

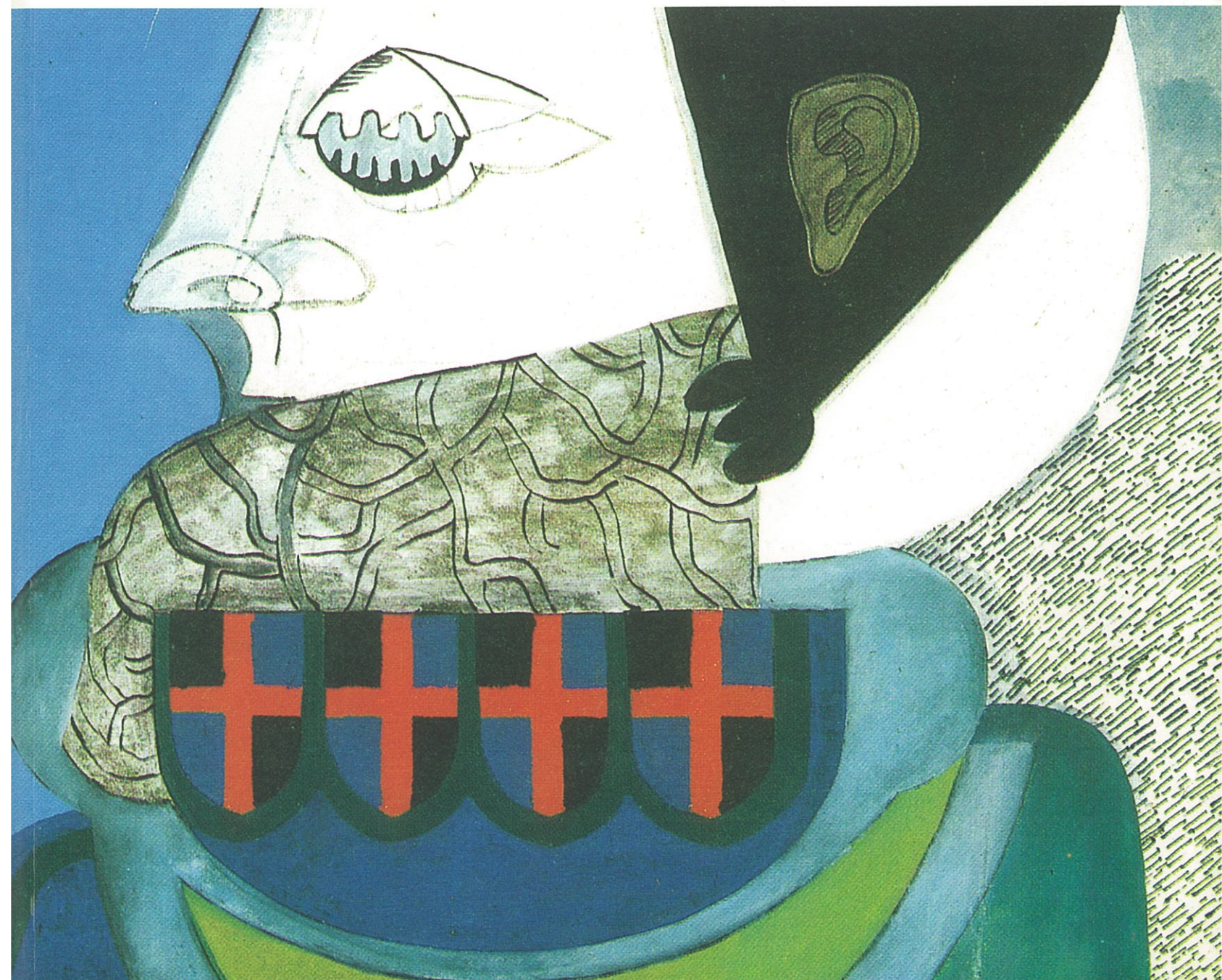
O Retrato



ISSN 1646-1762

N.5 2008

IH | INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS – UNL



Resumo

A profunda renovação da imagem do poder levada a cabo por D. João V — por razões estratégicas de afirmação interna e externa do Reino e, por conseguinte, do monarca que o protagonizava — projectar-se-ia, necessariamente, numa renovação da imagem do Rei e da cenografia em que se move, que se pretendiam pautadas pelos critérios europeus, que o mesmo é dizer de matriz versalhesca. A sua afirmação, porém, como a sua difusão, impunham um investimento sistemático nas diversas áreas artísticas que poderiam codificá-la, fixá-la e projectá-la em círculos de maior ou menor amplitude. É neste contexto que — a par de outros géneros, como a gravura, a medalhística e a numismática ou o monumento (e com eles se inter-relacionando) — se afirma a importância estratégica do retrato de Corte. Neste artigo procura analisar-se esse processo, bem como a conjuntura em que se desenvolve. ●

Abstract

The profound renovation of the image of power led by D. João V – due to strategic reasons of internal and external affirmation of the kingdom and, consequently, of the monarch – would lie in renewing the King's image and setting, marked by European criteria, which at the time would have come from Versailles. The affirmation, however, as well as the dissemination, imposed a systematic investment in the most diverse artistic areas which would create and establish a code, which in turn would be disseminated among circles of smaller or larger range. It is in this context that – along with other genres, like engraving, medals and numismatics or monuments (which would interrelate) – that the Court portrait gains strategic significance. This article proposes to analyze this process, as well as the conjuncture in which it develops. ●

palavras-chave

D. JOÃO V
RETRATO
BARROCO
IMAGEM DO PODER
ESCULTURA

key-words

D. JOÃO V
PORTRAIT
BAROQUE
IMAGE OF POWER
SCULPTURE

OS PINTORES DE D. JOÃO V E A INVENÇÃO DO RETRATO DE CORTE

ANTÓNIO FILIPE PIMENTEL
Instituto de História da Arte
da Universidade de Coimbra.

*“Não há poder sem imagem, mas o que leva mais tempo a perfazer
é a imagem do poder.”*

José-Augusto França

1. Cfr. PIMENTEL, António Filipe, *Arquitectura e Poder: o Real Edifício de Mafra*, Lisboa, Livros Horizonte, 2002, pp. 29-35.

2. Cfr. APOSTOLIDÈS, Jean-Marie, *Le Roi-Machine, spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1981.

3. Cfr. PIMENTEL, A. F., ob. cit., pp. 75-100.

4. Cfr. em geral HESPANHA, António Manuel, “Para uma teoria da História institucional do Antigo Regime”, *Poder e instituições na Europa do Antigo Regime*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

A profunda renovação das estruturas do Estado e do País levada a cabo no reinado de D. João V e que teria na pessoa do monarca o seu protagonista central, assenta, como é sabido, em dois pilares fundamentais: o reforço do poder real e da visibilidade da Coroa, no plano interno e, no externo, a reivindicação de um lugar de *primeira grandeza* para o seu Reino, no concerto das nações¹. Uma visibilidade que, em *tempo de Barroco*, passava necessariamente pela construção de uma *imagem de poder*, configurada a um modelo de apresentação também ele barroco e que, consabidamente codificado por Luís XIV, se difundira entretanto, mais ou menos uniformemente, pela chamada *Europa das Cortes*: essa, onde o Rei trabalhava por alcançar um lugar de primeiro plano. E, no centro dessa imagem (porque no centro do sistema) situava-se, naturalmente, a *imagem do Rei*, por seu turno objecto, também ela, de uma codificação internacionalmente difundida². O *retrato de Corte* (entendido como o retrato barroco *de aparato*) adquire, pois, em tal contexto, protagonismo especial, não somente enquanto objecto estético, mas como objecto político e importante instrumento de domínio. É, assim, neste plano que tem de situar-se a sua *invenção* no Portugal da primeira metade de Setecentos, num tempo e num contexto que assiste à *invenção* da própria Corte³.

