficiando da veneração devida ao soberano. Ambos sentiriam a falta de uma crítica de arte especializada, que viria a desenvolver-se, em ambos países, apenas a partir de meados do século. Assim, para fins de estudo da retratística

⁹³ Seriam as chamadas Exposições Gerais de Belas Artes.

entre 1804 e 1834, consideramos que o caso brasileiro equivale, em linhas gerais, ao português.

Verificamos, deste modo, que a raridade de exposições públicas no modelo anglo-francês parece indicar que os retratos pintados no Brasil e em Portugal obedeceram primeiramente a necessidades de representação e afirmação social anteriores à criação dos Salões europeus. O pintor, sem o respaldo de uma crítica de arte, ou mesmo de seus pares, encontrava-se mais vulnerável às exigências do modelo ou da pessoa que encomendava o retrato. Essa situação reafirma que o resultado dependia da interação entre as referências estéticas e culturais de cada pintor, e daquelas de cada retratado ou encomendante, que julgaria a tela de acordo com os seus próprios parâmetros culturais. Isso talvez prejudicasse, em alguns casos, a qualidade final da obra. Pode também ajudar a explicar o prestígio em Portugal e no Brasil dos retratistas estrangeiros. Estes, oriundos de uma realidade diferente, não apenas dispunham de uma melhor formação técnica – antiga e recorrente reivindicação dos pintores portugueses – como se encontravam, à partida, igualmente preparados para aceitar – e impor – um nível mais elevado de exigência plástica, o que contribuiria para que fossem considerados mais hábeis que os locais.

Não obstante, dois tipos de retratos havia para os quais essas questões não se colocavam com a mesma premência: os retratos em miniatura, pintados minuciosamente sobre pequenas superfícies em pergaminho ou marfim, feitos sobretudo para escapar à exposição a olhares estranhos e, no extremo contrário, os retratos do rei, criados para serem vistos por um público mais extenso. Retratos políticos por definição, afirmação e preservação do prestígio de uma casa real, veremos a seguir que mesmo assim compartilhavam de uma dimensão afectiva, até quando participavam em festas populares e espetáculos teatrais.

Capítulo 2 - Os retratos reais: públicos e funções

2.1 O retrato do rei exposto à veneração do povo

A historiadora Inmaculada Rodriguez Moya descreve a entrada triunfal do retrato de Fernando VII de Espanha na cidade de Mérida, no México, a 24 de Janeiro de 1809. Encomendada a um pintor de Havana, Cuba, que nunca vira o monarca, para figurar na Sala Capitular da cidade, a tela foi retirada do barco nos ombros por indígenas escoltados por um corpo de dragões, e depositada na Casa Real de Santiago. Uma vez examinada pelo *cabildo*⁹⁴, foi colocada *con veneración* debaixo de um dossel. No referido dia 24, o «Ayuntamiento, reunido, (...) juro fidelidad ante la *copia de la soberana persona de nuestra majestad*». Depois, os presentes «admiraron la calidad del lienzo y reconocieron *la amabilidad de su rostro* y su convicción que gobernaría mediante sabias leyes». A seguir, “el retrato fue presentado a la ciudad en la puerta de la Casa Real para que recibiera las aclamaciones del pueblo, tras lo cual se dispararon veintiún cañonazos”; foi então depositado num carro com dossel e levado em procissão, seguido pelas autoridades, até a Sala Capitular do *cabildo*, onde se pronunciou “una vivaz arenga”. Colocado de volta no carro, encaminhou-se até à catedral, onde “recibió los honores por parte de las autoridades eclesiásticas”. Finalmente, após pernoitar numa galeria da Casa de Governo, o quadro voltou à Casa Real de Santiago⁹⁵, onde permaneceria.

Segundo Moya, o envio da imagem sacralizada do monarca espanhol contribuiria assim, durante trezentos anos de vida colonial, para “cohesionar la fidelidad de los súbditos americanos hacia su rey” (MOYA, 2008, 10).

No Rio de Janeiro, não encontramos descrições da chegada de retratos reais provenientes de Portugal, ou de outros portos do império português. Tampouco se encontraram até agora menções a retratos reais – mesmo pintados *in loco* - nas principais festas do poder real na cidade durante os séculos XVII e

⁹⁴ Na época colonial hispano-americana, o *cabildo* era a instituição formada pelas autoridades municipais enviadas por Espanha, e o edifício onde estas se reuniam. Enquanto grupo de pessoas, o termo equivalia ao de *ayuntamiento* ou *municipalidad*– Ver <http://definicion.de/cabildo/>

⁹⁵ Segundo documentos do Archivo General de La Nación de México, Ayuntamientos, 243 (*apud* MOYA, 2008, 9-10).

XVIII (PEREIRA, 2001, 663-678). No entanto, a menção a dois retratos reais: um, de D. João V, presente nas exéquias do rei em Salvador da Baía, então capital da colônia, em 1750 (REIS, 1991, 163), e outro de D. José, pintado em 1754 por António Fructuoso Barbosa (sobre o qual nada mais sabemos), por ordem da Câmara Municipal da então Vila Rica⁹⁶ demonstra que, tal como na América Espanhola, os retratos dos reis portugueses estavam presentes na colônia pelo menos desde meados do século XVIII. Possivelmente não seriam apenas pintados *in loco*; a colônia ficaria a conhecer a “semelhança” do seu soberano através do envio de telas, cuja recepção teria sido celebrada.

Nas três primeiras décadas do século XIX, a real “presença” é um elemento importante nas festividades e nos organismos governamentais da colônia: há retratos reais de D. João e depois de D. Pedro de Norte a Sul. Alguns eram remetidos da Corte do Rio de Janeiro, por “ordem superior”, e pagos pelas províncias, como demonstra o anúncio num jornal do Maranhão, em 1830:

“Achando-se prompto no Rio de Janeiro hum Retrato de S.M. o Imperador, de Corpo inteiro, feito pelo Pintor da Imperial Camara Henrique Joze da Silva, em consequência de Ordem Superior, para se collocar na Salla de Respeito do Palácio do Governo; e não tendo sido remetido à esta Província, por falta de ordem à pessoa, que pague a sua importância, e mais despezas; eu o communico a V. S. para que (...) se dêem á este respeito providencias iguaes ás que se derão para transporte dos Retratos, que viêrão para as Sallas das Sessões da Relação, e do Conselho Geral. Deos Guardes a V.S. Maranhão Palacio do Governo em 18 de Março de 1830. Candido Joze de Araujo Vianna. Sr. Joaquim Hypolito de Almeida. Escrivão Deputado da Junta da Fazenda Nacional.” (O Farol Maranhense, 10 de Abril de 1830)

Estes envios não eram os primeiros; o já mencionado correspondente anônimo do *Diário Fluminense* escrevia em Agosto de 1826:

“Depois da sua chegada a esta capital, [Henrique José da Silva] tem produzido os retratos de S. Majestade de figura inteira, que se acham no Museu, na Sala do Senado e na Presidência da Bahia. Tem a honra de ser encarregado, por determinação imperial, de tantos retratos do Imperador quantas as províncias do Império, para ornarem as salas de Presidência. S. Majestade possui um belo quadro de flores do seu delicado pincel; e, entre os muitos retratos que tem feito a particulares, distingue-se os da família do Sr. Siqueira, da cidade da Bahia, que é um verdadeiro quadro histórico.” (Diario Fluminense, 24 de Agosto de 1826)

Não localizamos as telas enviadas para o Maranhão, mas estes retratos do

⁹⁶ O retrato encontra-se referido num documento, bastante danificado, pertencente ao Arquivo Municipal de Ouro Preto, Minas Gerais, disponível on-line: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/cmopdocs/photo.php?lid=7083> (visto a 10 de Agosto de 2010).

imperador *de figura inteira* assemelhavam-se provavelmente aos que se encontram no Museu Imperial de Petrópolis [Fig. 12], e no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro [Fig. 13], datados respectivamente de 1824⁹⁷ e 1825. O historiador Stanislaw Herstal acreditava que o primeiro teria inspirado o segundo, com o que concordamos, não apenas pela composição menos rígida, com os mapas a espalharem-se sobre a mesa, e pela maior subtileza cromática, mas pelo facto de pertencer à família imperial, como revela a sua proveniência do Castelo d' Eu, em França (HERSTAL, 1972, Vol. I, p. 448).

Em ambos evidenciam-se os mesmos elementos do poder real, como a mesa e a cadeira, presentes nas representações reais da península ibérica desde o século XVII (GONÇALVES, 2012). A composição segue modelos anteriores da retratística de corte europeia, os chamados “retratos de aparato”, nos quais o monarca se mostrava geralmente de corpo inteiro, em grande formato, com atributos de soberania e/ou saber. Um cortinado a esvoaçar, remanescente da pintura religiosa (WEST, 2004, 25), quebra a rigidez da composição e realça a figura, enquadrada por uma janela aberta sobre a Baía de Guanabara, porto de entrada do Rio de Janeiro e sede da Corte imperial. Se no primeiro vemos símbolos de governo, mas também de conhecimento, como documentos oficiais, mapas e um globo terrestre, no segundo, mais formal, estes cedem espaço para a coroa imperial, o que permite uma leitura mais clara e imediata da figura retratada. A sua elaboração pretendia um certo contacto com o “público”, talvez a distribuição de cópias ou versões por diferentes locais da corte ou do país. “Rei-soldado”, como seria mais tarde conhecido em Portugal, conquistador em 1823 de uma Baía que se revoltara, D. Pedro faz-se representar em uniforme militar. As botas, que o imperador parece ter adoptado na maioria das suas imagens oficiais em corpo inteiro, chamaram a atenção do crítico de arte Mário Pedrosa, conforme aponta Elaine Dias, pelo choque que causaram em Paris a Urbain Mansard, gravador encarregado de reproduzir outro retrato do imperador pelo mesmo autor⁹⁸. A historiadora também destaca que a representação real segue o modelo português, com a coroa sobre a mesa, e não sobre a cabeça do imperador,

⁹⁷ Herstal aponta para o facto que a tela foi sobrepintada após esta data, pois inclui a Ordem de D. Pedro I, criada apenas em 1826 (HERSTAL, 1972, vol. 1, 446).

⁹⁸ Aparecem de facto, em destaque, por volta de 1825 numa caricatura inglesa que representa um retrato do imperador brasileiro (HERSTAL, 1972, vol 2, n. 308 *, 143)

conforme o ritual brasileiro da coroação (DIAS, 2006). Encontramos no uso desta simbologia um certo cuidado em preservar as susceptibilidades de uma corte apenas separada da portuguesa.

O autor destes retratos “oficiais” era de facto português: Henrique José da Silva (1772?-1834), denegrido pela história da arte no Brasil, seria lembrado sobretudo pela sua feroz oposição aos pintores franceses, aos quais fora imposto, após a morte de Lebreton, como director daquela que seria a Academia Imperial. Sequer se sabe o ano exacto de seu nascimento, em Lisboa: 1772 (MACHADO, 1922, 27) ou 1773, segundo a sua matrícula como discípulo ordinário na Aula Pública de Desenho, a 12 de Outubro de 1785 – que assinala o nome de seu pai, José da Silva (JESUS, 1932, 84). Inocêncio da Silva afirma que era irmão do calígrafo Joaquim José Ventura da Silva (1777-1849) cujo retrato desenhou para incluir em suas *Regras methodicas para se aprender o carácter da letra ingleza, acompanhadas de uma noções de artimetica*, publicadas em 1803 (INNOCENCIO, 1860, vol. 4, 114).

Em todo o caso, tinha apenas cerca de doze anos de idade ao ingressar na Aula Régia – onde afirmaria o seu carácter difícil, embora persistente, denunciado mais tarde por Debret. Em Fevereiro de 1788, foi expulso como *perturbador* (conseguiu ser readmitido em Março). Também não deixou boas lembranças na *Aula de Architectura*, pois consta na documentação: *Deixou de vir mas depois estudou m.to e chegou a ser um bom pintor* (JESUS, 1832, 84). Volkmar Machado não menciona a sua passagem pela arquitectura. Afirma que *estudou o desenho na Aula Régia por 5 annos depois com o [Joaquim Manuel da] Rocha, e três com Eleuterio Manoel de Barros, que lhe succedeo, em 1790 passou para a escola de Pedro Alexandrino, que frequentou por alguns annos* (MACHADO, 1922, 97)

Como este último, não desprezou actuar em todas as frentes onde lhe fosse possível ganhar dinheiro: teatros, tectos e paredes a fresco *com figuras, e ornatos*, quadros de cavalete a óleo, alguns religiosos, *imitando em todos o agradável estylo de seu Mestre*. Antes de passar para o Rio de Janeiro em 1819 (MACHADO, 1922, 97), amealhara um certo respeito em Portugal, como alega o artigo publicado dois anos antes na *Mnemosine Lusitana*, segundo o qual era um dos *mais acreditados [pintores] entre os que existem não empregados no Real*

Serviço ([CRAVOÉ] 1817, vol. 2, n. 3, 42).

Assoberbado com as despesas de uma prole numerosa, teria emigrado por motivos financeiros, vindo ao Rio de Janeiro para “solicitar um despacho para seu filho” (AYALA, 1980, 4º vol., 253). Mas a ideia de ingressar no *Real Serviço* não estaria fora das razões dessa viagem tão longa, que o aproximava da Corte. Uma vez nomeado director de uma instituição cujas ideias e o corpo docente haviam sido transplantados quase integralmente de Paris, o seu temperamento provocou discórdias com os professores franceses, sobretudo após o regresso de D. João VI a Portugal, em 1821 (DEBRET, 1975, t. II, Vol. III, 99, 106-111). Mesmo assim, contou com o apoio do imperador até a partida deste, e nunca retornou a Lisboa, falecendo no Rio de Janeiro em 1834.

Curiosamente, qualquer que fosse o autor dos retratos de D. Pedro ou de D. João, a documentação revela que o povo, embora mantivesse o respeito devido à figura real, se relacionava de modo directo com essas imagens - nem sempre compartia do distanciamento visualmente patente nas suas representações. Isto é, se o pintor guardava uma certa distância do seu real modelo, apagando-se muitas vezes, como veremos, diante da sua representação, para que esta se mantivesse conforme às necessidades monárquicas de continuidade dinástica, o público, por outro lado, não hesitava em expressar-se diante destas.

A partir do momento em que, por volta de 1803, localizamos referências a retratos do rei, encontramos relatos da mesma veneração mostrada por Moya, mas também, surpreendentemente, de interacção com esse substituto da presença real. O historiador Emílio Carlos Rodriguez Lopez cita, entre outras, a comemoração do aniversário de D. João na Paraíba do Norte nesse ano de 1803, onde, após desfile militar, cumprimentos ao governador (representante do poder real), missa solene, jantar e luminárias, declamaram-se:

“Poesias Heróicas (...) e louvores do mesmo Augusto Senhor. Deitou-se depois disto bastante fogo no ar, e houve fogos de vista, aparecendo o Retrato de Sua Alteza Real, o Príncipe Regente perfeitamente iluminado: a esta aparição o Povo, que se achava na Praça vendo o fogo, correu aproximando-se ao Retrato Real, e com repetidos vivas mostrou evidentemente a incomparável alegria, e satisfação; que causava a todos uma vista tão respeitável”⁹⁹.

⁹⁹ [Sem indicação de autor]. *Descrição da maneira por que foi aplaudido na capitania da Paraíba no norte o memorável 13 de maio de 1803.* in CASTELLO, José Aderaldo, “O movimento academicista no Brasil: 1641-1820/22”, v. III, t. 5, 145. *apud* LOPEZ, 2004, 41-44. Optamos por sublinhar os elementos a destacar. Em textos de época nos quais *itálicos* destacam nomes de

O recurso de apresentar ao público o soberano, a Majestade, por meio do seu retrato, era de uso comum nas monarquias absolutistas europeias (BURKE, 1994, 21) e seria utilizado tanto no Brasil, onde a maioria dos bailados e peças teatrais terminava com esse efeito (MALERBA, 2000, 111), quanto em Portugal continental (BARRETO, 2003, vol. 1, 143). Compensava-se, assim, a ausência física do monarca “por representações e especialmente por seu retrato, o que permitia sua presença simbólica, elemento fundamental na idealização da unidade social e no fortalecimento dos laços de pertencimento à Nação portuguesa” (LOPEZ, 2004, 44).

Sublinho, no entanto, que em 1803 D. João ainda não era rei, apenas Príncipe Regente, e que encontramos referências nas gazetas a atenções semelhantes outorgadas a outros retratos de dirigentes coloniais, como por exemplo ao vice-rei conde dos Arcos, D. Marcos de Noronha e Brito (1771-1828), depois governador da Baía, ou a heróis como o duque de Wellington, como revela a descrição de uma festa em Viana, em 1814, realizada em torno do retrato do inglês, que presidia a mesa do jantar (*Gazeta de Lisboa*, 12 de Julho de 1814). Essa constatação leva-nos a estender o profundo impacto presencial do retrato no mundo luso além das representações reais. Passamos assim de uma dimensão icónica, digna de adoração, para um âmbito mais alargado de representação do poder. Entretanto, notamos demonstrações não apenas de respeito e reverência mas também de “contacto” e até de afectividade com a pessoa representada, por intermédio do seu retrato.

Jurandir Malerba recolhe exemplos de actores a dirigirem-se ao retrato do rei no final de peças de teatro, numa proximidade que, embora respeitosa, as rígidas normas da etiqueta numa “sociedade de corte” impediriam. Em termos de relacionamento físico do espectador (que deixa então de ser mero espectador) com o objecto, essas referências podem ser lidas como uma afirmação do rei como figura paternal, e remetem para o relacionamento “intermediado” de jovens apaixonados descritos a conversar ou a beijar o ser amado por intermédio

peças ou ruas, estes foram mantidos. No caso das ilustrações, *itálicos* indicam títulos de obras e a transcrição de assinaturas ou inscrições, e colocamos entre [] nomes de autores ou datas por nós atribuídos.

do seu retrato, ou a exibi-lo para os amigos, numa intimidade que as normas vigentes de decoro impediam (PASQUIER, 2010).

Assim, em 1810, no final de *O Triunfo da America*, peça em que se dramatizava a vinda da Família Real para o Brasil, um coro chama pelo Príncipe e “[...] aparecem os retratos de toda a família real, e as personagens da peça”; a seguir o Fado, ou seja o Destino, que acaba de vingar a nação portuguesa, dirige-se ao retrato de D. João «outorgando-lhe a missão de fazer felizes seus súbditos fieis, para sua gloria: *Heroe sagrado, que baixaste à terra/ A bem dos teus, a bem da Gloria tua.*» (MALERBA, 2000, 113-114). Note-se a familiaridade, que chamaríamos épica, do uso do “tu” – mas sobretudo a presença dos retratos reais no mesmo plano que os actores (alguns dos quais representavam membros da família real na peça, provavelmente trajados e caracterizados como suas personagens), curiosa denúncia ou “revelação” do jogo de espelhos, tanto da representação teatral quanto da retratística, ambos simulacros – o que talvez abra a porta para a familiaridade do Fado/actor diante do Rei/retrato.

Lopez lembra que, nas Ordenações Filipinas, era considerado crime de lesa-majestade, passível de execução (*[que o] condenado morra de morte natural cruelmente*) “se alguém em desprezo do Rei quebrasse ou derrubasse alguma imagem de sua semelhança”(LOPEZ, 2004, 190 nota 160). Visamos assim apenas relativizar, e não negar, o que Malerba chama de “reverência de inferiores diante de signos materiais de superiores” – signos estes que não apenas representam, mas realmente “são” o soberano, segundo o “exemplo-limite” da transubstanciação eucarística, segundo o qual o pão não representa a carne de Cristo, mas realmente nela se transforma mediante um ritual (MALERBA, 2000, 36)¹⁰⁰.

Abundam relatos de encenações teatrais nas quais atores entoam árias ao retrato do Regente, ou mesmo dirigem-se a ele, como a personagem do Génio no *Juramento dos Numes*, em 1813:

*Perante a vossa Effigie augusta e sacra,
Vasto Sob'rano de Nações diversas,
(...) Perante a Vossa Effigie, e sobre as aras*

¹⁰⁰ Note-se que na Roma antiga, o retrato do imperador era igualmente suposto encarnar e não apenas representar a majestade imperial. Do mesmo modo na França das primeiras décadas do século XVIII, um retrato de Luís XIV ocupou o lugar do monarca na sala do trono em Versailles durante uma ausência do rei (GONÇALVES, 2012, 335)

*Onde o eterno fulgor as nuvens doira
Juramos pelo escuro Estigio lago,
Nós, do Grão Rei dos Reis, família e sangue,
Que os Póvos de Ulissea esclarecidos
Inquietados serão, mas não vencidos.
(apud MALERBA, 2000, 114-115)*

Contudo, na maioria dos casos citados, mantém-se o respeito e a distância devida a uma imagem quase sagrada. Na grande festa realizada no teatro São Carlos em finais de 1815 para comemorar a derrota de Napoleão, a tribuna real foi aberta para que lá se colocassem, em destaque, os retratos de D. Maria, D. João e D. Carlota (BARRETO, 2003, vol. 1, 143). Personagens de algumas peças chegavam a ajoelhar-se diante do retrato do rei, como em *A discórdia ajustada*, um *elogio dramático* encenado em Vila Boa de Goiás em Outubro de 1819, na presença do governador, para comemorar a aclamação de D. João. Neste, Brasil e Portugal, após desafiarem-se diante do templo da Glória, depõem as suas armas e insígnias e ajoelham-se diante do retrato do rei, que aparece iluminado ao se abrirem as portas do templo (SOUZA, 1819 *apud* MALERBA, 2000, 115).

O relato do que aconteceu após a revolução republicana em Pernambuco de 1817 é um exemplo ainda mais claro de reverência diante da imagem de D. João – rei desde o ano anterior, embora a aclamação tivesse sido adiada devido à instabilidade política. Segundo correspondência de uma testemunha, no Recife, os insurgentes “rasparam as coroas, tiraram os quadros de Sua Majestade e formaram a Bandeira chamada republicana”, sendo o retrato do rei tratado como as insígnias reais (LOPEZ, 2000, 191, nota 164). É curioso constatar que, malgrado os exemplos de vandalismo – nomeadamente durante a Revolução Francesa – e embora as coroas fossem raspadas, o retrato do rei não foi destruído nem atacado, apenas retirado do lugar em que se encontrava.

Uma vez derrotados os revolucionários:

Ate as mulheres brancas, pardas, negras, com suas bandeiras a gritarem: viva o nosso Rei, todos a chorarem de alegria, abraçando-se uns aos outros, dando-se os parabéns da restauração; aparecem quadros do nosso Soberano nas mãos ao alto; ajoelhavam todos e gritavam: Viva, viva o nosso Rei. Foram às fortalezas despedaçaram os trapos Provisórios, e arvoraram as Bandeiras Reais, veio Jose Roberto entre estas aclamações para o Colégio, arrombaram a porta, subiu à Mexiriqueira onde se pôs um quadro de Sua Majestade (note bem, sinal de amor e de saudade) apenas ele aparece, ajoelha todo aquele povo, que era mais de 3 mil pessoas gritam todos a um [sic] voz = Viva o nosso Rei e atiraram os chapéus para o ar. (Documentos históricos, 1954, v. CI, p. 11 apud LOPEZ, 2000, 192, nota 166.)

A presença simbólica do soberano parece ter sido mais importante do que a materialidade da sua representação, isto é, o retrato em si. Um factor que o demonstra são as repetidas referências ao seu “aparecimento” – um retrato real parece nunca ter sido trazido, guardado, ou colocado: ele *surge*, ou *aparece*, quase milagrosamente, seja na rua, numa iluminação, no teatro, ou por trás de um cortinado em alguma sala. Ao contrário do que vimos na notícia maranhense de 1830, onde um certo destaque é dado ao retratista Henrique José da Silva, das primeiras décadas do século até o final dos anos 1820, o pintor, autor do retrato, nunca é mencionado pela imprensa.

Condizente com este facto é a pouca importância dada nos relatos à efectiva descrição desses retratos: a imagem do rei era a “sua semelhança”, mais simbólica do que efectiva, pouco importava se aparecesse de pé ou sentada, de busto ou de corpo inteiro. Ao contrário do caso espanhol, não se conhece quem pintou esses retratos, nem se eram a óleo (como parece ser o caso do *quadro* citado¹⁰¹) ou “em transparência”, pintados sobre vidro, ou alguma outra superfície translúcida, de modo a serem vistos quando iluminados por dentro ou por trás. Ora, como retratos a óleo também podiam ser, e eram, iluminados por velas ou pequenos recipientes de vidro ou barro com óleo de baleia, dispostos ao seu redor, esse facto dificulta a identificação do suporte.

Na América Espanhola, uma vez recebidos e aclamados, os retratos reais enviados para as colónias passavam a integrar as galerias de governantes, presididas pela figura do monarca - ocultos aos olhares da população “en los *sancta sanctorum* del poder: salones de cabildos y salones de palacios. El rostro del poder solo volvía a ser mostrado cuando un nuevo ritual lo demandaba” (MOYA, 2008, 10). A existência de *salas de respeito*, mencionadas pelo *Spectador Brasileiro*, sugere que o mesmo poderia acontecer no Brasil.

A reverência diante da imagem do soberano não se atinha às colónias: a *Gazeta de Lisboa* descreve diversas manifestações pelas províncias de “veneração” a retratos reais. Tal como no Brasil, a pesquisa revela apenas um

¹⁰¹ O termo *quadro* era usado como sinónimo de *painel* – embora apareça em alguns documentos significando moldura (*huma gravura com o seu quadro*). O termo *painel* era o mais comum, definia-se como “pintura a óleo ou a tempera, sobre diferentes materiais, v.g. Pano, taboa, cobre. Painel, com pintura sobre pano (...) A casa dos paineis, o camarim, ornado de paineis. *Pinacotheca*.” (BLUTEAU, 1728, vol. 6, 186-187).

caso no qual se especifica o autor do retrato: o acolhimento dado em Estremoz, em 1829, a um retrato do rei D. Miguel oferecido à Câmara Municipal por um vereador.

O pintor era o *famoso artista José Leal de S. Paio* – cujo nome não figura em qualquer dicionário de arte portuguesa. Seria um artista local, ou um parente de José Ignácio Sam Paio ou Sampaio, autor de dois retratos de D. João VI (existentes no Palácio de Mafra), cujo pai, Joaquim José de São Paio, fora discípulo e assistente de Pedro Alexandrino? Teria se enganado o autor do artigo? Facto é que não deixou traço o *famoso artista*...

A doação é vista como um sinal político, *prova de respeito, adesão e fidelidade* à causa miguelista, no momento particularmente delicado das guerras liberais (1828-1834). Todos os envolvidos são nomeados pela *Gazeta*:

O Coronel de Cavallaria Reformado, João Lobo de Castro Pimentel, actual Vereador da Camara da muito nobre, e notavel Villa de Estremoz, acaba de dar huma nova prova de respeito, adhesão, e fidelidade á Augusta Pessoa de ElRei o Senhor Dom Miguel I, offerecendo á Camara da dita Villa o Augusto Retrato do Mesmo Senhor, habilmente desempenhado, pelo famoso artista José Leal de S. Paio, para ser collocado na Casa das Vereanças no competente lugar, que lhe estava destinado. (...) (Gazeta de Lisboa, 18 Nov. 1829)

A Câmara Municipal de Estremoz possui pelo menos três retratos reais (um duplo de D. Maria I e D. Pedro III, um de D. João VI e um terceiro de D. Pedro III sozinho), o que sugere a existência de um galeria de retratos de reis – talvez numa *sala de respeito*. Assim, o *competente lugar, que lhe estava destinado* seria entre os retratos de seus ancestrais. Mas como não encontramos referência à existência de tal galeria, é igualmente provável que os retratos simplesmente se sucedessem nas paredes da Câmara, sendo retirados quando da aclamação de um novo monarca.

O facto da data escolhida para a cerimónia de entrega ser o aniversário do rei (26 de Outubro) demonstra uma clara intenção de continuidade e legitimidade dinástica. Ecoavam as comemorações de 13 de Maio durante o reinado de D. João, que contavam, como vimos, sempre que possível, com a presença do monarca “em efigie”.

Continua a descrição da cerimónia em Estremoz, reveladora do cerimonial em torno dessa “presença” soberana:

(...) e tendo nesse dia collocado o Augusto Retrato sobre huma mesa, debaixo du

hum rico Docel, e em huma das melhores Salas da sua propria casa, que previamente se tinha armado para aquelle fim, o conduzio em Procissão até á Igreja de Santo André, aonde a Camara mandou cantar hum solemne Te Deum, em acção de graças pela Vida e Saude de Sua Magestade, e d'alli para as casas da Camara, aonde devia ficar. Para este fim convidou o dito Coronel ao Excellentissimo General da Provincia, e a todo o seu Estado Maior ; a guarnição da Praça, os Reformados, os Officiaes Realistas, as Milicias, as Ordenanças, e toda a mais Nobreza , e igualmente pedio ao mesmo (...) General, huma Guarda de Honra, que pontualmente lhe foi concedida.

Na tarde do sobredito dia, depois de estarem reunidos em sua casa todos os convidados, sahirão em Procissão, formando filas da direita e da esquerda toda a Officialidade; seguia-se depois o Estandarte Real, e apoz o Offerecedor levando o Real Retrato, indo na direita o Juiz de Fóra, como Presidente da Camara, e na esquerda o Vereador mais velho, e os mais que compunhão a Camara nos seus respectivos lugares, e seguia todo este acompanhamento o (...) General, todo o seu Estado Maior, e a Guarda de Honra: ao meio do caminho, que huma parte dos habitantes tinham voluntariamente ornado de louro na noute antecedente, se reunirão as Corporações Religiosas, e todo este brilhante e respeitoso acompanhamento se dirigio ás Casas da Camara, tendo entrado, para o fim acima dito na Igreja de Santo André; foi então que o Juiz de Fóra recitou huma eloquente Oração análoga áquelle fim, tambem alguns versos, dirigidos a Sua Magestade ElRei Nosso Senhor, os quaes merecêrão geral approvação. Derão-se muitos Vivas a ElRei Nosso Senhor, á Imperatriz Rainha Nossa Senhora, a toda a Real Familia, e á Religião Catholica (...). Neste contentamento se passou grande parte da noute; tocárão-se algumas escolhidas peças de musica, houve hum grande refresco, que a Camara offereceo a todos os Convidados; a Povoação da Villa se empenhou igualmente em festejar hum Tão Fausto Dia, por meio de differentes, e variadas danças em frente das Casas da Cámara; houve geral illuminação; e tudo corrêo para tornar aquelle dia o mais aprazivel, e de maior contentamento de que tem lembrança os habitantes daquella Villa, que á porfia [?] se esmerão em respeitar, e adorar o melhor dos Reis, o Senhor Dom Miguel I. (Gazeta de Lisboa, 18 de Novembro de 1829)

O quadro é colocado debaixo de um dossel, como se do próprio rei se tratasse, e levado em procissão pela cidade como uma imagem religiosa. O que distingue esta relação é a presença marcante do doador e a menção ao nome do retratista, o que revela, como no caso da representação teatral no Rio de Janeiro, o simulacro da representação – sem no entanto, neste caso, diminuir a sua força.

No contexto das guerras liberais, D. Miguel é visto como a salvaguarda da religião católica, que D. Pedro, por ter sido mação, ameaçaria. Encontramos, por exemplo, o seu nome associado ao do arcanjo S. Miguel e a sua imagem à de Nossa Senhora Conceição da Rocha (LOUSADA e FERREIRA, 2009, 17 e 41-42)¹⁰².

¹⁰² Uma aparição milagrosa de Nossa Senhora em Carnaxide, em 1822, foi “rapidamente politizada” por aqueles que se opunham à Constituição liberal, e a imagem se tornaria um dos símbolos da contra-revolução e do miguelismo (LOUSADA e FERREIRA, 2009, 41-42). Encontramos de facto a imagem pintada no verso de uma miniatura de D. Miguel, de apenas 1,6 cm de diâmetro, reproduzida no catálogo do leilão de antiguidades da leiloeira Cabral Moncada em Lisboa (Leilão n.º 128, de 30 de Maio de 2011, lote 10).

O retrato do rei, mais uma vez, constitui uma “presença” sagrada, pois o poder do soberano emana de Deus – tal como de Deus deriva o poder dos santos, cujas imagens também podem (e devem) ser veneradas¹⁰³ - embora, segundo o Concílio de Trento, não constituam propriamente uma “encarnação” de seus representados.

O fato de não existir até agora uma identificação positiva desses retratos impossibilita a análise da sua qualidade plástica ou dimensão iconográfica. A seguir, abordaremos as representações *per se*, mas o grande número de retratos reais muito semelhantes entre si, existentes em reservas de museus e câmaras municipais, permite apenas especular que se tratava provavelmente de cópias de retratos oficiais, às vezes pintadas pelo autor do primeiro “modelo”, como os retratos de D. Pedro por Henrique José da Silva. De acordo com a prática difundida em Espanha e França, um modelo “original” seria preservado na corte para ser reutilizado conforme houvesse pedidos¹⁰⁴.

Ainda em 1829, um padre irlandês de passagem pelo Brasil, o reverendo Robert Walsh (1772-1852), surpreende-se ao ver retratos do imperador e da imperatriz a substituí-los no camarote real do teatro, cumprimentados como se da família imperial se tratasse (WALSH, 1831, vol. I, 112), o que nos leva a crer que esse costume de pública veneração, praticado também nos teatros portugueses¹⁰⁵, manter-se-ia constante no Brasil pelo menos até a abdicação, em 1831.

Curioso é constatar que a posse da imagem real, dessa “real presença”, tinha implicações concretas, muito além de uma dimensão de veneração ou respeito. A imagem do rei podia, de facto, matar ou salvar – ou pelo menos era percebida nestes termos pela população.

No Brasil, por volta de 1814, o pintor António Alves ou Álvares, *homem pardo* sobre o qual pouco sabemos¹⁰⁶ esboçou a óleo de um retrato de D. João VI,

¹⁰³ “venerar” definia-se como “reverenciar, respeitar muito”. (BLUTEAU, 1728, vol. 8, 397) Disponível em <http://www.brasiliana.usp.br/dicionario/edicao/1>

¹⁰⁴ Tal era o caso, por exemplo, na corte francesa do século XVIII (HUGHES, 2003, 137).

¹⁰⁵ Como a 12 de Outubro de 1820, no Porto, onde se aplaudiram, no palco, o retrato do Príncipe D. Pedro, que fazia anos, e o de D. João VI, *patente na Sua Real Tribuna (Gazeta de Lisboa, 7 de Novembro de 1820)*

¹⁰⁶ Em artigo dedicado à bandeira republicada de 1817, um historiador afirma que se tratava de um *pardo fluminense* chamado Antonio Álvares (CARVALHO, 1906, 560). A maioria dos outros historiadores, entre os quais Gonzaga Duque Estrada, considera “Alves” o seu nome, mas Gonzaga

então Príncipe Regente¹⁰⁷. Três anos depois, envolvido na Revolução Pernambucana de 1817, para a qual pintou bandeiras e os retratos dos principais líderes, deveu ao seu retrato do príncipe a clemência do governador provisório Rodrigo José Ferreira Lobo (1782-1843). Este mandou *surrar nas grades da cadeia os homens de cor, quer livres quer escravos, que haviam tomado parte na revolução*, e Antonio Alves teria sofrido a *infamante pena, se não se apadrinhasse com um retrato do rei D. João VI, do seu habilíssimo pincel, e com o qual se abraçou quando foi preso por ordem do chefe português*¹⁰⁸. Porém, o pintor permaneceu na cadeia até a vinda do novo governador, o general Luis do Rego Barreto (1777-1840), um veterano das guerras peninsulares, “a quem conhecia” (COSTA, 1951-1966 [1958], vol. 7, 167 e 424).

Mas, se podia salvar, a imagem do rei também condenava. Pelo menos era o que acreditava, durante as Guerras Liberais, Francisco de Paula Ferreira da Costa (1788-1859), proprietário de três pequenos retratos reais. Em suas memórias, este miguelista da pequena burguesia, próximo aos meios intelectuais da época¹⁰⁹, revela como abandonou, durante sua fuga de Lisboa diante das tropas liberais, as diversas miniaturas de D. Miguel que possuía.

Seriam objectos de uso diário, pois o autor afirma ter saído à pressa de Lisboa numa madrugada de Julho de 1833, *não fazendo mais arranjo que vestir uma camisa sobre a que já tinha e metendo outro par de meias na algibeira* (COSTA, 1982, 21), sem tempo portanto de escolher o que levar. Partiu com o filho em direcção a Alcobaça, pretendendo seguir para o Porto, onde esperava juntar-se a D. Miguel. Três dias depois, ao seguirem pela estrada com outro companheiro, foram raptados por *uma guerrilha* de homens comuns, mas da facção oposta, que acabariam por matar o seu companheiro de estrada. Diante do

Duque se equivoca ao dá-lo por morto em 1814 (DUQUE, 1888), erro repetido por Pamplona, que o descreve como *mediocre* (PAMPLONA, vol I, 1991, 72). Encontramos apenas um retrato que poderá ser de sua autoria, instalado desde os anos 1820 no Palácio da Brejoeira em Monção, ao qual voltaremos (p. 177).

¹⁰⁷ Exposto em 1879 na Exposição Geral de Belas Artes no Rio de Janeiro (*Catálogo das Obras Expostas na Academia das Bellas Artes*, 1879, n. 60, 28), integrava o acervo do Museu Nacional de Belas Artes ainda em 1997 (AYALA, 1997, 21). Terá sido mais tarde perdido ou mal inventariado pois não foi possível localizá-lo no museu.

¹⁰⁸

Anais

Pernambucanos

<http://www.liber.ufpe.br/pc2/get.jsp?id=3319&year=1637&page=467&query=1637&action=next> (visto em 10 de Abril de 2012)

¹⁰⁹ Sobre a vida de Francisco de Paula Ferreira da Costa, ver o prefácio de João PALMA-FERREIRA a suas *Memórias* (COSTA, 1982, 7-18)

perigo, assim que se encontrou preso numa casa isolada, Ferreira da Costa (ou seu filho, o texto não é claro) arrancou *imperceptivelmente a fita azul e encarnada que, com a efígie d'El-Rei [D. Miguel], levava na casaca* e deitou no chão um anel que levava no dedo com o retrato do mesmo Senhor (COSTA, 1982, 45-46).

Preciso em todos os pormenores, e sempre consciente de preços e valores, Ferreira da Costa não menciona, neste caso, o valor dos objectos perdidos, o que leva a crer que não se tratava de jóias caras. Revela muito mais dissabor ao desfazer-se, alguns dias depois, da sua tabaqueira, também ornada com uma miniatura de D. Miguel, já entretanto avariada:

Aqui [em Alcobça] fiz uma pequena bolsa ou bornel para levar pendurada ao lado e conduzir nela alguma comida e nos munimos de cajados para nos encostarmos pelo caminho, deixando sobre um armário a minha boa bengala e uma caixa de tartaruga, com retrato d'el-Rei que, com o calor, me estalara no caminho, com tenção, se ali voltássemos, de trazer estes trastes de que nunca mais soube (COSTA, 1982, 52)

Não especifica se a “efígie” que levava na casaca era uma medalha, mas o anel e a tabaqueira trariam gravuras ou pinturas do rei em miniatura – a última talvez sobre marfim (pois rachou-se com o calor do verão). O episódio torna explícito o potencial simbólico da posse desses retratos, passíveis ameaçar a vida de quem os possuía. Desfazer-se deles tornou-se uma prioridade assim que Ferreira da Costa se encontrou em perigo, mesmo que confesse a intenção de recuperá-los depois - pelo menos a tabaqueira, supostamente de maior valor (pois feita de tartaruga), e cuja função principal para um amante confesso de tabaco como o autor, seria utilitária.

Essa importância da posse da figura real, capaz de matar, mas sobretudo de salvar o seu proprietário, de um modo semelhante a certas imagens religiosas, fazia com que a população desejasse possuí-la, tornando-a um objecto de cobiça e de consumo. Tal desejo acarreta a produção de retratos para o comércio e, dada a falta dos *Salons*, na existência de locais onde pudesse ocorrer a compra e venda. Seriam esses retratos “comerciais” um recurso financeiro importante para a subsistência e a produção dos pintores? Um breve estudo do mercado de pinturas prontas em Portugal e no Brasil permitirá que analisemos a questão.

2.2 O retrato do rei à venda: os primórdios de um “mercado de artes”

Segundo Patrick Michel, a prosperidade e crescente profissionalização do mercado de pintura na Paris da segunda metade do século XVIII (que marcaria a evolução artística do século XIX) deve-se a três principais factores: uma situação económica estável, a presença de grandes colecções privadas e a existência do *Salon*. Este, ao tornar-se regular a partir de 1737, suscita e mantém o interesse do público pela arte contemporânea, estimula o hábito de coleccionar e permite a aparição de uma literatura especializada, que por sua vez reforça o interesse e o desejo. A esses factores vem somar-se o aparecimento de catálogos de leilão comentados e impressos, que divulgam as obras vendidas num mercado cada vez mais profissional (MICHEL, 2007, 21).

Em França, desde 1648 (em reacção contra “um costume antigo” de ser o pintor seu próprio *marchand*), a *Académie Royale des Beaux Arts* proibia a seus membros abrirem lojas de pintura ou praticar o comércio da arte (WHITE, 1991, 32 e 35 nota 6). A profissionalização do mercado resultaria dessa proibição (tantas vezes reiterada que deve ter sido de difícil aplicação), visto que pintores “menores” – membros da Academia de São Lucas e não da Academia Real – começaram por comercializar a pintura dos académicos juntamente com as suas próprias obras, e muitos acabaram por renunciar à carreira de pintor (MICHEL, 2007). Esses *marchands* – cada vez mais profissionais – teriam uma importância crescente no comércio da pintura parisiense do século XVIII (WHITE, 1991, 32 e 35 nota 6), o que não impedia que, no resto da Europa, alguns grandes pintores, como Rafael Mengs, também praticassem ocasionalmente essa função¹¹⁰.

O preconceito francês para com os comerciantes não parece aplicar-se a Portugal, onde os negociantes de grosso trato podiam aceder à fidalguia (OLIVEIRA, 2002). Veremos assim que diversos pintores e alguns retratistas, como o veneziano Domenico Pellegrini, aproveitavam a sua proximidade à nobreza para comercializar obras de arte.

¹¹⁰Numa carta datada de 5 de Maio de 1756, endereçada ao Conde Heinrich Von Brühl (1700-1763), em Dresden, Raphael Mengs relata a sua busca, em Roma, por um quadro do Dominiquino digno da colecção de *Sua Magestade*, os preços pedidos e os seus esforços para obter as licenças para a saída do país de uma das telas que prefere. Afirma também dispor de um quadro de Carlo Maratti para vender (MENGS, 1756 *apud* ROETTGEN, 2001, n.131, 348).

Embora o comércio de obras de arte tenha sido pouco estudado em Portugal e no Brasil, convém mencioná-lo, pois constatamos uma demanda por retratos reais, a óleo ou em miniatura; além do que, o mercado permitia que o pintor buscase satisfazer um público anónimo, sem qualquer intervenção do modelo retratado. Poderia outorgar-lhes assim uma maior liberdade criativa – ou ao contrário constrangê-los a satisfazer uma demanda apenas “comercial”. Ao abordarmos a questão desses retratos enquanto mercadoria, precisamos mencionar a sua produção como objectos, os locais de venda, e os seus preços, pois todos esses elementos podem contribuir tanto para a elaboração de pinturas de qualidade, para compradores exigentes, quanto para a de pequenas obras a baixo custo, sem outra pretensão que a de satisfazer uma demanda simbólica, em que a qualidade artística era desnecessária.

A julgar pelos critérios de Patrick Michel, tudo concorria para que não houvesse mercado de artes em Portugal: o período é de profunda instabilidade política e económica, não havia um *Salon*, e as grandes colecções privadas eram raras. A presença em Portugal e no Brasil de centenas de pintores, alguns dos quais estrangeiros, sugere, contudo, que conseguissem vender o trabalho de seus pincéis – o poder da imagem real suscitava, como vimos, uma procura, pelo menos por retratos dos reis. Isso coloca novamente a questão da falta de exposições públicas em Portugal e no Brasil: sem poder mostrar a sua obra, como colocá-la à venda? Seriam as telas prontas compradas e vendidas em “lojas de pintura”, como as que tanto contribuíram para o desenvolvimento do mercado parisiense em meados do século XIX? Talvez nos ateliers de cada artista? Em leilões?

À medida que investigarmos essas possibilidades, veremos delinear-se um panorama mais concreto da pintura do retrato em Portugal e no Brasil, da sua inserção e da sua produção na vida quotidiana das primeiras décadas do século, com grande destaque para os retratos reais.

2.2.1 - Locais de venda, ateliers e processos pictóricos

No século em que vivemos, tendemos a associar prestígio com demonstrações de poder aquisitivo. Os locais de venda e os preços de um produto funcionam como indicadores do seu poder simbólico em termos de

afirmação social. Interessa-nos, portanto, desvendar quais os locais e preços da venda de retratos, na sua maioria representações do soberano, para analisar se teriam algum impacto sobre a sua produção e aquisição. Seriam mais um elemento de afirmação de prestígio?

Em 1808, a *Gazeta de Lisboa* anunciava:

“Nas casas contiguas à Igreja de *S. Paulo*, n.º 24 estabeleceu *José Ferreira Deniz* huma loja de Pintura, onde se faz toda a qualidade de obra pertencente a Pintura e Dourado; e elle igualmente se offerece para exercer a sua Arte, por preços cómmodos, aonde quer que for chamado.”(*Gazeta de Lisboa*, 1o Suplemento ,9 de Dezembro de 1808).

O anúncio chama a atenção pois uma “loja de pintura” significa hoje um local de comércio onde se vende material de pintura. Desde princípios do século XVIII o dicionário do padre Raphael Bluteau fornecia algumas especificações quanto a estes materiais e instrumentos empregados pelos pintores, informações preciosas por revelarem parte do processo de produção de uma obra. Um retratista necessitava, por exemplo, de um *pinceleiro* (*caixa de folha de Flandres, com seus repartimentos, que serve de ter óleo para alimpar os pinceis, quando se pinta, & quando se pãra aquelle dia com a pintura*), de *pingalhetes* (*preguinho de ferro, como os com que o Pintor préga o pano da grade*), e de panos de pintor (*hua sorte de pano crû , sobre o qual se pinta, & tem diversos nomes Brim, Setelarao, linhagem, &*) (BLUTEAU, 1728). Em Paris, estas lojas onde se encontravam artistas e amadores dariam origem a grandes galerias de arte de finais do século XIX (WHITE, 1991). Nada indica, todavia, que a loja mencionada em 1808 vendesse material para artistas, nem quadros prontos. Mais do que uma loja “de pintura”, tratava-se de uma loja “de pintor” – local de trabalho talvez de um artesão, ou de um pintor tão polivalente quanto a maioria dos que encontramos em actividade. Em suma, trata-se do que chamaríamos hoje de um atelier.

Na Inglaterra de meados do século XVIII, um atelier era extremamente importante e a sua escolha determinante na carreira de um retratista. Local de trabalho, mas também de convívio social, precisava de boa luz e acesso fácil para não obrigar a clientela a grandes deslocações, e para poder servir também como local de exposição, e de venda, das obras acabadas (POINTON, 1993, 44).

Em Portugal e no Brasil, ainda não dispomos de dados suficientes para situar os artistas geograficamente em relação às regiões mais ricas, ou mais

nobres, de cada cidade - nem sequer Lisboa. Não se sabe com certeza a importância da proximidade da sua clientela, nem se a distância social entre artistas e fidalgos encontrava equivalências na sua distribuição pelo espaço urbano. Verificamos, no entanto, que a maioria dos retratistas trabalhava em casa, como este miniaturista estrangeiro:

*“Fabio Fabroni, Pintor de Miniatura, e Professor de desenho, faz saber aos conhecedores, e amadores de bellas Artes, que elle tem para vender huma Colleção de diversas miniaturas, feitas por elle, desenhos do melhor gosto das Academias Italianas, e quadros a óleo. Quem quizer comprar alguns dos referidos quadros, tomar lições de desenho, ou quizer o seu retrato em miniatura, o pode procurar em sua casa das 4 e meia às 6 horas da tarde na travessa da *Victoria* n.3, terceiro andar, junto à rua dos *Ourives do Ouro*.”* (*Gazeta de Lisboa*, 20 de Julho de 1813).

Não encontramos outra referência a este pintor¹¹¹, mas constatamos que os artistas portugueses também exerciam em casa a seu ofício:

*“João Anastácio Franco, pintor retratista, faz sciente a quem precisar do seu préstimo, que a casa da sua residência he ao *Salitre* n. 147, segundo andar.”* (*Gazeta de Lisboa*, 24 de Agosto de 1820).

Embora hoje quase esquecido, não se tratava de um artista qualquer, mas de um antigo discípulo de Joaquim Manuel da Rocha, em cuja Aula Pública de Desenho matriculara-se a 6 de Julho de 1784 – declarando-se filho de José António Franco, morador da rua da Esperança a São José (JESUS, 1932, 81). Frequentara também a cadeira de arquitectura no mesmo ano, mas depois desapareceu da história da arte sem que tenhamos conseguido localizar qualquer tela de sua autoria.

Pouco importa se João Anastácio Franco pintava a óleo ou em miniatura; autores de retratos a óleo, que precisavam de mais espaço do que os miniaturistas, também trabalhavam em casa e anunciavam as suas moradas pelos jornais, como José Inácio de S. Paio (17? – após 1828). Este filho do pintor José Joaquim de S. Paio¹¹², apreciado por José Augusto França pelo “sabor

¹¹¹Ver http://en.apa.pt/public/catalogo_IXBienalAPA.pdf (visto a 27 de Setembro de 2012). Anísio Franco menciona outro anúncio deste artista, mas também para o mesmo ano em Lisboa.

¹¹² O nome aparece com as mais diversas grafias: *S. Payo, São Paio, Sampaio*, etc levando Pamplona a considerar que José Inácio Sampaio e José Inácio de São Paio seriam dois pintores distintos (PAMPLONA, vol V, 123 e 151), o primeiro neto de Pedro Alexandrino, o segundo filho do seu discípulo, Joaquim José de S. Paio, e neto do retratista Miguel António. O texto de Volkmar Machado em que se baseia é, de facto, confuso (MACHADO, 1922, 97), mas seguimos a interpretação de José Augusto França segundo a qual tratar-se-ia de um único pintor (FRANÇA, 1988, 81), cujo nome se escrevia de diferentes maneiras, como era comum.

popular” da sua pintura (FRANÇA, 1988, 81), pintou em 1824 dois retratos de D. João VI em tamanho maior que o natural, hoje no Palácio de Maфра [Fig. 14 e Fig. 15]. O anúncio na *Gazeta de Lisboa*, revela que morava num segundo andar (mudaria novamente, em 1828, para um quarto andar) – um local que teria a vantagem de uma boa luz, mas pouco propício para receber clientes:

“José Ignacio de Sampaio, pintor figurista, mudou a sua casa de pintura para a travessa nova do Desterro, a S. Lazaro N.1 B, segundo andar, aonde continua a pintar painéis de historia, retratos e a restaurar pinturas antigas.” (Gazeta de Lisboa, 29 de Dezembro de 1827)

No Rio de Janeiro, um pintor da importância de Simplício Rodrigues de Sá também não parece dispor de um atelier separado da sua residência – e encontra-se disposto a ensinar em sua casa:

“Simplício Rodrigues de Sá, Pintor Retratista, aviza ao respeitavel Publico, que se mudou da casa da rua dos Ourives para a casa em que actualmente mora na rua do Fogo canto da rua detras do Hospicio N. 23 onde continua a prestar-se com a sua prenda de Retratista: e igualmente se propõe a encinar em sua mencionada casa as pessoas que quizerem a prender tão estimável e precioza Arte.” (Diario do Rio de Janeiro, 29 de Agosto de 1822)

Isso não implica, no entanto, em que não existissem, em ambas as cidades, espaços usados exclusivamente como atelier, como demonstra o anúncio abaixo:

“Preciza-se de huma salla decente, ou na falta dessa hum sotão que sirva para hum homem solteiro, da arte de Retratista, e de muito boa conducta: o qual não duvidará pagar o aluger alguns mezes adiantados: adverte-se que a entrada e sahida deve ser independente, e que qualquer dos ditos commodos tenha huma boa luz; roga-se a quem isto tiver, sendo da Valla para baixo, queira dar parte na rua do Sabão N. 118, que lá achará com quem tratar.” (Diario do Rio de Janeiro, 26 de Junho de 1828).

Os requerimentos de boa luz e de uma saída independente apontam claramente para o uso da sala como espaço de trabalho, capaz de receber a sua clientela. No entanto, seria necessário estudar a localização pretendida para levantar a hipótese de poder tratar-se também, como em Inglaterra, de um espaço de convívio social – a menção à possibilidade de um sótão dificultaria o acesso de aficionados e compradores.

Facto é que, embora os retratistas deixem claro que trabalhavam nas suas casas, talvez por pudor não anunciam a venda de obras prontas em seu domicílio/atelier; apenas o faz o estrangeiro Fabroni. Talvez a venda fosse subentendida? Não obtivemos dados suficientes para afirmá-lo, mas o facto de

trabalharem e venderem as obras em casa parece vincular directamente o retrato acabado (ou em curso) ao prestígio social de cada artista, ou pelo menos da sua morada, ao seu nível de vida e de conforto. Uma clientela poderosa e endinheirada submeter-se-ia mais facilmente a posar num atelier confortável, do que num espaço mais pobre, e teria mais inclinação para visitá-lo a fim de adquirir um trabalho pronto.

Uma aguarela de Debret enviada a seu irmão em Paris, em 1816, mostra o interior do seu atelier no Rio de Janeiro, com uma dezena de quadros pendurados nas paredes, numa disposição apertada, próxima às mostras dos *Salons*. Entre eles, uma cópia da *Madona della Sedia* de Rafael, talvez de menor interesse para um pintor bonapartista, sugere que estariam em exposição, não apenas como decoração, mas para venda [Fig. 16].

Em destaque, vemos o retrato de um militar em pleno acabamento, sobre um cavalete improvisado. Descobrimos, deste modo, que Debret usava um manequim trajado com as roupas do modelo, para diminuir a necessidade de numerosas sessões de pose, que os retratados consideravam, de Norte a Sul da Europa, longas e fastidiosas. A rapidez de um retratista era um factor importante para a sua escolha. Henrique José da Silva gabava-se de que o seu retrato, hoje perdido, da imperatriz do Brasil, D. Leopoldina¹¹³ era o *único Retracto que existe bem parecido por ser feito em duas sessões, que a mesma Augusta Senhora concedeo a este abalizado Artista (O Amigo do Homem, 12 de Maio de 1827)*. Ora, como “captar uma semelhança” requeria muito mais tempo, os artistas valiam-se de manequins vestidos com os trajes dos retratados para terminar as telas na ausência destes últimos. De passagem por Lisboa, em 1805, a embaixatriz de França, Laure Junot (1784-1833), futura duquesa de Abrantes, vira Domenico Pellegrini usar do mesmo acessório para pintar um retrato do conde da Barca (ABRANTES, 1837, vol. 2, 151).

Note-se que na aguarela de Debret, o rosto do militar encontra-se vazio. O mesmo acontece em desenhos para retratos de meados do século XVIII, da autoria de Vieira Lusitano, revelados pela investigação de Susana Gonçalves. A historiadora destaca que não eram feitos à frente do modelo e antecediam as

¹¹³Este retrato figurou coberto de um *finissimo véo preto* nas exéquias da Imperatriz (*O Amigo do Homem, 12 de Maio de 1827*).

sessões de pose, porém acredita que seriam usados apenas como modelos para retratos executados por outros artistas (GONÇALVES, 2012, vol. 1, 393-394). Apresenta, no entanto, um exemplar assinado, aparentemente acabado, em que o rosto foi deixado em branco (GONÇALVES, 2012, vol. 2, Il. 211). Estes elementos permitem-nos oferecer uma outra interpretação, baseada na situação em Inglaterra, onde Márcia Pointon indica a existência de verdadeiros “livros de modelos”, com gravuras ou desenhos de retratos anteriores, pelos quais podia-se escolher o tipo de retrato, as poses e os adereços preferidos (POINTON, 1993, 42-43)¹¹⁴. O mesmo pode ter acontecido em Portugal, revelando um processo de trabalho quase em série que ajuda a explicar o convencionalismo de certas poses.

Naturalmente, nem todos procederiam dessa maneira “prática”, tão confortável para o retratista quanto para o retratado: a abundância de desenhos preparatórios e esboços a óleo, com grande liberdade compositiva e gestual, localizados por Alexandra Markl para a maioria dos retratos de Domingos Sequeira (MARKL, 2013), não indica que tenha procedido do mesmo modo. A maior diversidade das composições e das poses adoptadas nos seus retratos reflecte essa menor padronização. Mas também desse modo mais “livre” se praticava a retratística no resto da Europa.

De um modo geral, a maioria das telas a óleo e das miniaturas começava por esboços preparatórios sobre papel, apresentados ao modelo para a sua aprovação, seguidos de desenhos mais elaborados, às vezes aguarelados. No caso da pintura de cavalete, executavam-se então esboços a óleo em menor formato que a tela pretendida, com diferentes níveis de acabamento. As quadrículas encontradas em alguns desenhos, como no retrato de um pintor desconhecido, de autoria do miniaturista e gravador português, nascido no Brasil, Vicente Pinto de Miranda (1782-1865) [Fig. 17], ou em exemplos de João Baptista Ribeiro, exemplificam o cuidado em passar para a tela a pose acordada com um mínimo

¹¹⁴ Diversos miniaturistas itinerantes também parecem ter adoptado esse método. Diversos livros preservam esboços desenhados dos seus retratos, nem sempre fiéis ao resultado final. Os rostos revelam-se menos acabados que os trajes: alguns são apenas delineados, e com um traço mais leve (ASVARISHCH, 2013, 38), outros permanecem por terminar - como os do catalão Vermell y Busquets (1814-1890), que deixava as pupilas vazias, para trabalhá-las na presença do modelo para melhor captar a expressão do seu olhar (LANZAS, 2013, 92-93). Os desenhos possuem às vezes indicações quanto à identidade do retratado, ou às datas das sessões de pose. Embora subsistam poucos exemplares, esses livros parecem ter sido adoptados por diversos miniaturistas itinerantes, desde finais do século XVIII (ASVARISHCH, 2013, 39-41).

de dissonâncias, como se fazia na Pintura de História¹¹⁵. A formação cosmopolita da maioria dos pintores, o seu conhecimento dos processos internacionais, e o trabalho em atelier (que permitia que a transposição fosse feita por assistentes) explicam a utilização, no mundo luso, dessas técnicas correntes no resto da Europa.

Quanto ao retrato de militar na aguarela de Debret, pintado logo após a sua chegada ao Rio de Janeiro, e hoje perdido, Júlio Bandeira e Pedro Corrêa do Lago acreditam que seria uma representação de D. Pedro, ainda como Príncipe da Beira, com o que concordamos¹¹⁶. O próprio pintor afirmou ter esboçado a família real durante uma revista de tropas, em 1816, e a tela aproxima-se de uma aguarela de sua autoria [Fig. 18] (HERSTAL, 1972, vol. 1, 70; BANDEIRA, 2007, 119), embora o tricórnio se encontre noutra posição.

A caixa de pintura, no atelier, próxima à paleta que repousa sobre uma cadeira, permitia que o pintor se deslocasse até a casa do modelo para as primeiras sessões de pose, ou para terminar o retrato. A formalidade do retrato de corte, estudada por Susana Gonçalves para os séculos anteriores (2012), e a própria rigidez da estrutura da sociedade cortesã fariam com que modelos reais posassem predominantemente, talvez de forma exclusiva, no Paço, embora a sua semelhança pudesse ser “captada” *en passant* por certos artistas, conforme Debret afirmava ter feito.

Encontramos um anúncio de um objecto semelhante à venda em 1828:

“Quem quizer comprar huma preta Moçambique, (...) dirija-se a rua da Conceição N. 7, onde tãobem se vende huma bonita caixa portátil, que serve para algum Snr. Pintor, que tenha que fazer alguns retratos fóra de sua casa.” (*Diário do Rio de Janeiro*, 19 de Fevereiro de 1828)

Numa época em que, como nas gerações anteriores, era ainda necessário preparar as telas e fabricar as tintas nos ateliers, essa deslocação não seria fácil, de onde decorreria também a grande demanda por miniaturistas, capazes de se deslocarem com maior tranquilidade, graças às caixas acima mencionadas.

O simples processo de esticar os *panos de pintor com pingalhetes*, como menciona Bluteau, justificava a colaboração de assistentes, que, no Brasil,

¹¹⁵ Ver, por exemplo, o processo pictórico de Debret para os grandes quadros de história que projectava completar para a corte brasileira, estudado por Júlio Bandeira e Pedro Corrêa do Lago (BANDEIRA, 2007).

¹¹⁶ Note-se que a historiadora Vera Beatriz Siqueira acredita tratar-se de D. João, mas não fundamenta as razões da sua interpretação (SIQUEIRA, 2008, 419).

poderiam ou não ser escravos. A estes incumbia-se preparar as telas, misturar aglutinantes, como o óleo, a pigmentos naturais e produtos químicos vendidos a grosso - seguindo receitas como esta, recolhida por Bluteau, para o Carmim: *tinta artificial, composta de pao Brazil, moída em almofariz cõ paens de ouro, tudo lançado de molho em vinagre branco, & depois de ferver, se poem a escuma a secar, esta he o carmim. Tambem se faz por outro modo cõ cochonilha, e pedra hume de Roma, tirante a vermelho* (BLUTEAU, 1728). O seu manejo por amadores podia resultar em figuras “empastadas”, nas quais as tintas *não forão bem desfeitas a óleo, e apparecem em algumas partes em massa* (TABORDA, 1815, 263).

Uma vez capacitados no domínio das tintas, os ajudantes mais adiantados podiam colaborar na pintura do retrato em si. O próprio Volkmar Machado relata ter, na sua juventude, “vestido” os retratos do italiano Peregrino Parodi (MACHADO, 1922, 244) – o que revela mais uma vez uma diferenciação entre o tratamento do rosto e do traje, pois o rosto, o elemento mais importante, era pintado integralmente pelo artista responsável pela autoria da obra.

Esse processo de diferenciação torna-se claro num pequeno retrato de uma menina da família Freire de Andrade, numa colecção particular em Cascais [Fig. 19], onde a profundidade psicológica e a delicadeza do modelado das feições infantis contrastam com o corpo rígido, pintado por mão menos erudita com tintas nitidamente menos fluídas, talvez por algum pintor amador do conhecimento da família.

Começamos a entrever como se daria a actividade de retratista em Portugal e no Brasil. A maioria dos retratos era pintada em casa, a partir de desenhos preparatórios, muitas vezes com recurso a assistentes, e podia incluir o uso de manequins para reduzir o número ou a duração das sessões de pose. Os dados de que dispomos não permitem confirmar a afirmação do historiador Cipiniuk segundo a qual os ateliers serviriam no Rio de Janeiro como espaço de convívio, pelo menos nas primeiras décadas do século XIX (CIPINIUK, 2003, 42). A escolha de um local adequado permanece importante, mas embora encontremos semelhanças com o processo da pintura do retrato no resto da Europa, a necessária distância em relação às pessoas reais, o ambiente ainda relativamente enclausurado, sobretudo no que diz respeito às mulheres, e a presença de assistentes escravos, no que refere ao Brasil, parece apontar para

um menor convívio entre retratista e retratado, com uso de manequins, reduzido número de poses, idas do artista à casa do modelo – e não o inverso.

Retornemos ao mercado e à evolução das “lojas de pintura”, que tanta importância tiveram em meados do século XIX, em Paris, para a intermediação da compra e venda de quadros prontos. Já vimos que podiam ser ateliers, mas comercializariam também material de pintura e obras prontas? A não ser em casa de artistas, haveria algum outro local onde adquirir pinturas?

A grande revolução que representa a invenção do tubo de tinta em metal dá-se em 1830, e este seria comercializado apenas na década seguinte (WHITE, 1991, 92), o que levaria à venda de tintas pré-fabricadas em lojas, e à sua crescente especialização. Por essas razões destacam-se os anúncios abaixo: o primeiro, de 1817, provém da capital carioca, mas os nomes indicam tratar-se de uma iniciativa estrangeira. Embora não descreva uma loja especializada, tem a peculiaridade de dirigir-se especialmente aos artistas:

*Gadet e Jallasson, chegados ultimamente de Paris (...) Avisão aos Senhoras [sic] Artistas, Pintores, Douradores, Arquitectos e Armadores que acharáo no seu sito armazém tudo quanto diz respeito às suas Artes: papel de toda a qualidade, tintas, pinceis, brochas, molduras &c. Igualmente acharáo a singular tinta de *Guyot*, com hum sortimento de livros para Comercio regrados ao uso *Portuguez* (...); e finalmente quaesquer obras delicadas de papelaria e de torneiro. Também se achará hum grande sortimento de objectos de luxo, tudo do ultimo gosto, (...). Todas as qualidades de perfumes ao uso *Francez*, e *Asiático*, louças finas e cristaes &c. todas as qualidades de sabões, e cheiros ao uso do toncador [sic] (*Gazeta do Rio de Janeiro*, 25 de Outubro de 1817).*

Gadet e Jallasson incluem *objectos de luxo*, não mencionam pinturas, e no ano seguinte, ao invés de se especializarem, aumentaram a diversidade dos produtos, incluindo agora armas e até *arrobe anti-siphilitico*, embora continuem a vender *cores, escovas, pincéis, marfim para miniatura, quadros &c. papel de todas as qualidades (...)* (*Gazeta do Rio de Janeiro*, 28 de Fevereiro de 1818).

Encontramos o primeiro equivalente lisboeta a uma loja de material de pintura apenas alguns anos após o retorno da corte, em 1824, mas é importante por contradizer os White, que afirmam que as telas prontas surgiram no mercado apenas em 1841 (WHITE, 1991, 104):

Na rua do Amparo n.º 18, defronte da Praça da Figueira, se vendem pannos aparelhados para pinturas a oleo, e grades de diferentes dimensões com pannos pregados.(Gazeta de Lisboa, 11 de Junho de 1824.)

Talvez a precocidade da venda do produto reflectisse a grande quantidade de pintores amadores em Portugal, menos dispostos que os artistas profissionais a enfrentar o lado *mecânico* da sua ocupação? Veremos adiante como eram numerosos e importantes para a pintura do retrato no mundo luso.

Outro anúncio carioca, de 1826, merece destaque não apenas pelo que se vende, mas por quem vende: outro estrangeiro, desta vez pintor, direcciona seus produtos aos retratistas, e ainda trabalha como moldureiro:

Alexis Blanc, pintor de decorações, Letras, e Carruagens, Vidraceiro, e grude [sic] os papeis em Sallas. Tem Armazém assortido de Vidros para vidraças, e Vidros propios para Carruagens. O Publico achará igualmente na mesma Loja Tintas preparadas para pintar Retratos, como para Casas, etc. Tambem põe quadros em Estampas. Rua dos Barbonios, n. 42, ao lado do Consulado de França (Spectador Brasileiro, 20 de Dezembro de 1826).

No anúncio de venda de telas antes mencionado poderia tratar-se de algum pintor a vender o seu próprio material, já preparado para o uso, desejando talvez alcançar, através de anúncios, uma clientela de ricos amadores. Contudo, não resta dúvida quanto ao profissionalismo de Alexis Blanc, um estrangeiro que, além de *pintor de decorações* e vidraceiro, anuncia-se como fornecedor de material de pintura. A menção a tintas prontas *para pintar retratos* reforça a nossa hipótese quanto à importância nesta modalidade dos amadores, menos inclinados ou capazes de preparar os próprios materiais que os pintores “profissionais”.

Assim, a princípios do século, pelo menos em Lisboa, o sentido dado a uma *loja de pintura* parece remeter, não aos raros estabelecimentos onde se vendia material de pintura, mas à casa onde um pintor – artista ou artífice, exercia a sua actividade, pintando, dando aulas e vendendo ocasionalmente algumas obras de sua autoria.

De facto, a compra e venda de obras prontas dava-se sobretudo por intermédio dos próprios autores, ou daqueles pintores que, como Domenico Pellegrini, negociavam também as obras de outros, onde quer que morassem ou estivessem hospedados. Em 1802:

“Na casa de Pasto da *Boa-Vista* se acha Mr. *Lavedon*, pintor-retratista, o qual, tendo vindo d’*Inglaterra* de passagem por *Madrid*, faz gosto de expor à vista dos Curiosos mais de 100 painéis seus, assim de retratos, como de fantasia, a fim de que se possam servir dos seus talentos, ou comprar algumas das suas pinturas, se lhes agradarem.” (*Segundo Suplemento à Gazeta de Lisboa*, 27 de Março de 1802).

Mr. Lavedon desapareceu da história da arte, menciona-se apenas um “C. Lavedan”, autor de um poema em homenagem à artes, publicado em Paris em 1801 (*Nouvelles des arts*, 1801, 28). Mas por ocasião da morte de um artista importante, como Volkmar Machado, era também em sua casa que se procedia à venda do atelier, em leilão:

“Na rua de *S. João da Matta*, a *Santos*, n. 148, acha-se exposta à venda huma boa colleção de quadros, estampas, desenhos, livros, e manuscritos, que pertencerão ao estudo de Cyrillo Volckmar Machado, Pintor, ao serviço de Sua Magestade, mui acreditado nesta Capital: quem desejar havellos pode dirigir-se ao 1º andar das casas do dito numero, des de [sic] as nove horas da manhã, até às quatro da tarde. (...)” (*Gazeta de Lisboa*, 21 de Outubro de 1824)

Não parece ter havido em Lisboa, nem no Rio de Janeiro, lojas específicas para o comércio da arte. Mesmo uma *loja de estampas e quadros*, aberta em 1820 por um italiano¹¹⁷, vendia sobretudo molduras, espelhos e *papel pintado para sallas* (*Gazeta do Rio de Janeiro*, 22 de Abril de 1820). Até à década de 30 de 1800, retratos aparecem à venda junto com porcelanas e cristais, em capelistas, ou armarinhos, termo ainda usado no Brasil:

Na rua da Cadeia armarinho n.7, acha-se à venda por preço commodo o seguinte: dúzia e meia de chcaras de porcelana pintada para chá, e huma dúzia do mesmo padrão para café, duas compoteiras de cristal, (...), hum quadro grande com o retrato de S. M. I., e dous pequenos com linda moldura dourada. (*Jornal do Commercio*, 15 de Fevereiro de 1830.)

Aceitavam-se, igualmente, encomendas e vendiam-se quadros prontos, sobretudo retratos reais, em lojas *de ornatos de casa*, e em *lojas de estampas*, como a supramencionada. Nestas, os anúncios parecem indicar uma relação constante entre artistas e comerciantes, pois embora os lojistas não organizassem exposições, intermediavam a encomenda de retratos, como revela o anúncio abaixo:

Quem precisar de um retratista, professor de desenho para lições particulares de pintura, e perspectiva, debaixo de princípios certos, falle na loja de estampas, na rua do Arsenal, n. 27. (*Gazeta de Lisboa*, 14 de Setembro de 1829)

¹¹⁷ Trata-se de José Belieni ou Bellienni, que chegou ao Rio de Janeiro, vindo de Paris, em 1818. Em 1822, vendia retratos de D. Pedro e D. Leopoldina gravados por Pradier, mas liquidou a loja em 1823, e deixou a Corte com a mulher, a suíça Mariana Bard (FERREIRA, 1994, 302 e 303).

Parte substancial do mercado de pintura parece dedicar-se à compra e venda de retratos reais. Os autores permanecem anónimos, a sua arte tem importância secundária – o mais importante era a representação do rei. Notícias como esta, no Rio de Janeiro, concentram-se na figura do retratado:

Na rua da Quitanda n.97, há para vender hum Retrato de S. M. I. o Senhor D. Pedro I. grande o natural, pintado a oleo, tudo prompto com sua bordadura dourada. (Jornal do Commercio, 7 de Janeiro de 1830)

Curiosamente, a independência do Brasil não parece alterar imediatamente a ligação afectuosa dos antigos súbditos cariocas com D. João VI, pois ainda em 1828 vendiam-se no Rio de Janeiro retratos, já emoldurados, não apenas do imperador, mas também de seu pai:

Quem quizer comprar um quadro muito rico com o retrato do Rei de Portugal D. João VI dirija-se à rua Direita n. 117. (Jornal do Commercio, 9 de Julho de 1828)¹¹⁸

Assim, enquanto as *lojas de pintura* parecem ter funcionado sobretudo como espaços de trabalho, equivalendo, no sentido amplo, aos ateliers do mundo actual, devemos procurar nos *armarinhos* e nas lojas de estampas, mas sobretudo nas residências dos pintores, a emergência do mercado de obras de arte em Portugal, onde o retrato real, já pronto, detinha um lugar de destaque.

Esporadicamente, vendiam-se pinturas também em hasta pública, sobretudo, como vimos, após a morte do artista. Não se conhecem catálogos de leilão impressos em Portugal nesta época, nem parecem ter sobrevivido as *relações* abaixo mencionadas, mas encontramos leilões de obras de arte após o falecimento de Pedro Alexandrino, e do pintor Giuseppe Troni, dito José Trono (1739-1810), ambos em 1810. Uma década depois nada mudara:

No dia 8 do corrente mez [de Março], na rua de Santo Antonio, defronte do Convento do Coração de Jesus, à Estrella n. 56, (...) se ha de rematar em leilão huma collecção de painéis de excellentes pinturas, parte delles originaes e das melhores Escolas antigas, como se verá da Relação que no acto de arrematação se ha de apresentar, que ficarão por fallecimento de Nicolao de Lezive [Delerive?], Pintor da Casa Real. (Gazeta de Lisboa, 5 de Março de 1819).

A julgar pelos anúncios, os leilões eram precedidos de breves exposições e funcionavam como maneira de alcançar um público desconhecido. Parecem ter

¹¹⁸ Não se trata de um caso isolado, pois encontramos outro anúncio de um retrato de D. João VI, no mesmo ano, a 18 de Junho, no *Diário do Rio de Janeiro*, embora o preço pedido, 480 réis, indique tratar-se de uma gravura.

sido o modo mais comum de alguém se desfazer de seus bens, em caso de viagem ou falecimento. Talvez por isso sejam aparentemente mais numerosos no Rio de Janeiro do que em Portugal. A existência na metrópole de uma rede já instalada de comerciantes e seus contactos talvez tornasse anúncios desnecessários, pois os amadores já sabiam a quem dirigir-se, e um novo negociante tentaria integrar-se nesse mundo de apreciadores e colecionadores. Ao contrário, no Brasil dos anos 1810-1830, uma terra à qual milhares de emigrantes de diferentes regiões do mundo chegavam todos os dias, dar-se a conhecer através de um anúncio podia parecer particularmente eficaz.

Não haveria ainda leilões especializados, mas encontramos diversas menções a obras de arte entre bens variados, por exemplo nos leilões organizados por J. J. Dodsworth em meados de 1828:

J. J. Dodsworth faz leilão em casa dos Srs. Naylor Irmãos e C. (...) de huma grande porção de fazendas, das quaes parte limpa e parte avariada, e vindas em diversos navios e que se vendem por conta do Seguro, a saber: (...), chales de algodão, vestidos, linha de cozer de algodão e huma grande porção de panos. Também hum grande sortimento de ferragens, a saber: casticaes de casquinha, (...) balanças, 24 pinturas a óleo com molduras doiradas etc. (...). (Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 4 de Julho de 1828).

Também em Lisboa, aparecem quadros misturados com outros objectos:

“Nos dias 2 e 3 de Janeiro, (...) na rua do relógio de *S. Roque*, N.º 4, se hão de vender em leilão moveis de casa de toda a qualidade, hum relógio de bofete de repetição, huma excellente collecção de quadros de Pilleman, huma burra grande de ferro, hum jogo de pezos de bronze, braços e balanças &c.” (*Gazeta de Lisboa*, 31 de Dezembro de 1810).

A menção a Jean-Baptiste Pillement (1728-1808) indica que já era dada alguma importância a certos pintores recentemente falecidos – mas trata-se de um paisagista. Com o passar das décadas, a qualidade do pintor começa a ser levada em consideração, mas o seu nome ainda permanece quase sempre um mistério, como neste anúncio carioca de 1830, que tão pouco informa:

“Acha-se para vender hum grande, e rico Quadro pintura a óleo feito por hum dos melhores auctores na rua Direita n. 175, primeiro andar.” (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 31 de Março de 1830)

Não encontramos qualquer menção a retratistas em anúncios de leilão. O prestígio da arte do retrato raramente chegava a tanto. No caso de retratos antigos, a julgar pelo que acontecia em França, os raros que ingressavam no

mercado de artes eram apenas os de grandes mestres. Foi aliás um retrato a pintura mais cara vendida em leilão, em Paris, em 1806 – um quadro do século XVII por Philippe de Champaigne, supostamente representando Arnould d’Andilly, na verdade Charles Coffier, comprado pelo Museu do Louvre¹¹⁹.

Em casos como este, fora do âmbito dos retratos reais, após a morte do retratado e do retratista, se este último viesse a ser reconhecido como um “mestre”, podia ocorrer quase uma inversão na importância acordada ao retratado e ao pintor no momento da encomenda: o nome do artista agora importava. Assim, encontramos no mercado francês um *retrato de Batoni* cujo modelo não é identificado, enquanto em Lisboa, o Gabinete de Pinturas do Convento de Jesus possuía também, em 1816, *retratos de Batoni*, além de um retrato da *Rainha D. Marianna, da composição de Francisco Vieira Lusitano (Mnémosine Lusitana. vol. 1, n. XXII, 1816, 357 e 360)*. Mas mesmo nesta visão mais equitativa entre a importância de retratado e retratista, subsiste a valorização e o prestígio do modelo real.

Entre meros fidalgos e plebeus, quando a morte e o passar dos anos finalmente apagavam as redes clientelares e os vínculos comerciais, sobrava apenas o prestígio do pintor – era ele que passava a dar valor monetário ao retrato “antigo”. É isso que encontramos, já em 1849, aquando da avaliação da colecção de João Francisco, dito John Allen (1785-1848) realizada no Porto pelo pintor João Baptista Ribeiro. Este, ciente da importância de uma avaliação, destaca um retrato de D. Miguel de sua própria autoria, que avalia em 28\$000 réis (SANTOS, 2005, n.310, 237) – mas não identifica qualquer outro pintor vivo entre os autores dos 55 retratos que enumera¹²⁰. Em termos financeiros, destaca dois retratos atribuídos a Van Dyck, estimados em 200\$000 rs., quando a média

¹¹⁹ Atingiu 3.780 francos (FREDERICKSEN, 2005, 27 e appendix 2, 34).

¹²⁰ Menciona aliás, apenas oito retratistas, aparentemente todos falecidos: António Joaquim Padrão (?- c1760) (autor de um *retrato de homem vestido de caçador*), Vieira Portuense (dois retratos reais), João Glama Ströberle (1708-1792) (quatro retratos), João Francisco Guimarães (?-?) (autor de uma cópia de um retrato do marquês de Pombal, cuja autoria não menciona), e os estrangeiros Van Dyck (dois retratos), Daniel Seghers (um retrato), Coney (?) e Pollignici (?) (SANTOS, 2005).

dos outros retratos situa-se em 9\$360 rs. (11\$720 rs. se contarmos apenas as telas de cavalete)¹²¹ (SANTOS, 2005).

Confirma-se que essa quase inversão entre a importância do pintor e a do retratista não beneficiou muitos dos retratistas que estudamos, excluídos da “grande” história da arte ocidental, relegados a uma periferia tanto geográfica quanto artística. Contribuí, por outro lado, para explicar o desaparecimento de grande quantidade de obras desse período consideradas “menores”, sobretudo retratos, de e por brasileiros ou portugueses, destruídos intencionalmente ou por descaso¹²², após o falecimento do retratado, por não possuírem valor comercial.

2.2.2 - Retratos reais ao alcance de todos?

Estabelecemos a existência de um incipiente mercado para a pintura do retrato, em Portugal e no Brasil, em princípios do século XIX. Este mercado tornava acessível a seus súbditos imagens do rei. Os retratos eram pintados por artistas zelosos de preservar o prestígio e o decoro de seus modelos, geralmente em suas próprias casas, segundo processos que começamos a vislumbrar, determinados pelas circunstâncias sociais e políticas de seu tempo. Vimos que os retratos reais, comprados e vendidos, continham parte da presença mágica do monarca e do prestígio que esta outorgava. Agora convém aprofundarmos o funcionamento desse mercado e o seu impacto na elaboração dos retratos.

A) Uma ideia de preços

A importância do retratado e, após a sua morte, o nome do pintor (quando conhecido) contribuía para determinar os preços dos retratos. Podemos supor que, para uma mesma figura representada, os preços também dependiam de uma certa hierarquia de materiais – o que confirma o anúncio abaixo:

¹²¹ Isto é, se excluirmos uma aguarela, um esboço e 11 miniaturas. A média das avaliações de todas as pinturas da coleção, sem distinção temática ou de tamanho, é quase o dobro (20\$220 rs.).

¹²² No decorrer do nosso trabalho encontramos numerosos retratos em mau estado, e menções a obras destruídas ou muito avariadas já em meados do século XIX (HERSTAL, 1972).

“Na loja de ornatos de casa de *Antonio Rafael*, ao *Passeio Publico* N.º 74, 75, e 76, se acha á venda por seis moedas na Lei, hum Retrato de Sua Magestade o Senhor D. Miguel I. pintado a oleo, para sala, já prompto de moldura dourada; na mesma loja se acha bum outro Retrato do mesmo Augusto Senhor, pintado em transparente, para luminarias, pela quantia de doze mil réis. Na mesma loja se promptificação encommendas de Retratos pintados a oleo, e estampados, por preços módicos.”(*Gazeta de Lisboa*, 14 de Outubro de 1828)

Assim, retratos régios, a óleo, já emoldurados, prontos para o consumo, podiam ser comprados por seis moedas¹²³. Não seria quantia muito alta, pois segundo a mesma *Gazeta*, um cavalo *proprio para todo serviço* custava oito moedas (20 de Novembro de 1828). O montante cobrado pelo quadro a óleo era, no entanto, consideravelmente mais alto que os 12\$000 rs. pedidos por retratos *em transparência*, pintados em suporte mais frágil, e destinados, como vimos, a serem expostos em ocasiões festivas. É curioso comparar estes preços com os de outros objectos equivalentes, ou seja, sem nenhum valor essencial para a sobrevivência de um ser humano, pois, não obstante o prestígio auferido pela posse de um retrato real, num período marcado por profundas inseguranças políticas e económicas, apenas os consumidores com alguma disponibilidade financeira se aventurariam a comprar o que não fosse estritamente necessário. Ora, o montante pedido pela pintura em transparência não era extravagante: equivalia exactamente a um ano de assinatura da *Gazeta de Lisboa* (24 de Dezembro de 1828), sendo que, por 9\$600 rs., podia-se alugar uma sege para ir de Lisboa a Caldas da Rainha (19 de Agosto de 1828).

Alguns preços praticados por João Baptista Ribeiro demonstram que o retrato do rei era mais caro do que o de seus súbditos, mesmo no caso de encomendas específicas. Enquanto a 29 de Julho de 1817, o pintor recebeu da Santa Casa de Misericórdia do Porto 182\$000 rs. por cinco retratos de benfeitores (ou seja, cerca de 36\$400 réis por cada um), logo no ano seguinte, a 30 de Junho, a Academia Real de Marinha e Comércio¹²⁴ pagou-lhe 240\$000 rs. por um único retrato de D. João VI (MOURATO, 2010, 136). Seria o modelo real justificativa suficiente para valores tão elevados?

¹²³Não obtivemos o montante exacto para 1828, mas em 1804, a julgar pela correspondência trocada entre José Maria de Brito e Frei Manuel do Cenáculo, seis moedas equivaliam aproximadamente a 28\$800 rs. (D’ALCOCHETE, 1976, 77).

¹²⁴ Criada por alvará régio em 1803 para ampliar o ensino anterior, ministrado na Escola Náutica a partir de 1762 e depois na Aula de Debuxo e Desenho a partir de 1779 (SILVA, 2003, 11). Veremos uma diferença equivalente no caso de Pellegrini, entre as quantias pedidas pelo retrato de um simples oficial e por aquele do duque de Wellington.

Convém lembrar que, por esta época, haveria uma equivalência de moedas entre Portugal e Brasil, e que os principais membros da “missão francesa” recebiam 800\$000 rs. por ano como professores da Escola Real de Artes e Ofícios, e um lente substituto, como Simplício Rodrigues de Sá, 300\$000 rs. (FREIRE, 1916, 4 e 7-8)¹²⁵. A fama de Baptista Ribeiro não crescera tanto em tão pouco tempo, e mesmo uma grande diferença nos tamanhos dos quadros, embora relevante, se diferença houver, parece insuficiente para explicar tamanha discrepância.

Um contra-exemplo demonstra que a importância do modelo retratado se sobrepunha à evolução da carreira de um pintor: em Julho de 1824, Baptista Ribeiro foi nomeado cavaleiro supranumerário da Ordem de Vila Viçosa e mestre de desenho e pintura de miniatura das infantas (MOURATO, 2010, 178). Ora, os preços de seus retratos para a Santa Casa (que seriam de tamanho semelhante, por se inserirem em galerias de benfeitores) mostram pouca variação entre 1817 e 1831, enquanto o seu prestígio e o reconhecimento oficial do seu talento não pararam de crescer¹²⁶.

A identidade de quem encomendava as telas também influía sobre os valores praticados. Os preços pagos pela Casa Real ou Imperial teriam sido mais elevados que os praticados por outras instituições. Em 1826, embora afirmasse pedir *os mesmos preços porque tem já pintado outros para pessoas particulares*, Henrique José da Silva cobrou do Tesouro Público a soma extraordinária de 600\$000 rs. e 300\$000 rs. pelos retratos do imperador destinados às províncias, encomendados pela Secretaria de Estado dos Negócios Imperiais. Tratava-se de retratos de corpo inteiro e meio corpo, “ao natural”, sendo que os primeiros mediam cerca de 2,75m de altura. Todos seriam entregues *prontos com molduras* (HERSTAL, 1972, vol. 2, 289).

¹²⁵ Note-se que, em finais do século XVIII Vieira Portuense recebia 600\$000 rs. como professor na Aula de Desenho da Junta da Companhia das Vinhas do Alto Douro. *Francisco Vieira, o Portuense (1765-1805)* Porto: Ministério da Cultura: Instituto Português dos Museus, Museu Nacional Soares dos Reis.

¹²⁶ Em 30/06/1823 J. B. Ribeiro recebeu da Santa Casa 60\$800 réis pelo retrato de um benfeitor e pelo restauro do painel da Visitação de Santa Isabel (em média 30\$400). Em 30/07/1830 – mesmo após as honrarias citadas – recebeu da mesma instituição 63\$200 rs. pelos retratos de dois benfeitores e seus caixilhos (ou seja cerca em média 31\$600 rs.); seis meses depois, em 5/03/1831, 34\$400 rs. pelo retrato e caixilho de outro benfeitor (MOURATO, 2010, 136 e 137).

