MARIA MARGARIDA TEIXEIRA BARRADAS CALADO

ARTE E SOCIEDADE NA ÉPOCA DE D. JOÃO V

2º Volume

Lisboa, 1995

F.C.S.H.
T
15901/2
BIBLIOTECA

1.6. A escultura e a pintura.

ANEXO

Retratos da família real portuguesa:

1. Retratos pintados - D. João V
   D. João V e D. Maria Ana de Áustria (pares)
2. Retratos em medalhas e moedas - D. João V
3. Retratos em desenho e gravura - D. João V
4. Retratos de D. Maria Ana de Áustria
5. Retratos dos Infantes, irmãos de D. João V
   - D. António
   - D. Francisco
   - D. Manuel
6. Retratos do Príncipe D. José
7. Retratos da princesa D. Mariana Vitória
8. Retratos da princesa D. Maria Bárbara

FAC. DE LETRAS
27 FEV 1996
SERVIÇOS DE DOCUMENTAÇÃO

42750

1. Retratos pintados - D. João V e D. João V e D. Mariana de Áustria (pares)

1.0. Retrato de D. João V, principe.

Óleo sobre tela (890 x 750mm)

Sem data nem assinatura.

Palácio Ducal de Vila Viçosa - Sala do Principe do Brasil (nº inv. 1023).

1.1. Retrato de D. João V

Óleo sobre tela.

Cópia atribuída a Pompeo Battoni, de um original de Bacarelli; cerca de 1708.

Palácio Nacional da Ajuda.

Faz par com o retrato da Rainha D. Mariana de Áustria, da mesma época e autoria.

O rei, ainda muito jovem, é representado a meio corpo, três quartos para a esquerda, olhando para a frente. A mão esquerda está apoiada no quadril. Veste armadura, manto de arminho e, ao pescoço, usa uma fita vermelha, da qual pende a Cruz de Cristo. Com a mão direita segura o ceptro sobre uma mesa, coberta por um pano vermelho, onde está a coroa real. Na cabeça, usa uma grande cabeleira branca anelada. Ao fundo, um arco deixa ver um céu com nuvens.[1]

1.1.a. Retrato de D. Maria Ana de Áustria

Óleo sobre tela (870 x 670mm).

Cópia atribuída a Pompeo Battoni, de um original de Bacarelli; cerca de 1708.

Palácio Nacional da Ajuda.

Faz par com o de D. João V, sendo pintado por altura do casamento real.

A rainha, ainda jovem e bela, é representada a meio corpo, três quartos para a direita, olhando em frente. Enverga vestido de brocado, azul escuro e dourado. À direita, vê-se a coroa real, sobre uma credência, coberta por pano de cor escura. Com a mão direita segura o manto real, vermelho, forrado de arminho, que mal se adivinha. Atrás, à esquerda, vê-se a usual cortina drapeada, junto a um arco, e, à direita, o fuste de uma coluna.[2]

1.2. Retrato de D. João V

Azulejo azul e branco.

Atribuído a Manuel dos Santos; cerca de 1711.

Portaria de S. Vicente de Fora.

D. João V encontra-se de pé, virado para a esquerda, na posição do «Luis XIV» de Rigaud, tendo atrás, do lado direito, uma ampla janela, que apenas mostra uma frágil árvore e duas aves voando; o lado esquerdo da composição é ocupado por uma coluna de fuste liso e uma enorme cortina drapeada que cai parcialmente sobre uma mesa (credência com os pés em forma de atlantes), sobre a qual se encontra a coroa, na qual o rei pousa a mão direita; D. João V enverga traje de corte, embora a espada esteja à cintura. Por baixo do retrato, está uma cartela, em cuja parte superior corre uma filactera com a legenda: REDITE ERGO QUE SUNT CAESARIS ET QUAE SUNT DEI DEC ("Entregai pois a César o que é de César e Deus o que é de Deus"). Na cartela, está representada uma paisagem, na qual se destaca, ao centro, em posição inversa, o rei com a coroa na cabeça e o manto; é uma representação menos cuidada.[3]

1.3. Retrato de D. João V

Óleo sobre tela.

Sem indicação de data nem autor. É possível que se trate de um retrato pintado em 1709, por Ludovico David, quando da embaixada de André de Melo e Castro, em Roma.

O rei encontra-se representado a meio corpo, três quartos à direita, olhando de frente. Ainda é jovem. Veste armadura, coberta por manto forrado a arminho, preso no ombro direito; com a mão esquerda, segura o bastão que se apoia numa mesa, junto à coroa real[4].

1.4. Retrato de D. João V, rei de Portugal

Óleo sobre tela (980 x 730mm).

Atribuído a Pier Leone Ghezzi.

Museu de Roma - Colecção de Retratos de Pastores da Arcádia.

D. João V encontra-se retratado a meio corpo, ainda relativamente jovem, virado três quartos para a direita. Veste armadura semi-coberta por um manto vermelho, tem ao pescoço a fita donde pende a cruz de Cristo e segura o bastão na mão direita.[5]

1.5. Retrato de D. João V

Óleo sobre tela (143 x 112 cm)

Autor anónimo

Colecção do Conde de S. Tiago

Retrato a mais de meio corpo, sobre fundo de paisagem, vendo-se à esquerda um largo tronco de árvore e, ao fundo, à direita, uma paisagem. O rei está virado três quartos à direita, olhando em frente; ainda é jovem, mas revela-se mais forte e, portanto, mais velho do que nos retratos pintados por Duprà. Tem a usual cabeleira de caracóis, veste armadura, a cruz de Cristo pendente de uma larga fita; a mão direita assenta de forma um tanto rígida sobre um capacete junto do qual está o bastão, ambos sobre uma credência; o braço esquerdo apoia-se no quadril, sustentando o manto real, forrado a arminho.[6]

1.5.a. Retrato de D. Maria Ana de Áustria

Óleo sobre tela (143 x 120cm)

Autor anónimo; atribuído a Duprà; cerca de 1719.

Colecção do Conde de S. Tiago.

A rainha encontra-se retratada a mais de meio corpo, virada três quartos à esquerda (portanto, na posição oposta ao rei). Por trás, enquadrando um fundo de céu, está à esquerda, uma coluna de fuste liso, com base, e, à direita, a cortina drapeada, elementos iconográficos do retrato áulico. A rainha assenta o braço direito numa credência de pés barrocos, onde estão a coroa real e um

livro; cobre-a o manto real, forrado a arminho, sobre vestido à moda da Corte.

Ayres de Carvalho atribui este retrato a Duprà, por analogias de composição com o retrato póstumo da princesa Isabel Josefa, no tecto do Paço Ducal de Vila Viçosa.[7]

1.6. Retrato de D. João V tomando chocolate no intervalo de uma pose

Óleo sobre marfim e moldura de prata.

Assinado e datado: *A. Castriocto, P. 1720.*

Museu Nacional de Arte Antiga.

Representa o rei sentado, à esquerda, vestindo de verde claro com capa de cor de vinho. Junto dele, está uma banca, onde se vêem uma paleta, pincéis e uma folha enrolada onde está desenhado um rosto. De pé, junto do rei, está um cavalheiro de casaca castanha e cabeleira empoada, que lhe serve o chocolate. Durante muito tempo foi identificado com o Duque de Lafões, mas este na altura tinha cinco anos, pelo que será seu pai, o Infante D. Miguel, filho natural de D. Pedro II e meio-irmão de D. João V.

Além destes, estão mais cinco figuras representadas, três das quais em segundo plano, atrás do rei e de seu meio-irmão. A personagem de boina de veludo azul foi identificada por Matos Sequeira como sendo o 2º Marquês de Alegrete, Fernando Teles da Silva, que chefiou a comitiva que foi a Viena buscar D. Maria Ana de Áustria. A figura que, por trás, lhe segura a borla da boina, seria o 1º Marquês de Angeja e vice-rei da Índia. O homem magro de bigode fino seria o próprio artista. Atrás do Infante D. Miguel está uma criança de cabelos encaracolados, que se agarra à aba do casaco do duque, este sim D. Pedro Henrique de Bragança, futuro duque de Lafões. Junto dele, um eclesiástico risonho seria o Padre Chevalier, confessor da família Arronches. Em

contrapartida, Ayres de Carvalho identifica para além do rei e de um "favorito" que lhe serve o chocolate, o pintor Duprà, o miniaturista Castriotto, com os pincéis atrás da orelha. Ao lado, o sacerdote divertido seria o Núncio Bicchi e a criança, "um dos muitos «castradinhos» que se encomendavam a toda a hora em Roma".

Segundo José Augusto-França, é "uma pinturinha de género", "raríssima em Portugal", que "nos oferece uma imagem familiar do «Rei Sol» nacional". Embora este autor considere Castriocto pintor desconhecido, existiu um D. Carlos Afonso Castrioto, pintor, que trabalhou na Misericórdia do Porto, em 1729, segundo os livros de despesas da Irmandade.

De notar que em 31 de Julho de 1729, Nicolau Nasoni casou com Isabel Castriotto Ricardi (Rixard ou Richarde), napolitana, filha de Carlos Alexandre Castriotto Ricardi, então ausente em Lisboa e representado por seu filho Brás Castriotto.

Em 3 de Dezembro de 1722, Carlos Ricciardi, pintor napolitano, anunciava na «Gazeta de Lisboa» a limpeza de obras de arte. Este será o sogro de Nasoni e o miniaturista napolitano Alessandro Castriotto possivelmente um membro da sua família.

Nesta miniatura, há que salientar a moldura em prata, encimada pelas armas e coroa reais, apresentadas por dois *putti*, e formada por acantos e tulipas enroladas em CC, que anunciam o rococó.[8]

1.7. Retrato de D. João V, alusivo à Batalha de Matapan

Óleo sobre tela.

Atribuído a Duprà.

Embaixada do Brasil na Haia.

É um retrato a meio corpo, sobre fundo neutro, que se abre à direita para deixar ver uma cena com barcos, alusiva à Batalha. O rei, muito jovem, com cabeleira de caracóis, enverga armadura e traz a Cruz de Cristo ao peito; está virado três quartos à direita e olha para a frente. A mão esquerda descansa no quadril e a direita pousa discretamente junto de uma mesa na qual se encontram a coroa e o ceptro. Tal como nos outros retratos, o ombro e o braço esquerdos são cobertos pelo manto real, forrado a arminho.

Apesar de muito jovem, o rei neste retrato denota uma altivez que o torna mais imponente que nos retratos de Vila Viçosa e Coimbra.[9]

1.8. Retrato de D. João V

Óleo sobre tela.

Atribuído a Duprà; cerca de 1725.

Biblioteca da Universidade de Coimbra.

Este retrato, que se encontra ao fundo da terceira sala da Biblioteca da Universidade de Coimbra, cenograficamente emoldurado por uma sanefa da qual pendem

cortinas afastadas por *putti*, tudo em talha dourada e policromada, foi atribuído a Duprà por Ayres de Carvalho.

Sobre um fundo escuro, vê-se uma mesa, forrada por um pano vermelho, com franja dourada, onde estão pousados o ceptro e a coroa, na qual o soberano assenta a mão direita. Está representado em corpo inteiro, três quartos à direita, virado para a frente. É ainda jovem e usa a característica cabeleira. Veste casaca de corte, cinzenta bordada a ouro, couraça protegendo o peito, faixa à cinta, calça e meia e botas pretas com fivela. Sobre o braço e ombro esquerdos, o manto real, em tom rosa velho, estende-se no chão.

Sobre um pavimento de mármore vermelho e preto, quadriculado, recorta-se a moldura dourada de uma cartela, onde se lê:

"Regia, quam cernis, speculum tibi prestat imago
In speculo totum, quod capitula, vides.
Quaeque Augusta Patent, Ioannes ordine quintus
Condidit, aeternum principe vivat opus."[10]

O mais notável neste retrato é todo o enquadramento e, se a Biblioteca é um Templo do Saber, D. João V quis ser representado qual santo deste templo, como num retábulo, enquadrado por *putti* / querubins e pelas figuras de carácter religioso na parte superior da sanefa.[11]

1.9. Retrato de D. João V

Óleo sobre tela.

Autor - Domenico Duprà.

Paço ducal de Vila Viçosa - painel do tecto da Sala dos Tudescos.

Ao contrário do retrato de Coimbra, neste estão presentes os elementos iconográficos que contribuem para acentuar o carácter áulico do retrato: a coluna e a cortina drapeada. Assim, a figura do rei, em pé, de corpo inteiro, três quartos para a direita, olhando de frente, recorta-se num céu azul com leves nuvens, sendo a presumível janela limitada à direita pelo fuste liso de uma coluna, e, à esquerda, por uma parede, na qual se distingue a base de uma pilastra adossada, sendo o resto encoberto por uma cortina, que enquadra a figura pelo lado esquerdo. O rei, ainda muito jovem, com a característica cabeleira de caracóis, enverga uma armadura, com faixa azul à cintura, cruz de Cristo ao peito, e botas altas de montar. Sobre o ombro e braço esquerdos, cai o manto, que, numa composição algo idêntica à de Coimbra, se estende para a esquerda; é de tons vermelho e rosa, forrado de arminho. O rei segura na mão esquerda o bastão e pousa a mão numa almofada vermelha, sobre a qual está a coroa. A almofada está sobre uma credência ainda mais rica que a do retrato em azulejo da portaria de S. Vicente, em cujos pés dourados se vê uma máscara humana coroada de louros e uma ave de rapina, de asas abertas, que sai do pé enrolado.[12]

1.10. Retrato de D. João V

Óleo sobre tela; formato oval.

Atribuído a Pierre-Antoine Quillard

Fundação Ricardo Espírito Santo, Lisboa (nº inv.º 149)

Neste retrato o rei está representado a pouco mais de meio corpo, três quartos à direita, olhando de frente. Enverga a armadura parcialmente envolvida por manto vermelho; usa faixa vermelha à cinta e ao pescoço a fita vermelha com a insígnia da Ordem de Cristo. A cabeleira é longa, à maneira dos inícios do século XVIII, apartada ao meio e elevada, deixando a testa livre. A mão direita apoia-se no quadril e a esquerda no capacete, junto do qual, sobre uma credência, estão uma coroa e o ceptro.

É uma pintura com alguma qualidade; o rei, apesar de jovem, mostra altivez e segurança.[13]

1.11. Retrato de D. João V

Óleo sobre tela (158 x 125 cm)

Autor desconhecido.

Palácio das Necessidades.

Retrato de pé, a mais de meio corpo, três quartos à direita, cabeça e olhar para a frente, a usual cabeleira, já à moda do tempo de Luis XV. O rei veste casaca azul bordada e do pescoço pende-lhe a Cruz de Cristo, em larga fita vermelha; da cinta pende-lhe a espada. Apoia a mão direita no quadril e, com a esquerda, aponta para a Torre de Belém, que se destaca com singular precisão, na vista à direita. Do lado esquerdo, uma coluna de fuste liso assenta em alto pedestal.

A expressão do rei, embora um pouco mais velho, é muito idêntica à do retrato comemorativo da Batalha de Matapão. A paisagem mostra sensibilidade e parece ter sido pintada do natural, dada a fidelidade com que a Torre é representada.[14]

1.12. Retrato de D. João V

Óleo sobre tela (900 x 720 mm)

Autor desconhecido.

Palácio das Necessidades.

Retrato a meio corpo, mais de três quartos à direita, de cabeleira anelada. O rei veste casaca azul, manto vermelho, forrado a arminho, preso por um firmal de safiras. Tem a mão esquerda sobre uma coroa e a direita no quadril.[15]

1.12a. Retrato de D. Maria Ana de Áustria

Óleo sobre tela. Par do anterior.

Autor desconhecido.

Palácio das Necessidades.

Retrato a mais de meio corpo. A rainha está de pé, ainda nova, de cabelos louros ondulados; enverga um vestido azul guarnecido com banda de pele arminhada. À esquerda sobre uma credência, está uma coroa real. Com a mão esquerda segura uma dobra do manto e com a direita aponta para o lado contrário.[16]

1.13. Retrato de D. João V

Óleo sobre tela (1006 x 748 cm).

Cópia de um original de Jean Ranc, 1729 (atribuição de Ayres de Carvalho);

Obra de Carlos António Leoni (publicações do IPPC); (975 x 720 cm)

Museu Nacional dos Coches

D. João V apresenta-se a mais de meio corpo, três quartos à direita, olhando em frente. Ainda jovem, mas visivelmente mais forte do que nos retratos de Duprà, aparenta os 40 anos que tinha em 1729. Enverga a armadura quase coberta por manto castanho, forrado a pele e preso por um firmal. Do pescoço pende-lhe a fita vermelha, com a insígnia da Ordem de Cristo. À cintura, está a faixa de tom verde azulado, que o rei segura artificialmente com a mão direita; o braço esquerdo, erguido, é cortado pela moldura. Por trás, árvores com folhagem e um céu azul com algumas nuvens.[17]

1.13.a. Retrato de D. Mariana de Áustria

Óleo sobre tela (1040 x 750 cm)

Cópia do original de Jean Ranc, 1729 (atribuição de Ayres de Carvalho)

Atribuído a Carlos António Leoni (publicações do IPPC)

Museu Nacional dos Coches

A rainha é representada a mais de meio corpo, três quartos à esquerda, olhando de frente. A sua expressão é aqui mais doce do que na versão idêntica da Torre do Tombo. Veste um magnifico vestido vermelho, ornamentado de rendas e jóias, e cobre-se parcialmente com um manto igualmente vermelho, forrado de damasco branco, que segura com a mão esquerda; no braço direito, vê-se uma pulseira de pérolas, de três voltas; usa brincos e, na cabeça, um ornamento com jóias.

Ao fundo, adivinha-se uma coluna sobre pedestal e paisagem com folhagens e céu com nuvens[13].

1.14. Retrato de D. João V

Óleo sobre tela

Cópia do original de Jean Ranc, 1729

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (considerada a versão mais correcta)

É uma cópia provável do original que desapareceu, mas de que existia uma réplica no Palácio do Oriente, hoje na Legação de Nova York.[19] Foi identificado por uma gravura de Debrie.

1.14.a. Retrato da Rainha D. Maria Ana de Áustria

Óleo sobre tela (910 x 740 cm)

Cópia do original de Jean Ranc, 1729

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

Neste caso, é melhor a versão existente no Museu Nacional dos Coches. A diferença principal está no facto de a mão esquerda se apoiar numa coroa e ao fundo, além de uma coluna, vê-se um jardim com tanque de repuxo. Os traços do rosto são neste retrato mais grosseiros.[20]

1.15. Retratos de D. João V

A. Óleo sobre tela.

Versão do original de Jean Ranc.

Museu do Prado, Madrid.

Retrato de meio corpo, três quartos à direita, olhando para a frente, de grande cabeleira. A mão direita está apoiada na cinta e a esquerda segura o ceptro.[21]

B. Óleo sobre tela (108 x 82 cm); formato oval.

Versão do original de Jean Ranc.

Arquivo nacional da Torre do Tombo.

Retrato a mais de meio corpo, três quartos à direita, olhando em frente. O rei usa cabeleira empoada e veste armadura, coberta com manto e faixa verde. A mão direita está apoiada na cinta e a esquerda segura o bastão. Do pescoço, pende a fita com a insígnia com a cruz de Cristo.[22]

1.16. Retrato de D. João V

Óleo sobre tela.

Henrique Ferreira, cerca de 1718.

Palácio Nacional de Mafra

Retrato do rei ainda muito jovem. Trata-se de uma versão a meio corpo do retrato de corpo inteiro feito para a Série Régia dos Jerónimos.

Sobre um fundo constituído por cortina adamascada, o rei está ligeiramente virado para a esquerda e olha em frente. Veste armadura e sobre ela a casaca vermelha; traz a cruz de Cristo ao peito; faixa clara à cintura, onde apoia a mão esquerda enluvada; com a direita segura o bastão, que apoia numa mesa onde está um elmo com plumas. A cabeleira à moda dos inícios do século XVIII, deixa perceber o cabelo rapado.[23]

1.16.A. Retrato de D. João V

Óleo sobre tela (2080 x 1075 mm)

Henrique Ferreira, 1718 (assinado)

Casa Pia de Lisboa, Biblioteca Museu Pina Manique (proveniente da Sala dos Reis do Mosteiro de Santa Maria Belém).

É um retrato exactamente igual ao anterior, mas de corpo inteiro, vendo-se o rei de botas altas de montar. A mesa está coberta por um pano lavrado idêntico ao cortinado do fundo.

Em baixo, lê-se a inscrição:

"D. JOÃO, V. R. DE POR (...) L.XXI".[24]

1.17. Retrato de D. João V

Óleo sobre tela (990 x 760 mm)

Palácio Nacional de Sintra; quarto de Afonso VI.

Trata-se de um retrato muito semelhante aos anteriores.

É um retrato a meio corpo, três quartos à esquerda, olhando para a frente. O rei veste armadura, casaca bordada e calça luvas. Com a mão direita segura o ceptro e apoia a mão na cintura. A cabeleira é grande e anelada. À esquerda, vê-se um capacete coroado.[25]

1.18. Retrato de D. João V

Óleo sobre tela

Autor anónimo.

Museu da Cidade, Lisboa.

Retrato oval, em moldura rectangular. O rei, ainda jovem, é representado a meio corpo, de frente, vestindo armadura e manto vermelho, forrado de arminho; do lado direito, vê-se a coroa. O buço é muito marcado, como num retrato do rei pertencente à Academia das Ciências. Apesar do rosto jovem, o tipo de cabeleira usado não é tão elevado como nos inícios do século XVIII era moda.

É um retrato rígido, de fraca qualidade.[26]

1.19. Retrato de D. João V

Óleo sobre tela (700 x 550 mm)

Autor anónimo.

Academia das Ciências.

Retrato oval em moldura quadrada; busto de perfil à direita, com cabeça e olhar quase de frente. Veste armadura, gravata e a fita vermelha da insígnia. A cabeleira é grande e anelada e o rosto, ainda jovem, mostra um pequeno buço, como no retrato do Museu da Cidade.[27]

1.20. Retrato de João V

Óleo sobre tela (940 x 705 mm)

Autor anónimo.

Academia das Ciências.

Retrato a meio corpo, mais de três quartos à direita, olhando em frente. Veste armadura e manto vermelho; ao pescoço a fita vermelha donde pende a insígnia da ordem de Cristo. Grande cabeleira à moda da época de Luis XV. A mão direita apoia-se no ceptro, sobre uma credência onde está a coroa. Este retrato é muito semelhante ao que pertence à Igreja de Santo António dos Portugueses, em Roma (1.3).[28]

1.21. Retrato de D. João V

Óleo sobre tela (1m de altura)

Autor anónimo.

Museu Militar - Sala D. João V.

Busto virado três quartos à direita, olhando em frente. O rei veste armadura, manto vermelho forrado de arminho e a insígnia com a cruz de Cristo. Com a mão direita segura o bastão.[29]

1.22. Retrato de D. João V

Óleo sobre tela (100 x 74 cm)

Autor anónimo.

M.N.A.A. (Nº inscrição 1387), proveniente de S. Vicente de Fora.

Retrato a meio corpo, vestindo armadura e manto forrado a arminho; pendente do pescoço, a fita vermelha com a cruz de Cristo.[30]

1.22.' Retrato de D. João V

Óleo sobre tela (150 x 100cm)

Classificado como de Escola Francesa

M. N. A. A.

1.22.'a. Retrato de D. Maria Ana de Áustria

Par do anterior.[31]

1.23. Retrato de D. João V

Óleo sobre tela (260 x 103 cm).

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Gabinete do Director, no edifício antigo).

Retrato quase de corpo inteiro, até aos joelhos; o rei veste armadura, envolvida em manto forrado de arminho e à cinta usa uma faixa verde com franjas douradas. Apoia a mão num capacete com coroa fechada e plumas vermelhas que está sobre uma mesa coberta com pano vermelho. Ao fundo, um reposteiro.[32]

1.24. Retrato de D. João V

Óleo sobre tela (950 x 770 mm)

Palácio da Ajuda. Galeria.

Retrato a meio corpo, três quartos à direita, olhando para a frente. Veste armadura e grande manto. Do pescoço pende a fita vermelha com a insígnia da Ordem de Cristo.[33]

1.25. Retrato de D. João V.

Óleo sobre tela (237 x 120 cm)

Inscrição: *IOANNES V. 1706*

Sala dos Capelos da Universidade de Coimbra.

Retrato de corpo inteiro, de pé; o rei veste armadura e botas altas de montar, grande cabeleira anelada. Tem a mão direita na cinta e o braço esquerdo estendido com a mão sobre um capacete com plumas.[34]

1.26. Retrato de D. João V

Óleo sobre tela (800 x 610 mm)

Câmara Municipal de Coimbra.

Retrato a meio corpo, três quartos à direita, olhando em frente. Veste armadura e manto vermelho forrado de arminho; ao pescoço traz a cruz de Cristo. Com a mão direita segura o ceptro e apoia a esquerda numa coroa.[35]

1.27. Retrato de D. João V

Óleo sobre tela redonda (diâmetro de 970mm)

Museu Machado de Castro.

Retrato a meio corpo, três quartos à direita, olhando em frente. Veste armadura azul, com manto e faixa verde; ao pescoço, a fita com a cruz de Cristo. Tem a mão direita no quadril e com a esquerda segura o bastão.[36]

1.28. Retrato de D. João V

Óleo sobre tela (990 x 720mm)

Legenda superior: *D. João 5º*

Palácio Nacional de Mafra - Biblioteca

Retrato a meio corpo, de três quartos à direita, olhando em frente. O rei veste armadura, manto rosa forrado a arminho e ao pescoço tem a fita donde pende a cruz de Cristo. A mão esquerda apoia-se na coroa e ceptro e a direita, enluvada, à cinta.[37]

1.29. Retrato de D. João V

Óleo sobre tela (109 x 85cm)

Autor: Miguel António do Amaral.

Câmara Municipal da Moita, série nº LV

Retrato a meio corpo, ainda jovem, visto de frente. Veste casaca azul bordada, manto vermelho bordado a arminho e a cruz de Cristo pendente de larga fita vermelha. A mão direita apoia-se numa coroa assente numa almofada.[38]

1.30. Retrato de D. João V

Óleo sobre tela (790 x 630mm)

Não assinado, nem datado (século XVIII?)

Palácio Ducal de Vila Viçosa - Sala de Hércules (nº invº 1058)

Retrato a meio corpo, vestindo o rei casaca com punhos de renda e tendo ao peito a cruz de Cristo.[39]

1.31. Retrato de D. João V

Autor desconhecido

Óleo sobre tela

(835 x 670 mm)

Inscrição: D. JOAÕ V./ R.D.P.

Série régia do Hospital das Caldas da Rainha, Museu do Hospital das Caldas, Inv.º nº 31*

D. João V está representado a meio corpo, virado à direita, mas olhando em frente, num fundo de reposteiro; mostra um rosto muito jovem e grande cabeleira clara, anelada, mas não obedecendo aos padrões tradicionais que caracterizam as cabeleiras no início do reinado; veste uma armadura, segura na mão direita o bastão e traz ao pescoço, pendente, a insígnia da Ordem de Cristo. À esquerda, sobre uma mesa, vê-se parcialmente a coroa fechada.**

A inscrição encontra-se no canto superior esquerdo.

Este retrato não só é dos mais interessantes desta série régia, como também apresenta certa originalidade no conjunto de retratos joaninos do início do reinado.

* Catálogo da Exposição Temporária do *Núcleo de Pintura do Museu do Hospital e das Caldas*, Palácio Real, Caldas da Rainha, 21 de Maio de 1994

** Cristina Horta, «As Artes nas Caldas da Rainha no século XVIII» in RODRIGUES, Luís Nuno, TAVARES, Mário, SERRA, João B., (coordenação) *Terra de Águas*, Câmara Municipal das Caldas da Rainha, 1993

2. Retratos em moedas e medalhas - D. João V

Moedas

2.1. IOANNES V. D. G. PORT . ET . ALG. REX.

1731

Busto do rei à direita, com cabeleira e coroa de louros.

R. Armas do reino.

É o ensaio monetário para uma dobra de vinte e quatro escudos.

2.1. IOANNES . V . D . G. PORT . ET . ALG . REX.

1731

Cabeça do rei à direita, com cabeleira e coroa de louros.

R. Armas do reino em escudo oval, cercado de ornamentação que preenche todo o campo da moeda.

É o ensaio monetário para uma dobra de dezasseis escudos.

2.3. IOANNES . V . D. G. PORT . ET . ALG . REX .

1732

Cabeça do rei à direita, com cabeleira e coroa de louros. Por baixo, um M, indicação de ser cunhada em Minas Gerais.

R. Armas do reino entre duas palmas, ocupando o campo da moeda. É uma dobra de oito escudos.

2.4. IOANNES . V . D . G . PORT . ET . ALG . REX .

1722

Cabeça do rei à direita, com cabeleira e coroa de louros. Por baixo, um L, indicação de ser cunhada em Lisboa.

R. IN . HOC . SIGNO . VINCES . Armas do reino com o escudo oval ornamentado. É uma dobra de quatro escudos, conhecida como peça.

2.5. IOANNES . V . D . G . PORT . ET . ALG . REX .

1722

Cabeça do rei à direita com cabeleira e coroa de louros; por baixo o L, indicando que foi cunhada em Lisboa.

R. IN . HOC . SIGNO . VINCES . Armas do reino, em escudo oval ornamentado. Dobra de dois escudos, também chamada meia peça.

2.6. IOANNES . V . D . G . PORT . ET . ALG . REX .

1722

Cabeça do rei à direita, com cabeleira e coroa de louros; por baixo o L, que indica ter sido cunhada em Lisboa.

R. IN . HOC . SIGNO . VINCES . Armas do reino em escudo oval ornamentado. É o escudo, também conhecido por quarto de peça.

2.7. IOANNES . V . D . G . PORT . ET . ALG . REX .

1722

Cabeça do rei à direita, com cabeleira e coroa de louros; por baixo o L, indicando que foi cunhada em Lisboa.

R. IN . HOC . SIGNO . VINCES . Armas do reino em escudo oval ornamentado. É o meio escudo, também conhecido por oitavo de peça ou oito tostões.

2.8. IOANNES . V . D . G . PORT . ET . ALG. REX .

1745

Cabeça do rei com cabeleira e coroa de louros; por baixo, o B, indicativo de que foi cunhada na Baía.

R. Armas do reino preenchendo todo o campo. É uma dobra de quatro escudos, ou peça.

2.9. IOANNES . V . D . G . PORT . ET . ALG . REX

1723

Cabeça do rei à direita, com cabeleira e coroa de louros; por baixo o M, indicação de que foi cunhada em Minas Gerais.

R. Armas do reino. É a dobra de dois escudos ou meia peça.

2.10. IOANNES . V . D. G . PORT . ET . ALG . REX

1724

Cabeça do rei à direita, com cabeleira e coroa de louros.

R. Armas do reino. É o escudo ou quarto de peça.

2.11. IOANNES . V . D. G . PORT . ET . ALG. REX .

1734

Cabeça do rei à direita com cabeleira e coroa de louros; por baixo o M, indicativo de que foi cunhada em Minas Gerais.

R. Armas do reino. É o meio escudo, ou oitavo de peça ou oito tostões.

2.12. Cabeça do rei à direita, com cabeleira e coroa de louros; por baixo o R, indicando cunhagem no Rio de Janeiro.

R. IOAN . V . DGP . REX

1733, com a coroa real por cima.

É o cruzadinho.

2.13. Idêntica à anterior, mas tendo no reverso o M, indicando cunhagem em Minas Gerais.[40]

Em todas estas moedas a composição do perfil é idêntica, embora com pequenas diferenças. Na dobra de 24 escudos e na de 16, os rostos são iguais, só que a primeira é um busto. A expressão é altiva, o nariz ligeiramente adunco e o duplo queixo marcado. A cabeleira acompanha o pescoço à frente e cai atrás (2.1 e 2.1).

Nas dobras de oito escudos a cabeleira é mais reduzida e o rosto parece mais jovem (2.3 e 2.4).

Nas moedas de menor valor e dimensão, segue-se o modelo da dobra de dezasseis escudos, com pequenas variações. (2.5 a 2.11).

Só nos cruzadinhos o desenho é mais rude, sendo também a cabeleira um pouco reduzida (2.12 e 2.13).

Medalhas.

2.2.1. Medalha comemorativa do casamento de D. João V.

1708

Colecção de D. Laura Duarte Sousa[41].

2.2.2. Medalha dedicada a D. João V.

1716

Colecção de D. Laura Duarte Sousa.

A. IOANNES . V . D . G . POTTVGAL . ET . ALG. REX.

Busto de perfil à direita, trajando à romana.

R. ROG. FEC ET LATET ET LUCET - M.DCCXVI.

Um sol a alumiar o mundo.[42]

2.2.3. Medalha comemorativa da Batalha de Matapan

1717

Museu Municipal do Porto; Museu Numismático - Casa da Moeda.

A. IOANNES V. REX. PORTUG. ET. ALGARB.

Busto de D. João V, jovem, como nos retratos da época, o corpo de perfil, mas olhando três quartos à direita, cabeleira e armadura à romana.

R. QUA . DATA . PORTA . JUVAT . FUSIS . FUGATISQUE . TURCIS . LUSIT . CLASSIS. SUBSIDII . AD TAENARUM. P. 1717.

Subs. *B. Morganty del. de Rochefort fecit 1737.*

Uma nau entre duas colunas e a bandeira real à popa.[43]

2.2.4. Medalha comemorativa da Batalha de Matapan.

1717

A. IOANNES. V. LVSITANORVM. REX.

Busto de perfil à direita, trajando à romana.

R. OB URBEM SERVATAM - ANNO MDCCXVII

E em duplo círculo: PUGNA. LACON. SINU. PUGNATA. TURCAR. CLASSE. A LUSITANOR. BELL. NAVIB. FUGATA.

No exergo: A. MANGIN F. ANNO MDCCXVII. Subs. *Debrie del. et fe.*

A legenda é emoldurada por uma coroa de ramos de carvalho.[44]

2.2.5. Medalha comemorativa da Fundação da Academia Real de História

1720

Vieira Lusitano desenhou a composição e o perfil do rei. António Mengin gravou.

Museu Municipal do Porto - Museu Numismático - Casa da Moeda.

A. JOANNES V. LVSITANORVM REX.

Busto de perfilà esquerda, vestido e coroado à romana, com coroa de louros.

R. HISTORIA RESURGES.

No exergo: REG. ACAD. LVSIT. INSTIT. VI ID. DEC. CI)I:)CCXX.

O rei, de pé, vestindo a púrpura real, estende a mão a uma personagem de joelhos, figurando a História.[45]

2.2.6. Pequena medalha de D. João V

1715

A. JOANNES PORTVGALIAE REX M.DCCXV

No exergo: *Pax taietensis.*

Busto de perfil à direita.

R. NECTIT ET FIRMAT.

Uma árvore com a legenda por cima. [46]

2.2.7. Medalha de D. João V

1748

Em moldura rectangular, estão o anverso e reverso de uma medalha, entre os quais se vê um anjo de pé, sobre uma peanha. Nesta, está a inscrição:

VICISTI FAMAM VIRTVTIBVS TVIS.

A. IOANNES V . D. G. PORTVG ET ALGARB. REX.

Busto virado três quartos à direita, de armadura e tendo ao peito a cruz de Cristo.

R. RELIGIONIS ET. BONARVM ARTIUM PRAESIDIVM.

Subs. *IO. Dom. Campiglia delin. - P. Anton. Pazzi sculp.*

A figura da Fé, sobre nuvens, tem a seu lado uma pequena igreja que protege.[47]

2.2.8. Estampa reproduzindo medalhas comemorativas do casamento de D. Maria Bárbara com o Principe das Astúrias e de D. José com D. Mariana Vitória.

Estampa - 190 x 68 mm. Cada medalha tem 60 mm de diâmetro.

Biblioteca Nacional de Lisboa, álbum 2-A, fl. 61.

Medalhão central - anverso das duas medalhas:

JOANNES V LUSITANORUM REX F. P.

Busto do rei, de perfil à direita, vestido à romana.

Medalhão esquerdo - reverso da primeira medalha:

MUTUAM TRANQUILITATEM FIRMANT.

Dois bustos de perfil, frente a frente. Na parte inferior de cada busto: *Ferdinandus Princ. Hisp. Maria Lusit. Reg. F.* No enxergo: *Connubiali foedere III idus Januarii MDCCXXVII Sancito.*

Medalhão direito - reverso da segunda medalha:

Os mesmos dizeres circundantes, com dois bustos de perfil, frente a frente.

Na parte inferior de cada busto: *Josephus Princ. Lusit. Maria Anna Hisp. Rege.* No enxergo: *Conjugali fide VIII Kal. Jan. Anno CI)I)CCXVII Accepta.*[48]

3. Retratos em desenho e gravura - D. João V

3.D.1. Retrato alegórico de D. João V.

Vieira Lusitano

M.N.A.A.

O rei encontra-se de pé, sobre um pedestal, virado três quartos à esquerda, vestido à romana, com manto e cabeleira. Do lado esquerdo, fundo de arquitecturas com colunata e arcada. Sobre nuvens baixas, a Fama com a sua trombeta e, à direita, uma figura feminina rodeada de *putti*; em baixo, cortesãos e outras figuras femininas de caráter alegórico, sentadas (as Artes, a Ciência, etc.).[49]

3.D.2. Retrato de D. João V (?)

Retrato do principe do Brasil D. José (Ayres de Carvalho).

Desenho à pena.

Assinado *Duprà il zoppo* (o coxo)[50].

Adquirido na Suiça pelo rei Umberto de Sabóia.

Palácio de Vila Viçosa, Sala das Tapeçarias, nº inv.º 1432

O retratado encontra-se de pé, três quartos à direita, olhando de frente. Veste traje de Corte, pendendo-lhe do pescoço a fita com a insígnia. Na mão esquerda, segura o bastão e a direita apoia-se no que parece ser o esboço para uma coroa, que se encontra sobre uma credência, cujo pé é um atlante, semelhante ao que se encontra no

retrato de corpo inteiro de D. Tomás de Almeida (Palácio do Patriarcado).

O enquadramento da composição, do lado esquerdo, é feito por uma cortina drapeada, com franjas.

Apesar de Ayres de Carvalho[51] ter identificado este desenho como um retrato do principe D. José, consideramo-lo de D. João V por duas razões: as feições do retratado e o tipo de cabeleira usado que mais se parece com as dos inícios do reinado de D. João V, ao passo que D. José usou sempre a cabeleira «Luis XV».

Quanto à data proposta no Inventário da Colecção de Vila Viçosa - 1728 - não nos parece provável, tratando-se de D. João V, aqui ainda jovem; seria portanto um retrato de cerca de 1719, quando Duprà chegou a Portugal.

Outros autores estão de acordo com o nosso ponto de vista:

Fernando Pamplona, no seu *Dicionário*, diz textualmente: "A revelação por Ayres de Carvalho dum desenho a sépia de Duprà, pertencente a Humberto de Sabóia, Rei de Itália, que o adquiriu há pouco em Zurique, assume especial importância, pois se trata afinal do esboceto dos retratos de D. João V no Paço de Vila Viçosa e na Universidade de Coimbra, assim identificados também seguramente como sendo do mestre italiano"[52].

Também José Teixeira, no seu livro sobre *O Paço Ducal de Vila Viçosa*, considera o retrato de D. João V[53], ao contrário, como dissémos, do inventário da colecção[54].

3.G.1. Retrato de D. João V como principe aos 5 anos de idade

1694

Gravura de Clemente Billingue (E.S.)

Faz parte de um conjunto de cinco gravuras que ilustram a obra *Lustral celebridade con que las esclarecidas Provincias de el Nobilissimo Reyno de Portugal concurrem reverentes y obsequiosas al aplauso de el ... felicissimo ... Principe Don Juan ...su humilde afecto la pluma de el licenciado Don Pedro José de La Plana, notario En Lisboa...Anno MDCXCIV.*

Trata-se de um auto em que as cinco províncias vêm prestar homenagem ao principe pelos seus cinco anos.

As cinco provincias representadas são Entre-Douro e Minho, Trás-os-Montes, Beira, Alentejo e Estremadura. É precisamente esta que mostra um navio sobre as águas do mar e, nele, de pé, o princepe, vestindo armadura e capacete, com a legenda: *A la nave que me lleva ningun riesgo la domina que à Juan el rumbo encamina.*[55]

3.G.2. Retrato de D. João V, principe

Portada da obra do P. Francisco de Santa Maria, *O Céo aberto na Terra*, Lisboa, 1697

É uma portada formada por oito retratos em duas filas que se abrem aos lados, em frente das colunas que formam o pórtico.

Ao centro está um trono, protegido por dossel, no qual se senta o principe, com armadura, capacete de plumas e apoiando a mão esquerda no ceptro. No peito recebe um facho de luz, que emana do escudo real, que por sua vez recebe as graças vindas da porta do céu, cercada de um resplendor.

O retrato tem a inscrição: IOANNES D. G. R. PORTUGALIAE.

A gravura tem a subscrição: *Phi Bouttats In fecit - Antuerpiæ.*

3.G.3. Retrato de D. João V, enquanto Principe do Brasil

Gravura aberta a buril (295 x 195 mm).

Col. Dr. Artur Gouveia de Carvalho e Biblioteca Nacional de Lisboa, 42 A-25

Legenda: *Le Prince du Bresil fils aisné de Pierre Second, Roy de Portugal.*

Subscrição: *R. B. del. - A Paris chez N. Bonnart, rue St. Iaques à l'aigle, avec privil.*

É um retrato de D. João V, semelhante na pose ao retrato de Luis XIV, de Rigaud: o rei de pé, três quartos à esquerda, vestindo trajo de corte, à moda do final do século XVII, segura com a mão direita o bastão e a tem a esquerda no quadril, sob a faixa; ao peito, do lado esquerdo, uma medalha com a cruz de Cristo.

Ao fundo, do lado direito, está uma coluna sobre elevado pedestal, envolvida por cortina adamascada, com franja; do lado esquerdo vê-se um parque com um trecho arquitectónico que podia ser de Versailles e, por trás, uma montanha.[56]

3.G.4. Retrato equestre de D. João V, como principe

Gravura a buril colorida à mão (265 x 180 mm).

Inscrição: *Le Roy de Portugal Iean, Francois, Antoine, Joseph, Bernard, Benoist, Prince du Brésil, fils de Pierre II Roy de Portugal et de Marie, Sophie, Elisabeth, Princesse Palatine de Neubourg, est né le 21[sic] Octobre 1689.*

Subscrição: *R. B. del. Chez N. Bonnart, au Coq.*

O Principe está a cavalo, de perfil à direita, com o corpo três quartos à esquerda, para onde olha. Veste casaca, chapéu tricorne de plumas e botas altas de montar. Com a mão esquerda segura as rédeas e o bastão e com a direita aponta para a distância.[57]

3.G.5. Retrato de D. João V

1707

Gravura a buril (250 x 147mm)

Inscrição: *Joannes V Dei Gratia Portugaliae et Argarbiorum Rex. Natus 22 Octob: Aº 1689. Coronatus Calend: Jan: Aº 1707.*

Subscrição: *J. A. Pfeffel sculp. et excud: Viennae.*

Numa sala, o rei, ainda jovem, em corpo inteiro, visto de frente, veste armadura, manto forrado a arminho e usa grande cabeleira. Segura o bastão que apoia num tamborete, onde se encontram a coroa e o capacete.[58]

3.G.6. Retrato equestre de D. João V

1707

Gravura (305 x 190 mm)

Inscrição superior: *Virtus animusque in pectore praesens. Vir. V. Aeneid, 363.*

Inscrição inferior: *JOANNES V. / D. G. Portugalliae et Algarbiae Rex. &c. / natus Aº 1689. d. 22 Octobr. Successit Patri Petro II. Aº 1707. d. I. Jan.*

Subscrição: *C. P. S. C. Maj. Mart. Engelbrecht excud. A. V.*

O rei aparece montado num cavalo, colocado três quartos à esquerda, mas virando a cabeça para a direita. D. João V está coroado, veste armadura e manto forrado a arminho. Segura o ceptro com a mão direita.

Fundo de paisagem, com árvores.

À esquerda, um pagem, também com cabeleira, segura um escudo aproximadamente oval, com as armas reais tendo como timbre a serpente alada.[59]

3.G.7.

Retrato de D. João V

Gravura

Biblioteca Nacional de Lisboa, (E 217 A)

Inscrição: *IOANNES V. DEI GRATIA REX PORTUGALIAE ET ALGARBIORUM CITRA ET ULTRA MARE IN AFRICA DOMINUS GUINEAE CONQUISITIONIS NAVIGATIONIS ET COMMERCII AETHIOPIAE ARABIAE PERSIAE INDIAE & & Natus XXII Octob: Aº: MDCCLXXXIX coronatus Calend: Ian Anº MDCCVII.*

Subscrição: *C. Engelbrecht et J. A. Pfeffel sculp. Viennae.*

Retrato em moldura oval, inserida em rectângulo, envolvida à esquerda por panejamento drapeado e assente em peanha, tendo ao centro as armas de Portugal, ladeadas pela inscrição. O rei, ainda jovem, está representado a meio corpo, olhando de frente. Veste armadura e manto e traz ao pescoço a insígnia da Ordem de Cristo. A longa cabeleira de caracóis, elevada e apartada ao meio, indica os inícios do século XVIII (ao contrário de E. Soares que sugere a data de 173?). O braço direito segura o bastão de comando, junto à coroa. Esta gravura pode ter sido feita a partir de retrato enviado para Viena, quando do casamento com D. Maria Ana de Áustria.[60]

3.G.8. Retrato de D. João V e D. Maria Ana de Habsburgo

Gravura alegórica ao casamento (585 x 495 mm).

Biblioteca Nacional de Lisboa, E 55 R.

Cerca de 1708.

Inscrição, em volta dos retratos: *IOANNES QUINTUS, LUSITANORUM REX ET INDIAR. MARIA ANNA, LUSITANORUM REGIS EXCELLENS SPONSA.*

Subscrição: *P. v. d. Berge inventor exc. del. et fecit Cum Privilegio t'amsterdam op. (...) de heylege wech in der groeneberge DAVID HOOGSTRATANUS.*

No centro da gravura, em dois retratos ovais, unidos por um manto, , e com moldura na qual estão as inscrições, vêem-se, à esquerda, o rei, virado três quartos à direita e olhando em frente; veste armadura, grande cabeleira e usa a insígnia da Ordem de Cristo ao pescoço. À direita, virada três quartos à esquerda, está a rainha, ainda jovem, com um penteado de caracóis "à alemã" e colar ao pescoço. Sob cada um dos retratos, assentes numa peanha, estão almofadas com as coroas e, ao centro, a águia imperial coroada.

O conjunto integra-se numa composição arquitectónica de planta circular, descoberta, coroada de cada lado, por panóplias. Sobre os medalhões estão, à esquerda, a «Religião», com a divisa *In hoc signo vinces*, e, à direita, a «Vitória» com um escudo. Ao centro, um querubim sustenta uma coroa e por cima, a «Fama» difunde o acontecimento.

Na base, ao centro da peanha, está representada a chegada da Rainha, que é cumprimentada pela nobreza de Corte. De cada lado, cornucópias da abundância e soldados combatendo figuras monstruosas.

Em baixo, versos comemorativos das virtudes da Rainha:

Regina, nomen quod tibi primum dedit
Natalis hora, prosperantibus diis,
Regina salve Principum verum decus,
Imago vera palladi S. Quanto tuus

Cum gaudio te sponsus excipiet tibi
Nunc ecce pompam laeta Lusitania
Parat, vovetque nubes experies dies
Faustumque longi temporis connubium.[61]

3.G.9. Retrato de D. João V

Inscrição: *IOANNES V. LVSITANIAE REX XXIV* (mais nove linhas biográficas).

Subscrição: *Duprà pinx. - Hieron. Rossi Sculp.*

Retrato em moldura redonda, vendo-se o busto do rei, três quartos à direita, olhando em frente. Veste armadura com manto de arminho e usa grande cabeleira.

É a gravura feita a partir de um retrato pintado por Duprà, entre 1720 e 1725, pelo que nunca poderá ser de 1708, como diz Ernesto Soares.[62]

3.G.10. Retrato equestre de D. João V

Gravura (387 X 230 mm)

Faz parte da *Relation du voyage de Monseigneur André de Melo e Castro à la Cour de Rome... À Paris MDCCIX.*[63]

Biblioteca Pública de Évora

Inscrição: *IOANNES V. PORTUGALIAE ET ALGARVIAR. REX PRAEVIA VICTORIA.* E numa filactera: *Iean cinquième Roi de Portugal et des Algarves. Anagrame: "ó Le Grand Prince que tu as aimé Dieu et sa gloire".*

Subscrição: *Petro Zerman del - Gio: Batta Sintes sculp.*

Retrato numa oval, ladeada por figuras alegóricas e longas filacteras. O rei aparece a cavalo, de perfil, à direita, com grande cabeleira. No lado esquerdo, em baixo, vê-se um acampamento e algumas tropas.[64]

3.G.12. Retrato de D. João V

Gravura (254 x 165 mm)

Biblioteca Nacional de Lisboa 18 V-8.

Inscrição: *JOHANNES V. KOENIG IN. PORTUGALL.*

Retrato de corpo inteiro, três quartos à direita, olhando em frente, mão direita no quadril e esquerda segurando o bastão, que aponta para uma nau, no mar, a disparar. O rei veste armadura, manto de arminho, sapato e meia. À esquerda, vêem-se a coroa e o ceptro.[65]

3.G.13. Retrato de D. João V

Gravura (144 x 100mm)

171?

Biblioteca Nacional de Lisboa, I A, fl. 112 e 18 V. fl. 16.

Inscrição: *JEAN V.me ROY DE PORTUGAL NÉ LE 22e OCTROBRE 1689. MONTA SUR LE TROSNE EN 1706 ET EPOUSA MARIE ANNE D'AUTRICHE FILLE DE L'EMPEREUR LEOPOLD EN 1708.*

Quatre Rois de mon nom l'ont rendu glorieux

.....

Je suis sage, et vaillant, vigilant et pieux.

Subscrição: *Gravé A Paris par E Desrochers rue du Foin pres de la rue S.t Jacques.*

Retrato em moldura oval sobre peanha, a meio corpo, de perfil à esquerda, mas olhando em frente; veste armadura e usa grande cabeleira.[66]

3.G.14.

Retrato de D. João V

Gravura (142 x 87mm)

171?

Inscrição: *Johannes V. Portugalliae et Algarbiae Rex.*

Subscrição: *Krügner fc. Lips.*

Retrato a mais de meio corpo, quase de frente, olhando para a esquerda. Veste armadura, manto forrado a

arminho e usa grande cabeleira. Ao pescoço, traz a insígnia da Ordem de Cristo. A mão esquerda apoia-se na cintura.[67]

3.G.15. Retrato alegórico, alusivo à coroação de D. João V

Gravura a talho doce (290 x 197mm).

M.N.A.A. e Biblioteca Pública de Évora.

1720

Inscrição, em escudo central: *SERENISSIMO LVSITANIAE ET ALG. REGI IOANNI V. D. ET V.*; nas filacteras que o envolvem: *VENTURA IN SAECULA FAMAM AETERNAM QUE FERENT.*

Subscrição: *Fr.co Vieira Lusitano inv. et grav.*

O monarca aparece sentado no trono, vestido à romana, envolvido num manto e de longa cabeleira. Ao alto, Belona empunha o escudo real e desfralda uma bandeira com a esfera armilar. Ao lado do rei, a «Sabedoria» com a filactera *Ista Sophis Honor*, e a «Glória» com outra onde se lê: *Regibus ista decus*, cruzam os braços por trás da cabeça do monarca, fazendo menção de o coroarem, aquela com a coroa de louros, esta com a coroa real. Em plano inferior estão outras figuras alegóricas e mitológicas: Apolo, oferecendo coroas de louros, e Urânia, com a esfera celeste, à

3.G.16. Retrato de D. João V em Magestade

Gravura (357 x 240)

Biblioteca Nacional de Lisboa, E. 39 V.

Inscrição: *JOANNES V. AUGUSTISSIMUS LUSITANORUM REX PIUS. FELIX, INVICTUS MAXIMUS.*

Subscrição: *Domenico Ma Fratter fec. Bologna 1740 - Franc.co Zucchi sculp. Venecia.* (algumas gravuras não têm subscrição).

D. João V, vestindo armadura e manto, encontra-se sobre um pedestal no qual um anjo, ajoelhado, grava a inscrição acima referida; o rei está de pé, de frente, com a mão direita segurando o ceptro e a esquerda no quadril, sustentando a ponta do manto; usa enorme cabeleira. Um anjinho esvoaçante faz menção de colocar uma coroa de louros na cabeça do rei. De cada lado do pedestal, estão diversas figuras alegóricas: Hércules, Minerva, a «Força», a «Religião» e a «Abundância»; prostrado por terra, sobre os degraus em que se ergue o pedestal, está o «Tempo», com a sua fouce.[69]

3.G.17. Retrato de D. João V

Gravura (325 x 212mm)

M.N.A.A., nº 9803

Inscrição, na parte superior da oval: *JOHANNES. V. D. G. REX PORTUGALLIAE.*

Subscrição: *E. C. Heiss excud. Aug. Vind. cum Privileg. S. C. Mag.*

Retrato oval inscrito em moldura rectangular, assente sobre um troféu com atributos náuticos e bélicos e tendo ao centro o escudo real coroado. O rei, ainda muito jovem, está retratado a meio corpo, três quartos à direita, olhando em frente. Veste armadura e tem ao pescoço a fita com a insígnia da Ordem de Cristo. O rosto oval e a grande cabeleira elevada fazem pensar num retrato das primeiras décadas do século XVIII.

Devido à presença de atributos náuticos e bélicos, será este retrato posterior à Batalha de Matapan (1717)?[70]

3.G.18. Retrato alegórico de D. João V

Gravura aberta a buril

1722

Portada do programa do acto de defesa de teses de Frei José Maria da Fonseca e Évora, com os assuntos sujeitos a discussão.

Biblioteca Pública de Évora

Inscrição superior de cada lado do escudo e coroa real: *JOANNI QUINTO, INVICTO, PIO, MAGNANIMO, LUSITANORUM REGI FELICITATEM.*

Inscrição num painel inferior: *AD TEMPLUM LUSITANIAE GLORIAE MAJESTATI TUAE SACRUM REX POTENTISSIMAE, MEA SPONTE PROFICISCENTEM FAMA À TEMPLI CULMINE EO ACRITER INCITAVIT, QUOD À SOLIS ORTU USQUE AD OCCASUM NOMEN, LAUDESQUE TUAS LATE DIFFUNDERET ... CUM AUTEM SE MIHI PRIMUIT APERUIT PROSPETUS ... REX IN AETERNUM VIVE.*

No embasamento está o programa de *THESES EX UNIVERSA THEOLOGIA AD MENTEM SUBTILISSIMI DOCTORIS JOANNIS DUNS SCOTI THEOLOGORUM CAPITOLINO S. MARIAE DE ARACAELI P. FR. JOSEPH MARIA FONSECA AB EBORA...*

Subscrição: *Petrus Andrea Barberius in Academijs Clementina Bonomiae, et Divi Lucae Almae Urbis Ac - Roma Superiorum perm. Anno Dni 1722.*

O rei está sentado num trono que se eleva sobre uns degraus e protegido por docel. Veste armadura e manto e empunha o ceptro. Enquanto é coroado pelas figuras da «Fama» e da «Ciência», os quatro continentes (figuras da «Europa», «Ásia», «África» e «América») prestam-lhe homenagem.[71]

3.G.20. Retrato de D. Jcão V

Gravura

Biblioteca Nacional de Lisboa, 2 A, fl. 51

Inscrição: *JOANNES V. LUSITANIAE REX &c. &c.*

Subscrição: *Cyrillus invenit Neapoli. Frezza sculp: Romae sup. p.*

Serve de ilustração à *Historiae Philosophiae...* de J. B. Caparto, Nápoles, 1728.

Retrato em moldura oval, rodeada por quatro anjos e encimada por escudo e coroa real. O busto está virado três quartos à esquerda e o rei olha em frente.[72]

3.G.20. Retrato de D. João V

Gravura (380 x 295mm)

Biblioteca Nacional de Lisboa, 42 A fl. 23

Inscrição: *IOANNES V D. GR. PORT. ET ALG. REX.*

Subscrição: *Ant. Friz Sculp. Romae Sup. Perm.*

Retrato em oval inscrita num rectângulo, a mais de meio corpo, de pé, três quartos à direita, olhando em frente; o rei veste armadura coberta por uma capa de arminho que em parte encobre a moldura. Em cima de uma mesa, sobre uma grande almofada, estão a coroa e o ceptro.[73]

3.G. 21. Retrato de D. João V

Gravura

Inscrição na moldura: *D. G. IOHANNES V. LVSIT. AC ALGARBIAE REX.*

Subscrição: *C. Weigel excudit.*

Retrato em moldura oval, a meio corpo, vestindo armadura.[74]

3.G.21.1. Retrato de D. João V

Gravura. Ilustra os *Elogios dos Reis*, Lisboa, 1726 e os *Dialogos*, de 1749.

Inscrição: *IOANES V. PORT. REX. XXIV.*

Subscrição: *B. Picard direxit 1725.*

Retrato oval, busto de perfil à esquerda, com uma coroa de louros em cabeleira de caracóis.[75]

3.G.22. Retrato alegórico de D. João V, alusivo à fundação da Real Academia de História.

Subscrição: *Delineada & aberta por pedro de Rochefort - Lisboa Occid.l 1728.*

O rei está retratado em medalhão redondo, de perfil, coroado de louros. Na sua frente, está a Academia, num trono, também coroada e oferecendo um ramo ao soberano. Na parte superior um menino alado segura uma filactera onde se lê *RESTITUET OMNIA*. Em primeiro plano, a «História» tem

junto de si um volume da obra do Marquês de Alegrete, onde se inclui esta estampa.[76]

3.G.23. Alegoria a D. João V

Gravura (162 x 112mm)

Biblioteca Nacional de Lisboa 2 A-60 e A. P.

Inscrição: *IOHANNES V.*

Subscrição: *A. Quillard.*

Retrato em medalhão redondo, sobre pedestal, em busto de perfil, à direita. Inferiormente, estão as figuras de Marte, Minerva e o «Tejo», uma cabeça de leão e outra de touro. À direita, a «África» e a «Ásia» conduzem um elefante.[77]

3.G.24. Retrato de D. João V e da família real, inserido no «Lançamento à água da Nau Lampadoza»

Gravura sobre papel a água forte (248 x 402 mm)

1727

Pierre Antoine Quillard

Biblioteca Nacional de Lisboa, E 1107 V

Inscrição: *Olysae Regam Joannes maxime semper - Imperio adscipiet Subdita regnatuo DEDIÉ AU ROY* (numa concha inferior, apresentada por Neptuno)- *Haec licet ut velox olim Victoria, Lustret Terrarum Vasto quidquid in orbe patet.*

Par un très humble. Et trés obeissant serviteur Antoine Quillard - à Lisbonne le 30 Sept. 1727.

Num enquadramento irregular polilobado, desenvolve-se a cena do lançamento da nau ao mar. Assistem, do lado esquerdo, a família real sentada em cadeiras dispostas sobre um estrado, protegido por um docel encimado por anjinhos. À esquerda deste estrado está uma tribuna para os membros da Corte e, do outro lado, os archeiros da guarda real. Ao fundo, vê-se a Casa da Índia e o Paço da Ribeira. A multidão, quer em terra, quer em barcaças, acompanha a cena.

Na parte superior da moldura o escudo coroado, ladeado por panóplias e figuras alegóricas.[78]

3.G.25. Retrato de D. João V

Gravura que ilustra a *Historia del Reyno de Portugal* de Faria e Sousa, 1730 (260 x 146 mm)

Francisco Harrewyn, Bruxelas

Inscrição: *OMNIA RESTITUET - DON JUAN QUINTO, XXIV REY DE PORTUGAL. Nacio el 22 de Octubre 1689.*

Subscrição: *Fran. Harrewyn Calcographus Regius Sculp: Bruxl.*

Retrato de pé, em corpo inteiro, virado três quartos à esquerda, com a cabeça em sentido contrário. Veste rigorosamente à moda da Corte de Luis XIV e a pose é a mesma do Rei-Sol no retrato de Rigaud. À direita está um reposteiro e, à esquerda, o fundo abre-se deixando ver um jardim.[79]

3.G.26. Cerimónia do Lava-pés feito por D. João V

Gravura aberta a buril(232 x 308mm)

1731 (E.S.); 1747 (T.B.)

Inscrição: *AO SOBER.^{no} E SEMPRE AUGUSTO MONARCHA EL REY DOM JOÃO QUINTO DE PORTUGAL offerece e dedica a cerim.ª do lava pés aos Pobres; observada com particular attenção e estampada naturalmen.^{te} ao vivo o seu mais humilde e fiel criado G. Fr.^{co} Lou.^{co} Debrie. SENHOR (...) V.ª Mag.^{de} assim rendido aos pes dos Pobres bem se pode prezar tambem de ver toda a sua grandeza exaltada não só ao ponto mais alto da vossa fama mas o q. mais he ao grão mais sublime da Virt.^{e} e da Santid.^{e}. (...) Assim o confessão geralm.^{te} todos. Assim o reconhece e publicara sempre SENHOR DE V.ª MAG.^{de} o mais humilde e fiel criado Guilherme Franc.^{co} Lourenço Debrie ano 1743* (esta data é manuscrita).

Solene Apparato, e prespectiva, da sala em q. S. M.^{de} q. D.^{s} G.^{de} costuma todos os annos no dia de quinta feira S.ª lavar os pes a treze Pobres: O I. S. Mag.^{de} q. D. G. Q. 2. S.^{or} D. Joseph P.^{e} do Brazil. 3. Inf.^{e} D.Fran.^{co}. 4. O S.Inf.^{e} D. Antº. 5. O Esmoler mor. 6. Capitão da Guarda.

A própria legenda explica o essencial da gravura de que se destaca a enorme sala com as paredes revestidas por enormes tapeçarias, em que se destaca, em primeiro plano uma caravela, pelo que se supõe que se trate de uma série correspondente à chegada dos Portugueses à Índia, da manufactura de Tournai (início do século XVI).[30]

3.G.27. Retrato de D. João V

Gravura (148 x 96 mm)

Isncrição: *JOHANNES V. PORTUGALLIAE ET ALGARBIAE REX.*

Subscrição: *Busch sculpsit.*

Retrato em medalhão oval; busto três quartos à esquerda, olhando em frente; o rei veste armadura e cabeleira. Á esquerda está o capacete e à direita, a coroa.[81]

3.G.28. Retrato de D. João V

Gravura (295 x 203 mm)

Biblioteca Nacional de Lisboa 18 V - 3

Inscrição: *JOHANNES V. PORTUGALLIAE ET ALGARBIAE REX.*

Subscrição: *D. Brada pinx. - J. Cock fecit Massili Sup.*

Retrato oval inscrito em rectângulo. Busto de perfil, à esquerda; o rei veste armadura e cabeleira e segura o bastão com a mão esquerda.[82]

3.G.29. Retrato de D. João V

Gravura

Inscriçaõ: *JOHANNES V. DEY GRATIA PORTUGALIAE ET ALGARBIORUM REX. Natus 22 Octb. Aº. 1689 coronatus Calend: Ian, A.º 1707.*

Retrato em corpo inteiro, de frente; o rei veste armadura, manto e usa grande cabeleira; a mão esquerda está no quadril e a direita segura um bastão que está sobre uma mesa. juntamente com a coroa e o elmo.[83]

3.G.30. Retrato alegórico de D. João V

Biblioteca Nacional de Lisboa (avulsa)

Inscrição: *IOANNI V. LUSIT. ET ALGARB. REGI SCIENCIAE ARTESQUE AUCTORE AC DIDATAE.*

Subscrição: *Stephanus Pozzi Inv. et. del. Rocchus Pozzi incid.*

O busto do monarca está representado num medalhão oval, seguro por Minerva, que ordena à «Fama» que difunda a glória do soberano. Hércules sustenta o globo terrestre, enquanto a «Ciência» apresenta ao rei um instrumento de astronomia. Poderá ser uma estampa ilustrativa de algum livro.[84]

3.G.31. Retrato de D. João V

Gravura

Inscrição: *D. JOÃO V REI DE PORTUGAL. Naceo a 22 de Outubro de 1689. Falleceo a 31 de Julho de 1750.*

Subscrição: *G. M. Rousseau sculp. Lisboa.*

Retrato a meio corpo, três quartos à direita, olhando em frente. Veste armadura e tem a cruz de Cristo pendente. Usa grande cabeleira e segura o bastão com a mão direita. O retrato assenta numa peanha onde está a inscrição.[85]

3.G.32. Retrato de D. João V

Gravura (352 x 255mm)

G. F. L. Debrie, a partir de pintura de Jean Ranc.

Biblioteca Nacional de Lisboa, 2 A-52

Dedicatória: *Ita Ioanni V. potentissimo Lusitanorum Regi Effigiem suam a se delineatam ac proprio coelo sculptam, verbis autem R. P. Antonij dos Reys cong. Orat. Vlyssipon. Portugalliae Historiagraphi Latini, et Regiae Academiae Censoris, offerebat G. F. L. Debrie eiusdem Academiae Scalptor [sic] an.º 1739.*

Subscrição: *Ranc effigiem pinx. - G. F. L. Debrie del et sculp Na loja de José da Fonseca ao Arsenal.*

Retrato em oval inscrita num rectângulo, assente em troféu, formado pelo escudo régio e atributos bélicos. Retrato a meio corpo sobre fundo de paisagem, de que se destaca uma grande árvore. O rei está representado três

quartos à direita, com a mão direita no quadril e a esquerda sobre um elmo aberto. Na parte inferior, há uma legenda de dez versos latinos.[86]

3.G.33. Retrato alegórico de D. João V

Gravura (345 x 235 mm)

Biblioteca Nacional de Lisboa, 44 A-24 e 25

Subscrição: *Gaspare Sennarij inv. e delin. - O. Cor effigiem sculp. - Nicola Billy incise.*

O rei está sentado num trono, com manto de arminho e grande cabeleira; segura o bastão na mão direita. À sua frente, a «História» oferece-lhe um livro. À direita desta está um enorme globo sobre o qual se debruça outra figura (a Geografia?) segurando um compasso.[87]

3.G.34. Retrato alegórico de D. João V

Gravura de um cabeção que abre a dedicatória da *Biblioteca Lusitana*, vol. I.

Subscrição: *G. F. L. Debrie sculpt Regius, invenit et sculp. 1741.*

Busto escultórico do rei, com cabeleira e cruz de Cristo, sobre pedestal cilindrico. Um anjo coroa-o, enquanto uma série de figuras alegóricas lhe prestam homenagem: as «Letras», as «Artes», o «Comércio», a «História», o «Tejo» e o «Tempo».[88]

3.G.35. Retrato alegórico de D. João V

Gravura da portada da obra *Elogios dos Reis de nome João*.

Inscrição: *JOANNES V. PORTUGALLIAE REX.*

Subscrição: *G. F. L. Debrie sculptor Regius inv. e sculp.*

D. João V é representado numa moldura oval, sustentada por Minerva, a «Fama» e o «Tempo». O rei é retratado a meio corpo, três quartos à direita, e veste armadura, com grande cabeleira, e a insígnia da Ordem de Cristo. Inferiormente, dois anjos seguram quatro ovais com os feitos dos outros quatro reis de nome João e, mais abaixo, estão a «História», a «Música» e a «Pintura».[89]

3.G.36. Retrato alegórico de D. João V

Gravura ilustrativa das *Ordenações e Leis do Reino*, Lisboa, 1747.

Subscrição: *G. F. L. Debrie sculptor Regius inv. et sculp.*

Inserido na alegoria, está o retrato do rei em moldura oval: busto três quartos à direita, com grande cabeleira e a cruz de Cristo.[90]

3.G.37. Retrato de D. João V

É o retrato em moldura oval que ilustra as obras de D. António Caetano de Sousa, *Historia Genealogica*, vol. I;

Série dos Reys de Portugal, 1743, e *Monumento Sacro* de Frei João de S. José do Prado.[91]

3.G.39. Retrato de D. João V

Gravura que faz parte das ilustrações da obra de Bento Morganti, *Descripção Funebre das Exequias*, Lisboa, MDCCL.

Inscrição: *IOANNES V. PRI. INT. PORT. REGES FIDELISSIMUS.*

Subscrição: *B. Morganti del. - Mig.*[1] *Le Bouteux Scul.*

Medalhão com o busto de D. João V, de perfil à esquerda; enverga armadura e grande cabeleira coroada de louros. Reproduz o medalhão que decorava o monumento fúnebre erguido na Sé de Lisboa, para as exéquias de D. João V.[92]

3.G.40. Retrato de D. João V

Retrato em uma vinheta que ilustra o *Panegírico funebre...* de D. João V.

Subscrição: *Debrie inv. et sculp. 1750.*

O rei está sentado numa ampla cadeira e apoia o braço numa mesa onde se encontra a coroa. À sua frente, de joelhos, um jovem, Argos, oferece-lhe um manto real, onde estão impressos olhos, ouvidos e mãos. Na parte inferior, um dístico com os versos latinos:

En tibi plura gerit, quam lumina proebuit Argos,

Rex aures totidem, quin totidem que manus.[93]

3.G.41. Retrato de D. João V (busto)

Gravura num cabeção que ilustra a *Relação Panegírica...*, juntamente com o túmulo do rei.

Subscrição: *De Rochefort Fecit. Lisboa 1730.*[94]

3.G. 42. Retrato de D. João V

Gravura que constitui o frontispício da *Chronica da Santa e Real Provincia da Immaculada Conceição de Portugal* de Frei Pedro de Jesus Maria José, obra publicada postumamente em 1754.

Subscrição: *G. F. L. Debrie delineator et sculptor Reg. sculp. 1753.*

O retrato de D. João V - a meio corpo, a três quartos à direita, vestindo armadura e manto e com a cruz de Cristo ao pescoço - faz parte de uma composição alegórica a Nossa Senhora da Conceição e S. Francisco, que contém igualmente os retratos de D. José I e D. Pedro III, do infante D. Francisco e de D. Pedro II.

Apesar da gravura ser de Debrie, o desenho é do escultor José de Almeida.[95]

3.G.44. Retrato de D. João V

Gravura (155 x 107mm)

Biblioteca Nacional de Lisboa, 18 V, fl.7

Inscrição: *JOANNES V DEI GRATIA PORTUGALLIAE ET ALGARBIORUM REX NATUS DIE OCTOBRIS 1689.*

Subscrição: *Carolus Ant. Leoni fecit. - à Paris chez Daumont rue S.t Martin.*

Inscrito num rectângulo está o busto em moldura oval, sobre um soco. O rei está virado três quartos à esquerda, mas olhando em frente, e veste armadura e manto de arminho.

O soco é dividido a meio pelo escudo de armas e tem a legenda: *Si melius tantum quoeris cognoscere Regem / Ne frontem videas inclyta facta lege.*[96]

3.G.45. Retrato de D. João V

Gravura (75 x 51 mm)

Pertence à Série de Reis *Brief recueil des vies & moeurs des rois & Reynes de Portugal.*

Inscrição: *Iean 5 ou Dom Juan Francois Antoine a present Regnant et fils de pierre.*

É um busto à romana, em que o rei, de perfil à direita, veste armadura e usa grande cabeleira com coroa de louros.[97]

3.G.46. Retrato de D. João V

Gravura (75 x 51 mm)

Inscrição: *Iean 5 ou Dom Juan, Francois Antoine a present Regnant et fils de Pierre.*

Busto à romana, idêntico ao anterior.[98]

3.G.47. Retrato de D. João V

Gravura (dimensão total: 400 x 165mm)

Subscrição: *J. Custodius de Sá. Inv. et del - Michel le Bouteaux Sculp.*

Medalhão em moldura sustentada por anjinhos, representando um busto de perfil à esquerda com coroa de louros. Integra-se num dos catafalcos que serviram nas exéquias do monarca, representado por um pórtico encimado pela coroa real. O arco é sustentado por duas colunas de ordem compósita e sob ele está a eça com o ataúde coberto por pano bordado sobre o qual estão o ceptro e a coroa. O medalhão abre-se na face da frente. Do conjunto fazem parte figuras alegóricas, esqueletos e panejamentos.[99]

3.G.48. Retrato alegórico de D. João V

Gravura que ilustra a portada da *Historia da Academia Real de História Portuguesa* do Marquês de Alegrete, 1728

Subscrição: *Aberta e delineada por pedro Rochefort - Lisboa Occid. 1728.*

Pode-se aproximar de uma outra da autoria de Vieira Lusitano, mas é-lhe inferior. O rei está retratado num medalhão redondo à direita, sobre um pedestal; é um busto de perfil, à direita, com cabeleira e coroa de louros. O medalhão é apresentado Pela «Fama», enquanto num trono, sentada, está a «Academia». Em baixo, estão sentadas a «Justiça» e a «História». Sobre a composição esvoaça um

anjinho que segura a filactera onde se lê: *RESTITUET OMNIA*.[100]

3.G.49. Retrato de D. João V

Gravura que ilustra a *História de Portugal* de Almeida e Araújo.

Inscrição: *D. João V*

Retrato a mais de meio corpo, três quartos à esquerda, olhando em frente. Veste manto de arminho e grande cabeleira. Na mão direita tem o ceptro, enquanto apoia a esquerda na cintura.[101]

3.G.50. Retrato de D. João V, alusivo à concessão do título de *Fidelissimo*

Gravura (240 x 170 mm)

Biblioteca Nacional de Lisboa 156 P

Inscrição: *Joannes V Portugalliae et Algarbiorum Rex Fidelissimus.*

Inferiormente, dividida ao meio pela empresa do rei, está uma Fénix saindo das chamas, com a legenda: *Unus non sufficit.*

Inscrição: *Voluntate Nostra Ipso Rege inconsulto. Per honorificum Fidelissimum Tituli nos Ipsi excogitavimus. - Bend. XIV T. M. in Alloc. habita die 21 April 1749 -, Reges tanquam Catholicae Fidei Propatores Titulo Fidelissimi Apostolica Authoritate insignimus.*

Subscrição: *Io. Bapt.: Sintes Scul.*

Fundo rectangular preenchido por motivos alegóricos e ornamentais, onde se destaca a figura do rei em retrato oval, sustentado pela «Fama» e por um menino alado. É um retrato a meio corpo, três quartos à direita, olhando em frente. Veste casaca de mangas bordadas sobre peito de armadura, a insígnia da Ordem de Cristo pendente do pescoço e grande cabeleira. À direita, numa credência, está a coroa. Na parte inferior, também numa oval, está representada a reunião dos Cardeais, presidida pelo Papa, que a 23 de Dezembro de 1748 concedeu a D. João V o título de «Fidelíssimo».[102]

3.G.51. Retrato de D. João V

Gravura (200 x 140 mm)

Inscrição: *Der jetzt Regierende König in Portugall. Johannes V gebohren 24: Octobr. 1689. XXV entrevue.*

Subscrição: *G. P. Busch Sculp. à Berlim 1730.*

Retrato quase de corpo inteiro, de perfil à direita, cebeça e olhar em frente. O rei veste armadura e manto e usa grande cabeleira. A mão direita segura o bastão e a esquerda aponta para a frente.

Inferiormente, um escudo régio divide a inscrição.[103]

3.G.52. Retrato de D. João V

Gravura (160 x 110 mm)

Extraída de um livro (*Tom. 4 pag. 515*).

Inscrição: *Iohannes V. Portugalliae et Algarbiae Rex.*

Subscrição: *Eggelhoff fc.*

Retrato a mais de meio corpo, três quartos à esquerda, vestindo armadura e manto forrado a arminho. Rosto ainda jovem e grande cabeleira. À direita, o retrato é enquadrado por grande reposteiro.[104]

3.G.53. Retrato de D. João V

Gravura (165 x 95 mm)

Estampada no verso de uma folha de calendário do mês de Junho: *Franköfischer Geschts. Calender.*

Inscrição: *Iohannes V. Rex Portugaliae Magnus Magister equitum Avisiorum.*

Retrato de corpo inteiro em que o rei olha para a esquerda. Ainda jovem, veste armadura, grande manto e faixa; usa grande cabeleira. Apoia o ceptro no quadril direito. Por trás, reposteiro e colunas, ao gosto áulico do barroco.[105]

3.G.54. Retrato de D. João V

Gravura (150 x 95 mm)

Inscrição: *Iohannes V. Portugalliae et Algarbiae Rex.*

Subscrição: *Busch sculps. Berlini.*

Retrato em moldura oval de folhas de louro, inscrita num rectângulo, sendo encimada por uma coroa e duas trombetas e assentando numa peanha. O rei está retratado a meio corpo, de frente, olhando para a esquerda. Veste armadura e manto de arminho e usa grande cabeleira.

Há outra gravura igual, mas mais grosseira, com a subscrição: *I. E. Boeck (?) Weyman.*[106]

3.G.55. Retrato de D. João V

Gravura (140 x 82 mm)

Inscrição: *Johannes V. Portugalliae et Algarbiae Rex.*

Retrato em moldura oval inscrita em rectângulo, sobre embasamento. O rei está representado a meio corpo, três quartos à direita, olhando em frente. Veste armadura, usa grande cabeleira e a insígnia da Ordem de Cristo.[107]

3.G. 56. Retrato de D. João V

Gravura (84 x 120mm)

Biblioteca Nacional de Lisboa 1272 P.

Envolvendo a moldura está uma fita com a inscrição: *Patronus Augustus Bonarum Artium.*

Subscrição: *[Debrie].*

Vinheta ou cabeça de capítulo com moldura redonda envolvida por panóplia com bandeiras, uma das quais com o escudo régio. Ao centro o rei, em busto de perfil, à esquerda, vestido à romana, com uma coroa de louros.[108]

NOTAS:

[1]Ayres de Carvalho, D. João V e a Arte do seu Tempo, vol. I, p. 309, Estampa 2 (fora do texto)
Ernesto Soares, Dicionário de Iconografia Portuguesa, II Suplemento, V vol., Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1960

[2]Ayres de Carvalho, op. cit., vol. I, p. 309, Estampa 1 (fora do texto)
Ernesto Soares, op. cit., vol. V, II Suplemento, p. 404
[3]José Meco, O Pintor de Azulejos Manuel dos Santos. Definição e análise da obra, Lisboa, 1980, Separata do «Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa», III série, nº 86, pp. 54-55, Gravura 23
Luisa d'Orey Capucho Arruda, "O Retrato de D. João V na Portaria de S. Vicente de Fora: um retrato barroco azul e branco" in Claro Escuro, nºs 2-3, Lisboa, Maio-Novembro de 1989, Quimera Ed.
[4]Caetano Beirão, Cartas da Rainha D. Mariana Vitória, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1936, gravura V, pp. 144-45
[5]Pier Paolo Quieto, Giovanni V di Portogallo e le sue committenze nella Roma del XVIII secolo (La pittura a Mafra, Evora, Lisbona), Relazione PQ, Bentivoglio, 1988, «Studi e ricerche di storia dell'arte" I (tradução portuguesa: D. João V de Portugal. A sua Influência na arte italiana do século XVIII, Lisboa - Mafra, Ed. Elo, 1990) (reprodução na capa e interior de ambas as edições).
[6]Catálogo da Exposição Lisboa Joanina. Câmara Municipal de Lisboa, 1950, fig. 1
Ernesto Soares, op. cit., II Suplemento, V vol.
[7]Ayres de Carvalho, op. cit., vol. I
Catálogo da Exposição Lisboa Joanina, op. cit. fig.2
Ernesto Soares, op. cit., vol. V, II Suplemento, p. 403
[8]Ernesto Soares, op. cit., vol. V, II Suplemento
Ayres de Carvalho, D. João V e a Arte do seu tempo, op. cit., vol. I, estampa 5 (fora do texto), pp. 225 e 310
José-Augusto França, O Retrato na Arte Portuguesa, Livros Horizonte, 1981, p. 46
Guida alla Mostra Roma Lusitana - Lisbona Romana, op. cit., nº 106, p. 146 (indica o pintor como P. Castriocto e indica a data de 1724)
Ayres de Carvalho, "A Acção Mecenática Joanina e a Roma Papal", Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, op. cit, p. 80
Ibidem, I - 10, "Miniatura com Moldura de prata", pp. 155-156
[9]Reproduzido na parte posterior da caixa que contém os dois vols. da obra de Ayres de Carvalho, D. João V e a Arte do seu Tempo

José-Augusto França, O Retrato na Arte Portuguesa, op. cit., p. 40

[10]"Neste régio retrato, com em'espelho / Vedes quanto este paço compreende / Tudo que majestoso aqui se ostenta / Feito é de João Quinto. Eterno seja / como do Principe o nome, a obra sua."

[11]Ernesto Soares, op. cit., vol. V, II Suplemento
Ayres de Carvalho, D. João V e a Arte do seu Tempo, vol. I, p. 225
José-Augusto França, op. cit., p.40, estampa 34
Nelson Correia Borges, História da Arte em Portugal, vol. 9, p. 61
Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, op. cit., pp. 169-170

[12]Ernesto Soares, op. cit., vol V, II Suplemento
Ayres de Carvalho, D. João V e a arte do seu tempo, vol. I, pp. 220 e segs.
José-Augusto França, op. cit., p. 40
Nelson Correia Borges, op. cit., vol. 9, p. 76

[13]Catálogo da Exposição Presença de alguns artistas franceses em Portugal no século XVIII. Sua influência, Fundação Ricardo Espírito Santo, Lisboa, 1982
Reproduzido em Dicionário de História de Portugal, Edições Alfa, Lisboa, 1985, vol. I, p. 258

[14]Ernesto Soares, op. cit., vol. II, 1960
Manuel H. Corte-Real, O Palácio das Necessidades, Lisboa, 1983, fig. 7

[15]Ernesto Soares, op. cit., II Suplemento, vol. V, p. 317

[16]Idem, ibidem, p. 404

[17]Luis Ortigão Burnay, "Algumas considerações a propósito de um retrato desconhecido de D. Mariana Vitória, mulher de D. José" in Belas Artes, nº 3, 1951
Ernesto Soares, op. cit., II Suplemento, vol. V, p. 318
Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, op. cit., I - 27, pp. 169-170

[18]Luis Ortigão Burnay, op. cit.
Ernesto Soares, op. cit., vol. V, II Suplemento, p. 404
Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, op. cit. I - 15, pp. 158-159

[19]Ayres de Carvalho, D. João V e a Arte do seu tempo, vol. I, op. cit., p. 313 e est. 23

[20]Idem, ibidem, vol. I, p. 314, est. 26
Ernesto Soares, op. cit., II Suplemento, vol. V, p. 404

[21]Max von Boehn, La Moda, Barcelona, 1928
Ernesto Soares, op. cit., II Suplemento, vol. V, p. 315

[22]Idem, ibidem, p. 315
Existem ainda diversas versões destes dois retratos no Palácio Nacional de Mafra, apresentando qualidades diversas, mas inferiores aos do Museu dos Coches e Torre do Tombo.

[23]Luis Filipe Marques da Gama, Palácio Nacional de Mafra, Roteiro, Elo ed., Lisboa-Mafra, 1985
Catálogo da Exposição Jerónimos. 4 Séculos de Pintura, op. cit. p. 320, fig. 23

[24]Ibidem, p. 336, fig. 109

[25]Ernesto Soares, op. cit., II Suplemento, vol. V, p. 317
[26]Dicionário de História de Portugal, vol. II, Lisboa, Publicações Alfa, 1985, p. 358
[27]Ernesto Soares, op. cit., II Suplemento, vol. V, p. 315
[28]Idem, ibidem, vol. V, II Suplemento, p. 318
[29]Idem, ibidem, p. 317
[30]Idem, ibidem, p. 318
[31]Catálogo da Exposição Presença de alguns artistas franceses em Portugal. Sua influência. Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, Lisboa, 1982, nºs 65 e 66, p. 19
[32]Ernesto Soares, op. cit., p. 315
[33]Idem, ibidem, pp. 317-318
[34]Idem, ibidem, p. 317
[35]Idem, ibidem, p. 317
[36]Idem, ibidem, p. 317
[37]Idem, ibidem, p. 315
[38]Idem, ibidem, p. 316
[39]José Teixeira, O Paço Ducal de Vila Viçosa, Fundação da Casa de Bragança, Lisboa, 1983, p. 221
[40]A. C. Teixeira de Aragão, Descripção Geral e Historica das Moedas Cunhadas em Nome dos Reis, Regentes e Governadores de Portugal, Tomo II, Lisboa, 1977, pp. 76-77 e Est. XLI-XLII
[41]Catálogo da Exposição Lisboa Joanina, op. cit. nº 56
[42]Ibidem, nº 57
Ernesto Soares, H. C. Ferreira Lima, Dicionário de Iconografia Portuguesa, vol. II, Lisboa, 1948, Medalhas (X)
[43]Catálogo da Exposição Lisboa Joanina, nº 54
Damião Peres, História de Portugal (dirigida por), Portucalense Edª, Barcelos, vol. VI, 1934, p. 185
Ernesto Soares, Ferreira Lima, op. cit., U2b)
[44]Ernesto Soares, Ferreira de Lima, op. cit., U2a)
[45]Fr. Cláudio da Conceição, Gabinete Histórico, Lisboa, 1820
Ernesto Soares, Ferreira de Lima, op. cit., T2)
Catálogo da Exposição Lisboa Joanina, nº 55
Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, op. cit., I - 24, p. 166
[46]Ernesto Soares, Ferreira de Lima, op. cit., V2)
[47]Idem, ibidem, p. 217, X2
[48]Ernesto Soares, op. cit., II Suplemento, vol. V, L2, 1, 2 e 3
[49]Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Lisboa, 1989, p. 247
[50]Distingue-se assim Domenico de Giuseppe, também retratista e colaborador em muitas obras pintadas para a Corte de Carlos III de Sabóia, depois de 1750.
[51]Ayres de Carvalho, op. cit., vol. I, estampa 29
[52]Fernando Pamplona, Dicionário de Pintores e Escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal, Porto, Livraria Civilização, 1954, 3º vol., pp. 260.261
[53]José Teixeira, O Paço Ducal de Vila Viçosa, Fundação da Casa de Bragança, Lisboa, 1983, p. 103
[54]Idem, ibidem, p. 153
[55]Ernesto Soares, op. cit., vol. V, 2º Suplemento, D.João V A-2)

[56]Ernesto Soares, Ferreira Lima, op. cit., 2º vol., 1948, B)
Idem, ibidem, 2º Suplemento, 1960, p. 321, N2)
Catálogo da Exposição Lisboa Joanina, nº 24
[57]Ernesto Soares, op. cit., 2º Suplemento, 1960, p. 320, F2)
[58]Idem, ibidem, pp. 319-20, E2)
[59]Idem, ibidem, pp. 318-19, C2)
[60]Ernesto Soares, Ferreira Lima, op. cit., 1948, 2º vol. 2Z)
Catálogo da Exposição Portugal no século XVIII de D. João V à Revolução Francesa, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1989, p. 19, nº 3
[61]Ernesto Soares, Ferreira de Lima, op. cit., 2º vol.,1948, D
Idem, ibidem, , 1960, pp. 321-322, P2)
Catálogo da Exposição Lisboa Joanina, nº 46
Catálogo da Exposição Portugal no século XVIII de D. João V à Revolução Francesa, nº 31
Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, I - 16, p. 161
[62]Ernesto Soares, Ferreira de Lima, op. cit., 1948, p. 207
Ayres de Carvalho, D. João V e a arte do seu tempo, vol. I, p. 195
[63]Ver capítulo 1.8. O espectáculo de Corte na arte do efémero.
[64]Ernesto Soares, Ferreira de Lima, op. cit., 1948, p. 207
[65]Idem, ibidem, 1948, p. 207, F)
[66]Idem, ibidem, p. 207, G)
[67]Idem, ibidem, pp. 207-8, H)
[68]Idem, ibidem, 1948, p. 208, I)
Catálogo da Exposição Lisboa Joanina, nº 32
Ernesto Soares, op. cit., 1960, pp. 320-21, L2) (variante não assinada)
Idem, "Vieira Lusitano" in História da gravura artística em Portugal, Lisboa, 1971, pp. 643-645
[69]Ernesto Soares, Ferreira Lima, op. cit., 1948, P)
Idem, História da Gravura artística, op. cit., pp. 300-301
Catálogo da Exposição Portugal no século XVIII de D. João V à Revolução Francesa, nº 4
[70]Ernesto Soares, Ferreira Lima, op. cit., 1948, p. 208 J)
[71]Idem, ibidem, 1948, pp. 208-209 L)
[72]Idem, ibidem, 1948, p. 210, O)
Ernesto Soares, op. cit., Suplemento, 1954, p. 197
[73]Ernesto Soares, Ferreira Lima, op. cit., 1948, p. 210, O)
Idem, História da gravura artística, p. 300
[74]Ernesto Soares, Ferreira Lima, op. cit., 1948, p. 210, Q)
[75]Idem, ibidem, p. 210, R)
[76]Idem, ibidem, S)
[77]Idem, ibidem, T)
[78]Ernesto Soares, Ferreira Lima, op. cit., pp. 210-211, U)
Catálogo da Exposição Lisboa Joanina, nº 34
Catálogo da Exposição Portugal no século XVIII de D. João V à Revolução Francesa, nº 187
Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, II - 24, pp. 224 e 226
[79]Ernesto Soares, Ferreira Lima, op. cit., 1948, pp. 211-212

Ayres de Carvalho, D. João V e a arte do seu tempo, vol. I, p.11
[80]Ernesto Soares, Ferreira Lima, op. cit., 1948, pp. 211, 212, 214
Catálogo da Exposição Lisboa Joanina, nº 33
Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, I - 1, pp. 146-147
[81]Ernesto Soares, Ferreira Lima, op. cit., 1948, p. 212, X)
[82]Idem, ibidem, p. 212, Y)
[83]Idem, ibidem, Z)
[84]Idem, ibidem, 1Z)
[85]Idem, ibidem, p. 213, 3Z)
[86]Idem, ibidem, pp. 213-214, A2)
[87]Idem, ibidem, p.214, B)2
[88]Idem, ibidem, C2)
[89]Idem, ibidem, D2)
[90]Idem, ibidem, E2)
[91]Idem, ibidem, F2)
[92]Idem, ibidem, p. 215, G2); ver capítulo 1.8. O espectáculo de Corte na arte do efémero.
[93]Ernesto Soares, Ferreira Lima, op. cit., 1948, p. 215, H2)
[94]Idem, ibidem, I2)
[95]Idem, ibidem, L2)
Ayres de Carvalho, D. João V e a Arte do seu tempo, op. cit., vol. I, p. 49
[96]E. Soares, Ferreira Lima, op. cit., 1948, pp. 215-216, M2)
[97]Ernesto Soares, op. cit., Suplemento, 1954, p. 197 B)
[98]Idem, ibidem, 2º Suplemento, 1960, p. 321, =2); provavelmente trata-se de uma repetição da mesma gravura.
[99]Ernesto Soares, op. cit., Suplemento, 1954, p. 197, D)
[100]Idem, ibidem, pp. 197-198, E)
[101]Idem, ibidem, pp. 197-198, F)
[102]Idem, ibidem, 2º Suplemento, 1960, pp. 318-319, B2)
[103]Idem, ibidem, p. 319, D2)
[104]Idem, ibidem, G2)
[105]Idem, ibidem, p. 320, H2)
[106]Idem, ibidem, p. 320, I2)
[107]Idem, ibidem, J2
[108]Idem, ibidem, p. 321, M2)

4. Retratos de D. Maria Ana de Áustria

4.1. Retrato de D. Maria Ana de Áustria

Óleo sobre tela (830 x 620 mm)

Academia das Ciências.

