

# ARTIS

NÚMERO/07-08  
ANO/2019-2020

REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE E CIÊNCIAS DO PATRIMÓNIO

## ROCOCÓ

AUTOR CONVIDADO

**PETER FUHRING**

ANDRÉ SOARES (1720-1769)

**A DIFÍCIL ESCOLHA  
ENTRE O ROCOCÓ  
E O TARDOBARROCO**

NA AZULEJARIA

**O ESTILO REGÊNCIA  
EM PORTUGAL**

EM PORTUGAL

**O ROCOCÓ NAS  
VIATURAS DE GALA**

A ARTE DOS GERMAIN

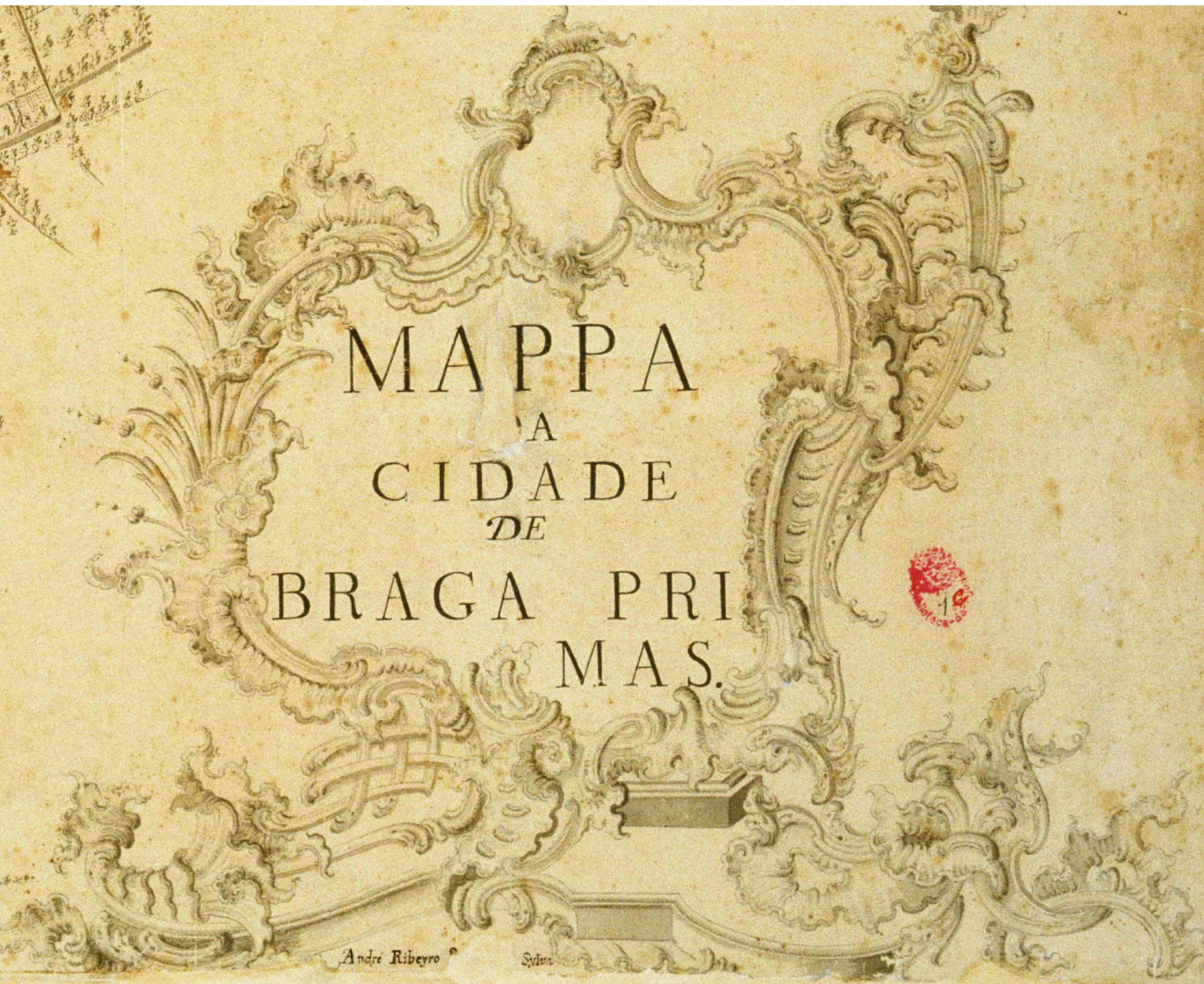
**A BAIXELA REAL  
E INFLUÊNCIAS FRANCESAS  
NA OURIVESARIA ROCOCÓ**





# ARTIS

REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE E CIÊNCIAS DO PATRIMÓNIO



Andre Ribeyro

Scdm



# ARTIS

REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE E CIÊNCIAS DO PATRIMÓNIO

2ª série, n.º 7/8, dezembro de 2020  
Tema: Rococó

A revista ARTIS é publicada com arbitragem científica

## DIRETOR

Vítor Serrão

## VICE DIRETORA

Maria João Neto

## EDITORES

Eduardo Pires de Oliveira

Joaquim Rodrigues dos Santos

## CONSELHO CIENTÍFICO

Alexandre Alves Costa

André Teixeira

António Pimentel

Aziz Oliveira Pedrosa

Beatriz Coelho

Carlos Moura

Celso Mangucci

Clara Moura Soares

Fernando António Baptista Pereira

Fernando Grilo

João Vieira Caldas

José Alberto Gomes Machado

José Manuel Fernandes

José Manuel Tedim

Luís Urbano Afonso

Manuel Joaquim Moreira da Rocha

Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara

Maria Eduarda Moreira da Silva

Maria Isabel Fernandes

Maria João Neto

Maria Regina Emery Quites

Miguel Cabral Moncada

Paulo Pereira

Pedro Lapa

Regina Anacleto

Sílvia Ferreira

Teresa Leonor Vale

Vítor Serrão

## FOTOGRAFIA DA CAPA

Pormenor do Retábulo de Nossa Senhora do Rosário,  
Igreja do Mosteiro de São Domingos, Viana do Castelo  
(fotografia: Adelino Silva)

## DESIGN GRÁFICO

António Queirós, design

## PAGINAÇÃO

Nuno Pacheco Silva

Nuno Ribeiro

## PERIODICIDADE

Anual

## TIRAGEM

1000 exemplares

## DEPÓSITO LEGAL

187650/02

## ISBN

978-989-658-690-4

## PREÇO

????? Euros (IVA inc. a 6%)

## EDIÇÃO E DISTRIBUIÇÃO



Caleidoscópio – Edição e Artes Gráficas, S. A.  
Rua Cidade de Nova Lisboa, Quinta Fonte do Anjo, 1-A  
1800-108 Lisboa – PORTUGAL  
Tel.: (+351) 21 981 79 60 · Fax: (+351) 21 981 79 55  
e-mail: caleidoscopio@caleidoscopio.pt  
www.caleidoscopio.pt

## PROPRIEDADE

**ARTIS** INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE  
FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DE LISBOA

## APOIO



Os textos são da inteira responsabilidade dos respetivos autores bem como os critérios ortográficos adotados.  
Os textos e as imagens desta publicação não podem ser reproduzidos sem autorização prévia.

