

The background of the cover is a detailed painting of an opulent interior. It features a large, ornate wooden cabinet with glass doors on the left, filled with books and decorative objects. In the center, a large framed painting hangs on a wall with patterned wallpaper. Below the painting is a bust and other small decorative items. To the right, there is a small table with a book and a decorative screen with a floral motif. The floor is tiled with a diamond pattern. The overall style is classical and elegant.

COLEÇÕES DE ARTE EM PORTUGAL E BRASIL NOS SÉCULOS XIX E XX

COLEÇÕES REAIS E COLEÇÕES OFICIAIS

Maria João Neto • Marize Malta
(eds.)

**COLEÇÕES DE ARTE
EM PORTUGAL E BRASIL
NOS SÉCULOS XIX E XX**

COLEÇÕES REAIS E COLEÇÕES OFICIAIS

COLEÇÕES DE ARTE EM PORTUGAL E BRASIL NOS SÉCULOS XIX E XX

COLEÇÕES REAIS E COLEÇÕES OFICIAIS

Maria João Neto • Marize Malta
(eds.)

TÍTULO

Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX
Coleções Reais e Coleções Oficiais

COORDENAÇÃO

Maria João Neto
Marize Malta

IMAGEM DA CAPA

Enrique Casanova, 'Sala da Música do Palácio da Ajuda',
c. 1889-1895, Aguarela, Inv. 55450/8, PNA-DGPC.

DESIGN E PAGINAÇÃO

Nuno Pacheco Silva
Nuno Ribeiro

DOI

<http://doi.org/10.30618/9789896586836>

ISBN

978-989-658-683-6

DEPÓSITO LEGAL

476571/20

DATA DE EDIÇÃO

Novembro de 2020

EDIÇÃO



CALEIDOSCÓPIO – EDIÇÃO E ARTES GRÁFICAS, SA
Rua Cidade de Nova Lisboa, Quinta Fonte do Anjo, 1-A.
1800-108 Lisboa · PORTUGAL
Telf.: (+351) 21 981 79 60 | Fax: (+351) 21 981 79 55
caleidoscopio@caleidoscopio.pt | www.caleidoscopio.pt

LIVRO NO ÂMBITO DO VII COLÓQUIO INTERNACIONAL
"COLEÇÕES DE ARTE EM PORTUGAL E BRASIL NOS
SÉCULOS XIX E XX: COLEÇÕES REAIS E COLEÇÕES OFICIAIS"

PALÁCIO NACIONAL DA AJUDA, 21 A 24 DE OUTUBRO DE 2020

A grafia dos textos é da responsabilidade dos respetivos autores.



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

PPGAV

PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES VISUAIS
EBA-UFRJ

ARTIS

INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE
FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE LISBOA



LETRAS
LISBOA

FCT

Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

APRESENTAÇÃO

Muitos artistas aspiravam em ter como encomendadores ou mecenas os membros das Casas Reais. Exemplos de um gosto refinado, as suas escolhas e opções serviam de referência a nobres e burgueses endinheirados, incrementando o negócio da produção artística. À medida que as oficinas artesanais se transformam em modernas firmas comerciais de uma variedade requintada de artes visuais e decorativas, ter o privilégio de servir uma Casa Real e alcançar o estatuto de ‘fornecedor oficial’ tornou-se uma posição desejada. Segundo os preceitos do mercado, são elaborados atrativos catálogos, com cuidadas descrições e integrado gradualmente o poder sugestivo da imagem. Diversos agentes são envolvidos no processo de aquisição, em particular quando este se desenrola no estrangeiro, tendo as Casas Reais e Oficiais, nos respetivos diplomatas, intermediários diligentes e eficazes. Quando as aquisições se processam no mercado das antiguidades, os mecanismos são semelhantes e as escolhas feitas constituem tendências a seguir.

A prática das coleções reais acaba por servir de modelo para coleções governamentais (presidenciais, regionais e municipais), as quais, diante de outras temporalidades, adotam perfis particulares. Do mesmo modo, os presentes entre chefes de Estado também geram coleções oficiais, permitindo a continuidade de oportunidades para outras gerações de artistas, designers, marchands, galerias e oficinas.

A memória dos perfis das coleções reais é garantida nos museus nacionais e em alguns palácios que foram musealizados, servindo de referência a muitos outros colecionadores e desencadeando um compartilhamento com o público de determinados gostos e tipologias artísticas, questão que permanece semelhante nas coleções oficiais de Estado. Muitas obras e objetos pertencentes a essas coleções estão hoje disponíveis em museus sem, contudo, serem identificadas, dificultando perceber suas particularidades e estratégias de aquisição e incorporação.

A partir dessas questões, os estudos da presente publicação trazem importantes contribuições sobre o elaborado processo de mercado, os fenómenos de gosto, tendência e influência criados a partir de diversas coleções reais e oficiais em Portugal e Brasil.

Maria João Neto

Marize Malta

A COMPRA DA COLECÇÃO DE PINTURA DE CHARLES-JOSEPH, PRÍNCIPE DE LIGNE (1735–1814), PELO PRÍNCIPE REGENTE D. JOÃO (1767–1826) E O SEU IMPACTO NAS COLECÇÕES DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES DO RIO DE JANEIRO

ANA MAFALDA TÁVORA DE MAGALHÃES BARROS

Doutoranda/Universidade Autónoma de Lisboa. Técnica Superior PNA/Biblioteca da Ajuda.

Resumo

É nosso propósito apresentar um “caso de estudo”, relativo à compra de um conjunto de pinturas da colecção do Príncipe Charles-Joseph de Ligne, em 1795, pelo então Príncipe Regente D. João, cuja negociação terá envolvido destacados elementos da elite nobiliárquica portuguesa. Este trabalho insere-se no âmbito mais amplo do estudo sobre os legados materiais do Antigo Regime e da sua importância na formação das actuais colecções públicas de arte. Procuramos, através de documentação inédita dos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo, bem como de catálogos e documentação relativos ao acervo do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, aprofundar o conhecimento sobre as colecções régias de arte de D. João VI, identificar pinturas que adquiriu no período em que exerceu a regência do Reino (a partir de 1792), bem como a trajectória daquelas, das colecções régias, até à sua posterior incorporação nas colecções públicas de arte, no século XIX, como consequência da criação das instituições museológicas no novo Reino.

Palavras-chave

Príncipe de Ligne; Príncipe Regente D. João; Colecção de Pintura; Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro.

A História do colecionismo em Portugal, no Final do Antigo Regime, é um campo no qual, à falta de levantamentos e estudos sistematizados, persistem desconhecimento e dúvidas. Talvez por essa razão investigadores que se têm consagrado ao estudo das colecções de arte em Portugal ignorem o papel de D. João VI (1767–1826), naquele domínio. Paulo Varela Gomes (1952–2016), na recensão à obra de Ângela Delaforce, dedicada ao estudo da arte e seus patronos no século XVIII, em Portugal, referindo-se à falta de ilustrações da mesma, dá uma resposta possível – *“Its real cause is the fact that many works either no longer exist or their whereabouts are unknown, which also explains why Portugal’s art collections and patrons have not attracted more international attention”*, levantando, em consequência, a importante questão – *“What happened to most of the objects acquired by the Portuguese court and nobility from the sixteenth to the eighteenth century?”*¹.

A dispersão dos conjuntos, por força de vicissitudes várias, de entre as quais se salienta a decadência e o endividamento das principais Casas da nobreza de corte, com a consequente venda de espólios, para pagamento de dívidas; a ida da corte para o Brasil, em 1807, nesse movimento deslocando bens e acervos documentais; “a dificuldade de determinar, na maioria dos casos, uma segura concordância entre os documentos escritos”, no caso de estes estarem acessíveis, o que nem sempre se verifica, “e os quadros existentes”², restauros pouco criteriosos que alteraram a configuração das obras, entre outras dificuldades, tornaram este um exercício de nem sempre assegurado êxito.

É, assim, nossa intenção, através de um “*caso de estudo*”, isto é, a compra da colecção de pintura do Príncipe Charles-Joseph de Ligne, em 1795, pelo então Príncipe Regente D. João, contribuir para o melhor conhecimento das colecções régias de arte, identificar modos de aquisição e personalidades intervenientes, esclarecer possíveis trajectórias das obras das colecções régias, até à sua posterior incorporação nas colecções museológicas públicas, no século XIX.

PODER E APARATO SIMBÓLICO

O nosso trabalho segue a tese de Paulo Varela Gomes, segundo a qual, *“os anos decorridos entre 1780 e a 1ª invasão napoleónica constituíram um dos períodos mais ricos e activos da história artística de Portugal – correspondendo aliás a um ciclo de grande prosperidade económica”*, justificando que *“o que sucedeu então em Portugal, especialmente do ponto de vista da encomenda de estado (mas também da privada) de quadros e painéis de pintura de história, sustenta favoravelmente a comparação com o ocorrido na própria Grã-Bretanha – onde, (...) o estado e os particulares não manifestavam interesse senão pelo retrato ou pela pintura dos “Grandes Mestres”*”³. Perspectiva inovadora que importa salientar, por contrariar a tese de uma quase total ausência de vida cultural na corte dos Braganças, muito explorada pela historiografia oitocentista e novecentista.

É com este pano de fundo que há uns anos, dando início ao estudo e levantamento documental relativos às colecções de arte que a Rainha D. Carlota Joaquina (1775–1830) reunira no Paço-Quinta do Ramalhão, perseguia então a hipótese de a sua origem radicar, em parte, na inúmeras vezes mencionada compra de pinturas da colecção do Príncipe de Ligne, efectuada pelo então Príncipe Regente D. João, por intermédio de D. Lourenço de Lima (1767–1839), embaixador em Viena de Áustria, de 1794 a 1801. Tal suposição fora apresentada pela historiadora-museóloga Paula Mesquita Santos⁴, no seu artigo pioneiro sobre aquelas colecções e tinha como fundamento uma carta que Vieira Portuense (1765–1805) dirigira a D. Rodrigo de Souza Coutinho (1745–1812), 1º Conde de Linhares, na qual o pintor tentara vender à Coroa as pinturas que reunira no seu périplo por Itália. Escrevera Vieira, de Londres, em 17 de Julho 1798, que *“Nos quadros igualmente faria a mesma coisa, querendo algum tempo como sei fex o Principe de Line dos Paizes Baixos que tendo em Vienna a sua colleção de Pinturas por via do Excellentissimo Senhor Dom Lourenço de Lima cedeu a Vossa Magestade Alteza a dicta colleção por 50 mil cruzados recebendo por espaço de 10 annos a soma de 5000 cruzados muito mais achando-se a dicta*

*collecção rica dos flamengos e necessaria de ser guarnecida dos grandes mestres Itallianos como justamente são os meos (...)”*⁵. Não sendo certo que a negociação dos quadros de Vieira tivesse tido sucesso, contrariamente à relativa à sua coleção *Bodoniana*, que se encontra na Biblioteca Nacional de Lisboa, deixou, no entanto, um lastro, por vezes utilizado, sempre que se tratava de questionar a origem dos acervos pictóricos régios, nomeadamente quando esta era incerta. Já no séc. XIX, o Conde Athanasius Racinsky (1788–1874) no seu périplo pelas Casas nobres e palácios de Lisboa, na procura de colecções de arte, referira que no Palácio Real da Ajuda, as obras de pintura antiga seriam provenientes da colecção do Príncipe de Ligne – “*Hors les anciens tableaux d’Ajuda que je crois proviennent en grande partie d’une collection du prince de Ligne (...) et parmi lesquels il y en a de bons, la cour ne possède guère d’obets d’art qui méritent d’être cités*”⁶. Juízo crítico, quase sempre aplicado pelos estrangeiros, nem sempre inteirados das especificidades lusitanas. E nem sempre acolhidos nos interiores das casas nobres, salvo raras excepções, de que foram notórios os casos de William Beckford (1760–1844) e do próprio Racinsky.

Quis a fortuna que quando realizávamos a pesquisa documental nos Arquivos da Torre do Tombo, para o estudo das colecções de arte de D. Carlota Joaquina, localizássemos a tantas vezes citada e nunca esclarecida lista das pinturas que o Príncipe de Ligne vendera ao então Príncipe Regente de Portugal.

No entanto, se aquele conjunto documental permitia comprovar agentes e processos de aquisição de obras de arte pela corte mariana e joanina, nele não se encontrava relação com o processo de formação da colecção da futura Imperatriz Rainha, cujo esclarecimento estava, em parte, em documentação guardada na Biblioteca da Ajuda⁷. Mas permitiu esclarecer um capítulo do estudo das colecções régias de pintura, no final do Antigo Regime.

LIBERALIDADE E “RÉGIA MUNIFICENCIA”

A 2 de julho 1795, D. Lourenço de Lima, então embaixador em Viena de Áustria, participa a Luís Pinto de Sousa Coutinho, Secretário de Estado dos Negócios do Reino, da Guerra e dos Estrangeiros, que “*O Príncipe de Ligne, chefe de huma das mais respeitáveis casas dos Países Baixos (...) tendo perdido os imensos bens que aly possuía, hé obrigado, para subsistir a vender o pouco que poudes salvar*” [pedindo] “*com irresistível instancia quizesse propor à nossa corte a aquisição de parte da sua galleria de preciosos quadros*”, de que lhe enviara nota. Escreve o Embaixador ter então prometido fazer chegar à corte carta particular sobre aquela matéria, insistindo que se tratava “*de huma aquisição preciosa ao módico preço de 50 mil florins, pagos ou com huma renda perpétua de 2500 florins ao ano, ou de 5 mil em dez anos*” e que, em caso de anuência por parte do soberano, tal gesto representaria “*hum beneficio digno da grandeza de Sua Magestade*”. Era, nas palavras do Embaixador, dupla a vantagem, pois não só “*augmentar[ia] a sua regia colecção com quadros dignos della*”, como empregaria “*a sua régia Munificencia a favor de hum homem tão respeitável pelo seu nascimento e pela justiça do motivo que o faz infeliz*”. Comprometia-se, de igual modo, a remeter a “*Nota ou lista dos quadros e das raridades pela primeira ocasião e pela via de Génova por não carregar tanto a Posta*”, pedindo uma “*resposta particular*” sobre aquele assunto⁸. Datada do mesmo dia 2 de julho, seguia, em correio diferenciado, a lista das obras objecto do negócio, não sendo certa a data em que teria chegado às mãos do ministro português.

QUEM ERA CHARLES-JOSEPH, PRÍNCIPE DE LIGNE (1735–1814) QUE PROPUNHA A VENDA DE PARTE DA SUA COLECÇÃO DE PINTURA AO PRÍNCIPE REGENTE DE PORTUGAL

Charles-Joseph de Ligne, oriundo dos Países Baixos, pertencia a uma das mais antigas e ilustres casas da velha nobreza católica europeia. Com uma vasta cultura e relacionando-se com a mais alta aristocracia e

os mais destacados intelectuais do seu tempo, fora, de acordo com o seu biógrafo, Philip Mansel, “*un courtisan professionnel*”, numa época em que as cortes reais detinham poder e reinavam sobre a cultura⁹.

Viajante incansável, espírito culto e livre, deixou nas suas *Mémoires* e em muitos outros escritos, as suas impressões sobre monarcas, políticos, militares, filósofos, homens de letras, intelectuais, com os quais se relacionou, expressando um pensamento próprio sobre os ambientes das cortes de Versailles, de Sans-Souci, de São Petersburgo, de Viena, que frequentou enquanto príncipe do Sacro Império Romano Germânico. Assistiu à queda da monarquia francesa, e à utilização das ideias de Voltaire (1694–1778), que admirava, e com o qual se correspondeu, para a destruição de um modo de vida que prezava. É o próprio a afirmar que “*on profanerait le nom de Voltaire et de Rousseau pour renverser les trônes et les autels, les palais, les châteaux et les lois. Qu’on ne dise point que c’est la philosophie qui a produit les monstres (...)*”, mas sim, considerava, a ambição de uns quantos, lamentando os crimes cometidos a cobro de ideias que ambicionando o progresso, tinham levado ao que apelidava de “*barbarie*”¹⁰.

Os altos cargos desempenhados e os serviços militares prestados, ao longo de gerações, ao serviço dos Habsbourg, tinham cumulado os Príncipes de Ligne de prestígio e património, sendo detentores, à volta do Palácio de Beloeil, a casa de família, de vastos domínios que se estendiam de Bruxelas à fronteira com a França. Porém, com a ocupação dos Países Baixos Austríacos, na sequência da derrota infligida pelos exércitos napoleónicos, aos das forças da coligação do Sacro Império Romano Germânico, na batalha de Fleurus, em 25 de Junho de 1794, a região de Hainaut, onde a família detinha bens, ficara sob administração francesa.

Com o seu património sob sequestro, o então Príncipe de Ligne, Charles-Joseph, procura, refúgio em Viena, capital do Império, onde se instala. No entanto, e, como era comum no estrato social ao qual pertencia, os meios de que dispunha, para acudir às inúmeras despesas que o seu estilo de vida comportava, eram sempre insuficientes. Nas suas *Mémoires*, Charles Joseph desabafa “*La vie est un rondeau; elle finit à peu près comme elle a commencé; les deux enfances en sont une preuve (...). Des créanciers,*

des usuriers dans mon antichambre, comme au temps où j'étais réduit à la maigre pension paternelle; des emprunts que je fais sous un prétexte fastueux et qui servent à satisfaire des besoins réels, à peu près comme je faisais à vingt ans aux banques de pharaon (...)"¹¹.

Na sua antecâmara precipitavam-se os credores, visitas pouco desejáveis, pois, como confessa, *"me voilà donc pauvre gentilhomme aux expédients ainsi que j'ai commencé"*¹². Tais contrariedades não o inibiam, contudo, de viver *"entouré d'une large maisonnée"*, comparando a sua actual residência, às suas próprias ideias, considerando-a *"la seule ouverte dans Vienne. J'ai six plats à dinner, cinq à souper. Arrive qui veut, s'assoit qui peut. Quelques fois lorsque les soixantes personnes qui la fréquentent arrivent et s'y rencontrent en même temps, mes chaises de paille n'y suffisent pas (...)"*¹³.

Apesar de continuar a debater-se, como escreve o seu biógrafo, entre *"une nuée de dettes et des plans pour s'en sortir"*¹⁴, Ligne afirmava-se como um grande senhor na corte dos Habsbourg, mesmo que para tal continuasse a contrair dívidas. É o próprio a admitir – *"J'aime assez à faire le beau dans les rues de Vienne, à cheval derrière la voiture de l'empereur, aux grands cérémonies où je remplace le grand chambellan ..."*¹⁵. Numa sociedade profundamente hierarquizada, na qual as despesas de representação e os consumos sumptuários, eram instrumento indispensável de auto afirmação, Charles Joseph não escapava a um padrão de comportamento comum na alta aristocracia, das sociedades pré-industriais, para a qual, segundo estudou Elias, *"ses dépenses lui sont dictées – indépendamment de ses ressources – par son rang et les obligations de représentation imposées par la société"*¹⁶. Ligne actuava, pois, de acordo com normas e valores compatíveis com o estatuto da Casa e linhagem secular que representava¹⁷.

A venda de património, isto é, de parte das colecções de arte que, com a ajuda do seu secretário, conseguira deslocar para Viena, tornara-se uma forma de minorar as faltas de liquidez que enfrentava. O próprio confessa, em 1796, aos seus leitores, *"(...) un temps où les revolutions privent de tout secours. J'ai vendue pour vivre mes tableaux, ma vaisselle, et je vends le peu d'esprit qui me reste"*¹⁸.

A RESPOSTA DA CORTE PORTUGUESA À PROPOSTA APRESENTADA PELO PRÍNCIPE DE LIGNE

Não tardou a réplica à proposta que D. Lourenço de Lima apresentara à corte portuguesa pois, apesar das dificuldades nas comunicações, com data de 12 de Novembro desse mesmo ano, já o Embaixador informava para Lisboa que – *“Sexta feira 6 do corrente tive[ra] a honra de receber o despacho” com “data de 24 de Outubro e com elle as felizes noticias da saúde de Suas Alt.as Reais Os Príncipes Nossos Senhores (...)”, bem como, no mesmo, “tive[ra] também o gosto de receber as certezas (?) de que Sua Mag.de que D. G.de consentia na compra dos quadros do Príncipe de Ligne pelo preço de 50000 florins pagos no discurso de dez annos, a 5000 florins ao anno”, dando nota do regozijo e das “demonstraçoens de reconhecimento, de alegria e de sincera gratidão”, não só por parte do Príncipe, como do “numeroso partido de parentes e amigos” daquele “omem tão digno e tão benemérito pelo seu nascimento, pelas suas qualidades, pelo seu actual infortúnio, e pella honrosa causa delle”, manifestando, de novo, quanto era de “louvar com respeitoso reconhecimento o Nome e actitude do Príncipe Nosso S.r que fazendo huma aquisição a preço equitativo, mas em circunstâncias que fizeram hesitar outros soberanos a quem elle os tinha offerecido, dá mais huma prova da sua generosa e illuminada virtude e fixa para sempre o sincero agradecimento deste illustre infeliz”. Informava, igualmente, ter feito “passar ao Príncipe o primeiro pagamento dos 5000 florins de que elle tanto necessita[va]”, e que iria, “em poucos dias”, na “companhia do mais hábil pintor (...) a examina[r]” os quadros, deixando para a posta próxima a informação sobre o “melhor methodo de [os] fazer transportar directamente a Lisboa e com a possível brevidade”¹⁹.*

Depreendemos das palavras do Embaixador que a compra fora efectuada sem a observação das pinturas, tendo sido valorizada, essencialmente, a intenção de fazer um gesto magnânimo, em nome do Príncipe Regente de Portugal, na corte de Viena, isto é, a aquisição de uma colecção onde constavam nomes sonantes da pintura europeia, o que permitia à Coroa aumentar as suas colecções próprias de pintura,

demonstrando a “*generosa e illuminada virtude*” do Regente, como afirmara D. Lourenço de Lima, bem como a “*regia munificência*” do soberano, isto é, a “*largueza*” e “*liberalidade*”²⁰ do mesmo senhor. O empenho do Embaixador em levar a bom termo aquela aquisição, é reconhecido pelo Príncipe de Ligne, que, nas suas *Mémoires*, a propósito de uma “*Descida da Cruz*”, de Van Dyck, lhe retribui a amabilidade – “*Il me nourrit ce tableau, à present que j’ai tout perdu, par les cinq mil florins que me fait la cour de Portugal, grâce à l’obligeance du meilleur des hommes, son ministre Lima*”²¹.

As razões que poderiam justificar o facto de “*outros soberanos*” terem hesitado no negócio, segundo confessava o Embaixador, leva-nos a equacionar algumas hipóteses: seriam todas as pinturas originais dos artistas mencionados, ou, em parte, cópias de *atelier* e, como tal, mais acessíveis, num momento em que no mercado havia uma grande disponibilidade de obras de arte, motivada pela desamortização de ordens religiosas, e o empobrecimento das elites de Antigo Regime? Seria excessivo o valor pedido, para as obras que eram apresentadas? Teriam eventuais interessados na corte de Viena padecido da mesma escassez de meios financeiros, em consequência dos sobressaltos causados pelas invasões napoleónicas? Dúvidas para as quais não temos respostas seguras. Mas sabemos que nem todas as pinturas seriam originais dos autores mencionados no manuscrito, pois algumas das obras adquiridas que julgamos ter localizado, correspondem a cópias ou réplicas de *atelier*, de outras que se encontram, actualmente, em museus europeus.

O PARTIDO VIENENSE NA CORTE LISBOA

O interesse naquele negócio por parte de D. Lourenço de Lima é mais fácil de equacionar, pois significava não só agradar a uma personalidade que gozava de um grande prestígio na Corte Católica dos Habsburgo, bem como ao seu “*partido*” na corte de Lisboa, já que Charles-Joseph de Ligne era parente do 2º Duque de Lafões, D. João Carlos de Bragança e Ligne de Sousa Tavares Mascarenhas da Silva (1719–1806), sendo os

avôs de ambos irmãos. O Duque, que vivera igualmente emigrado na corte vienense, poderia, agora em Lisboa, intervir a favor do seu parente, junto do Príncipe Regente D. João. A prova-lo está a carta, datada de 14 de Janeiro de 1795, que D. Lourenço de Lima remetera “*para o Duque de Alafoens*”, da parte de Ligne, “*por entender não podia com decência deixar de ceder às instâncias do Príncipe de Lignes, que me pediu lha remettesse; o qual com toda a Principal Nobreza deste Pays, não cessão de fazer o Elogio das qualidades Pessoaes do mesmo Duque*”, como alguém, “*(Duque de Allafoens) que aqui com tanta razão se adqueriu a mais alta reputação; e que ainda hoje hé geral e superiormente estimado (...)*”²². A interferência, neste “*negócio*”, do Duque de Lafões, parente de Ligne e da família Real de Portugal, é pois plausível, confirmando os laços que ligavam a corte de Lisboa à de Viena.

O ENVIO DA COLECÇÃO

Sendo a situação política na Europa de uma enorme instabilidade, como consequência do avanço do exército francês pelos territórios europeus, a colecção de pinturas foi ficando em Viena. Na correspondência daquela Legação, em carta datada de 16 de Julho de 1796, D. Lourenço de Lima, após minuciosa descrição da situação militar nos territórios circunvizinhos, refere “*a situação da Itália e os perigos e incertezas da navegação entre Génova e Lisboa*”, esperando a aprovação para a resolução que tomara “*de não remeter por ora a Lisboa a colecção de quadros que Sua Mag.de q D.s Gde foi servida comprar ao Príncipe de Ligne e que aqui se achão seguros e bem guardados*”, afirmando que, “*logo que das circunstancias gerais possa resultar a segurança da remessa*”, a enviaria, “*com preferência pela via de Génova*”, que lhe parecia a mais própria, assim cessassem “*as inquietaçoens da Itália*”²³.