A rainha é vista de frente, a mais de meio corpo, ainda nova. Traja vestido azul, enfeitado a pérolas, e manto vermelho. Tem o ceptro na mão direita e na esquerda, uma lira rematada pelo escudo e coroa real, assente numa mesa onde, num papel se lê: *Dittelo Voi. Per Me &c.*

Embora existam dois retratos de D. João V na colecção da Academia das Ciências, nenhum é par deste.[1]

4.2. Retrato de D. Maria Ana de Áustria

Óleo sobre tela (124 x 109 cm)

Col. Engº Teles da Silva

Retrato a mais de meio corpo, de pé. A rainha, ainda jovem, usa um vestido azul e grande manto vermelho, forrado a arminho. À esquerda, sobre uma almofada, vê-se a coroa real e ao fundo, um reposteiro.[2]

4.3. Retrato de D. Maria Ana de Áustria

Óleo sobre tela (970 x 790 mm)

Museu de Aveiro, proveniente do Paço de S. Vicente de Fora

Retrato em moldura dourada do século XIX, a meio corpo, quase de frente, cabelo puxado para cima, rosto

jovem. O vestido é amarelado, com grande decote, velado por alta renda e manto azul de arminho. A rainha apoia o antebraço direito numa almofada onde está a coroa real.[3]

4.4. Retrato de D. Maria Ana de Áustria

Óleo sobre tela (100 x 87 mm)

Palácio de Queluz

Retrato a meio corpo, de pé. A rainha usa vestido verde bordado a ouro e manto azul forrado a arminho. A mão esquerda apoia-se na coroa que está sobre uma almofada.[4]

4.4.1. Retrato da Rainha D. Maria Ana de Áustria

Pintura a óleo sobre tela (695 x 515mm)

Colecção da Casa de Assentiz, Marmeleiro, Rio Maior.[5]

4.5. Cortejo que foi a Viena buscar D. Maria Ana de Áustria

Gravura a água-forte (312 x 342 mm)

Colecção Berta Mendia.

Inscrição: *Entwurff des Pomposen Einzugs so der Portugesische Extraordinair Pottschaffer den 7. Jny A. 1708 in Wienn gehalten*[6].

A composição desdobra-se em dez planos, que mostram o cortejo diminuindo a dimensão dos coches e cavalos consoante a distância. Em baixo, está uma legenda explicativa do séquito, em alemão.[7]

4.6. Chegada a Lisboa de D. Maria Ana de Áustria

Gravura aberta a buril (420 x 363mm)

Museu da Cidade

Inscrição: *Ankunst der Portugesichen Braut zu Lissabon als 1.707. d. 28 Nov. durc schelles Absterben Ihro Konigt Maj. Petri der Portugesischen Trohn erlediget, worden...*[8]

Subscrição: *Paul Deker Inu. inv. et del. Cum Grat. et Priv. Sac. Caes. Magestatis. Ier Wolf excudit Aug. Vind. G. Stein Sculpsit.*

Fantasia em que se representa a chegada a Lisboa da Rainha. Vê-se a cidade ao fundo e um rio com barcos de guerra e de recreio, em cortejo. À direita está um grande monumento, em frente do qual está a Rainha rodeada de figuras alegóricas: «Música», «Poesia» «História» e outra que oferece à Rainha um pequeno retrato oval.[9]

4.7. Retrato de D. Maria Ana de Áustria

Gravura (275 x 195mm)

Inscrição: *MARIA ANNA ARCHIDUX AUSTRIAE &c &c &c.*

Subscrição: *J. Heubraken sculps Amst 1747*

Retrato da rainha, vista de frente, com ricos vestidos bordados. Na mão direita tem uma medalha com um retrato, enquanto a esquerda se apoia na coroa arquiducal.[10]

4.8. Retrato de D. Maria Ana de Áustria

Gravura (131 x 90mm)

Inscrição: *MARIA ANNA JOAN V. REGIS PORTUGALLIAE ET ALGARBIAE SPONSA.*

Subscrição: *J[ohann] G.[ottfried] Krueger Sc. Leips.*

Retrato oval a meio corpo, três quartos à direita, olhando em frente.[11]

4.9. Retrato de D. Maria Ana de Áustria

Gravura (202 x 136 mm)

Ilustra a obra *Vita et Virtutes Mariæ Annae Portugalliae et Algarbiae Regina... Conscripta a P. Joseph Ritter S.J. - Viennae Austriae... MDCCLVI.*

Subscrição: *F. L. Schmittner fe Vienne 1756.*

Retrato em moldura oval, três quartos à direita e olhando em frente.[12]

4.10. Retrato de D. Maria Ana de Áustria

Gravura (175 x 110mm)

Ilustra a obra *Vida y Virtudes de la Serenissima ... traducida al castellano por el Padre Joseph Guerra... En Madrid... ano 1757*

Biblioteca Nacional de Lisboa, 2 A-7

Inscrição: *MARIA ANNA REGINA PORTUGALLIAE ET ALGARBIAE PRINCEPS HUNG. ET BOHEM. ARCHIDUX AUSTRIAE. Nata Aº 1683. 7 Septembris obiit Aº 1754 14 Augu.*

Subscrição: *Joseph Filipart Sculp.*

Retrato a mais de meio corpo, três quartos à esquerda, com uma mantilha na cabeça e segurando na mão direita uma cruz que traz ao peito, onde se vê a cruz de Cristo.[13]

4.11. Rainha D. Maria Ana de Áustria

Gravura (255 x 175mm)

Biblioteca Nacional de Lisboa, 36 P.

Inscrição: *MARIA ANNA KOENIGIN IN PORTUGAL.*

Retrato em corpo inteiro, trajando rico vestido e manto de arminho, com a mão esquerda na cintura e a direita nas costas da cadeira. À esquerda, está um menino de cor, vestido à mourisca e segurando o manto.[14]

4.12. Retrato de D. Maria Ana de Áustria

Gravura (415 x 365 mm)

Biblioteca Nacional de Lisboa, E. A 2A. (4)

Inscrição dedicatória: *Marianae Austriae Lusitanorum Reginae effigiem suam a se delineatam, ac proprio coeleo scultam, verbis autem Doctoris Francisci Xavieri Leitam Medici Cubicularii Regii et Regiae Academiae Socii. Offerebat G. F. L. Debrie euisdem Academiae Sculptor anno 1739.*

Subscrição: *Ranc Effigiem pinxit - G. F.L. Debrie del. et sculp.*

Retrato oval em moldura rectangular, assente num troféu com os escudos de Portugal e da Áustria, entre atributos da ciência, música, pintura, etc. Retrato de pé, a mais de meio-corpo, três quartos à esquerda, olhando em frente; a rainha tem um belíssimo vestido e manto forrado a arminho; a mão direita está apoiada numa mesa onde se encontra a coroa imperial.

Em três dísticos, lê-se:

Reginae effigies vera est virtutis Imago;
Nam virtus Lysiae sceptra tenenda dedit,
Europa Augustos quot jactat Martia Reges,
Quotquot et Archiduces Austria, fronte gerit.
Si manus artificis mentem depingeret orbis
E coelo Lapsam crederet esse Deam.

Este retrato, feito a partir de um original de Ranc, é par de outro de D. João V, também feito a partir de um original daquele pintor.[15]

4.13. Retrato de D. Maria Ana de Áustria

Gravura (344 x 229 mm)

Biblioteca Nacional de Madrid

Inscrição: *MARIA ANNA ARCHIDUX AUSTRI REGINA PORTUGALLIAE.*

Subscrição: *Christ. Weigel excud.*

Retrato em oval, representando o busto da rainha, virado três quartos à direita. O retrato assenta num pedestal onde se abre um brasão com coração e coroa real.[16]

4.14. Retrato de D. Maria Ana de Áustria

Gravura a buril (123 x 86 mm)

Esta estampa pertenceu a um livro.

Inscrição: *MARIA ANNA - Johann Portugall Regis Sponsa.*

Retrato de corpo inteiro, três quartos à esquerda, olhando em frente, sentada com a mão direita apoiada numa coroa que está sobre uma mesa. Ao fundo, um largo reposteiro.[17]

4.15. Retrato de D. Maria Ana de Áustria

Gravura (300 x 197 mm)

Biblioteca Nacional de Lisboa, 18 V-9.

Inscrição: *Marie Anne, Joseph Antoinette, Regine d'Austriche, 2.e fille de Leopold Ignace I.er du nom Empereur des Romains, et de Marie. Anne, Joseph, Princesse Palatine de Neubourg, Imperatrice. Naquit à Vienne en Autriche le 22.e Aoust de l'Année 1683 et a epousé Jean 5.e Roy de Portugal en 1708, dont elle a eu un Fils en 1712.*

Subscrição: *A Paris chez Chiquet rue S. Jacques - au grand S. Henry.*

Retrato de corpo inteiro, de perfil à direita, olhando em frente. A rainha está num jardim e segura na mão uma arara, ave que, como o papagaio seria um símbolo do amor carnal, o que se justifica na medida em que este retrato também faz par com outro do rei.[18]

4.16. Retrato de D. Maria Ana de Áustria

Gravura (148 x 102 mm)

Bibilioteca Nacional de Lisboa, 18 V-10.

Faz parte de uma colecção de retratos de reis e rainhas de França, gravados em Paris por Desrochers.

Inscrição circundante: *MARIA ANNA AUSTRIAE PORTUGALIAE ET ALGARBIORUM REGINA. Nata die 7 Septembris 1683.*

O retrato assenta numa peanha, dividida pelo escudo real, onde se lê: *Errasti, pictor; melius si pingere velles Regina pietas sola immitanda tibi.*

Subscrição: *Peint à Lisbonne par Ch. Ant. Leoni - Carolus Ant. Leoni fecit. a Paris chez Petit rue S. Jacques pres les Mathurins.*

Retrato oval sobre peanha, a meio corpo, três quartos à direita, olhando nesta direcção: Tem vestido muito decotado, manto de arminhos e diadema, na cabeça.[19]

4.17. Retrato de D. Maria Ana de Áustria

Gravura à maneira negra (429 x 307 mm)

Biblioteca Nacional de Lisboa, 78 A - 2

Inscrição: *MARIANNA PORTUGALIAE ET ALGARBIORUM REGINA nata Archidux Austriae Desponsata Ioanni V. XXIV Iunij Aº MDCCVIII.*

Subscrição: *I: A. Pfeffel et Englebrecht sculp. V.*

Retrato oval sobre peanha, a meio corpo, visto de frente com o rosto para a direita, manto real e mão direita assente no peito.

Emparelha com um retrato do rei.[20]

4.18. Retrato de D. Maria Ana de Áustria

Gravura (258 x 185 mm)

Inscrição: *MARIE-ANNE D'AUTRICHE Reine de Portugal, née le 7 Septembre 1683.*

Subscrição: *Chez N. Bonnart, fils - rue St Jacques a l'aigle A. P.*

Retrato de corpo inteiro, três quartos à direita, com vestido comprido, manto real e ao pescoço, uma cruz. Usa penteado alto. Ao fundo, uma árvore.[21]

4.19. Retrato de D. Maria Ana de Áustria

Gravura a talho doce (alt. 170mm)

Ilustra a obra *Rainhas de Portugal*, de Benevides.

Inscrição: *D. MARIANNA D'AUSTRIA Mulher de D. João V. Copia do seu retrato pintado por Batoni, pertencente a el-rei D. Luis I.*

Subscrição: *Hirsch sc.*

Retrato a meio corpo, três quartos à direita, olhando em frente, penteado em grandes caracóis, seguro ao

alto por uma jóia. Usa vestido decotado e segura o manto com a mão direita.[22]

4.20. Túmulo da Rainha D. Maria Ana de Áustria

Gravura

Inscrição: *MARIA. ANNA. PORTUGALIAE REGINA. JOANNIS V. REGIS VIDUA. OBIIT, A.MDCCLIV. XIX. AUG.*

Subscrição: *J. V. Kaupers. S. C. M. Chalcogr. sculps. Graecii.*

Representa o túmulo da rainha, original de Machado de Castro, que se destinava à igreja de S. João Nepomuceno, e de que uma parte se encontra actualmente, no Museu Arqueológico do Carmo.

O túmulo assenta em quatro leões e é encimado por quatro anjos, os do centro segurando a coroa real e os da extremidade ostentando insígnias do Tempo e da Morte.[23]

4.21. Retrato de D. Maria Ana de Áustria

Gravura a buril (195 x 139 mm)

Inscrição: *Die iertz Regieren Königin von Portugal - Maria Anna geboren den 7 Sept. 1683.*

Subscrição: *Busch sc.*

Retrato de corpo inteiro, de pé, em rico aposento. A rainha usa um rico vestido e manto forrado a arminho. Atrás, numa cadeira, a coroa real está sobre uma almofada.[24]

4.22. Retrato de D. Maria Ana de Áustria

Gravura a buril de livro (140 x 85 mm)

Inscrição: *Maria Anna Johann. V. Portugal Regis Sponsa.*

Retrato quase de corpo inteiro, sentada em aposento, com fundo de reposteiro, virada três quartos à esquerda. Usa vestido decotado e manto de arminhos. Pousa a mão direita numa coroa que está à esquerda, em cima de uma almofada.[25]

4.23. Retrato de D. Maria Ana de Áustria

Óleo sobre tela

Palácio Nacional da Ajuda (Quarto de D. Luís)

Retrato a meio corpo, segue o tipo de retratos derivados do modelo criado por Jean Ranc.

5. Retratos dos Infantes, irmãos de D. João V

5.1.1. Retrato do Infante D. António

Óleo sobre tela (1250 x 940mm)

Palácio das Necessidades (do M.N.A.A., Nº 252)

Retrato datável do final da década de 1740, ou posterior.

Retrato a mais de meio corpo, virado três quartos à esquerda. Veste casaca azul, de veludo, e colete adamascado. Está penteado à maneira de meados do século XVIII, com o cabelo preso atrás. Sobre o braço direito suporta o manto castanho, forrado de arminho e apoia a mão esquerda na anca. Ao pescoço, tem uma larga fita vermelha, com a insígnia da Ordem de Cristo.

Por trás, os usuais motivos de encenação áulica: o reposteiro vermelho, a coluna e, do lado esquerdo, um fundo de jardim. Em frente, à esquerda, uma mesa coberta com pano vermelho, sobre a qual está um relógio de bolso.[26]

5.1.2. Retrato do Infante D. António

Jean Ranc

Gabinete do Arquivo do Palácio do Oriente, Madrid

Segundo Ayres de Carvalho, este retrato era conhecido por duas gravuras desenhadas por Vieira Lusitano, pelo que era atribuído a este pintor português.

O Infante encontra-se representado a mais de meio corpo, virado para esquerda, quase de perfil, mas olhando em frente. Veste armadura e do pescoço pende-lhe a insígnia, em

larga fita. Na mão direita, segura o bastão, que apoia numa mesa, enquanto a esquerda se apoia no quadril, segurando uma faixa; da cintura, pende-lhe a espada.[27]

5.1.3. Retrato do Infante D. António

Autor desconhecido.

Palácio Nacional da Ajuda (Quarto de D. Luís)

Retrato a meio corpo, bastante próximo do anterior, pelo que poderá ser uma cópia.

5.2.1. Retrato do Infante D. Francisco

Jean Ranc

Gabinete do Arquivo do Palácio do Oriente, Madrid

O Infante está representado a mais de meio corpo, três quartos à direita, olhando em frente; usa cabeleira de caracóis, traz a insígnia pendurada de larga fita e segura o bastão na mão direita, enquanto a esquerda, no quadril, sustém o manto.

O fundo é de paisagem, pouco nítida.[28]

5.2.2. Retrato do Infante D. Francisco

Óleo sobre tela (120 x 94 cm)

Palácio das Necessidades

Retrato em oval inscrita num rectângulo, a meio corpo, três quartos à direita, olhando em frente. O infante usa cabeleira branca, empoada, e mostra rosto jovem. Traja armadura com Cruz de Malta e, sobre ela, pendente de larga

fita vermelha, uma cruz de Cristo. Sobre a armadura, usa um grande manto castanho.

Nas costas da tela, lê-se: *Inf. D. Francisco, G.de Prior de Malta.*[29]

5.2.3. Retrato do Infante D. Francisco

Colecção da Casa de Assentiz, Marmeleira, Rio Maior

O Infante é representado como um jovem imberbe, de grande cabeleira, vestindo armadura e com a cruz de Cristo pendente de larga fita.[30]

5.2.4. Retrato do Infante D. Francisco

Óleo sobre tela.

Palácio Nacional da Ajuda (Quarto de D. Luís)

Retrato a meio corpo, muito próximo do original de Jean Ranc existente em Madrid, pelo que poderá ser uma cópia deste.

5.2.5. Retrato do Infante D. Francisco

Gravura: é um dos seis retratos da portada da obra *Chronica da Real Provincia da Conceição.*

Inscrição: Inferiormente, tem o versículo:

Ego aedificavi domum nomini eius

Franciscus infans port.

Subscrição: *G. F. L. Debrie delineator et sculptor reg. Sculp. 1753.*

Retrato em moldura oval, a meio corpo, rosto jovem, cabeleira anelada; veste armadura e tem a cruz de Cristo ao peito.[31]

5.2.6. Retrato do Infante D. Francisco

Gravura a buril, colorida à mão

Biblioteca Nacional de Lisboa, E. 36 v.

Inscrição: *François Xavier Antoine frere du Roy de Portugal né le 25 juin 1691.*

Subscrição: *Chez N. Bonnart fils rue St Jacques à l'Aigle.*

Retrato de corpo inteiro, de pé, visto de frente, com a cabeça virada à esquerda. Usa cabeleira empoada branca e chapéu tricorne com plumas; veste traje de corte, com calção e meias. Tem a mão esquerda no quadril e a direita apoiada numa bengala.[32]

5.3.1. Alegoria ao Infante D. Manuel

Gravura (275 x 170 mm)

Biblioteca Nacional de Lisboa, E. 1451 V.

Inscrição: *EMMANUEL Reigius Princeps Portugalliae. Spes quanta Perisset.*

Subscrição: *Iac. Andr. Fridrich sc. Aug. Vind.*

Retrato alegórico que se refere muito provavelmente à candidatura do Infante ao trono da Polónia,

depois da morte de Augusto II, em 1733. O retrato do infante - um busto em moldura oval - é o centro de uma complexa composição que glorifica as suas virtudes militares: as figuras aladas e coroadas oferecem-lhe o bastão e a espada, e as do plano inferior, o ceptro e a palma. A inscrição latina retoma uma legenda guerreira que explica a cena inferior, onde está representada a batalha de Temeswar, em que o Infante foi gravemente ferido. Na parte superior, duas figuras alegóricas representam a «América» e a «África», distribuindo ouro e moedas ao Infante, referência sem dúvida à opulência do período joanino.[33]

5.3.2. Retrato do Infante D. Manuel

Gravura (285 x 196)

Biblioteca Nacional de Lisboa, Série preta, nº 269

Carlos Grandi, Roma, 1729

Inscrição (na peanha): *Regiae Celsitudine D. Emanuelis IOAN. V. Lusitaniae Regis Fratris.*

Subscrição: *Carolus Grandi fecit Romae 1729.*

Retrato em moldura oval, assente sobre cartela em forma de peanha, envolvida num grande panejamento e encimada pela «Fama». O Infante está representado a meio corpo, quase de perfil à direita, olhando em frente. Usa grande cabeleira e veste armadura.[34]

5.3.3. Retrato do Infante D. Manuel

Gravura (110 x 68mm)

Ilustra a obra *Mars Lusitanus sive Cantus heroicus, panegyricus in laudem Serenissimi Domini D. Emmanuelis... Ulissipone, 1736*

Biblioteca Nacional de Lisboa, 17 V-20

Subscrição: *G. F. L. Debrie inv. et sculp. 1736.*

Retrato em moldura oval, inscrita em rectângulo, enquadrada pelas figuras alegóricas da «Fama», de «Portugal» e por um menino alado segurando o escudo do infante. Este está representado a meio corpo, quase de perfil à esquerda, veste armadura, manto real e grande cabeleira; ao pescoço traz a insígnia da Ordem do Tosão de Ouro.[35]

5.3.4. Retrato do Infante D. Manuel

Gravura

Inscrição (circundante): *EMANUEL INFANS LUSITANIAE SERENISSIMUS AC REGNIS PRINCEPS DOMINUS DOMINIS.*

Subscrição: *Johanne Heinrich Störklin Sculpsit Av.*

Retrato em moldura oval, sobre peanha, inscrito num rectângulo. O Infante está representado a mais de meio corpo, três quartos à esquerda, vestindo armadura e manto e usando a insígnia do Tosão de Ouro. Segura na mão esquerda o bastão e, numa credência, à sua direita, está uma coroa real. A oval é rematada pelo escudo real português.[36]

5.3.5. Retrato do Infante D. Manuel

Óleo sobre tela.

Solar dos barões de Santa Comba Dão.

Faz parte de um conjunto de cinco retratos de reis que visitaram este solar - D. Catarina, D. Sancho I, Carlos III e D. Pedro II - todos com legendas com versos.

Sem grande valor artístico, têm interesse iconográfico, sendo completados com legendas em verso:

Inscrição: *Esta a imagem daquele heroe famoso*
De Portugal Infante esclarecido
Dom Manuel em armas valeroso
Nesta Caza hospedado & recebido,
Prompto seu patrocinio majestoso
Terá, porf. de a honrar não esquecido
Allegre lho promete o regio vulto
Faltando-lhe a saude: O alto indulto.[37]

5.3.6. Retrato de D. Manuel

Óleo sobre tela

Jean Ranc

Palácio do Oriente, Madrid

Faz parte de um conjunto de retratos da família real portuguesa, que Jean Ranc realizou.[38]

5.3.7. Retrato do Infante D. Manuel

Óleo sobre tela.

Museu Nacional dos Coches

É muito semelhante ao retrato de D. João V, cópia de Ranc, existente no mesmo Museu.

O Infante apresenta-se a mais de meio corpo, três quartos à direita, olhando de frente. Ao fundo, do lado esquerdo, uma cortina drapeada, e, do lado direito, um céu com nuvens. O Infante veste armadura coberta pelo manto de arminho que o envolve, faixa verde à cintura e, ao pescoço, a fita vermelha com a insígnia da Ordem de Cristo. Tem a mão direita no quadril e o braço esquerdo levantado na mesma direcção, tal como D. João V.

Usa cabeleira à moda, o rosto é redondo, com acentuado duplo queixo. Como o Infante regressou a Portugal em 1734, o retrato deve ser posterior a esta data, na medida em que as gravuras estrangeiras, anteriores, o mostram muito mais jovem e magro.[39]

5.3.8. Retrato do Infante D. Manuel

Gravura (154 x 94 mm)

Inscrição: *Emanuel Printz von Portugal*

Retrato oval, sobre embasamento, inscrita num rectângulo. O infante está representado a mais de meio corpo visto de frente e usa grande cabeleira anelada. Veste armadura, envolvida por manto de arminho e traz a insígnia do Tosão de Ouro.[40]

5.3.9. Retrato do Infante D. Manuel

Gravura a água forte (220 x 155 mm)

Inscrição: *S.A.S. Il principe Don Emanuele Fratelo di Sua M. il rey di Portugallo voluntario mel l'Armata Imperial in Ungaria l'anno MDCCXVII.*

Retrato oval, inscrito em rectângulo, a meio corpo, três quartos à esquerda, olhando em frente. Usa grande cabeleira anelada, armadura e grande gravata bordada.[41]

5.3.10. Retrato do Infante D. Manuel

Museu de Castro Guimarães, Cascais

Cópia de um quadro a óleo do *Kunshistorisches Museum*, Viena.

Este quadro serviu de base a todas as gravuras retratando o infante D. Manuel, abertas no estrangeiro.[42]

6. Retratos do Principe D. José

6.1. Retrato do Principe do Brasil, D. José

Óleo sobre tela

Assinado: *Duprà pinxit*, com o nó saboiano

Sala da Rainha D. Cristina, Palácio do Oriente, Madrid

O principe é representado a meio corpo, quase de frente, envergando casaca de Corte, sob a qual se vê o peito com armadura. Apoia a mão direita numa mesa, enquanto a esquerda segura ligeiramente o manto forrado a arminho.

O principe está ligeiramente virado à esquerda. Por trás, o contorno de uma cortina, sem grandes drapeados.[43]

6.2. Retrato do Principe do Brasil, D. José, representado como Duque de Bragança

Óleo sobre tela (205 x 203 cm)

Domenico Duprà, depois de 1725

Sala dos Tudescos, Paço Ducal de Vila Viçosa

O formato do retrato é trapezoidal, para se adaptar ao conjunto.

Na pose, é muito semelhante ao de D. João V, mas os adereços são mais simples.

Retrato de corpo inteiro, três quartos à esquerda, olhando em frente. O principe veste casaca, mas com armadura protegendo-lhe o peito e faixa à cintura: do lado direito, pende-lhe a espada; assenta a mão esquerda no quadril e, com a direita, aponta para o fundo, onde se rasga uma janela que

enquadra a figura. Do lado direito, uma mesa onde está o manto, que cobre o chão, estendendo-se, em composição barroca, quase até ao vértice inferior esquerdo do quadro. Sobre a mesa, está ainda um capacete com plumas. Do lado esquerdo, uma coluna sobre alto pedestal, enquadra a composição.[44]

6.3. Retrato do Principe D. José

Sala da Duquesa, Paço ducal de Vila Viçosa

Retrato onde o principe está na mesma posição do da Sala dos Tudescos, mas vestindo sobrecasaca e apontando para duas tendas de campanha que se vêem ao fundo, do lado direito. Sobre uma mesa, onde também assenta parte do manto, está um chapéu com abas e uma pena.[45]

6.4. Retrato do Principe do Brasil, D. José

Óleo sobre tela (2170 x 1210 mm)

Pierre Antoine Quillard, cerca de 1733

Palácio Nacional de Mafra, nº 1713

O principe ainda é jovem, mas perdeu o ar infantil dos retratos de Vila Viçosa. Está de pé, de frente, com a perna esquerda ligeiramente avançada. A mão esquerda apoia-se num livro, encadernado em marroquim verde e decorado com as armas reais gravadas a ouro, que está verticalmente assente numa mesa; enquanto a direita segura, mostrando-a, a cruz de Cristo que tem ao peito, jóia de rubis e brilhantes, possível oferta de seu pai. Veste casaca

creme bordada a fio de ouro carregado e sobrecasaca cinzenta com o mesmo tipo de bordado.

O retrato contém os principais elementos da encenação áulica barroca: a coluna de ordem jónica, sobre alto pedestal e a cortina drapeada, que vem até ao chão, para depois se elevar até à consola, num artifício um tanto exagerado. O relógio, objecto requintado, assenta numa peanha de mármore verde e mostra uma base de volutas e palmitos, com um mascarão. Junto do principe, está ainda uma cadeira de braços.

Este retrato pôde ser atribuído a Quillard, pelas cartas de D. Mariana Vitória para sua mãe.[46]

6.5. Retrato do Principe do Brasil, D. José

Óleo sobre tela

Palácio Nacional da Ajuda (Quarto de D. Luís)

Retrato a meio corpo, tal como os restantes retratos da família real, deve ser cópia de um original de Jean Ranc.

7. Retratos da Princesa D. Mariana Vitória

7.A. Retratos da Princesa anteriores ao contrato matrimonial com a Corte Portuguesa.

7.A.1. Retrato de D. Mariana Vitória

Óleo sobre tela (184 x 125 cm)

Assinado: *N. Largillière Pinx. - 1724*

Museu do Prado, Madrid

Retrato em corpo inteiro, que representa a princesa aos seis anos de idade, em tamanho natural. Veste um vestido de seda cor de pérola e manto de veludo azul. Segura com a mão esquerda um leque e tem a direita apoiada numa almofada, onde está a coroa real, sobre uma credência.

Ao fundo, pilastras caneladas sobre pedestais.[47]

7.A.2. Retrato da princesa D. Mariana Vitória

Óleo sobre tela.

Nicolas Simon Alexis Belle

Museu de Versailles

Retrato em corpo inteiro, de pé, visto de frente. A princesa veste um vestido à moda da época rococó, muito decotado e com cintura baixa, em V, e segura na mão esquerda uma coroa de flores e, com a direita, eleva um pouco da saia; a cabeça também está enfeitada de flores e usa uma longa trança. Ao lado, está um vaso de bronze dourado, com as armas da França e de Espanha.[48]

7.A.3. Retrato de Luis XV e a infanta de Espanha, D. Mariana Vitória

Óleo sobre tela (240 x 160 cm)

Assinado: *Detroy Filius Pinxit. 1723.*

Palácio Pitti, Florença

A princesa está sentada numa poltrona, vestida à moda de Corte, sendo ainda tão jovem que os pés não atingem a almofada que está por baixo e onde se encontra a assinatura do pintor. Junto dela, de pé, está Luis XV, também vestido à moda da Corte, que apoia a mão esquerda nas costas da poltrona e dá a direita à princesinha; esta tem junto de si uma coroa, na qual pousa a mão esquerda. Ao fundo, uma coluna assente em pedestal e um reposteiro. Numa poltrona forrada a veludo com flores de lis estão a coroa e o ceptro.[49]

7.A.4. Retrato da princesa D. Mariana Vitória

Óleo sobre tela (98 x 109 cm)

Autor desconhecido; cerca de 1722-23

Museu de Versailles

Neste retrato, a princesa aparece sentada no chão do Parque de Versailles, brincando com um cesto de flores. Uma particularidade deste retrato é fugir à convencionalidade, mostrando cara redonda, testa larga, olhos claros e grandes, muito expressivos.[50]

7.A.5. Retrato da princesa D. Mariana Vitória

Óleo sobre tela (760 x 620 mm)

Atribuído a Housse

Museu do Prado, nº 2336

Retrato a meio corpo, com vestido azul e manto vermelho, uma chave na mão esquerda.[51]

7.A.6. Luis XV aponta para o retrato de D. Mariana Vitória

Óleo sobre tela (99 x 124 cm)

Nicolas Belle, 1724

Museu de Versailles

Neste retrato, representa-se Luis XV, que aponta para um retrato da sua noiva, que se vê sobre um cavalete.[52]

7.A.7. Retrato de D. Mariana Vitória

Gravura

Biblioteca Nacional de Lisboa, 18 V - 79

Inscrição: *MARIE ANNE VICTOIRE INFANTE D'ESPAGNE NÉE A MADRID le 31 Mars 1718. Arriva à Paris le 2. Mars 1722.*

Subscrição: *Desrochers ex.*

Retrato em moldura rectangular, em forma de portada: busto de menina, três quartos à direita sobre um pedestal em forma de coluna.[53]

7.A.8. Retrato de D. Mariana Vitória

Gravura

Inscrição: *MARIE ANNE VICTOIRE INFANTE D'ESPAGNE NÉE A MADRID le 31 Mars 1718. Arriva a Paris le 2. Mars 1722.*

Subscrição: *Se vend à Paris chez E. Desrochers rue du Foin.*

Retrato em moldura oval, sobre peanha, representando uma menina sentada, três quartos à direita, com a mão esquerda numa almofada onde se vê a coroa real, e tendo na direita um ramo de rosas.[54]

7.A.9. Retrato de D. Mariana Victória

Gravura aberta a buril (148 x 100 mm)

Cerca de 1727-1728

Inscrição: *Marie-Anne-Victoire Infante d'Espagne née à Madrid le 31 Mars 1718. Arriva à Paris le 2 Mars 1722*

Hatez vous, croisses belle Infante
Prenez viste l'air et le ton
Dont vous partés l'auguste nom
Louis n'aspire qua la gloire
D'estre cheri de la Victoire

(Fora da mancha):

Infans si puerum tetigit. Victoria Regem
Fortius haud dubie tanget adulta virum.

Subscrição: *Gacon - Se vend à Paris chez E. Desrochers rue du foin près la rue S. Jacq.*

Retrato oval, inscrito em fundo rectangular e assente numa cartela sobre largo embasamento. A princesa está sentada num cadeirão, de vestido decotado, manto de arminho, com a mão esquerda sobre uma almofada, onde se vê a coroa real, e na mão direita tem um raminho de flores.

Desta mesma gravura existe um exemplar semelhante, oval (115 x 90mm), com legenda em alemão.[55]

B. Retratos de D. Mariana Vitória como princesa do Brasil e futura Rainha de Portugal

7.B.1. Retrato de D. Mariana Vitória

Gravura (155 x 102)

Subscrição: *Ia Palom.º del et sculp.*

Retrato em oval, inscrita num rectângulo, rematada inferiormente pelo escudo da princesa. Esta está representada a meio corpo, três quartos à direita, muito jovem, com os cabelos ornamentados com lacinhos e uma jóia.

Segundo Luis Ortigão Burnay, esta gravura basear-se-ia num retrato pintado por Quillard, portanto cerca de 1732.[56]

7.B.2. Retrato de D. Mariana Vitória

Óleo sobre tela

Jean Ranc, 1725

Museu do Prado, Madrid

Destacando-se de um fundo escuro, a princesinha encontra-se representada a meio corpo, três quartos para a direita. Veste trajo de corte e tem o cabelo enfeitado com flores; sorri. A mão direita apoia-se nas costas de uma poltrona e, com a esquerda, segura dois cravos, um dos quais em botão, símbolo, segundo as convenções da época, de promessa matrimonial.[57]

7.B.3. Retrato de D. Mariana Vitória

Óleo sobre tela (620 x 520 mm)

Col. D. Maria Freitas Branco e filhos

Retrato a meio corpo, três quartos à esquerda, olhando em frente, cabelos claros, penteados para cima, com madeixas caídas nas costas. Enverga vestido azul, muito decotado e manto. Ao pescoço, usa um colar de pérolas em nove voltas e sobre o peito uma jóia de pérolas e corais.[58]

7.B.4. Retrato de D. Mariana Vitória

Gravura a traço de cor sanguínea (400 x 310 mm)

Paço Ducal de Vila Viçosa, Sala da Cabra Cega, nº 1029

Inscrição: *Marianna Victoria Portug. Regina*

Subscrição: *Carp. F. Lxª*

Gravura atribuída ao segundo quartel do século XVIII, obra de Carpinetti. No entanto, se D. Mariana é rainha, deverá ser posterior a 1750.[59]

6. e 7. Alegoria à Aclamação de D. José

Óleo sobre tela (2480 x 3200)

Atribuído a Vieira Lusitano, cerca de 1750

Palácio das Necessidades, Lisboa

Trata-se de um retrato duplo de D. José e D. Mariana Vitória, certamente o primeiro após a sua subida ao trono, em 1750.

O professor José-Augusto França tinha-nos posto a hipótese de se tratar de um retrato da autoria de Louis Michel Van Loo, depois completado em Portugal, no que respeita ao enquadramento e figuras alegóricas. No entanto, parece-nos mais lógico aceitar que se trate no conjunto, de obra do pintor régio Vieira Lusitano, dado o carácter academizante da pintura.

D. José está sentado com as pernas cruzadas e segura o ceptro na mão direita. Veste calção e casaca de tom

acinzentado e usa colete bordado a fio dourado. Sobre os ombros, preso à frente por uma jóia, tem o manto real vermelho, forrado a arminho. Usa meia branca e sapato preto com fivela. A cabeleira empoada, cai atrás, deixando o rosto e a testa livres.

A rainha traja elegantemente um vestido branco bordado a ouro e tem ao peito uma enorme laça. Usa colar de pérolas, e cabelo também empoado, preso ao alto por uma jóia. Nas mãos segura um leque. Sobre os ombros tem igualmente o manto real vermelho, forrado de arminho.

Tanto o rei como a rainha têm uma almofada vermelha debaixo dos pés.

Sobre o conteúdo alegórico do quadro, falámos no texto.

Os tons vermelhos e dourados que dominam esta pintura contribuem para acentuar o seu carácter áulico.[80]

8. Retratos da princesa D. Maria Bárbara

8.1. Retrato de D. Maria Bárbara e de seu irmão o infante D. Pedro

óleo sobre tela

Domenico Duprà, cerca de 1720

Sala dos Tudescos, Paço de Vila Viçosa

Nas costas da tela, tem a inscrição: *il Prencippe Don Pietro e S. Princippesa D. Maria Barbara.*

A princesa encontra-se à direita, de pé, virada três quartos à esquerda e olhando em frente. Dá a mão direita ao irmão, que se encontra sentado numa cadeira de braços; com a mão esquerda, segura um cãozinho minúsculo. Traja um vestido amarelo, decotado, com um grande laço azul na saia.

Para o retrato póstumo de D. Pedro, segundo Ayres de Carvalho, deve ter servido de modelo seu irmão, o futuro D. Pedro III.

O pequeno príncipe, um tanto empertigado, ainda não chega com os pés ao chão, no qual se encontra uma almofada vermelha, com borlas douradas nos cantos. Veste um vestido rosa, forrado a verde, com alamares dourados, rematado em forma de calça; na cabeça, usa um minúsculo chapéu de plumas, vermelho e dourado.

Ao fundo, vêem-se os usuais elementos iconográficos dos retratos de Corte: a cortina drapeada, da qual pende um cordão com borla e a coluna de fuste liso, à direita da composição.[61]

8.2. Retrato de D. Maria Bárbara

Óleo sobre tela

Domenico Duprà, 1725

Museu do Prado, Madrid

Trata-se do retrato enviado para Espanha por ocasião do contrato matrimonial entre D. Maria Bárbara e D. Fernando, principe das Astúrias.

São conhecidas as dificuldades de realização deste retrato, devido ao facto de o rosto da princesa se encontrar desfigurado pelas marcas da varíola. No entanto, a sua expressão é inteligente e digna. É um retrato a meio corpo, ligeiramente voltado para a esquerda, olhando em frente. Tem um vestido muito decotado e cobre-a parcialmente o manto forrado de arminho: o braço esquerdo esconde-se sob o manto e, com a mão direita, acaricia um cãozinho. No cabelo usa uma jóia.[62]

8.3. Retrato de D. Maria Bárbara

Desenho a lápis sobre papel (380 x 330 mm)

Cerca de 1728

Paço Ducal de Vila Viçosa, Sala da Cabra Cega, nº 1028

Desenho feito pouco antes de 1729, antes da partida da princesa para Espanha, depois do casamento com D. Fernando, principe das Astúrias.

A princesa encontra-se sentada, virada três quartos à direita, com um vestido muito decotado, decorado com uma jóia com pingentes, que lhe acentua a elegância do corpo, ainda jovem. Tem no colo do lado esquerdo um cãozinho, cuja patita segura com a mão; com a direita, pega no manto. Muito direita, quase hirta, o cabelo puxado atrás em canudos, compõe o ombro esquerdo.

Não nos parece um estudo preparatório para o retrato da sala dos Tudescos, dado que neste desenho, a princesa parece mais velha.[63]

8.4. Retrato de D. Maria Bárbara

Óleo sobre tela

Anónimo

Museu Nacional dos Coches

Retrato sem grande qualidade. A princesa encontra-se representada a meio corpo, três quartos para a esquerda, com vestido de cor branca acinzentada, enfeitado com rendas, jóias e guarnições douradas. Sobre o ombro direito, e cobrindo-lhe o braço, tem o manto vermelho, forrado a arminho. Penteado à maneira dos anos trinta do século XVIII, enfeitado com jóias. Brincos a condizer. O rosto é estereotipado, segundo conceitos de beleza da época, escondendo as suas verdadeiras feições, que devem ser as do retrato representado na obra de Luis Ortigão Burnay, dadas as semelhanças com a mãe.

8.5. Retrato de D. Maria Bárbara

Óleo sobre tela

Jean Ranc, 1729 (atribuído)

Pinacoteca de Madrid

A princesa encontra-se representada a mais de meio corpo, três quartos para a esquerda, olhando em frente. Por trás, um fundo de paisagem com árvores, ao gosto do século XVIII.

Este retrato é notável pela semelhança das feições com as de sua mãe, D. Maria Ana de Áustria, no retrato que pertence ao Museu dos Coches, embora a princesa seja mais jovem. É também importante a presença dos cravos, que a princesa segura na mão direita e cujo significado emblemático os liga ao amor que envolve a carne (*carnation*), donde serem frequentemente representados em retratos de noivado, embora mais vulgarmente do lado esquerdo, o do coração.[64]

8.6. Estampa comemorativa do duplo casamento de D. Maria Bárbara com o Principe das Astúrias e de D. Mariana Vitória com o Principe D. José

Gravura (277 x 198mm)

Biblioteca Nacional de Lisboa 76 A-36

Subscrição: *Clientissimus Subditus et Sculptor Sacrae Suae Caesariae Catholicae Majestatis Fraan.S Harrewyn 1729*

Composição enquadrada por moldura rectangular limitada por filetes lineares circunscrevendo o desenho propriamente dito. À direita, estão de pé, sobre um estrado de dois degraus, fronteiro ao mar, as duas princesas abraçadas e junto delas, à esquerda, o Leão de Castela que segura o escudo real espanhol, e, à direita, o escudo real português, seguro pelo Dragão brigantino. No mar, as naus mostravam nos mastros estandartes das duas nações. Inferiormente à esquerda, amarrado por uma cadeia de ferro a uma peça de artilharia está «Himen» que empunha triunfante as correntes: *Cernite fortis Himen (vincto Mavorte) triumphat, vincula fert illa, qua tulit arma manu.* Nas colunas laterais, versos latinos em duas oitavas aludem às uniões que garantirão a aliança entre os dois países.[65]

8.7. Retrato de D. Maria Bárbara

Gravura (177 x 120 mm)

Inscrição: *D. MARIA BARBARA, MVGER DE FERNANDO VI. A. 1729.*

Subscrição: *Joannes Minguet sculp^t.*

Em rectângulo de fundo reticulado, vêem-se à direita duas colunas geminadas sobre soco onde está o escudo real português. A princesa está representada de corpo inteiro, de pé, com um rico vestido e manto de arminho. Segura na mão direita um leque fechado enquanto o braço esquerdo cai ao longo do corpo.[66]

8.8. Retrato de D. Maria Bárbara

Gravura (423 x 297 mm)

Biblioteca Nacional de Madrid

Inscrição: *Donna Maria Barbara de Portugal que Dios guarde Reyna Catholica d'Espaна nacio em 4 Diziembre de 1711.*

Subscrição: *B. Crivellari incid.*

Retrato em corpo inteiro, de pé, com a mão direita estendida para a coroa real pousada sobre uma mesa. A princesa veste manto de arminho, sustentado por dois meninos. Atrás, estão quatro figuras e, ao fundo, um reposteiro. Inferiormente, vê-se uma cartela com o escudo real.[67]

8.9. Retrato de D. Maria Bárbara

Gravura (182 x 119 mm)

Biblioteca Nacional de Madrid

Inscrição: *Maria Barbara de Portugal Reyna de Espaна.*

Subscrição: *Prieto G. M. Rx. M. 1755.*

Busto visto quase de frente em moldura oval.[68]

8.10. Retrato de D. Maria Bárbara

Gravura (126 x 89mm)

Biblioteca Nacional de Madrid.

Inscrição: *Maria Barbara de Portugal Reyna de Espana.*

Subscrição: *Manoel Salvador Carmona sculpsit. - 1758.*

Retrato em moldura rectangular; busto três quartos à direita com a cabeça quase de frente e vestindo manto real.[69]

8.11. Retrato de D. Maria Bárbara

Gravura (258 x 184 mm)

Madrid

Sem inscrição.

Retrato equestre, visto de perfil à esquerda, com um leque na mão direita e segurando com a outra as rédeas do cavalo. No cimo, três anjos seguram o escudo real espanhol e outros dois transportam a coroa e o ceptro. Na parte inferior, a «Discórdia».[70]

8.12. Retrato de D. Maria Bárbara

Gravura (383 x 258 mm)

Madrid

Inscrição: *Hoc offer Regina, tibi lectum undique munus / Et vult esse tuum Musica quidquid habet.*

Subscrição: *Nicolaus Valleta inuen.*

Retrato da rainha sentada no trono rodeada de figuras alegóricas: «Música», Santa Bárbara, Apolo, a «Espanha», a «Abundância» e dois meninos com o escudo real com os quartéis de Espanha e Portugal.[71]

8.13. Estampa comemorativa das festas do casamento de D. Maria Bárbara com o Principe das Astúrias.

Gravura (355 x 245 mm)

Pierre Antoine Quillard

Biblioteca Nacional de Lisboa

Gravura de carácter alegórico, representa um pórtico assente sobre embasamento e constituído por duas colunas ou pilastras de cada lado e um arco central, sob o qual se vê Júpiter Tonante, cavalgando a Águia Olímpica, enquanto sobre o arco está a «Fama» apregoando a função real. Na parte inferior, uma multidão aprecia um espectáculo de fogo de artifício, vendo-se num carro aberto os membros da família real. Fora do desenho, ao centro, está o escudo das armas reais, dividindo uma dedicatória dirigida pelo artista ao rei.[72]

8.14. Estampa comemorativa do casamento de D. Maria Bárbara com o principe das Astúrias(?)

Gravura (555 x 443 mm)

Atribuível igualmente a Pierre Antoine Quillard.

Biblioteca Nacional de Lisboa

Nesta estampa está também representado um pórtico, vendo-se ao centro Minerva na quadriga de Faetonte. Entre a assistência um coche, puxado por dois cavalos, onde se vê a Princesa e outros membros da Corte ou da família real. O escudo inferior é igual ao da outra estampa, mas nesta não existe qualquer legenda.

8.15. Estampa alegórica representando uma máquina de tema mitológico destinada fogo de artifício.

Gravura (625 x 423mm)

Subscrição: *fecit Joannes Bapt.ta Michel le Bouteux Archi.tus Regis*

Nesta estampa, a máquina ainda não está em ignição. Ao fundo, vê-se um arco de triunfo.[73]

8.16. Retrato de D. Maria Bárbara, como Rainha de Espanha

Gravura a talho doce (660 x 465mm)

Subscrição: *Jacobus Amiconi pinx. - Joseph Flipart sculp.*

Biblioteca Nacional de Lisboa

Em primeiro plano, estão Fernando VII e Maria Bárbara, em traje de Corte, rodeados por outros membros da nobreza. Ao fundo à esquerda um arco de triunfo. Por cima do par real voa a «Fama», com a sua trombeta.

Trata-se de um concerto em que canta Farinelli.

Na parte inferior, estão os escudos de Portugal e Espanha, e lateralmente, as estâncias:

Dalle Urna, che su lui Morte chindea
Vista Amiconi in fralle [infra le] incise Carte
Questa che informe ancora alto pendea
Portento estremo de su nobil Arte.
Se tronca, disse, i miei pensier la Rea
Deh, Figlie, meco l'ideata in parte
Opra non cada, e al mio Monarca ardite
D'un grato cuor L'ultimo pegno offrite
Viendo Amiconi desde el marmol frio
Donde la Parca nos lo encierra en vano
Este, aunque informe rasgo de su bric,
Milagro extremo de su docta mano;
No, dixo, de la muerte el poderio
De esta idea tambien triunfe tirano.
Id, Hijas; y a mi Rey dad la en offrenda
De un pecho agradecido ultima prenda.

Ezequi la mente dell'Autore nel compimento [sic] di quest'opra il suo buon Amico il Cavallier Carlo Broschi Farinello.[74]

8.17. Retrato de D. Maria Bárbara

Óleo sobre tela

Palácio Nacional da Ajuda (Quarto de D. Luís)

Retrato da princesa a meio corpo, mostrando grandes semelhanças fisionómicas com sua mãe, pelo que deverá ser uma cópia do original de Jean Ranc acima referido.

NOTAS:

[1]Ernesto Soares, Dicionário de Iconografia Portuguesa, II Suplemento, V vol., p. 404
[2]Idem, ibidem, p. 404
[3]Idem, ibidem, p. 403
[4]Idem, ibidem, p. 404
[5]Gustavo de Matos Sequeira, Inventário Artístico de Portugal, III, Distrito de Santarém, Lisboa, A.N.B.A., 1949, pp. 57-58
[6]Prospecto da pomposa entrada que teve o Embaixador Extraordinário Português em 7 de Junho de 1708 em Viena.
[7]Ernesto Soares, Ferreira Lima, op. cit., 2º vol., 1948, pp. 357-358
Catálogo da Exposição Lisboa Joanina, op. cit., nº 25
[8]Chegada da esposa real de Portugal a Lisboa. Depois da súbita Morte de Sua Magestade Real Pedro que teve lugar a 28 de Outubro do Ano de 1707..."
[9]Ernesto Soares, Ferreira de Lima, op. cit., 1948, p. 358, B)
Catálogo da Exposição Lisboa Joanina, nº 26
[10]Ernesto Soares, Ferreira de Lima, op. cit., p. 357, C)
[11]Idem, ibidem, D)
[12]Idem, ibidem, E)
[13]Idem, ibidem, F)
[14]Idem, ibidem, p. 358, G)
[15]Idem, ibidem, p. 359, H)
Catálogo da Exposição Portugal no século XVIII de D. João V à Revolução Francesa, nº 5
[16]Ernesto Soares, Ferreira Lima, op. cit., 1948, p. 359, I)
[17]Idem, ibidem, p. 359, L)
[18]Idem, ibidem, p. 359, M)
[19]Idem, ibidem, p. 359, N)
Catálogo da Exposição Lisboa Joanina, op. cit., nº 30
[20]Ernesto Soares, Ferreira Lima, op. cit., 1948, p. 360, O)
[21]Idem, ibidem, p. 360, P)
[22]Idem, ibidem, p. 360, Q)
[23]Idem, ibidem, p. 360, N)
[24]Ernesto Soares, op. cit., II Suplemento, 1960, p. 404, L)
[25]Idem, ibidem, p. 405, M)
[26]Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, op. cit., I - 23, pp. 165-167
[27]Ayres de Carvalho, D. João V e a Arte do seu Tempo, vol. I, estampa 28
[28]Idem, ibidem, estampa 27
[29]Ernesto Soares, op. cit., II Suplemento, vol. V, p. 164
[30]Idem, ibidem, p. 164
Gustavo de Matos Sequeira, Inventário Artístico de Portugal, III, Distrito de Santarém, Lisboa, 1949, pp. 57-58
[31]Ernesto Soares, Ferreira Lima, op. cit., 1948, vol. II
[32]Idem, ibidem

[33]Ernesto Soares, Ferreira Lima, op. cit., 2º vol., 1948, nº 1068 A)
Ernesto Soares, História da Gravura Artística, vol. II, 1971, p. 300
Catálogo da Exposição Portugal no século XVIII de D. João V à Revolução Francesa, op. cit., nº 6
Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, op. cit., p. 165, I - 2

[34]Ernesto Soares, Ferreira Lima, op. cit., 2º vol., 1948, p. 326, B)
Manuel Corte-Real, Palácio das Necessidades, op. cit., p. 27, fig. 17
[35]Ernesto Soares, Ferreira Lima, op. cit., 1948, p. 326, C)
[36]Idem, ibidem, D)
[37]Fortunato de Almeida, História de Portugal, Tomo IV
Ernesto Soares, op. cit., II Suplemento, vol. V, p. 378
[38]Caetano Beirão, D. Maria I, 3ª ed., p. 53
Ernesto Soares, op. cit., II Suplemento, vol. V, p. 379, B)
[39]Dicionário de História de Portugal, vol. I, Publicações Alfa, Lisboa, 1985, p. 424
[40]Ernesto Soares, op. cit., II Suplemento, vol. V, pp. 378-379, C)
[41]Idem, ibidem, p. 379
[42]Idem, Infante D. Manuel - Subsídios para a sua iconografia, Lisboa, 1943
Idem, Dicionário de Iconografia..., op. cit. 2º vol., 1948, p. 326
[43]Ayres de Carvalho, D. João V e a Arte do seu tempo, op. cit., vol. I, estampas 13 e 16
Ernesto Soares, Dicionário de Iconografia, II Suplemento, 1960, p. 345
[44]Idem, ibidem, p. 344
José Teixeira, O Paço Ducal de Vila Viçosa, Lisboa, 1983, p. 103
[45]Ernesto Soares, op. cit., II Suplemento, p. 345, I2)
[46]Ayres de Carvalho, D. João V e a Arte do seu tempo, vol. I, estampa 30
Catálogo de Exposição Triunfo do Barroco, op. cit., I - 21, pp. 164-165
[47]Ernesto Soares, op. cit., II Suplemento, p. 426, B)
Caetano Beirão, Cartas da Rainha D. Mariana Vitória, op. cit. pp. XL e 224-225 (reprodução)
José Hermano Saraiva, História de Portugal (sob a direcção de), Publicações Alfa, Lisboa, 1983, p. 81
[48]Ernesto Soares, op. cit., II Suplemento, p. 426, B)
Caetano Beirão, op. cit., reprodução junto ao frontispício do livro, pp. XXXIX-XL
[49]Ernesto Soares, op. cit., II Suplemento, p. 426, D)
Caetano Beirão, op. cit., pp. XXXIX e XLVIII e pp. 273-277
[50]Ernesto Soares, op. cit., II Suplemento, p. 426, E)
Caetano Beirão, op. cit., p. XXXIX
[51]Ernesto Soares, op. cit., II Suplemento, p. 426, F)
[52]Caetano Beirão, op. cit., p. XL

[53]Ernesto Soares, Ferreira Lima, op. cit., II vol., 1948, p. 382, C)
[54]Idem, ibidem, p. 382, D)
[55]Ernesto Soares, op. cit., Suplemento, 1954, pp. 250-251
[56]Ernesto Soares, Ferreira Lima, op. cit., II vol., 1948, p. 382, A)
Luis Ortigão Burnay, "Algumas considerações a propósito de um retrato desconhecido de D. Mariana Victória, mulher de D. José I" in Belas Artes, 2ª série, nº 3, Lisboa, 1951
[57]Ayres de Carvalho, D. João V e a arte do seu tempo, op. cit. vol. I, estampa 14
[58]Ernesto Soares, op. cit., II Suplemento, p. 427, G)
[59]José Teixeira, O Paço Ducal de Vila Viçosa, Fundação da Casa de Bragança, 1983
[60]Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, op. cit., IV - 5, pp. 322-324
[61]Ernesto Soares, op. cit., II Suplemento, vol. V, p. 407, B)
Ayres de Carvalho, D. João V e a arte do seu Tempo, vol. I, estampa 4
José-Augusto França, O retrato na arte portuguesa, op. cit. pp.40-41
Nelson Correia Borges, "Do Barroco ao rococó", História da Arte em Portugal, vol. 9, p. 75
[62]Ernesto Soares, op. cit., II Suplemento, p. 405, nº 5140
Ayres de Carvalho, op. cit., vol. I, estampa 12
[63]Ayres de Carvalho, op. cit., vol. I, estampa 17
José Teixeira, op. cit., p. 178
[64]Gérard le Coat et Anne Eggimann-Besançon, "Emblématique et émancipation féminine au XVIII[ème] siècle - Le portrait de Madame du Chatelet par Marie Anne Loir" in Colóquio-Artes, nº 68, Março de 1986
Luis Ortigão Burnay, "Algumas considerações a propósito de um retrato desconhecido de D. Mariana Victória, mulher de D. José I" in Belas Artes, 2ª série, Lisboa, 1951, nº 3
[65]Ernesto Soares, Ferreira Lima, op. cit., 2º vol, 1948, pp. 360-361, 1849 A)
[66]Idem, ibidem, p. 361 B)
[67]Idem, ibidem, p. 361, C)
[68]Idem, ibidem, p. 361, D)
[69]Idem, ibidem, p. 361, E)
[70]Idem, ibidem, p. 361, F)
[71]Idem, ibidem, p. 361, G)
[72]Idem, ibidem, Suplemento, 1954, p. 243
[73]Idem, ibidem, pp. 243-244
[74]Idem, ibidem, II Suplemento, pp. 406-407, C)

1.6. A escultura e a pintura

Indice dos principais artistas estrangeiros que retrataram a família real portuguesa durante o reinado de D. João V

Alessandro Giusti - Escultor, nascido em Roma em 1715, discípulo de Sebastiano Conca e João Baptista Maini.

Já em 1744 tinha dado provas ao projectar o ábaco no qual vinha apoiada a cobertura da fonte baptismal da Patriarcal de Lisboa.

Foi autor de uma parte da escultura dos quatro relicários da Capela de S. João Baptista, para a Igreja de S. Roque. Foi contratado por dois anos, para vir assentar a mesma capela, em 1747 e 1748. Fez ainda o busto de D. João V para a Livraria das Necessidades, actualmente no Palácio de Mafra.

Tendo-se estabelecido em Portugal, casou em 1749 com uma filha de Pecoraro, músico da Capela Real. Em 1752, depois de ter completado as estátuas para a Igreja das Necessidades (S. Filipe Néri, S. Carlos, S. Francisco Sales e S. Pedro), foi contratado por D. José para Mafra, sendo o responsável pela escola de escultura que aí se formou, e consequentemente pela actividade escultórica da região da capital na segunda metade do século XVIII.

Faleceu em 1799, estando cego desde 1791, tendo ainda sido enviado a França por D. José, para se tentar curar.[1]

Antoine Mengin (ou Mangin) - Medalhista e abridor francês (1693-1766), veio para Portugal no reinado de D. João V, tendo sucedido em 1720 a Roque Francisco, como "abridor de cunhos" da Casa da Moeda de Lisboa.

Foi nomeado gravador de moedas a 26 de Maio de 1721, sendo o seu salário de uma pataca por dia. Carta régia de 1 de Abril de 1727 nomeou-o "abridor geral das medalhas e cunhos deste reino."

Foi também mestre dos aprendizes da Casa da Moeda, o que lhe assegurou melhor salário.

Ayres de Carvalho identificou uma miniatura do Museu das Janelas Verdes, que tinha pertencido a Vilhena Barbosa, e se julgava ser um retrato pintado por Quillard, representando um dos Meninos de Palhavã, como o retrato de Mangin, conforme uma legenda truncada da parte interior da tampa da caixa. Deve ter sido feita por um artista da Lorena, donde Mangin era natural, segundo outra legenda da face exterior do fundo da caixa que diz: *Fait 1717 En Loraine ou il est né en 1693.*

Na primeira legenda vem a indicação de que morreu em Lisboa, em 1766, na Casa da Moeda.

Ayres de Carvalho considera ainda de Mangin a execução do estojo da miniatura. Segundo Pamplona, não é de se "excluir a hipótese de um auto-retrato, pois o retratado tem os olhos fitos no espectador, como sempre sucede quando um artista se retrata a si mesmo".

Anuncia os seus conhecimentos de farmácia na «Gazeta de Lisboa» de 21 de Fevereiro de 1737.[2]

Anton Fritz - Segundo Ernesto Soares, artista desconhecido; em Bénézit, gravador activo em Roma, na primeira metade do século XVIII, autor de gravuras segundo Berettini e Rosalba Salvioni.

Para Portugal, gravou um retrato de D. João V (3.G.20), e os retratos do Cardeal D. Nuno da Cunha de Ataíde[3] e de D. Álvaro Pires de Castro e Noronha, bispo de Portalegre.[4]

Bartolommeo Crivellari - Gravador e escultor, nascido em Veneza em 1725 e falecido na mesma cidade em 1777. Aprendeu a técnica do buril com Joseph Wagner. Executou várias tábuas segundo modelos de Gherardini, Tiarini e Tiepolo. É autor de um retrato de D. Maria Bárbara (8.8).[5]

Bento Morganti - É autor de um busto de D. João V em moldura *rocaille*, coroado de louros e assinado *B. Morganti deli. Mig. Le Bouteux scul.*, integrado na *Descripção Funebre das Exequias* do próprio Bento Morganti, publicada em Lisboa em 1750.

Deve-se-lhe também uma medalha representando no anverso um busto de D. João V e, no reverso, entre duas

colunas, uma nau com a bandeira real à popa, assinada: *B. Morganty del.- de Rochefort fecit 1737.*

Segundo Raczynski, nasceu em Roma, em 1709, mas estudou em Coimbra, pois era filho do bibliotecário de D. Tomás de Almeida. Assinou também gravuras da *Numismalogia, ou breve reccpilação de algumas medalhas dos imperadores Rcmanos*, Lisboa, 1737.[6]

Bernard Picard (ou Picart) - gravador, a buril e em madeira, desenhador e miniaturista, que nasceu em Paris, em 1673, e morreu em Amsterdão, em 1733. Discípulo de seu pai, Étienne, de Ben. Audran e de Sebastien Lecrerc. Bénézit considera-o "o representante mais notável da gravura holandesa do 1º terço do século XVIII, influenciado pela escola Francesa. Foi o autor dos retratos de D. Afonso IV e de D. Pedro II, que ilustram os *Diálogos de várias História de Pedro de Mariz*, edição de 1749.

Fez um retrato do Conde de Tarouca, datado de 1725. É do mesmo ano o retrato de D. João V, assinado *B. Picard direxit 1725*, que ilustra os *Elogios dos Reis*, publicado em Lisboa, em 1726 (3.G.21) e também a referida obra de Pedro Mariz.[7]

Carlo Antonio Leoni - Pintor florentino do século XVIII, que esteve em Portugal, embora os diferentes autores não sejam concordes quanto aos anos em que aqui permaneceu. A informação mais díspar é dada por Bénézit, que aponta o ano de 1720. Em contrapartida, Thieme-Becker refere os anos de 1760 a 1775, portanto já o reinado de D. José. No entanto, Sousa Viterbo afirma que já aqui estaria no reinado de D. João V.

Notícias publicadas no «Folheto de Lisboa» de 1742 provam que já aqui vivia neste ano: "Na tarde da mesma quarta feyra foy mandado sahir desta Corte, e Reyno a hum Italiano, Medico do Ex.mo Nuncio, que ha poucos dias tinha ordenado de ordens sacras. Dizem que por se haver valido delle o Senhor Infante D. Manoel para lhe pedir sobre a sua Medalha do Tusam de ouro a quantia de 8 U ZZos (suspeyta-se que para representar a terceyra jornada da Tragi-Comedia da sua vida) hum Pintor Estrangeyro chamado Carlos de Leone por nam ter mais lhe emprestou hum conto de reis; e foi prezo no segredo" (17 de Fevereiro). Alguns dias depois foi solto, conforme o prova notícia de 3 de Março: "Soltou-se o pintor Carlos António de Leon, depois de estar no segredo 16 dias sem se achar culpa nas couzas do S.r Infante D. Manoel. O segredo foy a mesma caza do Corregedor de S. Paulo, q o prendeu, em huma camara ricamente ornada, e elle grandem.te assistido de meza, com grande admiração sua, por nam saber onde estava, nem se lhe fazer em todo o tempo diligencia, nem pergunta alguma."

Seria portanto pessoa tida em consideração e deveria privar com a família real.

Na *Collecção Iconographica*, organizada por Diogo Barbosa Machado, há nove folhas gravadas segundo o seu estilo, das quais dois retratos de D. João V, assinado *Carolus Ant. Leoni fecit* (3.44) e de D. Maria Ana de Áustria, *peint à Lisbonne par Ch. Antoine Leoni* (4.16).

Fez ainda os retratos de D. José (a aguada de Nanquim), uma variante do mesmo gravado por Robert Gaillard, e retratos dos seis primeiros Duques de Bragança, gravados por Michel Aubert, Petit e Robert Gaillard, que deviam ilustrar as *Vidas dos Duques de Bragança*, por D. José Barbosa, segundo informação de Innocencio Francisco da Silva.

Não se conhecem os originais que Carlo Leoni pintou, embora as publicações do Museu dos Coches o indiquem como autor dos retratos de D. João V e D. Maria Ana de Áustria, que fazem parte das colecções do mesmo Museu. No entanto, estes retratos são considerados cópias de obras de Jean Ranc e parece haver grande diferença de qualidade entre estes e os gravados por Leoni.[8]

Carlo (Carolus) Grandi - Gravador italiano em cobre, trabalhou em Roma de 1729 a 1767, e, para Portugal, abriu em 1729 um retrato de D. João V e fez o retrato do Infante D. Manuel (5.3.2). A partir de 1775, esteve em Milão.[9]

Christianus Engelbrecht - gravador, nascido em Augsburgo em 1672 e que morreu em 1735. É autor de um retrato de D. João V, em moldura oval, vestindoarmadura, assinado: *C. Engelbrecht et J. A. Pfeffel sculp. Viennae*, e do par deste representando D. Maria Ana de Áustria. Assinou também um retrato equestre de D. João V: *C.P.S.C. Maj. Mart. Engelbrecht excud.* (3.G.6 e 3.G.7).[10]

Christoph Weigel - gravador a buril e editor, nascido em Redwig na Boémia, a 9 de Novembro de 1654, e falecido em Nuremberg em 5 de Fevereiro de 1725.

Depois de ter passado por Hof, Iena, Frankfort, Viena e Augsburg, estabeleceu-se em Nuremberg como gravador e comerciante de estampas. Gravou um certo número de peças da Bíblia: *Sacra scriptura loquens in imaginibus*. Dele se conhecem um retrato de D. João V em moldura oval (3.G.21) e outro de D. Maria Ana de Áustria (4.13).[11]

Claude Joseph Courrat Laprade - Escultor francês, nascido em 1682, nos arredores de Avinhão. Formado na tradição da escultura italiana do século XVII e, consequentemente, de Bernini, chegou a Portugal por volta de 1698. Logo depois realizou aquela que é considerada a sua obra mais notável, o túmulo de D. Manuel de Moura Manuel, Bispo de Miranda e reitor da Universidade de Coimbra, na capela da Quinta de Vista Alegre, em Ílhavo (cerca de 1699-1700). Aí mostra influências da escola de Avinhão e dos seus mestres, os irmãos Péru, com quem teria feito uma curta aprendizagem; os Atlantes mostram influência de Puget, escultor e decorador de Toulon. Quando da reforma da Universidade, nos inícios do século XVIII, realiza a referida composição do pórtico da Via Latina, onde depois foi inserido o retrato de D. José; é também obra sua o remate com livros para uma sobreporta de acesso à Torre da Universidade, que dá acesso a uma sala onde esteve a Livraria; são ainda suas as estátuas de tamanho natural, em calcário de Portunhos, para as Salas dos Gerais e dos Capelos da Universidade (hoje no Museu Machado de Castro), representando «Leis», «Medicina», «Cânones», «Teologia», «Astronomia», e Justiniano (1700). Segundo A. de Magalhães Basto, são dele as grandes estátuas de S. João Nepomuceno, S. Bento, S. Basílio e S. Bernardo, do retábulo da capela-mor da Sé do Porto; de facto, Laprade aparece já citado em documentos do Arquivo Distrital do Porto, de 1722, embora Robert Smith date essas estátuas de 1729. É também autor das

imagens de S. Pedro e S. João Baptista, para os altares colaterais da Sé de Viseu, conforme recibo, já publicado, constante do Arquivo do Cabido da Sé, cujos retábulos foram encomendados ao mestre Manuel Correia, de acordo com plantas que vieram do Porto e de Coimbra (1723). Provavelmente, são também de Laprade, segundo Alexandre Alves, o «Santo António» e o «Santiago» do retábulo da Capela-mor da igreja da freguesia de Carvalhais, concelho de S. Pedro de Sul.

Nos últimos anos da sua vida, dedicou-se sobretudo a estátuas para retábulos de altar (por exemplo, na Igreja da Pena) e, em 1730, estava em Mafra.

Atribuem-se-lhe ainda certas obras de arquitectura, como a Biblioteca da Universidade de Coimbra e a igreja das Barrocas em Aveiro, mas disso não há qualquer confirmação documental. Faleceu em 1738, cego e entravado.[12]

Clemente Billingue (ou Benlingue) - Artista quase desconhecido, que poderá ser parente de outro gravador de nome Félix Billingue que é autor de um retrato de Filipe de Távora e Noronha, datado de 1716, e de uma árvore genealógica da obra *Allegaçam de Direito ... sobre a Successão da Casa de Aveiro*, datada de 1719, e, segundo Rodrigues de Gusmão, publicada em 1742. Clemente terá vivido entre 1660 e 1716 e é autor de várias estampas que o revelam como abridor sem grandes elevações artísticas. Ernesto Soares atribui-lhe as estampas da obra *Lustral*

celebridade..., em que D. João V aparece representado com cinco anos de idade (3.G.1).[13]

D. Brada - Autor de um retrato oval, em busto de D. João V, assinado *D. Brada pinx. J. Cock fecit Massili* (3.G.28).[14]

Domenico Maria Fratta (Fratter) - Nasceu em Bolonha, em 1696, e morreu em 1763. Foi discípulo de Viani, Rambaldi e Donato Creti, e membro da Academia Clementina. Fez um retrato de D. João V, de corpo inteiro, assinado: *Domenico Mã Fratter fec. Bologna 1740. Franc.co Zucchi sculp. Venecia.* (3.G.16).[15]

Domenico Parodi (1672-1742) - Artista genovês autor de um busto de D. João V, ainda jovem, que se encontra no Palácio da Ajuda. Cirilo atribui-lhe também os dois painéis da «Circuncisão» e «Desposórios», para a Capela-mor da Igreja dos Barbadinhos Italianos, em Lisboa.

Seu filho, Peregrino Parodi, veio para Portugal, onde se distinguiu como pintor de retratos.[16]

Elias Christoph Heiss - Pintor e gravador, que nasceu em Memmingen, em 1660, e morreu em 1731. Trabalhou como pintor da Corte de Berlim e fixou-se em Augsburg, onde executou muitas gravuras, algumas de grandes dimensões, representando retratos e assuntos religiosos. É autor de um

retrato de D. João V, rectangular, em moldura oval, à maneira negra (3.G.17)[17].

Etienne Jahandier Desrochers - Gravador de buril e editor de estampas, que nasceu em Lyon, cerca de 1661 (ou em 1668, segundo Thieme-Becker) e morreu em Paris, em 1741. Entrou para a Academia em 1723. Gravou retratos. Entre outras estampas da sua autoria, faz parte da colecção da Biblioteca Nacional de Lisboa um retrato de D. João V (3.G.13). Gravou também retratos de D. Mariana Vitória, quando esta se encontrava em Paris (7.10, 7.11 e 7.12).[18]

Philibert Bouttats - Philibert ou Filibert B. é o nome de três gravadores da segunda metade do século XVII: um tornou-se mestre da Guilda de Antuérpia em 1660, outro em 1682. O terceiro casou-se em Amsterdão, em 1678, com 23 anos. A portada da obra do Padre Francisco de Santa Maria, *O Céu aberto na Terra*, datada de Lisboa, de 1697, tem uma gravura em que surge D. João V, com 8 a 10 anos de idade, feita em Antuérpia e assinada *Phi. Bouttats*. É provável, pela data e local da gravura que se trate do segundo artista mencionado (3.G.2).[19]

Francesco Pavona - Pintor italiano, que nasceu em Udine, em 1695 e faleceu em Veneza, em 1777. Foi discípulo de G. G. del Sole, em Bolonha. Veio para Portugal em 1735, tendo sido apresentado às famílias da nobreza por Pietro Guarienti. Fez quadros religiosos para as Igrejas e vários retratos, sobretudo a pastel, que muito agradaram, mesmo à família real. Lembremos os elogios que D. Mariana Vitória lhe faz.

Trabalhou noutras Cortes europeias, tendo estado na Dinamarca e na Suécia, em Dresden e Bayreuth. Está representado na Colecção Giovanelli, em Veneza, com um retrato de Paolina Contarini Giovanelli, no Museu de Nancy, com uma «Apoteose de Santa Catarina» e no Chateau de Wörlitz com «Vénus e o Amor».[20]

Francesco Zucchi - Gravador das obras da galeria de Dresden, juntamente com seu pai, André (ou irmão, segundo Thieme-Becker, o que é lógico, pois este nasceu em 1679). Francesco nasceu em Veneza, cerca de 1692, e morreu em 1764. Para Portugal, abriu uma alegoria a D. João V, datada de 1740 (3.G.16), e um retrato de D. Frei Manuel Pinto da Fonseca, Grão Mestre da Ordem de S. João de Jerusalém (Malta), datado de 1741. [21]

François Harrewyn - Gravador que nasceu em Bruxelas em 1700 (1681, segundo Ayres de Carvalho) e aí morreu em 1764. Era filho e discípulo de Jacobus Harrewijn. A sua actividade em Portugal situa-se, segundo Ayres de Carvalho, entre cerca de 1728 e 1731. Em 1734, já se encontrava ao serviço do Imperador Carlos VI. De acordo com o mesmo investigador, seria ele o "bom Pintor" de que Corte REal fala em carta datada de 13 de Junho de 1726, em que anuncia a vinda de Rochefort. Não cremos nesta hipótese, na medida em que ambos eram gravadores e, como tal ficou conhecido Francisco H. Entre as suas obras, contam-se uma série de reis de Portugal, até Filipe III, a que depois foram acrescentados os seguintes, incluindo o de D. João V. Destaca-se o seu retrato do rei na pose do Luis XIV de Rigaud, datado de 1730 (3.G.25).

É também de sua autoria o frontespício, com alegorias de Vieira Lusitano, das *Memórias da Ordem de S. João de Malta*, de Fr. Lucas de Santa Catarina, 1734; fez ainda a estampa que precede as *Memórias para a História de Portugal...*, do acacémico José Soares da Silva, assinada *Franciscus Vieira Lusitanus invenit - Frans. Harrewin sculpit Lisboa*, e o retrato de D. João I no Tomo I das mesmas memórias, onde se lê: *Franc.S Harrewyn delineavit et sculpsit Lisboa.*[22]

Franz Leopold Schmittner (ou Schmitner) - Gravador, nascido em Viena, em 1703, e falecido na mesma cidade em 23 de Março de 1761. Discípulo de Andreas Schmutzer, foi um notável gravador de retratos, dele se conhecendo os da Imperatriz Maria Teresa, do Imperador Francisco I, do Conde Michael Althan e do Conde Heinrich Auesperg. Gravou um retrato de D. Maria Ana de Áustria (4.9).[23]

Gabriel M. Rousseau - Era filho de Jean Rousseau, que terá vindo para Portugal trabalhar na Academia Real da História Portuguesa. Há documentos referentes a pagamentos que lhe foram feitos em 1735 e 1736, mas na qualidade de gravador eventual.

Luis Xavier da Costa refere-se a obras datadas de 1727 a 1736. Raczynski situa a sua actividade em Portugal, cerca de 1734. Segundo Rodrigues de Gusmão, gravou em 1736 a imagem do Bom Jesus de Bouças, debuxada por Francisco Mendes de Lima, assim como a estampa em que se representa o assunto do capítulo LXVII da *Historia da prodigiosa Imagem de Christo Crucificado que com o titulo de Bom Jesus de Bouças se venera no Lugar de Mattozinhos*. Destas estampas, a primeira é atribuída por Luis Chaves a Jean Rousseau.

A sua melhor obra é uma série de retratos dos reis de Portugal (3.G.31).[24]

Gaspare Sennarij - É autor de um retrato de D. João V, sentado no trono, recebendo um livro da figura da História, assinado: *Gaspare Sennarij inv. e delin. O. Cor effigiem sculp. Nicola Billy sculp.* (3.G.33).[25]

George Paul Busch - Gravador alemão que trabalhou em Berlim, tendo morrido em 1756. Dele se conhecem vários retratos de D. João V:

- Retrato sobre fundo rectangular com a assinatura *G. P. Busch Sculp. à Berlim 1730* (3.G.51).

- Retrato em moldura oval de folhas de louro, assinado *Busch sculps. Berlini* (3.G.54).

- Medalhão oval, com capacete e coroa (3.G.27).

Também retratou a Rainha D. Maria Ana de Áustria (4.21).[26]

Giovanni Battista Sintes - Gravador italiano, que nasceu em 1680 e morreu em 1760; foi discípulo de Benedictus Farjat. Abriu para Portugal a *Relation du voyage de Monseigneur André de Melo de Castro à la Cour de Rome, en qualité de envoyé Extraordinaire du Roy de Portugal Jean V auprès de Sa Santeté Clement XI. A Paris MDCCIX.* Inclui a portada, um cabeção, dois escudos, um retrato de D. João V e sete chapas representando os coches que tomaram parte no cortejo. O mesmo artista gravou ainda dois retratos de D. Rodrigo Anes de Sá Almeida e Meneses, Marquês de Fontes. (3.G.10 e 3.G.50).[27]

Giorgio Domenico Duprà - Pintor nascido em Turim, em 1689, e que faleceu na mesma cidade, em 1770. Veio para Roma estudar, com seu irmão Giuseppe, na oficina de Trevisani, onde terá conhecido Vieira Lusitano e o Embaixador português, Marquês de Fontes, que, em busca de jovens talentos, o convidou a vir para Portugal.

Entrou na Irmandade de S. Lucas a 22 de Outubro de 1719, dando-se como "morador nas varandas do Terr2. do Passo", o que pressupõe que trabalharia para a Corte e aí residiria.

Durante muito tempo não houve conhecimento da sua obra, até que Ayres de Carvalho o identificou como autor do conjunto de retratos dos Duques de Bragança, que decora o tecto da Sala dos Tudescos, em Vila Viçosa, e que abrange de Nuno Álvares Pereira aos filhos de D. João V. Tal identificação foi feita quando do restauro das telas, que demonstrou pela assinatura do retrato de D. Nuno Álvares Pereira, existente no reverso: " *Il Grande Condestabile Nono Alveres Pereira / Du*^{pra}". Por outro lado, no retrato de D. Maria Bárbara e seu irmão D. Pedro, a legenda no reverso também está escrita em italiano.

Ayres de Carvalho, atribui também a Duprà os retratos dos principes D. José e D. Maria Bárbara, feitos em 1724 e enviados para Espanha. Sabe-se que Duprà trabalhava neles através da correspondência do embaixador espanhol, Marquês de Capecelatro, que pretendia adquirir retratos dos principes a enviar para Madrid, sem o consentimento de D.

João V. De facto, o retrato do principe D. José existente no Palácio do Oriente, está assinado "*Duprà pinxit*".

Como pintor régio, Duprà realizou vários retratos de D. João V, da rainha, dos principes e infantes, dado que anteriormente à sua chegada, não existia nenhum pintor à altura dos gostos de D. João V. Por comparação estilística com o retrato de Vila Viçosa, é-lhe também atribuído o retrato do rei na Biblioteca da Universidade de Coimbra.

Duprà trabalhou também para a Casa de Penalva, conforme o Inventário realizado por Vieira Lusitano, em 1758, tendo realizado o retrato do Marquês de Penalva, quando Conde de Tarouca, avaliado em 4800 cruzados, e o retrato do duque de Cadaval Velho, "que somente a cabeça he feita por Monsieur Duplat, estimado em 2400." Na verdade, o terceiro Duque designa-o como "insigne pintor retratista". Permanece a dúvida se, de facto é Duprà ou Quillard, o autor do retrato equestre do duque de Cadaval.

Em 1730, Duprà deixou Portugal, recebendo de D. João V uma gratificação de doze barras de ouro, com o peso de 50 marcos, devida não só à sua intensa actividade de pintor, mas também à generosidade de D. João V para com todos os artistas ao seu serviço. Em Roma, continuará ainda a trabalhar para a Corte portuguesa, tendo realizado os retratos dos novos Cardeais (e ex-núncios) Bicchi e Doria, eleitos em 1731. Também de sua autoria é o retrato do encarregado de negócios da Corte portuguesa, D. Frei José Maria da Fonseca e Évora, encomendado pelo Marquês de

Abrantes em 1732. Sabe-se que esse retrato foi enviado para Lisboa e se perdeu, mas ainda existe em Roma uma possível réplica, da mão do próprio Duprà, que teria sido encomendada pelo Padre Fonseca e Évora.

Ainda de Roma, teria Duprà enviado a D. João V, como agradecimento e homenagem, o seu auto-retrato e uma cabeça de Cristo, desaparecida no incêndio da Galeria de Pintura da Ajuda.

Durante os anos que permaneceu em Roma, Duprà trabalhou para os Stuarts exilados, retratando o Principe Carlos Eduardo Stuart, neto de Jaime II de Inglaterra.

Finalmente em 1750, foi chamado à Corte de Turim, sendo pintor régio de Carlos Emanuel de Sabóia até à sua morte, em 1770.[28]

G. F. L. Debrie (iniciais de Gabriel Francois Loius e de Guilherme Francisco Lourenço) - O primeiro foi um pintor e gravador francês, discípulo de Picart, que esteve em Portugal, fazendo parte do conjunto de gravadores que trabalharam para a Academia Real de História, tendo actividade conhecida entre 1729 e 1754; o segundo seria seu filho. Segundo Raczynski, na *Historia Genealogica* como nas *Memorias dos Templarios*, encontramos estampas e vinhetas de sua autoria, datadas de 1732, 1735, 1737 e 1754, mas não se pode distinguir com certeza se a assinatura é do pai ou do filho. As estampas da *Geometria de Euclides*, pelo Padre Manuel de Campos são gravadas por Debrie, em 1735.

A sua assinatura varia:

Debrié, delineator et sculptor regis, 1734

G. F. L. Debrié invenit et sculps. 1737

Debrié, inv. et f. 1754

G. F. L. Debrié del. et sculps.

Segundo Ernesto Soares, no livro de despesas da Academia, o seu nome aparece *de Brié*.

A maior parte dos autores tem dúvidas quanto à obra do pai e do filho, embora mencionem a existência deste último: Thieme-Becker afirma que "teve um filho com o mesmo nome, que desenhava como o pai e cujas obras, de tão semelhantes que são, não se conseguem diferençar." Bénézit também fala da possibilidade de existência de um filho, com

o "mesmo prenome e cuja obra é difícil de distinguir da de seu pai."

Só Rodrigues de Gusmão distingue claramente Gabriel Francisco Luis e Guilherme Francisco José Lourenço, que considera filho de primeiro e, apesar da obra dos dois se confundir, indica uma de certeza gravada pelo filho; trata-se da *Verdadeira representação da estatua de bronze de S. João Nepomuceno, etc. copiada da estampa original que veio da Alemanha por Guilherme Francisco Lourenço Debrie, debuxador e abridor d'elrei N. S. e da Academia, anno 1774.* No entanto, Luis Chaves data-a de 1745. Para o mesmo autor, o nome correcto é Guilherme Francisco Lourenço, de acordo com a obra do Padre Manuel Monteiro, *Johannes Portugaliae Reges ad vivum expressi calamo*, Lisboa, 1742, a qual está assinada: *Guilº Fran.co Laurº Debrie (Parisinc) Regio Academiae Sculptore, Inventore, Delineatore.* Diz também que, dos sete filhos que teve, um tinha o nome igual ao seu.

A obra de Debrie, a mais numerosa de todos os gravadores desta época, encontra-se organizada num catálogo, *Estampas gravadas por G. F. L. Debrie*, o qual foi organizado pelo Dr. José Zeferino de Meneses Brum, no vol. XXVIII dos *Annaes da Biblicteca Nacional do Rio de Janeiro*, 1908, pp. 1 - 16.

Entre as estampas, portadas, vinhetas, cabeções e fechos de página que gravou, contam-se a *Historia Genealogica da Casa Real Portuguesa*, de António Caetano de Sousa, as *Ordenações e Leys do Reyno de Portugal...*

novamente impressas por mandado de D. João V (1747); as *Memorias para a Historia de Portugal que comprehendem o governo del Rey D. Sebastião*, de Diogo Barbosa Machado; a *Chronica dos Carmelitas de Portugal* de Fr. José Pereira de Santana, 1745; *Johanes Portugaliae Reges* e respectiva tradução - *Livro dos Reis de nome de João* - além do frontispício alegórico, um retrato de D. João V; a *Archiatheraeum Lusitanum* de D. José Barbosa (1723); a *Vida do Infante D. Luis*, de D. José de Portugal (1735); a *Historiarum Lusitanarum ... Libri Decem*, de D. Fernando de Meneses, Conde da Ericeira (1734); a *Epistola ad Jametem* de António dos Reis (1735); a *Série dos Reis de Portugal*, de D. António Caetano de Sousa (1743); a *Épitre a Sa Magesté Jean Cinq, de l'abbé Delaunay* (1749); a *Vida de S. Vicente de Paulo*, de D. José Barbosa (do castelhano) (1738); o frontispício das *Guerra do Alecrim e Mangerona*, de António Rodrigues Gil, (1737); o cabeção do diploma da Venerável Ordem Terceira da Penitência; quatro retratos diferentes de D. João V, outros de D. José, de D. António Caetano de Sousa, de Barbosa Machado, de Diogo de Mendonça Corte Real, de D. Fernando de Meneses, Conde da Ericeira; estampas religiosas, etc.

Entre os retratos de D. João V gravados por Debrie, contam-se a estampa da «Cerimónia do Lava-Pés», assinada por G. Fr.^{co} Louçº Debrie (3.G.26); a feita segundo o retrato pintado por Ranc, assinada *G. F. L. Debrie del. et sculp.* (3.G.32); a da rainha, segundo o retrato feito pelo mesmo

pintor (4.12); a gravura alegórica, que abre a dedicatória da *Biblioteca Lusitana*, assinada *G. F. L. Debrie, invenit et sculp. 1741* (3.G.34); a da portada alegórica dos *Elogios dos Reis de nome João*, assinada *G. F. L. Debrie sculptor regis inv. et sculp.* (3.G.35); o medalhão oval que ilustra a *Chronica da santa e Real Provincia da Imaculada Conceição*, assinada *G. F. L. Debrie delineator et sculptor Reg. sculp. 1753* (3.G.42). Fez ainda o retrato do infante D. Francisco, de 1753 (5.3.4) e do infante D. Manuel, de 1736 (5.1.3).

Assim se verifica que o nome de Gabriel François Louis nem sequer se encontra em gravuras portuguesas, onde já em 1731 nos aparece Guilherme Francisco Lourenço, pelo que ou Gabriel assinou apenas com as iniciais, ou pai e filho tinham, de facto, o mesmo nome.[29]

Giovanni Girolamo Frezza - Gravador, que nasceu em Canemorto em 1659 e morreu em Roma cerca de 1741 (segundo Bénézit e Thieme-Becker) ou em 1730 (segundo Ernesto Soares).

Aprendeu a sua arte em Roma, com Arnold Westerhout. Gravou obras de Ludovice Carracci, Carlo Maratta e tectos de monumentos italianos, alguns de colaboração com o mestre. Para Portugal, gravou retratos de D. João V (3.G.19), do Cardeal da Cunha, do Cardeal João pereira de Lacerda e do Padre Anchieta.[30]

Girolamo Rossi II, o Jovem - Gravador a buril, nascido em Roma em 1682, e que faleceu na mesma cidade depois de 1762. Gravou sobretudo retratos. A Galeria Pitti de Florença conserva 75 retratos de sua autoria, sobretudo de Papas e artistas. É autor de um retrato de D. João V (3.G.9).[31]

Gottfried Stein - Gravador a buril, que nasceu cerca de 1687 e morreu em Augsburg em 1747. Gravou ilustrações de livros e cenas bíblicas. É autor de uma gravura *Chegada de D. Mariana de Áustria a Lisboa*, com a subscrição: *Paul Deer inv. e del... G. Stein sculpsit* (4.7).[32]

Jacob Andreas Fridrich (Jacques A. F.) - Segundo Ernesto Soares, trata-se de um gravador alemão, de princípios do século XVIII. De acordo com Bénézit, é o nome de dois gravadores: o Velho, nascido em Nuremberg, em 1684, e que morreu em Augsburg, em 1751, pai de Bernhard Gottlieb e de Jacob Andreas o Jovem, que nasceu em Nuremberga, em 1714, e morreu na mesma cidade, em 1779, gravador da Corte de Stuttgart. A estampa referente a Portugal, enumerada por Ernesto Soares, um retrato do Infante D. Manuel (5.1.1), irmão de D. João V, aberta em Augsburgo, deve ser obra de Jacob Andreas, o Velho.[33]

Jacob Houbraken - Gravador e desenhador holandês que nasceu em Dordrecht, em 1698, e morreu em Amsterdão, em 1780. É autor de vários retratos realizados para Portugal, entre os quais um do Conde de Vimioso, datado de 1727, e vários da Rainha D. Mariana de Áustria (4.8).[34]

Jan Claudius de Cock - Pintor, escultor, gravador sobre marfim, e gravador, que nasceu em Antuérpia, cerca de 1668-70, e morreu em 1735. É autor de um retrato de D. João V, em busto, de formato, assinado: *D. Brada pinx. J. Cock fecit Masili Sup.*. Este retrato, à maneira negra, é dos poucos neste género em Portugal (3.G.28).[35]

Jean Baptiste Michel le Bouteux - Abridor de chapas, que também se intitulava arquitecto régio, veio para Portugal no reinado de D. João V e fez parte do grupo a que pertenceram Debrie, Rochefort e outros. Trabalhou para a Academia Real de Históra i, recebendo por tarefa. O seu nome aparece em estampas datadas de 1728 a 1764 (1729 a 1765, segundo Luis Xavier da Costa). Foi também autor do livro *Pia Christandade na reverente assistencia ao Santo Sacrificio da Missa*, Lisboa, 1730, e editor de uma *Fábulas* de Fedro. Assinou ainda uma Carta de Malta nas *Memórias de Malta* de Frei Lucas de Santa Catarina, onde se apresenta como arquitecto: *Michel Le Bouteux, architectus regis sculpsit 1736*.