Não podemos comprovar a procedência de grande número de quadros hoje nas paredes dos palácios portugueses ou brasileiros, mas supomos que parte destes teria efectivamente pertencido às respectivas casas reais, e teriam sido encomendados por organismos de Estado, ou pelos próprios monarcas, directamente aos pintores. Mas mesmo que as grandes dimensões de muitos retratos ajudem a explicar a diferença de seus preços em relação às telas a óleo que encontrámos à venda no mercado, possivelmente mais “portáteis” e por isso menores, os montantes cobrados por Henrique José da Silva eram tão altos que parecem apontar para uma certa tendência para cobrar mais caro ao governo.

O mesmo parece acontecer em Portugal. Em 1824, o portuense Joaquim Rodrigues Braga, de volta a Lisboa após alguns anos a estudar em Roma à sua própria custa, suplicava a 9 de Julho que lhe fosse paga a soma avultada de 480\$000 rs., que estimava lhe serem devidos por diversas obras que executara para *sua magestade e para sua alteza*. A julgar pelos outros preços que encontramos, tal como Henrique José da Silva no Brasil, Braga também sobrestimava o próprio trabalho e mentia ao afirmar que eram *preços communs porque os faria para qualquer particular*.

A seu ver, o tamanho também influía nos preços. Um retrato de D. João em miniatura (*de hum circulo, de 3 polegadas de diâmetro, com a sua muldurazinha de aoro [sic], nhum Quadro de mogno e por huma Caixazinha do mesmo páo para o guardar (...)*), com uma moldura em ouro valia, segundo Braga, 38\$450 rs., muito mais do que os retratos por pintores anónimos anunciados prontos para venda. Ainda assim, consideravelmente menos que o um retrato do rei a meio corpo *em tamanho de hum palmo, pintado a olio, com a sua moldura dourada* estimado pelo artista em 48\$000 rs., e outro retrato *do Mesmo Augusto Senhor* sem maiores especificações, que considera valer *vinte moedas* (SOUSA VITERBO, 1911, 151). A soma, quase extravagante, deve explicar-se pelo destinatário real e as circunstâncias “fechadas” da encomenda, restando averiguar se foi deveras paga a quantia pretendida.

Verificamos que um quadro maior, mais visível, prova mais acintosa de poder e prestígio, valia mais. Todavia dois factores parecem determinantes para estabelecer o valor financeiro dos retratos: a identidade do retratado, com a

figura real sempre mais cara, e, também, a do encomendante ou comprador¹²⁷. Enquanto o comércio de obras prontas absorvia trabalhos mais baratos, esperava-se que a Casa Real pagasse “regiamente” por uma pintura.

Não bastariam, contudo, obras originais para abastecer o mercado sedento de retratos prontos, nem para suprir as demandas da Casa Real. Vimos que numerosas versões de um mesmo quadro, ou mesmo cópias, eram pintadas pelos próprios autores. Podiam destinar-se à venda ou ao proveito do próprio artista, pois preservavam a memória de uma tela particularmente “feliz”, de uma composição bem acabada, ou de um modelo de prestígio. Desde o século anterior os pintores arregimentavam alunos, ou até outros artistas, para copiar suas próprias obras (MACHADO, 1922, 90).

No caso de retratos reais, o próprio artista provia cópias de seu trabalho – pouco importava se fossem de seu pincel, ou de seus alunos. A prática não demonstra qualquer “atraso” conceptual do modelo português, talvez mais próximo a sistemas de oficina em consequência da visão do pintor enquanto “oficial mecânico”, ou artesão: o mesmo acontecia em Paris. Em 1813, Girodet encontrava-se assoberbado com a encomenda de 36 repetições do seu retrato de Napoleão, pois diversos alunos seus haviam sido conscritos nos exércitos e faltava-lhe mão de obra para acabar a encomenda (ALLARD, 2010, 26). Ainda em 1837, o estado francês adquiriu da viúva do retratista barão Gérard nada menos de 84 réplicas de retratos de personalidades pintadas pelo artista entre 1796 e 1836, que este mantivera no seu atelier (LAFONT, 2005, nota 48, 129), desconhecendo-se se de sua autoria exclusiva. Um grande número de cópias exigia um certo número de auxiliares. Seria interessante saber quantos e quais teria empregado, no Brasil, Henrique José da Silva, incumbido pelo governo imperial a 1 de Junho de 1825 de pintar 16 retratos de D. Pedro I *para os palácios*

¹²⁷ Parece ter havido também alguma sobrevalorização de pintores estrangeiros, pelo menos em termos de salários e grandes encomendas. Em 1812, em Salvador, António da Silva Lopes, professor da recém-criada *Aula de Desenho e Figura*, auferia a metade do que receberiam, em 1816, os professores franceses no Rio de Janeiro: 400\$000 rs. (Carta régia de 8 de Agosto de 1812, Arquivo Público do Estado da Bahia, Seção Colonial, Cartas-Régias, v. 114, doc. 197, *apud* CAMPOS, vol II, 2003). Em Diamantina, Minas Gerais, os 300\$000 rs. pagos ao pintor Manuel Alves (ou Álvares) em 1805 para pintar o forro da capela-mor da igreja de N. Sra. das Mercês, representavam a metade da quantia oferecida em Lisboa a Nicolas Delerive, em 1803, para a pintura do Picadeiro Régio (AYALA, 1977, 3º vol, 353; PAMPLONA, vol II, , 1987, 194-195). Veremos que Pellegrini cobrava mais caro que Taborda, mas os dados obtidos não são suficientes para determinar se essa discrepância entre lusos e estrangeiros se aplicava também aos preços obras avulsas.

do governo nas províncias do império (MORALES DE LOS RIOS FILHO *apud* TAUNAY, 1956, 238), talvez aqueles anunciados a caminho do Maranhão, cinco anos depois.

Nem todos os retratos reais vendidos no comércio eram a óleo ou em miniatura: as gravuras ocupavam um papel importante. Convém, portanto, mencioná-las, mesmo se não nos ocupamos delas neste trabalho, pois não apenas permitiam que se difundissem as imagens reais pintadas a óleo – se não entre todos os seus súbditos, pelo menos por grande número deles, entre os quais os artistas – como também funcionavam como uma fonte de renda adicional para muitos retratistas.

A julgar por anúncios na *Gazeta de Lisboa*, as gravuras estariam entre as imagens régias mais acessíveis. Reproduziam retratos a óleo ou desenhos, cujos autores nem sempre mencionavam, mas eram também copiadas entre si, com numerosas variantes, cada vez mais afastadas dos originais (HERSTAL, 1972). Podiam, igualmente, servir como modelo para novas pinturas, nem sempre de cariz popular, difundido retratos pelo mundo luso. Não parece haver uma grande preocupação com a qualidade da imagem ou da técnica, ou sequer com a semelhança com um soberano que, afinal, poucos tinham a ocasião de vislumbrar – apenas um aproveitamento *ad hoc* das imagens disponíveis.

Em 1830, na Baía, o pintor Bento José Rufino da Silva (1791-1874) que, na Independência, trocara o luso “da Silva” pelo nome “Capinam” (QUERINO, 1911, 72), retratou D. Pedro I usando uma litografia francesa de Langlumié a partir de um desenho de David Pradier [Fig. 20] (HERSTAL, 1972, vol. 2, n. 307, 138). A composição do seu retrato de aparato [Fig. 21] para a Câmara Municipal de Salvador aproveita até o fundo neo-gótico da gravura; mas as feições do imperador são outras, bem mais próximas de outros retratos de D. Pedro. É muito provável que Capinam tivesse visto o imperador quando da sua viagem à Baía, em 1826, pois este visitou a *Aula Publica de Desenho e Pintura* e posou para o seu mestre, o baiano António Joaquim Franco Velasco (1780-1833)¹²⁸.

¹²⁸ Este importante pintor baiano teria também retratado em 1806, Jerónimo Bonaparte aquando de sua passagem pela Bahia e pintado, por encomenda da Directoria da Praça de Comércio, o 8º conde dos Arcos em corpo inteiro (PEREIRA, 2005, 74), retrato que seria queimado em praça pública durante os distúrbios que antecederam a independência (QUERINO, 1911, 66).

Esta Aula fora criada por António da Silva Lopes, que já encontramos expondo no Rio de Janeiro em 1811 uma série de pinturas de sua colecção. A 8 de Agosto de 1812 o pintor estava na Baía, como professor da *Aula de Desenho e Figura* criada a seu pedido¹²⁹. Afirmava novamente ter sido *primeiro substituto* da *Academia do Nu em Lisboa*, afirmação repetida pelos raros historiadores que por ele se interessaram (QUERINO, 1911; OTT, 1967), mas a única referência que encontramos a um artista com esse nome em Portugal é a sua denúncia ao Tribunal do Santo Ofício a 21 de Maio de 1798 contra José de Almeida Furtado. Segundo consta, Lopes era filho de Vitória Joaquina da Conceição, *morador na rua dos Ourives da Prata*, com idade de *dezoito para dezenove annos*, aluno de Eleutério Manuel de Barros¹³⁰. A denúncia contra o *amigo* depõe sobretudo contra o seu carácter, e é possível que o tenha prejudicado tanto quanto ao Gata, pelo menos no meio artístico, levando-o a tentar a sorte no Brasil. Embora não se conheça nenhuma obra de sua autoria, não devemos menosprezar a sua importância em Salvador, onde a Aula por ele criada foi inaugurada oficialmente a 20 de Maio de 1813 (MORALES DE LOS RIOS FILHO, 1958, 114). O pintor ainda nela leccionava em 1819¹³¹, mas parece ter deixado a Baía após a independência, sendo substituído por Franco Velasco¹³².

Quanto ao retrato de D. Pedro por Bento Capinam, é curioso que, embora provavelmente tenha visto o imperador, o pintor escolheu para modelo da sua composição a gravura do suíço Antoine Jean David Pradier (1788-1835), dito David Pradier, que talvez nunca o tivesse sequer vislumbrado. Irmão do gravador e miniaturista Charles Simon Pradier, membro da *missão francesa*, David Pradier projectara, em Outubro de 1816, encontrar-se com este no Brasil, mas nenhum dos passaportes que pediu na época confirma a viagem (PRADIER, 1984, I, 68).

¹²⁹ Carta régia de 8 de Agosto de 1812, Arquivo Público do Estado da Bahia, Secção Colonial, Cartas-Régias, v. 114, doc. 197, *apud* CAMPOS, vol II, 2003.

¹³⁰ <http://digitalq.dgarq.gov.pt/details?id=2313717> (visto a 22 de Julho de 2012).

¹³¹ Carta de Thomaz António Vilanova Portugal ao conde da Palma de 15 de Dezembro de 1819, APEB, Cartas-Régias, v. 120, doc. 373, *apud* CAMPOS, vol II, 2003.

¹³² Especulava-se que teria voltado para Portugal em 1823, pois *após o movimento de Fevereiro de 1821, ninguém mais falou do mestre* (QUERINO, 1911, 69), mas a 6 de Março de 1824, Silva Lopes estava no Rio de Janeiro, pois pediu à Academia Imperial *continuidade de seus honorários de professor e diretor da cadeira de Desenho e Arquitetura civil, da província da Bahia, aqui na Corte, enquanto não está empregado* (ver <http://www.museu.eba.ufrj.br/web-inf/src/listaArquivos.asp> visto a 10 de Abril de 2012). Não sabemos a data do seu falecimento, pois desapareceu quase por completo da história da arte no Brasil: Marieta Alves sequer o menciona em seu *Dicionário de Artistas e Artífices na Bahia* (1976), atribuindo a Franco Velasco a criação da Aula Pública.

Em 1830, David Pradier estava em Paris, onde viria a falecer, enquanto em Salvador, Bento Rufino Capinam somava à sua gravura a “semelhança” do jovem Bragança, que guardava na memória.

Os módicos preços das gravuras dependeriam da técnica empregue e do tamanho. Em Agosto de 1828, um retrato de D. Miguel era anunciado por 120 réis, e o de sua mãe, D. Carlota Joaquina, talvez maior ou mais elaborado, custava 2\$400 réis, isto em 13 de Outubro de 1827. Ao compararmos estes valores com os de outros produtos igualmente supérfluos, vemos que uma gravura do jovem monarca equivalia exactamente ao preço uma garrafa de vinho do Porto - mais barata, portanto que a maioria dos livros encadernados, que custavam entre 320 réis e 800 réis. O baixo valor permitia que essas imagens fossem compradas por um público mais vasto, o que as tornava, para alguns retratistas, uma fonte complementar de rendimentos mais ou menos previsível.

Henrique José da Silva foi um dos muitos a usar deste recurso. Pintava o retrato de uma personalidade, fazia-o gravar por outro artista e, não contente em vender o quadro a óleo, valorizado pela divulgação, ou entregá-lo a seu dono, no caso de uma encomenda, ainda participava nos lucros das vendas das gravuras.

A ideia pode ter-lhe ocorrido após a morte do poeta Manuel Maria de Barbosa du Bocage (1765-1805), celebridade do tempo, cujo último retrato pintou¹³³. Em Janeiro de 1806, um mês apenas após a morte do poeta, abriu-se uma subscrição para a venda de sua gravura, por Bartolozzi, “pelo módico preço de 800 réis” (GONÇALVES, 2003). O processo da subscrição seria semelhante ao explicado neste anúncio, em data posterior:

“M. A. e Castro, Artista Gravador, em Lisboa, emprehendeo por subscrição gravar as Regias Effigies de (...) Nosso Senhor, e Sua Augusta Esposa, cada hum em sua Estampa, cujos desenhos tem altura 2 palmos, e de largo 2 ditos menos alguma cousa; he para os Assignantes o preço 1920 réis metal, por cada hum Retrato, recebendo-se metade ao assignar, e o resto no acto da entrega. A gravura destas Estampas está adiantada: o Author continua a receber Assignaturas em casa de Luiz Ozorio d’Amaral, rua nova da Alegria N.º 62 (...): as pessoas que quizerem subscrever, dirijão-se ao encarregado, o qual fará ver os Desenhos.” (Gazeta de Lisboa, 25 de Junho de 1824)

¹³³ Máximo Paulino dos Reis teria pintado o primeiro em 1797, pouco antes da prisão do poeta, Domingos José da Silva, miniaturista e gravador, o segundo em 1801 (GONÇALVES, 2003). Note-se contudo, que existe igualmente um retrato de Bocage por seu *amigo* José de Almeida Furtado – anterior a 1800, a julgar pela trajectória deste pintor (FRANCO, 1998, 32).

Em 1810, quatro anos depois do lançamento das gravuras de Bocage, Bartolozzi e Henrique José da Silva ainda lucravam com a imagem. Mas à medida que esmorecia a memória do poeta, caíra para quase a metade o preço das estampas, disponíveis agora num maior número de pontos de venda, como “no estabelecimento que fora de António Manuel Policarpo da Silva” e “na loja de António José de Barros, em Coimbra”, por 480 réis. A família de Bocage nada recebeu (GONÇALVES, 2003).

O resultado deve ter sido proveitoso pois, em 1811, Henrique José da Silva mandou de novo gravar um retrato de sua autoria, de outra “celebridade”: Wellington. Associou-se, desta vez, a Constantino de Fontes (1777-1835/40)¹³⁴, talvez porque Bartolozzi abrisse poucos anos antes um retrato do inglês pintado por Pellegrini. Em 1812, o pintor ainda se aproveitava da fama dos generais ingleses: retratou de novo Wellington, desta vez a cavalo, e retomou a parceria com Bartolozzi para gravar outro retrato, de Beresford (SOARES, 1971, vol. 1, n 278, 114).

Os retratos em miniatura, mesmo reais, ocupavam a base da escala de preços. Talvez porque em Portugal se pintavam “retratos em pequeno”, a óleo sobre tábua ou metal, desde pelo menos o século XVI e praticava-se a miniatura em si, a *pintura em pontinhos* (a guache ou aguarela sobre marfim ou pergaminho) enquanto “prenda doméstica”, no seio das famílias, desde pelo menos meados do século XVIII (BLUTEAU, 1728). No período estudado, a prática encontrava-se disseminada, graças a manuais como o do miniaturista José Mendes de Saldanha, publicado em livro, e em fascículos no *Jornal de Coimbra* – o que indica a sua grande divulgação (SALDANHA, 1814). Apenas os melhores artistas conseguiriam uma clientela disposta a comprá-las. No entanto, é particularmente difícil estabelecer níveis de preços para miniaturas, pois estas

¹³⁴ Trata-se de um retrato oval, rodeado por uma alegoria, repertoriado por Ernesto Soares como sendo de Constantino de Freitas, baseado na pintura de Henrique José da Silva antes gravada por Bartolozzi (SOARES e LIMA, 1950, vol. 3, p. 465-466). Em sua *História da Gravura Artística em Portugal*, cuja primeira edição (1940-1941) antecede ao levantamento de 1950, o mesmo autor retifica o nome do gravador para Constantino de Fontes, mas não menciona Henrique José da Silva (SOARES, 1971, vol. 1, n.1003, 287-288). A Sociedade Martins Sarmiento, que possui um exemplar, mantém a identificação de 1950, que optamos por seguir, corrigindo apenas o nome do gravador, por não encontrarmos outra menção a um gravador chamado Constantino de Freitas (SOARES, 1971).

confundem-se, nos anúncios, com medalhas em metal ou pequenas estampas feitas em série e vendidas, por vezes às centenas, por poucos tostões¹³⁵.

Imperava a concorrência, e embora ainda não houvesse como proteger direitos de imagem, o conceito começava a esboçar-se pois certos anúncios, além de apregoarem os melhores preços, esclareciam quem fora o criador de uma dada imagem:

“A primeira loja em que se vendeo Retrato do Serenissimo Senhor Infante D. Miguel, ornado com huma flor do Amor Perfeito, e de huma Saudade (em signal do amor e saudade dos Portugueses na ausência desse Augusto Príncipe), foi na loja de Estampas, rua do Loreto N.º 7 (...); e como agora publicasse certa pessoa huma Estampa com estes emblemas, por preço excessivo, annuncia o seu primeiro inventor, que na referida loja, e mais do costume, se vende o dito Retrato, para chegar às mãos de todos, em preto a dez réis, e illuminado a tostão, muito commodo para caixas e medalhas; e que sendo por duzias he mais favorável seu preço. Na mesma loja se vendem Retratos para alfinetes, illuminados a 20 réis, e de outras qualidades e preços.” (*Gazeta de Lisboa*, 28 de Novembro de 1828)

A venda numa loja de estampas, a hierarquia de preços e alguns objectos encontrados, permitem inferir que os retratos *em preto* seriam gravuras. Contudo o uso do termo medieval para pintura sobre pergaminho, *iluminados*, sugere não apenas pequenas gravuras coloridas, como as que figuraram em anéis com a imagem de D. Miguel [Fig. 22 e Fig. 23], mas provavelmente também pequenas miniaturas “prontas”, como as que vemos em alfinetes de gravata [Fig. 24 e Fig. 25]. Pode tratar-se igualmente de ambas as técnicas, igualizadas pelo uso da cor, as suas dimensões reduzidas e o seu baixo custo.

A comparação destes preços com o anunciado por um retrato em miniatura, 20 anos depois, em Maio de 1834, no Rio de Janeiro, é tão flagrante, que mesmo tratando-se de uma obra de um artista menor, torna-se necessário averiguar se teria havido alguma mudança na moeda local:

“Hum retratista que se propõe a tirar qualquer retratos em miniatura, em 6 a 8 dias, declara que qualquer pessoa que queira aproveitar-se da sua habilidade; pode dirigir-se à rua da Ajuda n. 61 para que ali seja informado da casa do mesmo retratista, o preço não excede de 30\$ rs, sem medalha, dando o retratista o marfim unicamente.” (*Diario do Rio de Janeiro*, 26 de Maio de 1834)

Se o mercado de estampas complementava financeiramente a actividade dos retratistas, constituindo talvez uma parte substancial do rendimento de alguns deles, o da miniatura revela uma situação diversa, onde valores bem

¹³⁵ Essa confusão ainda perdura (LAMAS, 1906, vol. XI, Janeiro a Abril, N.º 1 A 4).

menores exigiriam uma grande procura por retratos para prover o sustento de uma família. Essa necessidade de uma demanda ampliada tornava inseguro o ofício dos miniaturistas. Os preços baixos e a concorrência de numerosos amadores obrigavam-nos a outros serviços, como no caso de Pedro Alexandrino, e outros empregos, como Manuel Dias de Oliveira; acarretavam até uma maior mobilidade geográfica dos artistas em busca de novos mercados, como no caso de certos miniaturistas suíços e, conforme vimos, no de José de Almeida Furtado.

B) Retratos em miniatura para comércio: afinidades pessoais e políticas

O mercado da miniatura “comercial” abrangia principalmente os retratos régios, mas não se limitava a estes. Incluiria pinturas comemorativas, lembrança de uma personagem ou de um acontecimento extraordinário, que o pintor provavelmente conhecia por gravura. Ao contrário dos retratos reais, as pinturas de personagens famosas ou de heróis da literatura não implicavam consequências políticas. Seriam simplesmente objectos de consumo, “souvenirs”, indicativos de gostos e afinidades de seus compradores. Aproximam-se das pequenas paisagens e cenas de género produzidas e vendidas em França nas últimas décadas do século XVIII, comemorativas, por exemplo, do vôo em balão dos irmãos Montgolfier. No caso de retratos, não implicavam qualquer intervenção do modelo, que provavelmente até ignorava a sua existência.

A grande diversidade de estudos para miniaturas, não apenas retratos inacabados, mas desenhos de personagens agrupadas em cenas mitológicas ou de género, encontradas num caderno do espólio do miniaturista Vicente Pinto de Miranda [Fig. 26] confirmam a existência em Portugal desse tipo de mercado.

Um retrato português, anónimo e não datado, do papa Pio VII (1742-1823) pintado sobre marfim, inserido numa tabaqueira de tartaruga [Fig. 27] parece também direccionado para a venda. Tratar-se-ia de um retrato comemorativo, talvez tirado de uma gravura de Bartolozzi aberta em 1809¹³⁶. Embora possa ter sido encomendado por algum prelado apreciador de tabaco, trata-se de um objecto mundano, não de um retrato eclesiástico a ser exposto em alguma igreja.

¹³⁶ A Sociedade Martins Sarmento, em Guimarães, possui um exemplar assinado *F. Bartolozzi fecit Lisboa 1809 etatis sue 82* (inv. nº 1264).

A figura em perfil do pontífice debruçado sobre um livro de orações, com o Cristo crucificado sobre uma mesa, destaca-se sobre um fundo neutro. A palavra *Deus* (e não *Dio* ou *Deos*), a única legível no livro, reforça a hipótese de ser um trabalho português, assim como o cariz ingénuo da figura, e a composição, próxima à das imagens de João de Almeida Santos, embora sem mesma qualidade no desenho.

Miniaturas semelhantes podem ter sido pintadas enquanto memento em 1814, quando Lisboa comemorou, com grandes festas, a libertação de Sumo Pontífice por Napoleão e o seu retorno a Roma, após longos anos em França. As celebrações decorreram sobretudo na praça em frente à igreja do Loreto, podem ter servido como pretexto para a execução e a venda de tais objectos.

Nem todos os retratos comemorativos destinavam-se, no entanto, ao comércio. À primeira vista, uma miniatura do futuro duque de Wellington trajando um uniforme de Portugal [Fig. 28] poderia inserir-se nessa categoria, mas a inscrição no verso em português *Exmo Sr. Sir Arthur Wellesley. À saudosa memoria. Placencia, 15 de Julho do anno 1809* [Fig. 29] e a sua localização em Espanha, conta outra história. A pose convencional, a falta de profundidade psicológica, indicam que não se trata de um retrato pintado “do natural”, na presença do retratado, mas da interpretação de uma personagem distante. Talvez o autor se inspirasse em alguma gravura, talvez tivesse entrevisto o modelo numa frente de batalha. A palavra *saudosa* poderia aludir a uma relação amorosa, e com isso a uma pintura feminina; contudo a formalidade do tratamento na identificação do retratado, e a atenção devotada ao uniforme português, que o general não trajava habitualmente, aponta para a autoria de um homem, possivelmente um soldado português.

No contexto da guerra peninsular, esta evocação ao herói inglês adquire uma pungência particular. As tropas francesas haviam invadido Placencia nos últimos dias de 1808, abandonando a cidade saqueada a 1º de Janeiro de 1809, num “panorama desolador” (ALZÁS, s/d, 31). A 8 de Julho, Wellesley chegava a Placencia, aureolado pelas vitórias em Portugal, com 20.000 soldados de infantaria e 3.000 de cavalaria, entre os quais uma brigada de soldados portugueses (D’ARJUZON, 2003, 185-186) – talvez estivesse entre estes o autor

deste retrato¹³⁷. Rumavam para Talavera de la Reina (D'ARJUZON, 2003, 185), onde derrotariam as tropas napoleónicas a 27 e 28 de Julho na batalha deste nome, depois da qual o general receberia o título de visconde de Wellington.

Arthur Wellesley permaneceu poucos dias em Placencia, pois já se encontrava em Almanaz a 10 de Julho de 1809 (D'ARJUZON, 2003, 186), o que exclui definitivamente que o seu retrato – datado do dia 15 – tenha sido pintado na sua presença, e talvez explique a saudade do autor. A 1º de Agosto, menos de duas semanas depois, a cidade seria novamente invadida e saqueada pelos franceses (ALZÁS, s/d, 31)

O pequeno retrato do herói remete ao impacte afetivo da miniatura, a meio caminho entre o *souvenir* e o objecto de devoção, mas a maioria desses retratos de “celebridades” não teria a mesma força. A importância destas miniaturas deriva do facto de serem as únicas até agora localizadas a demonstrar que, tal como em outros países da Europa, existira em Portugal, além de um mercado para miniaturas reais, um outro destinado a pequenas imagens de personagens célebres, actores e actrizes de teatro, músicos, poetas, monarcas e generais estrangeiros, pintados em miniatura e vendidos aos seus admiradores, como aqueles que a gravura então disseminava.

A imprensa periódica revela que estas miniaturas de celebridades, de baixo custo, inseridas em objectos mais caros como jóias, tabaqueiras, anéis ou medalhões, eram perdidas ou roubadas pelas ruas do Rio de Janeiro ou Lisboa, sobretudo à saída dos teatros; por elas se ofereciam *alvíçar*as:

O Snr. que por engano, levou de cima da meza do botequim do Theatro huma caixa de rapé que tem na tampa huma paizagem e o retrato do Robinsom Cruçué [sic]; queira por muito obzequio entregar ao caixeiro do mesmo botequim. (Diario do Rio de Janeiro, 30 de Outubro de 1828)

Ao contrário, os retratos reais, mesmo muito pequenos, uma vez adquiridos, eram tratados com todo o respeito. As miniaturas, pelo menos, raramente se anunciam como perdidas. Retratos reais agiam de facto como substituto da presença do soberano, a sua exposição, e até a sua posse, eram vistos como emblemas de fidelidade pessoal – essa função tornava-os dignos de veneração e respeito, mas também os expunha a serem atacados conforme as

¹³⁷ Diversos oficiais ingleses pintavam em miniatura, e pode ser que alguns portugueses exercessem a mesma arte, pois o ensino do desenho era facultado nas reais academias militares (RIOS, 1958, 92-93).

reviravoltas políticas do momento. Vimos que, tal como verdadeiros talismãs, a sua execução e posse traziam consequências pessoais para pintores ou proprietários – poderiam salvar ou pôr em perigo as suas vidas. Ora, mais portáteis que os retratos a óleo por seu tamanho diminuto, mais íntimas, trazidas sobre o próprio corpo, as miniaturas permitiriam um contacto privilegiado com a imagem real.

Pelo menos desde o reinado de D. Maria I e D. Pedro III pequenas imagens dos soberanos aparecem inseridas em jóias em alguns retratos de fidalgos. O exemplo mais antigo conhecido no Brasil aparece no retrato do vice-rei Luís de Vasconcelos e Sousa (1742-1809), pintado pelo brasileiro Leandro Joaquim (c. 1738-1798) por volta de 1790 [Fig. 30] e procedente da igreja de N. Sra. do Parto, no Rio de Janeiro. O representante do poder real fez-se retratar na colónia usando no dedo da mão esquerda um anel onde se distingue um camafeu com o retrato da rainha¹³⁸, semelhante a exemplares em cerâmica no estilo popularizado em Inglaterra por Wedgwood, existentes em colecções particulares [Fig. 31] e em acervos de museus portugueses (MNAA inv. 03497 TC e inv. 31289 TC/1050 Joa). D. Maria I e seu marido D. Pedro III figuram em diversos exemplares [Fig. 32].

Em finais do século XVIII, retratos do Príncipe Regente e de D. Carlota Joaquina em miniatura sobre marfim também eram inseridos em anéis. Alguns, de alta qualidade formal, datarão da época de seu casamento [Fig. 33] e podem ser atribuídos ao italiano Giuseppe Troni ou Trono (1739-1810), cuja fama provinha dos seus trabalhos em miniatura. Outros, de feitura um pouco mais grosseira, podem ter sido pintados na província, ou até mesmo no Brasil [Fig. 34], possivelmente a partir de um retrato a óleo do príncipe pintado na mesma época. Existem pelo menos duas versões dessa tela, ambas de autoria desconhecida, uma no Palácio Ducal de Vila Viçosa [Fig. 35], procedente das colecções dos duques de Bragança, mais elaborado em termos fisionómicos; e outra de pincel

¹³⁸ O medalhão é feito de uma pasta inventada ou encontrada em 1773 por Bartolomeu da Costa para substituir o caulino. O desenho atribui-se, em Portugal, a Machado de Castro (TEIXEIRA, 2012, 160 e 173), e no Brasil, a Valentim da Fonseca e Silva (?- 1813) – que teria fornecido ao químico João Manso Pereira, dono, no Rio de Janeiro de uma fábrica de louças e porcellana, *modelos de pequenos camafeus com effigies de Dona Maria I, Dom Pedro III, do Príncipe do Brasil que foram feitos em porcellana e mandados para o Reino, sendo muito aproveitados em joias (...)* (SANTOS, 1938, 9-10).

menos erudito, no Palácio Nacional de Queluz [Fig. 36]. Nas duas o Príncipe aparece trajando a mesma roupa, distinguindo-se apenas por trazer, ou não, a Cruz de Cristo ao pescoço.

Não encontramos menção a que pequenos retratos como estes tivessem sido encomendados ou oferecidos pela Casa Real, e as características de produção em série, consoante as obras em cerâmica, sugerem que teriam sido comprados por cortesãos ou simples súbditos, sem envolvimento do Paço. Numerosos pequenos retratos sobre marfim ou pergaminho podem ser considerados verdadeiras obras de arte. Outros inserem-se em objectos em materiais menos nobres, como a prata ou o latão – peças de baixo custo, que não contêm senão pequenas gravuras aguareladas. A sua fabricação semi-artesanal reforça a ideia que não teria dependido de autorização real; conseqüentemente, a sua posse resultava de uma aquisição espontânea no mercado aberto, conforme os anúncios encontrados. Como não resultavam de uma sessão de pose do monarca, mas sim de retratos anteriores, o seu distanciamento em relação ao modelo original atenuaria de certa forma a força da presença real. Serviriam então como símbolo de fidelidade à monarquia, ou de afeto a um determinado membro da realeza.

Parece ter sido em momentos de conflito, particularmente durante as guerras liberais entre D. Pedro e D. Miguel, que se multiplicaram esses pequenos retratos, que denominaremos “de filiação política”. No seu estudo pioneiro sobre a miniatura em Portugal, Júlio Brandão menciona a sua existência, mas não lhes dedica grande importância. Segundo ele: “(...) os partidários guardavam fanaticamente os retratos dos seus ídolos. D. João VI, D. Miguel, D. Pedro aparecem-nos em centenas de medalhas de tamanhos diversos, algumas riquíssimas, orladas de pedras finas, ou em caixas de rapé opulentas ou modestas” (BRANDÃO, s/d, 40-41).

Não encontramos documentação que comprove vestígios de fanatismo relacionado com a sua posse, compra ou encomenda, de modo que discordamos dessa interpretação: demonstrações de fidelidade política não implicam necessariamente fanatismo, mesmo em situação de conflito. E vimos que, caso se sentissem ameaçados, alguns partidários não hesitavam em desfazer-se de imagens comprometedoras.

Não se trata então, neste caso, da miniatura como presença real ou “arte da memória” (FRANCO, 2008, 1), mas como símbolo de lealdade. Ressalve-se, porém, que não se trata de objectos de propaganda política no sentido moderno. No contexto do Antigo Regime, em que o poder real era entendido como derivado do poder de Deus, tal propaganda – tal disputa – dentro de um contexto dinástico continuado simplesmente não faria sentido. Tratava-se de afirmar, pela posse e uso da *real effigie*, uma determinada filiação política. Em termos conceptuais, esses pequenos retratos aproximam-se mais das miniaturas devocionais¹³⁹ do que propriamente dos retratos em miniatura. No caso de D. Miguel, essa proximidade é explorada de maneira quase explícita, sendo notáveis os pequenos retratos do rei que reproduzem, no verso, imagens de Nossa Senhora da Rocha¹⁴⁰.

A identificação do rei é essencial, mas a sua representação mimética não parece muito importante. O tamanho ínfimo de algumas miniaturas – por exemplo em alfinetes de gravata - tornam-nas tão estilizadas que se aproximam da abstracção. Numa época em que se prezava um acabamento pictórico primoroso, a quase invisibilidade da mão do pintor (o *fini*), bastam poucas pinceladas toscas para criar o rosto imberbe e o uniforme colorido de D. Miguel. É novamente o conceito que interessa, a ideia de fidelidade, o símbolo de filiação a uma facção em conflito.

As dificuldades da sua conservação, que referimos no caso de Ferreira da Costa, ajudam a explicar a sua relativa raridade actual, pois dado o seu baixo preço, a sua posse seria relativamente comum. É curioso, no entanto, que a maioria desses retratos represente D. Miguel. Não parece haver qualquer equivalência numérica entre os dois partidos: algumas miniaturas representam D. João, e podem ser contemporâneas ao conflito (prova talvez de uma certa neutralidade?), e diversas a pequena D. Maria II com a Carta Constitucional (às

¹³⁹ O grande número de exemplares que encontramos nas reservas dos museus portugueses (por exemplo nos Museus de Évora, MNAA, MNSR, etc.) e em colecções particulares parecem indicar que as miniaturas devocionais, sobretudo pintadas sobre cobre, eram de uso comum em Portugal pelo menos desde o século XVII. No entanto existem poucos estudos específicos sobre este tipo de miniaturas.

¹⁴⁰ Um belo exemplar, atribuível a Almeida Santos, encontra-se reproduzido no catálogo do leilão de *Antiquidades e Obras de Arte* de 30 de Maio de 2011, Cabral Moncada Leilões, n. 128, lote 10.

vezes incluindo o seu pai, D. Pedro), mas em proporção muito inferior aos retratos do jovem rei aclamado pelas Cortes em 1828.

Muitas peças hoje identificadas são assinadas por João de Almeida Santos (? - 1875), ou a ele atribuídas – um pintor de quem conhecemos apenas, no que se refere à pintura coeva de maior dimensão, um retrato a óleo de D. Miguel¹⁴¹. Assinava *Stos*, mas havia controvérsia quanto ao seu primeiro nome. Pedro Vitorino afirma que se chamava João (VITORINO, 1931, 130), mas Fernando Pamplona escreveu em seu *Dicionário* que se chamava “José”. A informação errónea levaria diversos autores, como por exemplo, Herstal a reproduzirem este nome (HERSTAL, 1972, vol. 2, p. 529), por ignorarem que Pamplona aproveitava os dados biográficos fornecidos por Júlio Brandão, copiados de Pedro Vitorino – e Brandão só corrige o nome de “José” para “João” na Errata da primeira e única edição do seu livro, sem maiores explicações (BRANDÃO, s/d, 92 a 96 e Errata). Em todo caso, como afirma Pamplona, trata-se de um pintor, miniaturista e litógrafo portuense que teria sido professor substituto na Academia Portuense de Belas-Artes, e assinava “os quadros *Almeida Santos*; e as miniaturas *Santos* ou *Stos*.” (PAMPLONA, vol. V, 145).

Confirmamos o seu primeiro nome numa lista de prisioneiros, na qual consta: *João de Almeida Santos*, “pintor”, preso junto a Chaves em 26 de Agosto 1828 e que permaneceu nas cadeias da Relação até 12 Janeiro de 1830 *por ter acompanhado a Divisão do Porto na sua retirada* (VELOZO, 1833, 45). Teriam sido estas miniaturas pintadas na prisão, como permite o seu pequeno formato, para depois inserirem-se em tabaqueiras de tartaruga? Ter-se-ia o pintor ressentido do tratamento recebido de seus partidários, deixando de pintar D. Miguel em favor de D. Maria II? Adoptamos essa teoria num artigo sobre miniaturas portuguesas (TELLES, 2013, 28) porém localizamos depois, de sua autoria, alguns retratos de D. Pedro I reproduzidos em Herstal: o primeiro numa rica caixa de tartaruga incrustada de ouro [Fig. 37], como aquelas nas quais encontraremos as suas miniaturas de D. Miguel. O segundo, em companhia de D.

¹⁴¹ Reproduzido no catálogo da *Exposição iconográfica de El Rei D. Miguel*, Lisboa, 1952.

Leopoldina [Fig. 38], cuja presença sugere uma data anterior à morte da arquiduquesa, em 1826 – anterior portanto às Guerras Liberais¹⁴²

Esta última miniatura apresenta grandes semelhanças com outra, assinada *Firmino* e datada de 1825 [Fig. 39], onde aparece em destaque, no peito do Imperador, a Imperial Ordem do Cruzeiro, criada por D. Pedro em 1822 – insígnia que não figura na obra de Almeida Santos. Isso sugere que o retrato de Firmino teria sido pintado no Brasil, o que condiz com as feições do monarca, mais próximas aos seus retratos “do natural”. Em contraste, o rosto de D. Pedro nas miniaturas de Almeida Santos, pintadas em Portugal, parece inspirado numa pequena gravura publicada em 1827 no frontispício da *Folhinha Ecclesiastico’ Constitucional, e Civil* [Fig. 40] e noutros periódicos, em 1828.

Seriam as miniaturas de Almeida Santos anteriores à independência do Brasil ou, como parece demonstrar a gravura da *Folhinha*, o miniaturista português persistia em retratar D. Pedro como Príncipe da Beira, mesmo após o ocorrido, sem qualquer menção ao seu novo trono? Talvez fosse uma demonstração da resistência do pintor a este acontecimento, então considerado por muitos como prejudicial a Portugal?

Não podemos afirmá-lo, mas a pintura de João de Almeida Santos é determinante sobretudo na divulgação da imagem de D. Miguel enquanto monarca. Representa-o com grande simpatia, quase sempre imberbe [Fig. 41 e Fig. 42], ou com pouca barba [Fig. 43 e Fig. 44], em busto, voltado para a direita, a três quartos, com a coroa de Portugal ao fundo. Trata-se claramente uma

¹⁴² É curioso que em alguns retratos supostamente de D. Miguel, em que este aparece barbado, a coroa ao fundo pareça a coroa imperial brasileira. Não representariam estes retratos D. Pedro? Podem ter sido pintados por volta de 1822, para atender ao mercado brasileiro. Comprovamos que o pintor teve acesso à imagem do príncipe, mas apenas a partir de 1827; talvez não dispusesse, cinco anos antes, de referências iconográficas para a sua “semelhança”, e pode ter usado a imagem de seu irmão, que se encontrava em Portugal desde 1821, para alcançar as suas feições. Este recurso foi utilizado por outros pintores da época. Por volta de 1814, o retratista Joseph Karl Stieler (1781-1858) pintou em Milão, a pedido da princesa Augusta Amália da Baviera (1788-1851), um retrato de seus quatro filhos com Eugénio de Beauharnais (1781-1824). Como o rei Maximiliano, avô das crianças, pedisse o quadro, Eugénio de Beauharnais, então em Viena, com a tela, encomendou uma cópia ao pintor Friedrich J. G. Lieder (1780-1859) - mas pediu que incluísse o retrato de mais um filho, que entretanto nascera: Theodolinda (1814-1857). Sem acesso ao bebé, o pintor compôs o seu rosto a partir dos de seus irmãos mais velhos, Augusto (1810-1835) e Amélia (1812-1873). O resultado tanto agradou ao pai dos meninos, que este encomendou mais uma cópia (hoje no Museu Napoleónico de Arenenberg, na Suíça; a outra cópia encontra-se na Residenz de Munique e o quadro original pertence hoje ao Museu do Ermitage, em S. Petersburgo) (LINNENKAMP, 1992, 150-154). A questão do uso de um irmão para representar o outro, embora especulativa, merece maiores investigações, que a qualidade da obra de Almeida Santos por si só justifica.

produção em série, embora de qualidade. A pintura sobre marfim insere-se sob um vidro, geralmente na tampa de uma tabaqueira em tartaruga marchetada a ouro e prata – mais raramente, dentro de um medalhão. A existência de retratos de D. Pedro e da jovem D. Maria II¹⁴³ [Fig. 45], em pose muito semelhante a D. Miguel, reitera a premissa que a produção desse tipo de imagens seria de carácter comercial, e pouco dependeria das simpatias políticas do pintor.

Uma breve comparação com uma miniatura de D. Miguel vendida em Lisboa [Fig. 46] demonstra semelhanças ainda mais notáveis, não apenas na pincelada, mas na composição centrada nos jovens monarcas, realçados por um fundo neutro. A rainha, ricamente vestida, usa a banda das três ordens, e segura na mão direita a carta constitucional [figura 45], D. Miguel usa uniforme militar e aparece envolto num manto forrado de arminho. A cor predominante, em ambas pinturas, é o azul, e em segundo plano, estão a coroa e o ceptro reais pousados sobre uma mesa. Se havia simpatia política por parte do autor, não transparece nestes retratos, a não ser no panejamento que destaca a figura do jovem rei e no maior número de imagens de D. Miguel.

O fundo neutro desaparece apenas numa elaborada miniatura [Fig. 47], onde cede lugar a uma pequena paisagem com tropas em formação, enquanto o rei, ainda muito jovem, ergue na mão direita um minucioso mapa de Portugal, referência a seu caloroso acolhimento ao chegar ao país. Talvez tamanho esmero reflectisse as opiniões do pintor, talvez fosse encomenda de algum miguelista. Algumas diferenças podem explicar-se quer por uma evolução temporal e estilística na obra do artista, quer por suas opiniões políticas. A documentação ainda não nos permite chegar a uma conclusão; mas, mesmo se fosse miguelista, Almeida Santos encontrava-se em 1835 na fundação do Ateneu D. Pedro, no Porto, entre diversos pintores liberais.

A procura por imagens reais implicaria de facto na existência uma produção “comercial” destinada supri-la, mesmo num momento de crise económica como aquele pelo qual passava Portugal. Não sabemos quais os preços

¹⁴³ Embora lhe sejam atribuídos cinco retratos de D. Maria, confirmamos a sua autoria em apenas dois, ambos assinados – um severo contraste com as 13 miniaturas de D. Miguel localizadas, que representam mais da metade da sua obra conhecida (cerca de 20 pequenos retratos). Infelizmente, nenhuma uma destas miniaturas aparece datada, o que nos impede de estabelecer uma cronologia.

praticados por Almeida Santos mas, por barata que fosse a sua obra, demonstra que a produção de retratos em série, sobretudo políticos pela sua função, não carecia necessariamente de qualidade.

Mas se estes pequenos retratos reais eram trazidos junto ao corpo e guardados como símbolos de fidelidade política, qual o destino das telas a óleo, uma vez adquiridas?

2.3 - O retrato do rei em casa: entronização e iconoclasmos

Poucos documentos revelam como seriam tratados os retratos reais a óleo, uma vez adquiridos pelos seus proprietários fidalgos, ou plebeus. Um dos raros depoimentos data de finais do século XVIII; resulta do confisco dos bens do vigário Carlos Correia de Toledo e Melo (1731-1803), da Vila de São José del Rei (hoje Tirandentes), em Minas Gerais, no interior do Brasil, por seu envolvimento na Inconfidência Mineira, um levante contra Portugal comemorado pela historiografia brasileira como republicano e independentista¹⁴⁴. Chama a atenção o facto de o Padre Toledo possuir uma imagem real, pois detinha uma posição de relevo na conspiração. No entanto, por volta de 1789, o retrato do rei D. José apresentava-se na sala de sua casa com todo o esplendor: *com molduras douradas e sobrecéu e espaldar de damasco carmesim*, o que demonstra tratar-se de uma pintura a óleo (DIAS, 1939, 169). Revela, também, que o respeito devido a uma representação real estendia-se aos espaços privados das residências.

Tal como nos retratos reais mencionados pela imprensa periódica do início do século XIX, não há qualquer referência ao autor do quadro: pelo menos para o avaliador, o que interessava era a “real presença”, desligada de qualquer noção de autoria ou qualidade pictórica. É curioso notar que o vigário não possuía o seu próprio retrato, mas sim o do monarca. Talvez a posse da representação do rei fosse mais importante, em termos de prestígio, do que a encomenda de um retrato seu para a preservação da própria imagem¹⁴⁵? Teria

¹⁴⁴ Sobre este episódio político e os bens confiscados dos inconfidentes, ver FURTADO, João Pinto *O Manto de Penélope*, São Paulo: Companhia das Letras, 2002, e o clássico *Autos de Devassa da Inconfidência Mineira*. Brasília: Câmara dos Deputados: Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1976.

¹⁴⁵ O facto do vigário não possuir o próprio retrato parece comprovar, para Minas Gerais, a teoria de Hannah Levy segundo a qual “(...) os objectos de arte em geral (salvo os de matérias preciosas), e especialmente pinturas, não eram muito estimados, nem muito numerosos na

esse *retrato do Senhor Rei D. José o Primeiro* sido comprado pelo Padre Toledo quando esteve em Lisboa em 1776? Teria o padre, homem de posses e grande cultura, descendente de uma rica família brasileira, mandado trazer a pintura de Portugal ?

Não dispomos de elementos que nos permitam responder a estas perguntas, mas sabemos que a entronização do retrato real em casas particulares era comum em Portugal e se manteve durante as primeiras décadas do Oitocentos. No Palácio da Brejoeira, em Monção, ainda se encontra um retrato de D. João VI pendurado debaixo de um dossel, na sala dita “de protocolo”, a ele dedicada [Fig. 48]. Não estamos muito longe da colocação da imagem real na sede do Monte Pio Literário, em Lisboa: colocado bem ao centro da parede, debaixo de um *rico Docel, e Espaldar de veludo recamado de ouro, e com franjas do mesmo metal, tendo por baixo huma meza (...) cuberto com hum transparente, e riquíssimo véu bordado, e orlado de ouro* (*Gazeta de Lisboa*, 16 de Fevereiro de 1819). O Palácio foi construído entre 1806 e 1834, e as informações obtidas na propriedade indicam que esta sala teria estado entre “as primeiras” a ser acabada. O edifício sofreu restauros no início do século XX, mas verificamos que o papel de parede, datável das primeiras décadas do Oitocentos, não se estende por trás do panejamento, deixando espaço vago para o mesmo, que se encontra protegido da parede por uma tela de tecido rude. A sala parece preservar a arrumação original no que refere à tela, centralizada na parede principal, sob um dossel. Desapareceu o espaldar, e os tecidos podem ter sido substituídos, mas parecem conformes à disposição original: embora o véu transparente, acabado por borlas, enquadre agora, além do retrato, um prosaico sofá.

Tal deferência à imagem do rei, representante quase “mágico” da presença real, tornaria essas telas vulneráveis a agressões violentas, assim que a rejeição ao monarca sucedesse ao afeto de seu povo.

Assim ocorreu no Brasil, não em 1822, por ocasião da independência, mas após 1831, quando o sentimento antilusitano crescente provocou uma série de

sociedade colonial fluminense [setecentista e do início do Oitocentos]” (LEVY, 1942, 21). Ora vimos essa falta de interesse contestada pelo correspondente do *Diário Fluminense*, e desmentida pela existência de um mercado de artes para imagens reais. Um estudo exaustivo de inventários, em ambos os lados do Atlântico, permitiria saber se a escassez de retratos individuais era específica ao mundo colonial, ou se estendia igualmente às províncias da metrópole.

tumultos, levando à abdicação de D. Pedro I a 7 de Abril. A seguir à renúncia do agora duque de Bragança, um periódico pedia a remoção de um retrato real e explicava, com ironia, as razões do seu descontentamento:

“Pequenos Lembretes

Pede-se ao Snr. Monsenhor Fidalgo, que não é fidalgo, haja de mandar metter no fogo hum painel de D. João beijudo, que no Altar Mor da Capella Imperial (chama-se a esta Capella – Imperial, sendo a despeza feita pela Nação) está recebendo muita fumaça do thuribulo com que os inúteis Sacristas incensão aos Santos, muito envergonhados de verem a seo lado hum rei que nos empobreceo, e testou muitos milhoens, fora os que pastou, e deo a esbanjar pelos passaros de arribação, que por NOSSA DISGRAÇA vierão de Lisboa em 1807. A colocação no Altar, do referido painel é além de ridiculo, anti-brasileiro, e anti-religioso. (...)” (Nova Luz Brasileira, 10 de Maio de 1831)

A julgar pela sua colocação, poderia tratar-se de um retrato de autoria de José Leandro de Carvalho (? - 1834), representando o rei português e toda a sua família, obra adjudicada por concurso, graças à qual recebeu a Ordem de Cristo¹⁴⁶. O artista foi obrigado a destruí-lo no mesmo ano, recobrindo de cola ou de cal aquela que considerava a sua obra-prima. Restaurado em 1850, seria alvo de mais uma acção iconoclasta pouco depois da proclamação da República em 1889 – e completamente aniquilado (SANTOS, 1938, 23-24).

Em 1832 a demanda era para os retratos do novo imperador, de apenas seis anos de idade. Fora pintado por Simplício Rodrigues de Sá no ano anterior, numa composição apertada, próxima ao primeiro plano, com uma seriedade incompatível com os seus poucos anos, galardoado como um adulto num uniforme militar donde emerge a cabecinha de uma criança infeliz [Fig. 49]. Não traz os atributos da realeza, coroa ou ceptro, talvez visando atenuar as acusações de absolutismo que pesavam, no Brasil, sobre o seu pai, mas tela de Simplício seria o seu primeiro retrato oficial, amplamente copiado para ser distribuído através do país [Fig. 50]¹⁴⁷. Mesmo assim, as transacções comerciais do seu retrato parecem dar-se de modo mais discreto do que no período anterior, posto que talvez não fosse conveniente expô-lo:

Quem tiver o retrato de S.M. o Imperador o Senhor D. Pedro II, e o queira vender, annuncie por este Diario para ser procurado. (Diário do Rio de Janeiro, n. 7, 10 de Janeiro de 1832)

¹⁴⁶ A tela, de grandes dimensões, media 32 palmos de comprimento por 16 de largura (SANTOS, 1938, 23).

¹⁴⁷ Seria também enviada para seus familiares no estrangeiro, como demonstra a existência de uma outra cópia, de autoria desconhecida, nas colecções imperais de Viena (ASSUMPCÃO [1956], s/n).

De facto, no ano seguinte, a 2 de Dezembro de 1833, um retrato supostamente de seu pai, D. Pedro I, exposto na janela da Sociedade Militar durante os festejos do aniversário do filho, seria apedrejado por uma multidão enfurecida, sem que sequer se pudesse provar que a imagem atacada fosse deveras do ex-imperador (*Aurora Fluminense*, de 9 de Dezembro de 1833 - ver Anexo 2).

A procura por retratos de D. Pedro II recrudescerá mais tarde, por volta de 1837 (SANTOS, 1942, 134-137).

2.4 - O retrato real como presente

A pintura do retrato real em Portugal e no Brasil nas primeiras décadas do século XIX aparece, deste modo, marcada pelas circunstâncias políticas do seu tempo, por relações comerciais entre o pintor e um público anónimo, decorrentes das parcas condições de sobrevivência da maioria dos artistas, e da procura popular pela representação do soberano. Contudo, embora a pintura de retratos surja como importante fonte de renda para os artistas, vimos que nem todos os retratos reais eram pintados para o comércio. Os retratos dos soberanos formavam, por assim dizer, uma imagem “de marca” de si próprios e do seu poder dinástico e pessoal, como durante o período barroco (GONÇALVES, 2012).

Como no resto da Europa, pelo menos desde o Renascimento, retratos de monarcas eram trocados entre as casas reais, sobretudo no âmbito das negociações para futuros esponsais entre príncipes (FLOR, 2011; GONÇALVES, 2012). A partir do século XVII, pequenos retratos pintados a óleo sobre cobre (e mais tarde a têmpera, ou guache, sobre marfim ou pergaminho: as chamadas “miniaturas”) somaram-se aos grandes quadros sobre tela ou madeira, talvez por razões de portabilidade, e por facilitarem a exibição do poder de cada reino pela sua inserção em jóias de alto valor. No entanto, conforme mencionámos, com as excepções de Júlio Brandão e Anísio Franco, o estudo das miniaturas pouco tem atraído a atenção dos historiadores luso-brasileiros.

Vimos que a prática de pintar *em pontinhos* (Bluteau, 1728, vol. 5, 479) encontrava-se disseminada em Portugal a partir de meados do século XVIII (Brandão, s/d). A troca de retratos reais em miniatura sobre marfim datava pelo

menos dos esponsais de D. Carlota Joaquina com o futuro D. João VI, como demonstra o retrato da pequena princesa atribuído a Giuseppe Troni, trazendo ao pescoço um medalhão cercado de diamantes com a imagem do futuro marido [Fig. 51], pintado por volta de 1785, aquando da sua chegada a Portugal¹⁴⁸. Um retrato posterior, anónimo, de D. Carlota, hoje no Palácio Nacional da Ajuda [Fig. 52], revela que, por volta de 1805¹⁴⁹, a princesa possuía mais uma miniatura do marido, exemplo aparente de fidelidade política e se não de afeto¹⁵⁰.

Mesmo que fossem pintados com finalidades políticas, no contexto das alianças dinásticas, não podemos excluir que estes pequenos retratos assumissem também uma dimensão afectiva. A primeira vez que os príncipes podiam ver o cônjuge que lhe estava destinado trazia uma grande carga emocional. Em 1810, quando D. Carlota pediu ao embaixador espanhol que vendesse as suas jóias em benefício das tropas favoráveis à Espanha na América do Sul, exceptuou apenas uma – a que continha o retrato do marido (AZEVEDO, 2007, 220-222). Pouco importa a natureza do relacionamento do casal, alvo até os dias da hoje, das especulações originadas em grande parte pela historiografia liberal (PEREIRA, 2008, 189-195): seria marcante a primeira imagem, o primeiro retrato, do homem com o qual teria de passar o resto da vida.

Essa importância comprova-se aquando do casamento da arquiduquesa Leopoldina de Habsburgo com o futuro D. Pedro I, então Príncipe da Beira, e reflecte-se na correspondência do 6º marquês de Marialva, embaixador de Portugal enviado à corte austríaca especificamente para negociar o casamento, publicada por Luís Norton. Em Dezembro de 1816, o diplomata decide adiar a sua *entrada e audiência pública* por mais um mês por faltarem ainda:

algumas cousas indispensáveis para a pompa daquelles actos; e mui particularmente por esperar, que a esse tempo possa ter chegado às minhas maons [sic]. o Retrato de que V. Exa. fazia menção no seu Despacho de 15 de Março, e que eu deveria apresentar na ocasião da audiência; se porem elle não chegar, nem por isso deixarei de fazer a minha Entrada, cerimonia esta de que tem sido dispensados

¹⁴⁸ Existem dessa tela pelo menos quatro variantes possivelmente coevas, no Palácio Nacional de Queluz, no Museu Nacional Soares dos Reis, numa coleção particular, na biblioteca da Universidade Católica Portuguesa, além de uma versão a corpo inteiro no Museu do Prado, em Madrid, e uma cópia pintada no século XX. Embora reproduzam uma mesma moldura de diamantes, diferentes variantes do retrato de Troni mostram variações nas miniaturas.

¹⁴⁹ Sobre a datação desta obra, de autoria estrangeira, ver TELLES, 2014.

¹⁵⁰ O mesmo se daria, mais tarde, no Brasil com D. Leopoldina de Habsburgo e D. Amélia de Leuchtenberg, frequentemente representadas com retratos de D. Pedro I inseridos em jóias (HERSTAL, 1972, vol. 2, 390-393).

os mais Embaixadores que aqui residem, mas que a natureza da minha Missão exige (n.44 - Carta do marquês de Marialva, Viena, 24 de Dezembro de 1816, *apud* NORTON, 2008, 300).

Adiou-a mais uma vez, pois segundo notícia de 15 de Fevereiro na *Gazeta de Lisboa*:

“A entrada solemne do Marquez de Marialva está decisivamente fixada para depois de à manhã 17 desse mez [de Fevereiro]. S. Exc. recebo, com os últimos officios, o retrato do Príncipe guarnecido de diamantes destinado a ser entregue à Augusta Desposada. Dizem que este retrato he de hum preço inextimavel” (*Gazeta de Lisboa*, 21 de Março de 1817).

Não se refere novamente o autor do quadro, ou qualquer descrição do mesmo, apenas o seu preço, ou melhor o preço da montagem de diamantes, um silêncio que se mantém nas outras citações na *Gazeta*, quando noticia os desposórios por procuração e a entrega oficial do retrato (*Gazeta de Lisboa*, 27 de Março de 1817), nem no mês seguinte:

(...) O retrato do Príncipe de Portugal que o Marquez de Marialva teve a honra de entregar à Arquiduqueza Leopoldina, he peça de muito valor; os brilhantes de que he guarnecido são de rara beleza, e tão grandes que mereem contar-se entre os que paixão por extraordinários.(...) (Gazeta de Lisboa, 12 Abr. 1817).

A jóia causou a desejada impressão de poder. Na festa realizada pelo embaixador a 16 de Abril:

(...) admirava-se particularmente a magnificência de S.A.I. a Arquiduqueza Leopoldina, a qual levava o retrato de seu Augusto Desposado, guarnecida de diamantes de admirável grandeza. (Gazeta de Lisboa, 28 de Maio de 1817).

E o marquês comunicava ao conde da Barca, então no Rio de Janeiro, na pasta de ministro dos Negócios Estrangeiros:

O príncipe Metternich, a quem depois mostrei aquele precioso donativo, me observa que só nas fabulosas crónicas orientais é que se poderia encontrar a descrição de algum objecto análogo que lhe fosse comparado (TOBIAS MONTEIRO, *apud* Norton, 2008, 81).

Já a arquiduquesa preocupou-se mais com a representação do futuro marido: *(...) o retrato do príncipe chegou há poucos dias, escreve no mesmo mês para a tia, Achei-o agradável e sua fisionomia exprime bastante bondade e espírito*¹⁵¹.

¹⁵¹ Carta de D. Leopoldina à sua tia, D. Luísa Amélia, Grã-duquesa da Toscana, Viena, 12 de Abril de 1817, *apud* NORTON, 2008, 334.

O retrato em miniatura cumpria, assim, uma tripla função: objecto de grande impacto emocional para os destinatários, passível de ser examinado de perto e trazido junto ao coração, servia como afirmação dinástica eminentemente política, e como comprovação da riqueza e do prestígio do pretendente junto ao público mais alargado dos cortesãos estrangeiros que, embora não se pudessem aproximar o suficiente para distinguirem as feições do príncipe, admirariam de longe a riqueza da montagem.

E neste caso do consórcio do herdeiro do trono português com uma princesa Habsburgo, a primeira preocupação da corte portuguesa não parece ter sido tanto com a simbologia afectiva dos presentes que oferecia, quanto com a sua riqueza.

Noutras cortes europeias, miniaturas reais também eram presenteadas a dignitários, embaixadores ou fidalgos estrangeiros, mas pelo menos no período estudado, tal não parece ter sido muito comum em Portugal. O marquês de Marialva teve de explicar ao Rio de Janeiro que a oferta de retratos em miniatura era costume na Áustria. Em carta de Viena, ainda em Dezembro de 1816, enumerava os presentes a oferecer a diversos fidalgos austríacos envolvidos nas negociações do casamento, e após especificar quais os que deveriam ser feitos em dinheiro, precisava:

*Todos os mais [presentes] são dados em jóias, caixas com o retrato de Sua Majestade, ou com a sua Cifra, relógios com Cadeaes &a. Como não será fácil haver ahí todos esses objectos, sendo também pouco provável que se possam apromptar aqui, ou ainda mesmo em Paris, vindo para esse effeito a ordem necessária, - para o tempo do Embarque da (...) Arquiduqueza; particularmente as Caixas com retrato ou com Cifra, ocorreu-me, que em lugar desta qualidade de presentes, (...)se lhe poderiam dar barras de ouro, como a nossa Corte costuma dar aos Embaixadores e Ministros estrangeiros (...) (carta de Marialva, Viena, 2 de Dezembro de 1816, *apud* NORTON, 2008, n.43, 291).*

Ao apresentar uma solução para o pouco tempo disponível para cumprir com as expectativas austríacas, a carta revela uma das razões da relativa raridade de miniaturas reais portuguesas: por volta de 1816, aos embaixadores estrangeiros em Portugal, dava-se ouro.

Retratos em miniatura e monogramas eram, ao que parece, intercambiáveis, caso se destinassem a pessoas fora do círculo familiar do retratado: simbólicos de uma maior proximidade, eram também jóias de alto

valor monetário¹⁵². Marialva preocupa-se que talvez não houvesse tampouco, na corte, *promptas barras de ouro* ou que o rei preferisse seguir o costume austríaco – o que implicava no envio de um retrato como modelo para as miniaturas:

Se comtudo El Rey meu Senhor (...) quizer dar Caixas com o seu retrato, ou com a sua Cifra; ordenando que se apromptem aqui, assim se fará; mas então seria necessário que de lá [do Brasil] me fosse remetido logo um retrato de Sua Magestade, para cá se fazerem as necessárias copias. ((Marialva, Viena, 2 de Dezembro de 1816 *apud* NORTON, 2008, n. 43, 294)

Previendo essa possibilidade, o embaixador adianta-se:

Fui hoje a Casa do Ourives do Imperador, a fim de ver a qualidade, e quantidade de joias que elle tinha, para poder assim informar a V. Ex.^a da possibilidade que haveria, de apromptar aqui os presentes de que acima faço menção. Achei (...) não só hum grande sortimento de todos os objectos necessários, mas muito bem feitos. As Caixas com retrato [guarnecidas de diamantes], poder-se-hão apromptar dentro de poucos dias, vindo porem o retrato de Sua Magestade. (Marialva, Viena, 2 de Dezembro de 1816 *apud* NORTON, 2008, n. 43, 294.)

Em vez de um único retrato a copiar *in loco*, foram remetidas miniaturas pintadas no Rio de Janeiro. Mas as prestações de contas do marquês, em 1818, revelam que os retratos chegaram em mau estado: *paguei a um Pintor para retocar os Retratos e miniatura de Sua Magestade, que dahi me forão remettidos, e que a viagem tinha alterado consideravelmente* (carta do marquês de Marialva, Paris, 31 de Dezembro de 1818, Conta Corrente, Folha lit. B, *apud* NORTON, 2008, n. 104, 318).

Antes da chegada à corte, em 1817, do miniaturista suíço Jean Philippe Goulu (1786-1853), e na ausência de Simplício Rodrigues de Sá, que ainda se encontrava na Argentina, apenas dois miniaturistas encontravam-se activos na corte carioca: o também suíço Charles Simon Pradier (1783–1847), membro da missão francesa, e o brasileiro Manuel Dias de Oliveira (1765-1837).

Da autoria de Pradier, mais lembrado como gravador, conhecemos apenas dois retratos de senhora que podem ter sido pintados no Brasil. O primeiro [Fig. 53] é uma bela miniatura em tons fortes, sem a subtileza de expressão, nem de pincel, pelas quais Goulu seria conhecido, mas perfeitamente capaz de agradar a uma corte europeia. No segundo, um pouco posterior, que pertencia até recentemente os condes da Póvoa [Fig. 54], a concorrência do outro suíço pode

¹⁵² Na corte espanhola, que adoptara desde o século XVII o costume de oferecer pequenos retratos reais a dignitários e diplomatas estrangeiros, estes podiam, em finais do século seguinte, optar por trocá-los por uma recompensa em dinheiro (TOMÁS, 1953, 35-37).

tê-lo forçado a esmerar-se. De facto, fragmentos de uma data com os números “18” e “7” sugerem 1817 e a retratada, uma senhora ainda jovem, com profundas olheiras, revela uma perícia técnica e uma delicadeza emocional ausentes no primeiro. Resta a questão do acesso a tão altos comanditários, pois Pradier chegara à corte apenas em Março de 1816; dificilmente conseguiria, no mesmo ano, a encomenda de um retrato real. A escolha mais provável seria Manuel Dias de Oliveira, *professor régio*, conforme especifica em 1811 a inscrição no verso do seu retrato em miniatura de D. Constança Manuel de Meneses (1780-1834), futura marquesa de Belas, então condessa de Pombeiro, pintado a partir de um quadro a óleo não localizado [Fig. 55 e Fig. 56].

A vida deste artista carioca continua repleta de lacunas e mistérios. Nascido na Freguesia de Nossa Senhora do Pilar, de Aguaçú [Iguaçu?], bispado do Rio de Janeiro em Maio de 1765, segundo a documentação no arquivo da Casa Pia de Lisboa¹⁵³ (e não em Santana do Macacu, em Dezembro de 1763 como afirma a historiografia brasileira, desde Manuel de Araújo Porto-Alegre), Manuel Dias de Oliveira era filho de José Dias de Oliveira e de Anna Maria de Oliveira.

Ingressou na Casa Pia de Lisboa a 13 de Maio de 1786 com 21 anos¹⁵⁴, e graças à instituição foi enviado para estudar no *Collegio de Roma*, onde conheceu Domingos Sequeira. Este desenhou a lápis o seu retrato para incluí-lo na sua “Alegoria à Casa Pia” (FIGUEIREDO, s/d). De regresso ao Rio de Janeiro, conseguiu ser indicado pelo Chanceler da Relação do Rio de Janeiro, Luís Beltrão Gouveia de Almeida, para reger uma *Aula Publica de Desenho e Figura*, criada por carta régia a 20 de Novembro de 1800. Seria a primeira instituição de ensino artístico oficial criada no Brasil, pioneira ao introduzir no país o desenho do modelo nu – e ele o primeiro artista a receber o título de *Professor Régio de Desenho e Figura* (RIOS, 1958, 111-113), o único na colónia até 1812¹⁵⁵. Foi

¹⁵³ *Matricula Geral – Divisão dos alumnos – admissões de 1784 a 1807*, n. 9, tomo III, Arquivo Histórico da Casa Pia de Lisboa CPL 4361, p. 6-7

¹⁵⁴ Segundo a *Matricula Geral – Divisão dos alumnos – admissão de 1783 a 1804*, n. 8, tomo II, Arquivo Histórico da Casa Pia de Lisboa CPL 4360 folha 15 v.º Note-se que em outro livro (*Matricula Geral – Divisão dos alumnos – admissões de 1784 a 1807*, n. 9, tomo III, CPL 4361 p.6-7) aparece como tendo 20 anos a 2 de Maio, o que indica o seu mês de nascimento como sendo este.

¹⁵⁵ Data da criação da Aula Régia na Bahia por Antonio da Silva Lopes, inaugurada um ano depois, (Manuel da Cunha (1737-1809) também mantinha em sua casa uma aula de pintura (RIOS, 1958, 114), mas seria privada). A aula de Manuel Dias de Oliveira existiria até 1822, quando foi jubulado (RIOS, 1958, 113).

graças a este título que Manuel Dias de Oliveira foi identificado como o autor da miniatura da marquesa de Belas.

Embora diversas obras lhe sejam atribuídas, conhecemos apenas um retrato a óleo assinado e datado por ele, uma curiosa reinterpretação do retrato de D. Carlota Joaquina do Palácio Nacional da Ajuda, onde escreveu: *Oliveira fez Rio 1809* [Fig. 57] – assinatura conforme à empregada nalguns dos seus desenhos, da coleção do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, do Rio de Janeiro. Pelas diferenças na composição e desproporção flagrante das jóias, acreditamos que se tenha baseado apenas em alguma descrição verbal do retrato português, que teria ficado para trás na fuga da família real¹⁵⁶.

Manuel Dias de Oliveira permaneceu diversos anos em Roma, onde afirmava ter estudado com o grande Pompeu Batoni, contudo nenhuma prova documental subsiste de que tenha de facto frequentado o seu atelier. A falta de domínio da anatomia, do *sfumato*, a crueza da cor, patentes tanto no seu retrato de D. Carlota quanto na miniatura da marquesa de Belas, podem parecer deliciosas aos nossos olhos pelo seu sabor quase *naïf*, mas encontravam-se muito aquém das qualidades apreciadas em sua época – sobretudo para um retratista de formação italiana. A comparação com um retrato da mesma senhora assinado em 1816 por Nicolas Antoine Taunay, [Fig. 58], é implacável ao evidenciar as suas limitações¹⁵⁷. Embora a existência de retratos da mais alta nobreza lusa de sua autoria sugiram que o seu pincel bastava para suprir a demanda na capital colonial, o seu domínio técnico estava longe do esperado para afirmar o prestígio de Portugal perante o alto padrão artístico da corte de Viena.

Teria o sofisticado Marialva, ele próprio colecionador de pintura, apenas mandado restaurar os retratos enviados do Rio, como afirma - ou tê-los-ia mandado retocar ou até repintar completamente, por considerá-los pouco dignos da Corte que representava? Apenas a localização e a identificação dessas obras

¹⁵⁶ Sobre este retrato ver TELLES, 2014.

¹⁵⁷ O francês retratava amigos e parentes *pour conserver le souvenir de ses proches*, foram raros os membros da aristocracia ou da monarquia que pintou no Brasil; segundo Lebrun-Jouve, tê-los-ia executado *poussé par la nécessité*, pois nunca produziu um retrato por encomenda (LEBRUN-JOUE, 2003, 84). A extensa documentação levantada pela historiadora de facto menciona apenas 30 retratos pintados, nenhum vendido, no entanto a perda de prestígio da pintura do retrato no decorrer do século XX, enquanto os descendentes do pintor se aplicavam no engrandecimento da sua memória, pode explicar essa escassez. Não obstante o extraordinário levantamento de Lebrun-Jouve, não podemos excluir a existência de outros retratos de autoria de Taunay, ainda por estudar.

esclareceria o assunto. Mas precisavam ser dignos de um rei. E o cultíssimo marquês zelava pela qualidade e adequação dos presentes, chegando a decidir não oferecer ao seu destinatário uma *caixa guarnecida de brilhantes com a Effigie de Sua Magestade* remetida pela embaixada portuguesa em Paris, *porquanto os defeitos que se observavao na construção desta jóia a fazião pouco digna de ser dada em presente por parte d'El-Rey meu Senhor* (carta de Marialva, Paris, 31 de Dezembro de 1818 *apud* NORTON, 2008, n. 104, 314).

A chegada ao Rio de Janeiro de Jean Philippe Goulu viria colmatar a falta de miniaturistas de qualidade. Até a sua partida, em 1824, para Buenos Aires, onde se tornaria famoso (RIBERA, 1984, 127), Goulu executou os retratos de grande parte da família real. Pintou a arquiduquesa Leopoldina, em 1819 [Fig. 59] (imagem que ele mesmo reproduziu poucos anos mais tarde [Fig. 60]), e o seu jovem marido, ainda Príncipe da Beira. De facto, a comparação de um retrato de D. Pedro em trajas civis, na Fundação Maria Luísa e Oscar Americano [Fig. 61], com outro quase idêntico, assinado e datado por Goulu, em 1817, no Palácio de Queluz [Fig. 62] permitiu atribuir-lhe o primeiro com alguma certeza (TELLES, 2013, 27)¹⁵⁸.

Essa duplicação de imagens claramente pouco ostentatórias, talvez de âmbito mais íntimo, encontradas fora de colecções reais, sugere que o pintor as reproduziu com objectivos comerciais. A miniatura de um bebé, assinada *Goulu* e aparentemente datada de 1810 [Fig. 63] nas reservas do Palácio Nacional da Ajuda, demonstra a dimensão familiar dessas imagens. O seu exame revelou que a data era, na verdade, 1819, e comparação com uma imagem a preto e branco de um retrato muito semelhante, nas colecções imperiais de Viena [Fig. 64], permitiu-nos identificar a criança como D. Maria da Glória, futura D. Maria II, nascida nesse ano, embora seja necessário um exame *in loco* para atribuir com certeza a autoria do suíço ao retrato real em Áustria¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Nenhuma das duas obras consta da obra de Herstal. Um erro de leitura na miniatura de D. Leopoldina fez que a assinatura constasse como da autoria um inexistente *Gaulu*. O Palácio Nacional de Queluz atribuía as suas a um *B. Goulu*, que consta no Bénézit, mas este dicionário mistura esta personagem com Jean Philippe Goulu. Ribera e Auler não deixam dúvidas que o pintor que esteve no Brasil seria de facto Jean Philippe, não havendo ainda identificação conclusiva de quem poderia ser *B. Goulu* (TELLES, 2013, 26-27).

¹⁵⁹ Outro pequeno retrato da princesa no Museu Imperial de Petrópolis (SCHWARCZ, 1998, 49) pode ser uma cópia da mesma miniatura, e/ou da autoria do mesmo pintor.

A falta de identificação iconográfica explica-se justamente pela natureza íntima dessas imagens, pensadas para serem oferecidas a parentes próximos. A pouca idade e a distância geográfica entre D. Maria da Glória e muitos dos seus familiares, desculpa a informalidade da maioria de seus primeiros retratos: com D. Pedro a precedê-la na sucessão ao trono português e na esperança de um filho varão, não era oportuno apresentar um herdeiro dinástico ao povo ou à corte, mas uma neta aos seus avós. São marcas de saudades, muito mais do que emblemas políticos.

Talvez seja por isso que, ao inserir a miniatura de Goulu num medalhão na sua *Alegoria ao nascimento de D. Maria da Glória* [Fig. 65], Manuel Dias de Oliveira buscou compensar a sua informalidade pela exibição dinástica dos seus ancestrais num contexto alegórico, numa tela a óleo destinada a ser vista por um público mais alargado. A apropriação do retrato de Goulu demonstra que não teria acesso à jovem princesa, sendo obrigado a recorrer ao trabalho de outrem para representá-la, e também que algumas cópias do mesmo circulavam na capital carioca, pelo menos entre os pintores. O brasileiro não se encontrava, portanto, tão afastado das novas tendências estilísticas quanto reza a historiografia brasileira dedicada a louvar a missão francesa: comete uma alegoria, mas esmera-se em torná-la actual. Contudo a circulação dessas imagens, fora do âmbito estrito a que se destinavam, pode não ter agradado à Família Real e talvez ajude a explicar por que, não obstante a alta qualidade da sua obra, não tenhamos encontrado qualquer menção a Goulu ter sido empregado no Paço.

Em raras ocasiões, retratos reais eram presenteados pela família real fora do âmbito estrito dos seus familiares. Encontramos apenas algumas menções: Herstal reproduz uma miniatura de D. Pedro, ainda menino, oferecida pelo Príncipe à sua amante, D. Domitila de Castro Canto e Melo (1797-1867), marquesa de Santos, e refere a oferta de uma tela a óleo do imperador, sua esposa e filhos, ao cônsul americano no Rio de Janeiro, William Henry Courcy Wright (Herstal, 1972, vol. 1, n. 4, p. 14-15; vol. 2, 410). A imprensa noticia ainda que a imperatriz D. Amélia ofereceu um retrato seu em miniatura, por Simplício

Rodrigues de Sá, emoldurado de brilhantes, à marquesa de Cantagalo¹⁶⁰, que a socorreu após um grave acidente de carruagem (*Jornal do Commercio*, 4 de Janeiro de 1830). Mas não seriam comuns esses presentes.

Por essas razões, destaca-se o caso do general americano Henry Dearborn (1751-1829), que mereceu essa rara distinção por serviços prestados a D. João VI e que manteve em seu poder, e dos seus descendentes, o retrato recebido.

Trata-se de um medalhão com a imagem do rei cercada de diamantes, identificado no verso por uma inscrição em inglês como oferecido ao general em 1822 por *Don John of Portugal*. Figurava na *Historical Society* do Maine, nos Estados Unidos, que hoje o abriga, como tendo sido dado em agradecimento ao general americano por este ter abrigado o rei em seu navio durante uma revolta em Portugal [Fig. 66] – informação repetida por Martha Fales em *Jewelry in America (1600-1900)* (FALES, 1995, 96). Não há notícia de tal acontecimento na data referida, mas a *Gazeta de Lisboa* confirma o presente – a 13 de Maio de 1824, no dia do aniversário de D. João¹⁶¹. Isso leva a crer que o general, ministro da embaixada americana em Lisboa entre 1822 e 1824¹⁶², teria recebido a jóia por sua intervenção durante a Abrilada, no mês anterior, na qual o corpo diplomático facultou a D. João retomar o controle da situação política das mãos de D. Miguel. A confusão nas datas origina-se na inscrição referida [Fig. 67], mas o ano pode ter sido, em retrospectiva, confundido com a data da independência do Brasil. Também pode constar alguma indicação no verso da miniatura, com o ano 1822; caso o medalhão tenha sido aberto, e o retrato reinsertado em sua rica armação, inscreveu-se então a data da obra, e não a do presente.

Em todo o caso, trata-se de uma miniatura pintada em Portugal e embora não apresente assinatura visível, a sua qualidade pede maiores investigações quanto ao autor. O primeiro nome a considerar seria o de José Viale, ou Giuseppe Viale (? - ?), formado em Itália e nomeado mestre em miniatura das infantas

¹⁶⁰ Maria Teresa Pinto Guedes Smissaert Caldas (c.1806-?), 2ª mulher de João Maria da Gama Freitas Berquó (1794-1852), 1º marquês de Cantagalo em 1826 (BARATA e BUENO, 1999-2000, vol. 1, 461).

¹⁶¹ "(...) Ao General Henrique Dearborn, Medalha circulada de diamantes, com o retrato de ElRei Nosso Senhor." *Relação das Distinções, e presentes concedidos por Sua Magestade [D. João VI] aos Membros do Corpo Diplomático, e Officialidade das Embarcações de Guerra Inglezas e Francesa, surtos no Tejo, no dia 13 de Maio, de 1824, anniversario do Seu Natalício* (*Gazeta de Lisboa*, 14 de Maio de 1824).

¹⁶² <http://www.mainememory.net/artifact/45778> (visto a 26 de Maio de 2011).

portuguesas por Alvará de Julho de 1822. Nascido em Génova, teria chegado a Lisboa por volta de 1802, sendo depois enviado a Roma para comprar tintas para a Obra da Ajuda. A sua obra teria sido extensa e reconhecida, pois pintara um retrato de D. João *para elle dar ao Embaxador de Inglaterra, e começava a retratar em miniatura a Real Família em 1807, quando entrárão os franceses* (MACHADO, 1922, 120-121) – mas até agora nenhuma peça comprovadamente de sua autoria permite estabelecer uma comparação.

Outra possibilidade seria o português Frei Inácio da Silva Coelho Valente (1749- 1833)¹⁶³, autor de uma esplêndida miniatura de D. João como Príncipe Regente, identificada por Anísio Franco, datada, no verso, de 1800 [Fig. 68] (FRANCO, 2003, 6). Retratista consumado, activo desde meados da década de 70 de 1700, seria o autor de uma miniatura descrita por Pedro Vitorino, assinada *Valente f. 1789* (VITORINO, 1931, 130) e de duas telas a óleo que abordaremos a seguir; mas nota-se, especialmente no fundo em degradé, que o trabalho nos Estados Unidos não apresenta a pincelada de Valente.

A pincelada segura, o olhar impiedoso para com os defeitos físicos dos modelos, aproximam-no mais de uma miniatura anónima, datável pela mesma época, na Fundação Espírito Santo Silva, em Lisboa [Fig. 69]. Contudo, as cores fortes de uma contrastam com a suavidade dourada da segunda, e com a sua pincelada mais ampla, o que inviabiliza a hipótese que sejam de uma mesma mão.

Essas características estilísticas remetem a miniatura da Fundação Espírito Santo para João Baptista Ribeiro, sucessor de Viale como mestre das princesas. Este retratista portuense, que encontramos anteriormente a expor ao público o seu retrato de D. João VI, é o autor de uma miniatura feroz de D. Carlota Joaquina, já envelhecida, ostentando, com vaidade *goyesca*, flores vermelhas no cabelo, datada de 1824, que veremos adiante. Encontrava-se então em Lisboa, onde retratou, segundo afirmava, toda a família real; embora não tenhamos encontrado outras miniaturas reais de seu pincel que não as da rainha, acreditamos que este retrato de D. João seria dele.

A autoria do retrato real na *Maine Historical Society* permanece, ainda, por desvendar. Símbolo de uma atenção particular do monarca para com uma

¹⁶³ Paulo Simões Rodrigues, que fornece as suas datas de nascimento e morte, afirma que teria sido dominicano (RODRIGUES, 2005, 23).

personagem que pretendia destacar, o presente pode ter sido alvo de alguma encomenda que os arquivos da Casa Real venham a revelar. Por enquanto, não temos elementos, sequer estilísticos, que nos permitam avançar com uma atribuição, devendo-se incluí-la entre as centenas de obras anónimas, algumas extraordinárias, que atravessam este trabalho.

O elemento de maior importância, neste caso, é a raridade de um presente político, carregado de conotações pessoais de apreço e de lembrança, oferecido a um dignitário estrangeiro como recompensa. Mas o mundo estava a mudar, e se a dimensão política esvaía-se aos poucos perante a ameaça liberal, o cariz afectivo, pessoal, dos pequenos retratos, permaneceria forte. Esse elemento, quando adicionado à força simbólica outorgada à “semelhança” real, passível de substituir a presença do soberano, resguardava a importância atribuída aos retratos reais. No mundo luso, onde a imagem do rei era reverenciada, os seus retratos preservados debaixo de dosséis, atrás de cortinas e recebidos com procissões, recebê-la como presente do próprio monarca, mesmo em formato diminuto, era atenção extraordinária.

Já encontramos diversas dessas imagens do rei - mas haveria, afinal, alguns elementos que as definissem?

Capítulo 3 - A imagem do rei

As épocas quem as fazem são os monarcas e não os artistas. (...) É pois Sua Majestade quem forma a época da história do renascimento da arte e da pintura; e tirar a glória do Augusto Protetor para a dar ao protegido é, além de sumo atrevimento, ignorância suma. (Diário Fluminense, 30 de Agosto de 1826)

A enfática citação que abre este capítulo contribui para esclarecer muito do que até agora vimos: na sociedade luso-brasileira das primeiras décadas do Oitocentos, pouco importa o artista; os seus pincéis em nada contribuirão para a glória da nação, ou do século, a não ser sob a protecção do rei ou com o seu aval. *As épocas quem as fazem são os monarcas e não os artistas. À protecção e ao estímulo que lhes oferece o Imperador, dando-lhes espaço para o seu desenvolvimento é que se devem as grandes obras e os grandes gênios (Diário Fluminense, 30 de Agosto de 1826)* – por mais que pareça por um lado óbvio, por outro exagerado, talvez fosse este o elemento fulcral, a chave epistemológica que faltava.

Veremos que, sem ele, a pintura de retratos do período estudado escapamos completamente. A “arte”, tal como hoje a concebemos, seria para quase todos os personagens que cruzamos nestas páginas, mesmo os mais cultos, mesmo os mais cosmopolitas, pouco mais do que uma abstracção. Em alguns casos, talvez, surgisse em sonhos, soprando a trombeta da fama, como uma daquelas tão denegridas alegorias que se arrastariam pelas paredes de Portugal e do Brasil ainda por algumas décadas. No mundo que artistas e retratados deixavam para trás, sem percebê-lo, no mundo que lhes era arrancado, membro a membro, pela Revolução Francesa, as invasões, o liberalismo, os ingleses, as guerras liberais – a chave ainda era o rei. E todos, conscientemente ou não, tentariam agarrar-se a esta chave enquanto pudessem.

Assim, não é a arte do retrato enquanto criação pictórica que devemos buscar na pintura do rei, mas o reflexo da sua semelhança, e do seu *bon plaisir* como no *Siècle d’Or*, e, sobretudo, a sombra da sua presença. Isso não implica em que os seus retratos fossem todos imagens oficiais, idealizadas para a veneração. Os anúncios que percorremos mostram que particulares também compravam o

retrato do rei e que eram oferecidos a familiares e a raros súbditos. Mas com a exclusão destes últimos, trata-se, na maioria das vezes, de um rei abstracto, uma idéia, quando muito uma máscara.

Seria interessante desvendarmos caso a caso, juntando cada retrato à sua função. Todavia, nem sempre podemos determinar a que função ou público se destinavam muitas das obras conservadas nos museus, das quais ignoramos por vezes até os autores – as guerras e as diversas desapropriações de conventos e particulares, primeiro em meados dos anos 1830, depois novamente no advento da República no Brasil em 1889 e, em Portugal, em 1910, confundem as proveniências.

Também dispomos de poucos levantamentos iconográficos extensivos das imagens reais, a não ser os extraordinários trabalhos de Stanislaw Herstal, sobre D. Pedro I (1972), e de Ernesto Soares (1940-1960), realizados ao longo de décadas - embora este último refira apenas gravuras, e abranja toda a iconografia portuguesa. Existem, igualmente, dois catálogos de exposição sobre D. Miguel, pouco ou nada ilustrados, referentes a uma única mostra em 1951 (1951 e 1952), e o roteiro de uma segunda exposição, de 1967. Urge proceder a inventários das obras que o retratam, e a D. Maria I, D. Maria II, e D. João VI, cuja iconografia parece ter sido particularmente vasta. Embora o objectivo principal desta tese não seja este, participamos, mesmo se apenas parcialmente, desse levantamento.

Num âmbito geral, as funções políticas do retrato real, comuns a Portugal e Brasil e a outras monarquias, implicavam na continuidade dos modelos internacionais do retrato áulico, mais ou menos adaptados e actualizados (GONÇALVES, 2012). Contudo, à medida que o liberalismo concorre para o desmantelamento progressivo das estruturas do Antigo Regime, a representação real esvazia-se, e essa falta de sentido leva a imagens cada vez mais distantes da figura real enquanto expressão de poder, pois o seu próprio poder se dissipa. Assistiremos ao aparecimento de trajes burgueses, como, por exemplo, em algumas imagens de D. Pedro, de algumas figurações do rei sentado, a trabalhar pelo bem do povo, cercado de plantas ou com livros na mão, representação previamente usada em Inglaterra, mas incomum em Portugal. No caso de D. João, surge por um lado uma vertente cada vez mais humana, que acentua a sua

fealdade, e por outro um verdadeiro congelamento da imagem do rei em poses e feições do século anterior.

A segunda vertente condiz com a análise do elemento presencial quase mágico que já encontramos, analisado por Hans Belting em imagens de devoção, como os ícones. Nestes, como em retratos reais, a importância da “semelhança” associava-se à memória da presença – real ou imaginária – do retratado a posar. No caso dos ícones, como se acreditava que algumas tipologias eram cópias fiéis de “retratos originais” da Virgem Maria ou de impressões deixadas pelo rosto de Cristo. Cópias dessa “semelhança” continuaram a ser produzidas durante séculos, pois supostamente traziam consigo a carga milagrosa dos “originais” (BELTING, 1996). Vimos que os retratos reais partilhavam dessa capacidade mágica de salvar ou matar; poderemos agora observar que alguns exemplares, pintados com dezenas de anos de diferença, mantém intactos não apenas os mesmos modelos áulicos, mas as mesmas feições do rei, e por vezes, os mesmos trajes.