Tais condições de segurança só se apresentariam no ano de 1800, sendo a corte informada pelo Ofício de 9 de Abril, que finalmente, partia, rumo a Lisboa, “*a colecção dos quadros*” adquirida ao “*(...) Príncipe de Ligne, a quem se paga todos os annos a consignaçoão da decima parte do*

*preço total por que S. Mag.de foi servida comprarlhe” aquela, “que agora se remete a Lisboa, como segura no comboio, que vai partir de Trieste (...)”*²⁴, não sendo provável que tardasse muito a sua chegada, uma vez que os barcos carregavam, de igual modo, cereais necessários ao abastecimento de Lisboa.

A COLECÇÃO DE PINTURA DO PRÍNCIPE DE LIGNE

A colecção adquirida ao Príncipe de Ligne, descrita no manuscrito *Catalogue des tableaux appartenans à Son Altesse le Prince de Ligne*, era constituída por 65 pinturas de dimensões variadas, que iam do retrato de aparato, às obras de pequenas dimensões dignas de um gabinete de amor ou, como aquele refere, “propre à figurer dans un Cabinet choisi”. Integravam-na 24 retratos (36%), 15 pinturas de tema mitológico (23%), 8 pinturas de paisagens (12%), 7 pinturas de temática religiosa (10,7%), 2 pinturas de história (3%), 2 de batalhas, 1 natureza morta, e 6 pinturas de género. A “grande pintura” representada pelos retratos, história da Roma clássica, a história sagrada e a mitologia; os “géneros menores”, pelas naturezas mortas, e a pintura dita de género.

A menor presença de obras de temática religiosa no acervo de Ligne, bem como o significativo conjunto de pinturas dedicadas aos temas da mitologia clássica, é compatível com a laicização de gosto, nas sociedades do Norte, por influência da cultura das Luzes, nas elites de Antigo Regime. O significativo número de retratos, e nesta categoria salientando-se os de aparato, relacionamo-lo com uma mundivisão aristocrática, pois se a linhagem genealógica era determinante para atestar a antiguidade e importância de uma Casa, aí estavam os antepassados ilustres a dar corpo à narrativa. No caso dos Príncipes de Ligne, pelos feitos que os haviam evidenciado, no campo militar, ao serviço dos Habsbourg, pois o *ethos* militar era central na afirmação de uma Casa do Antigo Regime.

DAS COLECÇÕES REAIS PARA AS ACTUAIS COLECÇÕES MUSEOLÓGICAS

À falta de referências documentais precisas, apenas podemos presumir que, após a chegada a Lisboa, as diferentes pinturas tivessem sido acomodadas nos Palácio Reais de Queluz e de Belém, e com menos probabilidade no da Ajuda, em consequência do incêndio que ali deflagrara em 1794, tendo, em parte, partido, nas caixas contendo preciosidades que deixaram o cais de Belém, rumo ao Brasil, em 1807.

Observando aturadamente a lista das pinturas adquiridas em Viena, ensaiámos a sua localização nas actuais colecções museológicas nacionais e nas do Brasil, valorizando uma aproximação de títulos, ou temáticas compatíveis, semelhança de dimensões e suportes, relativamente aos do manuscrito, e por último, no caso brasileiro, serem provenientes do legado de D. João VI. O facto de a colecção do Museu de Belas Artes, do Rio de Janeiro, dispor de vários retratos de Príncipes de Ligne, logo de imediato dois retratos de aparato, um deles atribuído a Van Dyck, e que os mesmos faziam parte das colecções reais deixadas no Rio, na sequência do regresso da Família Real a Lisboa, em 1821, tornava aquela via de investigação plausível. Isto é, justificava a tese de que parte da colecção adquirida ao Príncipe de Ligne teria acompanhado a corte, e estaria presentemente nas colecções museológicas do Brasil.

Por dispormos, neste estudo, de espaço limitado, apenas apresentaremos algumas propostas, relativas a pinturas do acervo do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro que nos parecem corresponder às do manuscrito de Ligne, deixando para outro exercício a sinalização de alguns outros títulos, quer nos acervos do Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, quer no Palácio Nacional da Ajuda, que podem confirmar as palavras de Raczyński, quanto à eventual presença de obras provenientes da colecção de Ligne, nas colecções reais portuguesas.

OBRAS DA COLECÇÃO DO PRÍNCIPE DE LIGNE NO ACERVO DO MUSEU DE BELAS ARTES DO RIO DE JANEIRO

A entrada **nº 9 do manuscrito** corresponde a uma pintura intitulada «*Portrait en Pied d'un Conte de Nassau*», atribuída a “*Wan Dyck*”, com as dimensões de “*1,7½ pieds*” de altura por “*1 pied 3 pouces*” de largura, equivalentes a 50 cm por 38 cm, aproximadamente. Tal especificação colocava-nos, de imediato, perante a questão de existir, no Museu de Belas Artes do Rio Janeiro, um retrato com designação semelhante – “*Retrato do Conde João de Nassau-Siegen*”, como réplica do *atelier* de Anton Van Dyck, óleo sobre tela, registo nº 2378, afecta à colecção que D. João VI deixara no Brasil, tendo esta, no entanto, dimensões muito superiores, isto é, 209 cm de altura, por 118 cm de largura²⁵. Após aturada observação, pois, para um retrato de corpo inteiro, as dimensões apresentadas no manuscrito pareciam diminutas, concluímos que a razão para tal disparidade residiria, provavelmente, no facto de, na elaboração das cópias do inventário, o copista ter replicado as dimensões do quadro anterior, pois, tanto o n.º 8, como o n.º 9, apresentam medidas exactamente iguais, isto é, “*1,7 ½*” pés de altura, por “*1 pied 3 pouces*” de largura, isto é, 50 cm, por 38 cm, aproximadamente. A hipótese de o manuscrito nos induzir em erro, no que respeita as dimensões, parece plausível.

Diz Zuzana Paternostro ser a pintura do Museu “*uma cópia, executada no século XVII, da obra de Anton van Dyck (1599–1641), cujo original, (colecção do príncipe de Lichtenstein)*”, se encontra actualmente na “*Gemalde Galerie, de Viena*”²⁶. A ser a mesma que consta no manuscrito, não se trata, porém, do retrato de João Maurício de Nassau-Siegen (1604–1679), que foi governador de Pernambuco, a partir de 1637, conforme escreve aquela autora, e repete Yara Moura²⁷, mas sim de Johan, Conde de Nassau-Siegen (1583–1638), seu meio-irmão, casado com Ernestine Yolande de Ligne, trisavô do Príncipe Charles Joseph, assim se justificando a sua presença na *Galerie* de Ligne.

No que respeita a esta obra do acervo do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, que consideramos corresponder à referida no manuscrito, com título semelhante, trata-se, inegavelmente, de um retrato de

grande qualidade de execução, atribuível ao círculo de Van Dyck e não ao próprio, significando, como era usual neste tipo de inventários, uma sobrevalorização das autorias, não sendo feita a distinção entre as obras originais e as réplicas de *atelier*.

Com o nº 10, o manuscrito faz referência a um outro retrato, *“Portrait en pied d’un Prince de Ligne. C’est celui qui fut Viceroi de Sicile et Gouverneur de Milan. La figure est d’un dessein corret et d’un couleur vraie. Les habillemens sont fort bien traités”*, com as dimensões de 6 pés, por 3 pés e 7 polegadas, equivalentes a 1,83 m, por 1,10 m, que consideramos tratar-se da obra descrita no catálogo do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, de 2008²⁸, como *“retrato de Claudio Lamoral”*, ostentando a *“Ordem do Tosão de Ouro”* e identificado como *“Grande de Espanha”*, óleo sobre tela, (192 cm x 113,5 cm), registo nº 2364. A própria pintura exhibe a identidade do retratado, *“Claude Lamoral né Prince de Ligne et du S. Empire Grand DEspagne Chevallier De Lorde De La Toison Dor VisceRoi De Sicile Gouverneur De Milan (...)”*, assim confirmando a nossa tese.

Claude Lamoral (1618–1679), 3º Príncipe de Ligne, fora casado com Klara Marie, condessa de Nassau-Siegen, filha do Conde João de Nassau-Siegen, correspondente à entrada anterior, pelo que era bisavô de Charles-Joseph de Ligne, assim se justificando a presença do seu retrato na coleção dos Príncipes de Ligne. Distinguiu-se militarmente ao serviço de Filipe IV e Carlos II de Espanha, que o nomearam entre outros cargos, como Vice-Rei da Sicília e Governador de Milão. Feito Grande de Espanha, morreu em Madrid, no ano de 1679²⁹.

Este género de retratos era essencial numa galeria de pintura de um aristocrata, pois testemunhavam a ancestralidade da família, bem como a sua importância em momentos históricos capitais, como teria sido a defesa do Mediterrâneo, pelas forças católicas, face à ameaça turca.

A pintura com o nº 11 no manuscrito é descrita como *“Minerve enchainant Pegaze. Composition allégorique où le grand talent de Rubens et son génie se font aisément reconnaître”*, com as dimensões de *“4 pieds, 6 pouces”* de altura e *“6 pieds, 1 pouce”* de comprimento, isto é, 138,162 cm por 185,587 cm, que deve corresponder à pintura *Pégaso*, registo nº 2351,



Fig. 1 – Retrato do Conde João de Nassau-Siegen, autor desconhecido; óleo sobre tela; 209 x 118 cm; Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro.



Fig. 2 – Retrato de Claudio La Moral, autor desconhecido; óleo sobre tela; 192 x 113,5 cm; Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro.



Fig. 3 – *Pégaso*, Jan Boeckhorst (1604–1668); óleo sobre tela; 133 x 168 cm; Museu Belas Artes do Rio Janeiro³⁰.

do acervo do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, atribuída a Jan Boeckhorst (1604–1668), discípulo de Rubens e que terá acabado muitas das suas obras, sendo as dimensões desta, semelhantes às do manuscrito.

No catálogo *Colecção de D. João VI*, é referida como a representação do “*cavalo alado Pégaso, símbolo da imortalidade, no momento em que Minerva e Mercúrio lhe põem as rédeas de ouro*”³¹, descrição que se aproxima do título do manuscrito. O facto de ter pertencido à antiga colecção do monarca, deixada no Brasil em 1821, reforça a nossa convicção de ter integrado o lote adquirido ao Príncipe de Ligne. Trata-se de uma das principais obras de pintura europeia, da colecção daquele Museu, pela qualidade do desenho, tratamento da cor e dinamismo da representação.

O legado de D. João VI. Em síntese, este foi um exercício ensaiado a partir do estudo de um manuscrito inédito, do acervo dos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo, no qual ficam patentes as dificuldades e incertezas de um trabalho desta natureza. Nele se evidencia, porém, o papel de D. João VI no campo do enriquecimento das régias colecções de arte, acção pautada por uma “*liberalidade*” e “*munificência*” conformes aos ideais de um mecenas de Antigo Regime. É, de igual modo, evidente o papel dos Embaixadores nas cortes europeias, pois, para lá das informações de carácter político que veiculavam, eram importantes instrumentos, não só na afirmação da imagem do monarca nas cortes estrangeiras, como em simultâneo, desempenhavam o papel de mediadores na aquisição de bens essenciais para o aparato régio, ou para a actualização estética e cultural da corte lusitana. No Brasil, a acção do Regente e depois Rei, destacou-se não só na instalação da máquina administrativa do Estado, como, no campo cultural, assumiu contornos estruturais, pois que incidiu na criação de instituições fundadoras de um Estado moderno e autónomo. Tributamos ao então Regente a ida da Missão Artística Francesa, chefiada por Joaquim Lebreton, que trouxe, artistas e obras de arte, uma colecção de pinturas, para a futura Academia Imperial de Belas Artes, que sucedera à escola Real das Ciências, Artes e Ofícios e que em muito contribuiu para a renovação do ensino das belas artes, e qualificação arquitectónica e cultural da capital carioca. D. João, ao abandonar o Rio, rumo à Europa, ali

deixou não só a sua própria coleção de pintura, incorporada, em parte, na Pinacoteca da Academia, núcleo fundador do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, bem como a Biblioteca Régia, com cerca de 60 mil volumes, contendo obras raras e preciosidades, núcleo fundador da actual Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Talvez por essa razão foram bem mais generosos os historiadores brasileiros, do que os portugueses, na apreciação do legado daquele monarca no campo cultural, justificando a afirmação de Zuzana Paternostro ter sido D. João “*grande incentivador das artes no Brasil*”³².

NOTAS

- 1 GOMES, Paulo Varela, *Reviewed Work(s): "Art and Patronage in the Eighteenth-Century Portugal by Angela Delaforce"*, The Journal of the Society of Architectural Historians, vol. 62, n.º 1, Mar. 2003, pp. 159–161.
- 2 MALKIEL-JIRMOUNSKY, Myron, *Pintura à Sombra dos Mosteiros*, Atica, Lisboa 1957, pp. 28–29.
- 3 GOMES, Paulo Varela, “Correntes do Neoclassicismo europeu na pintura portuguesa do século XVIII”, *Portugal e Espanha entre a Europa e Além Mar, IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte*, Instituto de História da Arte, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1988, pág. 480.
- 4 SANTOS, Paula Mesquita, “A Coleção de D. Carlota de Bourbon, oriunda do Ramalhão, em Sintra [...]”, in *Vária Escrita*, n.º 2, Sintra, 1995, pp. 261–312.
- 5 BLANCO, Francisco Cordeiro, “Uma Carta Inédita de Vieira Portuense”, in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, Vol. I, n.º 3, Lisboa, 1948, pp. 147–151.
- 6 RACZYNSKI, Le Comte A., *Les Arts en Portugal. Lettres Adressées à la Société Artistique et Scientifique de Berlin*, Paris, Jules Renouard, 1846, pp. 404–405.
- 7 *As coleções de arte da Rainha D. Carlota Joaquina de Bourbon (1775–1830): da coleção privada aos Museus Públicos. O manuscrito da Biblioteca da Ajuda: Memórias e Silêncios*. Repositório Institucional Camões. Universidade Autónoma de Lisboa. <https://repositorio.ual.pt/handle/11144/4459>.
- 8 Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), Arquivo do Ministério dos Negócios Estrangeiros, Livro 749, carta n.º 30 de 2 de Julho de 1795.
- 9 MANSEL, Philip, *Le Prince de Ligne le charmeur de l'Europe*, Perrin, 2002, pág. 9.
- 10 LIGNE, Charles Joseph, *Memoires du Prince de Ligne*, Bruxelles et Leipzig, 1860, pág. 170.
- 11 LIGNE, Charles Joseph, *Idem*, 1860, pág. 155.
- 12 LIGNE, Charles Joseph, *Idem*, 1860, pág. 155; MANSEL, 2002, pág. 162.
- 13 LIGNE, Charles Joseph, *Idem*, 1860, pág. 151.
- 14 MANSEL, 2002, pág. 75.
- 15 LIGNE, Charles Joseph, *Memoires du Prince de Ligne*, Bruxelles et Leipzig, 1860, pág. 151.
- 16 ELIAS, Norbert, *La Société de Cour*, Flammarion, 1997, pp. 43–44.
- 17 ELIAS define esta condição como *Status-consumption ethos*. Elias, 1997, pág. 48.
- 18 LIGNE, Charles Joseph, prince de, 1735–1814, *Fragments de l'histoire de ma vie*, Plon, Paris, 1927, pág. 166. Consulta online <https://archive.org/details/fragmentsdelhist01lign/page/n43/mode/2up>. Dia 15.05.20.
- 19 A.N.T.T., Arquivo do Ministério dos Negócios Estrangeiros, Livro 749, carta n.º 51, de 12 de Novembro de 1795.
- 20 BLUTEAU, Rafael, *Diccionario da Língua Portuguesa*, Officina Simão Thadeo Ferreira, Lisboa, 1789, pág. 104.
- 21 LIGNE, Prince de, *Fragments de l'histoire de ma vie*, Paris, Librairie Plon, Paris, 1927, t. I pág.166, cit. por Xavier, Hugo, “Os Tempos Monárquicos: dos faustos joaninos ao ateliê de D. Carlos”, in *Pintura e Mobiliário do Palácio de Belém*, Museu da Presidência, 2005, pág. 28.
- 22 A.N.T.T., Arquivo do Ministério dos Negócios Estrangeiros, Livro 749, n.º4, 14 de Janeiro de 1795.
- 23 A.N.T.T., Arquivo do Ministério dos Negócios Estrangeiros, Livro 750, n.º 30 de 16 de Julho de 1796.
- 24 A.N.T.T., Arquivo do Ministério dos Negócios Estrangeiros, Caixa 526.
- 25 MOURA, Yara, *A Coleção de D. João VI*, Museu Nacional de Belas Artes, RJ, 2008, pág. 80.
- 26 PATERNOSTRO, “*Pinturas holandesas e flamengas no acervo do Museu Nacional de Belas Arte*”, in catálogo *A Presença Holandesa no Brasil*, Museu nacional de Belas Artes, RJ, 2003, pág. 10.
- 27 MOURA, Yara, *A Coleção de D. João VI*, Museu Nacional de Belas Artes, RJ, 2008, pág. 80.

- 28 MOURA, Yara, *A Coleção de D. João VI*, Museu Nacional de Belas Artes, RJ, 2008, pp. 78–80–92.
- 29 <http://dbe.rah.es/biografias/22126/claudio-lamoral-de-ligne-y-lorena>, consulta no dia 30.03.2020.
- 30 <https://g.co/arts/gYcxLQnEygaYwqv28>, consultado a 30.03.2020.
- 31 MOURA, Yara, *A Coleção de D. João VI*, Museu Nacional de Belas Artes, RJ, 2008, pp. 54–55.
- 32 PATERNOSTRO, Zuzana, *Pintura Italiana Anterior ao Século XIX no Museu Nacional de Belas Artes*, Catálogo *Raisonné*, Tomo I, coord. Luiz Marques, Instituto Brasileiro do Património, 1992, pág. 12.

ARTE E DIPLOMACIA NO FINAL DO ANTIGO REGIME: AS COLEÇÕES DO CONDE DA BARCA E DO MARQUÊS DE MARIALVA NA SUA AÇÃO DIPLOMÁTICA AO SERVIÇO DE PORTUGAL

PATRICIA D. TELLES

*Investigadora bolsista de Pós-Doutoramento, Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.
pat2telles@gmail.com*

PAULO SIMÕES RODRIGUES

*Professor Auxiliar, Universidade de Évora, Évora, Portugal.
psr@uevora.pt*

Resumo

No Antigo Regime, devido à fluidez das fronteiras entre a vida privada e a oficial e o incipiente processo da sua profissionalização, os agentes diplomáticos colocavam os seus próprios recursos ao serviço da representação de seus reis. Neste contexto, a partir de obras e documentos, veremos como as coleções de arte de dois diplomatas portugueses, António de Araújo de Azevedo (1754–1817), Conde da Barca, e D. Pedro Joaquim José Vito de Meneses Coutinho (c. 1775–1823), 6º Marquês de Marialva, não apenas expressavam os seus gostos pessoais, mas serviam como instrumentos de relações exteriores, facilitando a sua inserção em diferentes cortes.

Palavras-chave

Arte; Diplomacia; Coleções de Arte; Marquês de Marialva; Conde da Barca.

Na Europa das décadas de transição entre os séculos XVIII e XIX, dos decénios finais do Antigo Regime, a fronteira entre a vida privada e a ação oficial ainda era pouco definida; o próprio estatuto diplomático dos representantes de governos em países estrangeiros era ambíguo, ainda em processo de profissionalização. A fluidez desta condição fica demonstrada pela frequência com que estes agentes das cortes europeias tinham de colocar os seus recursos pessoais, inclusive financeiros, ao serviço da salvaguarda dos interesses dos monarcas que representavam, de maneira a poderem fazê-lo condignamente. É neste contexto que pretendemos examinar alguns elementos das coleções de arte reunidas por dois diplomatas portugueses, durante o exercício das suas funções de representação política no estrangeiro, e demonstrar que essas coleções não foram apenas a manifestação de seus perfis intelectuais e gostos pessoais, mas um instrumento político de relações exteriores. Facilitavam a sua interação social e política nos territórios por onde passaram, e serviam como meio de afirmação do seu prestígio cultural e dos seus soberanos. A partir de um grupo de documentação coeva que integra correspondência, inventários, fontes literárias e as próprias obras dessas coleções, hoje em museus portugueses, brasileiros e de outros países, centrar-nos-emos em dois estudos de caso: o de António de Araújo de Azevedo (1754–1817), primeiro Conde da Barca, e o de seu contemporâneo e amigo D. Pedro Joaquim José Vito de Meneses Coutinho (c.1775–1823), 6º Marquês de Marialva.

António de Araújo de Azevedo nasceu em Ponte de Lima (na região do Minho, no Norte de Portugal), na freguesia de Santa Maria de Sá, numa família fidalga de província: era o filho primogénito de António Pereira Pinto de Araújo de Azevedo Fagundes, senhor da Casa de Sá, e da Marquesa Maria Francisca de Araújo de Azevedo, senhora da Quinta da Prova (Ponte da Barca). Estudou Filosofia na Universidade de Coimbra e embora não tenha concluído o curso, manteve o interesse pela ciência e pelo conhecimento dedicando-se à Matemática e aos Estudos Históricos. Em 1779, fundou a Sociedade Económica dos Amigos do Bem Público, cujas atividades lhe proporcionaram o contacto com personalidades da mais elevada elite social portuguesa, como o

Duque de Lafões, D. João Carlos de Bragança e Ligne de Sousa Tavares Mascarenhas da Silva, primo da rainha D. Maria I. Foi o Duque de Lafões, com quem estabeleceu uma relação de amizade, que lhe deu acesso a uma carreira diplomática e política que atravessou os reinados de D. Maria I e D. João VI. Enquanto diplomata, foi embaixador extraordinário em Haia (1787–1802), assim como ministro plenipotenciário em Paris (1795–1798) e São Petersburgo (1802–1803). Em relação aos cargos políticos que exerceu, foi Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra (1804–1808 e 1815–1817), Ministro do Reino (1807–1808 e 1817), Ministro e Secretário de Estado da Marinha e dos Domínios Ultramarinos (1814–1817), Conselheiro de Estado (1807–1817) e Presidente da Real Junta do Comércio (1807 e 1817). Em 1808, acompanhou a família real portuguesa na sua fuga da invasão do exército napoleónico para o Brasil, onde recebeu o título de Conde da Barca e acabou por falecer [11].

D. Pedro José Joaquim Vito de Meneses Coutinho pertencia ao topo da hierarquia da aristocracia portuguesa, era 6º Marquês de Marialva e 8º Conde de Catanhede – os seus pais eram D. Diogo José Vito de Meneses Noronha Coutinho (5º Marquês de Marialva e 7º Conde Catanhede) e Margarida Caetana de Lorena. Seguindo a tradição da família paterna, ingressou muito jovem no exército, em 1786, tendo uma relevante carreira militar, à qual não foi estranha a influência do Duque de Lafões, que era seu cunhado e chegou a comandar o exército português. Em 1803, com a morte de seu pai, herdou o cargo honorífico de Estrabreiro-Mor da Casa Real, representativo da sua elevada condição social. Com uma educação marcada pelo apreço pela música e pelos livros, a dedicação à cultura e à ciência foi, ao longo da sua vida, paralela à sua carreira militar, tendo sido sócio fundador da Academia das Ciências e diretor do Arquivo Militar para a Conservação das Cartas Militares, Geográficas e Marítimas (nomeado em 1802). A sua atividade como embaixador iniciou-se em 1807, com uma missão em Paris, para negociar o casamento de D. Pedro, filho do ainda príncipe regente D. João com uma familiar de Napoleão Bonaparte. Voltará a Paris como embaixador extraordinário em 1814, após a derrota de Napoleão e o regresso de

Luís XVIII ao trono francês, a pretexto de apresentar os cumprimentos de D. João VI ao novo monarca. Nos anos de 1815 e 1816, faz duas incursões a Viena. A primeira ainda durante o Congresso de Viena para negociar o casamento do príncipe D. Pedro com uma das irmãs do Imperador da Rússia, Alexandre I. A segunda, mais bem-sucedida, resultou no enlace do mesmo príncipe com D. Leopoldina, Arquiduquesa da Áustria. De regresso a Paris em 1818, manteve-se mais quatro anos como embaixador naquela cidade. Voltou a ser nomeado para o posto parisiense em 1823, mas não chegou a estar cinco meses no cargo, pois, naquele mesmo ano, faleceu na capital francesa [7, 15].

As respetivas notas biográficas demonstram que as redes familiares e sociais do Conde da Barca e do Marquês de Marialva foram determinantes no acesso de ambos à carreira diplomática, destacando-se o Duque de Lafões – parente da Casa Real, era um dos mais influentes nobres do reino [15] e fazia parte dos círculos de relações pessoais dos dois aristocratas (era amigo de António de Araújo de Azevedo e cunhado de D. Pedro Meneses Coutinho)–, como o protetor que terá proporcionado esse acesso. Efetivamente, no início do século XIX, os cargos diplomáticos eram um domínio em que ainda se fazia sentir o predomínio aristocrático. A necessidade de saber comportar-se e adaptar-se às cortes estrangeiras e de representar condignamente o seu monarca, numa época em que não existia uma formação especializada no treino de futuros embaixadores, levou a que a educação recebida numa casa nobre fosse considerada a melhor preparação que um diplomata poderia ter. Por outro lado, para os membros da aristocracia, à semelhança do serviço militar, o serviço diplomático era considerado dignificante e honorífico, assim como uma importante fonte de benefícios materiais, concedidos pelos monarcas como recompensa pelos bons serviços prestados à Coroa. Por este motivo, a relação do rei com os seus diplomatas era fortemente personalizada, baseando-se na confiança pessoal, nos laços de serviço e nos vínculos de fidelidade [1]. Daí ser prática comum os diplomatas disporem dos seus recursos materiais para melhor servirem o seu rei. A posse de coleções de arte não ficou de fora deste costume.