Entre os retratos de D. João V que gravou, contam-se o de Bento Morganti (3.39) e o do catafalco para as exéquias, de Custódio de Sá (3.G.47).

Gravou também a fachada do Convento de Mafra.[36]

Jean Baptiste Xavery - Escultor, nasceu em Antuérpia, em 1697, e morreu em Haia, em 1742 ou 1752. Trabalhou em Itália, antes de se estabelecer em Haia. Decorou os jardins e Palácios de Guilherme IV.

É autor de um busto em mármore, assinado *J. B. Xavery F. 1737*, pertencente à Colecção do Conde das Alcáçovas. Segundo Ernesto Soares, o busto é de D. João V, mas nas publicações comemorativas do bi-centenário da morte de D. João V, aparece identificado como sendo D. Luis da Cunha, o que consideramos correcto, quer por comparação com outros retratos daquele diplomata, quer pela idade aparentada: o retratado é uma pessoa idosa, que contava, quando o retrato foi feito, 75 anos, enquanto D. João V tinha apenas 48 anos e as suas feições são menos duras.[37]

Jean Ranc (Montpellier, 1674 - Madrid, 1735) - Discípulo de seu pai, Antoine Ranc, e de Hyacinthe Rigaud, cuja sobrinha, Margarida, desposou, sendo admitido na Academia em 1703. Foi um dos artistas franceses que se tornou primeiro pintor da Corte de Filipe V de Espanha, país onde se estabeleceu em 1724, certamente por recomendação de Rigaud.

De Madrid apenas saiu para acompanhar a Corte a Sevilha, em 1731, e quando esteve em Portugal, antes de 1729, para executar os retratos de noivado de D. Maria Bárbara e D. José, assim como de toda a família real, os quais tiveram influência no retrato aúlico posterior à sua estadia em Portugal. Acompanhou também a Corte, quando esta, em 1729, se deslocou à raia, para a troca das princesas.

Desses retratos, que executou em Portugal, encontram-se no Museu do Prado os de D. João V e de sua filha D. Maria Bárbara.

A sua carreira acabou na noite de Natal de 1734, quando um incêndio começou nos seus aposentos e veio a destruir grande parte do velho Alcazar de Madrid; Ranc morreria alguns meses depois.

Foi um bom executante, excelente em retratos de aparato, mas sem grande personalidade. Retratou Filipe V e Isabel Farnese, Fernando VI, em criança e mais tarde como Principe das Astúrias, e sua mulher, a princesa D. Maria Bárbara de Bragança.[38]

João António Bellini de Pádua - Escultor italiano activo em Portugal no tempo de D. João V, tendo, segundo Túlio Espanca, trabalhado para a Companhia de Jesus, e sido colaborador de Ludovice. Esteve em Évora a partir de 1725, onde fez as esculturas da Capela-mor da Sé, obra de Ludovice. Aí se manteve até 1734, quando terminou a empreitada.

Em 1737, publicou um opúsculo em que descreve uma estátua equestre de D. João V que, como vimos, se pensa que nunca chegou a ser realizada; aí se intitula escultor e arquitecto.

Ayres de Carvalho atribui-lhe o retábulo de mármore, datado de 1739, da Igreja de Nossa Senhora do Monte Olivete, erigido de colaboração com Ludovice. Segundo Sousa Viterbo, nesse ano contratou com o Padre Rafael Mendes, da Companhia de Jesus, a execução de um retábulo de pedra para a capela da Quinta de Santa Bárbara (Punhete), em Constança[29], idêntico a outro que fizera para Nossa Senhora da Boa Morte na igreja jesuítica de Santarém, atribuição confirmada pelo Padre Luis Montez Matoso, no seu «Folheto de Lisboa».

De 1743 é a referida estátua de S. João Nepomuceno, na ponte de Alcântara.

Colaborou ainda com Ludovice no retábulo da capela-mor da igreja de S. Domingos de Lisboa, iniciado em 1748, tendo realizado as respectivas esculturas.

São também de sua autoria a estátuas da capela-mor da igreja do Convento de Santa Clara, no Louriçal,

integradas aqui em trabalho de Carlos Mardel, obra em mármore policromo, com colunas compósitas e capitéis de jaspe.

Fez ainda, segundo Cirilo, os púlpitos do Colégio de Santo Antão e os serafins do oratório da Casa da Moeda.

Tem sido salientada a fraca qualidade de algumas das suas obras, o que não impediu que fosse escolhido para colaborar em empresas régias em colaboração com os melhores arquitectos da época, o que só encontra justificação na ausência de melhores escultores.[40]

Johann Andreas Pfeffel - Gravador alemão, que nasceu em 1674, em Bischoffingen, e morreu em Augsburg, em 1748. Gravador a buril, pertenceu à Academia de Viena, e ilustrou numerosos livros.

É autor de vários retratos de D. João V:

- O rei, de pé, num aposento, datado de Viena, 1707

- O rei, em meio corpo, vestindo armadura, em oval inscrita num rectângulo, tendo em baixo as armas reais e uma inscrição, também datado de Viena, de 1707 (3.G.7).

É também autor de um retrato de D. Maria Ana de Áustria, datado de 1708, e que emparelha com o anterior (4.17). São ambos à maneira negra e assinados por Engelbrecht.

Ernesto Soares atribui-lhe ainda outro retrato da Rainha, sobre um fundo reticulado. [41]

Johann Friedrich Eggelhoff - Gravador, nascido em 1680, em Augsburg, e que faleceu em 1731, em Francfort-sur-Mein. Trabalhou a partir de 1712 em Francfort e gravou o retrato de Pedro o Grande e o de Augusto II da Polónia. Assina um retrato de D. João V, a mais de meio-corpo, com armadura: *Eggelhoff fc.* Com igual inscrição e delineamento, há outro, subscrito: *Krugner fc.* (3.G.52).[42]

Johann Gottfried Krügner - Gravador a buril, nascido em 1684 e falecido em 1769, em Leipzig. Gravou retratos, entre os quais um de D. João V, representando o rei ao alto, a mais de meio corpo, com a assinatura *Krugner fc. Lips.* (3.G.14 e 3.G.52) e de outro de D. Maria Ana de Áustria (4.8.a).[43]

Johann Heinrich Störchlin (ou Störcklin) - Pintor e gravador, nascido em 1687 e falecido em Augsburg em 1737. Gravou assuntos religiosos e retratos, como o do Infante D. Manuel (5.1.4).[44]

Johann Veit Kaupers - Pintor e gravador, a água-forte e buril, nascido em Gratz (Áustria), em 15 de Junho de 1741, e falecido em 31 de Dezembro de 1816. Foi membro das Academias de Viena e Florença. É autor de uma gravura, representando o túmulo de D. Maria Ana de Áustria (4.20).[45]

Juan Barnabé Palomino - Pintor e gravador a buril, nascido em Córdova, em 1692, e que morreu em Madrid, em 1777. Estudou pintura em Madrid, com seu tio António Palomino. À morte deste, em 1726, regressou a Córdova e aí se dedicou à gravura. Gozou da protecção de Filipe V e, mais tarde, quando da fundação da Academia de San Fernando, em 1752, foi nomeado director da Escola de Gravura, sendo nomeado gravador de Fernando VI. Tem um papel importante na história da gravura espanhola. Fez excelentes retratos. É o

autor do retrato de D. Mariana Victória, possivelmente segundo um original de Quillard (7.7).[46]

Juan Minquet - Gravador a buril, nascido em Barcelona em 1737 e com actividade conhecida em Madrid. É autor de um retrato de D. Maria Bárbara (8.7).[47]

Nicola Billy, o Velho - Pintor e gravador italiano da primeira metade do século XVIII, provavelmente irmão de António Billy, e pai de Nicola Billy, o Jovem, que trabalhou na segunda metade do século XVIII. Assina uma gravura representando D. João V, sentado no trono e recebendo um livro da figura da História: *Gaspare Sennarij inv. e delin. O. Cor effigiem sculp. Nicola Billy incise.* (3.G.33)[48]

Nicolas Bonnart I - Desenhador e gravador, nascido em Paris em 1646 e falecido na mesma cidade a 15 de Fevereiro de 1718. Era irmão de Robert e de Jean Baptiste Bonnart. É o mais fecundo dos irmãos Bonnart, que editaram tantas estampas de moda e de costumes, que estas acabaram por ter o seu nome. Foi o editor das gravuras de seu irmão Robert.[49]

Nicolas Bonnart II - Pintor e gravador em Paris, falecido em 1762. Em 1731 foi recebido na Academia de S. Lucas.[50]

Olivarum Cor (Olivarius, Oliveira) - Apesar do seu nome, este artista é considerado nos Dicionários estrangeiros como português (Thieme-Becker) ou de Escola Portuguesa (Bénézit). Para o primeiro, trata-se de um retratista que viajou pelo estrangeiro no tempo de D. João V, com actividade conhecida entre 1745 e 1746. Foi autor de um retrato do Infante D. António (1746), segundo o mesmo Dicionarista, e de retratos da família real portuguesa, segundo Bénézit. Ernesto Soares data a sua actividade de 1744 a 1748; Luis Xavier da Costa situa-a igualmente entre 1744 e 1747 e refere-se-lhe como o "enigmático Oliveiro Cor, Cor Olivarum de Nagler". Segundo Rodrigues de Gusmão, tinha gravado, em 1739, o mapa do Reino de Portugal, anexo à *Descripção da Terra ou Methodo breve da Geographia, etc.*, por João Bautista Bonavie, onde se lê: *Cor sculp. Lisboa 1739*. Para Raczynski, que refere igualmente o retrato de D. António, datado de 1746, trata-se provavelmente de Cor Olivarum de Nagler, cujo nome não deve ser uma tradução de Oliveira ou Olivier.

Luis Chaves refere também estampas e vinhetas no *Codex Titulorum Sanctae Ecclesiae Lisbonensis Patriarchalis*. de 1746, e estampas na *Vida do Padre Vieira*, de André de Barros (1746).

Esculpiu a efígie de D. João V num retrato alegórico em que a «História» lhe oferece um livro (3.G.33).[51]

Paulo Decker, o Velho - Arquitecto e gravador de buril, nascido em Nuremberg em 1677 e falecido em 1713. Discípulo do famoso escultor e arquitecto Andreas Schluter, em arquitectura, e de Georges Christoph Eimard, em gravura.

Paulo Decker, o Jovem - Pintor e desenhador, que viveu em Nuremberg (1685-1742). Fez retratos e pintura de história e foi, durante dois anos, director da Academia de Nuremberg. É ele o provável autor de um retrato de D. Maria Ana de Áustria (4.7).[52]

Petrus Andrea Barberius - Autor de uma gravura que ilustra o programa do acto solene de defesa de Teses de Frei José Maria da Fonseca e Évora, em Roma, em 1722 (3.G.18).

O único artista deste nome citado por Thieme-Becker é Pietro de Barberiis, escultor em Nápoles, com obras conhecidas no final do século XVII (1684 e 1688).[53]

Pierre-Antoine Quillard - Pintor e gravador de água-forte, nasceu em Paris, sendo filho de Estêvão Quillard, carpinteiro, e de Maria Madalena Grellet. Levantam-se dúvidas quanto à data do seu nascimento; seguindo Guarienti, muitos autores dão-no como tendo nascido em 1711, mas Reynaldo dos Santos, citando Guiffrey, afirma que nasceu em 1701 (data confirmada por Thieme-Becker). Segundo Guarienti, quando tinha apenas onze anos, o Abade de Fleury, depois Cardeal, apresentou ao rei Luis XV alguns desenhos seus, o que agradou tanto ao jovem rei, que este lhe concedeu uma pensão de duzentas liras, depois aumentada para trezentas.

Sabe-se também que ficou por duas vezes em segundo lugar nos concursos da Academia, o primeiro ganho por Boucher, em 1723, e o segundo por Van Loo, em 1724, não tendo assim podido ir para Roma. Estas datas também nos permitem confirmar a data do seu nascimento. Em 1723, Boucher tinha vinte anos, e, em 1724, Van Loo, dezassete, sabendo-se que Watteau só foi aceite na Academia com vinte e oito anos. Não parece aasim provável que Quillard concorresse à Academia apenas com doze anos e viesse para Portugal apenas com quinze, sendo logo nomeado pintor régio. Consideramos assim que a data do seu nascimento se deve situar em 1701.

Foi depois dos insucessos nos concursos da Academia, que Quillard terá aceitado o convite do naturalista Merveilleux para o acompanhar a Lisboa, onde este iria fazer

a história natural do Reino, cabendo ao jovem pintor o encargo de desenhar plantas, árvores, raizes, etc.

Chegou assim a Lisboa em 1726 e tendo apresentado ao rei obras suas, agradou tanto que logo foi nomeado pintor régio, cargo que manteve até à sua morte repentina, em 25 de Novembro de 1733. Foi também desenhador da Academia Real de História, recebendo, segundo Guarienti, oitenta piastras por mês.

Entre as obras que realizou para a Corte, estavam os tectos da antecâmara da Rainha, no desaparecido palácio da Ribeira.

As suas primeiras obras assinadas e datadas são duas águas fortes, uma de 1727, *Lançamento ao Mar da Nau Lampadosa*, e outra de 1728, representando o fogo de artifício que festejou os contratos de casamento dos principes de Portugal e Espanha. Em 1730, ilustrou as *Ultimas Acções do duque de Cadaval*, em que reproduz o retrato do duque a partir do original de Duprà. A Casa de Cadaval conserva, de facto, várias pinturas e desenhos de sua autoria, de que se destacam as «fêtes galantes», que fazia à maneira de Watteau, segundo Guarienti. Segundo este autor, também Mangin, abridor da Casa da Moeda, o Marquês de Alegrete e os Condes da Ericeira possuíam obras suas.

Desde que Ayres de Carvalho identificou as obras de Duprà, foi consideravelmente reduzido o número de obras atribuídas a Quillard. No entanto, fez retratos da família real nomeadamente o do rei D. João V, da Colecção Ricardo

Espírito Santo, o do principe D. José, que se encontra em Mafra e um de D. Mariana Vitória, certamente enviado para Espanha. Pintou ainda o Infante D. Carlos (desaparecido), e o engenheiro-mor do reino, Manuel de Azevedo Fortes.

Mantendo-se a dúvida quanto ao retrato equestre do Duque de Cadaval, a crítica mais recente parece tender de novo para a autoria de Quillard.

Fez também pinturas de carácter religioso, nomeadamente «A Ceia» para o altar do Campo Santo do Convento de Mafra, e o «Lava-Pés» para a portaria-mór do mesmo convento, e ainda uma «Coroação da Virgem». Também são de sua autoria, a «Glória da Virgem» para S. Pedro de Alcântara, e uma «Anunciação», para a Capela da Quinta das Águias, na Junqueira.

Segundo Raczynski, pintou também vários coches da Casa Real.

Talvez devido aos poucos anos que esteve activo em Lisboa, não deixou discípulos nem parece ter tido influência significativa na pintura portuguesa.[54]

Pierre Massart de Rochefort - Desenhador e gravador a buril, nascido em Paris cerca de 1673, foi um dos artistas contratados em Haia, para trabalhar como abridor na Academia Real de História Portuguesa, por Diogo de Mendonça Corte Real. Chegou a Portugal em 1726 e veio a falecer em Lisboa em 1740, tendo obras datadas de 1728 a 1739, sendo algumas delas retratos de D. João V (3.G.22, 3.G.41 e 3.G.48).

Entre as suas obras, segundo Rodrigues Gusmão, contam-se gravuras nas *Memorias para a historia ecclesiastica do arcebispado de Braga, escriptas pelo padre D. Jerónimo Contador de Argote*, Tomo I, p. 1, nomeadamente onde se lê: *Aberto por Pedro de Rochefort, Lisboa, 1732* e, no frontispício do tomo III, outra gravura tem a subscrição: *Pedro de Rochefort fecit 1736*.

Gravou também os frontispícios da *Historia da Academia Real de Historia Portuguesa* (1728) e da *Historia Genealogica da Casa Real* (1735).

Segundo Ernesto Soares, é o "mais perito dos abridores de buril que aqui estiveram no reinado de D. João V".

Foi pai de Charles de Rochefort.[55]

Pieter van der Berge - Pintor e gravador a água-forte e buril, e à maneira negra, que trablhou em Amsterdão, e esteve em Paris, entre 1689 e 1692, e em Hamburgo, onde fez o retrato do Burgomestre. Morreu em 1727. É autor de uma gravura alegórica ao casamento de D. João V com D. Maria Ana de Áustria (3.G.8 e 3.G.8a).[56]

Pietro Antonio Pazzi - Gravador, nasceu em Florença cerca de 1706 e morreu depois de 1766. Gravou retratos para o Museu Florentino, o Museu Etrusco de Mori e o Museu Capitolino. É autor de uma medalha datada de Roma, 1748, com um anjo de pé sobre peanha, no anverso e no reverso. No anverso, está um busto de D. João V, três quartos à direita; no reverso, a figura da «Fé» sobre nuvens; está assinada *P. Anton. Pazzi sculp.*[57]

Pier Leoni Ghezzi - (Roma, 1674-1755) - Foi pintor e gravador, filho e discípulo de Giuseppe Ghezzi, que era um Árcade, como o filho. É autor de numerosas gravuras e trabalhou com outros pintores, como TRevisani e Luti nos «Profetas» de S. João de Latrão. Foi pintor da Câmara Apostólica, de 1703 a 1747; por isso, não nos surpreende a sua ligação com a Corte Portuguesa; Luti e Trevisani foram mestres de Vieira Lusitano e o último era igualmente membro da Arcádia.

É autor do retrato de D. João V que faz parte dos Retratos de Árcades do Museu de Roma.[58]

Pietro Zerman - Desenhador em Roma, no princípio do século XVIII. Em 1706-1707, entrou na Academia de S. Lucas. Trabalhou de colaboração com Giovanni Battista Sintes. Com ele realizou uma gravura de D. João V, que ilustra a obra *Relation du Voyage de Monseigneur André de Melo e Castro à la Cour de Rome ... À Paris, MDCCIX*, assinada: *Petro Zerman del. Gio Batta Sintes sculp.* (3.G.10).[59]

R. B. (Robert Bonnart) - Devem ser as iniciais deste artista, na medida em que as suas gravuras eram vendidas pelo gravador e editor Nicolas Bonnart. Robert foi pintor e gravador, nascido em Paris, em 1652 e falecido depois de 1729. Foi discípulo de Van der Meulen. É autor de diversos retratos da família real portuguesa: de D. João V (3.G.3, 3.G.3a, 3.G.3b e 4), de D. Maria Ana de Áustria (4.19) e do Infante D. Francisco (5.3.5).[60]

Rocco Pozzi - Gravador a buril, que viveu em Roma e morreu em 1780. Filho de Giovanni Battista Pozzi e discípulo de G. Frezza. Gravou temas religiosos e retratos. Para Portugal, gravou uma «Alegoria a D. João V» (3.G.30).[61]

Santolo Cirillo - Pintor napolitano do século XVIII, com obras datadas de 1733 e 1737. Fez sobretudo pinturas religiosas. É autor de um retrato de busto de D. João V, assinado: *Cyrillus invenit Neapoli Frezza sculp. Romae* (3.G.19).[62]

Stefano Pozzi - Pintor de história, nascido em Roma, em 1707 e falecido em 1768. Discípulo de Carlo Maratti e Agostino Masucci, decoroui vários monumentos públicos em Roma. São mais conhecidos a «Morte de S. José», retábulo de altar da Igreja do Santíssimo Nome de Maria, e um «S. Gregório», no palácio de Monte Cavallo. Gravou também um retrato de D. João V (3.30).[63]

Vincenzo Baccarelli (ou Baccherelli) - (1672-1745) - Pintor italiano, de história e perspectivas arquitectónicas, veio para Portugal no fim do século XVII ou já nos inícios do século XVIII. De acordo com Cirilo, logo após ter chegado a Lisboa, pintou gratuitamente o retábulo duma capela que "tinham os Pretos na igreja da Trindade", depois do que lhe foram feitas muitas encomendas.

Destas, apenas chegou até nós, o tecto da portaria do mosteiro de S. Vicente de Fora, pintado em 1710, e que representa a «Vitória da Igreja sobre os Maniqueus». Este tecto prova que introduziu em Portugal a pintura *de sotto in sù*, cuja tradição remonta a Pietro da Cortona, mas foi desenvolvida e teorizada por Andrea Pozzo. Nesta obra, Baccarelli teve a colaboração de Serra-o-Velho, que pintou os festões de flores.

Sabe-se, por documentos, que o mesmo pintor estabeleceu ainda um contrato com os cónegos de S. Vicente para pintar os tectos da capela-mor e coro do mosteiro. Na verdade, no cartório guardava-se uma provisão de D. João V, datada de 1719, que dá razão aos monges contra Baccarelli num litígio por causa da referida obra, que certamente não se chegou a realizar. Nesse mesmo ano o pintor deixaria Portugal, embora deixando entre nós discípulos na arte da perspectiva ilusionista.

Pelos mesmos documentos, sabe-se que viveu em Santos, na rua dos Ferreiros, entre 1710 e 1717, e que serviu na mesa da Confraria de S. Lucas em 1715.

Pintou ainda o tecto da Igreja do Convento de S. Francisco da Cidade.

Outras obras lhe são atribuídas, como a pintura a fresco num tecto de uma escadaria no Campo Pequeno (Cirilo); a frontaria do coro da Igreja do Loreto, de 1715 (Matos Sequeira); o «Santo António recebendo o Menino» para o altar-mor da igreja do Varatojo (Raczynski).

Ayres de Carvalho atribiu-lhe ainda os quadros da capela-mor de Santa Clara-a-Nova de Coimbra, e os originais dos retratos de D. João V e D. Maria Ana de Áustria (1.1 e 1.1.a), cujas cópias, da autoria de Pompeo Battoni, se encontram no Palácio da Ajuda. Tal atribuição dever-se-á ao facto de, na altura em que os mesmos retratos foram pintados - logo após a chegada da rainha, em 1708 - não existir entre nós nenhum pintor suficientemente qualificado para a realização de retratos áulicos, mostrando-se estes bastante superiores a outros que na época se fizeram.[64]

NOTAS:

[1]Cyrillo Volkmar Machado, Colecção de Memórias, Coimbra, 1922, pp. 208-210
Luis Xavier da Costa, As Belas Artes Plásticas em Portugal, p. 26
Vergílio Correia, "Artistas italianos em Portugal" in Biblos, vol. VIII, 1932
José Fernandes Pereira, "Giusti, Alessandro" in Dicionário da arte Barroca em Portugal, Lisboa, 1989
Guida alla Mostra Roma Lusitana - Lisbona Romana, 3 dicembre 1990 - 31 gennaio 1991, Roma. ed. Àrgos, 108-A
[2]Cyrillo Volkmar Machado, op. cit.
Luis Xavier da Costa, op. cit., p. 24
Pamplona, Fernando, Dicionário de Pintores e Escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal, 5 vols., Porto, Livraria Civilização, 1ª ed., 1954
Ayres de Carvalho, "Identificação duma miniatura de Setecentos" in Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga, vol. III, nº 1, 1955
Catálogo da Exposição Presença de alguns artistas franceses..., Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, Lisboa, 1982
Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, op. cit., I-24, p. 166
[3]Gravura sobre papel, Biblioteca Nacional de Lisboa, E 249 P
[4]Ernesto Soares, História da Gravura Artística em Portugal, (Dicionário), Lisboa, 1971, pp. 300 e 302
Bénézit, vol. 4, 1966; Thieme-Becker, vol. 12
Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, op. cit., II-33, pp. 234-235
[5]Bénézit, vol. 2, 1966
[6]Raczynski, Dictionnaire, p. 203
Ernesto Soares, Dicionário de Iconografia Portuguesa, 2º vol., Lisboa, 1948, p. 215
Este artista não consta dos Dicionários de Thieme-Becker nem de Bénézit.
[7]F. A. Rodrigues Gusmão, "Noticia de alguns artistas que não trata o *Dictionnaire... par le Comte A. Raczynski* in O Instituto, vol. XXXIII, 1885-86
Ernesto Soares, História da gravura..., op. cit., II vol., pp. 426-429
Bénézit, vol. 6; Thieme-Becker, vol. 26
[8]Innocencio Francisco da Silva, Panorama Photographico de Portugal, vol. III, p. 7
F. A. Rodrigues Gusmão, op. cit.
Sousa Viterbo, Noticia de alguns pintores, 3ª série, Lisboa, 1911
Bénézit, vol. 5; Thieme-Becker, vol. 23

Ernesto Soares, História da gravura artística, op. cit., pp. 355-356

[9]Vergílio Correia, "Artistas italianos em Portugal" in Biblos, vol. VIII, 1932

Ernesto Soares, História da Gravura artística, op. cit., p. 329-330

Bénézit, vol. 4; Thieme-Becker, vol. 14

[10]Ernesto Soares, História da Gravura Artística, op. cit., II vol., p. 425

Bénézit, vol. 3

[11]Bénézit, vol. 8

[12]Cyrillo Volkmar Machado, Colecção de Memórias, 1922, p. 202

Vergílio Correia, "Artistas italianos em Portugal" in Biblos, vol. VIII, 1932

Idem e Nogueira Gonçalves, Inventário Artístico de Portugal, Cidade de Coimbra, Lisboa, A.N.B.A., 1947

A. Nogueira Gonçalves, Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Aveiro (Zona sul), Lisboa, A.N.B.A., 1959

A. de Magalhães Bastos, "Falam velhos manuscritos" in O Primeiro de Janeiro, 17 de Maio de 1940

Ayres de Carvalho, D. João V e a Arte do seu Tempo, vol. II, Lisboa, 1962

Idem, "Novas revelações para a história do Barroco em Portugal, II - O mestre das grandiosas máquinas douradas da Lisboa setecentista - O artista Claude Laprade" in Belas Artes, 2ª série, nº 20, Lisboa, 1964

Robert C. Smith, A Talha em Portugal, Lisboa, Livros Horizonte, 1963

Flávio Gonçalves, "Arte importada e artistas estrangeiros nos portos de Entre Minho e Douro" in Museu, 2ª série, nº 10, Dezembro de 1966, pp. 23-44

Alexandre Alves, "Esculturas de Laprade na Diocese de Viseu" in Beira Alta, vol. XXXV, nº 4, 1976

Catálogo da Exposição Presença de alguns artistas franceses, Fundação Ricardo Espírito Santo, Lisboa, 1982

António F. Pimentel, "Laprade, Claude Joseph Courrat" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, op. cit.

[13]Rodrigues de Gusmão, "Notícia de alguns artistas..." in O Instituto, vol: XXXIII, 1885-86, p. 190

Ernesto Soares, Dicionário de Iconografia Portuguesa, 2º Suplemento, Lisboa, 1960

Idem, História da Gravura Artística em Portugal, op. cit., I vol., pp. 127-131; II vol., p. 676

[14]E. Soares, Dicionário de Iconografia Portuguesa, 2º vol. Lisboa, 1948, p. 212

Este artista não consta nem do Dicionário de Thieme-Becker nem do de Bénézit.

[15]Ernesto Soares, op. cit., 1948, 2º vol., p. 300

Thieme-Becker, vol. 12

[16]Cyrillo Volkmar Machado, op. cit., pp. 85-86

René Huyghe, Larousse Encyclopedia of Renaissance and Baroque Art, Paul Hamlyn, 1968, p. 400; este autor situa a sua vida entre 1668 e 1740.

Guida alla mostra Roma Lusitana - Lisbona Romana, Roma, 3 dicembre 1990-31 gennaio 1991, Àrgos, p. 145

[17]Bénézit, vol. 4

Ernesto Soares, op. cit., 2º vol., 1948, p. 208

[18]Thieme-Becker, vol. 9

Bénézit, vol. 3

Ernesto Soares, História da Gravura Artística, op. cit. pp. 238-239

[19]Thieme-Becker, vol. 4

Bénézit, vol. 2

Ernesto Soares, op. cit., vol. 2º, 1948, p. 206

Idem, História da Gravura Artística, p. 147

[20]Orlandi, Pellegrino Antonio, Abecedario Pittorico, ...accresciuto da Pietro Guarienti, Venezia, MDCCLIII, p. 197

Raczynski, Dictionnaire, p. 225

Virgílio Correia, "Artistas italianos em Portugal", op. cit., 1932

Bénézit, vol. 6

Thieme-Becker, vol. 26

[21]Thieme-Becker, vol. 36

Bénézit, vol. 8

Ernesto Soares, História da Gravura Artística, 2º vol., p. 666

[22]Thieme-Becker, vol. 16

Bénézit, vol. 4

Rodrigues de Gusmão, "Notícia..." in O Instituto, 1885-86, pp. 316-317

Luis Xavier da Costa, As Belas Artes Plásticas em Portugal, p. 23

Ernesto Soares, História da Gravura..., pp. 332-336

Ayres de Carvalho, D. João V e a Arte do seu tempo, vol. I, pp. 204-205

Luis Chaves, "Lista de alguns gravadores portugueses ou que trabalharam em Portugal do século XVI a XIX" in Subsídios para a História da Gravura em Portugal, Coimbra, 1927, pp. 57-87

[23]Bénézit, vol. 7

Ernesto Soares, História da Gravura..., p. 553

[24]Raczynski, Dictionnaire, p. 253

Rodrigues Gusmão, op. cit.

Luis Xavier da Costa, op. cit., p. 24

Luis Chaves, "Lista de alguns gravadores..." , op. cit., pp. 57-87

Ernesto Soares, História da Gravura..., op. cit., 2º vol., pp. 543-544

[25]Ernesto Soares, Dicionário de Iconografia..., op. cit., 2º vol., 1948, p. 214

Este artista não consta dos Dicionários de Thieme-Becker nem de Bénézit.

[26]Ernesto Soares, História da Gravura..., p. 149

[27]Thieme-Becker, vol. 31

Bénézit, vol. 7

Ernesto Soares, Dicionário de Iconografia, 2º vol., 1948, p. 207; 5º vol., II Suplemento, 1960, pp. 313-19
Idem, História da Gravura, 2º vol. pp. 588-589
[28]F. A. Garcês Teixeira, A Irmandade de S. Lucas, Lisboa, 1731
Inventário das pinturas, que em 1758 possuia a Casa dos Marqueses de Penalva, feito por Francisco Vieira Lusitano (Arqº 4º, Letra A, Maço 2, nº 9), Lisboa, 1945
Ayres de Carvalho, "Domenico Duprà" in The Conoisseur Year Book, 1958
Idem, D. João V e a arte do seu tempo, op. cit., vol. I, pp. 214-235
Margarida Calado, "Duprà, Giorgio Domenico" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, op. cit.
Guida alla mostra Roma Lusitana - Lisbona Romana, Roma, 1990-91, pp. 154-55, nº 118
[29]Cyrillo Volkmar Machado, Colecção de Memórias, op. cit., 1922, pp. 225-226
Raczynski, Dictionnaire, p. 66
Bénézit, vol.3
Rodrigues de Gusmão, op. cit., pp. 311-312
Luis Chaves, op. cit., 1927, pp. 69-73
Catálogo da Exposição Estampas antigas sobre Portugal por artistas estrangeiros dos séculos XVI a XIX, Lisboa, 1944
Ernesto Soares, História da Gravura, op. cit. pp. 205-238
Catálogo da Exposição Presença de alguns artistas franceses, op. cit., 1982
[30]Orlandi, Guarienti, Abecedario pittorico, 1753, p. 304
Bénézit, vol. 4
Thieme-Becker, vol. 12
Ernesto Soares, Historia da Gravura, pp. 299-300
[31]Bénézit, vol. 7
[32]Bénézit, vol. 8
Thieme-Becker, vol. 31
Ernesto Soares, História da Gravura, 2º vol., p. 614
[33]Bénézit, vol. 4
Thieme-Becker, vol. 12
Ernesto Soares, História da Gravura..., p. 300
[34]Bénézit, vol. 4
Thieme-Becker, vol. 17
Ernesto Soares, História da Gravura, vol. I, pp. 338-39; vol. II, p. 702
[35]Bénézit, vol. 2
Thieme-Becker, vol. 7
Ernesto Soares, História da Gravura, p. 176
[36]Raczynski, Dictionnaire, p. 30
Bénézit, vol. 2
Thieme-Becker, vol. 4
Luis Xavier da Costa, op. cit., p. 23
Luis Chaves, op. cit.
Robert C. Smith, Os Mausoléus de D. João V nas quatro partes do Mundo, Separata da «Revista da Faculdade de Letras». T. 21, 2ª série, nº 1, Lisboa, 1955
Ernesto Soares, História da Gravura, pp. 136-144

[37]Bénézit, vol. 8
D. João V, Conferências e estudos comemorativos do segundo centenário da sua morte (1750-1950) e Catálogo da Exposição Lisboa Joanina, Lisboa, Palácio Galveias, 1950, 1950, nº 47
Ernesto Soares, Dicionário de Iconografia, V vol., II Suplemento, 1960
[38]D. Pedro de Madrazo, Catálogo de los quadros del Museo del Prado, Madrid, 1920, pp. 459-460 (nº 2414 e 2408)
Museu del Prado, Catalogo de los quadros, Madrid, p. 493, nº 2414
Luis Reis Santos, "Alguns factos relativos à pintura Francesa e Portuguesa" in Afinidades, nº 7/8, Revista de Cultura Luso-Francesa, Outubro de 1944
Juan de Contreras, Marquês de Lozoya, Historia del Arte Hispanico, Tomo IV, 1ª ed., Salvat Editores, S. A., Barcelona, Buenos Aires, 1945, pp. 445-446
Jacques Lassaigne, La peinture espagnole, De Velasquez a Picasso, Skira, Génève, 1952
Germain Bazin, "The Iberian Baroque and the New World" in Larousse Encyclopedia of Renaissance and Baroque Art, Paul Hamlyn, 1968, pp. 358-359, 395 e 404
Paul Guinard, "Jean Ranc" in Petit Larousse de la Peinture, vol. 2, Librairie Larousse, Paris, 1979
[39]A.N.T.T., Papeis dos Jesuítas, Maço 25, nº 2
[40]Cyrillo Volkmar Machado, op. cit., 1922, pp. 201-202
Sousa Viterbo, Notícia de alguns escultores portugueses ou que exerceram a sua arte em Portugal, Lisboa, 1900, Separata do «Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes»
Vergílio Correia, "Artistas italianos em Portugal" in Biblos, vol. VIII, 1932
Luis Montez Mattozo, Anc Noticioso e Historico, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1937
Luis Xavier da Costa, op. cit., p. 25
AA. VV., Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa, Lisboa, Junta Distrital, vol. V, p. 113
Ayres de Carvalho, D. João V e a arte do seu tempo, op. cit., pp. 228, 386 e 394
Emilio Lavagnino, L'Opera del Genio italiano all'estero - Gli artisti in Portogallo, vol. unico, La Libreria dello Stato, 1940
Túlio Espanca, Inventário Artístico de Portugal, Concelho de Évora, Lisboa, A.N.B.A., 1966
António Duarte, "Um Retábulo de Santa Bárbara por António de Pádua" in Novas Obras de Arte Quinhentista no tempo de Camões, Associação para a Reconstrução e Instalação da Casa-Memória de Camões em Constância e Círculo de Leitores, 1986, pp. 61-65
José Fernandes Pereira, "Bellini, João António" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Lisboa, 1989
Idem, "João António Bellini de Pádua e a estética italianizante no reinado de D. João V", Separata das Actas do I Congresso Internacional do Barroco, II vol., Porto, 1991, pp. 221-226

[41]Bénézit, vol. 6
Thieme-Becker, vol. 26,
Ernesto Soares, História da Gravura, p. 425
[42]Bénézit, vol. 3
Ernesto Soares, Dicionário de Iconografia, II Suplemento, vol. V, p. 319
[43]Bénézit, vol. 5
Ernesto Soares, História da Gravura, p. 349
[44]Bénézit, vol. 8
[45]Bénézit, vol. 5
Ernesto Soares, História da Gravura, pp. 348-349
[46]Bénézit, vol. 6
[47]Idem, vol. 6
[48]Idem, vol. 1
Thieme-Becker, vol. 4
[49]Ver Robert Bonnart.
[50]Bénézit, vol. 2
[51]Raczynski, Dictionnaire, p. 53
Rodrigues de Gusmão, op. cit., p. 245
Thieme-Becker, vol. 7
Bénézit, vol. 2
Luis Xavier da Costa, op. cit., p. 23
Luis Chaves, op. cit., pp. 57-87
Ernesto Soares, História da Gravura, pp. 180-185
[52]Bénézit, vol. 3
[53]Thieme-Becker, vol. 2
[54]P. Guarienti, Abecedario Pittorico del M.R.P. Pellegrino Antonio Orlandi, Venezia, 1753, p. 415
Cyrillo Volkmar Machado, op. cit., pp. 77-78
Raczynski, Dictionnaire, pp. 238-239
Jean Guiffrey, "Pierre Antoine Quillard" in Gazette des Beaux Arts, 1929, vol. I, pp. 61-74
Luis Xavier da Costa, op. cit., p. 24
Thieme-Becker, vol. 27, 1933
Bénézit, vol. 7, 1966
Ayres de Carvalho, D. João V e a arte do seu tempo, vol. I, pp. 205-208
Catálogo da Exposição Presença de alguns artistas franceses em Portugal no século XVIII. Sua influência, Lisboa, Fundação Ricardo Espírito Santo, 1982
Margarida Calado, "Quillard, Pierre Antoine" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, op. cit.
Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, op. cit., I - 21, pp. 164-165, I - 31, pp. 173-174, I - 41, pp. 182-183-184, II - 20, pp. 222-223, II - 24, pp. 224 e 226
[55]Rodrigues de Gusmão, op. cit.
Luis Xavier da Costa, op. cit., p. 24
Thieme-Becker, vol. 28
Bénézit, vol. 7
Luis Chaves, op. cit., pp. 57-87
Ernesto Soares, História da Gravura, pp. 530-536
Catálogo da Exposição Presença de alguns artistas Franceses, 1982

[56]Bénézit, vol. 1
Thieme-Becker, vol. 3
Ernesto Soares, História da Gravura, pp. 125-127
[57]Bénézit, vol. 6
Ernesto Soares, Dicionário de Iconografia, 2º vol., 1948
[58]Pierpaolo Quieto, D. João V de Portugal. A sua influência na arte italiana do século XVIII, Lisboa-Mafra, Elo, 1990, p. 53
Bénézit, vol. 4
Thieme-Becker, vol. 13
[59]Thieme-Becker, vol. 36
Bénézit, vol. 8
[60]Bénézit, vol. 2
[61]Thieme-Becker, vol. 27
Bénézit, vol. 7
Ernesto Soares, História da Gravura, p. 432
[62]Thieme-Becker, vol. 7
Bénézit, vol. 2
[63]Bénézit, vol. 7
[64]Cyrillo Volkmar Machado, op. cit., pp. 144-145
Raczynski, Dictionnaire, pp. 19
Sousa Viterbo, Notícia de Alguns Pintores, II, Lisboa, 1906
Virgílio Correia, "Artistas italianos em Portugal", Biblos, vol. VIII, 1932
Luis Xavier da Costa, op. cit., p. 24
Ayres de Carvalho, D. João V e a Arte do seu Tempo, vol. I, p. 309 e estampas 1 e 2
Reynaldo dos Santos, "A pintura dos tectos no século XVIII em Portugal" in Belas Artes, 2ª série, nº 13, Lisboa, 1962
Idem, "Baccarelli e os Pintores de Tectos" in Oito Séculos de Arte Portuguesa, Lisboa, vol. I
Margarida Calado, "Baccarelli, Vincenzo" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, op. cit.

1.6.2. A talha e o azulejo, expressões originais de decoração arquitectónica.

A. O Azulejo.

Os historiadores de arte portugueses e estrangeiros estão de acordo quanto à importância que o azulejo e a talha, juntamente com a pintura, revestem na arquitectura portuguesa do período barroco, num âmbito cronológico que abrange cerca de um século, de meados do XVII, a meados do XVIII e prolongando-se ainda na segunda metade deste no que respeita ao azulejo, dado que a talha entra em decadência, sobretudo no período pós-terramoto.

De um modo geral, os mesmos historiadores entendem que uma certa simplicidade estrutural, herdada do período maneirista, é compensada pelas artes do azulejo e da talha, que combinando azul, branco e amarelo ou apenas azul e branco com o dourado, transfiguram o interior das nossas igrejas a nível do espaço, da luz e da cor.

Quando D. João V subiu ao trono, tinha-se iniciado uma dupla transformação no azulejo: por um lado, à policromia do século XVII, sob influência da porcelana chinesa, sucedia-se o azulejo azul e branco, que iria perdurar até meados do século XVIII, embora com excepções pontuais; por outro lado, às grandes composições de padronagem, os «tapetes», sucediam-se os azulejos historiados, a princípio encomendados na Holanda e posteriormente realizados entre nós, por pintores como

Gabriel del Barco, espanhol chegado a Portugal em 1669 e que estará activo ate 1703, e António de Oliveira Bernardes, cuja actividade se mantém no primeiro quartel do século XVIII e será continuada por seu filho Policarpo e por outros artistas, seus discípulos, que sofreram a sua influência, como Teotónio dos Santos, Nicolau de Freitas, Joaquim Coelho[1].

Na verdade, estes mestres possuíam uma formação erudita, geralmente adquirida através da aprendizagem da pintura a óleo[2], que alguns deles, como António de Oliveira Bernardes também praticavam.

De uma maneira geral, são as concepções decorativas do final do século XVII que se mantêm pelo menos nas duas primeiras décadas do XVIII e, consequentemente, o que se considera «azulejaria joanina» só então adquire certa originalidade. Durante este período, o azulejo aparece sobretudo na arquitectura religiosa, e mesmo artistas como Oliveira Bernardes "quase não trabalham para programas civis, especializando-se em temas sacros"[3], aparecendo a nova decoração nas salas de aparato dos palácios sensivelmente na década de 1710-20.

Na arquitectura religiosa, durante este primeiro período, a aplicação do azulejo encontra-se ligada às tradições da azulejaria de tapete do século XVII, que revestia integralmente as paredes das igrejas, embora dividindo-se em vários padrões separados por molduras. Assim, o azulejo historiado estende-se até à altura da

cornija, desdobrando-se em quadros que se ordenam por andares, como acontece, por exemplo, na Igreja do Terço em Barcelos, ou no transepto e capela-mor de S. Domingos de Benfica, obras de António de Oliveira Bernardes, datadas de 1713, a primeira, a segunda atribuída ao período de 1716-20[4].

À compartimentação das paredes em quadros de azulejo, parece-nos coerentemente corresponder a compartimentação do tecto em painéis ou caixotões pintados, com motivos decorativos ou cenas figuradas, como acontece na mesma igreja de Barcelos, ou na sacristia do mosteiro de Santa Maria de Bouro[5]; há ainda casos, como o da Igreja da Madre de Deus, em Lisboa, onde o mesmo espírito de compartimentação subsiste, embora na parede inferior encontremos azulejos e na parte superior, quadros pintados, mas bem delimitados pelas molduras de talha.

É assim, extremamente importante a conjugação, numa mesma unidade decorativa, de azulejos, talha e pinturas de tectos. Para além dos aspectos formais, existe também uma conjugação dos aspectos iconográficos, como acontece em certas igrejas conventuais, onde grandes séries narram a vida de santos, nas paredes em azulejo, nos tectos em pintura. "Les mêmes sources iconographiques servent tantôt à la décoration des plafonds, tantôt à celle des azulejos et ne diffèrent que dans la forme"[6].

O que é notável e original nas igrejas forradas a azulejo azul e branco, historiado, e que se verifica logo

Misericórdia de Viana do Castelo, ou em S. Lourenço de Almansil. No entanto, essa capacidade de transmitir a espacialidade, aprendeu-a Policarpo no «atelier» de seu pai, que em 1694 se tinha casado com a filha de um «pintor de tectos», Francisco Ferreira de Araújo, que lhe teria transmitido as técnicas das pinturas decorativas[8]. Aplicava-se assim à pintura de azulejo, as perspectivas ilusionistas difundidas pelo tratado de Andrea Pozzo.

Nesta fase, a decoração é globalizante, podendo recorrer a um elemento decorativo dominante, como é o caso do azulejo, que reveste totalmente a igreja (nave, abóbada, capela-mor, cúpula) surgindo a talha dourada apenas no retábulo do altar-mor, como acontece em S. Lourenço de Almansil, obra de Policarpo de Oliveira Bernardes, datada de 1730. Noutros casos, o azulejo combina-se com outros elementos decorativos, normalmente a talha, como temos dito, e acentua elementos arquitectónicos, como na capela-mor da Igreja dos Terceiros de S. Francisco, em Braga, onde o revestimento azulejar aparece a toda a altura da capela, mas as cenas historiadas se circunscrevem à parte inferior da parede e entre as janelas surgem elementos arquitectónicos em *trompe l'oeil*, com atlantes suportando a parte superior[9].

A situação mais vulgar é a do azulejo ser reduzido a silhares, que podem ser recortados, deixando espaço, na parede superior, ao aparecimento de pinturas ou a decorações com tapeçarias ou colchas. Neste caso, são as cercaduras que sugerem relevos, movimentos de ondulação nas paredes (por

exemplo, nas obras da parceria Bartolomeu Antunes-Nicolau de Freitas) ou prolongam simplesmente o espaço nos fundos de paisagem. Assim, para Jorge Henrique Pais da Silva, o movimento, característica universal do barroco, é, entre nós, particularmente "completado pelas perspectivas horizontais das superfícies azulejadas setecentistas"[10].

Esta evolução, que procuramos sistematizar em grandes fases, desenha-se ao longo do reinado de D. João V, mais precisamente na obra do próprio António de Oliveira Bernardes, em cujas primeiras cercaduras se viam acantos enrolados, ainda ao gosto do final do século XVII, enquanto a partir de 1716-20, data da sua colaboração em S. Domingos de Benfica, segundo Reynaldo dos Santos[11], "as volutas enroscam-se em torno de querubins e sereias, com concheados aos cantos. E nas tabelas estreitas e altas, meninos trepam ao longo de pesados festões de flores, enquanto das bases os acantos se elevam e recurvam..."

A partir de 1739, segundo o mesmo autor, surgem as novas formas, "sobretudo novos remates dos emolduramentos e novas liberdades na composição que conferem aos painéis uma unidade decorativa mais ampla e mais autónoma. Em vez do contorno rectangular, o perfil da linha superior da composição recorta-se em formas onduladas, onde pendem festões, sanefas com suas borlas, e o remate eleva-se ao centro com um coroamento de anjos e concheados."[12]

Esta decoração azulejar corresponde, na talha, às sanefas, cortinados e outros elementos cenográficos, como a

movimentação das colunas dos retábulos, e, nos, tectos, à pintura ilusionista de perspectivas, que Baccarelli introduziu entre nós ainda no final do século XVII e que se iria prolongar mesmo para além do Terramoto. Exemplos curiosos são aqueles em que este tipo de pintura, a fresco ou sobre tábua, é substituída por pintura sobre azulejos, como acontece numa sala da Igreja das Mercês em Lisboa, cujo revestimento é obra de António de Oliveira Bernardes, de cerca de 1714[13]. Nestes casos, dadas as características bi-cromáticas do azulejo, a decoração adquire carácter escultórico, sugerindo relevos.

Este género de composições mostra, por outro lado, como o azulejo português deste período é, na realidade, uma modalidade particular de pintura, ao contrário dos azulejos de padrão do século XVII, que eram de carácter imediatamente artesanal. Não obstante o carácter esteriotipado que os azulejos da chamada «grande produção» possam apresentar, a verdade é que eles funcionam esteticamente como pinturas e têm a sua origem no chamado «período dos grandes mestres» (considere-se este anterior ou contemporâneo), que são, na realidade, pintores, embora de formação oficinal e não académica, dado que esta só a possuíam os que, graças à munificência de D. João V, puderam ir formar-se em Itália, e, não deve ser por acaso que foi precisamente um dos filhos de António de Oliveira Bernardes, Inácio, um dos jovens que se aproveitou da Academia fundada por D. João V em Roma, ou que um dos mais notáveis pintores portugueses do século

XVIII, André Gonçalves, estudou de 1701 a 1704 na oficina do mesmo António de Oliveira Bernardes[14].

Foi a grande aceitação do azulejo no espaço português e a concentração da sua produção em Lisboa - dada a pouca importância dos centros regionais, como Coimbra ou o Porto - que determinou uma certa perda de qualidade pictórica, tal como na Holanda do século XVII, a grande procura da pintura a óleo, determinou o aparecimento de numerosos pequenos pintores. Mas é em azulejo que, de facto, encontramos a correspondência para a grande variedade de géneros pictóricos que encontramos na pintura europeia dos séculos XVII e XVIII.

Assim, para além das composições religiosas que dominam nas igrejas, aqui também encontramos cenas de caça, pesca ou paisagem, em painéis de menores dimensões. Não será por acaso que esses azulejos surgem em igrejas franciscanas, como a Madre de Deus ou a Ordem Terceira de S. Francisco, em Aveiro, já que, para S. Francisco, a natureza era um dos sinais mais evidentes da obra criada por Deus[15]. Por outro lado, encontramos pintura de história (por exemplo, na portaria de S. Vicente de Fora, obra de Manuel dos Santos; retratos (os dos reis de Portugal, entre os quais D. João V, na mesma portaria; ou os medalhões ovais no jardim do palácio dos Marqueses de Minas, na rua da Rosa); paisagens urbanas, como nos painéis do Museu da Cidade com vistas de Lisboa, ou paisagens campestres, que surgem tanto em palácios como igrejas, tal como dissémos; naturezas mortas,

como as peças de caça e outros géneros que aparecem em cozinhas, como a do Palácio do Correio-mor; ou os utensílios que pertenciam à cozinha dos aposentos da Madre Paula em Odivelas (hoje na aula de culinária das alunas), onde se vêem o almofariz, a caçarola de cobre, o fogareiro de carvão, o espeto dos assados e o fole para atiçar o fogo[16]; ou ainda as cenas de género, como a negra amanhando peixe, do Palácio Pimenta, no Campo Grande; encontramos ainda *fêtes galantes*, caçadas, concertos em parques e outras cenas tão do gosto do século XVIII, que surgem sobretudo nos palácios e quintas, mas também em espaços religiosos, como acontece no claustro de S. Vicente de Fora, em Lisboa, obra atribuída a Valentim de Almeida (cerca de 1730-35)[17].

Tem sido notado, relativamente à pintura sobre azulejo, que, na maior parte dos casos, ela se baseava em gravuras, prática que também era seguida na Holanda. Na verdade, durante este período houve uma grande difusão do livro ilustrado com gravuras e das gravuras avulsas ou em colecção[18] e, dada a abertura a influências europeias em geral e, mais particularmente francesas, era natural que os encomendadores escolhessem as imagens que queriam ver reproduzidas; quando isso não acontecia, o próprio pintor recorria às gravuras, especialmente úteis do ponto de vista iconográfico, quando se tratava de representar santos, figuras alegóricas e séries, como os quatro elementos, as quatro estações, os cinco sentidos, as virtudes e os vícios, ou os signos do Zodíaco, entre muitos outros temas. Nestes

casos, não devemos esquecer a importância dos modelos fornecidos pela *Iconologia* de Cesare Ripa, mas outros modelos foram utilizados como o álbum *De venationes* gravado por Johanes Stradanus no século XVI, para as cenas de caçadas[19], ou a série *Portes cochères a la moderne* de Jean de Lepautre (1618-1675), identificada por Robert C. Smith como base de muitas gravuras[20], nomeadamente uma paisagem com arquitecturas do claustro de S. Vicente de Fora[21]; ou as *Fontaines ou Iets d'Eaux à l'Ytalienne* (1662)[22], do mesmo Lepautre, que serviram de motivo de inspiração às numerosas fontes que se encontram na azulejaria portuguesa do século XVIII (por exemplo, no Palácio dos Marqueses de Minas). Para as alegorias e símbolos, serviram de inspiração também as estampas dos *Icones* de T. Beze e o *Hortus Simbolico* de C. Labia (1700), ou outras obras de carácter espiritual como *Pia Desideria* de Hugo Hermann (1624)[23].

Em virtude destes álbuns serem anteriores à execução dos azulejos, certos elementos iconográficos, como o trajo e o penteado não podem servir como índices de datação, embora a partir de certa altura se deixem os modelos do final do século XVII, em que é visível a cabeleira masculina *à la crinière*, muito elevada, e o penteado feminino *à la Fontange*, passando a usar-se um tipo de vestuário e penteados que se identificam mais com os modelos galantes de Watteau - como podemos verificar comparando os azulejos que decoram o palácio dos Marqueses de Minas e do que lhe é vizinho, na Rua da Rosa, ou ainda com os do Palácio do

Machadinho[24]. Aliás os modelos de Watteau foram introduzidos entre nós bastante cedo por Pierre Antoine Quillard, que aqui trabalhou entre 1726 e 1733. No entanto, parece que foi através de gravuras que os modelos de Watteau foram inspirar os azulejos, já na segunda metade do século XVIII, vendo-se, por exemplo, o «Gilles» em vários azulejos, como os do Museu da Cidade.

Apesar do uso de gravuras, que também era habitual nos *ateliers* de pintura - basta dizer que Cyrillo informa que André Gonçalves pintou um único original, um Santo eremita, da Capela de Santo Amaro[25] - os nossos pintores de azulejo ultrapassaram a simples cópia de gravuras, adaptando o tema ao espaço a decorar, acrescentando-lhes figuras e outros acessórios, como árvores, edifícios e até trechos de paisagem, não esquecendo que podiam usar as gravuras para as arquitecturas de fundo e dar à cena tratamento original, como acontece no Senhor Roubado de Odivelas, em que se narra um acontecimento passado em Portugal, decomposto, como na banda desenhada, nos seus episódios fundamentais, o que exigiu maior sentido criativo para as composições com figuras em primeiro plano, enquanto os fundos se baseiam em modelos estranhos. Outro caso em que o pintor não se inspirou em gravuras estrangeiras é o das vistas de Lisboa do Museu da Cidade, ou as da portaria do Convento de S. Vicente de Fora, em que, curiosamente, em vez da igreja medieval, se representou a actual em construção, embora se veja Afonso Henriques em primeiro plano.

Como afirma o investigador José Meco, "o azulejo não é apenas mais um suporte da pintura, não se limita a ser uma arte ornamental inofensiva nem constitui em Portugal uma depreciada arte menor qualquer. Pelo contrário, o azulejo assumiu-se como uma resposta simultaneamente estética e prática às necessidades de cada momento, ... mas não deixou igualmente de ser um suporte privilegiado de pintura em muitas e dignas ocasiões"[26].

Na verdade, o azulejo é em primeiro lugar um suporte, que também tem um valor funcional importante. Em consequência disso, não devemos falar, em relação ao século XVIII, do azulejo como um fenómeno artístico unitário, tal como hoje temos de distinguir os azulejos industriais de revestimento, dos azulejos decorativos concebidos por artistas plásticos (como os do Metropolitano de Lisboa), ou ainda dos painéis em que o azulejo é o suporte escolhido, como o poderia ser a tela ou o papel.

Disso mesmo tinham consciência os azulejadores, como o provam os documentos que, segundo Santos Simões, "especificam os preços consoante os tipos de azulejo...

São azulejos «de brutescos», todos aqueles onde se pintavam histórias, pressupondo-se que eram produzidos seguindo os «riscos» especiais para cada caso. Eram necessariamente os mais caros, fixando-se o preço em 30000 réis o milheiro, seja 30 réis por azulejo. Este preço incluía a colocação.

Seguiam-se os azulejos de «vasos» ou de «urnas»... O seu preço, colocado, andava por 20 réis a peça.

Finalmente continuavam no reportório os azulejos «de ramos» ou de «lavores», cotados a 12 réis e, novidade para o século XVIII, os azulejos ditos «de estrelinhas», a que hoje chamamos «de figura avulsa», estes custando 10 réis"[27].

Desta forma verificamos que se podem encontrar no século XVIII, revestimentos azulejares equivalentes aos que hoje são feitos pela produção industrial: são os revestimentos de carácter predominantemente funcional, que encontramos nas grandes cozinhas conventuais, como a de Mafra, ou a de Alcobaça, ou o revestimento dos compartimentos que constituem a enfermaria do Convento de Mafra, todos de azulejos lisos. A estes, poderemos acrescentar os revestimentos de cozinhas e corredores conventuais, com azulejos de figura avulsa. É evidente que, tal como hoje, a esses revestimentos de carácter funcional se acrescentam preocupações decorativas, que estão muito aquém do conceito de pintura. Por outro lado, é também notório, tal como salienta José Meco, que mesmo os revestimentos lisos resultam em curiosos efeitos estéticos, quer através da quadrícula (e a aplicação dos azulejos pode ser feita em fiadas direitas, paralelas ao pavimento, ou diagonais, como na cozinha de Mafra), quer pelos "diferentes tons do esmalte e da ondulação superficial dos azulejos, resultantes da cozedura artesanal, e principalmente da cintilação, que caracteriza o material..."[28].

No entanto, não foram apenas razões de carácter estético que determinaram a escolha do tipo de azulejo a utilizar e assim, ainda em relação ao azulejo de figura avulsa, verificamos que, para além de cozinhas e corredores. ele aparece também em silhares, decorando sacristias, como em Santo António dos Frades, de Ponte de Lima, ou, caso que nos parece ainda mais excepcional, revestindo de alto a baixo as paredes da Igreja de S. Francisco, de Arcos de Valdevez, onde também surgem em lambris no pórtico de entrada e no corredor que conduz à sacristia[29], zona que lhes é, sem dúvida, mais adequada. Nestes casos, ambos do Norte de Portugal, é bem possível que razões de ordem económica ditassem a preferência por este tipo de azulejo, que, segundo Feliciano Guimarães, terá sido produzido em oficinas coimbrãs[30].

No entanto, e sendo embora um nartex uma zona de passagem, é surpreendente como na própria Igreja de Santo Antão do Tojal, para cuja fachada o Patriarca encomendou esculturas em Itália, os azulejos de figura avulsa apareçam como elemento decorativo; tal facto apenas reforça a importância do azulejo, mesmo de tipo mais modesto, na decoração portuguesa do século XVIII.

O azulejo de figura avulsa goza da variedade dos temas possíveis (fauna, flora, costumes, barcos, caricaturas, etc.) e a independência de cada ladrilho facilita a sua colocação em qualquer espaço. As molduras idênticas às dos azulejos historiados, com acantos enrolados

de gosto barroco, integravam-nos na estética da época e permitiam também que eles se combinassem com outro tipo de azulejos.

De inspiração holandesa, mas de fabrico artesanal, devido talvez aos jovens aprendizes das oficinas, eles têm sido considerados das formas "mais espontâneas da história do nosso azulejo"[31].

A um segundo nível, ainda dominantemente funcional, mas demonstrando maiores preocupações decorativas, se situam os chamados azulejos de série, como as «albarradas», que decoram vestíbulos, corredores, salas de passagem, etc.; estas são muito frequentes na primeira metade do século XVIII, e surgem combinadas com golfinhos, sereias, mascarões, *putti* e volutas, em alternância com outros vasos mais estreitos ou *putti* segurando os cornos da abundância[32]. José Meco caracteriza o silhar joanino de albarradas como sendo formado por três elementos: a albarrada principal (pote, vaso ou cesto florido), o enquadramento desta e um elemento intermédio secundário, além da cercadura, que pode ser de elementos arquitectónicos ilusionistas[33]. As albarradas encontram-se tanto na arquitectura civil como na religiosa, podendo aparecer como o único elemento da decoração azulejar, como acontece na Igreja de Santo António de Lagos, onde se combinam com a talha, ou na Igreja de S. Quintino, em Sobral de Monte Agraço, onde se associam a azulejos de tapete do século XVII; ou na Igreja dos Lóios de Évora, onde constituem a parte inferior do revestimento

azulejar, devido a mestre António de Oliveira Bernardes, ou ainda na mais modesta Matriz de Cascais, ou no Palácio dos Machadinhos em Lisboa, onde surgem em diversas salas e no pátio superior.

São também de carácter eminentemente decorativo os painéis que aparecem em muretes de jardim, vestíbulos, rodapés de salas de passagem, de que damos como exemplos o silhar aplicado no nartex do Convento de Odivelas, com volutas barrocas, cabeças de querubins e festões e grinaldas, e cujo enquadramento arquitectónico é idêntico ao dos silhares de albarradas; a rara padronagem joanina, aplicada no edifício da Biblioteca Operária Oeirense, atribuída por José Meco à década de 1740-50[34]; ou ainda o silhar ornamental de carácter ilusionista da nave da Matriz de Odivelas, atribuído pelo mesmo investigador a Nicolau de Freitas (cerca de 1730)[35]. Parece-nos que é precisamente neste período que vemos uma tendência para a propagação deste tipo de azulejo, em silhares e rodapés, com molduras cujos motivos decorativos mostram claras influências da «Regência» e Rococó, vindo a popularizar-se na segunda metade do século XVIII, com a azulejaria polícroma (por exemplo, o silhar da Sala dos Troféus do Palácio do Correio-Mor, em Loures, já de 1750-55).

Incluiríamos ainda neste grupo os painéis figurativos que surgem em certas cozinhas, combinando-se com azulejos de figura avulsa, como as peças de caça, peixes, presuntos, etc. em azulejos recortados ou não, de que são

exemplo os já referidos do Palácio do Correio-Mor, a negra amanahndo peixe, do Palácio Pimenta, de concepção eminentemente popular, não esquecendo um «Rapto de Proserpina» (desaparecido) que aparecia no pano da chaminé da cozinha da Madre Paula, em Odivelas[36].

Feliciano Guimarães ainda aproxima do azulejo de figura avulsa, pelo "naturalismo, pela técnica, pelos animais representados, certas composições figurando cenas de caçadas ou episódios tauromáquicos, afixadas geralmente em locais de passagem, onde, é manifesto, se não exigem grandes perfeições de arte."[37]

A um terceiro nível, em que as preocupações de ordem estética se sobrepõem às funcionais, se situam os azulejos historiados, que ornamentam palácios, igrejas e conventos, e que os historiadores do azulejo têm dividido em dois grupos, sucedendo-se cronologicamente (Santos Simões) ou contemporâneos (José Meco): os «grandes mestres» e a «grande produção».

Mesmo assim, a questão é muito complexa, porque pouco ou nada sabemos da mentalidade dos encomendadores. Os azulejos são vistos pelos estrangeiros como alegres e refrescantes. Para os nacionais, eles teriam a força de uma tradição que já remontava ao século XVI e que se tinha imposto na centúria seguinte. Por outro lado, numa época em que o mobiliário estava longe de atingir a complexidade dos nossos dias (a qual remonta ao período rococó), eles compunham as salas e proporcionavam a quem nelas vivia a

fuição do "conteúdo narrativo das cenas pintadas, a graciosidade das figurações ou a emotividade dos passos religiosos"[38]. Por isso, os temas se mantêm ao longo de um século, "apenas variando no tempo a gramática puramente ornamental"[39]. Um estudo sobre a mentalidade da época e a vida privada poderia ajudar-nos a compreender as razões da utilização sistemática do azulejo na arquitectura civil.

O estudo do azulejo deve assim ser enriquecido com uma reflexão sobre o espírito que presidiu à encomenda: em primeiro lugar, em relação aos palácios reais. Quanto a estes, já vimos que em Mafra surgem apenas azulejos lisos, com preocupações funcionais (à excepção dos pequenos registos da enfermaria dos frades, na zona conventual). No palácio de Belém, que funcionava como palácio de recreio, nos arredores da capital, surge-nos, em contrapartida, um dos mais originais revestimentos azulejares, porque inspirado no azulejo que na primeira metade do século XVII revestia as paredes dos templos, mas ao mesmo tempo, mostrando influências do estilo «Regência»[40]. Ora a combinação feliz do amarelo (ouro) com o azul e branco, proporcionava uma decoração rica e cintilante, mas que mantinha o seu carácter decorativo, sem se substituir à pintura e sem entrar em conflito com o mobiliário; por outro lado, esta era uma sala de entrada e não uma sala de permanência. Segundo o Chevalier des Courtils[41], também no Palácio da Ribeira as salas de entrada eram revestidas de azulejos e as restantes com tapeçarias. Quanto ao Palácio

das Necessidades, os azulejos também surgem na cozinha e corredores, zonas onde o azulejo tem um papel dominantemente funcional, e nas salas, os painéis (posteriores ao reinado de D. João V, são, no entanto, de carácter eminentemente decorativo.

Quanto aos revestimentos azulejares do Paço de Caxias e de Queluz, são todos posteriores ao reinado de D. João V, inserindo-se no período rococó, pelo que não os mencionamos aqui.

É apenas no palácio de Sintra que vamos encontrar um revestimento azulejar historiado, na Sala dos Brasões, onde estão representadas cenas de caçadas, inspiradas em gravuras estrangeiras[42] e, consequentemente, dentro do espírito que orientava a decoração dos palácios da aristocracia.

Quanto a outras obras patrocinadas por D. João V, o revestimento azulejar mais notável é o que encontramos em S. Vicente de Fora, na portaria - azulejos atribuídos por José Meco ao pintor Manuel dos Santos[43] - e nos claustros, escadaria, várias salas e painéis do terraço, atribuídos a Valentim de Almeida e ao segundo quartel do século XVIII - claustro[44] - e onde também colaboraram outros artistas como o monogramista P.M.P. - sala menor, situada a poente[45]. Estes azulejos são também exemplo claro de que não existem temas exclusivamente religiosos nos espaços da Igreja e que esta se abria a composições profanas.

No que respeita à aristocracia, classe patrocinadora das novas construções ou de melhoramentos na arquitectura

civil, o azulejo assume um papel fundamental, qualquer que seja o tipo de planta adoptado, a planta em U (de origem italiana ou francesa) ou a planta rectangular, mais convencional. Mesmo em casas seiscentistas, ampliadas ou não durante o século XVIII, se encontram revestimentos azulejares, que por vezes abrangem vários períodos, como acontece no palácio do Correio-mor, em Loures, onde encontramos albarradas, painéis recortados tipicamente joaninos e alisares do período rococó.

Um espaço privilegiado para a aplicação dos azulejos são os jardins, que desde o século XVII mostram acompanhar o gosto italiano, não esquecendo uma zona de buxo e canteiros recortados à maneira francesa, como o provam os jardins do Palácio Fronteira, em Benfica, ou como o provariam os jardins do Conde da Ericeira, frente ao palácio real, em Lisboa, para onde inclusivamente D. Luis de Meneses teria encomendado um Neptuno a Bernini[46].

Apesar do período joanino não corresponder a um grande desenvolvimento da arquitectura de jardins, decorados com azulejos, como no século XVII, o já referido magnífico conjunto do Palácio dos Marqueses de Fronteira, ou, na segunda metade do século XVIII, as decorações da Quinta dos Azulejos, no Lumiar, ou as do Palácio Pombal, em Oeiras, ainda encontramos alguns exemplos que merecem ser referidos.

Helder Carita justifica este facto, que também constatou, deste modo: "A Corte e a nobreza citadina não foram favoráveis à construção de novos palácios e dos

respectivos jardins. O facto de não se terem operado grandes transformações sociais como no período anterior, em que uma nova aristocracia, apoiante dos Braganças, sobe ao poder, não leva à construção dum conjunto de jardins como no maneirismo do século XVII"[47].

Na verdade, em Lisboa são muito raros os jardins da primeira metade do século XVIII, mas alguns terão existido como o provam os vestígios do jardim do Palácio dos Marqueses de Minas (rua da Rosa), onde restam dois medalhões ovais, representando uma dama, penteada à moda dos inícios do século XVIII (*à la Fontange*) e um cavalheiro com cabeleira *à crinière*, embora tenham desaparecido os painéis das paredes e o revestimento dos alegretes, ainda referidos por Santos Simões[48].

É nas quintas e palacetes dos arredores da capital que o azulejo é mais popular, nomeadamente na região de Loures, que ganhou importância precisamente por se encontrar no caminho de Mafra e ter frequentes vezes a visita régia.

Um dos jardins mais notáveis desta zona é precisamente o da casa de campo do Patriarca de Lisboa, em Santo Antão do Tojal, onde ainda se vêem algumas ruas ladeadas de muretes forrados a azulejos e dois tanques com azulejos decorados com grinaldas de flores. Também os dois pombais têm azulejos recortados acompanhando a porta e o janelão e prolongando-se sob a cornija superior, onde além das grinaldas surgem medalhões com molduras amarelas, intervenção cromática que também sucede nas «figuras de

convite» da escadaria, e que constitui um facto raro em relação à época em que os azulejos foram aplicados (década de 30); tal facto encontra a sua provável justificação na importância social e simbólica que este conjunto revestiu, como residência do primeiro Cardeal português e como local visitado pela família real.

Mas esta quinta é também um dos locais em que o azulejo adquire qualidades escultóricas, surgindo como substituto de estátuas[49], como acontece no terraço, onde a imagem de Nossa Senhora da Conceição é rodeada de figuras alegóricas; ou na porta que dá acesso aos jardins, encimada igualmente por uma figura recortada, embora se saiba que o Cardeal importou estátuas de Itália, para a fachada da Igreja[50].

Outro importante palácio da zona é o do Correio-Mor, famoso sobretudo pelos revestimentos interiores de azulejos, mas onde eles também aparecem nos jardins, em medalhões na fachada, na ala contígua à capela, assim como no tanque de rega, cujo espaldar é decorado com painéis com cenas inspiradas nas *Metamorfoses* de Ovídio, azuis e brancos, ms com um ou outro pormenor de policromia, já atribuídos a cerca de 1760[51], mas que julgamos poderem ser anteriores.

Ainda na região de Loures, os azulejos surgem igualmente no espaldar de um tanque ou lago em meia-lua, na Quinta das Carrafouchas. É este outro dos casos em que o azulejo se substitui à escultura, recebendo os "nichos que habitualmente serviriam para albergar uma imagem", "painéis

figurativos preenchendo todo o espaço"[52] e representando as Quatro Estações.

Mas um dos mais ricos conjuntos ajardinados da região de Loures deve ter sido o do Solar de Pintéus, cujos jardins também se diferenciam dos anteriormente referidos, que se desenvolviam ainda em plano, ligando-se a uma "estética maneirista"[53], enquanto estes, à maneira do período barroco, se desenvolvem cenograficamente em terraços e socalcos.

Os azulejos de Pintéus surgem nos terraços, onde a poente estão representadas cenas de caça, em painéis com cercadura em «asa-de-morcego», enquanto a nascente, abrindo para a sala de jantar, se encontram azulejos já da segunda metade do século XVIII, policromos, envolvendo as figuras alegóricas das Quatro Estações, a azul e branco.

Mas era nos jardins em quatro terraços, ligados por escadarias e delimitados por muretes, com bancos e alegretes, que se encontrava um importante conjunto de azulejos. Se desapareceram os das traseiras do Palácio, sabemos da sua existência por uma carta de Cristóvão Aires, dirigida a Sousa Viterbo e por este publicada[54]: "Os jardins propriamente ditos, muito vastos, eram nas trazeiras do palácio, em quatro largos socalcos, ligados por escadas. e todos os muros das escadas forrados de azulejo azul e branco, entremeados de quadros com figuras, alguns dos quais ainda conheci agarrados às ruínas.

o socalco de baixo, para o qual se desce de um terreno azulejado, com quadros de costumes, voltado para o poente, era todo rodeado de muros, bancos e alegretes cobertos de azulejos, com um tanque de pedra redondo no meio...".

O que foram estes jardins pode-se avaliar pelo terraço inferior da casa, agora separado dela pela estrada, também em socalcos, com muretes decorados por azulejos de figura avulsa e, no espaldar do tanque, temas mitológicos marinhos (Tétis e Neptuno), cujo reflexo sobre a água provoca um curioso efeito. Deles dizia o mesmo Cristóvão Aires: "O risco dos jardins e da horta fronteira, chamada «da capella», toda em socalcos também até ao rio, e outr'ora igualmente toda guarnecida de azulejos, nas escadas, no tanque, nos muros, de alto a baixo, deve ser de artista ou artistas de merecimento."[55]

Muito curioso também dentro de um conceito cenográfico de barroco é o conjunto de figuras recortadas, sobre um rodapé de azulejos de figura avulsa, representando o «Triunfo das Virtudes sobre os Sete Pecados Capitais»[56], que decora a fachada que deita para o jardim, na casa da Quinta Grande, na Damaia. Aqui também, num terraço cujas paredes são forradas de azulejos recortados, quase até à altura da cornija, se vêem representadas as quatro estações, envolvidas por molduras em relevo ilusionista, de acordo com o gosto da grande produção joanina da oficina de Bartolomeu

Antunes (anos de 1740/50) à qual são atribuídas estes azulejos[57].

Para além deste núcleo de jardins dos arredores de Lisboa, a aplicação dos azulejos noutros pontos do país é mais rara, embora se possa citar a Quinta do General, em Borba, no Alentejo, onde nos surge uma fonte barroca com azulejos do início do século XVIII[58], ou o conjunto mais vasto dos jardins do Convento de Santa Cruz de Coimbra, também escalonados como os de Pintéus, com muretes com bancos adossados revestidos a azulejos, a cascata ladeada por dois medalhões ovais com azulejos azuis e brancos, representando temas bíblicos, e a fonte da sereia, cujos muretes são decorados com temas relativos à água; este conjunto deve ter sido executado em 1749, data que aparece num azulejo, cópia do original, que se encontra no Museu Machado de Castro[59].

Um outro espaço privilegiado da cenografia barroca joanina, a nível da arquitectura civil, são os vestíbulos e escadas, onde os corrimões em *trompe l'oeil* figurados no azulejo, podem deixar ver figuras galantes, animais e *singeries*, como no Palácio dos Marqueses de Minas, na Rua da Rosa; ou de uma forma mais sugestiva e de escala mais real, à frente dos balaústres das escadas, desenhados ou recortados em azulejo, surgem os amáveis porteiros ou alabardeiros - «figuras de convite».

Estas foram recentemente inventariadas e estudadas, tendo sido consideradas "uma criação intencional e original

da azulejaria portuguesa"[60]. De acordo com este estudo, as «figuras de convite» têm um papel muito importante na definição do estatuto social do dono da casa. Elas surgem no vestíbulo ou «logea»[61] da casa nobre e ao longo das escadas, indicando um percurso, mas também preparando ao visitante uma recepção de aparato, idêntica às das entradas régias. Normalmente, estas figuras parecem integrar-se em espaços anteriores, contribuindo para os renovar de acordo com o novo gosto.

Estas figuras são de tipos diversos e a sua origem parece estar nos guerreiros romanos descobertos recentemente na Igreja de Nossa Senhora da Nazaré, sendo portanto obra holandesa de Kloet (1707).

O seu criador em Portugal, que lhes conferiu uma escala e importância diferentes, seria, de acordo com o mesmo estudo, o monogramista P. M. P., que logo no início do século XVIII, experimentara o *trompe l'oeil* na escadaria do palácio dos Marqueses de Minas, acima referido.

As primeiras figuras de convite nacionais seriam o «porteiro» da Confraria do Corpo Santo, em Setúbal, de 1715 e de P.M.P. e os quatro «porteiros» da Sala dos Actos da Universidade de Évora, cujas obras foram realizadas entre 1715 e 1725. A terceira figura de convite conhecida é datável de cerca de 1720 e encontra-se numa casa nobre da Rua da Penha de França, em Lisboa.

A partir de então este tipo de figuras generalizou-se, sobretudo na região de Lisboa e arredores, devendo

distinguir-se, além dos referidos «porteiros», os «alabardeiros», em trajes de grande aparato e colocados em edifícios situados em percursos frequentemente utilizados pelo rei.

O exemplo mais notável deste tipo de figuras são os «alabardeiros» do Palácio dos Arcebispos, em Santo Antão do Tojal (no percurso para Mafra), onde o artista recorreu à policromia - o amarelo, para sugerir os tecidos lavrados a ouro - em data relativamente precoce, como dissémos.

As «figuras de convite» mais frequentes são os «cavalheiros» ou «escudeiros», em casas particulares, podendo também aparecer as damas.

A razão destas figuras surgirem, quase sem excepções, na zona de Lisboa e arredores, tem a ver, de acordo com o estudo que vimos seguindo, com a necessidade que a nobreza de corte tinha "de ostentar esses símbolos da vida cortesã", o que não acontecia com a nobreza de solar provincial[62].

As «figuras de convite» são, portanto, a vários títulos um bom exemplo da arte barroca, em primeiro lugar porque se ligam a um espaço que é dinamizado em termos de aparato e de percurso e, por outro lado, porque são imagens expressivas da ideologia da nobreza de corte, num contexto de poder absoluto.

Uma outra curiosa utilização do azulejo, em espírito contrária à das «figuras de convite», mas paralela pelo local em que surge e por se dirigir também ao visitante, é a

da Quinta da Conceição, em Aldeia de Irmãos (Azeitão) onde, de cada lado do terraço que dá acesso à porta principal da casa, encontramos dois cães, um saindo da casota e outro preso a uma corrente, com legendas latinas que fazem recuar qualquer intruso indesejável[63]; tal utilização evoca, sem dúvida, a das casas romanas onde um cão representado em mosaico advertia: *"cave canem"*.

Em relação aos interiores, é difícil imaginar o que seria um espaço civil barroco, mas tal como acontece em relação à arquitectura religiosa, ele é determinado pelos elementos decorativos, que são, em primeiro lugar, todos aqueles que revestem as paredes, como o azulejo, a pintura, ou as tapeçarias e colchas, e depois o mobiliário, em madeiras douradas ou policromas, não esquecendo o chão, por vezes com madeiras embutidas, como acontece em Mafra.

As descrições dos viajantes, que entre nós estiveram na primeira metade do século, apontam, de um modo geral, para a presença quase constante do azulejo, que consideram harmonizar-se com a amenidade do clima, ao mesmo tempo que dão alegria às casas. Quase todos os viajantes apontam para a existência de mobiliário rico e abundante, e apenas o Chevalier des Courtils fala de um palácio real de salas despidas, o que curiosamente contrasta com a quase contemporânea descrição do mesmo palácio, publicada por Camilo Castelo Branco[64].

O carácter de obra de arte do azulejo tem de ser encarado na sua relação com o excesso de móveis referido, em

consequência do que se pode acreditar que os azulejos - mesmo os silhares historiados - eram uma moda e uma tradição a que talvez não se ligasse excessiva importância. No entanto, não devemos esquecer que esses interiores "correspondiam a uma tradição de apropriação itinerante e de alternância segundo as épocas do ano e o significado do momento"[65].

Se, como afirma Helder Carita, o mobiliário é constituído sobretudo pelos "grandes armários de dois corpos, os contadores e bufetes", encostados à parede, onde o mobiliário "estaticamente era alinhado"[66], os silhares de azulejos, encobertos por móveis, pouco poderiam participar numa verdadeira alteração do espaço. Será preciso determinar com rigor o momento em que o mobiliário se desliga da parede, o que o mesmo autor identifica com a segunda metade do século XVIII, para compreender a relação entre os diversos elementos decorativos.

O azulejo tem, na arquitectura civil, tradições que remontam ao final da Idade Média (século XV-XVI), como o provam os azulejos que decoram o palácio da Vila de Sintra. Durante o século XVII, houve um período em que se preferiram alizares e rodapés de carácter essencialmente decorativo, como acontece no Palácio de Vila Viçosa, onde surgem azulejos nacionais e de origem flamenga e talaverana. Não se encontra na arquitectura civil, como acontece na religiosa, o revestimento global das paredes com azulejos, certamente porque a parte superior das paredes era revestida de

tapeçarias e damascos. Um dos palácios do século XVII que exemplifica claramente o uso do azulejo, é o dos Marqueses da Fronteira, onde ainda se vêem azulejos de padrão na escadaria, reservando-se os silhares historiados para as salas, onde coexistem azulejos nacionais (Sala das Batalhas) e azulejos de origem holandesa (actual sala de jantar). O mesmo acontece no Palácio dos Condes da Calheta, em Belém, onde igualmente se confrontam silhares policromos de carácter decorativo, da segunda metade do século XVII, com painéis historiados de influência holandesa.

Uma das características que parece ser original da época joanina é a valorização da zona de entrada, de que já falámos a propósito das «figuras de convite», e a opção por painéis historiados no interior das salas, reservando-se os azulejos de carácter mais decorativo, como as «albarradas», para corredores e pequenas salas de passagem, enquanto os azulejos de «figura avulsa» aparecem nas cozinhas e jardins ou terraços. Sendo a arquitectura civil portuguesa de carácter essencialmente conservador, quando percorremos os palácios e solares, verificamos que as salas se sucedem umas às outras em corredor, não havendo alterações às plantas rectangulares e quadradas, enquanto na Europa se difundem as salas circulares e elípticas. Deste modo, os conjuntos de azulejos de cada sala criam a variedade necessária a uma certa dinâmica do espaço, estando por vezes ligados por uma unidade temática (história de um barco, no Palácio do Correio-Mor, em Loures).

Tal como acontece em relação aos azulejos que revestem as paredes das igrejas, também aqui encontramos duas fases, encontrando-se os azulejos da primeira fase ligados a uma concepção decorativa compartimentada, de molduras bem definidas, normalmente com cercaduras de acantos enrolados, que delimitam os diferentes quadros e estabelecem o limite superior através de uma linha recta. Um exemplo raro, porque corresponde a um revestimento total da parede, é o da Sala dos Brasões do Palácio de Sintra, em que, embora de épocas diferentes, os quadros da parede, em azulejo, entram em consonância com os caixotões do tecto. É também de salientar, neste caso, a forma como o azulejo sublinha e acompanha elementos arquitectónicos, como as portas, e se concilia com o mobiliário, tendo o seu autor (monogramista P. M. P.) criado um alto rodapé de carácter simplesmente decorativo, e colocado as cenas historiadas de forma a poderem ser vistas e simultaneamente ampliarem e alterarem o espaço. Muito importante é a modificação provocada pelo painel que fica no ângulo, que destrói por completo o canto da sala, facto para o qual Helder Carita também chama a atenção a propósito de outro exemplo[67]. No entanto, todas estas preocupações de integração espacial podem ser justificadas pelo facto de se tratar de um Paço Real e de encomenda régia.

Se o primeiro quartel do século XVIII corresponde a uma diferenciação explícita entre cercadura e figuração, tal como acontece nos azulejos que decoram as igrejas - é o caso

do salão nobre do solar dos Biscainhos, em Braga, ou nalgumas das salas do palácio dos Marqueses de Minas, em Lisboa - na fase seguinte, as cercaduras vão penetrar no espaço pictórico, mantendo-se, a princípio, dentro dos limites exteriores rectangulares, para depois os romperem, surgindo o azulejo recortado. É assim que o azulejo joanino adquire efeitos mais cenográficos, como acontece no período chamado da «grande produção», em que os painéis produzidos na oficina de Bartolomeu Antunes - Nicolau de Freitas apresentam molduras exuberantes, sugerindo relevos e perspectivas, e sendo reamtados por urnas recortadas e por sanefas e cortinados que acentuam a profundidade dos fundos de paisagem. É o que acontece nalgumas salas do Palácio do Correio-Mor, em Loures, ou nas escadarias do palácio da rua da Rosa (junto ao do Marquês de Minas), ou ainda no Salão nobre do palácio dos Machadinhos. Fora de Lisboa, um dos casos mais espectaculares, produzido nas oficinas de Coimbra, é o do palácio dos Condes de Anadia, em Mangualde, em que a entrada e as escadarias são ornamentadas com azulejos joaninos desta fase. Se aqui, como afirma Helder Carita, a entrada e as escadarias se procuram adaptar a "um programa de núcleo central, de tradição europeia"[68], é significativo que as «figuras de convite», tão nacionais, não estejam presentes e todo o vão da escadaria seja revestido de azulejos que culminam ao centro, no brasão da família, enquanto, bifurcando-se as escadarias dão acesso ao piso nobre, onde são rematadas por dois painéis recortados,

que lhe ficam fronteiros. Também no salão nobre encontramos os mesmos painéis recortados de molduras exuberantes e que, pela sua dimensão, agem de facto como reflectores da luz, que, de dia, entra pelas janelas, enquanto à noite, cintilaria à luz de velas e candelabros.

O azulejo surge, portanto, como o elemento verdadeiramente dinamizador da arquitectura civil, cujas soluções arquitectónicas se mantiveram relativamente conservadoras e é significativo da sua popularidade o facto do seu emprego se ter mantido na segunda metade do século XVIII, embora a sua gramática decorativa tenha evoluído consoante o gosto da época, passando do barroco ao rococó e neoclassicismo.

O uso do azulejo na arquitectura civil parece ter tido uma importância significativa no Sul do país (onde sem dúvida a tradição muçulmana mais perdurou) e, mais especificamente, na região à volta de Lisboa, onde a aristocracia da época tinha as suas residências de Verão. Aqui e na cidade, por influência da etiqueta de Corte, tiveram especial importância, como vimos, as zonas de entrada da casa, onde domina o ilusionismo barroco através da presença das «figuras de convite».