Em termos plásticos, embora sobreviva, até no Brasil da década de 20 de 1800, um modelo áulico anterior, difundido por Van Dyck mas actualizado por Pompeu Batoni, a que chamamos, por isso, de “batoniano”, com colunas e profusão de reposteiros, notam-se modificações significativas. Encontraremos recortes mais próximos ao primeiro plano, que aproximam o modelo régio do espectador – especialmente em retratos de membros femininos da família real, e um maior número de retratos em miniatura. Finalmente o autor, ainda esmagado pela presença definidora do real modelo, tão pouco importante que muitas vezes permanece desconhecido, começa a transparecer.

A instabilidade política, como vimos, marca profundamente o período estudado. Se a continuidade dinástica encontra-se assegurada, o poder monárquico é obrigado a negociar e a ceder, sobretudo a partir de 1805, primeiro diante da ameaça napoleónica, depois diante de seus próprios súbditos. Esses elementos permeiam a pintura do retrato, rompendo com maior ou menor violência uma continuidade plástica centenária. D. João torna-se rei de Portugal na capital da sua principal colónia – encontraríamos, na sua iconografia, algum reflexo “tropical”? Como representar, em Portugal, um rei ausente há mais de dez anos? E quando o “momento constitucional” marca os primeiros anos da década

de 1820 – teria essa importante “virada” política afectado a representação de D. João VI? A expulsão de Pellegrini e o exílio voluntário de Sequeira fazem com que, logo após o seu retorno, a Família Real já não disponha dos melhores pintores; teria isso alguma importância para olhares coevos? A morte súbita de D. João, em 1826, levaria a uma disputa pelo trono que marca a pintura das miniaturas de filiação política, arvoradas por partidários de D. Miguel e de D. Maria.

Ao contrário dos retratos de séculos precedentes, afirmações de um poder real em ambos os sentidos do termo, mais ou menos fixadas segundo normas internacionais anteriores, as representações dos monarcas portugueses do início do século XIX parecem oscilar de acordo com as necessidades do momento: valorização das tropas, alianças políticas estrangeiras, comemoração de um novo reinado, reconhecimento da constituição e, mais tarde, fidelidades políticas a D. Miguel e a D. Maria II de seus respectivos partidários.

Variam, também, segundo a figura representada e a disponibilidade de pintores de maior ou menor capacidade. Vimos que D. Maria I, embora reinasse até 1816, encontrava-se retirada do governo desde 1799, e a julgar pela idade que apresenta nos retratos levantados – amostra ínfima diante dos “mais de cem” inventariados (FRANÇA, 1990, vol. I, 125) – não parece ter sido pintada desde então. A partir do momento em que a sua loucura dificulta o contacto com pessoas externas a seu séquito, como seria o caso de um pintor, a sua imagem pública deixa de ser renovada. Continuariam as cópias de retratos anteriores, de difícil datação, mas publicamente, em tela como em pessoa, irá sendo substituída pela imagem do filho, o Príncipe Regente.

Assim, já em 1801, o retrato de D. João encontrava o seu lugar, precocemente, na *Galeria dos Reis* do Mosteiro de Santa Maria de Belém, nos Jerónimos [Fig. 70]. A comparação com uma versão a meio corpo do mesmo trabalho [Fig. 71], provavelmente pensado para outra *Galeria de Reis*, hoje dispersa, e com um desenho a meio corpo assinado por Frei Inácio da Silva Coelho Valente, preparatório para uma composição projectada em 1793 [Fig. 72] permite atribuí-lo a este pintor. O autor actualiza os traços fisionómicos do Príncipe, endurecendo quase escultóricamente as feições ainda jovens do desenho anterior, e alarga a composição para incluir o corpo inteiro, eliminando os resquícios alegóricos. Contudo, naquele que parece ser o seu primeiro retrato

de corpo inteiro num novo século, o príncipe usa o mesmo “vestido de corte” castanho, ricamente bordado, no qual já havia sido representado [Fig. 73]. Até a pose, inspirada nos famosos retratos de Luís XIV e Felipe V por Hyacinthe Rigaud, [Fig. 74], já fora empregada em Portugal, tanto invertida (como se encontra nos Jerónimos), por Miguel António do Amaral [Fig. 75] quanto por Francisco José Aparício em suas representações do rei D. José [Fig. 76]. Neste retrato público, de aparato, o homem-rei desaparece face à importância da continuidade dinástica, expressa na própria elaboração da *Galeria dos Reis*, e o autor nem assina: transparece pela linearidade inconfundível do seu pincel de miniaturista.

Anísio Franco assinala que o Príncipe Regente apenas aponta para a coroa que ainda não é sua (FRANCO, 1993, vol. 2, 398), num gesto que ecoa o do pai, D. Pedro III, no seu retrato duplo com D. Maria I, onde o rei consorte indica a coroa, sobre a qual a rainha apoia a mão – gesto de posse efectiva que encontraremos mais tarde em representações de D. João enquanto rei.

O retrato dos Jerónimos seria repintado por volta de 1816, pelo menos na legenda, para incluir menção a um *Reino Unido* bem longe dos pensamentos portugueses em 1801¹⁶⁴. E a idealização da figura do príncipe sugere que este não posou para Valente. Mesmo assim, o quadro mereceu diversas interpretações de pintores locais [Fig. 77], o que comprova o seu sucesso em termos funcionais, por mais distante que fosse de uma verdadeira “semelhança” mimética do Príncipe. Mais do que a preservação da memória física, este retrato visava reproduzir um poder político, dinástico, do qual D. João era apenas a encarnação momentânea.

3.1 D. João VI – política e tipologias

Entre 1804 e a morte do rei, em 1826, embora assistamos à sobrevivência de modelos representativos anteriores, são sobretudo cinco os retratos que parecem marcar a iconografia de D. João VI. Foram, quase todos, divulgados através de cópias e gravuras, gerando variantes, a óleo e em miniatura, de diversos autores. Três foram pintados em Portugal, e dois no Brasil.

¹⁶⁴ Uma análise espectrográfica permitiria descobrir a extensão dos retoques, mas de facto em 1816 e 1818 encontraremos o próprio Valente a cobrar do Mosteiro diversos restauros de pinturas.

Se o retrato “dinástico” dos Jerónimos estabelece uma primeira imagem política para D. João, a chegada a Portugal de Domenico Pellegrini (1759-1840)¹⁶⁵ introduz na sua iconografia uma maior subtileza anglicista que parece marcar ainda mais a figura real. De facto, o número de cópias e variantes encontradas a partir de dois quadros de sua autoria, um retrato a meio corpo e outro sentado, revelam o profundo impacto que tiveram sobre os seus súbditos essas imagens algo mais humanas do Príncipe Regente¹⁶⁶. Alguns destes modelos compositivos, como o que representa D. João sentado à frente de uma mesa de trabalho, serão retomados, décadas mais tarde, por outros pintores, como Inácio Sampaio, que se inspiraria nele por volta de 1824, embora inclua já a coroa real.

Nos retratos de Pellegrini, como anteriormente, D. João arvora as três ordens, mas veste uniforme, para reflectir a importância militar do período napoleónico, abandonando a sumptuosidade do “vestido” cortesão à francesa, de tons castanhos e profusão de bordados, em que aparece nos anos de transição entre o século XVIII e o XIX. Veremos que essa preocupação em valorizar o exército ou a marinha atenua-se com o passar das décadas, ecoando a mudança nas circunstâncias da política externa.

Não se sabe a autoria de outra figuração do rei, largamente copiada, em formato oval, também a meio corpo, que parece ter circulado dos dois lados do Atlântico. Conhecemos, por outro lado, o autor do primeiro modelo “brasileiro” dos retratos de D. João, José Leandro de Carvalho (? - 1834) mas, na falta de gravuras que o reproduzissem, este dificilmente teria chegado à metrópole.

Facto é que, à morte de sua mãe, D. João tornou-se rei no Brasil, embora a instabilidade política adiasse a cerimónia da sua aclamação até 1818. É portanto curioso que as suas primeiras imagens “do natural” enquanto soberano de Portugal tenham sido pintadas no Rio de Janeiro, por um francês. Veremos que este retrato de aparato, por Jean Baptiste Debret, difundido por uma gravura de Pradier, chegou a Portugal, onde foi copiado – mas acreditamos que o quadro

¹⁶⁵ em 1802, conforme uma carta do capelão da legação sueca em Lisboa, ou 1803, segundo a versão de Volmar Machado, tradicionalmente aceite (SILVEIRA, 2012, 95).

¹⁶⁶ Por sua vez, segundo as premissas da citação que abre este capítulo, e a importância do “servir” ou ter servido ao Paço, acreditamos que sucesso obtido pelo veneziano no Paço terá contribuído de modo significativo para o seu êxito junto a um público mais alargado, como veremos no capítulo seguinte. Disseminou uma paleta mais clara, uma pincelada mais fluida, um modo de retratar mais introspectivo, de modelo inglês, que saberá aproveitar o seu amigo Domingos Sequeira.

conservado no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, seja apenas um estudo, que teria originado, talvez, um quadro maior, hoje desaparecido.

Nem todas as tipologias obtiveram sucesso semelhante às destes cinco modelos de retratos. Existe, por exemplo, um número relativamente pequeno de representações do soberano a cavalo. Susana Gonçalves destaca como já eram raros, em séculos passados, os retratos equestres em Portugal, e mesmo em Espanha (GONÇALVES, 2012). De facto, conhecemos apenas dois tipos¹⁶⁷ de retratos equestres do príncipe, ambos de grandes dimensões, pensados para espaços palacianos e o seu público cortesão. E essas imagens tradicionalmente marciais parecem desaparecer após as invasões francesas.

O primeiro, datado de 1803, cabe ao pincel de Domingos Sequeira [Fig. 78]. Mostra o monarca de perfil, em uniforme e chapéu, braço estendido à frente, em pose inspirada na estátua do imperador Marco Aurélio que o pintor poderá ter visto no Capitólio romano, e foi muitas vezes reproduzida por gravura [Fig. 79].

A cena remete para um evento de 1798, que Sequeira dificilmente teria presenciado – o que indica uma vontade ou encomenda específica do príncipe. Mas após a invasão do Alto Alentejo pela Espanha na “guerra das Laranjas” de 1801, que acarretou a perda da vila de Olivença, seria difícil retratar o príncipe cercado de promessas militares. O uniforme vermelho sobressai contra um céu nebuloso; ao redor de D. João tudo parece esvair-se em delicados meios-tons – as tropas que passava em revista na Azambuja, e até mesmo os três oficiais mais próximos, pouco mais do que fantasmas de uma glória sempre por alcançar. A figura rotunda e o carácter conciliador do príncipe não se prestando a louvores bélicos, Sequeira consegue, mesmo assim, uma imagem de comando, se não real, pelo menos possível, encontro enlevado de tristeza entre a vontade e o sonho.

O segundo retrato equestre, pelo francês Nicolas Delerive (1755-1818) [Fig. 80], não alcança o mesmo lirismo. O príncipe olha directamente para o espectador, a boca entreaberta quase a esboçar um sorriso. Mas essa

¹⁶⁷ Existe também, no Brasil, um pequeno retrato de D. João a cavalo numa paisagem campestre, anteriormente atribuído a Debret, hoje de autoria desconhecida (LAGO, 2007, R-2, 677). A anatomia do cavalo, e a pincelada solta, remissiva dos paisagistas ingleses, aproximam-no de um quadro de D. Carlota Joaquina, no Museu Imperial de Petrópolis, atribuído a Domingos Sequeira. A julgar pelas imagens fotográficas, também não nos parece adequada essa atribuição, mas não nos foi possível examinar os quadros.

proximidade aparente, reforçada pelo destaque dado à leveza com que segura as rédeas, contrasta com a volumetria do seu corpo em uniforme escuro, a pesar sobre um cavalo, semelhante ao do retrato de Sequeira, endurecido pelo menor conhecimento anatómico do pintor.

A proximidade da figura ao primeiro plano, a sua frontalidade, a presença de um sabre, até mesmo o gigantismo da pintura, mais próxima de uma pintura de “história”, assinalam a força aparente do príncipe enquanto generalíssimo. Mas as massas de cor em recortes quase abruptos geram um certo desconforto. A mancha negra do bicórnio, visto de frente, corta a testa do futuro monarca, e embora realce os seus traços, destrói a harmonia de uma composição muito próxima à de Sequeira. Diante da monumentalidade do regente, as tropas ao fundo não parecem mais do que brinquedos, soldadinhos de chumbo a povoar uma paisagem bucólica sem qualquer relação com o seu comandante militar.

Se algo demonstra, é o sucesso do modelo equestre de Sequeira, emulado por um “artista de mediana craveira” (ARAÚJO, 1991, 184) de limitado domínio do desenho e do manejo da cor. Seria a obra de Delerive uma tentativa de levar o retrato das “tropas da Azambuja” à dimensão de uma pintura de história? Se fosse o caso, porque não pedi-lo ao próprio “primeiro pintor”? Não encontramos elementos que permitam responder a estas questões, ou que revelem que Delerive fosse pintor da Casa Real, mas a sua tela, não datada, encontrava-se, como a de Sequeira, nas colecções reais – que incluíam, aliás, pelo menos mais dois retratos do príncipe por este mesmo artista, datados de 1803 e 1805. As suas dimensões apontam para uma encomenda oficial, “regiamente” bem paga¹⁶⁸, como as que vimos anteriormente. Embora a Casa Real dispusesse de seus próprios pintores, não parece ter hesitado em encomendar, ou a aceitar, retratos por outros artistas que agradassem ao soberano. Resta em aberto a questão, à qual respondemos em princípio pela negativa, se D. João teria realmente posado para estas representações¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Uma cópia de menor dimensão (reproduzida em AA.VV. *D. João V e o abastacimento de água de Lisboa* (1990), p. 196) não parece, pela precisão da pincelada, um esboço, mas sim uma obra acabada pelo mesmo autor; pode ter sido uma encomenda privada a partir da primeira.

¹⁶⁹ O príncipe poderá ter posado para um desenho, assinado por Delerive, na Fundação Espírito Santo Silva pois a sua grande precisão e vivacidade parecem indicar a possibilidade de uma ou duas rápidas secções de pose, a partir das quais o pintor teria “tirado” a “semelhança” do Príncipe para a maioria dos seus retratos frontais. Este desenho remete directamente para outro retrato

No período de crise que estudamos, o factor financeiro permeia a encomenda e a produção de retratos. Parece significativo que tenhamos encontrado numerosos retratos a meio corpo, mais económicos, tanto em termos financeiros quanto em sessões de pose, a marcar a iconografia de D. João.

Longe da pompa e belicosidade dos retratos equestres, essas representações, mais próximas ao espectador, parecem criadas sobretudo a partir de um retrato de 1806, por Domenico Pellegrini, actualmente no Museu D. João VI [Fig. 81], no Rio de Janeiro, inspirado em outra obra sua, que analisaremos adiante, na qual o Regente figura sentado [Fig. 89]. A versão em busto inspirou numerosas gravuras [Fig. 82 e Fig. 83] e, pelo menos, uma miniatura [Fig. 84], que terão facilmente circulado.

Neste retrato a meio corpo, chama a atenção um pormenor no campo da falerística, cujas conotações políticas interessam particularmente ao nosso trabalho. De facto, na tela como na miniatura, o Príncipe Regente ostenta a placa da recém-criada *Légion d' Honneur* [Fig. 85] que lhe fora enviada por Napoleão, em 1803¹⁷⁰. Gesto de conciliação diante do perigo, emblema de uma amizade falsamente prometida pelo imperador dos franceses às casas reais que destronava, ao deixar-se retratar com ela D. João arvora publicamente uma promessa de paz, na qual não necessariamente acreditava. Conciliador, concilia. E a condecoração aparece, nesses primeiros anos politicamente tão delicados, em diversas gravuras do quadro [Fig. 86].

Uma outra versão da mesma ordem napoleónica – com a águia dourada em vez de prateada – aparece noutra retrato do Príncipe, atribuído, sucessivamente, a Vieira Portuense e a Domingos Sequeira, no Salão Nobre da Reitoria da Universidade do Porto [Fig. 87 e Fig. 88]. Neste, a figura de D. João sentado destaca-se contra um dramático cortinado vermelho, aberto sobre uma

do Príncipe, a meio corpo, do mesmo autor, datado de 1803, no Palácio de Queluz (inv. PQN 249 A) e talvez para um retrato de D. João, atribuído a Sequeira, com um recorte mais próximo aos joelhos, no acervo do Ministério das Relações Exteriores, em Brasília, que não conseguimos examinar.

¹⁷⁰Segundo uma fonte coeva, o facto deu-se por volta de 1805 (*Paroles et faits remarquables de Napoléon, Empereur des Français et Roi d'Italie, précédées d'une Notice sur sa vie et ses campagnes depuis son entrée à l'École Militaire, jusques et compris les deux couronnements*, 1805, 183-185), seguimos contudo a informação do investigador António Manuel Trigueiros, pois este dedicou-se ao estudo das condecorações estrangeiras recebidas por D. João (TRIGUEIROS, 1999, 236 *apud* MOURATO, 2003, 104, nota 58).

paisagem longínqua, na qual se destaca uma torre e um grande número de navios – provavelmente a cidade do Porto. O príncipe traça um uniforme azul muito escuro, recorrente nas diferentes versões, de cariz mais ou menos popular, que este quadro virá a inspirar, e segura as plantas do edifício para a Academia Real de Marinha e Comércio da Cidade do Porto, cujas obras começaram em 1807, o que teria contribuído para aproximar dessa data a da pintura do quadro¹⁷¹.

É a presença da *Légion d'Honneur* que determina um recorte um pouco anterior, antes de qualquer conflito com a França, talvez no início do ano proposto, ou no final de 1806¹⁷². A condecoração francesa não exclui uma autoria de Sequeira, mas a comparação estilística remete mais, acreditamos, a Pellegrini, mesmo se não tenhamos notícia que tenha visitado a cidade. Pode ter pintado o quadro em Lisboa, inspirado numa gravura para compor o fundo. De facto, o retrato aproxima-se daquele do Museu D. João VI, e se o rosto em si não revela a maestria do italiano, não sabemos quantos restauros terá sofrido. A pintura demonstra conhecimento anatómico, sobretudo nas mãos, e um completo domínio da cor que pode ter levado à atribuição a Vieira Portuense, já falecido aquando do início das obras, ou a Sequeira.

Encontramos uma composição semelhante¹⁷³, num retrato do Príncipe Regente sentado à mesa de trabalho, assinado por Pellegrini em 1805 [Fig. 89], um segundo modelo impactante da real figura¹⁷⁴, depois copiado por Máximo

¹⁷¹ O quadro foi estudado por António Mourato. O investigador acredita que Sequeira ter-se-ia inspirado na gravura de Bartolozzi a partir do retrato de Pellegrini, mas parte do princípio que a obra teria sido pintada no Porto – excluindo assim uma possível autoria do italiano. Pela presença de Sequeira na *Invicta*, o início das obras do edifício e o facto do Regente trazer ao peito a Legião de Honra, atribui-lhe a data de 1807 (MOURATO, 2003, 134 e nota 58).

¹⁷² Mourato admite que a situação política era delicada no Outono de 1807, quando Sequeira chega ao Porto (MOURATO, 2003, 140, nota 58). A identificação precisa do projecto arquitectónico permitira estabelecer uma data, pois, conforme aponta Mourato, o projecto do arquitecto Costa e Silva data de 1803 e o de Carlos Amarante, finalmente executado, de 1807 (MOURATO, 2003, 136, nota 36).

¹⁷³ Carlos Silveira refere a influência do famoso retrato do marquês de Pombal por Van Loo (SILVEIRA, 2012, 96), contudo Pellegrini já usara de composição semelhante no retrato do 7.º marquês de Niza, pintado em Londres em 1801, para o qual encontramos a mesma mudança de atribuições. Ayres de Carvalho atribuíra a Sequeira o desenho preparatório, por acreditar tratar-se de um retrato de D. Domingos Sousa Coutinho, mas José Monterroso Teixeira, com cuja análise concordamos, identificou-o como o almirante e atribuiu a tela a Pellegrini. Sobre a mudança de atribuições e a influência da estatuária antiga no desenho preparatório para este retrato, ver TEIXEIRA, José de Monterroso “Retrato de D. Domingos Xavier de Lima, 7.º Marquês de Niza (1765-1802)” disponível em <http://purl.pt/369/1/ficha-obra-marques-de-nisa.html> (visto a 23 Fev 2013).

¹⁷⁴ Outro retrato de grandes dimensões do Príncipe sentado, assinado e datado por Delerive, no mesmo ano de 1805 (Palácio Nacional da Ajuda inv. 59167), não parece ter tido qualquer

Paulino dos Reis (1778–1865) (FRANCO, 1993, vol 2, 401). D. João apresenta-se sentado sob a protecção de Minerva, deusa da sabedoria, com um reposteiro vermelho a realçar o branco da sua cabeleira. A mão direita aponta para uma paisagem, ao fundo, a outra segura um documento; as plantas do Palácio Nacional da Ajuda, sobre as quais se encontra pousado o seu bicórnio, resvalam ao seu lado. A Oliveira Lima Collection, em Washington, possui uma versão menor do quadro, assinada pelo mesmo autor e datada de 1806 [Fig. 90]. Chama a atenção a presença, e a ausência da *Légion d'Honneur*, pois no primeiro, as fotografias, cedidas por gentileza de Carlos Silveira, mostram claramente a Torre e Espada [Fig. 91] no lugar onde figura, no segundo, a condecoração francesa. Este repinte, relativamente simples, mais que um anacronismo (pois a ordem foi recriada apenas em 1808) é um gesto político, o termómetro de uma mudança em curso.

De facto, se nada fazia prever os acontecimentos futuros, *a posteriori* a insígnia francesa poderia causar desconforto ao próprio D. João e, escusando-o, levantado suspeitas sobre as afinidades políticas do pintor. Tais acusações levariam à expulsão de Pellegrini do território português em 1810. Com a possível excepção do quadro no Porto, o italiano parece ter sido o único pintor em Portugal a incluir a condecoração napoleónica nas suas obras.

O retrato do Porto também inspirou diversos outros, como um anónimo no Museu Grão Vasco [Fig. 92], talvez o mais próximo - novamente com a Torre e Espada a substituir a águia de Bonaparte. É provável que este, e talvez outros retratos do Príncipe Regente, tenham sido retocados para disfarçar a ordem, ou, a partir de 1808, pintados já de maneira a substituí-la.

A terceira tipologia a marcar a iconografia do monarca de modo contundente disseminou-se de ambos os lados do Atlântico num pequeno intervalo de tempo, como comprova uma versão por Simplício Rodrigues de Sá [Fig. 93], pintada no Brasil, pertencente à Pinacoteca do Estado de São Paulo, e

repercussão. D. João aparece trajado com o mesmo uniforme vermelho, cercado de diversos atributos de conhecimento e poder (inclusive a coroa real, ao fundo), contudo a sua posição, com a cabeça voltada para o lado contrário ao corpo, e os defeitos do escorso, sobretudo nos pés, revelam mais uma vez as limitações do artista.

outra no acervo do Museu Paulista, antes atribuída a Debret [Fig. 95]¹⁷⁵ e duas versões existentes em Portugal, uma no Museu de Aveiro, de autoria de João Baptista Ribeiro [Fig. 94], a outra, anónima, em Coimbra, numa colecção particular. Trata-se de um retrato oval, em busto, do monarca envelhecido, datável de entre a sua subida ao trono, em 1816 e a sua morte, dez anos depois.

Nestes quadros, ao contrário dos anteriores, D. João mostra a cor natural do seu cabelo não empoado, o lábio inferior acentuado. O pintor contrapõe essas características físicas pouco favoráveis acentuando os tons dourados da paleta, a imponência do porte e a coroa ao fundo. Retrato portátil, de média dimensão, não consta que tenha sido gravado. As cópias resultariam de uma tela que poderíamos considerar como a “original”, no sentido etimológico da palavra, um retrato oficial, ou oficialmente aceite, que não conseguimos identificar entre as diversas versões, sem exames precisos da composição de materiais e suporte.

Elaine Dias, que estudou as duas versões do quadro em São Paulo, refere que o retrato atribuído a Debret mostra a banda da Ordem da Jarreteira, recebida pelo monarca apenas em 1823 (DIAS, 2013, 184-186). Caso a tela não tenha sido retocada, o detalhe aponta para que esta tenha sido pintada entre 1823 e 1826, sendo posterior às outras, nas quais esta faixa azul que parte do ombro esquerdo não aparece. A pouca intensidade emocional, o convencionalismo do desenho, apontam de facto para uma cópia – o que implica que o “original” seria o retrato executado por Simplício, ou o executado por João Baptista Ribeiro.

A pouca simpatia pelo rei que transparece nos retratos sugere um trabalho português – seria motivada pela ausência de D. João. Esta possibilidade é reforçada pela não inclusão, no quadro, da Ordem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, criada no Rio de Janeiro, em Fevereiro de 1818. Essa ausência reforça a hipótese que o modelo “original” tenha sido elaborado entre 1816 e meados de 1818. Seria este o aclamado retrato de João Baptista Ribeiro, exposto em sua casa, no Porto, em 1818, como referimos? Não excluamos a existência de outras versões, ainda por encontrar. Mas o sucesso alcançado pela exposição pode ter levado o discípulo de Sequeira a oferecer a sua obra, ou uma

¹⁷⁵ Até a autoria ser contestada, com muita propriedade, por Elaine Dias, no Congresso Luso-Brasileiro, no Museu da República (DIAS, 2013, 184-185).

versão da mesma, ao monarca – uma possível explicação para a sua presença no Museu de Aveiro.

Em todo o caso, como dissemos, o “original” seria português: copiado, teria sido enviado para um Brasil que ainda fazia parte do Reino Unido, onde seria novamente copiado. O sucesso do retrato, e a sua viagem em direcção ao Brasil, comprovam-se também pela presença de uma versão do mesmo na ilha da Madeira, onde Joaquim Leonardo da Rocha parece ter-se inspirado nele para pintar o seu retrato do rei, hoje na Quinta das Cruzes, transformando a tela oval em rectangular e aumentando-a de modo a incluir as mãos.

A proximidade fisionómica aos retratos por Inácio Sampaio aponta também para uma possível autoria deste pintor [Fig. 96], ao qual ainda não se atribuíam retratos dessa dimensão – ou à sua utilização por este para as suas telas de grande porte que se encontram em Mafra. Ao pintá-las, em 1824, Inácio Sampaio parece ter usado, para executar o rosto do monarca, este modelo, que em nada o favorece. O rei estava de volta, mas embora comemorasse o *feliz retorno de S. M.*, o país não perdoaria tão cedo a D. João a sua longa ausência tropical.

3.1.1 Uma nova monarquia tropical – novos modelos de retrato?

No Brasil, D. João terá sido representado logo ao chegar, pelos principais retratistas da capital fluminense. Seria inconcebível que deixassem passar, sem registrá-la e comemorá-la, a presença, inédita em qualquer colónia, de um soberano europeu. Sem poder adivinhar quanto tempo duraria a sua permanência, não convinha desperdiçar qualquer oportunidade de representá-lo. Não era sequer necessário que posasse – bastava entrevê-lo nas ruas. Importava mais louvar a presença real do que tentar conseguir a honra de uma sessão de pose, pelo menos num primeiro momento.

Encontramos retratos atribuídos a José Leandro de Carvalho e a Manuel Dias de Oliveira (1765-1837). Mas é curioso não haver qualquer imagem ou

menção a um retrato seu por Francisco Pedro do Amaral (?-1830)¹⁷⁶, embora na época ainda estudante (PORTO-ALEGRE, 1856, 375), nem por Manuel da Cunha (1737-1809).

Este último, nascido escravo na família do cónego Januário da Cunha Barbosa, fora liberto, estudara em Lisboa, e retratara por volta de 1760 o poderoso António Gomes Freire de Andrade (1685-1763), 1º conde de Bobadela, governador do Rio de Janeiro e diversas outras capitanias durante quase trinta anos (LEVY, 1942, 10-12). A sua proximidade ao poder, a habilidade demonstrada no retrato do conde, a ânsia de resguardar a imagem do rei de Portugal, tudo leva a crer que teria pintado D. João. Talvez a falta, na sua obra, da atribuição de um retrato real possa explicar-se pela sua idade avançada, ou por alguma doença incapacitante que desconhecemos, e da qual morreria no ano seguinte? Seria dele o duplo retrato de D. João e D. Carlota no Museu Histórico Nacional, tradicionalmente atribuído a Manuel Dias de Oliveira? Em 1942, a historiadora Hannah Levy denunciava o pouco que sabíamos sobre os “mais conhecidos” pintores da escola fluminense, e a dificuldade em atribuir-lhes trabalhos na falta de originais comprovados a partir dos quais compará-los - em 2013, pouco mais se sabe.

Em todo o caso, o estado incipiente da gravura no Brasil não permitiu a difusão dos primeiros modelos “coloniais”. O número limitado de retratistas cariocas por volta de 1808 indica que caberia ao próprio pintor, com a ajuda de assistentes e/ou escravos, a tarefa de produzir diversas versões de um retrato¹⁷⁷. Localizamos cinco retratos tradicionalmente atribuídos a José Leandro de Carvalho, nenhum dos quais assinado, mas todos da mesma mão, num mesmo modelo de curioso recorte plástico no qual sobressai a proeminente barriga do soberano, com o mesmo uniforme, e em poses muito semelhantes. Seria essa gordura vista no Brasil colonial como um sinal de prosperidade? Debret não hesita em acentuar o perfil de diversas figuras cortesãs ou burguesas, nas

¹⁷⁶ Sobre este artista, ver ARAÚJO, Patrícia. 2003 e ARAÚJO, Patrícia. 19&20 Vol. III, n.3, Julho de 2008, disponível em <http://www.dezenovevinte.net/19e20/19e20III3/index.htm> (visto a 10 de Março de 2013).

¹⁷⁷ Um retrato de D. Maria I atribuído ao mesmo autor (Museu Histórico Nacional), vestida e paramentada como no século XVIII, congelada numa juventude passada, aponta também para a encomenda de cópias ou reinterpretações de retratos anteriores, alguns provenientes de Portugal.

maldosas aguarelas que realizaria no Rio. E, alguns anos mais tarde, afirmaria que o rei, *de temperamento sanguíneo e de pequena estatura, tinha as coxas e as pernas extremamente gordas e as mãos e os pés muito pequenos* e que se tornara *obeso* desde que chegara ao Brasil (DEBRET, 1975, tomo II vol. III, 150). Talvez mais do que simbólico, o ventre protuberante, reproduzido mais tarde num grande retrato em pé, em São Bento, atribuído a Sequeira, fosse mesmo a expressão de uma real corpulência.

A similitude entre as telas de José Leandro de Carvalho sugere que seriam variações derivadas de uma única sessão de pose, embora não possamos determinar qual o primeiro quadro, ou sequer se, de facto, D. João posou para o pintor. Apenas a sua localização original – como por exemplo o Convento de Santo António¹⁷⁸, um dos mais importantes do Rio de Janeiro - leva a crer num possível contacto directo entre o pintor e o príncipe. Talvez o prestígio da Igreja pudesse ter aberto as portas da corte a um mero pintor local? Não fosse isso, este poderia ter-se baseado em imagens fugidias de seu senhor, entrevisto na cidade ou na corte. Trata-se de uma imagem de grande impacto, pois nela o príncipe, “de pequena estatura”, é pintado em tamanho maior que o natural – a grandeza de seu cargo sobrepondo-se ao seu corpo mortal (KANTOROWICZ, 1997).

Voltando aos retratos, a inclusão ou a exclusão de atributos, nomeadamente a coroa real, indicam uma certa cronologia, entre 1808 e 1820. A análise iconográfica permite relacionar três telas como anteriores à coroação. A primeira, na Reitoria do Centro de Ciências da Saúde (CCS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro [Fig. 97], apresenta maiores variantes. Embora o Regente ostente, como nas outras, o Tosão de Ouro, a placa e a banda das Três Ordens, a ordem espanhola de Carlos III e a Torre e Espada, apresenta-se com a mão no bolso, sem o manto real ou a coroa portuguesa que surgem na tela do Museu Histórico Nacional - a única, como esta, a delinear a figura de D. João sobre um fundo neutro [Fig. 100]. Nunca parece ter sido atribuída a José Leandro de Carvalho, mas o tratamento dos olhos e dos cabelos, o recorte e a monumentalidade da figura, e até a falha na sombrancelha esquerda do futuro rei não deixam dúvidas quanto à sua autoria.

¹⁷⁸ A generosidade e a paciência do prior, D. Frei Ivo Muller, e da equipe de restauro do Convento de Santo Antonio, permitiram que examinássemos e fotografássemos este quadro, fóra de vista e de alcance, encontrando-se o edifício fechado ao público.

A segunda tela encontra-se na sede do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro [Fig. 98]¹⁷⁹. Nesta, a presença e o destaque do espadim, e do globo terrestre ao fundo, parecem aludir mais directamente a um período de guerra, ou seja entre 1808 e 1813. A placa da Torre e Espada aparece em maior destaque do que no quadro do CCS, pois talvez estivesse de facto a ser usada pelo príncipe¹⁸⁰. A terceira versão, em termos cronológicos, seria a do Convento de Santo António [Fig. 99]. Uma bengala (talvez uma interpretação do tradicional bastão de mando?) substitui o elemento militar, e os atributos que ladeiam o soberano são livros e documentos, intencionalmente ilegíveis, apontando para a sua acção como legislador, e talvez para 1815, data da elevação do Brasil a Reino Unido com Portugal e Algarves.

Nas duas imagens subsequentes, hoje no Museu Histórico Nacional [Fig. 100] e na Oliveira Lima Collection, em Washington [Fig. 101], multiplicam-se as condecorações, algumas fantasiosas, como a rosácea que aparece no quadro americano – e a coroa real surge em primeiro plano, com o manto a envolver o novo soberano, determinando uma data posterior a 1816, provavelmente por volta de 1818. Esse ano é de facto uma data “de corte” para o retrato no Museu Histórico Nacional pois nele aparece em destaque, embora sem grande fidelidade, o grande “M” em ouro, cercado por uma faixa azul e rematado por uma coroa, da Ordem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, instituída pelo soberano no Rio de Janeiro em Fevereiro de 1818¹⁸¹, e relativamente pouco comum nos retratos que encontramos.

Estas seriam as obras mais importantes de José Leandro de Carvalho a sobreviver-lhe. Antes de morrer, no Rio de Janeiro, em Novembro de 1834 (BATISTA, 1939, 118), o pintor seria obrigado, pelas forças nacionalistas de 1831, a destruir aquela que considerava a sua obra-prima, um retrato de toda a

¹⁷⁹Agradecemos a gentileza do Sr. Vice-presidente, Dr. Victorino Chermont, que teve a amabilidade de o mostrar pessoalmente.

¹⁸⁰Os estatutos da Ordem da Torre e Espada foram aprovados em Novembro de 1808 (BRAGANÇA, 2011, 20), mas as primeiras placas entregues aos grã-cruzes e comendadores seriam bordadas (BRAGANÇA, 2011, 36). A placa com diamantes usada pelo Príncipe Regente ficou pronta apenas em 1813 (BRAGANÇA, 2011, 44-45). No seu retrato por Albert Jacob Frans Gregorius, no Palácio Nacional da Ajuda (inv. 57035), D. João apresenta placares bordados, cujo uso explicaria a presença da Torre e Espada em quadros pintados entre 1808 e 1813 – embora não possamos excluir, sem uma análise específica dos materiais, a possibilidade de repintes, como vimos a propósito dos quadros de Pellegrini.

¹⁸¹ Sobre esta ordem ver FONSECA, 1955.

família real pintado para o altar-mor da Capela Real. Para pintá-lo, vencera por concurso “todos os pintores”, mas fora obrigado, como vimos, a recobri-lo com uma camada de cal após a abdicação de D. Pedro (PORTO-ALEGRE, 1841, 555).

Nascido em Muquiri, município de Itaboraí, no actual Estado do Rio de Janeiro, em data ignorada, José Leandro de Carvalho permanece um mistério¹⁸². Estudou na capital carioca com o desconhecido Manuel Patola, e já trabalhava em 1795, pois colaborou nos festejos do nascimento do Príncipe da Beira, D. António, fazendo letreiros para uma iluminação (PEREIRA, 2001, 673 nota 55). Na *Memória sobre a antiga escola fluminense*, marco da historiografia brasileira, Araújo Porto-Alegre considerava-o *o mais fiel retratista da época*, pois conseguia guardar na memória as feições de um indivíduo que vira uma única vez e assim *pintá-lo ao vivo* (1841, 554). Foi contratado, em 1815, pela Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro para pintar quatro retratos póstumos, de corpo inteiro, de benfeitores falecidos entre 1807 e 1813 (LEVY, 1942, 30-31 nota 20). Porém seria muito prejudicado pela vinda dos artistas franceses. A comparação com o seu traço mais rígido, menor domínio da anatomia e do *sfumato*, consequência da sua formação precária na colónia, teria sido implacável. Um anúncio humilhante, publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, indica que, por volta de 1830, passava por dificuldades financeiras:

O Sr. José Leandro, mestre pintor; queira ir a Praça da Constituição, para pagar o que deve na loja N.18. (Diário do Rio de Janeiro, n. 17, 20 de Agosto de 1830, 67)

Mesmo dadas as suas limitações formais, deixou discípulos, embora alguns passassem rapidamente para a esfera da Escola Real e da Academia. Araújo Porto-Alegre sustentava, em *Iconographia Brasileira*, que fora o primeiro mestre de Francisco Pedro do Amaral, antes que este estudasse com Manuel Dias de Oliveira, entre 1800 e 1807, e finalmente seguisse os ensinamentos da *colônia artística franceza* (PORTO-ALEGRE, 1856, 375). Mais tarde, contudo, contradiz-se ao afirmar que Amaral teria sido assistente de José Leandro, depois de trabalhar como cenógrafo no Real Teatro São João (PORTO-ALEGRE, 1856, 376).

¹⁸² As informações quanto ao seu nascimento permanecem contraditórias: a história da arte segue a versão oferecida por Moreira de Azevedo em 1877, segundo a qual era filho do lavrador Manoel Leandro (MOREIRA DE AZEVEDO, 1877 vol.1, 67 *apud* SANTOS, 1938, 22), mas alguns anos depois, Joaquim Manuel de Macedo Araújo dizia-o filho de Ângelo de Carvalho e Antonia Francisca Chagas (MACEDO, 1876, vol. 3, 372 *apud* SANTOS, 1938, 22)- sendo que Porto-Alegre afirmava, em 1841, que era natural de Magé (PORTO-ALEGRE, 1841, 40).

De facto, embora Porto-Alegre seja ainda a mais importante, e a mais citada, fonte sobre os pintores em actividade no Rio de Janeiro à chegada de D. João VI, alguns historiadores já questionavam, por volta de 1940, o uso indiscriminado do seu testemunho, dado o seu compromisso pessoal com o projecto de criação de uma identidade “nacional” para o Brasil, segundo as premissas do Instituto Histórico e Geográfico (LEVY, 1942, 35). Em todo o caso, é muitas vezes a fonte possível, e não podemos deixar de notar que, embora dedique um terço da sua *Iconographia Brazileira* a Francisco Pedro do Amaral, a quem se atribuíra, por tradição, um retrato da marquesa de Santos, em momento algum menciona que o pintor, que teria sido *dourador, estucador, architecto, scenographo, decorador e paisagista*, seria também retratista (PORTO-ALEGRE, 1856, 376), o que explicaria a inexistência de outros retratos a ele atribuídos¹⁸³.

Quanto aos demais artistas da “escola fluminense”, encontramos Manuel Dias de Oliveira a pintar em miniatura a marquesa de Belas e um retrato de D. Carlota Joaquina, mesmo se esta seguramente não posou para a pintura. Mas ainda são poucos os retratos em que se confirma a sua autoria.

Como vimos na Galeria dos Jerónimos, alguns retratos de D. João com a coroa real podem ter sido elaborados antes mesmo da aclamação. A presença da Ordem de Vila Viçosa, criada em 1818, contribui nestes casos para a datação, embora seja preciso considerar, como vimos, que as telas eram frequentemente repintadas para modificar ou incluir condecorações.

A obra mais emblemática de D. João enquanto rei, datável precisamente entre 1817 e 1818, quando o seu autor se encontrava envolvido nos preparativos da aclamação, é o retrato do monarca por Debret nos trajes para esta cerimónia. O pintor afirmou que o soberano *só usou seu uniforme real de gala no dia de sua aclamação* (DEBRET, 1975, t. II, vol. III, 150). Imagem áulica *par excellence* de D.

¹⁸³ Concordamos inteiramente com Bandeira e Lago quanto ao facto que o retrato da marquesa de Santos não seja dele, embora não tenhamos elementos para comentar a sua nova atribuição a Pallière (BANDEIRA, LAGO e PESSOA, 2011, 108-109). A indumentária da retratada sugere uma obra da década de 1840, mas permanece a questão das jóias e da Ordem de Santa Isabel, aparentemente anteriores a 1831. Teriam sido incluídas por exigência da retratada, numa obra posterior, como resgate de sua elevada posição na Corte imperial? Seria esta senhora de facto a amante de D. Pedro? A falta de elementos seguros de comparação, que tivessem resguardado com alguma certeza a “semelhança” da marquesa, impedem-nos neste momento de chegar a uma conclusão.

João VI no Brasil, foi gravada em Paris por Charles Simon Pradier, enviado em Abril de 1818 de volta à capital francesa, especificamente para este fim.

O quadro que hoje conhecemos [Fig. 102]¹⁸⁴ não possui a larga factura condizente com um primeiro esboço, mas tampouco o *fini* dos quadros acabados do período. As suas dimensões reduzidas e a liberdade da pincelada indicam que seja um estudo preliminar para um retrato de grandes dimensões. O tamanho era, de facto, um elemento de prestígio na pintura de história, e parece pouco provável, diante de um acontecimento tão notável quanto uma aclamação real, que Debret, auto-intitulado “pintor de história”, se conformasse em executar apenas um quadro pequeno. O pintor publicou uma lista dos quadros por ele pintados no Brasil em que precisa suas *pequenas dimensões* ou *dimensão média* – o que não acontece quando se refere ao retrato de D. João. Afirma apenas ter pintado um *Retrato do Rei* (DEBRET, 1975, t. II, vol. III, 122). Caso tenha sido completado¹⁸⁵, o quadro de grandes dimensões terá seguido para a Europa, em 1821, com a família real, em 1831 com o imperador, ou até com o próprio artista – enquanto o estudo detalhado que hoje conhecemos teria sido levado por Pradier, a fim de guiá-lo na elaboração da respectiva gravura [Fig. 103].

Dois retratos de D. João VI, um que já encontrámos, exibido com toda a pompa no Palácio da Brejoeira [Fig. 104], outro na Santa Casa de Misericórdia de Caminha [Fig. 105], ambos inequivocamente baseados em Debret, parecem confirmar que existiria outro quadro, além do esboço.

A tela da Brejoeira está assinada por Antonio Alves, provavelmente o “pardo” que encontramos envolvido na Revolução Pernambucana de 1817 e salvo dos açoites por seu retrato do rei de 1814. Como vimos, o pintor foi libertado da prisão pelo novo governador, o Marechal Luís do Rego Barreto, talvez em Março de 1818, quando este obteve o indulto dos prisioneiros

¹⁸⁴ Foi oferecido à Academia Imperial do Rio de Janeiro pelo diplomata brasileiro José Ribeiro da Silva, de onde foi transferido para o Museu Nacional de Belas Artes, já no século XX (ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES, 1923, 63-64).

¹⁸⁵ A existência de uma versão monumental do quadro da coroação de D. Pedro do Museu Nacional de Belas Artes, descoberta na década de 1960 no Castelo d’Eu, em França, e comprada pelo governo brasileiro (hoje no Palácio Itamaraty, em Brasília), parece confirmar que os diversos óleos de Debret no MNBA seriam esboços para quadros maiores. Talvez não tenha concluído todos, mas acreditamos na existência de pelo menos este retrato de D. João VI, e outro de D. Pedro enquanto Príncipe da Beira, esboçado, como vimos, em seu atelier, e não devemos excluir a possibilidade de que existam outros.

([BARRETO], 1822, 86)¹⁸⁶. Animado pela clemência que lhe valera o primeiro retrato, pode ter imediatamente pintado um segundo.

Tal como o pintor anónimo da Misericórdia, teria tido acesso à gravura de Pradier – de facto, em ambos os casos, a composição, a pose do monarca, o trono e a coluna, são calcados no modelo gravado. Pode parecer estranho a vinda para Portugal de um quadro pintado no Brasil, mas o primeiro proprietário do Palácio, Luís Pereira Velho de Moscoso (1767-?), tinha negócios com o país, e o marechal Rego Barreto regressou em 1822¹⁸⁷, nomeado governador do Minho. O retrato de Antonio Alves pode ter vindo com este, ou ter sido comprado por Moscoso directamente do Brasil. Em todo caso, pelas suas características de retrato de aparato e por sua proximidade à pintura de Debret, seria anterior à revolução liberal de 1820, ou seja, data de um período em que o rei se encontrava há muito tempo no Brasil. Em Portugal, começava a perder-se a esperança de que retornasse. Isto pode explicar que um fidalgo que almejasse a real presença em sua casa, encomendasse ou comprasse o retrato do rei no Brasil. O quadro, de facto, respira majestade.

A tela da Misericórdia de Caminha pode ter sido inspirada na de Antonio Alves, pois a cidade se encontra na foz do Minho, a escassos 45km de Monção – porém destoa pela testa alta, e o curioso inchaço nos lábios do rei, retratado quase como negróide. Parece denotar a pouca simpatia que poderia existir em Portugal por um monarca que optara ser aclamado na colónia, e lá permanecia mais do que o esperado.

Teriam estes pintores, nomeadamente António Alves, simplesmente ampliado e “colorido” a gravura de Pradier, sem o menor indício das dimensões do original, ou das suas cores, ou ter-se-ia Alves baseado em informações sobre um retrato “original” a óleo, hoje perdido?

No retrato de aparato pintado por Debret, reproduzido em Paris, o monarca retém toda a grandiosidade pretendida na sua aclamação. Mas embora

¹⁸⁶ Sobre o governo do marechal, ver [BARRETO, Luis do Rego] *Memória justificativa sobre a conducta de campo do marechal Luiz do Rego Barreto durante o tempo que foi Governador de Pernambuco, e Presidente da Junta constitucional do governo da mesma Provincia. Offerecida à Nação Portuguesa*, Lisboa: Typographia de Desiderio Marques Leão, 1822.

¹⁸⁷ Rego Barreto tinha a seu lado, no governo do Recife, um certo Marechal de Campo Luiz Antonio Salazar Moscoso, que não conseguimos averiguar se seria parente dos Velho Moscoso (BARRETO, 1822, 18, 100, 105 e 121).

Debret tente aproximá-lo plasticamente de uma certa “contemporaneidade” europeia, o retrato permanece decalcado em modelos anteriores.

Como refere Elaine Dias, a composição aproxima-se do retrato de Luís XVI pintado por François Callet [Fig. 106], cerca de quarenta anos antes¹⁸⁸, e não apenas dos retratos de Rigaud que tanto marcaram as representações reais europeias (Dias, 2006)¹⁸⁹. Mas o uso em ambos de um trono de espaldar redondo e de um estrado é enganador: não se trata de elementos decorativos imaginários, mas de objectos físicos. Poderiam ser excluídos, aumentados ou diminuídos, consoante algumas escolhas pictóricas, mas não reinventados com outras formas. Se os eliminarmos do estudo comparativo, as diferenças nas escolhas compositivas tornam-se patentes: na posição dos pés, da mão apoiada sobre a anca, perto da espada ou sobre ela, ou no esvoaçar do manto real sobre o cotovelo, levemente dobrado. Mais do que a Callet, esses detalhes remetem directamente a figuras anteriores de D. José, e ao retrato do próprio D. João nos Jerónimos, que já encontramos. A comparação com a fotografia invertida da pintura de Miguel António do Amaral, hoje no Museu do Hermitage, é flagrante [Fig. 75] ao revelar uma verdadeira preferência pelo modelo consagrado por seus ancestrais.

A “modernidade” da versão de Debret revela-se, embora discreta, ao compararmos este retrato com o de José Bonaparte pintado por François Gérard [Fig. 107], numa versão “actualizada” de Rigaud. Nenhum exemplar deste retrato é datado, mas terão sido pintados entre 1806, quando o irmão de Napoleão tornou-se rei de Nápoles, e 1813, ano em que Charles Simon Pradier gravou a tela¹⁹⁰. Em grandes traços compositivos, Debret aproxima-se de modelos anteriores conhecidos em Portugal; entretanto detalhes como a posição da mão

¹⁸⁸ Quadro foi encomendado pelo governo em 1775 ou 1779. Entre esta data e 1789 foram feitas diferentes cópias e versões, em museus de Versailles, Clermon Ferrand, Grenoble, e Madrid. Sobre as telas, ver www.culture.gouv.fr (visto a 10 de Maio de 2013) e www.clermont-ferrand.fr/ (visto a 1 de Outubro de 2013) e www.museodelprado.es (visto a 10 de Outubro de 2013)

¹⁸⁹ DIAS, Elaine “A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret” in *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, vol.14 no.1 São Paulo Jan./June 2006 <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47142006000100008> (visto em 12 Março de 2012)

¹⁹⁰Um exemplar desta gravura encontra-se no British Museum, em Londres (inv. 1925,1215.49). Note-se que 1813 foi também o ano em que o irmão de Napoleão perdeu o trono espanhol. O retrato pode ter sido pintado em 1812, pois o da esposa e filhos de José Bonaparte, pelo mesmo pintor, foi exposto no Salon deste ano, do qual participava Debret - embora o retrato do rei não conste no catálogo <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57896742/f42.image.r=Naples.langEN>

parecem inspirados por Gérard, com quem compartilhava afinidades políticas e amizades pessoais¹⁹¹. Durante o império, Debret teria visto retratos seus, inclusive do próprio Napoleão. Retira de suas telas uma certa leveza na composição, uma maior sobriedade, e talvez, de outras imagens do imperador francês em trajes de gala¹⁹², o efeito dramático do vermelho, não obstante ser de facto o vermelho a principal cor do manto real português.

Assim, ao exaltar o novo rei de Portugal, o bonapartista emigrado baseia a sua imagem em representações mais antigas de reis portugueses, mas presta *en passant* uma homenagem surda ao seu principal inimigo, um “pisar d’olhos” semelhante ao que faria mais tarde, quando escolheu inaugurar o primeiro *Salon* oficial brasileiro no dia 2 de Dezembro de 1829, aniversário do pequeno D. Pedro, herdeiro da coroa - mas também jubileu da coroação de Napoleão, exactamente 25 anos antes¹⁹³.

Note-se que estes retratos reais não têm uma dimensão propriamente “nacional”, não pretendem fundar ou afirmar uma escola “portuguesa” ou “brasileira”: o importante é a figura real. Debret é contratado por estar disponível e pelo prestígio que lhe conferia o seu duplo estatuto cosmopolita de ser francês e ter estudado em Roma. Aproveita nos retratos o seu próprio repertório pictórico, mas neles apenas ecoa afinidades políticas pessoais, atualizando mas nunca questionando os requisitos da iconografia régia, como a coroa apresentada, e não posta sobre a cabeça como nas aguarelas que pintaria de D. Pedro I (Dias, 2006). O seu uso de retratos régios anteriores parece comprovar que seguia de perto as opiniões ou ordens de seu real modelo.

No período entre as Cortes de 1820 e a volta do absolutismo em 1823, a coroa real perderia a sua proeminência nos retratos de D. João. Comemorava-se agora uma monarquia constitucional, supostamente mais igualitária. Não se trata

¹⁹¹ A gravura sugere que Gérard, amigo e “irmão” maçónico de Lebreton (ver p. 281), também conhecesse Pradier.

¹⁹² A iconografia imperial inclui retratos pelos principais pintores da corte napoleónica, como David, regularmente expostos no *Salon* até 1815.

¹⁹³ O dia 2 de Dezembro de 1805 marca igualmente a grande vitória das tropas bonapartistas em Austerlitz. A data marcou de tal modo o imaginário francês que em 1851 Luis-Napoleão Bonaparte, sobrinho do imperador, escolheria o 2 *Décembre* para o golpe de estado que o levou ao poder como Napoleão III, e proclamou o chamado *Second Empire* a 2 de Dezembro de 1852.

propriamente de novos modelos de retrato, mas de casos esparsos, inspirados em figurações anteriores.

A historiadora Maraliz Vieira Christo localizou um retrato “constitucional” de D. João, sem identificação de autor ou data, no Museu Mariano Procópio em Minas Gerais, e teve a amabilidade de nos fornecer uma imagem [Fig. 108]. Trata-se novamente de um retrato a meio corpo, de factura algo *naïve*, no qual o rei segura um livro onde se lê *registo de leis*. Em termos de composição, aproxima-se do retrato anónimo gravado por Constantino Fontes (1777- 1835/40), *D. João VI Rey Constitucional* na Sociedade Martins Sarmento, em Guimarães [Fig. 109]. Mas a gravura, por sua vez, parece baseada num retrato a óleo, também anónimo, anteriormente atribuído a Debret, no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro – no qual a coroa, sobre a qual o monarca envelhecido apoia a mão, foi trocada pela constituição [Fig. 110]. Bandeira e Corrêa do Lago atribuem este retrato a Inácio Sampaio, mas embora concordemos em retirar a autoria ao pintor francês, apenas as distorções anatómicas e as deficiências do desenho evocam Sampaio. O retrato em questão revela uma paleta mais luminosa, um desenho menos sucinto, maior domínio do modelado, e guarda ainda os mistérios da sua autoria. Pode datar de 1819 ou 1820 e ter inspirado a gravura, pois em todos três, além dos uniformes semelhantes, em que as dragonas assumem destaque, encontramos a mesma leve torção de corpo e cabeça, e o mesmo chapéu tricórnio no primeiro plano. Por outro lado, o rosto alongado do rei, a testa alta, e os poucos cabelos, parecem ter sido “melhorados” no retrato mineiro, no qual D. João aparece mais jovem e dotado de farta cabeleira negra, inédita em outros retratos.

A coroa volta a figurar em destaque a partir de 1823, quando a Constituição é abolida, até a morte do rei em 1826, nos retratos ovais que encontrámos, e naqueles de grandes dimensões pintados por Inácio Sampaio, hoje no Palácio de Mafra.

Vemos assim o quanto as variações políticas transparecem nos retratos levantados através da inclusão ou exclusão de atributos e insígnias, sem contudo afectar de modo directo ou contundente a majestade do rei de Portugal. Algumas imagens são mais favoráveis à figura real, outra menos: alguns pintores embelezam o soberano, sobretudo nos primeiros anos do século, outros parecem comprazer-se em realçar os atributos pessoais que menos o favorecem, como a

papada, a testa alta, o lábio caído ou a barriga, imagens surpreendentes pelo aspecto quase caricato. Mas as numerosas cópias dessas imagens menos favoráveis parecem demonstrar que eram aceites pelo retratado e por cortesãos, sem grandes questionamentos ou surpresas.

Decerto, ao longo dos anos, o príncipe envelhece e enfeia. Mas a disseminação de tratados, como o de Lavater, e uma maior expectativa por retratos mais psicológicos, mais “reais”, menos padronizados do que no século anterior, compensariam o aspecto caricatural, que hoje estranhamos, pela ilusão de que estes quadros revelariam ao espectador a verdadeira personalidade real. À medida que a crise do Antigo Regime se aprofunda, começam a transparecer, furtivamente, afinidades e questionamentos de alguns artistas, que todavia não chegam a abalar a majestade esperada das representações do soberano. Certos retratistas preferem congelar a imagem do rei, em modelos provenientes de um período mais estável e numa juventude há muito passada. De modo geral, nada parece afectar a dimensão aúlica desses retratos, reflexo e construção da sua mágica: não encontramos nenhuma representação de D. João em trajes burgueses, nenhum retrato em que, afinal, se vislumbre o homem por trás do rei.

O mesmo não acontece com D. Carlota Joaquina. Fortemente embelezada na juventude, nos retratos de Troni, e mesmo em inícios do Oitocentos, na tela anónima do Palácio da Ajuda, com o passar dos anos a princesa e seu círculo de cortesãos parecem desistir da construção de uma beleza inexistente. Terminam por anuir com a descrição maldosa do marquês de Bombelles, que afirmara, logo após seu consórcio, que era preciso fé, esperança e caridade para consumir o casamento: fé de que a infanta fosse mulher, esperança de que pudesse ter filhos, e caridade cristã para os fazer... (PEREIRA, 2008, 181). Após a partida para o Brasil, sobretudo à medida que algumas vozes começam a erguer-se em Portugal contra o “absolutismo”, a imagem da rainha decompõe-se a olhos vistos. Em raros casos, como no retrato pintado por Henrique José da Silva em 1820 para formar um par com um de D. João (Palácio de Queluz, inv. PNQ 1341/2), permanece ainda jovem, preservada, intocada, como acontecera com a figura do rei. No entanto, D. Carlota não gozava da popularidade do marido, e as imagens

mais impactantes que sobrevivem da rainha revelam um rosto humano, que envelhece.

3.2 D. Carlota Joaquina e “a série de Queluz”

Talvez dos retratos mais tocantes da família real durante o período estudado seja a série de D. Carlota [Fig. 111], suas filhas e neto, hoje no Palácio Nacional de Queluz. Nestes, a política dá lugar à saudade. Diversos historiadores dedicaram-se a estudá-los, e a atribuição da sua autoria a Nicolas Antoine Taunay parece incontestável, pelo menos para o retrato da futura rainha e três das suas filhas¹⁹⁴. Segundo Escragnolle Taunay, descendente do pintor, este teria sido incumbido por D. Carlota, em 1816, de retratar três infantas, para enviar as telas a seu irmão e genro, D. Fernando VII de Espanha (ARAÚJO, 2000, 204)¹⁹⁵. No *catalogue raisonné* do pintor, Lebrun-Jouve estabelece inequivocamente a semelhança entre obras anteriores do seu pincel com, por exemplo, o retrato dito de *D. Isabel Maria*. Concordamos com a autoria que lhe atribuí para quase todas as telas (ARAÚJO, 2000, 206).

Nesta série, a única que se conhece a reunir mãe e filhas, avó e neto, a única em que a rainha aparece tão simplesmente vestida, destaca-se a figura particularmente “burguesa” de D. Carlota Joaquina. A princesa aparece num recorte pictórico em busto, semelhante aos retratos das infantas, particularmente apertado junto ao primeiro plano. Os corpos sobressaem numa proximidade com o observador de modo quase desconcertante, pois ocupam parte substancial da superfície pictórica, criando uma sensação de intimidade que Taunay se compraz em usar em retratos de sua própria família, em

¹⁹⁴ A atribuição a Nicolas Antoine Taunay, reiterada por Lebrun-Jouve e Pedro Corrêa do Lago cabe ao Embaixador João Hermes Pereira de Araújo na comunicação “As primeiras obras de Debret e Taunay pintadas no Brasil” apresentada em Outubro de 1999 no seminário *D. João VI um rei aclamado na América* no Museu Histórico Nacional, e publicada nos anais do museu, em 2000.

¹⁹⁵ D. Fernando VII (1784-1833), irmão de D. Carlota Joaquina, casou-se quatro vezes. A primeira em 1802 com sua prima, D. Maria Antonia de Nápoles (1784-1806), a segunda em 1816 com a sua sobrinha D. Maria Isabel Francisca de Bragança (1797-1818), a terceira em 1819 com D. Maria Josefa Amália da Saxônia (1803-1829) e finalmente em 1829 com outra sobrinha, D. Maria Cristina das Duas Sicílias (1806-1878)

referência não disfarçada aos do seu amigo Louis Leopold Boilly¹⁹⁶, mas que não se repetirá em retratos posteriores da Família Real portuguesa.

Trata-se de retratos íntimos, elaborados talvez para um tio e cunhado, senão para a própria rainha e mãe, que os teria acompanhado com um olhar atento. Seriam vistos, apenas, por um círculo estrito de parentes e cortesãos portugueses e/ou espanhóis, e não expostos publicamente ou divulgados através de cópias¹⁹⁷. Nestes, ao contrário dos retratos de aparato, importava sobretudo o sentimento, a saudade por vir, a lembrança de meninas que cresciam, de parentes que se afastavam sem promessa de retorno. Daí resulta uma dimensão psicológica pouco ou nada relevante em retratos áulicos ou cortesãos, explicitamente políticos. Mas caso se confirme o envio espanhol, a política não se encontra de todo ausente: diante da partida iminente de duas de suas filhas, D. Maria Isabel Francisca (1797-1818) e D. Maria Francisca (1800-1834), destinadas a se casarem respectivamente com os seus tios D. Fernando VII e D. Carlos Isidro (1788-1855), D. Carlota teria aproveitado o talento do pintor para enviar ao irmão, por meio de retratos, uma verdadeira mensagem de paz.

De facto, a senhora de meia idade, de rosto um pouco tímido, do quadro de Taunay, onde apenas o vermelho do vestido denota a força de carácter, era a mesma criatura política que, poucos anos antes, lutara para assumir a regência de Espanha, e quem sabe a coroa, enquanto Fernando VII estava preso. Fora ela, que se mostra agora coberta por um traje de mangas compridas e gola de renda frouxa, com pequenos caracóis nos cabelos e cruces minúsculas penduradas nos brincos, quem conspirara pelo domínio das colónias espanholas a sul do Brasil, e escrevera para Cortes e vice-reis fazendo valer os seus direitos. Não fosse a pressão da Inglaterra (favorável aos processos de independência que abriam novos mercados para os seus produtos) sobre um cansado D. João, talvez tivesse conseguido ocupar, pelo menos nas Américas, o lugar do irmão - o rei com quem agora casava a filha. Era oportuno, senão importante, enviar-lhe uma imagem

¹⁹⁶ Os retratos de Boilly, a maioria de pequena dimensão, distinguem-se geralmente pelo recorte em busto, às vezes bem acima da cintura, que estabelece uma grande proximidade à figura retratada, cuja imagem levemente torcida, raramente frontal, destaca-se sobre fundo neutro, escuro, com impressionante nitidez nos detalhes e na indumentária. Boilly incluiu Taunay num famoso retrato de grupo, e seriam próximos o bastante para conhecerem respectivamente as suas obras. Sobre este pintor, ver SIEGFRIED, 1995.

¹⁹⁷ Não se conhecem, de facto, quaisquer gravuras desta série.

menos ameaçadora, um rosto marcado pela idade, acompanhado por uma série de retratos de meninas e crianças¹⁹⁸.

Não há qualquer ameaça neste conjunto de rostos femininos, nem outra pretensão real ou dinástica que dois casamentos entre parentes. Não encontramos sequer a exuberância do retrato da marquesa de Belas, na explosão da sua cabeleira. Estes retratos não se aproximam de qualquer retrato monárquico anterior. Longe dos modelos áulicos, revelam a forte influência da retratística “burguesa” francesa próxima de Taunay, nomeadamente a de Boilly e Ingres. Esta influência não seria aproveitada no Brasil, pois os quadros não permaneceram no Rio de Janeiro: ou seguiram para a Europa quase imediatamente, ou voltaram para Portugal com a Família Real em 1821; em ambos os casos, circularam apenas num círculo restrito. Veremos que, no Brasil, a retratística “psicológica” de carácter ou valor burguês seria ultrapassada por modelos mais esplêndidos, considerados mais adequados à afirmação do jovem país.

Ora, novas identificações para duas infantas, sugeridas por Elaine Dias, abrem uma perspectiva interessante. Seria D. Maria Isabel Francisca [Fig. 112], e não D. Maria Francisca (como afirmam Lago e Lebrun-Jouve), aquela que traz, ao peito, uma miniatura oval com o retrato de seu futuro marido, Fernando VII (e não D. Carlos Isidro), e D. Maria Francisca (não D. Maria Teresa) [Fig. 113] a que ostenta uma miniatura quadrada representando D. Carlos Isidro (e não o rei) (DIAS, Dez. 2011). As novas identificações são consistentes; as dos maridos nos retratos em miniatura não deixam dúvidas, dado o cabelo mais claro de D. Carlos Isidro¹⁹⁹. Mesmo se discordamos da análise estilística da série feita pela

¹⁹⁸ Lago atribui o facto dos retratos de D. Pedro ou D. Miguel não integrarem a série a um erro tático de Taunay, que se teria aproximado do círculo de D. Carlota em detrimento da “ala masculina” do Paço (LAGO, 2008, 28). Esquece-se, contudo, que D. Miguel fazia parte desse primeiro círculo e que o seu retrato figura entre aqueles que Fusquini reproduz no Palácio da Ajuda, como veremos a seguir. Terá existido um retrato de D. Miguel por Taunay, hoje perdido? Pode ser. Acredito que D. Carlota tenha começado a série pensando em mandar para o irmão uma imagem pacífica de sua prole, e pode ter aproveitado o pintor para guardar para si mesma uma versão da maioria dos quadros, completando ainda os que mandou com outros, para o seu próprio deleite, como o do neto, talvez o do filho favorito, e os das duas filhas mais velhas que lhe foram mandados de Espanha. Tratar-se-ia assim de um “álbum de família”, político, sim, mas sobretudo emblema de saudades.

¹⁹⁹ A miniatura encontra-se adequadamente identificada no catálogo do Museu de Queluz como D. Carlos Isidro mas, como ressaltam Lago e Lebrun Jouve, caso se tratasse da infanta D. Maria Teresa, isso não faria sentido por volta de 1818, quase vinte anos antes do seu casamento com o

historiadora, concordamos plenamente com a sua identificação das infantas. Embora, como vimos, a dimensão mimética de um retrato pintado seja questionável, alguma “semelhança” existia na representação, e as suas feições aproximam-se muito mais de retratos posteriores cuja identificação é certa²⁰⁰.

Dias, Lago e Lebrun-Jouve destacam que o retrato conhecido como sendo o da infanta “D. Maria Isabel” é o menos caracterizado em termos fisionómicos [Fig. 114]. Os dois últimos historiadores explicam a sua qualidade quase etérea pela necessidade de invenção ou lembrança da sua fisionomia na ausência da princesa, a caminho de Espanha (LEBRUN JOUVE, 2003, 286). Concordamos que o retrato não parece tirado do natural. Mas outras razões podem explicar o facto, mesmo se a princesa for D. Isabel Maria (como demonstra Dias), que permaneceu no Rio de Janeiro. Talvez Taunay apressasse a pintura diante da partida iminente das irmãs, para que estas levassem o retrato; talvez a infanta não tenha gostado do resultado, impedindo que fosse levado, ou ainda, por razões que ignoramos, simplesmente decidisse não posar. Mas, os mesmos olhos claros e algo afastados figuram igualmente num retrato da infanta mais velha, na Biblioteca-Museu da Casa de Bragança, em Vila Viçosa [Fig. 115].

A identificação das irmãs menores, D. Maria da Assunção (1805-1835) [Fig. 116] e D. Ana de Jesus Maria (1806-1857) [Fig. 117], assim como a de D. Sebastião Gabriel (1811-1875) [Fig. 118], e não D. Francisco António Pio (1795-1801), como demonstra Lebrun-Jouve (2003, 286), baseada na inclusão de uma flecha, atributo de S. Sebastião, encontram unanimidade entre os investigadores recentes, assim como a sua atribuição a Taunay, e não há motivo para contestá-las.

Acredito que a encomenda tenha começado, em Junho de 1816, pelos três retratos das infantas que permaneciam no Brasil. Suas imagens deveriam seguir para Espanha como *memento* para as irmãs que partiam e emblema de paz para Fernando VII. Talvez um retrato de D. Carlota os acompanhasse, cópia ou versão do que conhecemos²⁰¹. De facto, uma pequena diferença nos tamanhos das telas

infante espanhol, em 1838 (LAGO, 2008, 160; LEBRUN JOUVE, 2003, 286). Por outro lado, D. Maria Francisca desposou o tio em Setembro de 1816.

²⁰⁰ Como o de D. Maria Isabel por Vicente Lopez Portaña, no Prado em Madrid (inv. P00869), ou o de D. Maria Francisca no Palácio de Queluz (inv. PNQ 274), com as suas sobranceiras cerradas.

²⁰¹ Se os três retratos que Taunay afirma terem-lhe sido encomendados eram de facto presentes para Fernando VII, o mais provável é que tenham seguido com as infantas para Madrid a 1 de

sugere a existência de duas séries, ou duas fases distintas na pintura dos retratos. Os das infantas “espanholas”, D. Maria Isabel Francisca (“Maria Francisca”) e D. Maria Francisca (“Maria Teresa”), medem, em altura, 2 cm a mais que os de suas irmãs e sobrinho²⁰². Talvez tenham sido pintados não por Taunay, no Brasil, mas em Espanha, entre 1816 e 1820, por um pintor espanhol de qualidade equivalente, como Vicente Lopez Portaña, ou José de Madrazo (que regressa de Roma em 1818), no estilo “francês” então corrente²⁰³. A forte presença das infantas contesta a possibilidade que tenham sido pintadas às pressas, muito menos de memória ou por gravuras. Parecem terem sido retratadas “do natural”, com grande minúcia. O uso de miniaturas na apresentação de futuros esposos leva a crer que os retratos que trazem ao pescoço tivessem sido oferecidos, ainda no Brasil, por emissários espanhóis, mas não encontramos menções a estes presentes na imprensa. Pode tratar-se, assim, das miniaturas que a imprensa carioca menciona lhes terem sido oferecidas ao chegar a Cádiz²⁰⁴, pois a sua elaborada inserção em colares minuciosamente integrados na composição indica não se tratar de repintes.

Julho de 1816. Tratar-se-ia de uma outra série, de apenas quatro retratos, que Newton Cardoso viu em Madrid em 1948 (LEBRUN JOUVE, 2003, 286), e não dos retratos de Queluz. Corrêa do Lago revela que a 22 de Maio de 1816, Taunay ainda não pintara qualquer membro da Família Real (LAGO, 2008, 252-253), e concorda com Lebrun Jouve que não teria tempo de pintar os oito quadros desta série em apenas cerca de cinco semanas. Ora, nota-se uma diferença de pincelada, de fundo, e no vestuário, sobretudo entre as retratadas “com miniatura” e as outras. As duas primeiras, tal como D. Carlota, usam roupas de inverno, condizentes com o mês de Junho no Rio (ou com o final do ano em Espanha). Os fundos das infantas “espanholas” são mais unidos, mais duros. No caso das crianças, as roupas são mais leves, e os dois retratos supostamente D. “Maria Isabel” e D. “Isabel Maria”, parecem mais apropriados à primavera ou ao verão.

²⁰² Agradecemos a atenção com que fomos recebidos em Queluz pela sua directora, Dra. Inês Ferro, e pela Dra. Conceição Coelho, que a pedido de Anísio Franco, permitiram-nos medir cada retrato por trás, corrigindo assim os erros em publicações anteriores. Os tamanhos, embora variados (ver as legendas das ilustrações correspondentes), aproximam-se todos dos 64 x 51,5 cm, com a excepção do retrato de D. Carlota Joaquina, que mede 64,4 x 52,5 cm e dos das infantas “espanholas” ambas com 66 cm de altura por cerca de 51,2 cm.

²⁰³ Seria este o motivo pelo qual Dias vislumbra uma forte influência espanhola na pintura da série? As diferenças na pincelada são, como dissemos, extremamente subtis, mas além da pintura dos fundos, nota-se um tratamento mais delicado nos cachos dos cabelos das infantas “espanholas” – enquanto as madeixas de D. Carlota e das infantas menores são iguais às da Marquesa de Belas, cujo retrato, lembramos, foi assinado por Taunay em 1816.

²⁰⁴ “Extracto de huma Carta particular. Bordo da Nau S. Sebastião, surta na Bahia de Cadis, 7 de Setembro de 1816. No dia 4 do corrente, em que contávamos 63 dias de viagem (...), chegamos a Cádiz (...). Vierão a bordo todas as pessoas principaes, (...) o Conde de Miranda, Mordomo Mor de S.M.C. (...) offereceu [as Senhoras infantas] duas riquíssimas medalhas circuladas com duas ordens de brilhantes, huma das quaes continha o retrato de S.M.C. Fernando VII, e outra o retrato do Sereníssimo infante D. Carlos Maria Izidro (...).” (Gazeta do Rio de Janeiro, 16 de Novembro de 1816 – n. 92).

Estes retratos teriam assim sido enviados ao Brasil como lembrança para a sua mãe, para completar a série começada por Taunay. As outras cinco telas, hoje em Queluz, teriam sido pintadas pelo francês ao longo do ano (LAGO, 2008, 153) ou, como propõe Lebrun Jouve, entre 1818 e 1820, para a própria Carlota Joaquina.

A diferença entre as representações das princesas e a sua idade verdadeira explicar-se-ia por diferentes percepções sociais e por uma diferença temporal de alguns anos. As duas infantas pintadas em Espanha, um pouco mais tarde que as irmãs, aparentam muito mais idade que D. Maria Teresa, a mais velha dos filhos vivos de D. Carlota, identificável pelos seus fortes olhos negros como a princesa anteriormente conhecida como “D. Isabel Maria” [Fig. 119]. Mas para os espanhóis tratar-se-ia de duas senhoras, duas princesas, casadas. Malgrado a dimensão intimista dos retratos, a autoria da série, seja de um único pintor ou de dois, permaneceria pouco importante em termos “funcionais”. É a saudade que conta.

Taunay, empenhado em agradar aos seus reais modelos, teria pintado D. Maria Teresa em finais de 1816, ou no princípio de 1817, vestida levemente para o verão. Talvez ignorasse que já era viúva, e executou um retrato apressado, distante da profundidade alcançada nos retratos de suas irmãs. A identificação que propomos confirma-se pela utilização deste retrato por Arcângelo Fusquini²⁰⁵ (1771-1834), que o copiou, abraçado ao do filho D. Sebastião Gabriel, na sua alegoria para o Palácio da Ajuda: *Feliz Regresso de S. Magestade Fidelissima o Senhor Rei D. João VI do Rio de Janeiro para a Cidade de Lisboa em 4 de Julho de 1821* (SOUSA VITERBO, 1911, 90) [Fig. 120]²⁰⁶.

A sua inclusão no mural de Fusquini revela que os retratos estavam em Portugal, provavelmente na posse de D. Carlota, por volta de 1821, quando este foi pintado (SOUSA VITERBO, 1911, 90)²⁰⁷. O seu uso poupava aos modelos a

²⁰⁵Nota-se, neste período, enorme discrepância na grafia dos nomes, sobretudo de origem estrangeira: Volkmar Machado refere-se a este pintor como *Foschini* (grafia empregada por Fernando Pamplona), a *Gazeta de Lisboa* usa *Fuschini* e na documentação na Torre do Tombo encontramos *Fusquini* ou *Fosquini*, que adoptamos por ser uma das formas da sua assinatura.

²⁰⁶ Embora o Matriznet date a pintura c. 1825 (a 20 de Abril de 2013), a documentação levantada por Sousa Viterbo demonstra que o projecto teria sido iniciado por volta de 1821/1822 (SOUSA VITERBO, 1911, 90-91).

²⁰⁷ O mural levou à atribuição da série a Fuschini com a ressalva de que não se encontrava qualquer proximidade estilística entre os retratos e a obra desse pintor português (ARAÚJO,

fastidiosa tarefa de posar. As representações da rainha, de D. Maria Teresa, D. Isabel Maria e D. Maria da Assunção aproximam-se muito da série de Queluz. Porém diferenças sugerem que poderia, de facto, existir uma segunda série de retratos executada pela mesma época, talvez por Taunay – hoje perdida. Vemos novas personagens: D. Francisca Benedita, irmã de D. João VI, retratada num vestido muito semelhante ao de D. Carlota, e um jovem D. Miguel, que podem ter figurado entre as telas pintadas por Taunay. A figura de D. Ana de Jesus Maria, bem mais crescida, inspira-se num retrato atribuído a João Baptista Ribeiro, do qual se conhecem um desenho e uma gravura [MNSR inv. 17 Des e PNQ 245 1/A], mas não encontramos modelo a óleo para o retrato de D. Sebastião Gabriel, vestido de uniforme. A ausência das infantas “espanholas”, explica-se por não terem regressado a Portugal com o rei – evento celebrado pelo mural de Fusquini.

Devemos a D. Carlota outra imagem pungente, graças ao pincel de João Baptista Ribeiro. Trata-se do maior e talvez do último retrato de cavalete de D. Carlota Joaquina [Fig. 121]. Imagem desconcertante, pintada em 1824, cuja dimensão sugere uma exposição pública, mesmo que apenas para cortesãos, não hesita em revelar a fealdade de uma velha senhora, num trono sobredimensionado. A dimensão humana, trágica, patética, toma de assalto o retrato de aparato. A grandiloquência da paleta e da pincelada chegam a indicar um certo conhecimento das preocupações estéticas de Goya. Não encontramos documentação que comprove qualquer viagem de João Baptista Ribeiro para fora de Portugal, mas a influência espelha-se nas pinceladas amplas, no fundo quase abstracto, nos fortes contrastes, na construção implacável de uma figura feminina quase monstruosa. Ora, malgrado a proximidade geográfica entre Espanha e Portugal, e a de Goya com os Bourbon espanhóis, a guerra separava ambos os países intermitentemente, e não encontramos menções a seus quadros em inventários portugueses ou à venda de suas gravuras no país²⁰⁸.

2000, 204). José Augusto França, que destaca a ausência de D. Pedro na série, mas não releva a de D. Miguel, levanta igualmente a possibilidade que os quadros tenham sido pintados por Jean Baptiste Debret, o que descartam as investigações recentes sobre a obra do pintor (LAGO, 2007) ou por Henrique José da Silva (FRANÇA, 1988, 80), cujo domínio técnico parece-nos aquém do necessário para a realização das pinturas.

²⁰⁸ Sobre a circulação das gravuras de Goya ver SANCHEZ e SAYRE, 1989, XXIII, XCIX-CIV.

Goya retratou dezenas de vezes parentes próximos de D. Carlota, e talvez a imperatriz-rainha possuísse retratos de sua autoria, pelo menos os de sua mãe e irmãos. A dúvida subsiste porque, embora saibamos da existência de sua colecção de arte, vendida em leilão em 1844, não dispomos do inventário completo de seu conteúdo²⁰⁹.

João Baptista Ribeiro não foge à pompa da retratística barroca italiana no uso do drapeado ao fundo da composição, e pode ter-se simplesmente inspirado na pincelada solta da última fase de Sequeira, ou em teorias de arte francesas do final do século XVIII quanto à representação de pessoas idosas. Nos seus *Essais sobre a Pintura* de 1766, Diderot permitia algumas modificações nas regras convencionais da proporção consoante a *idade e circunstância* do modelo, e afirmava que velhos e crianças *se aproximam da caricatura* (DIDEROT, 1766 *apud* EITNER, 1971, Vol. I, 60)²¹⁰.

Um desenho preparatório para o retrato de Queluz [Fig. 122] parece indicar que, se Ribeiro teve algum contacto com a obra de Goya, poderia ter sido graças à rainha²¹¹, e que esta influenciou sobre o resultado final da pintura. De facto, em total contraste com o quadro acabado, o desenho mostra D. Carlota vestida de modo simples, com uma expressão amável, sentada numa cadeira comum,

²⁰⁹ Goya não aparece mencionado no artigo que denuncia a venda em leilão da colecção de pintura da rainha (*Panorama*, n.27, 1844), nem sequer no relato da exposição que precedeu a venda. No entanto, como diversos outros críticos do início dos anos 1840, o autor não parece familiarizado com o trabalho do pintor. (RACKZYNSKI, 1846, 280-283 e 497)

²¹⁰ Tradução da autora. A obras de Diderot eram proibidas em Portugal até o fim da Inquisição em 1821, mas livros proibidos circulavam nos meios intelectuais.

²¹¹ Teria havido algum caminho indirecto para o conhecimento da obra de Goya em Portugal? Muñoz Sebastián estudou a difusão de suas gravuras em França, antes da abertura do Museu Espanhol em 1838, que tanto influiria na pintura francesa: mesmo se excluirmos os retratos que Goya pintou de franceses, constata que a sua influência se expande rapidamente. Já em 1809, Vivant Denon, conservador da *Bibliothèque Nationale* de Paris, pintor, gravador e amigo de David, comprou em Madrid um exemplar dos *Caprichos* que pode ter circulado entre artistas. Em 1825, editou-se em Paris uma versão atribuída a Achille Déveria (1800-1857), *Caricatures espagnoles d'après Goya*, edição que coincide com uma segunda estada de Goya em Paris. Note-se que, em 1832, o mesmo Déveria, ou o seu irmão, retratou D. Maria II, e Motte gravou este retrato. Refira-se também que um dos responsáveis pelo Museu Espanhol foi o barão Isidore Justin Sévérin Taylor (1789? - 1879) (SEBASTIAN, Tomo I - 1. 1988 <http://fuesp.com/revistas/pag/cai0112.html> visto a 2 de Maio de 2012) artista e viajante que estivera em Portugal em 1823 (GUINARD, 1958, 11). Caso possuísse gravuras de Goya, compradas em Espanha pela mesma época, poderia tê-las mostrado a artistas em Portugal. Em 1829, os *Caprichos* de Vivan Denon entravam para a *Bibliothèque Nationale*. Decerto, esta coincidências não comprovam que a obra de Goya era conhecida em Portugal nos anos 1820, indica porém que artistas portugueses podem ter absorvido alguma influência do espanhol ao mesmo tempo que em França, e não apenas através desta. Cabe lembrar que, embora seja hoje considerado um dos pintores mais importantes da arte ocidental, durante a sua vida Goya era apenas mais um grande mestre.

apenas com o drapeado a flutuar por trás para nos lembrar que se trata de um retrato real. Ribeiro incluiu apenas na versão final os elementos que tornam este retrato uma caricatura *goyesca* da rainha e do seu suposto poder absoluto. Mesmo após as primeiras tentativas do liberalismo, a importância da “qualidade do nascimento” na sociedade portuguesa colocavam-no a uma enorme distância da rainha em termos sociais, e a noção do “servir” submetia-o aos desejos do soberano: um pintor português dificilmente poderia ter ido tão longe numa tela sem a aprovação da rainha.

Testemunhos de outras cortes demonstram que o envolvimento directo de soberanos nos aspectos mais controversos de seus retratos não era de todo incomum²¹². Não seria surpresa que uma personalidade como a de D. Carlota Joaquina soubesse usar deste privilégio. Mesmo com a saúde abalada, acabara de ver abolida a constituição que tanto detestava, e D. João voltara a governar como rei absoluto. Teria aproveitado os elementos pictóricos próprios do retrato de aparato, propostos por Ribeiro na aguarela, e autorizado ou orientado o pintor a enfatizar o seu trono, que deveras existe, além das normas académicas do decoro. Sorridente, consciente da superioridade do seu sangue, permite ser retratada quase como a “megera de Queluz”, alcunha que recebera do povo português. Pouco importavam os seus opositores; neste *clin d’oeil* repleto de ironia sobressaía o seu triunfo pessoal: era o seu estatuto real, não o seu rosto contorcido, o único elemento importante.

Terá aprovado o resultado, pois não apenas o quadro foi aceite, mas Ribeiro também retratou as suas filhas e pintou outros retratos seus. A sua miniatura que já referimos, com flores nos cabelos, antes nas colecções reais [Fig. 123], lembra o *Capricho* n.55 de Goya *Hasta la muerte*, no qual uma megera ajeita um toucado sobre o seu rosto destroçado diante de um espelho, aparentemente ignorando o desaparecimento de sua antiga beleza (TOMMLISON, 2002, 274). A coroa de flores exacerba o aspecto caricatural, mesmo se estes adereços estavam na moda, como demonstram as aguarelas pintadas no Brasil por Debret. As senhoras da corte usaram-nos durante o exílio tropical. Teria Ribeiro utilizado as flores como um elemento de contraste puramente pictórico, para destacar o

²¹² Sobre o envolvimento pessoal de Napoleão na versão final do *Sacre*, de David, no qual Josefina, e não o imperador, aparece no centro da composição, ver DELECLUZE, 1983, 312-313.

rosto da rainha em relação ao fundo ocre, ou enquanto comentário político sobre a decadência monárquica? Não podemos ter a certeza. Sabemos apenas que, consciente da sua alta linhagem, D. Carlota muitas vezes chocou os seus contemporâneos pela maneira como se vestia ou comportava (PEREIRA, 2008).

Embora as grandes dimensões impliquem numa certa exposição, ambos os retratos de João Baptista Ribeiro foram pintados, não para o público em geral, mas para os palácios. Não consta que tenham sido sequer gravados. Permitiam assim que a rainha, pela última vez, construísse a sua própria representação como um manifesto privado da sua superioridade, uma imagem absolutista num mundo liberal.

3.3 D. Pedro - de imperador a duque

Encontraríamos também um forte elemento pessoal nas representações de seu filho D. Pedro? Qual a dimensão política dos seus retratos? Haveria algum contraponto formal com as imagens de D. João VI? Ao estudar os retratos de ambos os monarcas por Debret, cujas gravuras foram publicadas lado a lado no seu *Voyage Pittoresque*, Elaine Dias encontra alguma preferência política do pintor francês pelo jovem imperador, dado que a justaposição dos dois enfatiza a obesidade do pai perante a postura elegante do filho, subentendendo o contraste entre um “velho” e um “novo” regime (DIAS, Jun. 2006) Embora não se trate aqui de retratos a óleo, o pintor afirma, no mesmo livro, tê-los pintado em grande²¹³, e a comparação por ele oferecida merece comentário.

A continuidade dinástica entre os dois suavizava, senão eliminava por completo, a necessidade de confronto entre dois regimes políticos, mas as características geográficas e culturais do Brasil ofereciam contraponto entre uma “velha” Europa civilizada e um país em fase de construção, num “novo mundo” exótico. Não conhecemos uma versão a óleo deste retrato por Debret, mas na

²¹³ Na lista das obras que efetuou no Brasil constam um *Retrato de corpo inteiro do príncipe real D. Pedro* e um *Retrato do Rei*, que - ao contrário de outras obras - não menciona ter pintado *em pequena dimensão*, nem em *dimensão média*. O único trabalho que refere ser de *grande dimensão*, a *Cerimônia da coroação do imperador* (DEBRET, 1975, t. II, vol. III, 122) é uma tela de mais de 340 x 640 cm, hoje no Palácio Itamaraty em Brasília. Por comparação com este, acreditamos que os dois retratos mencionados fossem grandes, embora não gigantescos, talvez em tamanho natural.

imagem que oferece do imperador, o parisiense enfatiza deveras o seu componente exótico. O contraste evidencia-se quando o comparamos com as telas pintadas por súbditos portugueses, como Henrique José da Silva, ou “brasileiros” como Simplício Rodrigues de Sá. Debret representa o jovem imperador moreno como um mouro, sufocado num manto que pretendia ecoar os ponchos paulistanos, e “amassado” por uma coroa imensa, que ostenta sobre a cabeça em total oposição à tradição portuguesa da aclamação – do que resulta quase uma figura de opereta.