As coleções de arte e os acervos bibliográficos eram a expressão

material do estatuto social e económico, dos interesses culturais e da sensibilidade estética dos seus proprietários. Por isso, quando os seus proprietários eram diplomatas, foram frequentemente utilizados para estabelecer, no estrangeiro, interações sociais e ligações culturais que conduzissem a relações de confiança úteis às suas missões diplomáticas. A historiografia mais recente tem mostrado como, no Antigo Regime, em contexto diplomático, político ou comercial, os rituais sociais, como as refeições, contribuíam para a consolidação de relações sociais de confiança [6]. Era usual que esses rituais sociais implicassem o acesso e a partilha de coleções e bibliotecas dos anfitriões diplomatas como meio de salientar os interesses partilhados, promover as afinidades sócio-culturais e assim reforçar complicitades pessoais com indivíduos que pudessem ser úteis às suas atividades nos territórios em que estavam colocados. Nos seus diários, John Quincy Adams (1767–1848), ministro dos Estados Unidos da América em Haia e futuro presidente daquele país (de 1825 a 1829), descreve um jantar em casa do embaixador português António de Araújo Azevedo, ocorrido a 6 de Junho de 1796, em que também estiveram presentes, entre outros convidados, os ministros da Prússia e da Dinamarca, durante o qual se discutiu literatura, tendo o anfitrião mostrado, após a refeição, alguns exemplares da sua biblioteca, nomeadamente uma edição de *Orlando Furioso* de Ariosto (1474–1533), impressa por John Baskerville (1706–1775) e ilustrada com gravuras do italiano Francesco Bartolozzi (1725–1815), artista que foi o autor do *ex-libris* do Conde da Barca [8, 13, 15]. Na sua narrativa do jantar, John Adams refere a literatura como *a subject in which M. d'Araújo delights* [15], entendendo-a como uma manifestação da civilidade e cultura cosmopolita do embaixador português e mostrando como servia de dispositivo de identificação e aproximação entre os representantes de cortes e países tão distintos como a Prússia ou os Estados Unidos da América.

A relevância da cultura e, em particular, da arte para as relações diplomáticas entre Estados na Europa das Luzes está patente numa carta enviada pelo Marquês de Marialva, de Paris, a 27 de Setembro de 1815, a António de Araújo de Azevedo. Nessa missiva, o Marquês de Marialva informava como a França pós-napoleónica propiciava a oportunidade

de adquirir obras de arte a preços baixos. Aludia, em particular, a uma venda próxima de um acervo de arte (pinturas e estátuas), antiguidades (vaso antigos) e livros (livraria) que havia pertencido à imperatriz Josefina, primeira mulher de Napoleão Bonaparte. Salientava a excelência de alguns dos espécimes da coleção (dava o exemplo de duas esculturas do escultor italiano neoclássico Canova) e considerava ser aquela uma boa oportunidade para adquirir algumas daquelas peças em representação do governo português, de modo a começar a formar *uma boa galeria*. Justificava a sua proposta com o argumento de que *Os estabelecimentos desta natureza, isto é as galerias de arte ou museus, eram hum dos meios para que a nação que os promove adquira a consideração das outras. E quanto esta concideração influa depois nos negocios os mais serios, VEx^a o conhece igualmente* [15]. Ou seja, dava a entender que o seu interlocutor, o também diplomata António de Araújo de Azevedo, estava ciente da importância das coleções de arte para o prestígio dos estados europeus e dos seus representantes no estrangeiro, logo para a sua ação política e diplomática.

A consciência da capacidade das coleções de arte de representarem cultural e socialmente os seus proprietários dotou as pertencentes a diplomatas de uma dimensão operativa que permite compreender a sua mobilidade, por vezes efemeridade, e alguns dos critérios de aquisição das obras que as constituíam, como atesta a do próprio Marquês de Marialva. Essa dimensão operativa está patente, em primeiro lugar, na circunstância dos embaixadores se fazerem acompanhar pelas suas coleções de arte, ou pelo menos por uma parcela dessas coleções, nas suas missões diplomáticas. É por esta razão que a coleção de pintura do Marquês de Marialva será leiloada em Paris, em Novembro de 1824, após o falecimento do embaixador português naquela cidade. No catálogo do seu leilão, era explicado que a formação da dita coleção de pintura respondia ao gosto pessoal do marquês e, simultaneamente, a uma sua pretensão de fazer renascer o gosto pelas belas-artes no seu país: *M. le marquis de Marialva (...) se sentit si vivement touché du charme des beaux arts, dès les premiers jours de sa résidence à Paris, qu'il conçut presque aussitôt le dessein de former un cabinet de peintures, qui fut tout*

à la fois digne de l'attention de ses compatriotes, et propre à faire germer dans d'autres coeurs la noble passion dont le sien était pris : ainsi, M. de Marialva ne songeait pas seulement à se créer un moyen de jouissance personnelle, il désirait encore faire renaître le gout des arts dans un pays où de longs malheurs publics ont dû l'éteindre presque entièrement, désir bien digne du grand caractère dont son Souverain l'avait revêtu [3].

Embora a escala da intenção do Marquês possa ter sido algo exagerada pelo autor do catálogo, não deixava de expressar a função política que poderia ser atribuída a uma coleção de arte. Esta função política explicaria a “timidez” inicial do Marquês de Marialva enquanto colecionador, mais própria de um amador, de acordo com os padrões artísticos franceses e com a avaliação que dele faz o catálogo do leilão: (...) *le debut de M. de Marialva, relativement à la composition de son cabinet, fut comme celui de tous les amateurs: la timidité maîtrisa d'abord son goût, et, dans ses premières acquisitions, il se borna à des choses d'un moyen prix. / Un peu plus tard, il céda aux impressions que firent sur son esprit les délicieux ouvrages de nos peintres modernes (...)* [3]. Também permite compreender o interesse do Marquês de Marialva na aquisição de pinturas modernas, escolhendo sobretudo telas de artistas que pareciam estar na moda entre o público parisiense e romano, logo mais susceptível de se tornar tema de uma conversa mundana. Ainda não nos é possível saber em que datas comprou estas pinturas, mas foram possivelmente adquiridas durante as suas estadias em Paris, provavelmente aproveitando a conjuntura favorável à aquisição de obras de arte que refere na missiva dirigida ao futuro Conde da Barca em 1815, atrás citada.

Em relação às obras modernas, a coleção do Marquês Marialva era constituída por pinturas dos franceses Jean-Baptiste Gleuze (1725–1805) – possuía o quadro *Le jeune aux bleuets*, descrito como *Trois quarts, tête nue, levant les yeux aux ciel; tient de la main gauche un bouquet de bleuets qu'elle attache à son sein* [9] –, Jean Louis Demarne ou de Marne (1752/4–1829) – três paisagens –, Claude-Joseph Vernet (1714–1789) – o esboço de um porto –, Thomas(?) Dufrenne (c.1793- ?) – o interior de uma capela gótica – e Marguerite Gérard (1761–1837) – uma cena de género; dos holandeses Hendrik Voogd

(1766–1839) – duas paisagens – e Jan Frans van Dael (1764–1840) – uma natureza morte –; dos alemães Franz Ludwig Catel (1778–1856) e Johan Adam Klein (1792–1875) – datado de 1816 e representando duas vacas; e do italiano M. Storelli (1778–1854) – uma vista de Florença e duas cópias a gouache de obras de Vandewelde e Claude Lorrain [3]. O catálogo do leilão regista ainda a presença na coleção do Marquês de Marialva de uma *Sagrada Família* da autoria de um não identificado M. Madras; de dois interiores de igrejas, um com uma procissão e outro com um casamento, pintados por um pintor de apelido Garnerey, que tanto pode ser Hippolyte Jean Baptiste Garnerey (1787–1858), como Jean François Garnerey (1755–1837), Louis Ambroise ou Ambroise Louis Garnerey (1783–1857), ou ainda Auguste Simon Garnerey (1785–1824); e uma tela figurando um grupo de monges em procissão, assinada por Bouton, não sabemos se Guillaume Gabriel (1730–1782), Joseph Marie (1768–1823) ou Charles Marie (1781–1853) [3]. Embora não possamos ter certeza, pode ser de autoria lusa uma paisagem a gouache do desconhecido E. P. de Castro, ativo em Viena. A coleção incluía ainda um conjunto de dezenas de desenhos atribuídos a um M. David, provavelmente Pierre Jean David (1788–1856), com representações das regiões de Chambéry e Nápoles, costumes napolitanos, uma vista da Alemanha, medalhões, etc. [3].

No que respeita à pintura antiga, o Marquês de Marialva terá sido proprietário de uma *Virgem das Ruínas*, atribuída a Rafael Sanzio (1483–1520), uma cabeça da autoria de Rembrandt (1606–1669), três paisagens de Jacob van Ruysdael (1628/29–1682), um *Ecce Homo* de Sebastiano del Piombo (c. 1485–1547), duas *Sagradas Famílias* italianas, uma do renascentista Pierino del Vaga (1501–1547) e outra do pintor barroco Carlo Maratta (1625–1713), dois pequenos quadros (um com suporte de cobre e outro de madeira) atribuídos a Jean Brueghel – não sabemos se ao Velho (1568–1625), se ao Jovem (1601–1678) –, um interior de uma igreja protestante pintado pelo holandês Emmanuel de Witte (1617–1692), um comboio militar de Philips Wouwerman (1611–1668), um *Baco e Ariadne* de Sébastien Bourdon (1616–1671) e um mosaico representando um busto de mulher, figurada com um dedo sobre a boca, em sinal de pedido de silêncio [4, 6, 10].

O catálogo do leilão apresenta poucas peças referentes a Portugal ou de autores portugueses: apenas um retrato de uma rainha atribuído a François Clouet (c.1510–1572) [3]. Mas tal não significa que o embaixador não as possuísse – o mais provável é as peças de maior interesse para Portugal terem sido remetidas para Lisboa, com outros objetos da coleção de maior importância, como a pintura atribuída a Rembrandt.

Há que ser cauteloso, no entanto, com algumas das autorias acima mencionadas, em particular com as atribuições aos mestres mais conhecidos, como Rafael ou Rembrandt. No período em causa, a primeira metade do século XIX, eram frequentes os equívocos com atribuições a artistas referenciais da história da arte de obras cuja autoria pertencia a discípulos das suas escolas [3], ou mesmo as fraudes, como pode ter sucedido com o quadro de Rafael. Após visitar a exposição do gabinete do marquês de Marialva no Hotel Bullion, realizada no contexto da venda da sua coleção, o poeta e naturalista René Richard Louis Castel (1758–1832) achava que o embaixador tinha sido *bien dupe des marchands, s'il a acheté plusieurs de ses tableaux sur le nom qu'ils portent, celui de Raphael, par exemple, donné à un tableau qui n'est pas supérieur à la belle et ancienne copie dont tu as fait présent à ta sœur. Mais il y a une jolie bacchanale de Bourdon que j'aurais eu du plaisir à posséder si j'avais plus d'argent et moins d'âge. Je la voudrais dans ton cabinet de Villers. J'irai, demain soir, voir comment ces tableaux se vendront (...)* [2].

As gravuras da coleção merecem uma atenção particular por serem, por natureza, de tiragem múltipla – de grande impacto no estabelecimento ou reforço do que hoje chamamos a imagem ou a marca de um país. A diplomacia portuguesa em Paris interessou-se pela sua tiragem e distribuição. Marialva possuía diversos exemplares patrocinados pelo governo ou por ele mesmo, tendo mandado fazer gravuras das obras que considerava serem as mais importantes da sua coleção, prática comum entre colecionadores à época. Procedeu deste modo com a *Virgem das ruínas* atribuída a Rafael, gravada por Charles Simon Pradier (1786–1848), o talentoso artista suíço que seu secretário e amigo cavaleiro Francisco José Maria de Brito (1760–1825) ajudara a partir para o Brasil em princípios de 1816, com uma heterogénea “caravana de artistas”, na

esperança que fossem apoiados pelo Conde da Barca. Pradier retornara a França poucos anos depois, sob o pretexto de obter melhores condições para gravar os quadros do seu colega Jean Baptiste Debret (1768–1848), com uma pensão do governo de D. João VI. Se algumas dessas gravuras podem ter sido remetidas para Portugal, outras foram vendidas no leilão que sucedeu após o falecimento do marquês, designadamente os dois *portrait[s] en pied du roi du Portugal, épreuve terminée et eau fortes*, seguramente de Pradier, a partir do quadro de Jean Baptiste Debret (1768–1848) que mostra D. João VI de corpo inteiro, uma das peças usadas pelo gravador para justificar a sua volta precoce a Paris e a pensão régia que recebia na capital francesa. Figuraram igualmente no leilão dois exemplares gravados da *Virgem das Ruínas* de Rafael, também por Pradier, e ainda duas gravuras tiradas do famoso quadro *Amor e Psyche* de François Gérard (1770–1837), hoje no Louvre, que pertencera brevemente a Joaquim Lebreton (uma da autoria de Pradier, a outra de L. G. Potrelle). Possuía ainda outro *retrato em pé* por Pradier, *d'après* Gérard, cujo modelo infelizmente o catálogo não especifica. Tal abundância de obras do gravador suíço indica uma certa proximidade entre o embaixador e o artista, que se pode justificar pela pensão do governo português que o segundo auferia [3].

Os casos do Conde da Barca e especialmente do Marquês de Marialva mostram como as coleções de arte privadas, na fase final do Antigo Regime, no primeiro quartel do século XIX, quando a diplomacia era uma atividade ainda não profissionalizada, eram passíveis de ser colocadas ao serviço das relações de um Estado com uma potencia estrangeira. Esta função diplomática das coleções obrigava ao seu transporte até aos territórios de destino dos diplomatas seus proprietários e ao seu enriquecimento com obras adquiridas nesses locais. Por vezes, as coleções não eram transportadas, mas constituídas com aquisições feitas nas cidades onde os diplomatas estavam colocados ou por onde passavam, como se verificou com o Marquês de Marialva. Quando assim sucedia, era frequente que a vida dessas coleções fosse efêmera, acabando por serem parcial ou totalmente vendidas, novamente como aconteceu com a coleção do Marquês de Marialva, após a sua morte.

A dimensão funcional destas coleções também poderia determinar as suas características. Poderia, por exemplo, favorecer a aquisição de obras de artistas contemporâneos, daqueles que estavam na moda. Mais uma vez, a coleção do Marquês de Marialva é exemplificativa, tendo em consideração as datas da maioria das obras que o diplomata português terá adquirido durante as suas missões na Europa, principalmente em Paris. Este gosto pela aquisição de arte contemporânea era considerado um sinal de cosmopolitismo, além de que era financeiramente mais acessível que a arte antiga e menos vulnerável que esta às fraudes por cópias ou falsificações.

Finalmente, a relação entre arte e diplomacia permite ainda perceber como a pintura era, na Europa das Luzes, um meio de identificação cultural e de classe, servindo para promover e facilitar relações de cumplicidade cultural e social, fundamentais ao exercício da atividade diplomática.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] CARDIM, Pedro – *A prática diplomática na Europa do Antigo Regime*. in RODRIGUES, Luís Nuno e MARTINS, Fernando, *História e Relações Diplomáticas*, CIDEHUS, Edições Colibri, Évora, 2004, p. 11–53.
- [2] [CASTEL, R.R. L.] – *Lettres de René-Richard Louis Castel auteur du poème des plantes au comte Louis de Chevigné, son élève et son ami.*, 1821, 1822, 1823, 1824, Imprimerie Delaunois, Rheims, [s/d].
- [3] *Catalogue de tableaux, gouaches, estampes et médailles composant le Cabinet de feu M. le M^r de Marialva, Ambassadeur de Portugal près de la Cour de France*, Imprimerie de Hocquet, Paris, 1824.
- [4] FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*, 3ª edição, Bertrand Editora, Venda-Nova, 1990, volume 1.
- [5] GRAHAM, Aaron – *Connoisseurship, consumption, company, and James Brydges, First Duke of Chandos, 1705–13*, Huntington Library Quarterly, vol. 80. n.º 4, 1990, pp. 539–557.
- [6] GROOT, C. Hofstede de – *A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch painters of the seventeenth century based on the work of John Smith*, Macmillan and Co., London, 1912.
- [7] LUÍS, Nuno Castro – *O último Marquês de Marialva – um embaixador na Europa de Viena*, História. Revista da FLUP, Porto, 2015, vol. 5, pp. 37–52.
- [8] MALTA, Marise e TELLES, Patrícia – *Inventário, invenção e individuação: um estudo sobre os móveis e apetrechos do Conde da Barca a partir de documentos descritores*, SANTOS, A. B; AIRES, A. P e SANTOS, C. A. A (org.), Anais do IV Colóquio Internacional A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores, CLAE, 2017.
- [9] MARTIN, Jean – *Oeuvre de J. B. Greuze: catalogue raisonné, suivi de la liste des gravures exécutées d'après ses ouvrages*, 1908.

[10] SMITH, John – *A catalogue raisonné of the most eminent Dutch, Flemish and French Painters....*
6th Part, Smith & Son, London, 1835,

[11] TELLES, Patricia – *O cavaleiro Brito e o Conde da Barca: dois diplomatas portugueses e a “missão francesa” de 1816 ao Brasil*. Documenta, Sistema Solar, Lisboa, 2018.

O MANTO DITO DA ACLAMAÇÃO DO REI D. JOÃO VI: CONFEÇÃO, CONSERVAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO

PAULA MARIA TOMAZ

*Doutoranda em Arte, Património e Restauro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa /
Técnica superior do Laboratório José de Figueiredo do Departamento de Museus, Conservação e
Credenciação da Direção-Geral do Património Cultural, Lisboa.*

thomaz.paula06@gmail.com;

Resumo

O manto dito da Aclamação do rei D. João VI ocorrida no Brasil em 1818, pertencente ao acervo do Palácio Nacional da Ajuda, é uma peça de vestuário que na sua elaboração conjuga os preceitos da confeção, a utilização dos materiais nobres e ecléticos e as técnicas decorativas do bordado. Pretende-se relacionar a caracterização técnica do manto com a informação da documentação coeva, entretanto, encontrada no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, contribuindo para o desenvolvimento do conhecimento do património têxtil e, sua consequente, divulgação e valorização.

Palavras-chave

Manto; Aclamação; Património Têxtil;
Documentação Coeva;

Aos têxteis, e nomeadamente, ao vestuário estão-lhes associadas, a função utilitária e a função social que estabelecem uma relação de interdependência, porque distinguem ou aproximam os indivíduos no seio do grupo a que pertencem, e, entre os diferentes grupos que constituem a sociedade humana. Esta distinção ou aproximação é proporcionada pelos materiais constituintes da indumentária cuja base são as fibras têxteis, pelos corantes que lhe conferem a cor, pelas técnicas de tecelagem dos tecidos, pelas técnicas decorativas mais ou menos elaboradas e complexas e, ainda, pelas particularidades da confeção. Estas vertentes e a sua ampla diversidade permitiu construir peças de indumentária muito ricas e sumptuosas, onde a escolha eclética de determinado material, de técnicas, de composições decorativas e iconográficas, foi determinante para lhes conferir grande valor artístico, estético, cultural, económico e político, e, consequentemente afirmar a individualização, a personalização e a distinção do seu portador e/ou possuidor.

Assim, neste texto, pretendemos dar a conhecer as características técnicas do manto dito da Aclamação do rei D. João VI¹, pertencente à coleção do Palácio Nacional da Ajuda, com o Número de Inventário 2420, identificadas no início do tratamento de conservação do manto, presentemente, a decorrer no Laboratório José de Figueiredo do Departamento de Museus, Conservação e Credenciação da Direção Geral do Património Cultural, e, relacioná-las com a documentação coeva, entretanto, encontrada no conjunto documental da Casa Real no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. A caracterização técnica foi efetuada com o auxílio de lupa binocular e registada através de fotografias, radiografias e esquemas, acompanhada da recolha das amostras dos materiais constituintes do manto.

A confeção do vestuário é um ofício que envolve conhecimentos específicos das fibras têxteis (seda, lã, linho, cânhamo, rami), dos tecidos (veludo, lhama, damasco, cetim, tafetá), sobre os quais se cortam os moldes da peça de vestuário previamente concebidos para se obter a peça idealizada, que posteriormente são unidos, através dos diferentes tipos de costura e dos diversos pontos de agulha. Este saber é crucial para que na junção dos tecidos e sua compatibilidade na confeção

do vestuário, este se adapte à forma tridimensional do corpo humano. Refira-se a este propósito, que da obra monumental *L'Encyclopédie* editada por Jean Le Rond d'Alembert e Denis Diderot², fazem parte, as Artes do Vestuário com a referência ao boteiro, à costureira, ao alfaiate, ao bordador, ao cabeleireiro, e, aos seus respectivos utensílios, só para citar alguns dos ofícios correlacionados com o vestir.

O manto régio sobre o qual nos temos vindo a debruçar, tem cerca de 3 metros de comprimento e 1,50 metros de largura, é confeccionado em veludo de seda carmesim, apresenta forro e gola de lhama prateada decorados com bordado direto executado com fios laminados, lantejoulas, canutilhos e pedrarias formando cercaduras de motivos florais, Fig. 1. Duas das suas componentes, o veludo e a gola, são decorados, ainda, com iconografia de bordado aplicado expressa na forma de globos de cetim azul, castelos de lhama dourada e escudos de lhama prateada³, que estão distribuídos da seguinte forma:

	Veludo	Gola	Total
Globos	36	3	39
Castelos	38	4	42
Escudos	37	3	40

Tabela 1 – Contabilização dos elementos iconográficos no manto.

O veludo e a lhama do forro são armados com pregas e macho central e costurados à gola, cujo remate é confeccionado com um pequeno cós de tecido de lhama que aperta com um alamar prateado junto ao pescoço, na frente do manto. Registe-se que no veludo vermelho, próximo da zona da fixação das pregas e situada por baixo da gola, e por isso, não é visível para o observador, existe uma fiada de marcações em forma de cruz executadas com uma substância branca, que não está preenchida com os elementos iconográficos. Esta substância, também, se encontra no traço do desenho subjacente do bordado metálico no

veludo carmesim. No caso dos tecidos de lhama, gola e forro do manto, o traço da marcação dos bordados é executado com tinta acastanhada e ténue. A gola de lhama é forrada com veludo vermelho.

Durante o trabalho de conservação do manto régio foi necessário proceder à separação das suas componentes constituintes, a gola do veludo e, ambos, dos respetivos forros para se proceder ao tratamento de cada uma delas, individualmente. Este procedimento permitiu observar o avesso dos tecidos e dos bordados, analisar as costuras e as ourelas dos tecidos, *Figs. 2 e 3*, e, ainda, diagnosticar com maior precisão as patologias de cada uma das componentes da veste. De uma forma geral, o estado de conservação do manto é razoável, no entanto, a gola, apresenta grande fragilidade do tecido com pequenas lacunas, principalmente, debaixo dos bordados, assim como, o fio de seda que os fixa está muito oxidado⁴ e, conseqüentemente, muito quebradiço contribuindo para o destacamento dos elementos metálicos dourados e da pedraria. Há a assinalar, também, uma grande intervenção anterior executada com um fragmento de damasco e fixado com fios grosseiros que ferem o tecido original observando-se grande perda de bordado naquela área. Esta intervenção situa-se, no lado direito da frente da gola, junto ao alamar que a fecha.

A confeção do manto é obtida pela costura de 4 panos de veludo carmesim, os quais têm a largura de 47 cm, sendo de 45 cm de veludo e 1 cm para cada ourela, apresentando-se estas íntegras, ou seja, as costuras da união dos tecidos foram executadas junto às ourelas. O comprimento do manto de cerca de 3 metros, como já referido, necessitou de 4 alturas de veludo, ou seja, cerca de 12 metros: 2 alturas de 3 metros unidas para formar os panos centrais, e, mais 2 alturas para os panos laterais. Assim, e, admitindo que o côvado equivale a cerca de 0,50 metro (da ponta do dedo médio até ao cotovelo) foram necessários 24 côvados para executar a estrutura base da veste régia. O forro de lhama prateada é constituído por 3 panos unidos por 2 costuras e o pano central é o único que apresenta as 2 ourelas ao longo do tecido, com a largura de 51 cm, e assim, foram necessários 9 metros de comprimento, ou seja, cerca de 18 côvados de lhama, para acompanhar o veludo, na sua dupla função de forro e de decoração, visto aquela, também, ser



Fig. 1 – Manto Real dito do rei João VI, Palácio Nacional da Ajuda,
N° de Inv. PNA 2420, 300 x 150 cm, Arquivo de Documentação Fotográfica/ DGPC;



Fig. 2 – Pormenor do veludo bordado
do manto real PNA 2420,
Fotografia de Paula Tomaz;



Fig. 3 – Pormenor do avesso do veludo
bordado do manto real PNA 2420,
Fotografia de Paula Tomaz;

bordada conferindo maior carga de sumptuosidade e magnificência, ao manto régio.