NOTAS:

[1]Reynaldo dos Santos, O Azulejo em Portugal, Lisboa, 1957, p. 115

[2]J. Castelo Branco Pereira, "L'Azulejo au Portugal. Renouvellement et permanence" in Azulejos, catálogo da exposição em Porte de Hal, Bruxelles, 20 de Setembro a 29 de Dezembro de 1991, Europália, Portugal, p. 24

[3]Luisa d'Orey Capucho Arruda, Figuras de Convite na Azulejaria Portuguesa do Século XVIII, Dissertação de mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2 vols. Lisboa, 1989 (policopiado)

[4]José Meco, O Azulejo em Portugal, Publicações Alfa, Lisboa, 1989, pp. 5 e 166

[5]Idem, ibidem, p. 223

[6]Teresa Lima de Campos, "Application des règles iconographiques aux azulejos portugais du XVIIIème siècle", in Azulejos, catálogo, Europália, op. cit., p.39

[7]Flávio Gonçalves, As obras setecentistas da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche, Porto, Instituto de História da Arte, 1984, pp. 16-17

[8]José Meco, "Le «cycle des maîtres» baroques" in Azulejos, Europália, op. cit., pp. 43-44

[9]José Meco, op. cit., p. 223

[10]Jorge Henrique Pais da Silva, "Nota sobre a Arquitectura Barroca em Portugal" in Páginas de História da Arte, vol. II, Estudos e Ensaios, Editorial Estampa, Lisboa, 1986, «Imprensa Universitária», nº 54, p. 98

[11]Reynaldo dos Santos, op. cit., p. 117

[12]Idem, ibidem, p. 131

[13]José Meco, op. cit., p. 117

[14]Reynaldo dos Santos, op. cit., p. 115

[15]Teresa Lima de Campos, op. cit., p. 39

[16]Carlota Abrantes Saraiva, Contribuição para o estudo dos azulejos do Instituto de Odivelas, Lisboa, 1975

[17]José Meco, op. cit., p. 104

[18]Sobre este assunto ver: Marie-Thérèse Mandroux-França, L'Image ornementale et la littérature artistique importées du XVIème au XVIIIème siècle: un patrimoine méconnu des bibliothèques et musées portugais, Porto, 1983

[19]José Meco, op. cit., p. 183

[20]Robert C. Smith, "French models for portuguese tiles" in Apollo, nº 134, Londres, Abril de 1973

[21]José Meco, op. cit. reproduz a estampa e o azulejo na p. 181

[22]Idem, Azulejos de Lisboa, Catálogo, Exposição do Museu da Cidade, Estufa Fria, Lisboa, 1984, p. 54

[23]Teresa Lima de Campos, op. cit., p. 37

[24]Sobre a evolução do traje no azulejo, ver: Margarida Calado, "O Azulejo Historiado como Fonte Iconográfica para a História do Traje - Alguns exemplos" in Encontro sobre História da Azulejaria em Portugal II, Da Passagem para a

Monocromia Seiscentista à Azulejaria Joanina, Palácio Fronteira, Lisboa, 21 e 22 de Junho de 1991
[25]Cyrillo Volkmar Machado, Collecção de Memórias, 2ª ed., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 71
[26]José Meco, op. cit., pp. 27-28
[27]J. M. Santos Simões, Azulejaria Portuguesa no século XVIII, Lisboa, F. C. G., 1979, p. 6
[28]José Meco, op. cit., p.17
[29]Dr. Feliciano Guimarães, Azulejos de Figura Avulsa, Edições Pátria, Gaia, MCMXXXII, Estudos Nacionais sob a égide do Instituto de Coimbra, pp. 44-45
[30]Idem, ibidem, pp. 45-47
[31]J. Castelo Branco Pereira, op. cit., p. 24
[32]Idem, ibidem, p. 23
[33]José Meco, O Azulejo em Portugal, op. cit., pp. 151-154
[34]Idem, Azulejaria no Concelho de Oeiras, Cadernos da Biblioteca Operária Oeirense, 1982, p. 11
[35]Idem, O Azulejo em Portugal, op. cit., p. 116
[36]Carlota Abrantes Saraiva, op. cit.
[37]Feliciano Guimarães, op. cit., p. 59
[38]J. M. dos Santos Simões, op. cit., p. 5
[39]Idem, ibidem, p. 5
[40]José Meco, op. cit., p. 170
[41]Ver anexo documental relativo a «Paço Real e Patriarcal».
[42]José Meco, op. cit., p. 16
[43]Idem, O Pintor de Azulejos Manuel dos Santos. Definição e análise da obra, Lisboa, 1980, Separata do «Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa», III série, nº 86, 1980
[44]José Meco, O Azulejo em Portugal, op. cit., p. 181
[45]J. M. Santos Simões, op. cit., p. 240
[46]Carlos Moura, "O Limiar do Barroco", História da Arte em Portugal, vol. 8, Publicações Alfa, Lisboa, 1986, p. 169
[47]Helder Carita, António Homem Cardoso, Tratado da Grandeza dos Jardins em Portugal ou da originalidade e desaires desta, arte, Edição dos Autores, 1987, p. 145
[48]J. M. dos Santos Simões, op. cit.
[49]Ana Cristina Soares Turrion Leite, O Jardim em Portugal nos séculos XVII e XVIII, Arquitecturas, Programas Iconográficos.,Tese de Mestrado em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1988, 3 vols. (policopiado), vol. I, p. 133
[50]Helder Carita, Homem Cardoso, op. cit., pp. 145-145
[51]Matilde Pessoa Tamagnini, "O Palácio do Correio-Mor em Loures", Separata de Belas Artes, nº 31, Lisboa, 1977, p. 109
[52]Ana Cristina Leite, op. cit., p. 133
[53]Helder Carita, Homem Cardoso, op. cit., p. 145
[54]Sousa Viterbo, A Jardinagem em Portugal, 2ª série, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1981, Separata do vol. 56 do «Instituto», p. 136
[55]Idem, ibidem, p. 137
[56]Anne de Stoop, Quintas e Palácios nos arredores de Lisboa, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1986, pp. 108-109
[57]Idem, ibidem, p. 110

[58]Helder Carita, Homem Cardoso, op. cit., p. 126
[59]Ana Cristina Leite, op. cit.
[60]Luisa Arruda, op. cit., vol. I, pp. 3-4
[61]Idem, ibidem, I vol., p. 22
[62]Idem, ibidem; todas as ideias aqui expressas se baseiam nesta tese, que nos pareceu de grande utilidade para o esclarecimento deste capítulo da nossa azulejaria. A mesma autora participou também no Catálogo da Europália com o artigo "Personnages d'accueil, une iconographie baroque en azulejos", op. cit., pp. 49-52.
[63]Margarida Calado, "A Quinta da Conceição de António Cremer - Breve análise" in Claro Escuro, Revista de Estudos Barrocos, nº 2-3, Lisboa, Maio/Novembro de 1989, Quimera Edª, pp. 67-72
[64]Ver anexos relativos ao «Paço Real e Patriarcal».
[65]Helder Carita, Homem Cardoso, Oriente e Ocidente nos Interiores em Portugal, Livraria Civlização Editora, Barcelos, s.d., p. 125
[66]Idem, ibidem, p. 163
[67]Idem, ibidem, p. 103
[68]Idem, ibidem, p. 128

1.6.2. A talha e o azulejo, expressões originais de decoração arquitectónica.

B. A talha e a escultura em madeira. Os retábulos.

Se o azulejo é um elemento importante na transformação do espaço arquitectónico, em termos de Barroco, a talha, cujo desenvolvimento é mais circunscrito em termos temporais - entrando em decadência, no Sul do País, logo após o Terramoto, e, no Norte, não sobrevivendo ao século XVIII - e espaciais - porque é dominante na arquitectura religiosa, embora se salientem alguns exemplos a nível da arquitectura civil[1] - tem sido quase identificada com o Barroco nacional.

Isto deve-se, em primeiro lugar, ao facto de a talha ter merecido uma atenção especial aos historiadores da arte europeia que se debruçaram sobre o caso português, como Victor Tapié, que afirma:

"A tradição verdadeiramente portuguesa renova-se na ornamentação interior das igrejas e é chocante o contraste entre a simplicidade das fachadas, mesmo com os frontões esculpidos e a riqueza do interior. Revestem as naves com uma decoração de madeira esculpida e dourada (talha), elevam magníficos retábulos no coro das igrejas ou sobre os altares laterais..."[2].

É também significativo que as grandes sistematizações da talha portuguesa se devam a historiadores não portugueses, embora o primeiro, Lúcio Costa[3], se

inscreva numa tradição cultural portuguesa e tenha sido a ele que se deve a comparação dos retábulos com os portais românicos, posteriormente adoptada por outros. Para além deste arquitecto brasileiro, não podemos esquecer a importância dada aos estudos sobre talha por historiadores como Germain Bazin e Robert C. Smith[4]. Também mais recentemente, Yves Bottineau salienta a simplicidade das fachadas das nossas igrejas relativamente às das igrejas espanholas, enquanto nos nossos interiores a originalidade é alcançada através da «talha», "le bois sculpté doré, polychrome, qui constitue les autels et les retables et peut envahir les mures et les voûtes"[5].

Outra das razões pela qual a talha foi valorizada é o facto de ela responder a determinados princípios da Contra-Reforma, cuja política era a de atrair os crentes à Igreja. A verdade é que o efeito sensual e espiritual dos grandes retábulos dourados é superior, como imagem do Além, ao dos retábulos de mármore, ainda que estes utilizassem a coluna torsa. Já na Idade Média uma narrativa místico-religiosa falava assim do Paraíso: "E, jndo asi adiante, uirõ hнu muro de muy nobre ouro... E, des que se acharom dentro, aly uirõ tantas seedas d'ouro e de pedras preciosas, cubertas de pano d'ouro e de seda. Aly sijiam homees e molheres muy fremosos, uistidos de muy fremosa uestidura... E auiã coroas d'ouro nas cabeças, que rresprandeciã como o sol, e tijnhã ueeos d'ouro e liuros muy fremosos de letras d'ouro e quantauã quantos doces."[6] Julgamos que esta visão

mantinha actualidade relativamente ao espírito dos crentes nos séculos XVII e XVIII: o ouro era a antevisão do Paraíso.

Tal como afirma Natália Marinho F. Alves, "ao serviço da Fé Católica, a talha é um tipo de linguagem barroca que procura através do estímulo dos mecanismos sensoriais do crente, atraí-lo e conduzi-lo, por vezes sem que este tome consciência, à aceitação das fórmulas prescritas pela Igreja. (...) Retábulos, púlpitos, caixas de órgãos, sanefas, molduras e remates, ricamente esculpidos e dourados, constituem uma visão fascinante que exerce uma poderosa acção magnética, essencial para a motivação dos sentidos"[7].

Por outro lado, apesar da talha dourada ser uma forma de expressão artística que se destinava principalmente às igrejas, não há dúvida que a ela está directamente ligado o nome do rei - estilo joanino - definivel entre outros elementos pelo uso da coluna salomónica, de inspiração berniniana, que se insere assim num programa de italianização da arte portuguesa, enquanto o período *rocaille*, actualmente considerado independente do barroco, denota clara influência francesa.

Devemos ainda reafirmar, relativamente àqueles que entendem a talha como uma expressão eminentemente artesanal, que se analisarmos correctamente um retábulo, verificaremos que ele participa das várias artes - arquitectura, escultura, cor - e que na sua realização tomam parte o projectista, que pode ser um arquitecto, como João Antunes,

ou escultor de nome, como Claude Laprade, o entalhador, o ensamblador e o dourador, que se podem considerar artesãos, sem que isso reduza o retábulo ao nível de uma arte menor.[8]

Queremos também sublinhar que uma síntese correcta só será possível relativamente aos meios decorativos usados no barroco e especificamente à talha, quando for feito o inventário das construções realizadas de novo e das soluções adoptadas para cada uma, pois só deste modo poderemos confirmar, se, de facto, a talha (e o azulejo) são excepcionais em igrejas de planta centralizada e "construídas totalmente de novo"[9].

Em relação aos edifícios pré-existentes, é de notar que a decoração não obedeceu normalmente a um programa pre-estabelecido, e que muitas vezes dependeu de um mecenatismo de carácter pio, que valorizava a capela de um santo, porque a sua confraria era mais rica, por exemplo, ou porque determinado acontecimento milagroso suscitava a devoção popular, que sempre se traduzia em esmolas. A isto acresce que a estrutura dominante de nave única com capelas ou altares se prestava a que, pontualmente, umas ou outros pudessem ser modernizados consoante os gostos da época, podendo até um retábulo de mármore emparelhar com outros de talha, como acontece na igreja jesuítica de Santarém, na Capela de Nossa Senhora da Boa Morte, de João António Bellini de Pádua[10]. Também não são inéditos casos de talha «nacional» a que foi acrescentada, por exemplo, uma sanefa ou um revestimento do arco de triunfo em «estilo joanino»,

como acontece na igreja do Convento dos Cardais, em Lisboa. Um exemplo notável é o da própria igreja de S. Roque, onde os altares evidenciam épocas diversas e em que a pobreza de uma das capelas terá sugerido a intervenção régia que determina a encomenda da Capela de S. João Baptista[11].

Assim, a leitura que hoje fazemos das igrejas decoradas no período barroco deve ter em atenção a cronologia das intervenções, porque temos uma apreensão global do que, na realidade, corresponde a um somatório de intervenções decorativas. Neste sentido, parece-nos interessante o conceito de Yves Bottineau de um edifício constituído por "les diverses parties necessaires au culte et aux dégagements, parties juxtaposées et séparées non par des arcades, mais par des murs véritables - au total, une église cloisonnée... "[12].

Feitas estas considerações e para um melhor entendimento do que é a "talha joanina", parece-nos necessário rever as posições dos mais significativos autores que, até agora, se debruçaram sobre o assunto. Uma das mais antigas é precisamente a de Lúcio Costa, que data de 1941[13]. Para este autor, existem quatro períodos fundamentais, correspondendo o primeiro aos retábulos post-renascentistas ou proto-barrocos de fins do século XVI e primeiros decénios do XVIII; o segundo, que perdura até começos de 700, é caracterizado pela utilização de colunas torsas repetidas em planos reentrantes com arquivoltas concêntricas, que "recorda muito de perto o das velhas portadas românicas"[14];

o terceiro, corresponde à primeira metade do século XVIII: as colunas afastam-se, para dar lugar às imagens; os arcos abrem-se para receber o docel sobre o trono; "as linhas mestras do desenho quase que se perdem, levadas pelo ímpeto e pela profusão de formas que irrompem, à uma por toda a parte"[15] - é este que corresponde, portanto, ao período joanino; finalmente, na segunda metade do século XVIII, surge o novo estilo "moderno" que regressa às composições mais claras e arrumadas da primeira época"[16]. Como se pode verificar, apesar de se basear no estudo da talha brasileira, Lúcio Costa já individuáliza um período que corresponde sensivelmente ao reinado de D. João V.

Quanto a Robert Smith e Germain Bazin, apresentam duas análises, no Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, com poucos anos de diferença - 1950 e 1953 - tendo o primeiro vindo a publicar, em 1963, o importante estudo *A Talha em Portugal*[17].

Para Robert Smith, o período que estudamos - 1ª metade do século XVIII - coincide fundamentalmente com o *estilo nacional*, cujas origens estão no final do século XVII, caracterizado pelas colunas torsas, envolvidas por cachos de uvas e folhas de parreira, que se prolongam no coroamento em arcos concêntricos; mas além da já referida semelhança com os portais românicos, este estilo é nacional por utilizar também arcos trilobados e formas animais fantásticas, previamente usadas no estilo manuelino; é ainda nacional por ser o mais frequentemente encontrado em igrejas

portuguesas e por trazer para a arte portuguesa o conceito de *igreja toda de ouro*[18].

Para o mesmo autor, no texto escrito em 1950, a grande transformação trazida pelo *estilo joanino* é a acentuação do elemento arquitectónico na secção superior do retábulo, que surge pela primeira vez na Capela de Nossa Senhora da Piedade, em S. Roque de Lisboa, mas a plenitude do estilo será alcançada em 1726 com o retábulo do altar-mor da Sé do Porto. Aí se encontram as dez colunas, em vários planos, sustentando fragmentos de um entablamento quebrado; por outro lado, o arco do nicho central é coroado por uma sanefa, que parece derivar do baldaquino de Bernini; outro elemento com a mesma origem é representado pelas colunas torsas, cujas superfícies deixam de ser envolvidas com vinha e pássaros e passam a ser decoradas, nos sulcos, com grinaldas de rosas, malmequeres e outras flores; o terço inferior da coluna é estriado, também de acordo com o modelo berniniano. No coroamento do altar, belíssimos anjos abrem as asas sobre as secções de entablamento, à maneira romana, enquanto atrás e acima deles, outros preenchem o espaço. Nos plintos, sob as bases das colunas salientes, figuras humanas suportam o peso do altar, à maneira de atlantes, contrastando nas suas atitudes com santos de pé, desenhados por Claude Laprade.

Robert Smith salienta ainda a importância deste altar ter sido encomendado na capital, onde, já há alguns anos se fazia sentir a influência da arte italiana, pela

presença de grandes decoradores romanos como o pintor de perspectivas Vincenzo Baccarelli; pela chegada dos três magníficos coches da embaixada do Marquês de Fontes. em 1718, que davam um exemplo da talha contemporânea italiana, com as suas figuras de tamanho natural, em poses contorcidas; pela presença de artistas italianos, como Giovanni Antonio Bellini de Pádua, Ludovice, Juvara, este ainda que temporariamente, e outros de menor renome; pela importação de tratados como *L'architettura civile* de Ferdinando Galli Bibiena, publicado em Parma em 1711, e o *Perspectiva pictorum et architectorum*, publicado em Roma entre 1693 e 1700, do padre jesuíta Andrea Pozzo; finalmente a importação de pratas para as igrejas, nomeadamente para a Patriarcal - são factores determinantes da presença e influência da arte italiana entre nós.

Foi também através da encomenda do retábulo da Sé do Porto que se tornou conhecido o nome de Santos Pacheco como criador de retábulos.

Derivado do altar joanino é o *rococó*, em justa apreciação de Robert Smith considerado "última expressão importante da talha dourada portuguesa"[19].

Estes retábulos mantém a sua composição, com largas aberturas centrais emolduradas por colunas e superstrutura arquitectónica; continuam a tradição das estátuas laterais ou pinturas e mantêm os elaborados lambrequins ou sanefas italianizantes. Diferem dos joaninos pela rejeição quase total das colunas torsas, supressão dos atlantes e de quase

todas as figuras de anjos, que são substituídos por festões e grinaldas. Neles surgem como elementos decorativos os concheados recortados, as «orelhas», espalhados pelos decoradores parisienses. No entanto, até à morte de D. João V, o rococó francês influencia pouco a arquitectura, escultura e talha dourada da região de Lisboa, embora apareça no azulejo, mobiliário e pratas. No entanto, no Norte, aparece na decoração interior da igreja das Carmelitas de Aveiro, de 1738, feita pelo entalhador do Porto, António José; na decoração de S. Francisco, completada antes de 1744; e atinge a sua definição no altar de Nossa Senhora do Rosário, em S. Domingos de Viana do Castelo, desenhado em 1746 por Manuel Pinto Vila Lobos e executado por Domingos Magalhães.

No Sul do país, o gosto rococó, embora menos espectacular, surge também em retábulos do período joanino, como os da ábside e transepto da igreja de Nossa Senhora dos Remédios em Évora, realizados entre 1735 e 1750.

Deste modo, segundo Robert Smith, durante o reinado de D. João V, encontramos três tipos de retábulo: o de *estilo nacional*, que remonta aos fins do século XVII e se prolonga pelo primeiro quartel do XVIII; o de *estilo joanino* propriamente dito, plenamente elaborado no altar-mor da Sé do Porto; e o de estilo rococó, com maior importância em regiões da província, sobretudo a partir da década de 40.

Em contrapartida, a classificação de Germain Bazin, correspondente ao mesmo período, é muito mais complexa, pois

considera doze tipos de retábulos, para além das formas híbridas e das tardias ou recessivas[20]. Assim, no que se refere ao período abarcado pelo reinado de D. João V, Bazin considera existirem quatro tipos de retábulos:

6. Tipo barroco, dito românico parietal. Fim do XVII - primeiro terço do século XVIII.

7. Tipo barroco, dito românico com arquivoltas escalonadas. Fim do XVII - primeiro terço do século XVIII.

8. Tipo frontal. Fim do XVII - princípio do século XVIII.

9. Tipo D. João V com baldaquino. Segundo quartel do século XVIII.[21]

Para este autor, o tipo rococó inicia-se apenas a partir de 1750.

Em relação aos retábulos de finais do século XVII e princípios do XVIII, ele entende que, apesar de cobertos de esculturas, estas se submetem a um enquadramento arquitectónico extremamente simples. Os princípios que os regem são, em primeiro lugar, o desejo de libertar um grande espaço central ou tribuna no qual será edificado um *trono* em degraus destinado à imagem venerada; em segundo lugar, a vontade de regressar à forma fechada para o coroamento, o que faz retomar consolidar o arco de volta perfeita inaugurado pela escola de Portalegre. Assim, o retábulo evoca muito naturalmente a forma do portal românico. A pintura imitando mármore é abandonada por um revestimento total de ouro. Finalmente, o vocabulário ornamental

maneirista é abandonado por um novo vocabulário de base «fitomórfica», formado essencialmente por enrolamentos de folhas de acanto de grande escala e de ramos de videira. Estes sobem sobretudo em volta das colunas torsas, do tipo chamado «coluna salomónica»[22].

A diferença fundamental entre o tipo 6 e o 7 é que o primeiro se agarra à parede e, no segundo, as colunas e arquivoltas são escalonadas em profundidade.

Germain Bazin cita como exemplos, ainda destes tipos, mas que se enquadram já no reinado de D. João V, o altar-mor de Santa Clara-a-Nova de Coimbra, de 1707, e o retábulo da Crucificação do Espírito Santo de Évora, datado de 1707-8[23].

Durante o primeiro quartel do século XVIII, a ornamentação tende a proliferar sobre as estruturas. O tipo 6 aparece em altares-mores, como o de Santo António de Lagos, enquanto o tipo 7 surge na capela-mor de Santa Clara de Guimarães, encomendada já depois de 1733[24].

O estilo joanino parece coincidir, para este autor, com uma perda do equilíbrio entre ornamento e estrutura: os acantos invadem as paredes das igrejas, surgem figuras antropomórficas, cariátides, atlantes, *putti*; os entablamentos desdobram-se; os frontões quebram-se; aparece o baldaquino e renasce a silhueta movimentada. E Bazin evoca aqui o exemplo paradigmático dado por Robert Smith com o altar-mor da Sé do Porto, e acrescenta também outros casos, como o da capela-mor dos Paulistas e a de S. Miguel de

Alfama, a capela das Comendadeiras de Avis e a de Nossa Senhora da Pena. Pela mesma época surge também um notável exemplo de talha profana - a da Biblioteca da Universidade de Coimbra, realizada entre 1720 e 1723.

Se o estilo joanino, de uma maneira geral, não foi bem sucedido no Alentejo (excepção - a capela-mor de S. Francisco de Estremoz[25]), no Norte, certamente por influência do altar-mor da Sé do Porto, os exemplos sucedem-se: S. Gonçalo de Amarante, S. Francisco e Carmo de Guimarães, Senhor das Barrocas em Aveiro e Santa Clara e S. Francisco do Porto.

Nestas duas últimas igrejas, ambas franciscanas e góticas, a talha invadiu totalmente o interior dos edifícios escondendo a estrutura gótica e criando os exemplos mais notáveis de *igreja toda de ouro*.

Finalmente, para Germain Bazin, entre 1745 e 1750, assite-se à difusão do rococó, cuja responsabilidade cabe sobretudo aos ourives. E, se em Lisboa e no Alentejo, devido ao Terramoto e à reforma pombalina, o rococó tende a desaparecer, no Minho-Douro ele vai permanecer até à introdução da reforma neoclássica, em 1780, por Cruz Amarante[26].

Os altares rococó derivam do «tipo D. João V com baldaquino», «interpretado em *rocaille*», mas a escultura é novamente disciplinada e localizada e o baldaquino que serve de coroamento tende a fechar a composição[27].

A obra de Robert Smith *A Talha em Portugal* não vem trazer grandes novidades relativamente ao seu estudo de 1950, a não ser o levar em consideração algumas revelações documentais feitas por Ayres de Carvalho[28] e por si próprio. São mais detalhadamente estudados os exemplos iniciais de estilo joanino em Lisboa, nomeadamente o da Matriz de Loures (contrato de 1721), o da capela-mor de Nossa Senhora da Pena, completada entre 1713 e 1718, com manifestas semelhanças com o anterior, nomeadamente no desenho dos atlantes; o retábulo de Nossa Senhora do Rosário, da igreja de Santiago, em Lisboa; o da capela-mor de S. Miguel de Alfama (de 1728); o relicário da Madre de Deus; o retábulo das Comendadeiras de Avis (1734) e ainda o da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Piedade, na Merceana.

Em todas estas igrejas eram ainda utilizadas colunas «pseudo-salomónicas» de tipo idêntico às dos retábulos de estilo nacional. Só a partir de cerca de 1725 se começaram a imitar, na talha, as colunas salomónicas idênticas às de bronze dourado que Bernini utilizou no baldaquino de S. Pedro em Roma. Em Lisboa, este novo tipo surge no retábulo-mor da igreja dos Paulistas, documentado por Ayres de Carvalho como obra de Santos Pacheco, realizada entre 1727 e 1730 e, consequentemente, do mesmo autor e época que o da Sé do Porto. Estes retábulos correspondem a uma verdadeira italianização do tipo tradicional do retábulo português e, no caso particular dos Paulistas, ele combina-se de maneira

feliz com as pinturas em perspectivas ilusionistas que cobrem a abóbada da capela-mor.

Neste mesmo estudo, Robert Smith destaca ainda variantes alentejanas do estilo joanino[29] e dá especial relevo à escola do Porto, que se desenvolveu à sombra do modelo da Sé e dos seus executantes, Miguel Francisco da Silva e Luis Pereira da Costa; destaca ainda as já referidas igrejas de ouro, os retábulos de vários andares e, finalmente, algumas variantes provincianas do estilo joanino[30].

Estes estudos lançaram as bases para uma cronologia da talha durante a primeira metade do século XVIII e sínteses posteriores, como a de Pais da Silva no *Dicionário de História de Portugal*[31], de Flávio Gonçalves na introdução ao catálogo *A Talha no Concelho de Vila do Conde*[32] e, mais recentemente, a de Natália Marinho Ferreira Alves no *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*[33] mostram aceitá-las, com preferência para a de Robert Smith.

Já depois de redigirmos este capítulo[34], realizou-se em Lisboa, em Outubro de 1992, um Congresso Internacional de História da Arte[35], que contou com uma secção de homenagem a Robert Smith, inteiramente dedicada à talha. Nesta secção, a professora Natália Ferreira Alves fez uma comunicação onde tratou, precisamente, dos historiadores que se dedicaram ao estudo deste capítulo tão importante da arte portuguesa, quer a nível geral, quer a nível regional. Aí salientou o papel de uma nova geração de estudiosos, na qual se integra,

e que compreende Francisco Lameira, que faz o inventário da talha e escultura em madeira no Algarve, Sanches Martins, no Porto, Nelson Correia Borges, na região de Coimbra e também através do volume 9 da *História da Arte em Portugal*[36], para citar apenas alguns nomes. Para todos estes estudiosos é ainda fundamental a classificação criada por Robert Smith, não obstante todas as variantes regionais.

Poderemos, por consequência, concluir que o reinado de D. João V se inicia sob a égide do estilo nacional, que se prolongará por todo o primeiro quartel do século XVIII; é durante a década de 1710/20 que surgem os primeiros exemplos de estilo joanino, que atingem expressões paradigmáticas no retábulo da capela-mor dos Paulistas, em Lisboa, e no retábulo do altar-mor da Sé do Porto, ambos delineados por Santos Pacheco, e cuja característica dominante é uma clara influência de modelos e fontes italianas; considere-se ou não o rococó como estilo independente, ele começa a definir-se, através de elementos decorativos, desde 1735, para alcançar a sua plenitude à volta de meados do século, distinguindo-se diferenciações regionais muito nítidas consoante as fontes utilizadas, mesmo em regiões tão próximas como o Porto (modelo do altar-mor da Sé) e Braga (influência das gravuras de Augsburgo)[37].

Para além desta evolução, não podemos esquecer que determinadas zonas geográficas apresentam até mais tarde, fórmas do período anterior, nomeadamente do «estilo nacional»; por outro lado, também em zonas afastadas dos

grandes centros difusores nos surgem interpretações locais de carácter curioso, que balança entre a arte erudita e a popular, como acontece na talha algarvia, por exemplo, na igreja de Santo António de Lagos, onde talha «nacional» se conjuga com azulejos azuis e brancos de albarradas e com pinturas ilusionistas no tecto, mas a interpretação dada à figura humana - presente na decoração, apesar da estrutura do retábulo se enquadrar no estilo nacional - tem um carácter saborosamente arcaizante e popular[38]. Os seus criadores foram identificados com os irmãos Gaspar e Manuel Martins, sendo o primeiro autor da talha de Santo António de Lagos, enquanto o segundo iniciou a da matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Portimão, obra completada por João Tomás Ferreira[39].

Consideramos que o período correspondente ao «estilo nacional» é paralelo a uma concepção decorativa que encontrámos no azulejo, subdividido em quadros e andares, e na própria pintura que se insere ordenadamente em quadros entre as janelas ou em caixotões no tecto. Assim, os retábulos com colunas que se prolongam nos arcos concêntricos das arquivoltas, por vezes com as aduelas bem marcadas, e nalguns casos, alternando com pilastras, revelam uma subordinação à arquitectura, acompanhando o arco de volta perfeita da respectiva abóbada da capela, enquanto as esculturas estão ordenadamente dispostas em nichos, como acontece, por exemplo, em Santo António de Lagos.

A este barroco *cloisonné* sucede-se uma concepção globalizante da decoração, em que a talha chega a invadir a totalidade do espaço interior - «igreja de ouro» - sobretudo quando se trata de esconder uma estrutura medieval, gótica, como aconteceu no Porto, nas igrejas de S. Francisco e Santa Clara, ou românica, na Sé do Porto, ou mesmo na de Lisboa, onde os restauros, infelizmente pretenderam fazer recuar o edifício a uma suposta pureza românica.

Nas igrejas construídas de novo, ainda que a talha seja utilizada, ela nunca invade o espaço interior, como acontece no Menino Deus, em Lisboa, ou não é utilizada, como em S. João Baptista de Campo Maior ou na igreja do Convento do Louriçal, qualquer delas, aliás, construídas graças ao mecenato régio, não estando também prevista nos projectos iniciais do Bom Jesus da Cruz, em Barcelos. A talha surge, pois, como uma forma de transfigurar o espaço interior, dando um aspecto moderno às construções medievais, e adaptando-se também à estrutura das igrejas da Contra-Reforma, de nave única com capelas ou altares laterais, que se prestavam a uma ornamentação pontual dos altares, como é o caso, já referido, da igreja de S. Roque de Lisboa, onde se encontra uma capela ainda de transição entre o estilo nacional e o joanino (Nossa Senhora da Piedade, datada de 1711) e a capela de S. João Baptista, já do final do reinado e feita inteiramente em Itália, pelo que recusa a ornamentação tradicional entre nós[40].

O «joanino» puro é, na talha, como no azulejo, mais cenográfico, não respeitando, como o «estilo nacional», o espaço arquitectónico em que se insere. A coluna salomónica, inspirada no baldaquino de Bernini, com o terço inferior estriado e os dois terços superiores decorados apenas nos sulcos, é mais dinâmica e elegante que a coluna pseudo-salomónica, cujas formas desaparecem sob a decoração sobrecarregada de vinha, aves e meninos, como se pode ver comparando o retábulo-mor da igreja da Pena, em Lisboa, com o da igreja dos Paulistas, na mesma cidade. Por outro lado, o retábulo adquire ainda maior dinamismo, quando as colunas não são colocadas por ordem decrescente, como acontece nos Paulistas, onde ainda se entrevê, no coroamento, a ordenação das arquivoltas, mas surgem em diferentes planos, sendo a do meio avançada, como acontece no retábulo do altar-mor da Sé do Porto; assim se cria um movimento de reentrância e saliência, tão ao gosto do barroco italiano, e o coroamento rompe totalmente com a ordenação arquitectónica, sendo as arquivoltas substituídas por arranques de frontão e surgindo uma sanefa - que faz pensar no baldaquino de S. Pedro - coroada ainda por um arco segmentar de sabor borrominesco. Ainda de influência italiana é a presença de anjos no coroamento, que encontramos em todos os retábulos joaninos (Pena, Paulistas, Sé do Porto) e que é transposta dos retábulos de pedra de modelo italiano; veja-se, por exemplo, a solução de Ludovice na capela-mor da Sé de Évora ou o coroamento do retábulo da Capela de S. João Baptista, em S.

Roque, obras distanciadas no tempo e de autores diversos - embora ambas italianas na sua concepção - e que têm um esquema idêntico.

Outro aspecto original do joanino é a presença de atlantes suportando as colunas do retábulo, o que podemos encontrar logo em obras do início do período, como o retábulo da capela-mor da igreja da Pena, em Lisboa, realizado entre 1715 e 1718, com intervenção do entalhador Jacinto da Silva e do escultor Manuel Quaresma[41], ou no retábulo da capela-mor da igreja matriz de Loures, da oficina de Bento da Fonseca e Azevedo[42], onde os atlantes são quase idênticos aos da Pena, obra do escultor Claude Laprade. Atlantes adultos aparecem igualmente no retábulo da capela-mor dos Paulistas, obra de Santos Pacheco.

De acordo com a mesma concepção dinâmica e movimentada, as esculturas libertam-se da estrutura arquitectónica do retábulo, o que justifica plenamente que artistas de formação italiana e que trabalharam em pedra venham a fazer esculturas de madeira destinadas a retábulos, como aconteceu a Claude Laprade, a quem foram encomendadas separadamente as esculturas para o retábulo da Sé do Porto e que é também o autor de atlantes e outras esculturas de retábulos de Lisboa[43]: o mesmo terá acontecido com José de Almeida, formado em Roma paralelamente a escultores da envergadura de Filippo della Valle e de Pietro Bracci e que, chegado a Portugal, se dedicou sobretudo a esculpir em madeira, sendo-lhe atribuídas as Virgens de S. Mamede e da

Conceição Velha e, talvez, segundo Reynaldo dos Santos, a Senhora do Rosário de S. Domingos de Guimarães[44].

A talha joanina completa-se logicamente com a pintura ilusionista dos tectos, a não ser que ela própria os invada, como acontece em Santa Clara do Porto ou na Igreja de Jesus em Aveiro.

Um exemplo raro e paradigmático da coordenação das diferentes artes ou da concepção globalizante do barroco joanino, está precisamente na Biblioteca da Universidade de Coimbra, onde arquitectura, talha, pintura de tectos e pintura a óleo se integram num conjunto raro, porque é de facto, o único exemplo que até nós chegou de talha profana do período joanino, embora estejam dentro desta tradição outras bibliotecas, já da segunda metade do século XVIII, como a do Convento de Mafra ou a dos Paulistas.

A Biblioteca da Universidade de Coimbra insere-se num programa cultural joanino que envolveu outros conjuntos, como o de Mafra e o das Necessidades, não esquecendo a do Palácio Real. Tal política deve compreender-se à luz de uma visão iluminista e esclarecida, que seria de facto a de D. João V, não obstante os limites que lhe tenham sido postos pela Igreja contra-reformista ainda tão dominante no Portugal da primeira metade do século XVIII.

Mas, para além do seu significado cultural, que deve também ser aproximado da fundação e protecção de Academias, como veremos, a Biblioteca de Coimbra vale do ponto de vista

da definição de um estilo joanino, pois se trata do único edifício profano, feito de raiz e que chegou até nós com a sua decoração e mobiliário originais.

Por outro lado, existem documentos relativos à sua decoração, embora infelizmente estes não mencionem o nome do seu arquitecto. Se alguns autores a atribuiram a Ludovice, apenas pelo facto de este ser o arquitecto régio, a verdade é que o principal estudioso da obra deste artista, Robert C. Smith[45] não é a favor de tal atribuição, pois Ludovice só entrou ao serviço do rei em 1717 e, por outro lado, não encontra, na biblioteca coimbrã, afinidades estilísticas com a obra deste arquitecto.

A construção desta foi autorizada por provisão datada de 31 de Outubro de 1716 e iniciou-se a 17 de Julho de 1717, tendo continuado até 1728; é, consequentemente, uma obra contemporânea de outra das grandes construções joaninas - o convento de Mafra. Para Robert C. Smith, o autor da Biblioteca foi o escultor Claude Laprade[46], não só por afinidades estilísticas com outras obras de sua autoria, como pela existência de uma inscrição no tecto da sala central, extraída de uma écloga de Virgílio, mas cujas primeiras palavras de cada linha "*Claudite.../Prata*" podem ser uma assinatura velada de Claude Laprade, artista que já tinha trabalhado para a mesma Universidade.

Entre os outros artistas, cuja colaboração está documentada, a nível da decoração interior, contam-se Manuel Moreira, entalhador que em Novembro de 1717 recebeu a

quantia de quatro mil réis pela planta para a Casa da Livraria, mas que não foi provavelmente o seu autor[47]; Gaspar Ferreira, entalhador de Coimbra, que realizou as estantes, terminadas em Agosto de 1723 e que foram posteriormente pintadas e douradas pelo artista de Lisboa, Manuel da Silva. Colaboraram ainda, segundo os documentos[48], João Rodrigues de Almeida, carpinteiro da Universidade que fez "trinta bullas torneadas pª as piramidas da varanda da caza da livraria"[49]; e Manuel de Andrade, que executou os balaústres.

A pintura do tecto foi realizada por António Simões Ribeiro e Vicente Nunes, artistas de Lisboa, conhecedores da técnica de pinturas em perspectivas ilusionistas, introduzida em Portugal por Baccarelli.

Há ainda a referir o retrato de D. João V, pintura a óleo atribuída a Duprà[50] e que constitui o ponto culminante de toda a decoração. Na verdade, o que se deve salientar em relação a esta biblioteca é a unidade estilística do conjunto, de tal maneira que quem passa o portal monumental, ladeado por dois pares de colunas jónicas de notável dimensão e coroado ao centro pelas armas reais, é guiado pela pirâmide perspéctica para o fundo das três salas onde se encontra, cenograficamente emoldurado por cortinados de talha, sustentados por anjinhos e igualmente coroado pelas armas reais, o retrato de D. João V, a quem se deve a construção da Biblioteca.

A unidade entre exterior e interior é conseguida pelo facto de os arcos que separam as três salas em que a Biblioteca se divide, repetirem, em linhas gerais os motivos decorativos do portal de acesso, substituindo as armas reais pelos emblemas coroados das faculdades[51].

Cada sala é na verdade dedicada a um tema: a primeira, à História e à Literatura; a segunda, às Ciências Naturais e a terceira à Teologia e Direito Canónico; para além do emblema referido, distingue-as a pintura do tecto e a cor: fundo azul na primeira sala, vermelho na do meio e verde na última. Nos tectos, simbolicamente, as pinturas representam: «A Universidade recebe o seu saber das Quatro partes do Mundo»; o «Espelho da Sabedoria» e o «Espelho do Conhecimento», respectivamente. O esquema é sempre o mesmo: um balcão apoiado em mísulas, decorado com medalhões, festões de flores e figuras alegóricas; a zona intermédia com colunatas e pilastras perspectivadas; e o painel ao centro com o tema alegórico. Os tons dourados e quentes harmonizam-se com os da talha e acentuam o efeito barroco.

As estantes são divididas a meia altura por uma varanda de balaústres apoiada em estípites[52], de influência francesa. Tudo é decorado com pinturas, representando flores, aves, insectos e figurinhas orientais, imitando lacas, pintadas a ouro e realçadas a negro. Apesar dos anos em que foram executadas - 1723-27 - estas pinturas de gosto oriental aproximam-se do gosto rococó da época de Luis XV. Mas o que se pode considerar característico da arte

portuguesa e de acordo com a tradição nacional, é o facto de tambem aqui o efeito barroco ser conseguido através dos elementos decorativos (talha, mobiliário, pintura) limitando-se a arquitectura à fachada, sem dúvida de certo aparato, porque o interior se resume a três salas completamente transformadas pela decoração, tal como, na arquitectura religiosa, o eram as capelas: é, no entanto, importante que toda essa decoração culmine na figura do rei, colocado num plano de intersecção da pirâmide visual, como senhor absoluto que é, representado pelo meio mais nobre que é o da pintura a óleo. Os mesmos meios que serviam para exaltar o poder divino serviram para exaltar o poder do soberano, rei-sol português, como foi chamado[53].

Algumas observações são ainda necessárias quando encaramos o problema da talha e escultura decorativa nos altares do período joanino. Em primeiro lugar, trata-se de uma arte eminentemente religiosa e que se estendeu à totalidade do país; assim, a verdadeira expressão do «joanino» está em grandes centros artísticos como Lisboa, Porto e Coimbra, variando depois, consoante as regiões, em formas arcaizantes, retardatárias ou mesmo populares. Em segundo lugar, quer o retábulo, quer a escultura que o decorava, corresponde à forma mais vulgar que revestiu o mecenato privado: para além das congregações e ordens religiosas, uma confraria, um sacerdote ou qualquer particular, podiam encomendar imagens ou renovar

retábulos[54]. Se as imagens de roca, de madeira ou de barro eram mais acessíveis a posses modestas, o retábulo era tarefa de maior envergadura, donde os documentos comprovem que, na maioria dos casos, o douramento não era imediato e alguns ficaram por dourar - como o retábulo da capela-mor da matriz de Ponta Delgada ou o da igreja dos Jesuítas da mesma cidade - ou o seu douramento se deve à magnificência régia, como aconteceu na Cartuxa de Évora.

No entanto, as grandes obras régias não implicam retábulos de talha, mas altares de mármore e outros materiais preciosos: são disso exemplos, Mafra, Évora, S. Domingos de Lisboa e a Capela de S. João Baptista, os três primeiros obra de Ludovice, com colaboração de João António Bellini de Pádua em Évora e S. Domingos, o último feito em Itália, mas em que Ludovice também teve intervenção como consultor[55].

De facto, os retábulos em mármore não são uma inovação do reinado de D. João V, mas remontam ao século XVII, a D. Pedro II, que encontrou no arquitecto régio João Antunes um dos seus mais felizes criadores. Estes retábulos combinavam-se com as decorações de mármores embutidos que nalguns casos se mantiveram em combinação com altares de talha, como acontece no altar-mor da já referida Igreja Matriz de Loures.

A origem dos retábulos de mármore, que usavam a coluna torsa, embora despida de decoração, ao contrário do que acontece na talha, devido, sem dúvida, à dificuldade em

trabalhar a pedra com tais minúcias decorativas, está certamente no retábulo marmóreo importado para a Igreja de Nossa Senhora do Loreto em 1671[56], mas para a sua popularidade em Portugal deve também ter contribuído a divulgação do tratado de Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*[57].

Um dos mais notáveis exemplos deste tipo de altar é o da capela da Quinta do Calhariz (Sesimbra), obra realizada por João Antunes, em 1681. Significativo é também que o uso da coluna torsa não perdurasse muito nos retábulos de pedraria, enquanto na talha vai continuar até meados do século XVIII. De facto, já em 1698[58], D. Pedro II mandava concluir a capela de Nossa Senhora da Conceição em S. Vicente de Fora, com um retábulo de mármores embutidos, onde já não estão presentes as colunas salomónicas e o coroamento com frontão interrompido é completado por dois anjos de pé, e dois meninos-atlantes suportam os santos nos seus nichos. Este retábulo, que Ayres de Carvalho atribui a Luis Nunes Tinoco[59], pode ter tido influência naqueles que Ludovice realizou entre nós, até porque em 1720 o mesmo se tornou arquitecto das obras de S. Vicente de Fora.

Também é importante que, na falta de meios financeiros, se tenham feito retábulos de madeira a imitar mármore, chegando-se mesmo, no caso da igreja de S. Francisco em Lisboa, a completar em madeira um retábulo que tinha sido iniciado em mármore[60].

Outros retábulos de importância foram realizados segundo o modelo italiano, ladeados por colunas torsas em mármore, como em 1692 o da Capela-mor de Santo Antão, ou, em 1693, um retábulo de pedraria para a Sé de Lisboa, cujo risco foi obra do pintor Félix da Costa.

Fora da capital, e do final do século XVII, era também o retábulo da Capela de S. Miguel, na Batalha, colocado actualmente na Matriz.

Os retábulos de mármores embutidos parecem ter tido, segundo Ayres de Carvalho[61], a preferência da Corte e dos elementos mais importantes do clero e da nobreza, como o provam a sua escolha para a capela-mor da igreja jesuítica de Santo Antão ou para a capela da Quinta do Calhariz, pertencente aos Sousas e encomendado por D. FRancisco de Sousa, Capitão da Guarda Real, de Afonso VI e D. Pedro II e Conselheiro de Estado e de Guerra de D. Pedro II e D. João V[62].

Um dos mestres indubitavelmente ligados a este tipo de retábulos foi João Antunes, que faleceu em 1712. Uma obra atribuída a este arquitecto, a igreja do Menino Deus, cuja fundação data de 1711, é ainda decorada com mármores embutidos, mas em vez das colunas torsas, surgem colunas caneladas; por este facto, assim como por a igreja ter sido iniciada muito próximo da morte de João Antunes, Ayres de Carvalho sugere que o seu autor tenha sido Carlos Gimac, protegido na época pelo Marquês de Fontes[63], mas que,

afinal, também deixou o nosso país em 1712, precisamente na embaixada a Roma dirigida por aquele nobre e diplomata.

Qualquer que fosse o seu arquitecto, o que é importante aqui salientar é que, nas fundações reais, se parece ter preferido o mármore à talha e que, no reinado de D. João V, foram preferidas as colunas caneladas ou lisas às colunas torsas em mármore, que tinham tido certa popularidade no reinado de D. Pedro II.

E se no Menino Deus, o tom moderno é dado pelo par de colunas e pilastras, coroadas por frontão borrominesco, sobre o qual se sentam anjos e santos, que enquadram a Custódia, na nave a decoração segue modelos do século XVII, em mármores embutidos, talvez uma das principais razões para aceitarmos a hipótese de se tratar de um projecto de João Antunes.

Os outros dois grandes retábulos de iniciativa régia, Évora e Mafra, apresentam colunas lisas de mármore e enquadram retábulos pintados por artista italiano (Masucci), sendo coroados por esculturas de anjos que adoram o crucificado, em Mafra, sobre uma glória de raios e nuvens. Mas em vez do minucioso trabalho de mármore, este é aplicado em grandes superfícies jogando os tons brancos, rosas e negros.

O mesmo gosto se encontra na igreja de S. João Baptista de Campo Maior, destruída pelo rebentamento de um paiol e reconstruída graças às esmolas régias, embora aqui, o retábulo do altar-mor seja mais simples.

A mesma composição de colunas caneladas e anjos enquadrando a custódia de raios dourados aparece na Capela de S. João Baptista, obra que, embora realizada por artistas italianos na sua terra, se distingue deste modelo apenas pela riqueza dos materiais.

Podemos ainda acrescentar a este conjunto, a capela-mor da igreja de S. Domingos, fruto da colaboração de Ludovice com João António Bellini, onde aparecem, como em Évora, as colunas lisas coroadas por arranques de frontão, embora a presença do trono seja uma cedência à tradição.

O mesmo escultor realizou o retábulo da Capela de Nossa Senhora da Boa Morte para a igreja jesuítica de Santarém, aí colocado em 1747[64], igualmente de colunas lisas, coroadas por frontão interrompido, onde se sentam e esvoaçam anjos, embora neste caso, o próprio retábulo seja também esculpido em relevo.

Por consequência, podemos concluir que existem dois tipos de retábulos joaninos:

Os retábulos de talha, estudados e classificados por Robert Smith, e que utilizam a coluna torsa, na sua versão mais pura, de acordo com o modelo berniniano do Baldaquino de S. Pedro.

Os retábulos em mármore, que se sucedem aos de mármores embutidos do século XVII, que usavam a coluna torsa, e que dão preferência às colunas lisas ou caneladas, suportando frontões quebrados ou interrompidos, coroados por anjos sentados, ou de joelhos, que seguram a Custódia ou

adoram o Cristo. Este modelo, embora mais raro, porque mais dispendioso, é o que se encontra nas fundações régias e representa o gosto real, sendo também de inspiração italiana.

Mas a talha, no período joanino, não se circunscreve aos retábulos de altar ou aos painéis que revestem paredes e abóbadas, ou às sanefas que coroam portas e janelas ou arcos, nomeadamente nas «igrejas de ouro», como Santa Clara ou S. Francisco do Porto; existem outras peças que, pelas suas características, merecem menção especial: os frontais, os púlpitos, os cadeirais e os órgãos.

Em relação aos frontais, durante o século XVII, tinham-se vulgarizado os frontais de azulejo, que substituíam com vantagens económicas e funcionais, os frontais de tecido, cujos motivos aliás imitavam.

No século XVIII, ainda surgem frontais em azulejo azul e branco, mantendo elementos evocadores dos tecidos, como as franjas e as rendas, como acontece na pequena capela da Quinta da Conceição, de António Cremer, em que não existe talha; ou na Matriz de Loulé, em que o frontal de azulejo também se combina com o azulejo das paredes e não com a talha do altar; quando esta surge, os frontais tendem a integrar-se num conjunto decorativo de que o retábulo faz parte. Ainda aqui se nota a influência de tecidos, como acontece no frontal do retábulo principal de S. João da Foz, no Porto, datado de 1734 e obra de Manuel da Costa Ataíde[65].

Mas, de uma maneira geral, existe tendência para os frontais se libertarem da influência dos tecidos e se integrarem no espírito decorativo que norteia os retábulos, com frisos de folhas de acanto e tarjas suportadas por meninos-atlantes.

Sobre frontais não existe qualquer estudo específico, e, no estado actual das investigações, ainda é a obra de Robert Smith, *A Talha em Portugal*, a que nos temos referido, a única que dedica algumas páginas a este tipo de decoração em talha. Reconhecendo o mérito e a profundidade das investigações e análises levadas a cabo por este historiador de arte americano, e dada a especificidade deste tema, seguimo-lo de perto. Segundo o mesmo nos diz, os frontais de madeira tiveram mais aceitação e, consequentemente, atingiram maior variedade e riqueza no Norte de Portugal, sobretudo no Minho, apresentando ao centro, figuras ou cenas bíblicas, envolvidas por volutas, vasos e conchas, como acontece no altar-mor da Misericórdia de Caminha, onde está representada a «Visitação»[66], ou na Matriz de Ponte de Lima, onde se encontra representada a «Última Ceia», não esquecendo o altar de prata da Sé de Braga, onde está representado o «Triunfo da Eucaristia», tema bem caro ao período barroco.

O esquema seguido pela decoração dos frontais não variou muito, quer os mesmos fossem em tecido, azulejo, talha ou prata. A sua estrutura é normalmente dominada pela retícula dos sebastos e pela faixa transversal superior, terminada num galão franjado.

Alguns frontais têm carácter puramente decorativo, sem intervenção de figurações religiosas, incluindo, no entanto, elementos simbólicos. É o que acontece com o frontal de prata da Sé de Lamego, possivelmente encomendado pelo bispo D. Feliciano de Nossa Senhora, à volta de 1741, e que combina elementos decorativos rococó com símbolos eucarísticos[67].

Outro elemento de destaque na igreja do período da Contra-Reforma foi o púlpito. Dada a importância da pregação, a igreja tridentina optou pelo plano de nave única com capelas e púlpitos a meio da nave, de forma que o pregador pudesse ser visto e ouvido pela comunidade dos fiéis. Dadas as características da oratória barroca, em que a voz do sacerdote oscila entre o murmúrio ciciado e os gritos quase assustadores, que advertiam contra o pecado, tornava-se o padre numa espécie de actor e o púlpito num pequeno palco.

Também sobre os púlpitos não existe qualquer monografia, à parte o artigo de Natália Marinho Ferreira Alves, no recentemente publicado *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, e as páginas que lhes dedica o mesmo Robert Smith, os quais seguimos no essencial e pelas razões já referidas[68].

Curiosamente, durante o século XVII, pode dizer-se que o púlpito manteve uma forma discreta, com balaustradas de madeira do Brasil, que se harmonizavam com as grades das

teias que demarcam o espaço da capela-mor e das capelas colaterais e laterais[69]. Foi ainda a estes púlpitos que, no Norte, no início do século XVIII, se aplicaram altos dosséis rematados de anjos e trombetas, de influência espanhola[70].

Ao estilo nacional da talha dos retábulos, correspondem púlpitos de caixa quadrada de talha dourada com folhas de acanto como principal motivo decorativo. Estes púlpitos, colocados a meio da nave, que era normalmente revestida de azulejos azuis e brancos, são um dos elementos mais importantes do jogo «ouro sobre azul» que o nosso barroco tanto utilizou, como se pode ver na Igreja da Madre de Deus em Lisboa, ou na Igreja do Terço em Barcelos[71]. Qualquer destes mostra, no entanto, elementos característicos do estilo joanino, como o dossel, também chamado quebra-voz, dado o seu aspecto funcional, como acontece na Igreja do Terço, em que também se vêem meninos na base e anjos no coroamento. Na Madre de Deus, em vez do dossel, surge um remate saliente à base de volutas, que acompanha os lados da portinha e atinge formas revoltas na base, contrastando com a decoração delicada da caixa, de tal modo que parece acrescentada posteriormente.

Outros púlpitos notáveis, dentro do «estilo joanino», no Sul, são os dos Paulistas, ou o de Santa Maria do Castelo em Alcácer do Sal, onde a coluna que, por vezes suporta a caixa, foi substituída por um anjo atlante.

No Norte, distinguem-se os púlpitos da região do Porto, limitados a simples caixas quadradas, por vezes com

uma pequena sanefa - Clérigos, S. Francisco, Massarelos, S. Joao da Foz ou S. Lourenço de Pias[72] - dos púlpitos do Minho, em que o dossel adquire desenvolvimento verdadeiramente espectacular, com anjos formando composição piramidal, e franjas, borlas, panos e cortinas, enquadrando caixas e portinhas, como acontece na igreja do Salvador de Braga ou na do Espírito Santo, em Arcos de Valdevez[73].

Interrogamo-nos se estes púlpitos, para além da influência espanhola que lhes é atribuída por Robert Smith, não terão algo a ver com os púlpitos da Alemanha do período barroco-rococó, sabendo nós que as gravuras de Augsburg chegaram ao Minho no século XVIII e foram responsáveis pela difusão do rococó nesta zona[74].

Outro elemento característico do mobiliário sacro barroco são os cadeirais, embora eles não surjam em todas as igrejas, mas apenas nos conventos e catedrais. Ao contrário do que acontece com os frontais e púlpitos, os cadeirais, que também foram objecto de um artigo de Nelson Correia Borges, no já referido *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, tinham merecido um valioso estudo monográfico, da autoria do mesmo Robert Smith - *Cadeirais de Portugal* - do qual nos valemos, dado que, no essencial, representa a mais aprofundada investigação sobre o tema.

Pela sua dimensão, os cadeirais devem ser considerados um dos elementos mais importantes da decoração barroca; são compostos por duas séries de cadeiras, a de

trás em plano mais elevado, e encostada a altos espaldares, onde se concentra a decoração e através dos quais se faz a integração do cadeiral na arquitectura ou noutros elementos decorativos. Podem dispor-se em duas filas, face a face, ou formar planta em U; as cadeiras são de assento levadiço e têm na parte inferior as chamadas *misericórdias*, onde se apoiavam os intervenientes nos longos ofícios, decoradas normalmente com curiosos mascarões[75].

A madeira escolhida era o jacarandá brasileiro, vulgarmente chamado *pau preto*, a que no período joanino se acrescentaram ornatos dourados de castanho ou nogueira.

Robert Smith divide os cadeirais da primeira metade do século XVIII, que considera «a idade de ouro do cadeiral português»[76], em três estilos, que correspondem sensivelmente aos da talha:

1 - Estilo nacional - cadeirais de altos espaldares barrocos, com relevos e quadros de santos, rodeados de riquíssimas molduras de folhas de acanto, pâmpanos, meninos e pássaros. Entre os mais notáveis cadeirais deste tipo contam-se, segundo o mesmo autor, o de S. Bento da Vitória, no Porto, realizado entre 1716 e 1719, por Marceliano de Araújo e Gabriel Rodrigues. É do tipo de planta em U, com a cadeira e estante do abade ao centro e cinquenta cadeiras em duas filas, com espaldar de talha dourada, dividida em dois andares de painéis esculpidos, sendo trinta relativos à vida de S. Bento e dois relativos a Santa Escolástica, emoldurados por folhas de acanto, meninos e pássaros.

Muito semelhante a este é o cadeiral do mosteiro beneditino de Santo André de Rendufe, entalhado entre 1719 e 1722 e dourado de 1722 a 1725, em cujo espaldar se vêem, em vez dos psinéis esculpidos, tábuas pintadas representando a vida de S. Bento.

Ainda a este grupo pertencem os dois cadeirais dos mosteiros cistercienses de Arouca e de S. João de Tarouca. Neles se verifica a tendência para o verticalismo no espaldar, que se impõe a partir de então. O primeiro foi executado entre 1722-23 e 1725, por António Gomes e Filipe da Silva, do Porto; o segundo, cujo contrato data de 1729, é obra de Luis Pereira da Costa e Ambrósio Coelho e tem a particularidade de se situar no meio nave da Igreja. Ambos têm os espaldares pintados e a talha, embora mantenha os motivos das folhas, meninos e pássaros, apresenta "uma concepção mais unida"[77].

O estilo joanino em Lisboa é iniciado com o cadeiral do coro alto da igreja da Madre de Deus, em Xabregas, realizado entre 1710 e 1725 e que tem a particularidade de apresentar cadeiras de carvalho de tipo quinhentista. Mas a principal particularidade deste cadeiral é que os espaldares são relicários, envolvidos por motivos decorativos inspirados na ourivesaria italiana - volutas, folhagens, frisos verticais compostos de rosas em alto-relevo.

Em Lisboa, destaca-se outro cadeiral joanino, o da igreja dos Paulistas, obra de Santos Pacheco, igualmente autor, como vimos, do retábulo da capela-mor, com quem foi

celebrado contrato em 13 de Junho de 1726. É também de planta em U, mas na zona central, o espaldar foi eliminado, dando lugar aos janelões da fachada. Tem 98 assentos de castanho, sendo o espaldar constituído por catorze telas sobre um registo de painéis decorativos, no centro dos quais surgem cabeças com chapéus e elmos flanqueados de volutas; os quadros são rematados por volutas e conchas, rosas e flores diversas, sustentadas por carrancas de gigantes, segundo Robert Smith, feitas provavelmente a partir de gravuras de Jean Bérain.

Na capital, não existem outros cadeirais notáveis do período joanino, nem se conhece descrição de cadeiral que existisse na Patriarcal. A justificação deste facto está, ainda segundo Robert Smith, na preferência que o rei teria pelos modelos romanos, nomeadamente pelo sistema de bancos baixos usado nas capelas pontifícias de Roma, que encontramos, aliás, numa fundação régia do Sul do país, a capela-mor da Sé de Évora; pressupõe-se que o gosto régio tivesse prevalecido nas duas obras mais importantes do seu reinado, a Basílica de Mafra e a Patriarcal.

Foi, consequentemente, no Norte que os cadeirais atingiram expressão mais original. Contemporâneo do dos Paulistas, é o cadeiral da Sé do Porto, cujo contrato com Miguel Marques, data de 1726. É constituído por duas ordens com catorze cadeiras de cada lado, para os cónegos, e, em baixo, por dez assentos para os beneficiados, na segunda fila; em frente, bancos para os meninos do coro. Aqui se

encontra a combinação entre o pau-preto com os dourados em castanho. Entre os elementos joaninos da decoração, contam-se os dosséis com lambrequins; nos painéis do respaldo, estão as letras AM (Avé Maria), revestidas de folhas e grinaldas e com coroas setecentistas. No remate, vêem-se volutas com uma cabeça alada, como nos Paulistas.

O cadeiral da Sé do Porto influenciou outros, como o da capela-mor da Sé de Viseu, obra de Gaspar Ferreira, arquitecto e entalhador de Coimbra, que também trabalhou, como vimos, na Biblioteca de Universidade; este cadeiral foi dourado em 1736. A difernça relativamente ao modelo do Porto é que, no respaldo, em vez das letras AM, a decoração é feita com fitas e grinaldas.

O cadeiral da Sé da Guarda, de que resta apenas a cadeira dos bispos, era muito semelhante ao de Viseu, mas sem remate sobre os espaldares.

Ainda influenciado pelo cadeiral da Sé do Porto, mas com remate mais rico, é o da catedral de Braga, obra de Miguel Francisco da Silva, com contrato de 1737. Ocupa três lados do coro, tendo ao meio o trono do arcebispo. Apresenta o jogo cromático entre o pau-preto e o dourado, em madeira de castanho. A cimalha é em forma de sanefas, donde pende um cortinado apanhado em laços, com franjas e borlas; os braços das cadeiras são suportados por sereias cujos corpos terminam em folhas de grande fantasia[78].

O cadeiral da Sé de Lamego, de meados do século XVIII, apresenta os bancos com pernas serpentinas, com pés

de garra apoiados em esfera, modelo muito próximo do mobiliário profano da época.

O auge da arte joanina, a nível de cadeirais, é atingido no Mosteiro de Santa Maria de Lorvão, onde a renovação do coro foi feita entre 1742 e 1747[79], embora para Robert Smith o cadeiral possa ser posterior (1750/60)[80]. Apesar de mostrar ainda influências do da Sé do Porto, a principal novidade são os motivos decorativos de carácter rococó, que o inserem na fase final do período joanino: assim, no remate, surgem pequenas pilastras em forma de jarros chineses, servindo de base a fogaréus. Os painéis dos espaldares apresentam figuras de santos sobre peanhas de rocha, envolvidas por volutas, grinaldas, acantos, e sanefas de lambrequins, de composição assimétrica[81].

Finalmente, devemos considerar os órgãos como elemento independente e bem representativo do espírito barroco. De facto, eles fazem parte integrante, tal como o sermão, do cerimonial litúrgico barroco, que encontrou na música um dos elementos mais expressivos do seu esplendor e elevação espiritual.

Ao contrário do que acontece com outros elementos de mobiliário litúrgico que vimos referindo, os órgãos têm merecido estudos mais diversos, desde as páginas que Robert C. Smith lhes dedicou na sua obra *A Talha em Portugal*, à síntese de Nelson Correia Borges, no já citado *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, não esquecendo os artigos de

Esteves Pereira, mais desenvolvidos no plano técnico-musical. No entanto, neste capítulo, deve-se a Carlos de Azevedo o estudo decisivo, que contém o resultado da sua investigação, em duas publicações, a primeira em 1970, na revista *The Conoisseur*, "Portuguese organ-cases", e a segunda, datada de 1972, de Amsterdão, *Baroque organ-cases of Portugal*, texto fundamental na redacção destas páginas.

Existem dois tipos de órgãos, os chamados de armário, que variam de lugar e podem ser deslocados; e os de tribuna ou coreto, fixos, que podem surgir na capela-mor, um do lado do Evangelho e outro do lado da Epístola (Sés do Porto e de Lamego, Mafra, Clérigos do Porto), ou apenas num dos lados, de preferência o do Evangelho, junto à balaustrada do coro (Sés de Évora e de Faro, igreja dos Paulistas, em Lisboa); podem ainda surgir, por razões que têm a ver com o carácter decorativo e cenográfico do barroco, dois órgãos, face a face, mas um falso ou mudo (Sé de BRaga, S. Bento da Vitória no Porto, Misericórdia de Viana do Castelo)[82].

O órgão implica dois aspectos artísticos: o musical, que tem a ver com a sua situação no interior do templo e com a disposição dos tubos, que é normalmente da competência de um mestre de organaria; e, relacionado com este, o da caixa, obra de talha dourada, acharoada ou marmoreada, normalmente da competência de um entalhador[83].

Durante a primeira metade do século XVIII, trabalharam em Portugal muitos mestres organeiros de origem

estrangeira, embora se conheçam artistas nacionais, como Calixto de Barros Pereira, que vivia perto de Monção, e fez em 1722 um órgão para a catedral de Coimbra[84]. Entre os estrangeiros, contam-se os galegos, D. Francisco António Solha (órgãos de Tibães, Cabeceiras de Basto e Lamego); D. Manuel Benito Gomes de Herrera, encarregue da reconstrução do órgão de Santa Cruz de Coimbra, entre 1719 e 1724[85].

Para além dos galegos, Eugénio Nicolau Egan, irlandês, construiu, por ordem de D. João V, os primeiros órgãos de Mafra[86], mas o caso mais interessante é o do alemão Johann Heinrich Hulenkampf, que se estabeleceu em Portugal e construiu os órgãos dos conventos de S. Francisco, em 1711, e do Carmo, em 1721 (ambos desaparecidos com o Terramoto, mas cujos contratos se conhecem[87]) e o da Sé de Faro, em 1716, o único que resta deste mestre, segundo Esteves Pereira[88].

Estes órgãos eram de grande qualidade e influenciados pela oficina de Schnitger, o que não surpreende, visto que Hulenkampf veio de Hamburgo.

O órgão da Sé de Faro é decorado com motivos de *chinoiserie*, e a sua fachada de laca vermelha mostra clara influência de Hamburgo.

Alguns anos posterior, mas construído ainda dentro da tradição do século XVII, é o órgão da Misericórdia de Viana do Castelo, do Padre Lourenço da Conceição (Janeiro de 1721), a que, alguns meses mais tarde (Setembro), o

entalhador Pedro Salgado acrescentou decoração floral, desenhada pelo engenheiro militar Manuel Pinto Vilalobos[89].

Mas os conceitos verdadeiramente barrocos surgem no Porto, com os órgãos duplos da Sé, obra igualmente do Padre Lourenço da Conceição, segundo L. A. Esteves Pereira[90], ou de Nasoni[91], tendo a parte da talha sido feita por Luis Pereira da Costa, a quem foram pagos 225 mil réis, entre 5 de Novembro de 1727 e 20 de Janeiro de 1728[92], tendo nele também trabalhado Manuel Carneiro Adão[93]. Estes órgãos inserem-se no gosto joanino, com sanefas sobre a parte central e anjos no coroamento.

Outro órgão tipicamente joanino é o da Capela da Universidade de Coimbra, atribuído por Robert Smith a Calisto de Barros Pereira[94], que, como vimos, realizou o órgão da Sé Velha, mas cujo douramento e pinturas de charão são obra de Gabriel Ferreira da Cunha, pintor de Coimbra, em 1737. A sua decoração mostra muitas semelhanças com a talha da Biblioteca, nomeadamente o remate, coroado de anjos com trombetas, ladeando a coroa e armas de Portugal, que é idêntico ao do retrato de D. João V, enquanto as pinturas lembram as das estantes da mesma Biblioteca.

Em Braga, o convento beneditino do Salvador conserva, no coro alto, como era usual nos mosteiros femininos, uma caixa de órgão que tem, a letras de ouro, a data e o nome da abadessa que o encomendou - D. MARIANA DA TRIND. LEITE ABB. / ANNO DE 1736[95]; no órgão, destacam-se os

atlantes que suportam a parte superior e a sanefa, no coroamento, característica do joanino.

Mas é ainda na cidade de Braga que encontramos um dos mais cenográficos exemplos de órgãos deste período, realizados, o do lado do Evangelho, em 1737, o outro em 1738, pelo mestre galego Simão Fontanes; as caixas são do célebre entalhador Marceliano de Araújo e o douramento e pintura de Manuel Furtado, do Porto[96]. Os órgãos apresentam "cinco grupos de tubos expostos, três dos quais projectam em forma curva sobre uma grandiosa varanda ou base, ornada de atlantes"[97]. Entre os motivos decorativos contam-se meninos, conchas, volutas e "cupolas", produzindo "efeitos dramáticos comparáveis com os do Transparente da Catedral de Toledo"[98]. Os órgãos ocupam o segundo tramo da nave e a sua composição ascensional combina-se com a pintura ilusionista da cúpula, que lhes fica por cima.

O órgão da capela do convento de Jesus em Aveiro foi terminado em 7 de Maio de 1739[99]; na parte inferior tem anjos barrocos que dão a impressão de a sustentar, mas a decoração concheada anuncia o rococó.

O órgão do Mosteiro de Santa Maria de Arouca foi construído por D. Manuel de S. Bento Gomes - pressupomos, pela semelhança dos nomes, que se trate do galego Manuel Benito Gomes de Herrera - entre Julho de 1738 e Agosto de 1741 e custou 4 contos e 300 mil réis[100]. Tem grandes dimensões, ocupando toda a largura da tribuna. Apresenta as

típicas cortinas joaninas e pinturas em dourado, vermelho e verde, com motivos de *chinoiserie*[101].

No convento de Santa Clara-a-Nova de Coimbra, também existem dois órgãos, um no coro alto, outro no baixo, este datado de 1745, o outro de 1749, ambos encomendados por D. Mariana Ferraz da Purificação, conforme consta da respectiva inscrição[102]. O mais antigo tem a caixa pintada de vermelho, com motivos de *chinoiserie*, assim como o mais recente, mas este tem um coroamento mais rico com anjos e fogaréus, assumindo por isso carácter mais barroco.

Em Lisboa, o principal órgão de estilo joanino é o da igreja dos Paulistas, com uma varanda de base teatralmente esculpida, rara no sul. O douramento imita bronze antigo[103]. A varanda é sustentada por uma enorme mísula, onde se sentam três pequenos anjos músicos e três outros tocando trombetas francesas. Para cima, mais anjinhos cantando e outros, no remate, tocando violões, trombetas e vários instrumentos, dentro do "gosto barroco romano"[104].

Ainda em Lisboa, destaca-se o órgão de S. Vicente de Fora, colocado no topo da capela-mor. Há dúvidas sobre a data deste órgão, que alguns consideram posterior ao Terramoto e da autoria do célebre mestre da época, Machado e Cerveira. No entanto, para Esteves Pereira, não há confirmação documental deste facto, nem há documentos que digam que o órgão foi danificado pelo Terramoto; por outro lado, sob o ponto de vista estritamente musical, o órgão parece anterior: tem registos que não eram normalmente

usados por Machado e Cerveira; possui, em ambos os teclados, oitava curta, prática anterior àquele mestre e que ele nunca usou; é obra portuguesa, pois, quando do restauro, se verificou que as indicações de montagem no interior estavam escritas em português[105].

Pode, portanto, considerar-se este órgão também obra joanina, do segundo quartel do século XVIII, segundo o mesmo Esteves Pereira, ou de meados do século[106].

A grandiosidade do instrumento e as suas características decorativas apontam para o período joanino: a galeria em que está instalado assenta sobre três consolas, as laterais mais pequenas e a central maior e suportada por três cariátides. A fachada é decorada com talha dourada e as superfícies das várias almofadas são pintadas de verde, com filetes dourados. No coroamento, é rematado igualmente por três figuras, dentro do gosto joanino.

Poder-se-á ainda referir, como exemplo de órgão de armário, o que se encontra no Asilo de Runa, sendo proveniente do Convento da Graça, em Penafirme. Está datado, de acordo com nota manuscrita de 1745, e foi obra de Mestre João da Cunha, de Lisboa[107]. Fechado, a caixa é plana, como um armário, mas o interior está pintado a azul e vermelho e decorado com motivos florais.

NOTAS:

[1]É o caso da Biblioteca da Universidade de Coimbra.
[2]Victor Tapié, Barroco e Classicismo II, Editorial Presença, Livraria Martins Fontes, II vol., Lisboa, 1974, «Biblioteca de Textos Universitários» 11, pp. 154-56
[3]Lúcio Costa, "Arquitectura Jesuíta no Brasil" in Revista do Serviço do Património Histórico e Artístico Nacional, nº 5, Rio de Janeiro, 1941
[4]Germain Bazin, "Morphologie du retable portugais" in Belas Artes, 2ª série, nº 5, pp. 3-28, Lisboa, 1953; Robert C. Smith, "The Portuguese Woodcarved Retable. 1660-1750" in Belas Artes, 2ª série, nº 2, pp. 16-57, Lisboa, 1950 e A Talha em Portugal, Lisboa, 1963
[5]Yves Bottineau, Baroque Ibérique. Espagne-Portugal. Amérique Latine, Office du Livre, Fribourg, 1969, p. 140
[6]"Visão de Túndalo" in Textos Portugueses Medievais, seleccionados por Corrêa de Oliveira e Saavedra Machado, 3ª ed., Livraria Cruz, Braga, 1963, pp. 432-433
[7]Natália Marinho Ferreira Alves, "Talha" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Lisboa, Editorial Presença, 1989, pp. 466-470
[8]Idem, ibidem
[9]José Fernandes Pereira, Arquitectura Barroca em Portugal, 1ª ed., Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1986, «Biblioteca Breve», vol. 103, p. 43
[10]Folheto de Lisboa de 1740 (Cód. 8065-8066) da Biblioteca Nacional de Lisboa, publicado como: Luis Montez Mattozo, Anno noticioso e histórico, Edição da Biblioteca Nacional de Lisboa, 1938, pp. 44-45; ver anexo documental
[11]Ver subcapítulo referente a esta capela.
[12]Yves Bottineau, op. cit., p. 98
[13]Lúcio Costa, op. cit.
[14]Idem, ibidem
[15]Idem, ibidem
[16]Idem, ibidem
[17]Ver nota 4.
[18]Robert Smith, "The Portuguese woodcarved retable", op. cit., p. 27
[19]Idem, ibidem, pp. 41-42
[20]Germain Bazin, op. cit., p. 6
[21]Idem, ibidem, p. 7
[22]Idem, ibidem, p. 11
[23]Idem, ibidem, p. 14
[24]Idem, ibidem, pp. 18-19
[25]É claro que existem outros exemplos em Évora.

[26]Idem, ibidem, p. 23
[27]Idem, ibidem, p. 23
[28]Ayres de Carvalho, D. João V e a Arte do seu tempo, 2 vols., Lisboa, 1960-62
[29]Robert Smith, A Talha em Portugal, op. cit., p. 101
[30]Idem, ibidem, pp. 106-116
[31]Jorge Henrique Pais da Silva, "Talha" in Dicionário de História de Portugal, dirigido por Joel Serrão, Porto, Livraria Figueirinhas, 1990, vol. VI, pp. 113-114
[32]Flávio Gonçalves, A Talha no Concelho de Vila do Conde, Exposição Fotográfica, Catálogo, Câmara Municipal de Vila do Conde, 4-20 de Novembro de 1978, pp. 7-19
[33]Natália Marinho Ferreira Alves, "Talha" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Editorial Presença, Lisboa, 1989. De salientar que esta investigadora e professora de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, realizou em 1986 a sua tese de doutoramento sobre o tema A Arte da Talha no Porto na Época Barroca (Artistas e Clientela, Materiais e Técnicas), Porto, 1986 (policopiada e posteriormente publicada).
[34]Acrescentamento possível graças aos modernos sistema de processamento de texto em computador.
[35]Congresso Internacional de História da Arte, Portugal Encruzilhada das Culturas, das Artes e das Sensibilidades, organizado pela Associação Portuguesa de Historiadores de Arte, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 24 a 31 de Outubro de 1992
[36]Publicações Alfa, Lisboa, 1986
[37]Natália Marinho Ferreira Alves, "Talha", op. cit., p. 469
[38]Francisco I. C. Lameira, Itinerário do Barroco no Algarve, Delegação Regional do Sul da Secretaria de Estado da Cultura, 1988
[39]Idem, ibidem
[40]Ver subcapítulo referente a esta capela.
[41]Nelson Correia Borges, "Do Barroco ao rococó" in História da Arte em Portugal, vol. 9, Publicações Alfa, Lisboa, 1986, p. 50
[42]AA. VV., "Mafra, Loures e Vila Franca de Xira" in Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa, vol. III, Junta Distrital de Lisboa, 1963, p. 53
[43]Ayres de Carvalho, "Novas revelações para a história do Barroco em Portugal, II, O Mestre das grandiosas máquinas douradas da Lisboa setecentista - O Artista Claude de Laprade" in Belas Artes, 2ª série, nº 20, Lisboa, 1964
[44]Reynaldo dos Santos, "Uma escultura de José de Almeida" in Colóquio, nº 23, Lisboa, 1963
[45]Robert C. Smith, "João Frederico Ludovice, an eighteen century architect in Portugal" in Art Bulletin, vol. XVIII, nº 3, 1936
[46]Idem, A Talha em Portugal, op. cit., pp. 116-117
[47]Idem, ibidem
[48]Nove tomos manuscritos das Obras da Livraria; Prudêncio Quintino Garcia, Documentos para as Biografias dos Artistas de Coimbra

[49]Referido por Robert Smith, op. cit., p. 116
[50]Ver capítulo referente ao retrato.
[51]A. F. Pimentel, "Bibliotecas" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, op. cit.
[52]Suportes em forma de tronco de pirâmide invertida.
[53]Rui Bebiano, "D. Joaõ V, Rei-Sol" in Revista de História das Ideias, vol. 8, Coimbra, 1986
[54]Ver exemplos em anexo documental.
[55]Ver capítulos referentes a estas matérias.
[56]Ayres de Carvalho, D. João V e a Arte do seu Tempo, op. cit., vol. II, p. 102
[57]Robert Smith, A Talha em Portugal, op. cit., fig. 11
[58]Ayres de Carvalho, D. João V..., op. cit., vol. II, p. 115
[59]Idem, ibidem, p. 116
[60]Idem, ibidem, p. 117
[61]Idem, ibidem, p. 216
[62]Idem, ibidem, p. 156
[63]Idem, ibidem, pp. 202-203
[64]Ver anexo documental
[65]Robert Smith, A Talha em Portugal, op. cit., p. 156
[66]Idem, ibidem, p. 158
[67]Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, O Sagrado e as Festas, II-5, pp. 208-9, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1993
[68]Existem dois estudos do século XIX sobre o púlpito de Santa Cruz de Coimbra, o mais antigo de Luis Vermell y Busquets, O Púlpito de Santa Cruz de Coimbra, Imprensa Literária, Coimbra, 1880; o segundo, de Nicola Bigaglia, Pulpito di Santa Cruz de Coimbra, Tip. Visentini, Venezia, 1898. Mais recente é o estudo do Padre António Nogueira Gonçalves, "O púlpito da igreja monástica do Paço de S. Marcos", Separata de Ocidente, vol. LXVI, Lisboa, 1964. Tratando-se de peças renascentistas em pedra, estão fora do âmbito do nosso trabalho.
[69]Natália Marinho Ferreira Alves, "Púlpito" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, op. cit.
[70]Robert Smith, op. cit., pp. 159-160
[71]Reproduzidos lado a lado em Nelson Correia Borges, "Do Barroco ao rococó", História da Arte em Portugal, vol. 9, p. 57
[72]Entalhado entre 1731 e 1741 por Manuel da Costa Andrade, do Porto
[73]Robert Smith, A Talha em Portugal, op. cit., pp. 159-160 e Nelson Correia Borges, op. cit., pp. 53-54
[74]José Fernandes Pereira, "Rococó" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, op. cit.
[75]Nelson Correia Borges, "Cadeiral" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, op. cit.
[76]Robert C. Smith, Cadeirais de Portugal, Livros Horizonte, Lisboa, 1968
[77]Idem, ibidem
[78]Idem, ibidem; Nelson Correia Borges, "Do barroco ao rococó" in História da Arte em Portugal, op. cit., p. 60
[79]Nelson Correia Borges, op. cit., p. 60

[80]Robert Smith, Cadeirais de Portugal, op. cit.
[81]Nelson Correia Borges, op. cit., pp. 60-61
[82]L. A. Esteves Pereira, "A organaria portuguesa no século XVIII" in Bracara Augusta, Actas do Congresso «A Arte em Portugal no século XVIII», III Tomo, vol. XXVIII, nº 65-66 (77-78), 1974, pp. 492-504
[83]Nelson Correia Borges, "Órgãos" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, op. cit.
[84]Carlos de Azevedo, Baroque Organ-Cases of Portugal, Amsterdam, 1972, UItgeverij Frits Knuf, «Bibliotheca Organologica», vol. 50
[85]Ver em anexo outros elementos sobre este artista.
[86]L. A. Esteves Pereira, op. cit.
[87]Carlos Azevedo, op. cit., publica os documentos respectivos, pp. 115-117
[88]L. A. Esteves Pereira, "O órgão da Sé de Faro e o seu interesse europeu" in Correio do Sul, nº 2664, 24 de Julho de 1969; sobre este mestre organeiro, ver outros elementos em anexo.
[89]Carlos de Azevedo, op. cit., p. 41
[90]L. A. Esteves Pereira, "Inventário dos órgãos da Diocese do Porto" in Museu, 2ª série, nº 13, Janeiro de 1970-Julho de 1971, Porto, Círculo Dr. José de Figueiredo
[91]Carlos de Azevedo, op. cit., p. 41
[92]L. A. Esteves Pereira, "Inventário dos órgãos...", op. cit.
[93]Carlos de Azevedo, op. cit., p. 41
[94]Robert C. Smith, A Talha em Portugal, op. cit., p. 167
[95]Carlos de Azevedo, op. cit., p. 45
[96]Idem, ibidem, p. 45
[97]Robert Smith, A Talha em Portugal, op. cit., p. 167
[98]Idem, ibidem, p. 167
[99]Idem, ibidem, p. 167
[100]L. A. Esteves Pereira, "Inventário dos órgãos...", op. cit.
[101]Carlos de Azevedo, op. cit., p. 49
[102]Idem, ibidem, pp. 99-100
[103]Nelson Correia Borges, "Do Barroco ao Rococó", op. cit., p. 57
[104]Robert Smith, A Talha em Portugal, op. cit., p. 167
[105]L. A. Esteves Pereira, "O órgão de S. Vicente de Fora" in Olisipo, ano XXIV, nº 95, Julho de 1961, pp. 135-148
[106]Nelson Correia Borges, "Do Barroco ao rococó", op. cit., p. 57
[107]Carlos de Azevedo, op. cit., p. 101

ANEXO

Breve referência a fabricantes de órgãos estrangeiros que trabalharam em Portugal

João Esvenich - alemão, fabricante de instrumentos de corda e de rabecões e cravos, segundo a carta de 18 de Fevereiro de 1749, em que D. Mariana de Áustria o tomou por oficial de sua casa: "que havendo respeito a boa informação que se me deu João Esvenich de nação alemam, mestre de fazer estromentos de rabecas, rabecões e cravos, lhe faço merce de o tomar por official de minha casa para me servir como os mais officiaes della..." (Torre do Tombo, livro 1º da Casa das Senhoras Rainhas, fol. 175, Archivo do Ministério do Reino, Maço 386)[1].

João Henriques - construtor de órgãos, natural de Hamburgo, autor do órgão da igreja do Carmo, em Lisboa. Ernesto Vieira cita a Crónica dos Carmelitas, onde se lê:

"1453. Sobre o arco d'esta porta, dentro do qual está a pintura da Senhora, se dilata o nosso grande Orgão, que pela fabrica, e pelo ornato he dos mais singulares, e applaudidos nesta Corte. O Mestre João Henriques de nação Hamburguez, e de profissão Catholico Romano, foy o que o fez, e o acabou no anno de 1722. Para esta utilissima obra concorreo com a despeza de quasi oito mil cruzados o Padre Presentado Fr. Joseph de Jesu Maria, Commissario que foy da

Veneravel Ordem Terceira. Varão de espirito Apostolico, que teve nos pulpitos glorioso nome, e na Religião universal respeito, devido á sua exemplar observancia, como diremos nas memorias da sua vida: e todo este peculio juntou das esmolas, que licitamente recebia dos seus Sermões.

Tambem a Communidade deu para se pagar a obra de talha mais de tres mil cruzados, e o Augusto Monarcha D. João V Nosso Senhor, que Deos guarde, nos mandou entregar para a despeza da varanda, a esmola de quatrocentos mil réis" (Fr. Joseph Pereira de Sant'Anna, *Chronica dos Carmelitas*, vol. I, p. 668, nº 1453).

Também Sousa Viterbo cita Fr. Manuel do Carmo:

"Sobre o nicho da Senhora está hum Orgão que assim nas vozes como no ornato da talha, he dos mais singulares desta corte. O Mestre João Henriques, Hamburguez de nação e Catholico Romano, o fez no anno de 1722 e o Padre Presentado Fr. Joseph de Jesus Maria, Commissario que foy da Veneravel Ordem Terceira, lhe deu dous contos de reis, e hum lhe fez de despeza o dourado, e os ditos tres contos adquirio de esmola dos seus Sermões" (in *Memorias Historicas da Ordem de Nossa Senhora do Carmo*, tomo 1º, pp. 117-118).

Ernesto Vieira, citando as mesmas Memórias informa: "A despeza da Casa, baranda, e talha dos lados importou: 1383$615 dos quaes deu Sua Magestade que Deos Guarde 400$000 réis o mais a Communidade"[2].

D. Manuel Benito Gomes de Herrera (Manuel Bento Gomes ou simplesmente, Bento Gomes) - Mestre de órgãos, natural de Valladolid. Segundo o Dr. A. M. Simões de Castro, em *Guia Historico do Viajante em Coimbra* (p. 52), é ele o autor do órgão da Igreja de Santa Cruz de Coimbra: "obra de um insigne mestre hespanhol, chamado D. Manuel Benito Gomes de Herrera, que lhe deu princípio em Março de 1719 e o concluiu em igual mês do anno de 1724, no segundo triennio do rev.^{mo} padre geral cancelleiro D. João de Christo."

Existe uma descrição deste instrumento feita por D. Dionísio da Glória, mestre da capela e organista da mesma igreja, que teria sido o primeiro executante a quem o ógão foi entregue.

Estes dados são confirmados por documentos existentes em Viseu. Assim, em 1720, quando trabalhava em Coimbra no órgão de Santa Cruz, foi chamado a Viseu pelo Cabido, sede vacante, conforme o demonstra a resolução do mesmo Cabido de 18 de Março de 1720: "... e se determinou mais que um organista castelhano que está em Coimbra fazendo o órgão de Santa Cruz viesse a fazer e consertar o órgão e que o arquitecto [Gaspar Ferreira] fizesse uma planta para a caixa do órgão, para se fazer pela dita planta...". Assim, em Viseu, fez e acrescentou o novo órgão da Sé, que estava terminado em fins de Maio de 1722 (Arquivo Distrital de Viseu, Regº notarial de Viseu, liv. 522-29, fl. 19v-20; idem, ibidem, fl. 112-112v; idem, liv. 523-30, fl. 75-76).

Voltou ainda a Viseu, em fins de 1726, a fim de consertar o ógão (A.D. V., Obra da Sé, ano de 1726-29; idem, Doc. do Cabido da Sé, nº 402).

Ainda em Outubro de 1727, fez parte do júri do concurso para a cadeira de organista, em que foi opositor José Crespo Navarrete, morador em Lagos.

Alguns anos depois, assistindo no Mosteiro de Alcobaça, esteve a trabalhar no órgão do Mosteiro de Arouca, recebendo em 1741 o último pagamento pelo seu trabalho.[3]

Pascoal Caetano Oldoni - é o autor do órgão da Igreja Matriz de Elvas, certamente de origem italiana.[4]

Fr. Simão Fontanes - autor dos dois grandes órgãos da Sé de Braga, que estão colocados no coro grande. No maior, lê-se a inscrição: "Fr. Simon Fontanes Galloecianus Fecit. anno 1738."

Era, portanto, natural da Galiza.

O órgão maior, que está do lado do Evangelho, tem dois teclados com someiros e registos privativos para cada um. O órgão mais pequeno é idêntico nas partes que o compõem. São ambos de oitava curta, rara disposição do teclado em órgãos antigos.[5]

FAC. DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS

NOTAS:

[1]Sousa Viterbo, "Subsídios para a História da Música em Portugal" in O Instituto, vol. 77, 4ª série, vol. 6º, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1929

[2]Ernesto Vieira, Diccionario biográfico dos músicos portuguezes, Lisboa, 1900

Sousa Viterbo, "Subsídios para a história da música em Portugal" in O Instituto, vol. 79, 4ª série, vol. 8º, Coimbra, 1930

[3]Sousa Viterbo, "Subsídios para a História da Música em Portugal" in O Instituto, vol. 78, 4ª série, vol. 7º, Coimbra, 1929

Manuel Joaquim, "Nótulas sobre a Música na Sé de Viseu" in Beira Alta, I, 1942, e II, 1943

Pedro Dias, Mosteiro de Arouca, Coimbra, 1980

Alexandre Alves, "Artistas e artifices nas dioceses de Lamego e de Viseu" in Beira Alta, Viseu, vol. XLII, Fasc. 2, 3 e 4 (2º, 3º e 4º trimestres), 1983

[4]Luis Keil, Inventário Artístico de Portugal, I, Distrito de Portalegre, A.N.B.A., Lisboa, 1943

[5]Ernesto Vieira, Diccionario Biografico dos Musicos Portugueses, Lisboa, 1900

[6]Esta referência consta apenas do manuscrito da Biblioteca Pública de Évora.

[7]Deve tratar-se de Pego, nome indicado por Frei Cláudio da Conceição.

I.7. Academias, bibliotecas, colecções; ciência e ensino como imagens de um poder absoluto "iluminado"

Ao encararmos a protecção dada por D. João V às artes, não podemos esquecer que ela se enquadra numa mais vasta política cultural, integrada nos seus ideais de monarca absoluto, de acordo com o modelo francês de Luis XIV. A este, dizia Colbert: "Vossa magestade sabe que na falta de actos retumbantes de guerra nada marca mais a grandeza e o espírito dos principes que as construções e a posteridade mede-os pelos edifícios esplendorosos que construiram durante a vida."[1]

Também o nome de D. João V não ficou ligado a "actos retumbantes de guerra", dado que o resultado da Guerra da Sucessão de Espanha não foi favorável ao candidato apoiado pelos portugueses, distinguindo-se apenas no auxílio prestado ao Papa contra os Turcos (Cabo Matapan, 1717), vitória militar efémera que não se compara à glória trazida pela construção de Mafra e de outros monumentos e obras de arte devidas ao seu mecenato.

Mas Luis XIV não foi apenas um modelo nos planos político e artístico; D. João V terá desejado igualá-lo na protecção dada à cultura, nomeadamente através das academias: "De même qu'il imitait les académies, fondant celle d'histoire et utilisant pour ses publications des graveurs français de même Jean V estimait qu'un faste

analogue à celui de Versailles faisait partie de la dignité de sa couronne et contribuait à la faire respecter..."[2].

A protecção à História faz na verdade parte da política absolutista. Como afirma o professor Veríssimo Serrão, "seguindo o exemplo da França era a história a realização da vontade divina na pessoa dos reis e pela acção heroica dos homens."[3]

Tal protecção não se limitou à fundação da Academia, mas está ligada a uma série de inovações, entre as quais a dignificação do cargo de «cronista da Casa de Bragança», até então cargo menor; a criação do cargo de «cronista francês», para exaltar nesta língua os feitos dos portugueses, para além do «cronista do ultramar» e do «cronista-mor do reino», que passa novamente a ser escolhido entre os monges da Ordem de Cister[4].

De particular interesse para a política cultural joanina parece ter sido o aparecimento, desde o final do século XVII, de obras francesas sobre Portugal, entre as quais, *Les délices de l'Espagne & du Portugal*, de J. A. Colmenar, publicada em leide, em 1707, cujo quarto volume é dedicado ao nosso país, ou a *Histoire Générale de Portugal* de La Clède, publicada em Paris, em 1735. Mas sem dúvida que a obra francesa mais protegida por D. João V foi a *Histoire Générale de Portugal* de Lequien de la Neufville, cuja primeira parte aparecera em Paris ainda no reinado de D. Pedro II (1700). Para a conclusão da sua obra, aquele historiador viveu em Lisboa de 1713 a 1728, ano em que

faleceu, tendo em 1716 recebido o referido título de «cronista francês» e o hábito de Cristo, com a tença efectiva de 300000 réis[5].