# EDITORIAL

EDUARDO PIRES DE OLIVEIRA / JOAQUIM RODRIGUES DOS SANTOS / VÍTOR SERRÃO

O **Rococó** é um estilo ainda não completamente entendido no que à cultura artística portuguesa diz respeito. A verdade é que, mesmo na época histórica em que foi produzida a maioria das obras que se reclamam desse epíteto – o terceiro quartel do século XVIII –, ele não foi entendido nem pelas elites portuguesas, nem pelos artistas coevos, senão em certas sugestões e dinâmicas ornamentais.

Todavia, na cidade de Braga, no coração do Noroeste português, as comunidades locais acolheram este novo estilo, naquilo que trazia de arrebato de formas e inovação inventiva; e aceitaram-no – como também o aceitaram os seus artistas e as elites responsáveis pelas encomendas – porque o Rococó foi dado a conhecer à sombra do gosto do Arcebispo Primaz bracarense, a mais importante personalidade religiosa e civil da cidade. O facto (mais importante ainda) de esse mesmo arcebispo ser D. José de Bragança, o irmão do “Magnânimo” rei D. João V de Portugal, não pôde deixar de ter peso determinante na aceitação dos novos formulários artísticos. Ou seja: as gentes de Braga aceitaram o Rococó, tal como chegava por via das opções do mais alto dignitário da Igreja local; mas, em boa verdade, não o compreenderam totalmente porque em muitas obras importantes o preenchimento dos espaços e os volumes continuaram a ser os do barroco! Ao pretender impor um novo ciclo na Arquidiocese bracarense, que seria marcado pelo seu magistério, no que toca aos novos empreendimentos construtivos e ao seu equipamento ornamental, o arcebispo D. José de Bragança socorreu-se de um artista de génio, André Soares, que iria ter papel preponderante na implantação desse novo estilo artístico nas decorações pétreas e de entalhe produzidas em Braga: o **Rococó**.

De facto, tirando o caso de Braga, único no panorama português de Setecentos, o Rococó não será inteiramente entendido nas demais cidades portuguesas. Lisboa, apesar de ter recebido a celebrada Baixela Germain, preferiu o Pombalino, um “estilo” essencialmente pragmático, como pragmático era o seu mentor... O centro artístico do Porto também o terá entendido muito mal: a sua arquitetura passa do Barroco para o Neoclassicismo, usando

o vocabulário do Rococó apenas e só (ou quase) na arte da talha e do mobiliário. Mas o que dizer, fora da rota das grandes cidades, de um monumento como o Santuário de Nossa Senhora de Aires, em Viana do Alentejo, obra emblemática colocada em pleno pulmão dos campos de lavoura baixo-alentejana, inscrito no meio de uma paisagem sem outras construções à sua volta, fazendo lembrar os santuários bávaros do Rococó, situados longe de tudo e todos? E a insólita Casa de Vila Boa de Quires, em Marco de Canaveses, que não passou da fachada e, aos olhos de hoje, antes parece um pitoresco cenário de cinema? Ou aquelas espantosas obras gordas e espessas do Rococó brasileiro de Minas Gerais, que de certa forma espelham as raízes minhotas de muitos dos artistas que levaram o novo estilo europeu àquela região do outro lado do Atlântico? Ou, ainda, aquelas fachadas e talhas das igrejas de Goa, intensa e ricamente esculpidas como se fossem obras de ourivesaria devidamente aclimatadas aos gostos locais hindustânicos?

O Rococó será pois, em Portugal, uma arte de equívocos... Mas a verdade é que, sendo o Rococó um estilo livre, é na sua essência mais pura um estilo que aceita a diferença; quando confrontados, o Rococó francês é muito diferente do da Baviera, como o da Baviera é diferente daquele que se vê em Portugal! Aqui, no extremo ocidental da Europa, estava-se longe dos espíritos esclarecidos, palacianos, das opulentas construções francesas; ou de muitas outras que se podem ver pela Europa germânica, em que o Rococó se vai assumir, em moldes grandiloquentes, através de um espírito mais pujante. Algo que o mundo lusitânico muito dificilmente acompanhou, tendo que se restringir ao conhecimento do novo gosto artístico mediante gravuras que iam chegando da pequena cidade de Aubsburgo – gravuras essas que se assumiram como a principal forma de difusão dos modelos e repertórios do novo gosto Rococó, desde a Polónia à Sicília, a Portugal ou a Minas Gerais.

Aqui chegados, não deixa de ser curioso que, se é verdade que o novo estilo do Rococó não foi (e nem poderia ser) bem entendido no Portugal de meados do século XVIII, também não é menos verdade

que ainda hoje continua a ser um “estilo” sem clara declinação ou óbvias balizas cronológicas no tempo histórico em que se manifestou. Entre uma historiografia de arte que lhe nega a existência como estilo autónomo – pesem os estudos basilares de Philippe Minguet (*Esthétique du Rococo*, 1966) ou de Julio Seoane (*La Política Moral del Rococó*, 2000) –, e uma outra que o vê apenas como o estertor declinante do Barroco, desenham-se hoje outras correntes e tendências que, a partir de uma revisão séria do “estado da arte”, buscam fixar-lhe as características intrínsecas e a sua validade como **estilo próprio**...

O mesmo se passou com a discutida existência do Maneirismo, entre o Renascimento e o Barroco, visto tanto como uma mera derivação epigonal (e indisciplinada) do classicismo, ora como um verdadeiro estilo autónomo, com tempo histórico definível e base repertorial precisa. E poderiam debater-se igualmente as questões relativas ao Manuelino ou ao estilo Chão, que vão desde a atribuição a meras derivações de outros estilos ou modas artísticas, até ao seu reconhecimento estilístico... No caso das discussões sobre o Rococó, a verdade é que a força da reacção neoclássica, manifesta em todas as latitudes, ao visar justamente as excrescências e bizarras do gosto *rocaille*, acaba por lhe dar atestado de existência! E o mesmo se passa, também, em terras portuguesas, com Braga a sobressair como caso de estudo indiscutível – que se poderia estender à sua alma gémea mineira, de terras brasilienses.

Esta é assim a principal razão para se produzir este número da revista *Artis*: cumpre lembrar aos portugueses (e aos brasileiros, e franceses, e alemães, e a outros...) que o Rococó foi um estilo deveras relevante, importando por isso desvendá-lo, revelá-lo, compará-lo e debatê-lo em conjunto, analisar a sua componente teórico-prática, os seus modelos, obras, artistas, mecenas, áreas de expansão, influências, materiais, permanências... E este é, muito precisamente, o momento ideal para tal debate alargado: os anos de 2019 e 2020, datas em que se comemoram respectivamente os 250 anos da morte e os 300 anos do nascimento de **André Soares**, o principal vulto do Rococó português.