De facto, o Estado Absoluto gera-se num tempo de instabilidade e de conflitos, assente sobre uma sociedade complexa e rigidamente organizada, onde o seu domínio se dilui na trama obscura dos *poderes periféricos*⁴. Radica aí a dependência que fatalmente ostenta em relação a uma imagem que funciona como a ficção necessária de um poder, mais ambicionado e afectivo que verdadeiramente efectivo e real.

A Monarquia joanina, em rota de aproximação cultural e política com o universo das suas congêneres europeias, entre as quais se procura afirmar, não poderia, naturalmente, distanciar-se do modelo geral e a grande novidade — em consistente construção, porém, desde os tempos de D. Pedro II (quando o ciclo da Restauração lentamente se fecha) — reside, justamente, na crescente abertura a um horizonte de ambições putativamente universal.

É, pois, o mesmo arquétipo geral de mobilização totalitária, a partir da Corte (assumida como núcleo de visualidade central)⁵, do universo das disciplinas artísticas (das artes maiores ao *artesanato de luxo*, como já foi chamado) e, de um modo geral, dos dispositivos cerimoniais, que progressivamente se convoca, de molde a envolver, num

5. Cfr. ELIAS, Norbert, *A sociedade de Corte*, Lisboa, Editorial Estampa, 1987 e LE ROY LADURIE, Emmanuel, "Après du Roi, la Cour", *Annales, économies, sociétés, civilisations*, 38e Année, nº 1, Paris, 1983.



FIG.1 CLAUDE LAPRADE, BUSTO D. PEDRO II (COIMBRA, GERAIS DA UNIVERSIDADE). © FOTOGRAFIA DE ANTÔNIO FILIPE PIMENTEL.

6. Cfr. PIMENTEL, A. F., ob. cit., pp. 83-100.

7. Cfr. STAROBINSKY, Jean, *L'Invention de la Liberté*, 1700-1789, Genève, Skira, 1964, p. 14.

8. *Testamento Politico*, Lisboa, 1820, p. 61.

9. Sobre a utilização dos agentes diplomáticos na aquisição do guarda-roupa real, numa actividade hoje surpreendente, que chegaria a incluir episódios de verdadeira espionagem, veja-se PIMENTEL, A. F., ob. cit., pp. 67-68.

10. *Description de la ville de Lisbonne, où l'on traite de la Cour, de Portugal...*, Paris, 1730, pp. 66.

halo de magnificência e pompa, a pessoa do soberano e o cenário em que se move e onde leva a cabo a *representação* do Estado que personifica.

O modelo luíscatorziano de *grandeur* funcionaria, assim, em Portugal como em toda a parte, como eixo estruturante de um discurso que, todavia, naturalmente se adapta ao recorte específico de uma situação original concreta (a nossa): essencialmente através das limitações espaciais impostas a uma visualização áulica de matriz estritamente laica, politicamente inviável no quadro sócio-cultural onde o *Magnânimo* deve inscrever a sua acção — e que conduz a uma hipertrofia estratégica da vertente eclesiástica da Corte lusitana, consubstanciada na instituição da Patriarcal⁶. Apesar disso e em termos gerais (em Portugal como em toda a Europa do Barroco), é sempre a constatação do valor eminentemente simbólico e *político* da ostentação do luxo que se verifica, enquanto sinónimo da majestade de um poder que se materializa sob as espécies sensíveis, ao mesmo tempo que se revela capaz de renovar em permanência as suas manifestações⁷: convertendo-se, por isso, não somente em elemento imprescindível da sua exaltação, como, mesmo, no ingrediente central da própria *imagem*.

De facto, emergindo, pouco a pouco, do declinar do século XVII, onde, no epílogo do *Portugal Restaurado*, brota e se movimenta, com crescente â-vontade, um círculo *estrangeirado* com importantes ligações internacionais e progressivamente consumidor de produtos *européus* (entre o qual, evidentemente, o próprio Rei se educa e vai, pouco a pouco, desenhando o que virá a ser o seu projecto de poder), este conjunto de ideias projectar-se-á, desde logo, numa verdadeira metamorfose da aparência da própria pessoa do monarca (e, por sua influência, do círculo que o rodeia e onde se leva a cabo a sua exibição), sob o impacte daquilo a que D. Luís da Cunha chamaria “a primeira droga, que França nos manda, que he a moda”⁸. Alteração radical, essa (com necessário impacte ao nível das práticas sociais e das próprias mentalidades da classe dirigente) que, mesmo que preparada desde o declinar da anterior centúria, atingirá o carácter de uma verdadeira *revolução*, justificando, por isso mesmo, não somente que o soberano assumia pessoalmente a sua direcção, mas que, em seu benefício, mobilize os instrumentos diplomáticos que o Estado coloca ao seu dispor⁹. E que, na verdade, não tardaria a projectar-se na visão que colhem os próprios forasteiros, eles mesmos, agora, veículos difusores de uma imagem régia plenamente integrada no padrão internacional: “*Ce Prince (escreverá alguém) est d’une taille au dessus de la médiocre; & fort bien fait; il a le visage beau, quoiqu’un peu plombé, & l’air très majestueux; il est habillé à la Française, il fait venir de Paris ses habits qui sont superbes*”¹⁰.

Porém, esse efeito de uma magnificência sem limites, que se espera agora que o monarca irradie em seu redor — porquanto consubstancia, na sua pessoa, os atributos inerentes ao poder que personifica —, não pode, para ser eficaz, limitar-se ao pequeno círculo onde a régia personagem se desloca e se torna sensível pela presença física: a lógica do poder impõe-lhe, assim, que se propague de imediato, não apenas ao conjunto dos seus domínios, mas ao universo inteiro, onde se situa, de igual modo, uma parte significativa das suas ambições políticas. É nesse processo

que intervêm, desde logo, o mecanismo da *lisonja*, sob a modalidade literária do panegírico¹¹, veiculando, no plano cultural, uma representação sublimada e centrípeta da realeza. Contudo, numa sociedade onde o poder apenas se pressente no momento em que se torna sensível, um espaço de particular relevo é confiado à sua representação visual: donde a importância central detida pelo *retrato*; donde, também, o carácter retórico que necessariamente reveste, porquanto, mais que a fixação da *verdade* física ou fisionômica do seu protagonista, lhe compete a transmissão, de modo transversal, das *qualidades* que é suposto deter — e por isso o *retrato de aparato*, mas igualmente o seu sucessivo desdobramento em múltiplas variantes, do *retrato alegórico* ao *retrato-monumento*: marcando a cidade por ruas e praças, circulando universalmente nos cunhos das moedas, assinalando a medalhística comemorativa, integrado entre os grandes da História nos *thesauri* de colecionadores. Retrato-monumento, sempre, na sua explícita teatralidade, onde a retórica da representação consagra e eterniza a *virtus* do modelo. Retrato-propaganda, pois, em cuja divulgação a arte da gravura ocupará lugar central, de tanto maior impacte numa sociedade iconófila, que projecta na volúpia do consumo e organização de acervos de imagens o seu espírito *enciclopedista*.