Para além de se integrar num certo afrancesamento da cultura portuguesa, a fundação da Academia enquadra-se num fenómeno cultural mais vasto, que se iniciara no século XVII, com a fundação da Academia dos Singulares, em 1628, ainda marcada pelo "espírito retórico e gongórico"[6], mas que a partir de finais do século XVII adquire carácter inovador, com as «Conferências Discretas e Eruditas», que se sucederam à Academia dos Generosos, tendo-se iniciado a 12 de Fevereiro de 1696, em casa do Conde da Ericeira, seu secretário, e que se dedicavam "às questões filosóficas, aos problemas matemáticos e também às palavras da língua portuguesa..."[7]. Significativo é que estas «Conferências» sejam por vezes designadas como Academia Portuguesa - embora durante o ano de 1717 ressurja a Academia dos Generosos - e que alguns dos seus sócios venham a fundar, em 1720, a Academia Real de História Portuguesa, sob o patrocínio de D; João V[8].

Na verdade, para Silva Dias, as «Conferências» "constituiram de facto uma indiscrição de atitudes e de ideias" sob orientação cartesiana, nelas se distinguindo o próprio Conde da Ericeira dissertando sobre o método, Serrão Pimentel, sobre filosofia natural, Azevedo Fortes, sobre lógica moderna, comparada com a dos antigos, e o Padre Rafael Bluteau, sobre o progresso humano[9].

Outra Academia, que preparou o aparecimento da Academia Real de História, foi a chamada Academia do Núncio, ou seja, as «Conferências Eclesiásticas», iniciadas em Lisboa, em 24 de Agosto de 1715 por Monsenhor Firrao, e que terminaram em 1716, quando este deixou o reino. Destinava-se ao estudo da História, da Literatura, dos Cânones e Dogmas dos Sagrados Concílios[10], mas alargou-se a temas de história eclesiástica portuguesa. Seguiu o modelo das instituições literárias correntes na Itália e alguns dos seus colaboradores vieram também a fazer parte do núcleo fundador da Academia Joanina[11].

A popularidade das Academias durante o reinado de D. João V[12] também deve ser explicada em função da protecção e interesse manifestados por D. João V relativamente à Arcádia Romana. Tradicionalmente, seguindo António Caetano de Sousa, os diferentes autores que se debruçaram sobre o reinado de D. João V, como, por exemplo, Eduardo Brasão[13], afirmam que o rei português teve o título de *Pastor Albano* e "comprou hum sitio em que se fabricou a Arcadia, em que se fabricou a Arcadia, em que fazem as suas Assembléas, e sobre a porta grande deste edificio, se vê a seguinte inscripção:

JOAN: V.

LUSITANIAE REGI

PIO, FELICI, INVICTO

QUOD PARRHASI NEMORIS

STABILITATI

MUNIFICENTISSIMÈ

PROSPEREXERIT,

COETUS ARCADUM UNIVERSUS

POSUIT

ANDREA DE MELLO DE CASTRO

COMITE DE GALVEAS

REGIO ORATORE

ANNO SALUTIS

MDCCXXVI"[14].

Um estudo recente de Pierpaolo Quieto, esclarece que em 1721 D. João V foi aclamado Pastor Árcade, com o nome de *Arete Melleo*, e que no mesmo ano foram árcades os cardeais Nuno da Cunha e Pereira de Lacerda, e, nos anos seguintes, Manuel Pereira de Sampaio (1722), André de Melo e Castro (1723), o Marquês de Fontes e José Maria da Fonseca e Évora (1726)[15].

É muito significativo que, segundo o mesmo autor, um grande número de artistas que trabalharam ou vieram para Portugal, fossem igualmente membros da Arcádia, como é o caso de Agostino Masucci, Francesco Trevisani e Pietro Guarienti, pintores; Pietro Bracci, Girolamo Ticciati e Filippo della Valle, escultores, e todos os arquitectos que trabalharam para Portugal: Fontana, Juvarra, Mattei, Canevari, Carlo Gimac, Niccola Salvi e Luigi Vanvitelli[16].

O mesmo autor revela um retrato de D, João V pertencente à colecção de retratos de Pastores da Arcádia do Museu de Roma, o qual atribui a Pier Leoni Ghezzi[17].

Foi Canevari quem realizou, em 1726, a sede da Arcádia Romama - Bosco Parrasio - custeada por D. João V, o que é confirmado por cronistas da época, citados pelo referido Pierpaolo Quieto, como Giuseppe Morei, nas *Vite degli Arcadi Illustri...*, que refere ter D. João V enviado "à Academia um donativo de 4000 escudos com o objectivo de estabelecer a compra do terreno para o nosso já não ideal Bosco Parrasio"[18].

Mas o que é mais significativo neste estudo é a dupla relação estabelecida pelo seu autor, por um lado, entre o facto de grande parte dos artistas a que foram encomendadas obras pelo rei de Portugal serem - ou virem a ser - membros da Arcádia; por outro lado, no facto de o Marquês de Fontes estar entre os promotores da Academia de História "que se ligava à Arcádia Romana em todas as pesquisas eruditas e históricas que em Roma eram promovidas por Muratori e Bianchini"[19].

Em relação à primeira questão, já Aurora Scotti salientara que foi um arquitecto Árcade, Carlo Fontana, o escolhido para projectar o monumento fúnebre a D. Pedro II, na igreja de Santo António dos Portugueses[20]. A mesma autora acentua a relação do Marquês de Fontes com "o mundo da Arcádia e em particular com o círculo do Cardeal Ottoboni, chanceler pontifício e maior mecenas romano do tempo."[21] Foi neste ambiente que o marquês ouviu "as músicas de Corelli e Scarlatti, apreciou o teatro italiano, conheceu as cenografias de Juvarra..."[22].

Esta perspectiva confirma decididamente a tendência da historiografia actual para encarar o modelo cultural joanino como o iluminismo católico italiano, de que precisamente Muratori é um dos representantes.

Assim. o iluminismo português, como o italiano, é um "movimento essencialmente cristão", inspirado na cultura humanística do século XVI, no racionalismo cartesiano, aceitando com mais reservas as perspectivas materialistas de Locke e dos sensistas franceses[23], assim como as teorias de Newton.

Foi Cabral de Moncada que[m] já em 1940 chamou a atenção para o facto de Verney ser um representante do Iluminismo europeu, "particularmente, na modalidade italiana dessa corrente de ideias na sua combinação com o Catolicismo, do qual foram também expoentes na Itália do Sul homens como Intieri, Delfico, Filangeri e sobretudo Genovese"[24].

Alguns anos mais tarde, comprovou a relação especial entre Verney e Muratori, conhecida através de correspondência datada de 1745 a 1749, revelando cartas inéditas de Verney que o apresentam como "filho espiritual do ... grande Muratori"[25]; este foi, segundo o mesmo autor, "o verdadeiro pai espiritual das várias tendências formadas no coração do grande movimento reformista iluminista dos países católicos ocidentais, cujo centro foi Roma"[26].

Para Leo Magnino, "o significado mais positivo desta época ... é aquela abertura ao estrangeiro característica do

iluminismo e que para Portugal significa o fim dum isolacionismo que, não só no campo literário, mas também no campo político caracterizava a vida portuguesa depois da época dos Descobrimentos"[27].

Também o professor José-Augusto França se debruçou sobre o problema do Iluminismo em Portugal, fazendo-o coincidir com "une situation historique précise: le gouvernement du marquis de Pombal, premier ministre tout puissant de Joseph 1er"[28]. No entanto, reconhece que "l'adoption d'une chronologie à la fois restreinte et formelle amènerait à trop simplifier le problème des Lumières dans ce petit pays..." onde "dans le cadre réel de la culture portugaise, les Lumières pré-existaient au consulat pombalin"[29].

O isolamento tinha existido sem dúvida, no campo das artes, o que não quer dizer que não tenhamos chegado a expressões bastante originais neste domínio, como acontece e o vimos a propósito da talha e do azulejo, mas também é verdade que outras artes, como a pintura, pagaram um preço elevado pela falta de contactos e de um ensino dignificante, enquanto a arquitectura religiosa ficou presa às fórmulas jesuíticas da igreja de nave única com capelas e altares.

Não será também por acaso que homens ligados à engenharia e arquitectura militar, que teve uma expressão significativa no período joanino com a construção do Aqueduto, tenham aparecido desde o início ligados à Academia do Conde da Ericeira, como é o caso de Serrão Pimentel e

Azevedo Fortes. De facto, os aspectos funcionais e práticos que dominam este tipo de arquitectura implicavam uma actualização permanente dos que a ela estavam ligados. De referir que, no parecer de Silva Dias, a *Lógica racional, geométrica e analítica* de Azevedo Fortes, publicado em 1744, foi o "primeiro livro de carácter didáctico e sistemático, modelado pelos padrões do pensamento europeu", ou seja, predominantemente influenciado por Descartes, mas aconselhando também Bacon, Galileu e Gassendo[30].

A abertura à Europa significa também um afastamento relativamente à Espanha, cuja cultura dominara em Portugal durante a primeira metade do século XVII e da qual Portugal se vinha demarcando, embora com dificuldade desde a Restauração da independência. Se esse confronto não foi tão nítido no plano artístico, ele faz-se decididamente no plano literário, concretizando-se nas personalidades do Marquês de Valença, autor do *Discurso Apologético em Defesa do Teatro Espanhol*, de 1747, enquanto Alexandre de Gusmão, primeiro tradutor português de Molière, defende o teatro francês de Corneille[31]. Na verdade, a primeira representação de Molière em Portugal, realizou-se por iniciativa do embaixador inglês Lord Tirawley e dirigiu-se a um círculo restrito, tendo sido feita por amadores. A peça representada foi *O Marido Confundido*, tradução, por Alexandre de Gusmão, de *George Dandin (ou le Mari Confundu)* de Molière, escrita em 1668. Apesar de constituir um acto isolado, só continuado cerca de trinta anos depois, a verdade é que por trás deste acto

deveria pressupor-se uma atitude intencional, na medida em que o embaixador inglês era amigo de Alexandre de Gusmão e este se encontrava "no centro de uma disputa literária envolvendo juizos críticos e de valor sobre o teatro espanhol e o teatro francês do tempo[32].

É também de salientar que nalguns domínios, artistas italianos que trabalharam para D. João V tenham, embora por razões diferentes, trabalhado na Corte de Filipe V: é o caso, no domínio musical, de Domenico Scarlatti, que acompanhou a princesa D. Maria Bárbara, quando do seu casamento com o principe das Astúrias (1729); e de Juvarra, que tendo estado em Portugal em 1719, fazendo os projectos para um Palácio Real e Patriarcal, foi chamado a Espanha, em 1735, depois do incêndio do Alcazar de Madrid, para também fazer os projectos de um palácio real, que não concretizou, devido à sua morte em 1736,

A verdade é que a política de Filipe V, no sentido de uma abertura ao estrangeiro, é paralela à de D. João V, embora no caso espanhol ela encontre maior explicação, dada a origem francesa do rei (neto de Luis XIV) e dado o facto de se ter casado com a italiana Isabel Farnese[33]. Será também de salientar que no caso português, a mesma política se deve exclusivamente a um esforço pessoal do rei, apoiado sem dúvida por uma élite de fidalgos cultos, como o Marquês de Abrantes e o Conde da Ericeira, que tinham encontrado nas Academias a forma possível de debate e propaganda das novas ideias.

Segundo um estudo recente, a sua popularidade, no reinado de D. João V, "reflecte o anseio dos jovens portugueses daquela época de completarem a sua educação escolar com a aprendizagem, nas academias, de matérias não leccionadas no ensino oficial"[34]. É importante dizer que tal fenómeno não se circunscrevia a Lisboa, onde existiam cerca de vinte academias, mas alargava-se à província, havendo provas documentais da sua existência em Aveiro, Beja, Braga, Coimbra, Elvas, Évora, Guimarães, Penafiel, Ponte de Lima, Santarém, Setúbal, Torre de Moncorvo e Viseu[35].

E se elas têm sido acusadas de "superficialidade, futilidade, vacuidade"[36], a verdade é que deram aos jovens a oportunidade "de os poetas serem instruídos nas regras de retórica, e na aplicação de figuras poéticas"[37].

Essas instituições locais, protegidas por membros da nobreza, altos magistrados e figuras do clero, permitem, segundo o professor Veríssimo Serrão, avaliar o nível cultural de muitas terras de província e dedicavam-se à história e às belas-artes[38]. Está por fazer o estudo da relação de tais academias com a arte local, mas poderemos supor através do «Folheto / Mercúrio de Lisboa» de Luis Montês Matoso, principal dinamizador da Academia de Santarém, tão rico de informações no que respeira às artes, sobretudo da sua cidade, que tal pesquisa poderá ser de resultados bastante interessantes.

Não cabe no âmbito do nosso trabalho determo-nos mais sobre a questão das academias literárias, pelo que

remetemos para um anexo o elenco das principais, imagem de um "Reino muito menos atrasado no ensino de matéria moderna do que um estudo do ensino oficial leva a crer"[39].

Segundo pudémos depreender por alguns documentos existentes, estas academias, embora de carácter dominantemente literário e histórico pressupunham uma certa relação com outras artes, nomeadamente a música, pois alguns certames eram acompanhados musicalmente, e as artes efémeras, necessárias à paramentação das salas onde os certames tinham lugar[40].

Sabemos também que a Academia de Guimarães, no dia de S. João Evangelista do ano de 1724 - dia em que normalmente se comemorava o nome do rei - distribuiu entre os seus sócios medalhas de prata, com a efígie de D. João V de um lado e de outro as armas reais, com a inscrição «Academia Vimaranensis anno 1724"[41].

Também da colecção de desenhos da Biblioteca Nacional faz parte um, atribuído por Ayres de Carvalho a Vieira Lusitano, onde se satiriza uma academia desconhecida, ou estrangeira, o que poderá interpretar-se como crítica à proliferação de academias, quer em Portugal quer em Itália; na legenda, lê-se: «Alla Illus.^{ma} e Affamat.^{ma} Accademia dell'Aflitti"[42].

Academia Real de História

De todas estas instituições destacou-se, como já acentuámos, a Academia Real de História Portuguesa, fundada a 8 de Dezembro de 1720, dia consagrado à Imaculada

Conceição, por D. João V, que foi seu protector, e cedeu uma sala do Paço da Casa de Bragança, para a realização das sessões. O objectivo desta Academia era a investigação da História Eclesiástica e secular de Portugal.

Na verdade, sabe-se que D. Manuel Caetano de Sousa esteve em Roma, em 1710, a fim de assistir ao Capítulo Geral da sua Ordem (Teatinos). Regressado a Portugal, mostrou-se empenhado em escrever o «Pantheon dos prelados lusitanos» ou «Lusitania Sacra», ou seja a história eclesiástica de Portugal. Sendo tal empreendimento tarefa demasiado vasta para um só homem, com o patrocínio do rei, reuniu várias personalidades, na maioria sócios da Academia do Conde da Ericeira, como este, o Marquês de Alegrete, Martinho de Mendonça e Pina, e ainda Azevedo Soares e D. António Caetano de Sousa.

Começaram a reunir-se numa sala que o rei lhes facultou no Palácio dos Duques de Bragança, sendo a partir deste núcleo que surgiu a Academia, de início votada apenas à história eclesiástica, mas alargando-se logo depois à história secular.

Para facilitar a tarefa dos historiadores, por Carta Régia de 11 de Janeiro de 1721 e avisos de 16 e 18 de Março, D. João V permitiu a cópia de todos os documentos da Torre do Tombo, extractos das Chancelarias, para o que nomeou paleógrafos[43].

Ao longo dos anos que se seguiram, deveu-se à Academia a publicação de uma série de obras, de que

salientamos, para além da *Colecção de Documentos e Memórias* (1721-1736), a *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, de D. António Caetano de Sousa, em 19 volumes, incluindo os das *Provas*, ou seja, a publicação dos documentos utilizados; a *Biblioteca Lusitana* de Diogo Barbosa Machado, iniciada em 1741; e as *Memórias para a História Eclesiástica do Arcebispado de Braga* de D. Jerónimo Contador de Argote (1732-1747).

A historiografia positivista fez um balanço negativo da actividade da Academia. Rebelo da Silva fala da "credulidade que respiram alguns dos livros"[44]; Teófilo Braga refere a ausência de "critério histórico" e da "decadência intelectual" patenteada "no estilo e resultado das Notícias, Práticas, Orações, Elogios, Dissertações, e Catálogos dos seus Associados"[45]. Mesmo mais recentemente, Hernâni Cidade afirmou: "Frequentemente, mais retórica do que investigação - e retórica assim grandíloqua e pomposa"[46]; e António Álvaro Dória, ao fazer o balanço da actividade da Academia, diz que nos legou "uma série de obras desconexas entre si, além de possuirem valor muito desigual, e cujos autores não haviam de todo perdido o hábito laudatório do panegírico, levado às últimas consequências nas sessões congratulatórias tantas vezes presididas pelo rei"[47].

Actualmente, há uma tendência para a reabilitação da actividade da Academia; o Professor Veríssimo Serrão afirma que se deve à Academia "recolher fontes e assentar um

método", o que tornou "possível a história que surgiu com a época liberal"[48]. Finalmente, Fernando Castelo Branco aponta quatro aspectos da actividade da Academia que considera positivos: "o desejo de assentar a história em bases documentais, aproveitando para tal as enormes massas de manuscritos inéditos que jaziam quase inaproveitados nos arquivos; a investigação e pesquisa historiográficas levadas a todo o país, com vista a inventariar monumentos, arquivos, inscrições...; realização de trabalhos de índole erudita...; e, por último, o valor atribuído ao método arqueológico"[49].

Para Aurora Scotti, "l'Accademia Reale si legava a tutte quelle ricerche erudite e storiche promosse nell'ambito d'Arcadia ad esempio dal Muratori e dai dotti bibliotecari dei nobili arcadi quali il Bianchini"[50]. Enquadrava-se, portanto, no movimento cultural de sentido iluminista a que já nos referimos.

Mesmo depois de 1736, ano em que parou a publicação da *Colecção de Documentos e Memórias*, a instituição não cessou a sua existência, continuando a editar livros e opúsculos. Foi na verdade, devido ao Terramoto de 1755, que destuiu o Paço dos Duques de Bragança e a Biblioteca da Academia que a crise se acentuou[51].

Do ponto de vista actual, é de grande interesse a preocupação com a inventariação e protecção do património artístico e arqueológico, devendo-se a D. Jerónimo Contador de Argote úteis descrições da Citânia de Sanfins, das gravuras do Santuário de Panoias, e a Martinho de Mendonça e

Pina um estudo das antas, o primeiro feito em Portugal. Por outro lado, a lei sobre o Património, que se seguiu à instituição da Academia[52], constitui a segunda mais antiga legislação europeia de protecção ao património histórico-arqueológico[53] e, segundo o professor Veríssimo Serrão, "surge como o primeiro inventário artístico de Portugal"[54]. Abrangendo uma época que vai dos Fenícios e Gregos ao reinado de D. Sebastião, o alvará sobre património protege não só edifícios mas também estátuas, mármores, cipos, lâminas, chapas, com inscrições, medalhas e moedas. Nesta protecção eram chamadas a colaborar as autoridades locais, Câmaras das cidades e vilas, que deviam não só proteger os achados arqueológicos, mas também comunicá-los à Academia. Tal atitude insere-se, aliás, no movimento que se começava a desenhar a nível internacional - o estudo das antiguidades locais - e que, em Itália, tinha já levado à descoberta das ruínas de Herculanum (1719), constituindo uma das determinantes do ressurgimento do gosto clássico, no final do século.

Aliás, o próprio Carlo Fontana, que tinha realizado o monumento funerário a D. Pedro II e, certamente, participara na formação do próprio Ludovice, "... abbia dichiarato di voler procurare uno strumento didattico indispensabile agli studenti stranieri che sempre più numerosi affluivano nelle Accademie dei loro paesi a Roma, ragioni per cui non aveva esitato a promuovere a proprie

spese scavi archeologici per ottenere una maggior precisione di indagine"[55].

Um dos aspectos mais importantes que esta ligado à Academia, é o desenvolvimento da gravura. Uma das preocupações do rei foi fundar uma oficina tipográfica devidamente apetrechada, onde se imprimissem as obras dos Académicos; tais obras eram ilustradas com vinhetas e estampas abertas a buril, o que leva ao aperfeiçoamento da gravura em metal[56].

Para isso, D. João V mandou vir do estrangeiro alguns dos mais notáveis gravadores, que recebiam "pensoens só por trabalharem para a Academia"[57]. Quanto a estes, no entanto, as fontes bibliográficas nem sempre estão de acordo.

Segundo Pedro de Azevedo, já o Conde Raczynski apontara o nome dos três gravadores estrangeiros vindos para Portugal por iniciativa de D. João V: Theodoro André Harwyn, João Rousseau e Rochefort.

Foi o mesmo investigador que encontrou no Arquivo da Torre do Tombo (ms. 943) uma série de documentos por ele publicados[58], e, mais tarde, igualmente publicados por Luis Chaves[59], que, de algum modo, esclarecem a questão. Tais documentos são cartas da Haia e os próprios contratos com alguns desses artistas.

A primeira carta, datada de Haia, 10 de Janeiro de 1726, refere um pedido feito seis meses antes, ao Conde de

Tarouca, de um "Empressor de Estampas" e de um "Abridor" para a Academia Real[60].

Carta de 2 de Maio de 1726 refere que o Impressor de Estampas vai num navio, assim como peles para encadernar os livros, e uma resma de *papel marbré* feito na Haia, para amostra, dado que é muito mais barato do que se faz em França[61].

Pelo contrato assinado em Haia, a 1 de Abril de 1726, por Diogo de Mendonça Corte Real, como representante de D. João V, sabemos que o impressor de estampas era Theodore André Harwyn, que veio com sua mulher Marie Catherine Previgny, recebendo oitocentos florins de prata em moeda portuguesa, por ano[62].

Em relação ao "abridor", na referida carta de 10 de Janeiro, Diogo de Mendonça informa saber "de hum dos bons de França, que deseja ir para Portugal"[63], mas, tanto em carta de 18 de Abril[64] como na de 2 de Maio, informa não ter ainda uma resolução do mesmo. No entanto, por carta de 13 de Junho de 1726, sabemos que o "Abridor de Buril" já está na Haia, chama-se Rochefort, e era, em França "Gravor delRey e da Academia das Sciencias"; por essa razão, pediu "o Titulo e os previlegios de Gravor de Sua Magestade", tal como tinha em França, o que pareceu justo ao representante português[65]. Rochefort trabalharia para a Academia em regime de exclusividade, só lhe sendo permitido trabalhar para particulares quando "não tivesse nada a fazer para a

Academia" e receberia a quantia de trzentos mil réis anualmente, e os "Privilégios de Gravador do Rei"[66].

Mais controversa é a questão de Jean Rousseau (ou Rousset), que viria para Portugal como director de imprensa. De facto, em carta de 23 de Maio, Diogo de Mendonça informa que um refugiado francês, chamado João Russet, conhecedor de História, Belas Letras, latim e grego, e compreendendo também espanhol e italiano, deseja dirigir a imprensa régia. Apesar das boas habilitações reveladas, existe um possível obstáculo de ordem religiosa: "a respeito da Sua Religião vermehei muito embarassado a dizer qual ella he, porque cuido que não tem nenhuma"[67]. Do mesmo conjunto de documentos, consta uma memória assinada pelo próprio Rousset, em que se propõe estabelecer uma Imprensa Real idêntica à do rei de França, capaz de executar não só livros, mas também estampas, cartas geográficas, genealógicas e heráldicas; pede o título de Director da imprensa real e respectivos direitos e privilégios, assim como uma pensão anual de duzentas moedas de ouro e a "sobrevivência para o seu filho"; entre outros pormenores de ordem técnica pede ao rei que lhe pague a viagem por terra, para si e seus dois filhos, por não suportar o mar[68].

Nem Pedro de Azevedo[69], nem Luis Chaves[70] põem em dúvida a vinda para Portugal de Jean Rousset; aliás, o segundo diz que o mesmo gravou para as *Memórias de Malta* (1734) e uma estampa na *Historia do Senhor de Mathozinhos*, assinada "Rousseau sulpsit, Lisboa, 1736"[71].

Na verdade, dos documentos citados, não consta, como em relação aos outros dois nomes, nenhum contrato. Além disso, Ernesto Soares afirma claramente que Jean Rousseau, "talvez em virtude das suas ideias religiosas, nunca chegou a vir a Portugal, como claramente se deduz dos livros da despesa da Academia"[72]. Devendo-se a Ernesto Soares os estudos mais completos sobre a nossa gravura artística, compreendendo uma panorâmica histórica e um dicionário de todos os artistas que trabalharam em, ou para Portugal, podemos considerar fidedigna a sua posição perante este problema.

Existe contudo um Gabriel Rousseau, que poderá ser filho de Jean, trabalhando em Portugal, e com obras datadas de 1727 a 1736, de que se destaca uma série de retratos dos reis de Portugal[73] e a quem Rodrigues de Gusmão atribui a referida imagem do Bom Jesus de Bouças, datada de 1736[74]. O problema da vinda ou não de Rousseau mantém-se.

Destes artistas que vieram trabalhar para a Academia, destaca-se, sem dúvida, Pierre Massart de Rochefort, que tem obras datadas de 1728 a 1739 e é considerado por Ernesto Soares "o mais perito dos abridores de buril que aqui estiveram no reinado de D. João V"[75]. Das obras que realizou para a Academia destacam-se o frontespício da *História da Academia Real de História Portuguesa* (1728), gravuras nas *Memorias para a Historia ecclesiastica do Arcebispado de Braga* de Jerónimo Contador de Argote, nomeadamente os frontespícios do Tomo I (*Aberto*

por Pedro de Rochefort, Lisboa, 1732) e do tomo III (*Pedro de Rochefort fecit 1736*); e o frontespício da *Historia Genealogica da Casa Real Portuguesa* (1735) - *acabado ao buril por P. de Rochefort*. Seu filho Charles de Rochefort, que é considerado artisticamente inferior, tem obras datadas a partir de 1732 (data de uma alegoria a D. João V), tendo também ilustrado a *Histoire Universelle* de Vallemont, traduzida em português e impressa em 1737[76].

No mesmo ano de 1726, chegou a Portugal, acompanhando o naturalista Merveilleux, o pintor Pierre Antoine Quillard, que foi pintor do rei, como vimos, mas também desenhador da Academia, tendo feito iniciais e vinhetas, e ainda o retrato de D. Teodósio, 5º duque, para a *História dos Duques de Bragança* de D. José Barbosa, o Cortejo Fúnebre do duque de Cadaval, e várias outras obras que denotam influência francesa[77].

Vieram ainda para Portugal outros abridores a buril que trabalharam para a Academia, como François Harrewyn, Debrie e Le Bouteux.

François Harrewyn era abridor régio em Bruxelas e realizou vários retratos dos reis D. João IV, D. Afonso VI, D. Pedro II e D. João V, além do de D. Mariana de Áustria, de Diogo de Mendonça Corte Real e do Cardeal da Mota; Luis Chaves refere ainda o frontespício das *Memórias para a História de Portugal* de José Soares da Silva (*Franciscus Vieira Lusitanus invenit - Franciscus Harrewyn sculpsit, Lisboa*) e o frontespício com alegorias de Vieira Lusitano,

das *Memórias da Ordem de S. João de Malta* de Fr. Lucas de Santa Catarina (1736)[78].

Ayres de Carvalho identifica Francisco Harrewyn com um pintor citado na já referida carta de Diogo de Mendonça Corte Real, datada de Haia, de 13 de Junho de 1726, que veio para Portugal com Rochefort: "Com este Abridor vay hum bom Pintor ao qual não dei nada do Dinheiro de sua Magestade por querer ir por seu gosto..."[79]. Esta hipótese não nos parece provável, dado que François Harrewyn aparece sempre mencionado como abridor de buril e não como pintor, trabalhando mesmo estampas desenhadas por Vieira Lusitano.

Debrie é o artista com mais trabalho, tendo realizado estampas, portadas de livros, vinhetas, cabeções e fechos de página, e ilustrações[80]. Levantam-se também questões acerca do seu nome correcto, Guilherme ou Gabriel[81], Debrie ou de Brié[82], afirmando Luis Chaves que é Guilherme Francisco Lourenço Debrie, de acordo com a obra do Padre Manuel Monteiro, *Joannes Portugaliae Reges ad vivum expressi calamo*, Lisboa, 1742, que vem claramente assinada: "*Guilº Franco Laurº Debrie (Parisino) Regio Academiae Sculptore, Inventore, Delineatore*". Além disso, segundo o mesmo autor, teve um filho de nome igual entre os sete que anuncia na estampa representando «S. João Nepomuceno» da Cidade de Praga, datada de 1745[83].

Debrie fez numerosas estampas para as obras editadas pela Academia, nomeadamente para a *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, para a *Biblioteca Lusitan* (1741), para

as *Memorias para a História de Portugal que comprehendem o governo del Rey D. Sebastião* de Diogo Barbosa Machado[84], tendo obras datadas de 1729 a 1754.

Michel le Bouteux não foi apenas burilista tendo igualmente obras de delineamento próprio e intitula-se, além disso, arquitecto régio. Gravou a Carta da Cidade de Malta nas *Memorias de Malta* de Fr. Lucas de Santa Catarina[85]. As suas obras mostram grande perfeição técnica, tendo trabalhado entre 1728 e 1764; no que fez para a Academia Real de História, foi pago à tarefa[86].

Se estes artistas introduziram em Portugal influências francesas e flamengas, houve também artistas nacionais que trabalharam para a Academia, como Vieira Lusitano, que recebia anualmente 720$000 reis[87], tendo introduzido entre nós a influência italiana na gravura a água-forte. Foi ele que teve alguns continuadores, como Manuel da Rocha, António Joaquim Padrão e João Silvério Carpinetti[88], dado que os gravadores da Academia permaneceram relativamente isolados, embora produzindo obras de grande qualidade, atribuindo-se a interrupção da sua actividade quer à morte de D. João V quer ao Terramoto de 1755. Só em 1768, com a criação da Impressão Régia, a gravura portuguesa ressurgirá.

A Academia Real de História foi, consequentemente, a mais importante instituição cultural criada por D. João V, tendo tido grande importância para a gravura artística que se desenvolveu sob influência franco-flamenga.

Por outro lado, a actividade artística ligada à Academia leva também à produção de medalhas, como a relativa à sua fundação, ou a oferecida ao rei por ocasião do seu aniversário, em 1721, de acordo com a «Gazeta de Liaboa»[89].

Academia de Portugal em Roma

D. João V, apesar do interesse mostrado pela formação de artistas nacionais, não fundou uma Academia em Portugal, embora, por uma passagem de Machado de Castro se possa depreender que tivesse essa intenção, pouco antes de adoecer. Na verdade, aquele escultor, no seu *Discurso sobre as Utilidades do Desenho*, afirma, ao falar dos factos que "tem embaraçado os progressos das Bellas Artes": "Ja o Senhor Rey D. João V, de saudosa memoria, quiz estabelecer-lhes Academia; para o que, chegou a mandar vir de Roma os geços extrahidos das melhores Estatuas que ha naquella Capital do Mundo: a sua perigosa, e em fim mortal molestia, embargou o projecto"[90].

Se em Portugal essa ambição não se concretizou, D. João V fundou uma Academia de Portugal em Roma, a exemplo do que acontecia com a França. Não são muitos os dados sobre esta instituição. Vergílio Correia sistematiza as informações existentes, a primeira das quais é uma memória enviada ao Ministro dos Negócios Estrangeiros, em 20 de Março de 1808, pelo nosso representante diplomático, Manuel Pinto de Sousa. Nela se informa que à volta de 1730 existia em Roma uma Academia de Belas Artes para alunos portugueses,

segundo o modelo da Academia de França. Um palácio situado no Campo Márcio ainda então conservava o nome de Academia de Portugal; o "antigo Vieira" "entrou nesta Academia". Segundo a mesma fonte não existia na Legação portuguesa qualquer documento relativo ao assunto, nem se conhecia "a época da sua criação nem os meios e fundos aplicados à sua subsistência", nem a data da sua extinção, dizendo o autor que ela coincidiria com a morte de D. João V, não voltando "mais a Roma alumnos portugueses estudar as Bellas Artes até o anno de 1785."[91]

José da Cunha Taborda, a propósito de Vieira Lusitano, também faz uma breve referência à Academia: "Este soberano ... mandou a Roma muitos alunos; lá lhe erigio uma Academia em tudo digna do seu magnanimo coração..."[92].

Cyrillo, na sua *Colecção de Memórias* afirma: "... e ainda em 1776 alli vimos vestigios de huma grande casa com padrão das Armas Reaes Portuguezas sobre a entrada, e era chamada pelos Italianos, a Academia de Portugal."[93]

Eduardo Brasão mostra-se bastante céptico relativamente a este problema: "Debruçado durante anos, em Roma, sobre este período das nossas relações com a Santa Sé, não encontrámos qualquer indício seguro desta falada Academia Artística de D. João V."[94] E depois de citar autores como Xavier da Costa, Emilio Lavagnino e Carlos de Passos, conclui: "Tudo isto é ... muito vago. (...) Assim, até que se encontrem documentos comprovativos, continuamos a considerar apenas a Academia de Pina Manique a que realmente

existiu. Isto não quer dizer que o Magnânimo não tivesse enviado para Roma artistas portugueses que de resto já tinham mestres italianos no nosso país a abrir-lhes os horizontes e a aperfeiçoar-lhes os talentos."[95]

Também existem dúvidas quanto à data da fundação desta Academia. Ayres de Carvalho diz-nos que "pelo menos desde 1718... então sem dúvida que passa a existir em Roma a Academia Portuguesa de Belas Artes."[96] No entanto, mais recentemente, um estudo de Pierpaolo Quieto sugere que essa Academia tenha sido fundada pelo Marquês de Fontes, que chegou a Roma em 1712, levando consigo o jovem Vieira Lusitano. Parece-nos de facto coerente que a Academia tenha sido criada nestes anos e não quando o Marquês regressou a Portugal. O referido autor precisa ainda que a Academia foi dirigida inicialmente por Pietro de Petri e que à volta de 1714 tinha sede na Via Panisperna, no palácio Cimarra, sobre cujo portal estava um emblema com as armas lusitanas[97]. No entanto, Cyrillo aponta Paulo Mathei como primeiro director dessa instituição[98]. Informa-nos ainda que, além de Vieira Lusitano, estudaram em Roma Inácio de Oliveira Bernardes, Inácio Xavier, Domingos Nunes e o escultor José de Almeida[99]. Deste, sabe-se que em 1725 venceu o III prémio da Academia de Desenho, logo a seguir a Filippo della Valle e Pietro Bracci[100], o que denota a qualidade da obra do escultor português. No mesmo concurso, terá participado outro escultor português, António Romualdo de Silva, segundo o «Guia» da exposição *Roma Lusitana - Lisbona Romana*, a que

adiante nos referiremos mais em detalhe. Pierpaolo Quieto refere também um Giovanni Trabelé, pintor português, que ganhou um III prémio de pintura no concurso presidido por Agostino Masucci[101]. Este não pode ser senão João Glama Stroberle, nascido em Lisboa em 1708, mas de origem alemã, que chegou a Roma em 1720, integrado num grupo de artistas portugueses, de acordo com o «Guia» da Exposição *Roma Lusitana - Lisboa Romana*[102]. Aqui se diz também que a Academia portuguesa foi fundada neste mesmo ano de 1720 e foi dirigida por Benedetto Luti e Francesco Trevisani, e depois de 1724 por Paolo de Mateis. Acrescenta-se ainda ao número dos portugueses a estudar em Roma os nomes do gravador Joaquim Cornélio da Silva (que deve ser Joaquim Carneiro da Silva, que, segundo Cyrillo, esteve em Roma de 1757 a 1760, estudando com Ludovico Sterni[103]); do miniaturista Félix José da Rocha, natural da Baía, segundo Ciryllo e que esteve em Roma na mesma altura[104]; e do modelador António Fernandes Rodrigues, que ainda segundo o nosso Cyrillo, foi para Roma em 1759, onde estudou com Filippo della Valle, tendo todos aí ficado até que a 3 de Julho de 1760, o Ministro de Portugal mandou sair de Roma todos os portugueses[105]. Na verdade, no «Guia» italiano mistura-se a geração de artistas que esteve em Roma no tempo de D. João V, com os que aí estiveram no reinado de D. José, no final da década de 50. Quanto à sede da Academia, diz a mesma fonte que de início não era certa e, a partir de 1725, se estabeleceu no Palazzo Magnani, junto a S. Lorenzo in

Lucina[106]. De seguro, apenas a existência, na colecção da Academia de S. Lucas, em Roma, do desenho a sanguina «Martirio dei sette fratelli Maccabei»[107], que foi na verdade a obra com a qual João Glama Stroberle ganhou o seu primeiro prémio no Concurso da Academia, já que Cyrillo diz ser "o assumpto a morte dos Machabêos" e o desenho "feito a lapis vermelho..."[108].

Em relação à forma como terminou esta Academia, surgem igualmente versões diferentes. Ayres de Carvalho aponta o ano de 1728, quando do corte de relações com a Santa Sé, dizendo que "todo o recheio da nossa Academia foi embarcado em Livorno, trastes, artistas, tudo veio recambiado para Lisboa..."[109]. Se nesta altura foi extinta, depois de reatadas as relações com a Santa Sé, a Academia deve ter sido reactivada, já que, como dissémos, Cyrillo refere os artistas que aí estiveram em 1756-60 e do seu encerramento neste último ano. Também a carta do diplomata português datada de 1806, fala do período que se seguiu à morte de D. João V. E Amy A. Bernardy refere que a Academia foi fechada em 1760, por ocasião de outro corte de relações com a Santa Sé[110]. A mesma versão de Cyrillo é repetida por Luis Xavier da Costa, que também indica os nomes dos portugueses que estudavam em Roma na década de 50, dizendo que foi o ministro D. Francisco de Almada que obrigou os portugueses a deixar Roma em Julho de 1760[111].

Em relação à actividade da Academia são escassas ou nulas as informações, pelo que apenas podemos fazer um juizo

de valor pela obra conhecida de alguns dos seus discípulos, Vieira Lusitano, Inácio de Oliveira Bernardes, Glama Stroberle e José de Almeida, que parecem não se afastar do gosto corrente em Itália na primeira metade do século XVIII, e embora José de Almeida nos deixasse sobretudo obras em madeira e não em mármore, como era habitual em Itália, mesmo na madeira consegue uma qualidade plástica ao gosto do barroco italiano. Ayres de Carvalho especula sobre a referida actividade da Academia: "Ali se desenhava o nu com modelo vivo, aí se pintava, esculpia e modelava, não esquecendo os estudos de anatomia e perspectiva..."[112]. No entanto, este mesmo autor encontrou, na Colecção de Desenhos da Biblioteca Nacional, um conjunto de *academias*, em papel italiano, com filigranas romanas dos inícios do século XVIII, que atribui a esse período de aprendizagem[113]. Trazidas de Roma por Vieira Lusitano ou Inácio de Oliveira Bernardes, elas foram extremamente úteis, à falta de modelos do natural, sendo decalcadas e utilizadas para figuras históricas, mitológicas ou bíblicas[114]. Deste modo, mesmo indirectamente, a Academia de Roma contribuiu para a formação daqueles artistas que não tiveram oportunidade de se deslocarem à Cidade Eterna, como por exemplo, André Gonçalves, que, sentindo a insuficiência pedagógica da utilização desses modelos, tentou, com Vieira Lusitano, fundar uma Academia do Nu, onde se pudesse desenhar do natural, iniciativa que não foi bem sucedida, por preconceitos de ordem moral, vindo somente a concretizar-se

já no final do século, em 1780, devido ao empenho de Cyrillo Volkmar Machado[115].

Se D. João V não conseguiu concretizar a fundação de uma Academia em Portugal, pensa-se que sua filha, D. Maria Bárbara "debe de haber influído decisivamente - como impulsora de toda la politica artistica de su reinado - en la fundación de la Real Academia de San Fernando"[116]. Os seus estatutos foram apresentados a Filipe V ainda em 1744, mas o decreto correspondente só foi aasinado em 12 de Abril de 1752 e nessa decisão deve ter tido grande peso a rainha, filha de D. João V e digna continuadora do gosto artístico de seu pai.

Em contrapartida, a protecção à Arcádia Romana acentua a afirmação de D. João V "como mecenas, naquela Roma que se tornava sempre mais frequentemente sede de Academias e meta de viajantes estrangeiros, que a privilegiavam pela presença daquela antiguidade para a qual começavam a dirigir os estudos com pesquisas mais sistemáticas e racionais"[117]. Além disso, a presença portuguesa em Roma, quer através da Academia quer da actividade cultural do Marquês de Fontes, teve reflexos importantes na cultura da Corte; foi depois do regresso do Marquês que chegou Juvarra, os músicos italianos, entre os quais Domenico Scarlatti, e foi fundada a Academia Real de História, com significado no conhecimento do nosso património histórico e arqueológico.

Como coleccionador, D. João V foi o responsável pela organização de quatro importantes bibliotecas: a do Paço da Ribeira, a de Coimbra, a de Mafra e a das Necessidades.

Quando D. João V subiu ao trono, não havia no Paço senão um resto da livraria antiga da Casa de Bragança, segundo nos informa António Caetano de Sousa[118]. D. João V não só aumentou a Livraria pela aquisição de grande número de livros, mas instalou-a no Salão dos Embaixadores, onde mandou fazer longas estantes, que podiam comportar vinte mil volumes[119]. Esta colecção já estaria iniciada em 1713, segundo o «Compendio de novas da Europa desde o 1º de Abril de 1713»[120].

Para elaborar o catálogo desta biblioteca, o rei mandou vir de Sevilha, em 1731, Martinho de Mendonça de Pina e Proença, mas a este possivelmente cabia a direcção dos trabalhos, visto que, segundo José Silvestre Ribeiro, que cita o Conde da Ericeira, "D. Manuel Caetano de Sousa incumbiu-se da parte relativa a bíblias e seus expositores; a João da Motta e Silva, depois Cardeal da Motta, coube a theologia, em todas as divisões; a Paulo de Carvalho e Athaide, o direito canonico e civil; ao doutor Francisco de Xavier Leitão, medico da camara, os livros de philosophia e medicina; ao marquez de Alegrete, a philologia; ao marquez de Abrantes, a historia; ao conde da Ericeira, as mathematicas e artes."[121]

A França foi a grande fornecedora de livros, tendo Francisco Mendes de Gois, em Paris de 1726 a 1753, satisfeito constantes encomendas do rei. Segundo o referido Silvestre Ribeiro, os livreiros Gendron e Reycend tiveram ordem de mandar vir todos os livros que pudessem; e a Sebastião José de Carvalho, quando se encontrava em Inglaterra, mandou reunir "uma colecção de bíblias hebraicas e de tudo quanto pertencesse a seus ritos, leis, costumes e policia, em qualquer das linguas vivas"[122], o que parece demonstrar da parte do rei um interesse em ter uma visão esclarecida sobre a questão judaica.

Para além de livros, D. João V reuniu manuscritos, instrumentos matemáticos, relógios e outros objectos requintados que, no dizer de António Caetano de Sousa "ocupavam muitas casas e gabinetes"[123].

Silva Dias transcreve alguns documentos da correspondência de D. Luis da Cunha para a Corte, onde é feita referência a esses instrumentos. Assim, em 7 de Agosto de 1724, é acusada a recepção de uma carta em que o rei lhe ordenava que "procurasse o matemático mais competente da Academia de Paris e o incumbisse de fazer os instrumentos constantes da lista enviada de Lisboa"[124]. Em 24 de Outubro do mesmo ano é referida nova encomenda de instrumentos matemáticos, entre os quais "um grande e novo instrumento", que poderia ser um telescópio de grandes proporções[125].

Por outro lado, em 28 de Agosto de 1724, D. Luis da Cunha prometia enviar a planta dos interiores e exteriores

do observatório (certamente de Paris), informando meses depois que a mesma está pronta, só faltando a memória descritiva. Tal cópia destinava-se à construção de um Observatório Real no Colégio Jesuíta de Santo Antão, do qual tinham sido encarregues os Padres João Baptista Carbone e Domenico Capacci, chegados a Lisboa em 1722. Para além de D. Luis da Cunha, também o Conde de Tarouca recebeu ordem para enviar desenhos e descrições dos Observatórios da Alemanha e Países Nórdicos[126].

Outra fonte inestimável para conhecer o que foi a biblioteca real e o gabinete de curiosidades a ela ligado, é a correspondência do Conde de Tarouca, nosso representante diplomático nas cortes europeias de 1709, à data da sua morte, em 1738, tendo passado por Londres, Haia, onde foi nosso representante quando da assinatura da paz de Utreque, e Viena, onde esteve de 1726 até falecer. Esses documentos, revelados por Marie-Thérèse Mandroux-França[127], mostram que desde 1721 a Corte estava interessada na constituição dessa colecção, tendo pedido o envio regular de Catálogos de Vendas de Livros publicados na Holanda. Em 1723, num ofício datado de 8 de Abril, o mesmo Conde de Tarouca confirma que o rei está a organizar uma grande biblioteca, "justifiant ainsi les achats systématiques de collections de manuscrits, d'estampes et de livres rares..."[128], mas ao mesmo tempo constitui uma colecção de instrumentos científicos, para o que encomenda, segundo a mesma investigadora, "globes du cosmographe vénitien Vincenzo Coronelli..., une sphère

armillaire réalisée en 1727 par l'astronome français Giacomo Filippo Maraldi (1665-1729) d'après les instructions du Père Jean-Baptiste Carbone et spécifiquement destinée à la Bibliothèque Royale"[129].

Estes instrumentos, entre muitos outros, levantaram dificuldades na sua execução, pelo que se pode deduzir que se tratava de "protótipos experimentais"[130].

Todo este programa de renovação da Biblioteca Real implicava uma transformação do seu espaço e aquisição de equipamento adequado, preocupação que também se encontra na correspondência diplomática desta época. Assim, em 1727, Francisco Mendes de Góis era encarregue de fazer um estudo minucioso das principais bibliotecas de Paris; o Conde de Tarouca, então em Viena recebia o mesmo pedido, relativamente às bibliotecas da Europa central, monásticas, públicas ou privadas; e D Luis da Cunha recebia encargo idêntico no que respeita à bibliotecas da Flandres e Países Baixos. As informações pedidas diziam respeito não só ao número de livros e manuscritos, mas também ao espaço arquitectónico e decoração dessas bibliotecas[131].

Das colecções de livros adquiridos para a Biblioteca real, alguns devem ser considerados verdadeiras obras de arte. Assim, o Conde de Tarouca adquiriu, em 1722, o *Atlas Boendermaker*, que fazia parte de um conjunto de gravuras, cartas e desenhos do *marchand* holandês Teodoro Boendermaker, então falecido. Esse Atlas, formado por 103 volumes, foi adquirido por soma ligeiramente inferior a dez mil florins,

mas infelizmente perdeu-se, em parte, num incêndio que a 1 de Outubro de 1722 destruiu a residência do embaixador na Haia. Sessenta volumes que se salvaram foram enviados a Paris, para restauro. Este Atlas não era apenas uma obra de carácter científico, dado que os mapas eram relativamente pouco numerosos, mas tratava-se na realidade "d'une immense et rare collection d'estampes descriptives, où dominaient l'Histoire, l'Architecture et les portraits..."[132].

Outras bibliotecas foram ainda adquiridas pelo Conde de Tarouca, como a «Bibliothèque Dalmanniana», em DEzembro de 1723, a biblioteca de Pierre Husson, editor protestante de origem francesa instalado na Holanda - outra aquisição que nos sugere uma política de libertação relativamente à polícia inquisitorial - adquirida em 1725; e a biblioteca do Cardeal Dubois, vendida na Haia, em 1723 e disputada pelo rei da Polónia e pelo principe Eugénio de Sabóia[133].

Mas o grande conjunto de livros de gravuras adquirido por D. João V em França, por intermédio de D. Luis da Cunha, é o que consta da encomenda feita em 12 de Julho de 1724, segundo a qual se procuravam "todas as gravuras imprimidas em França desde há trinta anos"[134]. D. Luis da Cunha dirigiu-se ao célebre *marchand* Mariette, que propôs que a colecção fosse organizada por artistas e não por assuntos, como D. Luis da Cunha inicialmente propusera[135]. A 7 de Março de 1727, já se encontravam completos 106 volumes que foram enviados para Lisboa; a colecção foi continuada até 1728, pelo que se pode estimar em perto de 150 volumes o

conjunto da «Escola Francesa», a que se acrescentaram oito volumes da obra gravada de Rubens, adquiridos por D. Luis da Cunha em Bruxelas e organizados igualmente pelos Mariette[136]. O catálogo da colecção e respectivos textos explicativos foram traduzidos para português por D. Luis da Cunha. Esta colecção é idêntica, mas mais completa, à que os Mariette realizaram para o principe Eugénio de Sabóia. Desse conjunto, foi descoberto o segundo volume das «Obras» de Jean Bérain, pintor de Decorações e Ornamentos, na Biblioteca da Academia Nacional de Belas Artes. Segundo a autora dessa descoberta, Marie Thérèse Mandroux-França, a organização em dois volumes reproduz fielmente o que consta das *Notes Manuscrites* de Mariette[137]. Estas respeitam a 123 volumes, abrangendo mais de 120 artistas, o que prova que estão incompletas, pois a colecção real abrangia perto de 150 volumes. O seu estudo é, no entanto valioso, para conhecermos as relações artísticas entre Portugal e a França, durante este período. De acordo com a mesma investigadora, foram recuperadas ainda outras obras da colecção de estampas de D. João V: a *Historia Natural, Tomo XIII, Londres, 1725*[138]; e *Opere di Federico Barocci da Urbino, di Cherubino Alberti dal Borgo S. Sepulcro, di Giuseppe Cesari da Arpino e di Vespasiano Strada, Romano, Roma 1727*[139].

Na altura em que foi feita a D. Luis da Cunha esta encomenda respeitante à Escola Francesa, foi dirigido pedido idêntico aos nossos representantes em Londres, Madrid e

Haia, onde o Conde de Tarouca devia organizar a colecção das Escolas Nórdicas e Alemãs. Esta colecção levantava grandes dificuldades, que aumentaram quando a encomenda foi alargada aos inícios da gravura. Por outro lado, a recente aquisição pelo Conde de Tarouca do já referido *Atlas Boendermaker*, que se esforçou por completar, desencorajava-o a iniciar novo empreendimento; o incêndio da sua residência e a sua posterior transferência para Viena levaram a que tal encomenda não se viesse a completar, mas a verdade é que os já referidos 60 volumes do *Atlas* foram restaurados em Paris, sob a orientação dos Mariette, que deviam evitar as duplicações de gravuras[140].

Não se sabe até que ponto D. João V conseguiu completar a sua colecção de gravuras, para além do conjunto do *Atlas* e da colecção da Escola Francesa organizada pelos Mariette, mas é significativo que o rei pretendesse reunir o que Marie-Thérèse Mandroux chama uma "*Encyclopédie* de l'image européenne, véritable entreprise des Lumières avant la lettre qui s'inscrit dans ce mouvement aristocratique d'ouverture à la culture européenne contemporaine qu'on a appelé les «Lumières Joanines»"[141].

Deste esforço coleccionador fariam parte as decorações para a Sala do Trono do Palácio da Ribeira, encomendadas a Juste-Aurèle Meissonier, um dos introdutores do gosto rococó em França, que compreenderiam um vasto conjunto de tapeçarias, adquiridas em Bruxelas, também por

D. Luis da Cunha, com desenhos de Joannes van der Heyden e realizadas entre 1728 e 1731[142].

Consequentemente se prova mais uma vez que o mecenato joanino abrange simultaneamente peças de arte, obras científicas, livros, tudo o que pudesse contribuir para a actualização cultural do país, tal como era desejada por uma élite culta, que rodeava o rei e que se alarga para além do conceito de «estrangeirados».

Outra das Bibliotecas fundadas por D. João V foi a da Universidade de Coimbra, de cuja arquitectura e decoração falamos noutros capítulos. De facto, é provável que as informações pedidas por D. João V relativamente às grandes bibliotecas europeias visassem também o equipamento desta, ou da de Mafra. Mas na perspectiva em que agora abordamos a questão, é importante salientar que, em 1716, D. João V elevou de 40000 para 100000 réis anuais a dotação para a compra de livros, recebendo o reitor, Nuno da Silva Teles, uma verba especial de 14000 cruzados para a aquisição de uma livraria[143].

O Cardeal da Mota foi encarregue, a partir de 1729, de adquirir livros de Filosofia e Medicina para a Universidade de Coimbra, e, embora não seja uma das personalidades ligadas à inovação cultural joanina, a verdade é que, certamente cumprindo ordens da Corte, houve da sua parte um esforço que encontrou certa hostilidade da parte da Universidade, orientada por tendências claramente conservadoras. É de acentuar que na correspondência trocada

entre o Cardeal da Mota e D. Luis da Cunha se chegou a pôr a hipótese de mandar vir para professor da Universidade ao judeu António Nunes Ribeiro Sanches, que, segundo D. Luis da Cunha, estaria disposto a abraçar o catolicismo; é manifesto que na altura esse facto seria inaceitável, mas não deixa de ser interessante que a hipótese tenha sido posta.

Em relação aos livros a adquirir, em carta datada de 1 de Setembro de 1729, o Cardeal da Mota informa que dispõe de dinheiro para empregar em livros de Filosofia e Medicina, "especialm.te dos sistemas modernos, por serem estes os mais prescisos pª desterrar aquela gr.de ignorª, em q ainda estão os nossos Medicos de tudo o q não he escola Galenica e Peripatetica"[144].

Estava então disponível uma colecção de livros do Catálogo de Mons. Vander, que não chegou a ser adquirida, por má vontade da parte da Universidade em fornecer a verba para a sua aquisição. No entanto, por insistência da Corte, o dinheiro é enviado para se adquirirem outros livros, pelo que, em carta de 6 de Julho de 1730, D. Luis da Cunha já refere o envio de uma parte desses livros. Mas o que é mais interessante é que o mesmo diplomata sugere o envio de estudantes portugueses já graduados para completarem a sua formação em Leide, a Universidade protestante, rival da católica, jesuítica, de Louvaina, "porque de outra maneira duvido muito que se possa aproveitar esta Colecção de Livros que se manda buscar..."[145].

Entre 1730 e 1735, há várias remessas de livros para Coimbra; do Catálogo de 1734[146] fazem parte nomes como o de Kepler, Bayle, Capasso, Campanella, Boerhave (mestre de Ribeiro Sanches em Leide), entre outros. Mesmo assim, a Universidade reviu as listas inicialmente propostas e dada a impreparação dos mestres referida por D. Luis da Cunha, não sabemos se a nível imediato eles provocaram mudanças no ensino, tal como seriam desejadas pela Coroa.

Outra Biblioteca importante que se começou a reunir foi a de Mafra, que, como vimos noutro capítulo, foi constituída paralelamente à das Necessidades. José Silvestre Ribeiro refere sucintamente que D. João V "reuniu uma livraria de *trinta mil volumes*, em uma das mais magestosas casas do edificio de Mafra"[147].

Este também se destinaria a ser um centro de ensino e cultura, tendo o rei ordenado a abertura de aulas, para o estudo da filosofia, teologia e moral. A abertura dos estudos fez-se em Outubro de 1733 e teve a participação de vários membros da Academia Real de História[148].

A Biblioteca das Necessidades seria, como dissemos, muito semelhante à de Mafra; segundo António Pereira de Figueiredo, constaria igualmente de *trinta mil volumes* e teria "custado passante de cento e vinte mil cruzados"[149]. Embora não se saiba exactamente a sua localização, o Chevalier des Courtils diz-nos: "Le vaisseau en est beau et vaste... Il y a en cet endroit une quantité prodigieuse de

livres de toutes les langues et les plus rares manuscrits"[150].

Uma referência mais específica deve ser feita às relações da cultura portuguesa com a italina, de que salientaremos dois aspectos: a colectânea de cópias de documentos portugueses existentes em Roma - *Rerum Lusitanicarum* - e a colecção de desenhos, plantas e outras informações relativas aos monumentos romanos.

Em relação à primeira, é mais frequente encontrar-se a designação *Symicta Lusitanica*, que corresponde apenas a uma parte dela. A iniciativa parece ter pertencido a Manuel Pereira de Sampaio, com a anuência do seu protector, o Padre Carbone. Aquele nosso representante em Roma é também o responsável por muitas das encomendas feitas durante a década de quarenta, dado que, encarregado de negócios, foi nomeado ministro plenipotenciário em 1742, estando portanto ligado às encomendas para a Basílica Patriarcal e para a Capela de S. João Baptista, que aliás constam da sua correspondência com o Padre Carbone.

Pereira de Sampaio deve ter encontrado os arquivos desorganizados, pelo que sentiu necessidade de constituir um fundo do arquivo da nossa legação. A obra deve ter sido dirigida pelo próprio Prefeito da Biblioteca do Vaticano, conforme consta do frontispício de um Indice que se encontra na Biblioteca da Ajuda[151]. Inicialmente atingira 237 volumes de que ainda restam 222, mais três de Indice, além de um

volume impresso, separado do 160 e mandado encadernar à parte por Herculano.

Foi Eduardo Brasão quem chamou a atenção para esta colectânea, as suas origens e os seus custos[152]. Ela insere-se, de facto, no espírito que norteava a Academia Real de História e que levava à pesquisa documental e arquivística.

A segunda colecção que enunciámos não é propriamente referida como tal, mas, a partir dos documentos publicados por Ayres de Carvalho no II volume da sua obra *D. João V e a arte do seu tempo*, sob o título «As encomendas reais para Mafra (1728-1734) reveladas através da correspondência inédita de El-Rei D. João V», ou seja, da correspondência trocada entre José Correia de Abreu e José Maria da Fonseca e Évora, nosso representante em Roma, podemos constatar que a Portugal chegaram desenhos e plantas minuciosos, acompanhados de textos explicativos de muitos dos monumentos romanos, capelas, sacristias, etc. Tais desenhos deveriam constituir uma colecção consultável não só por aqueles que trabalhavam num dado monumento, , mas eram certamente arquivadas, ficando disponíveis para quando fosse necessário. A isso se acrescentavam esboços de algumas das peças encomendadas.

Tanto uns como outros eram criteriosamente analisados por alguém bastante conhecedor da arte romana e próximo do rei, o arquitecto Ludovice.

Entre as plantas e desenhos pedidos contam-se "duas plantas das duas Ig.as de Assis, com as suas alçatas, e

espacato, assim da Igrª da Porsiuncula como da dos Conventuaes com todas as suas explicações necessr.as..."[153]; pede-se ainda desenho à parte do Sepulcro de S. Francisco e planta da igreja da Porciúncula, como era antes das obras, e respectiva explicação (Carta de 20 de Julho de 1729).

Logo no dia seguinte, é pedida a planta do "Pallacio de Monte Cavallo de todo acabada".

A 20 de Agosto, são pedidos riscos dos Baptistérios das igrejas de Milão, que seguem o rito ambrosiano, e de algumas catedrais que sigam o rito romano[154].

A 3 de Novembro, são pedidas informações relativas à sagração das igrejas, também desenhadas: "...as cruzes q se pó-em no Estipete, e ombreiras das portas principaes das Igrejas que se consagrão... a grandeza, feitio, fundo q tem, altura e lugar em q ficão..."[155].

A 7 de Dezembro, pede-se que sejam corridas todas as igrejas de Roma, desenhando-se o contorno de altar, com o nome da igreja por cima, comprimento e largura de cada hum dos Altares, local em que fica o sepulcro das reliquias, seu tamanho e forma, e outros pormenores, que se pede sejam respondidos "com toda a erudição, e fundam.to" e assinados[156].

De novo a 19 de Janeiro de 1730, pedem-se elementos sobre Sacristias e respectivos armários e arcazes, citando-se preferentemente as de Santo André de Monte Cavallo, a dos Santos Apóstolos e a dos Bernardos. Pede-se a forma e medida das sacristias e outras dependências a elas ligadas e o

lugar em que se guardam todas as alfaias e paramentos, livros, etc., onde fica o Lavatório e até o lugar onde se guardam pás, vassouras e escovas para se limpar a igreja[157].

Em carta de 24 de Janeiro, refere-se que já foram enviados o desenho da igreja de Assis, os altares antigos de Santa Maria Maior e S. João de Latrão, o desenho da Igreja da Porciúncula e de outros altares, coros e confessionários[158].

Em 7 de Fevereiro, são pedidas plantas das igrejas em que o Papa tem feito capelas Papais, por razões festivas ou para celebração de exéquias e as alterações que foram feitas nas mesmas igrejas.

A 24 de Maio, são pedidos desenhos de todas as pias de água benta das principais igrejas da Corte pontifícia, com anotação da quantidade de água que levam, local onde ficam, altura do pavimento e distância das portas, com alçados, planta e ornatos de cada uma[159].

Na mesma carta são pedidos desenhos dos cibórios das capelas do Santíssimo e do Crucifixo, em S. João de Latrão; da de S. Pedro, do Santo Spirito in Sassia, das três igrejas da Companhia de Jesus (Casa professa, noviciado e colégio), de Santo Andrea della Valle, da nova igreja de S. Filipe Néri, dos Agostinhos de Jesus Maria e de qualquer outra que se ache de interesse; e também das Exposições que se fazem junto ao Sacrário ou sobre eles, em todas as Basílicas; de tudo se pede planta, alçado, *espacato* e respectivas

medidas[160]. A 30 de Maio, é feita severa crítica à planta da Capela Papal de S. Carlos.

Em carta de 6 de Junho, são também pedidos riscos dos cemitérios de Roma e ainda de fora da cidade.

E a 4 de Julho, mais uma vez se faz crítica severa ao arquitecto encarregado de fazer os riscos enviados para Portugal, "porq. vem chejos de hua quantd.^{e} de erros veziveis..."[161].

Mais tarde, a 31 de Outubro, é pedida uma planta e relação dos hospitais de Roma e principais enfermarias, tanto de clérigos seculares como regulares, indicando a disposição das camas, para que os doentes possam assistir à Missa[162].

A partir desta data são interrompidos os pedidos deste tipo de desenhos, com plantas e outras informações que se destinavam a servir de modelo à construção e decoração de Mafra. Mas em 1733, já D. João V se encontrava preocupado com outra obra, e em carta de 22 de Maio, são pedidas informações detalhadas sobre os aquedutos de Roma e de outras cidades de Itália, como o formal de Itália, pretendendo-se medidas exteriores e interiores da parte por onde vem o cano de água[163].

Mais tarde, a 14 de Dezembro, pede-se a relação dos Colégios e Seminários de Roma, com informações detalhadas dos respectivos estatutos, e também plantas com indicação dos cubículos ou celas, ou camaratas onde dormem, e como elas estão equipadas, além da planta do refeitório[164].

Como podemos verificar, este conjunto de plantas, desenhos e notas explicativas constituiu um arquivo notável dos principais monumentos de Roma e de outras cidades de Itália, que se deve ter perdido com o Terramoto, sendo mais um capítulo a acrescentar à enciclopédia visual constituída por D. João V.

Se, por outro lado, atentarmos na colecção de desenhos da Biblioteca Nacional, verificamos que, a nível da arquitectura religiosa estrangeira, a maior parte dos desenhos são da primeira metade do século XVIII[165], o mesmo acontecendo com edifícios civis e de carácter militar, sendo grande parte deles de origem francesa[166]. Levantamos aqui a hipótese de tais desenhos terem sido igualmente pedidos aos nossos representantes diplomáticos em França e contribuindo deste modo para um conhecimento da Europa em imagens, forma de satisfazer os desejos de um rei que viu frustrados os seus planos de viajar e, ao mesmo tempo, fontes de informação necessárias para quem pretendia fazer a modernização do país, com base em dois modelos fundamentais: a Roma papal e a França de Luis XIV.

Ensino e investigação científica

A Congregação do Oratório, a quem foi concedida a Casa das Necessidades, foi uma das mais importantes instituições de ensino da época joanina. Silva Dias considera o debate entre a Companhia de Jesus e esta Congregação, acerca do ensino da Física, como um dos

episódios da luta intelectual que se travou no nosso país no quarto de século que precedeu a expulsão dos Jesuítas[167].

Em 1708, uma provisão régia manda contar a frequência das suas aulas para o efeito de matrícula na Universidade. Em 1716, os Oratorianos pediram isenção do exame de Filosofia e Latim no Colégio das Artes, para os seus alunos; é curioso salientar que a resposta à consulta feita à Mesa da Consciência foi negativa, mas o rei lhes concedeu esse privilégio.

A questão não era pacífica, dado que os privilégios lhe são retirados em 17 de Outubro de 1724, para serem novamente confirmados em 25 de Janeiro do ano seguinte e, mais uma vez, em 1747[168]. Em 1725, a Provisão refere-se expressamente a "estudantes seculares da Congregação desta cidade"[169], prova de que o ensino se estendia a alunos externos.

A adopção dos métodos modernos pelos Padres da Congregação deve datar de 1737 ou 38, ano em que se iniciou a Cátedra do Padre João Baptista, que causou polémica e o levou a escrever a obra publicada em 1748, *Philosophia Aristotelica Restituta*, que introduzia as doutrinas cartesianas e newtonianas aplicáveis às questões físicas, embora com as precauções necessárias, ou seja, "procurando surpreender o verdadeiro pensamento de Aristóteles"[170], que, de facto, não seria incompatível com a nova Filosofia.

Foi durante estes anos que, por Decreto de 8 de Fevereiro de 1745, D. João V doou aos Oratorianos a Casa das

Necessidades, com o encargo de ensinarem as primeiras letras, Humanidades, Filosofia e Teologia. A concretização deste programa de ensino, embora a iniciativa se deva a D. João V, só foi possivel na sua extensão a alunos externos, poucos meses antes da morte do rei, quando os Padres tomaram posse da Casa em 7 de Maio de 1750: "quatro classes de ensino: a primeira de Doutrina Cristã, ler, escrever e contar; a segunda, de Gramática e Retórica; a terceira de Teologia Moral e a quarta, de Filosofia"[171]. Previa-se também que mais tarde pudessem "ensinar Teologia Especulativa e outra qualquer ciência ou faculdade"[172].

Segundo Silva Dias, "é possível que o soberano, como reza a tradição, tivesse querido instituir ali uma espécie de Port Royal português, de onde irradiasse para o país a luz de novos métodos de ensino, novas preocupações de espírito e novas concepções ideológicas"[173].

Um dos aspectos mais conhecidos do ensino dos Oratorianos é o seu Laboratório de Física, que se opunha claramente ao ensino escolástico dos Jesuítas. O já citado Chevalier des Courtils fala-nos de "une belle salle d'observation et des galleries pour observer la nuit les étoiles. Entre tous les instruments de mathématiques qu'on y peut voir, ceux qui méritent une attention sont une sphère et un globe, tous deux d'une grosseur prodigieuse et d'une exacte bonté, un télescope de cuivre poli fort long et fort épais, et une fort belle pierre d'aimant"[174].

Todos estes instrumentos desapareceram. No entanto, no domínio da astronomia, não seria tão radical a oposição entre Oratorianos e Jesuítas, já que, como referimos, estes possuíam no Colégio de Santo Antão, um observatório fornecido com os instrumentos mais modernos, montado graças à intervenção do rei e à acção dos Padres Carbone e Capacci, jesuítas italianos, cujo pensamento seria bem diferente dos mais conservadores que viviam em Portugal.

Outras instituições de ensino existiram no tempo de D. João V, como a Universidade de Évora, que em 1729 pediu ao rei a criação de duas cadeiras de Direito, o que D. João V teria concedido se não fossem as reacções da Universidade de Coimbra, apoiadas pelo secretário Diogo de Mendonça Corte Real[175].

Mesmo entre os Jesuítas, considerados um baluarte do ensino escolástico, se distinguiram algumas personalidades, como o padre Inácio Vieira, autor de um *Tratado de Astronomia*, publicado antes de 1730; ou o padre Manuel de Campos, que esteve em Roma de 1721 a 1728, tendo ensinado no Colégio Imperial de Madrid até 1734, após o que regressou a Portugal, sendo professor da cadeira de Esfera, no Colégio de Santo Antão, beneficiando já dos instrumentos adquiridos pelo Padre Carbone. O seu manual de *Trigonometria plana e esférica* de 1737 está a par da matemática do seu tempo[176].

D. João V também se preocupou com o ensino da ciência náutica e da arquitectura militar, que compreendia uma aula na Ribeira das Naus, de que foi mestre Manuel

Pimentel, filho de António Serrão Pimentel, que desde o século XVII desenvolvera em Portugal o estudo da engenharia militar na Aula de Fortificações do Paço da Ribeira[177].

Também no ensino da Anatomia e Cirurgia se verificaram alguns avanços, para além do já referido enriquecimento da Biblioteca de Coimbra no sector da medicina. Assim, a obra de João Baptista Capasso, *Historiae Philosophiae Synopsis*, publicada em 1728 e dedicada a D. João V, teve boa divulgação entre os professores; destinava-se à iniciação do principe D. José e deve ter sido escrita a pedido do irmão daquele médico, o jesuíta Domenico Capasso, sendo a edição paga pelo rei.

Em 1729, chegou a Lisboa Bernerdo Santucci, contratado para professor de Anatomia do Hospital de Todos-os-Santos, que recebia 480000 réis, tendo substituído o doutor Monravá y Roca, jubilado compulsivamente em 1732[178]. Ao mesmo tempo, existia uma aula de cirurgia, a cargo do doutor Isaac Eliott. No entanto, em 1739, Santucci foi proibido de fazer dissecções em cadáveres humanos, o que é de estranhar dado que o doutor Monravá também as praticava, conforme diz Cenáculo, citado por Silvestre Ribeiro: "Aposentou-se o doutor Monravá, que havia ensinado esta faculdade, e ainda em o anno de trinta e dois presidio a um acto experimental, precedido de um dialogo, e naquelle se fizerão as dissecções sobre um cadaver fresco de duas horas, e muito apto para as operações, por haver fallecido de meras terças"[179]. Na mesma apreciação, o doutor Monravá é

considerado "sabio, e zeloso do aproveitamento dos discipulos", embora tivesse "maneiras, e satisfação de si, mui desagradaveis".

Ainda dedicada à Medicina, distingue-se a Academia Médica Portopolitana, criada em 1748, e cujos estatutos foram aprovados por D. João V[180]. Para Silva Dias, ela foi, a seguir ao *Verdadeiro Método de Estudar* de Verney, e a par da Congregação do Oratório, "a segunda grande manifestação das ideias novas"[181].

Outras contribuições para a cultura devem-se ao patrocínio ou à iniciativa de D. João V. É o caso das experiências aerostáticas levadas a cabo por Bartolomeu Lourenço de Gusmão. Este, irmão mais velho do futuro secretário de Estado, Alexandre de Gusmão, nascera em 1685 (ou 1677) em Santos, no Brasil, onde estudou humanidades no Colégio jesuíta, tendo depois vindo para Coimbra, onde se formou em Cânones e recebeu ordens de presbítero do hábito de S. Pedro. Os seus conhecimentos eram vastos, alargando-se das Humanidades às ciências físicas e matemáticas. Foi em 1709 que dirigiu ao rei uma petição (só publicada em 1774), para a sua máquina de "andar pelo ar da mesma sorte que pela terra ou pelo mar com muito mais brevidade, fazendo-se muitas vezes duzentas ou mais léguas de caminho por dia"[182].

Esta máquina, a «Passarola» era certamente um globo de papel com ar aquecido. Foi na presença do próprio rei que Bartolomeu de Gusmão fez, em Agosto de 1709, duas experiências com a sua "máquina", na Casa da Índia; na

primeira, o balão incendiou-se, mas na segunda subiu quatro metros e meio. Uma terceira experiência foi realizada em Outubro de 1709, ao ar livre, num pátio anexo à Casa da Índia, mas o balão incendiou-se de novo contra uma parede. Além disso, o Padre Bartolomeu de Gusmão escreveu ainda o *Manifesto sumário para os que Ignoram Poder-se Navegar pelo Elemento do AR*. O facto de estas experiências que, para a mentalidade da época deveriam parecer coisa de bruxas ou do diabo, se terem realizado no âmbito do Paço Real e na presença do rei, mostra bem como o seu espírito estava aberto a todas as curiosidades científicas.

Bartolomeu de Gusmão viu os seus méritos de cientista reconhecidos, tendo recebido o título de lente de prima de matemáticas na Universidade de Coimbra, e, depois, o de Fidalgo Capelão da Casa Real, por Alvará régio de 16 de Janeiro de 1722[183]. Foi ainda encarregado de missões diplomáticas em Roma e talvez o insucesso destas lhe tenha feito perder a protecção real, pelo que, denunciado à Inquisição, veio a fugir de Portugal a 26 de Janeiro de 1724, na companhia de seu irmão mais novo, Fr. João Alvares de Santa Maria, frade carmelita; atacado por uma febre, viria a morrer no Hospital da Misericórdia de Toledo, a 19 de Novembro de 1724.

Foi também membro da Academia Real de História, contando-se escritos seus na *Colecção de Documentos e Memórias da Academia*, dos quais se destaca uma «História do Bispado do Porto» (Tomo III).

Foi também D. João V que contratou o naturalista suíço Merveilleux para fazer o inventário e descrição das "plantas e tudo mais que respeitava à historia natural do reino"[184].

Merveilleux era, na perspectiva de Ferrand de Almeida, personagem controversa, mais aventureiro que cientista[185]. Chegara a Portugal em 1723, vindo da Luisiana; em 1724 terá visitado e descrito a Serra de Sintra, mas em Maio de 1725 já se encontra em Paris, voltando a Lisboa em 1726; foi nesta altura que se fez acompanhar por Pierre-Antoine Quillard. Segundo o mesmo autor, Merveilleux não foi chamado por D. João V, mas deve tê-lo convencido dos seus méritos, o que prova o "interesse da época pelo mundo da natureza" e mostra D. João V como "protector das ciências e daqueles que as cultivaram"[186].

A política artística de D. João V pode assim ser inserida num programa cultural muito mais vasto, que visava uma actualização do país relativamente às artes, mas também às ciências, procurando vencer o atraso, da responsabilidade, é certo, da Inquisição e da Companhia de Jesus, mas também devido à falta de meios financeiros, que vão permitir a D. João V importar obras de arte, livros e instrumentos científicos, não esquecendo a preparação do futuro rei D. José, protegendo uma élite aristocrata, que por isso mesmo poderia mover-se à margem da Inquisição, criando, de facto, condições que permitem e explicam o êxito da reforma pombalina.

D. João V vai deste modo de encontro ao pensamento de Luis António Verney, admirador de Frederico da Prússia, para quem "o primeiro dever dos reis é pois o de espalharem a ilustração por todas as formas ao seu alcance, divulgando a instrução, protegendo os sábios, fundando Academias, promovendo a investigação científica, etc."[187].

NOTAS:

[1]Colbert, Lettres, Ed. Clément, T. V., p. 269, citado por Victor Tapié, Barroco e Classicismo I, Editorial Presença, Lisboa, 1974, «Biblioteca de Textos Universitários» nº 9, p. 227

[2]Yves Bottineau, "Le goût de Jean V: Art et Gouvernement" in Actas do Congresso «A Arte em Portugal no século XVIII», Tomo II, Bracara Augusta, vol. XXVII, 1973, nº 64 (76), p. 347

[3]Veríssimo Serrão, História de Portugal, vol. V, Editorial Verbo, Lisboa, 1980, p. 426

[4]Idem, A Historiografia Portuguesa, Doutrina e crítica, III vol. - Século XVIII, Editorial Verbo, Lisboa, 1974, pp. 39-40

[5]Idem, História de Portugal, op. cit., p. 410

[6]Fernando Castelo-Branco, "Significado Cultural das Academias de Lisboa no Século XVIII" in Actas do Congresso «A Arte em Portugal no século XVIII», Tomo III, Bracara Augusta, vol. XXVIII, 1974, nº 65-66 (77-78), p. 33

[7]João Palma Ferreira, Academias literárias dos séculos XVII e XVIII, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1982, «Série Estudos e Ensaios», p. 34 e segs

[8]Idem, ibidem

[9]J. S. Silva Dias, "Portugal e a Cultura Europeia (Séculos XVI a XVIII)" in Biblos, vol. XXVIII, Coimbra, 1952, p. 307

[10]João Palma Ferreira, op. cit., p. 109

[11]Veríssimo Serrão, História de Portugal, op. cit., p. 429

[12]Ver anexo.

[13]Eduardo Brasão, "A Cultura Portuguesa no reinado de D. João V" in Estudos Italianos em Portugal, vol. 2, 1940, p. 330

[14]António Caetano de Sousa, História Genealógica da Casa Real Portuguesa, Tomo VIII, Coimbra, Atlântida Editora, MCMLI, p. 136

[15]Pierpaolo Quieto, Giovanni V di Portogallo e le sue committenze nella Roma del XVIII secolo, Relazione PQ Bentivoglio, 1988, «Studi e ricerche di storia dell'arte: I"»

[16]Idem, Cap. II - Acção Cultural Portuguesa em Roma. Relações com a Arcádia e a Academia de S. Lucas in D. João V de Portugal, Elo, Lisboa-Mafra, 1990, p. 53 e segs.

[17]Ver capítulo referente ao retrato.

[18]Pierpaolo Quieto, op. cit., p. 53

[19]Idem, ibidem

[20]Aurora Scotti, "L'Accademia degli Arcadi in Roma e i suoi rapporti con la cultura portoghese nel primo ventennio del 1700" in Actas do Congresso «A Arte em Portugal no século XVIII», Bracara Augusta, Tomo I, vol. XXVII, Fasc. 63 (75), 1973, p. 118

[21]Idem, ibidem, p. 118

[22]Idem, ibidem, p. 120

[23]Luis Cabral Moncada, Italia e Portogallo nel 700, Conferenza tenuta a Roma in occasione dell'Esposizione del libro portoghese, Maggio / 1949, Lisbona, Instituto para a Alta Cultura, 1949, p. 7
[24]Idem, "Um «Iluminista» português do século XVIII: Luiz António Verney" in Congresso do Mundo Português, vol. XIII, Tomo II, III Secção, Lisboa, 1940, p. 461
[25]Idem, Italia e Portogallo nel 700, op. cit., pp. 9-10. O autor revela as cartas inéditas de Verney a Muratori, existentes no Archivio Estense de Modena, citação da p. 22
[26]Idem, ibidem, p. 23
[27]Leo Magnino, "Influência do Iluminismo na Cultura Portuguesa" in Actas do Congresso «A Arte em Portugal no século XVIII», Tomo III, Bracara Augusta, vol. XXVIII, 1974, nº 65-66 (77-78), pp. 288-89
[28]José-Augusto França, Les Lumières au Portugal, separata de «Dix-Huitième Siècle», nº 10, Paris, 1978, Éditions Garnier Frères, p. 167
[29]Idem, ibidem, pp. 167-8
[30]Silva Dias, "5 - Estrangeiros e estrangeirados" in op. cit., pp. 320 e segs.
[31]António Coimbra Martins, "Estrangeirados" in Dicionário de História de Portugal, dirigido por Joel Serrão, vol. II, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1971
[32]José da Costa Miranda, Notas para um estudo sobre o teatro de Molière em Portugal (Século XVIII), Lisboa, MCMLXXIII, Separata do Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira, vol. XIX, nº 2, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973; sobre o assunto são também importantes os seguintes artigos: Álvaro J. da Costa Pimpão, "La querelle du théatre espagnol et du théatre français au Portugal, dans la première moitié du XVIII^{ème} siècle" in Revista de História Literária de Portugal, ano I, vol. I, Coimbra, 1962, pp. 259-273, reeditado em Estudos Diversos, Coimbra, 1972, pp. 465-484; e António Coimbra Martins, "A propósito de uma tradução de *George Dandin*, atribuída a Alexandre de Gusmão" in Arquivos do Centro Cultural Português, vol. I, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1969, pp. 216-235
[33]Sobre o assunto ver Yves Bottineau, L'Art de Cour dans l'Espagne de Philippe V, 1961
[34]Elze Vonk Matias, "As Academias Literárias na época joanina" in Claro-Escuro, nº 2-3, Lisboa, Maio / Novembro de 1989, Quimera Ed., pp. 83-88; de notar que esta investigadora apresentou, em Junho de 1989, uma tese de doutoramento na Faculdade de Letras de Lisboa, sobre o tema "As Academias Literárias Portuguesas dos Séculos XVII e XVIII".
[35]Idem, ibidem, p. 87, nota 2
[36]Ana Hatherly, "Galas e Galardões num Certame Poético Académico da Época Joanina" in Claro-Escuro, op. cit., p. 89
[37]Elze Vonk Matias, op. cit., p. 86
[38]Veríssimo Serrão, História de Portugal, op. cit., p. 430
[39]Elze Vonk Matias, op. cit., p. 87
[40]Ver anexo documental.

[41]Gazeta de Lisboa de 11 de Janeiro de 1725; ver capítulo referente ao retrato.
[42]Ayres de Carvalho, Catálogo da Colecção de Desenhos, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1977, nº 104 (D. 65 P.)
[43]Luis Chaves, "A Academia Real de História Portuguesa e a Arte da Gravura" in Subsídios para a História da Gravura em Portugal, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1927, «Subsídios para a História da Arte Portuguesa» XXIV, pp. 25-29
[44]Rebelo da Silva, "Poetas da Arcádia" in Panorama, Lisboa, 1852, vol. IX, p. 338
[45]Teófilo Braga, Recapitulação da História da Literatura Portuguesa - Os Árcades, Porto, 1918, p. 10
[46]Hernâni Cidade, Lições de Cultura e Literatura Portuguesa, Coimbra, 1959, vol. II, pp. 77-78
[47]António Álvaro Dória, "Historiografia" in Dicionário de História de Portugal, op. cit., vol. VI, Adenda
[48]Veríssimo Serrão, A Historiografia Portuguesa, op. cit., pp. 72-73 e História de Portugal, op. cit., pp. 427-28
[49]Fernando Castelo-Branco, "Significado cultural das Academias de Lisboa no século XVIII", op. cit., p. 41
[50]Aurora Scotti, op. cit., p. 117
[51]Joaquim Veríssimo Serrão, A Historiografia Portuguesa, op. cit., p. 78
[52]O texto do respectivo alvará foi publicado por José Fernandes Pereira, "Património" in Claro-Escuro, nº 2-3, op. cit., pp. 55-59
[53]Margarida Calado, "Portugal detentor da segunda mais antiga legislação da Europa sobre Património" in Jornal do Património, nº 1, Janeiro-Fevereiro-Março de 1985. O primeiro país a beneficiar de uma legislação sobre património foi a Suécia, em 1630, enquanto os restantes países só no século XIX legislam sobre o tema.
[54]Veríssimo Serrão, História de Portugal, op. cit., p. 427
[55]Aurora Scotti, op. cit., p. 118
[56]Sobre a evolução da gravura em Portugal, a obra mais completa é a de Ernesto Soares, História da Gravura Artística em Portugal, 2 vols., Lisboa, 1971
[57]D. António Caetano de Sousa, op. cit.
[58]Pedro de Azevedo, "A nomeação do pessoal superior da imprensa da Academia Real de Historia" in O Archeologo Português, vol. XIX, Janº a Junho de 1914, nºs 1 a 6, pp. 31 a 40
[59]Luis Chaves, "A Academia Real de Historia Portuguesa e a Arte da Gravura" in Subsídios para a História da Gravura em Portugal, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1927, «Subsídios para a História da Arte Portuguesa», pp. 21 a 47
[60]Pedro de Azevedo, op. cit., p. 32 (Negociações de Diogo de Mendonça Corte Real, t. I, p. 43)
[61]Idem, ibidem, p. 36 (Negociações de D.M.C.R., tomo I, p. 563)
[62]Idem, ibidem, pp. 34-35 (Negociações de D.M.C.R., t. I, p. 535)
[63]Idem, ibidem, p. 32

[64]Idem, ibidem, p. 33 (Negociações de D.M.C.R., t. I, p. 500)
[65]Idem, ibidem, pp. 38-39 (Negociações de D.M.C.R., t. I, p. 685)
[66]Idem, ibidem, pp. 39-40 (Negociações de D.M.C.R., t. I, p. 709)
[67]Idem, ibidem, (Negociações de D.M.C.R., t. I, p. 631)
[68]Idem, ibidem, pp. 37-38, (Negociações de D.M.C.R., t. I, p. 639)
[69]Idem, ibidem, pp. 31-32
[70]Luis Chaves, "Lista de alguns gravadores portugueses ou que trabalharam em Portugal do século XVI a XIX" in op. cit., pp. 57 a 87
[71]Idem, ibidem
[72]Ernesto Soares, História da Gravura Artística em Portugal, op. cit., vol. I, p. 19
[73]Idem, ibidem, pp. 20-21; Luis Xavier da Costa, As Belas Artes Plásticas em Portugal no Século XVIII, Lisboa, 1935, p. 24
[74]F. A. Rodrigues de Gusmão, "Noticia de alguns artistas de que não trata o Dictionnaire Historico-artistique du Portugal etc par le Comte A. Raczynski - Additamentos e rectificações a vários artigos desta obra" in O Instituto, vol. XXXIII, 2ª série, nº 6, Dezembro de 1885, Coimbra, Imprensa da Universidade
[75]Ernesto Soares, op. cit., Dicionário
[76]Luis Chaves, "Lista de alguns gravadores...", op. cit.; F. A. Rodrigues de Gusmão, op. cit.; em relação à *Histoire Universelle* de Vallemont, segundo Raczynski, no 2º tomo desta obra encontra-se uma estampa assinada *C. de Rochefort, filius, sculpsit*, mas deve haver engano de datas, pois sendo a obra de 1737, como poderá incluir uma estampa de 1783 (Raczynski, Dictionnaire..., p. 247; ver também Luis Xavier da Costa, As Belas Artes Plásticas em Portugal no século XVIII, op. cit., p. 24
[77]Luis Chaves, "Lista de alguns gravadores...", op. cit.
[78]Idem, ibidem; F. A. Rodrigues de Gusmão, op. cit., pp. 316-17
[79]Ayres de Carvalho, D. João V e a arte do seu tempo, I vol., Lisboa, ed. do Autor, p. 205
[80]Ernesto Soares, op. cit., p. 21
[81]Ver elenco de artistas anexo ao capítulo sobre o retrato
[82]Segundo Ernesto Soares, op. cit., p. 19, nota 3, é a forma como aparece escrito o apelido deste gravador nos livros de despesa da Academia
[83]Luis Chaves, "Lista de alguns artistas", op. cit., pp. 69-73
[84]Citem-se ainda: *Geometria de Euclides* do Padre Manuel de Campos, 1735; *Ordenações e Leys do Reyno de Portugal confirmadas e estabelecidas pelo Senhor Rey D. João IV, novamente impressas por mandado de D. João V*, 1747, *Chronica dos Carmelitas de Portugal* de Fr. José Pereira de Santana, 1745; *Descripção Funebre das Exequias de D. João V...*, de Bento Morganti, 1750; *Exequias à magestade Fidelissima do*

Senhor Rey D. Joam V, ... por ordem de D. José, em Roma, 1751, entre muitas outras.
[85]Luis Chaves, "Lista de alguns gravadores...", op. cit.
[86]Ernesto Soares, op. cit., pp. 19-20
[87]Idem, ibidem, p. 19
[88]Idem, ibidem, p. 22
[89]Gazeta de Lisboa de 27 de Novembro de 1721; ver anexo relativo aos retratos régios.
[90]Machado de Castro, Discurso sobre as Utilidades do Desenho, Lisboa, Na offic. de António Rodrigues Galhardo, MDCCLXXXVIII, p. 12
[91]Vergílio Correia, "Artistas Italianos em Portugal" in Biblos, vol. VIII, Fasc. I a IV, Janeiro a Abril, Coimbra, 1932, pp. 120-121
[92]José da Cunha Taborda, Regras da Arte da Pintura, Lisboa, 1815
[93]Cyrillo Volkmar Machado, Colecção de Memórias, 2ª ed., Coimbra, 1922, p. 74
[94]Eduardo Brazão, Notícia de duas missões a Roma pelo embaixador D. Alexandre Sousa e Holstein, Lisboa, MCMLXXVII, Separata de «A Historiografia Portuguesa anterior a Herculano, Lisboa, 1977, p. 388, nota 13
[95]Idem, ibidem, p. 390; os autores referidos por Eduardo Brazão nada acrescentam em relação ao que dizemos no texto: Carlos de Passos ("Relações históricas luso-italianas" in Anais da Academia Portuguesa de História, II série, vol. VII, Lisboa, 1966, p. 105 sintetiza o que foi dito por Cirilo e Vergílio Correia - a Academia existia em Roma, cerca de 1730, no palácio Cimarra e nela estiveram alojados Vieira Lusitano, Volkmar Machado (que afirma apenas ter visto os vestígios de tal casa), Inácio de Oliveira Bernardes e o escultor José de Almeida; quanto à sua extinção, diz que, tendo entrado em decadência após a morte de D. João V, terminou em 1760, quando do rompimento de relações com a Santa Sé. Emilio Lavagnino (Gli artisti italiani in Portogallo, Roma, 1940, p. 87) repete Cirilo, mas situa a sua fundação cerca de 1720 e o seu fim também em 1760.
[96]Ayres de Carvalho, "Os Artistas de outros tempos e as Academias de Belas-Artes" in Belas Artes, 3ª série, nº 4 a 6, Lisboa, 1982-1984
[97]Pierpaolo Quieto, op. cit., cap. II - Acção Cultural Portuguesa em Roma. Relações com a Arcádia e a Academia de S. Lucas, pp. 53-65
[98]Cyrillo, op. cit., p. 74
[99]Idem, ibidem, p. 74
[100]Pierpaolo Quieto, op. cit., p. 62
[101]Idem, ibidem, p. 62
[102]Guida alla Mostra Roma Lusitana - Lisbona Romana, Roma, 3 dicembre 1990 - 31 gennaio 1991, p. 123
[103]Cyrillo, op. cit., p. 227
[104]Idem, ibidem, p. 231
[105]Idem, ibidem, pp. 230-231
[106]Guida alla mostra, op. cit., p. 124

[107]Ibidem, p. 123
[108]Cyrillo, op. cit., p. 108
[109]Ayres de Carvalho, op. cit., nota 96
[110]Amy A. Bernardy, "Instituições e tradições culturais de Portugal em Roma" in Estudos Italianos em Portugal, Lisboa, 1941, pp. 71-76
[111]Luis Xavier da Costa, As Belas Artes Plásticas em Portugal no século XVIII, Lisboa, 1935
[112]Ayres de Carvalho, op. cit.
[113]Idem, Catálogo da Colecção de Desenhos, op. cit., nºs 220 a 231
[114]Idem, Catálogo..., nº 244
[115]Margarida Clado, "Academia do Nu" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Lisboa, 1989
[116]Juan José Martin González, "Las ideas artisticas de la Reina Barbara de Bragança" in Actas do Congresso «A Arte em Portugal no século XVIII», Bracara Augusta, Tomo II, vol. XXVII, nº 64 (76), 1973, p. 401
[117]Aurora Scotti, op. cit., p. 117
[118]António Caetano de Sousa, op. cit., p. 150
[119]Veríssimo Serrão, História de Portugal, op. cit., p. 407
[120]Reservados da B. N. Lxª, Cª 2 nº 17; ver anexo documental
[121]José Silvestre Ribeiro, Historia dos Estabelecimentos Scientificos, Litterarios e Artisticos de Portugal nos sucessivos reinados da monarchia, Tomo I, Lisboa, 1871, Typographia da Academia Real das Sciencias, pp. 178-179
[122]Idem, ibidem, p. 178
[123]António Caetano de Sousa, op. cit., p. 150
[124]Silva Dias, op. cit., nota P
[125]Idem , ibidem
[126]Idem, ibidem
[127]Marie-Thérèse Mandroux-França, La Politique Artistique Européenne du Roi Jean V de Portugal en Direction de Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Paris, 111-125
[128]Idem, ibidem, p. 126, nota 27
[129]Idem, ibidem
[130]Idem, ibidem, p. 130
[131]Idem, ibidem, pp. 126-7, nota 27
[132]Idem, ibidem, pp. 128-129, nota 30
[133]Idem, ibidem, p. 130, nota 30
[134]Idem, "La collection d'estampes du Roi Jean V de Portugal: une relecture des Notes Manuscrites de Pierre-Jean Mariette" in Revue de l'art, Éditions du C. N. R. S., Paris, 1986, p. 50
[135]Idem, ibidem
[136]Idem, ibidem
[137]Idem, ibidem, p. 51; a publicação destes documentos, sob a direcção de Marie-Thérèse Mandroux França encontra-se muito adiantada, sendo feita em Paris sob os auspícios da Fundação Calouste Gulbenkian e da Bibliothèque Nationale.
[138]Adquirido pela Biblioteca da Ajuda em 1989 (B.A. 52-XIV-36)

[139]Adquirido pela Biblioteca da Ajuda em 1992 (B.A. 52-XIV-37). Sobre o assunto ver também Marie-Thérèse Mandroux-França, "Les collections d'estampes du roi Jean V de Portugal: un programme des «Lumières Joanines» en voie de reconstitution» in Actas do Congresso Portugal no século XVIII de D. João V à Revolução Francesa, Universitária Editora, Lisboa 1991, pp. 283-293
[140]Marie-Thérèse Mandroux-França, op. cit. nota 134, p. 54, nota 11
[141]Idem, ibidem
[142]Idem, "La politique artistique européenne du roi Jean V...", op. cit., pp. 119-120
[143]Veríssimo Serrão, História de Portugal, op. cit.
[144]J. S. Silva Dias, op. cit., Nota P
[145]Idem, ibidem
[146](Biblioteca Nacional de Lisboa, Res., Caixa 61, Maço 2)
[147]José Silvestre Ribeiro, op. cit., p. 179
[148]Veríssimo Serrão, História de Portugal, op. cit., p. 423
[149]António Pereira de Figueiredo, Compendio das epocas e sucessos mais ilustres da historia geral, Lisboa, 1782
[150]Albert Alain Bourdon, "Une Description de Lisbonne à l'occasion de la visite d'une escadre française en Juin 1755" in Bulletin des Études Portugaises, Nouvelle série, Tome XXVI, Lisbonne, Paris, 1965, p. 154
[151]Códice 47-XII-24
[152]Eduardo Brazão, "A Cultura Portuguesa no Reinado de D. João V" in Estudos Italianos em Portugal, vol. 2, 1940, Instituto de Cultura Italiana em Portugal; na verdade, este estudo incide fundamentalmente sobre a *Rerum Lusitanicarum*, que absorve as pp. 333 a 352 e do qual resumimos as ideias fundamentais.
[153]Ayres de Carvalho, D. João V e a arte do seu tempo, vol. II, 1962, p. 400
[154]Idem, ibidem, p. 401
[155]Idem, ibidem
[156]Idem, ibidem, p. 402
[157]Idem, ibidem, pp. 402-403
[158]Idem, ibidem, p. 403
[159]Idem, ibidem, p. 407
[160]Idem, ibidem, p. 408
[161]Idem, ibidem, p. 410
[162]Idem, ibidem, p. 412
[163]Idem, ibidem, p. 420
[164]Idem, ibidem, p. 424
[165]Ayres de Carvalho, Catálogo da Colecção de Desenhos, Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa, 1977 (nºs 594, 595, 596, 600, 601, 602, 604, 606, 607, 608, 610, da primeira metade do século XVIII; nºs 597, 598, 603, 609 e 611 do século XVIII, sem especificar)
[166]Idem, ibidem: arquitectura civil - nºs 658, 661, 663, 668, 669, 674, 675, 676, 685, 686, 698, 699, da primeira metade do século XVIII; nºs 659, 660, 662, 664, 665, 666, 670, 672, 673, 677, 678, 679, 680, 684, 688, 689, 691, 692, 695, e 696; arquitectura militar - nºs 805, 806, 807, 820,

821, 822, 834, 840, 842, 864, de fins do século XVII, inícios do XVIII; nºs 808, 809, 810, 843, 845, 849, 855, 857, 865, 866, 869, 876, 881, de inícios do século XVIII, sendo alguns datados entre 1701 e 1710; e, finalmente, da 1ª metade do século XVIII, os nºs 823 (1713), 848, 850 (1738), 852 (1º quartel), 860, 862, 863, 875 (1730), 880, 885, 886 (1746), 890 (1º quartel), para além de muitos outros, também datados do século XVIII, sem especificação.