A gola com 1,08 m de largura, também, de tecido de lhama prateada é confeccionada com 2 panos cortados em viés cuja teia do tecido fica perpendicular à costura (ficando esta centrada sobre o veludo carmesim do manto) proporcionando maior largura para obter o corte circular e formar a grande gola ou cabeção⁵, dispensando novas uniões de tecidos; salienta-se que estes panos não apresentam quaisquer vestígios de ourelas e, na análise efetuada ao tecido, constatou-se que não é exatamente igual ao da lhama do forro⁶, apesar de serem muito semelhantes. No entanto, o seu forro, também ele, de veludo vermelho apresenta uma tonalidade de vermelho ligeiramente diferente do veludo do manto, e, é igualmente, confeccionado com 2 panos cortados em viés de corte circular acompanhando o tecido da lhama da gola, como é da sua função. Neste caso, observa-se na largura máxima do veludo, as ourelas íntegras e muito diferentes, das do veludo carmesim do manto, evidenciando claramente que se trata de outro veludo.

A documentação coeva existente no Cartório da Casa Real do Arquivo Nacional da Torre do Tombo que na sua maioria consiste nos recibos dos pagamentos efetuados e, cujo conteúdo revela-nos os custos dos bens e das mercadorias, nomeadamente, dos tecidos e dos atavios que são inerentes à confeção do vestuário. Indicam, ainda, os nomes de quem encomendou, vendeu, forneceu e executou esses serviços, assim como, as datas de quando foram encomendados e liquidados. Deste modo, destacamos dois recibos, cuja informação consideramos pertinente, pois pensamos que poderá estar relacionada com o manto dito da Aclamação do rei D. João VI.

Um deles⁷, datado de 21 de outubro de 1822, dá-nos conta, que por ordem do criado particular Thomas António Carneiro encarregado da Real Guarda-Roupa, foram adquiridos, para S. Mag.^e El Rei, no dia 2 daquele mês, vários tecidos, dos quais destacamos:

“3 côvados de veludo escarlate”;

“2 côvados de cetim de França azul”;

“2 côvados de lhama de ouro”;

“2 côvados de lhama de prata”;

e, no dia 22, foram fornecidos outros:

“16 côvados de lhama de prata”

As quantidades de tecido adquiridas adequam-se às necessárias para confeccionar algumas das componentes do manto, a saber:

- Os 3 côvados de veludo escarlate (1,5 metro) poderão corresponder ao poderá ser o forro da gola confeccionada com 2 panos em viés;
- Os 2 côvados de cetim azul poderão corresponder aos 39 globos, os 2 côvados de lhama de ouro aos 42 castelos dourados e os 2 côvados de lhama de prata aos 40 escudos prateados. Estas quantidades são as suficientes para confeccionar os elementos iconográficos, visto cada um deles medir cerca de 6,5 cm;
- Os restantes 16 côvados de lhama de prata poderão corresponder aos 9 metros necessários para a lhama do forro bordada, se o côvado for superior a 50 cm.

O outro recibo⁸, datado de 3 de Janeiro de 1823, dá-nos conta dos bordados e respetivas quantias executados por Francisco Alves Pereira bordador da Casa Real, que consistem no seguinte:

“pelo bordado num cabeção para o manto real com grande cercadura larga e rica”;

“por quarenta e três globos bordados e de os pregar no dito manto”;

“por 43 castelos bordados e de os pregar no manto”;

“por quarenta e duas quinas”;

A informação dos dois recibos coincide com a que o manto apresenta para o bordado da gola, o forro desta, os elementos iconográficos existentes e eventualmente, o forro do manto, ficando a faltar a informação sobre os bordados do veludo carmesim e da lhama do forro que dá corpo à veste, para os quais, ainda não encontramos notícia. Assim, várias questões se colocam:

Como explicar a disparidade entre a data da Aclamação do rei, em 1818 e os 2 recibos datados, respetivamente, de 1822 e 1823?

Será que o tecido de veludo foi encomendado/adquirido noutra data e/ou noutro fornecedor, não constando do rol do recibo datado de 21 de outubro de 1822?

Os bordados do veludo e da lhama do forro executados noutra data por este e/ou outro bordador?

Qual a explicação para que a gola apresente um estado de conservação muitíssimo mais degradado que a lhama do forro? Será que a gola era removida do manto e usada noutras peças de vestuário para outras festividades?

Será que existiram vicissitudes que levaram à modificação/substituição das componentes do manto real?

Qual foi o percurso desta veste majestática, icónica, e ricamente elaborada que faz parte das insígnias reais do soberano?

Esperamos que no futuro, o desenvolvimento dos estudos permitam responder, senão a todas, pelo menos, a algumas das questões colocadas acerca do manto régio existente. Todavia, podemos traçar algumas considerações sobre a sua estrutura e composição, na medida, em que se trata de uma peça de vestuário complexa. A confeção do manto é feita por 5 componentes de diferentes tecidos: veludo vermelho, lhama do forro, gola de lhama, forro de veludo da gola e pelo conjunto dos elementos iconográficos, respeitando as normas de união e disposição dos tecidos. Os três tecidos principais, veludo carmesim, lhama do forro e lhama da gola apresentam programas decorativos na forma de cercaduras de motivos florais bordadas com grande labor e mestria sobre as costuras de união dos tecidos, e, simultaneamente, adaptadas às formas circulares quer da gola, **Fig. 4**, quer da cauda da veste, **Fig. 5 e 6**.



Fig. 4 – Pormenor da lhama da gola do manto Real PNA 2420; Fotografia de Paula Tomaz;



Fig. 5 – Pormenor do veludo do manto real PNA 2420; Fotografia de Jorge Oliveira – DGPC;



Fig. 6 – Pormenor da lhama do forro do manto real PNA 2420; Fotografia de Jorge Oliveira – DGPC;

O vestuário ao ter a dupla função de utilitária e de distinção social proporcionadas pelos seus materiais constituintes nobres, ecléticos e, consequentemente, onerosos, confere prestígio e dignidade a quem o utiliza/possui. O seu uso pressupõe processos de desgaste e degradação dos materiais, assim como, as consequentes limpezas podem levar à substituição de fragmentos de tecido, de elementos na peça de vestuário, e, inclusivamente, à modificação da própria veste.

A intradisciplinaridade, a interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade entre as várias áreas do saber, desde a conservação e restauro até às fontes documentais, possibilitam desenvolver e aprofundar o conhecimento do mundo dos têxteis, contribuindo para a valorização, divulgação e proteção do património têxtil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERN, Stéphane; FERRAND, Franck, *Portraits de Cour*. Paris: Éditions du Chêne, 2012.
- BROOKS, Mary M.; EASTOP, Dinah, D. (edit.) – *Refashioning and redress, conserving and displaying dress*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2016.
- GUEDES, Maria Natália Correia; TAXINHA, Maria José, *Mantos Régios e Paramentos do Paço Ducal de Vila Viçosa*, Lisboa, Fundação da Casa de Bragança, 1990.
- Fashioning Fashion, Deux siècles de Mode Européenne, 1700–1915*, Paris, Les Arts Décoratifs, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 2012.
- Fastes de Cour et Ceremonies Royales, Le Costume de Cour en Europe 1650–1800*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2009.
- GAULME, Dominique; GAULME, François, *Les Habits du Pouvoir, Une Histoire Politique du Vêtement Masculin*, Paris, Flammarion, 2012.
- GOSLING, Lucinda, *Royal Coronations*, Oxford, Shire Publications Ltd, 2013.
- GUEDES, Maria Natália Correia; TAXINHA, Maria José, *Mantos Régios e Paramentos do Paço Ducal de Vila Viçosa*, Lisboa, Fundação da Casa de Bragança, 1990.
- JOSÉPHINE, Paris, Réunion des musées nationaux, 2014.
- MACKENZIE, Althea, *Embroideries*, London, National Trust Enterprises Limited, 2004.
- MALTA, Marise, *Peças Proscritas em uma Coleção e um Colecionador Autoexilado em Portugal: O Caso Ferreira das Neves*, in: *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX, Coleções em Exílio*, Casal de Cambra, Edição Caleidoscópio, 2018, p. 171–188.
- MERNIER, Céline, *Dans les Armoires de L'Impératrice Joséphine, la Collection de Costumes Féminins du Château de Malmaison*, Éditions Artlys, Paris, 2016.
- O'CONNOR, Sonia; BROOKS, Mary M., *X-Radiography of Textiles, Dress and Related Objects*, Oxford, Butterworth-Heinemann, 2007.
- PEDREIRA, Jorge; COSTA, Fernando Does, *D. João VI*, col. Reis de Portugal, Lisboa, Temas e Debates, 2009.
- Soies tissés, soies brodées chez l'impératrice Joséphine*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002.
- TÍMÁR-BALÁZSY, Ágnes, EASTOP, Dinah, *Chemical Principles of Textiles Conservation*, Oxford, Butterworth-Heinemann, 1998.
- VINHA, Mathieu da, *Dans la garde-robe de Marie-Antoinette*, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, Paris, 2018.
- Vocabulaire Français*, Lyon, Centre International D'Étude des Textiles Anciens, 1997.

NOTAS

- GODINHO, Isabel Silveira (coord.), *Tesouros Reais*, Catálogo da Exposição, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural/Palácio nacional da Ajuda, 1992, p. 137–138.
D. João VI e o seu tempo, Lisboa, Catálogo da Exposição, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999, p. 194.
[www.matriznet.pt/Ficha de Inventário – Manto Real, Palácio Nacional da Ajuda, 2420, \(2011/07/31;15 h\);](http://www.matriznet.pt/Ficha%20de%20Invent%C3%A1rio%20-%20Manto%20Real,%20Pal%C3%A1cio%20Nacional%20da%20Ajuda,%202420,%20(2011/07/31;15%20h);)
- D' ALEMBERT, Jean Le Rond; DIDEROT, Denis, L' *Encyclopédie*, Recueil de Planches, sur Les Sciences, Les Arts Libéraux, et Les Arts Mécaniques, avec leur explication, ARTS DE L'HABILLEMENT, a Paris 1751–1772, avec approbation et Privilège du roy. Bibliothèque de l'Image, MAME Imprimeurs à Tours, 2002.
- A este propósito ver: TOMAZ, Paula Maria, *Os Mantos régios nas cerimónias da monarquia portuguesa do século XIX: mero aparato ou dignificação e legitimidade?*, in: *Os Têxteis e a Casa de Bragança: Entre o deleite e a utilidade, Séculos XV-XIX*, Scribe – Produções Culturais, Lda., 2018, p. 147–154.
- BERGHE, Ina Vanden, WOUTERS, Jan, *Identification and condition evaluation of deteriorated protein fibres at the sub-microgram level by calibrated amino acid analysis*, in: *Scientific Analysis of Ancient and Historic Textiles: Informing Preservation, Display and Interpretation*, Postprints, ed. Rob Janaway and Paula Wyeth, London, Archetype Publications, 2005, p. 151–158.

- 5 A nomenclatura do vestuário é muito complexa e difícil. A mesma veste pode mudar de designação, mantendo a mesma forma ou variando muito pouco, consoante a alteração dos modelos e dos cortes associadas às modificações estilísticas e estéticas, às quais o vestuário não fica imune, incorporando-as e expressando-as.
- 6 A redução de um tecido é expressa pelo seu número de teias e de tramas existentes num centímetro que é constante ao longo da peça de tecido devido ao sistema ortogonal de cruzamento dos fios proporcionado pelo tear.
- 7 AATT, Casa Real, Cartório, Caixa 3334, documentação avulsa, Lisboa, 21.10.1822.
- 8 AATT, Casa Real, Cartório, Caixa 3334, documentação avulsa, Lisboa, 3.5.1823.

A CÉSAR O QUE É DE CÉSAR: BENS/COLEÇÕES DO IMPERADOR D. PEDRO I NO BRASIL QUANDO DE SUA PARTIDA PARA PORTUGAL

MARIZE MALTA

*Professora Associada / Escola de Belas Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro, Brasil.*

marizemalta@eba.ufrj.br

Resumo

Quando D. Pedro I decidiu abdicar do trono brasileiro, uma série de inventários foi realizada nos paços de forma a identificar os bens pertencentes ao ex-imperador. Nossa intenção é começar a avaliar a lista desses bens e buscar compreender as preferências que envolviam o gosto vigente da família imperial no Brasil e aquilo que, chegando a Portugal, pôde ter sido incorporado em coleções oficiais.

Palavras-chave

Coleção Imperial; Bens de D. Pedro I;
Inventários; Brasil; Portugal.

COLEÇÕES REAIS ENTRE BRASIL E PORTUGAL

Compreendendo idas e vindas da corte portuguesa entre Brasil e Portugal, muitos bens circularam, dispersaram-se e encontraram novos paradeiros. Essa contingência ainda carece de muitos estudos que permitam avaliar suas coleções e posses materiais, de modo a ponderar seus gostos e quais peças se constituíram seus bens mais bem quistos e dignos de serem levados consigo nesses trânsitos e ainda arremataram potenciais coleções.

Partindo do pressuposto de que uma coleção não necessariamente é conformada exclusivamente em relação à ação do colecionador, muitas delas foram desenvolvidas por incorporação de certos bens de uma personagem a algum acervo, dando-lhe um caráter de conjunto que a priori não prescrevia uma coerência anterior. Desse modo, possuir objetos, por mais que não configure uma coleção per se, e ao estarem vinculados a determinados proprietários, implica um conjunto personalizado que celebra a convivência de coisas com pessoas, dotando essas mesmas coisas de subjetivações que podem vir a ser uma coleção pessoal.

Quando d. Pedro I decidiu abdicar do trono brasileiro e rumar para Lisboa de modo a garantir o trono à sua filha D. Maria da Glória, passando a ser d. Pedro IV de Portugal, uma série de inventários foi realizada nos paços e outros sítios frequentados pela família imperial, de forma a identificar os bens pertencentes ao ex-imperador para que fossem remetidos ao seu destino, deixados no Brasil ou repartidos entre os filhos, conforme seu desígnio.

A partir dessas listagens, encontradas no fundo da Casa Real e Imperial do Arquivo Nacional, no Brasil, é possível observar conjuntos que poderiam ser considerados potenciais coleções: móveis, pratas, quadros, têxteis... Junto a elas, há também documentos em que o ex-imperador requereu determinadas peças ou expressou o desejo de que permanecessem no Brasil. Ainda sem ter esgotado todo o material da Casa Real e Imperial, cujas pesquisas foram procrastinadas em virtude da pandemia, nossa intenção é introduzir alguns desses documentos e avaliar os tipos de posses considerados importantes para o primeiro

monarca brasileiro, o que cercavam, em parte, a família imperial brasileira na primeira parte do século XIX em termos materiais e que sustentavam uma vida de corte ao sul do Equador.

Mesmo ciosa das coleções reais em si, desde D. João VI e Carlota Joaquina à Leopoldina e Tereza Cristina, incluindo o Museu Real¹ e o chamado Museu do Imperador² (D. Pedro II), com núcleos específicos de peças (artísticas, arqueológicas, botânicas, etnográficas), o que nos move é levantar os bens de D. Pedro I que foram remetidos a Portugal e que puderam ter sido incorporados em museus europeus e se constituíram coleções de seus acervos, perseguindo uma parte da história das proveniências (FEIGENBAUM; REIST, 2012) e trânsitos (NETO; MALTA, 2014).

É importante ressaltar de que se trata de um trabalho de pesquisa em curso e ainda há muita documentação a ser levantada e transcrita. Entretanto, julgamos ser relevante o compartilhamento inicial para que informações possam despertar perguntas que permitam avançar no conhecimento sobre as coleções reais e seus pertences, pelo menos do ponto de vista do Brasil³.

BENS DE D. PEDRO I

Para o presente artigo, escolhemos alguns documentos, pois, já dito acima, é uma parcialidade da documentação e o espaço reservado para o texto não permite maior abrangência. Esclarecemos que estaremos apreciando os seguintes documentos: “Paço da Cidade, Rellação dos bens que pertencem ao Ex-Imperador Dom Pedro d’Alcantara” (A.N., Doc. 6); “Rellação da Mobilia que se acha no Imperial Paço da Boa-Vista, e que pertence ao Ex-Imperador, o Senhor Dom Pedro de Alcantara” (A.N., Doc.10).

Como todo inventário preciso, nomeava-se o cômodo onde os objetos se encontravam antes de listá-los, permitindo perceber as denominações correntes para os espaços existentes e que tipologias de peças seriam comuns em cada ambiente, possibilitando vislumbrar, mesmo

que hipoteticamente, o recheio de seus interiores. Muito provavelmente, a descrição dos móveis não deveria equivaler a todos os itens existentes nos cômodos, mas aqueles que o ex-imperador julgava ser de sua posse e desejava levar consigo.

Por mais que tais documentos sejam primordiais para remontarmos os interiores reais e imperiais, eles são sugestões do que realmente configuravam esses ambientes. Além do Paço da Boa-Vista ou Paço de São Cristóvão, a família imperial transitava por outras edificações: a Casa de Banhos do Caju, à beira-mar; o Solar d'El Rei, em Paquetá; a Real Fazenda, em Santa Cruz e o Solar de São Domingos, em Niterói. A família também frequentava o Paço da Cidade e incorporou a casa da marquesa de Santos, o palacete do Caminho Novo⁴, aos imóveis imperiais quando de sua partida para São Paulo, cuja aquisição se deu em 13 de agosto de 1829⁵.

Alguns móveis e objetos permaneceram no Brasil e compuseram uma outra coleção, a qual também não está levantada nem sistematizada. Em virtude da dissipação dos bens de D. Pedro II do Brasil (filho de d. Pedro I), diante de sua expulsão pelo governo republicano, somada ao fato da dispersão da documentação, há alguma dificuldade de se recompor o que na realidade constituía os espaços de vivência da realeza brasileira.

Ainda mais, alguns móveis que foram preservados e que estavam expostos no que foi a antiga sala do trono no Museu Nacional, do antigo Paço de São Cristóvão, perderam-se pelo devastador incêndio ocorrido em 2 de setembro de 2018 e que configurou enorme perda patrimonial. Neste pequeno conjunto perdido, predominavam os estilos D. José I e Império (havia também um contador no dito estilo Nacional Português) e era composto de cadeiras, mocho, marquesa, cômoda-papeleira, cômoda, consolas, contador, oratório, alguns ditos pertencentes a d. João VI (um trono), Carlota Joaquina (duas cadeiras, um mocho, uma consola, um oratório), ao príncipe de Joinville (um tremó) e d. Pedro I (uma consola)⁶, que aproveitou a oportunidade de mostrar alguns deles, fotografados quando de uma visita ao museu em 2016, um registro inicial para posterior retorno com fins de pesquisa, infelizmente jamais concretizado (Fig. 1).



Fig. 1 – Alguns dos móveis que pertenceram à família real e imperial que ficavam expostos na antiga sala do trono do Paço de São Cristóvão, no então Museu Nacional, no Rio de Janeiro. O primeiro assento é registrado como trono de d. João VI, os seguintes, como de d. Carlota Joaquina, bem como o oratório e a consola, em estilo d. José I. O tremó do príncipe de Joinville e a consola de d. Pedro I apresentam estilo Império. Fotografias da autora, maio de 2016.

Somado à dificuldade comentada acima, o pouco interesse durante décadas pelo objetos e ambientes do período imperial no Brasil⁷ retardou a busca às fontes e à sua preservação, estando muitos documentos desorganizados e alguns de difícil leitura por suas precárias condições.

Dito isto, aquilo que foi possível levantar e transcrever até o momento, pode ser um primeiro passo para que possamos compreender as coleções reais, observando que, como dito na introdução, nem sempre poderiam ser consideradas como tais.

Voltemos aos documentos e ao que eles podem nos trazer de informações, pelo menos aqueles que consideramos para a este artigo.

Na relação do Paço da Cidade, destacavam-se quadros, vasos, relógios e aparelhos de iluminação, sem que nenhum mobiliário fosse mencionado, provavelmente arrolados em outra listagem, bem como o conjunto têxtil. Os cômodos listados foram os seguintes nesta sequência: sala dos camaristas; sala das damas; gabinete do ex-imperador; sala onde atualmente a regência faz suas sessões; pequeno quarto do ex-imperador, chamada de descanso; casa de jantar; sala do trono; sala da tocha; 1ª, 2ª, 3ª salas; sala do corpo diplomático; 5ª sala; quarto que foi da ex-imperatriz. Na sala do trono, o único item indicado foi um grande lustre rico. O cômodo com mais itens apontados foi a sala dos camaristas:

Rellação do que se acha na sala chamada dos Camaristas, e pertence ao Ex-Imperador o Senhor Dom Pedro d'Alcantara

Hum Lustre de Bronze.

Hum Quadro com o Retrato do Senhor Dom João Sexto.

Hum dito... dito grande,

Dous.. ditos... pequenos que estão em cima dos Espelhos.

Hum par de vasos grandes com mangas, e pianhas de mogno.

Dous .. ditos .. com asas de Bronze doirado, com os Retratos do Imperador e Imperatriz d'Alemanha.

Hum par de serpentinhas de Bronze, para quatro luzes cada huma.

Hum vaso de cristal. (fl.1)

de cristal, com manga, e flores.

Hum par de vasos, com mangas, flores e pianha doirada.

Hum Quadro grande, de Paisagem. (A.N., Doc.6, fl.2)

Dos trinta e seis quadros arrolados, apenas três retratos receberam identificação: dois de D. João VI (na sala dos camaristas e na sala das sessões da regência); e um painel com retrato de D. Maria I (gabinete do ex-imperador). Dos restantes, somente os tamanhos eram mencionados (grandes e pequenos), um dito de paisagem e outro com relógio. Para além dos quadros, foram apontados uma figura do rei da Prússia a cavalo e duas figuras de Napoleão. Os vasos eram em número de vinte e quatro, a maioria em par, em porcelana ou cristal, alguns com

mangas e peanhas, outros ditos muito ricos, citando-se dois com pinturas de paisagens e dois com os retratos do imperador e da imperatriz da Alemanha. Complementando os recheios, havia cinco relógios, um com feitiço de harpa, outro com música e ainda um grande com duas figuras. Faz-se também alusão a uma escrivaninha de prata, um prato de ferro (acompanhando um vaso), duas cestas com flores e vinte mangas de vidro. Quanto aos aparelhos de iluminação é feita a referência a lustres (oito), serpentinas (quatro), arandelas (catorze), candeeiro (um) e dezessete castiçais grandes de prata com mangas, estes últimos demarcados com N.B. no arrolamento, ressaltando pertencer ao ex-imperador e que estariam distribuídos pelos vários cômodos (A.N., Doc.6, fl. 3).

No inventário de mobiliário do Paço da Boa Vista os seguintes cômodos foram registrados: torreão novo; segundo quarto, à entrada; casa de vestir do ex-imperador; gabinete do ex-imperador; sala do despacho; sala do jantar; sala do toucador; sala da cama; gabinete da ex-imperatriz; sala da ex-imperatriz; quarto de s. majestade a rainha; varandas e corredores; sala encarnada e quarto da baronesa. Sendo assim, nem todos os espaços foram considerados e sim aqueles onde d. Pedro I e d. Amélia possuíam peças de seu interesse. Contudo, na Relação do Espólio do Imperial Tesouro, realizado em 28 de abril de 1825, apresentam-se extensas listagens de têxteis e trastes cuja localização nem sempre é demarcada⁸.

Dos objetos arrolados, em alguns deles havia inscrições à esquerda, ressaltando que não se encontravam mais naquele cômodo, seja porque já haviam sido entregues ao procurador do ex-imperador, seja porque se achavam em outra localidade.

A maioria dos móveis mencionados era de mogno ou jacarandá, alguns ditos chapeados, sendo apenas um de piquiá, no caso uma urna, e um piano forte (quarto da baronesa) e predominavam armários, cômodas, guarda-livros, mesas, escrivaninha, consolas, lavabos, camas, caixas de cabeceira, cadeiras (apenas duas) e urnas. Foram aludidos quarenta e nove quadros, sendo nove de porcelana, vinte e um da família da imperatriz, uma paisagem e outros ditos coloridos, a claro escuro, a óleo. Em termos de escultura, havia quatro figuras de pedra (varandas

e corredores), dois bustos do príncipe Eugênio e vinte e oito pequenos bustos de bronze. Complementando, foram listados sete relógios de mesa, cinco lustres e duas serpentinas.

Os cômodos com mais itens especificados foram os gabinetes de d. Pedro I e d. Amélia, que abaixo transcrevemos:

Gabinete do Ex-Imperador.

Duas Conçolas pequenas, de Mogno com pedra
Dois Guarda-Livros, de dito, envidraçados
Hum dito, de dito, com porta de Espelhos
Huma Mêza, quadrilonga, de dito, chapeada
Huma dita, de dito, de hum Jogo
Huma Urna de Jacarandá
Huma Cadeira grande de encosto
Huma dita de Mogno, de rodizios
Hum Quadro, comparativo, das Montanhas
Dois ditos de Craneoscopia
Tres ditos a claro-escuro
Dois ditos pequenos ordinarios
Vinte e oito Bustos de bronze, pequenos
Hum Guarda Cartas (A.N., 1831, Doc.10, fl.31)

Gabinete da Ex-Imperatriz

Cinco Quadros da Familia da Imperatriz, a Oleo (escrito à esquerda: Forão entregues ao Proc^{or} do Ex-Imperador por ordem do Tutor)
Dois ditos de Paisagem
Hum dito a claro escuro
Hum Busto do Príncipe Eugenio
Huma Commoda, de Mogno, chapeada, e Espelho em cima
Huma Secretaria, de dito dita
Huma Meza para escrever
Huma dita para costura
Huma dita, pequenina, redonda
Huma dita de puxar

Dois Guarda Livros pequenos, envidraçados

Hum dito ditos grande

Hum Relógio de Mêza

Duas Serpentinhas de Metal

Huma Urna de Jacarandá

Huma Estante pequena (A.N., 1831, Doc.10, fl. 31 v.).