Essa a razão porque o retrato barroco se concebe como uma fachada: como um *palco*, onde é sempre implícita a presença do espectador, e em cujo interior, graças ao efeito mágico do cenário, se processa a transposição da personagem, do nível individual ao alegórico, movimentando-se com à-vontade num ambiente heróico, composto de panejamentos e arquitecturas monumentais e dos atributos que a distinguem e identificam e ajudam a representá-la, talvez não exactamente como é, mas como deveria ser ou, mesmo, como acredita ser¹². Não admira, por conseguinte, que o desenvolvimento de uma retratística de Corte eficaz acompanhe o investimento de D. João V na própria estrutura curial e, de um modo geral, na sua imagem de poder e que este não possa dissociar-se da expansão, de igual modo ressentida, pela disciplina paralela que, através da gravura, desenvolveria o tema do retrato alegórico, em íntima conexão com o panegírico, enquanto género literário e prática laudatória.

O incremento do papel mecenático da Coroa, propiciaria, assim, a integração da imagética real entre os mecanismos da liturgia sacralizadora do poder, em géneros e suportes tão diversos quanto o permitiria o lado meio artístico português (que o Rei herda e se esforça por romper): da pintura à gravura e à escultura e, desta, à medalhística e à numismática.

Caberia, assim, ao *retrato de Corte*, nas suas múltiplas versões, a elaboração do paradigma oficial de representação individual do soberano — e, por extensão, da família real e do círculo áulico que o rodeia —, ao serviço do qual e na lógica dos desígnios que o alimentavam, se apropriam atitudes e fórmulas já consagradas no contexto internacional, com vista a enquadrar a régia efigie nos padrões europeus da representação cortesã: desígnio central que explica, desde logo, a utilização, em seu benefício, dos serviços de artistas estrangeiros, contratados adrede ou atraídos pela fama de generosidade do soberano português e, em qualquer caso, sempre familiarizados com os modelos que se visa adoptar.

11. Cfr. FERRO, João Pedro, RÊGO, Manuela, "D. João V e a lisonja", *Congresso Internacional Portugal no Século XVIII. De D. João V à Revolução Francesa*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII – Universitários Editora, 1991 e MOTA, Isabel Maria H. F. da, "A imagem do Rei na História Genealógica da Casa Real Portuguesa. Um estudo preliminar", *Revista de História das Ideias*, vol. 11, Coimbra, 1989.

12. Cfr. ALEWYN, Richard, *L'Univers du Baroque*, Hambourg, Gonthier, 1959, pp. 51-55.

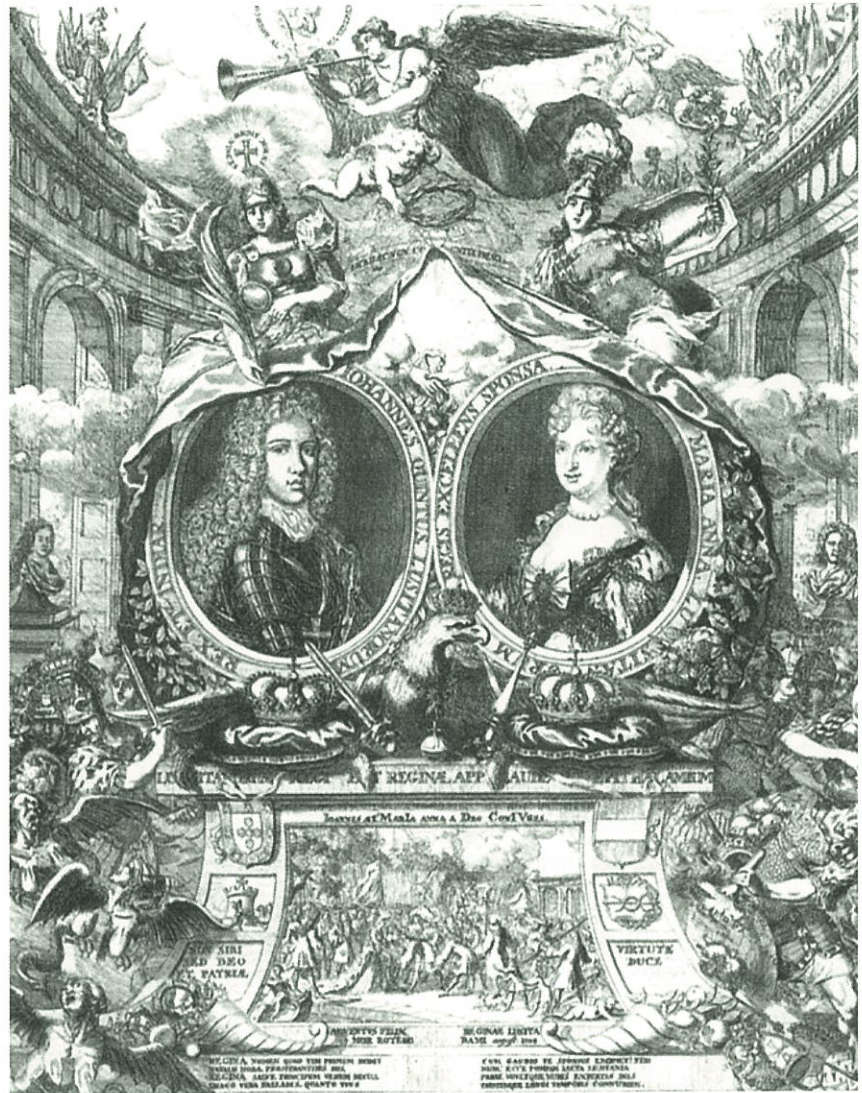


FIG.2 PETER VAN DEN BERG, *ALEGORIA AO CASAMENTO DE D. JOÃO V* (LISBOA, BIBLIOTECA NACIONAL).

13. Cfr. SOBRAL, Luís de Moura, "Os retratos de D. João V e a tradição do retrato de Corte", *Claro-Escuro*, nº 2-3, Lisboa, 1989, p. 31 e FRANÇA, José-Augusto, *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 39.

Objecto de uma progressiva atenção por parte da historiografia artística, não tem esta deixado, todavia, de sublinhar uma certa penúria deste género pictórico¹³: surpreendente se for tida em conta a importância de que se revestia, enquanto veículo privilegiado da retórica do poder. Contudo, mais talvez do que qualquer outro, ressentir-se-á este aspecto da política artística do monarca, seguramente, pela fragilidade do material, das sequelas da grande catástrofe de 1755 que, ao quase destruir o Paço da Ribeira, subtrairia aos investigadores o núcleo central do espólio acumulado em quase meio século de activo mecenato: a que se acrescentariam as destruições causadas, já em finais da centúria, pelo incêndio da *Real Barraca* e a

dispersão do património mobiliário da Coroa decorrente da transferência, em 1808, da Corte para o Brasil. Será, assim, um universo provavelmente pouco representativo, constituído por obras albergadas em edifícios periféricos, o que se oferece hoje à análise do investigador — desse modo, pois, sempre parcial. Apesar disso, não deixará de justificar que sobre ele se projecte um olhar crítico.