[167]J. S. Silva Dias, op. cit., p. 441

[168]Idem, ibidem, p. 338

[169]António Alberto de Andrade, "Breve História da Pedagogia dos Oratorianos em Portugal" in Colóquio, nº 31, Dezembro de 1964, p. 65

[170]Idem, ibidem

[171]Idem, ibidem, pp. 65-66

[172]Idem, ibidem, p. 66

[173]J. S. Silva Dias, op. cit., pp. 359-360

[174]Albert Alain Bourdon, op. cit., pp. 154-155

[175]Veríssimo Serrão, História de Portugal, op. cit., pp. 423-424

[176]J. S. Silva Dias, op. cit., p. 364

[177]Ver anexo documental.

[178]Decreto de 4 de Fevereiro de 1732, transcrito por José Silvestre Ribeiro, op. cit., pp. 173-174; ver anexo documental

[179]Idem, ibidem, p. 174; excerto retirado de "Elogio, ou Estudos do padre doutor fr. Joaquim José Pimenta, na Ordem Terceira de S. Francisco, e Litteratura de seus dias", original da Biblioteca Pública de Évora, por Cenáculo, publicado em Panorama, 1843

[180]José Silvestre Ferreira, ibidem, pp. 174-76

[181]J. S. Silva Dias, op. cit., p. 441

[182]Dr. Augusto Victorino Alves Sacramento Blake, Diccionario Bibliographico Brazileiro, 1º vol., Rio de Janeiro, 1883; Nendeln, Liechtenstein, 1969

[183]Innocencio Francisco da Silva, Diccionario Bibliographico Portuguez, tomo I, Lisboa, Imprensa Nacional, MDCCCLVIII

[184]Gazeta de Lisboa de 24 de Fevereiro de 1724

[185]Luis Ferrand de Almeida, "O naturalista Merveuilleux em Portugal (1723-24 e 1726) in Revista Portuguesa de História, Tomo XXIV, Coimbra, 1988, pp. 273-292

[186]Idem, ibidem

[187]Luis Cabral de Moncada, "Um «Iluminista» português do século XVIII: Luiz António Verney" in Congresso do Mundo Português, XIII vol., Tomo II, III secção, Lisboa, 1940, p. 466

1.7. Academias, bibliotecas, colecções; ciência e ensino como imagens de um poder absoluto "iluminado".

ANEXO I

Elenco das principais Academias activas durante o reinado de D. João V

- Academia dos Generosos / Conferências Discretas e Eruditas / Academia Portuguesa

Esta Academia atravessou quatro fases:

1ª - 1647-1667

2ª - 1685-1692

3ª - 1696-1717

4ª - 1717

A questão da Academia dos Generosos não é linear; segundo João Palma Ferreira[1], a 3ª e a 4ª fases coincidem com as «Conferências Discretas e Eruditas», por vezes com o nome de Academia Portuguesa. Para Fernando Castelo Branco[2], a Academia Portuguesa coincide com o terceiro e último ressurgimento da Academia dos Generosos, enquanto Luis Ferrand de Almeida[3] considera a Academia Portuguesa uma nova fundação, em 1717, renovando as antigas Conferências Eruditas, com objectivos idênticos.

De qualquer modo, parece não haver dúvidas de que há uma coincidência entre as três instituições, divergindo apenas o período em que tiveram uma ou outra designação.

- Academia dos Ilustrados

Segundo Palma Ferreira[4], há notícias da sua actividade em 1716, com a realização de um certame poético, a propósito da criação da nova Sé Patriarcal. Neste certame, foram juizes os marqueses de Valença e Alegrete. O seu animador foi, segundo parece, Júlio de Melo e Castro, que depois foi membro da Academia Real de História. Segundo o professor Veríssimo Serrão, as sessões tiveram lugar em casa de Sebastião José de Carvalho e Melo, e a sua existência foi curta[5].

Dois aspectos significativos a apontar em relação a esta Academia: a designação de «ilustrados», bem do gosto da época das Luzes, de que é praticamente sinónima, e o facto de se ter realizado em casa do futuro Marquês de Pombal, , um dos nomes mais ligados à introdução do Iluminismo em Portugal, através da sua futura acção como ministro.

- Academia dos Anónimos

Foi criada em 12 de Dezembro de 1717, dedicando-se à poética e retórica, mas sem excluir a história. Foi seu secretário o beneficiado Francisco Leitão Ferreira. Dela ficou a colectânea *"Progressos Académicos dos Anónimos de Lisboa*. Primeira Parte Oferecidos ao Senhor Antônio Galvão & Castelo Branco ..., Impressa na Oficina de José Lopes Ferreira, em Lisboa, em 1718", onde, aliás, se revelam os nomes dos seus membros[6].

- Academia dos Retóricos

Foi criada em 10 de Março de 1720, no Colégio de Santo Antão, por iniciativa do Padre José Leite. Dedicava-se às letras, ciências e artes[7].

- Academia dos Aplicados

É, juntamente com a Academia de História, a única referida na *Description de la Ville de Lisbonne*, de 1730, dela apenas se dizendo que é "particular e constituída por amadores"[8].

Esta academia esteve quase exclusivamente ligada aos certames anuais em honra do Sacramento de Cristo e dela faziam parte, entre outros, o Conde da Ericeira e o Padre Rafael Bluteau[9].

Estes certames foram realizados a partir de 8 de Setembro de 1723 e o segundo realizou-se no claustro do Convento da Graça, para tal devidamente paramentado, a 29 de Junho de 1724[10].

Segundo Elze Vonk Matias, os certames realizaram-se até, pelo menos, 1725[11], mas João Palma Ferreira refere ainda um, realizado em 1730[12] e outro em 1734, por ocasião da morte do Padre Rafael Bluteau, do qual fizeram parte membros eminentes da Academia Real de História, como D. Manuel e D. António Caetano de Sousa, Jerónimo Contador de Argote, e José Freire Montarroyo Mascarenhas.

De notar, em relação ao possível certame de 1730, que essa é precisamente a data da referida *Description de la Ville de Lisbonne*.

Os Aplicados foram reactivados em 1744 por Fr. Manuel do Cenáculo, em cuja cela se faziam as reuniões[13].

- Academia dos Escolhidos

José Freire Montarroyo Mascarenhas foi seu censor e primeiro presidente e publicou, em 1743, em volume, os papéis referentes a um Certame poético dirigido às melhorias de D. João V, que, em Maio de 1742, se viu afectado por uma paralisia cerebral. Os Escolhidos propuseram a todas as Academias e Engenhos do Reino a realização de um grande certame em louvor de D. João V, que contou com o apoio de academias da província, como os «Unidos de Torre de Moncorvo» e os «Vimaranenses».

Este certame iniciou-se a 18 de Outubro de 1742 no Colégio das Artes de Santo Antão, cujas salas foram paramentadas a damasco e ouro e a efígie do rei foi colocada num dossel de tela de ouro.. Antes das recitações tocavam-se sonatas e, no final, dsitribuiram-se os prémios.

Os «Escolhidos», em 1744, funcionavam no palácio dos Condes de Coculim, tendo celebrado outro importante certame por ocasião da morte do Conde da Ericeira, a que concorreram outras Academias, como os «Aplicados», os «Particulares» e os «Unidos».

Alguns dos seus sócios eram também membros dos «Ocultos» e passaram à Arcádia Lusitana[14].

- Academia dos Ocultos

A sua actividade é conhecida através de documentos do Arquivo Tarouca, organizados em seis volumes, de 1745 a 1755.

A acta de abertura foi lavrada em 9 de Abril de 1745, na livraria do Marquês de Alegrete, tendo a primeira conferência sido realizada em 28 de Abril de 1745. O seu protector foi o próprio Marquês, Manuel Teles da Silva. Os temas tratados eram de carácter literário e histórico.

Em 1748, a sua existência era conhecida em França e Verney, no *Verdadeiro Método de Estudar*, fez algumas críticas à latinidade dos seus sócios.

D. João V também protegeu esta Academia, tendo, a 15 de Julho de 1749, como assunto heróico, o juramento da Imaculada Conceição, feito pelo rei na Academia. A 3 de Maio de 1750, o problema foi dedicado a D. João V e ao seu título de «Fidelíssimo», e, a 1 de Setembro de 1750, a conferência foi dedicada à morte do rei[15].

Outras Academias existiram, de que pouco se conhece. Fernando Castelo-Branco menciona a dos «Humildes e Ignorantes», referida por Rebelo da Silva, considerando-a "fruto de confusão provocada por uma série de folhetos assim denominados"[16].

Palma Ferreira refere as dos «Infecundos», «Domésticos» e «Particulares»[17].

- Academias da provincia

1721 - «Laureados» de Santarém; só funcionou esse ano.

- «Problemática» de Setúbal; iniciada a 30 de Maio, segundo Veríssimo Serrão[18], a 30 de Julho, segundo Palma Ferreira[19]. Tinha doze reuniões por ano, dedicando-se à oratória e poesia.

1724 - «Vimaranenses», fundada a 27 de Fevereiro, segundo Veríssimo Serrão[20]; segundo Palma Ferreira[21], há notícias da sua actividade em 1721, e cita Baptista de Castro, que refere reuniões realizadas em 1722. Dedicava-se à poesia e à música e aceitava a participação de mulheres. Durou até 1755, segundo Veríssimo Serrão; mais de um século, segundo Palma Ferreira.

1731 - «Unidos de Torre de Moncorvo» - Segundo Veríssimo Serrão a primeira sessão conhecida é de 8 de Março[22]; Palma Ferreira afirma que a primeira conferência foi realizada a 12 de Abril com a presença do Marquês de Távora e do Conde da Ribeira[23]. Foram seus animadores Francisco Botelho de Morais e Vasconcelos e seu irmão, Paulo Botelho de Morais. Durou cerca de 20 anos. Foi das mais notáveis academias de província.

1731 - «Academia Bracarense» - fundada a 30 de Agosto. Dedicava-se à história e poesia.

Palma Ferreira cita uma «Academia Bracarense» ou dos «Engenhos Bracarenses», referida por Tomás Caetano de Bem, como funcionando em 1733 e dependente dos eclesiásticos de Braga. A 6 de Maio de 1744, esta Academia celebrou o aniversário do arcebispo D. José. Foi dominada pelos Jesuítas[24].

1735 - Academia de Arrifana de Sousa (actual Penafiel) - reuniu-se no início deste ano para a festa dos Reis. Teve curta duração (V.S.).

1742 - «Nova Bracarense», fundada a 6 de Maio; reuniu-se para festejar o 53º aniversário do rei; dedicava-se a temas heróicos (V.S.).

1745 - «Aventureiros de Santarém» - fundada a 25 de Agosto; foi transformada em

1746 (Novembro) em «Scalabitana», com a colaboração de Luis Montês Matoso e produção de grande interesse cultural (V.S.).

1746 - «Tirões Bracarenses», fundada a 7 de Setembro e de vida efémera. Reuniu-se para festejar o nascimento de D. Maria Francisca Benedita (V.S.).

1746 (Dezembro) - «Palestra Literária» de Ponte de Lima, de curta existência (V.S.).

1747 (Agosto) - «Academia do Seminário de Viseu», fundada pelo bispo D. Júlio Francisco de Oliveira (V. S.)

«Aquilinos» de Aveiro (P.F.)

Palma Ferreira salienta ainda a existência de Academias de carácter exclusivamente eclesiástico, para além da Academia do Núncio:

- Academia de História Eclesiástica, animada por Manuel Caetano de Sousa, que funcionou no Paço da Casa de Bragança, e cuja documentação se encontra arquivada na *Colecção de Documentos e Memórias* da Academia Real de História Portuguesa (Tomo I, 1721)[25], da qual parece ser uma ramificação.

De notar também que a Academia do Núncio se iniciou em 1715 e se dedicou também à história eclesiástica, tendo, segundo o professor Veríssimo Serrão durado cinco anos[26]. Interrogamo-nos se esta Academia de História Eclesiástica não será um prolongamento da Academia do Núncio, cujas investigações tenham sido compiladas pela Academia Real de História, cujo principal objectivo era a história eclesiástica.

- Academia Mariana, fundada por Fr. Manuel do Cenáculo Vilas Boas (que foi também animador dos «Aplicados») para prestar culto à Virgem Maria, e que começou a funcionar em 1734;

- «Academia Latina e Portuguesa», referida por Tomás Caetano de Bem, que dedicou um obséquio fúnebre à memória de Manuel Caetano de Sousa, em 30 de Janeiro de 1735.

NOTAS:

[1]João Palma Ferreira, Academias Literárias dos séculos XVII e XVIII, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1982, «Série Estudos e Ensaios», p. 34
[2]Fernando Castelo-Branco, "Significado Cultural das Academias de Lisboa no século XVIII" in Actas do Congresso «A Arte em Portugal no Século XVIII», Tomo III, Bracara Augusta, vol. XXVIII, 1974, nº 65-66 (77-78), p. 32
[3]Luis Ferrand de Almeida, "Ericeira, D. Francisco Xavier de Meneses, 4º Conde da" in Dicionário de História de Portugal, dirigido por Joel Serrão, vol. II, Lisboa, 1971, Iniciativas Editoriais
[4]João Palma Ferreira, op. cit., p. 75
[5]J. Veríssimo Serrão, História de Portugal, op. cit., vol. V, p. 430; A Historiografia Portuguesa, Doutrina e Crítica, III vol., Século XVII, Lisboa, 1974 (Dada a proximidade destes dois textos, utilizámo-los complementarmente).
[6]João Palma Ferreira, op. cit., pp. 71-74; J. Veríssimo Serrão, História de Portugal, p. 430; idem, A Historiografia Portuguesa, p. 61
[7]J. Veríssimo Serrão, História de Portugal, p. 430; A Historiografia Portuguesa, p. 62
[8]Castelo Branco Chaves, O Portugal de D. João V visto por três forasteiros, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1983, «Série Portugal e os Estrangeiros», p. 44
[9]Ana Hatherly, "Galas e galardões num certame poético académico da época joanina" in Claro Escuro, nº 2-3, Quimera Ed., Lisboa, Maio / Novembro de 1989, p. 89
[10]Idem, ibidem, p. 91
[11]Idem, ibidem, p. 89
[12]João Palma Ferreira, op. cit., p. 80
[13]Idem, ibidem, p. 80
[14]Idem, ibidem, pp. 85-86
[15]Idem, ibidem, pp. 45-69
[16]Fernando Castelo-Branco, op. cit., p. 32
[17]João Palma Ferreira, op. cit., p. 87
[18]Veríssimo Serrão, História de Portugal, p. 430; A Historiografia Portuguesa, p. 146
[19]João Palma Ferreira, op. cit., pp. 77-78
[20]Veríssimo Serrão, op. cit. nota 18
[21]João Palma Ferreira, op. cit., pp. 83-84
[22]J. Veríssimo Serrão, op. cit. nota 18
[23]João Palma Ferreira, op. cit., pp. 81-82
[24]Idem, ibidem, pp. 107-108
[25]Idem, ibidem, "Outras Academias Eclesiásticas", p. 111
[26]J. Veríssimo Serrão, História de Portugal, p. 429; A Historiografia Portuguesa, pp. 56-57

1.8. O espectáculo da Corte na arte do efémero.

Se o objecto da história da arte são os monumentos, arquitectónicos, escultóricos ou pictóricos, que até nós chegaram, esclarecidos pela documentação escrita, manuscrita ou publicada, que nos ajuda a compreendê-los no contexto da sua época, é fácil de entender que a historiografia da arte tenha silenciado, até à relativamente pouco tempo, uma vasta gama de obras, que, pelo carácter perecível dos materiais em que foram realizadas (madeira, cartão, vidro, pano, latão, barro), não chegou até nós, a não ser em memórias escritas dos que as puderam apreciar, ou nos raros projectos conservados em desenhos ou gravuras.

No entanto, já Victor Tapié, na sua obra *Barroco e Classicismo*[1], dedicou número significativo de páginas à entrada de Luis XIV em 26 de Agosto de 1660, descrevendo o cortejo e os arcos triunfais que, para esse efeito, se levantaram, e observou: "Como estes monumentos de tela pintada e de madeira, que imitavam pedra, foram demolidos depois, esta jornada excepcionalmente feliz apagou-se rapidamente das memórias e os historiadores envolveram-na num silêncio ingrato. É que ela deu da situação do reino em certa data, dos gostos da capital, dos recursos intelectuais e artísticos da França uma expressão tão justa e matizada que não merecia o esquecimento."[2]

O mesmo historiador dedica algumas páginas às festas do casamento do Imperador Leopoldo com a Infanta Margarida

Teresa, que se realizaram em Viena, em Dezembro de 1666 e Janeiro de 1667, afirmando que ambas "não diferem nem pelo género, nem pela intenção política" simbolizando a aspiração ao poder universal[3].

Entre nós, o tema tem estado ausente das páginas dos historiadores de arte[4], mas curiosamente foi objecto de uma comunicação do arquitecto Paulino Montês, na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 15 de Junho de 1929, vindo a ser publicada dois anos mais tarde[5].

Mais recentemente, o tema da festa régia barroca e das obras de arte a ela ligadas, foi objecto de uma monografia referente às festas do casamento de D. Pedro II com D. Maria Sofia de Neuburgo, em 1687[6], precisamente os pais de D. João V.

No entanto, foi da historiografia política que nos veio a chamada de atenção para o significado político e simbólico destas festas e das obras de arte que a elas estavam ligadas, num contexto de cultura barroca e de absolutismo político, precisamente a exemplo do que se passava na França de Luis XIV. Devem-se tais estudos a Rui Bebiano, que, numa série de artigos e na obra *D. João V poder e espectáculo*, sistematiza a questão[7].

Não podemos também esquecer que, de Vilhena Barbosa[8] a Yves Bottineau[9], todos aqueles que se têm debruçado sobre o reinado de D. João V têm contribuído para o entendimento desta questão, mas só actualmente ela é vista como elemento

fundamental, não só do ponto de vista artístico mas do ponto de vista da história política.

Procurando não nos sobrepor ao que já foi posto em relevo pelos historiadores acima referidos, queremos sistematizar as diversas festas realizadas no reinado de D. João V, destacando as obras de arte, efémeras ou não, que a elas estão ligadas.

Em primeiro lugar, propomos considerar separadamente festas profanas e festas religiosas, embora, como é evidente, nesta época os dois aspectos estejam ligados, mas com predomínio de um sobre o outro.

As festas profanas ligam-se a acontecimentos da vida privada dos reis, que são tornados públicos, sendo comparticipados pelo povo, com vista a criar uma imagem supra-humana das personagens reais. São, em primeiro lugar, as festas de casamento, que tiveram dois momentos altos no reinado de D. João V:

1 - O casamento do rei com D. Maria Ana de Áustria, em 1708;

2 - o duplo casamento de D. José com D. Mariana Victória, e de D. Bárbara com o Principe das Astúrias, vulgarmente designado po «troca do Caia», em 1729.

Abaixo destes dois grandes acontecimentos, situam-se outros menores, como as festividades ligadas ao nascimento de principes e respectivos baptizados, assim como as comemorações dos dias de aniversários e dos santos do nome

do rei, da rainha e dos principes, estas normalmente de carácter mais íntimo, realizadas a nível da Corte.

Outro tipo de festas profanas pode estar ligado a entradas régias, à comemoração de victórias militares, ou igualmente a aniversários e casamentos de personagens reais não portuguesas, pelo que, embora realizadas no espaço da cidade-capital-corte, são da iniciativa de embaixadores e de carácter mais restrito.

Ainda no campo das festas profanas se incluem as entradas de embaixadores estrangeiros na Corte de Lisboa, e as embaixadas enviadas por D. João V a cortes estrangeiras.

Quanto às festas de carácter predominantemente religioso, elas podem ou não ser de iniciativa régia. São, em primeiro lugar as sagrações de novas igrejas, de que destacamos a de Mafra, em 1730, e a da Patriarcal, em 1746; as canonizações, que embora comemoradas pela Ordem religiosa a que o santo pertencia, eram normalmente enriquecidas com o patrocínio régio; as procissões, realizadas com frequência, mas de que destacaremos a de Corpo de Deus, em 1719, e as realizadas por ocasião da doença do rei, em 1742 e nos anos que se seguiram; finalmente, as entradas do Patriarca e dos bispos, que revestiam igualmente grande importância, para não falar dos autos-de-fé, igualmente festas religiosas, mas das quais, de modo geral, os aspectos artísticos estavam arredados.

Finalmente, consideramos que o carácter religioso e o profano se equilibram nas festas da morte, que segundo

Victor Tapié associaram "o pensamento religioso da morte e do juizo e o pensamento profano duma derradeira homenagem aos grandes da terra (...) Era necessário, para assegurar o êxito, que o público aderisse a esta grandeza autêntica"[10].

Cada reinado é marcado por duas cerimónias fúnebres: a inicial, de homenagem ao rei falecido, neste caso, D. Pedro II, e a final, culminar de todo o reinado, assinalada quer pelos monumentos fúnebres que se elevam nas diversas igrejas, quer pelos inúmeros panegíricos publicados.

Além disso, implicaram cerimónias fúnebres de aparato, a morte de infantes, como D. Francisca, ou D. Carlos, ambas ocorridas em 1736, e, com maior impacto, a do irmão do rei, o infante D. Francisco, em 1742, como determinaram lutos régios, mais ou menos prolongados, os falecimentos de monarcas estrangeiros.

Também a nobreza de corte comemorava as suas cerimónias fúnebres, erguendo monumentos e escrevendo memórias, distinguindo-se neste caso as exéquias do velho duque de Cadaval, em 1730.

Aclamação de D. João V

D. João V foi aclamado rei a 1 de Janeiro de 1707. Não se conhecem obras efémeras ligadas a esta cerimónia e Vilhena Barbosa afirma que "não foi nela que se estreou a inclinação do moço rei para as festas esplêndidas"[11]. No entanto, Rui Bebiano considera que "os entrelaçados passos dos diversos intervenientes no acto, a riqueza do vestuário

e das jóias, o volume dos participantes e dos espectadores" mostram já a tendência para o fausto e exibição"[12].

Além disso, e conforme era costume e será feito também para D. José[13], para a cerimónia de aclamação, foi construída no Terreiro do Paço uma varanda, que descrevemos, baseando-nos em José Soares da Silva[14]: estendia-se da Sala dos Tudescos até ao Forte, toda aberta em Arcos, protegida por grades pintadas, enquanto os arcos e respectivos suportes eram envolvidos por sedas e veludos, que também cobriam o tecto. A parede entre as janelas do Palácio, era forrada de tapeçarias (panos de Arras) e, entre as janelas de cima e as de baixo, estavam armações de panos de seda e ouro. O pavimento era coberto por alcatifas. Junto ao Forte, encontrava-se um tablado, para o qual se subia por quatro degraus, e, sobre este, um estrado, acessível por dois degraus, onde se encontrava a cadeira que servia de trono, toda forrada de encarnado, assim como a almofada para os pés; por baixo, estava uma alcatifa de ouro e seda e, no coroamento, um docel bordado a ouro.

Casamento de D. João V

O segundo grande momento do reinado, e bem mais complexo do que a aclamação, foi o casamento do rei. Este tinha sido já combinado durante o reinado de D. Pedro II, no período em que Portugal estava envolvido na Guerra da Sucessão de Espanha, e o pretendente ao trono, arquiduque Carlos, irmão da noiva, esteve em Portugal. No entanto, o

acordo final só viria depois da subida ao trono do Imperador José I.

Foi a 25 de Setembro que partiu o embaixador Fernando Teles da Silva, 3º Conde de Vilar-Maior, com destino a Viena, onde chegaria a 23 de Fevereiro de 1708, a fim de assinar o tratado matrimonial e trazer consigo a rainha. Existem detalhadas descrições da viagem do embaixador[15], e da sua entrada pública, a 7 de Junho[16]. Nesta se destacou o coche do Embaixador, em talha dourada, com magníficas pinturas, e todo forrado de brocado de ouro[17]. Os coches para esta embaixada foram mandados fazer na Haia e, na época, notou-se o facto de o embaixador se apresentar em "carroças proprias", o que não era habitual[18].

Na altura, o embaixador deu uma grande festa, que também ficou assinalada por algumas obras de arte. Diante da porta principal do seu Palácio, ergueu-se um arco de trinfo de três portas, com estátuas pintadas e coroado pelas armas portuguesas; deste arco brotavam duas fontes, mas de vinho, branco e tinto. O interior do Palácio foi igualmente decorado para a cerimónia, com tapeçarias, espelhos, peças de prata e de cristal. Na sala de Audiência, sob um docel, estava o retrato de D. João V[19].

D. Maria Ana veio por terra, até à Holanda, e de barco, até Lisboa, onde chegou a 27 de Outubro, tendo sido recebida com magnificência e alterado desde logo, o cerimonial quotidiano da Corte[20]. Recebeu então as bençãos matrimoniais na Capela Real. Iniciaram-se então ums série de

festividades comemorativas, de que se destacam, em Novembro, touradas e fogo de artifício; só a 22 de Dezembro fez a sua entrada pública na cidade, para o que se elevaram dezanove arcos triunfais.

Logo à sua chegada, contudo, a rainha foi recebida com fausto, tendo-se o rei deslocado à nau em que ela viajava, num magnífico bergantim, com quarenta remadores vestidos de pano escarlate, com galões de ouro, sendo o bergantim todo forrado de brocado e tendo na proa, cinco trombetas e um tímbalo da guarda de Sua Majestade, com galões de prata[21].

Para o desembarque da rainha, que foi acompanhado de salvas de artilharia[22], construiu-se uma ponte, com pórticos ornamentados de figuras alegórico-mitológicas, entre as quais Juno, símbolo da felicidade conjugal, como esposa de Júpiter, Lucina, Diana, Atena, Tétis, Vénus, todas oferecendo flores à recém-chegada rainha, enquanto outros deuses lhe prestam homenagem: Marte, Himeneu, protector também ele, do amor conjugal, e Cupido, preparado para disparar a sua flecha.

Além destes deuses olímpicos, viam-se figuras alegóricas, entre as quais, a Paz, a Fortaleza, a Prudência, a Justiça, a Temperança, a Vitória e a Concórdia, que unia os corações dos dois esposos. Todo este aparato era coroado por uma figura alegórica de Lisboa, que oferecia à rainha o poder dos mares. Num nicho, a Fama dava notícia do casamento. Figuras alegóricas dos rios Douro, Guadiana,

Mondego e Tejo - que os esperava - apressavam-se a prestar homenagem à soberana. Finalmente, as alegorias de Portugal e Alemanha eram acompanhadas de Tálamo e Himeneu, e iluminadas pela Aurora e por Apolo. Todo este conjunto era comparado às sete maravilhas do mundo[23].

Se as oitavas em que este magnífico conjunto nos é descrito são pouco precisas quanto à forma, remetendo-nos mais para o conteúdo, cremos bem significativo que num país onde não se conhece quase pintura alegórico-mitológica, ela tenha estado presente de forma tão significativa nas artes efémeras, para provar as excelências das pessoas reais.

A rainha trouxe consigo um coche, oferta de seu irmão, o imperador José, que se julga construído em Viena, precisamente por ocasião do seu casamento.

No entanto, segundo um estudo recente, esta origem carece de confirmação documental, e é mais provável que o coche tenha proveniência holandesa, tal como eram holandeses os coches do nosso embaixador. De acordo com João Castel-Branco, este coche segue os modelos dos coches de Carlos XI da Suécia, que teve projecto de 1696, de Jean I Bérain, e de Guilherme III de Inglaterra, com projecto de 1698, de Daniel Marot, embora a sua decoração seja diferente. A novidade está no aspecto estrutural que leva a um aligeiramento da forma, embora os elementos decorativos ainda sejam volumosos e autónomos da estrutura[24].

Este coche encontra-se actualmente no Museu Nacional dos Coches[25] e tem a caixa revestida a talha dourada,

característica da época de Luis XIV e, nos painéis laterais, apresenta medalhões coroados com a inicial da rainha - M - e as armas de Portugal, que alternam com leões coroados, símbolos do poder real. Nos cantos inferiores da caixa, estão figuras alegóricas representando o Afecto, a Dignidade, a Verdade e a Força. Sobre as janelas das ilhargas, estão figuras femininas, aludindo provavelmente aos rios Danúbio e Tejo. A cornija é decorada com festões. O painel superior do alçado traseiro é pintado; mostra Minerva, coroada por um Génio, tendo à sua volta a «Verdade», a «Constância», o «Afecto» e a «Fidelidade». Os resguardos das molas são de bronze dourado, tendo representada a «Abundância», segurando uma cornucópia.

Segundo José Soares da Silva, a Rainha trouxe igualmente consigo uma cama, mandada fazer na Holanda por D. João V, toda decorada com florões e relevos de ouro[26].

O mesmo autor, tal como Tristão da Cunha Ataíde, dizem-nos que o Paço foi devidamente ornamentado para receber a rainha, com brocados e telas, e que a vida da Corte se tornou mais animada, com música e canto e, aos domingos à noite, saraus, em que participava toda a Corte[27].

Não há dúvida que esta foi a primeira manifestação pública em que D. João V pretendeu mostrar a José I e, consequentemente à cristandade, que era um rei à altura de ser cunhado do máximo representante do poder temporal - o Imperador - ao mesmo tempo que, animando a vida da Corte,

proporcionava à Rainha um tipo de vida que se desejava idêntico ao que ela desfrutaria na Corte de Viena.

Assim, também se começam a definir as artes de aparato - efémeras, como os arcos de triunfo; mutáveis, como as decorações de interior; mas também perenes, como as viaturas de aparato, ou as peças de mobiliário.

Em relação às artes efémeras, assunto que principalmente abordamos neste capítulo, elas são conhecidas por diversas descrições coevas. É o caso dos fogos de artifício, de conteúdo alegórico - mitológico: Vénus anuncia o casamento a Vulcano, para o que sai do seu palácio - um arco triunfal - num carro puxado por cisnes, guiados por Cupido. Depois do cortejo parar diante das janelas do Paço, para cantar um epitalâmio, dirigia-se ao Monte Etna, complicada máquina que de dia lançava fumo e à noite chamas, donde saíam Vulcano e os Ciclopes. Enquanto todos dançavam, Vulcano forjava o raio que originaria o fogo, iniciado num jardim artificial e que depois se estenderia à montanha[28].

Um tipo de celebração, tradicionalmente peninsular, que acompanhava estes festejos, eram as touradas, que também não faltaram no casamento de D. João V[29].

Mais importante foi a entrada pública da Rainha, que só se realizaria a 22 de Dezembro. Para esta, se construiu propositadamente um coche, de forma oitavada, caixa dourada com figuras azuis e toda a decoração em talha dourada; os forros e almofadas eram de veludo carmesim, decorado a ouro.

Nos pilares que sustentavam as vidraças, havia quatro figuras esculpidas, também douradas[30].

Para a passagem do cortejo, foi acabada de demolir a porta de Santa Catarina, uma porta dupla (donde a designação de "portas"), flanqueada por torres e tendo sobre o arco duas imagens de mármore: a de Santa Catarina, do lado de fora, e a de Nossa Senhora do Loreto virada para o Chiado. No entanto, a destruição do arco iniciara-se devido à construção da Igreja da Encarnação, que foi inaugurada em Setembro de 1708[31].

Mas mais significativo foi o conjunto de dezanove arcos alegóricos, então construídos pelas corporações de ofícios e nações, alemã, inglesa, holandesa, italiana, dos quais chegaram até nós algumas descrições[32]. A portada da Sé foi ornamentada com um trabalho de cera, considerado primoroso por José Soares da Silva[33].

O primeiro arco a ser levantado foi o da Nação Italiana, no largo da Tanoaria, face ao arco do Ouro, porta da cidade. Foi pago por Genoveses e Venezianos. Segundo a descrição coeva, tinha duas fachadas diferentes e dois andares de ordens sobrepostas, a inferior, coríntia, com colunas coríntias e salomónicas, a superior, compósita; era rematado por um zimbório oitavado, sobre cuja chave estava a estátua de Jano.

Na primeira fachada, ostentava, no intercolúnio direito, a figura de Roma, a cujos pés estava o rio Tibre; no intercolúnio esquerdo, Lisboa tinha a seus pés o Tejo.

Na segunda fachada, do lado direito, estava Mercúrio, tendo na mão esquerda a clava de Hércules, enquanto do lado esquerdo, Hércules tinha na mão esquerda, o caduceu de Mercúrio.

Nos áticos interior e exterior, surgiam dois quadros pintados, respectivamente, com os escudos lusitano e pontifício.

Neste arco estavam ainda representados dois símbolos, a Felicidade Pública, no meio da cimalha do segundo corpo, por meio da estrela de cinco pontas, pintada numa tarja; e a Eternidade, na parte posterior correspondente, por uma serpente com a cauda na boca e, ao centro, as letras CCCLXV, que correspondem aos dias do ano.

Estavam ainda representados vários emblemas: no painel do ático interior, onde estava o escudo português, pintaram-se, em duas medalhas, do lado direito, o Jardim das Hespérides, e, do lado esquerdo, duas palmas coroadas.

Enquadrando o escudo pontifício, estavam também, em medalhas, do lado direito, dois corações unidos sob uma só coroa e atravessados por uma seta; do lado esquerdo, um arco-iris, de cujas extremidades nasciam instrumentos bélicos e insígnias militares.

Do lado direito da entrada, outro emblema numa tarja, representava a Águia Real fitando a vista nos raios de Sol e o Cupido defronte, sem venda; do lado esquerdo, uma Águia voando, levava nas unhas do pé direito a seta e nas do pé esquerdo, o arco, ambos de Cupido.

Finalmente, no tecto do pórtico, em tarja redonda, estava pintada a Fama, toda coberta de olhos. Toda esta decoração era acompanhada de legendas alusivas[34]. Não se conhecem, lamentavelmente, os artistas que trabalharam nesta obra.

Existe também minuciosa descrição do arco levantado pela nação inglesa. Este localizava-se na saída do Pelourinho para o Terreiro do Paço. Foi seu arquitecto o maltês Carlos Gimac, sem dúvida o mais importante arquitecto estrangeiro que se encontrava em Portugal nos inícios do reinado de D. João V. O arco tinha dois andares de ordens, coroados por um frontispício e era de três aberturas. A fachada virada para o Pelourinho era dedicada ao casamento real. O andar inferior tinha duas colunas jónicas imitando mármore, com capitéis dourados, ornamentadas com rosas brancas e encarnadas. Estas colunas suportavam uma varanda com quatro pilares, cujos pedestais estavam ornamentados com Cupidos, arcos, aljavas, corações enlaçados, motivos simbólicos alusivos ao amor.

Dois génios de pé, sobre peanhas, fechavam os arcos das portas laterais, sustentando medalhas em que estavam representados reis e rainhas de Portugal, unidos pelo casamento: D. João I e D. Filipa de Lencastre, e Carlos II de Inglaterra e D. Catarina de Bragança.

O segundo andar era da ordem compósita. A abertura do meio, em forma de arco com volutas, dava saída a uma grande varanda, a que servia de parapeito uma balaustrada

dourada, dividida com três pedestais, tendo o do meio a estátua alegórica da «Genealogia Real», o da direita, a «Glória Portuguesa», e o da esquerda, a «Esperança». As aberturas dos lados, com balaustradas douradas, serviam de tribunas para os músicos, que tocariam à passagem dos reis.

Sobre este segundo andar, levantava-se um ático, em que estava um quadro pintado, representando o rei e a rainha, num carro triunfal, guiado por Himeneu. O quadro era ladeado por dois pilares ornamentados com flores, aos quais se encostavam dois termos em forma de Ninfas, cujas capitéis eram as bases do frontispício. Sobre este se sentavam, à direita, a «Segurança Pública» e, à esquerda, a «Felicidade dos Tempos». Coroava todo o conjunto a estátua equestre de S. Jorge.

Na fachada virada para a praça do Palácio, o arco central era coroado pelas armas reais da Grã-Bretanha, depois da união com a Escócia. Sobre as peanhas que serviam de fecho aos arcos laterais, estavam dois génios sustentando emblemas simbólicos da união da Inglaterra com a Escócia. Na parte central, uma varanda, com três pedestais, tinha ao centro a figura alegórica da Grã-Bretanha, do lado direito, Mercúrio, com símbolos alusivos ao poderio naval dos ingleses, e, do lado esquerdo, Marte irado. No meio do arco da varanda, estava uma medalha azul cercada de louros dourados, com a inicial A (da rainha Ana).

O ático que assentava sobre o segundo andar tinha pintado um quadro, no qual estava representada a rainha Ana,

sentada no trono, coroada e com ceptro na mão, tendo ajoelhadas a seus pés Inglaterra e Escócia abraçando-se. Estas eram apresentadas à Rainha pela «Concórdia», sendo ainda acompanhadas pela «Virtude Heróica», a «Prudência», Minerva e Ceres. Génios sentados sobre folhagem dourada sustentavam uma medalha com inscrição, ladeada por pilares ornamentados com flores ao natural, aos quais se encostavam dois termos: à direita, a «Fama» e à esquerda um Tritão, símbolo das glórias marítimas. Sobre estes pilares e termos assentavam dois frontispícios: o do lado da «Fama» servia de base à «Victória Terrestre», o outro à «Victória Naval», ambas com as asas recolhidas e sentadas. Sobre tudo isto, o S. Jorge, patrono da Inglaterra, que coroava o arco.

No interior do pórtico, que dava passagem pelas três portas, ainda se encontravam outros motivos decorativos, de que se destacavam dois quadros, num dos quais estava representado o «Século de Ouro», enquanto, no outro, estava um quadro representando a chegada de D. Maria Ana de Áustria - que fora transportada da Holanda numa armada britânica, sendo recebida no Tejo[35].

Todo este complexo integrava arquitectura, escultura e pintura, de acordo com o espírito barroco.

Em relação aos arcos construídos pelos ofícios, não existe propriamente uma descrição tão exaustiva. No entanto, do arco dos ourives do ouro, que se levantava à entrada da sua rua, existe igualmente uma descrição publicada, que

narra a fábula de Hipomenes e Atalanta e explica porquê e como ela foi representada no arco desta corporação.

De acordo com o autor da *Idea Poetica*, apesar da estreiteza da rua, erguia-se um monte, rodeado por uma planície, e, sobre o monte elevava-se um palácio, com colunas, portas, janelas e vistosas cimalhas. A distância conveniente, estava uma fonte onde uma Cegonha, símbolo da Piedade, lutava com a serpente, símbolo da inveja. No momento em que o cortejo real passou, saíram dos dois animais jactos de água que se cruzavam num magnífico efeito barroco.

No meio da planície, via-se Atalanta, vestida de vermelho, com o cabelo solto, ornamentado de jóias, e segurando nas mãos as três maçãs de ouro. Do lado esquerdo, Hipómenes, a correr, representava os ourives apressados em aplaudir o rei no dia do casamento. Do lado oposto, um loureiro e, sobre a copa da árvore, Cupido, sem a venda e com uma coroa na mão, aludia ao feliz casamento. Do lado direito de Atalanta, algumas figuras simbolizavam os principes que ela deixava vencidos. Eram alegorias aos outros metais, que não o ouro. Tudo era acompanhado por tarjas, com estrofes de *Os Lusíadas*, apropriadas ao conteúdo alegórico da composição[36]. Embora mais simples do que os arcos erigidos pelas nações, este contava com outro elemento de grande efeito barroco: a água.

Para além das artes efémeras e dos coches de aparato, também a literatura comemorativa e panegírica

registava com pormenor todos estes actos solenes[37], recorrendo, por vezes, aos modelos heróicos camonianos.

A Troca do Caia

O segundo grande momento de festa profana no reinado de D. João V foi o do duplo casamento do principe D. José, herdeiro do trono de Portugal, com D. Mariana Vitória e de D. Maria Bárbara, filha mais velha de D. João V, com o herdeiro do trono de Espanha, D. Fernando, Principe das Astúrias, em 1729.

Tal como já acontecera com o casamento do rei, também este foi preparado através de variadas diligências diplomáticas[38], que culminaram na embaixada extraordinária dirigida pelo Marquês de Abrantes, durante a qual foi assinado o casamento de D. José, em Setembro de 1727[39], enquanto o de D. Maria Bárbara seria assinado em Lisboa, a 1 de Outubro desse ano, na presença do Embaixador espanhol, Marquês de los Balbazes. Para fazermos uma ideia do aparato que estas embaixadas revestiam, basta dizer que o Marquês de Abrantes recebeu 60000 cruzados de ajudas de custo, mais cinco mil por mês, coches, respectivos cavalos e arreios, sessenta librés para os criados e diamantes para distribuir em Madrid, pelas pessoas consideradas influentes[40]. Em contrapartida, na despedida do embaixador espanhol, o rei ofereceu-lhe o seu retrato com uma moldura de diamantes no valor de 50000 cruzados, e à marquesa, um par de brincos no valor de 60000 cruzados[41].

A entrada do Marquês de Abrantes em Madrid, a 25 de Dezembro de 1727, constituiu também um espectáculo de magnificência, não só pelo número de participantes, mas pela riqueza dos coches, que, mais uma vez, nos surgem como elemento simbólico de importância nesta política de aparato, pelo luxo do vestuário, pelo rigor com que a cerimónia se desenvolveu.

O embaixador levava sete coches do seu próprio séquito. Destes, destacava-se o primeiro, cujo revestimento exterior parecia "ouro (...) matizado de veludo". O bordado dos painéis, de folhagens e alcachofras repetia-se nas pilastras que dividiam os sete vidros. O segundo coche tinha o tejadilho coberto por veludo carmesim agalaoado, painéis pintados sobre fundo de ouro e espaldar com trabalho historiado, representando uma paisagem em meio-relevo, tudo dourado. O terceiro era idêntico a este, pela decoração pintada e tejadilho de veludo[42].

Por outro lado, também a presença em Lisboa, do embaixador extraordinário, D. Carlos Spinola de la Cerda y Colonna, marquês de los Balbazes, que se instalou no palácio dos Condes de Redondo, a Santa Marta, foi sempre acompanhada de festejos que correspondiam aos levados a efeito pela corte, ou celebravam acontecimentos da vida espanhola. Assim, a 1 de Maio de 1727, dia do Apóstolo S. Filipe e, consequentemente, do nome do rei de Espanha, deu um sumptuoso banquete e uma serenata, para a qual convidou a nobreza da Corte. A 30 de Maio, dia de S. Fernando, nome do

Principe das Astúrias, fez representar uma comédia, e como não havia em Lisboa, companhia de comédias, "*buscou o Embaxador alguns representantes que aqui ficaraõ e castelhanos a quem deu vistidos e fez gastos, e deu um grande refresco a nobreza de distinção...*"[43].

A 10 de Setembro do mesmo ano, comemorou o embaixador o nascimento de D. Luis António, infante de Espanha, ocorrido a 25 de Julho, com muitas luminárias e salvas de artilharia de seis naus de guerra castelhanas, que estavam ancoradas no Tejo. Completou os festejos com uma sessão de fogo de artifício, para o que fez construir uma torre[44]. Desta torre, existe uma gravura de Teodoro Andreas Harrewyn, gravador de origem flamenga, onde se vê, para além da torre de quatro andares, coroada por um Atlas, a fachada principal do palácio dos Condes de Redondo, ornamentada com panos e, do lado esquerdo, os Jardins do Buxo, com fonte e pomar[45].

A 4 de Dezembro, para festejar os anos de D. Maria Bárbara, convidou a nobreza para assistir a uma comédia[46].

A sua entrada pública só teve lugar a 8 de Janeiro de 1728, altura em que organizou banquetes e novas representações teatrais muito dispendiosas: com a comédia *Las amazonas de Espana* gastou 899000 réis e com *Amor Aumenta o Valor*, 1025000 réis[47].

Além disso, só a assinatura do acordo nupcial mereceu festejos comemorativos um pouco por todo o país e que foram registados em publicações diversas[48].

Um exemplo curioso é o que nos é descrito por José Freire Monterroio Mascarenhas, gazetista e académico, das festas realizadas em Guimarães, no Paço de Tadeu Luis António Lopes de Carvalho, Camões e Fonseca, senhor de Abadim e Negrelos, que prolongou à sua conta, por mais um dia, o triduo festivo da vila[49]. O seu paço foi iluminado, tanto na fachada como interiormente, com tochas de cera branca. Também foram iluminadas a fachada da Igreja da Misericórdia e de todas as casas que deitam para a mesma praça. Nos cantos erguiam-se quatro pirâmides, sobre arcos, os quais davam acesso a frondosos bosques com fontes donde corria bom vinho. No centro da praça, ergueu-se um monumento assente em quatro colunas, cujos capitéis serviam de base a quatro pirâmides; nestas se mostrava a genealogia dos quatro principes, cujos casamentos se celebravam. Debaixo desta máquina, no vão dos quatro arcos, encontrava-se, como símbolo da paz, um boi vivo.

À noite, a Academia Vimaranense recitou as orações panegíricas dos quatro principes. Passou-se depois à praça, onde se distribuiu à população pão, frutos, doces e vinhos. Finalmente, houve fogo de artifício, espectáculo que durou três horas.

Mais uma vez aqui se acentua o papel das Academias neste tipo de festividades e, como através delas, obras literárias e efémeras se interligam, motivadas ambas pelas circunstâncias do momento e, consequentemente, com idênticos objectivos panegiristas.

Mas o maior conjunto de obras de arte, perene e efémera, relacionado com este duplo casamento, é o que respeita à viagem realizada pela Corte à fronteira do Caia, a fim de realizar a entrega da princesa D. Maria Bárbara e receber a princesa D. Mariana Vitória. Esta viagem é-nos relatada com pormenor por Fr. José da Natividade, no seu *Fasto de Hymeneo*[50], obra que, sem dúvida, serviu de base a outras descrições posteriores do acontecimento[51]; também, no que se refere ao regresso, existe a já publicada narrativa do Abade de Montgon, que veio a Portugal verificar como era recebida a princesa espanhola[52].

Para a troca do Caia, foram construídas obras perenes de arquitectura, mas de significado efémero, fizeram-se e importaram-se coches, realizaram-se festejos, por onde passou o cortejo, assinalados por decorações efémeras, escreveram-se textos panegíricos. Mas o que, de facto, importa acentuar é que essas obras, mesmo perenes, como o palácio de Vendas Novas, foram construídas para serem utilizadas por um dia e, consequentemente, têm o mesmo carácter de circunstância que as obras construídas em materiais perecíveis.

Os casamentos foram celebrados, por procuração, em Lisboa e Madrid, nos inícios de Janeiro de 1728. Quando foi recebida em Lisboa a notícia do casamento de D. José com D. Mariana Vitória, logo D. João V ordenou "*tres noites de repiques, luminarias, e salvas de artelheria em terra e mar,*

que effectivamente tiverão principio na noite de quatro de Janeiro nesta Corte (...) Ardeo com esta tão alta occasião hum insigne fogo de artificio no Terreiro do Paço. Representava o celebre templo Efesino de Diana, hum dos sete milagres do mundo..."[53].

Também o Conde de Povolide refere o fogo de artifício, luminárias e descargas de artilharia, que duraram três dias, a realização de uma serenata no Paço, assim como as armações da Patriarcal, onde se realizaram cerimónias a que assistiram a Rainha e as damas "*muito cheias de diamantes e pérolas*"[54].

Por sua vez, António Caetano de Sousa também nos informa que, quando da assinatura do contrato matrimonial da Infanta D. Maria Bárbara, com o Principe das Astúrias, houve fogo no Terreiro do Paço. Tudo começou com uma descarga de artilharia do Forte do Terreiro, a que respondeu o Castelo de S. Jorge e, logo a seguir, todos os "*Fortes, Torres e Fortalezas da Marina*" e navios ancorados no Tejo. Depois, "*começou a arder huma machina de fogo artificial, todo do ar, q se representava em huma rocha, sobre a qual se via hum bosque com boa idea, invenção do insigne Architecto Canavaro* (ou seja, António Canevari, o arquitecto italiano que então se encontrava entre nós e realizou algumas obras no Paço da Ribeira) *o que se executou com grande primor, e variedade...*"[55].

Gravuras de Pierre Antoine Quillard registam os espectáculos de fogo de artifício que então se realizaram e

uma terceira, de Michel Le Bouteux parece referir-se ao espectáculo descrito por Tomás Pinto Brandão.

Numa das gravuras, vê-se uma galeria porticada com pilares geminados de sabor clássico. Ao centro de um nicho rematado em arco de volta perfeita, está Minerva, com os seus atributos. Ao alto, a figura da Fama, com a sua trombeta. Em baixo, uma zona rochosa e, no plano inferior, a a multidão que assiste ao espectáculo, de que se destaca a princesa, na sua carruagem[56].

Noutra gravura, vê-se um templo enquadrado por pares de pilares com capitéis jónicos, tendo ao centro um frontão segmentar, sobre o qual a Fama toca a sua trombeta, enquanto em baixo, sobre nuvens, Júpiter lança os seus raios; tudo está envolvido por magnífico fogo de artifício. Em primeiro plano, uma multidão, de pé, alguns a cavalo, e uma sege assistem ao espectáculo[57].

A troca das princesas só se realizaria cerca de um ano mais tarde, tendo sido adiada muito provavelmente em virtude da doença de Filipe V. Assim, o cortejo partiria de Madrid a 7 de Janeiro, apesar do frio e mau tempo. Ao longo do ano, fizeram-se os preparativos, que constaram da construção de viaturas para o cortejo régio e de casas para o albergar, além da construção sobre o Caia, onde se daria a troca das princesas.

As duas construções mais importantes foram feitas em Pegões e Vendas Novas, Na primeira destas localidades, a 25

Kms de Aldeia Galega, "*mandou fazer Sua Magestade uma casa magnifica, para fazer alto e jantar. Havia nella accomodaçoens para as pessoas Reaes, para Damas, Criados, e Criadas, cavallariças, e palheiros; e de muito longe se conduzio agua, e se fez um tanque para beberem as cavalgaduras*"[58]. Esta casa foi depois destruída.

Em Vendas Novas, foi construído um palácio, que chegou até aos nossos dias. Foi seu arquitecto Custódio Vieira e superintendente da obra o Coronel José da Silva Pais. O Abade de Montgon surpreendeu-se com a rapidez com que este palácio foi construído[59]. Apesar da relativa simplicidade exterior, de que apenas se salienta o frontão coroando a fachada, a sua dimensão e as decorações interiores fazem deste palácio uma obra digna de D. João V tanto mais que, como já acentuámos, se destinava a passar uma noite, tratando-se, por isso, de uma obra de utilização efémera. Das decorações interiores, apenas restam algumas pinturas nos tectos, onde se vêem ornamentações barrocas envolvendo medalhões alegóricos, de que se destaca o central com motivos mitológicos. Estas pinturas, de autor desconhecido, são datáveis de 1728, ano da construção do palácio.

Este tem uma escada principal de três lanços, que dava acesso à Sala dos Tudescos. Tinha aposentos destinados ao Cardeal D. Nuno da Cunha e ao Patriarca D. Tomás de Almeida, e "*casa de docel, gabinete e camara*", para o Principe do Brasil e para a Princesa das Astúrias. A ala

esquerda do palácio era destinada à rainha, com cozinha particular, aposentos para açafatas e damas, Oratório e Sacristia, e também "*casa de docel, antecamara, camara e gabinete*" para uso particular da rainha[60]. A parte direita do palácio era destinada ao rei e nela se destacava a cozinha, pela sua riqueza e complexidade[61]. Existiam também acomodações para os camaristas e moços de câmara, saletas dos porteiros, casas de passagem, sala da Corte, casa dos vestidos, Oratório e Sacristia, decorado, como o da Rainha, com talha dourada, além dos aposentos pessoais do rei, "*casa do Docel, antecâmara, camara, e gabinete de sua Magestade*"[62]. Todos estes interiores eram decorados com brocados, damascos, sedas, panos de Arras e alcatifas, além de móveis e adereços que supriam a simplicidade da arquitectura.

A terceira das construções feita para o duplo casamento, foi precisamente o palácio de carácter mais efémero, destinado à troca das princesas, sobre o Caia. Era de madeira e situava-se sobre uma ponte; o autor desta foi Francisco Pereira da Fonseca, sargento-mor e engenheiro da praça de Setúbal, um dos arquitectos que, tal como Ludovice e António Canevari, acompanharam o cortejo real[63].

Este palácio tinha duas fachadas, uma virada para Portugal, decorada com as armas reais portuguesas, entre duas figuras alegóricas, e outra, virada para Espanha, decorada com as respectivas armas reais. Tinha três salas, cada uma com uma janela, as colaterais destinadas a cada uma

das comitivas, nos seus domínios, e a central, destinada ao encontro dos dois soberanos troca das princesas. A decoração interior era feita com tapeçarias, cortinados de damasco carmesim e sanefas de brocado de ouro. A mesma decoração ornamentava a sala do meio do lado português. O tecto era igualmente decorado. Esta sala estava dividida ao meio por uma mesa que, tal como os móveis, era diferente de cada lado: do lado espanhol, era coberta por um pano, entretecido de prata com galões e franjas do mesmo metal, e do nosso lado, de veludo avermelhado, bordado a ouro[64]. Do lado espanhol, havia seis cadeiras forrada de tissu de prata e, do lado português, sete, mas ornamentadas a ouro. As cadeiras destinadas aos dois monarcas eram de madeira dourada e o "brocado mais enriquecido a ouro"[65]. A troca, inicialmente prevista para dia 17 de Janeiro, foi adiada, a pedido do rei português, para 19. Segundo o abade de Montgon, "*as equipagens e os trajos da corte de Espanha não se apresentaram tão brilhantes como os da corte de Portugal*"[66]. As duas Cortes ainda permaneceram alguns dias em Elvas e Badajoz, voltando a encontrar-se a 23 e 26 de Janeiro, dia em que se fizeram as despedidas, pois, a 27, a Corte espanhola partiu em direcção a Sevilha e a portuguesa, em direcção a Lisboa.

Para além das três construções referidas, outro dos aspectos que foi cuidadosamente preparado, foi o das viaturas destinadas ao transporte da família real de Lisboa,

ou melhor, de Aldeia Galega, até onde se deslocaram de barco, até ao Caia.

Segundo Vilhena Barbosa[67], para a ocasião, mandaram-se fazer em Paris quatro coches ricos, do tipo estufas, forrados de veludo carmesim, bordado a oiro; duas caleças e vinte e três berlindas. Em Lisboa, mandou-se fabricar um coche rico para o rei, forrado de tissu de oiro; nove coches estufas, doirados por fora e inteiramente forrados de veludo carmesim bordado, ou com galões e franjas de ouro, para servirem de coches de respeito aos reis, principes e infantes; vinte e dois coches estufas, forrados interiormente de veludo carmesim, com guarnições de ouro e retrós, para as camareiras-mores, damas, açafatas e oficiais-mores; seis seges ricas, forradas de veludo carmesim, também guarnecidas a ouro e retrós; cento e vinte e seis seges, forradas de seda encarnada; doze carros matos cobertos e sete galeras.

Acessórios e ornamentos para coches e cavalos foram também encomendados em Paris: trinta selas de veludo de várias cores, bordadas de ouro e prata, tendo arreios com ferragens douradas ou de prata; trinta telizes de veludo carmesim, bordados a ouro e prata, dezoito com as armas do rei e doze com as armas do principe; seis telizes de pano encarnado, bordados a oiro e prata; duzentos e trinta reposteiros de pano encarnado, bordados de lã, com as armas reais; e vinte e quatro coberturas para galeras, umas de pano, outras de oleado, com os brasões do rei, da rainha, do

principe e da princesa. Em Lisboa, encomendaram-se novecentas e oitenta e sete selas, fardamentos e librés, para alabardeiros, archeiros e criadagem.

Fr. José da Natividade descreve minuciosamente a comitiva do rei, do patriarca e da rainha, assim como os animais de reserva e transporte de criadagem e de tudo o que era necessário à deslocação do rei[68].

A magnificência do cortejo foi, no entanto, prejudicada por ser Inverno e por o mau estado dos caminhos se ter agravado com as chuvas.

Desses inúmeros carros, existe no Museu dos Coches um, que é normalmente identificado como tendo sido utilizado pela primeira vez, na deslocação ao Caia. Trata-se de uma viatura de caixa octogonal, que tem a particularidade de, no seu interior, possuir uma mesa[69].

Também é possível que fosse construído para a Jornada do Caia o chamado Coche de D. João V, "o mais extraordinário exemplar de carro de aparato existente"[70]. Segundo João Castel-Branco, aproxima-se pela forma e motivos decorativos de desenhos italianos das décadas de vinte e trinta, mas pode ter sido construído em Lisboa, sendo o seu projecto atribuído por Max Terrier a Juvarra[71]. A qualidade plástica deste coche é visível na estrutura da sua caixa, de perfil movimentado, bem ao gosto barroco, mas também na perfeição do trabalho dos bronzes, pintura e talha.

Outro tipo de viatura que também está ligada à jornada do Caia, é a berlinda. Embora inventada nos anos

sessenta do século XVII em Berlim, pelo arquitecto piemontês Filipe de Chiesa, não foi conhecida em Portugal até esta altura. A principal novidade trazida por este tipo de transporte era de ordem técnica: os jogos dianteiro e traseiro ligavam-se por dois varais laterais, donde se suspendiam estribos. A caixa, elevada, assentava em correões de couro, ajustáveis, que se dispunham paralelamente aos varais. Com esta solução técnica, diminuia-se o balanço do andamento e, além disso, no caso de se quebrar uma roda, os próprios varais amparavam a caixa. Trata-se de um tipo de transporte que, pelas suas qualidades de segurança e comodidade, convinha a longas viagens, o que justificaria a encomenda por D. João V de vinte e quatro viaturas deste tipo.

De facto, documento datado de 1727, onde a encomenda é especificada, fala de "*vinte e quatro berlindas dejornada*", das quais seis eram para a família real: "*Duas com as Armas de S. Mag.^e. Duas com as Armas da S.^ra Infanta D. Maria (...) Duas com os Escudos sem Armas para cà seporem*"[72]. Estas berlindas deveriam ser forradas de veludo carmesim com galão ou franja de seda ou de ouro e arreios para seis cavalos.

Outras oito berlindas destinavam-se a membros da nobreza, oficiais da Casa Real, e a Damas, devendo ser mais simples, mas igualmente forradas de veludo carmesim e com arreios para seis cavalos, mas sem decorações a ouro. Finalmente, as últimas dez berlindas seriam forradas de pano

encarnado, com as Armas Reais, e arreios para seis cavalos[73].

As diferentes cidades e vilas por onde passou a comitiva régia, quer com destino ao Caia, quer na viagem de regresso, encontravam-se devidamente engalanadas.

Voltamos a seguir Fr. José da Natividade: Montemor-o-Novo "*estava agora rica, e lustrosamente condecorada. Fizeraõ-se muitos arcos triunfaes, com bem excogitadas ideias, e elegantissimas inscripçoens, tudo em obsequio dos felicissimos desposorios de Suas Magestades e Altezas. As janelas estavaõ todas pomposamente ornadas de cortinas de seda, em applauso de tão soberano triunfo.*"[74]

Em relação a Évora, existe um documento publicado por Gabriel Pereira[75], em que os melhoramentos e ornamentações feitos na cidade, são descritos. Os chafarizes foram arranjados e pintados, para ficarem mais vistosos, e fizeram-se obras no Paço dos Arcebispos, para receber a família real, tendo-se aumentado as cavalariças e cocheiras. Para o cortejo, construiram-se arcos de triunfo, ornamentaram-se janelas com cortinados e tapeçarias, lançou-se fogo de artifício. O mesmo documento descreve os arcos de triunfo, o dos ourives da prata e do ouro, à entrada da rua da Selaria, o dos mercadores, à entrada da rua da Ancha, e o terceiro, na rua da Lagoa, construído pelos oficiais das bandeiras de S. José e S. Jorge[76].

À chegada da rainha, "*por ser de noite, estavam as ruas não só armadas e alcatifadas de espadanas, mas guarnecidas de luminárias*"[77]. Informações idênticas são-nos dadas por Fr. José da Natividade.

A família real chegou a Elvas no dia 16 de Janeiro, ao cair da noite, tendo sido recebida com luminárias, fogos e descargas de artilharia.

A 18 de Janeiro, distinguiu-se uma sessão de fogo de artifício, com "*huma fonte de fogo*", que teve de ser feita distante da praça, mas em local acessível a quem ali se encontrasse. Também esta cidade se ornamentou para a cerimónia do casamento: "*Haviaõ-se armado as ruas para este triunfo com a mais esplendida grandeza. Levantaraõ-se muitos arcos triunfaes com grande magnificencia*"[78]. "*As portas e janellas das casas estavam armadas de damasco carmesim, com sanefas bordadas ou agaloadas e franjadas de oiro, tudo novo*"[79].

No regresso, a família real passou alguns dias no Paço de Vila Viçosa, a fim de proporcionar a D. Mariana Vitória uma caçada de altanaria, na Tapada Real, com especial pompa e aparato. Logo na noite em que chegaram, como nas seguintes, houve "*luminarias geraes, repiques, muito fogo do ar, salvas repetidas do Castello, e muitos outros generos de festejos e applausos*"[80].

Também em Estremoz ficaram por uma noite, "*em que se repetiraõ os costumados festejos de repiques, luminarias,*

fogos e salvas, na Casa dos Reverendos Padres da Congregação do Oratorio de São Filippe Néri"[81].

Em Évora, estiveram a 1 e 2 de Fevereiro. A rainha e a Princesa do Brasil entraram pela porta da Lagoa. Aqui "*havia um arco de triunfo, de doze colunas, magnificamente armado de sedas e riquissimos toos, com emblemas e divisas alusivas ao assumpto. Estava logo à entrada da cidade contrafeito um formoso jardim com muitas árvores, figuras, fontes, penhascos, com vários emblemas e outras curiosidades*"[82].

O regresso a Lisboa far-se-ia a 9 de Fevereiro, tendo a régia comitiva parado em Montemor-o-Novo, Vendas Novas, Pegões e Aldeia Galega, onde chegou a 12 de Fevereiro e donde embarcou para Lisboa.

Para o transporte da família real foi construído um bergantim de talha dourada, que foi seguido de trinta escaleres, dispostos em alas, para o transporte da comitiva, e a que se juntaram muitas outras embarcações, todas embandeiradas. O cortejo foi em direcção ao Convento da Madre de Deus, onde foi saudado por salvas de artilharia do Castelo, das fortalezas do Tejo, e dos navios da armada. Estas salvas repetiram-se frente ao Terreiro do Paço e na chegada a Belém. Nas margens, o povo de Lisboa aclamava e bandas de música tocavam hinos.

Para o desembarque da família real, foi expressamente construído um cais e ponte, em frente aos jardins do palácio de Belém, da qual existe uma descrição

"*feita por hum poeta anónimo*" e ilustrada por uma gravura[83]. Da mesma ponte existe uma descrição mais objectiva para o leitor actual, na obra de Fr. José da Natividade: sobre um rochedo fingido, uma escada de vinte degraus, em que se apoiava um arco de triunfo feito à custa das Corporações dos pintores e dos carpinteiros, coroado pelas figuras alegóricas da Liberdade e da Fortuna, no meio das quais se encontrava a Fama. De notar que este arco de triunfo não é visível na gravura. A cúpula tinha, no interior, pintado um sol, emblema litúrgico, aqui adquirindo simbologia profana, ligada ao poder real, e, no exterior, nos ângulos estavam as quatro partes do mundo, com os respectivos símbolos; ao centro, estava a Fortuna.

Enquanto a comitiva desembarcava e se preparava o cortejo de entrada na cidade, os reis descansaram e tomaram um refresco no Paço de Belém.

A comitiva rágia entrou na cidade por Alcântara, sendo recebida na Esperança pelo Senado da Câmara de Lisboa; seguiu pela Calçada do Combro, rua Direita do Loreto, Rua Larga das Portas de Santa Catarina, Chiado, Rua Nova do Almada, Rua Nova dos Ferros, Terreiro do Paço e Patriarcal. Ao longo do percurso, as corporações de ofícios e as nações estrangeiras tinham, tal como acontecera em 1708, para a entrada de D. Mariana de Áustria, erguido arcos de triunfo, mais de vinte, segundo o abade de Montgon[84]. Já o próprio Fr. José da Natividade se queixava por não haver descrições

pormenorizadas dos arcos, nem se saber, ao certo, o seu número.

Também a *Breve Notícia...* que Manuel Coelho da Graça dedica a este acontecimento, recentemente publicada[85], não é muito explícita, pois a linguagem barroca se sobrepõe à objectividade da descrição, exaltando as riquezas e aparato festivo. Em relação aos arcos triunfais, são apontadas generalidades, que seriam verdadeiras para qualquer arco levantado na época: "*...obra de escultura e pintura com várias figuras nas cornijas; e entre as colunas, que umas eram coríntias e jónicas e outras salomónicas e dóricas, viam-se folhagens, relevos e figuras de perfeito perfil e arquitectura...*"[86]. Esclarece o autor que essas figuras eram alegorias das virtudes, «Fé», «Esperança», das quatro partes do mundo, «África», «Ásia», «América» e «Europa», sendo também representadas a «Liberalidade», a «Obediência» e o «Amor». Os arcos eram coroados por estandartes, onde se viam as armas reais portuguesas e "*enigmáticos lemas, escritos em curiosas tarjas*". Nos arcos das nações estrangeiras, viam-se os respectivos escudos de armas, enquanto nos dos ofícios, era representado o respectivo santo protector, "*tudo obra de brutesco, que fingia preciosas pedras, matizadas de filetes, e florões de fino oiro...*"[87].

Segundo o mesmo autor, as ruas por onde passava o cortejo, tinham sido mandadas consertar. Paredes e janelas foram igualmente enfeitadas.

À noite, e nos dois dias seguintes, os festejos continuaram, com repiques de sinos, iluminações, nas casas e nos barcos ancorados no Tejo, salvas de artilharia, fogo de artifício, lançado do Castelo de S. Jorge, e serenata no Paço[88].

Embora não exista descrição escrita pormenorizada, nem gravuras ilustrativas dos arcos elevados para a entrada dos Principes do Brasil, João Pereira Dias identificou os azulejos do claustro da Ordem Terceira de S. Francisco do Salvador, como um documentário das festas realizadas em Lisboa, em 12 de Fevereiro de 1729[89]. Para o mesmo autor, esta foi a última das grandes entradas realizadas pelas cortes barrocas.

Estes azulejos, que têm "a particularidade, muito rara, de terem sido pintados a partir de esbocetos originais e não sobre desenhos previamente divulgados por estampas"[90], mostram-nos três fases do espectáculo que constituiu a entrada de D. José e D. Mariana Vitória: o cortejo fluvial, de Aldeia Galega a Lisboa; o desembarque em Belém e a entrada em Lisboa.

O primeiro painel apresenta alguns azulejos desordenados, mas ainda se vê a legenda "*aldeya galega*" e o bergantim real, em primeiro plano, acompanhado de embarcações de remo e vela (conforme nos mostra a fig. 1 do referido artigo).

O desembarque em Belém, truncado e desordenado, tem a legenda "*aintarda Embelem*". Mostra, ao fundo, o mosteiro

dos Jerónimos; o bergantim aproxima-se da praia, junto ao palácio dos Condes de S. Lourenço, a que dá acesso a escadaria, culminando num arco de triunfo; em primeiro plano, algumas embarcações; à direita, a Torre de Belém, (que, de outra forma, não seria visível nesta perspectiva) envolta no fumo das salvas de artilharia (corresponde à fig. 2 do artigo).

O cortejo propriamente dito distribui-se por quatro painéis, que, como afirma Pereira Dias, evocam, numa síntese clara e expressiva, o espectáculo de que o seu autor foi testemunha[91]. Um desses painéis, perfeitamente conservado (fig. 5 do artigo) mostra os dois tenentes-coronéis encarregados de regular o desfile, D. Tomás de Aragão e Luis Garcia de Bívar, de espada desembainhada, acompanhados de cavaleiros e peões, dois dos quais, de braço estendido, transmitem ordens.

O segundo painel deste conjunto, também perfeitamente conservado (fig. 3 do artigo), tem as legendas: "*senado*", "*arco dos ingerzes*", "*arco dos ...deros*" (moedeiros). O cortejo desenvolve-se sobre um fundo de casario, mostrnado, em primeiro plano, personagens diversas, que, sentadas ou de pé, assistem à sua passagem. À esquerda, vê-se o coche que transportava os reis e principes, puxado por seis cavalos e não oito, certamente por economia de espaço. O Senado, assinalado por legenda, espera o cortejo em tribuna, junto ao cruzeiro do Convento da Esperança. Mais além, os arcos dos ingleses e dos moedeiros, e um terceiro,

não identificado, além de coches também incorporados no desfile.

O terceiro painel do conjunto (fig. 4 do artigo) mostra a continuação do cortejo, através, conforme as legendas do "*arco dos Confeiteiros*"; "*arco dos italianos*"; "*arco dos omes de negosio*"; "*arco de são joseph*" (carpinteiros); "*arco dos alamois*" (alemães).

O último painel, que se encontra truncado (fig. 6 do artigo) mostra um grupo de cavaleiros, entre os quais o «rei de armas de Portugal», identificado pelo escudo real bordado na cota de armas, acabando de transpor um arco triunfal que se identifica com o da nação francesa, por apresentar o escudo com as flores de lis, suportado por dois anjos.

Segundo Santos Simões, "o desfile das carruagens de aparato, dos nobres e dos soldados não condiz na sua interpretação realista com o casario que é todo ele fantasioso"; quanto aos arcos, devem "corresponder aos riscos originais"[92].

A razão pela qual os Terceiros de S. Francisco encomendaram em Lisboa os painéis com tal representação iconográfica estará, segundo João Pereira Dias[93], no eco que as festas do casamento de D. José tiveram na capital do Brasil, sendo celebradas entre 23 de Julho e 20 de Agosto, pelo Vice-rei, Arcebispo e Senado da Câmara, através de pregões, *Te Deum*, procissão e cortejo com arcos triunfais, banquete, luminárias, danças e comédias.

A data destes azulejos situar-se-á na década de trinta e serão provavelmente da oficina de Bartolomeu Antunes, que produziu exemplares datados de 1736 a 1742, entre os quais os do Convento de S. Francisco da Baía, de 1737.

Alguns anos depois, João Pereira Dias apresentou ao IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros uma comunicação em que atribuiu a autoria dos cartões em que se baseou o pintor de azulejos, a Pierre-Antoine Quillard[94]. Segundo Santos Simões, "os arcos ... podem ter sido, de facto, pelo menos alguns, traçados por Quillard, mas o tratamento da figuração acessória, constituída por centenas de figuras, está conforme à maneira de pintar dos azulejeiros desse tempo"[95].

A troca do Caia e todas as festividades que lhe estiveram ligadas foram sempre acompanhadas por música, como referimos na chegada a Lisboa, quer durante os encontros reais no Caia, em que os músicos da Corte portuguesa e espanhola fizeram as suas exibições[96], quer nas cerimónias religiosas através dos *Te Deum* que foram cantados em diversas ocasiões. Também não faltaram representações teatrais, como aquela a que assistiu a rainha, no Colégio Jesuítico de Évora[97].

Por outro lado, e como era uso, foram feitas várias publicações literárias, de carácter panegírico e de gosto barroco[98].

A festa barroca assumiu aqui a sua máxima expressão, tocando as diferentes formas de criação artística e funcionando como espectáculo, em que as personagens reais são os actores, semelhantes a deuses da mitologia e consequentemente superiores ao comum dos homens, que participando na festa lhes prestam homenagens e são seduzidos pela luz, cor e som, ficando deste modo submetidos ao poder absoluto do rei.

NOTAS:

[1]Victor Tapié, Barroco e Classicismo, I e II, Editorial Presença, Lisboa, 1974, «Biblioteca de Textos Universitários», nºs 9 e 11

[2]Idem, ibidem, vol. I, p. 191

[3]Idem, ibidem, vol. II, p. 29

[4]Recentemente, José Manuel Tedim, no Porto, e Maria Manuela Milheiro, em Braga, têm-se debruçado sobre o tema da festa barroca, que foi objecto de um Congresso Internacional - A Festa no século XVIII - que teve lugar em Lisboa, de 18 a 22 de Novembro de 1922

[5]Paulino Montês, As Belas Artes nas Festas Públicas em Portugal, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1931

[6]Nelson Correia Borges, A Arte nas Festas do Casamento de D. Pedro II, s.l., s.d., Colecção «Paisagem Arte» 5

[7]Rui Bebiano, "D. João V, Rei-Sol" in Revista de História das Ideias, vol. 8, Coimbra, 1986;
idem, D. João V. Poder e Espectáculo, Livraria Estante Editora, Aveiro, 1987;
idem, "Absolutismo", "Etiqueta", "Festa", "Luxo", "Rei-Sol" e "Tourada" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Lisboa, Editorial Presença, 1989

[8]I. Vilhena Barbosa, "Luxo e magnificencia da côrte d'el-rei D. João V" in Archivo Pittoresco, vol. XI, Lisboa, 1868

[9]Yves Bottineau, "Le goût de Jean V: Art et Gouvernement" in Actas do Congresso «A Arte em Portugal no século XVIII», II Tomo, Bracara Augusta, vol. XXVII, Ano de 1973, nº 64 (76), pp. 341-353

[10]Victor Tapié, op. cit., vol. I, p. 266

[11]I. Vilhena Barbosa, op. cit. p. 23

[12]Rui Bebiano, D. João V. Poder e espectáculo, op. cit., p. 87

[13]Ver anexo documental II - G.

[14]José Soares da Silva, Gazeta em forma de Carta (Anos de 1701 a 1716), Tomo I, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1933; ver anexo documental

[15]Padre Francisco da Fonseca, Embayxada do Conde de Villarmayor Fernando Telles da Sylva de Lisboa à Corte de Vienna, e viagem da Rainha Nossa Senhora D. Maria Ana de Austria de Vienna a Lisboa com hua sumaria noticia das Provincias, e Cidades por onde se fez a jornada, Viena, João Diogo Kurner, 1717

[16]Relação da entrada que fez o Embaixador de Portugal na Corte de Viena, Viena, 12 de Junho de 1708, BGUC, Mss., Cod. 584, fls. 169-172 v.)

[17]Eduardo Brazão, A diplomacia portuguesa nos séculos XVII e XVIII, vol. II, Ed. Resistência, 1980, p. 116; ver anexo I - B.

[18]João Castel-Branco Pereira, Viaturas de Aparato em Portugal, Bertrand Edª, Lisboa, 1987, «Colecção Património Português», p. 45

[19]Eduardo Brazão, O Casamento de D. João V, Lisboa, 1937
[20]Tristão da Cunha Ataíde, 1º Conde de Povolide, "Memórias Históricas" in Portugal, Lisboa e a Corte nos reinados de D. Pedro II e D. João V, com introdução de António Vasconcelos de Saldanha e Carmen M. Radulet, Chaves Ferreira, Publicações S. A., 1990, pp. 209-214; ver anexo documental I - B
[21]João Tavares Mascarenhas, Cithara Imperial, LYRA POETICA, Em que Solenniza a Fama os Festivos Applausos, e Singulares Jubilos Do felicissimo ingresso, e celebradissima entrada (em este mais que todos felis Reyno de Portugal) da Soberana Magestade da Augustissima Rainha Nossa Senhora D. MARIANNA DE AUSTRIA Em o ditoso anno de 1708. Dedicada ao Excellentissimo Senhor João da Sylva Tello de Menezes, Conde de Aveyras, Lisboa, na Officina de Manoel, & Joseph Lopes Ferreyra, MDCCVIII;
Tristão da Cunha Ataíde, op. cit., p. 209; ver anexo documental I - B
[22]Capitam Cypriano de Pinna Pastana, Entrada da Serenissima Rainha de Portugal D. MARIANNA DE AUSTRIA Que fez pela barra de Lisboa, conduzida pela Armada Ingleza Em o felicissimo dia 26 de Outubro do Anno de 1708. Offerecida ao Excellentissimo Senhor MARQUEZ DE FONTES..., Lisboa, Na Officina de Antonio Pedozo Galram, Anno 1708; ver anexo documental I - B.
[23]João Tavares Mascarenhas, op. cit.; ver anexo documental I - B.
[24]João Castel-Branco Pereira, op. cit., pp. 25 e segs.
[25]Coche de D. Maria Ana de Áustria, nº inv.º 6, Museu Nacional dos Coches, Roteiro, Instituto Português do Património Cultural, 1989
[26]José Soares da Silva, op. cit.; ver anexo documental I - B.
[27]Idem, ibidem; Tristão da Cunha Ataíde, op. cit., pp. 211-214; ver anexo documental I - B
[28]Relaçam dos artificios do Fogo, que se fazem no Terreyro do Paço, em obsequio dos felicissimos Desposorios dos Serenissimos Senhores D. João V e de D. Marianna de Austria Reis de Portugal, Lisboa, na Oficina de Manoel, & Joseph Lopes Ferreyra, MDCCVIII; ver anexo documental I - B.
[29]Luis Botelho Frois de Figueiredo, Touros Reaes (...) em que se festejão os felicissimos despozorios do Muyto Alto, e Muyto Poderoso Rey, e Senhor Nosso D. João o 5º (Biblioteca da Ajuda, Mss. 50-I-6, fls. 1-51 v.)
[30]José Soares da Silva, op. cit., p. 182; ver anexo documental I - B.
[31]Norberto de Araújo, Peregrinações em Lisboa, vol. V, Parceria A. M. Pereira, Lisboa, s.d., pp. 14 e 17
[32]Descripçam do Arco Triunfal que a Naçam Inglesa Mandou levantar na occasiaõ em que as Magestades dos Serenissimos Reys de Portugal (...) Foram à Cathedral de Lisboa, Lisboa, Off. de Valentim da Costa Deslandes, 1708;
Francisco Leitam Ferreira, Idea Poetica, Epithalamica, PANEGYRICA, que servio no Arco Triunfal, que a Nação

Italiana mandou levantar na occasião em que as Magestades dos Serenissimos Reys de Portugal Dom Joam V & D. Marianna de Austria Foram à Cathedral de Lisboa No dia de Sabbado 22 de Dezembro de 1708, Lisboa, na Officina de Valentim da Costa Deslandes, Anno de 1709;
Jasinto Pacheco Robrilvo (Pascoal Ribeiro Coutinho), Arco Triunfal. Idea, e allegoria sobre a Fabula de Hyppomenes e Athalanta, cuia ficçam ha de servir para o arco, que os ourives do ouro celebram em applauso dos Felicissimos Desposorios das Augustas Magestades de Portugal. Lisboa, na off. dos Herdeyros de Domingos Carneyro, MDCCVIII

[33] José Soares da Silva, op. cit., p. 183

[34] Francisco Leitam Ferreira, op. cit.

[35] Descripçam do Arco Triunfal que a Naçam Inglesa Mandou levantar..., op. cit.

[36] Jacinto Pacheco Robrilvo, Arco Triunfal. Idea, e allegoria sobre a Fabula de Hyppomenes e Athalanta..., op. cit.

[37] Citemos alguns exemplos:
I.O.S.E.D.E., En los Felicissimos Deposorios del Serenissimo Rey de Portugal D. Juan V con la serenissima Reyna D. MARIANA de Austria, Epitalamio, Impresso En Vienna; en la Officina de Juan Diego Kurner; y aora EN LISBOA, En la imprenta de Antonio Pedrozo Galram, Ano de 1708;
Fr. Antonio de Santo Caetano, Felices Vivas & Ditosos Parabens com que o affecto Lusitano Applaude a Felicissima vinda da serenissima Rainha Nossa Senhora D. Marianna de Austria, dirigida ao Excellentissimo Senhor Conde de Santa Crus, Do Conselho de S. Magestade, & seu Mordomo Mor, Lisboa, Na Officina de Manoel, & Joseph Lopes Ferreyra, MDCCVIII;
Padre Manoel Martins Mestre Ayres, Gorgeyos Poeticos Decantados à serenissima Rainha D. MARIANA DE AUSTRIA Entrando nesta Corte com a frota... dedicados ao SENHOR JOAM LUIS de Helvas, Fidalgo da Casa de Sua Magestade, Lisboa, na Officina de Miguel Manescal, Impressor do Santo Officio, Anno de 1708;
A sua Eccellenza Il Signor Don Ferdinando Teles da Sylva per il regio sponzalizio tra la Maestra medesima, e la Serenissima Archiduchessa Marianna: Sonetto, s.l., s.d.;
Oraçam que disse o doutor Andre Freyre de Carvalho... Na presença de Suas Magestades ElRey D. Joam o V & a Rainha D. Mariana de Austria. Quando foraõ em acçaõ de graças á Sé de Lisboa em 22 de Dezembro de 1708, Na Off. de Valentim da Costa Delandes, 1709;
D.D.D., Minerval austriacum Serenissimis Majestatibus Joanni V ... Mariae Annae, Viennae Austriae, typ. Annae Franciscae Voitgin, 1708 (?);
Gaspar Leitam da Fonseca, Serpentaquila numeros nas augustissimas vodas [... de] Dom Joam V & Mariana de Austria, Lisboa, Na Off. de Valentim da Costa Deslandes, 1709;
Per gli gloriosi sponsali effettuati [...] Giovanni Quinto [...] e del Re Cattolico Filippo Quinto, di Castiglia, s.l., s.d. (cª 1708);

José Pinto Pereira, Obeliscus nuptialis Jovis Lusitani triumphantis elegantem imaginem indicans, s.l.,s.d.
Joseph do Couto Pestan, Epithalamio real nos felicissimos desposorios dos Augustissimos Reys D. Joam V & D. Maria-Anna..., Lisboa, Na Off. de Valentim da Costa Deslandes, 1709;
Rocco Maria Rossi, Nelle felicissime nozze delle Sacre Reali Maestà Don Giovanni V [...] e di Maria Anna [...]; poesia per musica, Vienna, Apresso Gio. Van Ghelen, 1708;
Tergemina austriacae = Tres coroas da aguia austriaca, Ulyssipone, Apude Valentinum á Costa DEslandes, 1709.
Na Biblioteca da Ajuda, existem os seguintes documentos relativos ao casamento de D. João V com D. Maria Ana de Áustria:
Relazione del sontuoso ingresso fatto alli 7. di giugno doppo pranzo dall' Eccell. Sig. Conte di Villa Maggiore Ambasciatore Regio di Portogallo alla Corte Cesarea, 9 de Junho de 1708 (50-V-34, fls. 162-162 v.);
Minerval Austriacum Serenissimis Majestatibus Joannis V Portugalliae et Algarbiae Regis, &c &c Mariae Annae, Austriacae, Leopoldi Magni, Filiae, Josephi I Romanorum Caesaris Sorori, Nuptiale, D. D. D., Viennae Austriae, Typis Annae Franciscae Voitgin, Viduae (46-VIII-49);
Touros reais ... triduo em que se festejaraõ os felicissimos desposorios do muyto alto, e muyto Poderozo Rei, e Senhor Nosso D. João o 5º, 1708, (50-I-6).