# SUMÁRIO

## Rococó

**PETER FUHRING** AUTOR CONVIDADO

ROCOCÓ

Pág. 10

**EDUARDO PIRES DE OLIVEIRA**  
**JOAQUIM RODRIGUES DOS SANTOS**

ENTREVISTA A

MYRIAM RIBEIRO DE OLIVEIRA

Pág. 20

**EDUARDO PIRES DE OLIVEIRA**

ANDRÉ SOARES \1720-1769

A DIFÍCIL ESCOLHA ENTRE O  
ROCOCÓ E O TARDOBARROCO

Pág. 28

**JOSÉ MECO**

O ESTILO REGÊNCIA NA  
AZULEJARIA EM PORTUGAL

Pág. 38

**HÉLDER CARITA**  
**JOAQUIM RODRIGUES DOS SANTOS**

A SALA DO TRONO DO PALÁCIO  
DE QUELUZ E O ESTILO REGÊNCIA

Pág. 48

**DIOGO LEMOS**

O DESPONTAR DO ROCOCÓ EM PORTUGAL:  
O GÊNERO PITTORESQUE E OS  
RETRATOS DA SALA DOS TUDESCOS  
DO PALÁCIO DE VILA VIÇOSA

Pág. 58

**RAQUEL SEIXAS**

BARROCO E ROCOCÓ:  
DOIS ESTILOS EM COMPLEMENTO  
— O SANTUÁRIO DE NOSSA SENHORA  
DE AIRES COMO CASO DE ESTUDO

Pág. 64

**DOMINGOS TAVARES**

DESENHAR NA PAISAGEM

Pág. 72

**JOSÉ CARLOS MENESES**

AS OBRAS DO FIDALGO  
EM VILA BOA DE QUIRES  
— MARCO DE CANAVESES: UMA  
SIMBIOSE DE BARROCO E ROCOCÓ

Pág. 80

**VÍTOR SERRÃO**

UMA BRISA ROCOCÓ NA ARQUITECTURA SACRA DO ALENTEJO  
A IGREJA DE NOSSA SENHORA DA ASSUNÇÃO  
EM MESSEJANA E O MODELO DE FACHADA  
SIMÉTRICA COM TORRES RODADAS

Pág. 88

**ANDRÉ GUILHERME DORNELLES DANGELO**  
**VANESSA BORGES BRASILEIRO**

AS FONTES DE DIVULGAÇÃO DO ROCOCÓ  
NAS MINAS GERAIS SETECENTISTAS:  
NOVAS CONTRIBUIÇÕES SOBRE O  
TEMA E SEUS AGENTES CULTURAIS

Pág. 98

**ISABEL MAYER GODINHO MENDONÇA**

ESTUQUES DECORATIVOS EM PORTUGAL  
E A DIVULGAÇÃO DO ROCOCÓ

Pág. 106

**JOÃO CASTEL-BRANCO PEREIRA**

O ROCOCÓ NAS VIATURAS DE  
GALA EM PORTUGAL

Pág. 114

**LUISA PENALVA**  
**JOÃO MAGALHÃES**

A ARTE DOS GERMAIN: A BAIXELA  
REAL E INFLUÊNCIAS FRANCESAS NA  
OURIVESARIA ROCOCÓ EM PORTUGAL

Pág. 124

**MARIA DA CONCEIÇÃO BORGES DE SOUSA**

TÃO INVULGAR COMO EXTRAORDINÁRIA:  
A FONTE COM MESA DO MUSEU  
NACIONAL DE ARTE ANTIGA

Pág. 134

**JOSÉ VIEIRA GOMES**

FORMA E INFORMAÇÃO EM TRÊS  
RETÁBULOS DE ANDRÉ SOARES

Pág. 140

**JOAQUIM RODRIGUES DOS SANTOS**

A TALHA ROCOCÓ EM GOA:  
RETÁBULOS E PÚLPITOS

Pág. 148

**FRANKLIN PEREIRA**

O ROCOCÓ NOS COUROES ARTÍSTICOS  
(ESTOFOS, SACO DE OMBRO  
E FRONTAL DE ALTAR)

Pág. 158

**PATRÍCIA COTTA**

MOBILIÁRIO PORTUGUÊS  
DO 3º QUARTEL DO SÉCULO XVIII:  
ROCOCÓ OU “D. JOSÉ”

Pág. 166

**ANA MARGARIDA DIAS DA SILVA**

APONTAMENTOS PARA A HISTÓRIA  
DO TRAJE CIVIL ROCOCÓ EM PORTUGAL

Pág. 174

**KELLEN CRISTINA SILVA**

MINERVA COLONIAL: UMA DEUSA  
ROCOCÓ EM TERRAS MINEIRAS

Pág. 180

**ANTÓNIO COTA FEVEREIRO**

A REINVENÇÃO DO ROCOCÓ  
PELA INDÚSTRIA DE LUMINÁRIA  
FRANCESA E ALEMÃ NO ÚLTIMO  
QUARTEL DO SÉCULO XIX

Pág. 188

# VARIA

**SYLVIE DESWARTE-ROSA**

UM RETRATO DE NICOLAU CLENARDO EM  
ÉVORA POR ANTÓNIO DE HOLANDA EM 1537?

Pág. 200

**SOFIA BRAGA**

UMA NOVA EXPRESSÃO ESTÉTICA NA  
OBRA DOS ARTISTAS FRANCISCO VILAÇA,  
DOMINGOS COSTA E BENVINDO CEIA

Pág. 204

**SÓNIA DUARTE**

NOTAS PARA O ESTUDO DA AZULEJARIA  
DO REFEITÓRIO DO EXTINTO COLÉGIO  
DE SANTO ANTÓNIO DA PEDREIRA,  
EM COIMBRA \ c.1760

Pág. 208

**GONÇALO DE VASCONCELOS E SOUSA**

ASSIM VIVIA UM CASAL DA ELITE  
POSSIDENTE DE MARIANA (MINAS  
GERAIS), NOS FINAIS DE SETECENTOS

Pág. 212

**SAGARA JAYASINGHE**

ALTARES DECORATIVOS  
DE IGREJAS MISSIONÁRIAS  
ORATORIANAS NO SRI LANKA

Pág. 216

**MAYUR THAKARE**

CASAS ABANDONADAS:  
REDESCOBRINDO AS  
RESIDÊNCIAS SENHORIAIS  
PORTUGUESAS NA ANTIGA  
PROVÍNCIA DO NORTE \ 1534-1739

Pág. 220

**RAMIRO A. GONÇALVES**

O MISTERIOSO MONSIEUR LANNOY:  
MARCHAND PARISIENSE DO CONDE  
DE DAUPIAS, DO CONDE DE BURNAY  
E DA RAINHA D. MARIA PIA

Pág. 224

**EDUARDO PIRES DE OLIVEIRA**

UM ESTUDO MAGISTRAL DE MARIE  
THÉRÈSE MANDROUX-FRANÇA SOBRE  
A GRAVURA ROCOCÓ EM PORTUGAL

Pág. 228

**SÓNIA DUARTE**

RECENSÃO AO LIVRO “WATTEAU,  
MUSIC, AND THEATER”