Com efeito, remontarão ao declinar do reinado de D. Pedro II os primeiros esforços consistentes da adopção em Portugal de uma retratística áulica *de aparato*, susceptível de produzir uma imagem renovada e *internacional* da Corte portuguesa, em aberta ruptura com a tradição ibérica que, por longo tempo, a enformara: mesmo que tais esforços se ressentiam, naturalmente, nas suas hesitações e timidez, dos próprios ritmos de consolidação do poder em função do qual se mobilizavam¹⁴. Com esse desiderato se relacionará, decerto, a presença documentada, junto do monarca, do retratista francês Claude Le Bault (cuja obra se terá perdido)¹⁵, bem como a renovação iconográfica que então se opera na retórica compositiva de obras gravadas de exaltação régia do seu tempo (incluindo já as primícias iconográficas do herdeiro D. João), essencialmente pela mão de gravadores flamengos, como os famosos Bouttats (Gaspar e Philibert¹⁶) e, por regra, com carácter ilustrativo de publicações mais ou menos directamente panegíricas, expoentes, também elas, da cultura literária do Barroco.

Desígnio esse, porém, que se projectaria, na viragem do século e com eficácia quase inusitada, no busto do monarca, marcial e retórico, modelado, em 1701-02, na sobreporta do vestíbulo dos Gerais universitários de Coimbra, por Claude de Laprade: um francês (de Avignon), cuja chegada a Portugal, em condições ainda obscuras, marca também, no processo artístico, um ponto simbólico de retoma em relação a uma tradição de imigração artística que o longo século XVII havia interrompido. Nele se retoma (e se apropria), com efeito, o que de Luís XIV compusera Puget, seu putativo mestre (por esta via obtendo, em fim de contas, Laprade, uma indirecta confirmação oficial), na esteira, por seu turno, do modelo que, para o mesmo monarca, em anos mais precoces concebera Bernini¹⁷. E com ele entrava na retratística real, sem transição e pela mão da escultura (até pelo seu carácter em certo modo *monumental e público*), uma linguagem nova que era também uma nova atitude cultural: configurando um azimute que, entre avanços e recuos, delinearía, nos anos que se seguem, o patamar onde a imagem do poder tentaria firmar-se — desenvolvendo, consequentemente, uma prática sistémica de recurso a mão-de-obra internacional, mesmo que, de início, sem contrato *ad hoc* e dentro da disponibilidade do mercado interno.

O busto de D. Pedro II do palácio escolar coimbrão, estará, de resto, ao que tudo indica, na origem de outro, encomenda ao artista em apoteose ao novo Rei, ascendido ao trono em finais de 1706: uma vez mais em contexto arquitectónico, em medalhão de sobreporta, na nova sacristia do cenóbio real de S. Vicente de Fora de Lisboa¹⁸. Datável dos anos iniciais do seu reinado, ambicioso na sua exaltação de um poder imperial que se figura no imenso orbe que o soberano exhibe ao termo de um braço inverosímil, patenteia, contudo, no exacerbado decorativismo onde se

14. Cfr. PIMENTEL, A. F., ob. cit., pp. 77-83.

15. Cfr. VITERBO, Sousa, *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, Lisboa, 1903, vol. I, p. 38.

16. Cfr. SOARES, Ernesto, *História da Gravura Artística em Portugal. Os artistas e as suas obras*, Lisboa, Livraria Samcarlos, 1971, vol. I, pp. 145-147.

17. Cfr. PIMENTEL, António Filipe, "Claude de Laprade", PEREIRA, José Fernandes (dir. de), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Editorial Presença, Lisboa, 1989, pp. 253-257.

18. Cfr. FRANÇA, José-Augusto, ob. cit., pp. 38-39.

19. Cfr. ARRUDA, Luísa d'Orey Capucho, "O retrato de D. João V na portaria de S. Vicente de Fora: um retrato barroco a azul e branco", *Claro-Escuro*, nº 2-3, Lisboa, 1989, pp. 13-17.

20. Cfr. PIMENTEL, A. F., *Arquitectura e Poder...*, pp. 83-86 e 101-104.

21. Cfr. QUIETO, Pier Paolo, "Cópia de um retrato de D. João V", SALDANHA, Nuno (coord. de), *Joanni V Magnifico*, Cat., Lisboa, IPPAR, 1994, p. 406.

22. CARVALHO, Ayres de, *D. João V e a arte do seu tempo*, Lisboa, 1962, vol. I, p. 309.

23. Cfr. SOARES, Ernesto, ob. cit., vol. I, pp. 125-127 e TEIXEIRA, José Monterroso, *Triunfo do Barroco*, Cat., Lisboa, 1991, p. 161.

refugia, os limites de um artista a quem a sorte proporcionaria, em terras lusas, uma visibilidade improvável no local de origem. E dos limites do ambiente estético local fala também, ainda em S. Vicente, o retrato do monarca em azulejos, na nova portaria, em projecção *aggiornata* da sua representação gravada, como jovem Príncipe do Brasil, expandida no quadro de tímida abertura estética a que se assistira com o virar da centúria — mas mobilizando já os recursos cenográficos da retratística áulica internacional (arquitectura, mesa, panejamentos teatrais). Como fala dos limites do poder encomendante (do poder em função do qual se construía a imagem) a carga fortemente ideológica do programa em que se insere, em confronto com os seus antecessores D. Afonso Henriques, D. Sebastião, D. João IV e D. Pedro II¹⁹, destinado a afirmar (ainda) a bondade histórica da nova dinastia, em referência aos seus pilares genealógicos. E o todo decorativo do recinto, na sua síntese de azulejos e embrechados de mármore, sob tecto de quadratura pintado pelo Baccherelli, fala também dos limites culturais da encruzilhada donde, pouco a pouco, há-de emergir, uma vez firmado o seu poder, uma genuína ideologia estética da *arte de Corte* promovida por D. João V. Mas essa é outra e mais ampla questão: mesmo que nesta subjacente. De facto, são anos difíceis estes que se vivem — e onde um Rei adolescente busca firmar os seus primeiros passos —, no rescaldo das decisões políticas do reinado anterior, que se projectarão até à paz de Utreque. Mas que se não compadecem com as urgências propagandísticas da sua afirmação, tanto no plano interno como externo. Com a chegada da Rainha nova, em 1708, acelera-se e cimenta-se, na reforma da Corte como na do paço²⁰, a consolidação visual desse poder e esse processo não deixará de reflectir-se, de igual modo, na imagética real: dois belos retratos do Palácio da Ajuda, de D. João V e D. Maria Ana de Áustria, recém-casados e tradicionalmente atribuídos a Pompeo Batoni, que os teria copiado de outros anteriores (de mão italiana, em todo o caso)²¹, produzem, na sua sobriedade, uma imagem decidida de alinhamento no padrão ambicionado. E a eles foi já (mesmo que sem confirmação documental), associado o nome de Baccherelli, tido também por retratista e activo em Lisboa até 1718²², podendo, pois, por essa via, preencher interinamente as apetências representativas da Corte de Lisboa, antes que esta pudesse lançar-se em maior salto.