Enquanto no gabinete de d. Pedro I predominavam imagens mais de caráter científico, no de d. Amélia eram mais afetivos, reunindo retratos de seus familiares. E, apesar das semelhanças das tipologias de móveis encontrados, a presença da mesa de costura indiscutivelmente associa o cômodo ao uso feminino. Por outro lado, a quantidade de móveis acompanhava as demandas vigentes no período para gabinetes. Esses e outros móveis de uso particular foram requeridos para serem transportados para Portugal.

Em pedido de Paulo Barboza da Silva, de 11 de maio de 1837, ao almoxarife do Paço, Manoel José Maria, foram certificados todos os itens de prataria que haviam sido encaixotados e embarcados na fragata Volage e remetidos para Europa a D. Pedro I, contendo 15 volumes. Também há outro documento anterior que trata da relação da prata que estaria pronta a embarcar a partir de pedido de D. Pedro I, justificado por ele “porque he minha” (A.N., Doc.57, fl.43). Neste documento, há transcrição do que pediu para si e deixou o ex-imperador aos filhos:

Toda a prata que serve no Lava-pes a qual deixou o Senhor D. Joao Sexto, e existe no Thesouro.

Seja-me remetida toda a prata que pertence ao lava-pes pois he minha por dadiva que meu Pay me fez quando foi embora para Portugal. Deixo para meus filhos todo o serviço de casquinha que comprei ao Arcos, a prata que está nos quartos ordinariamente, todos os moveis que estão no Palacios e que são necessários para os decorar sem luxo, retirando relógios vasos e menos cadeiras, mesas e, consolas. Também serão por minha conta vendidos todos os espelhos que não estiverem nos Paços da Cidade e São Cristóvão. Não cedo contudo a mobília que estiver nas casas que são de finalidade minha particular, nem os quadros que tenho quer no Museu, quer nos Palacios,

quer Nacionaes, quer meus. Tambem deixo para o Muzeu tudo o mais que no mesmo muzeu existe como o meu nome exceptuando como disse os quadros e hum Navio chinez. Dou á Minha Filha Jannuararia o Pianno que comprei ao Arcos, e cada humma das Meninas, hum dos Alemaens que estão no Palacio da Cidade, e para o Meu Imperador o Pianno a que se dá corda – NB tudo quanto fôr prata me seja mandada exceptuando-se somente o que nottei. Venha também toda a prata da Mantearia havendo as excepçoens acima, confio que assim se cumpra.

D. Pedro de Alcantara.

Alem disto deixo para S. M. I. Sr. D. Pedro 2º meu muito ammodo filho, e Soberano toda a louça que tiver seja aonde for e de que assenhorado for (A.N., Doc. 57, fls.44–45).

Enquanto os filhos que permaneceram no Brasil ficaram com algumas casquinhas, D. Pedro I tratou de recolher a prataria de valor, seus móveis de uso pessoal e as obras de arte, ao mesmo tempo que consentiu que o museu quase fosse intocado, excetuando os quadros, dando-nos a perceber seu apreço por pinturas, esculturas, vasos e peças de alto valor decorativo.

Apesar dessa pequena amostragem, ainda há muito o que percorrer, no sentido de reunir e transcrever a variada documentação a respeito dos inventários relativos aos bens de D. Pedro I do Brasil, tanto do que ficou no Rio de Janeiro, quanto do que foi embarcado para Lisboa, quando se poderá obter um panorama mais concreto e amplo dos pertences e recheios que habitavam as edificações da família imperial no Brasil.

Até chegar a esse momento, o que por ora chama a atenção é o grande contingente de artefatos requeridos pelo ex-imperador, especialmente de prata e objetos de arte que pretendeu levar consigo, considerados seus e de grande preço e apreço, dando outro sentido à frase “Dai a César o que é de César”. Pelo que tudo leva a crer, D. Pedro II teve que conviver com muitas ausências venais, materiais e sentimentais após a partida de seu pai.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arquivo Nacional (A.N.), Fundo da Casa Real e Imperial. Objetos de luxo, Paço da Cidade, Relação dos bens que pertencem ao Ex-Imperador Dom Pedro d'Alcantara, Documento 6, Cx 5, Pac. 1.
- A.N., Fundo da Casa Real e Imperial. Objetos de luxo. Paço da Boa Vista. Relação da mobília que se acha no Imperial Paço da Boa-Vista, e que pertence ao Ex-Imperador, o Senhor Dom Pedro de Alcantara, 1831, Documento 10, Cx. 5, Pac. 1.
- A.N., Fundo da Casa Real e Imperial. Relação da prata que está prompta a embarcar para bordo da Nau Inglesa, logo que seja inventariada pelo Ministro, Documento 57, cx.5, Pac. 1.
- A.N., Fundo da Casa Real e Imperial. Relação do Espolio do Imperial Tesouro, 22 de maio de 1827, Documento 48, Cx.4, Pac. 6.
- A.N., Fundo da Casa Real e Imperial. Relação do Espolio do Imperial Tesouro, que entregou Pedro Nolasco Heitor, ao Novo Fiel Manoel de Jesus Pestana, em dia 28 de abril de 1825, Documento 48, Cx. 4, Pac. 6.
- A.N., Fundo da Casa Real e Imperial. Relação dos moveis que existem nas duas casas da I. do Caju. 1 de dezembro de 1826. Doc. 63.
- Barros, Mafalda Magalhães de – *As coleções de arte da Rainha D. Carlota Joaquina de Bourbon (1775–1830): da coleção privada aos Museus Públicos. O manuscrito da Biblioteca da Ajuda: Memórias e Silêncios*. Lisboa, Universidade Autónoma, 2019. In [http://Mafalda%20Magalh%C3%A3es%20de%20Barros%20\(1\).pdf](http://Mafalda%20Magalh%C3%A3es%20de%20Barros%20(1).pdf) (2020.07.08; 17).
- FEIGENBAUM, Gail; REIST, Inge (eds.) – *Provenance: an alternative history of art*. Los Angeles, Getty Research Institute, 2012.
- LIMA, Oliveira – *Dom Pedro e Dom Miguel: a querela da sucessão (1826–1828)*. Brasília, Senado Federal, Conselho Editorial, 2005.
- LUSTOSA, Isabel – *D. Pedro I: um herói sem nenhum caráter*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.
- MELO, Alice – *O jardim secreto do imperador*. Revista de História da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, ano 8, n. 96, set. 2013, p.56-59.
- NETO, Maria João; MALTA, Marize (eds.) – *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: perfis e trânsitos*. Casal de Cambra, Caleidoscópio: 2014.
- PINTO, José Maria – *Inventário do Imperial Palacete do Caminho Novo. Rio de Janeiro, 28 de março de 1831*. In: FRANCO, Afonso Arinos de Melo – *O palacete do Caminho Novo: solar da marquesa de Santos*. Rio de Janeiro: Editora Fontana, 1975, p.39-51.
- SCHWARCZ, Lília Moritz; DANTAS, Regina – *O museu do imperador: quando colecionar é representar a nação*. Revista do IEB, São Paulo, n.46, fev. 2008, p.123-164.
- SOARES, Clara Moura – *D. Pedro, I do Brasil, IV de Portugal – o “gosto do bello” e incremento das belas-artes: traços de um perfil quase desconhecido do rei-soldado*. In: NETO, Maria João; MALTA, Marize (eds.). *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: perfis e trânsitos*. Casal de Cambra, Caleidoscópio: 2014, p.381-398.

NOTAS

- 1 O Museu Real foi criado por decreto de 6 de junho de 1818, por D. João VI, denominado de Museu Imperial após a Independência e Museu Nacional após o advento da República.
- 2 A ideia de um Museu do Imperador, apesar de não existir oficialmente documentação que assim o designasse, foi sendo criada a partir de relatos, escritos de D. Pedro II (“o meu museu”) e do Leilão do Paço (SCHWARCZ; ABREU, 2008: 129). As doações de seu acervo foram endereçadas, por sua vontade, à Biblioteca Nacional, ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e ao Museu Nacional, apesar de que seu herbário ter tido como destino o Jardim Botânico, todas instituições até hoje existente no Rio de Janeiro (MELO, 2013: 56-59).
- 3 Em Portugal, Clara Moura Soares levantou no Arquivo Nacional da Torre do Tombo uma série de documentos referentes à herança e partilha dos bens de d. Pedro IV (SOARES, 2014: 394-398). O confronto entre as documen-

tações encontradas em arquivos brasileiros e portugueses poderá levar a novos caminhos de compreensão entre os trânsitos de bens e coleções luso-brasileiras.

- 4 O inventário do palacete do Caminho Novo foi realizado em 1831 por José Maria Pinto (PINTO, 1975) e transcrito na publicação de autoria de Afonso Arinos de Melo Franco, editada em 1975.
- 5 A respeito da cronologia de ocupação do palacete do Caminho Novo e de outros imóveis que pertenceram à família real e imperial no Brasil (Quinta da Boa Vista, antigo Paço de São Cristóvão, e Palácio Imperial, em Petrópolis), vide o site do projeto A Casa Senhorial em Portugal, Brasil e Goa, in <http://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/> (15.03.2020).
- 6 Essas atribuições de pertencimento estavam designadas na legenda das peças no Museu Nacional quando da nova museografia da antiga sala do trono.
- 7 Foi somente em 29 de março de 1940 que ocorreu a criação do Museu Imperial em Petrópolis, na antiga residência de veraneio de D. Pedro II. Contou com seu idealizador e primeiro diretor, Alcindo de Azevedo Sobdré, e uma equipe para localizar objetos pertencentes à família imperial entre diferentes palácios e colecionadores. O primeiro museu a se concentrar no período monárquico brasileiro foi inaugurado em 16 de março de 1943.
- 8 Nesse documento (A.N., 1825, Doc.1), há os seguintes títulos de itens arrolados (escritos como constam): “Fardamento; Tapeçaria de raz; Sobreportas; Alcatifas; Alcatifas Inglesas medidas a covados; Pertencentes ao Oratório de S.M.I.; Trastes; Madeiras do Altar do Oratório de S.M.I.; Armações de Bambinellas; Fazendas de Velludo Carmezin; Sanefas de Velludo; Velludo roxo com guarnição de ouro falso; Damasco roxo; Fazendas pretas; Cortinas de Damasco Carmezin; Fazendas de Damasco Carmezin com guarnições de galão finos; Fazendas Carmezins com galão de ouro falso; Fazendas de Damasco carmezin com galão de ouro fino; Cobertas; Roupa pertencente a Casa da Opera; Roupa de Meza; Roupa nova que veio com S.M. a Imperatriz; Roupa branca Para Camas do Thesouro; Roupa incapaz de servir; Expolio que existe na Capella. A sequência do documento trata da “Relação do Expolio que existe no Thesouro, cujo recebi, e pertence a Relação que foi junta ao Inventario geral”, com a enumeração das caixas, malas e seus conteúdos e a descrição do espólio empacotado. Nesta listagem ainda consta: Expolio que não pertence ao inventario geral nem a relação junta ao dito; Trez volumes com o seguinte, os quaes pertencem a Náo; Pertencente a Camara que foi de el Rei; Pertencentes ás Sallas de Docel do Paço da Cidade; Vindo da Caza das Obras; Comprado em Fevereiro de 1823; Vindo da Caza das Obras; Vindo do Paço da Cidade; Paço da Cidade; Madeiras pertencentes ao Altar; Armações pertencentes ás Sallas de Docel, Primeira Armação; Segunda Armação da Primeira Salla; Segunda Salla de Docel Primeira Armção; Segunda Salla de Docel Segunda Armação; Salla da Tocha”. Aqui vale uma observação, pois a relação do espólio se inicia com a data de 28 de abril de 1825, quando esta é entregue por Pedro Nolasco Heitor, e é finalizado em 22 de março de 1827, assinado por Manuel de Jesus Pestana.

Marize Malta, mestre em História da Arte (UFRJ) e doutora em História Social (UFF), com pós-doutorado em História da Arte (ARTIS-UL e bolsa Capes), é professora Associada da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, atuando na graduação e pós-graduação, além da coordenação do Setor de Memória e Patrimônio (Museu D. João VI, Arquivo Histórico e Biblioteca de Obras Raras). É líder dos grupos de pesquisa ENTRESSÉCULOS e MODOS e colaboradora do grupo *Casas Senhoriais em Portugal, Brasil e Goa*, sendo editora assistente da revista MODOS. Desenvolve pesquisas na área de história da arte, com estudos sobre artefatos e ambientes interiores oitocentistas, objetos malditos, a condição decorativa, utilitária e/ou artística e sua relação com imagem e lugar, enfocando o problema das coleções e dos modos de exibição.

A BIBLIOTECA DA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES DO RIO DE JANEIRO E A HISTORIOGRAFIA DA ARTE NO BRASIL

SONIA GOMES PEREIRA

Professora titular, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo

Dentre as coleções da antiga Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, este artigo investiga a coleção de livros de sua biblioteca, destacando os editados até 1890 – quando a instituição sofreu ampla reforma, transformando-se em Escola Nacional de Belas Artes – e mantendo o foco nos livros de História da Arte. Procura-se, assim, investigar o modelo de História da Arte que estaria à disposição dos leitores na Academia, desde os seus autores mais antigos, como Vasari, Lanzi e Winckelmann, até os autores do século XIX, em que predominam os franceses ou, quando não franceses, as suas traduções francesas. Nesse ambiente decididamente francófilo, discute-se a repercussão desses modelos na historiografia da arte feita no Brasil na época e mesmo posteriormente.

Palavras-chave

Historiografia da arte; Passagem séculos XIX e XX; Coleções da biblioteca; Academia de Belas Artes; Rio de Janeiro, Brasil.

Criada por decreto em 1816 e aberta em 1826, a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro conseguiu organizar uma coleção significativa de obras de arte e de livros.

A escolha dessas peças, a sua musealização e a sua disponibilização a professores, alunos e demais interessados representam indicadores importantes da maneira como a Academia entendia então a História da Arte – tanto o passado remoto quanto o passado recente, tanto a tradição europeia quanto a trajetória da arte brasileira.

Neste artigo, pretendemos focar na coleção de livros da velha Academia, constituída desde o início da sua trajetória, em parte com doações sobretudo de professores, em parte com aquisições, como consta em sua documentação.

A longa listagem da hoje Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro¹ inclui obras de várias categorias: belas artes, arquitetura, artes decorativas, história, literatura, história natural, entre outras. Dentro de belas artes, há inúmeros manuais técnicos, dicionários, biografias de artistas do passado e do presente. Aqui, no entanto, vamos nos concentrar nos livros referentes à História da Arte. Além disso, recortamos as obras editadas até 1890 – data em que houve a reforma da instituição, passando a se chamar Escola Nacional de Belas Artes. Daí resulta um conjunto em que predominam os autores franceses e, no caso dos não franceses, geralmente as suas traduções em língua francesa.

De autores anteriores ao século XIX, podemos destacar a presença na Biblioteca de obras fundadoras da História da Arte europeia: Giorgio Vasari (1511–1574)², Luigi Lanzi (1732–1810)³ e Johann Joachim Winckelmann (1717–1768)⁴. A leitura desses autores é perceptível nos escritos de vários membros da Academia, inclusive em dois dos seus principais diretores: Félix-Émile Taunay (1795–1881) e Manuel de Araújo Porto Alegre (1806–1879). Neles, Vasari e Winckelmann são citados textualmente e certamente deviam conhecer a obra de Lanzi sobre a pintura italiana, pois ambos discutem as escolas artísticas europeias e a questão de uma possível escola brasileira.⁵

Entre a extensa relação de obras editadas no século XIX, há poucos

autores não franceses.⁶ Entre eles, destaco três alemães em traduções francesas: Gustav Friedrich Waagen (1794–1868)⁷, Jacob Burckhardt (1818–1897)⁸ e Wilhelm von Bode (1845–1929)⁹.

É interessante observar que Waagen e Bode são historiadores alemães que nos livros de historiografia europeia da arte aparecem geralmente nos capítulos dedicados a *connoisseurship* – isto é, um tipo de História da Arte mais pragmática, baseada de um lado no trato direto com as obras e de outro na procura da documentação, a fim de opinar sobre autoria, definir características formais de artistas e posicioná-los no universo maior da arte da sua mesma época e lugar.

Esse tipo de História da Arte não parece ter tido a menor ressonância no Brasil na época. Só será posta em prática mais adiante, nas décadas de 1920 – quando é criado o Museu Histórico Nacional – e de 1930 – com o surgimento do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e de vários museus, inclusive o Museu Nacional de Belas Artes. Então, o trato direto com as obras vai exigir do conservador de museu – denominação na época do museólogo – as habilidades de *connoisseur*.

Quanto a Burckhardt, sua obra sobre o Renascimento não é propriamente um livro de História da Arte, mas aplica o conceito de espírito de época, que viria a ter enorme importância na História da Arte de língua alemã.

No campo específico da arte brasileira, o conhecimento do pensamento do Burckhardt será tardio, de maneira geral acoplado ao dos historiadores da arte de língua alemã, introduzidos no Brasil por Hannah Levy – historiadora alemã, emigrada em 1937, tendo permanecido no Rio de Janeiro até 1947, ligada ao SPHAN. Escreveu inúmeros artigos, entre eles, um sobre as teorias do Barroco de Heinrich Wölfflin, Max Dvorak e Leo Balet¹⁰, que teve larga repercussão no SPHAN, certamente por valorizar um estilo até pouco tempo atrás desprezado e no qual grande parte da nossa arte colonial seria incluído. Mas é bem possível que esses autores tenham ajudado, também, a cristalizar um pensamento muito recorrente no nosso modernismo – não de espírito de época, mas da existência das constantes estéticas.¹¹ Por essa via, acreditava-se

que a cultura brasileira, sempre que se mantinha fiel às suas raízes genuínas, tendia ao barroquismo – desde as igrejas coloniais até ao cinema novo, ao neoconcretismo e ao tropicalismo dos anos 1960 e 1970.

No entanto, no que diz respeito à prática específica da História da Arte, acreditamos que a influência dos autores de língua alemã ainda demoraria algumas décadas. A tirar pelas bibliografias da disciplina em cursos de graduação, pelo menos no Rio de Janeiro, as referências eram predominantemente francesas até pelo menos a década de 1960.

Retornemos à relação da Biblioteca da Academia. A lista de obras franceses é extensa. Na impossibilidade de transcrevê-los na íntegra, destacamos aqui autores que tiveram grande importância dentro e fora da França: Quatremère de Quincy (1755–1849), Théophile Gautier (1811–1972), Viollet-le-Duc (1814–1879), Eugène Fromentin (1820–1876), Charles Baudelaire (1821–1867), Eugène Véron (1825–1889), Hippolyte Taine (1828–1893), Jules-Antoine Castagnary (1830–1888), Charles Blanc (1831–1882), Eugène Muntz (1845–1903), Émile Zola (1840–1902), Joris-Karl Huysmans (1848–1907) entre outros.

Só nessa pequena amostragem, é possível verificar a variedade de tendências que a biblioteca da Academia então oferecia. Doutrinadores do clássico, como Quatremère de Quincy.¹² Medievalistas, como Viollet-le-Duc¹³. Alinhados aos românticos, como Théophile Gautier¹⁴, Charles Baudelaire¹⁵ e Eugène Fromentin¹⁶. Defensores dos realistas, como Jules-Antoine Castagnary¹⁷ e Émile Zola¹⁸. Identificados com o simbolismo e o decadentismo, como Joris-Karl Huysmans¹⁹. Historiador, crítico, teórico e o principal divulgador das teorias científicas modernas para uso dos artistas, como Charles Blanc²⁰. Um historiador da arte mais próxima ao modelo dos *connoisseurs*, especialmente voltado para a documentação, como Eugène Munz²¹. Filósofos ligados ao positivismo, como Hippolyte Taine²² e Eugène Véron²³.

Acredito que a diversidade das leituras acima seja um argumento importante para que se possa entender melhor a historiografia da arte no Brasil na passagem dos séculos XIX e XX.

A referência teórica mais ampla nesse período é o positivismo. Foi o traço de união mais forte de uma elite intelectual entusiasmada com

a ciência e o progresso e que lutou pela abolição da escravatura e pela república na mira da modernização do país.

No campo da arte, o positivismo costuma ser visto como muito redutor: o papel do artista e mesmo da arte ficaria reduzido a simples consequência do meio físico e social. No entanto, a leitura tanto de Taine quanto de Véron mostra que a relação da arte com a natureza e com a sociedade não se dá de forma tão simples. Taine reconhece na arte uma forma de conhecimento do mundo tão importante quanto a ciência e prestigia o artista desde que ele tenha a capacidade de perscrutar o caráter das coisas e o faça de maneira pessoal e sincera (TAINÉ, 2000: 39–40).

No entanto, mesmo tomando Taine e Véron de uma maneira mais fidedigna, é difícil considerá-los como únicos modelos dos autores no Brasil na passagem dos séculos XIX e XX. Vamos tomar como exemplo o mais importante crítico brasileiro do período: Gonzaga Duque (1863–1911). Luís Gonzaga Duque Estrada foi romancista e crítico de arte. Escrevia regularmente em revistas da época. Escreveu alguns livros, entre os quais *Arte Brasileira*, publicada em 1888, que é considerado um dos primeiros livros de História da Arte no Brasil.

Na escrita de Gonzaga Duque está presente a análise da arte brasileira em função do clima, do tipo de colonização, da mistura de raças. Autores mais antigos já levavam esses fatores em consideração, como é o caso de Théophile Gautier. Mas certamente, nesse ponto, as teorias de Taine foram decisivas. Sobre esse assunto, Gonzaga Duque faz referência direta a Taine: *Telle est en ce payz la plante humaine; il nos reste à voir l'art qui est la fleur*. (GONZAGA DUQUE, 1995:70). Ao descrever a cidade do Rio de Janeiro, a sua opinião é a mais negativa possível: monotonia, falta de limpeza, uma simples aldeia que foi crescendo em extensão. A esse quadro desolador da paisagem construída, opõe a beleza da paisagem natural e as riquezas disponíveis, assim como lamenta a qualidade do homem.

Nada nos falta. Temos muito perto de nós, inúmeras montanhas de granito de onde poder-se-ia retirar pedras para formosas construções e lajes para as mais largas calçadas; a terra tem viço, superabunda de vigor – delas surgem palmeiras gigantescas,

mais airoas que o garbo escultural das colunas coríntias; copam-se árvores como engenhosos docéis [sic], a vegetação brota rápida e feliz; sobre essa natureza exuberante um céu quase sempre limpo, alto, deslumbrante, banhado pelos raios do sol tropical. Somente nos falta o homem. (GONZAGA DUQUE, 1995: 67)

Mas há vários aspectos da escrita de Gonzaga Duque que se referem diretamente aos críticos franceses. Tal como Émile Zola, Gonzaga Duque muitas vezes inicia o texto pela descrição do tipo físico e do temperamento do artista.

Sobre o pintor paisagista João Batista Castagneto (1851–1900), o nosso crítico inicia o texto, apresentando-o ainda jovem:

Era, então um rapaz de vinte e dois a vinte e cinco anos, estatura meã, menos músculos que nervos nos membros secos, nariz em adunco de rapina, loura barba, que lhe emoldurava o rosto, bipartida ao queixo; olhos grandes e azuis, um sombrero negro, forçado um pouco à nuca, sobre a crespa cabeleira cor de tabaco turco. (GONZAGA DUQUE, 1997: 53)

A respeito do pintor Belmiro de Almeida (1851–1900), Gonzaga Duque descreve aspecto físico e temperamento, além de chamar a atenção para a moda:

É um mineiro que possui a verve, a sagacidade de um parisiense bulevardeiro. Na rua, de pé sobre a soleira de uma porta, no Café Inglês ou na Casa havanesa, o seu tipo pequeno, forte, buliçoso, destaca-se na multidão ... Entre camaradas, na rua do Ouvidor, com o narizinho arrebitado e atrevido farejando os pacatos burgueses para lhes agarrar o ridículo ... Só depois de casado e viajado ... foi que ele abandonou a boemia, de uma vez para sempre. A única coisa que ele jamais abandonará é a toilette. O vestuário é para Belmiro o que foi para Honoré de Balzac e para Alphonse Karr, o que é para Daudet e para Carolus Durand, o que é para Leon Bonnat e Rochegrosse; uma feição artística, um sintoma do bom gosto e do asseio, ou como lhe chama o mestre, o sr. Ramalho Ortigão, a expressão gráfica, pessoal, de uma filosofia (GONZAGA DUQUE, 1995: 209–210)



Fig. 1 – João Batista Castagneto, *Embarcações na baía do Rio de Janeiro*, 1898, o/m, Coleção L.C.Ritter.

Outro aspecto importante na metodologia de Gonzaga Duque é dedicar-se sempre à análise de um só artista ou só uma obra de cada vez, enfrentando-os sobretudo plasticamente. Tal procedimento estava presente na escrita de vários dos críticos franceses acima citados, como Gautier e Fromentin. É nesse caminho que Gonzaga Duque escreve as suas melhores críticas. (Fig. 1)

Castagneto é original. Ele aprendeu consigo próprio... Não quis saber de leis nem de regras. Precisava unicamente da natureza ... Quando lhe falta tempo para mudar pincéis maneja um só, mergulhando-o em diversas tintas, ou pinta com os dedos, com as unhas, com a espátula, com o primeiro objeto que tiver à mão; um seixo resistente, um pedaço de pau, um pedaço de corda, um palito, o cano do cachimbo, a ponta do cigarro. A sua caixa de tinta é um caos, a sua palheta na mão de outro artista seria inútil, porque a aglomeração de cores, o espastelamento de tintas secas, fazem mal à vista. Também não lhe peçam um quadro acabado, envernizado, escovado, esbatido. Seus estudos são feitos d'après nature, à guisa de pochades, largamente independentemente. Mas quanta expressão nesses empastelamentos, quanta individualidade nesses borrões despretensiosos e sinceros! (GONZAGA DUQUE, 1995:70)

Assim como vários autores franceses, Gonzaga Duque pratica ao mesmo tempo Crítica e História da Arte. Analisa as obras do presente e as do passado com os mesmos padrões artísticos. Procura informações históricas para embasar suas análises, mas trabalha sobretudo a partir de sua intuição e de suas próprias concepções estéticas. Pensa a arte

do seu tempo historicamente e tenta entender o processo da arte do passado.