As descrições de D. Pedro por Debret correspondem à sua iconografia pintada. O francês não deixa de apontar os seus ares militares e o seu carácter algo pomposo: *O imperador usava seu grande uniforme anualmente na abertura das câmaras e, de acordo com o cerimonial adoptado, pronunciava seus discursos com a coroa na cabeça; tanto a sua entrada como a sua saída comportavam certo aparato.* Contudo descreve-o de facto mais elogiosamente do que ao seu obeso pai, pois ao contrário deste, o imperador, *de um temperamento bilioso e sanguíneo, era forte e de grande estatura.*

Lembremos porém que a publicação do *Voyage Pittoresque*, após a morte de ambos, além de objectivos claramente comerciais, pretendia também agradar aos brasileiros, a cuja Academia Imperial de Belas Artes o pintor dedica o volume – juntamente com o *Institut de France*. Mas a caricatura nunca está muito longe, o que pode ajudar a explicar que não tenha obtido o sucesso almejado. No caso do imperador, o francês completa a sua descrição desmascarando o que poderia passar por uma postura nobre como mero resultado de um espartilho, pois (...) *já em fins de sua estada no Brasil começava a engordar excessivamente, principalmente nas coxas e nas pernas, espécie de deformidade comum aos descendentes da família da Casa de Bragança. Mas sempre espartilhado com arte era de aparência nobre e extraordinariamente asseado.* (DEBRET, 1975, t. II, vol. III, 151). Alto e asseado, então, mas devidamente amparado na sua postura por um elemento de indumentária de cunho privado que, num retrato a corpo inteiro [Fig. 124] na posse da família imperial brasileira, o próprio Simplício não hesita em desvendar...

A extensa correspondência do imperador confirma o seu temperamento intempestivo, os seus rasgos de humor, as suas desenfreadas paixões. A 26 de

Março de 1822 escreve a José Bonifácio de Andrada e Silva: *nu em pelo, pego na pena para participar-lhe que vamos bem*; a 22 de Setembro, comunica ao pai a sua rejeição aos decretos das Cortes que qualifica, numa só linha, de *facciosas, horrorosas, marquiavélicas, desorganizadoras, hediondas e pestíferas*. Não espanta que assinasse como *Demonão* as cartas dirigidas à sua mais famosa amante²¹⁴. Vemos transparecer em outros retratos esse *temperamento sanguineo* e a paixão pelo uniforme que Laure Junot já notara em 1805, quando seu marido apresentou credenciais como embaixador, fascinando o menino, segundo ela, com o seu uniforme de hussardo (ABRANTES, 1837, vol. 2, 147). O pequeno infante, “filho segundo” após D. Francisco António Pio (1795-1801) e duas irmãs mais velhas, tornou-se à morte deste Príncipe da Beira e herdeiro do trono – e assim aparece, fardado, imponente, na imagem em miniatura, ainda menino, que já atribuímos a Simplício [Fig. 11], devidamente galardoado com Ordem da Torre e Espada sobre o pequeno peito.

As suas representações belicosas contrastam com as de seu pai, pacato e conciliador, a trabalhar pelo bem do povo, ou a incentivar as tropas, mesmo sabendo que seriam derrotadas, ou ainda na visão de Debret, na qual, embora de facto gordo, surge mais digno, mais contido, mais “europeu”. É como herói que D. Pedro se faz retratar, quase sempre próximo ao primeiro plano, trajando uniforme, com a espada na mão e não ao lado, e o queixo erguido, como no retrato a meio corpo pelo jovem Manuel de Araújo Porto-Alegre [Fig. 125]. Neste, traz nas mãos a constituição que acabava de outorgar ao Brasil, e parece pronto a defendê-la. Não está muito longe a imagem setecentista do rei D. Dinis por Henrique Ferreira, na *Galeria dos Reis* dos Jerónimos (FRANCO, 1993, vol. 2, n. 92, 303), que poderia ter circulado por gravura.

O levantamento iconográfico realizado por Herstal revela, em mais de 810 itens²¹⁵, o quanto D. Pedro gostava do espectáculo da sua própria pessoa enquanto militar. De facto, até sua abdicação, em 1831, são raros os retratos em que aparece em trajes civis. Conhece-se apenas uma tela de Simplício de 1830

²¹⁴ As cartas supramencionadas a José Bonifácio e a D. João VI foram transcritas pela Comissão executiva do sesquicentenário da Independência do Brasil, sob a supervisão de Pedro Calmon (CALMON, 1973, 323 e 311-313). Parte da correspondência do imperador com D. Domitila de Castro, hoje na *Hispanic Society of America*, em Nova Iorque, encontra-se publicada in REZZUTTI, 2011.

²¹⁵ Um apanhado heterogêneo de telas, espadins, gravuras, leques, medalhas e cristais.

(HERSTAL, 1972, 420-423), e a sua miniatura por Goulu, de 1817, que já referimos²¹⁶, na qual o jovem príncipe arvora, com elegância, uma bela gravata, e apenas algumas insígnias marcam, sobre um traje civil, o seu alto nascimento. Apenas mais tarde encontraremos imagens do ex-imperador, mais velho, pintado em França por François Meuret, sem a pompa que tanto prezava.

De um modo geral, após a independência, D. Pedro faz-se representar de modo mais frontal do que o pai, exibindo o peito largo, coberto de ordens, como um general responsável por mil batalhas – figura assim, por exemplo, no retrato a meio corpo por Simplício Rodrigues de Sá [Fig. 126], hoje no Museu Imperial de Petrópolis, do qual se conhecem diversas versões.

O testemunho do “irmão Surigué”, da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro, publicado em 1824 (e novamente em 1836, com maiores detalhes), revela o quanto D. Pedro zelava pessoalmente pela sua imagem. Surigué, filho de um criado de D. João, conhecera o imperador ainda menino e por isso conseguira colocar-se, segundo afirma, bem próximo do monarca aquando da visita deste à Santa Casa em 1824. Teria ouvido toda a expressão do seu descontentamento quando lhe foi mostrado o seu duplo retrato em companhia de D. Leopoldina, encomendado pela instituição, em 1822, a José Leandro de Carvalho para figurar na “Casa dos Expostos”²¹⁷ e a oferta quase imediata, por parte de um outro irmão, de mandar pintar outro retrato, mais ao agrado do imperador. D. Pedro mandou então retirar o retrato em exibição, e ordenou que encomendassem outro “ao Simplício” [Fig. 127]²¹⁸.

²¹⁶ Herstal não tinha conhecimento de nenhuma das duas versões deste retrato.

²¹⁷ Herstal menciona um ofício datado de 13 de Junho de 1822, assinado por José Bonifácio de Andrada e Silva, que confirma a data da pintura (HERSTAL, 1972, vol. 1, n. 95, 185)

²¹⁸ Surigué está longe de preocupar-se com questões artísticas, mas sim com os gastos envolvidos nesse desperdício pictórico, o que aumenta a credibilidade do seu testemunho. Reclama que, embora partisse de um irmão a iniciativa de oferecer que se pintasse outro retrato, este tenha sido pago ao preço extraordinário de 1:400\$000 rs. pela Santa Casa, pois esta teria necessidades mais prementes na sua função principal de cuidar dos doentes. A quantia explica-se, como vimos, pelas suas grandes dimensões, o prestígio das duas figuras retratadas e a riqueza da instituição que o encomendou, somadas, é claro, ao desejo expresso do imperador, um facto que o pintor não teria hesitado em aproveitar (SURIGUÉ, 1837). Não sabemos o que teria acontecido ao retrato de José Leandro, mas Surigué não deixa dúvidas quanto à autoria do retrato de D. Pedro e D. Leopoldina para o qual Júlio Bandeira, Pedro Corrêa do Lago e Anna Pessoa sugeriram uma atribuição conjunta com Pallière. Como assinalam os autores, Simplício assina sozinho o quadro, e inscreve até os nomes dos irmãos responsáveis pela nova encomenda. Note-se que, pela sua proximidade com o retrato a meio corpo antes citado, os autores não questionam o pincel de Simplício para a figura central de D. Pedro, detendo-se apenas na figura de uma criança a seus

Como vimos, Simplício era português, mas o Brasil, sua pátria de adopção, deve-lhe, em grande parte, a imagem do “seu” imperador. Imagens como o retrato a meio corpo no Convento de Santo Antonio do Rio de Janeiro, que um exame detalhado revelou estar datado de 1826²¹⁹. Neste, a coroa imperial surge “à portuguesa” sobre uma almofada atrás do imperador, cuja figura máscula é ressaltada pelo efeito dramático de um reposteiro vermelho [Fig. 128]. De facto, por pudor, superstição ou respeito pelas tradições portuguesas, embora a usasse na cabeça sempre que o cerimonial o permitisse, D. Pedro nunca parece ter-se feito retratar usando a coroa.

Apenas Henrique José da Silva não parece partilhar com a mesma ênfase do entusiasmo patente na iconografia do imperador do Brasil. A sua inimizade com Debret torna o testemunho deste último questionável, mas o francês não perde uma ocasião de demonstrar o quanto este pintor permanecia ligado a Portugal. Estranhámos que não tenham sido mais numerosos os retratos que pintou de D. João VI, o que reforça a possibilidade que tenha vindo para o Brasil apenas em 1819, e não tenha tido acesso directo ao monarca. Encontramos apenas, assinado por ele, uma fraca interpretação da figura de D. João a partir da gravura tirada de Pellegrini [Fig. 129] (no qual atribui às vestes do monarca as mesmas cores que no retrato dos Jerónimos), e um medalhão relativamente pequeno, datado de 1820, que forma um par com um retrato de D. Carlota antes mencionado. Neste quadro, fortemente inspirado pela tela dos Jerónimos, pintado dezanove anos antes, o pintor esmerou-se em preservar uma juventude que o monarca há muito perdera. Às vésperas da revolução liberal, produziu uma imagem completamente desactualizada de D. João, tanto em termos fisionómicos quanto plásticos [Fig. 130].

No caso do imperador, embora este o protegesse e lhe encomendasse retratos para distribuir pelas Províncias, Henrique José da Silva parece pouco empenhado em contribuir para a construção do seu mito no Brasil. Ao contrário, parece mitigar a beleza física pela qual o príncipe tanto zelava, enfatizando os seus cabelos quase pretos muito encaracolados, o queixo gordinho e a mandíbula algo protuberante herdada do pai [Fig. 131]. A pose do “seu” D. Pedro de 1822

pés, e na representação de D. Leopoldina, que comparam a outro retrato da imperatriz, que atribuem a Pallière (BANDEIRA, LAGO e PESSOA, 2011, 179-181 e 110).

²¹⁹ E não 1824, como afirmava Herstal (1972, vol. 2, n. 255, 12).

pode ter inspirado a imagem de Simplício, hoje no Convento de Santo António, mas em nada favorece o modelo. O imperador figura contido, com os braços próximos ao corpo, e lança sobre o espectador um olhar dúbio. Mesmo quando Henrique José da Silva posiciona o seu real modelo entre colunas e drapeados, nas construções tradicionais do retrato áulico, conforme vimos em retratos de 1824 e 1825 (nas figuras 12 e 13), parece faltar a amplidão, a monumentalidade, que mesmo as grandes dimensões das telas não conseguem suprir. O braço mole, pendente, ou retraído, dobrado, junto ao peito, quebram a majestade da representação.

Talvez o queixo gordo, no retrato a meio corpo de 1822, pretendesse lembrar ao novo imperador a sua dinastia de Bragança, o seu papel como herdeiro da coroa portuguesa? Ou quem sabe o pintor intentasse uma discreta crítica àquele que muitos culpariam pela “perda” do Brasil? Se crítica havia, D. Pedro não a percebeu. Foi, como vimos, elevado o número de encomendas de retratos oficiais a Henrique José da Silva, tanto do imperador quanto da imperatriz. E devemos a este pintor o único retrato de D. Pedro em trajes majestáticos, uma tela de pequenas dimensões²²⁰, fortemente inspirada no retrato de D. João VI por Debret que, tal como este último, seria enviada para Paris, onde seria gravada por Urbain Massard [Fig. 132]. O facto que Debret e o português se detestavam leva a crer que a composição tenha sido proposta pelo próprio imperador.

Embora tivesse alguma fama na metrópole, Henrique José da Silva devia a D. Pedro, e de certo modo ao Brasil, o seu triunfo de alcançar o “real serviço” e posições de destaque na Academia. Talvez não pudesse dar-se ao luxo de pôr tudo a perder ao expressar, plasticamente, opiniões políticas reticentes à separação do Brasil. Os seus retratos de D. Pedro são assim formais, pouco simpáticos ao imperador, que em nada embelezam mas, como condiz a um pintor cortesão, nunca frontalmente hostis. Contudo, são tantos que surpreenderia, não fosse a vitória posterior do modelo francês, que seja a imagem de Simplício, e não a de Silva, a conservar-se para a posteridade como “imagem de marca” do

²²⁰ Herstal localizou-o, em 1972, numa colecção particular brasileira. Encontrou também uma fotografia antiga de uma versão do mesmo quadro de maiores dimensões, hoje desaparecida, que tampouco conseguiu examinar: poderia ser este o “retrato de aparato” por excelência do jovem monarca (HERSTAL, 1972, vol. 2, 91).

imperador. De facto, poucas dessas imagens sobreviveram na memória dos brasileiros. Até finais do século XIX, quando foi reelaborada por Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905), coube a Simplício firmar a iconografia do monarca, estabelecer a imagem heróica que permaneceria nos livros de história do Brasil (SCHWARCZ, 1998), segundo a vontade explícita do imperador, testemunhada por Surigué. Construção de um mito a duas mãos, para o qual o futuro duque de Bragança não poderia dedicar-se com igual esmero após a sua abdicação do trono brasileiro e a sua partida para a Europa em 1831.

Seria a partir de então como duque de Bragança, “rei-soldado”, quase sempre fardado, embora de modo mais simples, que D. Pedro construiria a sua imagem em Paris e em Portugal, deixando o mito romântico formar-se a partir da sua vitória frente a D. Miguel e da sua morte prematura.

Cedia o passo àquela que considerava a legítima rainha, sua filha D. Maria, junto à qual se fez representar algumas vezes. De sua passagem por Paris restam sobretudo gravuras de ambos [Fig. 133], multiplicadas também pela miniatura [Fig. 134], e as delicadas obras de François Meuret (1800-1887), muitas das quais seriam também gravadas. Entre estas²²¹, um retrato em busto, que permaneceu na posse da família imperial, mostra o ex-imperador em trajes civis, precocemente envelhecido [Fig. 135]; não busca mais disfarçar a gordura crescente, apenas os cabelos penteados à última moda de Paris comprovam que não descuidava da sua pessoa.

Não havia dinheiro, nem necessidade política de afirmação monárquica pessoal que justificasse grandes retratos. Mesmo as miniaturas destinadas a afirmar fidelidades políticas seriam prioritariamente as de D. Maria, enfatizando a sua juventude e sabedoria precoce, por mostrá-la a segurar a carta constitucional. Ao contrário das primeiras e singelas imagens da princesa por Goulu - destinadas sobretudo a salvaguardar uma infância então fugaz e apresentar à família saudosa uma criança que nunca veriam - a partir de 1826 aparecem as ordens nobiliárquicas e outras indicações mais explícitas da sua condição real. À medida que a menina cresce, afastando-se o perigo da mortalidade infantil, e assumindo importância dinástica, as suas representações

²²¹ Meuret também pintaria o ex-imperador em trajes militares, numa minitaura que seria copiada por outros autores (Herstal, 1972, vol. 3, n. 485, 440-441).

passam a incluir os atributos condizentes com a sua posição como futura rainha de Portugal²²².

Enquanto isso apaga-se a imagem guerreira do pai. Um retrato anónimo do antigo imperador com largas barbas que o envelhecem [Fig. 136], datável de 1833 pela litografia de O. R. L., que atribui a pintura original a José Joaquim Primavera [Fig. 137]²²³, conserva a opção brasileira pela representação frontal em busto, muito embora tenham desaparecido, quase por completo, as condecorações. Subsiste, ao peito, apenas a Imperial Ordem do Cruzeiro, criada por D. Pedro no Brasil, em Dezembro de 1822, para comemorar a sua aclamação, sagração e coroação – a primeira Ordem genuinamente brasileira, embora nem sempre as suas representações a reproduzam com grande fidelidade. O vistoso uniforme de aparato foi trocado por outro, mais condizente com a sua nova situação de verdadeiro comando militar. Essa imagem mais discreta teria algum sucesso, pois além das reproduções gravadas, motivou pelo menos uma cópia popular [Fig. 138]. Mas a imagem de D. Pedro nunca foi tão querida em Portugal como no Brasil.

A placa das três ordens portuguesas, o Tosão de Ouro e a Ordem da Torre e Espada, tradicionais nos retratos de seu pai, reaparecem apenas no final de sua vida. Figuram num retrato pelo inglês John Simpson (1782-1847)²²⁴, que o representa quase a corpo inteiro com o bicórnio na mão [Fig. 139], datável de 1834 pela estadia do pintor em Portugal, e que Herstal considera póstumo²²⁵.

²²² O mesmo acontece, no Brasil, com D. Pedro II, que vimos uniformizado como adulto, e como imperador, em 1831. O seu primeiro retrato a óleo, atribuído a Debret, mostra-o por volta de 1826, recém-nascido (LAGO, 2007, 0-13, 100), com grande naturalidade, a chorar, numa imagem de âmbito privado da Família Real. No seu estudo sobre este imperador Lilia Moritz Schwarcz localizou apenas mais três retratos a óleo e uma aguarela pintados antes da renúncia de seu pai. O único em que se apresenta ao colo da mãe data do século XX, e a historiadora levanta a forte possibilidade que aquele onde aparece uma criança no colo de uma ama negra não represente, de facto, o imperador (SCHWARCZ, 1998, 46). Nessa primeira fase, destaca-se uma miniatura anónima do pequeno rosto, no Museu Mariano Procópio, e a famosa aguarela de Pallière de 1831 (Museu Imperial, Petrópolis), onde o herdeiro brasileiro aparece a sorrir, informalmente sentado no chão, apoiado sobre um tambor com as armas imperiais brasileiras (BANDEIRA, LAGO e PESSOA, 2011, 154).

²²³ Herstal reproduz a pintura (1972, vol. 3, n. 598*, p. 167) mas não faz a ligação com a gravura de O.F.L.

²²⁴ Sobre este retratista inglês, assistente de Sir Thomas Lawrence, que também retratou D. Maria II, ver POSTLE, 2009.

²²⁵ Herstal considerava como original o retrato da colecção Palmela, mas acreditava tratar-se de uma imagem póstuma, pois o pintor *vira o imperador apenas uma vez*. Enumera também 12 versões encomendadas por D. Amélia de Beauharnais, entre 1842 e 1854 a Maurício José Sendim,

Surtem também num retrato em corpo inteiro por João Baptista Ribeiro, existente na Câmara Municipal do Porto, que o mostra como um militar barbudo, esgotado pela guerra, afundado num trono, imagem mais apropriada a um monarca que abdicara do que ao vencedor de uma guerra fratricida [Fig. 140]. O mesmo rosto cansado e barbado repete-se, com poucas alterações, na imagem mais heróica produzida um ano depois pelo mesmo pintor para a Sala dos Capelos da Universidade de Coimbra.

No retrato triplo do pintor e gravador Maurício José do Carmo Sendim (1786-1870), na Casa Pia de Lisboa [Fig. 141], obra bem acima das forças deste artista, activo sobretudo a partir da década seguinte, D. Pedro aparece em visita à instituição ao lado da esposa e a filha (FRANCO, 1993, vol. 2, 404). Dominam os tons rosados de um novo período de paz. D. Pedro, elegante, parece ter recuperado algo do seu encanto de opereta: dá cada braço a uma senhora, segura as luvas displicentemente, veste as novas calças compridas que substituíam os calções, usados pela corte portuguesa desde pelo menos o século XVIII, e que finalmente cediam. Passeia. Não poderia fazê-lo muito mais tempo. Faleceu a 24 de Setembro de 1834, em Queluz, no quarto em que nascera, sob os painéis pintados com as aventuras de D. Quixote que inspiraram os seus sonhos de menino²²⁶.

3.4 D. Miguel e D. Maria II

O seu irmão mais novo, D. Miguel (1802-1866), também saberia explorar iconograficamente a própria beleza física, aproveitá-la em favor da sua causa e da elaboração do seu mito em Portugal²²⁷. Tal como D. Pedro no Brasil, a sua imagem viril, jovem, guerreira, embora talvez se aproximasse das suas feições

inclusive o retrato que figura no Palácio de Queluz com atribuição a João Baptista Ribeiro (Herstal, 1972, vol. 3, n. 654-655m, 256-267).

²²⁶ A trágica imagem do seu cadáver no leito de morte seria retratada *do natural* a carvão por José Joaquim Rodrigues Primavera (Herstal, 1972, vol. 3, n. 667-668, 296-299).

²²⁷ Convém lembrar que, segundo as teorias estéticas de então, o “belo” ainda se encontrava visceralmente ligado ao “bem” – uma lição com a qual D. Carlota Joaquina, cuja “feitura de corpo” acompanhava o “negrume da alma”, terá sofrido desde a meninice (PEREIRA, 2008, 192). Contudo, no campo do retrato, ainda temos muito o que explorar antes de confrontarmos telas e teorias pois, por exemplo, para os liberais, o pouco atractivo D. João deixara uma imagem de bondade que o filho mais novo não conseguiria apagar, por mais belo que fosse ou quisesse mostrar-se.

verdadeiras, é sobretudo uma construção política que visava arregimentar seguidores e estabelecer a sua capacidade como governante. Mesmo se o contraste com a feiúra do seu pai possa ter contribuído, no país mais pequeno, para a maledicência da historiografia liberal quanto ao seu nascimento²²⁸.

Não localizamos qualquer retrato de D. Miguel menino, mas podem ter existido, embora o infante fosse apenas o sétimo dos nove filhos do casal real. A imagem de D. Miguel constrói-se especialmente a partir do momento em que surge como figura política – ou seja, após a sua volta a Portugal, com o pai e o resto da família real, e sobretudo partir da sua actuação na Vilafrancada, em Abril de 1823, quando se torna o símbolo da contra-revolução antiliberal (LOUSADA e FERREIRA, 2009, 70). Diversos historiadores dedicaram-se a estudar essa ruptura no processo constitucional. Lembramos apenas que era a primeira vez que o infante se expressava publicamente por um manifesto, e diversas gravuras populares louvam a actuação do príncipe, logo nomeado pelo pai generalíssimo e chefe do exército.

A sua figura impõe-se ainda na Abrilada, de 1824, quando, como vimos, a pretexto de salvar a monarquia, D. Miguel levantou novamente o chamado partido ultra-monárquico, e aprisionou o rei. Não obstante ter sido derrotado graças à intervenção do corpo diplomático, demitido do comando dos exércitos e condenado ao exílio em Viena, o jovem infante continuaria a marcar a imaginação popular.

Criado no Brasil como o irmão, com todas as lacunas que isso implicava em termos educacionais para um príncipe europeu, a sua estada na Áustria, sob os auspícios do Príncipe Klemens von Metternich (1773-1859), seria uma escola de comportamento aristocrático (LOUSADA e FERREIRA, 2009, 25-26 e 97-98). Já encontramos Metternich, que ocupou a pasta dos Negócios Estrangeiros do

²²⁸Em 1906, um texto anónimo na *Ilustração Portuguesa* intitulado “Quem era o pai de D. Miguel?” buscava provar através de retratos uma suposta paternidade do 6º marquês de Marialva (2ª série (7), Lisboa, 1906, p. 210-212 *apud* PEREIRA, 2008, 233). Rumores quanto a infidelidades de D. Carlota Joaquina eram “voz corrente” na época, levantando suspeitas quanto à paternidade do infante (LOUSADA e FERREIRA, 2009, 16). Ora, o assunto, com fortes implicações políticas, interessava à causa liberal, em grande parte responsável pela construção de uma “lenda negra” sobre D. Carlota no decorrer do século XIX (PEREIRA, 2008, 189-191). Não parece relevante para o nosso trabalho, pois consideramos retratos como meras representações. Como vimos, as telas não reproduzem de facto as feições dos retratados, podem apenas aproximar-se delas. A julgar pelas discrepâncias encontradas em diversos retratos de uma mesma pessoa, não convém usá-los para identificar parentescos.

Império Austríaco entre 1809 e 1848, envolvido nas negociações do casamento de D. Pedro, em 1815. É justamente sob a sua égide que nascerá, em 1827, uma imagem marcante para a iconografia de D. Miguel: o seu retrato de corpo inteiro, em tamanho maior que o natural, hoje no Palácio Nacional de Queluz. Embora pintado fora do país por um pintor estrangeiro, Johann Ender, merece algumas palavras.

À morte de D. João, em 1826, a infanta D. Isabel Maria, Regente de Portugal, reconheceu D. Pedro como herdeiro da coroa, mesmo se as leis portuguesas afirmavam que um príncipe que tivesse tomado as armas contra o seu país não poderia herdar a coroa. D. Pedro reinou apenas poucos dias: outorgou uma constituição a Portugal, a chamada Constituição de 1826, e abdicou a favor da filha, D. Maria da Glória – oferecendo a mão da pequena rainha a seu irmão D. Miguel, que poderia regressar a Portugal, à condição que jurasse fidelidade à constituição e a D. Maria II.

O retrato de D. Miguel em 1827 surge nesse contexto dinástico [Fig. 142]. As suas grandes dimensões determinam imediatamente que se trata de uma imagem destinada a impressionar. Mostra um príncipe capaz de reinar, sozinho – como se encontra - ou junto à sobrinha/esposa. Não há coroa, pois em 1827 não poderia havê-la, mas para qualquer espectador, o uso do reposteiro e das colunas *batonianas*, a contrastar com a sobriedade do uniforme escuro, a mão sobre a espada em pose marcial, a dignidade da figura, mostram imediatamente que este é o retrato de um dignitário da mais alta importância.

Retrato áulico por excelência, a obra deve-se ao austríaco Johann Nepomuk Ender (1793-1854), protegido de Metternich, que voltava a Viena naquele ano após uma longa estadia em Itália. Irmão gémeo do paisagista Thomas Ender (1793-1875), que acompanhara D. Leopoldina ao Brasil como integrante de uma missão científica austríaca, estudara como ele na Academia de Viena. Embora o seu maior interesse fosse a pintura de história, estabeleceu a sua reputação de retratista a partir de 1815 e tornou-se membro da romana *Accademia di San Luca* em 1825²²⁹.

²²⁹ Sobre Johann Nepomuk Ender, ver BOERNER, C. G. “Neoclassicism to Late Romanticism: a Selection of Drawings and Paintings 1780-1900” n. 42. Disponível em: http://www.cgboerner.com/images/catalogues/c_2013NeoClassicism.pdf (visto a 25 de Fev. 2013)

A sua imagem do jovem e belo infante, multiplicada em busto por gravuras de Franz Stöber (1795-1858) publicadas na Áustria [Fig. 143], com o uniforme militar ainda mais constelado de ordens, lembra a composição dos retratos de seu irmão do outro lado do Atlântico. Vemos o mesmo peito exibido de frente, a mesma torção do rosto. São imagens de homens fortes, dignos do comando que seu alto nascimento lhes impunha – homens que outros homens poderiam seguir em batalha. A diferença nasce da qualidade do desenho e da impressão, pois uma menor rigidez na figura implica que, além de mais jovem, como de facto era, D. Miguel pareça mais próximo, mais humano. Não surpreende que a mesma figura, com algumas variações, apareça nos anos seguintes em gravuras, pinturas e miniaturas [Fig. 144].

À sua chegada a Lisboa, D. Miguel repetiu o juramento prestado em Viena, mas pouco depois convocou a reunião das Cortes Gerais do Reino para decidir a sucessão ao trono de Portugal, e foi por estas aclamado rei a 23 de Junho de 1828. As novas Cortes anularam a Carta de 1826 e D. Maria, que já se encontrava a caminho de Portugal, não pode desembarcar no país, permanecendo em Londres.

Optamos por excluir deste trabalho obras de autoria estrangeira, fora do contexto luso, o que elimina os retratos de D. Maria II pintados em Inglaterra. Todavia uma miniatura nas colecções reais inglesas, adquirida em 1836 pelo príncipe Alberto como presente para a rainha Vitória, e até agora atribuída à escola portuguesa [Fig. 145], merece um aparte²³⁰. De facto, este pequeno emblema das saudades de duas amigas, que circunstâncias políticas juntaram, e seriam por estas separadas para sempre, não teria sido criado com este objectivo sentimental. A comparação com uma gravura dedicada ao então marquês de Palmela [Fig. 146] possibilitou a sua atribuição ao miniaturista inglês James Holmes (1777-1860). É estilisticamente muito semelhante, com as mesmas roupas e ordens, e o desenho dos olhos e dos cabelos a revelar uma mesma mão. Verificámos que D. Maria posou, de facto, em Dezembro de 1828, para este pintor inglês que dela teria tirado “três ou quatro” miniaturas. No entanto, com uma arrogância inédita, o pintor recusou-se a completar a série encomendada de “oito

²³⁰ Agradecemos a Vanessa Remington, investigadora e curadora da Royal Collection, a indicação desta miniatura, e a gentileza com que nos forneceu as informações a ela relativas e os detalhes referentes à amizade entre D. Maria e a rainha Vitória, registados no diário desta última.

ou nove” retratos por considerar a menina *so atrociously ugly* (STORY, 1894, 100). Localizamos duas das miniaturas citadas, uma oval e outra rectangular, respectivamente na Royal Collection e nas colecções reais austríacas [Fig. 147], tendo a terceira, redonda, reproduzida na gravura, figurado na colecção Palmela. Teriam assim sido pintadas com o objectivo político de ganhar apoio para a sua causa, revelando a jovem rainha enquanto tal, embelezada e resplandecente de ordens nobiliárquicas. A descortesia do pintor revela a posição delicada de D. Maria, proibida de desembarcar em Portugal naquele mesmo ano, forçada a permanecer em Londres sem grandes recursos, a não ser a amizade da princesa Vitória, que ainda não acedera ao trono, mas guardaria a sua lembrança e a sua amizade durante toda a vida.

D. Maria também seria retratada por Sir Thomas Lawrence (1769-1830) [Fig. 148], presidente da *Royal Academy* desde 1820. Não sabemos quando começou a posar: o verso do retrato, hoje no Castelo de Windsor, traz a inscrição 1827, mas neste ano a rainha ainda se encontrava no Rio de Janeiro. Um bilhete do marquês de Barbacena informa-nos que D. Maria compareceu a uma sessão de pose no atelier do pintor na 2ª feira seguinte ao dia 2 de Julho de 1829²³¹. D. Maria provavelmente ouvira falar do famoso pintor, porque este retratara em Roma, em 1819, a sua antiga governanta inglesa no Brasil, Maria Graham (1785-1842)²³².

O retrato, encomendado a Lawrence pelo rei Jorge IV, foi concluído em finais de Agosto de 1829, pois, a 17 deste mês, o artista preparava-se para a última sessão de pose da rainha de Portugal, *who is to go to the Brasil's*, acreditava ele, *to her regret*²³³. A tela, relativamente pequena, seria o último retrato real completado pelo retratista, mestre de uma pincelada solta que tardaria a chegar à pintura portuguesa, embora o retrato fosse divulgado por

²³¹ Arquivos da Royal Academy of Arts – Sir Thomas Lawrence letters and papers 1777-1831 / LAW 5 Authographs volume 5 1826-1830/ LAW/ 5/35 Marquis Barbacena, 21 Park Street to Sir Thomas Lawrence 2 Julho 1829.

²³² O retrato encontra-se na *National Portrait Gallery*, Londres, Inglaterra. De volta à Inglaterra, Maria Graham, viúva, casou-se com o pintor paisagista Augustus Wall Callcott (1779-1844), aproximando-se ainda mais do mundo das artes londrino.

²³³ Arquivos da Royal Academy of Arts - Sir Thomas Lawrence letters and papers 1777-1831 / Lettres by Thomas Lawrence preserved by Elizabeth Croft 1810-1829/ LAW/ 9/29b [copy] Thomas Lawrence to Revd. Thomas Hutchinson, 17 Aug 1829.

uma gravura de John Lucas e inspirasse algumas versões de cariz popular²³⁴. Custou 200 guineas, soma considerável de que a jovem rainha talvez não pudesse dispor naquela época.

A situação de D. Maria era de facto delicada: a Santa Sé, a Espanha e os Estados Unidos reconheceram quase de imediato o reinado de D. Miguel, embora outras potências, como a Áustria, não se pronunciassem. Como relatamos, o país dividiu-se rapidamente entre *liberais* e *absolutistas* ou *pedristas* e *miguelistas* – sendo ambos partidos monárquicos, e seus líderes, irmãos. As Guerras Liberais dilaceraram um país exaurido por anos de invasões francesas, domínio britânico e a perda da sua mais próspera colónia.

No Portugal de 1828, a imagem do rei D. Miguel I multiplicou-se pelos seus seguidores, em versões eruditas e populares [Fig. 149 e Fig. 150]. Até João Baptista Ribeiro, cujas simpatias liberais resultariam em grandes benefícios após a vitória de 1834, pintou um retrato em busto do monarca envolto em arminhos (inv. 554 CMP/MNSR). Existiria também, como mencionámos, um retrato de autoria de José de Almeida Furtado, hoje perdido. Confirma-se assim que não podemos associar a escolha de um modelo, por mais potente que fosse a sua carga simbólica, às simpatias políticas de um autor – talvez às de um proprietário ou de um encomendante. Durante o período das guerras liberais, poucos artistas podiam dar-se ao luxo de escolher temas ou formatos.

Resulta interessante o caso de Máximo Paulino dos Reis, autor de diversos retratos de D. Miguel [Fig. 151], por termos confirmação da sua filiação ideológica à facção ultra-monárquica. Deixemos falar Volkmar Machado, que seguramente o conhecia, fonte principal das raras referências à sua biografia (BRANDÃO, s/d; FRANÇA, 1990, vol. 1, 118, 223; ARAÚJO, 2007-2008, 15-46).

Segundo o memorialista a sua vida fora *cheia de aneddotas curiosas*. Nascido em Penafiel, no bispado do Porto, em 1781²³⁵, o retratista:

allí viveo alguns annos sem conhecer os seus parentes. Por causa de hum incêndio o seu Tutor o transportou para Lisboa, aonde aprendeo a desenhar na Aula do

²³⁴ Uma outra versão do mesmo retrato, e uma aguarela, com a rainha mais loura, ambas no Museu Nacional de Arte Antiga, seriam cópias de atelier, talvez da autoria do seu assistente John Simpson, que esteve em Portugal em 1834 e pode tê-las trazido. Quanto à pincelada, liberdade ainda maior seria alcançada, por exemplo, por Domingos Sequeira, mas apenas na sua última fase romana, e não parece ter tido qualquer impacto em Portugal durante este período.

²³⁵ Agostinho Araújo rectifica a data de seu nascimento como sendo em 1778 (ARAÚJO, 2007-2008, 15)

Castello com António Fernandes Rodrigues, e a pintar de miniatura com José da Cunha Taborda. Pelos annos de 1802 foi para Roma, protegido por D. Alexandre de Souza Holstein, e alli teve por Mestre o Cavaleiro Gaspar, donde em 1804 obteve huma pensão do Príncipe Regente, que recebeu até o tempo da invasão dos Francezes em Roma: em 1812 pediu hum passaporte, e só o pôde obter para Tunes; e com effeito sahio de Roma em 1813. No seu transito teve de arrostar o furor das ondas, o fogo das Esquadras inimigas, e mais que tudo o terrível aspecto da indigência, achando sempre na Divina Providencia, por meio da sua Arte, opportunos socorros. Regressou finalmente a Lisboa aonde por intercessão do Visconde de Santarém obteve de Sua Magestade huma pensão de 600\$ rs. Para ser empregado como Pintor no Real Palácio de N. Sra. d' Ajuda. Tem pintado vários quadros grandes, e pequenos, entre os quaes o Retrato de Sua Magestade, que está na Casa Pia, huma degolação do Baptista, e outros (MACHADO, 1922, 122-123).

Estava efectivamente de volta a Lisboa em 1814, pois alí escreve uma petição, em Agosto, pedindo o pagamento de um subsídio que o reembolsasse dos custos da viagem de regresso. Nesta, afirma ter permanecido em Roma durante 14 anos, antes de ingressar na Obra da Ajuda (PAMPLONA, vol. V, 38-39) – o que implica que a sua partida ocorreu antes da data avançada por Volkmar Machado.

Em Roma, teria estudado com Gaspare Landi, mas todo o relato deve ser considerado com algum cuidado. Agostinho Araújo confirma a sua estada em Roma entre 1802 e 1811 – mas localizou um passaporte francês tirado em 1811 (ARAÚJO, 2007-2007, 20). Uma possível estada em Lisboa desmentiria não apenas a sua tumultuosa chegada a Portugal em 1813, quanto os seus “14 anos em Roma”. Se foi este o caso, teria, contudo, retornado à Cidade Eterna, pois precisou tomar dinheiro emprestado a um colega, em 1813, para voltar a Portugal (ARAÚJO, 2007-2007, 22).

As peripécias em que supostamente incorrera no seu regresso tornaram-se conhecidas pelo público, pois a *Gazeta de Lisboa*, de 23 de Setembro de 1823 refere-o como *famoso pela sua retirada de Roma para Portugal no anno de 1814*. Era, naquele ano, *criado de sua Magestade e Pintor de História a serviço do mesmo Senhor* e acabava de pintar um retrato de D. João VI, de pé, com um *memorial na mão*, ao lado de um busto de Minerva pousado sobre uma mesa à direita, com a vista de Lisboa ao fundo. Anísio Franco localizou a tela nas reservas do Palácio Nacional de Mafra [Fig. 152 e Fig. 153]²³⁶. Conforme a descrição, a tela mede 16

²³⁶ Reiteramos o quanto a generosidade e a ajuda de Anísio Franco foram determinantes para nossa investigação. Neste caso, teve a amabilidade de fotografar o retrato, que infelizmente podemos reproduzir apenas parcialmente (faltando a parte superior), dadas as distorções da

palmas por 9 de largura (*Gazeta de Lisboa*, 23 de Setembro de 1823), ou seja mais de três metros de altura. Embora o pintor afirme, na sua assinatura, que o *inventou e pintou*, é notável o quanto o quadro se aproxima de um outro retrato de D. João, de autoria de Sequeira, quase vinte anos anterior²³⁷ [Fig. 154].

Neste último, um retrato de média dimensão hoje no Palácio da Ajuda, o próprio palácio surge, ao fundo, completo – como nunca estaria²³⁸. Máximo Paulino dos Reis manteve a vista através da janela aberta, mas retirou as imagens fictícias do edifício e de uma gigantesca coluna; substituiu também o busto de D. Maria I por outro de Minerva. A escolha não é inocente: embora retrate D. João, a tela comemora, de facto, o triunfo de seu filho na Vilafrancada, como revela o documento que o rei traz na mão e mostra ao espectador, onde se lê:

DECRETO Tendo consideração ao zelo que o Infante D. Miguel Meu Muito Amado e Presado Filho ultimamente manifestou para sustentar a dignidade da minha coroa em benefício da Nação Portuguesa: Hei por bem Nomeallo Comandante em chefe do Exército Portuguez O Conselho de Guerra tenha assim entendido. Paço de Villa Franca de Xira em o 1o de Junho de 1823. Com a Rubrica de Sua Magestade

Um livro com as *Ordenações do Reino*, e não mais a Constituição, à qual se opunha o partido ultra-monárquico, encontra-se no chão, aos pés do rei, encostado a um banco. Minerva, *Deosa da Sabedoria, a qual acompanha todas as Resoluções de Sua Magestade*, parece aprovar a real escolha de D. Miguel para comandar os exércitos, e a volta do poder às mãos da monarquia.

D. João provavelmente não posou para a tela. Conforme menciona o supracitado artigo na *Gazeta de Lisboa*, Máximo Paulino dos Reis, sabendo *os grandes desejos que tinha o Inspector de que existisse dentro do Palacio [da Ajuda] hum Retrato de Sua Magestade, o mais bem parecido, e na sua maior magnificência, se lhe apresentou, e lhe pediu o deixasse tratar de tão nobre como difficil assumpto*. O retrato resulta assim de uma oferta espontânea, embora o

perspectiva causadas pelo posicionamento do quadro nas reservas, que o fotógrafo Pedro Lobo fez-nos o favor de corrigir digitalmente.

²³⁷ No site matrizpix, atribui-se-lhe uma data entre 1818 e 1826, mas não encontramos nenhum retrato de D. João com o cabelo empoado após o seu retorno a Portugal. O traje, ainda algo setecentista, as insígnias e a presença do busto de D. Maria I, sugerem uma representação enquanto Regente, anterior à partida da Corte para o Brasil. Apenas o edifício do Palácio da Ajuda, ao fundo, permite inferir que a tela seria posterior a 1802, de modo que acreditamos que tenha sido pintada entre este ano e 1805, provavelmente por volta da primeira data - concordando assim com a datação proposta por Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (SOUSA, 1999, 153).

²³⁸ A obra, abandonada, por longos anos, a partir de 1833 (ARAÚJO, 2007-2007, 46) nunca seria terminada.

anónimo inspector do Palácio deva ter acompanhado a sua elaboração. Podemos apenas especular o que teria pensado D. João VI, uma vez confrontado um retrato, cujas proporções extraordinárias não permitiriam que passasse despercebido, e que regista de modo tão explícito um posicionamento político em prol de seu filho.

Não bastasse a tela supramencionada e os seus numerosos retratos de D. Miguel, alguns de qualidade, outros marcadamente comerciais, a *Gazeta de Lisboa* de 24 de Outubro de 1828 deixa clara a sua proximidade ao Paço²³⁹, e a sua filiação ao partido miguelista:

EIREI (...) concedeo a *Maximo Paulino dos Reis*, Criado Reposteiro, e Pintor da Real Camara, a permissão de usar da Medalha com a Sua Real Effigie. (...)”

Mas, tal como alguns artistas liberais pintaram retratos de D. Miguel, são-lhe atribuídos pelo menos dois representando D. Pedro: uma miniatura, desaparecida, e uma tela oferecida por este ao duque de Palmela (HERSTAL, 1972, vol. 1, n.53, 110b, e vol. 2, n. 294, 50). Estes retratos talvez contribuíssem para que não sofresse grandes retaliações após vitória dos *pedristas* nas Guerras Liberais. Aquando da fundação da Academia Real de Belas-Artes, em 1836, foi nomeado académico de mérito e professor substituto de Pintura Histórica, cadeira regida por António Manuel da Fonseca (1796-1870), o longevo “mestre Fonseca” que tanto marcaria a pintura portuguesa do século XIX. Não sabemos o que pensou ao ser suplantado por um pintor mais jovem, porém era o preço a pagar pela derrota. Em 1840, seria empregado como professor de desenho e pintura numa escola fundada por um antigo combatente liberal (ARAÚJO, 2007-2008, 38). Participou das Exposições Trienais da Academia, pelo menos até 1852, antes de falecer em Dezembro de 1865 (TT, ADLSB, PRQ, *S. Pedro em Alcântara*, livro 15, maço 437).

Quanto a D. Miguel, durante muitos anos o seu exílio final parece ter operado sobre as suas representações o mesmo efeito cosmético que a ausência

²³⁹ Máximo Paulino dos Reis recebeu, a 26 de Outubro de 1823, a medalha da “Restauração dos Direitos da Realeza” criada em Setembro (ARAÚJO, 2007-2007, 25), foi mestre de desenho da infanta D. Isabel Maria durante a Regência (PAMPLONA, vol. V, 38-39). Em 1830, obteve a *especial graça de poder usar da farda de Mestre da Real Casa* (*Gazeta de Lisboa*, 8 Fevereiro de 1830, apud ARAÚJO, 2007-2007, 29)

de D. João VI no Brasil. Levantamos 44 imagens do jovem monarca²⁴⁰, que passou apenas onze anos da sua vida adulta em Portugal, e sete como rei. Em contraste, encontramos 97 retratos de D. João que, embora reinasse dez anos, permaneceu mais de 30 no poder²⁴¹. O contraste parece indicar o enorme apoio popular a seu filho, mas também sugere que alguns dos seus retratos continuaram a ser produzidos em quantidade durante a sua ausência em Áustria. Embora envelhecesse, D. Miguel continuaria jovem, e Portugal no aguardo, como por tantos séculos esperaria pela volta do rei D. Sebastião...

Embora delimitados pelas circunstâncias mais ou menos públicas da sua exposição e pelas funções políticas inseparáveis da construção das imagens reais, encontramos, em diversas destas, uma verdadeira explosão de criatividade plástica, circunscrita obviamente pela vontade da semelhança e pelas regras de uma certa majestade, mas de uma surpreendente alegria de cores e simpatia, sobretudo nos traços do jovem D. Miguel.

Verificamos que, embora eminentemente políticos, verdadeira “imagem de marca” de reinos em (des)construção, a maioria dos retratos reais encontrados, mesmo os mais públicos e os mais comerciais, não eram desprovidos de uma dimensão afectiva. Certamente mais pungente nas imagens de cariz privado, destinadas apenas ao círculo mais íntimo dos soberanos, com todas as restrições que o uso do termo implica no contexto cortesão do Antigo Regime, mas presente até mesmo nas cópias mais distantes do original pintado “do natural”.

Em painéis destinados a um público mais amplo, modelos do retrato áulico europeu dos séculos antecedentes sobrevivem até, pelo menos, meados dos anos 1830. Pouco importava o monarca, era representado com as mesmas colunas, drapeados e emblemas iconográficos. Pretendia-se, antes de tudo, uma leitura imediata da figura representada enquanto encarnação de um poder

²⁴⁰ Contando apenas as telas a óleo e as miniaturas. O grande número de variantes, gravuras e cópias populares indica uma iconografia muito mais vasta, mas o nosso objectivo não era iconográfico, como a pesquisa de Herstal sobre D. Pedro.

²⁴¹ Não caberia comparar o nosso levantamento de representações de D. Miguel ao de D. Pedro, pois Herstal dedicou 14 anos apenas ao estudo iconográfico exclusivo do imperador brasileiro. O seu livro inclui 87 pinturas a óleo e 53 miniaturas. Entre estes 140 retratos, alguns do séculos XVIII, poucos executados “do vivo” (HERSTAL, 1972, vol 1, XXV), 96 são do período estudado – localizamos dois que o autor considerava perdidos, e encontramos mais quatro inéditos.

dinástico, cuja força e continuidade se sobrepunham a qualquer vontade mimética. Nem a longa ausência da corte parece ter afectado a representação quase icónica dos reis portugueses, e esta seria adaptada no Brasil, com variantes que parecem explicar-se mais pelas condições da formação técnica de cada pintor do que por qualquer expressão visual autóctone.

Constatamos também que não podemos vincular a pintura de um retrato às filiações políticas daquele que o pintou, embora simpatias, antipatias, tensões e restrições transpareçam por vezes, permitindo-nos vislumbrar o homem por trás do modelo, e o artista por trás da tela.

São os rostos de um Portugal anónimo, burguês ou fidalgo, e os nomes desconhecidos de seus muitos artistas que nos aguardam a seguir. Pois vimos que o retrato do rei, muito mais que uma simples afirmação do seu poder político, participava também da construção desse poder. Consequentemente, podia, como tal, ser louvado ou atacado. Ora, se estes objectos distantes podiam gerar reacções públicas de alegria ou fúria, o que dizer dos retratos de seres amados, trazidos ao peito, sobre o coração?

Capítulo 4 - Retratos de burgueses e fidalgos

Embora desde o século XVI os teóricos insistissem em que apenas as pessoas importantes, particularmente os membros da família real, merecessem ser retratados, Peter Burke demonstra que pessoas comuns também se faziam retratar, com muito mais frequência do que o esperado: já na Itália do Renascimento, Lorenzo Lotto (c.1480-c.1556) retratou um carpinteiro em 1552, e um sapateiro, que pagou a obra em sapatos (BURKE, 2004, 93). A lista de clientes do miniaturista Jean Baptiste J. Augustin (1759-1832) inclui uma *femme de chambre*, uma *marchande de modes* e uma *patissière* (HALLIDAY, 2000, 7)

Em Portugal, temos notícia de casos semelhantes: uma cigana retratada por Quillard, nas primeiras décadas do Setecentos, dançou para agradecer o desenho oferecido (MERVEILLEUX, *apud* GONÇALVES, 2012,), e encontraremos adiante o retrato de um desleixado restaurador de pintura, o Carambola, e do seu companheiro de farra - quiça encomendado por outra pessoa.

Localizamos também, no Museu de Évora, um retrato anterior, aparentemente de uma jovem camponesa, atribuído a Joaquim Manuel da Rocha [Fig. 155], comprovando assim não terem sido apenas fidalgos e grandes burgueses os únicos a terem direito à própria imagem. Mas seria esta figura singela deveras um “retrato”, ou dever-se-ia inserir na pintura de costumes, de “tipos populares”, como as personagens que o Morgado de Setúbal inseria nas suas cenas de género?

A escolha do recorte até os ombros, expondo à proximidade do primeiro plano o rosto suave, os olhos desiguais, os lábios carnudos, o sinal na face, até o fundo abstracto, parecem indicar que essa bela imagem seria um retrato individual, personalíssimo, e não a caracterização indefinida de um “tipo”. Teria figurado na antiga colecção de Frei Manuel do Cenáculo, a quem tanto deve o museu, sendo inventariado em 1884 como *Cabeça de cigana*. Seria a beleza do modelo responsável pela sua “ascensão social” no inventário de 1890, quando aparece como *Retrato de Dama*? Hoje, a pintura está catalogada como *Retrato de*

*rapariga*²⁴². Tipo ou pessoa? Múltiplas representações femininas figurando desconhecidas apresentam-se em colecções e museus como “retrato de nobre” ou “de fidalga”, sem que se cogite tratar-se de “tipos”. Por que não estender essa qualificação de “retrato” à imagem de uma mulher do povo, simplesmente porque não foi identificada? Segundo Burke, a preponderância numérica dos retratos identificados como régios ou fidalgos deve-se a sua maior probabilidade de sobrevivência, dada a importância do retrato enquanto afirmação do prestígio social dos retratados (BURKE, 2004, 93). O que dizem as classificações sobre os nossos próprios preconceitos? A história dos inventários de obras de arte em Portugal ainda está por escrever. Subsiste, enquanto isso, uma pintura de grande domínio técnico e profunda empatia que retrata – porque não? - em meados do século XVIII, uma rapariga do povo.

Existe, no entanto, um segundo problema. Ao olharmos além das fronteiras lusas, para a Espanha do século XVII, encontramos o pintor Vicente Carducho (1576-1638) a denunciar, nos seus *Diálogos da Pintura* (1633), a “demasiada licencia” com que um grande número de pessoas encomendava os seus retratos. Afirmava ter *visto retratados a hombres y mugeres mui ordinarios, y de oficios mecánicos (aunque ricos) arrimados a un bufete o silla debaxo de cortina, con la gravedad de trage y postura que se debe a los reyes y de grandes señores (...), otros armados y con bastón, como si fuera un Duque de Alva, o Marqués del Vasto, que podrá ser que no se aya puesto jamás tales insignias, si no es en comedia (...)* (CARDUCHO, 1633, *apud* SÁNCHEZ, 2004, 200-201).

Ora, essa apropriação por meros plebeus de elementos simbólicos muito acima da sua posição - em plena sintonia com a necessidade de afirmação, no retrato, de um prestígio que apenas almejavam - torna impossível a sua correcta identificação social. Talvez o mesmo acontecesse em Portugal e no Brasil, onde até os pintores raramente incluíam os instrumentos do seu ofício nas suas representações. Verificamos de facto uma disparidade numérica considerável, e a ausência quase absoluta de retratos reconhecidos como sendo de comerciantes e artífices, com a excepção de um retrato de ourives *circa* 1818 publicado por Gonçalo de Vasconcelos e Souza (SOUSA, 2013, 44).

²⁴² Maiores detalhes em <http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=17819> (visto em Setembro de 2011)

Foi essa dificuldade em diferenciar estilística e iconograficamente retratos, muitas vezes anónimos, que nos levou a incluir num mesmo estudo imagens de burgueses e fidalgos.

Quem quer que fosse o retratado, restava a questão da contratação de um retratista, e fora do âmbito dos retratos reais, vimos que seriam raras, as ocasiões para os pintores exibirem o seu talento. Retratos de simples cidadãos, fidalgos ou burgueses eram pendurados directamente em suas casas, acessíveis apenas aos amigos, familiares ou serviçais. Mesmo após a morte dos retratados, raramente eram transacionados comercialmente num mercado de “obras prontas”. Veremos que, na maioria dos casos, a contratação de um pintor provinha de uma recomendação, de algum contacto pessoal com possíveis clientes, e a diferença social entre estes e alguns modelos dificultava este acesso.

A pintura do retrato implicava numa certa proximidade entre modelo e retratista – uma proximidade que grandes diferenças sociais dificultavam, na sociedade do Antigo Regime. Durante horas a fio, fidalgos ou burgueses submetiam-se ao olhar do artista; expunham à sua presença crianças e mulheres. Buscava-se um objectivo comum: uma imagem que pudessem reconhecer como sendo o modelo, e esta quase cumplicidade demandava a demarcação precisa do poder, e, por isso, da situação social de cada um. No mundo luso de então, isto seria complicado.

O estatuto dos pintores vinha sendo amplamente discutido na Europa desde o Renascimento, e a discussão tornara-se mais premente quando da criação da *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* em 1648, em Paris, e da *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* em Madrid em 1752. Em Portugal, a situação não era clara. Embora os pintores tivessem a sua actividade reconhecida como “arte não mecânica, mas liberal” desde 1612, e o rei D. Pedro II mandasse retirá-los da lista dos “ofícios mecânicos”, em 1691 (CAETANO, 1994, 124 e 120), na prática, as suas vitórias foram ignoradas. Embora diversos conseguissem, desde o século XVII, isenções e privilégios,(CAETANO, 1994, 127) no início do Oitocentos as leis nobiliárquicas portuguesas insistiam na sua posição inferior, enquanto praticantes de um “ofício mecânico”.

Para mitigar as consequências de seu lugar na sociedade, os retratistas tentariam construir redes de apoio e protecção que melhorassem o seu estatuto,

aumentassem as suas possibilidades de acesso a modelos, e mediassem o delicado relacionamento com estes. Buscariam, sobretudo, garantir a sua sobrevivência numa sociedade pouco propensa a gastar dinheiro em pintura. Terão sido suficientes essas estratégias? Veremos que alguns retratos resultaram e reflectem esses laços de amizade e compadrio. O retrato burguês ou fidalgo é o reflexo de uma sociedade que se quer representar, insere-se na estrutura mental de uma determinada época, ao mesmo tempo que contribui para a construção dos modelos dessa mesma sociedade. Permite-nos, por isso, levantar algumas questões tradicionalmente estudadas no campo da História, da Sociologia, ou da sua interacção, no contexto da chamada “história das mentalidades”, sobretudo no que refere à posição social da mulher (POINTON, 1993).

Veremos, também, que retratados e retratadas nem sempre se identificavam com a imagem que lhes oferecia o pintor, e recusavam os seus retratos, quebrando uma relação de confiança mútua de equilíbrio precário. A um grande contingente de retratos anónimos, de personagens desconhecidas, vêm somar-se nomes de pintores dos quais se desconhece toda e qualquer obra assinada, e o caso dos miniaturistas revela-se particularmente grave.

São as imagens dos próprios pintores que iniciam este capítulo. Nem burgueses, nem fidalgos – mas tampouco artesãos, formavam, conforme mencionamos, uma categorial social imprecisa que participava um pouco de cada uma dessas categorias. Em 1676, na sua *Nobiliarchia Portugueza*, o tratadista António Villas Boas e Sampaio considerava-os uma *quase nobreza* (CAETANO, 1994, 127). Tendemos a vê-los como burgueses, mas quase por exclusão, pois não participavam necessariamente da mentalidade dessa classe que ascendia durante o período. Mas mesmo nesses termos a sua aceitação social estava longe de ser garantida, uma ambiguidade que se reflecte na elaboração da sua auto-imagem, vislumbrada através de alguns auto-retratos e em retratos de outros pintores - um tipo de pintura na qual os artistas não dependiam da aprovação de modelos externos ao seu ofício.

4.1 Os auto-retratos e a ambiguidade do estatuto do pintor

Talvez fosse, na actividade de um pintor, a promiscuidade entre a criação pura e simples, digna da mais alta glória, e a vulgaridade do seu ganha-pão quotidiano que tanto assustasse a nobreza quando se tratava de incluir ou não os pintores entre os ofícios mecânicos. Pela sua capacidade de “invenção”, ou seja, pela parte intelectual e criativa da sua arte, os pintores acreditavam situar-se numa situação próxima à dos bacharéis, ou pelo menos dos professores. Encontravam-se, assim, tal como os escultores, em condições de alcançar, ou pelo menos de almejar, a fidalguia – o que reclamava tanto a *Académie* parisiense quanto a *Real Academia de San Fernando*, em Espanha.

No entanto, ao contrário dos nossos dias, embora abundem na época os apelos e elogios à “invenção” num pintor, esta capacidade não era considerada fundamental para determinar a qualidade de um trabalho de arte. Vimos o quanto era comum a cópia dos próprios trabalhos ou de outrem. A obsessão pela originalidade na pintura, a busca pelo “génio” individual, conclamado sobretudo a Norte dos Pirenéus desde o século XVIII como criador, livre de quaisquer modelos ou amarras, afirma-se apenas mais tarde no decorrer do século.

Durante o período estudado, e desde o Renascimento, a pintura era ainda vista como uma “imitação” da natureza. Mas o imitador diferenciava-se do mero copista, que reproduzia de um modo servil o modelo pintado: o imitador na realidade intervinha, modificando o “original” (fosse este tirado do natural, ou de um outro artista). Podia inclusive melhorá-lo. A emulação era considerada, até certo ponto, uma prova de qualidade, de erudição e de gosto, podendo o artista incluir numa obra considerada “original” referências a telas ou esculturas de grandes mestres do passado (da Antiguidade ao Renascimento), ou aclamados por seus contemporâneos, como Greuze ou Reynolds, no século XVIII, Flaxman e David, na França bonapartista.²⁴³

²⁴³ Rosenblum enumera influências da Antiguidade Greco-romana e de artistas contemporâneos, como Flaxmann (cujas ilustrações eram constantemente re-impresas e imitadas *in variations that ranged from the servile to the extraordinarily inspired*), na obra de artistas como David, Ingres, Runge, Blake e até Goya. Ao ver uma nova edição de Flaxman, em 1803, David teria declarado: *Cet ouvrage fera faire des tableaux*. (ROSENBLUM, 1974, p. 173, 176-178 e Il. 206 e 207). Desprestigiadas com o advento da fotografia, sobretudo a partir de meados do oitocentos, as cópias sobreviveriam apenas como exercícios de estudo no âmbito académico, levando o

Encontraremos este conceito de “emulação”, por exemplo, na influência de Gaspare Landi sobre Sequeira, ou de Van Dyck e Batoni na pintura de aparato por toda a Europa. Ele revela-se fundamental na arte de países periféricos como Portugal, onde grande número de artistas, ansiosos por se inserirem no contexto da “grande arte” internacional, lutavam para rapidamente absorver os modelos de seus pares, que circulavam, aplaudidos, nos círculos vistos como mais sofisticados, e sobre eles se debruçaram, estudando-os com afinco e por vezes incorporando-os em sua própria obra²⁴⁴. Esse processo não implica que fossem, ou se considerassem, inferiores aos pintores cujos modelos adoptavam. Eram todos artistas, embora em Portugal e no Brasil grande parte dos trabalhos de pintura continuasse a ser praticada por assistentes e/ou escravos. O problema principal parece residir, não na capacidade criativa que cada pintor tinha ou pensava ter, mas no facto de serem considerados, de um modo geral, socialmente inferiores. Mesmo que a sua situação progredisse lentamente a partir dos anos 1820, por mais criativos que fossem, as suas mãos sujas de tinta e o cheiro forte da terebintina nas roupas aproximavam os pintores dos artesãos. Muitas das actividades que exerciam para sobreviver – como decoradores de tectos, teatros, carruagens – seriam facilmente identificadas como pertencentes a “ofícios mecânicos”, cuja prática, em princípio considerada aviltante, impedia o acesso a ordens nobiliárquicas, como a Ordem de Cristo, dependendo os artistas de uma certa proximidade ao Paço para que, em alguns casos, se contornasse a situação.

4.1.1 Auto-retratos e retratos de pintores

Embora pouco numerosos, os retratos de artistas por artistas, entre os quais incluímos os auto-retratos, permitem examinar algumas destas questões. Momento privilegiado de encontro entre o ser e o (a)parecer, entre o rosto e o

século XX a confundir muitas vezes os conceitos de imitação e cópia, renegando igualmente os seus resultados.

²⁴⁴ O assunto tornou-se quase tabu. Aceita-se a influência da arte flamenga sobre o retrato em Portugal nos séculos XV e XVI (FLOR, 2011) mas, quando esta passa a ser absorvida pelas vias travessas de Inglaterra e Espanha, ou seja a partir de meados do século XVII, mingam os trabalhos académicos quanto à escolha por pintores nacionais de poses e composições de uso corrente na pintura ocidental coeva. Essa resistência é particularmente curiosa no que diz respeito à pintura espanhola, cujo impacto sobre a portuguesa mereceria estudos aprofundados (SANTOS, 1943).

espelho que empregavam para reproduzir as próprias feições, estas telas destinavam-se aos olhares treinados de familiares e próximos, na sua maioria também artistas. Ao contrário das imagens do rei, criadas para funções políticas que implicavam na sua veneração, estas obras nasciam sob os olhos da mais severa crítica: a do próprio autor. Afirmção de prestígio do modelo/autor pelo simples exibir da sua habilidade, memória de um rosto lançada como desafio a uma posteridade que, esperavam, se lembrasse deles. Encontraríamos alguma diferença plástica entre estas obras e os retratos de encomenda, algum eco da situação social ambígua dos pintores, reflectido na imagem que estes tinham de si próprios? Haveria alguma diferença na afirmação, ou na rejeição, da prática quotidiana do seu ofício quando retratavam outros pintores?

Talvez a melhor indicação de um certo orgulho de um pintor enquanto tal seja o auto-retrato do bem-sucedido Pedro Alexandrino de Carvalho [Fig. 156]. A tela que hoje se conserva, o seu único auto-retrato conhecido, é possivelmente uma cópia daquele que pintou por volta de 1776, e pertencia à colecção dos marqueses de Borba.

Pedro Alexandrino representa-se inequivocamente como pintor, cercado dos instrumentos da sua arte, mas não a pintar ou esboçar um dos seus tectos de igreja, ou sequer um “painel de cavalete”. Não aparece com os pincéis em punho, como o professor régio Joaquim Manuel da Rocha no seu auto-retrato de finais do século XVIII [Fig. 157], ou paleta à frente, prudentemente a segurar um livro, como José Teixeira Barreto (1763-1810)²⁴⁵. Este optara por deixar a igreja para se dedicar à pintura, e não inclui qualquer elemento religioso no seu retrato. Mesmo assim, representou-se não com os instrumentos do ofício que escolhera nas mãos, mas com um livro [Fig. 158], afirmando, por essa escolha do intelectual sobre o prático, o seu distanciamento dos meros “oficiais mecânicos”. Em ambos os casos, os pintores esmeram-se na elegância vestimentar, sobretudo Teixeira Barreto. Empenham-se em provar que a pintura *no es un arte mecánico, que no es un arte que ensucie o manche, sino que se puede hacer lujosísimamente vestido* (SÁNCHEZ, 2004, 228) – uma preocupação comum aos pintores espanhóis do *Siglo de oro*, cuja situação social também permaneceria ambígua até meados do

²⁴⁵ Sobre este artista ver VITORINO, 1925.

século XVIII, embora estes arvorem mais frequentemente o pincel e a paleta (SÁNCHEZ, 2004).

José de Almeida Furtado sublinha ainda mais a dimensão intelectual da sua arte pela escolha de posar numa atitude pensativa, com a cabeça sobre a mão que empunha um porta-minas²⁴⁶, diante de um pequeno desenho. Nesta tela a óleo de média dimensão, passível de ser vista em sua casa ou em casa de algum amigo, não é apenas a pose, mas a inclusão do desenho, visto como uma arte mais limpa, mais nobre, que destaca o carácter intelectual da sua ocupação: não vemos, novamente, qualquer menção a tintas ou pincéis [Fig. 159]. Retratou-se também em miniatura, numa pequena imagem em busto que talvez formasse um par com o retrato da mulher – sem qualquer menção ao ofício de pintor.

Em contraste, Pedro Alexandrino pinta. Adota porém a composição da retratística áulica, com o recorte “batoniano” de uma coluna e um reposteiro a emoldurar a tela à direita, mesmo tratando-se de uma parede e uma cortina, bem mais prosaicos. Situa-se num interior aberto para uma paisagem, à frente da qual destaca o rosto, fortemente iluminado. Veste-se com cuidado, demonstrando pelo seu esmero “viver nobremente” – um elemento de afirmação social importante. O anúncio do leilão que se seguiu à sua morte, em 1810, mostra que investira parte do dinheiro ganho numa “quinta junto ao chafariz da *Povoa de Santo Adrião*, (...) consta de casas nobres, pomar de espinho, e vinha” (*Gazeta de Lisboa*, 6 de Fevereiro de 1810) – mais tarde conhecida como “Quinta do Pintor”. Não era apenas o investimento imobiliário que importava: a compra de uma quinta ou de um imóvel urbano inseria-se na lógica da ascensão ou da afirmação social, pois a posse de “bens de raiz”, mesmo que não fosse um critério essencial à classificação social de um indivíduo, era um dos “atributos de nobreza de que um individuo gozava” (MONTEIRO, 2007, 169). Este “viver nobremente”, que a posse de bens de raiz afirmava, levaria o artista a participar da mesma “imprecisa categoria” na base da hierarquia nobiliárquica, de que mais tarde participaria Sequeira (cf. nota 52 página 64).

Identificamos poucos retratos de artistas a óleo e em miniatura em Portugal durante o período, e um número irrisório de auto-retratos – apenas uma

²⁴⁶ Empregamos o termo usado por Susana Gonçalves na sua descrição do famoso auto-retrato de Vieira Lusitano (GONÇALVES, 2012, 397), por nos parecer o mais adequado para designar este instrumento metálico que portava tanto grafite quanto pastel ou greda.

referência, por exemplo, a pintores brasileiros²⁴⁷, mesmo no decorrer do século anterior. Diante da existência de tantos pintores, acreditamos que tal se deva sobretudo à escolha de modos de representação que dificultam a sua identificação, dada a ausência de atributos²⁴⁸.

Este é o caso do auto-retrato de João Baptista Ribeiro datado de 1818 [Fig. 160], em que os azuis da pintura servem para destacar o vermelho da Ordem de Cristo que exhibe no peito, num contraste semelhante ao empregado por Francisco Vieira Lusitano, cerca de cinquenta anos antes, para enfatizar a Ordem de São Tiago que recebera em 1744 e ostenta sobre o peito, embora este pintor de sucesso se represente no próprio atelier, segurando um porta-minas (GONÇALVES, 2012, 397)²⁴⁹. Somente em meados dos anos 1820 encontraremos retratos de João Baptista Ribeiro em pleno trabalho, mas nenhum a óleo: apenas o esboço aguarelado de uma miniatura que não chegou a acabar, posterior a 1824, pois o pintor traz ao pescoço uma Ordem que se assemelha à de Vila Viçosa, recebida naquele ano [Fig. 161], e uma litografia de 1833 [Fig. 162]. Nesta, embora desenhado, o destaque dado à sua cabeça, apoiada na mão, enfatiza novamente a dimensão intelectual do seu trabalho. Em ambos aparece, como tantos outros, a segurar um porta-minas, emblema do desenho, ocultando o lado

²⁴⁷ Trata-se do auto-retrato de Manuel de Araújo Porto-Alegre que veremos a seguir. Existiriam um ou dois auto-retratos não localizados de Manuel Dias de Oliveira, ambos datados de 1835. No primeiro, o *Brasiliense*, com 71 anos, representava-se *em traje de pintor; a palheta na mão e os pinceis na direita*, ao lado do busto da mulher, já falecida, cercado por 12 “rubis” a simbolizarem os seus 12 filhos (FURTADO, 1896, 445). Em 1900, o escritor Arthur de Azevedo viu um segundo (ou o mesmo?) auto-retrato de Manuel Dias *muito estragado*, em casa de uma neta do pintor. Descreve-o como: *sentado numa cadeira, de casaca, o collete desabotoado, sem gravata e em chinellos, coroando com a mão o busto da esposa, sobre o qual espargue flores um Cupido. Na parte superior da columna que sustenta o busto, lia-se em letras amarellas, que talvez fossem douradas (...): “Venus não teve filhos/Júpiter só deu-lhe amor;/Bôa mai, tiveste doze,/Dignos de benção e louvor”. Por baixo, a seguinte inscrição: “Manoel Dias de Oliveira. Seguiu os seus estudos na corte de Roma e Lisbôa e em 14 annos mantido pela Nação. Foi professor publico, de sua arte, 26 annos, no Rio de Janeiro, sua pátria. Jubilado com ordenado de sua cadeira e Cavalleiro da Ordem de Cristo em remuneração dos seus serviços. Honrou, sua vida publica na imitação da natureza, no que foi generoso com os seus amigos. Viveu alegre no seio de sua honesta família e sacrificou assim a sua arte à intriga dos seus patricios. Oliveira fez ao espelho, na idade de 71 annos, na Cidade de Campos, 1835.”* (apud SANTOS, 1938, 31-32).

²⁴⁸ Outra possibilidade, embora conceptualmente menos provável no período estudado, seria a existência de alguns auto-retratos camuflados e/ou alegóricos, como aqueles levantados por Susana Gonçalves para os séculos XVII e XVIII (GONÇALVES, 2012) – este é o caso daquele deixado por Antonio Manuel da Fonseca nos frescos do Palácio Quintela, em Lisboa, estudados por Irina Alexandra Lopes numa comunicação em 2007 (LOPES, 2007). Contudo, o seu estudo não cabe nas premissas estabelecidas para este trabalho.

²⁴⁹ Note-se que o retrato que conhecemos é também apenas uma cópia de 1852, de autoria de Gregório Luís Maria da Silva Rato (1803/5 – 1864), (SALDANHA, 1994, n. 17, 228-229)

“sujo” da pintura.

Encontramos diversas composições com um recorte pictórico ainda mais próximo à cabeça em auto-retratos de finais da década de 1810 e até do início dos anos 1830. Conformam-se a modelos internacionais anteriores ou contemporâneos, como o auto-retrato de Andrea Appiani (1754-1817) na Galeria dos Uffizi [Fig. 163], pintado por volta de 1810-1812, o de Debret, localizado numa colecção particular francesa por Júlio Bandeira e Pedro Corrêa do Lago, que o datam por volta de 1805 [Fig. 164], ou em Portugal o do suíço Augusto Roquemont (1804-1852) [Fig. 165], um pouco posterior, nenhum dos quais inclui qualquer atributo relacionado com a arte.

No Brasil, Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), futuro director da Academia Imperial, escolhe este recorte para exhibir-se aos 17 anos de idade, em tela de pequenas dimensões, como um bem vestido jovem da burguesia – escondendo a suas ambições na arte em que se iniciava, como demonstra o seu ainda fraco domínio do modelado [Fig. 166].

Mesmo António Manuel da Fonseca [Fig. 167], embora filho de um pintor, João Tomás da Fonseca (1754-1835), ao pintar, em Roma, o seu auto-retrato prefere destacar a beleza de seu rosto com uma gola branca, ressaltada pelas abas em pele do opulento casaco, e inclui apenas um lápis – emblema da mais nobre arte do desenho - como marca do seu campo de trabalho.

Apenas Vieira Portuense (1765-1805) empunha directamente uma paleta e um pincel, que dominam o primeiro plano [Fig. 168], e parece ter sido surpreendido pelo espectador a pintar – mas não é ele quem se vê desse modo. Não se trata de um auto-retrato, mas de uma obra atribuída a outro pintor, segundo o Museu Nacional Soares dos Reis, a José Teixeira Barreto.

Assim, a visão de um pintor sobre outro valoriza os instrumentos da sua profissão: porém nos seus auto-retratos, mesmo que incluem pincéis, paletas ou, mais frequentemente, porta-minas, estes recebem pouco ou nenhum destaque. O pintor que retrata a si mesmo ressalta o lado mental da criação artística – em contraste com a sua prática diária, mais próxima do terreno perigoso dos ofícios mecânicos.

Por isso é tão interessante que o já envelhecido Pedro Alexandrino escolha mostrar-se a trabalhar. Prefere, mesmo assim, a mais “fidalga” das suas

ocupações, aquela que começava a disseminar-se em Portugal através de manuais de civilidade e traduções: o pintar em miniatura. O retrato que pinta, retrato dentro de outro retrato, é o da rainha D. Maria I – retrato real, com certeza, mas cujo tamanho reduzido implicava numa certa intimidade, e que deveras pintou, pois foi localizada uma miniatura muito semelhante numa colecção particular no Brasil [Fig. 169 e Fig. 170]²⁵⁰. A presença desse retrato levanta o problema da identificação deste auto-retrato com aquele pintado, segundo Volkmar Machado, *pelos annos de 1776* (MACHADO, 1922, 98), pois a rainha só foi aclamada em 1777, após a morte do pai, D. José – mas o memorialista permanece vago o suficiente para aceitarmos alguns anos de diferença, e não seria este o seu primeiro engano em datações precisas.

Mais importante, em se tratando o auto-retrato de uma cópia de um quadro perdido, seria saber se foi feita a partir de um óleo ou de uma miniatura. Se o original for a óleo, trata-se de uma obra extraordinária em termos iconográficos no âmbito europeu. São raros, em toda a Europa, os auto-retratos a óleo de miniaturistas a trabalhar, e quase inéditos, enquanto miniaturistas, os de pintores a óleo autores de grandes painéis religiosos, como Pedro Alexandrino.

Os miniaturistas raramente se exibiam com os seus instrumentos de trabalho. Preferem, em geral, retratar-se sobre pequenas placas de marfim, como em outro exemplo de José de Almeida Furtado [Fig. 171], cuja data de 1805, encontrada no decorrer desse trabalho, sugere que teria sido pintado em Viseu. O Gata, talvez por trabalhar igualmente sobre as duas superfícies, também retratou-se a óleo repetidas vezes, mas sem mostrar nestes auto-retratos a sua faceta de pintor em miniatura [Fig. 172]. Mesmo Rosalba Carriera (1675-1757), a mais importante miniaturista sobre marfim das primeiras décadas do Setecentos, responsável, segundo diversos autores, pela disseminação dessa arte nas cortes europeias, retrata-se no auto-retrato da Galeria dos Uffizzi exibindo um retrato

²⁵⁰ O Palácio Nacional de Queluz possui outra miniatura de D. Maria, também atribuída a Pedro Alexandrino que parece outra variante do mesmo modelo (inv. PNQ 225A/1). Os retratos da rainha serão anteriores a 1789, por mostrarem uma Banda bicolor e não a Banda das Três Ordens – criada pela soberana em Junho daquele ano e por ela usada a partir de então: *Sendo pratica dos Senhores Reis Grans-Mestres, Meus Augustos Predecessores, usar sómente da Venera e Insignia da Ordem da Cavallaria de Nosso Senhor Jesus Christo, como Eu mesma até ao presente Tenho praticado: Hei por bem Usar d'aqui em diante distinctamente das Veneras, Medalhas, ou Insignias de todas as Tres, pareça pela Insignia que o Sou sómente de huma; devendo antes honrar e prezar a todas* (MELO, 1922, 31 apud <http://www.ordens.presidencia.pt/?idc=106>).

da irmã pintado, não em miniatura, mas, a julgar pelo porta-minas que traz na mão, a pastel (CHEZZI, 2011, 49).

A opção de Pedro Alexandrino em mostrar, em grande escala, o seu trabalho diminuto pode explicar-se, no caso português, pela noção do “servir” que tantas vezes referimos. Não temos notícia de que o pintor tenha retratado a óleo a rainha de Portugal, mas como a representou em miniatura, era essa a memória de si mesmo que pretendia deixar para a posteridade.

4.1.2 - Mulheres e pincéis: o retrato da condessa de Linhares a pintar

Em contraste com a maioria das imagens de pintores que encontramos, foi com paleta e pincéis, frente a uma tela na qual parece trabalhar, que a bela D. Gabriella Maria Ignazia Asinari di San Marzano (1770-1821), futura condessa de Linhares, escolheu deixar a sua imagem [Fig. 173].

A situação da mulher pintora em Portugal e no Brasil começa a merecer estudos aprofundados por historiadores como Luísa Capucho Arruda (2006), Susana Gonçalves (2012), Sandra Leandro (2013), Susana Moncívio (2009)²⁵¹ e Raquel Henriques da Silva (2013) e Ana Paula Cavalcanti Simioni (2008). Pointon reitera a importância da questão do género no estudo da retratística enquanto “língua”, um elemento social e geograficamente definido que não apenas representa como ajuda a moldar uma sociedade (POINTON, 1993). Assim, embora não seja o género o objectivo central deste trabalho, este retrato anónimo da condessa de Linhares, atribuído a Sequeira, leva-nos a abordar algumas questões quanto à posição da mulher em Portugal no início do Oitocentos, desta vez sob o ponto de vista da sua participação e representação na sociedade enquanto artista.

Na história da arte portuguesa, na brasileira, e mesmo na espanhola, a prática feminina da pintura no período estudado remete quase sempre ao amadorismo, e este a uma pintura *naive*, de poucos conhecimentos técnicos (CABRERA, 2011; SIMIONI, 2007). Decerto, segundo o modelo francês anterior à

²⁵¹ A sua dissertação *Prenda ou Arte? A participação feminina nas Trienais da Academia Portuense de Belas Artes (1842-1887)*, para a Faculdade de Letras da Universidade do Porto, dedica-se sobretudo às décadas seguintes e atém-se à realidade portuense.

Revolução²⁵², a prática amadorística da pintura era vista em Portugal como uma ocupação desejável para aristocratas, e membros da mais alta burguesia, inclusive mulheres; Volkmar Machado considera-a capaz de entreter *qualquer Senhora* pois a (...) *Pintura faz parecer pequenos os maiores dias de Junho, e torna amável e apetecível a mesma solidão; he huma arte não só imitadora da Natureza, mas também creadora; arte emfim, que sympathisa grandemente com a vivacidade das pessoas espirituosas, e discretas, muitas das quaes desejão saber pintar, e nem sempre o conseguem* (MACHADO, 1817, 5).²⁵³

Assim, o retrato da futura condessa enquanto pintora parece ter pouco de extraordinário: pintava como amadora, foi retratada como tal por um pintor próximo à sua Casa. Ora, não há no quadro uma assinatura que nos leve a crer que seja outra coisa senão um auto-retrato e, por mais que não seja esta a nossa opinião, convém explorarmos um pouco essa possibilidade.

A noção de “profissão” ainda se encontrava pouco definida: mesmo os pintores portugueses e brasileiros mais conceituados ocupavam-se das mais diversas actividades. A falta de uma Academia de Belas-Artes impede-nos de considerar como “profissionais” aqueles que dispunham do seu aval; e a precariedade do mercado de arte dificulta adoptarmos outra metodologia possível: a de escolhermos apenas os pintores que vendiam as suas obras (CABRERA, 2011). Resta-nos como último recurso definir “profissionais” pela visibilidade de suas obras ou de sua carreira. Embora se observe uma certa evolução – ou involução – do estatuto da mulher no período estudado, não encontramos em Portugal nenhuma pintora de relevo. Nenhuma serviu à Casa Real como “primeiro pintor” ou sequer como mestre das infantas, não dirigiram obras reais, não parecem ter trabalhado como restauradoras, pintoras de teatros ou carruagens, de tectos ou “pannos pintados” para as paredes.

Mesmo se uma mulher conseguisse alcançar algum destaque, estar-lhe-iam vedados os privilégios de uma ordem nobiliárquica por só existir, então, uma única ordem feminina portuguesa, a Real Ordem das Damas de Santa Isabel,

²⁵² *La pratique artistique en amateur, déjà très aristocratique à la veille de la Révolution, perdure ainsi pendant cette période de troubles.* (FLEURY, 2007, 165).

²⁵³ Note-se que esse tipo de informação deve ser tomada com algum cuidado: sobre a construção de uma realidade passada para ressaltar a “modernidade” e os “avanços” do tempo presente, ver a curiosa análise de Matthew SWEET (SWEET, 2002).

criada a pedido de D. Carlota Joaquina em 1801, e distribuída pela primeira vez à data do seu aniversário, 25 de Abril de 1804 (*Almanach de Lisboa para o anno de 1817*, [Lisboa:1817], 1ª parte, 79), que exigia por estatutos um nascimento nobre. O mesmo dar-se-ia no Brasil: D. Pedro I criou a Imperial Ordem da Rosa, em 1829, em homenagem à sua segunda esposa, D. Amélia de Leuchtenberg, sem cogitar que mulheres pudessem envergá-la, não havendo no Primeiro Reinado ordens femininas. Ou seja, para uma pintora, não apenas as opções de sobrevivência eram muito mais restritas do que para um homem, como era-lhe vedada a ascensão social individual.

Seria por esta razão que, na historiografia da arte brasileira, o termo “amadora” foi aplicado indiscriminadamente, em finais do século XIX, a qualquer pintora (SIMIONI, 2007)?

Encontraremos adiante referências aos *bigodes* da pintora Josepha Greno, cuja arte seria *livre de amadorismos*, mas em meados do século XX ainda pesava sobre a pintura feita por mulheres a acusação de ser obra de amadoras. Mesmo em 1961, referindo-se às lacunas informativas relativas a pintores românticos, Diogo de Macedo ainda ecoava a visão, retomada dos primórdios do Iluminismo, da debilidade de um “belo sexo”. Às mulheres, destinadas a agradar e a serem subjugadas pelo homem, caberia a suave “virtude”, complemento necessário ao “vigor” criativo do sexo masculino, idéias de submissão expressas em diversos escritos de Rousseau (1762), Voltaire (1764) e Kant (1996 [1798], 216-217), que prevaleciam em meados do século XIX (PATMORE, 1854; SINUES, 1857). Embora tratasse de elogiar algumas pintoras, Macedo mal disfarçava o desprezo pelos *entusiasmos* do seu *amadorismo*, mesmo se *por vezes se distinguem em real valor* (MACEDO, 1961, 91 *apud* MONCÓVIO, 2009, VI). Com igual paternalismo, M. L. Bártholo, em 1953, explicava a raridade de nomes femininos na história da arte em Portugal pois: *por condição mesmo de educação e recolhimento, a mulher portuguesa só (...) quase em nossos dias, veio a tomar contacto directo e humano com as lutas e problemas da vida com o mundo e o seu poder de encanto e desencanto ao mesmo tempo, fonte perene de inspiração da Arte e dos Artistas* (BÁRTHOLO, 1953, 83 *apud* VASCONCELOS, 2011, 17). Ora, durante a história da Portugal, centenas de portuguesas haviam sido forçadas a tomar as rédeas da casa na ausência de “seus” homens, lutado como soldados na Guerra de

Restauração²⁵⁴, abraçado ideais liberais ou miguelistas nos anos que estudamos, quando não são rainhas, ou regentes. Tinham contacto directo *com as lutas e problemas da vida* muito antes da década de 1950.

Não podemos negar a posição submissa que ocupavam em Portugal pelos anos 1860: *competia à mulher na sociedade portuguesa (...) apenas a prática de actividades restringidas ao lar e ao bem-estar da família. Condicionada pelos elementos masculinos da família teria de ser contida, casta, religiosa, submissa, dependente, obediente e confinada aos conhecimentos que lhe eram permitidos ter acesso* (VASCONCELOS, 2011, 43). Não obstante, a pintura fazia parte desses conhecimentos *permitidos* e, malgrado o desprezo de certos escritores, historiadores e artistas, reflexo da sociedade em que viviam²⁵⁵, acreditamos que essa subordinação, inegável dos meados vitorianos e espartilhados do século XIX até as gerações mais recentes (VASCONCELOS, 2011), não se aplicava com a mesma ênfase aos primórdios do Oitocentos. Como diria Linda Nochlin e toda a história da arte feminista: não haveria então, nessa época, mulheres pintoras?

No Europa do Norte, pintoras de reputação internacional como Angélica Kauffman (1741-1807), próxima de Bartolozzi e de Vieira Portuense²⁵⁶, as francesas Elizabeth Vigée-Lebrun, Marguerite Gérard (1761-1837)²⁵⁷, e Adelaide Labille-Guiard (1749-1803), próxima de Joaquim Lebreton, de quem “tirou” o retrato em Paris, em 1795 [Fig. 174], exibiam nos *Salons* os seus quadros e alguns auto-retratos, com os seus instrumentos de trabalho, em poses semelhantes à que encontramos no retrato da futura condessa.

Como o seu sexo lhes vedava a possibilidade de estudarem o nu masculino nas academias, preferiam não concorrer com os homens nas cenas heróicas da “pintura de história”. Supunha-se, inclusive, que faltava ao sexo feminino a capacidade de abstração de que dispunham os homens - qualidade indispensável

²⁵⁴ Sobre o seu envolvimento em batalhas no século XVII e menções à sua coragem em crônicas antigas, ver CAMENIETZKI, 2008.

²⁵⁵ Sobre a questão historiográfica, e crítica, de uma História da Arte centrada no ponto de vista caucasiano e masculino, o condicionamento do género na formação do discurso historiográfico no campo da arte, e o estudo da actividade artística das mulheres, veja NOCHLIN, Linda “Why have there been no great women artists?” In NOCHLIN, 1989, 145-178 e ainda CABRERA, 2011.

²⁵⁶ sobre Vieira Portuense e Angélica Kauffman ver FRANÇA, 1974, vol 1, p. 62-63.

²⁵⁷ que retratou Junot e Mme de Stael, e de quem o marquês de Marialva possuía alguns quadros de género.

para exercer essa modalidade “racional” da arte (ROSENTHAL, 2006, 47). No entanto, nos campos aos quais se dedicaram, o retrato, as cenas de gênero e as naturezas-mortas, as pintoras gozavam de um prestígio social e profissional que atravessava fronteiras (ROSENTHAL, 1997).

Quando da fundação da *Royal Academy*, Angelika Kauffman (1741-1807) e a pintora de flores Mary Moser (1744-1819) encontravam-se entre os seus 35 primeiros membros, mesmo se nenhuma outra mulher fosse admitida até 1936. Em Roma, onde morou longos anos, Kauffman pertenceria à *Accademia di San Luca* e teria o seu auto-retrato de 1787 exposto na Galeria dos Uffizzi – um retrato copiado, poucas décadas depois, por um pintor espanhol, com variantes que a despojavam dos atributos do seu ofício (CABRERA, 2011). Ao morrer, o escultor Canova fez a sua homilia, e embora esta notícia não tenha sido incluída, a sua extensa necrologia foi publicada em Portugal, no *Suplemento à Gazeta de Lisboa*:

De Roma escrevem que a 5 deste mez falleceo alli *Angelica Kauffmann Zucchi*, deixando huma memória bem saudosa pelas suas virtudes, e pela sua habilidade na pintura e na musica: chamavão-lha por antonomásia a Pintora das Graças. O corpo daquella célebre artista recebeu honras semelhantes ás que se fizeram em outro tempo a Rafael. Diante do caixão da defunta hião dous dos seus quadros (...) rodeados de fumos, e levando por cima trofeos compostos de pinceis, palhetas, [ilegível] e papeis de musica, como symbolos das artes em que ella tão versada era (n. LI, 25 Dezembro de 1807).