A mesma situação protagonizará, de resto, pelos mesmos anos, outro duplo retrato dos soberanos, pelo buril de Peter Van den Berg, em faustosa alegoria das monarquias nacional e austríaca, entre as figurações heróicas da Religião, Vitória, Nobreza e Fama, a pretexto dos régios esponsais. Recurso flamengo de continuidade, porém, com as práticas da anterior centúria, a um *obscure Dutch engraver*, mais hábil no efeito genérico que rigoroso e feliz na arte do desenho (e responsável já, de facto, de anteriores encomendas lusitanas)²³, onde à figuração das régias personagens não parecem ser de todo estranhos os dois retratos já referidos (ou outros afins que a diplomacia lhe terá feito chegar). Como quer que fosse, a lenta viragem que, no declinar da anterior centúria, se levava a cabo em direcção a paradigmas estéticos ultra-pirenaicos — e que tivera especial projecção ao nível da escultura e de um relacionamento progressivamente intenso, por parte da elite ilustrada portuguesa,



FIG.3 DOMENICO DUPRÀ, RETRATO DO PRÍNCIPE DO BRASIL, D. JOSÉ DE BRAGANÇA (MADRID, MUSEU DO PRADO).



FIG.4 DOMENICO DUPRÀ, RETRATO DA INFANTA D. ISABEL LUÍSA JOSEFA DE BRAGANÇA (VILA VIÇOSA, PAÇO DUCAL, SALA DOS TUDESCOS).
© FUNDAÇÃO DA CASA DE BRAGANÇA.

24. Cfr. VALE, Teresa Leonor Magalhães do, *Escultura italiana em Portugal no século XVII*, Lisboa, Caleidoscópio, 2004.

25. Cfr. PIMENTEL, A. F., ob. cit., pp. 95-100.

26. Cfr. VALE, Teresa Leonor M., "As estátuas de Santo Antão do Tojal. Contributo para um panorama de importação da escultura barroca genovesa para Portugal", *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, nº 5, Lisboa, 2006, pp. 255-257.

com o mercado italiano da especialidade (em adesão crescente aos valores de um Barroco decorativo e teatral)²⁴ –, favoreceria uma orientação também ela italiana dos instrumentos imagéticos da realeza lusitana, de tanto maior conveniência quanto a rápida assunção da importância estratégica do incremento litúrgico da Capela Real colocaria a Itália (e, com o tempo, essencialmente Roma) no próprio coração do investimento diplomático nacional²⁵.

Nesse contexto se enquadrará, pois, decerto, a encomenda, ainda pelos mesmos anos (1708-10?), de um busto pouco divulgado do monarca, em mármore branco de Carrara (exibido hoje e após vicissitudes várias, no Palácio da Ajuda), de armadura, manto e farta cabeleira, atribuído aos genoveses Domenico Parodi e Francesco Biggi e com provável origem (de novo) em aparato arquitectónico entretanto perdido²⁶: imagem coerente de fausto cortesão, elucidativa, na sua encomenda, da consciência desenvolvida pelo poder da inevitabilidade do recurso externo na consecução eficaz dos seus desígnios representativos. Consciência essa que, por finais da década de 1710 (talvez pela partida do florentino Baccherelli), uma vez resolvidos os problemas conjunturais herdados da anterior governação e consolidadas as grandes linhas de orientação do reinado novo, haveria de materializar-se no convite endereçado em Roma, em 1718, a Giorgio Domenico Duprà, pelo embaixador marquês de Fontes, para ocupar, de forma estável, as funções de pintor da Corte de Lisboa: estabilizando, por sua vez, a imagética real.

Originário de Turim, mas formado em Roma, com Trevisani, que introduzira no retrato romano, iniciado por Carlo Maratta, uma poética nova, sem questionar o primado académico do desenho, privaria nessa oficina com Vieira Lusitano — a formar-se na cidade papal por encargo do monarca português —, rumando a Lisboa em 1719, depois de obtida a lãurea na Academia de S. Lucas, na companhia de Filippo Juvara, de igual modo contratado pelo embaixador-marquês a fim de resolver outra questão central da imagem do poder: o novo complexo de Palácio Real e Basílica Patriarcal, que D. João V ambicionava construir. Nos quase doze anos que se seguiriam, até ao regresso a Roma, em 1730, Duprà seria responsável por numerosos retratos do soberano e da família régia, de que uma parte, somente, terá chegado aos nossos dias (sendo que alguma repetitividade de atitudes, nos que se conhecem, indicia a pressão das encomendas e que nenhum deles tem por origem o acervo do Paço da Ribeira, onde, por razões óbvias, deveria albergar-se o seu núcleo central). E neles alcançaria fixar (e afirmar) uma aliança feliz de dignidade e graça, permeável também à influência francesa de Rigaud e Nattier e que adopta como sistema representativo, em que se compraz, particularmente nos retratos femininos e infanto-juvenis.

Respondendo a imperativos de índole diplomático-familiar, como os retratos dos quatro infantes portugueses, pintados logo em 1719, com destino à Imperatriz-viúva da Alemanha, sua avó e por localizar, ou, quase uma década mais tarde, os do casal régio e de seus filhos, D. Maria Bárbara e D. José a pretexto da *troca das princesas*, realizada em 29 (perdidos os primeiros e os últimos, respectivamente, no Museu do Prado e no Palácio Real de Madrid); celebrativa, como o de D. João V contra a batalha do Cabo Matapã (base político-militar da instituição do Patriarcado de Lisboa),





FIG.6 PIERRE-ANTOINE QUILLARD, RETRATO DO ENGENHEIRO-MOR MANUEL DE AZEVEDO FORTES (MAFRA, PALÁCIO-NACIONAL). © IMC. FOTOGRAFIA DE HENRIQUE RUAS.

FIG.5 (À ESQUERDA) DOMENICO DUPRÀ E (OU) PIERRE-ANTOINE QUILLARD, RETRATO EQUESTRE DO DUQUE DE CADAVAL, D. JAIME (ÉVORA, PALÁCIO CADAVAL).

ainda por 1719 (também perdido, depois de figurar por anos na embaixada do Brasil em Haia); ou de exaltação do seu patrono e da régia estirpe (como o da Biblioteca da Universidade de Coimbra e a monumental série ducal, culminando em D. João V e sua prole, no tecto da Sala dos Tudescos do Palácio de Vila Viçosa: todos de cerca de 1725), Duprà consegue responder com eficácia ao quesito central que lhe fora pedido: a criação de um sistema representativo, coerente e homogêneo, para a Corte portuguesa, susceptível de ombrear com êxito entre a forte concorrência internacional. Na sua obra de retratista, com efeito (muito vasta, se houver conta às gravíssimas perdas que decerto sofreu), faria prova de qualidades seguras de composição e de desenho (bastaria, para demonstrá-lo, o belo estudo para um retrato da Infanta Maria Bárbara, de Vila Viçosa e, no mesmo paço, esse outro esboço para um retrato de D.