Portanto, podemos concluir que nos autores brasileiros da passagem do século – especialmente Gonzaga Duque – fazia-se uma Crítica da Arte, que era também uma História da Arte, depois pejorativamente chamada de impressionista, que será combatida mais tarde como sendo pouco científica e por demais literária.

Não era, portanto, uma História da Arte que pudesse ser chamada de positivista – no sentido que essa palavra tem hoje nas discussões atuais sobre historiografia da arte.

Acredito, assim, que essas observações podem ser úteis não apenas para aprofundar o nosso conhecimento da historiografia da arte no Brasil, mas também como reflexão nas discussões atuais sobre a crise da disciplina e a crítica aos modelos historiográficos do passado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Angela. *Ideias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- CHIARELLI, Tadeu. Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira. In GONZAGA DUQUE, Luis. *Arte Brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995. p. 11–52.
- FERREIRA, Félix. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Porto Alegre: Zouk, 2012. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli (original de 1885).
- GONZAGA DUQUE, Luiz. *Arte Brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995 (original de 1888).
- GONZAGA DUQUE, Luiz. *Graves & frívolos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa / Livraria Sette Letras, 1997.
- GONZAGA DUQUE, Luiz. *Outras impressões: crônica, ficção, crítica, correspondência 1882–1910*. Rio de Janeiro: Contracapa / FAPERJ, 2011. Organização: Júlio Castañon Guimarães e Vera Lins.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul; GAIGER, Jason, ed. *Art in Theory 1815–1900: na anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell Publishing, 1998.
- KERN, Daniela. *Gonzaga Duque e a crítica de arte francesa*. São Paulo: Biblioteca Mário de Andrade, 2013. Comunicação.
- LINS, Vera. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- LINS, Vera. *Novos pierrôs, velhos saltimbancos: os escritos de Gonzaga Duque e o final do século XIX carioca*. Curitiba: Secretaria de Estado de Cultura, 1997.
- LEVY, Hanna. A propósito de três teorias sobre o barroco. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* n. 5. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1941. p. 259–284.
- MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Gonzaga Duque: um crítico no museu*. Rio de Janeiro: MNBA, 2008. Catálogo de exposição.
- NOCHLIN, Linda. *Realism and Tradition in Art 1848–1900*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1966 (Coleção Sources & Documents).

PEREIRA, Sonia Gomes. A questão dos discursos fora de si na historiografia da arte brasileira. In: XXXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: História da Arte em Transe – (i)materialidades na arte., 2018, Salvador. Anais do XXXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: História da Arte em Transe – (i)materialidades na arte. Salvador: Comitê Brasileiro de História da Arte / UFBA, 2018. v. 1. p. 55–64.

PEREIRA, Sonia Gomes. Algumas discussões sobre a historiografia da arte no Brasil: os modelos teóricos na passagem dos séculos XIX e XX. In: 26º Encontro Nacional da ANPAP: Memórias e Invenções, 2017, Campinas. Anais do 26º Encontro Nacional da ANPAP: Memórias e Invenções. Campinas: ANPAP/PUC-Campinas, 2017. v. 1. p. 286–300.

PEREIRA, Sonia Gomes. Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad / Faperj, 2016.

PEREIRA, Sonia Gomes. Os Modelos Historiográficos na Teoria e na Prática da Academia Imperial de Belas Artes. In: IX Seminário do Museu D. João VI: Pesquisas sobre os acervos do MDJVI e do MNBA, 2019, Rio de Janeiro. Anais do IX Seminário do Museu D. João VI: Pesquisas sobre os Acervos do MDJVI do MNBA. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2018. p. 95–103.

TAINE, Hippolyte. *Filosofia del Arte*. Barcelona: El Aleph, 2000. Trad. A. Cébrian. 4 tomos (original de 1865).

VÉRON, Eugène. *A Estética*. São Paulo: Editora Formar, s/d. 2 vols. Coleção História da Arte (original de 1878).

SITE minerva.ufrj.br/escola-de-belas-artistas/biblioteca-de-obras-raras.

SITE www.inha.fr/fr/ressources/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art.html.

NOTAS

- 1 Base de Dados Minerva da Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ.
- 2 VASARI, Giorgio. *Vies des peintres, sculptures et architectes*, 1840.
- 3 LANZI, Luigi. Histoire des principaux peintres des écoles d'Italie avec des notes et 80 gravures de tableaux peu connus, des meilleurs maitres, choisis dans les collections particulières de Paris et de Londres / [Traduit par Tim. Francillon]. Paris : Rey et Gravier, 1823; LANZI, Luigi. *Histoire de la peinture en Italie : depuis la Renaissance des beaux-arts, jusque vers l'art du XVIII siècle*, traduite d'italien sur la 3. edition par Mme Armande Dieudé. Paris : Chez H. Seguin Chez Dufart, 1824.
- 4 WINCKELMANN, Johann Joachim. *Histoire de l'art chez les anciens*. Paris: H. Jansen, 1803.
- 5 PEREIRA, Sonia Gomes. Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad / Faperj, 2016. p. 71–112.
- 6 Há uma obra de John Ruskin (1819–1900), em tradução francesa: *Le val d'Arno*. Paris: Libr. Renouard, H. Laurens, 1911. Sabemos que Gonzaga Duque cita Ruskin, mas a obra em questão é de 1911 e nós estamos nos atendo nessa comunicação ao século XIX. É importante frisar também que o crítico de arte português Ramalho Ortigão era muito lido no Brasil e inclusive publicava em revistas e jornais brasileiros. Mas seu nome não aparece nessa listagem da biblioteca da Academia, que é só de livros.
- 7 WAGGEN, Gustav Friedrich. *Manuel de l'histoire de la peinture : Écoles allemande, flamande et hollandaise*. Paris : Morel, 1863.
- 8 BURCKHARDT, Jacob. *La Civilisation en Italie au temps de la Renaissance*. Paris: Librairie Plon, 1885, 2 vols.
- 9 BODE, Wilhelm von. *Donatello a Padoue : Gattamelata et les sculptures du Santo* (orné de 23 planches phototypiques inaltérables ; traduction revue et corrigée par Charles Yriarte. Paris : J. Rothschild, 1883.
- 10 LEVY, Hanna. A propósito de três teorias sobre o barroco. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* n. 5. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1941. p. 259–284.
- 11 São as constantes formais que foram vistas entre o nosso colonial e o movimento moderno então nascente. Naturalmente esse pensamento não terá tido apenas uma origem. Haveria a ressonância entre nós do livro *Lo Barroco* de Eugenio d'Ors de 1935, que indicava o estilo como uma cosmovisão matricial de um *ethos* cultural. Além disso, esse tipo de pensamento também era defendido por alguns artistas modernos, como o André Lotte, por exemplo. Essas ideias tiveram uma grande repercussão no Brasil no século XX, sobretudo entre arquitetos, e acredito que também no pensamento do crítico Mário Pedrosa, que apontava como um dos motivos para a preferência dos brasileiros pela abstração geométrica a memória, mesmo inconsciente, da nossa arte indígena.

- 12 QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysostome. *Canova et ses ouvrages, ou Mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste*. Paris : Adrien Le Clère, 1834; QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysostome. *Histoire de la vie et des ouvrages de Michel-Angel Bonarroti : Ornée d'un portrait*. Paris : FIRMIN DIDOT FRERES, 1835; QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysostome. *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael : ornée d'un portrait*. Paris : Firmin Didot, 1835.
- 13 VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *Lettres adressées d'Allemagne à M. Adolphe Lance*. Paris : B. Bance, 1856; VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *De la décoration appliquée aux édifices*. Paris : Librairie de L'Art, [18-?]; VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *Peintures murales des chapelles Notre-Dame de Paris*, 1870; VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *Dictionnaire Raisoné de l'architecture française du XI au XVI siècle*. Paris: A. Morel, 1861–1875. 10 vols.; VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *Entretiens sur l'architecture*. Paris: A. Morel, 1863–1872. 2 vols.
- 14 GAUTIER, Théophile. *Les beaux-arts en Europe*. Paris: Michel Lévy Frères, 1855.
- 15 BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Calmam-Lévy, 1880. 7 vols. Outras edições: 1885 e 1889.
- 16 FROMENTIN, Eugène. *Dominique*. Paris: Americ, 1862; FROMENTIN, Eugène. *Les maîtres d'autrefois*. Paris: Nelson, [1875].
- 17 CASTAGNARY, Jules-Antoine. *Salon de 1861: les artistes au XIXe. siècle*. Paris, Librairie Nouvelle, 1861.
- 18 ZOLA, Émile. *Le roman expérimental*. Paris: G. Charpentier, 1881. 6ed.
- 19 HUYSMANS, Joris-Karl, *L'art moderne*. Paris: G. Charpentier, 1883.
- 20 BLANC, Charles. *Grammaire des arts du dessin :architecture, sculpture, peinture*. Paris: Henri Laurens, [18-]; BLANC, Charles. *L'oeuvre complet de Rembrandt*. Paris : Chez Gide, 1859. 2 v; BLANC, Charles. *Histoire des peintres de toutes les écoles : école hollandaise, française, flamande, ombrienne, romaine, anglaise, bolonaise, allemande, vénitienne e espagnole*. Paris :Vve. Jules Renouard, 1863–1877. 15 v; BLANC, Charles. *Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture*. 4 éd. Paris :Henri Laurens, 1881.
- 21 MUNTZ, Eugène. *Raphael : sa vie, son oeuvre et son temps*. Paris : Hachette, 1881; MUNTZ, Eugène. *La Renaissance en Italie et en France a l'époque de Charles VIII*. Paris : Firmin-Didot, 1885; MUNTZ, Eugène. *Léonard de Vinci : l'artiste, le penseur, le savant*. Paris : Librairie Hachette, 1899.
- 22 TAINE, Hippolyte, *Voyage em Italie*. Paris; Hachette, 1866. 2 vols. ; TAINE, Hippolyte. *De l'idéal dans l'art*. Paris: Germer Baillièrre & cie., 1879. 2ed.; TAINE, Hippolyte, *Philosophie de l'art*. Paris: Germer Baillièrre & cie., 1872, 2ed.
- 23 VÉRON, Eugène. *L'Esthétique*. Paris: C. Reinwald, 1883. 2ed.

PEÇAS DE MOBILIÁRIO DA RAINHA D. MARIA II E DO REI D. FERNANDO II DA SUA RESIDÊNCIA OFICIAL NO PAÇO DAS NECESSIDADES EM COLEÇÕES OFICIAIS PORTUGUESAS

TERESA SANDE LEMOS

*Conservadora-Restauradora, Doutoranda no ARTIS – Instituto de História da Arte,
Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Portugal,
gicaslemos@gmail.com*

Resumo

A rainha D. Maria II e o rei D. Fernando II vão viver para o Paço das Necessidades a partir de Abril de 1836. A presente pesquisa pretende determinar o percurso de algumas peças de mobiliário que foram encomendadas por D. Fernando II, para o seu gabinete de trabalho no Paço das Necessidades e identificá-las em coleções oficiais portuguesas.

Palavras-chave

Mobiliário; D. Maria II; D. Fernando II; coleções; Palácio das Necessidades.

A ENCOMENDA

Este artigo enquadra-se na temática da nossa tese de doutoramento, que se encontra em desenvolvimento. Gostaríamos de agradecer à Dra. Marta Páscoa, do arquivo do Paço de Vila Viçosa, por toda a ajuda e disponibilidade na procura e pesquisa destes documentos.

A análise pretende dar a conhecer documentação inédita, relativamente a uma encomenda celebrada entre o rei D. Fernando II e o marceneiro Pedro Bartolomeu Dejante, para o seu gabinete de trabalho no palácio das Necessidades que consta de um contrato, desenhos e respectivos recibos de pagamento no ano de 1851¹.

A 14 de Julho de 1851 Pedro Bartholomeu Dejante assume o compromisso de

“...prontificar até 15 de Novembro de corrente anno os seguintes moveis para a sala de S. M. el Rey. Um sofá de gosto antigo estofado, Seis cadeiras estofadas, Duas ditas de braços, Uma meza para diante do sofá, Uma secretaria, uma comoda, e duas estantes, assim como, ricas cortinas de cambraia bordadas para três janelas de sacadas, tudo conforme os riscos juntos, sendo os estofos de crina, e molas, e seda da amostra junta, arranjando as duas cadeiras de braços que já tem S.M. na sua sala com a mesma seda das outras cadeiras, tudo pelo preço de um conto e cem mil reis em metal, pago depois dos objetos entregues, obrigando-me também dentro de um anno a contar da data da entrega a fazer qualquer concerto nos mesmos moveis sem recompensa alguma, e quando não esteja tudo pronto ate 15 de Novembro do corrente anno pode S.Mel Rey deixar de aceitar.”²

Na documentação consultada no arquivo da biblioteca do Paço de Vila Viçosa existem dois resumos manuscritos do contrato, sem data, na primeira folha:

“1sofa antique

2 Fauteuils

6 chaises

1 table de sofa

1 Bureau	
2 étagères	600\$000
1 Comodo	100\$000
3 gardinas a 65\$000	195\$000
35 covados de seda a 4\$000	140\$000
54 Varas de galão a 140 centavos	7\$560
30 Varas de franjas a 2\$000	60\$000
	<u>1102\$560</u> ³ ,

na segunda folha:

“Tout l’ameublement composé des objets suivants:

1 sofa antique	
2 fauteuils	
6 chaises	
1 table de sofa	
1 bureau	
2 étagères	
Coutera garnis sans la soie à peu près	600\$000
Tout sera en bois de palissandre esoulte? toutes les colonnes creusa e ouverte à jour PBD” ⁴	

As cortinas encomendadas, segundo a fatura de 30 de Março de 1853, para o gabinete do rei eram em cetim carmesim cor de oiro e prata:

“...108 covados de setim carmezim e cor de ouro e prata para as 6 cortinas da sala de sua Majestade a 4\$000.	432\$000
108 covados de seda amarela para forro das cortinas a 0\$480	51\$840
60 varas de cordão de linha a 0\$050.	3\$000
70 varas de crepe ou gerolino de seda carmezin cor de oiro e prata a 0\$600	42\$000
12 duzias de aneis a 0\$200	2\$400
Ferragens de correr as cortinas.	12\$000
Fecho das cortinas e mais despesas	24\$000

36 varas de setim cor de oiro e para os lambrequins a 2\$000.	72\$000
5 covados de setim carmezim cor de oiro e prata para tapume do fogão a 4\$000	20\$000
frete e travailhe do estofador	2\$400
Moldura tremido de pau-santo com florão ditto entalhado.	9\$600
	<u>671\$240</u>
 E Falta da conta da mobília	 100\$000
	<u>771\$240</u> ⁵

Mais tarde, a 7 de Abril de 1853 Bartholomeu Dejanete assina na sua fatura de 30 de Março, que recebeu o valor em falta, do secretário particular do rei,: “...Recebido do Ilustre Senhor Joaquim Rodrigues Chaves a quantia de setecentos e setenta e um mil duzentos e quarenta reis, importância da conta a cima...”.

A descrição da fatura esclarece-nos relativamente às quantidades, aos tons dos tecidos das cortinas, dos estofos das peças de mobiliário e diz-nos ainda que faltava pagar 100\$000. Este valor correspondia à subtração do valor acordado entre o rei D. Fernando II e Bartolomeu Dejanete, a 14 de Julho de 1851, visto que, até à respetiva data não tinham sido entregues as bambinelas.

A documentação diz-nos que em Março de 1853 foi pago a Bartholomeu Dejanete um conto pelo conjunto:

“...1 secretaria de pao santo forma antigo, 1 meza de sofá, 1 bufette para meter entre as janelas, 2 cadeiras de braços cobertas e estofado de ..., 1 canapé coberto e estofado de setim Cor doiro e branco fundo incarnado, 2 cadeiras de brassos ditta, 6 cadeiras ditta, 2 etageres, 3 galerias recortado a antigo para as 3 janelas, 6 cortinas de mosseline para as 3 janelas, lambrequins de damasco português bordos de seda ex todos esta moveis pelo quarto particular de sua majestade El Rey Dom Fernando pelo preço convencionado de um conto e 100\$000.

Recebi por conta deste soldo, um conto de reis fica cem mil reis visto os lambrequins de damasco das janelas não ser entregues sendo determinado que os ditos lambrequins serão de setim irmão do canapé das cadeiras, me pagando a diferenciada seda.”⁶

A encomenda feita pelo rei D. Fernando II, através do seu secretário particular, a Pedro Barthomomeu Dejanete para o seu gabinete, resultou num *bel composto*. Peças novas de mobiliário feitas em pau-santo, nomeadamente com tremidos e torneados. Todo este conjunto refletia um gosto, pela conjugação de móveis feitos com madeiras exóticas, com gramáticas decorativas revivalistas, utilizando técnicas de construção e decoração inovadoras originando peças ecléticas.

...*Uma secretária...* eclética com uma gramática decorativa muito semelhante às produções de mobiliário português ocorridas durante finais do séc. XVII, durante o chamado período de Estilo Nacional, (Fig. 1 e Fig. 2).

Hoje em dia encontra-se na sala verde do palácio da Pena. Todavia, pequenas alterações podem ser observadas, relativamente ao desenho, pois não existem rodízios e bilros na base inferior do tampo e, relativamente à fotografia de 1886, a grade superior do alçado já não tem bilros.

...*Um sofá antigo...*, (Fig. 3 e Fig. 4)⁷ pensamos que se trata de uma peça com a mesma linguagem decorativa que a secretária.

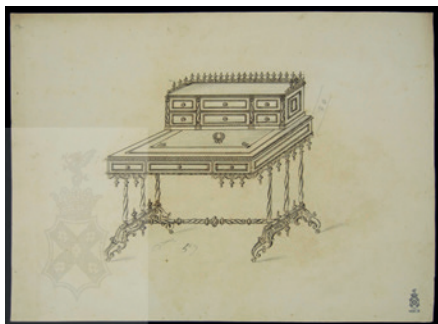
O sofá, as duas cadeiras de braços e as seis cadeiras, tinham assentos de crina e molas com estofos em cetim carmesim cor de oiro e prata⁸. As seis cadeiras seriam certamente idênticas às duas cadeiras de braços conforme se pode verificar na Fig. 3 e Fig. 4. Segundo o contrato, outras duas cadeiras já existentes foram restauradas e estofadas com o mesmo método e tecido.

...*Uma mesa de frente de sofá...*, (Fig. 5 e Fig. 6) feita em pau-santo com pernas e travessas torneadas em espiral. Os apoios estruturais desta peça são idênticos aos apoios estruturais da secretária, contribuindo mais uma vez para um equilíbrio e harmonia do conjunto.

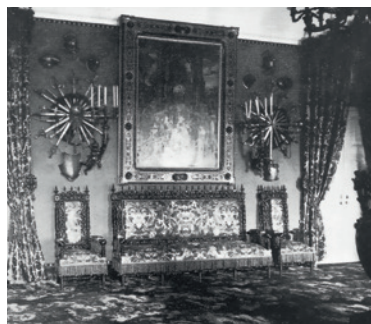
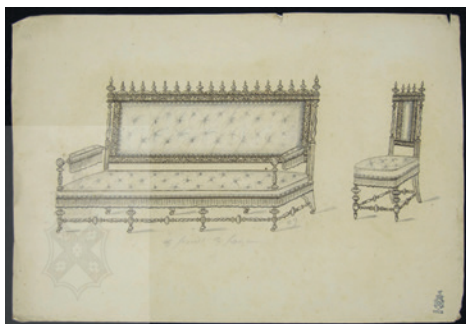
...*Um bufete para meter entre as janelas...*, (Fig. 7)⁹ em pau-santo. Sendo de um estilo e decoração muito semelhante à gramática decorativa presente na secretária, na mesa de frente de sofá e sofá.

...*2 étagères...*, (Fig. 8)¹⁰ em pau-santo.

...*3 galerias recortado a antigo para as 3 janelas e 6 cortinas de moselina para as 3 janelas*. As janelas estavam decoradas com galerias entalhadas e com duas cortinas respetivamente. As cortinas eram de cetim



Figs. 1 e 2 – Desenho para *secretária de formato antigo*, feito por Pedro Bartolomeu Dejante, pau-santo, (1,57 cm x 30 + ?cm x ?cm) (Fundo D. Fernando II, NNG 3637 – 4.2 fl.7) e fotografia de 1886 do gabinete do rei na parte conventual do palácio das Necessidades. ©FCB, Cortesia da Fundação da Casa de Bragança.



Figs. 3 e 4 – Desenho para *sofá antigo* feito por Pedro Bartolomeu Dejante, pau-santo, (8 pieds e 3 ...?) (Fundo D. Fernando II, NNG 3637 – 4.2 fl.3) e fotografia de 1890 da sala das armas do rei D. Fernando II, na parte conventual do palácio das Necessidades. ©FCB, Cortesia da Fundação da Casa de Bragança.



Figs. 5 e 6 – Desenho para *1 table de sofá* feito por Pedro Bartolomeu Dejante em pau-santo, (Fundo D. Fernando II, NNG 3637 – 4.2 fl.4) e fotografia de 1886 da sala da música do rei D. Fernando II, na parte conventual do palácio das Necessidades. ©FCB, Cortesia da Fundação da Casa de Bragança.

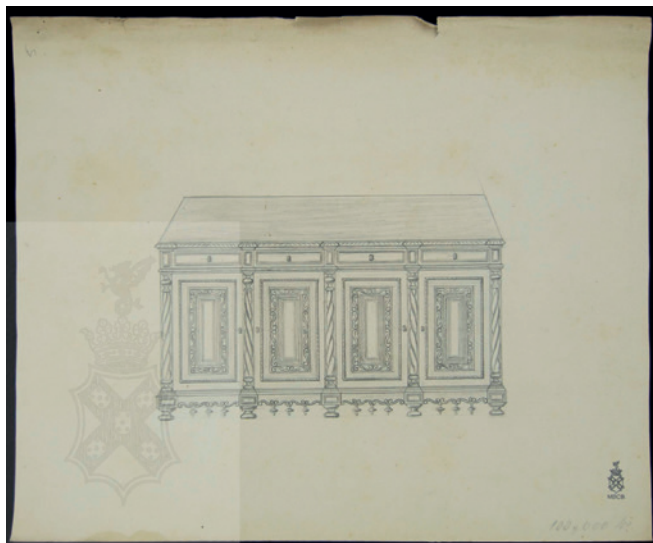


Fig. 7 – Desenho para 1 *bufete* feito por Pedro Bartolomeu Dejanete em pau-santo, (Fundo D. Fernando II, NNG 3637 – 4.2 fl.5).
©FCB, Cortesia da Fundação da Casa de Bragança.

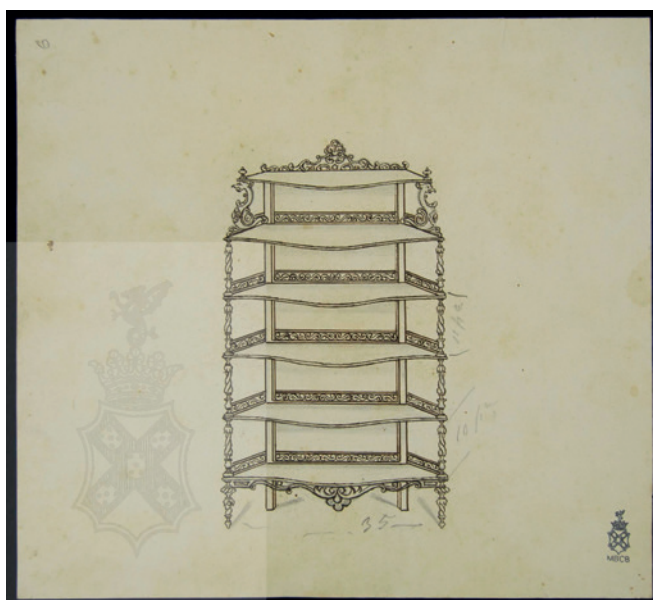


Fig. 8 – Desenho para 2 *étagères* feito por Pedro Bartolomeu Dejanete em pau-santo, (Fundo D. Fernando II, NNG 3637 – 4.2 fl.6).
©FCB, Cortesia da Fundação da Casa de Bragança.

carmesim de oiro e prata e estavam forradas a seda amarela conforme fatura de 30 de Março de 1853.

Através das fotografias realizadas, nos aposentos do rei D. Fernando II, na parte conventual do palácio das Necessidades em 1886, é possível identificar algumas das peças encomendadas. Até ao momento só foi possível localizar a secretária, esta encontra-se na sala verde do palácio da Pena. O paradeiro atual das restantes peças identificadas não é conhecido.

O PAGAMENTO

Bartholomeu Dejanete não consegue entregar a totalidade das peças a 15 de Novembro 1581, contudo, a 1 de Julho do ano seguinte, recebe um conto como pagamento de parte da encomenda:

“...Recebi do Exmo Ilustre Joaquim Rodrigues Chaves s quantia de um conto de reis em metal= por conta de um conto e cem mil reis, que é a importância dos móveis que fiz para o gabinete de S. m. El Rei; conforme o contrato que assignei em 14 de Julho de 1851 em que se acham declarado todos os referidos moveis, que me obriguei a entregar. E declaro que ainda falta para o cumprimento do contrato fazer as bambinelas, para o referido gabinete conforme o desejo de S Majestade, o que me obrigo a prontificar o mais breve possível.