Pág. 232

**VÍTOR SERRÃO**

RECENSÃO AO LIVRO “O CULTO A CAMÕES  
E O MOSTEIRO DOS JERÓNIMOS:  
O RESTAURO DO MONUMENTO  
NO SÉCULO XIX”

Pág. 234

**VÍTOR SERRÃO  
MARIA JOÃO NETO**

EVOCAÇÃO DE MANUEL BATORÉO

Pág. 236

# AUTORES QUE COLABORARAM NESTE NÚMERO

## **ANA MARGARIDA DIAS DA SILVA**

Técnica superior na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra / Centro de História da Sociedade e da Cultura, Universidade de Coimbra

## **ANDRÉ GUILHERME DORNELLES DANGELO**

Professor Associado no Departamento de Análise Crítica e Histórica da Arquitetura e do Urbanismo (Escola de Arquitetura / Universidade Federal de Minas Gerais)

## **ANTÓNIO COTA FEVEREIRO**

Investigador no ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

## **DIOGO LEMOS**

Investigador na Universidade de Coimbra / Bolseiro de Investigação da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT)

## **DOMINGOS TAVARES**

Investigador no Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

## **EDUARDO PIRES DE OLIVEIRA**

Investigador no ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

## **FRANKLIN PEREIRA**

Investigador no ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

## **GONÇALO DE VASCONCELOS E SOUSA**

Professor Catedrático da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa / Investigador no CITAR - Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa

## **HÉLDER CARITA**

Investigador no Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa

## **ISABEL MAYER GODINHO MENDONÇA**

Investigadora no Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa

## **JOÃO CASTEL-BRANCO PEREIRA**

Director jubilado do Museu Calouste Gulbenkian / Antigo Conservador do Museu Nacional dos Coches / Antigo Director do Museu Nacional do Azulejo

## **JOÃO MAGALHÃES**

Director e especialista sénior na Sotheby's

## **JOAQUIM RODRIGUES DOS SANTOS**

Investigador e professor convidado no ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

## **JOSÉ CARLOS MENESES**

Professor no ISCE DOURO - Instituto Superior de Ciências Educativas do Douro (Penafiel) / Investigador no CEPESE - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, Universidade do Porto

## **JOSÉ MECO**

Membro da Academia Nacional de Belas Artes

## **JOSÉ VIEIRA GOMES**

Investigador no ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Bolseiro de investigação (doutoramento) da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT)

## **KELLEN CRISTINA SILVA**

Coordenadora do Ninfa - Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Imagem, Universidade Federal de Minas Gerais / Professora do Ensino Público de Minas Gerais - EESFA

## **LÚISA PENALVA**

Técnica superior no Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA)

## **MARIA DA CONCEIÇÃO BORGES DE SOUSA**

Antiga conservadora das coleções de Arte da Expansão Portuguesa e de Mobiliário do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) de Lisboa

## **MARIA JOÃO NETO**

Professora associada, directora e investigadora no ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

## **MAYUR THAKARE**

Assistente técnico no Directorate of Archaeology and Museums, Government of Maharashtra (Índia)

## **MYRIAM RIBEIRO DE OLIVEIRA**

Professora aposentada na Universidade Federal do Rio de Janeiro / Antiga conselheira consultiva do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)

## **PATRÍCIA COTTA**

Investigadora no ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

## **PETER FUHRING**

Consultor científico na Foundation Custodia

## **RAMIRO A. GONÇALVES**

Assistente da Coleção de Pintura/Comunicação, Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA)

## **RAQUEL SEIXAS**

Investigadora no Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa / Bolseira de investigação (doutoramento) da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/1089973/2015)

## **SAGARA JAYASINGHE**

Investigador no ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Professor no Departamento de Design Integrado, Universidade de Moratuwa (Sri Lanka)

## **SOFIA BRAGA**

Investigadora no ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

## **SÓNIA DUARTE**

Investigadora no ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Investigadora no CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa / Bolseira de investigação (doutoramento) da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT)

## **SYLVIE DESWARTE-ROSA**

Diretora de pesquisa "Émélite" do CNRS na École Normale Supérieure de Lyon, Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités

## **VANESSA BORGES BRASILEIRO**

Professora Associada da Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais

## **VÍTOR SERRÃO**

Professor catedrático e investigador no ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

# O DESPONTAR DO ROCOCÓ EM PORTUGAL: O *GENRE PITTORESQUE* E OS RETRATOS DA SALA DOS TUDESCOS DO PALÁCIO DE VILA VIÇOSA

No plano historiográfico, a cultura artística portuguesa da primeira metade do século XVIII vincula-se, grosso modo, ao designado estilo Barroco e à política absolutista de D. João V (1706-1750). Em contrapartida, o gosto rococó, quando (pontualmente) relacionado com o contexto português, vê-se balizado, cronológica e geograficamente, com o final do reinado de D. João V e reinado de D. José I (1750-1777) e com o norte de Portugal. Catástrofes como o terramoto de 1755 e a destruição do Paço da Ribeira remeteram o campo das artes decorativas e, em concreto, o do mobiliário com que a realeza portuguesa da primeira metade do século XVIII guarnecia os seus palácios a um certo obscurantismo. Contudo, nem todos os vestígios sucumbiram às malhas do tempo. O estudo que aqui se apresenta, parte da análise das peças de mobiliário representadas nos retratos do rei D. João V e do (então) príncipe D. José, presentes na Sala dos Tudescos do Palácio de Vila Viçosa, e tem como principal objetivo clarificar que o *genre pittoresque* – filiação *rocaille* criada na corte francesa na década de 1720 – se reproduziu no panorama artístico português muito antes da segunda metade do século XVIII.

## **The dawn of Rococo in Portugal: The *genre pittoresque* and the portraits of the German Room in the Palace of Vila Viçosa**

From a historiographic perspective, Portugal's artistic culture from the first half of the 18th century is mainly connected to the Baroque style and to Dom João V's absolutist regime (1706-1750). The Rococo style, on the other hand, when related to the Portuguese context, is chronologically associated with the end of D. João V's reign and the reign D. José I (1750-1777), and geographically associated with the country's northern region. Catastrophes like Lisbon's devastating 1755 earthquake and the destruction of the Paço da Ribeira have left decorative arts experts in the dark, especially as regards the furniture with which D. João V and the royalty filled their palaces. However, not all traces have been lost. The following study is based on the analysis of the furniture represented in the portraits of D. João V and Prince D. José kept in the German Room of the Palace of Vila Viçosa, and aims to show that the *genre pittoresque* – the *rocaille* style created in the 1720s within the French court – penetrated the Portuguese artistic field long before the second half of the 18th century.







## INTRODUÇÃO

O gosto rococó — que um pouco por toda a Europa se expandiu, sofrendo várias interpretações e adaptações consoante a região — nasce durante os anos finais do período de regência do Duque de Orleães (1715-1723), consolidando e disseminando-se entre a década de 1720 do reinado de Luís XV (1723-1774).