João V: obra precoce, identificada por Ayres de Carvalho como referente ao retrato de D. José da Sala dos Tudescos²⁷), sem negligenciar, de resto, o valor semântico da cor e mesmo um certo gosto por um intimismo, elegante e velado, herdado do seu mestre e das correntes francesas precedentes de Rigaud e Nattier, em derrota para uma tímida aproximação ao gosto Rococó: atributos bem visíveis, ainda em Vila Viçosa, nos retratos da Infanta Isabel Luísa Josefa, do Príncipe do Brasil, D. José ou de seus irmãos; em outro, que faz do mesmo príncipe, contemporâneo, em sóbrio traje de veludo negro, da colecção de D. Manuel II e exposto, em anos recentes, no mercado antiquário de Lisboa e mesmo no que, do Rei, elaboraria para a biblioteca coimbrã. Da eficácia ao êxito comercial seria um passo e não tardaria que Duprã fosse solicitado a fixar em retrato, de igual modo, os grandes da Corte: o cardeal-patriarca D. Tomás e os da Mota e Cunha, o marquês de Penalva, o conde de Tarouca, o de Vimioso, os duques de Cadaval, *velho novo*, e outros vários, que o tempo consumiu ou dispersou, beneficiariam da sua arte, obtendo, por seu intermédio, também eles, uma *imagem de poder* (ou, quando menos, de prestígio social), que denuncia, no seu consumo, a difusão no círculo régio dessa cultura imagética que o monarca se esforçava por implementar em seu redor, como metáfora de uma nova cultura e de uma nova mentalidade. Destes, merece obviamente destaque o esplêndido retrato equestre de D. Jaime, o *duque novo*, na posse particular dos descendentes, cuja singularidade na obra do pintor (dificilmente verosímil) informará sobre as perdas que sofreu, ao mesmo tempo que, a ser verdade a colaboração especulada de Quillard (outro pintor da real câmara entretanto aportado) na realização do fundo, mais cimentará a convicção sobre a sua extensão, pela necessidade de recrutar auxílio. E não será, decerto, irrelevante, na fortuna que o espera no seu regresso a Roma (onde continuará ao serviço do Rei de Portugal), primeiro como retratista dos exilados Stuart, depois da Corte de Turim, o palmarés obtido na Corte de Lisboa e o título honroso, que conservará, de *Pintor de Retratos de S. M. Port.*^a 28.

Entretanto, porém, uma facta da maior monta ocorreria nesta matéria e haveria de repercutir-se poderosamente, seja na sedimentação, seja na difusão da nova imagem do poder: a fundação, em 1720, da Academia Real da História, dotada de imprensa e para cuja actividade editorial o monarca convocaria uma plêiade de gravadores franceses e flamengos, que iriam marcar os anos que se seguem. Por aí passam, com efeito, Pierre e Charles de Rochefort (pai e filho), Théodore Harrewyh e, muito especialmente, Michel Le Bouteux e Guilherme Debrie, além do português Vieira Lusitano, após o seu regresso definitivo em 1734. E, por seu intermédio — quer por via da ilustração das obras de iniciativa académica, quer em produções avulsas de carácter comemorativo ou alegórico (mal estudadas, ainda, no seu conjunto) —, a imagem régia alcançaria, finalmente, dotar-se de um eficaz instrumento de propagação, tanto ao nível da exaltação retórica (em complemento ao penegírico literário), como da difusão do retrato pintado, como, mesmo, da eternização de momentos especialmente simbólicos, onde a pessoa do Rei, directa ou indirectamente convocada, ocupa sempre o seu lugar central²⁹: como em *D. João V na cerimónia do lava-pés*, gravada por Debrie em 1731 ou, de Quillard, *O lançamento ao mar da*

27. Ob. cit., vol. I, pp. 220, 225-228.

28. Veja-se, em geral, *idem, ibidem*, vol. I, pp. 214-235; CALADO, Margarida, “Giorgio Domenico Duprã”, PEREIRA, J. F., *Dicionário...*, pp. 150-152; SALDANHA, Nuno, ROCCA, Sandra Vasco, “Giorgio Domenico Duprã”, *Joanni V...*, pp. 241-243 e verbetes respectivos.

29. Cfr. SOBRAL, L. M., “Os retratos de D. João V...”, p. 29.

30. Cfr. Soares, E., ob. cit., vol. II, pp. 136-144, 205-238, 332-336, 492-506, 527-536 e 631-650; CARVALHO, Ayres de, *Artistas e gravadores franceses (séc. XVII-XVIII): de Callot a Quillard*, Coimbra, Museu Nacional de Machado de Castro, 1984; CALADO, Margarida, "Gravura", PEREIRA, J. F., *Dicionário...*, p. 211-212; *idem*, "Vieira Lusitano", *ibidem*, pp. 525-526.

31. Cfr. CARVALHO, A. C., ob. cit., p. 32; CALADO, Margarida, "Pierre Antoine Quillard", PEREIRA, J. F., *Dicionário...*, pp. 394-395; SALDANHA, Nuno, "Pierre-Antoine Quillard", *Joanni V...*, pp. 261-265; *idem*, "Pierre-Antoine Quillard", *Jean Pillement e o paisagismo em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, 1994, pp. 189-196.

32. Cfr. CARVALHO, A. de, *D. João V...*, vol. I, pp. 247-248; CALADO, Margarida, "Jean Ranc", PEREIRA, J. F., *Dicionário...*, p. 396; MORALES Y MARÍN, José Luís, "Jean Ranc", SALDANHA, N., *Joanni V...*, pp. 289-290.

nau Lampadosa, de 1727, ou as ilustrações dos fogos de artifício dos festejos da *troca das princesas*, de 1729 e do mesmo autor³⁰.

A importância deste último artista, todavia — Pierre-Antoine Quillard —, não se limitaria ao domínio da gravura, de algum modo periférico em relação ao seu múnus central de pintor. De origem francesa e gênio precoce, seguidor de Watteau, arribado ao Reino, ao que tudo indica, em 1726 — por iniciativa própria, acolhendo-se à protecção de D. João V (e com bons apoios no meio político e diplomático português) —, coabitaria com Duprã na Corte joanina, onde viria a falecer, subitamente, em 1733, dois anos após o regresso a Itália do pintor saboiano. E, nela, além das *fêtes galantes* que o celebrizaram e denunciam a rápida abertura da elite nacional aos valores emergentes do *rocaille*, não deixaria de cultivar a arte do retrato, a par da pintura religiosa (de encomenda régia ou particular) e de programas decorativos integrados nas ampliações paçãs promovidas então pelo arquitecto Ludovice. Naquele domínio, com efeito, retrataria a família real, em obras hoje perdidas, à excepção, talvez, de um retrato de D. João V com o Tejo em fundo (nas Necessidades) e do belo quadro que lhe tem sido atribuído, figurando o Príncipe do Brasil em corpo inteiro e sem pose de Estado (Palácio de Mafra). E, como Duprã, não tardaria a ser solicitado para fixar igualmente o círculo cortesão: actividade que documenta em especial o esplêndido retrato (gravado por Rochefort) do engenheiro-mor Azevedo Fortes (duas versões: Palácio de Mafra e colecção particular), tendo-lhe a oscilação pendular da opinião historiográfica (ante a escassez documental) atribuído já a magnífica tela, atrás referida, figurando o 2º Cadaval (seu mecenas também), em pose equestre, composição nervosa que, de facto, não parece conciliar-se facilmente com a serenidade habitual no pintor de Turim³¹.