Lisboa 1 de Julho de 1852

Pedro Bartholomeu Dejanete

São 1.000\$000...”¹¹

O pagamento total da encomenda das peças de mobiliário, dos têxteis e da passamanaria foi feito em Maio de 1853 conforme recibo supra já transcrito.

O MARCENEIRO

Pedro Bartolomeu Dejante¹² estabeleceu-se em Lisboa em 1821, e trabalhou para a Casa Real durante várias décadas. Segundo Conceição Borges de Sousa, a secretária de batente, localizada no Palácio de Belém, foi encomendada pela irmã de D. Pedro IV, D. Isabel Maria, regente do reino, tendo sido executada pelo marceneiro: *...Este móvel figura, sem dúvida, como uma das melhores peças da produção de Pierre Bartholomé Dejante*¹³. Também Celina Bastos atribui a mesma secretária a Pedro Bartolomeu Dejante. Segundo os recibos do marceneiro francês, ele próprio se intitulava *como marceneiro de sua majestade fidelíssima e de sua majestade imperial a duquesa de bragança*. Referindo-se à rainha D. Maria II e à sua madrastra a duquesa de Bragança, D. Amélia de Leuchtenberg.

As encomendas realizadas para o casal real, D. Maria II e D. Fernando II, foram executadas ao longo de vários anos e tinham como destino os palácios de Belém, Sintra, Pena e Necessidades¹⁴.

Durante o reinado de D. Pedro V e D. Estefânia foram feitas novas encomendas, visando preencher os interiores remodelados do palácio das Necessidades¹⁵.

Celina Bastos refere-nos o estilo eclético conferido pelas peças mandadas fazer por D. Fernando II¹⁶, também assinalado por José Monterroso Teixeira. Após a morte da rainha, o rei muda-se para o primeiro andar da parte conventual do palácio e são feitas novas encomendas de peças de mobiliário¹⁷. Manuel Corte Real faz referência à campanha de obras, alterações, e reformulações ocorridas no palácio das Necessidades e das várias encomendas e compras com a finalidade de recheiar o palácio¹⁸ ao marceneiro Pedro Bartolomeu Dejante.

A presente encomenda, representa um acréscimo aos trabalhos até agora realizados, por outros historiadores. Resulta numa encomenda específica do rei D. Fernando II, ao marceneiro Pedro Bartolomeu Dejante. Um contrato regido por regras muito bem definidas, com desenhos muito pormenorizados e faturas descritivas relativamente ao método do estofo, da passamanaria e dos têxteis aplicados tanto nos móveis como nas cortinas e respetivas armações.

CONSIDERAÇÕES GERAIS

As produções artísticas realizadas durante o reinado de D. Maria II e de D. Fernando II foram inúmeras. Esperamos que, ao longo da nossa pesquisa, novos dados possam surgir e contribuir para um maior esclarecimento relativo às encomendas do casal real, durante as suas vidas.

CITAÇÕES E NOTAS

1. AHCB, NNG 3510, AHCB, NNG 3512 e AHCB, NNG 3637/4.2 Desenhos. No artigo por nós publicado em 2019, relativo ao Colóquio Internacional sobre a rainha D. Maria II, descrevemos a data e os valores dos pagamentos feitos pelo rei D. Fernando II a Pedro Bartolomeu Dejanete. Cf LEMOS, Teresa Sande, "As coleções de mobiliário da rainha D. Maria II e do rei D. Fernando II: gosto e tendências" in SOARES, Clara Moura e MALTA, Marize (eds) *D. Maria II, princesa do Brasil, rainha de Portugal. Arte, Património e Identidade*, Lisboa, ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, 2019.
2. AHCB, NNG 3511 contratos e documentos, fl 164.
3. AHCB, NNG 3637 – 4.2 fl 1. Tradução nossa: *um sofá antigo, duas cadeiras de braços, seis cadeiras, uma mesa de frente de sofá, uma secretária, duas estantes perfazendo o valor de 600\$000, segue-se um comodo? por 100\$000; a partir deste item a descrição aparece em português: três gardinas a 65\$000, perfaz 195\$000; 35 côvados de seda a 4\$000 perfaz 140\$000; 54 varas de galão a 0\$140 perfazendo 7\$560 e 30 varas de franjas a 2\$000 perfazendo 60\$000, total 1102\$560. A palavra côvados foi uma medida do comprimento usada por diversas civilizações antigas. Era baseado no comprimento do antebraço, da ponta do dedo médio até ao cotovelo, Cf. *Da Antiga Determinação Comprimento de Arco Meridiano por Eratosthenes de Kyrene*, Dieter Lelgemann, WS – "History of Surveying and Measurement", Atenas, Grécia, Maio 22–27, 2004.*
4. AHCB, NNG 3637 – 4.2 fl 2. Tradução nossa: *A mobília será composta dos seguintes objetos: um sofá antigo, duas cadeiras de braços, seis cadeiras, uma mesa de frente de sofá, uma secretária, o custo sem a seda será de 600\$000. Tudo será entalhado e esculpido em pau-santo com colunas vazadas e abertas de par em par. PBD*
5. AHCB, NNG 3512, ano 1853 fl. 19.
6. AHCB, NNG 3512, ano 1853 fl. 162.
7. Até ao momento não conseguimos localizá-las, no entanto a sua gramática decorativa é muito semelhante à encontrada nas peças pertencentes ao palácio da Pena com os números de inventário PNP704 e PNP 788/5.
8. Até ao momento não conseguimos localizá-las.
9. Até ao momento não conseguimos localizá-lo.
10. Desde já agradecemos a Hugo Xavier a informação cedida relativamente a estas peças. Foram vendidas no leilão de D. Fernando II de 1892 e adquiridas pela rainha D. Amélia, atualmente encontram-se no palácio da Pena.
11. AHCB, NNG 3511, ano 1852 fl.163. É curioso verificar a existência de um rascunho manuscrito pelo conselheiro José Rodrigues Chaves, secretário particular do rei, com o texto igual àquele assinado e manuscrito por Pedro Bartolomeu Dejanete. Possivelmente para ser copiado e assinado pelo próprio marceneiro Cf. AHCB, NNG 3511 ano 1852, fl 166. Um outro texto manuscrito pelo secretário particular do rei em forma de rascunho "...Eu abaixo assinado tomei d'empreitada assoalhar uma sala e 2 contíguos nos quartos, o gabinete de S.M El rei, o Sr D. Fernando com o solho embutido em xadrez, como a amostra que fica na secretaria do Ilustre Augusto Senhor pelo preço de dezassete vinténs e trezentos e quarenta reis cada palmo quadrado, com a condição de prontificar esta obra até 15 de Novembro do corrente ano de 1852 e de a colocar no seu lugar até ao fim de Maio, se o tempo o permitir isto é se estiver seca a atmosfera. No caso de o tempo não o permita obrigo-me então a colocar na próxima primavera próxima do ano de 1853 – devendo receber a importância depois de tudo estar concluído à vontade de Sua Majestade e sem defeito algum." Explica-nos qual a metodologia utilizada pelo carpinteiro, porque se tratava de soalho, para colocar o chão do gabinete e quartos contíguos do rei. Cf AHCB, NNG Fundo de D. Fernando II, documentos e contratos.
12. Veja-se o artigo publicado relativamente à família Dejanete por Celina Bastos, "A família Dejanete: a marcenaria e a indústria dos mármoreos no Portugal de Oitocentos" in *Revista de Artes Decorativas*, Ano 3, Nº 3, Porto, Universidade Católica Portuguesa/ CITAR, 2009, pp. 157–191. Vejam-se os artigos publicados por vários autores relativamente a Pedro Bartolomeu Dejanete: por Celina Bastos "O mobiliário português nas primeiras décadas de oitocentos: as fábricas de móveis e os novos inventos" in *Res Mobilis: revista internacional de investigación en mobiliário y objetos decorativos*, Vol. 5, nº. 6 (I), 2016, pp. 183–201; por Conceição Borges de Sousa, "Mobiliário do

- Palácio de Belém”, in *Pintura e Mobiliário do Palácio de Belém*, Lisboa, Museu da Presidência da República, 2005, pp. 89–90 e 142–144; por Francisco Queiroz, “Pedro Bartolomeu Déjante e o seu papel na indústria da pedra em Portugal” in *A Pedra*, n.º 87, ano XXII, Outubro 2003, pp. 47–51; pelo embaixador Manuel Corte Real, “O Palácio das Necessidades, Lisboa, Chaves Ferreira – Publicações, S.A., 2001; por José Monterroso Teixeira, Fernando II. Rei-Artista. Artista-Rei, Lisboa, Fundação da Casa de Bragança, 1986, p. 310; e José António Saraiva, O Palácio de Belém: com seus hóspedes, os seus segredos e a vida quotidiana, s.l., Inquérito, 1985, pp. 61–62.
13. Cf. SOUSA, Conceição Borges de “Mobiliário do Palácio de Belém”, in *Pintura e Mobiliário do Palácio de Belém*, Lisboa, Museu da Presidência da República, 2005, pp. 89–90 e 142–144.
 14. Cf. BASTOS, Celina, “A família Dejanete: a marcenaria e a indústria dos mármore no Portugal de Oitocentos” in *Revista de Artes Decorativas*, Ano 3, Nº 3, Porto, Universidade Católica Portuguesa/ CITAR, 2009, pp.171–180 e LEMOS, Teresa Sande “As coleções de mobiliário da rainha D. Maria II e do rei D. Fernando II: gosto e tendências” in SOARES, Clara Moura e MALTA, Marize (eds) *D. Maria II, princesa do Brasil, rainha de Portugal. Arte, Património e Identidade*, Lisboa, ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, 2019, pp. 184–191.
 15. Cf. CORTE-REAL, Manuel, “Palácio das Necessidades”, Lisboa, Chaves Ferreira – Publicações, S.A., 2001, pp.123–126. e SOUSA, Conceição Borges de, *op. cit.*
 16. Cf. FRANCO, Anísio e BASTOS, Celina “Desenhos e encomendas da Casa Real: móveis e projetos de decoração” in *Margens e Confluências 4 – Um olhar contemporâneo sobre as artes*, pp. 45-59.
 17. Cf. TEIXEIRA, José, “D. Fernando II: rei-artista, artista-rei”, Lisboa, Fundação da Casa de Bragança, 1986, pp.183–221.
 18. Cf. CORTE-REAL, Manuel H., *op. cit.*, p.128.

PERTO DO CORAÇÃO: A JOALHARIA ENQUANTO ELEMENTO DE REPRESENTAÇÃO AO NÍVEL DAS COLEÇÕES REAIS PORTUGUESAS

MARIA DA LUZ PINHEIRO

Licenciada em História de Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Resumo

A partir do conjunto de pulseiras oferecidas à Rainha D. Maria II de Portugal (1819–1853) durante o reinado de Louis-Philippe de França (1773–1850), demonstramos uma certa unidade que existe nas coleções reais um pouco por toda a Europa, em que Portugal não é exceção. Esta tipologia de objetos tem vindo a ser representada ao longo dos anos, tendo expressão não só na pintura, mas também na gravura tornando-se um veículo de disseminação das relações familiares entre as várias casas reais. Esta reflexão deseja no entanto, explorar também as perspetivas mais afetivas que a joalharia com retrato adquire.

Palavras-chave

Joalharia; Mulheres; Retratos; Miniaturas; Portugal.

PARA COMPREENDER AS RELAÇÕES

A retratística tem sido uma ferramenta preciosa para os Historiadores de Arte, reconhecemos que o modo como o retratado se faz representar, aquilo que veste, que exhibe e do que se faz rodear, não se trata de algo acessório, e oferece-nos um conjunto de informações que contribuem para o melhor entendimento da época, bem como dos modos de viver das pessoas representadas. Neste sentido, também a retratística possibilita-nos estabelecer relações e emitir conclusões, através das jóias que sobretudo as mulheres¹ exibem nos retratos delas efetuados.

Nesta reflexão focamos uma tipologia de peça utilizada e amplamente representada – Peças de joalheria que exibem miniaturas. Encontramos vários retratos nos quais as jóias são representadas, em diversos formatos: pendants; alfinetes; pulseiras. E atualmente podemos inclusive contactar com vários exemplares em museus e coleções privadas.

CONTEXTOS

O uso de jóias exibindo retratos já apresenta uma longa história. Exemplos: o retrato de Joana de Áustria (1535–1573), Filha de Carlos I de Espanha (1500–1558) e da Rainha Isabel de Portugal (1503–1539), datando este de c. de 1557. Pintura na qual ela exhibe ao peito um pequeno retrato. Um século depois, Edviges Leonor (1636–1715), Rainha Consorte da Suécia, num quadro de c. de 1661–1675, exhibe uma pulseira com um retrato de uma figura masculina. E já no século XVII serviam para ilustrar relações entre as várias casas reais, uma vez que o retrato que inspirou a miniatura trata-se da representação produzida por Sébastien Bourdon (1616–1671) e que representa Carlos X com quem Edviges Leonor se viria a casar.

Com o século XVIII o recurso a estes pequenos retratos montados em invólucros preciosos populariza-se largamente, começamos a encontrá-los um pouco por todos os quadros representando os elementos femininos das casas reais europeias, e Portugal não será

exceção. Exemplo emblemático português, o quadro de D. Maria I (1734–1816), no qual segura um pequeno retrato representando o seu marido Pedro III. Através desta representação, o monarca consorte não necessita de estar presente para que saibamos que este se casou com D. Maria I. A dimensão desta miniatura demonstra uma outra possibilidade de exibição desta tipologia de peça. Certas miniaturas eram oferecidas em montagens apropriadas para serem expostas num suporte parietal (POINTON [1]), podendo estas peças ser vistas por quem visitava a casa. Note-se que também as peças que eram realizadas com a finalidade de serem encastoadas em montagens preciosas, apresentavam a possibilidade de serem readaptadas, e posteriormente recebiam outras molduras e podiam ser expostas no espaço habitacional (GOETHE [2]). Tornavam-se portanto uma das mais rentáveis tipologias, pois o seu pequeno formato possibilitava a facilidade de enquadramento, fosse ao nível da jóia, ou no espaço doméstico. O facto de serem objetos de tão pequena dimensão, eram mais propensos a serem conservados quando comparados com grandes suportes. Demonstrando este facto, encontramos peças que circularam recentemente no mercado de arte, nomeadamente um pequeno alfinete (Fig. 1) representando a Rainha Maria Pia (1847–1911), cuja montagem é muito posterior ao retrato miniatural.

O SÉCULO XIX: MUDANÇAS E CONTINUIDADES

Se o século XVIII as popularizou, também o século XIX as utilizou *ad náusea*, procurando reinventar esta tipologia de jóia, conferindo-lhe novas temáticas, e suportes diferentes, introduzindo também as novidades que iam sendo desenvolvidas ao longo do tempo, sobretudo com a revolução industrial. Com o romantismo privilegiou-se o sentimento, e em especial o período vitoriano difundiu largamente na categoria de *sentimental jewellery*, a produção de peças que incluíam retratos, com compartimentos destinados a motivos decorativos criados com cabelo dos entes queridos.



Fig. 1 – Alfinete com Medalhão, 1727–1729, Luigi Gandolfi (1810–1869); ouro relevado e cravejado com pérolas, turmalinas e diamantes; 4 x 3 cm (miniatura); mercado leiloeiro. ©Veritas



Fig. 2 – Alfinete, séc. XIX, ouro esmaltado e cravejado com rubi, meias pérolas e miniatura, 5 x 4,2 cm, mercado leiloeiro. ©Cabral Moncada Leilões

Por associação, neste tempo, também as monarcas colecionaram peças com miniaturas em suportes vários: marfim, metal, ou até mesmo fotografia. É um fenómeno que permanece um pouco por toda a Europa, pois estas peças circularam entre nações, e foram utilizadas como presentes, veja-se as pulseiras oferecidas a D. Maria II, (1819–1853) as quais representam figuras da Casa de Orleães que governava a França no período em questão. As propostas de encastoamento são várias e ilustram o gosto da época e do local em que são produzidas. O conjunto oferecido a D. Maria privilegia o ouro enquanto elemento decorativo, assumindo-o e decorando-o através do cinzelado. Trata-se do gosto da joalharia francesa desta época, que aliás podemos notar noutros exemplares coevos da mesma tipologia de objeto produzidos em França, e que se diferenciam do trabalho português, no qual o ouro recebe também gemas várias, é esmaltado, ou é em certos casos assumido seja em molduras, ou então trabalhado em vários motivos decorativos (Fig. 2).

Estas propostas tornam-se de tal modo populares, que diversas rainhas do continente europeu, empreendem encomendas envolvendo

jóias que representam familiares, especialmente filhos, maridos, e pontualmente outras pessoas. Em Paris, a Rainha Maria Amélia (1782–1866) encomendou um conjunto de pulseiras em ouro fundido, representando os seus vários filhos e o seu marido (MEYLAN [3]). Representam também relações afetivas no seio das várias famílias, sejam estas reais ou não, uma vez que verificamos um consumo alargado destes objetos ao nível da retratística de figuras da nobreza e burguesia, que se faz notar também em Portugal tanto no século XVIII como XIX, expressando-se igualmente ao nível da documentação².

PREVALÊNCIA DO GOSTO

Este período ditava que era de bom gosto possuir peças que representassem, não apenas os outros, mas também os próprios. A sua utilização tornou-se de tal modo popular, que se colecionavam retratos não apenas da família, mas igualmente dos próprios em diversas idades da sua vida. Também as monarcas portuguesas possuíram nas suas jóias pessoais e de aparato, um vasto núcleo desta tipologia de objetos. Notamos este facto ao nível da retratística de várias figuras da família real portuguesa (Fig. 3). presentes em coleções institucionais designadamente o Palácio Nacional da Ajuda, mas também no Palácio Nacional de Queluz.

São diversos os retratos em que figuras femininas exibem ao pescoço ou nos braços, em pendentes mais ou menos ornamentados, mas também em pulseiras com maior ou menor trabalho, retratos dos seus futuros maridos. Trata-se de uma tendência comum com outras nações designadamente Inglaterra, mas verifica-se também ao nível do Brasil, Dinamarca, Rússia, entre outras. Todas as figuras femininas que conseguimos reunir até ao momento apresentam estes retratos com a mesma função, trata-se de um ponto comum do gosto da época. O que difere entre elas é o tratamento das peças, mas mesmo esse tratamento pode ser também contaminado por influências exteriores, nomeadamente pela joalharia francesa que no século XIX, se tornava fundamental no mercado de arte europeu.



Fig. 3 – Infanta D. Maria Isabel de Bragança (1797–1818), 1816, Nicolas-Antoine Taunay (1755–1830), Óleo sobre tela, 64 x 58 cm, Palácio Nacional de Queluz, Sintra. Foto de Luisa Oliveira, ©DGPC/ADF

É certo que atualmente o que temos disponível para estudar é uma parte do que efetivamente existiu no tempo em questão, lendo a documentação, temos a noção do gosto destas figuras, não só ao nível desta tipologia de objeto, mas também das restantes peças de joalharia, notamos uma clara continuidade com o que outras monarcas utilizam pela Europa: interesse por motivos zoomórficos e nomeadamente serpentes, elementos fitomórficos, e o consumo de pulseiras predominantemente em ouro³.

Também em Portugal se consumiram jóias cuja decoração envolvia motivos realizados com cabelo. As monarcas portuguesas não ignoraram esta tipologia de jóia, sendo estas incluídas nos inventários⁴, nomeadamente o registo das jóias pertencentes à Rainha D. Maria II e o correspondente às jóias devolvidas a D. Manuel II (1889–1932)⁵, determinando o consumo e a posse de diversos exemplares.

O consumo de jóias com compartimentos normalmente cobertos por um retrato (WHITTOCK [4])⁶, começava a ser comum neste período, de tal modo que certas joalharias iniciavam a produção de catálogos dedicados a essa determinada tipologia. Tornava-se uma memória muito mais viva, quando comparada com a oferta de uma miniatura apenas com um retrato. As joalharias começaram a perceber a popularidade, e a capacidade de produzir valor económico com este tipo de objeto. Assim, desenvolveram profundamente a capacidade de criar motivos com o cabelo, e criaram inclusive catálogos específicos para este tipo de peça [5]. Apesar de não sabermos através da documentação os motivos formados pelo cabelo utilizado nas peças pertencentes às várias figuras da casa real, estas peças permitem-nos perceber o que era utilizado e consumido neste tempo.

As novidades tecnológicas vão sendo introduzidas na produção da joalharia, mas também ao nível da técnica com que as miniaturas são produzidas [6]. A fotografia não poderia ser ignorada, uma vez que facilmente servia a função de representar as pessoas que se pretendia homenagear. Portanto, há medida que caminhamos para o final do século XIX, notamos a introdução desta técnica também nas jóias. Criava-se assim uma nova categoria – *Photo jewelry*. E aplicava-se agora nas várias montagens em ouro, prata, ou outros materiais, retratos realizados através da fotografia.

O recurso à fotografia, permitiu o fácil acesso a um maior número de pessoas, bem como a continuidade deste género de peça. Agora já não verificávamos o uso destes objetos exclusivamente por altas camadas da sociedade, para além da família real que possuía esta tipologia de peça nas suas coleções. Começamos a encontrar também, com a popularização das idas ao fotógrafo, mulheres que exibem pequenas medalhas (Fig. 4), entre outros tipos de jóias, peças que em lugar de retratos sobre marfim ou metal, apresentam fotografias de alguém chegado.

Apesar de não acontecer com a monarquia portuguesa, verificamos a existência atualmente de uma ordem, a Ordem da Família Real, conferida pelos monarcas às mulheres que travam relações com eles(as). Conseguimos encontrar exemplos desta ordem pelo menos até ao



Fig. 4 – Retrato feminino, séc. XIX/XX, Negativo de gelatina e prata em vidro, 9 x 13 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, NEG004387, © CML/AML



Fig. 5 – Duquesa de Palmela, c. 1840, Pedro Augusto Gugliemi (1815–1852), litografia, 26,2 x 22 cm, Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, E. 93. A. © BNP

século XVIII, verificando a presença destas peças nos vários retratos de aparato em que as monarcas se fazem representar com as várias insígnias que compõem a regalia. Esta ordem é, no entanto, mais que uma insígnia de estado, um presente que pode ser utilizado nas várias cerimónias oficiais, sendo usado por várias figuras não só da casa real, mas também da nobreza de vários países da Europa. Trata-se de uma ordem que ainda que não tenha sido utilizada em Portugal⁷, segue a ideia que era comumente assumida, em que estas peças serviam também como um presente dos monarcas para os seus súbditos mais próximos, sendo por isso símbolo da sua confiança. Ao utilizarem esta ordem, confirmam as relações com a casa real que governa a nação.

Replica-se assim, com funções distintas, uma prática comum um pouco por toda a Europa, ao longo de tantos anos. Apresentando montagens diferentes, formatos vários e até mesmo *médiuns* desiguais, a recorrência a jóias com miniaturas tornou-se um ponto comum do gosto

(POINTON [7])⁸, e utilidade para as várias monarquias europeias até aos nossos dias. É certo que em Portugal não se verifica a utilização desta tipologia de peça enquanto insígnia, no entanto, permanece o seu uso como peça de joalharia, sendo esta passível de ser alterada, reinventada e eventualmente podendo receber novas miniaturas ou até mesmo camafeus.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Verificamos portanto que a utilização desta tipologia de objeto por parte das famílias no poder, remonta a um passado já muito distante, e atravessa diversas geografias. Serve praticamente em todos os casos como valorização e afirmação, ora para quem as utiliza e, por isso se faz retratar exibindo estas jóias, ou mesmo utilizando-as discretamente, ou como *souvenirs* funcionando, neste último caso, como presentes trocados entre duas partes, sejam estas de países diferentes ou não.

Graças a estas jóias, os que se encontram representados nos pequenos retratos, não necessitam de estar fisicamente presentes, para que sejam reconhecidos e associados com as retratadas, por parte do observador. Tratam-se de peças cuja funcionalidade é ambígua, serve como elemento de representação, vejam-se os vários quadros que atravessam centenas de anos em que rainhas exibem os seus futuros maridos através destes pequenos retratos estando estes na maior parte dos casos enquadrados em molduras não só realizadas em metais preciosos como o ouro ou a prata nos casos que localizámos até ao momento na retratística portuguesa, não só real, mas também nobre (Fig. 5). São ainda de referenciar as montagens decoradas com gemas, nomeadamente diamantes, sendo a solução decorativa escolhida para a Ordem da Família, presente em várias casas reais, e ainda utilizada em algumas monarquias atuais. Num plano mais pessoal, estas peças funcionam como mementos, ficando maioritariamente fora dos retratos de aparato das últimas rainhas de Portugal após D. Maria II. No entanto, elas não desaparecem do gosto das monarcas portuguesas, uma vez que continuam referidas

nos diversos inventários dos bens tanto da Rainha D. Amélia (1865–1951), das que foram entregues a D. Manuel II, e ainda algumas peças que surgem pontualmente no mercado de arte como tendo pertencido à Rainha D. Amélia.