Com a morte de Luís XIV (1715), uma profunda reforma na administração do reino transfere a corte do Palácio de Versalhes para Paris, alterando o *modus vivendi* do microcosmos social criado no seu reinado. Este ato, sobretudo simbólico, reafirmou o corte com a austeridade e protocolo criados pelo Rei Sol, gerando uma mudança de paradigma<sup>1</sup> nos hábitos e costumes da corte francesa que, de resto, o plano artístico e cultural acompanhou<sup>2</sup>.

Na prática, a partir do período regência e dos primeiros anos de governo de Luís XV, a austeridade e etiqueta criadas por Luís XIV ver-se-iam, progressivamente, substituídas por uma filosofia de vida mais ligeira e menos protocolar que redimensionaria o grande salão de aparato para um mais íntimo *boudoir*. O rococó nasce desta mudança de paradigma e, se nos primeiros anos da regência do Duque de Orleães, o plano artístico era marcado por uma simetria ainda rígida, na década de 1720, os seus programas decorativos e morfológicos revelavam-se, cada vez mais, indomáveis, assimétricos e serpenteantes: maravilhosos conjuntos de rochedos, concheados e cartelas quebradas, habitadas por figuras híbridas e fantásticas. Estas composições — mais tarde designadas *genre pittoresque* — nasceram do imaginário de Nicholas Pineau (1684-1754), Jacques de Lajoüe (1686-1761) e Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750) e, da pintura às artes decorativas, preencheram os interiores dos mais importantes palácios<sup>3</sup> e hotéis de Paris<sup>4</sup>.

No contexto português, D. João V teve como principal objetivo dignificar a imagem da monarquia portuguesa<sup>5</sup>, que, em particular, se consubstanciou através da grandiosidade do Palácio e Convento de Mafra, da Basílica Patriarcal e do Palácio da Ribeira.

Tal como Luís XIV, D. João V reconheceu a importância de tornar operativa a imagem do poder real através da arquitetura e, talvez por isso, Gauvin Bailey refira que, nas edificações régias portuguesas da primeira metade do século XVIII, o estilo Rococó pareça ter sido suprimido por um registo mais austero e barroco<sup>6</sup>. Contudo, para afirmar o país no plano interno e externo, D. João V necessitou, também, de equiparar o plano artístico e cultural de Portugal ao dos seus mais recentes congéneres.

França de Luís XV vivia, como referido, um intenso período de inovação no campo artístico e cultural, do qual o monarca português não se alheou. Com efeito, a partir da década de 1720, e após as primeiras conquistas que recentram Portugal no panorama das monarquias católicas, D. João V vê-se determinado a apropriar a moda francesa para o plano profano dos seus circuitos palacianos, guarnecendo-os com pinturas, ornamentos e mobiliário encomendados a artistas franceses.

A moda francesa do reinado de Luís XV — do traje ao mobiliário — disseminou-se um pouco por toda a Europa como arquétipo de bom gosto e dignidade régia. O mobiliário que ainda hoje se vê sacralizado no Palácio de Versalhes, no Museu do Louvre e que vemos representado nos retratos da família real francesa funcionava, portanto, como uma arma de afirmação das suas dignidades, tendo D. João V, assim como outros monarcas do seu tempo, apropriado para si o protótipo francês.

Catástrofes como o terramoto de Lisboa, grandes incêndios e as invasões francesas estão, indubitavelmente, por detrás do desaparecimento de grande parte do mobiliário que diretamente se relacionava com os circuitos palacianos de D. João V.

Desta feita, reconstituir os interiores do desaparecido Paço da Ribeira, do Palácio de Mafra e de outros palácios do reino torna-se um exercício complexo. Todavia, sobreviveu às malhas do tempo, na Sala dos Tudescos do Palácio de Vila Viçosa, um conjunto de retratos que representam o monarca e realza, acompanhados de credências, cadeiras e outras tipologias de mobiliário de aparato — puros modelos que espelham a gramática rococó provinda de França de Luís XV — preciosos para uma reconstituição, mais séria, dos interiores palacianos da realza.

No plano artístico português, o estilo rococó tem sido, tendencialmente, relacionado com o norte de Portugal<sup>7</sup>, com a obra de André Soares (1720-1769) e com o conjunto de gravuras provindas de Augsburg, colecionadas em bibliotecas monásticas, como a do Mosteiro de Tibães<sup>8</sup>. Contudo, e ainda que o norte de Portugal se revele um caso sintomático da reinterpretação e aplicação do estilo Rococó no contexto português da segunda metade do século XVIII, outros quadros temporais e geográficos devem ser tidos em conta.

O ciclo de pintura da Sala dos Tudescos permite, assim, considerar algumas peças de mobiliário com que o rei português relacionava a sua dignidade, sendo estas, por sua vez, testemunho de que o despontar do rococó francês e, mais concretamente, o *genre pittoresque*, se imprimiram em Portugal nas décadas de 1720 e 1730 do século XVIII, muitos anos antes da segunda metade do setecentos.



FIG. 1 \ Retrato do príncipe D. José, c.1726-29, Giorgio Domenico Duprà (1689-1770), Palácio de Vila Viçosa, Vila Viçosa (fonte: © Fundação da Casa de Bragança)



FIG. 2 \ Luís XV, Rei de França e Navarra, c.1726-27, Jean-Baptiste van Loo, Palácio de Versalhes, Versalhes (fonte: © Château de Versalhes, Dist. RMN / © Christophe Fouin.)



## O ARQUÉTIPO FRANCÊS COMO FORMA DE AFIRMAÇÃO DA DIGNIDADE RÉGIA PORTUGUESA

<sup>1</sup> Potenciada pela grave crise financeira advinda das dispendiosas campanhas militares e investimento artístico do monarca, como forma de propaganda da sua imagem absolutista.

<sup>2</sup> LITCHFIELD, Frederick – *Illustrated History of Furniture: From the Earliest to the Present Time* (1893 Reprint). El Paso: El Paso Norte Press, 2006 (1893), p. 152.

<sup>3</sup> Incluindo os palácios da realeza francesa.

<sup>4</sup> BAILEY, Gauvin Alexander – *The Spiritual Rococo: Decor and Divinity from the Salons of Paris to the Missions of Patagonia*. Londres: Taylor & Francis, 2014, p. 65.

<sup>5</sup> No início do reinado de D. João V, a reafirmação da dignidade régia fazia parte de um projeto a alcançar. Com a frente económica a prosperar, graças ao ouro e diamantes explorados nas minas do Brasil, o rei tinha como principal objetivo exaltar a singularidade da coroa portuguesa, fragilizada desde o domínio Filipino e pelo período da Guerra da Restauração. Imperava que o reino se fizesse notar na conjuntura das grandes monarquias católicas europeias, legitimadas pelo poder papal, na qual França se inseria. Com efeito, das relações diplomáticas estabelecidas entre D. João V e os Sumos Pontífices, resultariam uma série de privilégios atribuídos durante todo o seu reinado e que, especificamente, com a elevação da então Colegiada de S. Tomé a Catedral Metropolitana e Patriarcal em 1716, reposicionariam Portugal no plano externo.