E serão os avatares político-diplomáticos a aproximar da Corte de Lisboa outro retratista de origem gaulesa: Jean Ranc, discípulo de Rigaud e estabelecido em Espanha ao serviço de Filipe V. Deslocar-se-ia a Portugal uma vez somente, em 1729, com o fito concreto de retratar a família real lusitana por ocasião do duplo consórcio celebrado nesse ano. E após ter retratado a ... Princesa das Astúrias, Bárbara de Bragança, em Lisboa retrataria, além dos soberanos e do Príncipe do Brasil, os infantes-tios, D. Antônio e D. Francisco: quadros conservados no Palácio Real de Madrid (os infantes) e no Museu do Prado (Bárbara e seus pais, expostos hoje na embaixada espanhola em Washington), à excepção do de D. José, perdido provavelmente em 34, no incêndio do velho *alcazar* de Madrid. E neles deixaria Ranc uma síntese feliz dos padrões criados para o retrato francês pela geração de Rigaud, De Troy e Larguilière, com que se formara, fixando os seus modelos numa visão de esplendor gracioso, apoiada numa paleta mais fresca e alegre que as usadas por Duprã ou Quillard: imagens eficazes mas sem complexidade, de evidente comprazimento nos efeitos voláteis da composição (vestes, adereços, fundos)³². E que, curiosamente, experimentariam o mais feliz acolhimento junto dos seus circunstanciais protagonistas.

De facto, passados (provavelmente todos) a gravura, dez anos mais tarde (são conhecidas as dos Reis, por Debrie e a de D. Antônio, amputada nas assinaturas), seriam os dos monarcas (ao menos) objecto de reprodução literal (Museu dos Coches),

sendo o do *Magnânimo*, em particular, nos anos que se seguem, convertido em *vera effigie* de uso oficial: seja em variantes de meio corpo (Torre do Tombo, Museu da Cidade de Lisboa, etc.), seja em adaptação de corpo inteiro, como o que incorpora a galeria régia da Sala dos Capelos da Universidade de Coimbra. Operação essa à qual, abalado Duprã em 1730 e morto Quillard em 33, não serão porventura estranhos, tanto a inexistência de alternativa eficaz local (que as sempre citadas palavras da nova Princesa do Brasil, D. Mariana Vitória, a sua mãe, desse ano, testemunham: ao responder, sobre o quesito de um pintor que fizesse o seu retrato, “não há ago-



FIG.7 JEAN RANC (CÓPIA), RETRATO DE D. MARIA ANA DE ÁUSTRIA (LISBOA, MUSEU DOS COCHES). © IMC/DDF.



FIG.8 JEAN RANC, RETRATO DO INFANTE D. FRANCISCO DE BRAGANÇA (MADRID, PALÁCIO REAL).

33. Pud FRANÇA, J.-A., ob. cit., pp. 41-42.

ra nenhum bom³³), como o próprio desejo do soberano de cristalizar no tempo a sua imagem áurea, face à decadência física que já se anunciava: e lhe dominaria a derradeira década.

Mas é certo que, com Duprã, Ranc fora o mais eficaz construtor da imagem régia, nesse desígnio de *grandeur* que a alimentava e impunha a estratégia afirmativa de um poder real ainda fatalmente barroco na sua formulação ideológica e cultural. De facto e mesmo que a perda da generalidade do seu espólio imponha prudência numa avaliação, tudo indica que a vibratilidade e mesmo uma certa melancolia presentes na paleta de Quillard (onde o Rococó já se prenuncia), propiciariam menor adaptação a tal desígnio. Mas o retrato e, sobretudo, a propagação da imagem régia, conheceriam ainda, no Portugal joanino, mais episódios, que importa perscrutar.

Efectivamente, o sistema barroco de poder impunha, pela sua própria lógica polar, uma projecção transversal da sua imagem no interior da comunidade social, como presença omnímoda e centrípeta. Deve, pois, derramar-se sobre o território, numa apropriação de valor semiótico, que metaforiza o próprio carácter da organização jurídica e social. Será esse o espaço da gravura, desde logo, difundindo o discurso laudatório da lisonja cortesã; mas também o de uma outra forma de retrato — o monumento público — cujo valor semântico, em associação a um poder absoluto, entendido como referência central do bem-comum, adquire, em tal contexto, incontroversa pertinência, ao mesmo tempo que a genealogia formal em que se apoia favorece o objectivo central de heroicização que alimenta a imagem do poder: e, com ela, o retorno ideal da retórica exaltante do retrato alegórico.

Donde (na sua lógica de incorporação do paradigma representativo internacional) os testemunhos de projectos de monumentos públicos em louvor de D. João V que viram a luz no seu reinado: concretamente o que concebeu o escultor italiano, estabelecido em Portugal, João António Bellini, em 1737, de uma *marmorea estatua do sempre Magnífico Rei*, a erguer em Lisboa e jamais realizada³⁴ (que se saiba), ou o que, dez anos mais tarde, idealizaria Carlos Mardel (igualmente sem sucesso), conhecido de desenhos, figurando o monarca, equestre, ao topo de uma fonte que derramaria as *águas livres* na cidade. Mas é certo que, em descrição anónima da urbe, de 1730, se regista uma enigmática estátua equestre do monarca, junto ao Arsenal (e portanto anterior)³⁵, por controverso crédito que mereça tal afirmação, que nenhum outro testemunho corrobora.

A esses anos, aliás — a década de 20 — pertencem outras representações reais do foro retratístico, de carácter igualmente monumentalizador e que não poderão silenciar-se em tal matéria: e dizem respeito às áreas da numismática e da medalhística. Na primeira, com efeito, destacar-se-ia o labor de António Mengin, ao serviço da casa da moeda, criando, com as ricas dobras portuguesas (de circulação internacional), ornadas da efígie do monarca, dignamente modelada, um dos mais *universais*, prestigiosos e eficazes meios de projecção, tanto interna como externa, da imagem do poder³⁶. Na segunda, não poderá omitir-se (perdidas as medalhas que assinalaram a fundação de Mafra) o excelente retrato modelado por Vieira Lusitano, por 1722, para a medalha comemorativa da instituição da Academia Real da História³⁷. E ainda, neste domínio de uma retratística miniatural (mas nos antípodas da retórica exaltante do poder), convirá incorporar outro exemplar, até pela manifesta raridade: a miniatura assinada *Castrocto*, conservada no Museu Nacional de Arte Antiga e que, por tradição, se aceita figurar o Rei, em ambiente informal, tomando chocolate no estúdio de um pintor³⁸: versão *negativo* do retrato de Corte, na sua ilustração *negligée* de uma pintura *de gênero* que o reinado (aparentemente) não legou, mas que documentará, por isso mesmo, o desígnio mais amplo de reforma cultural que o enquadrou.

O retrato por antonomásia, todavia (e o retrato-monumento também), que assinala o epílogo do reinado — e que, de algum modo, consubstancia um testamento moral do *Rei Magnânimo* — será, porém, o que em 1747 escolpiu Alessandro Giusti,

34. Cfr. PEREIRA, José Fernandes, "João António Bellini", *Dicionário...*, p. 78; VALE, Teresa Leonor M., "João António Bellini de Pádua: a mobilidade de um escultor italiano em Portugal no século XVIII – parcerias artísticas e encomendadores", *Artistas e artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa*, Actas, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, pp. 505-518.

35. Cfr. *D. João V e o abastecimento de água a Lisboa*, Cat., Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, p. 113; TEIXEIRA, J. M., ob. cit., p. 181.