As francesas não gozavam de menor prestígio.

Em Maio de 1783, após três anos a adular os membros da *Académie Royale de Peinture* pintando os seus retratos sem que lhe fossem encomendados (estratégia empregada também por pintores masculinos), Labille-Guiard ingressou na *Académie*, assim como Vigée-Lebrun, retratista favorita e amiga da rainha. Em 1785, expunha no *Salon* o seu auto-retrato a pintar, em companhia de duas das suas numerosas alunas. Embora fosse a pintora favorita das irmãs de Luís XVI, permaneceria em Paris durante a Revolução, próxima aos círculos revolucionários, pintando, entre outros, um retrato de Robespierre.

Vigée-Lebrun optou por emigrar. Circulou entre as principais cortes europeias, retratando algumas das mais poderosas cabeças coroadas de seu tempo. Nas suas *Memórias*, revela que tinha plena consciência do “jogo de poder” entre pintor e retratado, e afirma que conseguia deixar confortáveis na sua

presença homens e mulheres da mais alta nobreza²⁵⁸. Entre os cerca de 660 retratos que afirma ter pintado, figuram apenas dois de portuguesas: *Madame Silva*, pintada em Itália, e *Madame de Souza, ambassadrice de Portugal*, em Berlim (VIGÉE-LEBRUN, 1986, vol. II, 207, 345 e 351)²⁵⁹. Mesmo assim, alguns artistas portugueses, como Vieira Portuense, parecem familiarizados com a sua pintura²⁶⁰.

Ora, Almeida Garrett cita apenas quatro pintoras no seu *Retrato de Venus*²⁶¹. E a sua visão conservadora do papel da mulher (que elaboraria mais tarde a propósito da educação feminina: que evitassem exageros e paixões) ecoa em suas críticas à temática adoptada por uma destas, a bolonhesa Elisabetta Sirani, que pintava *assumptos terríveis*. Embora pudessem ser, em casos excepcionais, dignas de consideração, pois a excelência feminina tolerava-se apenas como excepção (MILL, 1869), as mulheres pintoras deviam ater-se ao retrato e a assuntos *doces e ternos*²⁶².

Volkmar Machado cita apenas duas pintoras, ambas falecidas, entre os 145 artistas do índice da sua *Colecção de Memórias*, aos quais dedica verbetes²⁶³. No entanto, no corpo do texto, menciona outras 40 – quase todas provenientes de altas classes sociais (como demonstra o seu tratamento por “D.” e algumas referências biográficas), ou parentes de outros artistas. Mesmo se considerarmos

²⁵⁸ Consciente das dificuldades que atravessara como mulher e retratista, oferece aos seus leitores instruções sobre como um artista deve comportar-se diante de um modelo (VIGÉE-LEBRUN, 1986)

²⁵⁹ A marquesa de Alorna, de quem foi vizinha em Londres, não figura entre as retratadas (FRANÇA, 1974, vol 1, 66 nota 32), e na verdade *Madame de Souza*, D. Adelaide Maria Emilia Fileul de la Bellarderie (1761- ?), era francesa, casada com o Morgado de Mateus em segundas núpcias (SOARES, 1947, 20). Apenas uma obra de Vigée consta ter figurado em colecções portuguesas nas primeiras décadas do século XIX: um desenho da também francesa Adelaide Maria de Montholon (1767-1838), condessa de Narbonne (CASTILHO, 1956, vol. III, 79 e 100).

²⁶⁰ Giuseppina Raggi aproxima, por exemplo *A princesa Maria Antonia retratando a irmã Carolina Maria Teresa di Borbone* pintado pelo Portuense em 1794, com o auto-retrato de Vigée-Lebrun exposto em Roma em 1790 - hoje nos Uffizzi, em Florença (RAGGI, 2001, 40 Fig 21).

²⁶¹ As portuguesas Josefa d’Óbidos, cujo grande género seria, a seu ver, surpreendentemente, *o retrato e D. Leonor, da Casa de Linhares* (1550-1636) (GARRETT, 1821, 153 e 150), e as italianas Elisabetta Sirani (1638-1665) e Rosa Alba [Rosalba] Carriera (?- 1761) cujo *principal merecimento é o novo gôsto, e a maneira singular, com que trabalhou em miniatura* (GARRETT, 1821, 123 e 126).

²⁶² Embora dificilmente tivesse visto algum dos seus quadros, Garrett afirma que Sirani *executava muito melhor os [assuntos] doces, e ternos* (GARRETT, 1821, 123 e 126). Sobre Sirani, ver <http://www.nmwa.org/explore/artist-profiles/elisabetta-sirani>. (visto 2 de Outubro de 2010).

²⁶³ Josefa d’Óbidos e Joana do Salitre.

que nem todas as pintoras mencionadas exerceram a sua arte em Portugal²⁶⁴, o número surpreende.

Nota-se, no entanto, que uma das tónicas centrais da obra parece ter sido arregimentar potenciais protectores para a sua arte, numa bem elaborada estratégia de lisonja e inclusão, rendendo homenagem ao talento de uns e à protecção de outros. A enumeração de diversos nomes femininos logo no início do livro, seguida pela listagem de amadores masculinos (sobretudo fidalgos, e/ou religiosos), sugere que as teria considerado, em maioria, diletantes. Contando, talvez, que o seu prestígio contribuísse para elevar o *status* da pintura, por considerarem essa ocupação digna de atenção, inclui muitas nobres tituladas, e quase todas os mulheres da família real²⁶⁵. Diversas não teriam a menor pretensão, nem provavelmente tempo, para dedicarem mais que alguns momentos às tintas e aos pincéis.

Volkmar Machado não se atém às amadoras da alta nobreza. Refere parentes de pintores²⁶⁶ e destaca Josefa d'Obidos, por cuja obra parece ter grande respeito (os seus *quadros de Historia sustentavão-se ao pé dos bons daquela tempo*). Afirma que *retratava bem*, e considerava o seu talento comparável com o de certos homens. Contudo estimava sobretudo os seus *cordeirinhos*, temática *doce e terna* como queria Garrett, que se enquadra nas expectativas masculinas dos anos 1820 quanto à posição do seu sexo.

Segundo o memorialista, era um caso raro. Entre as pintoras do seu tempo, destaca as amadoras, como D. Maria Rita de Castelo-Branco, marquesa de Belas, no palácio da qual trabalhou. Embora, além de pintar, aconselhasse os artistas, Volkmar Machado condescende apenas em declará-la, com mal disfarçado desprezo, *dotada para as Artes de imitação*, sem outorgar-lhe *gênio* ou capacidade de *invenção*, privilégio dos verdadeiros artistas – mesmo se admite ter beneficiado de algumas de suas idéias (MACHADO, 1922, 32). Menciona

²⁶⁴ Não parecem ter vindo a Portugal nem a espanhola Isabel Sanchez, filha e discípula do pintor Afonso Sanches Coelho, nem a italiana Thereza Grassi, mãe de José Trono (MACHADO, 1922, 53 e 106).

²⁶⁵ D. Maria I, suas três irmãs, D. Carlota Joaquina, e a “Arquiduzquia” (D. Leopoldina) (MACHADO, 1922, 19, 30, 31).

²⁶⁶ Como Francisca Xavier, no século XVII, mulher de Antonio de Oliveira Bernardes, *neta de hum Ministro*. “[A]pplicou-se à Pintura” e teve três filhos pintores, entre os quais Inácio de Oliveira Bernardes. Volkmar Machado destaca o seu papel como filha, esposa e mãe, não a sua atividade artística (MACHADO, 1922, 73-74).

igualmente a condessa d'Alva, D. Mariana Vicência de Sousa Holstein (1784-1829), aluna de José Viale, que pintava a óleo e em miniatura (VENTURA, 2006), e é louvada como protectora das artes, D. Maria Arriaga filha, aluna de Taborda, e duas miniaturistas lisboetas: D. Leonor Pilar Perpigna e a irmã, D. Susana Margarida Pilar, filhas do diplomata Gaspar Beltrão Pilar.²⁶⁷

Indica pintoras que, no entanto, poderíamos qualificar como profissionais: sem contarmos, por anteriores ao período, Luzia Maria Rosa, que *fez publica profissão da Pintura* no Porto por volta de 1740 (MACHADO, 1922, 114), e Joana do Salitre, já falecida²⁶⁸, menciona a *boa miniadora* D. Michaela Arcângela Romaneti (1740- antes de 1815), filha e discípula de Inácio de Oliveira Bernardes, e neta da pintora Francisca Xavier (MACHADO, 1922, 75), e a própria irmã, Joaquina Isabel Volkmar. Esta beneficiara na juventude de uma formação semelhante à sua e era dotada não apenas *de talento raríssimo para a imitação*, mas de *genio decidido para o Desenho, e Pintura*. As sua obras encontravam-se em *varios Gabinetes, e Colecções*, e até na *Igreja do Coração de Maria no Campo grande* - um espaço expositivo, como vimos, cobiçado por qualquer artista - para a qual pintou, em 1787, um *painel público*, uma cena religiosa com figuras *de grandeza natural* (MACHADO, 1922, 244 e 38) ²⁶⁹.

A única pintora contemporânea a merecer elogios, sem ser parente de pintor ou nobre titulada, é D. Maria Leonor Rouks (c.1765- após 1823), ao que parece, sua amiga. *Illustre Lisbonense*, “celebrada pelos seu talentos pictóricos” precoces, discípula de Faustino José Rodrigues, deduz-se que retratava, pois aprendeu *por a palheta para retratar* com o inglês Servang e foi mestra de sua irmã Margarida Teotónia (1772- após 1823), de quem Volkmar Machado conhecia *huma linda Magdalena, huma Sibila, Lucrecia, e outras cousas muito bem executadas*. Na igreja da Santa Cruz, na Serra de Sintra, encontrava-se *uma chapa de cobre* de autoria de D. Maria Leonor, mas a maioria dos seus trabalhos ornava

²⁶⁷ Refere, também, duas activas no Porto, a inglesa Isabel Browne (Broune) (c. 1700 - 1738), Isabel Maria Rith (Rita ou Rite). Não as incluímos pois as datas de casamento (1729) e morte (1738) da primeira, e o facto do pai da segunda, Raimundo Rith, ser seu parente, factos revelados por Susana Gonçalves, colocam a actividade de ambas em princípios do século XVIII (GONÇALVES, 2012, 325).

²⁶⁸ Estudada por Susana Gonçalves (2012).

²⁶⁹ Mesmo assim, praticava a sua arte apenas *por intervallos*, uma constatação que, embora denote amadorismo, reflectia a realidade quotidiana de muitas pintoras profissionais, atropeladas pelos seus afazeres domésticos (NOCHLIN, 1989, CABRERA, 2011). Ignora-se a data da sua morte, mas ainda pintava em 1792 (MACHADO, 1922, 38).

a sua casa, frequentada por artistas e *connaisseurs*, amigos de seu marido, Nicolau Roulhs, Roulks ou Rocks, *visconsul da Holanda e outras Nações do Norte*. Não localizamos retratos de sua autoria, mas o facto do marido ser, em 1810, testamenteiro de Giuseppe Troni, sugere que se trata novamente de possíveis mecenas - mais do que louvar o talento de uma artista, Volkmar Machado estaria tentando arregimentar protectores e agradar aos amigos (MACHADO, 1922, 104-106).

Em todo caso, embora nem sempre as destaque, o memorialista confronta-nos com cerca de uma dezena de mulheres pintoras activas em Portugal entre finais do século XVIII e as primeiras décadas do seguinte²⁷⁰. Eram sobretudo amadoras, mas pela visibilidade de suas obras algumas poderiam ser consideradas mais ou menos “profissionais”. As mais importantes, na perspectiva do pintor, parecem ter sido parentes de artistas, e ou pertencentes às elites, e quase todas retratavam a óleo ou em miniatura.

Mais do que a realidade do mundo das artes português, é novamente a visão de Volkmar Machado, a sua classificação, ou a falta dela, que nos interessa. Em *Nova Academia de Pintura* (1817), prometera publicar *hum catalogo das insignes Pintoras Portuguezas, e Estrangeiras*, o que nunca realizou (MACHADO, 1817, 91), e a contradição, na *Colecção de Memórias* (1823), entre o número de pintoras que reconhece existir e as que distingue, revela um universo invisível, portas adentro, paralelo ao mundo oficial da pintura, formado por pintoras, muitas das quais retratistas, pouco ou nada reconhecidas por seus pares.

Revela, também, que algumas pintoras estrangeiras exerceram a sua arte em Lisboa, como a miniaturista e gravadora francesa Mlle Louvette, sobrinha de Pillement, que o teria acompanhado a Portugal. No período estudado, encontramos a mulher do miniaturista italiano António Menvels a anunciar, com ele, os seus serviços de retratista em 1816, embora não revele o próprio nome, contentando-se com a sua condição de esposa²⁷¹. No Brasil, em 1828, uma *Snra.*

²⁷⁰ Excluímos todas as *assignantes* da Academia criada por Volkmar, e do livro da Irmandade de S. Lucas por não se referirem obras de sua autoria (MACHADO, 1922, 20 e 32). Excluímos também, por pertencerem à geração anterior: Thereza Grassi, Luzia Maria Rosa, Joana do Salitre, Theodora Maria (?- 1761), filha do pintor algarvio João Rodrigues Andrinos, (MACHADO, 1922, 172), Catharina Vieira, irmã de Vieira Lusitano, e D. Ana de Lorena, assim como as duas miniaturistas portuenses previamente citadas, Rith e Browne.

²⁷¹ “Chegou a Lisboa D. Antonio Menvels, natural de Roma, com sua mulher, ambos Retratistas em

chegada proximamente de Paris, retratista em miniatura, tampouco se identifica²⁷².

Volkmar Machado não chegou a completar a sua *Colecção de Memórias*, publicada postumamente, e o seu objectivo de não parece ter sido, como vimos, realizar o levantamento completo dos artistas de seu tempo. Poderia ter incluído outras pintoras²⁷³, como D. Leonor de Almeida Portugal (1750-1839), a celebrada marquesa de Alorna, da qual se conhecem obras a óleo e em miniatura, e a futura condessa de Linhares, cujo retrato a pintar analisamos. D. Matilde Adelaide Correia Henriques Noronha (1793 –1835) e D. Helena Correia (?-?), ambas da família dos viscondes de Torre Bela, também pintavam, assim como “D. Izabel de Souza”, D. Isabel Maria José de Sousa Botelho Mourão e Vasconcelos (1812–1890), filha do 1º conde de Vila Real e neta do Morgado de Mateus, que teria tirado um retrato do rei “pelo natural” do qual foram tiradas estampas litografadas (MONCÓVIO, 2009, 33).

A falta de dados biográficos mais precisos, a existência de homónimas e o próprio desconhecimento de suas obras não nos permite afirmar com certeza quantas mulheres actuavam como pintoras no período estudado. Mas a julgar pelos dados levantados, sem contar a Família Real, cerca de uma dúzia de pintoras estariam activas em Portugal, e apenas uma, francesa, no Brasil. O anúncio dessa senhora, o dos Menvels, e a existência de uma miniatura de D. Maria II a segurar a carta constitucional [Fig. 175] sugerem que algumas, em casos excepcionais, viveriam de sua arte.

A miniatura de D. Maria, fortemente inspirada, senão copiada, de João de Almeida Santos, traz a assinatura *Marg.da* ou seja Margarida – o que leva a crer

miniatura, e outros diversos gêneros: e como pretende residir e praticar nesta Cidade a sua arte, se alguém quizer ver alguma das suas Obras, ou quizer tomar algumas lições desta arte, dirija-se à rua nova do *Almada* n. 47 terceiro andar, defronte ao *Espírito Santo*, na hospedaria de *Luiz Boni*.” (*Gazeta de Lisboa*, n. 89, 15 de Abril de 1816)

²⁷² *Uma Snra. chegada proximamente de Paris, que sabe perfeitamente a arte da pintura em miniatura, e encumbe se de retratos de todos os tamanhos; quem do seu préstimo se quizer utilizar, dirija-se a rua do Ouvidor N. 65, em casa do Snr. Dillon, onde achará diversos picados em papeis de diversas côres.* (*Diário do Rio de Janeiro*, 25 de Junho de 1828).

²⁷³ Note-se que, em finais do século XVIII, trabalhavam em Pernambuco as filhas do pintor António Sepúlveda (activ. 1736), que pintara um retrato do mestre-de-campo-general João Fernandes Vieira, governador da Província, para a Câmara municipal de Olinda em 1736: Luciana, Lucinda, Teresa e Verónica Sepúlveda, naturais da mesma cidade e discípulas de seu pai (AYALA, 1980, 220). Também no Porto outras artistas exerciam a sua actividade em meados do Setecentos (COSTA, 1789, 371).

que teria sido pintada por D. Margarida Teotónia, ou por Suzana Margarida Pilar. Ao contrário de uma certa frieza do miniaturista, as feições pelo pincel de D. Margarida são marcadamente mais infantis. Contudo, a inserção do retrato numa rica caixa em tartaruga e ouro, semelhante às de Almeida Santos, pode indicar uma produção em série, comercial, que a alta posição social de ambas, em princípio, excluiria. Chama a atenção o facto de a pintora assinar com o seu primeiro nome, e não, como os homens, com o seu apelido, uma curiosa afirmação de género que este último apagaria. Seria esta a própria mulher do pintor, D. Ana Margarida Rodrigues d'Almeida (? – antes de 1868)? Seria ela uma miniaturista, sobre a qual nada sabemos? A semelhança na pintura e no modo abreviado de assinar, podem indicar que sim; a presença de dois pintores a trabalharem juntos um corpo de obra comum teria contribuído para a produção considerável que chegou até nós, atribuída exclusivamente ao marido.

Em todo o caso, seriam raras as pintoras a praticar sua arte em Portugal de maneira constante, e mais raras ainda aquelas que desta tiravam algum proveito pecuniário. Parecem ter dependido do apoio de maridos, pais e irmãos, ocupadas pela maternidade ou distraídas por sua vida cortesã. Assim, a maioria pode ser considerada de facto como amadora, e os modelos disponíveis no ambiente doméstico, além de flores e frutos, seriam sobretudo os parentes, filhos, primos, maridos, em plena sintonia com uma das principais funções do retrato: preservar da saudade os rostos dos seres amados, trazer consigo a lembrança de pessoas mortas ou distantes.

A prática da pintura por aristocratas portuguesas, sobretudo mulheres, mas por alguns homens também, permitiria que muitos dos retratos encontrados tivessem sido realizados na esfera doméstica, sem que fosse chamado um retratista estranho ao convívio familiar. Tal parece ser o caso de algumas miniaturas que examinamos nos dois lados do Atlântico, como uma da família Azevedo Coutinho, dos primeiros anos do Oitocentos, identificada no verso apenas como *tia da Avó Helena (irmã da Mãe)* [Fig. 176], de um retrato do *pai do Barão de Icarahy* ²⁷⁴[Fig. 178] talvez pintado no Brasil, de um senhor desconhecido, nas reservas do Museu Nacional de Arte Antiga [Fig. 179], ou de

²⁷⁴ Joaquim José de Barros, pai de Constantino Pereira de Barros (1821- 1896) que seria primeiro e único barão de São João de Icarahy em 1867 (CHERMONT, 1996-2010, vol. IX, 55-59).

duas brasileiras, sem identificação nem assinatura, com pouca caracterização fisionómica [Fig. 180 e Fig. 181]. O parco conhecimento anatómico, as deficiências no modelado, o fundo duro e a pincelada hesitante parecem indicar obras de amadores ou retratistas de província. Não podemos afirmar que fossem pintados por mulheres, nem saber se foram feitos em casa por pudor ou por economia, mas contribuem para comprovar que em Portugal e no Brasil, neste período de guerras e privações, sucedia o mesmo que na França revolucionária e pós-revolucionária: uma forte presença de pintores amadores²⁷⁵.

Não eram desprovidos de talento, e as suas boas intenções em render a semelhança de pessoas amadas permitem-nos vislumbrar com um olhar carinhoso, a sociedade de seu tempo. Alguns dispunham de uma formação mais sofisticada, e de mestres reconhecidos na sua arte. Pode dever-se a um destes o retrato em miniatura de D. Emília José de Bourbon Almeida e Silva da Fonseca (1791- ?)²⁷⁶, identificado, no verso, pelo nome e como *mãe de D. Rita de Bourbon da Silva e Albuquerque*, tal como num álbum de família. Parece datar de meados da década de 1820, e destaca-se dos anteriores por ser bem mais elaborado em termos anatómicos, embora o manto, algo rígido, revele uma certa insegurança de toque [Fig. 177]. Talvez também se deva a algum membro mais talentoso da família o delicioso retrato a óleo de D. Maria Joana Paes do Amaral (1779-1859), viscondessa de Alverca e condessa da Anadia, segundo as inscrições que a identificam em plena tela, tradição que remonta, como vimos, ao século XVII. Sabemos que era filha de um rico fidalgo de província, Simão Pais do Amaral, senhor de Abrunhosa e Vila Mendo, casada em 1799 com José António de Sá Pereira e Meneses (1731-1813), que sucedeu ao irmão na casa de Alverca em 1795. Tornou-se visconde em 1805 e conde de Anadia em 1809 ([CASTELLO BRANCO E TORRES], 1838, XIX e 18) ou por volta de 1812 (ZUQUETE, 1960, vol. 2, 265 e 278-279). Os títulos, orgulhosamente anunciados no retrato, permitem datar as inscrições, posteriores a 1809. A tela de médias dimensões, provavelmente do início do Oitocentos, pode ter sido pintada na província ou no

²⁷⁵ (...) *les aristocrates émigrés ne font plus appel aux artistes professionnels : les portraitistes sont souvent des peintres amateurs (...).Peut-être aussi le contexte [revolucionário e pós-revolucionário] favorise-t-il davantage l'appel à des artistes amateurs connus du milieu familial.* (FLEURY, 2007, 165).

²⁷⁶ Agradecemos a Francisco Lobo de Vasconcelos a identificação desta senhora.

Rio de Janeiro, para onde o casal seguiu, acompanhando a família real, em 1808. A senhora fez-se retratar apertada num vestido *império*, que não a favorece mas demonstra o seu conhecimento, tardio, das modas francesas. Toca harpa, sentada numa cadeira que desafia a corpulência de seu porte e as regras da perspectiva, e denuncia a falta de conhecimento do pintor [Fig. 182].

Um amador de grande interesse assina em Lisboa, em 1825, um retrato de homem com um livro nas mãos e o retrato de uma criança na parede, retrato dentro do retrato, saudades a serem duplamente preservadas [Fig. 183]. Trata-se de Bento Dufourq, comerciante em Lisboa, onde vendia material de pintura. Expulso de Portugal em 1810, junto com Pellegrini (SILVEIRA, 2012, 113), regressou, pois frequentava na década de 20 de 1800 a casa da poetisa Francisca Possolo da Costa (1783?-1838). Teria estudado pintura em Londres, durante o exílio? Beneficiado de alguma formação em Portugal? Sabemos apenas que é de sua autoria uma das duas telas que retratavam a poetisa, ambas perdidas. A composição do quadro que assina é tradicional, embora delicada, o desenho sóbrio, assim como o colorido, embora falte algum domínio do *sfumato*. Assim, pelas mesmas características, pela elegância e sobriedade da linha, atribuímos ao seu pincel um retrato da sua amiga Possolo, vendido em leilão em Lisboa [Fig. 184].

A marquesa de Alorna também retratou, não sem um certo talento, diversos membros da sua família, tanto a óleo quanto em miniatura, em quadros na posse de seus descendentes [Fig. 185]. Esse facto não impediu que também possuísse belos retratos de si, ainda jovem, e se deixasse retratar na velhice, pelo menos uma vez, por um profissional: Frei Inácio da Silva Coelho Valente [Fig. 186] que, conforme vimos, trabalhara para a série régia do Mosteiro dos Jerónimos. Juntou, ao verso do retrato, uma mecha de cabelos, ainda ruivos, o que nos leva a crer que a imagem se destinava a alguém querido. Teria sido pintada após 1813, já de volta do exílio – talvez em meados dos anos 20 de 1800. As cores leves, aciduladas, contrastam com a expressão severa do rosto e a austeridade da indumentária, vestido, *fichu* e touca, adereço reservado aos bebês e a senhoras de uma “certa idade”, nas primeiras décadas de Oitocentos – quando a marquesa já teria mais de cinquenta e cinco anos. A severidade acentua-se, com a marca das rugas e o peso visual do toucado, num retrato a óleo ainda posterior, de

pincelada marcadamente menos erudita, talvez pintado por alguma das suas filhas, no início dos anos 30 de 1800 [Fig. 187]. Nesta imagem familiar, aparece finalmente a segurar um livro, com uma pena e um escritório ao lado, atributos inequívocos de uma escritora, a saudade por vir diante da morte que se aproximava a somar-se, por fim, ao reconhecimento da sua poesia pelos seus parentes.

Chama a atenção o facto do belo retrato anónimo da condessa de Linhares a pintar o marido [Fig. 173] nunca lhe tenha sido atribuído, mas sim ao seu mestre, Domingos Sequeira. Do mesmo modo que as deficiências no estudo da figura humana, em Portugal e no Brasil, implicavam em que nem todos os pintores profissionais fossem mestres absolutos da técnicas do seu ofício, a disponibilidade de professores como Sequeira sugere que nem toda a pintura amadora fosse inábil.

O quadro, pintado antes da partida do casal para o Brasil, de onde nenhum dos dois retornaria (FUNCHAL, 1908, 102), não está assinado mas, a julgar pelos cabelos e pelo traje da pintora, dataria de 1795 a 1807, possivelmente da primeira década do século XIX²⁷⁷. Retrata a futura condessa, que já posara para Vieira Portuense²⁷⁸, sentada frente a um cavalete, com paleta e pincéis. O seu olhar dirige-se para fora do plano pictórico, directamente para o espectador, e não para o retrato do marido, quase terminado – podendo remeter para a presença de um espelho, como num auto-retrato.

Mesmo assim, a sua grande qualidade parece imediatamente excluir uma autoria feminina, levando à atribuição da pintura a Sequeira. Deste, possui efectivamente a simplicidade da composição triangular, o fundo infinito, a delicadeza dos meios-tons e até a escolha de uma tela rectangular, na qual a figura principal quase nunca ocupa o centro exacto.

Ora, no seu levantamento da obra gráfica do artista, Alexandra Markl não encontrou quaisquer desenhos preparatórios deste trabalho (MARKL, 2013). A

²⁷⁷ Alexandra Markl levanta a possibilidade do retrato ter sido pintado antes da entrada de Sequeira na Cartuxa, em 1798, pois o desenho para a gravura (em 1812) ao qual voltaremos, menciona *D. A. Siqueira A. R. Pinxit.*, assinatura que indica uma data anterior a 1802, pois este não seria ainda “pintor régio”, apenas “A[cademico] R[omano]”, mas as modas e a composição apontam para o início do século. Dataria de 1802 ?

²⁷⁸ Num retrato identificado por José-Augusto França, segundo informação de Agostinho Araujo (ARAUJO, 1991, vol.1, 369 e nota 191)

atribuição deriva do retrato de D. Rodrigo Sousa Coutinho (1755-1812), que aparece inserido no retrato de sua mulher, gravado por F. T. Almeida, com correcções do velho Bartolozzi²⁷⁹, em 1812 [Fig. 188], por ocasião da morte do conde, e do qual se conhece mais de um estudo aguarelado [Fig. 189]. Sequeira figura na gravura como autor da pintura: *D. A. Siqueira A. R. Pinxit*. Mas uma análise fria da composição pareceria indicar que, mesmo que Sequeira tivesse pintado a condessa, o “retrato dentro do retrato” teria sido pintado por esta, pois ela é retratada a fazê-lo. Entretanto, não surge em qualquer ocasião menção a uma possível autoria da condessa – apenas a Sequeira.

Não propomos contestar a autoria do mestre. Dentro do nosso conhecimento actual da pintura portuguesa, o saber anatómico, a aparente simplicidade da composição e a qualidade da pincelada apontam de facto para este pintor, cuja grande proximidade à casa de Linhares é documentada. Gostaríamos apenas de chamar a atenção para a hipótese, embora remota, que existam no mundo luso, durante o período estudado, retratos de qualidade atribuídos a pintores homens, que possam ser, na verdade, da autoria de mulheres do seu círculo, como têm revelado novos estudos, por exemplo no que refere à pintura inglesa do século XVIII (POINTON, 1993, 38).

Talvez não fosse o caso de auto-retratos. Em termos iconográficos, já são raras na pintura portuguesa as mulheres retratadas por homens a pintar: apenas a mencionada tela de Vieira Portuense, feita em Itália no ano de 1794, um *retrato de pintora* e outro de *uma dama pintando flores* na colecção John Allen, sobre os quais nada sabemos²⁸⁰, e um desenho de Vieira Lusitano, traçado quarenta anos antes, que representa D. Ana de Lorena a retratar o rei D. José²⁸¹ (ARRUDA, 2006, 14). Vimos que em Portugal, ao contrário do que acontecia em Paris, onde pintoras exibiam no *Salon* os seus auto-retratos a pintar, este tipo de representação é raro até mesmo entre os homens. De facto, não localizamos qualquer auto-retrato feminino luso nas primeiras décadas do século XIX, muito menos algum em que uma pintora se representasse em pleno trabalho²⁸².

²⁷⁹ F.T. de Almeida sculp. e F.Bartolozzi Corregio

²⁸⁰ Encontram-se listados na colecção em 1849, com os nºs 99 e 211 (SANTOS, 2005, 229 e 233).

²⁸¹ Talvez a única representação no país de uma mulher a pintar em todo o século XVIII (ARRUDA, 2006, 18).

²⁸² O mesmo verifica-se nos raros auto-retratos de pintoras espanholas (CABRERA, 2011).

No caso do retrato de D. Gabriella di San Marzano, acreditamos que o retrato duplo seja uma homenagem: do pintor aos seus protectores, mas também do mestre à sua aluna, não apenas enquanto condessa, título que ainda não tinha, mas como pintora. Trata-se de um procedimento semelhante ao de Volkmar Machado em relação a Leonor Rouks, outra pintora da qual se desconhece quase por completo a obra. O retrato feminino lusófono encontra-se marcado pelas expectativas sociais que cercavam o papel da mulher na sociedade (MARQUES, 2006, 12), e estes, o retrato pintado e o retrato escrito, visavam lisonjeá-las como senhoras de sociedade, mães ou esposas, conforme o seu papel social previamente estabelecido, mas também atender à sua vaidade de artistas, o que não deixa de ser interessante.

Não neguemos a autoria de obras de qualidade a estas “amadoras”: possuíam cultura e tempo, e desfrutavam de excelentes professores, nenhuma condição inerente ao seu género as impedia de pintar com talento. Lembremos que neste período de transição entre dois mundos, em que um ainda é, embora o outro já tenha surgido, as mulheres gozam de um breve momento “ao sol”. Não se tratava de reconhecimento artístico, numa sociedade em que duas gerações atrás as mulheres ainda saíam à rua veladas, mas essa possibilidade, tal como a do voto, pregado por Borges de Barros, de repente, existe. Antes que o Código de 1867 obrigasse artistas e escritoras a submeterem toda a sua produção aos maridos, a pedir-lhes autorização para expor ou publicar, porque não assistimos a uma eclosão de talento em certos retratos? Nestas obras, preservadas da maledicência no recato dos seus lares, as mulheres poderiam expor-se, sem se expor.

Restavam-lhes também as prendas domésticas, e Bruno Marques enfatiza, com razão, a importância da indumentária no retrato feminino como expressão suprema da criatividade das mulheres do Antigo Regime (RIBEIRO, 1996, 181 *apud* MARQUES, 2006, 20). A relação entre moda e representação, ou auto-representação é, de facto, importante, e não faltaria vontade às mulheres portuguesas, ou brasileiras, de se expressarem através da costura. Mas não necessariamente pela “alta” costura, pois talvez não fossem conspícuas consumidoras de luxo, como na Europa a Norte dos Pirinéus (RIBEIRO, 1996, 181

apud MARQUES, 2006, 20). Eram outros os condicionantes das elites lusas: as dificuldades financeiras da aristocracia portuguesa e o congelamento das modas de corte na rigidez dos séculos anteriores²⁸³ somavam-se, no caso brasileiro, aos meses de distância da metrópole, à inexistência da imprensa no país até 1808, e ao facto de a maioria das mulheres não saber ler ainda na década de 1820, o que dificultava a circulação de modelos de roupa (DEBRET, 1975, t. II, vol. III, 11). Talvez se expressassem mediante a adaptação *ad hoc* de algumas modas, mas faltam estudos específicos que o comprovem e, em Portugal e no Brasil, seriam muito mais raras do que no Norte da Europa as ocasiões de exhibir-se, quanto mais fora do formato mais ou menos padronizado do “vestido de corte”. Mas por que não se expressariam também por meio de uma arte que aprendiam, a da pintura?

No resto da Europa, havia pintoras a destacarem-se internacionalmente, e vimos que essas notícias chegavam a Portugal. Poderia ter sido um princípio de abertura – mas talvez, no mundo luso, a pintura do retrato não fosse deveras um espaço de criação; visava uma função, não uma transcendência. Talvez se encontre aí a explicação das longas listagens de Volkmar Machado, e da escassez de ilustrações num subcapítulo que descreve, no fundo, finalmente, uma possibilidade de melhoria. Por poucos anos que fosse, teria sido possível, para uma mulher portuguesa, expressar-se. Fizeram-no. Acredito. Mas não desafiaram os maridos sacudindo à sua frente as contas que não podiam pagar, nem penduraram os seus quadros à janela de casa, ou na praça do mercado; fizeram o que sempre fizeram: coseram, bordaram, lutaram – e pintaram, melhor. A sua pintura aí está, pelas paredes, pelas gavetas, não é pior que a de muitos outros

²⁸³ Laure Junot, duquesa de Abrantes, queixa-se de ter sido obrigada a confeccionar e a usar para a sua apresentação à corte portuguesa enquanto embaixatriz, em 1805, um modelo de vestido “à panners” que já não se usava em França desde a Revolução Francesa. No Rio de Janeiro as damas envolvidas nas cerimônias fúnebres de D. Maria trajavam por baixo dos vestidos uma armação semelhante, o chamado “donaire”. Em sua correspondência, a condessa d’Alva menciona, em 1818, como grande exceção não ter usado esse elemento de vestuário num evento social de alguma importância (VENTURA, 2006, 300), o que indica que ainda por essa data permanecia de uso corrente. O marquês da Fronteira queixa-se de que, em 1815, as suas tias pretendiam vesti-lo “à Luis XV” para ir a um “baile de etiqueta” (BARRETO, 2003, 142). Gravuras de Debret mostram que portugueses e brasileiros continuaram a usar calções nos seus trajes de corte, bem depois das calças compridas serem adoptadas em França – sobrevivência semelhante à observada em Inglaterra. Mesmo se as senhoras adaptavam os seus vestidos à moda “império”, adotando as cinturas altas, mantinham o *donaire* por baixo das saias, talvez porque este as afastasse do corpo para maior “decoro” (DEBRET, 1975, t. II, vol. III).

pintores, mas o seu carácter pessoal não vai muito além da escolha dos modelos e das circunstâncias da sua formação. As mães que retratam os filhos assemelham-se mais às nossas contemporâneas na posse de uma câmara de vídeo do que às cineastas de sucesso – o seu objectivo é a memória do outro, não a própria. Assim, tanto o seu *effacement* como a sua assertividade não implicam a mudez da sua voz, a falta de um discurso, ou a passividade frente ao outro. Como no retrato real, do outro lado do espectro, na pintura do retrato familiar, amador, importa o modelo, a saudade, a memória, a mensagem, não o mensageiro. E assim as mulheres cedem o passo, em casa como na pintura, menos coagidas talvez do que em outros momentos da história, por vontade própria; e quando o seu talento ou o seu alto nascimento insistem em aparecer, contam, de repente, com o reconhecimento de alguns. Pois se algo encontramos no retrato da condessa de Linhares por Sequeira, é o respeito. Amor pelo marido, expresso na pintura do seu retrato, saudades de uma juventude passageira, lisonja talvez, também, pois o olhar deste pintor constrói e impregna a tela com maestria, mas pouco importa; veremos a seguir que, em representações de pintores, nem sempre as imagens de profissionais que subsistiram seriam as mais louváveis para o retratado.

4.1.3 - Retrato de um pintor/restaurador

Este é o caso do retrato do pintor/restaurador “José dos Painéis”, dito Carambola, por Frei Ignácio da Silva Coelho Valente [Fig. 190]. Entre as múltiplas actividades que exerciam os pintores para sobreviver, mormente as de cenógrafo e decorador, aparece também a de restauradores de obras de arte. A prática era comum no resto da Europa. Em 1801, Nicolas Antoine Taunay, que encontramos no Brasil, foi um dos responsáveis pelo restauro da importante *Madona di Foligno* de Rafael, trazida de Itália pelos exércitos napoleónicos com outras obras primas destinadas ao Louvre, e bastante danificada durante a viagem. Para o seu restauro, foi instaurada uma comissão de vários artistas, provavelmente para minimizar os danos que uma única mão, e uma única vontade, poderiam causar. Além dos pintores Taunay e François André Vincent (1746-1816), o trabalho envolveu dois químicos, e todos os procedimentos foram documentados num relatório (HOENIGER, 2005, 294).

Em Lisboa, nada aponta para processos tão cuidadosos. Embora já se reconhecesse a necessidade de preservar pinturas mais antigas, a actividade nem sempre era praticada por pintores, mas também por estucadores²⁸⁴, o que levava às vezes, já na opinião de Taborda, à bem-intencionada destruição de parte do património português²⁸⁵.

Os pintores parecem ter-se ocupado de restauro tanto por gosto, quanto por necessidade: o próprio Pedro Alexandrino retocou painéis de André Gonçalves, que conheceu (MACHADO, 1922, 73) – de quem se encontravam, numa igrejinha, algumas obras tão repintadas *que parecem de outra mão* (MACHADO, 1922, 71). O seu aluno e assistente Joaquim José de S. Paio, pai do retratista Inácio Sampaio, *inclinou-se para o concerto de painéis, e tem retocado muitos* (MACHADO, 1922, 97). O filho seguiu os passos do pai, e ao mudar a sua residência, em 1828, aproveitou para anunciar os seus serviços na *Gazeta de Lisboa*:

José Ignacio de S. Paio, Pintor Retratista, participa que mudou a sua casa para o largo da Igreja de Santa Justa N.º 18 F quarto andar, onde continua a pintar toda a qualidade de retratos, painéis de historia, e a restaurar pinturas antigas, etc. (Gazeta de Lisboa, 19 de Agosto de 1828)

A actividade era exercida por muitos outros artistas: antes de vir para Portugal, Giuseppe Viale aplicava-se *a retratar em miniatura, e a limpar, e retocar painéis a óleo* (MACHADO, 1922, 120-121), Máximo Paulino dos Reis trabalhou como restaurador em 1821 (ARAÚJO, 2007-2008, 30) e Delerive, além de comerciante ocasional de arte, também restaurava quadros antigos (MACHADO, 1922). Do mesmo modo, no Brasil, José Joaquim da Rocha retocou o retrato a óleo de um antigo provedor da Misericórdia de Salvador, pintado em 1699 por Lourenço Veloso (OTT, 1982, 41).

É curioso, portanto, que se conheça apenas um retrato de pintor como restaurador, o do chamado “Jozé dos Painéis” ou “Carambola” (alcunha que recebera por gostar de um tipo de jogo de bilhar, assim chamado), pintado por

²⁸⁴ Em 1796, Manoel da Costa restaurou o tecto da Portaria da Igreja de S. Vicente pintado por Baccarelli embora não fosse *esta a sua profissão*; em 1802, *João Jorge Estucador* retocou painéis atribuídos ao Grão Vasco (MACHADO, 1922, 44 e 41).

²⁸⁵ Taborda lamenta *retoques e máos concertos de pincel inhabil, e quadros desfigurados pelo infeliz conserto que ultimamente lhe fez mão pouco habil* (TABORDA, 1815, 190 e 217). Anos depois, Raczynski diria que os restauradores *sont pour le Portugal une calamité pire que les tremblements de terre* (RACZYNSKI, 1846, 289). Sobre a história do restauro em Portugal ver RODRIGUES, 2005, 17-38.

Coelho Valente, que também exerceu essa função para o mosteiro de Santa Maria de Belém dos Jerónimos, pelo menos entre 1816 e 1819 (FRANCO, 1993, vol. 2, 114 e 116).

A obra, assinada, localizada e datada como pintada em Lisboa em 1810, destaca-se não apenas pelo modelo, mas por tratar-se de um retrato duplo, bastante elaborado plasticamente, que adopta para com os retratados uma extrema informalidade – no limite entre a retratística e a pintura de género flamenga. O colorido é esmaecido, mais próximo da pintura do século XVIII do que do XIX. A ironia, patente no retratar ambos os modelos como mendigos, começa pela escolha do formato. Trata-se de uma tela relativamente grande, quase das dimensões reservadas para a pintura de história e os grandes retratos formais (como, por exemplo, os de prelados, que o próprio Inácio Valente executara), e tem formato horizontal, menos comum em retratos do que em cenas de género. Seria uma referência ao emprego do retratado, habituado a trabalhar para *connaisseurs* em telas pintadas nesses tamanhos?

A existência de duas versões menores, autónomas, de cada um dos modelos, revela tratar-se de uma montagem de retratos anteriores – um de um negro e outro do Carambola²⁸⁶. Efectivamente, o segundo retrato do restaurador representa o mesmo modelo, a meio corpo, sorridente, com o dedo em riste. Assemelha-se à versão do retrato duplo, embora neste o retratado abrace o rolo de uma tela antiga e segure uma bola, além do taco de carambola [Fig. 191]. Difere, sobretudo, por não aparecer com as roupas rasgadas, pela pincelada mais ampla, pelo tamanho reduzido, o sombreado mais acentuado, e pela concentração do recorte na face extremamente expressiva, quase uma *tête d'expression*, segundo uma das fórmulas estabelecidas por Lebrun no século XVII. Mas uma inscrição no verso, quase ilegível, sugere uma outra autoria, embora identifique claramente a personagem: “Este José dos Painéis...Morgado de Setúbal...”

Os tons de terra, o fundo abstracto escuro, e a proximidade à pintura espanhola ou flamenga do século XVII, então em voga entre os colecionadores

²⁸⁶ O retrato do negro, que não conseguimos localizar, foi examinado pelo actual proprietário do quadro duplo que afirma ter visto a data de 1798 e o brasão dos marqueses de Borba, o que lhe chamou a atenção. A credibilidade do seu testemunho sustenta-se por ter-nos indicado a existência do segundo retrato de Carambola, numa colecção privada.

da Europa inteira, apontam de facto para a possibilidade dessa autoria. O fidalgo José António Benedito Soares de Faria e Barros (1752-1809), conhecido como Morgado de Setúbal, fora, segundo Volkmar Machado, discípulo de Vieira Lusitano, informação contestada por diversos historiadores, tanto por critérios estilísticos quanto cronológicos (PAMPLONA, vol. V, 179-180; CAETANO, 2010, 4). Nascido em Mafra, especialista em naturezas-mortas, fixou-se em Setúbal, onde dava lições de pintura, para complementar a mesada que recebia do pai. Em 1804, herdou a fortuna da família, mas a falta de obras datadas a partir de então permite especular se não teria, então, parado de pintar (CAETANO, 2010, 9).

Taborda louvava os seus retratos (TABORDA, 1922, 276), e embora Volkmar Machado criticasse *a extrema segura, e dureza do seu pincel*, concedia que havia em muitas de suas telas *cousas tão naturaes, que agradão aos mesmos Artistas* (MACHADO, 1922, 176-177). Os seus retratos de um homem desconhecido [Fig. 192], da primeira década do Oitocentos, e do actor António José de Paula, pintado por volta de 1793, embora mais formais [Fig. 193], deveras se aproximam estilisticamente da figura do Carambola. A tinta flui com a mesma leveza, os tons terrosos dominam; os contrastes esvaídos da pintura que lhe atribuímos podem resultar de limpezas sucessivas que alteraram a superfície. A sua obra foi muito apreciada, figurando nas colecções dos marqueses de Borba, do conde de Farrobo e de Frei Manuel do Cenáculo (CAETANO, 2010, 7) - ainda na década de 40 de 1800, atingia altos preços (RACZYNSKI, 1847, 203).

A fama deste autodidacta, somada à data do quadro de Coelho Valente, um ano após a sua morte, parece indicar que, mais do que o retrato de um restaurador, como o de Carambola pelo Morgado de Setúbal, este talvez fosse uma encomenda, provavelmente de um coleccionador e amigo do fidalgo, na qual o retratista reuniu dois retratos de personagens da boémia lisboeta do início do século XIX numa única homenagem ao Morgado. A pincelada do miniaturista e as cores claras são claramente as do próprio Valente, e aproximam a tela de 1810 da pintura francesa das décadas anteriores, mas a espontaneidade da composição e a expressividade dos retratados lembram de facto Faria e Barros. Encontramos o seu amor pelas figuras populares, a sua caracterização exagerada, quase caricata, sobretudo na figura do negro que acompanha o restaurador, não como assistente ou criado, mas como companheiro de farra. Os elementos da pintura “de

costume” encontram-se aqui acentuados, os rasgos, o desleixo. Ao contrário dos retratos e artistas anteriormente analisados, que realçam a dimensão intelectual e a dignidade da actividade do pintor, neste caso é como um mendigo *bon vivant* que Valente mostra o artista – uma referência visual que ecoa em alguns relatos de Volkmar Machado sobre artistas perdulários e boémios, pobres mais por desleixo do que por falta de talento ou reconhecimento.

Destaca-se, inequivocamente, o estatuto do Carambola como restaurador. Se poderia haver alguma ambiguidade na identificação de uma tela enrolada, como a que figura no primeiro retrato, Carambola traz agora duas telas enquadradas e emolduradas debaixo do braço. Qualquer dúvida elimina-se pela inclusão de dois filactetos de sabor medieval – como aqueles que figuram em incontáveis telas antigas – que ostentam inscrições que nada têm de religioso: *Para nostrar osmeus Vicios, Eu lhe suplico huma esmola*, diz o primeiro, a enrolar-se a partir de uma garrafa de vinho. Na segunda frase, escrita na tira de papel a pender de um velho taco de bilhar, lemos: *Quanto medá Raphael, Tudo leva a Carambola* – ou seja, tudo o quanto ganha a restaurar quadros antigos, gasta em jogo.

As roupas rasgadas, o violino remendado, lembrariam mendigos que apinhavam as ruas de Lisboa²⁸⁷. As faces rosadas, realçadas pelo contraste da pele escura de seu companheiro, remetem para a garrafa de vinho, no primeiro plano, elemento que não figura no retrato “original”: na tela de Valente, o Carambola está bêbado. “Restaurador, sim – mas sobretudo farrista e jogador” parece indicar a imagem, numa iconografia ilegível não fossem as inscrições incluídas no retrato.

Não fosse uma encomenda específica, porque retratar o Carambola como um mendigo embriagado? Nutriria Inácio Valente algum desprezo pelo ofício de restaurador que ele próprio exercia? Em termos de remuneração, as somas que recebeu do Mosteiro de Belém por restauros de quadros antigos, em 1816 e 1818, são idênticas às que cobrou para pintar, pela mesma data, um retrato de grande formato do 14º bispo de Pernambuco, D. Frei José Maria de Araújo (17?-1808): a quantia nada desprezível de 78\$600 réis (FRANCO, 1993, vol. I, doc. 26, 417). E se o dinheiro não basta para especificar o que pensava sobre esta

²⁸⁷ Sobre a figura do mendigo na pintura portuguesa desse período, ver ARAÚJO, 1991.

ocupação, uma outra inscrição deixada pelo miniaturista, desta vez numa obra que restaurou, evidencia a dimensão do seu orgulho profissional:

“Gaspar Dias Luzitano, inventou e pintou, no século XV, este singular chefe d’obra, que, meio destruído pelo tempo, a imperícia dos maus artistas acabou de perder. Pela solicitude do R.mo P.e F.e Bernardo do Carmo e S.” D.or de Oppozitor em Teologia, D. Abbade Prelado deste mosteiro de Belém, e instancias dos mais monges, amadores das bellas artes, com incansavel desvelo restaurou no anno de 1819 Ignacio da Silva C. Valente” (MACHADO, 1922, 280-281).

Como conciliar a imagem desleixada do José dos Painéis com esse orgulho pela actividade que ambos exerciam? Seria o quadro de Valente a sua própria “inscrição” – uma maneira de preservar para a posteridade a imagem de um amigo, bom profissional pouco ou nada reconhecido socialmente, sobre quem lança um olhar jocosos e carinhoso? Acredito que se trate de uma encomenda, a partir do retrato anterior, do Morgado de Setúbal, e que Ignácio Valente conhecia a personagem. Seriam necessários maiores estudos e a localização do retrato do negro, para estudarmos de mais perto este caso raro.

4.1.4 - Sequeira por Pellegrini: amizade e sucesso

Em flagrante contraste com o retrato do Carambola por Valente, destaca-se outra imagem de um pintor por outro – dois homens, dois pintores de sucesso – Domingos Sequeira por Domenico Pellegrini [Fig. 194].

Já encontramos este retratista estrangeiro entre aqueles que mais parecem ter marcado a imagem de D. João enquanto Príncipe Regente. É notável que, embora permanecesse em Portugal por menos de dez anos, o veneziano seja um dos pintores de maior relevo no período estudado. A sua influência sobre a pintura de Sequeira faz a unanimidade dos historiadores (COSTA, 1939; FRANÇA, 1990, 152; MARKL, 2013) e veremos que o acesso que conseguiu às mais altas esferas da sociedade portuguesa foi marcado por esplêndidos retratos.

O seu sucesso encontra-se patente não apenas no retrato que deixou do seu amigo lisboeta, mas também no auto-retrato que ofereceu à *Accademia di San Luca*, em Roma em 1827 (SILVEIRA, 2012, 112) [Fig. 195]. Neste, ao contrário da timidez dos artistas portugueses diante dos seus instrumentos de trabalho, confrontados com a ambiguidade da sua posição social, Pellegrini abraça a ocupação que escolheu sem pudores ou dúvidas. É enquanto pintor, a meio-

corpo, de frente para o seu público, paleta na mão, que pintou o seu auto-retrato para a posteridade. Do mesmo modo, o simpático retrato que “tirou” de Domingos Sequeira, seu amigo, mostra-o também a segurar orgulhosamente a paleta diante de um cavalete sobre o qual se vê uma tela. Nesta, não há sequer esboço, nada que defina o que está por pintar, tudo seria bom vindo deste grande pincel, deste olhar franco. Não parece tratar-se de um retrato a expor, de uma imagem construída para os séculos vindouros como registo da habilidade ou da técnica, quer de um, quer de outro. Mais parece um gesto de amizade, uma homenagem esboçada a largas pinceladas de um grande artista a outro, de pintor para pintor.

Provavelmente resultou de uma troca de retratos – Pellegrini não precisava do dinheiro de Sequeira. Entre a sua chegada a Portugal, por volta de 1803, e a sua expulsão em 1810, acusado de colaborar com os franceses, o italiano alcançou sucesso notável no mercado lisboeta. Conseguiu acesso às mais altas elites, retratando, como vimos, o Príncipe Regente, membros da nobreza titulada como os duques de Cadaval e os marqueses de Alorna, diplomatas como António de Araújo e Azevedo e a embaixatriz da França Laure Junot, ricos industriais como a família Ratton, intelectuais e artistas como o Abade Correia da Serra, membro da Academia de Ciências - e o seu amigo Sequeira²⁸⁸.

A sua obra marcou a retratística portuguesa, e iluminou a paleta deste último. Pellegrini quebrou muito da rigidez dos modelos “batonianos”; introduziu uma informalidade à inglesa, pois residira na Inglaterra por mais de dez anos, e popularizou, mesmo se apenas entre as elites, os grandes retratos de família, género pouco praticado em Portugal até então (SILVEIRA, 2012, 98).

Numa sociedade em que William Beckford assistira, poucas décadas antes, a filhos da mais alta nobreza servirem de joelhos a seus pais (BECKFORD, 2007, 32), o veneziano quebraria a rígida estratificação entre pais e filhos, pelo menos a nível da representação, ao incluí-los numa mesma tela. Subsiste, naturalmente, uma divisão hierárquica, patente nas construções em triângulo, na maior ou menor proximidade das figuras ao primeiro plano, mas as saudades por vir de um tempo fugaz, arrestado por um instante numa tela em que aparecem crianças,

²⁸⁸ Os seus contactos com as elites portuguesas datam da sua residência em Londres, onde pintou o Abade Corria da Serra (1799), o Duque de Cadaval (1800), o 7º marquês de Niza (c.1801) e ainda, segundo afirma Volkmar Machado, a família do marquês de Belas (SILVEIRA, 2012, 93-94).

encontram um espaço até então inédito nestes emblemas de prestígio dinástico de uma “Casa”. Sem o seu convívio, por exemplo, Sequeira dificilmente construiria do mesmo modo o seu notável retrato dos viscondes de Santarém.

Nos retratos de Pellegrini, a pintura mais do que compensa, em pompa, a sobriedade do vestido, a começar pelo tamanho considerável das telas. Os preços praticados pelo pintor contribuíam para que o quadro, em si, fosse uma demonstração de riqueza, um objecto de *status*.

Não sabemos quanto custaram exactamente os seus retratos da alta nobreza portuguesa, mas Pellegrini cobrava caro. Em 1809, recebeu *vinte moedas de ouro*²⁸⁹ pelo retrato do capitão Scott, um inglês do 45º Regimento (CARVALHO, [1898], 2008, v.2, 276), e por um retrato do futuro duque de Wellington, para o qual o general efectivamente dignou-se a posar (SOUSA VITERBO, 1903, 124), cobrou *duzentos e quarenta mil reis* (CARVALHO, [1898], 2008, v.2, 276) – o preço, como vimos, de um retrato real, o mesmo montante que Arcângelo Fusquini recebia por ano, em 1792²⁹⁰, como mestre do Infante D. Pedro Carlos de Bourbon e Bragança (1786-1812), sobrinho do Príncipe Regente²⁹¹.

Em contraste, em termos pictóricos, o italiano privilegiava uma aparente informalidade; os retratados parecem surpreendidos no seu quotidiano pelo espectador – recurso usado por Sequeira no retrato da família do visconde de Santarém, que encontraremos adiante. Os homens trajam os seus uniformes, assim como os meninos mais velhos – as mulheres e os filhos menores, roupas mais simples e leves, que usariam todos os dias.

Essa simplicidade introduzida nas representações dos mais altos círculos cortesãos contrasta, por exemplo, com a impressão deixada por Nicolas Delerive em retratos de senhoras da família Cunha, pintados em finais dos anos 1810 [Fig. 196 e Fig. 197].

Nestes, de um pincel mais acanhado, preocupado com o acabamento do desenho, mais do que com a liberdade do toque ou da cor, chama a atenção a profusão de diamantes. Se não se trata de um pintor inábil, não temos aqui a

²⁸⁹ Em 1804, como 50 moedas correspondiam 240\$000 rs., 20 moedas seriam cerca de 96\$000 rs. (D'ALCOCHETE, 1976, 77).

²⁹⁰ Fusquini foi contratado por 240\$000 réis de pensão, moço e dous cavallos (MACHADO, 1992, 116). Demos prioridade à percepção sobre valores efectivos, mas seria interessante averiguar os valores corrigidos pela inflação entre as duas datas.

²⁹¹ Seria também genro de D. João ao casar-se no Brasil, em 1810, com a infanta D. Maria Teresa.

mesma desenvoltura do italiano. O céu e as árvores esboçadas ao fundo, e mesmo, no caso da senhora vestida de amarelo, a presença de uma urna onde nasce um ramo de cravos que a rapariga se prepara para colher, contrastam inteiramente com as roupas, mais apropriadas para visitas e salões do que para passeios bucólicos. Servem como um pano de fundo quase teatral, que faz sobressair a tez pálida e os cabelos negros das figuras centrais, uma sentada, a outra em pé, quase em corpo inteiro. Tamanha demonstração de riqueza e poder, algo ingénua, implicava disponibilizar todas essas jóias ao pintor. Pode portanto decorrer, não apenas da vaidade das retratadas, quanto de uma necessidade mais masculina, do seu marido ou pai, de exhibir as suas posses por intermédio das mulheres da sua casa, num universo ainda semelhante ao brasileiro, no qual a riqueza exibida pelas senhoras, suas filhas e até mesmo as suas escravas nas raras ocasiões em que saíam de casa, reflectia o estatuto do dono da casa.

O contraste é flagrante com a sobriedade da indumentária da maioria das representações por Pellegrini de senhoras das grandes casas tituladas, como o da família Alorna, ou da duquesa de Cadaval [Fig. 198], com os filhos. Mas não se tratava, talvez, apenas de uma sugestão do pintor. Alguns retratos anónimos, primitivos, da mesma época, como os da condessa dos Arcos, D. Barbara Silva Telo (1782-1841) [Fig. 199] e da 3ª marquesa de Vagos, D. Joana Maria da Silva Telo e Meneses (1781-1828) [Fig. 200] mostram que, em certos círculos, a ostentação não parece ter sido de *bon ton*.

Em Pellegrini, a pincelada livre e a paleta clara ecoam essas poses mais informais, mas um olhar atento revela que a duquesa de Cadaval também mostra belas jóias. Tanto o grande reposteiro verde quanto a coluna, que ressaltam a sua silhueta longilínea, remetem directamente para a retratística cortesã, para Batoni e para o seu uso de artifícios antes reservados à pintura religiosa, e depois à real, que “compensavam”, pela sua presença grandiosa, a aparente informalidade das composições.

Informalidade aliás inexistente no pomposo retrato do 5º duque de Cadaval em uniforme vermelho [Fig. 201], pintado em Londres em 1800. Quatro anos depois, em Lisboa, D. Miguel Caetano Alvares Pereira de Melo (1765-1808) satisfeito com a imagem elaborada por Pellegrini, encomendou-lhe a de sua mulher e filhos, para formar um par, como demonstram os olhares que ambos

trocam, a continuidade das colunas, do chão, e até do reposteiro. O duque, homem, e chefe de sua Casa, acumula à sua volta alguns símbolos do conhecimento ilustrado, como o globo terrestre. Por trás dele estendem-se terras, propriedades e cavaleiros, num fundo aberto, em contraste com a balaustrada ou mureta que encerra o universo da mulher.

Vemos algo semelhante no retrato de D. Pedro de Almeida Portugal (1754-1813), 3º marquês de Alorna, e sua família [Fig. 202]: com muito mais subtileza, Pellegrini fecha o horizonte por trás de D. Henriqueta, para abri-lo nas costas do marido – em cujo braço a marquesa parece buscar protecção. A doçura desse gesto, de seu olhar perdido e de seu leve sorriso entreaberto faz-nos esquecer o peso do seu corpo, escusado por tanta delicadeza e pela presença dos filhos pequenos. Embora o marquês se encontre um degrau abaixo dela, prestes a subir, ou a descer, para proteger a família, é ele quem lidera dois dos três firmes triângulos que constroem a composição: o primeiro, que engloba os quatro retratados, marca-se pela inclinação do penacho branco que encima o seu chapéu, cujo topo forma o ápice, e o segundo, que exclui D. Henriqueta, compreende apenas os homens e os seus uniformes escuros, encimado pela base vermelha do penacho. À marquesa resta apenas encabeçar um terceiro triângulo, marcado por seu xale vermelho e pela perna dobrada do marido, cujo ápice é o topo de seus cachos negros, e que a separa do mundo dos “homens” com, ainda por algum tempo, o seu filho menor.

Imagem comovente, em retrospecto, por retratar uma família nas vésperas de ser marcada pela tragédia e pelas guerras napoleónicas, o retrato dos Alorna demarca – geometricamente – as esferas masculina e feminina, já então socialmente definidas, uma aberta sobre o horizonte, outra fechada intramuros, que as décadas seguintes separariam ainda mais. Porém, tal como o par de retratos dos Cadaval, a tela não deixa de ser uma demonstração de prestígio e de um poder ancestral, continuado pela presença dos filhos, inacessível aos fidalgos de província.

Em Lisboa, no retrato da família dos ricos comerciantes de origem francesa, os Ratton, datado de 1807 [Fig. 203], Pellegrini estabelece o mesmo discurso de universos paralelos, poder masculino e docilidade feminina, e a mesma economia de meios para demonstrar poder, neste caso financeiro. Não

vemos, nessa representação burguesa, vistosos uniformes militares, mas novamente neste retrato estival ao ar livre, equilibrado por uma varanda entre o ambiente doméstico e o mundo exterior, as mulheres mostram-se fechadas, cercadas, pelos membros masculinos da família, encarregadas dos filhos menores. Aos homens cabe o poder do conhecimento e a força do prestígio, revelados nas condecorações, nos livros e papéis. A graça da criança a alçar-se, o leve sorriso do patriarca, que olha directamente para fora da tela, marcam o hiato temporal, quase mágico, de uma familiaridade que o tempo encarregaria-se de apagar. Como nos quadros de família da alta aristocracia portuguesa, embora o grande formato e o preço elevado marcassem a tela como um objecto de luxo, trata-se de um retrato de saudades por vir, evocação de tempos mais felizes, destinado apenas àqueles que, décadas ou séculos mais tarde, fariam parte da descendência de Ratton, e aos seus amigos mais próximos. Apenas Sequeira, com a mesma subtilidade de tons e posturas, mestre de uma densidade psicológica semelhante, saberia alcançar, no Portugal deste período, tamanha sensação de intimidade e carinho. Enquanto amadores de pintura, público anónimo inesperado, somos pouco mais que intrusos e *voyeurs*.

Pellegrini conseguia, aparentemente, manter um nível de vida próximo ao da fidalguia. Mas para o “viver nobremente”, tão importante em Portugal, não bastava a sua actividade de retratista, por mais lucrativa que fosse. O italiano complementava seus rendimentos com a importação e venda de matérias primas (cacau, canela, açúcar, etc.), em sociedade com o italiano Agostinho de Poli (CARVALHO, [1898], 2008, v.2, 276). Como uma ligação ao comércio não era vista como aviltante (OLIVEIRA, 2002), comercializava também pintura, tanto contemporânea (como comprovam recibos do próprio Delerive²⁹² e de Taborda,) como antiga²⁹³, em sociedade com outro artista, o piemontês Urbino Pizzeta, Pirrete ou Pizzette, *desenhador de gravuras e pintor italiano* com ele expulso de Portugal em 1810 (*O Campeão Portuguez em Lisboa ou o Amigo do Povo e do Rei*

²⁹² *Jay recûe de Monseur Pelegrini le somme de 20 monois argens metalique, pour 4 tablau que je lui ai vandu. Le 24 de Janvier 1808 — Nicolas Delerive.* (SOUSA VITERBO, 1903, 122), montante que vem confirmar o quão elevados eram os preços praticados por Pellegrini que, como vimos, chegava a cobrar 20 moedas, ou 96\$000 rs., por um único retrato.

²⁹³ Entre as obras negociadas, há menções a quadros de Rubens e Ticiano (SOUSA VITERBO, 1903, 124-129)

Constitucional, n. XV, Vol. 1º, 13 de Julho de 1822, 235 e 236)²⁹⁴.

Vimos que outros artistas também vendiam as suas obras nas próprias casas ou actuavam ocasionalmente como *marchands*²⁹⁵, mas o envolvimento de Pellegrini no mercado de arte teria sido mais abrangente. Seria determinante para a sua expulsão de Portugal, pois, embora tivesse retratado grande número de oficiais e dignitários britânicos, foi acusado de ter colaborado com as tropas saqueadoras de Junot durante as invasões francesas. Teria denunciado *todas as pinturas boas que havia* (CARVALHO, [1898] 2008, 32) – o que demonstra que era considerado conhecedor de pintura antiga, pelo menos pelo denunciante. Mas poucos teriam tido o acesso à clientela opulenta de que usufruía Pellegrini.

Através da sua actuação, confirmamos que o estatuto social dos artistas, o seu prestígio, o facto de viver ou não nobremente, marcava profundamente em Portugal e no Brasil, no início do Oitocentos, a maneira como estes se viam, e consequentemente as representações que pintaram de si mesmos e de seus pares. A falta de exposições levava a que seus auto-retratos, tal como os retratos de outros burgueses, fossem mostrados apenas nas casas e nos ateliers a que se destinavam. Embora pudessem ser admirados por um público de outros pintores e raros *connaisseurs*, não parecem ter funcionado, em geral, como exercícios de virtuosismo pictórico. *Mementos* da própria imagem para uma posteridade distante, mesmo assim os retratos de artista parecem ter sido também instrumentos *para subrayar la dignidad de la pintura*, tal como na Espanha do século XVII (SÁNCHEZ, 2004, 228). Mesmo nos casos mais íntimos, menos políticos, o conteúdo, ou seja o modelo, sobressai sobre a forma como era

²⁹⁴ Por volta de 1821, o piemontês vendeu a William Beckford uma Virgem de Perugino que comprara em leilão em 1819. Anos mais tarde, o inglês afirmou que Pizzetta, “limpador de quadros” (*picture cleaner*, termo que demonstra algum conhecimento de restauro), teria trazido a obra de Itália, uma mentira quanto à sua proveniência que diz muito sobre o mercado de artes de então (BOMFORD, 1977). Em 1824, Pizzeta morava em Inglaterra (BOYLE, 1824, 57), mas frequentava leilões em Paris, onde comprou um Ruysdael no leilão dos bens do marquês de Marialva. Possuía ao morrer, no ano seguinte, um importante Poussin, e um Claude Lorrain. A sua colecção (ou seu fundo de negócio) dispersou-se em leilão, em Londres, em 1825, segundo os arquivos da casa de leilões Christie’s citados pela National Gallery de Londres. Ver. <http://www.nga.gov/collection/gallery/gg32/gg32-51095-prov.html> (visto 6 de Agosto 2012) e http://www.archive.org/stream/catalogueraison04hofsuoft/catalogueraison04hofsuoft_djvu.txt.

²⁹⁵ Como o gravador Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818) (VITORINO, 1930, 29-30. *apud* ARAÚJO, 2008-2009, I Série, Vol. VII-VIII, 75-92)

retratado – apenas grandes mestres, como Sequeira e Pellegrini, conseguem marcá-los de modo pessoal pela inconfundível habilidade do seu trato pictórico. No entanto, a maioria das telas encontradas não apresenta o mesmo domínio da pintura; encontraremos logo adiante, numa mesma casa, obras de mestres e obras de amadores. A que se deveria esta aparente falta de critério?

4.2 Uma sociedade pouco propensa a gastar em pintura

A responsabilidade pelo incentivo à arte contemporânea chegaria ser inserida entre as obrigações do rei quando da Restauração francesa em 1815, (BOUILLO, 2009, 69). Caberia a este, como tradicionalmente à nobreza e ao clero – em princípio as camadas mais cultas e ricas da população – a missão de incentivar a produção artística, ou seja coleccionar, contribuindo assim para a glória de seu país. Mas em Portugal e no Brasil, ambos mergulhados numa profunda crise económica, salvo raras e honrosas excepções, ninguém parece ter dado grande importância a esta missão cultural.

O coleccionismo no mundo lusófono tem sido estudado por diversos investigadores, entre os quais José Alberto Machado (1987), Ângela Delaforce (2002) e João Carlos Brigola (2003), sobretudo no que refere ao século XVIII, nos âmbitos naturalista e museológico. Não cabe aqui a sua análise. O retrato parece ter sido pouco colecionável enquanto género, como demonstra, por exemplo, a sua exclusão dos estudos dos White (WHITE, 1991), a sua escassa participação na colecção Allen²⁹⁶. O estudo das colecções de pintura *per se* parece ter assim menor relevância para o retrato: apenas o retrato de família do marquês de Borba, coleccionador afamado, que encontraremos adiante, parece indicar que o amor pelas artes e o maior conhecimento pictórico, próprios a um coleccionador, talvez influíssem sobre a escolha do pintor que o retrataria e a aceitação do resultado final – o que nos leva a abordar, brevemente, alguns factores relevantes do coleccionismo (ou da sua falta) sobre a pintura do retrato.

Embora existissem outros coleccionadores importantes, como o

²⁹⁶ Entre as 599 obras pertencentes à colecção Allen, em 1849, apenas 55 são identificadas como “retratos” (SANTOS, 2005, 226-247), ou seja menos de 10% do total.

mencionado conde da Barca, Frei Manuel do Cenáculo (1727-1814), em Évora²⁹⁷ e, no Porto, John Allen (1785-1848), que viria a abrir um museu²⁹⁸ com a sua colecção, abundam os testemunhos da pouca importância dada à pintura por grande parte de uma fidalguia dedicada a servir ao rei, para qual o mecenato não parece ter tido grande destaque em termos de prestígio. Essa falta de interesse faria com que, numa encomenda, o factor financeiro e as relações sociais predominassem sobre a qualidade final. Para que encomendar um retrato a um pintor famoso e caro, se um artista local era capaz de captar uma semelhança? Para quê contratar um local, se tal mulher ou prima retratava tão bem?

Diversas análises de inventários por Vasconcelos e Sousa demonstram que a afirmação do prestígio de uma casa, em termos de consumo, passava sobretudo pela aquisição de prataria e jóias (SOUSA, 2002-2003). E como mesmo os mais abastados não dispunham dos meios necessários para adquirir estes objectos de luxo que consideravam importantes, chegando a se endividar pesadamente a fim de comprá-los (SOUSA, 2002-2003), muitos fidalgos não desperdiçavam dinheiro em algo tão insignificante quanto a pintura. Não espanta que a partida para o Brasil, em 1807, de um mecenas como António Araújo de Azevedo, *grande Protector das Artes, e das Sciencias* (TABORDA, 1815, 213) tenha sido vista como uma desgraça pelos artistas (ARAÚJO, 1991) – mesmo se, na hora de mandar “tirar” o seu retrato, o futuro conde da Barca escolhesse retratistas próximos ao Paço de qualidade muito desigual: o caríssimo Pellegrini e, no Brasil, Debret, conforme mencionámos, mas também Troni (MNAA inv. 1701) e Delerive (FRESS), marcadamente menos interessantes, e aparentemente mais baratos.

A preocupação com os custos torna-se explícita, por exemplo, nos preparativos para a passagem da arquiduquesa Leopoldina pela ilha da Madeira, em 1817. Dez anos antes, a ilha pagara parte da despesa da armada que transportou a Corte para o Brasil (CARITA, 2007, 476) e, embora a Câmara Municipal se orgulhasse com a visita de um membro da Família Real, não se dispunha a gastar em demasia para comemorá-la. Assim, o cais construído para o desembarque da princesa, com galerias de ambos os lados, *pintado tudo a óleo, imitando bronze ou jaspe*, baseou-se no risco do pintor Francisco António, *por ser*

²⁹⁷ Sobre este colecionador ver José Alberto Machado (1987) e Francisco Vaz (2006).

²⁹⁸ Esta se tornaria o Museu Municipal do Porto, ver António Manuel Passos Almeida (2008).

este o melhor preço q. se offereceo p.^a a factura do dito caiz já que a primeira proposta, do pintor Raphael Trajani, embora apresentasse *hum caiz mais elegante*, era de *um preço exorbitante e incompatível com as forças atuais desta Camara* - que recentemente gastara o dobro desse valor para celebrar as exéquias de D. Maria e a aclamação de D. João, antes mesmo que ocorresse no Brasil (SARMENTO, 1943, 14-15).

Não admira que os dois retratos da princesa realizados na ocasião sejam apenas singelas lembranças de sabor primitivo, pintados *a posteriori*²⁹⁹ a partir de um ou mais esboços tirados “do natural”, para comemorar suas visitas às quintas do Palheiro Ferreira [Fig. 204], e do Vale Formoso, [Fig. 205], como indicam as longas inscrições que neles se lêem. Não deixam espaço para um nome de autor, figura menor num evento dessa importância. Na primeira tela, um querubim hasteia uma bandeira com as armas do Funchal sobre a legenda: *Arquiduzesza Leopoldina, Princeza Real do Reino-Unido de Portugal, Brasil e Algarves, Etc. na Quinta do Palheiro de Ferreiro na Ilha da Madeira, em 12 de Setembro 1817*. Na segunda lê-se: *Arquiduzesza Leopoldina, Princeza Real do Reino-Unido de Portugal, Brasil e Algarves, Etc. Paceando na Quinta do Vale Formoso, morada actual do Bispo prezente na Ilha da Madeira, em 12 de 7bro 1817*, o que marca o carácter comemorativo dos retratos.

As pinturas³⁰⁰ são atribuídas a João José do Nascimento (1784-c. 1850), um pintor natural de Machico, aluno, em Lisboa, de Eleutério Manuel de Barros e de Joaquim Leonardo da Rocha na ilha da Madeira (CARITA, 2007, 479), que seguramente não teria cobrado nenhum *preço exorbitante*.

A preocupação com gastos vistos como excessivos, sobretudo no que diz respeito à produção pictórica, não era nova em Portugal. A generosidade pessoal de D. João V contrastava, por exemplo, com a visão mais económica de alguns fidalgos encarregados de adquirirem, no estrangeiro, obras de arte para o

²⁹⁹ D. Leopoldina teria sido retratada durante a visita à quinta do Palheiro do Ferreiro, mas a sua rápida passagem não teria permitido mais do que a realização de um esboço, talvez o seu rosto, incluído no primeiro (e o menor) dos seus retratos, conforme estima Rui Carita. A partir deste seria pintado o segundo retrato, do MHN, enviado depois pelo bispo-vigário, como presente (CARITA, 2007, 478).

³⁰⁰ Por sua grande semelhança, estendemos à tela no Museu Histórico Nacional a atribuição dada por Rui Carita à que representa a arquiduquesa na Quinta do Palheiro Ferreira. Esta pertencia aos condes da Calçada (CARITA, 2007, 478), foi vendida em Leilão em 1991, e localizada em Lisboa em 2012.

monarca. Em 20 de Agosto de 1729, José Correa de Abreu pedia a Frei Fonseca e Évora, mecenas e conhecedor de pintura, então em Roma, que *faça executar* [os quadros pedidos] *por Pintores peritos, ajustando V.R. os preços a [sic] Franciscana*, e em 9 de Outubro de 1734 explicava: (...) *todas estas obras q se mandão fazer se querem perfeitas no seu tanto, mas não de custo grande, bastando q seja o seu feitio medíocre, mas de bom gosto* (CARVALHO, 1960-1962, vol. II, 401 e 424) .

Mesmo que as obras referidas se destinassem a serem oferecidas pelo rei a igrejas de menor importância (CALADO, 1995), os abundantes recursos disponíveis em Portugal no período joanino, inclusive graças ao ouro do Brasil, contrastam com as instruções enviadas a Fonseca e Évora, mas condizem com as preocupações financeiras constatadas, na Madeira, mais de oitenta anos depois.

Diversos testemunhos no decorrer do século reforçam esse pressuposto de economia. Aquando do regresso a Lisboa de Domingos Sequeira, em 1796; *todos pertendião ter alguma obra do novo Artista, mas admiravão-se dos preços*, o que pode ter contribuído para levar o pintor à beira de uma depressão, ou, na linguagem de Machado: *de sorte que cahindo em melancolia quiz ir fazer vida eremítica na serra do Bussaco (...)*. Sequeira chegou a receber a afronta da recusa de uma encomenda, pois *o Conde de Val de Reis recusou dar-lhe 1\$ [1.000] moedas que exigia por 10 batalhas para huma de suas ante-camaras* (MACHADO, 1922, 118-120). O preço era considerável, mas não teria então dinheiro D. José Maria de Mendonça e Moura (17?-1794), 7º conde de Vale de Reis, ou o seu filho, D. Agostinho Domingos José de Mendonça Rolim de Moura Barreto (1780 -1824), marquês de Loulé em 1799? Para alguém como Sequeira que, embora nascido num meio humilde, habituara-se em Roma ao prestígio dos artistas, e tivera o seu talento reconhecido muito cedo pelo embaixador de Portugal, que o instalara em seu palácio, mais do que um revés financeiro, ou uma afronta, a recusa teria sido uma decepção.

Não faltou quem o avisasse. Poucos anos antes, em carta de 9 de Abril de 1794, o guarda jóias António Pinto da Silva, fora taxativo: *também devo dizer a VM [Vossa Mercê] que aqui em Lxa [Lisboa] terá muito pouco que fazer; porque não há pessoas com gosto de Pinturas, e por isso todos os Pintores que aqui se achão, não fazem se não couzas de pouco merecimento, como são algumas Pinturas de Paredes, e também Tetos de Cazas pelo gosto de Pilman [Pillement] que creyo*

*VM ainda aqui conheceo; e alem disso só se fazem alguns poucos retratos para o que sey se VM tem génio.*³⁰¹

Esses depoimentos demonstram que, embora as funções específicas da retratística fossem, como vimos, determinantes na encomenda de um retrato, o seu custo era um factor decisivo. Ora, os marqueses de Borba aceitaram, como veremos, um ousado retrato atribuído a Sequeira [Fig. 225]; não teria o simples amor pela pintura tornado os colecionadores de arte mais inclinados a fazer-se retratar, e mais propensos a encarregar bons pintores para os seus retratos?

Curiosamente, com a excepção do belo retrato do marquês, não localizamos, neste período, colecionadores retratados por grandes retratistas. Não consta, por exemplo, nenhuma encomenda dos Borba a Pellegrini, ou retratos a óleo da família Allen por Sequeira, que os frequentou em Roma. Não encontramos, aliás, retratos coevos, a óleo, de João Allen por qualquer grande pintor português: apenas um desenho seu por Sequeira, conhecido através de uma cópia de Joaquim Maria Rebelo Valente (SANTOS, 2005, 94) e uma miniatura, assinada pelo francês Pierre Charles Cior (1769-1840), tirada durante a primeira viagem que realizou por França e Itália, com a esposa, em 1827 (SANTOS, 2005, 253)³⁰².

Por outro lado, é curioso também encontrarmos no Palácio do Grilo, pertencente à rica e culta Casa de Lafões³⁰³, um retrato por Domingos Schiopetta ou Esquioppeta [Fig. 206] (mais conhecido, conforme veremos, por seus talentos como paisagista e decorador de teatros), no verso da parede em que figura um magnífico retrato do 6º marquês de Marialva atribuído a Domingos Sequeira [Fig. 207]³⁰⁴. A pintura de Esquioppeta, embora de qualidade muito superior à esperada, não se compara à maestria do segundo, nem pelo domínio da técnica, nem pela profundidade psicológica alcançada.

³⁰¹ Carta CXVI [Livro 3º do Registo de expediente do Particular – desde 7 de sett. de 1789 athe 31 de Julho de 1799 – f.81 Vo e 82] apud CARVALHO, 1922, CXVIII e 168.

³⁰² Quando o retrato foi gravado em 1843 omitiu-se o nome de Cior, constando apenas o do litógrafo Joaquim Pedro de Sousa e do pintor Joaquim Rafael, talvez autor do desenho a partir do qual foi feita a gravura – um dado importante, pois confirma o quão delicadas são as atribuições de autoria de telas baseadas apenas nas inscrições assentes em obras gravadas (SANTOS, 2005, 105), conforme referimos na p. 25, nota 8.

³⁰³ Não sabemos como seria a colecção Lafões, dispersa em leilão na década de 60 de 1800 (XAVIER, 2009, 46) mas, em termos de retratos, cabe lembrar que o 2º Duque, D. Carlos de Bragança, fizera-se retratar em Paris, em 1779, por Louis Roland Trinquesse (1746-1800), num dos mais belos exemplares da retratística francesa coeva existentes em Portugal.

³⁰⁴ Uma cópia deste retrato, atribuível ao mesmo, encontra-se no Bom Jesus de Braga.

Isso parece confirmar que a função dos retratos, enquanto *mementos* familiares, representações de vínculos políticos ou demonstrações de prestígio familiar, predominava sobre o seu entendimento enquanto “obras de arte”, mesmo para a maioria dos raros colecionadores de relevo. Retratos importavam em termos representativos, miméticos ou pseudo-miméticos - a qualidade pictórica não parece ter sido muito relevante. O próprio Allen não integrou representações suas ou de sua família ao núcleo museológico que formou, e consequentemente estas aparecem no estudo que lhe foi dedicado apenas como indicações iconográficas, sem informações quanto à sua elaboração ou encomenda. Não surpreende portanto que os poucos retratos na sua coleção não mereçam qualquer destaque nos estudos a esta referentes (SANTOS, 2005).

Assim, nem entre os colecionadores, a qualidade pictórica *per se* teria pesado na encomenda de um retrato. Não encontramos qualquer associação entre a necessidade de retratos de família e a possibilidade de constituir ou melhorar uma coleção. A oportunidade, o preço, o prestígio de um retratista, sobretudo por sua proximidade ao Paço³⁰⁵, mas sobretudo, como veremos, afetos e afinidades pessoais, parecem sobrepor-se à uma busca consciente de qualidade pictórica.

As crescentes dificuldades financeiras da monarquia, sobretudo a partir de 1792 (MONTEIRO, 2007, 102, 91 e 143), parecem ter feito com que o Paço também economizasse na contratação dos pintores. Não teria sido apenas pelo seu talento que o retratista Giuseppe Troni foi contratado em Itália, mas por ter aceite um salário inferior ao pretendido pelo *Mr. Marron, Alemão, genro de Mengs* - primeira escolha da legação portuguesa encarregada de escolher um pintor régio. Troni aceitou receber 700\$000 rs. (soma considerável, como vimos, para padrões portugueses), *ajudas de custo e viagens pagas*, e assumiu o risco de um contrato que, assinado em Dezembro de 1784, só entraria em vigor em Janeiro do ano seguinte, quando chegasse a Portugal (MACHADO, 1922, 102-105).

Uma vez em Lisboa, onde faleceu em 1810, os anúncios dos leilões que seguiram a sua morte, realizados em sua casa n.º 155 da rua das Trinas, em Lisboa, entre o seu falecimento, em Abril de 1810, e 1813, mostram que

³⁰⁵ como no caso de Pellegrini, Sequeira, Delerive, Máximo Paulino dos Reis, Inácio Sampaio, João Baptista Ribeiro, ou no Brasil, José Leandro de Carvalho, Simplício, Henrique José da Silva ou Debret, contratado pelos duques de Cadaval (BANDEIRA, 2007, 72-75).

amealhou fortuna. Os leilões estenderam-se por muitos meses, e incluíram *varias peças de ouro, diamantes e preciosas pinturas* (*Gazeta de Lisboa*, 4 de Abril de 1810). Contudo, o sucesso de mais um retratista italiano não apaga as razões da sua contratação, e pode ter resultado, pelo menos em parte, do prestígio que ocasionava a sua proximidade à Casa Real.

D. João e D. Carlota Joaquina colecionavam pintura. Antes da fuga para o Brasil, em 1805, vieram de Nápoles três caixas de pinturas para que escolhessem as que preferissem comprar (FRANÇA, 1990, 191). Estudos aprofundados podem revelar algumas supresas, mas as poucas informações existentes sobre as suas colecções indicam que não se comparavam às de outras monarquias europeias. D. Carlota Joaquina chegou a fazer gravar alguns quadros pertencentes à sua colecção - cuja venda, em leilão, foi motivo de escândalo (SÁ, 1844). E mesmo se levarmos em conta a denúncia, generalizada desde o século XVIII, quanto às atribuições excessivamente optimistas de telas antigas, sobretudo italianas (MICHEL, 2007; WHITE, 1991), e a severa opinião de Raczynski (que assistiu à exposição antes do leilão), não podemos senão lamentar o sucedido.

Mesmo no Rio de Janeiro, os príncipes continuaram a comprar quadros. Ao partir para o Brasil em 1816, liderando a missão francesa, Joachim Lebreton levou de Paris um grande número de pinturas antigas com a intenção de vendê-las ao Príncipe Regente. Lebreton envolvera-se na criação do Museu do Louvre, e fora um feroz defensor das expropriações dos exércitos franceses em Itália. Teria sabido escolher as cerca de 42 telas de velhos mestres que comprou ao *marchand* parisiense Jean Baptiste Meunié, em Dezembro de 1815, e trouxe para o Rio de Janeiro.

A essa primeira aquisição seguiu-se outra de mais 12 telas, em Junho de 1816, finalizada portanto já a partir do Rio de Janeiro, dois meses antes da assinatura do decreto que instituiria a Escola Real de Artes e Ofícios. Incluídos na listagem, ao lado de “originais” de Tintoretto, Marata, Ribera, Poussin e até Leonardo da Vinci, encontramos também cópias, por exemplo de Rafael. Diversos quadros comprados por D. João talvez visassem formar uma colecção para a futura Escola de Belas-Artes, mas as datas de aquisição parecem indicar que pelo menos uma parte se destinasse a seu proveito pessoal. Muitas telas

desapareceram: estragaram-se, ou talvez tenham vindo para Portugal³⁰⁶; outras, deixadas no Brasil, formariam parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, e a maioria das atribuições exageradas nunca foi confirmada.

De um modo geral, as heterogéneas elites luso-brasileiras não parecem ter-se ocupado em coleccionar; ao contrário, durante o período estudado, e pelo menos desde finais do século XVIII, mostram-se preocupadas em não gastar demasiado dinheiro em pintura. Essa constatação condiz, de um modo geral, com os estudos de Nuno Monteiro, que assinala “a expressão pouco relevante, sobretudo depois de meados do Setecentos” das colecções particulares de pintura dos “grandes” de Portugal (MONTEIRO, 2007, 92). E os pintores, mesmo os retratistas, terão sido afectados por esses hábitos austeros.

No Brasil, em 1838, o viajante francês Arago ainda confirmava a falta de grandes coleccionadores: *à Rio, vous ne trouverez pas une seule collection de tableaux, ni chez les anciens nobles, ni chez les seigneurs riches...* (LEBRUN JOUVE, 2003, 99 nota 288). Tal como no caso português, é preciso olhar com um certo cuidado para as opiniões de viajantes estrangeiros quanto ao suposto atraso cultural do Brasil³⁰⁷. Mas em 1856, o brasileiro Araújo Porto-Alegre ainda lamentava a falta de interesse pela pintura. Ecoava, igualmente, um mal disfarçado desprezo pelo retrato, que ainda considerava, tal como António Pinto da Silva em 1794, um meio de subsistência pouco superior à pintura decorativa: *a situação dos artistas daqueles tempos é quase a mesma da época atual; os que não tinham vocação para o retrato, procuravam na decoração dos edifícios o seu modo de vida* (PORTO-ALEGRE, 1856, 375).

A situação na Madeira, e este breve sobrevôo das colecções, sugerem austeros hábitos de economia, vigentes numa corte pouco habituada a considerar a boa pintura como investimento, ou mesmo como elemento capaz de reflectir o seu prestígio sobre aqueles que a incentivavam. Vem somar-se a isso uma “fortíssima tendência para o endividamento”, que restringia a capacidade de consumo da aristocracia, num momento de “drástico declínio económico, social e político” (MONTEIRO, 2007, 102, 91 e 143). Nuno Monteiro destaca assim a

³⁰⁶ Para a lista completa ver BITTENCOURT, 1967, 18 e 19.