[38]Sobre o assunto ver: Caetano de Abreu Beirão, Cartas da Rainha D. Mariana Vitória para a sua família de Espanha, I (1721-1748), Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1936, Introdução

[39]Lourenço Cardama, Relaçaõ da grandioza Embaixada, que em nome das magestades. dos Senhores Reys de Portugal, deu nesta Corte de Madrid as Magestades dos Reys Catholicos o Excellentissimo Senhor D. Rodrigo Annes de Sa Almeida e Menezes, Marques de Abrantes, em dia de Natal 25: de Dezembro de 1727, Madrid, Off. da Muzica, 1728

[40]Rui Bebiano, D. João V. Poder e Espectáculo, op. cit., p. 119

[41]Tristão da Cunha Ataíde, "Memórias Históricas", op. cit., p. 429

[42]Lourenço Cardama, op. cit.

[43]Tristão da Cunha Ataíde, op. cit., p. 418

[44]Idem, ibidem, p. 421

[45]Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, op. cit., II - 21, pp. 222 e 223

[46]Tristão da Cunha Ataíde, op. cit., p. 424

[47]Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, op. cit., p. 223

[48]P.e Francisco da Apresentação de Sales, Oraçaõ em Acçam de Graças que na Capella Real de Nossa Senhora do Populo do Hospital das Caldas celebrou o Excellentissimo Duque do Cadaval, pela especial noticia (...) de se terem ajustado os felices desposorios, Lisboa, Off. de Antonio Pedrozo Galram, 1725;

Relação dos Festivos Applausos com que na Cidade do Porto se congratulàraõ os felices desposorios, Lisboa, Off. da Musica, 1728

[49]Joze Freire Monterroyo Mascarenhas, Guimaraens Festiva ou Relaçam do Festejo Pubbblico com que na nobilissima villa de Guimaraens se aplaudiram os reaes Desposorios do Serenissimo Principe do Brasil nosso Senhor, e da Serenissima Senhora Infante D. Maria Barbara Princeza de Asturias. No mez de Fevereiro deste anno de 1728, Lisboa Occidental, Na Off. de Pedro Ferreira, MDCCVIII; ver anexo documental I - C.

[50]Fr. Joseph da Natividade, Fasto de Hymeneo, ou Historia Panegyrica dos desposorios dos Fidelissimos Reis de Portugal, nossos Senhores, D. Joseph I e D. Maria Anna Vitoria de Borbon, Lisboa, Na Off. de Manoel Soares, MDCCLI

[51]I. de Vilhena Barbosa, "Luxo e magnificencia da Corte del-rei D. João V" in Archivo Pittoresco, vol. XI, II ano, 1868, pp. 40 e segs.;
José Saramago, Memorial do Convento, Editorial Caminho, Lisboa, 1982

[52]Castelo Branco Chaves, Portugal nos séculos XVII & XVIII. Quatro Testemunhos, Lisóptima Edições, Lisboa, 1989, pp. 89-124

[53]Fr. Joseph da Natividade, op. cit.

[54]Tristão da Cunha Ataíde, op. cit., p. 428

[55]D. António Caetano de Sousa, História Genealógica da Casa Real Portuguesa, Tomo VIII, Coimbra, Atlântida Edª, MCMLI, p. 217

[56]Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, op. cit., II - 20, pp. 222-223

[57]Catálogo da Exposição Portugal no século XVIII de D. João V à Revolução Francesa, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1989

[58]Fr. Joseph da Natividade, op. cit.

[59]Abbé de Montgon, "Do Caia ao Paço da Ribeira" in Castelo-Branco Chaves, op. cit., p. 111

[60]Fr. Joseph da Natividade, op. cit., p. 200

[61]Idem, ibidem; ver anexo documental 1 - C.

[62]Idem, ibidem, p. 201

[63]Idem, ibidem (enumeração da comitiva régia, pp. 155 e segs.)

[64]Abbé de Montgon in op. cit., p. 100

[65]Fr. Joseph da Natividade, op. cit.

[66]Abade de Montgon, in op. cit., p. 106

[67]I. de Vilhena Barbosa, op. cit., p. 40

[68]Fr. Joseph da Natividade, op. cit., pp. 155 e segs.

[69]Coche da Mesa, nº inv.º 13, Museu Nacional dos Coches, Roteiro, op. cit.

[70]João Castel-Branco Pereira, op. cit., p. 33

[71]Max Terrier, "La mode des espagnolettes. Oppenord et Juvara" in Antologia di Belli Arti, n.s., nºs 27-28, Roma, 1985

[72]Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, I, Documentos, Lisboa, 1935, doc. XXVI, p. 25

[73]Ibidem, p. 25

[74]Fr. Joseph da Natividade, op. cit.
[75]Gabriel Pereira, "Os Festejos de Evora em 1729" in Estudos Eborenses, Évora, Minerva Eborense, 1890
[76]Idem, ibidem; ver anexo documental 1 - C.
[77]Idem, ibidem
[78]Fr. Joseph da Natividade, op. cit.
[79]I. Vilhena Barbosa, op. cit., p. 106
[80]Fr. Joseph da Natividade, op. cit.
[81]Idem, ibidem
[82]Gabriel Pereira, op. cit., p. 20
[83]Descripção da Ponte em Bellem, na entrada da serenissima Princeza dos Brasis, D. Maria ANNA Victória. Feyta por hum poeta anónimo. Lisboa Occidental, Na Officina da Musica, Anno de MDCCXXIX; ver anexo 1 - C
[84]Abbé de Montgon, in op. cit., p. 114
[85]Manuel Coelho da Graça, "Breve notícia das Entradas que por mar e terra fizeram nesta Corte Suas Majestades com os Sereníssimos Principes do Brasil e Altezas", Lisboa, 1729 in Rui Bebiano, D. João V. Poder e Espectáculo, pp. 171-178
[86]Idem, ibidem, p. 174
[87]Idem, ibidem
[88]Fr. Joseph da Natividade, op. cit.
[89]João Pereira Dias, "Os Azulejos do Claustro da Ordem Terceira de S. Francisco da Baía" in Belas Artes, 2ª série, nº 7, Lisboa, 1954, pp. 31-44
[90]Idem, ibidem, p. 31
[91]Idem, ibidem, p. 38
[92]J. M. dos Santos Simões, Azulejaria Portuguesa no Brasil (1500-1822), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1965, p. 117
[93]João Pereira Dias, op. cit., p. 40
[94]Colóquio realizado na Baía, em 1959, segundo Santos Simões, op. cit., nota de rodapé.
[95]J. M. dos Santos Simões, op. cit., p. 117; o mesmo autor dedicou a estes azulejos o ensaio Iconografia Lisboeta em Azulejos da Venerável Ordem 3ª de S. Francisco da Baía, Lisboa, 1965
[96]I. de Vilhena Barbosa, op. cit., pp. 96 e 116
[97]Idem, ibidem, p. 71
[98]Por exemplo: Breve discripcion de la entrada que sus Magestades y Altezas Lusitanas hicieron por el rio Tejo en la Corte de Lisboa el dia 17 de Febrero del ano 1729, romance heróico, anunciado na «Gazeta de Lisboa» de 30 de Junho de 1729;
D. Jorge de Almeida de Menezes, Poema heroyco, a felicissima jornada, de elrey D. João V. NOSSO SENHOR. Nas plausiveis entregas das sempre Augustas, e Serenissimas Princezas do Brasil, e Asturias, offerecido a SERENISSIMA PRINCEZA DO BRASIL, por seu Author, Lisboa Occidental, na Officina da Musica composto no anno de 1729, e dado a estampa no de 1734;
D. Pedro José de Melo Homem, Poema heroico À Felicissima Jornada DelRey D. João V. Nosso Senhor. Nas plausiveis

entregas das sempre Augustas, e Serenissimas Princezas do Brazil, e Asturias, Lisboa, Off. da Musica, 1735;
José de Matos Rocha, Epithalamio nas Augustas Vodas do Serenissimo Principe do Brasil, Lisboa, Off. da Musica, 1729;
João de Brito e Lima, Poema festivo, breve recopilaçaõ das solemnes festas, que obzequiosa a Bahia tributou em applauso das sempres faustas, Regias Vodas dos Serenissimos Principes do Brasil, e das Asturias com as inclitas Princezas de Portugal, e Castella, Lisboa, Na Officina da Musica, 1729;
Rodrigo Fernandez de Soto, Relacion, y verdadeiro romance, En que se declaran con individualidad los Reales desposorios, que en la Corte de Lisboa se celebraron con los Serenissimos Senores Principes ..., y de las solemnes fiestas que por tres dias se celebraron en obsequio de las Reales Nupcias, Sevilha, Viuda de Francesco de Leesdael, s.d.;
Tomás Pinto Brandão, Boas vindas reaes, dadas, cantadas ou tocadas, Lisboa, Off. da Musica, 1729;
Idem, Jornada Real vista por cartas jogadas, Lisboa, Off. da Musica, 1729;
Idem, Relaçaõ nova do fogo do Castello, Lisboa, Off. da Musica, 1729

Entradas régias

De muito menor impacto em termos artísticos, até porque de importância regional, são algumas entradas régias, efectuadas quando da visita de D. João V a algumas cidades e vilas do país.

Assim, quando em 1711 o rei adoeceu e, por conselho médico, passou alguns dias de repouso na quinta dos duques de Aveiro, em Azeitão, realizou algumas deslocações nos arredores, tendo ido a Sesimbra, a 19 de Junho, para assistir a uma pescaria. Segundo nos informa António Caetano de Sousa, "*...entrou elRey na Villa com seus irmãos, estavaõ as janelas della armadas, as milicias em duas alas, a Praça o salvou com toda a artilharia...*"[1].

Sendo uma visita com objectivos de diversão e lazer, a ornamentação das janelas com panos e salvas de artilharia foram os únicos elementos festivos a assinalar.

Também por essa ocasião D. João V resolveu cumprir uma promessa que havia feito, ainda principe, de visita ao Santuário do Senhor do Bonfim, em Setúbal. Para o efeito, foi então organizada uma entrada régia. A partida realizou-se também em Azeitão, a 20 de Junho. Segundo o mesmo António Caetano de Sousa, "*a porta da Villa estava ornada com hum Arco triunfal em que se liaõ diversos emblemas...*"[2]. Nesse local foram-lhe entregues as chaves da cidade, em salva de prata dourada.

Segundo a mesma fonte, o rei desfilou para a Matriz "*entre hum grande concurso de gente, e tres Arcos triunfaes*

de huma perfeita idéa, as janellas todas vistosamente armadas, com muitas danças...". De regresso ao paço, "*a Praça, Fortalezas, e navios que estavaõ naquelle porto, salvaraõ a ElRey com repetidas descargas de artilharia e por tres dias houve luminarias e diversos artifícios de fogo, e na Praça houve Touros*"[3].

Embora não se conheçam descrições dos arcos de triunfo, aqui a entrada régia já foi assinalada por obras de carácter efémero, a que se acrescentaram as habituais salvas de artilharia, iluminações e fogos de artifício, além de tourada. Uma epanáfora poética de José Ângelo de Morais comemora o acontecimento[4].

Dois anos mais tarde, em Janeiro de 1713, encontrava-se D. João V a caçar em Salvaterra de Magos, quando visitou a então vila de Santarém, a fim de prestar adoração ao Santo Milagre. O acontecimento, também referido por António Caetano de Sousa[5], ficou assinalado por uma composição poética em oitavas, da autoria do escalabitano Félix da Silva Freire[6]. Por ambas as fontes, podemos fazer uma ideia do que foi esta entrada régia, realizada a 30 de Janeiro.

O rei deslocou-se de Salvaterra a Santarém pelo rio Tejo, que subiu em bergantim, acompanhado de trinta e sete embarcações.

A entrada régia fez-se pela porta de S. Manços, sendo o rei "*precedido das trombetas, timbales, e aboazes, montados a cavallo, a que se seguiaõ os Porteyros das*

Canas..., Reys de Armas, Arautos e Passavantes a pé..."[7]. O rei seguia a cavalo, vestido de tecido cor de ouro, ornamentado também a ouro, sendo o cortejo acompanhado do som dos instrumentos musicais e do agitar de bandeiras[8]. Na porta, ornamentada a sedas, foram-lhe oferecidas as chaves da cidade e o rei desfilou sob um pálio transportado pela nobreza. Houve também salvas de artilharia. D. João V passou pela igreja de Jesus[9], provavelmente a dos Jesuítas, e por outra dedicada à Virgem, provavelmente Marvila, inicialmente dedicada a Nossa Senhora das Maravilhas e depois a Nossa Senhora da Assunção[10].

A rainha, que segundo António Caetano de Sousa, fez a sua entrada pública a 31 de Janeiro, vinha em coche e passou para uma "*cadeira de mãos muy rica*"[11], tendo-lhe sido igualmente entregues as chaves da Cidade, e tendo visitado o Templo, provavelmente o do Santo Milagre[12].

Os reis ficaram no Palácio[13], ou seja, o Paço da Alcáçova, que para o efeito foi devidamente ornamentado, destacando-se a Sala dos Tudescos, onde foi armado o trono, o quarto destinado ao rei e outra sala, onde, em tapeçaria, estavam representadas as batalhas em que os portugueses tinham vencido os Mouros[14].

Conhece-se ainda a visita de D. João V a Tomar, registada num manuscrito de Gaspar Leitão da Fonseca[15], cujo conteúdo foi objecto de um ensaio[16], sendo pouco depois publicado integralmente[17]. Tal viagem, realizada em Abril de 1714, tinha como objectivo uma romagem à Capela do Senhor da

Nazaré, mas o rei visitou igualmente as Caldas da Rainha, Peniche, Alcobaça, Batalha e Tomar[18].

Desta visita, segundo a respectiva relação, não avultam obras de arte efémera, sendo a chegada do rei assinalada pelo repicar festivo dos sinos do Convento de Cristo[19], enquanto o arco de entrada se ornamentava de bandeiras e janelas e portas se guarneceram de damascos[20]. A comunidade aguardou o rei *"no patareo da principal escada com hum rico palio, que em outo grossas varas de prata estribava o pezo de hum ceo de brocado entre çanefas de lavor Italico entretecida a bordadura com as esferas e quinas Reaes..."*[21].

Para o rei pernoitar no Convento, reservaram-se sete aposentos, quatro para o próprio D. João V e três para os Infantes, escolhendo-se um para *"o docel que se formou de tella emcarnada com froco de ouro, cadeira da mesma sorte acubertada com brocado branco ao lado de huma meza igualmente revestida."*[22]

Num dos dias em que permaneceu no convento, quando D. João V saía da igreja pelas onze horas da noite, depois de assistir às cerimónias religiosas, foi surpreendido pelo *"festivo esquadrão de huma luminoza Mascara que entre danças, clarins, e charamellas conduzia hum armoniozo carro de cuja fingida pompa, a que servia de flamula huma branca bandeyra com as Armas Reaes, huma imitada Nimpha, ou animada metafora das Nayades do Nabão recitou com decorozo despejo a alegria, e contentamento com que Thomar solemnizava a*

saudoza assistencia de seu Monarca..."[23]. A festa só não terminou com fogo de artifício, porque o rei quis limitar os gastos que se faziam para o receber.[24]

Há no espírito das entradas régias qualquer coisa que as aproxima muito dos cortejos religiosos, ou seja, das procissões, algumas das quais ainda hoje conservam elementos festivos paralelos aos que acompanhavam os reis, como a pavimentação de ruas com flores, a ornamentação de janelas com colchas, as bandas de música, as salvas de artilharia e os foguetes, a protecção dos sacerdotes com um pálio, as iluminações, e outros, que afinal contribuem para demonstrar que, através da festa, a época barroca aproximava os reis, representantes de Deus na terra, dos próprios santos, de outro modo intermediários entre Deus e os homens.

Entradas de embaixadores

Se as entradas régias a nível do país revestiam um aparato relativamente modesto, decorrente das limitadas posses dos municípios que recebiam o rei, o mesmo não se pode dizer das entradas dos nossos embaixadores em cortes estrangeiras que, não obstante o rei se não encontrar pessoalmente presente, de facto o representavam, e ao seu poder e riqueza, não só perante a Corte a que se dirigiam, mas também perante os plenipotenciários de outros países na referida Corte.

Já mencionámos as entradas realizadas por embaixadores portugueses nas Cortes de Viena e Madrid, a

propósito do casamento de D. João V e do duplo casamento de D. Maria Bárbara e do Principe D. José, respectivamente com o Principe das Astúrias e com D. Mariana Vitória. Contudo, importa ainda assinalar outras embaixadas que, pelo aparato que revestiram e pelas obras de arte que lhes estão ligadas, merecem especial referência. É o caso da embaixada de André de Melo e Castro a Roma, em 1707; da embaixada do Conde da Ribeira Grande a Paris, em 1715; da embaixada do Marquês de Fontes a Roma, em 1712, mas cuja entrada pública só se realizou em 1716; e da embaixada de D. Alexandre Metelo de Souza e Menezes à China, entre 1725 e 1728.

Em relação à primeira embaixada referida, André de Melo e Castro foi nomeado Enviado Extraordinário em 20 de Agosto de 1707, tornou-se embaixador em Junho de 1718, e serviu nesse cargo até 1728, data do corte de relações com a Santa Sé. Mello e Castro instalou-se no Palazzo Cavallerini all'Argentina, Via Barbieri, para o qual encomendou pinturas, e, em 1719, mudou-se para o Palazzo Cesarini. Era também um amante da música e do teatro, sendo evidente que procurava dar na Corte pontifícia uma nova imagem de Portugal[25].

André de Melo e Castro fez a sua entrada oficial em Roma, em 1709, e conhecem-se os coches que fizeram parte do desfile, através da descrição do seu estribeiro De Bellebat.

Esta descrição, intitulada *Relation du voyage de monseigneur André de Mello de Castro a la Cour de Rome, en qualité de envoyé extraordinaire du roi de Portugal Dom Jean*

V, auprès de sa Sainteté Clement X, foi publicada, em edição bilingue, francesa e portuguesa, em Paris, em 1709, sendo ilustrada com gravuras delineadas por Pietro Zerman e abertas por Gio Battista Sintes, em Roma, das quais faz parte um retrato equestre de D. João V, que a seu tempo referimos[26].

Um aspecto curioso desta edição é o facto de ela ser dedicada a D. Francisco de Portugal, conde de Vimioso, pelo seu autor, Bellebat, que o tinha servido durante alguns anos e que aproveita a oportunidade para elogiar o seu protector. Nesse sentido, refere uma festa a Santa Engrácia, patrocinada pelo conde e a que tinha assistido D. João V e toda a Corte. Essa festa serve também de motivo à primeira gravura que ilustra a edição, em cuja parte superior vemos umas armas coroadas, tendo por cima a legenda AEQUITAS ACTIONUM REGULA, e, em baixo, um pequeno templo de planta centralizada, em cujo entablamento se lê S. ENGRACIA; à direita, está uma figura feminina sentada com três crianças, uma das quais ao colo (a «Caridade»?) e, do lado oposto, um guerreiro sentado recebe uma espada que um menino lhe estende.

Mas o que nos parece de mais interesse é o facto de tal festa ser comparável às que se devem ao patrocínio régio. Foi acompanhada por música e por um banquete de mais de duzentos pratos, e por fogos de artifício, que duraram oito dias.

Além disso, também estiveram presentes as artes efémeras, sendo referidos "*pórticos carregados de figuras douradas*" e o templo "*elegantemente ornado*", tal como não foi esquecida a magnanimidade que caracterizará D. João V, com dinheiro distribuído ao povo com grande liberalidade[27].

Após esta dedicatória, apenas em francês, inicia-se o texto bilingue por um cabeção, em que se vêem as armas de André de Melo e Castro, ladeadas por duas figuras segurando festões e, de cada lado, um trecho de um jardim, tendo em primeiro plano dois vasos em forma de urna, com plantas.

O texto refere a viagem, desde o embarque de André de Melo e Castro, a 4 de Outubro de 1707, na nau genovesa «Princesa do Céu», até à sua chegada a Génova, a 11 de Novembro. Segue-se a viagem através da Itália, até à chegada a Roma, onde a entrada pública foi demorada por se discutir o cerimonial e etiqueta, relativos à categoria de embaixador extraordinário. Bellebat informa-nos então que um dos fidalgos da casa do Embaixador, Manuel Gonçalves Ribeiro, se encarregou de mandar fazer as armas do Papa e do rei de Portugal para colocar por cima da porta do palácio, armas que foram pintadas por Miguel Ângelo [...] e gravadas por ordem do próprio Bellebat, tendo sido colocadas a 14 de Abril, ao som dos instrumentos da época (trombetas, tambores, clarins e tímbales)[28].

A primeira estampa mostra-nos precisamente as armas pontifícias, ladeadas por quatro figuras, mais um anjinho de costas, que segura a tiara; em cima, está um anjo de cada

lado, tocando o da esquerda a trombeta da Fama. Em baixo, à esquerda, uma figura sentada segura um cálice com a hóstia na mão direita e, na esquerda, uma cruz; do lado oposto, outra figura segura numa das mãos uma chave e, na outra, as tábuas da lei.

Na segunda estampa, estão as armas portuguesa, sustentadas, à esquerda, por um anjinho, enquanto, à direita, outro segura a coroa. Alternando com os anjinhos, acima e abaixo, duas figuras aladas tocam as trombetas da Fama. Em baixo, à esquerda, uma figura feminina, de turbante, tem numa das mãos uma máscara de velho; do outro lado, está uma figura feminina armada de escudo e lança, talvez Palas.

Seguidamente, Bellebat descreve o palácio do Embaixador, anteriormente habitado pelo Cardeal Cavallerini, como dissémos. Na perspectiva que nos interessa, apenas queremos salientar a presença, na quarta antecâmara, dos retratos dos Infantes de Portugal, filhos de D. Pedro II e irmãos de D. João V: D. Francisco, D. Manuel, D. António e D. Francisco. Também na Sala de Audiência se encontravam os retratos do Papa e de D. João V e de D. Maria Ana de Áustria, estes feitos a partir de originais trazidos de Lisboa pelo embaixador, pelo pintor veneziano David, ou seja, Ludovico David, de facto nascido em Lugano, em 1648, mas que trabalhou em Milão, Bolonha e Veneza.

É só a partir da página 29 que Bellebat fala da encomenda dos coches; depois de serem analisados "*debuxos de*

Carroças dos melhores e mais raros Escultores de Roma", o embaixador acabaria por aceitar a sugestão do seu estribeiro-mor, o qual, segundo nos diz, pretendia "*unir a riquesa das Carroças Romanas à belleza das Estufas Francesas, e faser a mais magestosa que fosse possível, mostrando no entalho, e pinturas dellas as virtudes del Rei, a grandesa de seos Estados, e o valor de seos vassalos*"[29].

Na verdade, este programa desenvolvia-se, no caso dos coches à francesa, na pintura dos painéis e escultura dos cantos da caixa, enquanto nos coches à romana, surgiam grandes esculturas nos braços do jogo, representando as quatro partes do mundo, alusão clara ao império português[30].

Antes ainda de prosseguir na descrição dos coches, Bellebat faz o elogio de D. João V, oportunidade para a inclusão de mais uma gravura, representando o retrato equestre do rei e um medalhão em que lhe é dedicado um anagrama.[31]

O rei, muito jovem, apresenta-se montado num cavalo empinado, virado três quartos à direita, vestindo armadura, tendo o bastão na mão direita e o manto esvoaçante. Em baixo, à esquerda, uma praça forte com muralhas em estrela (sistema Vauban) e, à frente, uma tenda de acampamento militar, alguns soldados e um cavaleiro. O rei é coroado de louros por uma figura feminina que esvoaça, à direita, sobre o cavalo[32].

Na parte superior da gravura, está um medalhão oval, com uma concha na parte de cima, todo rodeado de anjinhos,

Douro, no dizer do relator italiano; Tejo e Tibre, segundo o texto de Bellebat. Na parte da frente do carro, via-se a «Religião», que dava a mão a um Mouro, que parecia cair do carro. Nos quatro braços do carro, estavam as quatro partes do Mundo. Todas estas figuras eram de tamanho natural, o que prova que este era um carro de aparato tipo italiano, semelhante aos que iriam ser utilizados em 1716 pelo Marquês de Fontes. O coche tinha capacidade para oito pessoas e, como afirmam os dois narradores que seguimos, parecia "*um monte de ouro*", ou um trono rolante. A cobertura era suportada por quatro figuras nos ângulos, representando a «Justiça», a «Moderação», a «Liberalidade» e a «Prudência». A pintura da frente mostrava a descoberta das Índias e os limites do Império português, ou seja, a Oriente, o Ganges, e a Ocidente, o Rio da Prata; no espaldar via-se a «Lusitânia», triunfante sobre as nações mais bárbaras e coroada pela «Fama». No coroamento, três meninos elevavam ao céu a Coroa de Portugal, que significavam que o amor do povo é o melhor apoio do poder real; da coroa saíam três festões de flores, espigas e frutos, representando três estações do ano, porque num governo como o de D. João V nunca seria Inverno.

Este coche encontra-se representado numa gravura inicial, que nos dá uma perspectiva lateral de conjunto[34]; numa segunda gravura, está representada a pintura da proa, em que se vê a referida alegoria à descoberta das Índias: dois meninos, os ventos Elíseos, seguram numa cortina sob

tendo à esquerda, a «Fama», que toca a sua trombeta, e, à direita, uma águia coroada também por um anjinho. Envolvendo o conjunto, em tarjas, está a legenda: "IOANNES PORTUGALLIAE ET ALGARVIAR REX PRAEVIA VICTORIA". No medalhão lê-se:

"Jean

cinquieme Roi

de Portugal et des

Algarves

anagramme

O Le Grand Prince

que tu as aimè Dieu

et sa gloire".

Só depois de alguns poemas dedicados ao rei, em francês e latim, se inicia a descrição dos coches. Nesta vamos seguir paralelamente os dois textos existentes, aliás bastante próximos, ou seja, o de Bellebat e um anónimo italiano[33], que nas suas partes mais significativas transcrevemos em anexo.

De salientar que, na sua descrição, Bellebat se apresenta como o criador da primeira carruagem, não no seu aspecto formal, é certo, mas na concepção do seu significado simbólico. Este primeiro coche era interiormente coberto de veludo carmesim, a caixa de ouro era pintada com diversas figurinhas por mãos do pintor célebre e, posteriormente, tinha representada uma figura representando a «Lusitânia», sentada sobre troféus. O assento do cocheiro era sustentado por duas figuras alegóricas, representando os rios Tejo e

docel, e outros três, sentados num pedestal, mostram um mapamundo. Nas duas extremidades, estão as referidas figuras alegóricas do Ganges e do Rio da Prata[35].

Uma terceira gravura representa o conjunto de esculturas da parte posterior, representando a «Religião» entre a «África» e a «América», dando a mão a um Mouro[36].

O segundo coche era igualmente dourado, coberto por dentro e por fora de veludo carmesim com galões dourados, tendo no tecto as armas do embaixador Melo e Castro, sendo a caixa ornamentada por grotescos e figurinhas pintadas.

Tratava-se de uma estufa, ou seja, um coche de tipo francês, com capacidade para seis pessoas. Os ornamentos pintados foram da escolha de Manuel Gonçalves Ribeiro, que não é um pintor, como Eduardo Brazão nos faz crer[37], mas um gentil-homem da casa do Embaixador, encarregue de determinadas tarefas de âmbito artístico, como já acima vimos.

Deste coche existe apenas uma gravura, que o representa lateralmente[38].

O terceiro coche foi especialmente encomendado em Paris pelo embaixador Melo e Castro e tratava-se igualmente de uma estufa. O carro era todo dourado, sendo forrado por dentro e por fora de veludo carmesim, com galões de ouro.

Dele existem duas gravuras, uma das quais nos dá uma perspectiva lateral, enquanto a outra reproduz a parte posterior[39].

Todos tinham janelas protegidas por finos cristais e eram puxados por dois cavalos alemães magnificamente aparelhados.

Havia ainda mais três coches de acompanhamento, no primeiro dos quais ia o coxim de veludo negro com galões de ouro, onde o embaixador se devia ajoelhar. Eram construídos à Romana, forrados de Damasco de Génova, com franjas e galões de veludo. Os carros e rodas eram em parte dourados, em parte de verniz.

Foi seu construtor, e não dos coches principais, como igualmente Eduardo Brazão nos faz crer[40], António Salci Seleiro, sendo as esculturas de José Machado, certamante artifices portugueses residentes em Roma, já que não constam da casa do Embaixador.

Segundo Marco Fabio Apolloni, de um modo geral, os nomes constantes dos documentos são de artífices desconhecidos, mas grande parte do trabalho, ou seja, o projecto e os grupos escultóricos devem ser de Giovanni Tommaso Corsini[41], enquanto elementos menores foram da responsabilidade do entalhador Francesco Tibaldi[42]. No entanto, já que este investigador não distingue as duas entradas de Mello e Castro, esta e a de 1718, os nomes que refere devem respeitar aos coches da segunda entrada, porque os documentos consultados são de 1715 a 1726[43].

No regresso ao seu palácio, o nosso representante foi recebido com luminárias e ao som de tambores, tímbales e trompas. Durante essa noite e as duas seguintes, houve festa

no palácio, com grande concurso de Prelados e cavaleiros romanos e estrangeiros, a quem foram servidos refrescos.

Quarta-reira, dia 17, o Embaixador, seguido pelo mesmo cortejo e pela nobreza alemã e portuguesa, além de mais de cinquenta coches de barões romanos, foram à Igreja de Santo António dos Portugueses, que se encontrava ricamente paramentada e, na parte superior da porta principal, do lado de dentro, estava o retrato do Papa Clemente XI e os do rei D. João V e de D. Maria Ana, e, nas pilastras laterais, viam-se os retratos dos sereníssimos principes e infantes seus irmãos, pintados por David, certamente o pintor e gravador Ludovico David, que pintou igualmente os retratos que se encontravam em casa do Embaixador. Da cúpula da igreja, sob manto real, pendiam as armas portuguesas.

A visita de André de melo e Castro à Igreja dos Portugueses, foi motivo para um *Te Deum*, com música de Bencini, após o que o embaixador regressou ao palácio, seguido de grande multidão, e assim se finalizaram as comemorações da sua entrada[44].

É provável que o retrato de D. João V reproduz na sua obra *Cartas da Rainha D. Mariana Vitória* como se encontrando na Igreja de Santo António dos Portugueses, e que representa o rei ainda jovem, seja o pintado por Ludovico David para esta ocasião[45].

No entanto, De Bellebat fala-nos de retratos de corpo inteiro, o que parece afastar esta possibilidade,

podendo-se talvez identificar tal retrato com o que se encontrava em casa do embaixador.

A mais célebre embaixada a Roma e aquela de que existem ainda hoje alguns dos coches, foi a do Marquês de Fontes, que se encontrava em Roma desde Maio de 1712, mas que só realizou a sua entrada pública a 8 de Julho de 1716, precisamente no mês em que largava do Tejo uma esquadra de auxílio, enviada por D. João V para combater os Turcos (embora o confronto só viesse a ter lugar no ano seguinte, a 19 de Julho de 1717, junto ao Cabo Matapão). Além disso, o Papado contava com a acção missiadora dos Portugueses nos seus territórios ultramarinos[46]. Em troca deste esforço diplomático e militar dos portugueses, em Novembro de 1716, o Papa Clemente XI criou o Patriarcado de Lisboa, pela Bula *In Supremo apostolatus solio*.

Foi neste contexto que se realizou a grande apoteose do poderio joanino no exterior, ou seja, a entrada pública do Marquês de Fontes. Segundo o já referido estudo de João Castel-Branco, "os cortejos de entrada solene ou audiência pública tinham encontrado em Roma a forma mais encenada, com os grandiosos coches onde as esculturas de tamanho natural remetiam pela alegoria para as virtudes da potência visitante, que se identificavam com as do seu enviado"[47]. Por essa razão, o Marquês de Fontes preferiu os carros à romana aos de tipo francês, decorados com pequenas pinturas, pela sua dimensão de carácter menos eloquente que os

romanos. Foi desses coches, embarcados para Portugal com muitas outras preciosidades, em 1728, quando do rompimento de relações diplomáticas com a Santa Sé, que chegaram até nós os três, existentes no Museu Nacional dos Coches[48].

Sabe-se que, tal como em relação à embaixada anterior, era sua intenção reproduzir todos os carros em gravuras, para o que encarregou Vieira Lusitano, que o acompanhava desde 1712, de fazer os respectivos desenhos, mas tal intento não se chegou a concretizar. Assim, não existem imagens dos dois primeiros coches fechados, embora se conheça descrição pormenorizada desta embaixada. Trata-se da obra de Luca Antonio Chracas, *Distinto Raguaglio del Sontuoso treno delle Carroze con cui andó all'Udienza di Sua Santitità il dí 8. Lugglio 1716. L'Ilustrissimo ed Eccelentissimo Signore Don Rodrigo Annes de Saa, Almeida, & Meneses*[49], que serviu de base à completa descrição de Eduardo Brazão[50]. É através deste texto que podemos reconstituir os dois primeiros coches da entrada do Marquês de Fontes.

O primeiro era um coche *coupé*, no qual ia o secretário Lázaro Leitão, com a carta credencial do Embaixador, ladeado por dez palafreneiros com trajes bordados a ouro. Era um coche só com um banco interior, com caixa pintada a dourado e o tejadilho revestido de veludo carmesim agaloado; o interior era forrado do mesmo veludo e tinha cortinas de lhama de ouro; os braços eram ao gosto romano, desenvolvendo-se em volutas e festões[51].

Seguiam-se dois palafreneiros do Embaixador e o coche de respeito, cuja caixa era revestida de tecido bordado a ouro, com cortinas presas para que se visse uma almofada de que o embaixador se serviria quando se ajoelhasse. O jogo dianteiro era constituído por uma concha, para apoio dos pés do cocheiro e dois braços de festões; posteriormente, volutas e folhagens enquadravam uma escultura de Minerva. Superiormente os braços ligavam-se por festões e génios, mostrando as armas do embaixador[52]. Este coche também não chegou até nós.

Depois vinham vinte e quatro lacaios com espadins de prata e o coche do Embaixador, primeiro da tríade que chegou até nós, formando uma alegoria à epopeia marítima dos portugueses. Assim, o primeiro coche desenvolvia o tema da Conquista e Navegação; o segundo era dedicado às Nações bárbaras vencidas, e o terceiro, ao Comércio e união de dois grandes Oceanos. Este tipo de coches, decorados com grandes figuras alegóricas, desempenhava nas entradas no estrangeiro a mesma função alegórica que os arcos de triunfo nas entradas realizadas no nosso país.

Estes três coches foram construídos em Itália, tendo o primeiro (nº inv. 11) uma base de rochedos e, de cada lado do banco do cocheiro, uma figura feminina, à direita Atena, à esquerda a «Esperança». Um cavalo marinho e um Sileno simbolizam "Mar e Terra, conquista e Navegação"[53]. No alçado traseiro, um monstro representa o Adamastor e um homem derrubado por um leão, a «Ousadia» dos Portugueses. O deus

marinho Palemon, montando um golfinho, mostra uma bússola a Tétis, que desenha rotas num globo seguro por Zéfiro (alusão à «Navegação»), enquanto Belona (símbolo da «Conquista») empunha um escudo com as armas dos Sás (família a que pertencia o embaixador), tendo junto a si um Sátiro, simbolizando a Natureza. Nos raios das rodas, enrolam-se golfinhos e serpentes (o «Mar» e a «Terra»), representando o Império português. A caixa é revestida a seda lavrada a fio de ouro, com aplicações bordadas. Nos cantos do tejadilho, estão troféus militares. O persevão é incrustrado a marfim e ébano, evocando assim pelos materiais, os povos dominados.

Seguiam esta carruagem quatro pagens, dois secretários e o estribeiro do Marquês, ladeado de quatro lacaios e à frente do mestre *da cavalherice*. As duas outras carruagens eram escoltadas por lacaios. A segunda (nº inv. 10) apresenta, no alçado dianteiro, o «Heroísmo» e a «Imortalidade», enquanto, no posterior, «Lisboa» é ladeada pela «Fama», que a coroa, e pela «Abundância». A seus pés, dois escravos e um dragão alado, símbolo da dinastia de Bragança, que quebra o Crescente muçulmano. Estas duas figuras masculinas representam «Ásia» e «África», regiões dominadas pelos Portugueses. Os painéis, colunas e tejadilho são revestidos de veludo carmesim, bordado a ouro; o interior é forrado de seda lavrada vermelha, com decoração floral de fio dourado.

O terceiro coche (nº inv. 9) representa as «Estações do ano», nos dois alçados: no dianteiro, o «Outono» com frutos e o «Inverno», com uma braseira; no posterior, a «Primavera», com flores, e o «Verão», com espigas. Apolo, o sol, sobre o globo enquanto dois velhos, que representam os oceanos Atlântico e Índico, dão as mãos, simbolizando a passagem do Cabo da Boa Esperança pelos portugueses.

Completavam o desfile mais dez coches, formando o primeiro e segundo séquitos de acompanhamento.

Não é conhecida a autoria destes coches, embora pela sua proximidade se possa pensar que os artesãos que trabalharam nos coches do Marquês de Fontes fossem os mesmos que trabalharam nos da segunda entrada de Mello e Castro, em 1718[54].

Max Terrier atribuiu o desenho destes coches a Juvarra[55], atribuição muito difícil de comprovar, embora João Castel-Branco os considere obra de vários artistas, parecendo-lhe que só o segundo tem afinidades com os coches atribuídos àquele arquitecto italiano[56]. Também no Catálogo da Exposição *O Triunfo do Barroco* se atribui a Juvarra o coche nº inv.º 10, afirmando que nele e nos outros poderão ter trabalhado entalhadores como Francesco Tibaldi, G. T. Corsini e Annibale Rotati[57]. O único facto importante a favor daquela atribuição são as relações estabelecidas entre Juvarra e o Marquês de Fontes[58].

Uma segunda entrada pública fez na Corte de Roma o embaixador André de Melo e Castro, em 1718, embora residisse naquela Corte, como ministro plenipotenciário, desde o início do reinado de D. João V, como dissémos.

Segundo D. António Caetano de Sousa, André de Mello e Castro já residia há muitos anos na Corte de Roma, conseguindo "*applauso universal dos Romanos, e de todas as Naçoens, q se achaõ naquella grande Corte, onde fez huma taõ magnifica, e pomposa entrada, que a naõ vio mayor Roma, de sorte que o seu generoso espírito impossibilitou aos mais Ministros das outras Cortes a fazerem entrada publica, porque depois da sua, não tem havido outra em Roma*"[59]. Vilhena Barbosa repete a mesma ideia, acrescentando que a razão por que essas entradas não se realizaram era o facto de nenhuma nação se acomodar "*à idéa de dispender tanto dinheiro na cerimónia de um só dia, como Portugal dispendeu; ou fazer menos brilhante figura que este pequeno reino dos confins occidentaes da Europa*"[60].

Não se conhece nenhum relato desta embaixada, embora se saiba, por Vieira Lusitano, que o Embaixador Mello e Castro mandou abrir uma colecção de gravuras, representando os coches:

"Hião já de Mello illustre
Em mil estampas correndo,
da sua Embaixada os coches,
Pelo insigne Arnoldo abertos."[61]

Também Vilhena Barbosa afirmava existir na então Biblioteca Pública de Lisboa (hoje Biblioteca Nacional), um volume *in-folio*, adornado de gravuras representando os coches do embaixador e com uma descrição minuciosa da embaixada[62]. Em vão procurámos o referido volume, pelo que supomos ter havido confusão com o que narra e reproduz os coches da embaixada de 1709 e que acima citámos. Também João Castel-Branco diz não conhecer nenhum relato nem ter chegado até nós nenhum desses coches[63].

No Norte da Europa, outros dois centros foram objecto do aparato festivo dos embaixadores de Portugal: Utrecht - onde os plenipotenciários portugueses se encontravam para a assinatura da paz, após a guerra da Sucessão de Espanha - e Paris, a Corte de Luis XIV, o Rei-Sol, modelo de D. João V.

Foi precisamente em Utrecht que o Conde de Tarouca organizou duas festas, em 1713 e 1714, para celebrar os nascimentos dos principes D. Pedro e D. José, das quais existem descrições da época. Estas comemorações revestiram, embora com maior grandeza, o aspecto que na época tinham celebrações congéneres[64], ou seja, num pavilhão propositadamente construído para o efeito, nos jardins da residência do Embaixador, era oferecido um banquete, seguido de representação teatral. O pavilhão era adornado com tapeçarias e outros elementos decorativos e a refeição, que durava horas, era acompanhada de música. Foram assim as

comemorações do nascimento de D. Pedro, a 9 de Janeiro de 1713[65]. No dia seguinte, houve um baile que durou até às cinco da madrugada e em que foram oferecidos os melhores vinhos e, a 11 de Janeiro, um outro Baile, seguido de mascarada em casa de D. Luis da Cunha.

A 6 de Junho de 1714, iniciar-se-iam as festas do nascimento de D. José, que, além das recepções em casa dos embaixadores, contaram com festivais de patinagem sobre gelo, fogos de artifício e uma marcha de archotes pelas ruas da cidade[66].

Podemos comparar estas festas com outras realizadas em Lisboa por embaixadores estrangeiros e verificar que são idênticas. Por exemplo, a 25 de Agosto de 1717 celebravam os franceses a festa de S. Luis e o nome do seu rei, Luis XV, com um banquete realizado num pavilhão construído no jardim, a que se seguiu a representação de *Actis e Galatea*, num teatro com decorações e perspectivas apropriadas, servindo-se licores nos intervalos[67].

Em 1718, o Embaixador de Espanha festejou o nascimento de D. Mariana Vitória com três dias de luminárias, a representação de uma comédia e uma refeição, em que foram servidas bebidas e refrescos[68].

O ajuste de casamento - depois gorado - da mesma princesa com o rei de França, em 1721, foi festejado com luminárias, fogo de artifício, música e a representação de uma Serenata Pastoril[69].

A leitura da «Gazeta de Lisboa»[70] completa os exemplos referidos, demonstrando que neste capítulo, os embaixadores portugueses não faziam mais do que acompanhar o que era usual nas Cortes europeias, pelo que não consideramos justos certos juizos de valor de carácter negativo, que têm sido feitos relativamente às despesas excessivas com esse tipo de manifestações[71].

Em Paris, no contexto que vimos abordando, é de destacar a entrada do Conde da Ribeira Grande, em 18 de Agosto de 1715, da qual também existem descrições coevas[72]. Esta entrada, cujo cortejo demorou cinco horas a desfilar, constou de sete coches, puxados cada um por oito cavalos e ladeados por pagens e criados. O aspecto mais original que revestiu foi a distribuição, pelo escudeiro do Embaixador, de medalhas comemorativas com a efígie de D. João V, de que foram cunhadas duzentas em ouro (no valor de 6$000 réis cada) e mil em prata (no valor de 300 réis cada). Além destas medalhas distribuídas entre o povo que assistia ao cortejo, foram distribuídas mais moedas de ouro e peças de loiça fina entre o pessoal da Corte francesa, de modo a que todos conservassem, em objectos, a memória desta embaixada e da grandeza do rei de Portugal.

Segundo João Castel-Branco, um dos Coches que participaram nesta embaixada foi depois usado pela família real. Trata-se do chamado Coche da Coroa (nº inv.º 7), executado em Paris e utilizado como primeiro carro na entrada pública de D. Luis da Câmara.

Se, relativamente a este, não temos confirmação documental, sabe-se que em 1713 "*de Hollanda chegou a ElRey hum excellente coche com 19 cavallos que foraõ do Conde de Tarouca...*"[73].

O Conde da Ribeira tomou lugar no coche enviado pelo rei - Coche dos Embaixadores. O primeiro corpo do cortejo era constituído pelo coche do embaixador e pelas "*carroças da Caza Real e dos Principes de Sangue*". Seguiam-se os seus cinco carros, de que o primeiro estava vazio. Era este o coche da Coroa, se o confrontarmos com a descrição feita por Alexandre de Gusmão[74]. Exteriormente tem oito vidros, sendo forrado de veludo verde escuro, bordado a ouro. O tejadilho tem ao centro uma coroa. Aos cantos, as quatro colunas representam as quatro partes do mundo, em meios corpos saídos de ramalhetes de flores, que estreitam para baixo, dando lugar a uma carranca, que acaba também em grinaldas de flores, saindo para baixo nos cantos um capacete, que indica a parte do mundo representada. Os braços que cobrem os balancins são de bronze dourado, representando um menino sobre uma peça de artilharia. No painel dianteiro está, sob um arco de trinfo, a «Paz», no painel de trás, uma palmeira. Dum lado, está Mercúrio sobre uma águia, que tem nas garras as «Artes Liberais»; do outro, Amalteia, sobre uma pantera. Nos painéis das portas estavam as armas do Conde. O forro é de *tissu* de ouro. As rodas tinham seis raios, posteriormente alteradas para doze[75]. O persevão é revestido a tartaruga e bronze recortado, na técnica dos trabalhos de André Charles

Boulle (1642-1732)[76]. A pintura actual, com alegorias emolduradas por motivos de concheados e flores data do reinado de D. José.

O segundo coche, de sete vidros, tinha o tejadilho com aplicações de bronze dourado. Nos painéis, estavam as armas de D. Luis da Câmara e, nas ilhargas, as «Estações do ano». No painel alto do espaldar, figurava a «Lusitânia», segurando um escudo, onde uma figura feminina representava a «Magnificência». Segundo João Castel-Branco[77], será o coche do Infante D. Francisco (nº inv.º 15), trabalho francês, muito próximo do coche da rainha D. Maria Ana de Áustria. A comprová-lo está o facto da pintura das armas da Casa do Infantado e figuras que as ladeiam ser inferior às restantes pinturas, pelo que se deve sobrepor a outros elementos decorativos.

Finalmente, devemos referir a embaixada de D. Alexandre Metelo de Sousa e Menezes à China, entre 1725 e 1728; desta ficaram várias fontes manuscritas e impressas[78] e a mesma já foi objecto de um estudo monográfico[79], para além de merecer algumas páginas a Rui Bebiano.

Dos documentos referidos, queremos salientar o que se refere à chegada da embaixada a Cantão, marcado pela preocupação do nosso embaixador em ser recebido como *legatum* e não como «ministro do tributo», como o eram os embaixadores do Sião e da Cochinchina[80], além de salientar como o nosso embaixador viajou numa embarcação de guerra

chinesa, mas sob pavilhão português, sendo seguida por "*navios ... cheios de bandeirinhas, que é aquilo em que consiste parte da honra sínica do mar*"[81], sendo a passagem do cortejo naval festejada com salvas de mais de 300 tiros, da parte de fortalezas e navios. A mesma fonte descreve-nos o cortejo em Cantão, acompanhado de "*um terno de instrumentos sínicos*", "*os trombetas e timbaleiro do Embaixador a cavalo*", "*o Embaixador, em uma preciosa cadeira*" e - sublinhemos o parêntesis, que mostra a preocupação do narrador em mostrar que este cortejo não era inferior aos que se faziam na Europa - "*(são estas as carruagens da China)*"[82].

O mesmo Rui Bebiano publica a lista de presentes que D. João V enviou ao Imperador da China, cofres e caixas variadas de matérias preciosas, armas (espadas, espingardas), frasqueiras, bufetes, tapeçarias e um cofre com 56 espécies de moedas cunhadas nos estados portugueses da Europa, Ásia e América, com o nome do rei, em ouro, prata e cobre[83]. Tratava-se, portanto, de peças de mobiliário e outros objectos preciosos, que era possível transportar numa tão longa jornada. Uma outra lista dá-nos a conhecer objectos e vestuário que o rei mandou entregar ao embaixador e que eram necessários à sua representação[84].

O próprio Embaixador descreve a sua entrada na Corte de Pequim "*tão estrondosa*" como as que se faziam na Ásia e na Europa, mas sublinhemos mais uma vez, "*se exceptuarmos as carruagens*"[85]. Em compensação, fizeram-se trinta andores

amarelos para o presente do Imperador, doze azuis, para os cofres da roupa do Embaixador, vinte e quatro carros para os móveis de sua casa; compraram-se quarenta cavalos, dez dos quais ajaezados a veludo, guarnecido de prata e ouro, sendo do mesmo veludo os andores dos cofres do Embaixador e "*os telizes de dois cavalos, sendo tudo azul, excepto os destes dois cavalos*"[86].

Esta embaixada foi superior à do representante da Rússia (Moscóvia), certamente a mais rica que a China conhecera, e mostra como a magnificência joanina ultrapassou os limites da Europa, ganhando alcance mundial. e como isso era conseguido através do aparato das entradas e da qualidade das obras oferecidas.

Festas de aniversário e do nome dos membros da família real

Bastante mais modestas eram as comemorações a nível da Corte, de aniversários, dias do nome do rei ou da rainha, nascimentos de principes, ou outro qualquer acontecimento relacionado com a vida privada dos monarcas, o que aliás era imitado por aqueles membros da nobreza que viviam no meio cortesão. É através da «Gazeta de Lisboa» que temos notícias destas festividades, normalmente assinaladas por luminárias, fogo de artifício, salvas de artilharia - quando a importância do acontecimento o justificava, como era o caso dos nascimentos de principes e infantes ou a comemoração de alguma vitória militar - ou apenas por representações

teatrais, serenatas, sessões da Academia, quando era o aniversário do monarca ou o dia do seu nome, comemorações essas que podiam também ser assinaladas por composições poéticas de carácter panegírico. Porque seria fastidioso enumerar todas estas situações, remetêmo-las para um anexo[87].

No entanto, uma excepção devemos fazer, que é a da tourada que se realizou na Junqueira em 1738, e que ficou ligada ao aniversário de D. Mariana Vitória. Ribeiro Guimarães[88], utilizando uma relação da época[89], descreve pormenorizadamente esses festejos, que tiveram lugar a 5. 8 e 12 de Julho, tendo sido dirigidos pelo duque de Cadaval. Para o efeito, foi construído um anfiteatro, com os respectivos palanques, galerias, salas e camarotes, devidamente armados e guranecidos. A praça tinha setecentos e quarenta por setecentos e vinte palmos e quatro portas. As festas foram anunciadas por cartazes, afixados nos lugares públicos da Corte.

O rei assistiu ao espectáculo, com a rainha e os filhos, de uma tribuna especialmente armada para o efeito; do lado esquerdo, havia uma varanda para as damas da Rainha e da princesa do Brasil; e, em três camarotes, contíguos à tribuna, estavam os Cardeais da Mota e da Cunha, o Patriarca D. Tomás de Almeida e o Núncio Apostólico.

O espectáculo principiou por evoluções de quatro companhias de granadeiros dos dois regimentos da guarnição da Corte. Seguiu-se o desfile dos cavaleiros, que no

primeiro dia tomaram parte num torneio, aberto pela Casa de Cadaval, a que se seguia o visconde de Vila Nova de Cerveira, o marquês de Távora e o Conde de S. Miguel. Todos vinham magnificamente vestidos, com os cavalos devidamente ajaezados, distinguindo-se as cores das plumas e adornos dos cavalos: verde e branco, com prata e oiro, para o duque; branco e carmesim, com oiro e prata, para o marquês; branco e azul, para o visconde, e branco e amarelo para o Conde de S. Miguel.

O segundo dia, 8 de Julho, que foi o mais concorrido pela população lisboeta, foi marcado pela tourada. Antes da corrida se iniciar, os quatro cavaleiros - o duque de Cadaval, o marquês de Alegrete, o marquês de Távora e Manuel António de Sampaio e Melo - passearan na praça num coche de colunas, aberto à frente e dos lados, do tipo «faetonte», puxado por seis cavalos. Correram-se vinte touros. No intervalo, houve um divertimento, em que puseram na praça oito talhas, semelhantes às da índia, e oito meios corpos de barro cru, que os touros despedaçaram, saindo de uns pombos, e de outros, coelhos.

O último dia de festas foi o 12 de Julho, igualmente marcado por evoluções militares e por um torneio, iniciado por um desfile acompanhado ao som de trombetas e timbales, num total de 192 cavalos em praça. Este foi um dos mais aparatosos festejos realizados para comemorar um aniversário da família real.

Curiosamente, D. Mariana Vitória que tanto se queixa da vida triste da Corte portuguesa, nas suas cartas para a mãe nem sequer o refere[90].

NOTAS:

[1]D. António Caetano de Sousa, op. cit., tomo VIII, p. 59
[2]Idem, ibidem, p. 62
[3]Idem, ibidem
[4]José Ângelo de Morais, Triunfo regio recopilado em huma epanafora poetica, em que se descrevem os festejos, que os habitantes da Villa de Setubal dedicáraõ ao Senhor Rey D. Joaõ V de gloriosa memoria, na entrada que fez na mesma Villa em 20 de Junho de 1711, in «Postilhaõ de Apollo», Lisboa: Na Off. de Francisco Borges de Sousa, 1761
[5]António Caetano de Sousa, op. cit., p. 99
[6]Felix da Sylva, Narraçam poetica em que se descreve o aparato do Real Estado com que as Magestades dos Serenissimos Reys de Portugal D. Joam V D. Marianna de Austria entraram na muyto nobre, & sempre leal Villa de Santarem..., Lisboa, Na Off. de Bernardo da Costa, 1713
[7]António Caetano de Sousa, op. cit., p. 99
[8]Félix da Silva Freire, op. cit., Estrofes 20-24; ver anexo documental 1 - D
[9]Idem, ibidem, estrofe 44
[10]Idem, ibidem
[11]D. António Caetano de Sousa, op. cit., p. 99
[12]Félix da Silva Freire, op. cit., estrofes 54-57; ver anexo documental 1 - D
[13]Idem, ibidem, estrofes 61 e seguintes; ver anexo documental 1 - D
[14]Idem, ibidem
[15]Gaspar Leitão da Fonseca, Rellação da passagem que ElRey D. João o Quinto Nosso Senhor fez pella villa de Thomar com os Serenissimos Senhores Infantes D. António e D. Manuel vindo de Nazareth no mes de Abril de 1714, Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa, Col. Pombalina, n. 484, fls. 208 v.-226
[16]José Fernandes Pereira, "D. João V em Tomar" in Claro-Escuro, nºs 2-3, Lisboa, Quimera Ed., Maio / Novembro de 1989, pp. 61-65
[17]Ernesto José Nazaré Alves Jana, "Visita de D. João V à Vila de Tomar e ao seu Convento" in Boletim Cultural da CÂmara Municipal de Tomar, nº 14, Março de 1991, pp. 153-191
[18]José Fernandes Pereira, op. cit., p. 62
[19]Idem, ibidem, p. 63
[20]Idem, ibidem
[21]Ernesto José Nazaré Alves Jana, op. cit., p. 164
[22]Idem, ibidem, p. 168
[23]Idem, ibidem, p. 179
[24]Idem, ibidem, p. 183

[25]Angela Delaforce, "Lisbon, «This New Rome». Dom João V of Portugal and Relations between Rome and Lisbon" in The Age of the Baroque in Portugal, Yale University Press, New Haven and London, 1993, p. 54

[26]Esta edição é considerada rara por Ernesto Soares (História da Gravura Artística, Lisboa, 1971), que consultou um exemplar na Biblioteca Pública de Évora, dizendo que não encontrou o da Biblioteca Nacional. De facto, nesta existem dois exemplares, com as quotas HG 3544A e HG 1987A, encontrando-se esta última microfilmada (F-5225). Também existe um exemplar no Museu dos Coches, tendo algumas das gravuras que o ilustram sido recentemente publicadas no estudo de João Castelo-Branco Pereira, que temos citado (pp. 54-55).

[27]Ver anexo documental 1 - D (De Bellebat, dedicatória)

[28]De Bellebat, op. cit., p. 25

[29]Idem, ibidem, pp. 29-30

[30]João Castel-Branco Pereira, op. cit., p. 53

[31]De Bellebat, op. cit., pp. 30 e segs.

[32]Este é um dos raros retratos equestres de D. João V, sendo todos do início do reinado: um assinado *R. B. del.* e editado *Chez H. Bonnart* e outro, datado de 1707, assinado *Engelbrecht excud* (Ernesto Soares, Dicionário de Iconografia, 2º Suplemento, pp. 318-319 e 320.

[33]Relazione della prima udienza publica del Eccell. Sign. D. Andre de Mello de Castro al Papa, Roma, 1709 (B. N. Lxª, HG 14974 P. - duas folhas in oitavo, sem título, inseridas numa miscelânea).

[34]De Bellebat, op. cit., gravura anterior à p. 33, assinada *Pietro Zerman del. / Gio: Batta Sintes Sculp. Roma*; reproduzida em João Castel-Branco Pereira, op. cit., p. 55

[35]Idem, ibidem, p. 37, gravura assinada *Pietro Zerman delin. / Gio Batta Sintes sculp. Romae*; reproduzida em João Castel-Branco Pereira, op. cit., p. 55

[36]Idem, ibidem, p. 39, gravura assinada *Pietro Zerman delin. / Gio Batta Sintes sculp Rome*; reproduzida em João Castel-Branco Pereira, op. cit., p. 54.

[37]Eduardo Brazão, D. João V e a Santa Sé, Coimbra Edª, Coimbra, 1937, p. 4, nota 1

[38]De Bellebat, op. cit.; gravura assinada *Pietro Zerman delin. / Gio: Batta Sintes sculp. Rome*; não reproduzida.

[39]Idem, ibidem, p. 41; gravura assinada *Pietro Zerman del. / Gio Batta Sintes sculp. Romae*; não reproduzida; p. 42, gravura assinada *Pietro Zerman del. / Gio Batta Sintes sculp. Romae*; não reproduzida.

[40]Eduardo Brazão, op. cit., p. 4, nota 1

[41]Marco Fabio Apolloni, "Wondrous Vehicles. The Coaches of the Embassy of the Marquis de Fontes" in The Age of the Baroque in Portugal, Yale University Press, New Haven and London, 1993, p. 91

[42]Idem, ibidem

[43]Marco Fabio Apolloni, op. cit., p. 99, nota 13

[44]Ver anexo I - D.

[45]Caetano Beirão, Cartas da Rainha D. Mariana Vitória, op. cit., p. 144
[46]Marco Fabio Apolloni, "Wondrous Vehicles. The Coaches of the Embassy of the Marquês de Fontes" in The Age of the Baroque in Portugal, op. cit., p. 90
[47]João Castel-Branco Pereira, op. cit., p. 55
[48]Museu Nacional dos Coches, Roteiro, op. cit. nºs de invº 9, 10 e 11
[49]Roma, MDCCXVI, Nella stemperie di Gio Francesco Chracas, presso S. Marco al Corso
[50]Eduardo Brazão, Subsídios para a História do Patriarcado de Lisboa (1716-1740), Porto, Livraria Civilização, 1943, pp. 80-100
[51]João Castel-Branco Pereira, op. cit., pp. 58 e segs.
[52]Idem, ibidem
[53]Idem, ibidem, p. 63
[54]Marco Fabio Apolloni, op. cit., p. 92. De notar que este autor considera impossível fazer uma comparação estilística entre os dois grupos de coches porque desconhece a existência das gravuras onde são representados os de Mello e Castro ("...there are no known documents of their appearence...").
[55]Max Terrier, "La Mode des Espagnolettes, Oppenord et Juvarra" in Antologia di Belle Arti, 1985, nº 27-28
[56]João Castel-Branco Pereira, op. cit., p. 63
[57]Catálogo da Exposição O Triunfo do Barroco, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1993, «Coche», p. 139
[58]Marco Fabio Apolloni, op. cit. nota 12, p. 99
[59]D. António Caetano de Sousa, op. cit., Tomo VIII, p. 125
[60]I. Vilhena Barbosa, op. cit., p. 24
[61]Vieira Lusitano, "O Insigne Pintor e Leal Esposo", citado por Eduardo Brazão, D. João V e a Santa Sé, Coimbra Edª, Coimbra, 1937, p. 4, nota 2
[62]I. Vilhena Barbosa, op. cit., p. 24
[63]João Castel-Branco Pereira, op. cit.
[64]Gazeta de Lisboa; ver anexo documental I - E.
[65]Copia de Huma Carta, que se escreveu de Utrecht a Lisboa. Na qual se dá noticia da solenidade, com que os excellentissimos senhores Conde de Tarouca & D. Luis da Cunha, Plenipotenciarios Del-Rey de Portugal no Congresso de Utrecht, celebràrão o Augusto nacimento do Serenissimo Principe do Brasil Dom Pedro que Deus guarde, Lisboa, Off. de Joseph Lopes Ferreyra, 1713
[66]Nicolas Chevalier, Relation des Fêtes que Son Excellence Monseigneur le Comte de Tarouca a donnés au sujet des Naissances des deux Princes de Portugal, et de plusieurs autres Fêtes aussi donnés par son Excellance en differentes Occasiona, Utrecht, ed. do autor, 1714
[67]Gazeta de Lisboa, de 2 de Setembro de 1717
[68]Ibidem, de 5 de Maio de 1718
[69]Ibidem, de 16 de Outubro de 1721
[70]Ver anexo documental I - E.
[71]Rui Bebiano, op. cit., p. 111

[72]Alexandre de Gusmão, Relaçam da entrada publica que fez em Paris aos 18 de Agosto de 1715 (...) Dom LUIZ da Câmara Conde da Ribeyra Grande do Conselho d'ElRey (...) e seu Embaixador Extraordinario à Corte de França (...) reinando Luiz Decimo Quarto, Paris, 1715;
Inácio Barbosa Machado, Noticia da Entrada Publica Que fez na Corte de Paris em 18 de Agosto de 1715, O Excellentissimo Senhor D. Luis Manoel da Camara Conde da Ribeyra Grande, Lisboa, Off. de Joseph Lopes Ferreyra, 1716;
[73]Compendio de novas (de Europa) desde o 1º de Abril de 1713. Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa, Caixa 2, nº 17, fl. 13 v.
[74]João Castel-Branco Pereira, op. cit., pp. 45-48
[75]Idem, ibidem
[76]Museu Nacional dos Coches, Roteiro, op. cit., nº 12
[77]João Castel-Branco Pereira, op. cit., p. 48
[78]Fontes manuscritas:
"Breve Relaçaõ da Magnifica Entrada, que em Pekin, Corte da China, fez o (...) Embaxador de Portugal, a 8 de Março de 1727" (Biblioteca da Universidade de Coimbra);
"Esta hé a copia da carta, que em 18 de Dezembro de 1727 escreveo, Alexandre Metello de Souza e Menezes, ao Secretario de Estado da Embaixada que deo a Mag.de Imperial da China por orde de S. Mag.de o S.or D. João 5º de glorioza memória" (Biblioteca da Ajuda, Mss., Cód. 302, fl. 67);
"Memoria do Presente que El-rei Nosso Senhor mandou ao Imperador da china" (Biblioteca da Ajuda, ms. 51-IV-46), publicado por Rui Bebiano, op. cit., pp. 165-167;
"Memoria do prezente, q ElRey nosso senhor, neste anno de 1725 manda ao Imperador da China pello Embaix.or o D.or Dez.or Alexandre Metello de Souza Menezes" (Biblioteca da Universidade de Coimbra);
"Relação da Embaixada, q mandou Elrey de Portugal ao Imperador da China por Alexandre Metello de Souza e Menezes, escrita por Carta do Padre Parrenin Jesuita à Espanha... traduzida fielmemte do Francez em Portuguez (Biblioteca da Universidade de Coimbra, Ms. Cód. 302, fl. 67);
Padre Francisco Xavier da Rua, Rellaçaõ da embaixada e doquepor respeito della succedeo, que ElRey N. Snr. D. João o V no anno de 1725 mandou ao Imperador da Tartaria, e China cujo reinado era Yum Chin (Biblioteca da Ajuda);
"Resumo do diario q fez o Escrivaõ da Letra Sinica; vertido em portuguez por Ioaõ Francisco, q foy per Gentil homem, e lingua a Pekim; mas por ser filho de China, e creado em Macao naõ escreve o Portuguez certo" (Biblioteca Pública de Évora, Ms, CXVI / 2-6);
Carta do Padre Luis Sequeira, de Cantão (Biblioteca Nacional de Lisboa, nº 4414), publicado por Rui Bebiano, op. cit., pp. 159-163
[79]Maria Georgina Trigo Ferreira, Uma embaixada á China no tempo de D. João V. Subsídios para a História da Diplomacia Portuguesa, 3 vols., tese de licenciatura dactilografada, Coimbra, Faculdade de Letras, 1948

[80]Carta do Padre Luis Sequeira in op. cit., p. 161
[81]Idem, ibidem
[82]Idem, ibidem, p. 162
[83]Rui Bebiano, op. cit., pp. 165-167
[84]Idem, ibidem, pp. 168-170
[85]Citado por Rui Bebiano, op. cit., p. 117
[86]Idem, ibidem
[87]Ver anexo documental I - E.
[88]J. Ribeiro Guimarães, Sumário de vária história, vol. III, Em casa de Rolland & Semion, 1873, pp. 77-88
[89]Fernando António da Rosa, Relaçam das Insignes Festas que aos Felices e Reaes Annos da Princeza do Brasil, Nossa Senhora, se fizeraõ no Sitio da Junqueira, Lisboa, Off. de Antonio Isadora da Fonseca, 1738
[90]Caetano Beirão, Cartas da Rainha D. Mariana Vitória para a sua família de Espanha (1721-1748), op. cit.

Festas religiosas ligadas à Corte

Menos significativas, na nossa perspectiva, do que as festas de carácter exclusivamente profano, são as festividades de carácter religioso, que, além disso, nalguns dos casos, não eram da exclusiva responsabilidade do rei, embora contassem normalmente com o seu apoio, quer a nível de contribuições, quer a nível da sua presença e de membros da família real.

Assim, circunscrevendo-nos a Lisboa e a Mafra, a primeira, local de residência permanente da Corte e capital do reino, a segunda, fundação régia por excelência, podemos destacar como principais festividades de carácter político-religioso, o lançamento da primeira pedra do Convento de Mafra, em 1717, e a sagração da Igreja, em 1730; em Lisboa, a criação da Patriarcal, em 1716, e a sagração da nova Basílica, em 1746. Das grandes procissões, revestia um carácter especial a do Corpo de Deus, que atingiu o seu momento culminante no ano de 1719, embora se realizasse todos os anos. Finalmente, há a considerar as canonizações, em que D. João V esteve pessoalmente envolvido, tendo, de acordo com D. António Caetano de Sousa, contribuido com ajudas de custo para as festas comemorativas das canonizações de S. Luis Gonzaga e Santo Estanislau Koska, na igreja de S. Roque; na de S. Francisco Regis, D. João V assistiu ao Oitavário, também em S. Roque, e igualmente nas de S. Toríbio Morojevo e S. Peregrino, no Colégio de Santo Antão - todas estas de santos pertencentes à Companhia de

Jesus. Participou ainda no Oitavário da festa da canonização de S. Vicente de Paulo, na Casa dos seus religiosos[1].

A história das relações de D. João V com o seu edifício de Mafra desenvolve-se entre duas datas fundamentais, 16 de Novembro de 1717 - a da bênção da primeira pedra - e 22 de Outubro de 1730 - a da sagração da Basílica[2]. São duas cerimónias de carácter religioso, mas intimamente ligadas à pessoa do rei, a quem se deve, como se sabe, a iniciativa da construção do monumento, em cumprimento de um voto.

Segundo os cronistas da fundação, para a bênção foi feita uma construção de madeira forrada de panos preciosos, de planta em cruz e dimensão equivalente à do futuro templo. Na fachada, tinha esta igreja provisória e efémera três portas, coroadas por uma pintura, representando «S. Pedro e S. João curando o mendigo» e, sobre esta, uma outra, representando «Santo António», a quem, assim como à Virgem, o templo era dedicado. Interiormente, era esta igreja forrada de seda e damasco de cores variadas, guarnecidos com galões e franjas cor de ouro. A capela-mor era ricamente decorada: do lado do Evangelho, sobre seis degraus, estava um sitial (ou genuflexório), decorado de tela branca, protegido por docel; do lado oposto, um outro, sobre apenas três degraus e sem docel. Junto deste, viam-se duas credências com os paramentos que deveriam ser usados pelo Patriarca D. Tomás de Almeida, e as alfaias de prata,

necessárias ao cerimonial litúrgico. No altar, estava uma banqueta de seis castiçais e cruz, tudo em prata.

Do lado esquerdo do transepto, armou-se um coro para os músicos, todo ornamentado a damasco carmesim, onde se tinha colocado um órgão; próximo, estava uma bancada para os cónegos da Patriarcal.

Para o rei, foi especialmente construída, junto a um dos arcos do cruzeiro, sobre balaustrada de ébano, uma tribuna decorada com cortinas de damasco encarnado; na parte inferior, havia bancos, destinados à nobreza. O pavimento foi coberto com panos verdes.

No dia 16 de Novembro, fez-se a bênção da cruz, que deveria ser colocada na capela-mor do templo; tinha cinco metros de altura e encontrava-se no altar, com o pé assente numa almofada de damasco carmesim, guarnecida de franja de ouro. Foi esta cruz benzida e seguiu-se uma adoração, idêntica à de 6ª feira Santa. Depois, foi a cruz erguida sobre uma pedra e posta no local onde seria o altar-mor. Toda esta cerimónia foi acompanhada por música coral e de órgão.

No dia 17, deu-se então a bênção da primeira pedra. Do lado norte da efémera igreja, estava uma barraca onde se paramentaram o Patriarca e outros dignitários eclesiásticos.

O rei, acompanhado por uma força de cavalaria e infantaria, dirigiu-se ao templo em procissão. Sobre a credência, encontrava-se uma urna de mármore, onde se guardava um documento em pergaminho, que explicava a ligação

do rei à construção do monumento, dinheiro e doze medalhas alusivas ao edifício, ao Papa, ao Patriarca e a Santo António, quatro de ouro, quatro de prata e quatro de cobre, constituindo três colecções: a primeira tinha de um lado as efígies do rei e da rainha e a legenda *JOANNES V PORTUGALIAE ET ALGARBIORUM REX ET MARIANNA DE AUSTRIA CONIUX*; no reverso, estava a planta do templo e a legenda *DIVO ANTONIO LUSITANO, MAFRA MDCCXVII*; a segunda tinha de um lado Santo António sobre uma nuvem, diante do qual o rei se ajoelhava, e a legenda: *IN COELIS REGNAT, INVOCATUR IN PATRIA*; do lado oposto, via-se a igreja com a fachada ladeada de torres e o convento do lado esquerdo, tendo em volta *DIVO ANTONIO ULYSSIPONENSIS DICATUM* e, ao centro, *JOANNES V PORTUGALIAE REX MANDAVIT, MAFRA, 1717*. A terceira medalha tinha no anverso a efígie do Papa, com a legenda *CLEMENS XI PONTIFEX MAXIMUS*; e do lado oposto, *PONTIFICATUS ANNO 17*. Finalmente, a quarta medalha tinha de um lado, o retrato do Patriarca, com a legenda: *THOMAZ I, PATRIARCHA ULYSSIPONENSES OCCIDENTALIS*, e do outro: *SANCTI ANTONII ULYSSIPONENSIS TEMPLUM A JOANNE V PORTUGALIAE REGE DESIGNATUM, ET CONSTRUCTUM LAPIDEM IN SIGNUM POSUIT ANNO DOM. MDCCXVII*[3].

Benzida a pedra, foi conduzida em procissão ao local onde devia ser enterrada. Uma escada de madeira levava aos alicerces. No local destinado à colocação da pedra, estava um banco forrado de veludo carmesim; sobre ele, um balde de prata e duas vassouras guarnecidas de cordão de seda e prata; lançada a cal no lugar, o rei espalhou-a com uma

trolha de prata e colocou sobre ela a pedra onde se lia a seguinte inscrição:

DEO OPTIMO MAXIMO

DIVO QUE ANTONIO LUSITANO

TEMPLUM HOC DICATUM,

JOANNES V LUSITANORUM REX

VOTI COMPOS OB SUSCEPTOS LIBEROS?

PRIMUM QUE FUNDAVIT LAPIDEM

THOMAZ I PATRIARCHA OLYSSIP. OCCID.

SOLEMNI RITU

SACRAVIT POSUIT QUE

ANNO DOMINI CI)I)CCXVII

XIV KAL. DECEMBRIS[4].

Depois, colocaram-se mais doze pedras e a urna, onde, além das referidas medalhas, se encontravam doze dinheiros, simbolizando os doze apóstolos; um cofre contendo dois frascos de óleo santo, coberto com outra pedra, também com inscrição, certificando o voto; e ainda, doze moedas de ouro, doze meias moedas e doze quartos; de prata, doze moedas de 480 réis, doze de 240 e outras doze, de 120 réis; de cobre, também séries de doze moedas, respectivamente de 20, 10, 5, 3 réis e um real e meio[5].

A cerimónia, que durou das oito da manhã às três horas da tarde, terminou com missa solene.

Já nos referimos sobejamente à cerimónia da sagração, que não implicou a construção de arquitecturas

efémeras, já que a igreja se encontrava parcialmente construída, mas, como vimos, ainda foi mais faustosa.

É, contudo, importante salientar que todo este cerimonial era dirigido aos sentidos, combinando o ouro, símbolo da luz divina, mas também da riqueza, com o encarnado da pompa, e com a luz artificial das velas em castiçais, tocheiros e cornucópias nas paredes, sobretudo nas cerimónias nocturnas. Ao encantamento da vista juntava-se o deslumbrar dos ouvidos, com a música dos seis órgãos originais, o repique dos sinos e, pela primeira vez, o som dos célebres carrilhões.

Embora essencialmente religiosa, esta cerimónia mostra, no fausto com que é desenvolvida, a presença clara do poder real, tanto mais evidente quanto é certo ser a Ordem dos frades Arrábidos, a quem o convento se destinava, uma das mais pobres do país. Cumprimento de um voto régio, a construção de Mafra continuaria, como vimos, ainda durante alguns anos, e o rei acabaria por não habitar o palácio. Todas as ricas decorações usadas nas cerimónias, à base de materiais efémeros, como as sedas, damascos, veludos, franjas e galões, em parte perderam-se (com excepção de alguns paramentos litúrgicos), mas ficou a memória das palavras. Mesmo quando hoje admiramos a qualidade da construção em mármore, é-nos difícil imaginar o que seria a igreja "devidamente armada" e iluminada por centenas de velas, enriquecida pela presença da Corte, da Cúria Patriarcal, com todos os seus dignitários, de representantes

de todas as ordens religiosas, de cantores e músicos italianos, para além das autoridades locais, dos regimentos da guarda de honra e de muitos outros figurantes deste grande espectáculo do cerimonial barroco.

Em relação à Patriarcal, a que já dedicámos um capítulo, no qual incluímos, em anexo, a notícia das cerimónias da sagração, em 1746, a questão do espectáculo barroco põe-se de outra forma. Existindo já uma Capela Real, o rei hesitou, como vimos, na construção de um novo Palácio Real e Basílica Patriarcal, acabando por optar, já nos anos 40, por uma profunda reforma e ampliação da Capela Real, que resultou, de facto, numa nova igreja, sagrada em 1746[6]. No entanto, ao longo do seu reinado, D. João V foi enriquecendo de alfaias e paramentos a sua Igreja, processo que se intensificou, como também dissémos, na década de 40, simultaneamente às encomendas para a Capela de S. João Baptista.

O que nos parece importante aqui salientar, numa perspectiva de análise do espectáculo barroco, é a preocupação que sempre dominou o rei e orientou os nossos representantes diplomáticos junto da Santa Sé, em conseguir para o cerimonial litúrgico da sua Patriarcal e para a paramentação do Patriarca, cónegos e outros dignitários, um aparato tão próximo quanto possível do que se desenvolvia em S. Pedro de Roma. Através dele, podemos dizer que o rei não só aumentava a dignidade da Igreja portuguesa, mas ele

próprio se tornava quase igual ao Papa, como senhor temporal.

Quando em 1716, o Papa Clemente XI autorizou a divisão do arcebispado de Lisboa em duas dioceses, sendo a ocidental dirigida pelo Patriarca, logo D. João V escolheu para primeiro Patriarca o então bispo do Porto, D. Tomás de Almeida. A sua entrada pública na nova diocese, em 1717, foi mais uma imagem do fausto que caracterizou todas as cerimónias em que poder político e poder religioso se uniram.

O Patriarca saiu da quinta do duque de Aveiro para a igreja de S. Sebastião da Pedreira, que lhe ficava próxima, onde era aguardado por toda a nobreza, montada a cavalo. D. Tomás de Almeida deslocava-se em coche e assim prosseguiu até à Igreja de Santa Marta, onde tomou a capa consistorial, seguindo a cavalo até às Portas de Santo Antão. Aqui revestiu-se de pontifical, com capa e mitra de tela branca e montou uma mula, também branca, que foi conduzida por seu irmão o Conde de Avintes. Foi recebido debaixo de pálio pelos vereadores dos Senados das duas cidades (lisboa Ocidental e Oriental) e veio, através de ruas armadas, entre duas alas de membros do clero, até à Capela do Paço Real e sede da diocese de Lisboa ocidental.

Ainda era bispo do Porto, já D. João V lhe tinha concedido vinte e quatro criados de sala, que vestiam de pano roxo, com galões de veludo lavrado carmesim, e que acompanhavam as saídas de estado do Patriarca, cobertos com

capas compridas do mesmo pano, com bandas e galões de veludo carmesim e grandes cabeleiras. Os vinte e quatro criados das cavalariças também vestiam de roxo, com os respectivos galões, e usavam todos meias encarnadas. Tinha ainda dois criados que acompanhavam o cruciferário, um a cada estribo da mula branca. Ao seu serviço estavam doze capelães e doze gentis-homens seculares, que vestiam de seda roxa, loba e sotaina de mangas caídas.

Quando saía de estado, o Patriarca ia num riquíssimo coche de veludo carmesim, com galões de oiro por dentro e tendo no tejadilho da parte interna um Espírito Santo em ouro, idêntico ao que usava o Papa[7]. Os cocheiros vestiam, como os do Papa, calções largos cobertos de ouro, véstias encarnadas também tecidas de ouro e, por cima destas, outras com vários cachos de ouro pelos ombros. Usavam cabeleiras grandes, botas encarnadas e joelheiras caídas com rendas. As selas eram encarnadas assim como os arreios, sendo estes tecidos de ouro. Seguia-se a liteira de estado e depois quatro coches, conduzindo os seus familiares, puxados por seis cavalos russos bem ajaezados. Noutro coche, iam quatro desembargadores da relação patriarcal.

Extremamente complexo era também o cerimonial e o préstito que o acompanhava nas funções magnas da Patriarcal. Quando entrava finalmente na Igreja, era recebido ao som de timbales e charamelas[8].

O espectáculo das saídas do Patriarca constituía outro aspecto da festa religiosa que se repetia com certa regularidade.

Quanto às procissões, o seu aparato dependia da sua relativa importância. Havia procissões fixas, que se realizavam todos os anos, de que se destaca a de Corpo de Deus, sem dúvida a mais espectacular, e outras de carácter ocasional, quando da condução do Santíssimo Sacramento para uma nova igreja, ou quando da colocação de novas imagens nos altares das igrejas. Qualquer acontecimento que pusesse em perigo a comunidade (tempestade, epidemia, etc) podia igualmemte desencadear uma série de manifestações de carácter religioso, entre as quais as procissões. Por outro lado, as festas de determinados santos, como Santa Engrácia ou os santos da Companhia de Jesus, desenvolviam-se ao longo de vários dias - triduos ou oitavários[9] - e podiam ou não incluir procissões. Os repiques de sinos e as iluminações exteriores das igrejas eram sempre uma constante. Essas iluminações podiam mesmo compor uma nova fachada, de carácter mais barroco, que supria assim a relativa simplicidade das nossas fachadas do século XVII. Era também usual que a igreja fosse engalanada interiormente, ou seja, "armada" com panos, cujas cores variavam com a época litúrgica, mas que sempre se combinavam com o dourado. Normalmente essas festas eram ocasiões em que D. João V presenteava a igreja com novas alfaias preciosas,

normalmente de prata, dourada ou não. É o que acontece com as celebrações do desagravo de Santa Engrácia, realizadas em 1743, na igreja de S. Vicente de Fora, para as quais o rei enviou para a igreja armações, alfaias de prata, minuciosamente descritas no «Folheto de Lisboa»[10].As festas e procissões eram também ocasião privilegiada para os dignitários do clero se apresentarem em público ricamente paramentados[11].

Mais uma vez todo este aparato era dirigido aos sentidos: a cor, quer através da armação do interior das igrejas, quer das ruas por onde a procissão passava; o som, com os repiques de sinos, algumas vezes salvas de artilharia, a música e os coros que acompanhavam as cerimónias.

O rei quando não assistia pessoalmente às cerimónias, fazia recordar sempre a sua presença através de presentes oferecidos.

Havia, no entanto, casos em que o espectáculo era completado por construções de carácter efémero, como aconteceu na célebre procissão de Corpo de Deus de 1719.

Um aspecto também curioso é o facto de as procissões não se limitarem às imagens nos respectivos andores, aos dignitários da igreja, músicos e povo que as acompanhava, más serem enriquecidas com grande número de figuras, a pé e a cavalo, e, nalguns casos, com carros alegóricos, onde encontramos motivos não muito diversos dos representados nos arcos triunfais. Interessante é salientar que, por vezes,

nestes cortejos se misturavam imagens de santos com figuras alegórico-mitológicas bem pagãs, como aconteceu na colocação de uma imagem de Nossa Senhora do Patrocínio na Igreja de Jesus, em que o cortejo processional se iniciava com um Mercúrio a cavalo, que distribuía folhetos explicativos da procissão[12].

Em 1719, a procissão do Corpo de Deus representou o ponto culminante de toda esta encenação, embora ela se tivesse sempre realizado[13]. Tal magnificência valeu uma pormenorizada descrição a Inácio de Barbosa Machado[14], a qual serviu de base a outros autores que sobre o assunto se debruçaram[15].

A Patriarcal foi especialmente decorada para o efeito: na capela-mor havia tribunas para o rei e família real e, por baixo, três portas que comunicavam com uma galeria que dava acesso ao Palácio. Essa galeria foi armada com panos de Arras, que contavam a história de Alexandre Magno. Também havia tapeçarias nos átrios, pátios e janelas; além das referidas, outras representavam os Triunfos da Fé e do Sacramento, segundo cartões de Rubens, a história de Tobias, segundo cartões de Rafael, e ainda a conquista de Tunes.

No Terreiro do Paço, ergueu-se uma colunata jónica, constituída por diversos corpos: "...*constava toda a sua maquina de sessenta e uma colunas e quatorze pilares quadrados, quatro magestosos frontespícios, cincoenta e duas medalhas e tantas pyramides e remates como pedia ... tão*

grande e magestoso edificio. Começava esta colunata no Palácio Real na porta com que se comunica o Terreiro do Paço com o Largo do Relogio, e vinha fechar com uma volta angular no ...arco dos pregos..."[16]. "*...As bases com seus plintos eram douradas por todas as partes e as colunas e pilares mostravam ser de marmore mesclado de roxo, azulado e branco...*".

Também os frontispícios e arquitraves eram pintados, imitando mármores brancos. Nos frisos, havia festões relevados de louro verde com fitas douradas e entre as colunas, florões de talha dourada, dos quais pendiam 52 medalhas cobertas de ouro e com cordões em relevo.

No Rossio, foram igualmente construídos pórticos, da rua dos Escudeiros até à rua das Arcas, num total de 26 colunas, dez pilares, catorze medalhas e três frontispícios.

Todas as ruas por onde a procissão passou - Tanoaria, Calcetaria, rua dos Ourives do Ouro, dos Douradores, dos Escudeiros, pórticos do Rossio, rua das Arcas, dos Torneiros, Correaria, Ourives da prata, Rua Nova dos Ferros, arco dos Pregos e Terreiro do Paço - estavam cobertas "com toldos presos em mastros que estavam ornados de ouro e seda"[17]. Nalguns pontos, pendiam dos toldos medalhões dourados, uns representando, de um lado, o Sacramento, entre resplendores, e, do outro, o brasão do Patriarca; noutros, estavam os brasões do Senado da Câmara.

As janelas dos prédios estavam todas decoradas com cortinas e sanefas de damasco carmesim, com franja de ouro;

e as paredes eram cobertas de diferentes telas. As ruas foram cobertas de areia e alcatifadas de ervas e flores.

A rua Nova dos Ferros foi decorada com 149 colunas com pedestais de mármores; as colunas estavam cobertas de sedas, guarnecidas de passamanes de ouro e galões de prata. Por baixo dos arcos que as colunas formavam, as lojas foram decoradas com panos de Arrás. Por outro lado, os ourives do Ouro, na véspera e dia da procissão, enfeitaram a sus rua com luzes fixas nas janelas.

A tropa fazia alas nas ruas e foi fardada de novo para a festa.

O Patriarca e o seu séquito chegaram à Patriarcal, em magníficos coches, às cinco horas da manhã. A procissão começou às sete, levando à frente as bandeiras da Casa dos Vinte e Quatro, em damasco brocado e bordadas a ouro, representando o santo tutelar de cada ofício. Seguia-se o S. Jorge, vestindo armas brancas de prata, com o seu alferes vestido de ferro e o pagem com um fato cheio de pedras preciosas.

Depois iam as Confrarias e Irmandades, a Cúria Patriarcal, os tribunais, as Ordens militares, os pagens e capelães do Patriarca, os cantores da Patriarcal e vários outros elementos ligados ao Patriarca. Seguia-se a Cruz Patriarcal, devidamente acompanhada, o cabido patriarcal, com seus cónegos, presbíteros e dignidades; do cortejo do Patriarca faziam parte seis fidalgos, seus parentes, entre

os quais o próprio secretário de Estado, Diogo de Mendonça Corte Real.

O Patriarca caminhava sob um pálio de nove panos e oito varas com toda uma comitiva, a que se seguiam seis cantores, entoando hinos sacros. Até à porta da igreja, seguraram nas varas do pálio os beneficiados assistentes e aí o rei, infantes, presidente do Senado e vários fidalgos da mais alta nobreza do Reino.

Em frente do Terreiro do Paço, estavam muitas naus de guerra; na praça, os regimentos da Corte e os de Peniche e Setúbal. Quando o pálio saiu da Igreja, salvas e descargas foram lançadas pelas naus, regimentos, fortes, torres e do baluarte do Terreiro do Paço[18].

Mais uma vez cor e som se conjugavam neste espectáculo que exigia um esforço notável da municipalidade lisbonense e que contava com a participação de toda a cidade e da Corte, num gesto de submissão do poder real ao poder espiritual, mas desenrolando-se num cenário que só era possível construir graças à munificência dos poderes temporais (real e municipal).

Outras procissões do Corpo de Deus se distinguiram, sobretudo nos anos em que estava a ser completada a nova Patriarcal[19], mas no essencial o espectáculo montado e os participantes mantiveram-se os mesmos.

Apesar de, para estas procissões, se construirem obras de carácter essencialmente efémero, todos os anos a Câmara dispendia com elas avultadas somas e nestas

decorações participavam os melhores artistas (arquitectos, escultores, pintores, entalhadores e douradores). Por exemplo, na procissão de Corpo de Deus que vimos referindo, a colunata foi projectada pelo próprio Ludovice e pelo engenheiro Manuel da Maia, enquanto a Vieira Lusitano, acabado de chegar de Itália, se encomendava um painel com o Santíssimo Sacramento. Julgamos ser de acentuar este facto, pois actualmente corremos o risco de tomar arte efémera como sinónimo de "arte menor" ou de segunda categoria, o que é completamente falso na perspectiva da época. Havia de facto a preocupação de contratar os melhores artistas a fim de participarem na criação destas obras, porque quanto maior fosse a sua qualidade artística mais fascínio elas exerciam sobre toda a população da cidade, que era obrigada a participar na procissão. E, sempre que a complexidade do espectáculo o exigia, publicavam-se papéis ou "folhas volantes" que o explicassem, como também se publicavam memórias escritas, para que, apesar de efémero, de algum modo permanecesse para a posteridade.

De carácter idêntico, mas mais faustosas, eram as festas comemorativas da canonização de santos, as quais implicavam festividades que duravam de três (triduo) a oito dias (oitavário), sendo acompanhadas de luminárias, repiques de sinos, armação interior da igreja, a cuja ordem o santo pertencia, e ornamentação exterior da fachada da mesma, fogo de artifício, procissão, missas, *Te Deum*, e tendo algumas

contado com a presença do rei e de toda a família real. Por vezes, deslocavam-se alfaias e paramentos da Patriarcal, para o desenrolar das cerimónias.

Várias foram as festas deste tipo que tiveram representação em todo o país, mas de modo mais significativo na Corte, pelo que referiremos apenas algumas, a título de exemplo[20].

Não se tratando propriamente de uma canonização, a festa da trasladação dos ossos de S. João Marcos durou seis dias, iniciando-se por uma procissão de máscaras, com carros burlescos de carácter alegórico, onde estavam representados os doze meses do ano; no segundo dia, houve escaramuças a cavalo e desenfados de argolinha, ao que se seguiu a abertura do túmulo; no terceiro dia, repetiram-se as escaramuças e carreiras, a que se seguiu outra procissão e, nos três dias seguintes, missa solene. Estas festas, que tiveram lugar em 1718, marcam claramente a mistura do sagrado e do profano que se verifica neste tipo de comemorações[21].

Mais importantes foram as festas ligadas à Companhia de Jesus, como a da beatificação de S. João Francisco Regis, que teve lugar a 24 de Maio de 1716 e, entre nós, foi celebrada logo em Julho, com três dias de luminárias, não só nas casas da Companhia, mas também no Convento da Trindade e noutras casas próximas de S. Roque. Em Agosto, organizaram-se mais três dias de festa, a que se acrescentaram repiques, fogo de artifício e uma procissão[22]. O rei e toda a família

real assistiram a estas comemorações. As luzes que iluminaram S. Roque, transfiguraram o aspecto da fachada: "As varandas, que cercam o telhado da Igreja, se ornaram com muitas ordens de luzes, variadas em cores differentes, e brilhantes matizes... Nos dois quadros em que terminam estas varandas, um da parte do relogio, outro da parte da torre dos sinos, se levantaram dois corpos pyramidais", igualmente revestidos de luzes. "Viam-se pelas mesmas varandas a espaços, globos, pyramides e coroas de luminarias, que ficando mais elevadas que as fileiras de luzes, que corriam mais baixas, formavam um ornato igualmente artificioso e vistosissimo"[23].