<sup>6</sup> BAILEY, Gauvin Alexander – *The Spiritual Rococo: Decor and Divinity from the Salons of Paris to the Missions of Patagonia*. Londres: Taylor & Francis, 2014, p. 228. De facto, o legado arquitectónico do monarca denuncia uma filiação italianizante e barroca.

<sup>7</sup> Sobretudo com Braga: notem-se os casos da igreja do Mosteiro de Tibães, da Igreja de Santa Maria Madalena da Falperra ou do Palácio do Raio.

<sup>8</sup> Como também refere Vítor Serrão, é a partir das inúmeras publicações de Robert Smith (1912 – 1975), nas quais se insere a temática do Rococó em Portugal, que se pôde apurar e consolidar os estudos sobre a arte portuguesa do século XVIII [SERRÃO, Vítor – Entre Robert Smith e Flávio Gonçalves, um percurso pelo barroco luso-brasileiro *In CABRAL*, Manuel da Costa, RODRIGUES, Jorge, coord. – *Robert C. Smith: A investigação na História da Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p. 299].

Efetivamente, é com Robert Smith e com o estudo das gravuras provindas de Augsburg – utilizadas por um conjunto de artistas portugueses como André Soares, Marcelino de Araújo ou Frei José Vilaça nos últimos anos da década de 1740 e na segunda metade do século XVIII – que, historiograficamente, se tem vindo a considerar que o estilo rococó foi introduzido e reinterpretado no plano artístico e cultural português através do Norte de Portugal, já na segunda metade do Setecentos.

<sup>9</sup> PIMENTEL, António – Os Pintores de D. João V e a Invenção do Retrato de Corte. *Revista de História da Arte*, 5 (2008), p. 143.

<sup>10</sup> Que começam com D. João I (1385 – 1433) e terminam com os retratos do próprio rei e sua descendência, cujos laços genealógicos se cruzam com o primeiro Duque de Bragança.

<sup>11</sup> CARVALHO, Armindo Ayres de – *D. João V e a arte do seu tempo*. Mafra: edição do autor, 1960, vol. 1, p. 228.

<sup>12</sup> DELAFORCE, Angela – Art and patronage in eighteenth-century Portugal. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 62 (2003), p. 155.

<sup>13</sup> PIMENTEL, António – Os Pintores de D. João V e a Invenção do Retrato de Corte. *Revista de História da Arte*, 5 (2008), p. 143.

<sup>14</sup> GONÇALVES, Susana – *A Arte do retrato em Portugal no tempo do Barroco*. Lisboa: [s.n.], 2012. Tese de Doutoramento apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, vol. 1, p. 322.

<sup>15</sup> Que assume o governo do reino de França em 1723.

<sup>16</sup> PIMENTEL, António – Os Pintores de D. João V e a Invenção do Retrato de Corte. *Revista de História da Arte*, 5 (2008), p. 114.

Se hoje restassem vestígios do Paço da Ribeira, talvez soubéssemos, com mais certeza, que tipo de mobiliário espelhava a dignidade real. Aguardemos, esperançosamente, que outros estudos nos possam informar melhor sobre os interiores de tão enigmático palácio. No entanto, e porque o projeto do magnânimo se estendeu (com maior ou menor grandeza) para além do Terreiro do Paço, outros circuitos podem ser considerados.

No Palácio de Vila Viçosa, na Sala dos Tudescos, presta-se uma óbvia homenagem à régia *estirpe* de D. João V<sup>9</sup>. Ao longo de toda a cobertura da sala, dezoito retratos da linhagem dos Bragança, feitos por Domenico Duprà, atestam os laços familiares que o então monarca estabelecia com outros reis e *grandes* da história de Portugal<sup>10</sup>. *Depois de Vós, Nós*, é pois a divisa da Casa de Bragança que aqui se pretendia espelhar.

Segundo Ayres de Carvalho<sup>11</sup> e Angela Delaforce<sup>12</sup>, a encomenda dos retratos terá sido feita entre 1720 e 1725. Já António Pimentel<sup>13</sup> sugere que a série tenha sido realizada em cerca de 1725.

O ciclo de pintura afirma-se, sem dúvida, como parte de uma estratégia política e de afirmação da dignidade régia, não fosse Vila Viçosa um dos espaços que viria a ser utilizado nas várias festividades e celebrações das bodas matrimoniais do príncipe D. José com a princesa Mariana de Áustria, em 1729.

Note-se que, sobretudo nos retratos de D. João V e de D. José, tudo segue a semiótica francesa: das cores e dinamismo presentes nos paramentos e mantos régios, à etiqueta e protocolo que a mimetização da pose espelha – ora impondo-se ao observador sobre o movimento dianteiro de uma das pernas, ora acompanhada por peças de mobiliário onde se apoiam. Observe-se o retrato do príncipe D. José FIG. 1.

Aqui, D. José é remetido à sua condição de duque, sendo representado apenas com o elmo emplumado, pousado sobre o manto de arminho que se estende sobre a credência<sup>14</sup>. Distanciando-se de Luís XV<sup>15</sup> em apenas 4 anos de idade, era este o príncipe destinado a ser rei.

Observe-se, agora, o retrato de Luís XV que celebra a tomada de posse do governo francês, feito por Jean-Baptiste van Loo (1684–1745) FIG. 2. Se compararmos o retrato de Luís XV com o de D. José,

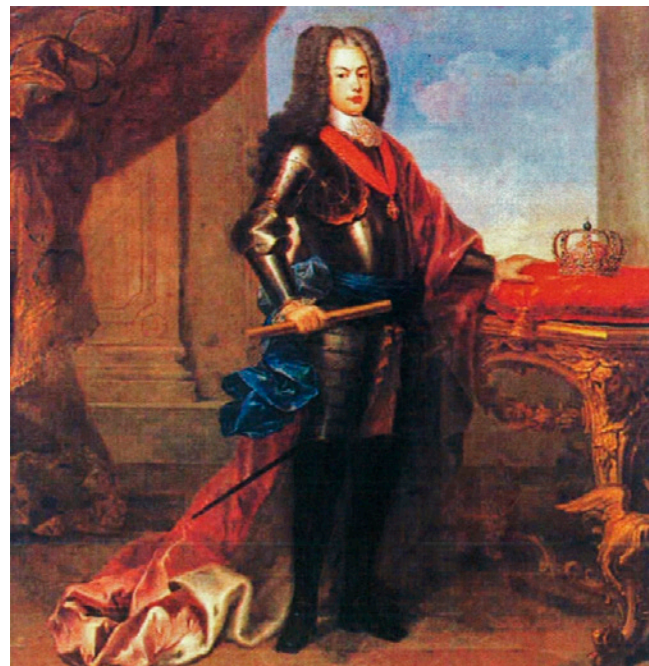


FIG. 3 \ Retrato do rei D. João V, c.1726-29, Giordano Domenico Duprà, Palácio de Vila Viçosa, Vila Viçosa (fonte: Fundação da Casa de Bragança)

notamos que, da pose ao traje, a assimilação é praticamente direta. O mimetismo que parte do retrato de van Loo torna bem clara a sua intencionalidade: o príncipe português, tão novo quanto Luís XV, também um dia será rei (acentuando-se, contudo, no retrato de D. José, a notável diferença da sua condição de jovem príncipe e duque, e não de monarca).