³⁰⁷A ler Nicolas Antoine Taunay, acreditar-se-ia que a corte luso-brasileira não conhecia sequer a culinária antes de 1808 (*carta de Taunay a Quatremère de Quincy*, 19 de Março de 1819, *apud* LEBRUN-JOUVE, 2003, 402).

“indiscutível modéstia e austeridade” da própria corte portuguesa, e a carência de boas colecções de pintura (MONTEIRO, 2007, 92).

Talvez possamos ajudar a explicar o porquê: se para a aristocracia do Antigo Regime em Portugal, apenas importava a “qualidade de nascimento” e o “servir ao rei”, não existindo noção de meritocracia, a posse de objectos raros ou belos e o mecenato, entre outros, não poderiam auferir qualquer prestígio adicional àquele que as suas próprias “Casas” já possuíam, ou que o rei poderia outorgar. Interessava um cais para receber dignamente a Princesa Real? Um retrato para comemorar a sua visita? Decerto. Mas este serviria sobretudo para preservar a memória do acontecimento, e para tal não era primordial sequer que fosse muito “semelhante”. Porque, então, gastar muito dinheiro com ele?

Trata-se, assim, de uma nobreza, ou para englobar a Madeira, de uma elite, pouco endinheirada comparativamente ao resto do contexto europeu (MONTEIRO, 2007; MONTEIRO, 1998) e pouco propensa ou apta a coleccionar pintura. Não por avareza, mas por evoluir num mundo de valores diversos daqueles que hoje partilhamos. Enraizados hábitos de economia ou negociação, passíveis de serem emulados na abordagem mais britânica de uma fidalguia que não desprezava o comércio de grosso trato, reflectiam-se em contratos como o de Troni, e permitem pensar que o facto de negociar, ou espantar-se com os preços praticados pelos artistas de outras cortes, não parece ter sido visto pela nobreza como vergonhoso. Decerto, essas elites precisavam de retratos, nem que fosse apenas para facilitar casamentos entre primos distantes ou guardar a lembrança de seres queridos, cuja saudade apertava e que, no caso de uma rica burguesia ascendente como os Ratton, o tempo transformaria em “ancestrais” legitimadores da sua genealogia (CIPINIUK, 2003). Essa necessidade proporcionava, como vimos, alguma demanda, de forma que é interessante verificar que esta não se dirigia necessariamente aos melhores pintores. Pouco adiantaria, então, para a prosperidade das artes que, como escrevia o Padre Teodoro de Almeida, em 1758, *são os ânimos dos homens como arrebatados por impulso oculto para imitarem as acções do Grandes* (ALMEIDA, 1803, 3 *apud* MONTEIRO, 2007, 79). Raras eram as colecções a emular e poucos os mecenas, e mesmo estes parecem ter abordado o retrato sobretudo pelo seu âmbito

funcional. Um ambiente, de facto, pouco propício ao desenvolvimento da pintura, do qual se queixariam os artistas, ano após ano, até o século XX.

A situação parece ter sido particularmente dramática em Portugal e no Brasil, contudo, essa falta de interesse, essa preocupação financeira acima da pictórica, não era de todo exclusiva ao país. Trinta anos mais tarde, em Paris, um pintor viria a queixar-se de uma situação semelhante, responsabilizando pela infelicidade da maioria dos artistas: (...) *le trop petit nombre d'amateurs éclairés, de véritables connaisseurs, qui, consacrant une partie de leur fortune à faire prospérer les arts en encourageant les artistes, leur accordent le prix de leurs travaux, et ne spéculent pas au rabais sur le plus ou moins de besoins de celui qui est assez malheureux pour devoir accepter ce qu'on lui offre de ses ouvrages...* (BERGERET, 1848, 18-19 *apud* WHITE, 1991, 25).

Assim, na viragem do século XVIII para o XIX, encontramos uma elite “económica” que, contudo, precisava de retratos, eminentemente pelas suas funções práticas de demonstração de afinidade política, afirmação e apresentação de um certo prestígio social, e preservação da memória de parentes e antepassados. Essa procura, por pouco exigente que fosse em termos plásticos, tornava os retratos uma fonte importante de rendimentos para os pintores em Portugal – talvez a principal. Mas se o mundo em que todos evoluíam estruturava-se ainda numa pirâmide, com o rei no topo, e camadas cada vez mais heterogéneas à medida que se situavam mais em baixo (MONTEIRO, 2007), como chegar a essa clientela partindo das partes inferiores da escala social? Talvez fosse preciso conseguir elevar-se o mais alto possível para alcançar mecenas com uma certa estabilidade, de quem se esperava um pouco mais de cultura, e bolsas generosas. Ora, se o importante era a “qualidade de nascimento” e o “servir”, e a maioria dos pintores não dispunha sequer de espaços de exposição “públicos”, como ter acesso a uma fidalguia pouco interessada em arte, mas que acabava por necessitar de retratos – ainda que apenas para um “álbum de família”?

4.3 Redes de apoio e estratégias sociais

Novamente torna-se relevante a falta de exposições públicas periódicas regidas por júris de artistas, em que os pintores pudessem mostrar a sua obra a

um público amplo. Sem essas, a necessidade da protecção do rei, da Igreja e da nobreza parecem ter sido ainda mais determinantes, na evolução de uma carreira artística, do que no Norte da Europa. Mesmo da parte dos raros coleccionadores de pintura, o carácter simbólico ou representativo do retrato e as funções a que se destinava impunham-se sobre a qualidade artística, o que parece resultar numa menor valorização do retrato enquanto obra de arte. Vimos que os retratistas mais valorizados eram aqueles com acesso ao Paço. Todos os pintores luso-brasileiros recompensados com mercês parecem ter sobretudo dois factores em comum: exerceram, em algum momento, o ensino formal (como mestres de membros da Casa Real, ou lentes de uma “Aula Régia”), e retrataram pelo menos um membro da Família Real – ou seja, dispunham tanto de qualificações académicas, quanto de acesso à protecção dos monarcas.

Dada a elevada quantidade de pintores activos em Portugal e no Brasil (mais de 480 durante o período estudado), seriam poucos os que conseguiram proximidade suficiente à família real para que esta se tornasse deveras “eficaz” em termos quotidianos. Taborda, por exemplo, embora *a serviço de Sua Alteza Real* o Príncipe Regente, encontrava-se em Portugal quando decidiu publicar o seu livro – separado do seu protector por um oceano. A solução encontrada foi colocar-se sob a égide dos marqueses de Borba, a quem dedicou a obra, e no decorrer da escrita apelar com mais ou menos clareza a outros protectores, coleccionadores, ou meros possuidores de obras de pintura, em sua maioria nobres titulares que haviam permanecido em Portugal, passíveis de favorecê-lo caso necessitasse.

Remediar a essa dependência – quebrar o círculo de favores – dependeria, para começar, de um reconhecimento mais abrangente da “genialidade artística”, da condição “mental” da profissão – assunto que, como vimos, vinha sendo discutido por pintores, mas sobretudo por escultores, desde pelo menos finais do século XVIII (FARIA, 2003) e que se estenderia pelo século adentro. Estratégias de aproximação à fidalguia pelo louvar e “acolher” amadores nobres no seio da pintura, com o objectivo final de elevá-la pelo prestígio dos modelos, reflectiam-se, também, em retratos, como o da condessa de Linhares por Sequeira. Mas enquanto o reconhecimento tardava, era imprescindível obter e manter algum tipo de protecção, apoiar-se na própria família, contar com a colaboração de seus

pares, e sobretudo colocar-se sob o amparo de algum nobre titulado, fidalgo, ou mesmo burguês, reconhecido como mais elevado na escala social.

O próprio Volkmar Machado constatava, com o seu habitual pragmatismo, que o *génio* não era suficiente para o sucesso, pois *inda que o genio seja capaz de facilitar quaesquer progressos, os desta faculdade são tão difficultosos, que entre milhares de estudantes, apenas chega algum a distinguir-se* (MACHADO, 1815, 13). Mais determinante para a carreira de um artista era a protecção de um mecenas, cuja importância enfatiza tanto em *As Honras da Pintura Esculptura e Architectura...*, (1815) quanto nas *Conversações sobre a Pintura, Escultura e Arquitectura* (1794) – de pleno acordo com o escultor Machado de Castro que, embora gozasse de uma posição social um pouco mais elevada, escreve: *Sem protecção, ninguém espere progressos em estabelecimento algum; seja nas Sciencias, na Milicia, nas Artes, &c.* (CASTRO, 1788, 36).

O problema que se apresentava não era apenas a falta de colecionadores, o pouco interesse ou a penúria da aristocracia. Caberia também aos próprios pintores uma certa responsabilidade pela falta de encomendas de que se queixavam. Márcia Pointon destaca *business acumen and expertise in social matters* como pré-requisitos para o sucesso de um retratista na Inglaterra do século XVIII e afirma que a preeminência de Reynolds se devia, não apenas ao talento artístico, mas também à sua habilidade nos negócios e no trato com os clientes (POINTON, 1993, 48). A historiadora Anne Lafond revela que, mesmo em Paris, após a Revolução – período de grandes dificuldades para os artistas - cabia em parte aos próprios pintores arregimentar colecionadores, o que muitas vezes começava pela tarefa de convencer particulares endinheirados ou famosos a se deixarem retratar. Parte da estratégia de sobrevivência dos pintores franceses incluía o que poderíamos chamar um “processo de sedução” de possíveis mecenas, pessoas que, além de poder pagar generosamente pelos seus retratos, contribuía para aumentar o círculo de amigos e protectores de que um artista necessitava. Ora, patronos em potencial eram conquistados sobretudo através de retratos elogiosos – levando Lafond a considerar o retrato como a “pedra angular” sobre a qual repousava uma carreira de sucesso (LAFOND, 2005, 114 e 120-126).

Se aplicarmos aos pintores a análise de Nuno Monteiro sobre a fluidez das

elites portuguesas, vemos o quanto a situação é delicada. Lembramos a pouca importância acordada ao mérito individual e o peso da “qualidade de nascimento” (MONTEIRO, 2007, 115-116), pois os atributos capazes de complementar ou relativizar a importância destes dois factores eram “as qualificações académicas. Depois, a experiência e a competência demonstradas no desempenho de cargos anteriores (...). Também, para certos efeitos, a riqueza. E finalmente, a influência, as conexões, as clientelas...” (MONTEIRO, 2007, 116). Esses condicionamentos sociais, ainda mais severos do que no Norte da Europa, fazem com que os relacionamentos sociais assumam uma importância estratégica fundamental na evolução da carreira dos artistas luso-brasileiros das primeiras décadas do século XIX. Chegavam a ser entendidos como quase mais importantes que o talento de um pintor, levando Volkmar Machado a reclamar que *nos tempos modernos o auxilio dos Principes, e Grandes, he o primeiro, e mais importante requisito na carreira da pintura pois nem sequer o homem de genio, e applicado pode dispensar do protector* ([MACHADO], I, 1794, 14). E, na medida em que o prestígio desse protector reflectia sobre o do artista, a sua carreira prosseguiria em ritmo ascendente quanto mais brilhasse socialmente. Assim, *como as boas qualidades brilhão mais em o filho de hum Nobre, que n’uma pessoa de baixa plebe, também as obras que são humas producções, ou partos, dos artistas, ainda que tenham real merecimento, serão bastante desprezadas, se forem filhas de hum homem escuro, e miseravel: mas pelo contrario, subirão muito de preço, se seus pais for [sic] pessoa illustre* ([MACHADO], 1794, I, 15-16).

Os exemplos são explícitos, tanto pelo sucesso do rico e bem-relacionado Pellegrini como, pelo contrário, no anúncio do hoje esquecido Tomás Libânio Rodrigues, tão abrangente nas suas actividades que parece beirar o desespero. O artista termina por referir a importância hierárquica das pessoas para as quais trabalhou anteriormente como um factor determinante para aferir a qualidade da sua obra:

Thomás Libanio Rodrigues, morador no largo de Santo Antonio da Sé N.º 18, 3.º andar, faz saber ao Publico, que he não só Escultor, Pintor, Retratista na mesma Escultura, mas tambem instruido em vinte e tantos ramos differentes desta e de outras Artes, (...), trabalhando em todas as qualidades de pedra, e metaes ; marfim, coral, madreperola, louças, tartaruga, alambre, massas, etc., e isto em ponto grande ou pequeno, podendo construir Estatuas de qualquer metal até o tamanho de 100 palmos sem serem fundidas, ou de pedra sem serem maciças;

bem como também huma nova invenção de construir Estatua ou Grupos de madeira , e colorindo-as capazes de soffrerem o vigor do tempo; concerta quaesquer peças que estejam quebradas ou damnificadas de toda e qualquer natureza (...); póde ensinar a desenhar e a modelar em suas casas. O premio do seu trabalho será (...) proporcionado ao merecimento das obras. Parecerá talvez, que o Noteciente promete mais do que póde desempenhar; porém as obras que elle tem feito para diversas pessoas, até mesmo para fóra do Reino, e de elevada Jerarquia, e a experiência, poderão confirmar a certeza e a verdade de tudo o aqui annuciado por elle.(*Gazeta de Lisboa*, 22 de Abril de 1826)

O estatuto flutuante da condição de pintor, officio mecânico por definição, ocasionalmente fidalgo apenas, diríamos, “por proximidade”, obrigava-os assim a uma visão estratégica. Na falta de uma sucessão familiar, não bastava merecimento para, por exemplo, obter um emprego no paço ou a encomenda de um retrato, como refere José Augusto França era preciso uma indicação, de preferência de um protector titulado (FRANÇA, 1990, vol. 1, 200).

A falta de uma Academia, a incipiência de associações de apoio entre artistas, no modelo das guildas de artesãos, já na época em decadência, somavam-se à escassez de exposições públicas de pintura no modelo anglo-francês, e de verdadeiros colecionadores.

Essa situação agravaria a disputa pelo acesso aos escalões mais altos da sociedade, sobretudo à nobreza, que necessitava regularmente de novos retratos. Não seria surpresa então se, na falta de poder chegar ao rei para servi-lo, como empregado ou pintando, por exemplo, nem que fosse um único retrato – os pintores recorressem aos apoios da aristocracia, e em segundo lugar da burguesia ascendente. Veremos que estabeleciam primeiro entre si redes de ajuda mútua, as mais sólidas possíveis, através de associações como a Irmandade de São Lucas, e pela construção de laços de amizade e parentesco com outros artistas. Buscavam, a seguir, o aval e a protecção dos fidalgos, de preferência consagrada pela sua participação em cerimónias religiosas, como baptismos ou casamentos. Alguns conseguiam ainda obter o apoio de outras organizações sociais, ao serem aceites, por exemplo, em irmandades religiosas ou maçónicas.

4.3.1 Irmandades de pintores

Pintores como Volkmar Machado e Pedro Alexandrino tentaram em vão recuperar a Irmandade de São Lucas, criada na primeira década do século XVII, e

renovada por um novo *compromisso* em 1791 (FERREIRA, 2001, 4). Aproveitaram as experiências de seus membros a nível pedagógico, mas a Irmandade não parece ter tido qualquer papel normativo a nível artístico. A sua maior preocupação parece ter sido a de estabelecer sistemas de assistência mútua e privilégios corporativos, tentando igualmente separar artistas e artesãos pela proibição *de se incumbirem das ["grandes"] obras de Pintura aqueles que nunca professaram a Arte* – mas sem grande sucesso. Pouco sabemos sobre o seu funcionamento, mas não parece ter-se preocupado em conseguir encomendas para os artistas, ou melhorar os seus meios de subsistência. Aproximava-se mais da estrutura e das preocupações das antigas guildas³⁰⁸ do que de uma sociedade artística de modelo académico, conforme as que se desenvolviam então por toda a Europa, com papel relevante na docência e na defesa da classe³⁰⁹.

Mesmo os melhores pintores ressentiam-se das dificuldades do mercado de pintura português, o que atribuíam, em parte, à falta de união entre os artistas. Ao regressar a Portugal após oito anos em Roma, onde conseguira, como vimos, ingressar na *Accademia di San Luca*, Domingos Sequeira dirigiu-se ao atelier de Pedro Alexandrino e ao de Volkmar Machado para pedir ajuda: *lastimou-se do abatimento da Arte, propondo que se unissem todos para a exaltar, dando-lhe mais estimação, e maior valor às obras. Tinha toda a razão; mas quem pôde fazer mudar de repente hum antigo costume?* Nada se fez, e o velho Pedro Alexandrino continuou a desdobrar-se para atender à muita procura das suas obras (MACHADO, 1922, 98). A irmandade que tentara reviver terminou por extinguir-se por volta de 1808, quando das invasões francesas (MACHADO, 1922, 30).

Também no Brasil independente, mesmo após a fundação da Academia Imperial, sentiu-se a necessidade de criar uma sociedade de apoio mútuo, quem sabe mais inclusiva, para os artistas. No entanto, as informações são escassas: sabemos apenas que o pintor Francisco Pedro do Amaral fundou no Rio de Janeiro, a 22 de Abril de 1827, uma *Sociedade de São Lucas* composta de pintores

³⁰⁸ Os membros da Irmandade *não tratavão de Academia nem de melhoramentos na Arte* (MACHADO, 1922, 16-22).

³⁰⁹ Sobre este assunto ver Maria Helena Lisboa (2007); a respeito das limitações da Irmandade, criada em 1602, e o papel desempenhado pelas Academias europeias, ver também Emilia Ferreira (2001, 3-4).

(VIANA, 1915, 553), sob a protecção do mesmo santo que a irmandade lisboeta, a qual *durante septe annos effectuou reuniões em casa do sócio António da Cunha Pereira, à rua Princeza dos Cajueiros, hoje rua Barão de S. Félix* (MOREIRA DE AZEVEDO, *apud* VIANA, [s/d] 553). Consta que os seus estatutos fossem aprovados apenas em 1835 – mas em 1830, já dispunha de fundos suficientes para acudir às despesas do enterro do seu fundador (ARAÚJO, 2008)³¹⁰. Em 1831, esta *Sociedade dos Pintores* solicitava aos artistas uma taxa de adesão de 4\$000 rs., afirmando dedicar-se a ajudar os associados em caso de indigência, prisão, enfermidade e morte, e a socorrer as viúvas e as órfãs (SANTOS, 1942, 24). Mas a falta de documentação sugere que a sociedade teria sido de pouca duração e relevância.

Assim, na falta de apoios formais, estruturados de acordo com as necessidades da sua classe, os pintores eram deixados quase à própria sorte. Voltavam-se, então, para outras redes de apoios, baseadas em contactos de parentesco, amizade ou interesses comuns que, embora menos estruturadas, revelam-se de grande importância, até, como veremos, na captação de clientes.

4.3.2 Compadrios e redes familiares

Agostinho Araújo e J. Francisco Ferreira de Queiroz demonstram a importância das estratégias familiares na pintura portuguesa do início do Oitocentos, ao estudarem respectivamente António José Vieira Júnior, da família do pintor Vieira Portuense, e a descendência do escultor e retratista em cera italiano Carlos Amatucci – cujos três filhos, e a maioria dos netos, tornaram-se artistas (QUEIROZ, 2007, 222-230). O trabalho dos dois autores confirma que os benefícios obtidos por uns podiam estender-se a um círculo alargado de familiares, pois mesmo Joaquim Rafael, relacionado com Vieira Portuense apenas pelo casamento com uma sobrinha deste seu antigo mestre, aproveitou os contactos da família para se promover (ARAÚJO, 2008-2009, Vol. VII-VIII, 75-92).

Os exemplos, diversos e numerosos, demonstram a existência de complexas redes de parentesco entre os artistas, datáveis, pelo menos, dos finais

³¹⁰ http://www.dezenovevinte.net/artistas/fpa_patricia.htm#_ednref21 (visto a 10 de Setembro de 2013).

do século XVIII e talvez ainda mais antigas. Pais e filhos sucediam-se em empregos públicos: o cargo de *Primeiro Pintor de Câmara e Corte*, vago por morte de Vieira Portuense em 1805, permaneceria assim “por duas décadas”, até ser ocupado, por decreto de 20 de Junho de 1825, por Joaquim Rafael, seu primo por casamento. E em 1828, dois anos após ter trazido para Lisboa a sua numerosa família, encontramos o filho primogénito de Joaquim Rafael nomeado seu ajudante, com vencimento de 800 réis diários, provavelmente por indicação do pai³¹¹. Seria pouco, mas já era um contributo para o orçamento familiar.

Parentes sucediam-se também no aprendizado, contribuindo para a sobrevivência de modelos pictóricos do século anterior: encontramos tanto Joaquim José de Sampaio quanto o seu filho, o retratista José Inácio de Sampaio, (respectivamente filho e neto de “Miguel António, pintor”), entre os discípulos de Pedro Alexandrino (MACHADO, 1922, 97). O irmão mais novo deste longo mestre, Filipe Anacleto de Carvalho, era casado com Joana Petronilha Parodi³¹², irmã de José António Parodi, também discípulo de Pedro Alexandrino (MACHADO, 1922, 97) – parentes talvez do retratista Peregrino Parodi.

Alguns familiares ajudavam também nas vendas, como o pai de Vieira Portuense, Domingos Francisco Vieira, que, além de pintor, intermediava a encomenda de quadros do filho, de quem fora o primeiro mestre (ARAÚJO, 2008-2009, I Série, Vol. VII-VIII, 75-92).

Pouco sabemos quanto à biografia dos pintores nascidos e criados no Brasil, mas segundo Carlos Ott, em Salvador, José Joaquim da Rocha vendeu a própria casa para financiar a vinda para Lisboa, em 1794, do seu melhor discípulo, José Theóphilo de Jesus, para que este pudesse estudar com Pedro Alexandrino (OTT, 1982, 63), o que demonstra um relacionamento muito estreito entre mestre e discípulo (especialmente neste caso, em que não se conhecem filhos do próprio mestre); algo semelhante às relações estudadas por Thomas Crow (1997) durante o período revolucionário francês. No Rio de Janeiro, o filho homónimo do retratista José Leandro de Carvalho estudou com ele, embora o pai tivesse feito o seu aprendizado com o mestre Manuel Patola (RIOS, 1958, 104).

³¹¹ Em 1829, dois outros de seus filhos juntaram-se a eles, recebendo cada um 160 réis diários (ARAÚJO, 2008-2009, I Série, Vol. VII-VIII, 75-92)

³¹² Casaram-se em 29 de Abril de 1771. Ver http://www.geneall.net/P/per_page.php?id=140800

Mesmo entre os franceses da famosa “missão” existem relacionamentos de parentesco. O arquitecto Grandjean de Montigny (1776-1850) casou a filha no Rio de Janeiro, em 1822 com um pintor da mesma nacionalidade, Arnaud ou Armand Julien Pallière (1784-1862), que provinha de uma família de pintores – o filho que nasceu em 1823, Jean Léon Pallière, seguiria a carreira do pai (BANDEIRA, LAGO e PESSOA, 2011). Alguns desses laços de família e amizade remontavam inclusive a França. Até Joachim Lebreton casara dentro do círculo estreito dos seus relacionamentos, em 1794³¹³, com Anne Julie Darcet (1772-1857), filha do químico Jean Darcet, como ele membro do *Institut de France*.

Julie não acompanhou o marido na deslocação ao Rio de Janeiro³¹⁴, mas é curioso analisar o casamento da única filha do casal, Juliette Lebreton (? – 1842), em Paris, a 5 de Maio de 1817, com o médico Jules Germain Cloquet (1790-1882), filho de um gravador, Jean Baptiste Nicolas Cloquet (PRADIER, 1984, vol. 2, 347), e amigo de James Pradier – que era, por sua vez, irmão do gravador e miniaturista Charles Simon Pradier (1783–1847)³¹⁵ que já encontrámos no Rio de Janeiro.

Pradier trouxe para o Brasil a mulher, Renée Charlotte Douaire (1781-1871), e o primeiro filho, Eugène Théodore (1814-1832), ainda pequeno. Também se conheciam Taunay e Lebreton, ambos membros do selecto *Institut de France* desde, respectivamente, 1796 e 1795 (BITTENCOURT, 1967, 13 e 37). A proximidade familiar do director da missão com Pradier³¹⁶, agora demonstrada, aponta para que critérios assentes em relações de amizade e parentesco, semelhantes aos encontrados nas estratégias de sobrevivência dos artistas portugueses, podem ter sido mais influentes do que o esperado na organização da “missão francesa”.

³¹³ 7 de Junho de 1794 ou 19 prairial an II segundo o calendário revolucionário. Carta de Julie Darcet a seu irmão Jean Pierre Joseph Darcet, do 15 floréal e 16 prairial do ano II, dossier 4, 4.43 e 4.44, Institut de France, Académie des Sciences, 47 J D’Arcet Fonds http://www.academie-sciences.fr/activite/archive/dossiers/fonds_pdf/Fonds_Darcet.pdf (visto a 12 de Dez. de 2012)

³¹⁴ Talvez por causa das partilhas a seguir à morte de seu pai, que se estenderam até julho de 1821 http://www.academie-sciences.fr/activite/archive/dossiers/fonds_pdf/Fonds_Darcet.pdf (visto a 12 de Dez. de 2012)

³¹⁵ http://www.jamespradier.com/Texts/Sano_genealogie_2.pdf (visto em 12 de Dez. de 2012)

³¹⁶ Os vínculos mantêm-se e aprofundam-se com o passar dos anos, pois em 1833, após a morte de Lebreton e o regresso à França de Charles Simon, seu irmão James Pradier casar-se-ia com uma prima de Juliette Lebreton: Louise d’Arcet (1814-1885), outra neta do químico Darcet, filha de Jean Pierre Joseph d’Arcet (PRADIER, 1984, 347).

Esses laços dificilmente sobreviveriam a ausências prolongadas. A longo prazo, a vinda da família Taunay para terras brasileiras foi um sucesso. Os filhos e netos do velho pintor alcançaram títulos nobiliárquicos e realizaram casamentos de prestígio, integrando-se na alta sociedade brasileira do Segundo Reinado e da República. Contudo as pretensões imediatas de seu patriarca não sobreviveram à sua longa estadia brasileira. Talvez o resultado favorável da venda de um quadro ao Estado francês, somado às decepções com a realidade luso-carioca, tenha encorajado o pintor a fazer a viagem de volta em 1821; mas com o passar dos anos e a mudança de regime, as suas redes de apoio social tinham sido obliteradas, o que reforça a sua importância. Paris não o esperava de braços abertos. Em carta de 17 de Abril, logo após o retorno do pintor, o conde de Forbin (1779-1841), que admirava o seu talento, cita Taunay como exemplo da fragilidade do sucesso: “tudo passa, mesmo as melhores coisas. Vejo-o pelo exemplo do pobre Sr. Taunay: ele volta do Brasil totalmente esquecido e não encontra um único quadro a 10 *louis* para fazer, está muito feliz por ter um de 200F para fazer para Fontainebleau” (LEBRUN-JOUVE, 2003, 393). A queda de seus preços, reflexo do seu esquecimento, seria ainda mais dramática após a sua morte em 1830³¹⁷.

Constatamos, assim, o quão importantes eram as redes familiares e de amizade na construção de uma carreira de sucesso, mesmo no resto da Europa. Na falta de parentesco directo, as cerimónias de baptismos e casamentos podiam servir para solidificar os laços de protecção que cada pintor conseguisse alcançar. Até ao liberalismo e a outras tentativas posteriores, mais ou menos forçadas, de laicização da sociedade, a Igreja permeava a vivência luso-brasileira. Sinos e procissões pontuavam a vida de artistas e fidalgos, igualando-os perante os altares, e os sacramentos criavam vínculos indissolúveis. Não surpreende que cada um buscasse a sua bênção para santificar as protecções alcançadas. A documentação não apenas revela algumas das redes de apoio com que os artistas contavam beneficiar, mas, no caso de pintores menores ou quase desconhecidos, preserva os únicos resquícios da sua existência.

Este é o caso de António Faustino (1772-1818), discípulo de Francisco

³¹⁷ Por exemplo, uma de suas paisagens mais emblemáticas, *Vista do largo da Carioca do convento de Sto. António* (MNBA, Rio de Janeiro), alcançou no leilão de seus bens, em Fevereiro de 1831, apenas 154 F (LEBRUN-JOUVE, 2003, 290).

Vieira, João Tomás da Fonseca e Domingos Sequeira (PAMPLONA, 1991, I, 122), natural da vila do Redondo, no Alentejo, do qual não conhecemos qualquer obra. Em Setembro de 1805, convidou o seu mestre Sequeira para testemunha do seu casamento em Lisboa (MACHADO, 1922, 120), com Rita de Jesus, filha de Paulino Lazaro [?] dos Santos e de Ana Maria Dorotéia (TT, APL, C-16, 220v). Foi graças a este vínculo religioso que conseguimos mais alguns dados sobre a sua biografia, pois, a partir dele, encontramos o seu registo de baptismo. Este, datado de 26 de Abril de 1772, revela a data de nascimento do pintor, para o qual Volkmar Machado anota apenas a morte (MACHADO, 1923, 120) e permite uma outra leitura do relacionamento entre mestre e discípulo. De facto, o nome completo de seus pais: Bonifácio Gonçalves da Veiga e Catarina Antonia³¹⁸ de Sequeira (TT, APVR, C-14, 216v), levanta a hipótese que a sua mãe seria parente do “tendeiro” de Belém, padrinho baptismal de Domingos Sequeira, que o apoiara na juventude com tamanho desvelo que o jovem adoptou o seu nome (COSTA, 1939, 11). Teria aquele que um dia se chamara Domingos António do Espírito Santo acolhido em Lisboa e protegido António Faustino para retribuir uma antiga dívida de afeto?

Sequeira talvez fosse a mais alta protecção que o jovem António Faustino conseguiria alcançar, mas o primeiro iria procurar mais alto os laços de cariz religioso que poderiam proteger a sua própria família. O adolescente Joaquim Pedro Quintela (1801-1869), Morgado de Farrobo, futuro barão e conde, foi padrinho dos seus dois filhos Mariana Benedita Vitória, em 1812, e Domingos, em 1814 (ARAUJO, 2007, 35, nota 35). A pouca idade do padrinho aponta com clareza para uma estratégia de aproximação a uma família riquíssima, em plena ascensão, e seria justamente entre estas datas, em 1813, que o pintor o retratou na famosa tela do Museu Nacional de Arte Antiga [Fig. 208].

É notável quanto a composição do retrato do conde de Farrobo se aproxima de retratos de Pompeu Batoni, como o de *George Gordon, Lord Haddo* (?- 1791), cuja pose, invertida, é quase idêntica à do jovem titular [Fig. 209]. O modelo encontra-se ao ar livre, com uma paisagem à distância à sua esquerda. Batoni usou de longas horizontais, no caso as de um sarcófago romano, como contraponto à exuberância da “natureza” e à sinuosa pose do Lorde. Quarenta anos mais tarde, Sequeira simplifica a composição e elimina qualquer elemento

³¹⁸ No seu registo de casamento figura como Catarina Tereza.

que distraia da figura central, resultando numa sobriedade mais digna, mais austera, condizente com os novos tempos. Outra tela de Batoni, o retrato de *Francis Basset* (1757-1835), mais tarde barão de Dunstanville, também se aproxima do retrato de Sequeira, inclusive geograficamente, pois foi comprado por Carlos III de Espanha³¹⁹, e doado à *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* em Madrid, onde foi exposto em 1784³²⁰ [(BOWRON, 2007, n.º. 73, 77). Tão comum é o uso desta pose em Batoni, com diferentes variações, que seríamos tentados em falar de uma “tipologia”, não fossem ainda anteriores as referências a seu uso³²¹.

A pose partilhada por estes modelos, e numerosos outros, italianos e ingleses – influenciados pelas centenas de retratos de *touristas* por Batoni trazidos para Inglaterra – deriva de uma fonte comum: mármores da Antiguidade romana, supostas cópias de originais gregos, como o *Fauno Capitolino*, doado pelo papa Bento XIV ao Museo Capitolino em 1753 [Fig. 210]³²². A figura apoia-se numa perna, cruzando levemente a outra sobre esta; o cotovelo descansa sobre um apoio ou pedestal, enquanto o braço direito forma, em contraponto, um leve “s”, apoiando a mão na cintura (BOWRON, 2007, 55-56). Não bastasse a fama da escultura, Nicola La Piccola (c.1740 - 1790)³²³ – o mesmo “Nicolao Piccola” que Sequeira afirmava ter sido seu professor – trabalhava em 1788 justamente no Museo Capitolino, o que aproxima o nosso pintor do famoso *Fauno*³²⁴. Esta clara referência plástica à Antiguidade teria sido óbvia no início do século XIX, uma referência que Sequeira – assim como, antes dele, Batoni – seguramente contava que fosse reconhecida pelo retratado, ou pelo menos por outros artistas que vissem o quadro.

Pode ajudar a explicar as semelhanças notáveis que encontramos também com um quadro de Goya, de 1804, o retrato de José Maria Magallón y Armendariz (1763-1845), 7º marquês de San Adrián y de Castelfuerte [Fig. 211]. O marquês,

³¹⁹ <http://www.jstor.org/pss/20074372>

³²⁰ Seguiu depois para o palácio do ministro Floridablanca, depois para o Palácio Real, e para o Museu do Prado.

³²¹ Como em Van Dyck, por exemplo.

³²² O *Mercúrio* dos Uffizi também adopta pose semelhante.

³²³ Sobre este pintor e sua família de artistas, ver Andrea PESAVENTO (2004).

³²⁴ O pintor era *Custodio ed Antiquario di Residenza nello stesso museo (Notizie per l'anno bisestile, 1788, 253)*.

mais tarde acusado de afrancesado e perseguido³²⁵, tal como Sequeira, fora nomeado em 1794 para a *Academia de San Fernando*, onde se encontrava o quadro de Batoni³²⁶. No entanto, mais do que apenas a pose, novamente inspirada pelo *Fauno Capitolino*, são a simplicidade da composição, o parapeito geométrico em que a figura se apoia (neste caso, uma pedra), e pormenores, como o livro semi-cerrado em sua mão e a cartola pousada sobre a mureta, que remetem para o quadro de Sequeira.

Não podemos afirmar que tenha havido uma influência directa, pois onde teria o português visto um quadro que não parece ter sido gravado, e que a documentação sugere ter permanecido na família do marquês, em Pamplona, Tudela ou Madrid, até sua aquisição pela *Diputación Foral de Navarra* em 1950³²⁷? Embora a estrada de Lisboa para atingir Roma passasse, como no século XVIII, por Évora, Sevilha e Cádiz, as rotas preferenciais (fluviais e marítimas), não seguiam até Madrid (MACHADO, 1922, 245)³²⁸. Não encontramos documentos que comprovem uma estada de Sequeira no país, ou qualquer contacto com a pintura do espanhol antes do *Salon* de 1824, do qual ambos participaram (SANTOS, 1943).

Tal como Sequeira, Goya esteve em Roma, um pouco, entre 1770 e 1771; e lá teria conhecido tanto a obra de Batoni quanto o *Fauno*. No entanto, outros retratistas usaram do mesmo modelo, como o italiano Gaspare Landi, cujo retrato de Jean Abraham André Poupart, pintado no mesmo ano de 1804 [Fig. 212], revela semelhanças extraordinárias com o retrato *Marquês de San Adrian*, nos objectos, na composição, e até no traje e no colorido. Também em retratos franceses, femininos, encontramos variantes dessa mesma pose, como no de Félicité Louise Julie Constance de Durfort (1782-1870), começado por Merry Joseph Blondel (1781-1853) [Fig. 213], antes que este partisse para Roma, e exposto no *Salon* de 1808. Embora aos olhos de hoje o resultado nem sempre se

³²⁵ Tal como Goya, o marquês exilou-se em Bordeaux, mas apenas em 1817 (ou 1813 segundo <http://www.enciclopedianavarra.biz/navarra/magallon-y-armendariz-jose-maria/11521>) – depois de Sequeira terminar o retrato de Quintela – regressando a Espanha graças à amnistia de 1820.

³²⁶ Uma Academia na qual Goya era académico de mérito desde 1780 e *teniente-director* entre 1785 e 1797, o que reforça uma possível influência de Batoni sobre o quadro do espanhol.

³²⁷ <http://www.revistadearte.com/2008/06/01/el-marques-de-san-adrian-goya/>

³²⁸ No caso de Roma seguia-se então, por barco, para Génova e Livorno, para depois retomar o caminho por terra, *em caleça* (MACHADO, 1922, 245).

compare com a obra do espanhol, nem a do português, essa sucessão de escolhas pictóricas tão próximas, mais que uma simples coincidência, parece indicar um verdadeiro *esprit du temps*.

Verificamos, deste modo, no retrato do barão de Quintela influências não só da Antiguidade, mas também da pintura contemporânea, no uso erudito de modelos que ecoam pela Europa das primeiras décadas do Oitocentos. Não sabemos se o retrato por Sequeira resultou de uma encomenda, ou se teria sido um presente àquele que apadrinhara o seu filho. No entanto, prova do cosmopolitismo e do conhecimento artístico do pintor, pode ser visto como uma pequena introdução à história da arte, destinado a aprofundar o interesse do seu jovem protector por um mundo no qual a sua fortuna poderia trazer imensos benefícios. Resultado ou não deste contacto mais íntimo com os meandros da pintura, Quintela destacar-se-ia como mecenas no decorrer do século (FRANÇA, 1990).

Nem todos os pintores possuíam a erudição e as aptidões de Sequeira, nem todos eram capazes de “responder” com elegância aos laços que procuravam estabelecer; no entanto, alguns buscavam protecções ainda mais altas na hierarquia social portuguesa. E a importância dos laços religiosos outorgados pelos “grandes” sobressai no caso de Arcangelo Fusquini.

Já encontramos este filho do pintor Francisco Fusquini (MACHADO, 1922, 115) e de Natalina Moro, nomeado, em 1792, mestre de pintura do infante D. Pedro Carlos de Bourbon e Bragança. Se ensinou alguma coisa ao príncipe não sabemos, e dadas as circunstâncias do tempo, parece-nos um cruel anacronismo acusá-lo de *bajulador* (FRANÇA, 1990, vol. 1, 200), mas decerto Fusquini soube aproveitar o acesso à alta nobreza que o cargo auferia. O seu casamento, a 12 de Julho de 1802, com Anacleta Rosa, filha de Manuel Felipe e de Luísa Menezes, realizou-se no *oratório das Casas de residência do Excelentíssimo conde da Ega* e teve como testemunhas, além do próprio conde, o marquês da Fronteira, D. João Mascarenhas³²⁹. Eram cunhados: o 2o conde da Ega, D. Aires José Maria de Saldanha Albuquerque Coutinho Matos e Noronha (1755-1827), estava casado em segundas núpcias com D. Juliana de Oyenhausen e Almeida (1784-1864), filha

³²⁹ TT, RPL, Paróquia da Ajuda, Livro 12-C.

da famosa marquesa de Alorna³³⁰ e D. João José Luís de Mascarenhas Barreto (1778-1806), 6º marquês da Fronteira, 7º conde da Torre e 7º conde de Coculim, tinha por esposa uma outra filha de Alcipe, D. Leonor Benedita de Oyenhausen e Almeida (1776-1850).

A morte precoce do 6º marquês e as desastrosas alianças políticas do conde da Ega quando das invasões francesas talvez repercutissem sobre Fusquini, cuja produção pictórica sobre tela ainda é mal conhecida. Localizamos apenas dois retratos de cavalete de sua autoria, um belo fragmento de um busto de D. Miguel (que não nos foi autorizado reproduzir), e um retrato duplo de duas crianças, ao qual voltaremos. Em 1808, o conde da Ega seguiu para o exílio em França com toda a família, e foi condenado à morte por traição pouco depois. Mesmo se a sentença viesse a ser anulada, e voltassem todos para Portugal, o pintor não poderia beneficiar das protecções que conquistara.

A 15 de Outubro de 1825, seria sua vez de assinar como testemunha no casamento de sua filha, D. Carlota Joana Fosquini, com o artista italiano Domingos Schiopetta ou Esquiopeta (1788-1837)³³¹, que já mencionamos. Nascido em Pádua (TT, RPL, Ajuda, C-15, Fls.186v e 187), morava em Portugal desde pequeno, ligado à cenografia e ao teatro. Teria, ao casar-se, passado dos trinta anos, e era filho de Maria Francisca Beloni e Pedro Esquiopetta³³² ou Scopeta, maquinista de teatro (ARAUJO, 2007, nota 20), no dizer de Volkmar Machado um simples *marceneiro* que morrera entalado no alçapão de uma de suas *obras mágicas*, no teatro do Salitre (MACHADO, 1922, 182).

Domingos trabalhara no mesmo teatro que o pai como *pintor, arquitecto e maquinista* a partir de 1808 (ARAUJO, 2002, nota 154); tornara-se famoso, por volta de 1814, pelas “tramóias” e pinturas em transparência executadas para grandes festas na igreja do Loreto em Lisboa (que referimos a propósito de uma miniatura de Pio VII); contudo teria pintado uma dezena de retratos da aristocracia portuguesa. Naqueles que conseguimos localizar, graças à generosidade de Anísio Franco, predominam, curiosamente, retratos infantis, aos quais voltaremos.

³³⁰ <http://www.arqnet.pt/dicionario/ega2c.html>

³³¹ Devemos a Agostinho Araújo, que estudou a sua obra de paisagista, a estimativa das datas de nascimento e morte (ARAUJO, 2002; ARAÚJO, 2007).

³³² TT, RPL, Paróquia da Ajuda, Livro C-15, folha 186 v. a 187.

As telas de sua autoria pertencentes à descendência de D. Pascoal Tenório y Moscozo (17? – 18?), ministro de Espanha na corte portuguesa, chamam a atenção. Esquiopetta não hesitou em empreender retratos de grandes dimensões, *à la* Pellegrini, que surpreendem pela qualidade e pela força do colorido [Fig. 214]. Sem perder o carácter algo teatral, o retrato do casal e de sua filha mais velha demonstra um conhecimento inesperado da melhor pintura do seu tempo. Viria este do retratista, ou do retratado?

Coronel de artilharia retirado do exército espanhol, D. Pascual Tenório y Ruiz de Moscozo era *muy protegido* pelo conde de Floridablanca, quando foi nomeado encarregado de negócios de Espanha em Portugal a 16 de Outubro de 1808 (VILLA-URRUTIA, 1911, vol. I, 220), e pode ter influenciado pessoalmente a composição “moderna” do retrato. De facto, José Moñino y Redondo (1728-1808), primeiro conde de Floridablanca, era não apenas um político de vulto na Espanha de Carlos IV, mas um grande coleccionador de pintura. Protetor do jovem Goya, encomendou-lhe, em 1783, retratos em corpo inteiro e grande formato que se encontram hoje no Banco de Espanha e no Museu do Prado.

Na tela de Esquioppeta, datada de 1816, de formato semelhante e também em corpo inteiro, Moscozo posta-se em uniforme militar ao lado de sua esposa portuguesa, D. Maria da Graça Pereira de Lacerda, enquanto a mais velha dos cinco filhos do casal, D. Magdalena Tenório y Moscozo de Lacerda irrompe pela cena para falar com a mãe, desmontando o esquema hierárquico da família patriarcal com uma espontaneidade que encontramos apenas em Sequeira e Pellegrini. As fisionomias não têm a profundidade psicológica destes dois pintores, e as poses algo rígidas não denotam igual conhecimento anatómico, no entanto encontramos a mesma referência erudita à pose do *Fauno Capitolino*, um domínio da pintura e uma ousadia compositiva totalmente inesperados. Mesmo se considerarmos uma possível influência do próprio retratado, Esquioppeta revela-se, de facto, um pintor. Talvez conhecesse o que melhor se fazia em Inglaterra, Espanha e Portugal; caso contrário, soube tirar proveito das indicações recebidas e elaborar um retrato de alto padrão artístico.

A sua contratação como retratista confirma também a importância dos contactos familiares, pois Domingos *Eschiopete* trabalhava, como vimos, sobretudo como decorador – e era famoso como tal. O seu vínculo com D. Pascual

Tenório remete aos contactos do seu sogro, Fusquini, e estes datavam do final do século anterior, quando o espanhol viera para Portugal como *ayuda de camara* ou *guarda-roupas* do infante D. Pedro Carlos (VILLA-URRUTIA, 1911, vol. I, 220), a quem Fusquini servira, como vimos, como mestre de desenho.

Após pintar os retratos da família do diplomata, Esquioppeta continuaria a carreira de cenógrafo³³³, investindo sempre nas suas relações mundanas. Para o barão de Quintela, pintaria em 1825 como *tributo de amizade e reconhecimento* o pano de boca do seu teatro particular, no qual também actuaria (ARAÚJO, 2007, 23-24).

Sequeira desenhou, a lápis, o seu retrato em busto – como um bem vestido *dandy*, sem qualquer alusão às artes (MNAA inv. 2239)³³⁴. Encontrava-se ausente em Paris em 1825, o que explica a sua ausência no casamento do amigo, mas é curioso que a figura do mecenas, Quintela, não figure nesta ocasião. Os tempos após o vintismo já eram outros; talvez os vínculos religiosos não tivessem a importância de outrora? É possível, mas a força da Igreja permaneceria considerável. Ainda mais tarde, em Outubro de 1826, em Viseu, José de Almeida Furtado iria buscar como padrinhos de baptizado para a sua filha Francisca, membros de uma família abastada, envolvida na luta contra D Miguel, parentes da baronesa da Silva, cujo retrato veremos, provavelmente pintado pelo mesmo ano: Francisco António Campos e sua mulher D. Maria Cândida Silva Mendes (SIMÕES, 1998, 43).

Em todo o caso, Esquioppeta continua activo no círculo do barão de Quintela até meados dos anos 1830. Personagem seguramente agradável, músico, cantor, compositor, arranjador, letrista e tocador de viola, seria bem vindo em eventos sociais (ARAÚJO, 2007, 25 e 27), enquanto elaborava uma carreira artística próxima do modelo que hoje concebemos, reforçando pela imprensa a sua fama de *artista*³³⁵ e multiplicando pela gravura os rendimentos da venda de suas paisagens.

³³³ Em 1817, pintou as figuras de um dos novos *pannos* para o Teatro São Carlos; em 1820, este *insigne Pintor, e Architecto* foi o autor do arco triunfal erguido no Rossio (ARAÚJO, 2007, 21 e 27)

³³⁴ O desenho encontra-se identificado como *Retrato do pintor Schiapetto*, mas as dificuldades de leitura e as discrepâncias na grafia dos nomes de origem estrangeira, que já mencionamos, levantam fortes possibilidades que se trate de Schiopetta/Esquioppeta.

³³⁵ Definia-se também, em Agosto de 1829 como *pintor paisagista, figurista e prospetico* (*Gazeta de Lisboa*, 8 de Agosto de 1829).

Parecem faltar grandes apadrinhamentos nos anos 1830, mas os pintores continuam a casar-se entre si, pelo menos aqueles envolvidos na obra da Ajuda. Em 21 de Abril de 1831, Caetano Aires de Andrade (c.1787-?), de quem não localizamos telas de cavalete, mas que fora ajudante de Sequeira entre 1817 e 1823, casou-se com Maria Inês da Silva Ratto ou Rato, filha de outro pintor e assistente do mestre Joaquim Gregório da Silva Rato (c.1772?- após 1852), contemporâneo de António Faustino (MACHADO, 1922, 120). Era irmã de outros dois pintores, Gregório Luís Maria Rato, e Joaquim Luís Maria Rato. O marido, Caetano Aires de Andrade, por sua vez testemunha no casamento do cunhado Gregório Luís, poucos meses depois (TT, RPL, Ajuda, C-15, 358 v.), era filho de Gregório Aires e de Maria Teresa, e nascera em Alcântara, Lisboa (TT, RPL, Ajuda, C-15, 347). Seria mais tarde professor Substituto de Desenho de Figura na Academia Real de Belas-Artes, participando das suas Exposições Trienais até 1852 (PAMPLONA, 3ª ed., vol. 1, 102-103), em companhia do cunhado Gregório. Teriam pintado retratos? Não sabemos, mas tudo indica que sim, pois conhecemos de autoria deste último, uma cópia, que já mencionámos, de um auto-retrato de Vieira Lusitano (cf. nota 249 p. 221) que o revela perfeitamente capaz de pintar uma figura humana. Aos poucos, vai-se compondo um panorama da vida e dos complexos vínculos de compadrios e parentescos desses artistas que marcariam à sua maneira o século seguinte.

A complexidade dessas relações no meio artístico revela-se determinante ao selar apoios mútuos, mas também no acesso a possíveis clientes. Espelha uma situação semelhante à que ocorria em Paris, sobretudo em momentos de crise, como a que, em 1815, forçou alguns franceses a buscar protecção e emprego no Rio de Janeiro.

Mas nem sempre as relações de apoio mútuo revelam-se tão claras quanto as redes de parentesco e compadrio. Veremos, no estudo de caso do retrato de família do brasileiro Borges de Barros, por Sequeira, a importância de amizades que nenhum laço “oficial” parece ter selado. Como vislumbrar esses vínculos e testar a sua relevância?

4.3.3 Outras redes sociais

Recorremos novamente aos próprios retratos, e a menções à sua existência, para descobrirmos que também afinidades políticas, e uma possível indicação ou a emulação de superiores hierárquicos, influenciavam na escolha de um retratista.

Por exemplo, o 6º marquês de Marialva, instalado em Roma por um breve período em 1817, após ter acompanhado a Livorno a arquiduquesa D. Leopoldina, que partia para o Brasil, escolheu ser retratado pelo espanhol José de Madrazo y Agudo (1781-1859)³³⁶. E a escolha revela subtilezas políticas.

De facto, este pintor cosmopolita, nascido em Salamanca, embora fosse aluno em Paris do próprio David, preferira instalar-se na Roma papal a partir de 1803, e lá permaneceria mais de 15 anos (LÓPEZ, 2007, 56), deixando clara a sua rejeição a Napoleão³³⁷. Quando pintou o retrato do marquês, gozava de grande fama como retratista: expusera na *Accademia di San Luca* em 1813 os retratos dos reis exilados de Espanha Carlos IV e Maria Luísa – o que proporcionou a sua nomeação como académico no ano seguinte (LÓPEZ, 2007, 64). Pintara o retrato do papa Pio VII em 1815, e em 1816 o de Godoy, favorito dos reis depostos e como eles exilado em Roma (LÓPEZ, 2007, 308-309). A sua notória fidelidade à monarquia espanhola chegou a causar-lhe problemas em Roma, onde se recusou a reconhecer o monarca francês – gesto que chegou aos ouvidos de Carlos IV, que apadrinhou os seus filhos, Carlos e Carlota (LÓPEZ, 2007, 74 e 84)³³⁸. Sabemos que Madrazo atendia diplomatas estrangeiros, pois em 1816 pintou para o encarregado de negócios austríaco em Roma a cópia de uma cena de género romana de sua autoria³³⁹, mas convém notar que o jovem Ingres também se encontrava em Roma desde 1806, e por volta de 1815 desenhava retratos a lápis de diversos turistas ingleses. No caso de um colecionador sofisticado como

³³⁶ O quadro, hoje perdido, é conhecido por uma gravura de Charles Simon Pradier. Pode ter sido vendido antes do leilão parisiense que dispersou, em 1824, a colecção do falecido marquês, pois não figura no catálogo.

³³⁷ Nomeado pintor de corte do rei de Espanha em 1806, recusara quatro anos depois o título de Primeiro Pintor de Câmara oferecido por José Bonaparte (LÓPEZ, 2007, 74).

³³⁸ Em 1818, Fernando VII, a quem retratou diversas vezes, o nomearia também pintor de câmara, chamando-o de volta à Espanha (LÓPEZ, 2007, 74 e 84).

³³⁹ *Los piferaros tocando una oracion a la virgen* de 1812 (LÓPEZ, 2007, 166).

parece ter sido Marialva, haveria algo de político na sua opção pelo espanhol em vez do francês: talvez não conviesse a um diplomata português fazer-se retratar pelo artista que pintara a família Murat em 1814? Talvez esperasse indiscrições ou confidências, como a que a jovem D. Maria faria mais tarde a Thomas Lawrence, de que não queria voltar para o Brasil, numa intimidade que as longas sessões de pose proporcionavam? Não sabemos.

No mesmo ano em que retratou o marquês, Madrazo pintou também o seu *mayordomo*, o *caballero Mello* (LÓPEZ, 2007, 309) cuja identidade desconhecemos. Teria o retrato sido uma encomenda do próprio Marialva, uma marca de amizade ou a salvaguarda da memória de alguém que talvez seguisse viagem para outro posto diplomático? A qualidade da pintura de Madrazo era notória, e a indicação de fidalguia deste *caballero* sugere uma pessoa com meios para pagar pelo próprio retrato. Contudo, como sublinhamos, eram muitos os grandes retratistas activos em Roma, e a qualidade, num retrato, uma felicidade, mais do que um objectivo *per se*. Nunca saberemos todos os elementos que levavam à escolha de um retratista, mas o facto de “Mello” fazer-se pintar pelo autor do retrato do seu superior hierárquico demonstra, mais uma vez, o peso das afinidades políticas e afetivas entre modelos e retratistas na sua contratação.

As amizades de fidalgos e nobres titulados eram activamente cultivadas pelos pintores, pois delas podiam depender encomendas de retratos, e oportunidades de exercer a sua arte para amigos e subalternos do primeiro retratado, e até empregos³⁴⁰.

A um nível mais modesto, alguns pintores também apoiavam colegas, para além dos seus vínculos familiares, religiosos e políticos.

Logo após conseguir um emprego no Paço, Sequeira obteve o *Beneplácito Régio para arbitrar ordenados aos seus Discípulos* (MACHADO, 1922, 118-120), conquista importante, pela qual poderia proteger a quem bem entendesse. Assim,

³⁴⁰ Foi graças à intervenção de D. Rodrigo de Sousa Coutinho, que *fallou nelle ao Príncipe Regente* que Sequeira (retirado num convento e quase *perdido para o século*) foi nomeado por D. João, em 1802, *seu primeiro Pintor da Câmara, e Corte, com 2:000\$ rs. sobre os ordenados que já tinha* – uma remuneração extraordinária, igual à recebida por Vieira Portuense (MACHADO, 1922, 111-112) – *com obrigação de dirigir, e executar com o seu Collega (...) Vieira, a melhor parte das Pinturas do novo Palácio de N. Sra. da Ajuda* (Decreto de 28 de Junho de 1802 *apud* MACHADO, 1922, 118-120). Amizade ou reconhecimento do seu talento? Não sabemos. Contudo, mais de dez anos depois nada mudara, pois seria graças à intercessão do visconde de Santarém que Máximo Paulino dos Reis, recém-chegado de Roma, obteve *humã pensão de 600\$ rs. para ser empregado como Pintor no Real Palácio (...) d’ Ajuda* (MACHADO, 1922, 122-123).

quando, por ordem real de Abril de 1803, abriu-se um concurso para três “Pintores de História”, *d’entre os que tinham estudado em Roma*, para servirem como ajudantes, seus e de Vieira Portuense, nos trabalhos da Ajuda, deixou-se ao seu arbítrio a sua escolha e os seus ordenados (MACHADO, 1922, 115). A diferença nas remunerações entre os escolhidos deve-se, assim, apenas à determinação de Sequeira e Vieira. Note-se que Bartolomeu António Calisto (1768-1821³⁴¹) foi aceite com 600\$000 réis anuais, José da Cunha Taborda com 700\$000 rs. (MACHADO, 1922, 101-102 e 117), enquanto Arcangelo Fusquini ganhava quase o dobro: *1:000\$ de réis de ordenado* (MACHADO, 1922, 101-102 e 117).

Os retratos que conhecemos de Calisto, ditos “de engenheiros” [Fig. 215 e Fig. 216], mas que na realidade abarcam carpinteiros, reposteiros e outros envolvidos nas obras da Ajuda, demonstram o quanto o seu estilo se afastava dos requisitos de qualidade vigentes durante as primeiras décadas do século³⁴². Estes demandavam precisão anatómica e uma elaboração no modelado que Calisto não alcança. O pintor mantém inclusive a identificação do modelo por meio de legendas, um processo herdado da retratística do século XVII, que encontramos em retratos de Misericórdias e Irmandades – e talvez contribuiu para esclarecer possíveis diferenças miméticas entre retrato e retratado. No entanto, se Calisto poderia ser menos habilitado, a diferença qualitativa entre Taborda e Fusquini não parece tão nítida. A questão coloca-se novamente se o seu ordenado mais alto devia-se ao mérito da sua pincelada ou à força das suas redes de apoio, pois, como vimos, Fusquini contava com a protecção de membros da nobreza titulada, e teria sido protegido por Sequeira (PAMPLONA, vol. II, 2ª edição, 331-333). Em 1809, quando Sequeira foi acusado de “jacobinismo” e colaboração com os invasores franceses, um ressentido Calisto testemunharia contra ele, *talvez por despeito* (PAMPLONA, vol. II, 2ª edição, 17).

³⁴¹ Raczyński afirma que morreu em 1824 (RACZYŃSKI, 1847, 35), mas segundo a documentação na Torre do Tombo faleceu a 9 de Junho de 1821 (TT, RPL, *Ajuda*, Livro IX, 346 v.). O seu casamento, na paróquia de Santa Engrácia em Lisboa, a 13 de Agosto de 1805, com Angelica Rosa, fornece apenas os nomes dos seus pais: José Calisto (já falecido) e Inês Joaquina do Sacramento. Sugere, contudo, um relacionamento de amizade com Arcangelo Fusquini, que serviu de testemunha, junto com o pai da noiva, o mestre sapateiro Manuel Felipe (TT, *Santa Engrácia*, Livro C-10, Fl. 267).

³⁴² Raczyński o considera um dos pintores *que mais prejudicou a reputação da pintura portuguesa da época* (RACZYŃSKI, 1847, 36).

Facto é que, se não comprovamos que os relacionamentos pessoais se sobrepusessem inteiramente à qualidade de um retratista, eram um elemento importante no seu sucesso. E estas redes se estendiam muito além dos vínculos de sangue e compadrio.

Permaneço mal estudado, por exemplo, o papel da maçonaria na pintura lusa no início do Oitocentos; cabe, no entanto, mencioná-lo, malgrado o secretismo ainda vigente e as conseqüentes dificuldades de acesso à documentação. Interessou-nos, para a contextualização do retrato e da actividade dos pintores, a abordagem proposta por Alexandre Mansur Barata de uma “sociabilidade” maçónica no contexto iluminista (BARATA, 2006). Acreditamos que ajude a esclarecer a iconografia de um retrato do conde da Barca, e a explicar a rápida partida da “missão francesa” para o Brasil e sua recepção na corte, nos primeiros anos do Império.

O historiador Jean Michel Léniaud revelou que Joaquim Lebreton era maçom “vénérable” da loja *Le Grand Sphinx*, desde pelo menos 1805. Nesta, encontrava regularmente outros académicos, como o arquitecto Charles Percier (1764-1838) e o retratista François Gérard, futuro barão, ingressado em 1812 (CARACCILO, 2007, 82).

O vínculo entre Lebreton e Percier contribui com mais um elemento para o mosaico relacional da famosa “missão”. Em 1798, Louis Léopold Boilly incluía num retrato de grupo, *Réunion d’artistes dans l’atelier d’Isabey* [Fig. 217], trinta grandes artistas da época. Lá estão Percier e o seu amigo Pierre Fontaine (1762-1853), responsáveis pela decoração do atelier onde se passa a cena, Gérard e Nicolas Taunay. A amizade deu frutos, pois cerca de dez anos depois, o seu irmão Auguste Taunay contribuiria com uma escultura para o *Arc du Carroussel*, desenhado por Percier e Fontaine. E foi por indicação dos dois arquitectos que, em 1807, Grandjean de Montigny, recebeu um convite para trabalhar para Jerôme Bonaparte, novo rei da Vestfália³⁴³. Trata-se de um mesmo e apertado círculo de relacionamentos, que a maçonaria pode ter reforçado.

É preciso cuidado para não sobrevalorizar o papel histórico da maçonaria no período estudado – sem contudo renegá-lo. As lojas maçónicas, instaladas em

343

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=5427&%20cd_item=1&cd_idioma=28555 (visto a 15 de Setembro de 2013).

Portugal por volta de 1728 (BARATA, 2006, 52), ocupavam de facto um lugar intermédio entre “o oficial e o oficialmente suspeito” (AZEVEDO, 1996-97) e veremos que marcaram o retrato luso-brasileiro.

Em finais do século XVIII, as lojas organizavam-se a partir de Lisboa, de Coimbra e da Madeira, onde foram iniciados numerosos mações brasileiros. Embora diversos padres pertencessem a esta “irmandade”, não reinava o melhor entendimento entre a Igreja e a Maçonaria. Depois da “viradeira”, os *pedreiros-livres* eram regularmente denunciados ao Santo Ofício como hereges - acusados até de “brindar ao Diabo” - e presos (BARATA, 2006, 73)³⁴⁴. As perseguições levariam os seus membros a ocultarem muitas vezes a sua filiação. Assim, com a excepção de um único retrato de Hipólito José da Costa, pintado em Londres por um pintor inglês, em que aparece com um símbolo maçónico em volta do pescoço e o jornal *Correio Braziliense*, que publicava em Inglaterra, na mão [Fig. 218], não encontramos qualquer representação que propague explicitamente a pertença de um retratista, ou de um modelo, à maçonaria.

Perseguido pela Inquisição, Hipólito José da Costa Pereira Furtado de Mendonça (1777-1823), português nascido na cidade Colónia do Sacramento³⁴⁵, fugiu em 1805 para a Inglaterra, onde viveu sob a protecção do Príncipe Augusto Frederico, duque de Sussex (1773-1843), filho do rei Jorge III, que se tornaria Grão Mestre da Loja Unida da maçonaria inglesa em 1813. Segundo o *Gentleman's Magazine* de 1823, foi seu secretário. Poderia tê-lo conhecido inclusive em Lisboa, pois Hipólito da Costa voltou em 1801 da Filadélfia (onde aderira à maçonaria) e o duque, retratado na cidade por Pellegrini, permaneceria em

³⁴⁴ Embora condenada por bulas papais em 1738 e 1751 a maçonaria não foi mencionada no Regulamento do Santo Ofício de 1774, o que de certa forma “desautorizava” as bulas anteriores (OLIVEIRA MARQUES, 1990, 41 *apud* BARATA, 2006, 53). No início dos anos 90 de 1700, a loja de Lisboa contava entre seus 44 membros até um cônego da Basílica Patriarcal de Santa Maria, o sacerdote Francisco da Silva de Queiroz e Vasconcellos (BARATA, 2006, 55). Até a radicalização da cisão com a Igreja, ocorrida em 1864, quando o papa Pio XI proibiu qualquer ligação com essa sociedade (bula *Syllabus*), não havia empecilhos para a sua participação em lojas, sequer por parte dos mações (BARATA, 2006, 73 e 76). Todavia, em Portugal, alguma cisão parece ter ocorrido nas primeiras décadas do século XIX. As perseguições, os libelos e as acusações tornaram-se particularmente violentos durante as Guerras Liberais – exacerbados pela percepção de uma suposta equivalência entre liberais (ou *pedristas*), jacobinos e mações, ao mesmo tempo que se desenvolviam as associações entre D. Miguel e o arcanjo do mesmo nome, e a sua mitificação como salvador do “Trono e do Altar” (SILVA, 1993).

³⁴⁵ Na época Brasil, hoje Uruguai.

Portugal até cerca de 1804 como hóspede de D. João, no Palácio das Necessidades³⁴⁶.

Segundo o seu biógrafo, Carlos Rizzini, o duque teria encomendado um retrato de Hipólito, que conservou até à morte, legando-o depois à viúva do mesmo (RIZZINI, 1957). Pode tratar-se desta tela, onde o retratado mação aparenta cerca de quarenta anos. A suposição condiz com o virtuosismo da pincelada e a ousadia da paleta, próximas à escola de Lawrence, e o facto do retrato ter sido pintado em Londres explicaria explícita simbologia maçónica.

No caso de António Araújo de Azevedo, futuro conde da Barca, apenas o *Ouroboros* (serpente mordendo a própria cauda), que emoldura o seu retrato gravado por Pradier por volta de 1818 [Fig. 219], indica uma pertença à maçonaria. A gravura baseia-se, com pequenas modificações, num retrato pintado dez anos antes por Pellegrini [Fig. 220], e gravado por Gregório Francisco de Queiroz em 1804 [Fig. 221], hoje no Supremo Tribunal de Justiça português. Este retrato a meio corpo relaciona-se por sua vez com outra pintura do mesmo autor, de grandes dimensões, que representa o diplomata sentado à sua mesa de trabalho, hoje no Ministério dos Negócios Estrangeiros [Fig. 222]. Nenhum documento comprova que fosse mação, conforme indica Oliveira Marques no seu *Dicionário de Maçonaria Portuguesa* (1986); apenas a análise iconográfica dos atributos que cercam a imagem de Pradier remetem a uma leitura maçónica.

A simbologia da luz ocupava um papel fundamental nos rituais da maçonaria. Plasticamente, a estrela que encabeça a moldura remete para o sol radiante maçónico, as suas cinco pontas representando as cinco divisões do triângulo isósceles – conforme apareciam, por exemplo, em moedas e *jettons* franceses da época revolucionária. Os outros atributos, na parte inferior da moldura, são suficientemente ambíguos para permitirem leituras anódinas, mas o espelho – símbolo da verdade - integrava o ritual iniciático de um maçom. Mesmo a lira, emblema da harmonia, parece ecoar os ideais pregados pela irmandade. No seu trabalho sobre a tela de Hubert Robert (1733-1808) *Jeunes Filles dansant autour d'un obélisque* (1798), a historiadora Dion-Clément sugere que no quadro francês o :

³⁴⁶ <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/alm030620031.htm>

rapport intime entre la musique, les astres, les cérémonies et la politique n'est pas sans rappeler l'importance de la musique dans la structure de l'organisation maçonnique et sa prédominance en tant que symbole dans plusieurs loges comme la Société Olympique et les Neuf Sœurs auxquelles appartenait Hubert Robert (DION-CLÉMENT, 2010, 75).

Podemos afirmar, pela simples presença desses atributos, que o conde da Barca era maçã? Certamente não; apenas que este retrato pode ser lido através de uma simbologia maçónica. No entanto, é um dos únicos encontrados no nosso levantamento que permite esse tipo de leitura.

Embora a historiografia recente denuncie uma certa tendência entre historiadores maçónicos do século XX a determinar que qualquer personagem importante do período pertencia à irmandade, é curioso notar que o gravador Bartolozzi, de facto, o era³⁴⁷. A suspeita e o facto ajudam a explicar por que, em 1816, o diplomata José Anselmo Correia Henriques³⁴⁸ escrevia ao Príncipe Regente afirmando *Vossa Alteza está cercado de franco-maçons (...) tem elevado a grandes Cargos do Estado diferentes indivíduos Membros dessa Sociedade (...) [e] os tem preferido aos Seus verdadeiros amigos (apud BARATA, 2006, 76)* – talvez uma acusação velada ao conde da Barca, então doente.

Caso se confirme a sua filiação, talvez a uma loja francesa, estaria em parte explicado porque Lebreton contava com a sua protecção ao chegar a um país desconhecido, e o ostracismo do francês após a morte do conde, em 1817. Apenas o estabelecimento do Império brasileiro, em 1822, em cuja fundação o papel da maçonaria é enfatizado por diversos historiadores³⁴⁹, levaria a uma nova valorização dos pintores da chamada “missão”, e à abertura definitiva da Academia por eles pretendida.

No entanto, se o conceito de uma fraternidade cosmopolita aplicava-se aos

³⁴⁷ Teria sido iniciado em Inglaterra a 13 de Fevereiro de 1777 na *Lodge of the Nine Muses* (MACKEY, 1909, 125), e colaborou na gravação do frontispício do livro maçónico *Book of Constitutions*, em 1784.

³⁴⁸ Sobre esta personagem ver BARATA, 2006, 159 nota 81.

³⁴⁹ Embora não seja tema corrente na investigação académica, existe uma vasta bibliografia sobre a maçonaria no Brasil. Os clássicos *História da Independência do Brasil* de Vanhagen (1916) e *O império brasileiro (1821-1889)* de Oliveira Lima (1927) acordam-lhe grande importância. Contudo, após a década de 1940, assistiu-se ao contrário, a uma certa “negação da identidade maçónica” dos personagens ligados à independência. Célia Azevedo analisa essa historiografia, o carácter cosmopolita da maçonaria e o ideal utópico de fraternidade abraçado pelos seus membros; ressalta, porém, as suas rivalidades internas. Para ela, é preciso analisar o papel da maçonaria dentro do contexto da história social do Iluminismo, sem sobrevalorizá-lo nem renegá-lo (AZEVEDO, 1996-97; BARATA, 2006).

“irmãos” estrangeiros, e quem sabe a alguns portugueses, é preciso ressaltar que, desde os seus primórdios, a maçonaria brasileira não aceitava submeter-se ao Grande Oriente de Lisboa (BARATA, 2006, 71)³⁵⁰. Em 1822, um dos mentores da independência, o destacado cientista e político paulistano José Bonifácio de Andrada e Silva (1763-1838), tornar-se-ia o primeiro Grão-Mestre do país (BARATA, 2006, 78 e 236), lugar que viria a ceder ao próprio D. Pedro I, iniciado em Agosto desse ano (BARATA, 2006, 236).

O mesmo símbolo de eterno recomeço, o *Ouroboros*, presente na gravura do conde da Barca, desta vez em bronze, emoldura uma miniatura do imperador em trajes civis, com a cidade de São Paulo ao fundo, pintada por Simplício Rodrigues de Sá [Fig. 223]. Podemos datá-la de 1822, pois em Outubro desse ano, após poucos meses como maçã, o imperador desligou-se da maçonaria e mandou fechar o Grande Oriente do Brasil (BARATA, 2006, 236)³⁵¹.

Bacharel e depois professor em Coimbra, membro da Academia de Ciências de Lisboa desde 1789, naturalista e mineralogista conhecido na Europa e ardente defensor da independência do Brasil, José Bonifácio foi retratado poucas vezes em vida. A imagem reproduzida em incontáveis livros de História parece ter sido elaborada no século XX (como a de tantos vultos destacados das independências sul-americanas), sobretudo pelos pintores Benedito Calixto e Oscar Pereira da Silva, a partir de gravuras e desenhos coevos.

Um possível vínculo do próprio Simplício à maçonaria explicaria também a sua disponibilidade em voltar a estudar com Debret, embora estivesse formado. Seria mais um motivo para a ferrenha oposição do director Henrique José da Silva aos professores franceses, pois este retratista era protegido por Tomás António de Vila Nova Portugal (1754-1839), ferrenho opositor da maçonaria. Foi

³⁵⁰ A maçonaria actuava na Bahia e em Pernambuco desde finais do século XVIII, mas a primeira loja brasileira regular, chamada *Reunião*, surgiu no Rio de Janeiro apenas em 1801, filiada ao Grande Oriente da Île de France. A maçonaria portuguesa, o Grande Oriente da Lusitânia, só entrou no Brasil três anos depois, fundando as lojas *Constância* e *Filantropia*. Outras lojas apareceram então na capital e em Pernambuco, até que em 1812 ou 1813 a junção de duas lojas cariocas deu origem ao primeiro Grande Oriente Brasileiro sob a direcção de um irmão de José Bonifácio, passo importante, mas não definitivo, pois seria extinto após dois anos (BARATA, 2006, 71-72, 77-78). Todas as sociedades secretas seriam proibidas por D. João VI, por Alvará de 30 de Março de 1818, mas a maçonaria ressurgiu em 1821, quando foi criado no Rio de Janeiro o *Oriente Brasílico* ou *do Brasil*, a partir da loja *Comércio e Artes*, uma verdadeira “Obediência Maçónica” que assumiu a direcção de todas as lojas brasileiras (BARATA, 2006, 78).

³⁵¹ A organização ressurgiria apenas com a sua abdicação em 1831, com José Bonifácio novamente à frente.

Vila Nova Portugal, então Secretário de Estado dos Negócios do Reino, a oferecer-lhe o cargo de director da Real Academia, vago pela morte de Lebreton, e ainda a função de professor que escolhesse – ficando Silva com a de lente de desenho, para a qual foi nomeado por decreto de 25 de Novembro de 1820.

Fossem os franceses maçons ou não, as suas diferenças ideológicas, e até mesmo plásticas, como vimos nalguns retratos reais, estendiam-se muito além da pertença a uma loja. Retratos não são “passivos” iconograficamente; colaboração entre retratado e artista, visavam uma certa leitura, por um público determinado. Não conseguimos confirmar que a presença de *escrivaninhas*³⁵² num retrato do Oitocentos seria um indício ou “código” maçónico, indicando a filiação do retratado uma loja (mito que revela a visão dos maçons como escritores e intelectuais), pois estes aparecem também em numerosos “retratos” de santos. A presença do *ouroboros* parece mais determinante em estabelecer essa filiação. Contudo, permite apenas supor, sem qualquer conotação conspiratória, que mais uma rede de protecção poderia estender-se sobre alguns artistas.

No mundo em transição do início do século XIX, os pintores encontravam-se forçados a sobreviver pela força de seus pincéis, a vender as suas obras, como os pintores do futuro, mas a mentalidade do seu tempo ainda não admitia a meritocracia que o liberalismo tentaria instaurar (MONTEIRO, 2007). Vínculos familiares e raras associações de artista proviam uma base de apoio fundamental, mas, na falta de exposições públicas, o reconhecimento do seu valor passava através do reconhecimento social, e este pelo prestígio auferido sobretudo por sua proximidade ao Paço e pelos protectores que conseguiam arregimentar para si e para suas famílias.

Segundo o curioso discurso de Volkmar Machado: *Eis aqui para que serve a protecção. Ella distingue o Artista. Esta distincção augmenta o valor do quadro, e o painel, tornando-o mais precioso, tambem contribue com mais efficacia para a celebridade do seu Author* ([MACHADO], 1794, I, 17). A menção a uma valorização

³⁵² Nos dois lados do Atlântico, *escrivaninha* significa, além de um móvel, um objecto onde se encontram os apetrechos necessários à escrita. Todavia, no Brasil, o termo é usado quase exclusivamente com o primeiro significado, sendo mais usual a palavra *tinteiro* – empregada em Portugal para descrever apenas o recipiente onde se coloca a tinta. Embora esta tese esteja escrita em Português de Portugal, tornou-se necessário esclarecer a iconografia.

explicitamente financeira demonstra uma estranha superposição de uma mentalidade já quase capitalista e de um universo de favorecimentos característico do Antigo Regime.

Os pintores sobreviviam, assim, numa situação paradoxal. Como vimos, precisavam vender as suas obras mas, no contexto social e político em decomposição em que circulavam, as redes sociais mais diversas permaneciam quase tão importantes quanto a sua habilidade - a protecção dos grandes incidia até mesmo sobre a valorização monetária das telas! Somem-se estes factores às dificuldades ressentidas por não poderem expor as suas telas a um público amplo, e vemos a enorme importância dos apoios societários ou familiares. A contratação para pintar um retrato, e a aceitação deste por quem o encomendara, era determinante para selar uma aproximação maior, pela intimidade das secções de pose, e pela lembrança constante do artista na obra de seus pincéis, que passaria a integrar o universo íntimo do retratado e de seus próximos.

4.4 O espelho quebrado: retratos devolvidos e recusados

Numa sociedade pouco propensa a gastar grandes somas nos retratos de que precisava, era importante que o retratado, ou a pessoa responsável pela sua encomenda, estivesse satisfeita com o resultado final. Ora, a concepção do retrato pela maioria de burgueses e fidalgos, não como obra de arte, mas enquanto objecto “funcional” (representação de um certo prestígio, e sobretudo preservação e divulgação da imagem do modelo), levantava de modo determinante o problema da sua “semelhança”: como o modelo se via, era visto pelos seus próximos, e se conseguia ou não reconhecer-se, ao comparar a sua imagem com aquela gerada pelo artista.

A “quebra” da qualidade mimética no século XX, libertando pintura e pintor das convenções da perspectiva e da representação cuidadosamente elaboradas nos séculos anteriores, levou a historiografia da arte a enfatizar o papel passivo do modelo, objecto da dupla contemplação do pintor e do público, às vezes mero pretexto da criação plástica do pintor (FRANÇA, 2010, 9), e a considerar essa passividade de modo retroactivo. O objectivo talvez fosse uma “elevação” conceptual do retrato em termos criativos: quanto mais “livre” o

artista, melhor o retrato (ROSENBLUM, 2007, 14-15). Donde resulta a necessária passividade do modelo, que se acentuaria quando a retratada é mulher e o pintor homem, sobretudo quando se tratasse de um retrato encomendado por um terceiro, geralmente o marido ou parente próximo, a quem incumbia o pagamento da obra, e que guardava um certo controle sobre o resultado final (ROSENTHAL, 1997).

Bruno Marques contesta essa suposta passividade no seu estudo sobre a retratística feminina no século XVIII no contexto europeu (MARQUES, 2006), e a documentação levantada tampouco nos permite comprová-la. Se o retrato implicava na vontade do retratista em criar uma semelhança reconhecível enquanto elemento funcional, a aceitação desta imagem pelo retratado era fundamental. Isto implicava que o retrato não devia ser apenas o reflexo pintado do que o modelo deveras era, mas também daquilo que ele gostaria de ser. Poderia transparecer o inverso, como vimos por exemplo nos retratos equestres de D. João, ou nos de D. Carlota Joaquina por Baptista Ribeiro, mas cabia ao talento do pintor o equilíbrio delicado entre o seu olhar e o do modelo, de sorte que este aceitasse o resultado proposto. Encontramos aqui novamente o peso das implicações do retrato em termos de afirmação de prestígio individual, mas igualmente em termos afectivos, de repulsa ou “adoração” da imagem buscada.

O relacionamento entre retratista e retratado estava longe de ser equitativo e o resultado expresso na tela, sempre do agrado de ambos. Desde o século XVI, Francisco de Holanda recomendava consertar os defeitos físicos mais evidentes do retratado (HOLANDA, 1984, 39). Mas mesmo que o pintor se empenhasse em embelezar o modelo, isso nem sempre era suficiente. Até numa sociedade como a inglesa, em que a pintura do retrato era aceite e exposta como obra de arte, passível de ser julgada por seus méritos pictóricos, retratos recusados contavam-se à dezenas nos ateliers de retratistas londrinos de vulto, como Romney e até mesmo Reynolds (POINTON, 1993, 50).

Durante o período estudado, tanto em Portugal quanto no Brasil, onde a maioria dos artistas era vista como socialmente inferior, esta relação de poder, no mínimo delicada, tendia a pender ainda mais para o lado do modelo, como demonstram alguns anúncios, provas da recusa de obras acabadas, e do seu pagamento.

Roga-se ao Sr. Galhão, de ir à rua do Ouvidor N. 183, para receber o seu retrato que a muito tempo que se acha pronto. (*Diário do Rio de Janeiro*, 22 de Agosto de 1831)

Roga-se ao Sr. Viganão, de Nação Alemã, de ir à rua dos Latoeiros N. 102, para levar o seu retrato, sendo já mais de 3 annos que esta prompto, do contrario, se porá a leilão para ser vendido, a quem mais der. (*Diário do Rio de Janeiro*, 4 de Janeiro de 1832)

Talvez fossem ameaças, como esta última, de uma pública humilhação da imagem do retratado, passível de ser exposta à venda em hasta pública, entre móveis e objectos de uso corrente, uma das únicas formas de pressão do pintor sobre o modelo.

Nem sempre era necessário chegar a este extremo – o retrato podia ser recusado diante do próprio pintor. Um artigo no *Spectador Brasileiro* de 7 de Agosto de 1826 descreve a reacção de uma senhora que se fez retratar por um francês e, após diversas sessões de pose, viu que este adicionava “manchas pretas” ao seu pescoço. Por não falar a língua do artista, pediu então ao *irmão que a acompanhava por falar um pouco de francês* que intercedesse por ela:

Mano, diga logo a *Mossiu* que não ponha aquelas manchas pretas ao meu pescoço”. “Oh! Madame, disse o pintor, estas *manhas [sic] sont para fazer sair la gorge*”. “*O quê*” replicou ela, olhando para o seu seio, que é preciso confessar era belo, “eu não sei nada de *gorge* nem de Jorge: somente sei que o meu pescoço não tem panos, nem aquelas manchas pretas, e se o retrato não se pode fazer sem elas não o quero ter”. O pobre pintor, largou os seus pincéis com um sorriso *não* cordial e, elevando os ombros à la francesa, conduziu a Sra. à sua carruagem, e o retrato nunca se acabou.

Embora escrito para caricaturar a ignorância da sociedade carioca, pouco conhecedora de línguas estrangeiras e menos ainda de pintura, o relato descreve sem reservas o domínio do modelo sobre a obra final. A situação caricata pode ter sido inventada pelo jornalista, mas não interessa apenas a recusa da tela, e o desperdício do tempo e da arte do pintor, senão que esta anedota nos permite vislumbrar alguns elementos da encomenda.

O facto que é a própria senhora encomenda o seu retrato, sem qualquer interferência aparente de um olhar masculino além daquele do pintor. É ela quem comanda a feitura da tela, sob a ameaça de não a querer – o irmão lá está apenas, ao que parece, como tradutor, embora servisse também de escolta numa situação de intimidade com um homem estranho. É por vontade da senhora que o retrato nunca se conclui. Melhor ainda, o autor do artigo acaba por lhe dar razão.

Não se trata de um gesto de ignorância feminina; a culpa estava na falta de exposições públicas de pintura pelas quais lutavam os comentaristas deste periódico, e no conseqüente “atraso” da própria retratística no Brasil:

a Sra. não estava obrigada a ser conhecedora da bela pintura à primeira vista, (...) porque ainda o público não estava acostumado a ver nas igrejas pinturas do belo estilo (...). Nós estávamos acostumados a um estilo que claramente nos mostrava que o objeto representado era *pintura e não relevo*; e se qualquer repare nos retratos antigamente pintados nesta, verá, é verdade, certa semelhança; porém, é a mesma que teria produzido a pele da cara de uma pessoa, cortada e pregada com goma em uma tábua (...)

Não importa se a cena de facto aconteceu – apenas que a situação é considerada credível no contexto cultural do Rio de Janeiro dos anos 1820. Não é o comportamento independente da senhora, nem a recusa da tela, que merece a censura do jornalista - mas a sua falta de conhecimento artístico. Uma ignorância igual à de qualquer outro carioca, sobretudo em termos de retratos³⁵³.

Não encontramos documentação semelhante em Portugal, mas uma carta de uma senhora chilena ao retratista viajante Amadeo Gras (1807-1871), por volta de 1839, comprova que a rejeição de um retrato, mesmo por uma mulher, não seria facto isolado: *Le devuelvo el retrato para me haga el favor de ponerle pechos, pues varios amigos de mi marido le han dicho que parezco santo*. A lista de reclamações da senhora não se resume à opinião dos amigos do marido, muito pelo contrário; o olhar alheio – masculino – serve apenas para desencadear uma série de queixas e sugestões onde sobressaem as preferências da retratada: *También me achica la boca que no me agrada tan grande y me pone un poco más de colores en la cara porque estoy muy pálida (...) También me hará el favor de agrandar la joya del collar para que luzca más...* (apud RIBERA, 1982, 132 e 239). A devolução do retrato remedia a exposição do “falhanço” do pintor, privando-nos assim de anúncios como os supracitados, e anedotas em jornais. Serve, no entanto, para comprovar a participação activa do modelo em sua representação. Não há aqui passividade alguma, mas – mesmo que *a posteriori* – uma intervenção muito activa na construção da própria imagem.

³⁵³ É curioso que Cipiniuk, a quem devemos a referência, tenha adocicado o tom peremptório da senhora, e não utilize a citação completa para a sua análise do retrato feminino, contentando-se nesta em repetir a denúncia “politicamente correcta” de imagens femininas passivas, vagamente erotizadas ou símbolos de inocência (as santas ou prostitutas da dicotomia tradicional) elaboradas por homens para um público masculino (CIPINIUK, 2003, 80-81), ao contrário do que sugerem tanto a anedota quanto os retratos localizados.

Comprovamos que, em finais do Antigo Regime, muito mais do que uma produção pictórica independente, cada retrato no mundo luso contava com a colaboração do modelo ou da pessoa que o encomendava, numa relação que nada tinha de passiva. Era suposto que o retrato cumprisse a sua função representativa, pelo intermédio do pintor, mas de acordo, sobretudo, com os objectivos do modelo.

4.5 - Retratos para uma sociedade em crise

À medida que o século progride, os valores liberais infiltram-se lentamente nas estruturas do Antigo Regime em crise. Encontraremos na pintura do retrato uma certa evolução? Será que os novos valores burgueses, para os quais o elemento de afirmação de prestígio social soma-se a uma maior atenção dada ao indivíduo, ao cidadão, transparecem nos retratos burgueses e fidalgos através de uma maior interiorização da dimensão psicológica, afectiva, sobre a simples afirmação estamental?

4.5.1 - A situação económica

A partir da revolução liberal no Porto em Agosto de 1820, as mudanças políticas levaram à ascensão de novas classes burguesas, cuja necessidade de afirmação passava pela emulação, ou superação, de seus antecessores. Isso se traduziria por um aumento pela demanda de retratos; todavia, no que diz respeito ao mecenato cultural, vimos que este era ainda incipiente, e o ensino artístico até então pouco generalizado determinaria uma certa insegurança no gosto, tendo como consequência um grande conservadorismo. Soma-se ainda um contexto político cada vez mais instável, o deflagrar das guerras liberais, e a necessidade da sobrevivência pura e simples.

O economista David Justino seguiu a evolução dos preços por grosso dos principais géneros que compunham o “cabaz” de sobrevivência de um português nas primeiras décadas do oitocentos³⁵⁴. Descobriu que estes subiram durante e

³⁵⁴ Cereais, vinho, azeite, leguminosas (como as batatas), tecidos de lã e lenha (essencial para aquecimento e construção).

logo após as invasões francesas, atingindo os seus máximos absolutos entre 1811 e 1813, reflectindo a penúria agrícola e os campos devastados pela guerra, baixando a seguir até meados do século XIX - muito rapidamente até 1820³⁵⁵.

Não importam ao nosso estudo as razões dessa deflação, nem o seu impacto político no deflagrar do liberalismo mas, se por um lado poderia tornar mais fácil a sobrevivência dos pintores ao nível mais básico (pois os preços dos retratos parecem ter-se mantido relativamente constantes) revela um empobrecimento dos produtores agrícolas e manufactureiros, possíveis clientes de nossos artistas. Assim, mesmo se esta situação implicava numa valorização da pintura em relação aos géneros de “primeira necessidade”, a partir de 1813, e uma conseqüente melhora do nível de vida daqueles pintores que conseguiam empregos e/ou encomendas, o empobrecimento generalizado de eventuais clientes teria contribuído para o “afunilamento” de um mercado de arte ainda nascente. Exacerbando a concorrência, deixou poucas oportunidades de trabalho para artistas mais novos ou mais ousados.