Em 1727, por ordem de D. João V, celebraram-se em Lisboa dois oitavários, na igreja do Colégio de Santo Antão, para comemorar as canonizações de S. Toribio Mogrovejo, arcebispo de Lima, no Peru, e de S. Peregrino Lazziozi, da Ordem dos Servos de Maria, celebradas pelo Papa Bento XIII, em 1726[24].

Também em 1727, os Carmelitas realizaram, na Igreja do Carmo, as festas pela canonização de S. João da Cruz, assinaladas em várias publicações[25]. As festas, que duraram oito dias, implicaram a transformação total do interior gótico da igreja, bem como da sua fachada, através de panos engalanados, o que foi minuciosamente descrito por Fr. Manuel de Sá[26].

As festas iniciaram-se a 21 de Setembro, pelas vésperas e pela leitura de um Breve de indulgências. No

segundo dia, chegou o Patriarca, com todo o seu cortejo e cantou um *Te Deum*; ao terceiro dia, houve igualmente missa, *Te Deum* e a igreja foi visitada por outras Ordens, cerimonial que se repetiu no quarto dia; no quinto dia, houve missa, visita de outras Ordens e as vésperas celebraram-se na presença da Rainha e Infantes; ao sexto dia, houve missa e foi a vez da visita do rei e do infante D. António; no sétimo dia, houve missa e sermão, novamente com a presença da rainha; e, finalmente, no oitavo dia, teve lugar a procissão de triunfo, com oito carros e figuras a pé e a cavalo, de que existe uma minuciosa relação[27]. Os carros alegóricos representavam virtudes, assim distribuídas: 1º - «Zelo», «Obediência», «Pobreza» e «Castidade»; 2º - «Caridade», «Esperança» e «Fortaleza»; 3º - «Justiça», «Vigilância» e «Paciência»; 4º - «Doutrina», «Ciência», «Sabedoria» e «Humildade»; 5º - «Modéstia», «Temperança» e «Perseverança»; 6º - a glória do santo, numa nuvem, e dois coros angélicos, de gosto bem barroco. Seguia-se outro carro, que abria a procissão com andores e um outro a que se seguia a Cruz e Comunidade do Convento[28].

Em 1738, celebrou-se a canonização de S. Vicente de Paula, graças igualmente à protecção real. Foi D. João V que apressou a construção da igreja. Esta foi armada com cortinados, franjas, pinturas e cristais, tendo as comemorações sido iniciadas a 18 de Julho e prolongando-se por oito dias, com festas e sermões diários, segundo Manuel

Bernardes Branco, que cita uma vida do santo, impressa em Lisboa, em 1779[29].

Assinale-se ainda a comemoração, em 1744, da canonização de Santa Catarina de Rise, da Ordem dominicana, com três dias de luminárias e repiques em todos os conventos da cidade e um *Te Deum*, na igreja de S. Domingos[30].

Mais importante foi a comemoração da canonização de S. Camilo de Lellis, da qual também existe uma relação impressa[31]. Sendo este fundador dos Clérigos Regulares, ministros dos enfermos, foi para o efeito escolhida por D. João V a igreja do Hospital Real de Todos os Santos, que foi ornamentada com alfaias e tapeçarias do Tesouro Real. No meio do retábulo da capela-mor, foi colocado um painel, representando um episódio da vida de S. Camilo, da autoria do pintor Inácio de Oliveira Bernardes[32], precisamente um dos artistas portugueses que obteve a sua formação na Academia de Portugal em Roma. No centro da igreja, coberta de alcatifas Persas, estava um Coro destinado às comunidades religiosas, que participavam no oitavário e, à volta, várias ordens de bancos para os que assistiam, religiosos e clérigos seculares. O espaço entre as teias e capelas estava destinado, à direita, aos homens e, à esquerda, às mulheres, sendo tudo isto projectado e executado por Marcos da Silva[33].

O oitavário iniciou-se a 17 de Junho de 1747, com as primeiras vésperas, sendo as cerimónias acompanhadas por

cânticos de vozes portuguesas e italianas, acompanhadas de vários instrumentos.

Durante esses oito dias, a fachada da igreja foi magnificamente iluminada, assim como as das casas e palácios do Rossio e muitos dos Conventos de Lisboa, cujas iluminações acompanharam total ou parcialmente os oito dias de festa. No que respeita à fachada da Igreja do Hospital, foi delineada um outro frontispício, cujo desenho foi da autoria do arquitecto e autor de cenários de teatro, Salvador Colonelli[34]. No último dia, realizou-se a procissão de triunfo, sobre ruas cobertas de areia e atapetadas de flores, tendo terminado com descargas de artilharia.

Outras festas religiosas, que se realizavam periodicamente, como as da Imaculada Conceição, ou os triduos, oitavários e novenas, dedicados a determinados santos, imitavam, com maior ou menor fausto, as celebrações que eram patrocinadas pela Corte.

Por outro lado, embora não realizadas na capital, aqui tiveram repercursão as comemorações de canonizações de membros da família real portuguesa, como as beatificações das Infantas Teresa e Sancha e da Princesa Santa Joana, e maior impacto teriam se D. João V tivesse conseguido, como pretendia, a beatificação do nosso primeiro rei, Afonso Henriques.

Para as duas primeiras infantas, cujos restos mortais se encontravam depositados num altar do Mosteiro de

Lorvão, determinou a Abadessa tresladá-los para junto do altar-mor, para o que foram arranjados dois pequenos altares e se encomendaram no Porto, ao ourives da prata Manuel Carneiro da Silva, dois cofres em prata lavrada. Neste caso, os encargos couberam a dois mosteiros da Ordem de Cister, o de Lorvão e o de Alcobaça. As duas peças de prata são-nos descritas em pormenor por Fr. Cláudio da Conceição[35].

Quanto às festas, também mereceram uma publicação da autoria do académico e gazetista José Freire de Montarroio Mascarenhas[36], que descreve os arranjos da igreja, com alcatifas e tapeçarias, e o triduo festivo. Este consistiu, no primeiro dia, em missa, música, danças e folias, a que se seguiu o panegírico das santas; à noite, houve luminárias, repiques e fogo de artifício. No segundo dia, cantou-se o *Te Deum*, a que se seguiu a missa, vésperas, sermão e música. Finalmente, no terceiro dia, houve missa, música, vilhancicos e sermão, culminando as celebrações com uma procissão. Nas duas noites, repetiram-se os repiques, luminárias e fogos de artifício.

Estas festas de cariz religioso, foram pontuadas de intervenções profanas, como as danças, folias e comédias.

Religiosa ou profana, os protagonistas da festa são os membros da família real. A sua simples presença transformava por completo a natureza da festa, fazendo acorrer não só a nobreza mas os populares.

Como já foi dito, "na Lisboa barroca ..., a festa revela-se como um exercício organizado do poder, onde tudo

tem o seu lugar e momento próprios e predeterminados... A encenação que envolve todas as celebrações, e muito em particular aquelas que a Família Real honra com a sua aparição, é cuidadosamente elaborada..."[37].

As festividades de carácter religioso deram, portanto, ocasião a manifestações artísticas essencialmente efémeras, como eram os arcos, armações, carros de triunfo e outros elementos decorativos ligados à passagem de procissões. Implicaram ainda a confecção de máscaras (figuras a pé e a cavalo), de paramentos sacerdotais, a armação das igrejas, o revestimento das paredes e a ornamentação de janelas das casas, com panos e reposteiros em sedas, damascos, veludos, engalanados normalmente a ouro e prata. Foram ainda ocasião para se encomendarem peças e alfaias destinadas ao culto e que eram, normalmente, "estreadas" nestas ocasiões. Dado o carácter precário dos tecidos, e à natureza efémera das construções e ornamentações, só através dos relatos escritos podemos reconstituir o fausto que revestia a festa religiosa sob os auspícios da Corte.

NOTAS:

[1]D. António Caetano de Sousa, História Genealógica da Casa Real Portuguesa, Tomo VIII, Coimbra, Atlântida Edª, MCMLI
[2]Gazeta de Lisboa de 18 de Novembro de 1717 e de 26 de Outubro de 1730; ver anexo documental II - A
[3]Joaquim da Conceição Gomes, O Monumento de Mafra, 6ª ed., Viúva de José Maria da Costa & C.ª, Mafra, 1906, pp. 116-117, nota 38
[4]Idem, ibidem, p. 13
[5]Idem, ibidem, pp. 13-14
[6]Ver anexo documental II - B.
[7]O chamado coche dos Patriarcas (Museu Nacional dos Coches, nº inv.º 4) é um coche da Casa Real Portuguesa, trabalho francês do século XVII, que só no final do século XVIII passou para o serviço dos Patriarcas de Lisboa.
Quanto à berlinda dos Patriarcas (MNC, nº invº 38) é trabalho francês de 1740 (Museu Nacional dos Coches, Roteiro, Ed. do IPPC).
[8]J. Ribeiro Guimarães, "O antigo Patriarcha de Lisboa" in Sumário de vária história, vol. IV, 1874
«Rellação da forma e ordem que se observou na procissaõ de entrada do Patriarcha desta cid.e D. Thomaz de Almeyda em 13 de Fevr.º de 1717" (Ms da Bibl. da Universidade de Coimbra)
[9]Ver anexo documental II - C
[10]Folheto de Lisboa de 12, 19 e 26 de Janeiro de 1743; ver anexo documental II - C.
[11]Ver anexo documental II - C
[12]«Mercúrio de Lisboa» de 20 de Julho de 1748; ver anexo documental II - C.
[13]Tristão da Cunha Ataíde, 1º Conde de Povolide, "Memórias Históricas", Portugal, Lisboa e a Corte nos reinados de D. Pedro II e D. João V, Chaves Ferreira Publicações, S.A., 1990, p. 305; ver anexo documental II - C.
[14]Inácio de Barbosa Machado, Historia Critico Chronologica da Instituiçam da Festa, Procissam, e Officio do Corpo Santissimo de Christo..., Lisboa, 1759
[15]J. Ribeiro Guimarães, Sumário de vária história, vol. IV, 1874, pp. 22 a 27;
Paulino Montez, As Belas Artes nas Festas Públicas em Portugal, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1931, pp. 41 a 43
[16]Paulino Montez, op. cit., p. 41
[17]Idem, ibidem, p. 42
[18]J. Ribeiro Guimarães, op. cit., vol. IV, pp. 23 a 26
[19]Ver anexo documental II - C: notícias do «Mercúrio de Lisboa» de 16 e 30 de Maio de 1744 e 8 de Junho de 1748;

Relação da sumptuosidade e pompa com que se fez a procissão do Corpus Christi a primeira vez que se celebrou depois da erecção da Sua Igreja Patriarcal (século XVIII), Cód. 9003/5 da Biblioteca Nacional de Lisboa, 3 fls.

[20]No VIII Congresso Internacional A Festa no Século XVIII, Lisboa, 18 a 22 de Novembro de 1992, surgiram diversas comunicações sobre a festa religiosa em Portugal, de que destacaremos:
Paulo Jorge Guinote e António Lopes, "Os tempos da festa: elementos para a definição, caracterização e calendário da festa na 1ª metade do século XVIII", vol. I, pp. 365-384;
Luis Machado de Abreu, "A festa académica e religiosa: homenagem de Aveiro a S. João da Cruz em 1727", vol. II, pp. 443-454
Rui Manuel Rosado Vieira, "Notas sobre a festa religiosa em Campo Maior, na 1ª metade do século XVIII", p. 442

[21]Ver anexo documental II - C

[22]Ver notícias da «Gazeta de Lisboa», anexo documental II - D.

[23]Manuel Bernardes Branco, Portugal na Epocha de D. João V, pp. 58-59

[24]Idem, ibidem, p. 61

[25]Ver anexo II - D.

[26]Fr. Manuel de Sá, Memorias Historicas, Panegyricas, e Metricas, do Sagrado Culto, com que no Real Convento de Nossa Senhora do Carmo de Lisboa Occidental se celebrou a Canonização do glorioso Doutor Mystico S. JOÃO DA CRUZ, Lisboa Occidental, Na Officina de Miguel Rodrigues, MDCCXXVIII

[27]Idem, ibidem, pp. 14 a 41 (excertos) - ver anexo documental II - D.

[28]Triunfo Carmelitano do Real Convento do Carmo de Lisboa na Canonização de S. João da Cruz..., Lisboa Occidental, Na Off. de Miguel Rodrigues, MDCCXXVII

[29]Manuel Bernardes Branco, op. cit., p. 57

[30]Mercúrio de Lisboa de 12 de Dezembro de 1744; ver anexo documental II - D

[31]Relação das magnificas festas com que na cidade de Lisboa foi aplaudida a Canonização de S. Camillo de Lellis, fundador da Congregação dos clerigos regulares ministros dos enfermos, Lisboa, 1747

[32]Idem, ibidem, p. XIII; ver anexo documental II - D (excertos).

[33]Idem, ibidem, p. XXV

[34]Idem, ibidem, p. XXVII

[35]Fr. Cláudio da Conceição, Gabinete Histórico, Tomo VI - Desde 1710 até 1717, Lisboa, na Impressão Régia, 1820

[36]Joseph Freire de Monterroyo Mascarenhas, Trasladaçam solenne das gloriosas Rainhas Santa Teresa & Santa Sancha, Infantes de Portugal, Beatificadas pela santidade do nosso muyto Santo Padre o Papa Clemente XI Com a noticia da magnificencia, & cerimonias com que se celebrou este acto No Real Mosteyro de Lorvaõ, Lisboa Occidental, Na Officina de Pascoal da Sylva, MDCCXX

[37]António Lopes, Paulo Guinote, "Os Tempos da Festa. Elementos para uma definição, caracterização e calendário da Festa na primeira metade do século XVIII" in A Festa, op. cit., p. 383

Uma particular atenção nos merece o que deve ser considerado um dos capítulos mais importantes da festa barroca - o cerimonial e as obras efémeras que envolvem a morte de personagens ilustres. Foi a Contra-Reforma que contribuiu para a expansão na Europa desta forma de encarar a morte, especificamente cristã, não numa perspectiva negativa de fim da vida, mas na forma positiva de entrada numa nova vida, a Eterna. Deste modo se justifica que a morte seja «festejada», embora na iconografia que acompanha as diversas manifestações apareçam "exposições macabras de caveiras e esqueletos"[1], misturadas com uma "profusão de luzes e de luxo à roda de um ataúde, mesmo vazio e reduzido a mero símbolo"[2]. E este é outro facto importante a salientar. Se o falecido era um Papa, um imperador, um rei, ou mesmo um principe ou infante, as suas exéquias não eram apenas celebradas no local onde se encontrava o seu corpo, mas repetiam-se simbolicamente em diferentes países, como no caso do Papa, ou em diferentes cidades ou igrejas de um país, no caso de se tratar de um rei ou de outro membro da família real. Por outro lado, quando morria um soberano, as outras Cortes decretavam um período de luto, que variava consoante os laços familiares que uniam as diferentes casas reais.

Entre nós, é sobretudo através das gazetas que temos notícia das diversas pompas fúnebres celebradas durante o reinado de D. João V. Mas estas, por outro lado,

desencadeavam uma produção poética de carácter panegírico, que, por vezes, chegou até nós sob a forma de colectâneas.

A título de exemplo, a «Gazeta de Lisboa» dá-nos conhecimento de algumas das cerimónias fúnebres realizadas em honra do Papa Clemente XI: em Braga, a sua morte foi assinalada pelo dobre de finados em todas as igrejas e capelas, mas as exéquias celebraram-se na Sé, onde foi erguido um docel, assente em quatro colunas dóricas, com cobertura piramidal, coberto de veludo negro franjado de prata; sobre ele se colocou o cenotáfio, coberto igualmente por um pano de veludo negro, este franjado de ouro, sobre o qual se encontrava, numa almofada, a tiara pontifícia. Na face principal do túmulo, estava o escudo com as armas do falecido Papa; à volta, tochas de cera, em tocheiros de pau preto, guarnecidos de bronze dourado. Na cabeceira, via-se um altar, igualmente sob docel de veludo preto, franjado de ouro, sobre o qual estava uma cruz de prata dourada e seis castiçais de pau preto, marchetados de bronze dourado[3].

Em Beja, na igreja de Santa Maria, foi também erguido um mausoléu de planta oitavada, coberto por um docel coroado pelas armas pontifícias, tudo coberto de baeta preta, enfeitada com galões de ouro e prata; o túmulo estava coberto de veludo negro franjado a ouro, também com a tiara; à volta, o conjunto era iluminado por grande número de tochas e velas[4].

A mesma «Gazeta» informava, sem dar pormenores, que fora erigido um mausoléu na Sé de Coimbra[5].

Menos eloquentes são as referências às exéquias de Bento XIII - certamente porque durante o seu pontificado se romperam as relações com a Santa Sé - mas, no entanto, foi noticiada a magnificência do monumento funerário que lhe foi erguido na Sé de Leiria[6].

Por outro lado, também os representantes de nações estrangeiras celebravam a morte dos seus soberanos. Assim, o falecimento do Imperador Carlos VI foi assinalada pela nação alemã com cerimónias realizadas na Igreja de S. Vicente de Fora, que foi interiormente coberta de panos negros, decorada com escudos e insígnias da Casa de Áustria, tendo-se erguido um mausoléu igualmente decorado com símbolos daquela casa imperial[7].

Se as cerimónias relativas ao falecimento de soberanos estrangeiros ficavam assinaladas por monumentos funerários, o mesmo acontecia com a morte de membros da família real portuguesa.

Foram especialmente celebradas as exéquias do Infante D. Carlos, em 1736, logo seguidas das de sua tia, a Infanta D. Francisca, irmã do rei, e as do Infante D. Francisco, em 1742.

A morte do Infante D, Carlos, em 30 de Março de 1736, foi assinalada por várias publicações de carácter panegírico[8] e por monumentos funerários levantados, como era usual, em várias igrejas do país. A «Gazeta de Lisboa» refere mausoléus elevados no Convento de Cristo em Tomar, em Lamego e em Braga[9]. Pelo que descreve, eram todos

semelhantes, com o túmulo simbólico protegido por um docel, do qual pendiam panos roxos ou negros guarnecidos a ouro, decorados com as armas reais e outros símbolos fúnebres.

Segundo Robert Smith, o mausoléu de Braga, como outros levantados no Norte do país, revelava características conservadoras, de tradição renascentista, notáveis, por exemplo, nas pontas de diamante que ornamentavam as colunas[10].

Poucos meses depois, a 15 de Julho, falecia a Infanta D. Francisca, cuja morte foi também celebrada por diversas publicações[11] e em honra de quem foram igualmente erguidos diversos mausoléus. A «Gazeta de Lisboa» fala-nos de um na Catedral da Guarda, coberto por docel de veludo preto franjado de ouro, com decorações fúnebres e muitas tochas[12], mas especial ênfase foi dado ao monumento funerário erguido na catedral de Braga, também coberto de veludo negro debruado a ouro, decorado nos intervalos com escudos de ouro com as Armas Reais e, no frontispício, com tarjas com legendas. Sobre uma base de um palmo de altura, oito colunas formavam o camarim, onde se encontrava a urna; os capitéis eram meios corpos femininos de prata que, com um braço, sustentavam o peso do mausoléu e com o outro enxugavam as lágrimas. A cobertura era contornada por uma sanefa franjada de ouro e, no remate, via-se uma figura piramidal. Todo este conjunto era acompanhado por velas e tochas que o iluminavam feericamente. A igreja foi coberta até ao tecto de luto, com guarnições de ouro e prata[13].

O mausoléu de Braga assim como o que foi levantado na Sé do Porto, foram objecto de publicações específicas, ambas da autoria de Bernardo Fernandes Gaio[14]. Em relação ao primeiro, que a notícia da «Gazeta» descreve no essencial, importa acentuar que a referida publicação inclui uma gravura em madeira, que, embora não muito exacta, sugere o que terá sido esse monumento fúnebre. Na verdade, a imagem apresenta-nos três lados do mausoléu, o que podia implicar uma planta poligonal sextavada ou oitavada, e mostra as colunas "ornadas com palhetões de ouro e tornejadas com projecturas de prata"[15], que sugerem a Robert Smith "a forma salomónica dos altares da primeira metade do século XVIII"[16], mas que também podemos interpretar como próximas de certos altares do rococó, em que a coluna salomónica é substituída por coluna de fuste liso envolvida por decoração em espiral, como acontece no célebre retábulo de Nossa Senhora do Rosário, em S. Domingos de Viana do Castelo, obra de André Soares, posterior, mas geograficamente próxima de Braga.

Quanto ao mausoléu da Catedral do Porto, era coroado por uma cúpula apoiada em quatro colunas dóricas, o que faz pensar em certa influência do mausoléu de D. Pedro II, difundido por gravuras, e que era igualmente encimado por cúpula. Do zimbório, pendiam os panejamentos negros, decorados a ouro e prata, sendo todo o conjunto assinalado por emblemas diversos, alegorizando as virtudes e morte da Infanta, através de tarjas com legendas. No enquadramento,

destacava-se a presença, muito usual neste tipo de monumentos, de dois esqueletos, um segurando o relógio, símbolo do tempo ou da vida que se acaba; o outro, empunhando a foice da morte. No enfiamento das colunas, surgiam quatro esculturas de carácter alegórico - a «Virtude», a «Piedade», o «Pudor» e a «Clemência» - e, sobre a cúpula, a «Honra».

Na parte interior, sobre uma peanha, estava uma almofada com a Coroa. Tudo estava igualmente ornamentado com emblemas e as respectivas legendas. Na parte em que assentava o túmulo, destacava-se o retrato da Infanta.

Os púlpitos estavam também revestidos de panos negros, com emblemas e legendas.

Na fachada da Sé, os panos negros eram ornamentados com a Coroa, armas de Portugal, um escudo partido e uma tarja com inscrição dedicatória[17].

A importância destes monumentos funerários e respectivas descrições como a profusão de poemas que lhe foram dedicados, deve reflectir a posição da Infanta, embora figura secundária, na Corte da época: a homenagem que lhe prestavam era também dirigida ao falecido rei D. Pedro II, seu pai, e ao irmão, o rei D. João V.

Em 1742, mais uma vez se repetiram as mesmas manifestações na sequência da morte do Infante D. Francisco[18].

No entanto, destas apenas encontrámos a frase de Matos Sequeira relativa ao seu funeral, "quase mudado de

fúnebre em pitoresco"[19] e o poema de Fr. António de S. Caetano *Epicedio inconsolavel, e consolavel sentimento na morte do Serenissimo Senhor D. Francisco Infante de Portugal*[20]. Sabemos que faleceu a 21 de Julho, na quinta de Bernardo Freire de Sousa, perto de Óbidos, onde se encontrava por ter acompanhado D. João V às Caldas. Veio para Lisboa, sendo o corpo desembarcado dia 25, defronte do Convento de Xabregas, onde ficou depositado durante a noite, para ser, no dia seguinte, conduzido a S. Vicente de Fora, onde foi sepultado[21]. O «Folheto de Lisboa» refere a preparação de um mausoléu na Sé de Braga, mas nada mais especifica[22].

Embora mais modestas, de um modo geral, que as pompas fúnebres em honra dos membros da família real, foram aquelas que se dedicaram a elementos da nobreza. Talvez por isso, as notícias que nos chegaram sejam mais escassas. José Soares da Silva refere o mausoléu mandado fazer na Sé de Lisboa pelo Conde de Redondo, em 1710, em honra de seu tio, o falecido arcebispo, cuja cerimónia fúnebre foi acompanhada de música[23].

O Conde da Ericeira refere um mausoléu erguido pela Irmandade de Santa Justa, em 1733, em honra da Senhora D. Luisa[24], certamente a filha de D. Pedro II e de D. Maria da Cruz Mascarenhas, casada com o Duque de Cadaval, D. Jaime Pereira de Melo, e que faleceu em 23 de Dezembro de 1732.

Em 1744, o «Mercúrio de Lisboa» refere as exéquias do Principal Távora, celebradas na Igreja de Nossa Senhora da Pena, cujo exterior foi também armado[25].

Mais amplas referências merecem as cerimónias fúnebres em honra do Secretário de Estado, João da Mota e Silva, Cardeal da Mota, que faleceu a 4 de Outubro de 1747[26]. A sala onde o corpo se encontrava estava armada de encarnado e dourado; o corpo encontrava-se sobre uma tarimba coberta de veludo preto com franjas de ouro, sobre o qual estava um pano de brocado também encarnado. O Cardeal, de vestes roxas, encostava a cabeça a uma almofada de veludo lavrado com ouro e tinha nas mãos um crucifixo dourado. O caixão tinha em cima uma mitra de talha dourada. O coche para transportar o corpo era preto, com molduras douradas, e a família dispunha de mais quatro coches.

Para o mesmo Cardeal, segundo o «Mercúrio Histórico de Lisboa»[27], foi feita uma Capela no Mosteiro de S. Vicente de Fora, acabada graças ao seu irmão, o Secretário de Estado Pedro da Mota e Silva, na qual se colocou um mausoléu, onde se viam as armas dos Silvas e Motas, sendo a pedra da urna toda decorada com florões e outros elementos; por baixo do epitáfio, um relógio simbolizava a brevidade da vida humana; o epitáfio com a dedicatória era ladeado por duas figuras.

Mas, de todos os membros da nobreza, aquele cujas exéquias chegaram até nós de forma mais completa, foi o duque de Cadaval, D. Nuno Álvares Pereira de Melo, que faleceu em 1727, graças à obra escrita por seu filho, o 3º

Duque, D. Jaime de Melo, *Ultimas acçoens do Duque D. Nuno Alvares Pereira de Mello...* e publicada em 1730[28]. As gravuras desta obra, ilustrada por Quillard, dão-nos a conhecer não só as armações da igreja de Santa Justa, como a planta e alçado do catafalco e respectivas decorações. A importância desta publicação que sobreleva, pela qualidade das suas ilustrações, qualquer das que seriam publicadas quando da morte de D. João V e só se poderá comparar à publicação referente às cerimónias realizadas em Roma, na Igreja de Santo António dos Portugueses, pela morte de D. Pedro II[29], justificar-se-á pela posição desta eminente figura da nobreza cortesã. D. Nuno Álvares Pereira de Melo, nascido em 1638, recebera o seu título ainda do rei D. João IV, juntando-o aos que já possuía, de Marquês de Ferreira e Conde de Tentúgal. A Casa de Casaval é um ramo da Casa de Bragança e a provar a sua importância está o facto de ter sido o duque D. Jaime de Melo, autor das *Ultimas Acçoens...*, precisamente o primeiro fidalgo a prestar juramento, quando da aclamação de D. João V.

A obra em questão versa a doença do Duque e os seus últimos actos, até à sua morte, mas dá especial relevância ao funeral e celebração das exéquias não só nas terras de que era donatário, como em igrejas de Lisboa que, de algum modo, estavam ligadas à família.

Mesmo o funeral, relativamente ao do próprio rei e infantes, ganha importância na medida em que o seu corpo foi transportado de Lisboa a Évora, onde ficou sepultado na

igreja dos Lóios, enquanto o funeral de D. João V, por exemplo, apenas o levou do palácio da Ribeira à Igreja de S Vicente de Fora.

O cortejo fúnebre do Duque de Cadaval é-nos apresentado numa magnífica gravura de Quillard, em que se destaca o acompanhamento militar a que tinha direito, nomeadamente pela sua participação nas Guerras da Restauração.

Durante o caminho, de Lisboa a Évora, foram-lhe prestadas honras fúnebres em Aldeia Galega, Vendas Novas e finalmente em Évora.

Foi após a sua sepultura que o Duque, seu filho, escreveu às Câmaras das vilas de que era donatário, a fim de lhe serem prestadas as devidas manifestações de pesar.

Realizaram-se assim exéquias, acompanhadas de sermão, cujo texto é transcrito na obra, em Mortágua, Buarcos, Penacova, Tentúgal, Cadaval e Vila da Póvoa, tendo sido para o efeito armadas as respectivas igrejas, conforme também nos narra o Duque D. Jaime[30].

Em Lisboa, as cerimónias tiveram lugar na Igreja da Graça, onde o Duque era Provedor da Irmandade da Cruz e Passos, na Igreja da Ordem 3ª de S. Francisco, de quem o duque era enfermeiro-mor, e também lhe celebraram ofício os Clérigos Regulares de Lisboa Ocidental, tendo-se sempre proferido o sermão panegírico e armado a igreja para o efeito[31].

No entanto, onde se centraram as mais significativas celebrações fúnebres foi na Igreja de Santa Justa, para cuja construção o Duque tinha amplamente contribuído e onde era Juiz Perpétuo da Irmandade do Santíssimo Sacramento.

Da execução do monumento fúnebre foi encarregue o arquitecto João Baptista de Barros, provavelmente discípulo do Padre Tinoco e que teve o título de Arquitecto das Ordens Militares, à morte de João Antunes, em 1712, e de primeiro Arquitecto da Cidade, em 1715, vindo a falecer cerca de 1735.

Este monumento é-nos descrito pormenorizadamente, sendo a descrição enriquecida com gravuras que nos mostram a planta, alçado e emblemas, com as respectivas legendas. A planta era oitavada, solução frequente neste tipo de monumentos fúnebres, e o alçado desenvolvia-se em vários andares, sendo o inferior assente num pedestal, acessível por quatro degraus em cada lado, e constituído por oito colunas compósitas, rematadas por outras tantas estátuas de Virtudes. Sobre a cornija estava um ático com as armas ducais sustentadas por dois Génios e coroado pela «Fama», apoiada nas figuras do «Tempo» e da «Morte». Nos intercolúnios, estavam oito esqueletos que tinham bandeiras, com as armas do Duque; nos pedestais, tarjas de molduras barrocas, coroadas por caveiras, onde se liam passos da Escritura.

A urna era constituída por três corpos, tendo o inferior cartelas envolvidas por motivos vegetais e

enquadradas por Génios, em que se informavam as datas do nascimento e morte do Duque, a fama dos seus feitos e a homenagem que lhe era prestada pela paróquia de Santa Justa.

Sobre este corpo, viam-se outros dois Génios, sustentando uma almofada, na qual estava a coroa ducal. Os dois corpos seguintes serviam de base ao túmulo, coberto por um pano de brocado preto[32].

Toda a igreja se encontrava armada de luto, conforme também nos elucidam magníficas estampas: nos intercolúnios, caveiras, das quais pendiam festões, enquanto sobre cada capela se viam medalhões, uns decorados com caveiras, outros com troféus militares, que representavam os feitos do Duque, obra do pintor-decorador Victorino José da Serra, conhecido como pintor de ornatos e quadraturas em tectos[33].

Finalmente, na capela-mor, estava o retratodo Duque, sobre panos pretos, obra do pintor Domenico Duprà, revelada por Ayres de Carvalho, já que durante muito tempo, o mesmo retrato foi atribuído a Quillard, não só por ter este pintor trabalhado para a Casa de Cadaval, mas também por ter feito as estampas que ilustram esta obra[34].

Por estas gravuras, ficamos na verdade cientes do que foram as decorações fúnebres no interior das igrejas, quando da morte de altas personalidades ligadas à Corte, e de como na sua realização participavam artistas de renome.

Poderemos também concluir que, de um modo geral, a forma preferida para tais monumentos era a oitavada, aliás usada em capelas de pequena dimensão no período barroco,

constando os motivos decorativos, que variavam em riqueza, de estátuas alegóricas das Virtudes, de esqueletos portadores de símbolos da brevidade da vida humana e de diversas tarjas, emblemas e medalhões, com legendas de carácter moral ou versículos bíblicos alusivos à morte; tudo se completava com panos pretos, baetas, brocados ou veludos, ornamentados a ouro e prata.

Doença e morte de D. João V

De D. João V podemos dizer que morreu devagar. Em 10 de Maio de 1742 era atingido pelo primeiro ataque de paralisia, que lhe afectou o lado esquerdo, mas viveria ainda oito anos, durante os quais as preces dos súbditos e os banhos das Caldas conseguiram equilibrar a sua precária saúde. Não foi este, no entanto, um período negativo para as artes, pois durante o mesmo se encomendam as duas mais importantes obras do reinado joanino, depois de Mafra: a Patriarcal, sagrada em 1746, e a Capela de S. João Baptista em S. Roque que, embora chegasse a Portugal em 1747, só viria a ser concluída, como vimos, depois da morte do monarca. Foi também durante estes anos que se construiu a fase final do Aqueduto, que se fizeram obras na Sé, e que se construiram as Necessidades, precisamente em acção de graças pela melhoria do rei. Foi ainda o período das grandes encomendas em Roma, para a Patriarcal e para S. João Baptista, e sabemos como D. João V, aconselhado por Ludovice, o seu braço direito em matéria artística,

acompanhava de perto e com interesse a evolução dos acontecimentos.

No entanto, durante esses anos, a sua saúde vacilou e tal foi pretexto para um sem número de procissões, preces públicas, sermões, que, um pouco por toda a parte se realizaram e dos quais ficou memória escrita[35].

De todas essas procissões, as mais importantes foram as que procuraram aproximar as imagens de maior devoção, as mais milagrosas, da pessoa do rei; assim, o Senhor dos Passos foi para a Patriarcal; a Senhora do Carmo e a das Necessidades estiveram nos aposentos reais. Quando começou a experimentar melhoras, o rei recompensou largamente tais imagens, com esmolas e peças preciosas: à Senhora da Penha de França, ofereceu um vestido; à Senhora do Carmo, um vestido de *tissu* e um manto de cor diferente, encomendado na nova Fábrica das Sedas, além de ouro para se lhes fabricarem coroas - à Senhora e ao Menino Jesus - e pedras preciosas para as ornamentarem, de acordo com as notícias do «Folheto de Lisboa»[36].

Segundo Inácio de Barbosa Machado, as "*coroas de ouro e diamantes, ... se fabricaraõ em Pariz com o mayor primor de riqueza e arte*". Mas, sem dúvida, que a imagem mais recompensada foi a da Senhora das Necessidades, que permaneceu na sua Câmara até ao final da sua vida e para a qual construiu "*novo e precioso Templo unido a magestosos Palacios ... e fundou o Real Collegio...*" que entregou aos Padres da Congregação do Oratório[37].

Pelas publicações da época, verificamos que se fizeram orações e sermões pedindo as melhoras ou agradecendo-as, não só em diversas igrejas do país, mas também, segundo o «Folheto de Lisboa», na Igreja de S. Francisco de Badajoz, que o nosso rei tinha mandado reedificar e enriquecer de ornamentos[38].

A Academia dos Escolhidos também por várias vezes durante estes anos se debruçou, em termos poéticos, sobre a doença e melhoras de D. João V.

Nas procissões que então se realizaram, como era usual, as ruas foram armadas, os sinos repicaram, houve descargas de artilharia e as igrejas e conventos foram iluminados durante a noite. Especial destaque tiveram as celebrações efectuadas no Porto, em Setembro de 1742, que sem dúvida constituem o paradigma das muitas que então se realizaram. Para além de missa pontifical, *Te Deum* e procissão, no segundo dia houve um certame literário, que continuou no dia seguinte, alternando as orações com audição de música. No quarto dia, cantou-se uma Oratória, em português, alusiva à melhoria do rei, seguida de um refresco, como aliás também acontecera nos dias anteriores.

Para as sessões académicas e para a Oratória, foi especialmente construída, no pátio do Palácio episcopal, uma sala de madeira, com capacidade para mil e duzentas pessoas, adornada interiormente com tecidos de seda ornamentados a ouro. Nela foi colocado um trono e, debaixo de um docel, os retratos de D. João V e D. Maria Ana de Áustria, sendo o

resto da sala igualmente ornamentado com os retratos dos ascendentes dos mesmos reis.

Estas celebrações terminaram, no quinto dia, com uma sessão de fogo de artifício, no rio Douro[39].

Muitas imagens de santos foram, durante o período da doença do rei, beneficiadas com esmolas, ornamentos, peças e vestidos[40].

Devido à necessidade que o rei teve de se deslocar várias vezes às Caldas, também, como a seu tempo veremos, foram melhoradas as estradas e ampliado o Hospital termal daquela vila.

Assim, mesmo a doença de D. João V foi um pretexto mais para o seu mecenatismo religioso e para diversas manifestações festivas, em que as artes efémeras estiveram presentes, com maior ou menor pujança.

D. João V faleceu, enfim, a 31 de Julho de 1750. E a sua morte pode ser considerada a última manifestação artística do seu reinado. Este decorreu afinal entre dois actos fúnebres, já que a sua primeira actuação como rei, esteve precisamente ligada às cerimónias de luto que se realizaram por todo o país, em memória de seu pai[41]. E não deixa de ser significativo e promissor das orientações artísticas que o iriam nortear, o mausoléu encomendado por D. João V para a igreja de Santo António dos Portugueses, em Roma, a Carlo Fontana, um dos continuadores de Bernini e dos mais importantes arquitectos romanos do início do século

XVIII. Não deixa também de ser oportuno salientar que precisamente este mausoléu tenha, segundo Robert C. Smith, servido de modelo ao que, no mesmo local, foi erguido em homenagem a D. João V, pelo arquitecto português trabalhando em Roma, Manuel Rodrigues dos Santos[42]. Foi, de facto, o modelo de Carlo Fontana que levou à generalização da estrutura coberta por baldaquino, sob o qual se abriga o catafalco entre cortinas de efeitos dramático, figuras alegóricas e elementos que simbolizam a morte[43]. Toda a igreja estava aliás decorada, quer a nível da fachada, quer do interior, tendo aqui um conjunto de emblemas alusivos às virtudes do monarca, cujo programa está intimamente ligado à exaltação do poder monárquico, simbolizado no baldaquino-coroa que encima o monumento fúnebre, bem como à consagração moral e religiosa do monarca a homenagear[44].

Ao contrário do que acontece com outras manifestações de arte efémera, os mausoléus de D. João V, dos quais existem várias descrições incluindo gravuras, foram objecto, como já referimos, de um estudo de Robert Smith, que abrange os mausoléus das Sés de Lisboa, Porto, Coimbra, Braga e Viseu, embora disponha apenas de imagens do primeiro e do último. Segue-se a referência a exéquias celebradas fora de Portugal, com ênfase especial para o mausoléu da Igreja de Santo António dos Portugueses, em Roma, e para mausoléus erguidos em diferentes pontos do Império Português, dos quais nos chegaram igualmente gravuras: o da Misericórdia de Luanda, o de Goa (apenas

descrito) e os do Brasil, em Olinda, no Recife e na Baía, de que se conhece apenas a descrição do que foi erguido na Sé do Salvador, embora se realizassem cerimónias fúnebres noutras igrejas. Em contrapartida, é conhecida a descrição e gravura do mausoléu erguido na Matriz de Nossa Senhora do Pilar em S. João d'El-Rei, de que existe um estudo de Afonso de Ávila, bastante mais recente[45]. Também do mausoléu erguido na Sé de Lisboa e descrito por Bento Morganti[46], que inclui diversas gravuras relativas à efígie do rei e outros emblemas fúnebres, foi publicado um estudo por ocasião do tri-centenário do nascimento do rei[47].

Outras descrições existem, mais ou menos completas, que incluímos em anexo, procurando uma panorâmica, tão exaustiva quanto possível, do conjunto de mausoléus então levantados. Não podemos também esquecer que tais cerimónias eram sempre acompanhadas de publicações, em que, se não se relatam as cerimónias, pelo menos fica registado o sermão então recitado. Importante é salientar que algumas destas publicações constituem verdadeiras sínteses dos mais importantes factos do reinado, merecendo especial referência o *Elogio funebre, e historico do ... Senhor D. João V*, de Francisco Xavier da Silva, que é uma verdadeira história do reinado[48].

No entanto, e apesar de algumas dessas publicações serem ilustradas com gravuras, nenhuma alcança a qualidade artística das *Ultimas Acçoens do Duque D. Nuno Alvares Pereira de Melo*, que acima referimos. É, de facto, curioso

salientar que existe uma obra que se pode considerar em conteúdo paralela àquela, a também já citada *Relaçam da Enfermidade, Ultimas Acçoens, Morte, e Sepultura do Muito Alto, e Poderoso Rey, e Senhor D. João V*, da autoria de Inácio de Barbosa Machado[49], mas que lhe é bastante inferior quer em extensão, quer do ponto de vista gráfico, pois não foi enriquecida com qualquer gravura. Tal se pode talvez explicar pelo facto de estas publicações não disporem, da parte do novo rei D. José, da protecção em termos artísticos, de que foram alvo durante o reinado de D. João V, cujos súbditos lhe seguiam o exemplo, nomeadamente a Casa Cadaval, que teve trabalhando para si os dois pintores régios de D. João V, Quillard e Duprà.

Um facto, no entanto, permanece comum: é o contraste entre a relativa simplicidade dos funerais efectivos, em que o corpo é levado à sepultura, e as cerimónias fúnebres posteriores, que só em Lisboa, segundo Robert Smith, foram celebradas por vinte e cinco ordens religiosas e nações estrangeiras, durante os meses de Agosto e Setembro de 1750[50]. Além disso, vários países estrangeiros assistiram a comemorações congéneres, como a Espanha, em cidades como Sevilha e Badajoz, a Inglaterra e, acima de todas, a Roma pontifícia. Quanto ao Império Português, as últimas homenagens foram prestadas em Velha Goa, a 14 de Novembro de 1751, mais de um ano depois de falecido o rei[51].

Esta diferença de tratamento julgamos poder compreendê-la pelo facto de o funeral propriamente dito

demonstrar da parte do falecido uma atitude de humildade perante Deus, que é comprovada pela escolha do hábito de S. Francisco para vestir os corpos dos reis falecidos, enquanto as exéquias, celebradas nos diferentes pontos do país, do Império e do estrangeiro, são, na verdade homenagens ao poder absoluto dos reis.

Não podemos esquecer que o luto era obrigatório, pelo espaço de dois anos, sendo um pesado e outro aliviado, conforme carta régia enviada logo no dia seguinte à morte do rei, a 1 de Agosto. E o Senado da Câmara de Lisboa ordenou que, a 8 de Agosto, "*todos os cidadãos, vestidos de luto rigoroso assistissem à demonstração de sentimento pela morte del-rei D. João V, na quebra dos escudos, sob pena de pagarem 2$000 reis e sujeitos às mais penas que o Senado ordenasse contra os que não comparecessem*"[52]. Esta cerimónia da quebra dos escudos, repetia-se cada vez que um rei morria, nos diferentes municípios do país[53], do que aliás nos dá conta a «Gazeta de Lisboa»[54].

Estas manifestações de dor e sentimento, não espontâneas mas obrigatórias, revelam afinal a pompa fúnebre como uma homenagem aos reis falecidos e uma garantia de obediência aos que sobem ao trono.

O funeral era, como dissémos, relativamente discreto. D. João V, depois de embalsamado e vestido foi posto na cama onde falecera, para o efeito coberta por um pano de veludo carmesim bordado a ouro, sendo o corpo coberto, da cintura para baixo, por outro pano idêntico,

para que assim pudesse receber a última homenagem directa: o beija-mão de todos os membros do Alto Clero e da Alta Nobreza do reino.

No dia seguinte, 1 de Agosto, rezou-se o responso, na presença do rei D. José e infantes. O Domingo ficou marcado pelo disparo de salvas de artilharia, pelos diferentes fortes, o que se repetia de quarto em quarto de hora. Às nove horas da noite, o corpo foi metido num caixão "*para ser colocado na Quadratura Patriarcal, que pomposamente funebre se havia fabricado na sala REgia do novo Palacio junto à Santa Igreja de Lisboa*"[55]. O caixão, de madeira de cipreste, foi metido num outro, de chumbo, em cuja cabeceira se gravou, na parte exterior da tampa, o brasão de armas reais, debaixo do qual se esculpiu uma caveira com duas tíbias cruzadas, seguida de uma tarja com a seguinte inscrição:

"D.O.M.

JOANNES V.

Portugaliae, & Algarbiorum Rex

Fidelissimus

Obbit die XXXI. Julii feria 6ª. anno Domini

MDCCL

Vixit annos LX. Menses IX. dies X.

Regnavit annos XLIII. Menses VII. dies XXIII.

Requiescat in pace.

Amen."[56]

O caixão de chumbo foi finalmente fechado a 3 de Agosto, depois do ofício fúnebre e missa, e metido noutro de madeira, forrado de veludo preto com galões de ouro, tendo por cima uma cruz de *tissu* branco e ouro. A sala em que se encontrava estava adornada de panos, e nela se colocou um altar com docel, tudo negro, onde o Cardeal Patriarca celebrou missa de corpo presente.

O cortejo fúnebre compreendia os porteiros de cana, os corregedores do crime na Corte, os titulares e fidalgos com ofícios na Casa Real, os grandes do reino, os presidentes dos tribunais, o regedor das justiças a cavalo, os cantores, capelães, beneficiados e cónegos da Patriarcal a cavalo, o mordomo-mor, também a cavalo, o coche com o corpo, o estribeiro-mor e o capitão da guarda alemã e, finalmente, o coche de estado. A Guarda Real circulava de cada lado dos dois coches e fechava o acompanhamento que era seguido por todos os Regimentos de Infantaria, distribuídos pelas ruas. O povo não participava nesta cerimónia.

Assim, foi conduzido o corpo até ao Mosteiro de S. Vicente de Fora, onde, no cruzeiro da Igreja, "*se tinha fabricado huma tarima, e nos seus lados se pozeraõ bancos razos, cobertos de preto, para os Principaes. Da parte do Altar mayor se collocou no meyo hum Faldistorio de prata*", para o Patriarca. No presbitério, junto aos degraus do altar do lado do Evangelho, estava outra tarima mais baixa e, defronte dela, uma mesa, coberta de luto, com o necessário para se escrever o auto de entrega do corpo do rei[57]. No

momento em que o corpo foi conduzido à Capela onde se guardam os corpos de outros reis, cessaram as descargas que os regimentos, Castelo, Forte da Vedoria e naus ancoradas no Tejo disparavam de minuto a minuto, assim como o rebate dos sinos de todas as igrejas e conventos de Lisboa[58].

Em relação às diferentes celebrações de exéquias, realizadas em memória de D. João V, em todo o Império Português, encontrámos diversas descrições, das quais incluimos, em anexo, os excertos que directamente se referem às artes efémeras. Assim, em Lisboa, além das exéquias oficiais, celebradas na Sé e descritas por Bento Morganti[59], foram realizadas idênticas cerimónias em S. Francisco da Cidade, pela Ordem Terceira da Penitência; em S. Vicente de Paulo, pelos Padres da Congregação da Missão; na igreja do Espírito Santo, pelos Padres da Congregação do Oratório, e na Igreja do Loreto, pela nação italiana[60].

Em Portugal continental, temos conhecimento das exéquias e respectivas construções e decorações efémeras, realizadas em Mafra, Sés do Porto (duas descrições), de Coimbra, de Braga, de Viseu e Évora, e ainda em Santa Cruz de Coimbra e Vila Viçosa[61]; realizaram também exéquias das quais não se conhecem pormenores, as cidades de Leiria, Faro, Aveiro, Guimarães, Torres Vedras, Viana do Castelo, Monção e Ponte de Lima. A nação catalã celebrou o seu pesar na igreja do Mosteiro de S. Bento, e a nação alemã, na igreja de S. Julião[62].

No Brasil, conhecem-se os mausoléus da Sé da Baía, da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em S. João del-Rei, e de Vila Rica de Ouro Preto, em Minas Gerais, que revelamos[63].

É conhecida ainda uma breve descrição das cerimónias realizadas em Luanda e Goa, estas pela Companhia de Jesus[64].

Fora de Portugal, embora se tenha conhecimento de outras, a única descrição e imagem que nos chega refere-se à Igreja de Santo António dos Portugueses, em Roma[65].

Em Londres, por exemplo, o desembargador Joaquim da Silveira proferiu uma oração fúnebre em latim e a missa foi rezada pelo carmelita Francis Blyth, cerimónias que tiveram lugar na Capela dos ministros de Portugal[66].

Embora escassas em imagens, essas descrições são normalmente pormenorizadas, revelando mesmo o nome dos artistas que colaboraram nos monumentos efémeros.

Assim, o mausoléu de D. João V na Sé de Lisboa foi obra de José Custódio de Sá e Faria, que, conforme nos diz Robert Smith, foi "pouco depois, em 15 de Outubro de 1750, ... nomeado por D. José I sargento-mor de Infantrª com o exercício de engenheiro", enquanto durasse a expedição que se deslocou ao Brasil para cumprir os termos do Tratado de Madrid[67]. Esta seria, segundo o mesmo autor, a sua primeira obra de arquitectura civil, carreira que prosseguiria mais tarde, ao serviço de Espanha[68].

Dos restantes mausoléus erigidos em Lisboa, apenas se conhece o criador do que a Ordem Terceira da Penitência

erigiu na Igreja de S. Francisco da Cidade - António da Cruz, que segundo o autor anónimo da *Relação* era arquitecto formado em Roma[69], embora o seu nome seja interiramente desconhecido no panorama da arquitectura portuguesa de meados do século XVIII e também passasse despercebido a Robert Smith.

É importante, contudo salientar que outro tipo de artistas colaboraram nestas obras, que integravam pintura, escultura, e toda uma série de elementos decorativos, que respeitam à arte dos tecidos. No caso do mausoléu da Sé de Lisboa, foi o próprio autor da sua descrição, Bento Morganti, quem delineou a efígie de D. João V e as cartelas e emblemas que faziam parte integrante deste tipo de decorações, e que foram passadas à estampa pelo gravador régio, Michel Le Bouteux.

O mausoléu de Mafra, que, no conjunto dos referidos, nos parece dos mais pobres, o que se justifica dado o carácter da Ordem dos Arrábidos, apesar da ligação de D. João V ao Convento de Mafra, foi executado pelo próprio intendente das obras, José Rodrigues.

Do resto do país, apenas se sabe que o autor do mausoléu da Sé do Porto foi o pintor João Glama Ströberle, cuja actividade como retratista se desenvolveu sobretudo na segunda metade do século XVIII, mas que, segundo o relator Rafael de Sá Baiesca e Montarroio, tinha estudado em Roma, sendo membro da Arcádia e primeiro prémio da Academia de S. Lucas, em 1739. Foi ele igualmente quem pintou o retrato de

D. João V, que fazia parte do monumento fúnebre, enquanto a pintura de emblemas e imitações de mármores foi obra do alemão João Domingos Strada e a armação do bolonhês Petronio Mazzoni, ambos ao serviço do bispo do Porto, o italianizado D. Fr. José Maria da Fonseca e Évora[70].

Em relação ao Império português, conhece-se o autor do mausoléu erguido na Sé de Luanda, um carpinteiro degredado, sobrinho do projectista e entalhador Santos Pacheco[71], autor, como se sabe, dos mais importantes retábulos de "estilo joanino", o do altar-mor da igreja dos Paulistas, em Lisboa, e o do altar-mor da Sé do Porto, o que justificará, pela formação adquirida junto do tio, o carácter de retábulo de altar que o mausoléu de Luanda apresenta[72].

No Brasil, foram muitas as cerimónias fúnebres realizadas em honra de D. João V, tendo o arquitecto Paulo Franco da Silva projectado tanto o da Sé do Salvador[73], como o erguido logo para a primeira cerimónia, que teve lugar na Igreja de S. Francisco, em 13 de Novembro de 1750[74].

Em Minas Gerais, o mausoléu da Matriz de S. João d'El-Rei foi concebido por um engenheiro militar, o sargento-mor António de Morais Sarmento, cuja carreira é desconhecida[75], tendo sido desenhado por Stefanus de Andrade, Lusit. e gravado pelo conhecido G.F.L. Debrie, um dos gravadores da Academia Real de História[76]. Finalmente, o mausoléu erguido em Vila Rica de Ouro Preto deve-se a outro

arquitecto, também desconhecido, Francisco Xavier de Brito[77].

Em Roma, foi o arquitecto português Manuel Rodrigues dos Santos quem ideou o mausoléu, seguindo, no entanto, o modelo criado por Carlo Fontana para as exéquias de D. Pedro II, "em escala mais ambiciosa", no dizer de Robert Smith[78]. Aquele arquitecto português, cuja actividade se desenvolveu em Roma, é no dizer de Paolo Portoghesi, o único arquitecto estrangeiro que na Roma do século XVIII deixou testemunho numa obra de notável envergadura: a igreja e convento dos Trinitários de Via Condotti, para além de obras de carácter efémero[79].

Este monumento fúnebre foi construido a pedido do Embaixador português, António Faria de Andrade Encerrabodes, seguindo ordens enviadas da Corte de Lisboa. Rodrigues dos Santos contou com a colaboração do pintor A. Bicchierari (1668-1766) e do escultor Pietro Bracci, que, como dissémos, trabalhou para Mafra.

O catafalco tinha a forma de um templete circular, assente em colunas emparelhadas sobre elevados pedestais; sobre o entablamento e como sustentando o baldaquino em forma de coroa, terminada em esfera com a cruz, estavam oito figuras da Fama (correspondendo às oito colunas). Sob o baldaquino, a urna era sustentada por anjos de corpo inteiro e encimada pela estátua de D. João V, da autoria de Pietro Bracci. Era de forma piramidal, ornamentada com relevos. Diferença fundamental e que confere carácter mais

arquitectónico ao monumento a D. João V, é o facto da coroa-baldaquino aparecer suportada por quatro pares de colunas emparelhadas da ordem compósita, enquanto no monumento a D. Pedro II "*non si vedeva como fosse sostenuta*"[80]. A solução das colunas emparelhadas de ordem colossal surge-nos aliás como característica do período joanino, sobressaindo, por exemplo, no portal da Biblioteca da Universidade de Coimbra. Por outro lado, a substituição do medalhão com o busto do rei por uma estátua pedestre do mesmo confere, inevitavelmente, mais monumentalidade ao conjunto.

Na nave e no transepto, foram colocados vários medalhões, pintados a claro-escuro, com cenas alusivas aos acontecimentos mais importantes do reinado, combinados com estátuas alegóricas e emblemas comemorativos[81]. Na Biblioteca Nacional, existe um manuscrito incompleto, com indicação de se tratarem de notas de João Baptista de Castro, onde estão transcritas as legendas de 17 emblemas sobre os principais factos do reinado de D. João V, que faziam parte da decoração fúnebre da Igreja[82].

Em Portugal, o esquema geral a que obedeceram as decorações fúnebres em honra de D. João V é idêntico e não apresenta modificações fundamentais relativamente ao que, vinte anos antes, se fizera em honra do Duque de Cadaval. O que mais variava era a estrutura do mausoléu, que poderia ser de carácter arquitectónico, recorrendo à pintura e escultura, ou apresentar uma estrutura mais efémera e menos grandiosa, recorrendo essencialmente aos tecidos, que,

aliás, estavam presentes igualmente no primeiro caso. O esquema adoptado, quando se tratava de uma estrutura arquitectónica, também variava entre a planta oitavada e a quadrangular, podendo mesmo aparecer plantas ovais. Muitos mausoléus seguiram o modelo de Carlo Fontana no de D. Pedro II, sendo terminados por um docel em forma de coroa gigantesca, da qual pendiam panejamentos com galões e borlas de ouro; noutros, o coroamento era constituído por uma pirâmide ornamentada de estátuas.

Mas as decorações fúnebres não se limitavam aos mausoléus. Também a fachada da igreja era ornamentada com panos pretos, que podiam ser sustentados por esqueletos (S. Francisco da Cidade) ou a «Fama» (Catedral do Porto), acompanhados geralmente pelas armas reais (S. Francisco da Cidade e Igreja do Espírito Santo) e por uma inscrição (S. Vicente de Paulo, Espírito Santo, Sé do Porto).

Interiormente, as decorações adaptavam-se à planta mais vulgar das igrejas portuguesas: nave única, com capelas ou altares laterais, separados por pilastras emparelhadas. O modelo está bem patente na gravura que nos mostra as decorações feitas na Igreja de Santa Justa, nas já referidas exéquias do Duque de Cadaval: sobre as pilastras, panos pretos saindo de caveiras, enquanto sobre as capelas, emblemas ou tarjas com molduras alternadas, apresentam quer pinturas (quase sempre a grisalha), quer legendas aludindo às virtudes do soberano, às suas principais acções como rei, ou, mais geralmente, ao tema da efemeridade da vida humana e

da morte e ressurreição da alma (por exemplo, a Fénix renascendo das cinzas); versículos da Bíblia relacionados com esta temática são especialmente usados.

Em certos casos, a simplicidade do monumento fúnebre era compensada pela decoração de todos os altares com emblemas e tarjas, como aconteceu, por exemplo, em Santa Cruz de Coimbra[83]. Curioso é também o caso da Sé de Lisboa, igreja de três naves, onde este tipo de decorações se distribuía pelas naves laterais e cruzeiro da Igreja[84]. Comparando tais emblemas e tarjas com os que decoravam a Igreja de Santa Justa, quando da morte do Duque de Cadaval, verificamos que estas são bastante mais ricas, de decoração volumosa, embora o vocabulário de conchas, palmetas e ramagens, combinadas com caveiras, e com asas de morcego, no caso do Duque, ou com tíbias, no caso de D. João V, sejam semelhantes. Por outro lado, os enquadramentos, no caso das exéquias do Duque, são mais curvilíneos, tendendo, no caso de D. João V, para um emolduramento quase geométrico, combinando rectângulos e triângulos de cantos arredondados. Também aqui, no caso das cartelas com legendas que ornamentam o mausoléu, se passa de uma expressão claramente barroca, simétrica e volumosa, para outra rococó, mais linear e, sobretudo, caracteristicamente assimétrica[85].

A ornamentação das capelas e altares repete-se de forma quase idêntica em todas as igrejas: em S. Francisco da Cidade, os emblemas representavam as virtudes do reie as tarjas eram rematadas por caveiras com asas, coroa e

ceptro[86]; em S. Vicente de Paulo, sobre os altares, estavam medalhas alusivas às acções do rei, e, sobre as portas, entre os altares da igreja, mais seis emblemas; sob o coro, havia uma grande tarja com inscrição e, nas paredes que o sustentavam, mais quatro emblemas[87]. Também a Igreja do Espírito Santo se encontrava ornamentada com emblemas e medalhas, alusivos às vitórias do monarca e às suas virtudes[88]. Na igreja do Loreto, caveiras prateadas sustentavam troféus dourados e entre os nichos com estátuas dos Apóstolos viam-se tarjas com inscrições bíblicas, alusivas às virtudes do rei[89].

Em Mafra, onde, como já referimos, as decorações foram mais simples, ornamentaram-se os altares com doceis roxos e paramentos negros; aliás, sendo as cerimónias realizadas logo a 8 de Agosto, tornava-se impossível uma decoração muito complexa[90].

No que se refere à Catedral do Porto, no texto, previa-se uma edição ilustrada pelo próprio Glama Ströberle, mas a verdade é que apenas é reproduzida uma estampa, que representa as decorações na fachada da Igreja[91].

Um caso particular é o de Vila Viçosa, em que, sendo pequena a Capela Real, foi o claustro que lhe dá acesso ornamentado com esqueletos, armas reais, emblemas e inscrições. Apesar de tudo, o corpo da igreja e o coro somavam cerca de cem inscrições, embora o anónimo autor da relação apenas transcreva catorze[92].

No Brasil, em S. João del-Rei, os altares apareceram ornamentados com cortinas negras e doceis. Em Vila Rica de Ouro Preto, da fachada ao interior da igreja, o receituário fúnebre era plenamente cumprido: na fachada, coberta de panos negros, ao alto, duas mortes seguravam uma ampulheta; a meio, via-se o retrato do rei, em busto, sustentado por duas «Famas»; mais abaixo, dois meninos seguravam uma tarja com inscrição e, sobre a porta, estavam as armas reais. Entrando na igreja, a parte inferior do coro estava decorada com panos negros franjados de ouro e, de cada lado, viam-se tarjas com inscrições. No fecho do arco do coro, um laço enquadrava uma caveira com asas de morcego - decoração que, como vimos, também aparecia nas exéquias do duque de Cadaval - da qual pendia uma tarja com inscrição. Todas as tribunas e altares eram decorados com tarjas e emblemas, enquanto nas pilastras que os separavam apareciam troféus de armas. Quatro esqueletos, junto aos pilares, seguravam as cortinas de veludo negro que enquadravam o túmulo. Uma das novidades que esta decoração apresenta é ao nível da cor, aparecendo além dos negros, roxos, dourados e prateados, os brancos, que deveriam tornar a decoração bastante mais leve; embora não dispondo de gravuras, parece-nos que o gosto que presidiu a esta ornamentação se deve inserir numa estética rococó, quer pela presença dos brancos, quer pelos laços e apanhados de que fala o autor da descrição anónima[93].

Em relação aos mausoléus, são mais profundas as diferenças, que derivam quer das possibilidades financeiras

de quem patrocinava as exéquias, quer do tempo que havia para as preparar. Os elementos fundamentais que os compunham eram uma urna ou caixão, que simulasse a presença do corpo do falecido rei, uma ou várias inscrições de carácter panegírico, um retrato do rei pintado, ou em efígie, os símbolos do poder real - coroa, ceptro e bastão de comando; as armas reais portuguesas; estátuas alegóricas das virtudes do monarca ou das suas acções. Nem todos estes elementos deveriam obrigatoriamente estar presentes e, só nos monumentos mais ricos, se incluía a sua totalidade. Todo este conjunto se integrava numa estrutura arquitectónica, que se desenvolvia em vários andares.

Os monumentos fúnebres mais simples, que nos são descritos na «Gazeta de Lisboa»[94], constavam de uma urna coberta de panos pretos, sobre a qual se encontrava uma almofada com uma coroa real. O conjunto era normalmente coberto por um docel de panos roxos ou negros.

Muitos destes monumentos eram inseridos numa estrutura arquitectónica de planta poligonal, como já tinha acontecido com os mausoléus da Infanta D. Francisca e do Infante D. Carlos. No caso de D. João V, por exemplo, o mausoléu de Guimarães assentava em oito arcos e, sobre eles, oito colunas; em Montemor-o-Novo e Viseu os monumentos eram de base octogonal, assim como em Lisboa, o de S. Vicente de Paula; o de Faro era de base sextavada. Para Robert Smith, "o mausoléu de Viseu representa..., em contraste com o de Lisboa, um extremo de conservantismo provinciano"[95], embora

se o compararmos com a gravura do de D. Francisca, em Braga, o de Viseu, pelo menos a nível do coroamento, apresenta uma linguagem bastante mais erudita[96]. São ainda de planta oitavada o mausoléu erigido na Sé de Braga e o de S. João del-Rei, em Minas Gerais.

A outro grupo pertencem mausoléus como o da Sé de Lisboa, cuja estrutura arquitectónica assenta em quatro colunas sobre pedestais, com coroamento formado por entablamento e frontão, de acordo com a linguagem clássica e que Robert Smith considera integrar-se "na tradição da arquitectura académica barroca, iniciada em Portugal por João Frederico Ludovice"[97]. Enquanto na Sé de Lisboa foram usadas colunas compósitas, em Tomar[98], também quatro colunas, "jónicas e dóricas", com capitéis de bronze dourado, sustentavam uma cúpula. De planta quadrada, com sobreposição de colunas, sendo as do corpo inferior da ordem dórica, e os outros dois corpos com colunelos, era o mausoléu de Mafra, cuja decoração se limitava a panos e castiçais[99]. Era ainda de planta quadrada, assente em quatro colunas o mausoléu de Vila Viçosa[100].

Um outro tipo de monumentos é claramente influenciado pelo que Carlo Fontana realizou para D. Pedro II, conhecido através de gravuras. É o caso do que António da Cruz elevou em S. Francisco da Cidade, o que não é de admirar, se o dito arquitecto se formou na Corte romana: assentava em quatro pedestais, em cuja parte interior quatro mísulas suportavam quatro cartelas que seguravam a urna; em

cada uma das faces, quatro quadros representavam as virtudes do rei. Na parte superior, uma pirâmide terminava em esfera de ouro, sobre a qual se via a efígie do rei, a grisalha. O coroamento era feito por um docel (embora sem coroa), que alcançava "as linhas de ferro do cruzeiro", do qual saíam cortinas, que se vinham prender nas quatro colunas que ligavam a capela-mor ao corpo da Igreja[101].

Mais próximo ainda do mausoléu ideado por Fontana foi o que ergueram os Padres do Oratório, na sua Igreja do Espírito Santo. Vale a pena sublinhar algumas passagens da descrição: "*era de forma quadrada, fazendo quatro cortaduras nos angulos as faces principaes de quatro grandes pedestais, que se levantavaõ sobre hum estrado: tinhaõ estes pedestaes pela parte interior unidos a si outros quatro meyos pedestaes, sobre os quaes se levantavaõ quatro pés ou garras de forma arqueada*"; a urna era "*formada á antigua em forma piramidal alargando pela parte superior, e sobresahindo ao mais corpo os quatro angulos; de sorte que ficava vazio, e aberto para todas as quatro faces hum grande espaço debaixo de Urna e entre os quatro pedestaes*". A urna era coberta por um corpo que estreitava para dentro e terminava em pirâmide, tendo na parte superior um troféu militar. No meio deste, um globo dourado suportava a «Fama» que numa das mãos tinha a sua trombeta e na outra, um medalhão com o perfil do rei coroado de louros. Em cada pedestal via-se um corpo sobre o qual estavam quatro alegorias a quatro virtudes. O mausoléu era coberto por uma grande coroa real dourada, que quase

tocava a abóbada, à volta da qual pendia uma sanefa com franjas de ouro, da qual saíam quatro grandes cortinas, que iam prender nas paredes da igreja, sobre os arcos[102]. Se compararmos esta descrição com a gravura do mausoléu de D. Pedro II, torna-se evidente a semelhança.

Seguiu ainda este modelo o mausoléu de D. João V na Sé da Baía, da autoria de Paulo Franco da Silva, que, como afirma o autor da *Relação*, João Borges de Barros, imitou o mausoléu de D. Pedro II. Segundo Robert C. Smith, "o desenho de Fontana foi reproduzido na Baía mais modestamente, em madeira, panos pintados e estuques"[103].

Uma palavra nos merece ainda, pela sua originalidade, o monumento funerário levantado em Vila Rica de Ouro Preto: assentava este numa base quase "ovada", sobre a qual se levantavam quatro colunas compósitas, com capitéis dourados, sobre cada uma das quais estava uma cartela em que assentava uma lage, imitando mármore, na qual estava o túmulo, coberto com pano de veludo ornamentado a ouro e tendo por cima a almofada com a coroa, ceptro e bastão; nos quatro ângulos da referida lage, estavam quatro meninos chorando, com legenda apropriada. Sobre as cartelas, sentavam-se esqueletos, simbolizando a morte, com a sua foice. No centro das colunas, formava-se um obelisco, ao cimo do qual estava a urna ou depósito das cinzas, sustentada por quatro figuras alegóricas, representando as quatro partes do mundo. Nos vãos, entre estas figuras, viam-se outros quatro esqueletos e, sentadas nas partes

salientes, quatro figuras alegóricas das virtudes. O conjunto era coberto por um docel de brocado roxo, sustentado pela serpente ou dragão dos escudos portugueses. Dele saíam quatro cortinas, que, tal como no mausoléu de D. Pedro II, iam terminar nas quatro pilastras da igreja, onde eram sustentadas por esqueletos de vulto perfeito. De grande riqueza escultórica e aparato cénico, este monumento simbolizava bem a riquíssima região de Minas Gerais[104].

Importa ainda salientar que estes monumentos em que os roxos e negros se combinavam com o ouro e a prata, eram enriquecidos com as luzes bruxuleantes das velas que, em tocheiros, eram complemento indispensável de todas as decorações fúnebres.

Embora realizados já no reinado de D. José, estes monumentos, por um lado, representam o culminar das artes do período joanino, reunindo elementos do barroco e rococó que caracterizou os últimos anos do reinado. Por outro lado, consideramos que eles vieram a influenciar em alguns aspectos as artes decorativas do reinado de D. José, assim como a decoração dos altares, tendo sem dúvida contribuído para a moda das pinturas imitando diferentes espécies de mármore, tão características da decoração rococó e que aparecem em quase todas as decorações fúnebres.

Gravuras e edições relativas às cerimónias fúnebres

Muito ligada às artes efémeras, particularmente às de carácter fúnebre, está a edição de obras em que as cerimónias e monumentos são pormenorizadamente descritos, ilustradas ou não com gravuras.

No entanto, as únicas edições de luxo realizadas no reinado de D. João V, cujo tema é a morte, são a que o próprio D. João V encomendou, quando das exéquias de seu pai, D. Pedro II, realizadas em Roma - *Funerale celebrato nella chiesa di Santo Antonio della nazione portoghese in Roma per la morte del ré di Portogallo, Don Pietro II l'anno MDCCVII*, Roma, 1707 - com doze estampas abertas pelo gravador Domenico Franceschini, activo em Roma entre 1705 e 1725[105], consequentemente obra italiana; e o livro realizado pelo Duque D. Jaime em honra de seu pai, D. Nuno Álvares Pereira de Melo, que conta com uma série de gravuras ilustrativas do funeral e da decoração e monumento fúnebre realizados, como dissémos, na Igreja de Santa Justa, onde foram celebradas exéquias com especial pompa.

As gravuras desta obra, que incluem estampas de página inteira e de dupla página, cabeçalhos e iniciais, são da autoria do pintor régio Pierre Antoine Quillard, que trabalhou bastante para a Casa de Cadaval, e foram impressas por Teodoro André Harrewyn, o estampador flamengo contratado na Haia por Diogo de Mendonça Corte Real e chegado a

Portugal em 1726, na mesma altura em que o referido pintor[106].

Para Ernesto Soares, esta obra atinge elevada qualidade porque Quillard tanto tira "o efeito dos grandes quadros" como das vinhetas e iniciais, onde se vêem verdadeiras "miniaturas cheias de graça e delicadeza animadas por deliciosas figurinhas", que o colocam "a par dos melhores gravadores estrangeiros"[107].

É de estranhar que a D. João V não fosse prestada homenagem equivalente, em Portugal, já que as suas exéquias em Santo António dos Portugueses foram também assinaladas, como as de seu pai, com a publicação *Exequias à magestade fidelissima do senhor Rey D. João V, por ordem do fidelissimo senhor Rey D. Joseph I seu filho e sucessor, celebradas em Roma na igreja de Santo Antonio da nação portuguesa aos 24 de Mayo de 1751*, Roma, 1751, em que a gravura representando o catafalco de Manuel Rodrigues dos Santos foi realizada por Giuseppe de Vasi (1710-1782), um dos gravadores mais célebres do seu tempo[108].

Nas obras escritas em Portugal respeitantes à doença, morte e exéquias do rei, que, na sua maioria são de carácter informativo e da iniciativa das entidades responsáveis pelas cerimónias, a qualidade artística não foi preocupação fundamental. Algumas são simples folhetos postos a circular com o texto do sermão prégado ou com uma descrição, mais ou menos objectiva, do monumento fúnebre, mas sem recurso a estampas. Uma excepção é a descrição do

mausoléu da Sé de Viseu, que conta com uma única gravura de Debrie, ou a do mausoleu erigido em S. João del-Rei que também, nalguns raros exemplares, inclui na página de rosto uma gravura de Debrie sobre desenho de um artista desconhecido, Estêvão de Andrade.

Duas edições apresentam uma tentativa de relacionar texto e imagem: a primeira é a de Bento Morganti, relativa ao mausoléu da Sé de Lisboa, que além do desenho do mesmo, contém nove gravuras ilustrando o tipo de emblemas utilizados nas decorações fúnebres, sendo os desenhos delineados pelo próprio Bento Morganti e as estampas abertas por Michel Le Bouteux, um dos gravadores que trabalhou para a Academia Real de História, sendo consideradas por Ernesto Soares "como modelos de execução técnica"[109]. Mas esta edição contém igualmente estampas cuja finalidade é exclusivamente decorativa, de que destacamos as armas de D. João V, assinadas por Quillard, e o cabeçalho do sermão, com gravura de Debrie sobre desenho de Vieira Lusitano, além de outro cabeçalho de Debrie e de várias iniciais do mesmo e de Le Bouteux. O primeiro é dos artistas com maior número de obras conhecidas, sendo precisamente a sua especialidade os cabeçalhos, vinhetas e iniciais[110].

Outra das edições que deveria incluir gravuras que ilustrassem o monumento fúnebre, juntamente com outras de carácter essencialmente decorativo, é a *Relação das solemnissimas exequias...*, realizadas na Sé do Porto, de Rafael de Sá Bayesca e Montarroio. Na verdade, o texto

reporta-se várias vezes a ilustrações que não existem. Ao contrario de Robert Smith que diz que deste mausoléu "não possuimos uma descrição adequada"[111], consideramos que esta seria das mais completas se até nós tivessem chegado todas as estampas e não apenas a que representa as ornamentações na fachada da catedral. Esta gravura, do próprio Glama Ströberle, autor do mausoléu, mostra-nos uma qualidade pictórica bastante superior às gravuras de Debrie e equivalente às de Le Bouteux. Em contrapartida, a gravura de página inteira que abre a *Oração fúnebre*, assinada por Bernardo dos Santos, é manifestamente inferior[112].

Outros relatos das exéquias de D. João V são decorados com gravuras, mas sem intenção de ilustrar o texto. É de acentuar que precisamente dois desses relatos foram impressos na oficina régia Silviana, que trabalhava para a Academia Real, pelo que não é de surpreender que utilizasse vinhetas, iniciais e outras gravuras decorativas dos artistas da Academia. Assim, a *Relação das exéquias...* realizadas na catedral de Braga, apresenta no frontispício as armas do bispo, gravadas por Debrie, que é também o autor de uma inicial; no cabeçalho, aparece uma gravura com o escudo coroado, assinada por Hieronimus Rossi, em Roma[113]. A *Oração fúnebre* que acompanha esta relação é também enriquecida por gravura não assinada.

Da mesma oficina é a *Relação panegyrica das honras funereas...* realizadas na cidade da Baía, que tem no frontispício as armas reais, gravadas por Quillard,

cabeçalhos, iniciais e gravura final de Debrie, além de um retrato de D. João V, em efígie, assinado por de Rochefort e datado de 1730[114].

Também algumas obras panegíricas escritas quando da morte de D. João V, tanto sermões como poemas laudatórios, são ilustradas por gravuras de carácter decorativo, algumas das quais são simples gravuras em madeira[115].

No levantamento que fizemos, encontrámos três retratos de D. João V, gravados por Debrie, em 1740, sempre em início de texto; escudos colocados no frontispício das obras, sendo quatro de Le Bouteux, H. Rossi (igual ao já referido na *Relação...* de Braga), Debrie e Quillard; três vinhetas e duas iniciais de Debrie, duas iniciais de Michel Le Bouteus e outra de O. Cor[116].

De todas estas gravuras, queremos destacar a que ilustra o *Panegyrico funebre...* do Padre Manuel Rodrigues[117], da autoria de Debrie, e que ilustra uma cena do Paço, onde se vê o rei sentado, tendo por trás o escudo coroado e, ao fundo, uma parede pintada com figuras alegóricas; três nobres aguardam, enquanto outro, de joelhos, mostra ao rei um manto com cabeção de arminho. Esta cena parece-nos interessante por representar uma audiência e ter um cunho de circunstância.

Outra obra que merece destaque, embora italiana, é o *Sermão* de Pedro Serra, prégado na Igreja de Santo António, em Roma, ilustrado com gravuras de Gio. Battista Sintes, que também ilustrou a relação da entrada de André de Melo e

Castro em Roma, acima referida, e por António Gregori, gravador florentino, além do já mencionado Hieronimus Rossi.

Muito curiosa é ainda a edição de um *Sermão de acção de graças*, pelas melhoras do rei, prégado em 1742, e impresso no mesmo ano na já referida Oficina Régia Silviana, com escudo de Le Bouteux, iniciais de Debrie e De Rochefort, e um cabeçalho, també, de Le Bouteux, representando simbolicamente o horto de Naria como um jardim murado à francesa[118].

Deste breve estudo se pode mais uma vez concluir pela importância que tiveram, no panorama da gravura artística joanina, o grupo de gravadores que trabalharam para a Academia REal, donde a indiscutível qualidade das obras impressas na oficina Silviana, sendo também manifesta a maior popularidade dos dois gravadores Debrie e Le Bouteux.

Os temas escolhidos para ilustrar estas edições fúnebres não são específicos, embora seja mais frequente encontrarem-se as armas reais no frontispício da obra e o retrato do rei no início do texto (inventariámos quatro casos de cada uma das situações). Por outro lado, algumas gravuras referem especificamente o tema da morte: é o caso de algumas vinhetas de Debrie, onde aparece uma urna com génios ou anjinhos (*Culto fúnebre*, nº 2 nº 8); de uma outra vinheta final de Debrie, onde aparece um menino chorando junto de um globo, livros e instrumento musical (*Discurso sagrado...*, nº 4); de uma inicial *Q*, também de Debrie, onde

aparece uma urna com obelisco (nº 5) e de outra inicial A, de Le Bouteux, que se repete, mostrando um túmulo e a figura da morte sentada (nº 9 e nº 10).

NOTAS:

[1]Victor Tapié, Barroco e Classicismo I, Editorial Presença, Lisboa, 1974, p. 256
[2]Idem, ibidem
[3]Gazeta de Lisboa, Braga, 15 de Maio de 1721; ver anexo documental II - E
[4]Ibidem, Lisboa, 19 de Junho de 1721
[5]Ibidem, Lisboa, 26 de Junho de 1721
[6]Ibidem, 13 de Julho de 1730; ver anexo documental II - E
[7]Ibidem, 16 de Março de 1741; Folheto de Lisboa de 11 de Março de 1741; ver anexo documental II - E
[8]Ver anexo documental II - E (publicações referentes à morte de membros da família real)
[9]Gazeta de Lisboa de 3 de Maio e de 31 de Maio de 1736
[10]Robert C. Smith, Os Mausoléus de D. João V nas quatro partes do Mundo, Separata da «Revista da Faculdade de Letras de Lisboa», Tomo XXI, 2ª série, nº 1, 1955, p. 15
[11]Ver anexo documental II - E.
[12]Gazeta de Lisboa de 11 de Outubro de 1736
[13]Ibidem, 18 de Outubro de 1736 (Braga, 30 de Setembro)
[14]Ver excertos em anexo documental II - E
[15]Bernardo Fernandes Gaio, Culto Funebre..., p. 3; ver anexo documental II - E
[16]Robert C. Smith, op. cit., p. 14
[17]Bernardo Fernandes Gaio, Relação do Magnifico, e celebre Mausoléo...; ver anexo documental II - E
[18]Gazeta de Lisboa de 11 de Setembro de 1742; ver anexo documental II - E
[19]Gustavo de Matos Sequeira, A Cidade de D. João V, Conferência pronunciada no Palácio Galveias, na tarde de 21 de Dezembro de 1750, C. M. Lxª, 1950, p. 52
[20]Lisboa, Na Off. de Antonio Isidoro da Fonseca, MDCCLII (B.N. Lxª 1. 47504 P)
[21]Ed. Freire de Oliveira, Elementos para a História do Município de Lisboa, 1ª parte, Tomo XIV, Lisboa, Typographia Universal, 1906, pp. 72-73
[22]Folheto de Lisboa de 8 de Setembro de 1742 (Braga, 30 de Agosto); ver anexo documental II - E.
[23]José Soares da Silva, Gazeta em forma de carta, op. cit.; ver anexo documental II - E
[24]D. Francisco Xavier de Meneses, Conde da Ericeira, Diário, op. cit.; ver anexo documental II - E.
[25]Mercúrio Histórico de Lisboa de 25 de Janeiro de 1744
[26]Luis José de Figueiredo, Noticias annuaes do anno de 1740 Athe o anno de 1749; ver anexo documental II - E.
[27]Mercúrio Histórico de Lisboa de 6 de Julho de 1748

[28]Ver excertos das cerimónias fúnebres em anexo documental II - E.
[29]*Funerale Celebrato nella Chiesa di Santo Antonio della Nazione Portoghese in Roma per la morte del Re di Portogallo, Don Pietro Secondo l'Anno MDCCVII*, com gravuras de Girolamo Frezza e Domenico Franceschini
[30]D. Jaime de Mello, Ultimas Acçoens..., do início à p. 149; ver anexo documental, p. 3
[31]Idem, ibidem, até à p. 275; ver anexo documental pp. 3-4.
[32]Idem, ibidem, pp. 277-78
[33]Cyrillo Volkmar Machado, Collecção de Memórias, Coimbra, 1922, p. 147
[34]Ayres de Carvalho, D. João V e a Arte do seu Tempo, I vol., Lisboa, 1960, pp. 228 a 235; estampa 6; vol. II, 1962, estampas 123 e 130
[35]Ver anexo documental II - F (doença do rei).
[36]J. Ribeiro Guimarães, Sumário de vária História, op. cit., vol. V, pp. 233 e segs.; Folheto de Lisboa (ver anexo documental II - F).
[37]Inácio Barbosa Machado, Relaçam da enfermidade, ultimas acçoens, morte, e sepultura do muito alto, e poderoso Rey, e Senhor D. João V, Lisboa, Na Officina de Ignacio Rodrigues, 1750, p. 16
[38]Folheto de Lisboa de 2 de Junho de 1742; ver anexo documental II - F.
[39]Gazeta de Lisboa, 18 de Setembro de 1742; ver anexo documental II - F.
[40]Inácio de Barbosa Machado, Relaçam da enfermidade..., op. cit., p. 16
[41]Ver a título de exemplo, documento do Arquivo Histórico Municipal de Montemor-o-Novo (Al C14-1)
[42]Robert C. Smith, Os Mausoléus de D. João V nas quatro partes do mundo, Separata da «Revista da Faculdade de Letras», Tomo XXI, 2ª série, nº 1, 1955
[43]António Filipe Pimentel, "Vivência da Morte no tempo Barroco: tumulária portuguesa dos séculos XVII e XVIII" in Actas do I Congresso Internacional do Barroco, II vol., Porto, 1991, pp. 243-268
[44]José Manuel Tedim, "Carlo Fontana e as Exéquias de D. Pedro II na Igreja de Santo António dos Portugueses" em Roma in Actas do I Congresso Internacional do Barroco, op. cit., pp. 503-518
[45]Affonso Ávila, "As Barroquissimas Exéquias de Dom João V" in O Lúdico e as projecções do mundo barroco, Editora Perspectiva, S. Paulo, 1971, «Debates - arte»
[46]Bento Morganti, Descripção Funebre, das Exequias, que a Bazilica Patriarchal de S. Maria dedicou á memoria do Fidelissimo Senhor Rey D. João V, Lisboa, Na officina de Francisco da Silva, MDCCL (B.N. Lxª HG 16249 V)
[47]José Fernandes Pereira, "A morte de D. João V: Ascese e Espectáculo" in Claro-Escuro, nºs 2 e 3, Quimera Ed.ª, Lisboa, Maio / Novembro de 1989, pp. 165-176
[48]Francisco Xavier da Sylva, Elogio funebre, e historico do muito alto, poderoso, augusto, pio, e Fidelissimo Rey de

Portugal, o Senhor D. João V, Lisboa, na Regia Officina Sylviana, e da Academia Real, MDCCL

[49]Lisboa, Na Off. de Ignacio Rodriques, MDCCL; ver anexo II - G

[50]Robert C. Smith, op. cit., pp. 7-8

[51]Idem, ibidem, p. 7

[52]J. Ribeiro Guimarães, Sumário de vária História, vol. 2º, p. 135

[53]Ver, a título de exemplo, documento do Arquivo Histórico Municipal de Montemor-o-Novo (A2 A2)

[54]Ver em anexo o levantamento das referidas notícias.

[55]Francisco Xavier da Sylva, op. cit., p. 331

[56]Idem, ibidem, p. 332 (D.O.M. D. João V, rei de Portugal e dos Algarves, Fidelíssimo, Morreu dia 31 de Julho, 6ª feira, do ano do Senhor de 1750. Viveu 60 anos, 9 meses e 10 dias. Reinou 43 anos, 7 meses e 23 dias. Descanse em paz. Amen).

[57]Idem, ibidem, pp. 338-339

[58]Gazeta de Lisboa de 11 de Agosto de 1750

[59]Ver anexo documental II - G (descrição nº 1)

[60]Ver anexo documental II - G (descrições nºs 2, 3, 4 e 5)

[61]Ver anexo documental II - G (descrições nºs 6, 7, 8, 9, 10, 11 e 12)

[62]Maria Benedita Araújo, "O ritual da morte - As exéquias celebradas na defunção de el-Rei D. João V" in A Festa, vol. II, Sociedade Portuguesa de Estudos do século XVIII, Lisboa, 1992, pp. 795-822

[63]Ver anexo documental II - G (descrições nºs 13, 14 e 15)

[64]Ver anexo documental II - G (descrição nº 16)

[65]Ver anexo documental II - G (descrição nº 17)

[66]Maria Benedita Araújo, op. cit., p. 814

[67]Robert C. Smith, op. cit., pp. 9-10

[68]Idem, ibidem, p. 9, nota 21

[69]Ver anexo documental II - G (descrição nº 2)

[70]Ver anexo documental II - G (descrição nº 7)

[71]Robert C. Smith, op. cit., pp. 22-25

[72]Idem, ibidem, fig. 7

[73]Idem, ibidem, pp. 30-31 e 32; ver anexo documental II - G (descrição nº 13)

[74]Idem, ibidem, p. 31

[75]Idem, ibidem, p. 33; ver anexo documental II - G, nº 14

[76]Idem, ibidem, p. 33

[77]Ver anexo documental II - G (descrição nº 15)

[78]Robert C. Smith, op. cit., p. 19

[79]Paolo Portoghesi, Roma Barroca. II. Consumo di un linguaggio, Editori Laterza, Roma-Bari, 1973, Universale Laterza, 252, pp. 754-755

[80]Robert C. Smith, op. cit., p. 20

[81]Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, Centro Cultural de Belém, 1993, II - 69, pp. 264-265

[82]Biblioteca Nacional de Lisboa, Cód. 522, fl. 12 "Inscripcoens que se pozeraõ no mausoléo que a Naçaõ Portuguesa fez nas exequias delRey D. João V na Igrª. de S. Antº em Roma"; fl. 16 "Relaçaõ do funebre Apparato e magnifico Mausoleo erecto na Real Igr. de S. Antº da inclita

(12 vols)

Naçaõ Portuguesa em Roma. Pela morte de João V Rey Fidelissimo de Portugal"; ver anexo documental II - G, nº 16

[83]Ver anexo documental II - G, descrição nº 11.

[84]Ver anexo documental II - G, descrição nº 1).

[85]José Fernandes Pereira, op. cit., pp. 167-168

[86]Ver anexo documental II - G, descrição nº 2.

[87]Ver anexo documental II - G, descrição nº 3.

[88]Ver anexo documental II - G, descrição nº 4.

[89]Ver anexo documental II - G, descrição nº 5.

[90]Ver anexo documental II - G, descrição nº 6.

[91]Ver anexo documental II - G, descrição nº 7.

[92]Ver anexo documental II - G, descrição nº 12.

[93]Ver anexo documental II - G, descrição nº 15.

[94]Ver anexo documental II - G, descrição nº 18.

[95]Robert C. Smith, op. cit., p. 15

[96]Idem, ibidem, figura 2

[97]Idem, ibidem, p. 10

[98]Ver anexo documental II - G, descrição nº 18 («Gazeta de Lisboa»)

[99]Ver anexo documental II - G, descrição nº 6.

[100]Ver anexo documental II - G, descrição nº 12.

[101]Ver anexo documental II - G, descrição nº 2.

[102]Ver anexo documental II - G, descrição nº 4, pp. 14-15 e 17.

[103]Robert C. Smith, op. cit., p. 31

[104]Ver anexo documental II - G, descrição nº 15.

[105]Robert C. Smith, op. cit., p. 20, nota 66

[106]Ver outros elementos sobre este gravador no capítulo 1.7. Academias, bibliotecas, colecções.

[107]Ernesto Soares, História da Gravura Artística em Portugal, vol. I, Lisboa, Livraria Samcarlos, 1971, p. 21

[108]Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco, op. cit., p. 264

[109]Ernesto Soares, op. cit., p. 20

[110]Idem, ibidem, p. 20

[111]Robert C. Smith, op. cit., p. 13

[112]Este é também o autor de uma estampa com o retrato do Padre Francisco Soares, datada de 1730 (Luis Chaves, "Lista de alguns gravadores portugueses ou que trabalharam em Portugal do século XVI a XIX" in Subsídios para a História da Gravura em Portugal, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1927, «Subsídios para a História da Arte Portuguesa» XXIV, pp. 57-87)

[113]Trata-se de Girolamo Rossi (II), gravador a buril, (Roma, 1682 - depois de 1762), que é também autor de um retrato gravado de D. João V (Ver capítulo 1.6. A escultura e a pintura)

[114]Trata-se de Pedro de Rochefort, outro dos gravadores contratados na Haia, em 1726, por Diogo de Mendonça Corte Real, para vierm trabalhar na Academia Real de História (Pedro de Azevedo, "A nomeação de pessoal superior da imprensa da Academia Real de História" in O Archeologo Portuguez, vol. XIX, nº 1 a 6, Janeiro a Junho de 1914, pp. 31-40)

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
SERVIÇOS DE DOCUMENTAÇÃO