Ademais, se analisarmos o mobiliário que acompanha as reais figuras, torna-se possível compreender que a assimilação da semiótica francesa faz-se notar em aspetos muito mais concretos do que a pose ou que o «certo gosto por um intimismo, elegante e velado, herdado das correntes ( ) francesas»<sup>16</sup>. Efetivamente, se notarmos, mais atentamente, as credências que apoiam ambos os jovens, observamos que, do querubim que centra os trilhos de tração da credência, à espécie de cartela concheada onde começam as pernas adornadas com motivos fitomórficos e pés em voluta, vários elementos se repetem. Excetua-se, porém, a presença da (quase despercebida) besta alada – porventura uma serpe – que enfrenta o querubim no retrato do monarca francês e que, no do príncipe D. José, parece ter sido colocada no elmo que o acompanha, para onde o querubim direciona o olhar.

Esta tão direta reprodução das artes decorativas francesas no contexto português pode ser, ainda, atestada através da comparação do retrato de D. João V da Sala dos Tudescos de Vila Viçosa, feito por Duprà FIG. 3 com o de Maria Leszczyńska FIG. 4 – feito por Jean Baptiste van Loo, o mesmo que executou o retrato referido de Luís XV.

No confronto de ambos os retratos detetam-se, novamente, elementos iguais: o mascarão de onde partem as pernas da mesa, a besta alada, semelhante a um dragão, que as serpenteia e os festões que dela pendem (ressalva feita à cor da pedra do tempo, que no retrato da rainha adquire a cor azul).

Além da curvatura mais suave explorada nas pernas



FIG. 4 \ Retrato de Maria Leszczyńska, mulher de Luís XV de França, c.1725-30, Jean Baptiste Van Loo, Palácio de Augustusburg, Brühl (fonte: Wikipedia)





FIG.5 \ Gravura, *Livro dos Vasos*, [s.d.], Jacques de La Lajoüe, século XVIII, MetMuseum. The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1954, Nova Iorque (fonte: <https://www.metmuseum.org>)



FIG. 6 \ Gravura, *O palácio de Plutão*, *Livro novo de doze peças de fantasia*, c.1735, Jacques de Lajoüe et Simon-François Ravenet, (fonte: Quittelier 2019: 13)



FIG.7 \ Gravura, "Projeto de um grande candelabro de braços para o Rei", *Quinto livro de ornamentos*, [s.d.], Juste-Aurèle Meissonnier (fonte: Quittelier 2019: 8)

de ambas as credências — característica do reinado de Luís XV — as bestas serpenteantes que configuram um sentido mais performativo às peças de mobiliário, integram um dos típicos programas decorativos do designado *genre pittoresque*.

Segundo Bailey (2014:65) o *genre pittoresque* foi desenvolvido por Nicholas Pineau (1684-1754), Jacques de Lajoüe (1686-1761) e por Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750), sendo o último, inclusivamente, nomeado *orfèvre du roi* em 1724 e *dessinateur de la Chambre et tu Cabinet du Roi* em 1726<sup>17</sup>. Este género — expressão do *rocaille* francês — distingue-se, sobretudo, pelo carácter indomável e assimétrico de elementos naturais de ordem vegetal e animal, subsistindo a intencionalidade de romper com uma certa ordem e austeridade advinda do reinado de Luís XIV.

Note-se que esta nova linguagem compositiva é expressa através de representações de ruínas arquitetónicas do designado período barroco, de fontes e grutas de onde transbordam cursos de água, de cártulas partidas que, antes, poderiam ter adornado uma aparatosa cartela de um brasão e através de animais e seres híbridos e fantásticos que as invadem — como os dragões e répteis serpenteantes FIGS. 5, 6, 7, 8, E 9.

Assinale-se que a figura mítica do dragão é apropriada por muitos artistas que se filiam no *genre pittoresque*, como, de resto, atestam as gravuras aqui apresentadas. Contudo, nem sempre o seu entendimento iconográfico permitiu que fosse integrado como elemento decorativo desvinculado de uma mensagem moral e catequética de distinção entre o Bem e o Mal: não nos esqueçamos da forte carga simbólica que o triunfo de S. Miguel sobre a besta desempenhava no mundo ocidente cristão<sup>18</sup>.

Com efeito, como refere Toutain-Quittelier, é só a partir do início do século XVIII e através do papel de transmissão cultural que os jesuítas desempenharam na relação entre Oriente e Ocidente — mais concretamente através da obra *Nouveau mémoire sur l'état présent de la Chine* (1697) — que os répteis alados se afirmam no bestiário ornamental francês, transportando consigo a sua intencionalidade semântica oriental: vigilância e prudência<sup>19</sup>.

Embora relacionemos a figura da besta alada com Pineau, Meissonnier, Lajoüe e com o *genre pittoresque* das décadas de 1720 e 1730, não poderá deixar de se referir Jean-Bernard-Honoré Turreau (1672-1731) — conhecido como Bernard Toro — que, em boa verdade, já em 1716, explorava, através da gravura, narrativas assimétricas e performativas; de cártulas e brasões caídos e de dragões e grifos que confrontam mascarões de velhos sátiros. Observem-se as seguintes gravuras FIGS. 10, 11 E 12.

Se analisarmos atentamente os querubins, bestas aladas e o mascarão tipo sátiro dos retratos de Luís XV e Maria Leszczyńska — e que serviram, eventualmente, de modelo para os do príncipe D. José e do rei D. João V — percebemos que a dicotomia performativa explorada entre os seres fantásticos parte do conhecimento dos desenhos de Turreau. Contudo, morfológicamente, a credência desenhada por Turreau — típica do gosto regência, ainda rígida — distingue-se das que acompanham os monarcas franceses, inserindo-se estas num gosto rococó mais subtil, com as pernas em curva *violiné*.

Por outro lado, não será também mero acaso que se tenham escolhido os retratos dos reis franceses feitos por Jean-Baptiste van Loo como modelo de assimilação: afinal, as bestas aladas presentes nos retratos reais poderão, no caso português, ganhar conotações com a serpe alada, símbolo da casa de Bragança. Mais, este apontamento iconográfico fez também parte do projeto de Juste-Aurèle Meissonnier para a cadeira real de D. João V, cujos braços tomam a forma de duas Serpes e que no início da década de 1730, a par com um magnífico dossel, servia de assento ao monarca<sup>20</sup> FIGS. 13 E 14.