Assim, a posição dos artistas permaneceria instável, e a penúria dos pintores terá sido abrangente. Alguns retratistas, com falta de clientes, anunciavam-se dispostos a qualquer tarefa:

João Rodrigues, Retratista e Professor de Pintura a óleo, colla, fresco, e de pastel, se offerece ao publico para qualquer obra com a maior equidade de preços: mora ao Thesouro velho, n. 2.(Gazeta de Lisboa, 2 de Setembro de 1828)

Alguns simplesmente desistiam, como Bernardino da Costa Lemos, que abandonou a pintura e voltou *para a sua pátria servir num officio de Escrivão* (MACHADO, 1922, 94). Em 1806, ilustrou e publicou um livro escrito para o filho, *Reflexões de hum pai a seu filho sobre o mundo fysico, moral, e civil para ser perfeito christão, e bom cidadão*, mas não consta que tenha voltado a pintar³⁵⁶.

Outros, como José de Almeida Furtado, morriam no início dos anos 1830 na mais absoluta pobreza³⁵⁷. Um contraste pungente com os menos talentosos Máximo Paulino dos Reis, José da Cunha Taborda e Arcangelo Fusquini, melhor

³⁵⁵ Exceptuando a crise de 1817. Ver JUSTINO, vol. II, [1986?], 17-19

³⁵⁶ Volkmar Machado chamou-o *Bernardo* (MACHADO, 1922, 94), mas é como *Bernardino* que o pintor assina o seu livro. Usava também as iniciais *B da C. L.*. (ANDRADE, 1999, 47). Sobre este pintor, ver PAMPLONA, 1988, vol. III, 199-200.

³⁵⁷ A palavra “pobre” inscrita na margem da sua certidão de óbito, em Setembro de 1831 (SIMÕES, 1998, 41) ecoa como uma bofetada do destino sobre uma obra de pintura da mais alta qualidade.

relacionados socialmente, que teriam alcançado alguma tranquilidade financeira, ao ponto de efectuarem pequenas doações em prol da cidade onde moravam³⁵⁸.

O mercado brasileiro fechou-se progressivamente para produtos portugueses, inclusive obras de arte. Encontramos ainda brasileiros a fazerem-se retratar por artistas portugueses, mas a importação de obras prontas já fora prejudicada, em 1808, pela abertura dos portos brasileiros às nações estrangeiras, e pelos tratados comerciais favoráveis à Grã Bretanha, de 1810. Os elevados custos da importação e os impostos aduaneiros prejudicaram a venda de produtos portugueses no Brasil. As estampas, por exemplo, eram mais caras no Rio de Janeiro do que em Lisboa: em Junho de 1813 um retrato do conde de Linhares custava 2.400 réis, o de lord Wellington 2.000 rs. (*Gazeta do Rio de Janeiro*, 16 de Junho de 1813). Em Novembro, o do general, agora “duque da Vitória” havia subido para 2.400, o mesmo valor cobrado por uma estampa de D. Carlota Joaquina (*Gazeta do Rio de Janeiro*, 20 de Novembro de 1813)³⁵⁹, o que talvez reflectisse o aumento da sua popularidade, e a ascensão social do retratado a duque.

Mesmo no Brasil, a situação dos anos 1820 foi dramática. A partida da corte para Portugal, em 1821, deixou a colónia em crise económica. Somados aos bens que a corte trouxera, ou mandara trazer, durante mais de treze anos de exílio, e que voltavam para a pátria com seus proprietários, deixava o país com D. João a quase totalidade dos fundos do Banco do Brasil – que viria a falir em 1829 (NEVES, 1999, 116). Herdavam-se também os tratados de comércio com a Inglaterra, negociados logo após a chegada da corte, em situação de clara vantagem para os ingleses. As negociações para o reconhecimento da independência por Portugal – condição *sine quae non* para que as outras potências europeias aceitassem o Brasil, culminariam com o tratado de 29 de

³⁵⁸ Doaram dinheiro para uma colecta, resultado da incumbência que o Intendente Geral da Policia fez ao Desembargador Corregedor do Crime do Bairro de Belém - possivelmente para melhorar a segurança do bairro. Fuschini contribuiu com 5\$000 rs., o dobro da quantia de seus vizinhos (*Gazeta de Lisboa*, 15 de Fevereiro de 1832).

³⁵⁹ “Na loja da Gazeta se achão de venda as Estampas [de] (...) D. Carlota Joaquina por 2400, de D. Rodrigo de Souza Coutinho, Conde de Linhares por 2400, de S. C. Beresford, Conde de Trancozo por 2560, de Alexandre 1º Imperador de todas as Russias por 2560, de Batalha de Victoria por 1280: de Lord Wellington, Duque de Victoria, por 2400” (*Gazeta do Rio de Janeiro*, 20 de Novembro de 1813). Não era, contudo, apenas o retratado a determinar o preço: a estampa mais cara era um retrato do czar da Rússia, que um outro anúncio revela ser de técnica mais apurada: “Na loja da Gazeta se achão os Retratos de Alexandre 1º Imperador de todas as Russias por 2560, em buril fino, e de Pio VII por 1280 reis.” (*Gazeta do Rio de Janeiro*, 22 de Junho de 1814).

Agosto de 1825. Este, outorgava o título de Imperador do Brasil também a D. João VI, e obrigava a antiga colônia a pagar aos portugueses uma indenização de 2.000.000 de libras esterlinas – supridas por um empréstimo inglês (NEVES, 1999, 102).

Se o país era rico em recursos naturais, a sua jovem corte nascia empobrecida, sem dinheiro para luxos nem para as artes. A criação de uma Marinha de guerra, e as lutas pela reintegração de um território prestes a se esfacelar, esvaziaram os depauperados cofres da nação. Em 1823, terminam as guerras da independência nas regiões nordestinas fieis às Cortes de Lisboa, como a Baía. Mas no Sul, as batalhas para recuperar a província Cisplatina, separada do Brasil em 1825, estenderam-se até a criação do Uruguai em 1828 (NEVES, 1999, 105 e 113). A renovação dos tratados de comércio com a Inglaterra, em 1827, nas mesmas condições desfavoráveis do início do século, revelava a fragilidade do novo império (NEVES, 1999, 36 e 114). A volta de D. Pedro a Portugal em 1831, e a queda dos preços do açúcar no mercado internacional, face ao aumento na produção nas colônias inglesas, agravariam a penúria – o que talvez ajude a explicar a relativa falta de retratos brasileiros do período da independência.

É notável que a maioria dos retratos encontrados dos primeiros membros do governo imperial (regentes, senadores, etc.), e até das figuras de maior destaque na independência, como José Bonifácio, sejam, em grande parte, da primeira metade do século XX. Alguns ter-se-ão perdido, como o do “patriarca da independência” que Simplício Rodrigues de Sá retratou, provavelmente por volta de 1833, quando era professor de desenho do jovem D. Pedro II e José Bonifácio tutor do pequeno Imperador.

Mesmo os membros da “missão francesa” decepcionaram-se com o pequeno mercado de arte luso-brasileiro. Pradier voltou para a Europa em 1818, a pretexto de terminar suas gravuras, retornando apenas brevemente em 1826 (*Diário Fluminense*, 28 de Janeiro de 1828). Também Nicolas Taunay, o pintor de maior prestígio da “missão” – seu único acadêmico – decidiu enviar parte da sua produção para Paris, antes de retornar definitivamente, em 1821³⁶⁰. Em 1824,

³⁶⁰ Numa remessa de quadros, em 1819 pediu por um quadro no mínimo 800 F, mas conseguiu vendê-lo ao estado francês por 3.000 F (LEBRUN-JOUVE, 2003, 291 e 297), uma soma considerável para os padrões lusos-brasileiros, pois a pensão real acordada ao artista (800\$000 rs.) equivalia a 5.000 F (LEBRUN-JOUVE, 2003, 94). Mas era um bom preço até para Paris, a julgar

após a morte do irmão, o escultor Auguste Marie Taunay, remanesciam da “missão”, no Rio de Janeiro, apenas alguns dos seus filhos, entre os quais o paisagista Félix Émile, nomeado professor de pintura de paisagem da Academia Imperial³⁶¹, Debret e o arquitecto Grandjean de Montigny.

No entanto, a actividade destes artistas será fundamental para o novo país: o império nascente usará da sua experiência anterior, a serviço de Bonaparte, para desenhar uniformes, bandeiras e condecorações, e criar uma iconografia imperial, mas essencialmente para marcar uma diferença “visual” em relação a Portugal. A diferença possível – imprescindível para a demarcação cultural de um “novo” país, operada sobretudo na busca de uma temática nacional na pintura de história e na paisagem. Se a escola portuguesa seguia a linha romana, a nova “escola brasileira”, como vimos, nasceria francesa, fruto do ensinamento da Academia Imperial – criação dos “missionários”, descendente directa da escola de Jacques Louis David, por intermédio de seu primo Debret. Não vimos, contudo, que isso se reflectisse imediatamente na pintura do retrato.

A partir da independência, mas sobretudo a partir de 1825, quando o reconhecimento do Brasil torna a independência irreversível, algumas diferenças começam a demarcar o mundo das artes brasileiro do português. Embora o seu efeito sobre a pintura do retrato só venha a generalizar-se na década de 1840, a inauguração oficial da Academia Imperial em 1826 é um marco importante. Trata-se, como vimos, da antiga Escola Real de Artes e Ofícios prometida pela corte portuguesa desde 1816, que funcionava em ateliers dispersos a partir de 1820 – um sonho francês, dirigido – para surpresa e choque dos “missionários” – pelo retratista português Henrique José da Silva.

Esse verdadeiro confronto cultural no seio de uma instituição sonhada a partir de modelos parisienses, explica-se, mais uma vez, pela complexa teia de relacionamentos e favores cortesãos tão típicos do modelo de sobrevivência artística em Portugal. Uma vez falecido o conde da Barca, em 1817, a “missão”

pelo levantamento das obras de género de pintores franceses vivos vendidas em hasta pública em Paris entre 1817 e 1837, cujo preço médio era de 3.780 F (WHITE, 1991, 50, 54, 56 e 57). Infelizmente o estudo dos White não levanta preços de retratos, escusando-se pela sua reduzida presença nos leilões.

³⁶¹ Este pintor sucederia a Henrique José da Silva como director, em 1834. O seu irmão Adrien Aimé, desenhador, morreria afogado em 1828, ao acompanhar a expedição científica do barão Langsdorff ao interior do Brasil (DIAS, 2009).

encontrou-se sem protector directo na corte. Com a morte de Lebreton, é a protecção do visconde de São Lourenço que permite a ascensão de Henrique José da Silva ao cargo dirigente – trazendo-lhe o prestígio e a tranquilidade financeira seguramente almejados, mas numa permanente disputa de poder com os professores franceses que apenas a sua morte resolveria.

Mesmo confrontados com a oposição de seu director (situado num pólo oposto, não apenas visual, mas político), os franceses empreenderam remediar alguns dos factores que consideravam responsáveis pelo atraso artístico brasileiro. Sua acção educativa foi decisiva. Vimo-los igualmente remediar a falta de um *Salon*, organizando, em 1829 e 1830 as primeiras exposições públicas de arte na capital carioca. Os expositores restringiam-se a professores e alunos da Academia Imperial, o que, se por um lado contribuiu para uma maior visibilidade da arte contemporânea na ex-colónia, com tudo o que isso implica de incentivo ao coleccionismo, não terá deixado de prejudicar os concorrentes “portugueses” não incluídos na instituição – sobretudo os mais proeminentes: José Leandro de Carvalho e Manuel Dias de Oliveira.

Este último deixou o Rio de Janeiro quando da abdicação do imperador, em 1831, pela cidade de Campos, onde antes de falecer em 1837 abriu um “colégio de primeiras letras”, abandonando a pintura e o seu lugar na história da arte brasileira³⁶², ao ponto que muitos historiadores ainda hoje confundem a data de sua morte com a da sua partida da Corte. O regresso a Portugal do seu imperial protector também seria fatal a Henrique José da Silva, pois morreu tão pobre quanto outros, a julgar pelo requerimento da sua viúva Eufrásia Maria da Silva à Academia Imperial e ao Ministério, no qual pedia meios *para sobreviver com as filhas* e informações sobre os preços de certos desenhos³⁶³ (o que leva a crer que pretendesse vendê-los).

Na primeira década após a independência, exacerbou-se um sentimento antilusitano como elemento definidor da nova nacionalidade. Confrontados, por um lado, com a falta de grandes diferenças culturais ou linguísticas entre a antiga metrópole e a colónia e, por outro, com os enormes contrastes através do imenso império, “ser brasileiro” passou a definir-se pela negativa, e a significar

³⁶² Transcrição da certidão de óbito em FURTADO, 1896, vol. XVIII, 450.

³⁶³ <http://www.museu.eba.ufrj.br/web-inf/src/listaArquivos.asp?pagina=4> (visto a 2 de Maio de 2011)

sobretudo “não ser português”. Nas palavras dos historiadores Lúcia Maria Bastos Pereira das Neves e Humberto Fernandes Machado: “Na ausência (...) de uma tradição cultural, distinta da lusa, que emprestasse consistência a essa percepção [do termo brasileiro como identidade colectiva], a única forma de definir brasileiro era pelo que o termo excluía. E, naquela conjuntura nenhuma ideia se oferecia com maior naturalidade para exercer esse papel do que ser português. Português transformou-se justamente no “outro”, no estrangeiro com o qual havia a possibilidade de conflito (...). Ao adquirir esse conteúdo, politicamente produzido, de inimigo da causa do Brasil, o português passava também a ser identificado com o passado e o atraso, originando um antilusitanismo especial, misto de desprezo e galhofa, que persistiria por todo o Império, e além. Por outro lado, não podia deixar, tampouco, de tornar mais difícil o relacionamento de Pedro I com a nova nação.” (NEVES, 1999, 100)³⁶⁴.

Se a situação económica e a predominância dos franceses no ensino em nada ajudavam, esse novo “nacionalismo” terá contribuído para afastar a clientela de retratistas portugueses ou fieis a Portugal. Apenas Simplício Rodrigues de Sá, que optara pela nacionalidade brasileira e cujo passado português fora obliterado por sua reinvenção como “aluno de Debret”, resguardou, por alguns anos, o seu prestígio.

A instabilidade política e o medo de não conseguir uma boa aceitação, pelo público, de obras mais arrojadas ou inovadoras por podem ajudar a explicar o conservadorismo também por parte de muitos retratistas portugueses activos nos anos 1820 e 1830. Contribuem para a expansão de um mercado de retratos sem grandes pretensões: imagens pouco originais de personagens anónimos, cópias de retratos anteriores, símbolos de afinidade política, como os retratos reais comprados prontos e muitas vezes usados em festas populares, ou até miniaturas reais inseridas em objectos utilitários, como as fabricadas por João de Almeida Santos. Soma-se a isso a concorrência de pintores amadores, homens e mulheres, que retratavam, gratuitamente, os membros de suas famílias e os amigos próximos.

Num meio em que imperavam alianças familiares entre pintores ou artífices, seria natural que prevalecesse uma certa auto-censura. Neste contexto,

³⁶⁴ Ver também NEVES, 1999, 115, 118, 124

João Baptista Ribeiro constitui uma excepção. Egresso, como Sequeira, de um meio humilde, devia à ousadia do seu pincel as protecções alcançadas. Retratista talentoso, dotado de notável capacidade de articulação política e social, soube beneficiar-se tanto do apoio de D. Carlota Joaquina quanto do governo liberal – impondo a liberdade de sua pincelada e a ousadia de sua cor num meio fechado e conservador. A importância – real, como vimos, mas também atribuída – de amizades e compadrios na carreira artística manter-se-ia de tal modo no decorrer do século que, mesmo após a morte de Ribeiro, muitos de seus colegas e detractores, e até mesmo biógrafos, veriam no seu sucesso o resultado quase exclusivo de sua rede social (MOURATO, 2010). Mas com a exclusão dos que pintou para galerias de benfeitores, conhecemos poucos retratos seus de fidalgos ou burgueses que confirmem se a sua liberdade pictórica iria além do Paço.

4.5.2 - O retrato de família

Em comparação com outros países europeus, os retratos de família são relativamente raros na Península Ibérica nessa época (MARÍN, 1994, 51), sobretudo na pintura portuguesa – e brasileira. Uma folha com desenhos preparatórios, repleta de apontamentos, indica que Sequeira tencionava pintar um retrato de grupo da família real portuguesa, nos primeiros anos do século (MNAA, inv. 3047 Des.). Não o concluiu (HERSTAL, vol. 1, n. 1, p. 8). Deixou um esboço para outro retrato de grupo inacabado, em que se distingue uma senhora tocando harpa cercada por homens uniformizados (MNAA, inv. 1667 Pint.), talvez um retrato de família. Entre os poucos que terminou, sobressaem dois, além dos de parentes e de Domingos Borges de Barros, que estudaremos a seguir: o do 1º visconde de Santarém, João Diogo de Barros Leitão Carvalhosa (1757-1818), sua segunda mulher e muitos filhos [Fig. 224], pintado por volta de 1813³⁶⁵, e o de D. Fernando Maria de Sousa Coutinho Castelo Branco e Meneses (1776-1834) conde de Redondo e marquês de Borba, com mulher e filha, que lhe é atribuído [Fig. 225]. A julgar pela data de 1815 que figura numa gravura de Francisco Thomaz de Almeida (1778-1866) (SOARES, 1971, 60), teria sido executado provavelmente pela mesma época [Fig. 226].

³⁶⁵ Datava-se o quadro de 1816, mas pesquisas recentes apontam para 1813. Ver MARKL, 2013.

O primeiro situa-se num interior palaciano, mas doméstico. O jogo de triângulos encontra-se marcado por um outro retrato, um quadro dentro do quadro, que representa a meio corpo a irmã, o cunhado e o filho mais velho do visconde ausentes no Brasil³⁶⁶, de composição mais convencional. As mãos dadas, apontando os laços de afeto, limitam-se à mãe e às crianças - separadas do pai por um grande espaço aberto. A paleta clara, luminosa, cria uma atmosfera alegre. A grande variedade de poses, com o titular sentado, prestes a se levantar, tem uma certa informalidade familiar que lembra a pintura inglesa – parece que o espectador entrou de repente, surpreendendo-os na sala. Uma aparente informalidade que esconde a complexidade compositiva da tela. Mas a representação em corpo inteiro de todos os personagens estabelece uma grande distância entre estes e o espectador, e se estrutura hierarquicamente a partir do cunhado do visconde, valido de D. João, até a imagem esculpida do próprio Príncipe Regente, colocada sobre a mesa. Lá estão, enquadrados politicamente pela presença do monarca, explícita por um lado na pequena escultura, implícita por outro na própria ausência de parte da família (ausência esta que o retrato dentro do retrato torna presente), outros símbolos conspícuos de riqueza e poder, como a própria amplitude do salão, a riqueza de seus tectos, os uniformes e comendas dos homens, presentes ou não.

Menos explicitamente político, mais convencional em termos compositivos, o retrato da família do marquês de Borba, que antes mencionamos, destaca-se pela grande ousadia do colorido. Embora não assinado, a tradição familiar e a gravura em busto do marquês por Thomaz de Almeida, onde figura a inscrição *D.A. Siqueira A. R. Pinxit*³⁶⁷ permitem atribuí-lo a Domingos Sequeira. O quadro sofreu danos e extensos repintes em toda a parte inferior, o que pode explicar a ausência de assinatura. De facto, na época, nenhum artista em Portugal teria o domínio anatómico suficiente para elaborar a torção da figura infantil;

³⁶⁶ Este “retrato dentro do retrato” pode ter existido separadamente enquanto quadro, ou ter sido apenas um recurso pictórico usado pelo pintor para retratar membros da família que se encontravam ausentes, um artifício usado principalmente para retratar familiares falecidos (HALLIDAY, 2000, 21).

³⁶⁷ Observamos que para qualquer atribuição de autoria a partir de uma gravura, é fundamental diferenciar entre as indicações *pin. pint. pinxit* ou *pinx* que remetem especificamente à existência de uma tela pintada (mesmo se existe quase sempre também um desenho, tirado da tela, a partir do qual a gravura foi aberta) e *del.* ou *des* que implicam apenas num desenho, restando ambígua a inscrição *inv.* (inventou). O autor do desenho a partir do qual realizou-se a gravura nem sempre é o autor da tela original. A esse respeito ver SOARES, 1971.

poucos seriam capazes de tamanha liberdade no uso da cor e da pincelada, tanta delicadeza no desenho dos rostos. E nem todos os retratados aceitariam a força de seu fundo verde azulado, a leve dissonância tonal trazida pelos rosas e castanhos.

D. Fernando, 14.º conde de Redondo, 2º marquês de Borba não era qualquer fidalgo. O título fora criado no mesmo ano que o do visconde de Santarém, em 1811³⁶⁸, para D. Tomé Xavier de Sousa Coutinho de Castelo Branco e Meneses (1753-1813), 13.º conde de Redondo, proprietário de uma famosa colecção de pintura (MACHADO, 1922, 42, 60, 92, etc.). D. Fernando possuía, por exemplo, a única paisagem conhecida assinada por Sequeira (ARAÚJO, 1991, 380), e se aplicava *com proveito ao desenho, ou á pintura* (MACHADO, 1922, 34). Taborda dedicou-lhe as *Regras da Pintura* na esperança que o livro *com a sua protecção merecerá no publico o seguro conceito que sem ella seria vã temeridade pertender* (TABORDA, 1815, [s/n, p. X]). O retrato destinava-se assim aos olhares de um verdadeiro *connaisseur*.

O contraste é flagrante com uma miniatura de 1819, que também representa o marquês, pela mão bem menos hábil de Francisco Soares de Macedo (? -?) [Fig. 227]. Este pintor, hoje desconhecido, talvez fosse um amador, e o pequeno retrato, provavelmente derivado da gravura, e não da tela, destinava-se claramente apenas a salvaguardar a memória de suas feições para algum amigo, emblema de saudade sem qualquer pretensão de originalidade ou domínio pictórico.

No retrato de família dos marqueses de Borba, a composição centra-se na figura da menina, num delicado vestido cor de rosa, um pouco retraída em relação ao primeiro plano, encostada ao pai numa pose carinhosa de surpreendente naturalidade. Não há necessidade de incluir no retrato uma prole numerosa que um primeiro título engrandecia, figura apenas a menina mais velha. Mas são os pais que dominam a composição. A mãe, ao seu lado, D. Eugénia Manoel de Noronha (1776-1846), solenemente sentada, demonstra pelo seu uso da Ordem de Santa Isabel, a única distinção feminina distribuída em Portugal, ser senhora de sua própria linhagem, e era de facto filha da 3ª marquesa de Tancos. Os brancos do seu vestido sobressaem em violento contraste com o fundo verde,

³⁶⁸ <http://www.arqnet.pt/dicionario/santarem1v.html> (visto a 10 de Março de 2012).

atenuando pela inclusão do xale vermelho a ousadia do rosado no traje infantil da filha. Os olhos líquidos, cristalinos, sobretudo os das duas figuras femininas, sobressaem pela intensidade, que uma simples pincelada maneja como uma nota musical. A filha a olhar para a mãe, a mãe, através da tela, através dos anos, para o público selecto de seus descendentes e amigos.

Encontramos a mesma estrutura em triângulo a estabelecer a figura do pai como *pater familias*. Mas a escolha da figuração em corpo inteiro, o destaque dado a D. Fernando, e mesmo o ousado reposteiro de um verde azulado, de força incomum para a pintura da época, marcando um fundo quase abstracto, sugerem que a distância social entre o fidalgo titulado e o pintor não permitiam qualquer intimidade, mesmo se laços de amizade ligavam o pintor aos marqueses (ARAÚJO, 1991, 381).

Curiosamente, em ambos os casos os formatos demonstram uma certa contenção. Na metrópole, o grande formato, tradicionalmente associado ao retrato áulico, permanece um raro, e caro, privilégio, e tende a desaparecer no final do período estudado. Como excepção, encontramos o retrato da família Marinho por José de Almeida Furtado, datável de meados dos anos 1820 (Museu Grão Vasco) - cujo tamanho e composição remetem para obras espanholas contemporâneas, como as de Rafael Tejeo (1798-1856) - e a figuração burguesa do abastado D. Segismundo Caetano Álvares Pereira de Melo (1800-1867), filho dos 5º duques de Cadaval, que encontramos pequeno, no retrato de sua mãe por Pellegrini. O belo aristocrata herdou o título de 3º duque de Lafões pelo casamento, em 1819, com D. Ana Maria de Bragança e Ligne Sousa Tavares Mascarenhas da Silva (1797-1851), filha do cosmopolita D. João Carlos de Bragança, que surge a seu lado, numa tela de grandes dimensões gigantescas [Fig. 228]. O quadro retrata o casal em volta de uma mesa, com três das suas cinco filhas³⁶⁹, sob o olhar atento do 2º duque e de sua esposa, que os observam do alto do seu próprio retrato. Este forma o ápice da composição, estabelecendo a hierarquia familiar que lembra uma árvore genealógica. Entre os seus descendentes, predominam sinais de afecto e atributos do conhecimento, sem

³⁶⁹ D. Maria Carlota, D. Henriqueta Maria, e D. Ana da Piedade, nascidas respectivamente em 1820, 1821 e 1821. A sua identificação ajuda a datar a tela entre 1825 e o início de 1829, pois as suas outras irmãs nasceram a 10 de Janeiro de 1830 e em 1831 ([CASTELLO BRANCO E TORRES], 1838, 100)

grandes afirmações de poder ou riqueza. As cores são discretas, tão convencionais quanto a composição piramidal. Parece ter-se acabado o optimismo de 1815 quando, Napoleão derrotado, esperava-se, além do retorno do rei, a volta a um período de abundância económica. Malgrado as grandes dimensões, este retrato, como a maioria das telas do período, permanece discreto.

Essa contenção, que permeia todo o período estudado (malgrado algumas exceções, como a vivacidade da pintura de Esquiopetta), revela-se também em outras representações familiares. Predominam os retratos individuais, geralmente em busto ou a meio-corpo – sobretudo em miniatura, uma arte que ganha importância durante os anos 1820. Até quando se trata de figuras de corpo inteiro, pintadas a óleo, estas raramente aparecem em tamanho natural: as imagens são, de um modo geral, de média ou pequena dimensão, mesmo em retratos de nobres titulados como os marqueses de Borba ou o conde de Farrobo, e em quadros com muitas figuras, como o retrato da família do visconde de Santarém. Não se trata apenas da obra de Sequeira; a maioria dos “retratos de solar”, solenes figurações de parentes que ainda abundam por diversas quintas portuguesas, rondam à volta de um metro por cerca de 80 cm, num tamanho mais ou menos constante, que poderia explicar-se pela sua inserção em galerias de retratos póstumos de antepassados, e por um custo mais baixo.

Por outro lado, no Brasil, parece imperar o optimismo. Mesmo as representações de D. João VI, na maior parte a três quartos, impõem-se ao retratar o rei em tamanho maior que o natural. Os grandes formatos predominam também em muitos retratos civis, que imitam as dimensões das telas de D. João e D. Pedro. As composições são tradicionais, muito semelhantes às encontradas em Portugal, talvez mais hieráticas, e o colorido, embora aparentemente mais intenso, ecoa toda uma pintura portuguesa de província ainda por estudar. Estilisticamente, notam-se primeiro a falta, e depois as limitações, do funcionamento da Academia. Esses retratos mais parecem ecoar uma vontade de afirmação do prestígio dos modelos do que uma opção estética dos pintores.

Após a independência, aparecem no Brasil grandes e coloridos retratos de família, como os de D. Leonor Velho e suas filhas [Fig. 229], pintado pelo francês

Armand Julien Pallière em 1821, e o dos viscondes da Cachoeira, recentemente atribuído a este pintor (BANDEIRA, LAGO e PESSOA 2011, nº R-5, 100). Neste, realizado por volta de 1823, Luís José de Carvalho e sua mulher Ana Vidal Carneiro da Costa [Fig. 230] apresentam-se enrijecidos nos seus trajes de corte, plumas e dourados, em poses herdadas do velho mundo, o reposteiro vermelho a demarcar a sua superioridade hierárquica, as pernas abertas da senhora a apontar, quem sabe, para uma referência à Antiguidade clássica, ou para uma certa falta de polimento social. Talvez visassem compensar, pelo tamanho, pelo brilho das cores, a novidade de um novo país, de novos títulos e certas hesitações no modelado e no pincel. Não são muito numerosos – talvez não tenham sobrevivido à passagem do tempo? O certo é que, dadas as circunstâncias limitadas de sua exposição, nada indica que estes retratos expressem uma vontade colectiva ou um sentimento nacional através das tintas, apenas, talvez, novos prestígios e esse optimismo...

Parecem, especialmente, reflectir uma influência mais directa dos formatos da retratística francesa, inglesa ou espanhola, sobretudo da primeira, onde retratos em grandes dimensões ocupavam lugares proeminentes no Salon. Assim, se durante todo o período os retratos “crescem” com a fortuna de seus modelos, os maiores parecem acompanhar o cosmopolitismo, ou as pretensões cosmopolitas, de retratados e/ou pintores. Com a exclusão dos retratos reais, devemos de facto a maioria desses retratos a estrangeiros ou residentes, como Pellegrini, Esquioppeta ou, no Brasil, Pallière. E mesmo em casos onde se ignora o pintor, como no retrato de família de D. Segismundo, famílias mais cosmopolitas parecem pedir retratos de maiores dimensões. Portugueses por portugueses atêm-se, sobretudo, a formatos mais modestos, mais discretos, mesmo no caso de grandes nomes, como os marqueses de Borba, ou de grandes fortunas, como os Quintela.

Se a dimensão da tela sobressai como elemento de diferenciação na pintura dos retratos fora do âmbito real, classificando os seus modelos, a princípio, como mais conscientes da retratística europeia coeva, até pela escolha e contratação de estrangeiros, veremos que mesmo estas grandes telas não podem dissociar-se inteiramente da sua dimensão afectiva, da pintura como “arte da memória” ou da saudade, presente ou por vir.

O estudo de caso do retrato de família do diplomata brasileiro Domingos Borges de Barros, por Domingos Sequeira, permite-nos vislumbrar o quanto uma leitura apenas social, ou política, de uma tela pode ser enganosa. No caso, o conhecimento que dispomos das vidas de retratado e retratista permitem-nos revelar a importância da dimensão afectiva numa pintura que à primeira vista, indícios iconográficos apontam como uma construção política.

A) Estudo de caso: o *Retrato dos viscondes de Pedra Branca com a sua filha* por Domingos Sequeira (1825)

Vimos que a pintura do retrato envolvia, além de um compromisso financeiro e diversas sessões de pose, acordos entre o artista e o retratado sobre uma série de elementos que, ao contextualizá-lo, estabeleciam diversos significados públicos ou privados cuja leitura ajudava a compreender a imagem, complementando a representação física do retratado. Esta, como vimos, era uma construção plástica tão simbólica quanto representativa, destinada a cumprir uma certa função, e o estudo da sua elaboração vai muito além de questões meramente estéticas.

No caso do retrato dos “Viscondes de Pedra Branca com a sua filha” [Fig. 231], por Domingos António Sequeira, datado de 1825, assinado e localizado em Paris, dispomos de uma série de informações raramente disponíveis para a maioria das obras referidas durante esta tese e que revelam, tanto quanto a tela em si, o equilíbrio mais ou menos subtil entre a necessidade da preservação da memória de seres queridos, à qual chamamos *saudades*, da afirmação da posição social do retratado, à que chamamos *prestígio*, e um elemento *político*, nem sempre explícito.

Chama imediatamente a atenção o facto que Domingos Borges de Barros (1779-1855), futuro barão e depois visconde da Pedra Branca (ZUQUETE, vol.3, 668-669), diplomata brasileiro enviado à Corte francesa para tratar do reconhecimento da independência do seu país, escolhesse para o retratá-lo, em plena Paris, um pintor português - embora na capital francesa dispusesse de centenas de artistas de mérito. Tratar-se-ia de um retrato comemorativo desse

triunfo político, e pessoal, como sugere a data de 1825, precisamente o ano em que Portugal, e a seguir a França, reconheceram a independência do Brasil? Teria o diplomata decidindo comemorar este momento, crucial para o prestígio de sua família, com a pintura de um retrato?

O baiano Borges de Barros veio para Portugal ainda pequeno. Estudou no Colégio dos Nobres³⁷⁰, e a seguir na Universidade de Coimbra, onde se licenciou em Filosofia em 1804³⁷¹. No mesmo ano, seguiu pela primeira vez para Paris, onde, além de estudar agronomia e química (RABBE, 1836, vol. IV, 880), aproximou-se de diversos intelectuais portugueses que viviam na cidade ([BORGES DE BARROS], 1825, 61-63). Escreveu versos, colaborou num dicionário francês-português, viajou pela Bélgica, Holanda e Alemanha (RABBE, 1836, vol. IV, 880). Preso em 1809, acusado de espionagem em prol de Portugal, conseguiu fugir, em 1810, para os Estados Unidos³⁷².

Retornou à Baía no ano seguinte, quando novamente foi preso, desta vez por suspeitas de bonapartismo, e remetido para a corte do Rio de Janeiro. Em 1814, ilibado, de volta à terra natal, casou-se com uma viúva abastada de 19 anos, D. Maria do Carmo de Gouvêa Portugal com quem teve dois filhos: Domingos, em 1815, e Luísa no ano seguinte. Eleito deputado às Cortes quando da revolução “liberal” em Portugal, regressou a Lisboa, em 1821.

Se não conheceria Sequeira ainda na juventude, é possível que o tenha encontrado então. Entre os cerca de 30 deputados desenhados por Sequeira, que conhecemos hoje, identificaram-se quatro brasileiros: todos baianos - quase metade da delegação enviada pela Baía (CARVALHO, 1912, 153) à qual pertencia Domingos Borges de Barros.

Uma vez na capital, o brasileiro abraçou o seu talento de poeta, frequentando salões literários, e relacionando-se, por exemplo, com a marquesa de Alorna (ANASTÁCIO, 2005, 537-556)³⁷³. Em 1822, como veremos, propôs às Cortes, pela primeira vez no mundo luso, que as mulheres tivessem direito ao

³⁷⁰ Onde ingressou em 1792 ou 1796. (PARANHOS, 1937).

³⁷¹ Ver <<http://borgesdebarros.blogspot.pt/2007/09/domingos-borges-de-barros.html>>

³⁷² Seguimos as datas e descrições do próprio Pedra Branca ([BORGES DE BARROS], 1825, 87-89, 5, 7 e 17)

³⁷³ Certas poesias de 1823 mencionam Alcipe (marquesa de Alorna) e Francilina Pussolo (Francisca Possolo). Ver ([BORGES DE BARROS], 1825, 182-192 e 211)

voto, uma posição vanguardista que ecoava alguma modificação na posição submissa da mulher em Portugal e no Brasil.

De facto, nessa obra de Sequeira, a mulher de Borges de Barros revela um leve buço sobre o lábio, e aparece numa posição inferior à do marido, mas a sua filha ocupa a posição central. Retratada a desenhar, revela o interesse do pai por uma educação que iria além dos atributos femininos do bordado e da música. É ela a ancorar a composição. Mas é o busto em pedra do menino morto, no lado esquerdo da tela, e a data da sua morte, a 5 de Fevereiro de 1825, aos dez anos de idade, que estabelecem a datação do retrato: não teria sido pintado antes.

A biografia de Sequeira demarca, por sua vez, uma segunda data “de corte” e, curiosamente, ao definir um intervalo temporal para a feitura desta tela, altera quase completamente o significado do retrato enquanto emblema de prestígio político e sucesso pessoal. Entre Julho de 1825 e Maio de 1826, Sequeira ausentou-se de Paris para uma viagem à Itália (COSTA, 1940, 11), o que implica que o retrato terá sido pintado entre Fevereiro e Julho. De facto, a 19 de Março de 1825, o pintor menciona em sua correspondência um quadro que poderia ser o de Borges de Barros: “(...) *agora estou com hum quadro de retratos de família em meio corpo do tamanho do Natural que espero acabar antes da minha partida p.ª Italia*” (COSTA, 1940, 38).

As sessões de pose teriam começado logo após a morte de Domingos, e o quadro estaria acabado em meados de 1825 – antes do reconhecimento da independência do Brasil por Portugal, a 29 de Agosto (e pela França, em Outubro) – antes que Borges de Barros recebesse o título de barão de Pedra Branca. Assim, esta tela de grandes dimensões não foi apenas pensada como um emblema de consagração política e pessoal, a ser erguido na sala de visitas desta família abastada: trata-se também de um emblema de afeto, de um *memento mori*, profundamente triste.

De facto, ao ser retratado Borges de Barros era apenas um diplomata, um pai entristecido, um poeta – e um amigo.

Alusões especificamente políticas à nacionalidade e ao posto de encarregado de negócios do Império, ocupado por Borges de Barros, encontram-se representadas, mas não de modo ostensivo. O brasileiro veste casaca verde, cor da casa de Bragança, e deixa entrever um colete amarelo, referência às cores

adoptadas pelo novo país. A pena em riste na mão direita aponta para a palavra “Brasil”, inscrita sobre uma esfera armilar que surge atrás dele, na penumbra. Sequeira deixa claro que se trata de um brasileiro, mas parece esforçar-se por não tornar agressiva a afirmação de pertença a um novo império cuja existência Portugal ainda contestava.

Borges de Barros chegou a assinar a constituição portuguesa que contribuíra para elaborar como deputado às Cortes, (RABBE, 1836, 881), mas retirou-se a seguir às chamadas *Cortes ordinárias*. Em vez de regressar ao Brasil, ou à província onde nascera (uma Baía que permaneceria contrária a D. Pedro I, e fiel a Portugal, até 2 de Julho de 1823), o brasileiro ficou em Lisboa até Novembro daquele ano, quando foi nomeado encarregado de negócios junto à corte de Luís XVIII, pouco depois da partida de Sequeira³⁷⁴. A sua missão era negociar o reconhecimento do novo império pelos franceses (MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. *Archivo diplomático da independência*, vol. 3, 1922, XXXV) e Borges de Barros demorou a consegui-lo: apenas a 26 de Outubro de 1825³⁷⁵ o governo francês reconheceu o Brasil – dias antes, pelo seu empenho, o diplomata recebera o título de barão da Pedra Branca.

Não foram estes os únicos eventos significativos do ano para Borges de Barros: publicou um livro de poemas, *Poesias oferecidas às senhoras brasileiras, por um bahiano*, e enfrentou a tragédia da morte do seu filho primogénito. O retrato insere-se nesse contexto de luto. Não é por acaso que cores frias envolvem os retratados: Sequeira também perdera um filho pequeno, com o mesmo nome de Domingos, com dois³⁷⁶ anos de idade, e no seu exílio parisiense tinha a seu cargo a educação da filha Mariana Benedita, apenas quatro anos mais velha do que Luísa Borges de Barros. Podia partilhar a dor dos seus modelos.

Sequeira representa o amigo nesse pesado contexto familiar: de pé, encabeçando uma pirâmide que reforça seu poder como *pater familias*, com a mulher quase a seus pés, tal como encontramos, em 1809, a noiva de Sequeira. Como o do visconde de Santarém, este retrato também se estrutura numa

³⁷⁴ Sequeira seguiu para Paris poucos meses após a *Vilafrancada*, Borges de Barros chegou à cidade após uma breve visita à Inglaterra (RABBE, 1836, 881)

³⁷⁵ As credenciais do diplomata só seriam aceitas na corte a 11 de fevereiro de 1826. (MRE. *Archivo diplomático da independência*, vol. 3, 1922, LII)

³⁷⁶ Alexandra Markl encontrou a certidão de óbito do menino que, acreditava-se antes, teria morrido com três anos (MARKL, 2013).

composição piramidal, embora muito menos dinâmica – mais próxima do retrato dentro do retrato, onde figuram a meio corpo a irmã do visconde, o seu filho e o marido.

O baiano segura uma pena e um livro, atributos do escritor. Parece apoiar a educação da filha, sobre o ombro da qual pousa a mão num gesto protector. A sua mulher, postada à direita, aparece abaixo da igreja de Saint Sulpice, como se estivesse igualmente sob a protecção divina, e segura a outra mão da menina. Ambos cercam a filha pequena, nota luminosa numa atmosfera triste, pesada; à esquerda, a cabeça esculpida, de aparência clássica, lembra o filho morto.

Não sabemos se o busto que representa Domingos realmente existiu, ou se foi um recurso inventado por Sequeira para incluir, no retrato, a imagem do menino. A prática de retratar entre os vivos membros ausentes ou mortos de uma mesma família era ainda comum – apareciam em pinturas, bustos, medalhões - o pintor baseava-se em retratos anteriores ou na sua descrição física (HALLIDAY, 2000, 21, 91-92). Neste caso, é provável que Sequeira tivesse conhecido o menino, adorado pelo pai.

As figuras cortadas a meio corpo, mais perto do primeiro plano, aproximam-se do espectador numa maior intimidade do que nos retratos do visconde de Santarém ou dos marqueses de Borba. Ocupam, por outro lado, a maior parte do espaço pictórico. Tampouco há o “convite a entrar”, que se encontra em alguns retratos ingleses; a família está fechada sobre si mesma, centrada na menina, mas não necessariamente por algum distanciamento social. Os tons são particularmente frios: roxos e azulados, tons de luto, ressaltados pelo vermelho escuro do vestido da mulher.

Um detalhe curioso – verdadeira irrupção de modernidade numa atmosfera tão íntima – é a representação na pintura das torres do telégrafo instaladas nas torres da Igreja de Saint Sulpice, que aparecem através da janela aberta. Havia, então, cinco telégrafos visuais tipo *Chappe* instalados em Paris, dos quais dois em Saint Sulpice: o da torre norte servia a linha de Estrasburgo, o da torre sul a linha de Lyon e da Itália (DULAURE, 1829, tomo IX, 111). Sequeira escolhe, ou aceita, incluir no retrato esse instrumento estranho. Seria um símbolo de modernidade – apropriado para figurar no retrato de um brasileiro, vindo de

um “novo” país ou, por amizade ao diplomata, uma referência à próxima partida de Sequeira para a Itália, já que sobressai justamente a torre sul?

O telégrafo parece indicar que, mesmo distantes, podiam manter contacto. Não era apenas o luto e os interesses “liberais” que os uniam: uma prova litográfica na Biblioteca Nacional de Lisboa, assinada por Borges de Barros e Sequeira³⁷⁷ – em que um contribuiu com o texto, o outro com o desenho – datada de Abril de 1824, indica que partilhavam o interesse pela litografia, uma novidade técnica que Sequeira começara a praticar em Lisboa por volta de 1822 e que, segundo a inscrição, Borges de Barros enviava agora para o Brasil.

O desenho de Sequeira, que representa Hércules a derrotar o leão da Neméia, pode ser uma referência aos esforços diplomáticos de Borges de Barros, até então infrutíferos, e aos do próprio Sequeira, que tentava inserir-se no meio artístico parisiense. De facto, nesse mesmo ano de 1824 o pintor conseguiu expor no *Salon* de Paris a sua grande tela *A Morte de Camões*, triunfo coroado por uma medalha na exposição. No entanto, o sucesso não parece ter ocasionado vendas ou encomendas, pois não se conhece até agora nenhum retrato de modelos franceses pintado por Sequeira em Paris, nem vendas a colecções parisienses. O português parece ter retratado sobretudo amigos, como Pedro de Souza, cujo retrato enviou para Lisboa (COSTA, 1940, 36) e conterrâneos, como a figura em busto de Adrião Ribeiro das Neves (1782-?), pintado em Paris também em 1825, uma tela de pequenas dimensões que por sua profundidade psicológica e domínio do pincel foi comparado a Goya [Fig. 232] (LORD, April 1939, 153)³⁷⁸.

Talvez por gosto, talvez também para remediar a essa falta de interesse, o abastado Borges de Barros adquiriu do amigo o seu quadro “Fuga para o Egipto”, hoje desaparecido, exposto no *Salon* em 1824 e elogiado por Stendhal (COSTA, 1939, 37).

³⁷⁷ Domingos António Sequeira e Domingos Borges de Barros, *Alegoria e texto*, Paris, 17 de Abril de 1824, prova litográfica, Biblioteca Nacional, Lisboa, inv. BN620885. Imagem disponível no site da Biblioteca Nacional de Portugal in <http://purl.pt/12342>

³⁷⁸ O autor atribui também a Sequeira outro retrato masculino, anónimo, de pequenas dimensões, datado do mesmo ano, atribuído anteriormente a Goya, presente em 1939 numa coleção privada inglesa. Infelizmente não conseguimos localizá-lo e pouco podemos afirmar baseados na reprodução, a não ser que o modelo parece de facto ter sido retratado a carvão por Sequeira, segundo outra ilustração apresentada (LORD, April 1939, 153-160).

Podemos comprovar, poucos meses antes da pintura do retrato, que o diplomata gozava de certa intimidade com o pintor, pois relata a presença do artista em sua casa quando da comemoração do aniversário do imperador do Brasil, a 12 de Outubro de 1824:

“Supria com fervorosos votos a falta de magnificência a que obriga a minha posição mesquinha, festejando o nosso querido dia 12 de Outubro, com minha família, e mui poucos amigos, quando bom numero de Brasileiros (e Português somente o celebre Pintor Sequeira) vierão aumentar a nossa alegria congratulando-se com nosco; devoção que por expontanea, e sem o arrebique da cortezania (...), não desmerece o ser conhecido.” (carta de Borges de Barros a Carvalho e Mello - Paris, 18 de Outubro de 1824, *apud* MRE, vol. 3, 1922, LII., 187)

D. Pedro figura, ainda muito pequeno, no esboço a lápis por Sequeira, que mencionamos, para um retrato de grupo da família real desenhado por volta de 1799 (HERSTAL, 1972, vol. 1, n. 1, p. 8). E o pintor, que o conheceu menino, teria por ele algum afecto. Mas no universo formal em que viviam, a irrupção de Sequeira, sem aviso, na casa de um diplomata brasileiro no dia do aniversário do imperador explica-se apenas por amizade para com o dono da casa. Em termos sociais, mesmo se Sequeira possuía muitos dos elementos que o elevavam a “uma certa” fidalguia (um emprego no Paço, um cargo de professor e a Ordem de Cristo), vimos que um verdadeiro fosso separava o pintor do diplomata - distância expressada com maior clareza no retrato dos viscondes de Santarém e no dos marqueses de Borba. Borges de Barros talvez reconhecesse o *génio* artístico do *celebre Pintor*. A amizade entre ambos se insere num contexto de mudanças sociais profundas, no qual constatamos a importância das redes de compadrio e protecção. A dimensão afectiva do retrato do diplomata e a presença do pintor na sua casa, num dia festivo de carácter oficial, já não seriam tão estranhas, e esta última justifica-se também pela vontade um pouco ingénua de um velho pintor festejar o aniversário daquele que ainda era o herdeiro do trono português.

Durante meados dos anos 1820, o próprio D. Pedro prosseguia sua correspondência com o pai, e muitos ainda acreditavam numa possível volta do Brasil à esfera portuguesa, embora não como colónia. O que Borges de Barros combatia nas Cortes de Lisboa não fora Portugal, mas as ameaças aos direitos e instituições conquistados pelo Brasil.

O futuro barão não via qualquer contradição em fazer-se retratar, ou contratar para o governo brasileiro os serviços do amigo português. Assim, quando o governo lhe encomendou, em 1824, uma alegoria *que eleve o espírito publico em sentimentos patrióticos*, revelou que já se antecipara ao pedido e, antes de qualquer autorização oficial, havia praticamente encomendado o quadro: *a meu rogo bosquejava o nesta já mencionado Sequeira, a Figura d'America em acção heróica, (...) calcando aos pés a Anarchia*. A composição, hoje desaparecida, além de *lithographiada*, seria pintada *em grande* para decorar a *sala principal do Palácio Imperial* (carta de Borges de Barros a Carvalho e Mello - Paris, 18 de Outubro de 1824, *apud* MRE, vol. 3, 1922, LII., 187-188).

Coube ao governo luso impedir a colaboração. Escreve Borges de Barros:

Permita-me V. Exa., que refira um facto que prova como athe nas pequenas coizas aparece a malquerença, e o desejo de atormentar-me: o Ministro Português lembrou-se de proibir ao Pintor Sequeira a continuação da Alegoria que tinha começado, lembrando-lhe mesmo a perda da pensão que recebe do seu Governo, acinte a que em continente retoquei mandando fazer outra, da qual conto de propósito distribuir exemplares pelos Portuguezes, que com esta mais se mortificarão porque representa a América sustentada por S. M. o Imperador em Pessoa." (carta de Borges de Barros a Carvalho e Mello - Paris, 31 de Outubro de 1824, *apud* MRE , vol. 3, 1922, LII., n. 47, 194)

A nova obra foi identificada pela investigadora Renata Santos como sendo a chamada *Alegoria ao juramento da constituição brasileira* de autoria de Giuseppe Gianni, outro amigo de Sequeira, cujos desenhos costumava "passar à pedra" litográfica (COSTA, 1939, 35) [Fig. 233]. Alguns anos depois, de passagem pelo Rio de Janeiro, o alemão Carl Schlichthorst identificaria na bela figura da América um retrato da marquesa de Santos, amante do imperador, embora não se atrevesse *a afirmar que tenha posado para o pintor nos mesmos trajes com que na gravura se apresenta* (SCHLICHTHORST, 1999/2000 [1829], 60). Talvez fossem comentários maldosos na cidade, mas a marquesa, no Brasil, não poderia ter posado para um pintor em Paris. O diplomata não refere este dado na sua correspondência, dificilmente disporia de algum retrato da famosa paulistana sobre o qual basear a "semelhança" da representação; e a julgar pela descrição do projecto de Sequeira, a gravura parece de facto inspirada neste (SANTOS, 2008) – o que revela fantasiosa a interpretação do militar alemão.

Em Abril de 1825, talvez por influência de Sequeira, Borges de Barros pediu em vão ao governo autorização para viajar à Itália: *fugindo ao clima que*

matou meu filho, e trás minha família em constante moléstia (Borges de Barros a Carvalho e Mello, Paris, 1º de Abril de 1825 *apud* MRE, 1922, n 61, 230). No ano seguinte, o novo barão da Pedra Branca foi escolhido Senador pela Baía, mas não retornou ao Brasil. Em Setembro de 1826, Sequeira deixava definitivamente a capital francesa (COSTA, 1940, 10), em Outubro Borges de Barros era elevado a visconde, título do qual zombava o estadista brasileiro José Bonifácio de Andrada e Silva (1763-1838), que o chamava ironicamente de *Pedra Parda*, insinuando que o novo fidalgo seria amulatado. São diversas as menções a esta alcunha nas cartas de José Bonifácio entre 1826 e 1827 transcritas por Assis Cintra (CINTRA, 1921, 276, 291, 293, 299 e 301).

Embora a questão da cor seja relevante para o estudo do retrato enquanto emblema de prestígio e auto-representação de uma sociedade, ainda não a abordamos – e não conseguimos averiguar a veracidade da insinuação. A tonalidade da pele do diplomata não parece ter sido percebida como relevante nem pelo modelo, nem pelo pintor, e a sucessão de títulos a que Borges de Barros ascendeu demonstra que não teria interferido nem na sua carreira política, nem no seu grande prestígio intelectual.

A questão racial no Brasil tem merecido numerosos estudos nos quadros da antropologia e da história; contudo, o reflexo da percepção da cor da pele na pintura do retrato em Portugal e no Brasil em princípios do século XIX, antes portanto da elaboração e divulgação das teorias racistas do conde de Gobineau (1816-1882), mereceria um estudo transdisciplinar aprofundado que excede os limites temporais deste trabalho.

A investigadora Iara de Oliveira Maia, em seu estudo sobre o uso de termos raciais em processos de injúria em Minas Gerais, demonstra o quanto eram imprecisas, mutantes e relativas, na primeira metade do Oitocentos, tanto as categorias segundo a cor da pele, quanto os significados culturais dos termos usados para defini-las. Refere, por exemplo, que ao contrário do termo *mulato*, que podia ser considerado injurioso, o adjetivo *pardo* era ainda mais ambíguo,

aplicando-se sobretudo a personagens *de cor* (ou de alguma cor) que dispunham de uma posição social elevada³⁷⁹.

Em nosso levantamento, observamos que existia uma grande discriminação racial entre brancos, negros e mulatos (KOSTER, 1816, 391), mas diversas anedotas da época apontam deveras para uma percepção relativa da cor da pele, social e geograficamente determinada, mais próxima de um qualificativo (depreciativo) como “gordo” ou “baixo”, do que um determinante físico como “louro” ou “ruivo”. Os exemplos dessa percepção são diversos, e não se atêm à realidade brasileira: em visita a Portugal em 1808, a inglesa Elizabeth Vassall Fox, Lady Holland (1771-1845), afirma, por exemplo, que os homens portugueses são *um misto de mulato e judeu* (HOLLAND, 2011, 88), enquanto em 1822, um aristocrata italiano os considera tão belos quanto figuras de Rafael (PECCHIO, 1990, 20). No Brasil, pela mesma época, o viajante inglês Henry Koster (1793-c.1820) sustenta que religiosos e magistrados acediam aos seus cargos com documentos que comprovavam serem brancos, embora a sua cor demonstrasse o contrário. Relata também que, ao perguntar se um certo Capitão-mor era mulato, recebe a resposta *era, porem já nam he* pois um capitão não poderia ser mulato (KOSTER, 1816, 391) – assim, ao tornar-se capitão, deixara de ser mulato.

A quase inexistência de retratos de personagens representados com a pele escura durante o período, a não ser os de amas com crianças brancas (como num retrato anônimo localizado por Vasconcelos e Sousa onde figura uma menina da família dos actuais marqueses de Rio Maior [Fig. 234]), e um possível atenuar da cor de Borges de Barros no retrato de Sequeira, parecem ecoar esse “desvanecer” da cor à medida que uma personagem ascendia socialmente.

Voltando ao diplomata, embora deixasse de ocupar o cargo de encarregado de negócios em Paris em 1828, permaneceria na cidade (RABBE, 1836, 881), recebendo, no ano seguinte, o título de visconde “com grandeza”. A partir da morte da mulher, em 1831, dedicou-se sobretudo à educação da filha. Retornou ao Rio de Janeiro dois anos depois (*Aurora Fluminense*, 26 de Julho de

³⁷⁹ Sobre as subtilezas, ambiguidades e relatividade social da nomenclatura de carácter racial no Brasil da primeira metade do século XIX e a sua importância hierárquica ver http://www.seminariojals.ufop.br/iara_de_oliveira_maia.pdf

1833) – tomando posse de sua cadeira de Senador sete anos depois de nomeado, antes de falecer, em 1855.

Quanto a Sequeira, não aproveitou muitos anos a sua querida Roma; gravemente doente a partir de 1833, faleceu na cidade em Março de 1837. Não conhecemos retratos da última fase da sua pintura, a mais lírica, a mais pessoal. Podem ter existido. Mas talvez o pintor se encontrasse além da mera representação de seus semelhantes, porventura buscasse, mais alto e mais longe, uma transcendência além de qualquer função.

Outros o substituiriam, como o jovem António Manuel da Fonseca. Este, antes de seguir para Roma, pintara em Lisboa, em meados dos anos 1820, um retrato de D. João VI para a Câmara Municipal e, em 1826, outro de D. Pedro (PAMPLONA, *Dicionário de Pintores* vol II, 2ª edição, 317-323). As telas podem ter-lhe outorgado um certo prestígio, e talvez laços de amizade o unissem a Amaro Guedes Pinto, mas é curioso que este outro diplomata brasileiro, “adido voluntário” junto à Santa Sé, também escolhesse, em 1832, em Roma, um pintor português para retratá-lo [Fig. 235].

Este retrato frontal, quase em tamanho natural, carece no entanto da profundidade afectiva do retrato de Sequeira. O desenho rigoroso, o impecável *fini* tão prezado pela escola de Ingres, superpõem-se ao *vibratto* da cor. Malgrado a sensualidade da paleta, o pintor demonstra uma certa frieza na preponderância dos elementos decorativos sobre a figura humana. O diplomata traça o 2º uniforme da carreira diplomática, “bastante flexível como modelo, mas que consistia fundamentalmente numa casaca preta com botões dourados, ostentando as iniciais do imperador P.II, sob coroa imperial” (PEREIRA DE ARAÚJO, 1993, 70). Exibe-se com toda a pompa de seu cargo e no esplendor da juventude – não faltando ao fundo a imagem da Basílica de São Pedro como lembrança de Roma – numa composição sem grande originalidade.

Não teria sido por falta de escolha, nem por facilidade em se comunicar, que dois diplomatas brasileiros, fluentes pelo menos em francês, preferissem pintores portugueses para retratá-los, um em Paris, o outro em Roma. O marquês de Marialva e o cavaleiro Mello, como vimos, optaram por Madrazo, um espanhol. Haveria alguma afinidade, talvez laços mais fortes do que os culturais, como a amizade do modelo com o artista, como comprovámos no caso de Borges de

Barros. Como em tantos outros casos, não possuímos mais informações quanto à elaboração deste retrato. Quase nada sabemos sobre Amaro Guedes. Resta-nos apenas, quase duzentos anos mais tarde, o reflexo na tela da sua beleza quase feminina, de um rosto perfeito, de lábios sensuais, que faria estremecer muitos corações.

4.5.3 - Retratos “de amor”

*“Destro Pintor, que misturando as côres
Recebeste de Apollo arte divina,
Com mimosos pinceis em téla fina
Retrata-me, Pintor, os meus amores (...)”*
Alcino, (...) *Mnemosine Lusitana*,
vol.1, n. XXIII, 1816, p. 382 (anexo 2)

Em 1861, António Feliciano de Castilho (1800-1875) exclamava *¡Que de consorcios se não teem celebrado, até com amor, entre ausentes, pela simples troca de retratos!* (CASTILHO, 1903, 39). Esse modelo de reciprocidade amorosa, exaltado pelo poeta, implicaria no envio de um retrato em resposta a outro, e observamos, para nossa surpresa, que, mesmo com a exclusão dos retratos eclesiásticos e das galerias de benfeitores, maioritariamente masculinos, retratos de homens revelam-se muito mais numerosos do que os femininos, mesmo no campo da miniatura³⁸⁰. Tal facto não corresponde a um padrão europeu, em que os retratos de mulheres, expostos nos *Salons* e na *Royal Academy*, parecem ser mais frequentes.

Vimos que a condição social da mulher se encontrava, em Portugal, em plena evolução, mas partia de uma situação distinta do resto da Europa. A própria experiência pessoal do poeta, entre 1821 e 1834, referida no mesmo texto, parece indicar que nem sempre a mulher enviava a sua imagem, permanecendo apenas como receptora do envio do amado [Fig. 236], que guardaria, apaixonadamente, *oculto no seio*:

Maria conhecia-me pelos meus livros e pelas minhas cartas; alguma coisa era; mas os meus escrupulos melindrosos pediam mais: enviei-lhe o meu retrato, uma expressiva miniatura em marfim. A mão engenhosa do pintor, não paga de me

³⁸⁰ Entre as 563 telas e miniaturas encontradas, 297 figuram a família real. Entre as restantes 266, incluindo os retratos de família, com mais de uma personagem: 215 retratam indivíduos do sexo masculino – 41 dos quais militares – em apenas 66, figuram senhoras.

reproduzir, enchera de um rosal florescente o fundo do seu painelinho; era o poeta da Primavera, rodeado dos seus preteritos amores. Guardo-o como preciosidade e reliquia; jse andou tanto tempo occulto no seio com que eu sonhava!... A carta em que ella me agradecia este pequeno penhor, repouisa, outra reliquia, no mesmo cofre junto d'elle (...) (CASTILHO, 1903, 53).³⁸¹

Poderíamos alegar, algo mesquinhamente, que, sendo o poeta cego, a sua amada não teria pensado em enviar-lhe uma imagem que não poderia ver. Contudo, a maior incidência de retratos masculinos e outras referências da primeira metade do século XIX, embora anedóticas, parecem novamente confirmar o envio maioritário de retratos masculinos.

Uma anedota referente ao pintor e miniaturista Pedro António José dos Santos (1796-1852)³⁸² revela uma dimensão dos retratos de amor surpreendentemente mais simbólica do que representativa:

(...) um caixeiro de um mercador abonado, entrou-lhe no gabinete com todo o ar de mysterio, e, vencendo uma grande timidez, lhe disse debaixo do sigilo da confissão: eu, e a filha do meu patrão namorámo-nos; ella deseja por todos os modos ter o meu retrato, e obrigou-me a prometer-lh'o, sob pena de nunca mais olhar para mim. Ora eu queria-lhe fazer a vontade; mas, ao mesmo tempo, não queria arriscar-me a perder o commodo, se a mãe, por alguma d'estas que o diabo às vezes arma, lhe fosse dar com o contrabando; o que eu então pretendo é que o sr., já que tem tanta habilidade, me faça o retrato de modo que se a mãe, o pae, ou as tias o descobrissem, não pudessem adivinhar que era meu! (CASTILHO³⁸³, 1866, 187)

Conclui-se, pela importância do segredo, que se trata de uma miniatura, mas o que interessa neste relato, escrito anos mais tarde, não é se a história deveras aconteceu, mas como desvenda a dimensão simbólica do retrato íntimo. Tal como na imagem real, buscava-se uma certa “semelhança” com a figura retratada, mas para este “encomendante” de um retrato de amor, importa apenas o objecto em si, o presente: um retrato no qual a semelhança com o modelo deve mesmo ser evitada!

³⁸¹ Castilho tornou-se famoso nos anos 1820 por suas *Cartas de Eco a Narciso* (1821). O casamento com D. Maria Isabel Baena Coimbra Portugal em Julho de 1834 ajuda a datar o referido no texto entre 1821 e 1834. Quanto à miniatura, localizada apenas na internet, trata-se seguramente daquela que retrata o poeta cercado de flores, em 1826. Ver <http://purl.pt/95/1/iconografia/016.html> Sobre Castilho ver <http://www.arqnet.pt/dicionario/castilhoantoniof.html> (vistos a 2 de Maio de 2011).

³⁸² Este pintor e litógrafo foi editor dos *Retratos de homens ilustres, que por sciencia, política, e artes sobresahiram em Portugal no século XIX* (1843-1846), mas teria alguma obra pintada pois algumas gravuras de obras suas indicam que “do vivo pint.[ou]”, na Biblioteca Nacional de Lisboa. Ver <http://purl.pt/index/geral/aut/PT/136424.html>

³⁸³ Trata-se de Alexandre Magno de Castilho, e não de António Feliciano de Castilho.

Na Inglaterra de finais do século XVIII, os amores secretos do Príncipe Regente, futuro Jorge IV (1762-1830), pela plebeia Maria Fitzherbert levantaram um problema semelhante. Geraram como solução as miniaturas “de olho” que viraram furor até a década de 1820: pequenas imagens dos olhos do ser amado pintadas sobre marfim, inseridas em broches e em anéis³⁸⁴ – mas não se conhece até hoje qualquer exemplar produzido no mundo luso.

Tampouco conhecemos muitas obras pintadas por Pedro António José dos Santos, apenas um retrato em miniatura de D. Pedro IV oferecido, em 1826, à infanta D. Isabel Maria [Fig. 237]. Herstal atribui-o a João de Almeida Santos, mas a assinatura é completamente distinta: *P.º An.º J.º dos Santos fez 1826* (Herstal, 1972, vol. 2, 266, n.378). Encontramos as mesmas abreviaturas, mas assinaturas igualmente distintas, a primeira em letras cursivas e a segunda não noutra miniatura contemporânea [Fig. 238]. É possível, embora improvável, que existissem em Portugal e/ou no Brasil dois miniaturistas homónimos durante o mesmo período, que abreviassem o nome exactamente do mesmo modo. Como não pudemos examinar uma das miniaturas, conformamo-nos em reproduzir as duas. Curioso, no caso do caixeiro, além do seu ofício humilde, é o facto de ser a mulher a quem o retrato se destina quem cobra a sua produção, mesmo se quem paga por ele é o retratado, e que a maior preocupação deste não é apenas com o pai da menina, mas com o círculo feminino que zela, de perto, por sua amada.

Naturalmente, muitas miniaturas também representavam mulheres, às vezes, na companhia de um de seus filhos. E a inclusão de elementos estranhos ao retrato, como cabelos, trançados no verso, ou usados para pendurar a miniatura em pulseiras ou cordões, tal como se lê no anúncio abaixo, contribui para salientar a dimensão afetiva, pessoal, desses retratos – emblema de uma saudade tão mais valiosa que o preço do objecto. Neste caso, um marido e pai, desconsolado por ter perdido a imagem dos seus, importa-se somente em reavê-la, pedindo a quem a encontrar que tenha a “humanidade” de devolvê-la:

“Perdeu-se em dia de Reis deste anno, na loja de hum mercador, na rua da Quitanda, huma medalha³⁸⁵ de pescoço com retratos, atada a hum cordão de cabelo. Tem de hum lado huma mãe com o filho nos braços, do outro lado, outro

³⁸⁴ Sobre esta modalidade da miniatura “aos pedaços” ver GROOTENBOER, 2013, 104-108.

³⁸⁵ Já mencionamos a confusão entre os termos “miniatura” e “medalha”; neste caso, o facto de se tratar de retratos de pessoas comuns não deixa dúvida que sejam miniaturas pintadas.

filho já rapaz. Esta medalha nem tem oiro, nem valor algum, só serve para lembrança de seu dono. Quem tiver a humanidade de a entregar na loja da *Gazeta*, e quizer receber quatro mil réis de alviças, se lhe darão da mão do dono.” (*Gazeta do Rio de Janeiro*, 12 de Julho de 1820).

Em termos plásticos, os retratos de mulheres deste período contrastam, pela sobriedade, com os do século anterior. Tal como nos retratos masculinos, as composições e os fundos simplificam-se, o recorte é mais “fechado” sobre a figura central, tendendo para a representação a meio corpo, em busto, ou mesmo acima deste. Vimos que retratos a corpo inteiro também existiam, mas são numericamente menos frequentes – voltariam com força em meados do século. As modas colaboram para uma paleta mais austera – que não deixa de ser às vezes luminosa, explorando os contrastes entre os vestidos brancos, os xales coloridos e as jóias em coral.

Vimos pelos retratos das senhoras Cunha por Delerive que nem todos os retratos femininos seriam retratos de amor. Amor de si próprio, talvez. E em termos de afirmação de prestígio social, a província, mais do que a corte, precisava aproveitar as raras passagens de pintores de qualidade para exhibir através de retratos toda a pompa que o quotidiano lhe negava, e pela qual, possivelmente, ansiava. Mas os raros retratos do pintor António Joaquim Franco Velasco (1780-1833), activo em Salvador, e alguns óleos de Almeida Furtado, demonstram que a sobriedade não era privilégio exclusivo da corte, nem das casas tituladas.

A jovem desconhecida retratada na Baía por Franco Velasco [Fig. 239] não ostenta jóias importantes, mas um conjunto desaparelhado daquelas que poderia usar em seu dia-a-dia. A indumentária, “atrasada” em relação à Europa de 1817, confirma que as modas não chegariam à Baía com a rapidez desejada. Mas não parece haver qualquer humildade na sua simplicidade. A pose firme, apoiada sobre o cotovelo, com o braço no primeiro plano, e a indicação de uma mesa ou de um aparador sobre o qual se apóia, sugerem novamente o ambiente intramuros do quotidiano feminino. Contudo o olhar que lança sobre o espectador não parece indicar submissão, e sim desafio. O xaile vermelho e o laço que arremata a cintura alta do vestido chamam a atenção para os seios fartos, que um menor conhecimento de anatomia por parte do pintor distorce, mas a sua pose algo lânguida contrasta com esse olhar. Seria ela a ter encomendado o

quadro? Teria formado parte de um par? A imagem se exhibe com uma firmeza rara para a época, numa auto-suficiência invejável. Burguesa ou fidalga colonial, afastada por natureza geográfica das subtilezas cortesãs, esta mulher parece dona de sua própria sensualidade e habituada a lutar por seus interesses. Retrato de amor, talvez não – mas retrato apaixonado e apaixonante, onde se fixa uma identidade segura de si, presságio talvez de uma independência que não tardaria em se afirmar também politicamente.

4.5.4 - Mulheres de bigodes

Em 22 de Abril, cem anos à frente do seu tempo³⁸⁶, o deputado baiano Domingos Borges de Barros pediu às Cortes de Lisboa que *a mãe de seis filhos legítimos tivesse direito a voto*, num discurso em que defendia a importância da educação feminina. Denunciava:

“Não tem as mulheres defeito algum que as prive daquelle direito, e apesar do criminoso desleixo que muito de proposito tem havido em educarlas, por isso que o homem mui cioso de mandar, e temendo a superioridade das mulheres as tem conservado na ignorância, todavia não ha talentos, ou virtudes em que ellas não tenham rivalizado, e muitas vezes excedido aos homens. (...) Seria portanto politico interessarlas pela causa que abraçamos a fim de que nos ajudassem a dirigir a opinião publica. (...). [Eu] quizera que (...) nos não negássemos a nossas mãis, o que concedemos até aos nossos assalariados. (...)” (*Diário das Cortes Geraes e Extraordinárias da Nação Portuguesa*, 1822, 907-908)

Convém lembrar que vigoravam ainda, em Portugal e no Brasil, as *Ordenações Filipinas*, implementadas em 1603³⁸⁷, segundo as quais a mulher precisava ser tutelada por ter *fraqueza de entendimento* (Livro IV, Título 61, § 9º e Título 107), passando do domínio do pai para o do marido. Este, considerado como a *cabeça do casal*, poderia castigar a esposa ou até matá-la em caso de adultério (Livro V, Títulos 36, 95 e 38)³⁸⁸. Os preceitos filipinos haviam sofrido, com o tempo,

³⁸⁶ Em Portugal, embora uma mulher votasse a 28 de maio de 1911, aproveitando uma brecha na lei, rapidamente corrigida, o voto feminino só foi autorizado em 1931 – no Brasil, em 1932.

³⁸⁷ Até a elaboração, no Brasil, da Constituição de 1824, e dos Códigos Penal (1830), Comercial (1850) e Civil (1916) – e em Portugal dos códigos Comercial (1833), Civil (1867) e Penal – vigoravam os preceitos filipinos. Sobre a evolução da legislação portuguesa, ver COSTA, 1985. Sobre a evolução da legislação brasileira ver <http://revistas.unipar.br/akropolis/article/viewFile/1707/1479> (visto a 13 de Junho de 2012).

³⁸⁸ *Achando o homem casado sua mulher em adultério, licitamente poderá matar assim a ela, como o adúltero (Ordenações Filipinas, Livro V, Título 38).*

profundas alterações³⁸⁹, mas ainda em 1746, as mulheres em Portugal eram consideradas *não só pouco aptas, como incapazes de qualquer género de estudo ou erudição* (VERNEY, 1746, *apud* ARRUDA, 2006, 13). Por volta de 1762, raramente saíam às ruas, e mesmo assim *cobertas com hum manto de seda preta*³⁹⁰ – numa invisibilidade quase muçulmana que surpreendia os estrangeiros, e seria mantida no Brasil até, pelo menos, a década de 20 de 1800 (DEBRET, 1975, t. I, vol. II, 128)³⁹¹.

Por outro lado, a nobreza era transmitida também por via feminina, e alguns membros da mais alta aristocracia adoptavam às vezes o nome da mãe ao invés do pai, o que não era comum no resto da Europa (MONTEIRO, 2007).

Entre o final do século XVIII e as primeiras décadas do seguinte, mudanças estavam a ocorrer rapidamente. Embora encontrássemos no Iluminismo as raízes do discurso da subordinação da mulher (CABRERA, 2011), abriu-se um espaço inédito à criatividade e participação política feminina. No início da década de 1790 surgiram alguns dos textos mais veementes em prol da sua emancipação (GOUGES, 1791; WOLLSTONECRAFT, 1792). O clamor pelo acesso generalizado à educação – e à virtude – dado o novo lema da igualdade entre “os homens” (termo que começa a incluir todos os seres humanos), possibilitava que se ultrapassasse conceptualmente a “regra de excepção” que permitia até então a aceitação social de algumas raras mulheres, vistas como excepcionais (DIEGO, 2009), por uma concepção mais ampla das realizações do potencial feminino em termos de talento intelectual e artístico (CABRERA, 2011).

As mulheres também parecem activas no campo, mais prosaico, das transacções comerciais. Em 1810, por exemplo, um recibo assinado por Maria Francisca Alegre da Cunha, primeira mulher do pintor José da Cunha Taborda

³⁸⁹ A tortura, por exemplo, caíra em desuso a partir de 1790 e a pena de morte ficara restrita a crimes atrozes, após 1801. Ver COSTA, 1985 p. http://books.google.pt/books?id=NJA0AAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (visto a 13 de Junho de 2012).

³⁹⁰ *As mulheres civis raras vezes sahem de casa; e quando chega a occasião, que he no Domingo, ou dia Santo, vão acompanhadas de suas criadas e cubertas com hum manto de seda preta, mas com tal ar e garbo, que os mesmos estrangeiros reconhecem especial genero de attractivo na sua grave compostura, e meneyo.* (CASTRO, 1762, 214).

³⁹¹ No Rio de Janeiro, a *baeta*, que cobria as mulheres da cabeça aos pés, era ainda um *traje muito generalizado*, embora já se restringisse às classes sociais mais baixas (DEBRET, 1975, t.II, vol. III, 142).

(1766-1836)³⁹², comprova que não apenas recebeu em nome do marido ausente a quantia devida pela venda de alguns quadros, como efectuou ela própria o negócio:

Resebi da mão do Snr. Domingos Pelegrini a coantia de dezaseis muedas de 4:800 em metal pagamento de 6 coadros que vendo ao dito Senhor passo este na auzencia de meu marido o Sr. Jozé da Cunha Taborda elle deve pasar novo resibo sendo este cassado. Recebi a conta asima. Lixboa 31 de Julho 1810— Jozé da Cunha Taborda — Maria Francisca Alegre da Cunha. (SOUSA VITERBO, 1903, 124).

E o facto do recibo haver-se conservado sugere que Taborda não julgou necessário substituí-lo, reconhecendo implicitamente a validade do documento assinado pela sua mulher.

A jurista portuguesa Elina Guimarães demonstra que, “ao contrário do que muita gente pensa, as restrições impostas à mulher em razão do seu sexo eram raras (...) [A] mulher de mais de 25 anos, solteira ou viúva, isto é, não estando sob o domínio de um *pater familias*, era absolutamente livre de praticar qualquer acto sem necessitar da intervenção de qualquer parente masculino. Podia vender, comprar, arrendar, etc., nas mesmas condições que os homens (...)” (GUIMARÃES, 1986, 557-577). A sua liberdade era cerceada predominantemente no domínio jurídico: mulheres não podiam ser testemunhas em actos solenes, nem procuradoras em juízo, não podiam prestar fiança, nem ser tutoras senão dos seus próprios descendentes. “Fora disto, a mulher era livre de suas acções, facto importante e pouco conhecido, que por isso sublinho” (GUIMARÃES, 1986, 557-577). E embora o marido pudesse de facto matar a esposa adúltera, o mais comum era interná-la num recolhimento. Tal deixava ao marido a totalidade dos seus bens, cuja administração, a partir do século XVII as portuguesas podiam, por contrato antenupcial, reservar para si. Segundo a jurista, as *Ordenações Filipinas* não exigiam “obediência ao marido” como o faria o Código Civil português de 1867, num verdadeiro retrocesso na condição feminina³⁹³.

³⁹² Sobre a identidade desta senhora, ver as certidões de casamento de Taborda no ANEXO 1.

³⁹³ O Código Civil de 1867 estabelece uma completa dependência financeira das mulheres em relação aos seus maridos que duraria até 1966, obriga-as a segui-los e a pedir a sua autorização para viajarem. O marido passa a ser o “chefe de família”, a poder abrir a correspondência endereçada à esposa, e vender os seus bens que não fossem imóveis. Até as escritoras passam a ser obrigadas a obter a autorização dos maridos para publicarem as suas obras (GUIMARÃES, 1986, 557-577).

De facto, sem falarmos de “feminismo”, entre a última década do século XVIII e as primeiras do seguinte, um certo número de mulheres puderam ser percebidas como merecedoras de uma condição... masculina, atribuindo-se o termo “varonil” ao talento de uma mulher, pretendendo elogiá-lo³⁹⁴.

Exaltava-se, por exemplo, a figura histórica de D. Filipa de Vilhena. Descrita em 1730 como *sentida & invejosa de (...) não poder acompanhar naquele ato, como os acompanhava na vontade e no valor* (Ribeiro, 1730, 31) os filhos que armava cavaleiros, seria pintada em 1801 por Vieira Portuense com a espada numa das mãos e a outra mão apontada para fora de casa. Em 1840, Almeida Garrett transformaria, em sua peça homónima, a corajosa senhora numa “pobre viúva” chorosa (CAMENIETZKI, 2008).

Atribuir características ou atributos masculinos a mulheres talentosas pode ter contribuído para o singular destino do retrato de um ancestral estrangeiro do conde de Sobral, descrito por Júlio de Castilho, em finais do século XIX, como de autoria do *Sr. Therbouché*, “pintor de d’el-rei de França” (CASTILHO, 1956, vol. III, 99). O pintor, contudo, não era um homem, mas a alemã, de origem polonesa, Anna Dorothea Therbusch (1721-1782), dita *Mme Therbouche*, activa em Paris, para quem o filósofo Denis Diderot posara nu, para um retrato, em 1767, segundo ele próprio relatou³⁹⁵. Trabalhou para Frederico II da Prússia, e foi a primeira pintora a ser aceite na Academia de Viena, em 1768. Mas se a escolha de uma retratista mulher por um modelo masculino não deixa de ser curiosa, o que chama sobretudo a atenção é que, entre meados do século XVIII e finais do século XIX, em Portugal, sem sequer perder completamente o seu nome, e sem sair de uma mesma casa, o quadro de uma famosa retratista tornou-se obra de um homem.

³⁹⁴ Isto ainda em 1891! (Cabrera, 2011, 59). O termo já era usado no século XVII para descrever algumas heroínas da Guerra da Restauração: “Achou-se nesta ocasião em Ouguella uma mulher tão varonil, que saiu com um chuço às trincheiras e entre os nossos soldados ajudou a resistir ao inimigo, como qualquer entre eles, e afirma-se, que (...) feriram-na na cabeça e querendo os nossos recolhê-la para se curar, o não consentiu, antes perseverou animosa, pelejando com mais irritado valor” (*Relaçam dos gloriosos sucessos, que as armas de Sua Magestade El Rey D. Joam IV N. S. tiverão nas terras de Castella, neste anno de 1644 até a memorável Victoria de Montijo, 1644, 7 e 8 apud CAMENIETZKI, 2008*).

³⁹⁵ Numerosos estudos feministas têm abordado as ambigüidades na posição que ocupavam retratistas mulheres em finais do século XVIII. Sobre o assunto, e sobre o retrato de Diderot, ver ROSENTHAL, 2006, 57 e 58. Sobre o relacionamento entre Diderot e Therbusch ver <http://www.erudit.org/revue/lumen/2004/v23/n/1012185ar.pdf> (visto a 10 de Setembro de 2011)

Essas circunstâncias ajudam-nos a esclarecer não apenas a posição de Borges de Barros quanto ao voto feminino, mas outras representações femininas. De facto, outro retrato, pintado por volta de 1826 no Norte de Portugal, parece compartilhar dessa dimensão masculina acordada a mulheres de valor. Obra de José de Almeida Furtado representa D. Eugenia Cândida da Fonseca da Silva Mendes [Fig. 240], conhecida como a “Baronesa Silva”³⁹⁶, sem buscar disfarçar o seu bigode.

A imagem é, para nós, chocante, pois, se vimos delinear-se um leve buço sobre o lábio da mulher de Borges de Barros, este não sobressai sobre os seus traços, nem ofusca a sua feminilidade e a sua beleza, tema recorrente na história da arte ocidental, no que refere ao retrato feminino (MARQUES, 2006).

Embora a busca de uma semelhança física permanecesse fundamental para a pintura do retrato no Antigo Regime, considerava-se que os pintores deviam melhorar a aparência de seus retratados. No primeiro tratado de pintura dedicado inteiramente ao retrato, redigido no século XVI por Francisco de Holanda, este pintor aconselhava os retratistas que, se a pessoa a pintar fosse feia, *pareça que não é tão feia* (HOLANDA, 1984, 39). Assim, a existência real de um buço não seria relevante. Ao contrário, caso fosse considerado prejudicial à imagem do modelo, competia ao retratista eliminá-lo, o que obrigava às vezes o próprio retratado a justificar a correcção. A jovem infanta Mariana Victoria de Bourbon, enviada a França para casar-se, escreve à mãe, em Madrid, uma carta para acompanhar o retrato que lhe envia, em 1732, explicando: *Todos los rasgos son como los míos. Únicamente la nariz, es como V.M. sabe, un poco más gruesa* (URREA, 2004, 298). Diversos testemunhos revelam essa dimensão “cosmética” do retrato, cujo exemplo mais famoso seria o retrato de Isabel d’Este (1474-1539), que se fez retratar por Ticiano (1489-1576), por volta de 1534, aos sessenta e um anos de idade, como uma jovem beldade que aliás nunca fora (FLETCHER, 2004, 115)³⁹⁷.

Encontramos na Espanha e nas suas colónias algumas imagens de mulheres com bigode. Mesmo entre homens, os bigodes serviam para serviam

³⁹⁶ Seria, de facto, baronesa, mas apenas em 1837 ([CASTELLO BRANCO E TORRES], 1838, 224), tal como no caso de Borges de Barros, o nome hoje dado ao retrato não corresponde completamente à situação social do modelo quando da pintura da tela.

³⁹⁷ O quadro encontra-se no Kunsthistorisches Museum, Viena, Áustria.

para demonstrar a “limpeza de sangue”, pois aos mestiços era vedado o ingresso a certos empregos e ordens religiosas. A presença de buços mais ou menos acentuados explicarse-ia assim pela necessidade de demonstrar o sangue “branco” das retratadas, em contraste com a maioria da população autóctone, de origem indígena, menos propensa à pilosidade facial (PUERTOLAS, 1973, XLIII).

Exigia-se a comprovação de “pureza de sangue”, em Portugal, para aceder à fidalguia, mas a pertença da baronesa da Silva à nobreza portuguesa exclui explicações raciais para o destaque dado aos seus bigodes. E, no Brasil dos primórdios da independência, embora a brancura permanecesse um padrão de beleza desde o século XVIII³⁹⁸, o conceito de “mancha de sangue” seria abolido pela Constituição de 1824 (MAIA, 2012) e uma certa miscigenação abraçada como característica “brasileira”, de modo que tampouco seriam necessários bigodes femininos para comprovar uma ascendência “europeia”³⁹⁹.

Encontramos uma evolução, nem sempre linear, na aceitação dos bigodes femininos luso-brasileiros. Enquanto no dicionário de Raphael Bluteau (1728), as referências a buços ou bigodes se atém aos homens, duas gerações depois, no de autoria de António de Moraes Silva (1789) *búço* refere-se aos *primeiros cabellos que sayem aos moços* mas também aos *que talvez tem as mulheres no beicho superior, já idosas*. Silva menciona, além disso, uma crença popular segundo a qual uma *pessoa que tem melhores bigodes que outra* teria *melhor sorte* (SILVA, 1789). Em 1832, a obra de Luiz Maria da Silva Pinto não faz qualquer menção ao sexo de seus portadores. Evolução das modas?

Anísio Franco identificou no antiquariato diversos retratos de D. Ana Xavier Pereira de Lima datados da década de 60 de 1800, derivados de um original

³⁹⁸ Não apenas no Brasil. Na referida carta da infanta Mariana Victoria à sua mãe, a princesa reclamava: *El retrato va, gusta, pero yo soy mucho más blanca que el retrato* (URREA, 2004, 298).

³⁹⁹ No antilusitanismo vigente após 1822, o português tornou-se motivo de galhofa e, embora a literatura e alguns retratos contradigam essa suposta exclusividade, comprovando que algumas brasileiras também usavam bigodes, o imaginário popular manteria a imagem de senhoras de fartos buços como oriundas da metrópole. Note-se que, em 1899, José Malhoa (1855-1933) não hesitou em retratar a Condessa de Mossâmedes com bigode, e expôs o retrato no salão da Sociedade Nacional de Belas-Artes (SALDANHA, 2010, 245). Todavia, um retrato no Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, identificado como sendo o de D. Maria Epifânia de São José (1789-1800), também representa uma aristocrata – neste caso, baiana – com bigodes. As características da tela indicam uma data por volta de 1850 ou 1860 – e não, como afirmam os autores, de finais do Setecentos – mas não importa tratar-se de outro modelo: a sua identificação com uma fidalga da Baía não causava espanto. O quadro está reproduzido com o n^o 11, em página não numerada, no 1^o volume da *História da Vida Privada no Brasil* (MELLO E SOUZA, 1997, p. s/n).

anterior de Auguste Roquemont⁴⁰⁰. Na literatura, as raras referências ao tema parecem datar principalmente das décadas de 60 e 80 de 1800. Em Almeida Garrett, as menções a buços e bigodes parecem ser exclusivamente masculinas, mas em *Neta do Arcediago* (1856), Camilo Castelo Branco (1825-1890) associa pilosidade e volúpia ao apresentar uma de suas heroínas que, segundo a trama, teria 18 anos em 1838:

“Engraçada e sympathica era, como nenhuma, a neta do arcediago. O sobr'olho cerrado castanho escuro, e o buço que lhe assombrava o labio superior, não fino, mas graciosamente arqueado, eram as feições mais distintas depois dos olhos brandos e amortecidos, tão fóra do commum em rosto trigueiro. Gentil de corpo, alta como sua mãe, (...) mais delicada de mão, ao longo da qual corria uma penugem que denunciava o braço delicioso, Assucena era a mulher para os sentidos e para o coração; para a voluptuosidade do amor animal, e para os arrobamentos do amor do espirito.”(CASTELO BRANCO, 1856, 27)

Seria essa associação um elemento que ajude a explicar o buço na representação da bela esposa de Borges de Barros?

Em *Minas de Prata* (1865), ou em *Pata da Gazela* (1870), o escritor brasileiro José de Alencar (1829-1877) menciona buços para acentuar a virilidade nascente de alguns heróis masculinos, contudo, anteriormente, em *Lucíola* (1862), o tema surgira, num diálogo entre amigos, novamente associado à sensualidade de uma mulher:

“Já conheces o amor dessa mulher: é um gozo tão agudo e incisivo que não sabes se é dor ou delícia; não sabes se te revolves entre gelo ou no meio das chamas. Parece que dos seus lábios borbulham lavas em bebidas em mel; que o ligeiro buço que lhe cobre a pele acetinada se eriça, como espinhos de rosa através das pétalas macias; que o seu dente de pérola te dilacera as carnes deixando bálsamo nas feridas. (...)” (ALENCAR, Lucíola, Cp. X)

O mesmo acontece no segundo romance de Machado de Assis, *A Mão e a Luva* (1874), onde o autor explica o poder de sedução da cantora de ópera Mlle Lagrua (1831-?)⁴⁰¹ sobre a personagem Estêvão:

“A causa principal das suas preferências, era decerto o talento da cantora; mas a que ele costumava dar, nas horas de bom humor, (...) era - imaginem lá -, era o buço de Mlle. Lagrua. Talvez não fosse ele o único amador do buço; mas outro mais férvido, duvido que houvesse nesta boa cidade. Um (...) escritor elegante, elevava o

⁴⁰⁰ Anísio Franco atribui a presença de bigodes a uma “marca” de reconhecimento, que caracterizaria a senhora por um elemento inconfundível da sua aparência (FRANCO, 1998, 50-53). De facto, diferentes senhoras dessa família, como D. Ana Germana Pereira de Lima de Oliveira Braga, fazem-se retratar sem esconder os bigodes (SOUSA, 2012, vol 1, 98 e vol 2, 752).