36. Cfr. TEIXEIRA, J. M., ob. cit., p. 131.

37. Cfr. *idem, ibidem*, p. 166.

38. Cfr. FRANÇA, J.-A., ob. cit., p. 46.

39. Cfr. *idem, ibidem*, p. 39; PEREIRA, José Fernandes, "Alessandro Giusti", *Dicionário...*, p. 203.

aportado a Portugal no quadro da instalação da régia e sumptuosa Capela de S. João Baptista em S. Roque, com destino à livraria das Necessidades e que haveria de dispor de versão tripla, em mármore, bronze e madeira dourada³⁹: imagem poderosa, teatral, quase obsessiva, na sua ilustração voluntariosa do monarca absoluto, senhor de *auctoritas* e *potestas*.

Mas que, simbolicamente, quis legar-se à posteridade no papel de protector das letras, artes e ciências, figuradas na panóplia que rodeia a base, em óbvia sintonia



FIG.9 ALESSANDRO GIUSTI, BUSTO DE D. JOÃO V (MAFRA, PALÁCIO NACIONAL). © IMC/DDF.

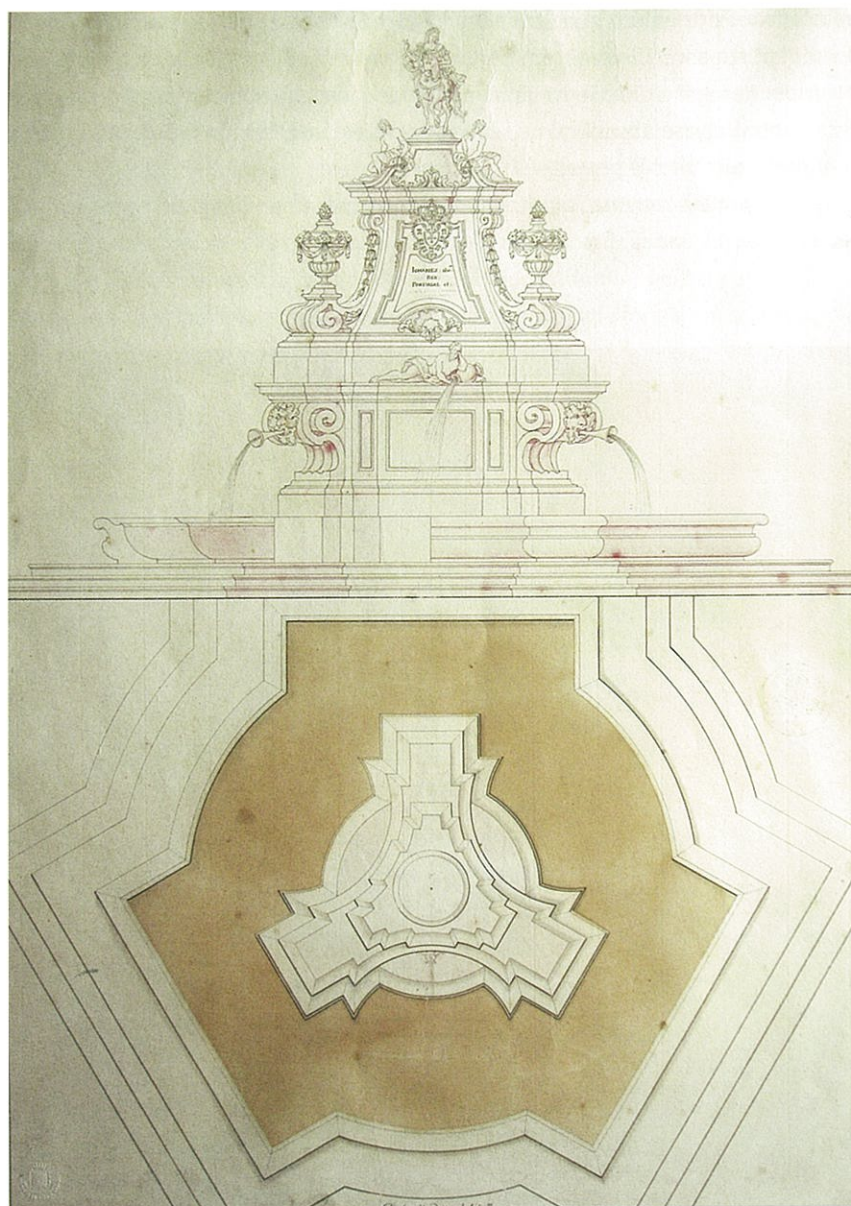


FIG.10 FONTE. MONUMENTO AO REI D. JOÃO V. PROJECTO DE CARLOS MARDEL. PLANTA E ALÇADO. C. 1747. N.º INV. MC.DES.587 © CML – MUSEU DA CIDADE.

da retórica gravada das alegorias: assim hierarquizando, em fim de contas, deliberadamente, *virtus* e *utilitas*.

Os nomes de Bellini, Mardel e Giusti, todavia, dominando a informação disponível sobre o historial da representação real ao longo dos anos 30 e 40 do reinado (as décadas finais) — e mesmo que ao serviço de projectos de controversa materialidade —, continuam, assim, a configurar a estratégia desde cedo delineada, tanto

40. MERVEILHEUX, Charles Frédéric de, "Memórias instrutivas sobre Portugal", CHAVES, Castelo-Branco, *O Portugal de D. João v visto por três forasteiros*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1983, p. 219. Valerá a pena esclarecer que é com esta acepção de *câmara do tesouro*, constituída por uma ou mais dependências, que a palavra *guarda-roupa* surge na geografia dos espaços na arquitectura áulica da Época Moderna, em associação aos aposentos principais — e não com o sentido literal contemporâneo e que faria traduzir, de modo ingênuo, *merchandises* por *vestuários*.

por razões directas de eficácia, como indirectas, de projecção exterior: o recurso metódico e sistemático a artistas de formação internacional, por isso mesmo familiarizados com as formas e fórmulas da retórica representativa que se tinha em vista aqui reproduzir (claramente ilustrada pelo aproveitamento imediato dos serviços do último, à margem do patamar técnico contratual que lhe ditara a vinda). Entre eles, porém, parecem tornar inverosímil o hiato detectado entre as primeiras figurações escultóricas (Laprade, Parodi/Biggi) e os quase vinte anos que o monarca teria aparentemente demorado a beneficiar dos recursos de um escultor. Mais controverso é, certamente, o panorama da pintura, após a morte, súbita e precoce, de Quillard. Mas é certo que, como em tantos sectores do mecenato artístico joanino, será sempre desconhecida a verdadeira extensão da catástrofe de 55 e, com ela, dos tesouros que, por quarenta anos, obsessivamente acumulou — e que fariam Merveilleux dizer que "Sua Majestade deve ter mais mercadorias no seu guarda-roupa que todos os mercadores de Lisboa, juntos, nas suas lojas. Seguramente é o mais rico guarda-roupa do universo"⁴⁰.

Em tal contexto, será sempre ferido de parcialidade qualquer juízo crítico que parta unicamente do espólio que o tempo nos legou. Apesar disso, parece certo poder afirmar-se que, dentro dos limites disponíveis a um país periférico — e dos limites reais de que dispunha (mais apertados do que o mito supõe) —, o esforço joanino de integração da imagem áulica portuguesa no paradigma de referência internacional alcançou consecução assinalável. E a prová-lo não estará só o salto imenso que promove em relação ao patamar donde partia (e é dado que não poderá depreciar-se): mas, de igual modo, a distância a que haveria de quedar-se, por seu turno, a imagem cortesã no período posterior. E são estas, certamente, premissas em que há-de atentar o historiador. ●