FIG. 8 \ Gravura, *Desenho de uma mesa para um Salão*, [s.d.], Nicolas Pineau (fonte: <http://www.omnia.ie>)

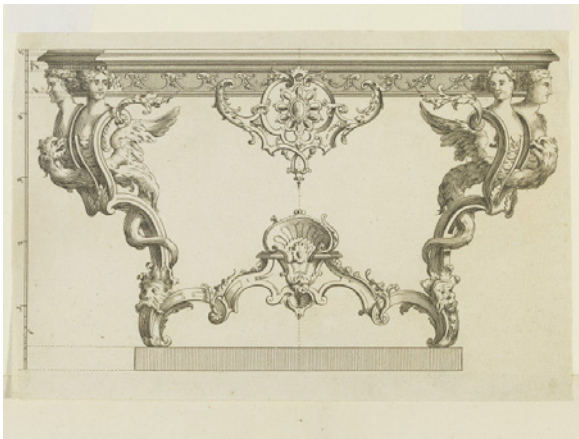


FIG. 9 \ Gravura, *Novos Desenhos de Pernas de Mesas e Vasos e Consolas de Escultura*, Nicolas Pineau, c.1730, V&A, Prints & Drawings Study Room (fonte: <http://collections.vam.ac.uk>)



FIG. 10 \ Gravura, *Cartelas recentemente inventadas por J.B. Toro*, c.1716, Jean Bernard Toro, Harris Brisbane Dick Fund, 1938, MetMuseum (fonte: <https://www.metmuseum.org>)

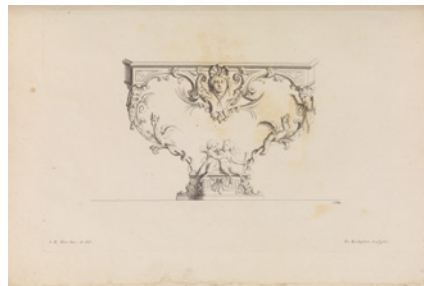


FIG. 11 \ *Livro de mesas de diversas formas*, c.1716, Jean Bernard Toro, Harris Brisbane Dick Fund, 1938, MetMuseum, (fonte: <https://www.metmuseum.org>)



FIG. 12 \ *Quatro mascarões grotescos, um escudo e um grifo*, Jean Bernard Toro, c.1716, Royal Academy of Arts (fonte: <https://www.royalacademy.org.uk>)



## DE FRANÇA PARA PORTUGAL: AS ENCOMENDAS DE D. JOÃO V

Para compreendermos a assimilação dos receituários estrangeiros no contexto português — e porque muito pouco resta dos vestígios físicos — é essencial estudar a figura dos embaixadores e agentes de D. João V, principais intermediários e responsáveis pela introdução de gostos e modas em Portugal.

São, pois, D. Luís da Cunha (1662-1749) — colecionador de arte e embaixador do rei na corte de Paris entre 1701-1704, 1721-1725 e 1737-1749 — e o agente Francisco Mendes de Góis (1670-1736), as pontes que permitiram a D. João V o contacto com a moda francesa.

Efetivamente, ao longo das décadas de 1720 e 1730, além das encomendas de mobiliário expedidas de França<sup>21</sup>, D. João V encomenda, em 1724<sup>22</sup>, um conjunto imenso de gravuras<sup>23</sup>, elaboradas por vários artistas gravadores franceses que exploravam a mais recente gramática rococó<sup>24</sup>.

Esta coleção de imagens participa do tempo da *Encyclopédie*: da difusão da imagem quase como a concebemos hoje em dia, embora sem meios digitais. A disseminação da imagem — e do conhecimento — fazia-se, assim, através da circulação de gravuras como as encomendadas por D. João V, fazendo estas parte da iconoteca de outros monarcas e príncipes da primeira metade do século XVIII. Com as contingências dos tempos, a coleção de gravura do monarca dispersa-se e, nos anos de 1996 a 2003, Marie-Thérèse Mandroux-França e Maxime Préaud reconstituem tão precioso conjunto imagético<sup>25</sup>.

No que ao presente estudo diz respeito, sabe-se que circularam pela Europa modelos dos retratos de Luís XV e Maria Leszczyńska aqui apresentados, executados em gravura por Nicolas de Larmessin FIG.14 E15. Ademais, refira-se que as gravuras que representam os retratos dos monarcas franceses fizeram, inclusivamente, parte das gravuras encomendadas por D. João V<sup>26</sup>, assumindo-se a hipótese de que Domenico Duprà as possa ter utilizado como modelos para os retratos do rei e príncipe português.

Se as peças representadas nos retratos de D. João V e do príncipe D. José — mostruário efetivo dos formulários lançados pela realeza francesa — preencheram os interiores do Paço da Ribeira, talvez, nunca o venhamos a saber. Contudo, os retratos feitos à família real portuguesa atestam que o conhecimento dos modelos mais

à moda francesa se reproduziam no panorama artístico português.

Concluindo, e sabendo que Portugal seguia os ditames da moda francesa, não poderá deixar de ser referido que o estudo mais atento aos retratos de Duprà, além de indicar uma quase direta assimilação francesa, se revela útil para que outros apuramentos cronológicos relativos à sua execução possam ser pensados.

Duprà estabelece-se como pintor de D. João V em 1719, vindo de Roma, onde estudara. Seguindo as propostas supramencionadas, a execução do ciclo de retratos da Sala dos Tudescos do palácio de Vila Viçosa compreende os anos entre 1720 a 1725.

Sabemos que o retrato feito a Luís XV foi pintado após a sua tomada de posse do governo do reino (1726) e supõe-se que o retrato da rainha consorte — que casa com o rei, primeiro por procuração em 15 de Agosto de 1725 e só a 4 de Setembro do mesmo ano em cerimónia oficial no palácio de Versalhes — tenha sido pintado durante ou após as formalidades matrimoniais. Reafirme-se, novamente, que a encomenda das gravuras de D. João V só é expedida para Portugal a partir de 1724, alongando-se, pelo menos, até aos anos de 1728.

Ora, assumindo que Duprà se baseou nas gravuras Larmessin, terão estas chegado a Portugal antes, ou, inclusivamente, de 1725? As peças de mobiliário presentes nos retratos parecem indicar que a datação proposta — 1720-1725 — possa ter que ser ultrapassada. Contudo, a afinação cronológica não deverá estender-se para além de 1729, data em que se dão as celebrações do matrimónio do príncipe D. José I com D. Mariana de Áustria e, ainda menos, depois 1732, quando Duprà termina a sua missão como pintor régio em Portugal.



FIG. 13 - Projeto de um trono para o rei João V de Portugal, vista de frente e vista lateral. Juste-Aurèle Meissonnier, 1728, Ruão, Bibliothèque Municipale de Rouen (fonte: MANDROUX-FRANÇA, PRÉAUD 1996)



FIG. 14 \ Gravura, Retrato de Luís XV, [s.d.], Nicolas Larmessin, Bibliothèque Nationale de France (fonte: <https://gallica.bnf.fr>)



FIG. 15 \ Gravura, Retrato de Maria Leszczyńska, [s.d.], Nicolas Larmessin, Bibliothèque Nationale de France (fonte: <https://gallica.bnf.fr>)