⁴⁰¹ A cantora teria de facto actuado no Rio de Janeiro, em 1853. Sobre este romance e a sua contextualização cultural, ver http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/amaoealuva.htm

tal buço à categoria de bigode, compreendendo sagazmente que, se o buço era graça, o bigode era excrescência; e ele nem ao lábio da Lagrua queria perdoar.

- Oh! Aquele buço! - exclamou Estêvão nos intervalos de uma ópera -. Aquele delicioso buço há de ser a perdição da gente de bem! Quem me dera ir encaracolado por ali acima, até ficar mais próximo do céu, quero dizer dos seus olhos, e ser visto por ela, que me não descobre na turba inumerável dos seus adoradores! Querem saber uma cousa? Ali é que ela há de ter a alma, e eu quisera entreter-me com a alma dela, e dizer-lhe muita cousinha que tenho cá dentro à espera de um buço que as queira ouvir.” (MACHADO DE ASSIS, 1874)

Esta preferência pelo buço, emblema de sensualidade nas décadas de 1830/1850, já parece estranha na década de 70 de 1800. Talvez houvesse mais alguma conotação nos anos 1820 da qual pudéssemos encontrar resquícios em testemunhos das gerações seguintes?

Uma referência no contexto da pintura portuguesa, também de finais do século, mencionada pela investigadora Emília Albertina Sá Pereira de Vasconcelos na sua tese sobre a pintora Josepha Greno (1850-1902), talvez ajude a elucidar essa rejeição, esclarecendo outro aspecto da presença do buço em alguns retratos femininos.

De facto, os críticos lisboetas comentavam o realismo *audacioso, nada feminil...* da pintura de Greno, que declarava com um misto de orgulho e desafio: *Trabalhei sempre como um homem e ganhei muito dinheiro* (Aldemira, 1951, 115 *apud* VASCONCELOS, 2011, 94). Sobre a sua participação numa exposição em 1884, em Lisboa, escreveram: *Estes trabalhos não são de mulher. Há aqui um à vontade, um domínio na maneira de atacar o assunto que impressiona, agrada e satisfaz as condições de pintura viva, (...) liberta de amadorismos (...)* e o pintor Silva Porto comentou: *Temos de chamar esta nova pintora para o nosso grupo; ela pregou um bigode nas damas desbigodadas que pintam e seringam a gente*” (Aldemira, 1951, 116 *apud* VASCONCELOS, 2011, 94-95)⁴⁰². O bigode seria então, segundo a investigadora: “um factor para os homens daquela época que lhes dava uma certa masculinidade agressiva, pedante, arrogante, animalesca, dos grandes primatas peludos e agressivos” (VASCONCELOS, 2011, 95). Quiçá José de Almeida Furtado buscasse justamente essa agressividade guerreira do bigode para retratar uma senhora corajosa, naturalmente dotada de um excesso de pelos faciais; talvez fosse essa mesma força motivo da rejeição posterior da

⁴⁰² Como referimos, em 1899, no seu retrato Condessa de Mossâmedes, José Malhoa (1855-1933) pintou o bigode da senhora e expôs o retrato no salão da Sociedade Nacional de Belas-Artes (SALDANHA, 2010, 245).

capilosidade facial nas mulheres?

A dramática situação económica do país torna ainda mais curioso o realce dado aos bigodes da baronesa da Silva, pois vimos o quanto um retratista precisava agradar à sua clientela. Ora, Almeida Furtado aproxima a retratada do primeiro plano, como para exibir com mais clareza as suas feições. Desconcerta o contraste entre a delicadeza das roupas femininas, o pente dourado e o laço no cabelo, o pequenino brinco, a doçura do olhar, o leve sorriso - e o farto buço negro. Facto é que esta aristocrata liberal era conhecida como “a Barbuda” (FRANCO, 1998, 34) - e é como tal que se deixa retratar. Não deixou de sofrer também as consequências das suas escolhas políticas, pois seria detida pelos miguelistas na prisão do Limoeiro e no Tribunal da Relação do Porto em 1828, e permaneceria encarcerada até 1832 (SIMÕES, 2000), o que permite datar o retrato entre 1826 e 1828.

A baronesa não se esquivava aos nossos olhares curiosos, mas o seu olhar desviado, delicado, tampouco afronta o espectador. Não encontramos aqui a encarada frontal de uma senhora espanhola pintada poucos anos depois por Vicente López Portaña (1772-1850), retratista favorito e primeiro pintor do rei Fernando VII, com o reposteiro vermelho e a pele bem clara a ressaltar o farto buço preto, e uma abundância de rendas e jóias a tentar compensar a falta de encantos [Fig. 241]. Não parece haver, na representação da guerreira Barbuda, outra agressividade senão na imagem do bigode. Apenas uma feiura doce e resignada, difícil, como os tempos em que vivia.

As ambiguidades que encontramos na sua representação reflectem a própria evolução, tão pouco linear, do estatuto da mulher durante as décadas estudadas. Não obstante as leis opressivas ainda vigentes em Portugal, algo parecia mudar a favor das mulheres no início do século XIX, que viria a retroceder por volta de 1860. Assistimos, talvez, ao que seria um hiato na submissão feminina. A inclusão de buços mais ou menos acentuados em alguns retratos de mulheres expressaria um espírito de combate que as invasões francesas, e depois as Guerras Liberais, tornava digno do apreço masculino, e uma sensualidade talvez bem-vinda em períodos de conflito - ambos mais tarde severamente reprimidos.

Uma certa melhoria na educação deixaria resquícios: mulheres da dimensão

intelectual da marquesa de Alorna, poetisa e pintora amadora, participavam da vida política e intelectual europeia. Lembremos, também, que até 1816, Portugal fora, em nome, senão de facto, governado por uma rainha, e a necessidade de uma educação mais abrangente para as mulheres começara a ser discutida já em 1790, quando um alvará de D. Maria I criara escolas de educação feminina, iniciando um processo de melhoria da sua instrução que, interrompido pelas invasões francesas e pela fuga da Corte para o Brasil, continuou pelo vintismo⁴⁰³.

Mesmo assim, em 1822, a proposta de voto feminino por Domingos Borges de Barros não foi sequer levada a discussão, por oposição do deputado Manuel Borges Carneiro (1774-1833) que, apoiado nas palavras de S. Paulo, *mulier in ecclesia taceat*, declarou as mulheres “incapazes” de direito político⁴⁰⁴.

A preocupação do brasileiro com a educação feminina manter-se-ia⁴⁰⁵ e está presente no destaque dado à sua filha no retrato de Sequeira, onde a menina aparece não a bordar ou a brincar, mas a desenhar. Já então, a ascensão de Carlos X ao trono francês trouxera de volta aos púlpitos as palavras do apóstolo – quase esquecidas pela França revolucionária e napoleónica – para justificar o regresso das mulheres apenas à esfera doméstica. Até a moda voltaria a reprimir movimentos e vontades, sufocando os corpos entre espartilhos, *donaires*, altas golas de renda e mangas “em presunto”.

Se as palavras de Borges de Barros podem ser entendidas no contexto político de 1822, talvez não pudessem sequer ter sido proferidas poucos anos depois. À seguir à morte de D. João VI, em 1826, um retrocesso semelhante ao constatado em França sentir-se-ia em Portugal, mesmo com a regência entregue a uma infanta, e com a imaginação popular a pressentir o poder de D. Carlota Joaquina por trás da figura do filho D. Miguel (PEREIRA, 2008, 129). Retratos da imperatriz-rainha figuram em algumas gravuras de D. Miguel pendurados na parede, em segundo plano; D. Carlota Joaquina aparece igualmente numa pequena caixa de madeira e vidro, no verso da tampa, onde uma gravura

⁴⁰³ Haviam-se criado no Porto, em 1821, seis escolas de primeiras letras para meninas, embora nenhuma outra viesse a ser fundada nos 27 anos seguintes (MONCÓVIO, 2009, 14).

⁴⁰⁴ “As mulheres devem manter silêncio nas igrejas” (1ª Carta aos Coríntios 14:34) ou seja, segundo a interpretação do deputado, *não tem voz nas sociedades publicas* (*Diário das Cortes*, 1822, 907-908)

⁴⁰⁵ Em carta a D. Amélia de Leuchtenberg a 30 de maio de 1829, Pedra Branca pedia a criação de uma instituição de ensino feminino no Brasil, e uma caixa de alforria para a liberação dos escravos (BARRAL-MONTFERRAT, 1968, 141-144).

colorida, recortada e bordada representa D. Miguel [Fig. 242]. Mesmo assim, o destaque cabe ao jovem rei, não à mãe.

Mulheres das décadas seguintes, nascidas a partir dos anos 1830 sob olhares severos, criadas num mundo que se fechava à sua volta, dificilmente ostentariam bigodes com a tranquilidade da “Barbuda”. Ao escrever em 1829, Almeida Garrett denunciava os *exageros* no passado recente da educação feminina “moderna” em França e Inglaterra, pois *a mulher não foi creada para fazer meia e arrumar bahus, como se dizia no tempo de nossas bisavós, mas também não nasceu para frequentar a palestra, o foro ou a tribuna* (GARRETT, 1883, 220).

4.5.5 - Mulheres de pintores

Mesmo durante o período estudado, são raros os retratos a refletirem o hiato que vislumbramos na condição feminina. Não encontramos a mesma afirmação, a mesma força, por exemplo, nos retratos de mulheres da família de pintores. A falta de exposições públicas de pintura implica que, tal como os auto-retratos que estudamos, estas imagens teriam sido elaboradas apenas para parentes e amigos do pintor, reflectindo, assim, apenas a sua visão da esposa.

No caso de Mariana Benedita Victoria Verde, mulher de Sequeira, conhecemos apenas quatro imagens da autoria do marido: dois ex-votos pelo nascimento do seu filho Domingos (ARAÚJO, 1991, vol I, 206), um desenho imaginário, de perfil, com o menino cujo nascimento a matou (MNAA inv. 2840 Des), e um curioso retrato a óleo com o seu irmão, João Baptista Verde, datado do ano de seu casamento, 1809.

Imagem “fechada”, feita para ser interpretada por poucos “iniciados” da intimidade do pintor, este retrato duplo [Fig. 243] lê-se quase como uma alegoria. Remete aos *romans à clef* do século XVIII, com a pequena figura do artista, ao fundo, trazendo pela mão um cupido, cavalgando um leão, que parece direcionar rumo às figuras no primeiro plano. Trata-se de um dos emblemas do amor triunfante: *Omnia vincit amor*⁴⁰⁶. Mas esta alegoria do triunfo do amor

⁴⁰⁶ Uma imagem semelhante figura no compendio de Daniel Heinsius *Enblemata amatori* (1607/08)

remetida para o fundo da composição parece irónica aos olhares de hoje, pois a figura dominante é a do irmão da noiva, uniformizado como miliciano dos Voluntários do Comércio (FRANÇA, 1988, 86), em pé, a desafiar o espectador com um olhar frontal, enquanto segura o braço enluvado da futura esposa do pintor sentada no primeiro plano, quase a seus pés. É ele quem aponta para Sequeira, ao fundo, ele quem segura a irmã, como para guiá-la em direcção ao futuro marido num ambiente escuro, tempestuoso, quase hostil - atmosfera de um país recém-saído de uma primeira guerra, num mundo em plena mutação.

Em contraste com as imagens da Barbuda, da mulher de Borges de Barros, da exuberante marquesa de Belas ou da condessa do Redondo, este retrato demonstra uma situação, ou uma vontade masculina, de total dependência. Os dois homens parecem cúmplices neste casamento do qual a mulher é mero objecto. Como o pintor indica uma leitura iconograficamente mais complexa, caberia lembrar que no famoso Ticiano da *Galeria Borghese*, “Amor sacro e amor profano” (1514), que Sequeira pode ter visto em Roma, o amor profano usa luvas, e o amor sagrado tem as mãos nuas. O quadro fora encomendado por Niccolò Aurelio para comemorar o seu casamento, a mesma função que parece preencher o retrato do pintor português. Na tela de Sequeira, é pelo braço enluvado que Verde segura a futura mulher, deixando à mostra a outra mão nua – estamos mesmo a referir o amor carnal, não há nada de sagrado nesse amor “que tudo vence” de um homem por uma mulher, intermediado pelo cunhado.

José de Almeida Furtado também pintou, como vimos, uma imagem da mulher. É a única que dela conhecemos. Retrato de bolso, íntimo, quase secreto, que encontramos no início deste trabalho [Fig. 03], preserva a figura reservada da mãe de seus oito filhos. No mistério do rosto envolto num véu negro, sobressaem os olhos profundos, o sorriso apenas esboçado.

Contudo, os retratos que representam mulheres de pintores são raros. A falta de atributos dificulta a sua identificação, e pode ser que muitos se tenham perdido. Numa época em que o retrato era o único meio de salvaguardar um rosto amado, e colmatar as saudades, uma das suas principais funções, estranha-se não conhecermos imagens das esposas de Taborda, Fusquini, Máximo Paulino dos Reis ou Esquioppeta e, no Brasil, de Henrique José da Silva, José Leandro de Carvalho, Pradier ou Debret, todos casados.

As telas localizadas indicam que, longe da pompa dos retratos de encomenda, em que senhoras de sociedade, nobres ou plebeias, apareciam de corpo inteiro ou a meio corpo em belos vestidos, ostentando jóias, adereços, ou o esplendor das suas “casas”, cercadas ou não por filhos, as mulheres de pintores teriam sido retratadas sobretudo como objectos de um desejo secreto, codificado, velado, resguardadas muitas vezes em formatos menores, mais económicos, como a mulher do Gata, nas roupas simples do seu dia-a-dia.

Devemos considerar que as mulheres de pintores não poderiam opinar sobre os próprios retratos com a mesma veemência que as outras retratadas. Estas possuíam, sobre o retratista, pelo menos o poder de recusar a tela. Às mulheres de pintores restava apenas aceitar sem restrições o olhar dos cônjuges – a sua visão do que elas eram, ou do que achavam que deviam ser. Com a ressalva da opção de, uma vez viúvas, donas de seus bens e destinos, destruírem as imagens do seu desagrado. Pode parecer demasiado veemente essa conclusão, e de facto dispomos de poucas informações biográficas sobre os artistas desse período, mas em épocas mais tardias o vandalismo feminino existiu, talvez como uma maneira de protesto⁴⁰⁷. As representações póstumas, como o desenho da mulher de Sequeira com o filho em cujo parto morreu, ou o auto-retrato perdido de Dias de Oliveira com o busto da mulher morta, trazem consigo a vantagem de uma perpétua aceitação da imagem imposta.

4.5.6 - Retratos infantis

Os retratos de amor revelam a dimensão da saudade do ser amado, a necessidade de mantê-lo por perto, cortejá-lo, ou até dominá-lo. Mas essa função afectiva, de combater o tempo que passa e a distância física que pode separar os entes queridos, ganha ainda mais pungência nos retratos infantis.

A pintura inglesa do século XVIII “descobrirá”, por assim dizer, os encantos da infância (RETFORD, 2006, 5, 83-104; POINTON, 1993, 177-223). E

⁴⁰⁷ Talvez o mais dramático seja o caso da viúva de Décio Villares (1851-1931), que no ano da morte do artista destruiu, não a própria imagem, mas quase todo o atelier do pintor ao qual lançou fogo – expressão suprema de sua frustração ou ciúme, que as enciclopédias qualificam de *ato impensado* ou *de loucura*. Sobre Décio Vilares ver http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=1514&cd_idioma=28555 (visto a 3 de Setembro de 2013)

todo retrato infantil mostra um adulto a desabrochar e uma infância que pássa, ainda tão frágil, numa época em que muitas crianças não atingiam a idade adulta. São pinturas, contudo, pigmentos espalhados sobre telas, e como tal permitem-nos abordar também questões pictóricas, vislumbrar diálogos e influências de outros pintores, tão importantes para a arte do período.

Sabemos que após a morte da mulher, em Fevereiro de 1814, e a do filho pequeno, Domingos, dois anos depois, a filha Mariana Benedita tornou-se o foco dos afectos e preocupações de Domingos Sequeira, conforme demonstram as repetidas menções à menina na sua correspondência, e até a inclusão de pequenas notas de sua mão em cartas do pai (COSTA, 1940). Duas telas retratam-na em destaque. A primeira mostra-a abraçada ao irmãozinho [Fig. 244], os olhos negros e os rostos sorridentes a destacarem-se em largas pinceladas sobre um fundo claro, numa tela quase quadrangular relativamente incomum na pintura da época. Interrompido pela morte repentina do menino, em 1816 (MARKL, 2013) permaneceria inacabado; talvez a alegria das duas crianças tenha-se tornado demasiadamente penosa para o artista.

É mais sóbrio o retrato de Mariana Benedita adolescente, ao piano [Fig. 245], pintado talvez pouco antes do retrato de família de Borges de Barros e, embora delicado de pincelada e meios tons, curiosamente mais convencional. Os cabelos soltos e escorridos da menina e o fundo abstracto remetem para um interior doméstico que não precisa ser delineado. A audácia transparece nos toques de rosa do vestido que ecoam pelas carnações, em violento contraste com a cor escura predominante na roupa, mas trata-se de uma audácia pictórica, sem qualquer conotação política ou social - um capricho estético de pintor.

O modelo da jovem ao piano gozava de um certo sucesso na Europa, talvez por adequar-se ao papel esperado de uma menina, ou de uma senhora, após o *retour à l'ordre* dos Bourbons. A obra coeva do espanhol Zacarías Gonzalez Velazquez (1763-1834), retrato da sobrinha Manuela González Velazquez, coroada de flores [Fig. 246]⁴⁰⁸, usa de uma composição semelhante, embora

⁴⁰⁸ http://www.flg.es/HTML/Obras_3/ManuelaGonzalezVelazqueztocandoelpiano_3579.htm
(visto a 3 de Maio de 2012)

invertida, tão próxima da de Sequeira que cabe averiguar algum possível contacto entre os artistas.

Oriundo de uma família de pintores, Zacarías González Velazquez sucedera ao pai como pintor da corte dos Bourbons de Espanha em 1801. A partir de 1815, aproximara-se sobretudo do infante D. Carlos Maria Isidro, irmão de D. Carlota Joaquina, que obtivera uma posição de destaque na *Academia de Belas Artes de San Fernando*, à qual o artista pertencia. No ano seguinte, o príncipe espanhol reafirmou os vínculos com Portugal ao casar-se, conforme referimos, com a sua sobrinha, a infanta portuguesa D. Maria Francisca (1800-1834). Mesmo se essas ligações dinásticas estavam, como vimos, muito acima do convívio de um mero pintor, é notável que as duas irmãs mais velhas de Zacarías fossem filhas de uma portuguesa, a primeira mulher de seu pai (MARÍN, 1994, 102). Também Salvador Mariano Maella (1739-1819), cunhado e mestre de Zacarías, possuía vínculos com Portugal, pois pintou os *Efectos del Terremoto de Lisboa en 1755* para um convento em Cádiz (MARÍN, 1994, 137), e retratou D. Carlota Joaquina criança (SEPÚLVEDA, 2007, 253). Director geral da *Academia* em 1795, foi substituído no cargo pelo pai de González Velazquez em 1819, e por este em 1828 (SEPÚLVEDA, 2007, 194).

Com tantos cargos e contactos, caso Sequeira tivesse passado por Madrid, seria natural que o procurasse, pois poucos se encontravam tão bem relacionados no mundo da pintura espanhola. Contudo, não se conhece documentação que comprove uma passagem do português por Espanha. E dois outros retratos, da condessa Bianca Stampa di Soncino [Fig. 247], pintado por volta de 1791, e de Anna Maria Pellegrini (sem ligações de parentesco ao homónimo pintor), pintado por volta de 1802 [Fig. 248], ambos de autoria do italiano Gaspare Landi (1756-1830), podem também ter inspirado, tanto Sequeira quanto o espanhol.

O sucesso alcançado por Landi ultrapassava as fronteiras. Ecoava o de seus mestres Domenico Corvi (1721-1803)⁴⁰⁹, e sobretudo Pompeo Girolamo Batoni (1708-1787), cuja fama enquanto retratista da alta aristocracia europeia, embora em rápido declínio a partir da sua morte, ainda era extraordinária. Membro da *Accademia di San Luca*, Batoni conquistara o favor dos romanos

⁴⁰⁹ Com o qual estudara Vieira Portuense.

principalmente a partir de 1761, quando o seu maior rival, Anton Raphael Mengs (1728-1779), seguiu para a Espanha. Mesmo com o atelier fechado em finais dos anos 1780, as suas obras permaneciam à mostra em dezenas de colecções em Roma, durante a estada de Sequeira, e pela Europa inteira (BOWRON, 2007)⁴¹⁰. A sinuosidade das suas composições, em que a pompa do retrato barroco, realçada por colunas e reposteiros, aliava-se a uma certa informalidade “à inglesa”, talvez herdada de van Dyck, marcaria o retrato de corte europeu (BOWRON, 2007).

Landi seguiu os seus passos em termos académicos, senão pictóricos. Membro da *Accademia di San Luca* em 1805, foi catedrático de pintura em 1812, e o seu presidente em 1817. Nas primeiras décadas do século XIX, era considerado o principal rival de Vincenzo Camuccini⁴¹¹ – outro nome hoje pouco conhecido, então de enorme prestígio. Ambos reinavam sobre uma Roma artística cujo fascínio era partilhado pela maioria dos pintores da época, ecoando na obra dos artistas portugueses que escreveram sobre aquele tempo, como José da Cunha Taborda e Cirilo Volkmar Machado. Este sugere que Landi teria sido, em Roma, professor do seu aluno Joaquim Manuel da Silva (MACHADO, 1922, 258)⁴¹², e talvez fosse ele o *cavaleiro Gaspar*, com o qual teria estudado Máximo Paulino dos Reis (MACHADO, 1922, 123). A sua obra, ainda pouco estudada, pode ser em grande parte responsável pelo desenvolvimento ou pela circulação de modelos da pintura contemporânea.

⁴¹⁰ Também em Lisboa: além de composições religiosas, encomendadas por D. Maria I para a basílica da Estrela, diversos “retratos de Batoni” coleccionados pelo Padre José de Jesus Maria Mayne (1723- 1792) encontravam-se expostos no Gabinete de Pinturas do Convento de Jesus (*Jornal de Bellas Artes, ou Mnemosine Lusitana. Redacção Patriótica.*, vol. 1, n. XXII, 1816, 360). Sobre o Padre Mayne, nascido no Porto “mas certamente estrangeiro de origem” ver CASTILHO, 1956, vol. III, 284-286. Infelizmente, os “mais de 540 quadros” dessa colecção foram vendidos em leilão, por volta de 1864, pela própria Academia de Belas Artes a quem o espólio havia sido entregue – o que impede a sua análise (CASTILHO, 1956, vol. III, 289). Existia também uma cópia de um retrato de D. Luis de Meneses, 5º conde de Ericeira, pintado originalmente por Jean Raoux, em Paris, em 1722 (CARVALHO, 1960-1962, vol. I, nota (16) p. 43-44, 245 a 247), hoje no Museu de Castro Guimarães, em Cascais, que traz a inscrição: “Pompeo de Batoni/Pinx Rom 1781 – D. Luis de Menezes p.ro/Marques do Lourical/duas vezes Vice Rey da/ India, nasceo em 1689, fa/leceo em Goa a 13 de Junho/ de 1742 o seu Retrato foi/feito quando tinha 33 annos.”

⁴¹¹ Após quase duzentos anos de esquecimento, começam a aparecer estudos sobre os expoentes do neoclassicismo italiano; ver [http://www.treccani.it/enciclopedia/gaspares-landi_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gaspares-landi_(Dizionario_Biografico)/) (visto a 12 de Abril de 2012).

⁴¹² Sobre este pintor e gravador alentejano, nascido em Montemor-o-Novo, dispomos apenas das informações fornecidas por Volkmar Machado: estudou desenho dois anos na Aula Regia, *depois passou a aprender a Pintura na minha escolla, e por meu Conselho transportou-se a Roma onde se applicou no espaço de 4 annos e meio na Academia de S. Lucas, na qual era Professor Gaspar Landi. No fim do dito tempo regressou a esta Capital, onde tem feito algumas obras com boa acceitação, e foi empregado nas obras do Palácio d'Ajuda* (MACHADO, 1922, 258).

A sobriedade do retrato da Pellegrini por Landi, o fundo abstracto e até o recorte do piano na tela, remetem quase directamente para as escolhas pictóricas de Sequeira. Longe do preciosismo de González Velazquez, Landi oferece uma simplicidade austera próxima do retrato português. Mas não a mesma qualidade. Graças a uma pincelada mais solta, e a um melhor controle do *sfumato*, Sequeira transforma a frieza do italiano num retrato afectuoso, envolvendo a sua filha, cujos dedos soltos sobre o teclado revelam um virtuosismo musical ausente dos dois outros quadros, numa delicada atmosfera de intimidade e carinho.

Teria Sequeira visto os retratos de Landi? Os seus contactos em Roma indicam que seria possível. Mas a comparação visa simplesmente comprovar que, nas primeiras décadas do século, Portugal talvez não se encontrasse tão fechado ao que acontecia no resto do mundo quanto assinala a história da arte (FRANÇA, 1990). Circulavam modelos e idéias, adaptados aos modos de pensar e de pintar portugueses, sem que possamos determinar com clareza os contornos dessa circulação. Assim, mesmo com décadas de intervalo, encontramos não apenas afinidades plásticas, mas um mesmo discurso subjacente de apreço por meninas bem comportadas, passíveis de entreter com seus dons musicais qualquer *soirée*.

De facto, como González Velazquez, Sequeira utiliza o modelo usado por Landi para uma senhora, para retratar uma menina adolescente, no limiar entre a infância e uma certa maturidade que a tornava elegível para o casamento. O delicado retrato de Mariana Benedicta preserva não apenas a sua semelhança, mas algo da sua companhia, da sua música. Na tela do pai, encontramos o prenúncio da saudade que viria quando a menina casasse, o que não deveria tardar.

Sequeira bem saberia que perder uma filha para uma nova família não seria tão grave quanto perdê-la de facto. Na Inglaterra e no México, era costume resguardar-se da saudade que deixavam as crianças mortas fazendo retratar o seu cadáver, como se dormissem (FRANK, 2000; AA.VV., 2004). A existência de fotografias desses pequenos corpos, pelo menos no Brasil, na década de 1860, sugere que o mesmo acontecesse no mundo luso do início do Oitocentos. Conforme as premissas adoptadas neste trabalho, não abordaremos retratos póstumos, mas convém notar que talvez alguns dos retratos infantis encontrados o fossem. Pode ser que os passarinhos que seguram, tanto a menina da família

Freire de Andrade [Fig. 19], como uma pequena desconhecida [Fig. 249], retratada por Pellegrini poucos anos antes, fossem o símbolo das suas pequenas almas (MONTAULT, 1898, 133). Podem também, simplesmente, servir para evocar a transiência da infância ou a inocência dos primeiros anos (MONTAULT, 1898, 159). Também seriam brinquedos, animais de estimação aprisionados por longas fitas, como na pintura espanhola coeva, e num retrato de duas crianças, nitidamente ocupadas em jogos infantis, pintado por Arcângelo Fusquini em 1817 [Fig. 250].

Na maioria dos retratos duplos, como este, os meninos quase sempre ocupam o papel principal, pouco importa a idade. É o que vemos no já mencionado retrato de Sophia e Augusto Morales por Domingos Eschioppeta, datado de 1813 [Fig. 206]: mesmo se a menina, mais velha, domina o triângulo da composição, a nossa atenção desvia-se para o irmão semi-nu, um bebé de aparência musculosa, precocemente sentado numa estrutura arquitectónica que mais parece um trono, a quem a irmãzinha entrega um ramalhete de flores. Pela mesma época, dois meninos da casa de Fronteira e Alorna também se destacam num raro retrato triplo⁴¹³, atribuído a Pellegrini. Os tons escuros dos trajes dos rapazes contrastam com a luminosidade do vestido da menina, à qual os irmãos dão as mãos, e que encerram, um de cada lado, num triângulo protector [Fig. 251]. Do mesmo modo, mais tarde, na década de 1820, é o conde (futuro 1º marquês) da Ribeira Grande, ainda rapazinho, quem aponta para o Brasil num grande globo terrestre, mostrando o país à irmã, num retrato de autoria anónima [Fig. 252]: igualados num mesmo emblema de saudades, cabe a ele o prestígio do conhecimento.

Mesmo assim, encontramos retratos de jovens sozinhas, meninas a dominar a tela de corpo inteiro, sem sombra de figura masculina, como a filha de Sequeira, e a jovem pintada por Domingos Eschioppeta, em 1815, quase em tamanho natural [Fig. 253], identificada pelo Dr. João Teixeira da Motta, descendente da família, como D. Antónia Augusta Freire de Andrade e Castro (1805-1852). Segunda filha do 3º conde de Bobadela, Gomes Freire de Andrade (1774-1831), a única a sobreviver ao pai (ZUQUETE, vol. 2, 422), prescinde da

⁴¹³ A julgar pela época em que foram pintados, a primeira década do século XIX, tratar-se-ia dos três filhos do 6º marquês da Fronteira: D. José Trazimundo Mascarenhas Barreto (1802-1881), D. Carlos Mascarenhas (1803-1861) e D. Leonor Juliana Mascarenhas (1804-1841).

presença deste, que pode ter sido retratado junto à mulher, em outra tela – talvez em companhia de sua filha mais velha, D. Joana Isabel Freire de Andrade (1804-1830).

Se o artista parece ter-se esforçado para desenhar laboriosamente o rosto da menina, chama a atenção a grande liberdade da sua pincelada no vestido. O quadro é composto como um cenário de teatro, com um fundo apenas esboçado e um trípode com largas patas de leão suplantado por uma urna a delimitar a lateral esquerda, contrapondo-se à leveza da figura retratada. Em contraste com a maioria dos retratos encontrados de adultos burgueses ou fidalgos, trata-se de uma tela de grandes dimensões, o que indica que seria exposto numa sala, talvez acompanhado pelo retrato dos pais. É curiosa a independência pictórica do modelo, o seu domínio exclusivo da tela, tal como na pintura inglesa do século anterior, divulgada em Portugal pelas gravuras de Bartolozzi e pelo pincel de Pellegrini. Não se trata de uma princesa destinada a reinar, como a jovem D. Maria II, mas de uma menina fidalga, a dominar completamente o cenário teatral. O artista provê sem hesitações a dupla função de enaltecer o prestígio da família e preservar a memória da menina.

No retrato de um menino pintado no Brasil pelo baiano Franco Velasco, parece importar apenas a figura da criança. Embora se encontre perto do primeiro plano, ocupando grande parte da superfície pictórica, as dimensões da cadeira, ou do banco, onde se encontra sentado, acentuam a sua pequenez. Divide o assento com um cãozinho. A luminosidade do rosto concentra a atenção do espectador, mas o menino não ocupa sequer o espaço central da composição, apenas a lateral. Velasco constrói uma imagem singela, de uma intimidade quase desconcertante [Fig. 254], onde interessa apenas a pequena figura que o tempo encarregar-se-à de transformar.

Na maioria dos retratos infantis, a dimensão afectiva assume a importância que antes vimos reservada para a política e/ou o prestígio social. O pintor dedica a seus pequenos modelos a mesma atenção que aos adultos, mesmo quando não se trata de herdeiros de grandes casas. As crianças são representadas geralmente em corpo inteiro e, menos frequentemente, a meio-corpo. Apresentam-se sobretudo em ambientes externos, pátios, varandas ou jardins que mais parecem evocações de um “estado natural” do que

propriamente paisagens. A casa e a família, que os protegem, nunca estariam longe. Decerto, nem sempre encontramos o carinho de um Sequeira pelos próprios filhos, como no delicioso retrato do Museu de Arte Antiga. Contudo, qualquer que seja o pintor, parece haver mais naturalidade nos seus retratos, maior proximidade psicológica, mais cuidado em preservar olhares e sorrisos.

Aparecem, muitas vezes, aos pares, como os filhos luso-espanhóis de D. Pascual Tenório pintados por Esquioppeta: *Maria Juana Tenório y Moscozo de Lacerda e D. Pedro Carlos Tenório de Lacerda y Moscozo* [Fig. 255], por um lado, *Maria de la Concepcion Tenório y Moscozo de Lacerda e seu irmão D. Juan Tenório y Moscozo* [Fig. 256], por outro, segundo as identificações familiares. Estes dominam telas de grandes dimensões, que formariam um conjunto com o retrato de seus pais e irmã. Ao ar livre, avançam quase juntas, encarando os seus descendentes futuros e os pais que encomendaram esta lembrança da sua infância. No último retrato, a menina apoia-se sobre o irmão menor a dançar, a grande leveza da pincelada a contrastar com os rostos mais desenhados, elaborados com a precisão que pedia este *memento* familiar. Mais livre, olha para um lado e dirige-se para o outro, parece balançar alegremente para fora da tela, em direcção ao espectador, ao futuro.

4.5.7 - *Ars longa, vita brevis*

Falar de amor e de saudades abre uma última questão: a da morte e do esquecimento. Desde a mítica rapariga de Corinto, o derradeiro desafio de todo retrato, qualquer que fosse a função principal a que se destinava, era sobreviver à passagem do tempo. E se muitas das telas que vimos conseguiram alcançá-lo, é particularmente cruel a sorte de muitos que as pintaram.

Ars longa, vita brevis, eis o primeiro aforismo de Hipócrates a que aludimos mais cedo no retrato de um erudito desconhecido. As saudades que abordaremos agora são as nossas. Saudades de tantos artistas que não apenas partiram, mas desapareceram quase completamente da história da arte deixando, quando muito, uma ou outra assinatura, e às vezes apenas resquícios em tinta daquilo que quiseram ser. As suas obras jazem esquecidas em casas particulares ou nas reservas dos museus. Quando deparamos com os seus nomes,

em documentos esparsos ou notícias nas gazetas, não os reconhecemos – são classificados, por isso, muitas vezes, como amadores ou simples pintores de parede, praticantes do ofício mecânico com que tanto temiam que confundíssemos a sua arte.

A situação é particularmente dramática no caso dos retratistas em miniatura, autores de obras cuja dimensão afectiva parece suplantar qualquer outra, política ou social. Estes retratos de diminutas proporções, pintados sobretudo para serem guardados, não mostrados, eram emblemas por excelência de carinho e saudade, e neles, a semelhança do retratado adquiria uma dimensão essencial. Era em miniatura que provavelmente seguiam, através do Atlântico, pequenos retratos de seres queridos, era em miniatura que se trocavam olhares apaixonados (PASQUIER, 2010). Como através de toda uma Europa dividida por guerras sucessivas, insegura quanto ao futuro daqueles que amava, a maioria dos retratos em miniatura de Portugal e Brasil das primeiras décadas do século XIX celebra a memória e a saudade de pessoas anónimas, há muito esquecidas. Com o desaparecimento dos seus destinatários, a sua principal função se esvaiu, e com ela os nomes de todos os envolvidos. Formam uma fascinante galeria de rostos, na sua maioria masculinos, raramente assinados ou datados [Fig. 257 a Fig. 260].

Os retratistas em miniatura assumiram o seu papel com uma profunda discrição quanto aos próprios nomes. Na pequena superfície do marfim ou do pergaminho, uma assinatura por demais visível poderia atrapalhar a composição pictórica. Assim, muitos optavam por identificar-se na orla escondida pela moldura, ou no verso translúcido do suporte, encerrando as letras – às vezes para sempre - em preciosas jóias ou caixinhas [Fig. 259]. Aos poucos, a maioria acabou por ser englobada no anonimato dos seus modelos. A partir de 1839, o advento da fotografia, a princípio sobre metal, em caixinhas que imitavam as das miniaturas, desferiria um golpe quase mortal na sua arte.

Valemo-nos, para identificá-los, de análises comparativas com peças assinadas, sejam estas retratos de cavalete, outras miniaturas, desenhos ou gravuras, e de elementos genealógicos, da moda, da joalheria e da falerística - como a Ordem de Cristo, oferecida apenas a portugueses e brasileiros. Contudo, a existência de cópias, retratos póstumos, e a prática de repintes, que assinalamos em alguns retratos de D. João VI, dificulta até mesmo a inserção das peças em

faixas temporais específicas⁴¹⁴. A enorme diversidade estilística que observamos leva também a que pinturas de grande qualidade sejam frequentemente classificadas como pertencentes a escolas estrangeiras. Tentaremos alcançar a maior precisão possível; porém o levantamento dos objectos em si ainda engatinha. À medida que forem sendo descobertos novos exemplares de retratos, rectificadas datas e autorias, não tardarão identificações mais precisas.

Mesmo quando encontramos miniaturas assinadas, raras vezes identificamos os pintores. Ainda não sabemos quem seria o *I.M.C.A* que assina com este monograma um retrato de senhora [Fig. 261], ou *Pires*, que pintou, em 1833, um retrato do militar Miguel António Pacheco, que tampouco deixou lembranças [Fig. 262]. Nesta fase da pesquisa, nomes e assinaturas são pouco mais do que indicações para investigações futuras. Mesmo quando sabemos que certos pintores retratavam em miniatura, nem sempre foi possível localizar obras suas, como no caso de José da Cunha Taborda (1766-1836) e Faustino José Rodrigues (1760-1829), que ensinavam esta arte (MACHADO, 1922), o baiano Luiz da Silva Dias (?-?), um dos primeiros alunos de Franco Velasco (QUERINO, 1911, 72-75), ou de José Mendes de Saldanha (1758-1796), autor do *Breve Tratado de Miniatura*, publicado a título póstumo em 1814.

Alguns desses retratistas teriam transitado entre os dois lados do Atlântico, mas seriam raros. Uma excepção foi o carioca Vicente Pinto de Miranda (1782-1865), falecido no Porto. Já o mencionamos no decorrer deste trabalho. Sabemos que era filho de António Pinto de Miranda e, após uma longa estada em Lisboa, tornou-se amigo de Bartolozzi (VITORINO, 1931, 131), tão próximo ao velho gravador que conservou *até a morte, na cabeceira do leito, um retrato a pastel do gravador, seu mestre e amigo (...)* (COSTA, 1925, 27). Antes que Sequeira se exercesse a desenhar na pedra com o seu amigo brasileiro Borges de Barros,

⁴¹⁴ A maioria dos inventários de museus ou colecções atêm-se prudentemente a classificações muito amplas como *século XIX*, ou 1800-1850. Ainda são relativamente poucos os estudos que facilitem a elaboração de “linhas de corte” temporais semelhantes às das condecorações (por exemplo, na moda), e como estas baseiam-se, por sua vez, também em retratos, muitas vezes não datados, o risco de tautologia é patente. A extrema fragilidade das miniaturas sobre marfim e a sua colocação em outros objectos, como jóias ou tabaqueiras, impede análises técnicas invasivas, e até por vezes o exame do verso – mas é possível que outros dados estejam resguardados nas caixas que as preservam. Por todas essas razões não podemos deixar de louvar iniciativas como as publicações de Anísio Franco, Pedro Correa do Lago, Júlio Bandeira, Elaine Dias e António Mourato, pois, embora nem sempre concordemos com as suas identificações ou conclusões, devemos ao seu empenho e à sua competência dispormos de elementos que direcionaram a nossa pesquisa. No fundo, esperamos contribuir da mesma maneira.

Pinto de Miranda tirou algumas provas numa litografia improvisada pela Academia Real das Ciências de Lisboa (Brandão, s/d, 71-73), o que lhe confere a primazia da litografia em Portugal. Mas além de um caderno de esboços e desenhos a ele atribuídos, no qual se vislumbram talvez outras mãos, preservado na Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, em Lisboa, localizámos apenas um retrato em miniatura acabado, de 1828 [Fig. 263] e nenhum outro dado biográfico. Documento precioso quanto ao processo de pintura da miniatura, entre desenhos a lápis, aguadas e aguarelas, o caderno proveniente do seu espólio revela um esboço inacabado para um retrato em grupo de senhoras, datável das primeiras décadas do Oitocentos [Fig. 264] que expressa como poucos as sombras de uma sociedade que se foi, de rostos que se calam.

Se são pouco conhecidos os miniaturistas que actuavam na corte de Lisboa, ou na do Rio de Janeiro, as fontes escasseiam ainda mais quanto aos da província. Com a excepção de José de Almeida Furtado, activo, como vimos, principalmente em Viseu e em Salamanca, raros artistas deixaram obras assinadas e informações sobre si. E estas, no caso do Gata, devem-se sobretudo ao testemunho precioso, embora nem sempre correcto, do seu filho fornecido a Raczynski. Nem todos tiveram a mesma sorte.

Pedro Vitorino e Júlio Brandão tentaram, sem grande sucesso, recolher dados biográficos sobre outro grande miniaturista que admiravam, Joaquim José Rodrigues Primavera (1793 – após 1847?), talvez um dos mais importantes da Península Ibérica no período estudado. Retratista em miniatura e litógrafo, desenhou o último retrato de D. Pedro IV em seu leito de morte, que litografou em 1834. Imagem rígida, convencional, de pouco interesse além do iconográfico, seria uma tentativa de ganhar dinheiro com a difusão desta imagem dramática em complemento à sua produção em miniatura.

Primavera era lisboeta, mas embora trabalhasse na capital (VITORINO, 1931, 129) teria actuado sobretudo na região do Porto (FRANCO, 2011, 24). Tal parece confirmar-se por não conhecermos qualquer retrato seu da alta nobreza, e apenas um único retrato real, deste período: o desenho gravado do cadáver de D. Pedro. Pintor do vintismo, de uma burguesia que enriquecia e se afirmava, inclusive agora pela sua sobriedade, retratou diversos membros da família Pinto Basto em miniatura e a lápis, em desenhos que depois litografou, entre os quais

se destaca o retrato de Duarte Ferreira Pinto Basto Senior (1803- ?) (FRANCO, 2011, 24), filho do fundador da fábrica de porcelanas da Vista Alegre [Fig. 265], miniaturista amador, talvez seu discípulo, que pintou durante a sua estada em Paris por volta de 1822 (BRANDÃO, s/d, [44] e 54).

Seria esta passagem por França responsável pela sua habilidade técnica? A historiadora espanhola Carmen Espinosa, que o considera *estupendo*, afirma que, no retrato feminino que possui o Museu do Prado [Fig. 266], seguia uma estética francesa, como a maioria dos miniaturistas portugueses (ESPINOSA, 2011). Não podemos concordar por completo; as composições que adopta, frontais, próximas à cabeça, às vezes com uma leve torção do rosto, senão do olhar [Fig. 267 e Fig. 268], são comuns à pintura em miniatura contemporânea por toda a Europa. É pela virtuosidade de toque que Primavera se destaca entre os seus pares, pelo delicado *sfumato* dos contornos, a profundidade da expressão de seus retratados, modelados num subtil jogo de sombras. A inclusão de leves tons de azul e verde nas carnações antecipa recursos utilizados na grande pintura a óleo ocidental, em finais do século. Mas, se a intensidade emocional que sabe alcançar não encontra equivalentes coevos, não parece haver nada de especificamente francês na sua pincelada.

Não seria contudo graças ao ensino de Faustino José Rodrigues, o seu professor, que teria adquirido o seu virtuosismo. Este escultor, discípulo favorito e assistente de Machado de Castro, substituiu Eleutério Manuel de Barros na *Aula Régia de Desenho e Figura* quando Barros sofreu um ataque de apoplexia que o impediu de trabalhar, por volta de 1813 (BALBI, 1822, vol. II, ccij)⁴¹⁵. Se o seu percurso implicava em que fosse bom desenhador, o domínio da arte que exercia não lhe teria proporcionado grande contacto com o manejo da tinta. Tampouco seria na fábrica da Vista Alegre, onde trabalhou nos seus primórdios, antes de possuir oficina na *rua do Norte, n. 3* (FRANCO, 2011, 24), que Primavera teria aprendido a pintar em miniatura.

Como no caso da maioria de seus contemporâneos, as suas obras são hoje raras, e a sua difícil localização, a falta de datação e de assinatura prejudicam a análise da sua carreira. Localizamos mais 5 retratos, além dos 4 levantados por

⁴¹⁵ A interrupção abrupta da sua carreira talvez explique porque José Augusto França considera que viveu apenas até c.1812 (FRANÇA, 1990, vol. 1, 68).

Júlio Brandão, e constatamos que a sua obra litográfica concentra-se apenas entre 1826 e 1835: nada confirma a sua actuação na década de 1840, a não ser um retrato do marquês da Fronteira, de 1847, que Pedro Vitorino teria visto (VITORINO, 1931, 128). Contudo, as pesquisas biográficas trouxeram poucas novidades. Um novo retrato, identificável como sendo do futuro barão Joseph James Forrester (1809-1861) [Fig. 269], estabelece a sua actuação no Porto por volta de 1831-1833. Mas se encontrava, como vimos, em Lisboa entre Setembro de 1834 (quando retratou D. Pedro em Queluz) e 1835, quando desenhou D. Augusto de Leuchtenberg moribundo (MNAA inv.1053 Des), e participou como consultor da comissão que estudaria a criação da Academia Real de Belas (ALDEMIRA, [1937], 208)⁴¹⁶. Terá permanecido na cidade até 1837, quando foi nomeado agregado às aulas de pintura da 4a classe⁴¹⁷, tal como Resende (ALDEMIRA, [1937], 208). Depois desta data, nada se sabe.

Outros retratistas em miniatura são ainda menos conhecidos. *A. J. Pereira*, autor de dois retratos femininos de 1827 [Fig. 270 e Fig. 271], inseridos num mesmo medalhão, é um destes. Talvez não considerássemos tão interessante a sua pintura se conhecêssemos apenas o seu retrato do médico e professor Joaquim Navarro de Andrade (1764-1831), representação rígida, meramente formal [Fig. 272], na qual predominam, sobre os tons escuros, insígnias e uniforme – emblemas de um prestígio fugaz. Contudo a profundidade das duas miniaturas acima chamou-nos a atenção.

A julgar pela assinatura, geralmente abreviada, e pelo tratamento dos olhos, quase sem pestanas, devemos ao seu pincel mais três retratos a óleo. O primeiro, na Casa de Sezim, em Guimarães, representa uma senhora da família Freitas do Amaral e não possui identificação de autor, mas pela indumentária e histórico familiar dataria de meados dos anos 1820. Aproxima-se do tratamento facial dos anteriores, com o mesmo acabamento delicado na pintura a óleo que encontramos nas obras seguintes, assinadas [Fig. 273]⁴¹⁸. O segundo retrato

⁴¹⁶Junto com António Manuel da Fonseca e Luiz José Pereira de Resende. Curiosamente, figuravam todos como “pintores”, sem precisar que os dois últimos eram miniaturistas (ALDEMIRA, [1937], 208).

⁴¹⁷ Mercê conferida no dia 2 de Setembro de 1837, ANTT, Registo Geral de Mercês, D. Maria II, liv.7, fl.147v-148, ver também ALDEMIRA, [1937], 208 *apud* FRANCO, 2011, 24.

⁴¹⁸ Por comparação estilística com este, acreditamos que tenha pintado igualmente um retrato de seu pai que figura na mesma sala; neste, José Freitas do Amaral é retratado ainda jovem, com a

representa o portuense Manuel Lopes Pereira Bahia (1787-1860), que seria, no Brasil, barão e depois visconde de Meriti, a sua segunda mulher, D. Mariana Carolina do Espírito Santo Lopes (1808-1847) e, supostamente, a sua pequena filha, D. Maria Carolina da Piedade Pereira Bahia (1826-1880), embora o traje aponte para um menino, possivelmente o seu irmão, José Lopes Pereira Bahia (1827-1890). Segundo inscrição na tela, hoje no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, esta foi pintada no Porto, de onde o visconde era originário, no ano do nascimento do rapaz [Fig. 274]. Finalmente o terceiro quadro, assinado e datado de 1820, pertencente à Ordem Terceira de Guimarães [Fig. 275]⁴¹⁹, não deixa de lembrar, pela frieza da composição e pela precisão do pincel, alguns altos-relevos funerários romanos, e o famoso retrato de *M. et M.me Mongez* (1812) de Jacques Louis David [Fig. 276].

O retratista confunde-se com um pintor homónimo, António José Pereira (1821-1895), igualmente activo no Norte de Portugal, que Raczyński descreve em Viseu, por volta de 1843, como “um jovem de muito talento” (RACZYŃSKI, 1846, 372). A comparação com um retrato deste, examinado no Museu Grão Vasco (inv. 2471 / 349 Pin), revela diferenças estilísticas substanciais, mesmo se existem algumas semelhanças na assinatura, em ambos os casos destacada em vermelho. Contudo, mesmo que o retrato da Ordem Terceira, um pouco mais rígido que os outros, tenha sido uma obra de juventude, o autor capaz de o pintar teria em 1843 pelo menos 37 ou 38 anos; não seria de modo algum, para a época, assim tão jovem⁴²⁰.

Acreditamos que o António José Pereira (1793-1829) por nós referido seja aquele que Pedro Vitorino identificou como bracarense, falecido no Porto com apenas 36 anos. Rumou para a Invicta em 1823, *por motivos políticos*; pintou retratos a óleo e em miniatura, quadros para algumas igrejas e irmandades e

cabeça empoadada e um uniforme militar que remetem ao século XVIII. Acreditamos que se trate de um retrato póstumo. Gonçalo de Vasconcelos e Sousa estudou a joalheria e alguns retratos da família Freitas de Amaral (SOUSA, 2010), sobre esta família ver o estudo de Maria Adelaide Pereira de Moraes (MORAES, 1985 *apud* SOUSA, 2010, 71).

⁴¹⁹ Talvez um retrato feminino triplo, nas reservas do Museu Nacional de Arte Antiga (inv. 2131) seja igualmente de sua autoria, mas não conseguimos examiná-lo de perto.

⁴²⁰ O pintor mencionado pelo conde encontrava-se activo sobretudo a partir da década de 1840. Aguardamos a conclusão tese de mestrado em Turismo e Património de autoria de Carla Roçado, do Pólo de Viseu da Universidade Católica Portuguesa, intitulada *O Pintor António José Pereira: entre a produção pictórica e o restauro*, actualmente em curso – agradecemos à Dra. Alcina dos Anjos Silva por esta informação.

desenhou registos de santos. Embora o autor não mencione uma estadia em Guimarães, pode de facto tratar-se deste artista, já *quase ignorado* cem anos após a sua morte (VITORINO, 1931, 130; VITORINO, 1939, 31-34)

Como dissemos a propósito de retratos a óleo, na falta de assinaturas e inscrições, a identificação de muitas miniaturas deve-se a tradições familiares, como no caso brasileiro da dramática representação de Domingos Ribeiro dos Guimarães Peixoto (1790-1846), futuro barão de Iguarassu [Fig. 277], envolto num amplo manto azul do qual sobressai a cabeça realçada por elaborada gola branca. Ou ainda do rígido senhor *da família Wernek*, pintado no Rio de Janeiro em finais da década de 1820 ou no início dos anos 1830, dado o recorte em busto, próximo ao primeiro plano, que examinamos em alguns retratos de artistas, e atribuído a Manuel Dias de Oliveira [Fig. 278] por comparação estilística com o já mencionado retrato da marquesa de Belas [Fig. 55].

Estes dois últimos retratos levam-nos de volta ao princípio deste trabalho, ao constatarmos, também na miniatura, uma heterogeneidade tão marcante quanto a estudada por Nuno Monteiro no seio das elites portuguesas⁴²¹. Pois agora, ao *divórcio social* entre as nobrezas de corte, de província e as elites coloniais (MONTEIRO, 2007, 33, 46, 113, 135) acrescentam-se ou sobrepõe-se as diferenças de formação e gosto de cada retratado, de cada pintor e do destinatário final de cada retrato.

Pouco sabemos sobre os retratos de simples súbditos de Suas Majestades. Constatamos apenas que, guiados pela vontade de prestígio, mas sobretudo pela salvaguarda de rostos queridos, ausentes ou passageiros, a grande maioria dos retratos de uma aristocracia perene frente a uma burguesia que sobe constrói-se a duas mãos, a dois olhares, revelando uma função íntima, familiar, gostaríamos de dizer “privada”, mas ainda não.

Os óculos de sol quebrados do militar que fecha este trabalho contam seguramente uma história [Fig. 279]. Ferido de guerra? Boémio? Os amigos, os parentes, e seguramente o pintor, ter-nos-iam contado quem foi o dono deste leve sorriso, que nos observa, a dois séculos de distância, repleto de ironia. O que o teria levado a pedir ou a pagar para que lhe tirassem o retrato, *memento* de

⁴²¹ No início do século XIX, por exemplo, nem todos os membros das elites camarárias, como os vereadores, sabiam ler ou escrever: em cerca de um quarto das câmaras portuguesas alguns vereadores ainda assinavam “de cruz” (MONTEIRO, 2007, 51).

vida, a equilibrar o prestígio do seu uniforme e as circunstâncias políticas que o levaram a envergá-lo? As heranças dispersam-se, e os nomes se perdem. Após anos de esforços em quatro países, muitos pintores restam por descobrir. Cabe agora esperar que outros investigadores terminem a nossa pesquisa.

CONCLUSÃO

Ao longo desse percurso, vislumbramos os rostos de uma sociedade em crise e os retratos que encontramos reflectem, antes de mais nada, a sua heterogeneidade. Rostos reais, outros anónimos, pessoas e artistas que a história da arte esqueceu somaram-se, página após página, num longo desvendar dos seus orgulhos e frustrações. Estudar o retrato não é uma obra solitária. Aprendemos com todos, a cada nova imagem, a cada nome descoberto, em cada tela empoeirada fotografada pela primeira vez.

Obras de arte de maior ou menor mérito, descobrimos que os retratos eram objectos carregados de significados e expectativas, simbologias e segredos, num delicado equilíbrio entre três funções: a de preservar da saudade, a memorial visual, de entes queridos, a de afirmar ou construir um certo prestígio social, ou a de se posicionar politicamente. Na maioria dos casos, esses objectivos superpõem-se, e contribuem de modo determinante para o resultado final.

A fim de estudá-los, começámos por estabelecer o contexto histórico em que se inseriam, aproveitando elementos biográficos de dois grandes retratistas, Domingos António Sequeira e o miniaturista José de Almeida Furtado, sobre os quais dispomos de elementos documentais precisos. Através destes, demonstramos o impacto da grande instabilidade política do período sobre as vidas e as carreiras de seus contemporâneos, e, conseqüentemente, sobre a pintura de retratos.

Como a representação não refere somente realidade, mas também vontade e construção, buscamos, a seguir, analisar a visão de alguns pintores sobre a conjuntura em que viviam. Embora houvesse já uma certa preocupação com a ideia de escolas “nacionais” de pintura, muitas ainda não eram consideradas passíveis de serem identificadas visual ou esteticamente. Este era o caso, não apenas da *escola portuguesa*, mas também, na visão coetânea, da francesa. A identidade de um pintor em termos plásticos dependia do seu percurso pessoal: onde estudara, onde morava, quais mestres o inspiraram, que linha estética pretendia seguir. Ora, essa concepção de uma pintura “nacional” composta de individualidades impunha que analisássemos então como viviam e trabalhavam esses retratistas em Portugal e no Brasil.

E o primeiro problema observado foi a escassez de oportunidades para expor a um público mais amplo os seus trabalhos. Compensava-se a falta de exposições pela exibição de pinturas em igrejas e *salas de respeito*. Contudo, conscientes de que essas ocasiões não bastavam, e conhecedores do que acontecia no resto da Europa, alguns pintores começaram a mostrar retratos ao público nas próprias casas – iniciativas que não parecem ter tido grande sucesso. No Brasil, a chegada em 1816 de um grupo de artistas franceses precipitou a organização de exposições inspiradas no *Salon*, mas estas privilegiavam os seus amigos e alunos, excluindo outros pintores brasileiros e portugueses. Além disso, só se tornariam regulares a partir de 1840, como em Portugal.

De um modo geral, os artistas sobreviviam na incerteza. Muitas vezes confundidos com meros artífices, vendiam as suas obras, inclusive retratos prontos, na sua maioria régios, por preços relativamente baixos, e ocupavam-se de diversas outras actividades para complementar os seus rendimentos. Almejavam o prestígio e a segurança de uma protecção real, pois, não apenas cobravam mais ao Paço pelas suas obras, quanto, uma vez conquistado, o estatuto de um artista bem sucedido confirmava-se pela outorga de honrarias e insígnias, e abria as portas de uma clientela cortesã. Embora excepcional, essa situação tornava tudo menos importante, inclusive a tonalidade da pele.

A procura por retratos régios era extensa. Numerosas cópias, algumas pintadas a partir de simples gravuras, colmatavam a necessidade política da presença real. Requeria-se o monarca, mesmo que apenas “em efígie”, em todo o Império: em organismos governamentais como câmaras municipais, hospitais, montepios, e até em teatros e festas populares. Essa função presencial do retrato real enquanto substituto do monarca, mesmo se não desprovida de um forte elemento afectivo, fazia com que os retratos reais fossem cumprimentados e reverenciados, não criticados enquanto obras de arte. A procura pela representação do soberano, pela sua “semelhança”, mais simbólica do que mimética, prescindia da qualidade pictórica. Pouco interessava que fossem pintados sobre tela ou marfim, de face ou de perfil, em grande ou em pequeno: mais que a “representação” do retratado, aqueles rostos e corpos pintados conservavam supostamente a memória da presença do rei diante do pintor, mero intermediário entre o monarca e os seus súbditos.

Imagens reais, penduradas, com respeito e pompa, em residências particulares, funcionavam, também, como símbolos de prestígio para os seus detentores. Demarcavam afinidades políticas, particularmente em períodos de conflito, quando eram usadas em pequenos objectos mundanos, comprados e vendidos livremente. Em casos mais raros, de grande proximidade com o Paço, por parentesco ou por serviços excepcionais, os retratos régios eram presenteados por membros da Família Real. Tal ocorria principalmente no âmbito dos casamentos, ou entre casas reais aparentadas, como os Habsburgo, aos quais se ofereciam imagens íntimas das crianças que nasciam e cresciam, emblemas de saudades familiares mais do que meramente políticas.

Chave de todo o período, a representação suprema, a mais difundida, a mais presente – era a do rei. Imagem-chave, imagem-presença, o retrato real assumia quase uma função de talismã. Durante as guerras liberais, o seu uso podia matar, mas muitos o portavam, desafiando o perigo, abraçando-se a uma esperança de continuidade num mundo a desfazer-se... *As épocas quem as fazem são os monarcas e não os artistas*⁴²². Bastava que o monarca gostasse da tela apresentada, ou do pintor, para que o seu futuro estivesse assegurado. Fora do âmbito estrito da Família Real, a imagem régia devia apenas ser reconhecível, e não surpreende que raramente se representasse algum membro da família reinante, em telas a óleo, sem pelo menos alguma insígnia e/ou atributo, designadamente as ordens nobiliárquicas e/ou coroa. A enorme demanda por estes retratos, dado o distanciamento físico do monarca – próprio às sociedades de corte, mas particularmente relevante no caso da longa ausência de D. João no Brasil – fazia com que a maioria dos retratistas nem sequer sonhasse encontrar com o monarca. Isso resultava em retratos interpretados a partir de outros, de semelhança muito relativa.

Sobreviviam modelos inspirados em representações ainda do rei D. José, tanto a nível plástico como iconográfico, como sucedeu no caso do retrato de D. João VI no Mosteiro dos Jerónimos. Mesmo nos anos 1820, mantinha-se às vezes inalterada, jovem, a imagem do rei, o que demonstra quanto a necessidade de continuidade dinástica, a manutenção política da majestade e do *status quo* era mais importante que a sua figuração mimética.

⁴²² *Diário Fluminense*, 30 de Agosto de 1826, referido na p. 159.

Algumas inovações nos retratos régios ocorreram antes da partida da corte, sobretudo graças a Sequeira e ao italiano Domenico Pellegrini. O modelo equestre, marcial, desapareceria com as primeiras derrotas militares, mas os retratos a meio corpo do veneziano seriam largamente difundidos, embora retocados para disfarçar a incómoda insígnia da *Légion d'Honneur*, oferecida por Napoleão.

Essa sobrevivência de modelos anteriores esclarece o elemento político nos retratos do período, todavia abre novas questões quanto ao uso do retrato como “documento de época”, fonte fidedigna, por exemplo, para os estudos da moda. Os repintes de ordens nobiliárquicas por razões políticas, e a sua representação, por vezes fantasiosa, dificultam a datação das telas. Esses elementos continuam fundamentais para a identificação, datação, e atribuição de autoria, no entanto são apenas mais um elemento de recorte temporal – valioso, mas a utilizar com a devida precaução.

Vimos que os primeiros retratos de D. João na corte carioca não foram divulgados pela gravura, e ainda pouco se sabe sobre os seus autores. Seria preciso aguardar a persistência dos pintores da *missão francesa* para que a imagem do primeiro rei europeu coroado nas Américas voltasse, renovada, a Portugal. Contudo, mesmo do outro lado do Atlântico, essa suposta renovação deu-se a partir de modelos mais antigos. Embora começassem a transparecer as simpatias ou antipatias de um determinado pintor, a necessidade política de continuidade impunha-se sobre a expressão artística.

Este vislumbrar da opinião do artista tornar-se-ia algo mais claro nos anos 1820, mesmo se os pintores preservassem a majestade da figura real. No Brasil, o jovem imperador zelava pessoalmente sobre a sua imagem, preferindo ser representado de modo mais frontal do que o pai, numa atitude mais bélica. No entanto, os retratos de D. Pedro não se afastariam nem do retrato áulico europeu, nem da iconografia portuguesa. Apenas a partir da sua abdicação, em 1831, encontraremos representações mais discretas de um duque de Bragança que cede o passo, e a coroa, à sua filha D. Maria II, enquanto, no Brasil, as suas imagens eram atacadas como símbolos da presença portuguesa.

Em Portugal, o seu irmão usaria dos mesmos recursos e saberia explorar, para a sua causa, a sua juventude e beleza. A iconografia de D. Miguel parece

derivar sobretudo de um retrato elaborado em Áustria, que o revela capaz de reinar sozinho. Durante as guerras liberais, a sua popularidade motivou uma grande proliferação de retratos, muitos de cariz popular. No entanto, não podemos julgar das afinidades políticas de um retratista pelos modelos que pintou, mesmo se o facto de retratar uma monarca ou outro poderia ter graves implicações, como revela o caso de Almeida Furtado.

Abaixo do topo supremo e inalcançável da pirâmide política, encontramos em Portugal do início do Oitocentos retratos de personagens dos mais diversos extractos sociais. Como no caso das ordens nobiliárquicas, a aparência pode ser enganosa, pois denunciava-se, em Espanha, desde o século XVII, que meros artífices apropriavam-se, nos seus retratos, de um estatuto fidalgo que não lhes pertencia. Algo semelhante teria acontecido em Portugal e no Brasil, pois, embora não se tenham conservado as pinturas, sabemos que até humildes profissionais, como um caixeiro apaixonado pela filha do patrão, faziam-se retratar.

O objectivo central do retrato burguês e/ou fidalgo era a lembrança da pessoa amada. A importância política cede lugar, primeiro à busca e/ou afirmação de um certo prestígio social, depois à dimensão mais intimista da saudade.

A primeira questão diz respeito, antes de tudo, à ambiguidade social dos artistas, a meio caminho entre os artífices e uma nobreza heterogénea – o que se reflecte nas suas representações. Trata-se de um período de transição entre o mundo artístico moderno, em que as relações entre um artista e o público passam geralmente por intermediários (críticos de arte, mais tarde galeristas), e outro, ainda regido por contactos pessoais, atrelado a tradições pré-modernas de vendas directas, exposições restritas, pouca permeabilidade social e parcas definições da função de um pintor. Embora crescesse a consciência de sua especificidade enquanto “criadores”, a maioria dos pintores não trabalhava apenas diante do cavalete. Em Portugal e no Brasil, nenhum retratista teria vivido apenas da venda dos seus quadros: eram também professores, gravadores, arquitectos, quando não encarnadores de imagens, douradores, pintores de “pannos de parede”, tectos de casas, teatros e carruagens. Aqueles que não

admitissem, ou não conseguissem, uma clientela ampla e uma certa flexibilidade no teor das encomendas, eram penalizados pela falta de dinheiro. Muitas vezes renunciavam completamente à arte, ou morriam na pobreza.

Para colmatar essas dificuldades, buscavam aproximar-se dos estratos sociais mais altos. Uma das estratégias parece ter sido a inclusão, no mundo da pintura, de amadores da alta nobreza, sobretudo mulheres, repetidamente louvadas pelo seu talento, e às vezes até representadas como retratistas. Isso não exclui a possibilidade de que tenham pintado obras interessantes, nem que houvesse em Portugal e no Brasil mais pintoras em actividade do que a dezena que localizámos, apenas poucas supostamente profissionais, na maioria miniaturistas. Ainda há muito que escrever sobre a mulher no mundo luso, entre as sombras do universo doméstico fechado e o leve entrever de uma maior liberdade, que não tardaria a ser revertido por uma legislação mais severa. Não resta dúvida: mulheres ficavam portas adentro. Poderiam pintar, e tolerava-se nelas alguma ambição política, espelhada na polémica figura da rainha D. Carlota Joaquina, que a historiografia posterior esmerou-se em denegrir, acusando-a de todas as turpitudes, intrigas e complôs – esquecendo-se de que complotar e intrigar fazia parte das artes do governo. Mas, se no início dos anos 1820 vislumbrou-se até a possibilidade de que votassem, no *retour à l'ordre* em Portugal, a voz do apóstolo São Paulo voltaria a ecoar pelas igrejas, exigindo que as mulheres, em público, se calassem. Mas não que parassem de pintar. O único retrato que localizámos assinado por uma mulher, embora fortemente inspirado nas miniaturas de João de Almeida Santos, não deixa, a estas, nada a dever. Diversos retratos, embora denotem, às vezes, inseguranças no modelado anatómico ou no domínio da tinta, confirmam o talento dessas pintoras. De um modo geral, as deficiências do ensino da pintura, mormente fora da corte, fazem com que dificilmente possamos distinguir as obras de amadores daquelas de retratistas de província.

Para enaltecer a pintura, urgia também que os pintores se afastassem dos outros *ofícios mecânicos*, uma preocupação evidenciada nos raros auto-retratos portugueses e brasileiros. Nestes, os pintores preferem representar-se a segurar um porta-minas, emblema da mais “nobre” arte do desenho, e ocultar o lado “sujo” da pintura, a que aludiam os instrumentos da sua arte. No raros casos em

que encontramos pintores retratados a trabalhar, trata-se geralmente da visão de um artista sobre outro, não sobre si próprio, ou, mais raramente, de pintores renomados, que haviam retratado o monarca, e podiam desfrutar do *viver nobremente* que os aproximava da aristocracia. O único caso de um retrato de pintor/restaurador, retratado como boémio, revelou-se uma homenagem a outro pintor, especializado em cenas de género, o Morgado de Setúbal, talvez por encomenda de algum colecionador.

O prestígio outorgado pela proximidade à nobreza era de grande importância. Tal como em Inglaterra e na França, uma rede de contactos sociais estabelecia-se ou reforçava-se pela pintura de retratos. Durante as longas secções de pose, as posições sociais de pintor e retratado encontravam-se momentaneamente suspensas, com o retratado “exposto” ao olhar do pintor. Essa situação sugere que artistas socialmente integrados, como Sequeira, Esquioppeta, ou João Baptista Ribeiro, teriam alguma prioridade sobre pintores com menor habilidade no trato social. Os benefícios da proximidade à Família Real e à alta aristocracia nem sempre eram proporcionais às capacidades de um pintor, mas facultavam-lhe uma maior clientela e afastavam o espectro de uma sobrevivência miserável.

Salvo honrosas excepções, a nobreza portuguesa não possuía cultura artística, dinheiro ou tradição de colecionismo comparáveis às suas congêneres europeias, e as novas classes burguesas, em ascensão durante o período, não dispunham de outro modelo para emular. Se recebiam bem um artista estrangeiro com a ousada paleta clara e a pincelada diáfana de um Pellegrini, a trajectória de Sequeira comprova que nem sempre tiveram a mesma tolerância para com um português. A situação levou a um certo conformismo por parte dos artistas, à reprodução de poses e padrões previsíveis. Contribuiu, também, para a sua heterogeneidade estilística, embora os pintores mais ambiciosos, os mais inovadores, acabassem por partir em busca de outros mercados e outros mecenas.

No Brasil, onde actuavam numerosos estrangeiros, estes não hesitavam em voltar para os seus países ou tentar a sorte em outros, caso o sucesso alcançado não se enquadrasse em suas expectativas. Embora o discurso oficial referente aos membros da chamada “missão francesa” atribua à sua estada uma

função quase civilizadora, o objectivo dos pintores mais velhos teria sido mesmo o de enriquecer, como demonstra o retorno de Taunay, assim que seus quadros parecem alcançar em França preços mais elevados do que no Rio de Janeiro.

O facto de ser estrangeiro (sobretudo italiano em Portugal, e francês no Brasil independente), e de ter beneficiado de uma formação internacional, de preferência em Roma, parece ter contribuído para a valorização de um retratista. Acrescia o prestígio de um emprego no Paço ou do título de professor de uma Aula Régia ou Academia. Ou seja – somado ao *glamour* de uma experiência internacional abrangente ou, melhor ainda, de uma pertença a uma Europa supostamente mais culta (exclusivo dos estrangeiros), era preciso estar socialmente o mais próximo possível da aristocracia e o mais “longe” possível de um artesão.

Observamos que nem sempre detentores de grandes títulos ou de grandes fortunas possuíam apenas retratos dos maiores pintores. O que não se explica pelas circunstâncias económicas, mas talvez por considerarem as telas essencialmente pelos seus aspectos funcionais. O factor que mais pesava na contratação de um retratista parece ter sido o mesmo que regia a sociedade lusa: servir ao rei – o que colocava em pé de igualdade Sequeira e Delerive, Pellegrini e Sampaio, Simplício e Henrique José da Silva.

Embora o seu preço elevado sugira que retratos de grandes dimensões, como os dos Cadaval ou dos Alorna por Pellegrini, servissem como elemento de afirmação do prestígio de uma Casa, o retrato não parece ter sido considerado *per se* como um elemento de *status*. A heterogénea qualidade das telas parece confirmar a premissa de Nuno Monteiro que, mesmo na crise do Antigo Regime, o “ser” predominava sobre o “ter”. Assim, embora fosse um reflexo desse “ser”, ou desse “querer ser”, o retrato enquanto objecto pictórico pouco contribuía para a construção desse prestígio. Importava mais o seu aspecto funcional, e o prestígio pessoal do pintor: uma proximidade ao Paço, ao próprio retratado, e uma afinidade com um determinado universo cultural “estrangeiro”, sobretudo francês, inglês ou italiano. De facto, os maiores retratos procedem de famílias não apenas abastadas, mas cosmopolitas. E embora contratassem estrangeiros, raros eram os artistas nacionais considerados pelos retratados no topo da pirâmide

social como dignos de pintá-los. Entre estes, todos, ou quase todos, beneficiavam de uma formação estrangeira.

Determinante na metrópole, esse elemento cosmopolita aparece, igualmente, no Brasil, alardeado, por exemplo, por Manuel Dias de Oliveira, suposto aluno de Batoni – e teria influído no sucesso dos pintores da *missão francesa*. Quanto mais internacional e mais protegido, mais um pintor seria recebido nos círculos mais altos da hierarquia social, beneficiando de encomendas mais numerosas. Assim, factor de relativo prestígio para o modelo, o retrato o era também para o pintor: prova cabal do seu acesso às elites – potencializado, senão aberto, por sua origem ou formação internacional, ou seja por sua prévia aproximação a um universo cultural mais amplo e mais sofisticado – outorgava-lhe, por sua vez, maiores acessos e melhores encomendas, numa espiral que se auto-alimentava.

Não surpreende termos encontrado, na esfera predominantemente “privada” do retrato fidalgo e burguês, uma circulação muito maior do que a esperada de modelos estéticos internacionais. Todavia, estes não provinham apenas dos pintores que hoje consideramos marcantes, como Goya ou antes dele Batoni, mas de outros, menos estudados, como Gaspare Landi, em grande parte responsáveis pela absorção e divulgação dessas influências. Derivariam também do que cada artista e/ou retratado viu, e buscou emular, numa cadeia causal que remonta à Antiguidade. Alguns retratos, como o do conde de Farrobo por Sequeira, teriam sido construídos como verdadeiras lições de história da arte, na esperança, talvez, de introduzir no círculo dos *connaisseurs* um jovem benfeitor em potencial.

Nem apenas de prestígio e pelo prestígio vivia a pintura do retrato. Entre aqueles considerados hoje entre os melhores do período também se encontram imagens mais pessoais, de carinho ou saudade. Algumas resultavam da perda de seres amados, como a tela que Sequeira nunca acabou do filho Domingos com a irmã. Outras, embora encomendadas, foram pensadas na perspectiva de uma separação, como a que o mesmo pintor realizou do amigo Borges de Barros, antes de partir para a Itália, sem intenção de voltar. Nestes, o pintor tem maior liberdade para criar o que quer, como quer – não surpreende que o retrato que

Sequeira pintou do cunhado e da futura mulher aproxime-se da intensidade psicológica de Goya.

É preciso não esquecer que, frequentemente, a liberdade do pintor encontrava-se circunscrita pelas condições da encomenda, e estas pelas normas sociais daquele tempo.

À medida que o século avança, e as estruturas antigas se decompõem, encontramos um maior esforço na busca de uma semelhança, e de uma interioridade psíquica, sobretudo em diversos retratos infantis. Talvez ao encomendante ainda não interessasse o resultado estético: não seriam objectos de arte como hoje os entenderíamos. As normas sociais circunscriviam um número de retratos femininos substancialmente inferior ao de retratos masculinos, uma desigualdade, como vimos, socialmente explícita, que se mantém no campo da miniatura, mesmo quando a dimensão reduzida implicava que seriam vistos sobretudo pelas pessoas mais próximas. Essa necessidade de decoro, senão de segredo, ajuda a explicar a grande incidência de amadores entre os miniaturistas. Os retratos mais íntimos seriam pintados preferencialmente em casa, por parentes ou pintores próximos à família.

O baixo preço das miniaturas, mesmo por pincéis renomados, e a sua portabilidade, somada à grande mobilidade geográfica de retratistas e retratados, também ajudam a explicar o seu sucesso num período de crise. Elemento privilegiado de contacto afetivo – a miniatura perderia, contudo, rapidamente o seu lugar na história; e a discricção com que era praticada contribuiria para obliterar alguns dos seus melhores pintores, sobre os quais, ainda hoje, pouco se sabe. Conseguimos resgatar algumas informações e peças da autoria de Joaquim Primavera e António José Pereira, mas ainda resta muito a desvendar.

De facto, com o passar das décadas, uma vez mortos o retratado, os seus parentes e amigos, desaparecia uma das funções primordiais do retrato: a da saudade, a da preservação da imagem de alguém por seus entes queridos. Miniaturas perdem-se pelas gavetas, mas retratos a óleo requerem espaço nas paredes. Talvez a degradação tenha sido o destino de muitos retratos anónimos – como o dos rejeitados pelos donos, abandonados nos ateliers para serem

vendidos na hora da morte dos pintores, antes que estes desaparecessem também, relegados a notas de pé de página em trabalhos académicos.

Não estranha a maior sobrevivência dos retratos régios – sobretudo no caso da pintura a óleo. Embora, uma vez destronados da sua principal função política, perdessem, com o tempo, a sua capacidade icónica de substituição do rei, retinham uma dimensão iconográfica e um valor histórico que ajudou na sua preservação. Destinos mais prosaicos aguardavam os retratos de fidalgos ou burgueses, democraticamente inseridos num mesmo esquecimento. Ao se esvaziarem das suas dimensões afetiva e mesmo representativa, por não conhecermos mais a identidade do retratado, tornam-se meras imagens bidimensionais – a serem analisadas apenas pela qualidade pictórica, ou falta dela, por pessoas cujo olhar, delimitado pelas escolhas históricas e pictóricas de seu próprio tempo, difere quanto à concepção de qualidade ou interesse.

Não escapamos, naturalmente, a essas limitações. No entanto, percebemos que, com cada novo dado encontrado, construía-se um panorama mais abrangente, muito mais rico, não apenas histórica quanto artisticamente, do que o inicialmente esperado.

Assim, embora ainda caiba à figura de Domingos Sequeira a primazia da pintura no período, as suas opções pictóricas inseriam-se num universo vasto, rico em influências de toda a Europa que circulavam com grande liberdade, passíveis de serem escolhidas ou não por cada pintor, consoante as suas preferências plásticas e as do retratado – colaborador no resultado final. O retrato era afinal, em Portugal, e no Brasil, plasticamente muito mais dinâmico, muito mais cosmopolita do que inicialmente pensamos.

Se detém a primazia, Sequeira não possuía, contudo, o monopólio do cosmopolitismo e da qualidade. Encontramos trabalhos notáveis de seu discípulo predilecto João Baptista Ribeiro; Pellegrini tem merecido um renovado interesse académico; todavia as obras dos dois principais miniaturistas portugueses, Primavera e José de Almeida Furtado, embora não deixem nada a dever aos grandes norte-europeus dessa modalidade, permanecem ainda em parte por estudar, malgrado o empenho de investigadores como Anísio Franco.

No Brasil, a quantidade de retratos de D. João por José Leandro de Carvalho, cujo encanto algo *naif* vem somar-se a uma grande força de colorido,

sugere que ainda existam obras de sua autoria por identificar. Isso começa a acontecer no caso de Manuel Dias de Oliveira, do qual localizamos uma obra assinada, e outra com indicações precisas de autoria, o que pode levar a novas atribuições. Dois retratistas revelaram-se particularmente interessantes: António Franco Velasco, na Baía, e no Rio de Janeiro, Simplício Rodrigues de Sá; ambos merecem trabalhos monográficos. Outros pintores, como Schiopetta ou Esquiopetta, abordado por Agostinho Araújo enquanto paisagista (ARAÚJO, 1991), também causaram surpresa. E numerosos estrangeiros, como Jean Baptiste Goulu, deixaram marcas que apenas começamos a reconhecer.

Às obras de maior perícia técnica somar-se-à um *corpus* de trabalhos menos eruditos, às vezes de grande frescor, ao que juntamos, em Portugal, os retratos de Inácio Sampaio, Bartolomeu Calisto, Máximo Paulino dos Reis, e as obras mais “comerciais”, eminentemente políticas, de João de Almeida Santos, que ainda não desvendou os mistérios da sua biografia.

Pelo menos quanto ao retrato, a pintura em Portugal no início do século XIX não parece mais tão fechada sobre si própria, carente de conhecimento e cosmopolitismo, e nem a do Brasil tão francesa, embora estudar a “missão” continue incontornável. E talvez essa constatação ajude a iluminar a própria sociedade que os pedia, comprava, “tirava” – pois eram os retratos que preenchiam a saudade, substituíam politicamente, afirmavam um prestígio de uma casa em ascensão ou em declínio – pela legitimação da sua descendência, como bem mostra Cipiniuk.

A existência de uma pirâmide social inquebrantável, encabeçada pelo rei, a preponderância da ideia do servir, do agradar, do dar e receber protecção, faziam com que a prioridade, na retratística, incidisse sobre o retratado. Apenas raramente vemos algum destaque acordado ao retratista, e, mesmo assim, somente quando se trata de pintores próximos ao Paço, ou de servidores do Estado, como os professores régios. Pelo menos até meados dos anos 20 de 1800, o resultado do compromisso entre modelo e pintor tem, para ambos, uma importância sobretudo iconográfica – que explica o cuidado na escolha de atributos, a inclusão de legendas explicativas e ordens nobiliárquicas. Pretendia-se uma identificação imediata do retratado – ou pelo menos da sua pertença a

uma determinada categoria social – sem que houvesse a necessidade de uma dimensão especificamente psicológica ou mesmo artística.

Muito raramente, as escolhas estéticas ou o talento do pintor eram levados em conta, quer para a sua contratação, quer como medida de sucesso do resultado. O facto contribuiu para uma grande variedade de retratos, e para uma grande permeabilidade a influências externas, adaptadas segundo critérios pessoais.

Uma situação semelhante parece acontecer no Brasil. É provável que a presença da corte lusitana no Rio de Janeiro, entre 1808 e 1821, tenha servido para reforçar a certeza de uma pertença a Portugal – à *família portuguesa*. Alguns historiadores, ao contrário, enfatizam que a vinda de D. João deu início ao processo de independência, pela crescente e visível disputa de poder entre as elites de ambos os lados do Atlântico. A lista dos retratos encontrados é pequena, mas durante as últimas décadas de união à metrópole, seja como colónia ou como reino, estes parecem aproximar-se mais da retratística provinciana portuguesa, com toda a diversidade que esta implica, do que propriamente de um modelo exógeno homogêneo que poderíamos chamar de “brasileiro”.

Os retratos pintados na corte carioca distinguem-se apenas por dimensões um pouco maiores, por um modelado mais rijo e por uma explosão de colorido e de contrastes - que encontramos também nas miniaturas. Talvez resulte apenas do reflexo das deficiências de formação no Brasil antes que se implementasse, em meados dos anos 20 de 1800, o ensino académico de modelo francês. Talvez expresse também um gosto: soma de um certo amor pelo hiperbólico, da paixão pela cor (que a força da luz, muito diferente nos trópicos, naturalmente exacerba) e - naqueles tempos convulsos - do optimismo da colónia que recebia o “seu” rei, da jovem Corte que se inventava.

Mas se há uma originalidade de “sentimento pictórico” no Rio de Janeiro, haveria também, por exemplo, na Baía – onde a sóbria pintura de Franco Velasco contrasta com a produção esfuziante de um Leandro de Carvalho. No caso do retrato, não podemos ainda falar em estilo, nem muito menos em escola. Tal como na metrópole, as supostas características coloniais parecem depender do meio – neste caso, da luz - mas sobretudo dos percursos e expectativas de pintor e retratado. Um levantamento mais profundo pode revelar similitudes

transatlânticas, entre províncias de aquém e de além-mar, talvez mais próximas do que no território hoje brasileiro.

Tal como em Portugal, os artistas no Brasil seguiam modelos internacionais, adaptando-se com grande flexibilidade às expectativas resultantes da formação cultural de retratados e retratistas – embora limitados por menores recursos materiais e por uma formação, a princípio, ainda mais deficiente. Em todo o caso, uma certa fidelidade visual ao multifacetado “modelo” português não parece ter sido posta em causa nas duas capitais brasileiras⁴²³, pelo menos até ao reconhecimento da independência.

Em todo o caso, para o nosso estudo, o ano da independência não parece relevante. Até à morte de D. Pedro I, mesmo alguns diplomatas brasileiros, no estrangeiro, não hesitam em contratar pintores portugueses para retratá-los. A “independência” da pintura do retrato parece acelerar-se a partir da inauguração da Academia Imperial, em 1826. Realização de um antigo projeto francês, aceite e apoiado, senão iniciado, pelo conde da Barca, a Academia nasce sob a égide de professores parisienses, próximos ao círculo napoleónico. Paradoxalmente, desenvolve-se em oposição constante ao seu próprio director, Henrique José da Silva. Essa incompatibilidade, sobretudo estética e formativa, basear-se-ia no confronto entre um modelo luso-italiano – complexo, como vimos, e certamente mal entendido pelos franceses – e a sua própria ideia de formação. Poderá ter tido também algum verniz político, no embate entre um partidário do universo pré-revolucionário, como Silva, e um bonapartista, como Debret.

A documentação confirmou o difícil carácter de José Henrique da Silva. Os seus retratos do imperador demonstram, como vimos, a sua posição ambígua em relação à independência do Brasil. Coube a este director da Academia personalizar a oposição entre “portugueses” e franceses – mas não brasileiros – denunciada e amplificada por Debret e seus alunos. A história da arte também precisa de vilões. O conflito perdurou até à sua morte, em 1834, quando a sua substituição por Felix Émile Taunay no cargo máximo da Academia assinalou o triunfo da *missão francesa*. No decorrer do século, tornar-se-ia uma das “pedras de toque” para criação de uma escola brasileira de cariz francês – tanto quanto o ensino académico *per se*, ou o uso de uma temática nacional.

⁴²³ Salvador, que sediara a capital do Brasil até 1763, e o Rio de Janeiro, que a substituiu.

A necessidade política, no Brasil, de uma dicotomia cultural português/brasileiro implicou a eliminação dos elementos mais ambíguos dessa equação e a quase mitificação da *missão francesa*. O retrato, na sua diversidade, acabou esquecido, pois sem homogeneidade não pode haver “estilo”. Artistas como Sequeira foram varridos da história da arte brasileira, até recentemente, sem que fosse sequer necessário o pretexto de nunca lá terem ido. Pintores menores, como Antonio da Silva Lopes, embora responsável pela criação da Aula Régia de Salvador, quase desapareceram, junto com Manuel Dias de Oliveira, no Rio de Janeiro – culpados talvez pelo crime de implementarem o ensino artístico no Brasil antes da vinda da *missão*. Esqueceram-se os concorrentes estrangeiros pela primazia dos missionários, como o miniaturista suíço Jean Baptiste Goulu. Obliterou-se a incómoda heterogeneidade da escola fluminense e todo o passado de retratista de Simplício Rodrigues de Sá antes de 1820.

A inexistência, à partida, de um único modelo estético de retrato “português” sugere que essa suposta quebra entre dois modelos, duas culturas, proceda mormente de uma escolha política. No Brasil, constitui-se paulatinamente frente à necessidade de afirmação do novo país, jovem, moderno, passível de um reconhecimento internacional em pé de igualdade com os poderes europeus. O estudo do retrato revela o quanto isso demora a implementar-se.

Em Portugal, a ausência do rei, o liberalismo e, após 1828, a disputa entre monarcas, quebram uma pirâmide social relativamente estável. Ora, para a pintura do retrato, o aval e a proteção dos poderes instaurados era fundamental. Sem a presença da corte e, mais tarde, sem uma unidade dinástica incontestável, este poder e esta proteção se encontravam dispersos. Entre 1808 e 1834, coube a cada retratado julgar as telas e os pintores segundo a sua própria formação, os seus próprios critérios. Apegaram-se, enquanto possível, a modelos anteriores – sobretudo no que refere a retratos régios, copiados e reinterpretados *ad nauseam* – mas não surpreende, a heterogeneidade constatada em telas de nobres e burgueses. As circunstâncias políticas determinaram, tanto quanto os factores sociais, a representação de cada modelo – mesmo nas imagens mais íntimas, destinadas a preservar a saudade de seres amados.

No campo do retrato, reflexo e construção de uma sociedade, não importam apenas os mestres, mas a grande diversidade que observamos, na corte e na província, nos dois lados do Atlântico – e a delicada interação de olhares empenhados em construir essas imagens, que tanto revelam, e tanto ainda escondem. Buscamos, num panorama global, a intimidade de um miniaturista com o seu modelo; começamos a desfiar as tramas de muitas vidas. Precisamos somar à essa “pequena história” de cada indivíduo e pintor, a história das subtilezas políticas inerentes a cada década, somar vaidades e saudades. A descoberta de novos pintores, de novos retratos, virá relativizar ou contestar as questões levantadas por este estudo. Estamos apenas começando. Como escreve José Augusto França: há sempre *quem conheça “mais um retrato”* ... (FRANÇA, 2010,12).