Esta tipologia de jóia acompanha assim o tempo e o gosto, a partir do momento em que o aparato se reduz significativamente, valorizando determinadas peças e não se verificando um uso ostensivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] POINTON, Marcia – *Surrounded with Brilliants: Miniature Portraits in Eighteenth-century England*, The Art Bulletin, Vol. 83, nº 1, College Art Association, Mar. 2001, p. 48–71
- [2] GOETHE, J. W., “The Collector and his friends”, in, *Essays on Art*, James Miller, Nova Iorque, 1862
- [3] MEYLAN, Vicent, *Mellerio dits Meller: Joaillier des Reines*, Éditions Téliémaq, Paris, 2013
- [4] WHITTOCK, N., *Miniature Painters Manual*, Siuerwood, Gilbert and piper, Londres, 1844
- [5] *The jewellers’ book of patterns in hair work*, , William Halford & Charles Young, Londres 1864
- [6] *Miniature Painting: On Ivory and Enamel*, The Crayon, Vol. 7, nº 8, Nova Iorque, W. J. Stillman J. Durand Publishers, Aug. 1860, p. 226–229
- [7] POINTON, Marcia – *Intriguing Jewellery: Royal bodies and luxurious consumption*, Textual Practice, Vol. 11, Nº 3, Routledge, 1997, p. 493–516

FONTES DOCUMENTAIS

Arquivo Nacional Torre Do Tombo (A. N. T. T.), Arquivo da Casa dos Condes de Povolide, Relação de pratos, jóias e mobiliário, Maço 61, Doc. 7
ANTT, Tribunal Judicial da Comarca de Lisboa 1770/1999, Inventário orfanológico de D. Fernando II, Caixa 9, Apenso Nº1
ANTT, Direção Geral da Fazenda Pública 1910–10–05, Jóias de D. Amélia
ANTT, Direção Geral da Fazenda Pública 1910–10–05, Jóias e Objectos de D. Manuel

NOTAS

- 1 É importante perceber que também os homens utilizaram este tipo de peça. Encontram-se diversos exemplos em retratos datáveis de vários períodos, bem como de nações diversas. Normalmente colocados em colares, alfinetes, ou meramente emoldurados, são mostrados pelas figuras retratadas, seja apontando para eles, ou segurando-os. Acabam por deixar de ser um mero elemento decorativo, passam a apresentar uma relação ou de vassalagem, ou familiar, dependendo da situação e de quem é retratado na miniatura.
- 2 Arquivo Nacional Torre Do Tombo (A. N. T. T.), Arquivo da Casa dos Condes de Povolide, Relação de pratos, jóias e mobiliário, Maço 61, Doc. 7
- 3 ANTT, Tribunal Judicial da Comarca de Lisboa 1770/1999, Inventário orfanológico de D. Fernando II, Caixa 9, Apenso Nº1 fl. 42v “Nº 137 – Uma pulseira de ouro menos da lei, com a peça do centro rectan rectangular, e caixilho

no meio de figura oval, com retrato debaixo de vidro, e liga formada de vinte e cinco peças em forma de escudos, e gouzadas umas nas outras, tudo lavrado ao buril, peza ao todo esta pulseira uma onça cinco oitavas e meia e trinta grãos avaliada em dezoito mil reis – 18\$000; N° 138 – Uma pulseira de ouro menos da lei, com a peça do centro rectangular e o caixilho ao meio de figura oval, com retrato debaixo de vidro, e liga formada de vinte e cinco peças em forma de escudos, gouzadas umas nas outras, tudo lavrado ao buril, peza ao todo esta pulseira uma onça e seis oitavas avaliada em dezoito mil reis – 18\$000”

- 4 ANTT, Tribunal Judicial da Comarca de Lisboa 1770/1999, Inventário orfanológico de D. Fernando II, Caixa 9, Apenso N°1: ANTT, Direção Geral da Fazenda Pública 1910–10–05, Jóias de D. Amélia “N° 15338 – Uma pulseira com cabelo e retrato em miniatura de ?”
- 5 ANTT, Direção Geral da Fazenda Pública 1910–10–05, Jóias e Objectos de D. Manuel, “N° 192 – Um broche em ouro com retrato a côres (e cabelo)”
- 6 A popularidade deste tipo de peça foi tal, que se produziu inclusivamente documentação que era publicada quer em periódicos, ou mesmo em livro, com a função de formar artistas não só no âmbito profissional, mas também amador. Tivemos acesso a dois exemplares desta literatura, cf. WHITTOCK [4] e *Miniature Painting*, The Art Amateur, Vol. 8, N° 2, Boston, Jan. 1883, p. 31–32.
- 7 Existem retratos em que D. Maria Bárbara de Bragança (1711–1758) segura uma insígnia com o respetivo laço em que é pendurado um pequeno retrato do seu marido Fernando VI (1713–1759) sendo o mesmo enquadrado por uma moldura de diamantes. Sendo esta insígnia bastante semelhante às utilizadas por várias rainhas. Apesar de obedecer à estrutura da Ordem da Família Real, não encontramos até ao momento outro exemplar desta insígnia na retratística portuguesa. Em Portugal o mais próximo que encontramos à insígnia conferida noutros países, é a Ordem de Santa Isabel, cuja Grã-Mestre atualmente é a Senhora Dona Isabel de Bragança. Neste caso, a insígnia é entregue a figuras femininas que se dedicaram ao apoio de causas de solidariedade.
- 8 É interessante notar como as mulheres exibem um maior número de jóias face ao sexo masculino. Elas traduzem não só a riqueza da pessoa, mas também as relações que ela trava. Também esta tipologia de peça é reaproveitada e todos os seus componentes, há semelhança das restantes jóias, podem transformar-se em novas jóias. POINTON [7].

OS DIAMANTES SÃO PARA SEMPRE, AS JOIAS NÃO: DESCRAVAÇÕES E RECONVERSÕES DE JOIAS DA FAMÍLIA REAL NO SÉC. XIX

JOÃO JÚLIO RUMSEY TEIXEIRA

Doutorando em História da Arte, ramo de Museologia e Património Artístico, FCSH-UNL

Lisboa, Portugal

jjrenteixeira@gmail.com

TERESA MARANHAS

Conservadora das Coleções de Ourivesaria e Joalharia do Palácio Nacional da Ajuda

Lisboa, Portugal

teresamaranhas@pnajuda.dgpc.pt

Resumo

Parte da investigação em curso com vista à abertura do novo museu do Tesouro Real do Palácio Nacional da Ajuda (PNA) apresentamos conclusões inéditas sobre o estudo das descrações das joias da coroa e, igualmente, sobre o conjunto de peças descravadas da coleção deste palácio, com especial enfoque para um pequeno grupo de joias pessoais de D. Maria Pia e uma soberba guarnição de corpete executada, em 1781, para D. Maria I.

Palavras-chave

Joalharia; Casa Real; Coleções Reais; Descrações; Ourivesaria.

DESCRAVAÇÃO DE GEMAS EM JOALHARIA

Uma técnica ancestral tão natural como a mudança

No século V a.C. Heráclito sintetizou a perpétua mutação de todas as coisas expressando que nada permanece, exceto a mudança. No século XX, uma das campanhas de *marketing* de maior alcance mundial gravou na sabedoria popular que *um diamante é para sempre*. Não sendo eternas, a maioria das gemas são, por definição, materiais belos com características de durabilidade apreciáveis, o que as torna muito procuradas. Enquanto os tipos de gemas disponíveis são finitos – apesar de inúmeras variantes – a imaginação humana é infinita. Temos, pois, uma equação em que, na génese da joalheria, uma das variáveis é materialmente finita e a outra, absolutamente infinita. São, por isso, excecionais os casos em que gemas com mais de dois ou três séculos permanecem nas suas primeiras joias. Estas exceções encontram-se, na sua esmagadora maioria, nos acervos provenientes de casas reais, de outras importantes dinastias ou instituições seculares. No caso de joias com diamantes esta realidade de constante reaproveitamento vai-se manter praticamente inalterada até ao século XIX. É apenas após a década de 1870 que a disponibilidade de material, na Europa, se torna mais abundante. *Until [...] the first appearance on the market of Cape diamonds in the 1870s, almost all precious jewellery sooner or later had to be remounted*¹.

A existência de armações de joias, total ou parcialmente descravadas, é uma realidade em vários tesouros reais europeus e também em coleções focadas no estudo e história da joalheria. Na Torre de Londres, por exemplo, estão expostas quatro grandes coroas totalmente despidas das gemas que originalmente as adornavam e a estrutura indiana original onde era exibido o Koh-i-Noor; em França, faz parte do núcleo das joias da coroa, expostas no Museu do Louvre, a armação da coroa de Luís XV, única sobrevivente das muitas realizadas até à revolução de 1789 e que está hoje cravejada com diversos vidros. Para além do testemunho histórico e da importância para a história da arte, estas peças são para o historiador de joalheria, para o especialista e para o conservador, um manancial de informação. Nelas é possível observar, sem interferências



Fig. 1 – Fotografia do adereço de esmeraldas e diamantes realizado por Estêvão de Sousa em 1863 para a rainha D. Maria Pia a partir da descração da grande laça de esmeraldas da rainha D. Maria Bárbara de Bragança (1711–1758), s/d, Joshua Benoliel, prova fotográfica; ANTT, espólio de Joshua Benoliel. Digitalização da ANTT, edição de imagem de João Júlio Rumsey Teixeira.

ou zonas escondidas, técnicas de construção, cravação, assemblagem e até alguns truques que permitiam pequenas ilusões óticas. Estas singularidades reforçam a importância destas joias sem brilho.

Para lá da cintilação das gemas

Por trás do brilho de uma joia estão as técnicas de ourivesaria e lapidação; sendo uma pequena escultura para deleite da visão, todos os esforços técnicos são empregues em prol do efeito de deslumbre. A evolução do estado da arte em joalheria está dependente, de forma determinante, de uma série de outras disciplinas, uma vez que as técnicas de ourivesaria são questões matemáticas, físicas e químicas ao serviço da vontade e do génio artístico. O mesmo se passa na questão gemológica: a forma como são exploradas as capacidades óticas das gemas, para delas se retirar o máximo efeito visual, resume-se à aplicação de princípios da física que, de mãos dadas com evolução técnica, permitem obter brilho, fogo e cintilação.

O efeito desejado em joalheria é sempre o de obter o efeito visual máximo para a qualidade dos materiais disponíveis, assim, ourives e lapidários vão procurar conseguir uma aparência de perfeição, mesmo a partir de materiais naturalmente imperfeitos. As matérias-primas não surgem da Natureza puras ou imaculadas, além de que podem existir, para a mesma matéria, pequenas diferenças que alteram o aspeto final e que definem as gradações de qualidade. A qualidade de uma joia é a qualidade dos materiais nela aplicados mas, igualmente, da mestria técnica utilizada para com eles criar *coisa que pasme, não tanto pela sua riqueza, mas pela incomparável perfeição, e que pareça que o não fizeram mãos humanas*².

JOIAS DESCRAVADAS NO TESOURO REAL DO PALÁCIO NACIONAL DA AJUDA.

Um tesouro vivo em constante mutação

O tesouro real foi sempre um organismo vivo, em constante mutação e onde a transformação e reconversão de joias fez parte natural da história. Em primeiro lugar há que esclarecer do que falamos quando nos referimos às joias do Tesouro Real do PNA. Este acervo foi primeiro reunido no século XX com peças de três proveniências: em primeiro lugar, parte das joias que faziam parte dos bens da coroa, ou seja, bens do Estado que transitaram do Palácio das Necessidades; em segundo lugar, uma pequena parte das joias pessoais da rainha D. Maria Pia, que não foram alienadas no leilão de 1912³ e permaneceram no Palácio da Ajuda; em terceiro lugar, a resolução da questão da herança de D. Miguel em 1943, com a compra, aos herdeiros, de grande parte das joias pessoais do rei.

Joias da Coroa

No que toca às joias que faziam parte dos bens da coroa destacam-se, porque mais conhecidas, as conversões feitas no 3º quartel do séc. XIX pela rainha D. Maria Pia (1847–1911), sendo a mais célebre a transformação da guarnição de corpete (*devant-corsage*) em forma de laço com

esmeraldas e diamantes (PNA, inv. 4779), originalmente pertencente à rainha de Espanha, D. Maria Bárbara de Bragança (1711–1758)⁴, num adereço (*parure*) romântico composto por colar, alfinete, pente, par de brincos e pulseira. Apesar da soberana surgir retratada recorrentemente com algumas destas joias não era, até agora, conhecida nenhuma imagem do conjunto completo. A localização de uma fotografia⁵ inédita deste adereço permite uma visão esclarecedora da importância e da tipologia das peças executadas por Estêvão de Souza (Fig. 1).

Para a execução de outra importante *parure* – a das célebres estrelas – D. Maria Pia descravou diamantes de outras joias pertencentes à coroa⁶: 341 do castão de bengala de D. José (inv. 4781, furtado em Haia em 2002), 84 da placa da condecoração da Torre Espada (inv. 4783) mas, sobretudo, 1660 de uma tiara executada em 1834 para D. Maria II e na qual estavam cravejados 2206 diamantes pertencentes à coroa, também eles descravados então de peças antigas. Esta importante tiara, que serviu de base para as primeiras peças do adereço de estrelas – que foi sendo transformado ao longo dos anos – é, de todas as joias descravadas para a sua execução, a mais importante mas, paradoxalmente, a mais desconhecida. Como mencionado, para a sua execução foi feito o reaproveitamento de diamantes presentes em joias antigas, sendo o mais notável um que provinha da insígnia das Três Ordens militares (inv. 4784). A gema, de excecional qualidade, acabou por ser recravada no seu lugar original (no topo, à direita da cruz de Cristo) por ordem de D. Luís, para que a insígnia pudesse servir na sua aclamação, em 1861.

O adereço das estrelas passará a servir D. Amélia a partir do momento em que se torna rainha e esta igualmente lhe fará transformações, sobretudo na tiara. Numa primeira fase é acrescentada altura à peça com a colocação, na base, de uma fiada de 26 grandes diamantes talhe brilhante, adaptação de um colar *rivière*. Numa segunda intervenção, datável de 1907/8, a joia sofreu um importante acréscimo que, por acaso da história, não terá chegado a brilhar na cabeça de uma soberana: dezasseis estrelas mais pequenas, retiradas de outros elementos do adereço, foram acrescentadas entre as nove maiores pré-existentes. Tanto num

dos inventários dos bens da coroa, datável de 1908⁷; como igualmente no Arrolamento Judicial do Palácio das Necessidades⁸, realizado após da implantação da república, a peça é descrita com esta composição: 26 diamantes na base e 25 estrelas de diamantes. Não é conhecida iconografia de D. Amélia a usar a joia nesta versão o que nos leva a crer que a adaptação foi feita pouco antes do inesperado regicídio, talvez para servir na importante visita de estado ao Brasil⁹, agendada para meados de 1908. Esta casualidade alimentou o mito de que o acrescento das dezasseis estrelas teria acontecido durante a campanha de restauros das décadas de 1940/50, o que não corresponde à verdade.

A campanha de restauros do séc. XX¹⁰ é o último capítulo desta constante dinâmica de descravações e recravações. Pelo exposto é evidente que muitas das peças que compunham (e compõem) o núcleo das joias da coroa se encontravam parcialmente despidas de diamantes. Assim, dentro do espírito da época, foi decidido restaurar as peças mais antigas em detrimento das mais recentes: a partir da estrutura original da laça de esmeraldas, que se conservava, foi possível reconstituí-la, perdendo-se, no entanto, a *parure* romântica de Estêvão de Souza, cuja estrutura não existe hoje na coleção do PNA. Do mesmo modo foram reintegrados na caixa de tabaco e no castão de bengala de D. José várias dezenas de diamantes, tal como aconteceu com o colar e insígnia da Torre e Espada. Para estas reintegrações foram descravados, entre outros, os 26 diamantes da base da tiara das estrelas e desfeitas várias outras estrelas que ainda compunham o adereço e de que, infelizmente, também não se conservam as armações.

Uma joia pessoal de exceção

Se as joias pertença da Coroa eram constantemente alteradas é fácil perceber que o mesmo acontecia com as que eram propriedade pessoal dos membros da família real. Tal aconteceu com a recentemente identificada tiara de D. Estefânia¹¹ (PNA, inv. 53497) que, depois de ter servido no seu casamento em Lisboa em 1858 e, quatro anos mais tarde, no de D. Maria Pia com o rei D. Luís em Turim¹², rapidamente começou a ser convertida.



Fig. 2 – Fragmentos da estrutura de *devant-corsage* e estojo, 1780–1781, Adam Gottlieb Pollet; prata parcialmente dourada, ouro, aço, diamantes talhe brilhante, madeira, veludo e galão dourado. Dimensão aproximada do ramo como existe atualmente: 21 x 14 cm; Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, inv. 53503. Fotografia de Teresa Maranhães.



Fig. 3 – Parte da tulpã pertencente ao *devant-corsage* de D. Maria I onde são visíveis várias cravações fechadas com o interior oxidado artificialmente e outras com folhetas refletoras coloridas em tons de encarnado. Esta flor foi entregue, já pronta, pela rainha D. Maria I a Adam Gottlieb Pollet em 1781 para integrar o *devant-corsage*, prata. 3,7 x 3,9 x 0,9 cm; Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa. Fotografia e edição de imagem de João Júlio Rumsey Teixeira.

Outra peça descravada de exceção conservada no Palácio da Ajuda e que permanece inédita é a estrutura em prata, dourada no verso, de um grande *devant-corsage* que representa um ramo com flores (PNA, inv. 53503) (Fig. 2), apesar de fragmentado e incompleto, apresenta várias centenas de cravações, hoje sem gemas. De dimensão assinalável – cerca de 21 cm de altura – a joia que, como veremos adiante, foi executada entre 1780 e 1781 por Adam Gottlieb Pollet para a rainha D. Maria I é um manancial de informação, além de conservar o seu estojo original em madeira forrada a veludo e galões dourados. Esta tipologia de *ramo grande de ornato de peito de senhora*¹³ foi muito popular na joalheria de corte europeia no último quartel do séc. XVIII, apesar disso, pelas suas grandes dimensões e grande carga gemológica – extremamente apetecível para reaproveitamento –, muito poucos chegaram aos nossos dias. Em Portugal a produção terá sido vasta e de qualidade mas, dos pouquíssimos exemplares que chegaram aos nossos dias, apenas o do PNA era executado com as gemas mais caras (diamantes, rubis, esmeraldas ou safiras) tendo, por isso, acabado descravado na segunda metade do séc. XIX. Dois, de tipologia e dimensão em tudo semelhante a este mas integralmente cravejados com crisoberilos, são pertença do tesouro da igreja das Mercês em Lisboa e estarão em exposição na nova galeria de joalheria do MNAA¹⁴. É conhecido um outro, um pouco mais pobre e possivelmente alterado, com flores de porcelana, topázios e outras “minas-novas”, pequenos rubis e esmeraldas, que surgiu no mercado antiquário português em 2009¹⁵ mas acabou depois vendido num leilão em Genebra¹⁶. Por último, o expoente máximo da tipologia – apesar de igualmente exibir gemas de pouco valor intrínseco – é a enorme guarnição de corpete hoje exposta no Museu Nacional de Soares dos Reis (MNSR), cuja sofisticação do desenho e brilhante execução tornam ímpar; a joia surge representada adornando a imagem de N.ª S.ª do Monte do Carmo de Lisboa numa gravura de 1795/6¹⁷, tendo posteriormente integrado o tesouro da casa real, guardado no Palácio das Necessidades, sendo finalmente transferida para o MNSR em 1945.

A cravação das gemas foi, até ao quarto quartel do séc. XVIII feita maioritariamente em “cravação fechada”, desta forma, entre a base

da gema (pavilhão) e o alvéolo que a recebia, podiam ser colocadas as conhecidas “folhetas refletoras” que melhoravam a aparência da gema quando cravejada; tal era especialmente relevante em gemas de cor uma vez que não só melhorava o aspeto da pedra isolada, mas era determinante para o bom efeito do conjunto em que esta estava integrada. Os diamantes incolores eram usualmente cravejados depois da oxidação artificial do interior do alvéolo; com esta técnica obtinha-se contraste entre a luz refletida pelo pavilhão através da coroa (reflexão branca) e a que se extinguia nos ângulos “janela” normais (aparência preta), como acontece notoriamente com a culatra, responsável pelo habitual “ponto negro” no meio do diamante em talhe brilhante¹⁸. Até ao início do séc. XX os diamantes foram, em regra, cravejados em prata, sublinhando a sua característica incolor mas, igualmente, porque tal gerava uma ilusão ótica no brilho da prata da cravação polida que, vista de longe, alargava a perceção do tamanho da pedra; pelo contrário, as gemas de cor foram tradicionalmente cravejadas em ouro, ou prata dourada.

A estrutura do referido *devant-corsage* do PNA revela-se excecional para a observação de todas estas técnicas: muitas das várias centenas de cravações apresentam o interior negro, indicando o lugar onde estavam cravejados de diamantes incolores, enquanto diversas outras conservam as folhetas refletoras *in situ*, algumas delas ainda com evidente coloração em tons de rosa, encarnado e verde (Fig. 3). Tal, a par de uma cravação em ouro, revela que esta não era uma joia monocromática mas que conjugava diamantes incolores, gemas verdes e encarnadas; que, como veremos, eram esmeraldas e rubis.

Uma conta de Adam Gottlieb Pollet¹⁹, joalheiro de D. Maria I, datada de Junho de 1781, revela que lhe foi pago um ramo de diamantes, rubis e esmeraldas em tudo semelhante ao agora descoberto. Anteriores referências a esta conta²⁰ afirmam que pela peça foram pagos 3.013\$200rs²¹ e que para a mesma foram necessários 467 diamantes talhe brilhante²² mas algumas dúvidas levantadas pela análise material da joia levaram-nos a revisitar a documentação. A leitura atenta da transcrição do original da Fazenda da Casa Real permite chegar a outras conclusões: o documento transcrito é composto tanto pelas

adições do joalheiro polaco – com evidentes dificuldades na escrita do português –, como pelas notas de pagamento de João António Pinto da Silva, guarda-joias desde 1776²³. O citado valor de 3.013\$200rs foi efetivamente pago por Pinto da Silva a Pollet mas refere-se a um valor parcial, apurado apenas para: a execução do *ramo de brilhantes, rubins e esmeraldas*, o fornecimento de *algumas pedras para o mesmo*²⁴, o preço de uma outra pequena joia com uma água-marinha (32\$800rs), aos estojos em veludo de ambas as peças e à cravação de todas as gemas. A somar a este valor é mencionado que, apenas para o ramo, a rainha entregou, entre Outubro de 1780 e Março de 1781, mais de 120 quilates em 540 diamantes talhe brilhante e três flores de rubis e diamantes já prontas: um Rainúnculo, um Cravo e uma Túlipa. Não é mencionado o número de pedras cravejadas nestas três flores mas a soma de todas as restantes gemas elencadas indica que continha, pelo menos, cerca de 1700 diamantes talhe brilhante e 1000 esmeraldas. Apenas para o ramo, a soma dos valores atribuídos aos materiais (tanto fornecidos por Pollet, como pela rainha), adicionado ao já mencionado para o feitiço, cravação e estojo ascendeu a 9.484\$800rs. As entregas de diamantes por parte da rainha vêm corroboradas, ao quilate, na *Relação das obras em que se gastaram os Diamantes, que mando Lavar*²⁵, elaborada por João António Pinto da Silva.

A consulta de sucessivos inventários da casa real, parte da restante investigação em curso, revelou que tanto D. Maria I²⁶, como a sua bisneta, D. Maria II²⁷, possuíam peças desta época e tipologia mas, mais especificadamente, que em 1826 é descrito, entre as joias da falecida rainha D. Maria I, *Hum dito [grande ramo] de brilhantes, rubins, e esmeraldas, cinco contos e quatro centos mil reis*. e que, em 1854 surge, no inventário de joias da rainha D. Maria II: *Um ramo grande de ornato de peito de senhora formado de fitas, troncos, folhas, e flores; imitando tulipas, campainhas, cravos, e botões de rozas, [...] com 1698 diamantes brilhantes [...] 1227 esmeraldas [...] e 727 rubis, tudo com diferença nos tamanhos e cravados em prata dourada [...], quatro contos e oitocentos mil reis*. Pela coincidência das descrições e proximidade dos dois últimos valores é absolutamente plausível concluir que lidamos – desde as



Fig. 4 – Rainha D. Maria Pia vestida de Maria Tudor por ocasião do baile de máscaras do Entrudo de 1865, prova fotográfica; Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, inv. 63023. Fotografia de João Júlio Rumsey Teixeira.



Fig. 5 – Rainha D. Maria Pia em traje de grande gala, 1886, Augusto Bobone, prova fotográfica; Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, inv. 62974. Fotografia de João Júlio Rumsey Teixeira.

contas de Pollet –, com a mesma joia, cujos fragmentos descravados são o que formam o *devant-corsage* guardado no PNA e a que faltam não só as gemas, como também algumas partes.

Executado por Pollet em 1781, o grande ramo permaneceu entre as joias de D. Maria I após a sua morte, constando de uma listagem de joias da soberana, já falecida, feita em 1822²⁸ e onde surge descrito com duas flores soltas. Sabemos que em 1826 se encontra a uso da Infanta-Regente, D. Isabel Maria, mas acaba por ser herdado, em 1827, pela sua irmã, a infanta D. Maria da Assunção (1805–1834)²⁹. Permanece por esclarecer como integrou as joias da rainha D. Maria II mas é certo que, depois da morte desta, foi herdado pelo seu filho, o infante D. João³⁰ que em 1861, com 19 anos, morreu inesperadamente. Em 1865 a joia está já em posse do seu irmão, o rei D. Luís, surgindo a sua mulher, a rainha D. Maria Pia, fotografada vestida de Maria Tudor (PNA, inv.63023) por ocasião do baile de máscaras desse ano exibindo, na frente da saia, várias das flores originalmente parte do *devant-corsage* mas então dele separadas (Fig. 4). Não é ainda claro quando foram separadas as flores nem quando, posteriormente, foram descravadas as gemas, ou com que finalidade.

No final do século XVIII, a compreensão da importância da leveza das cravações, sobretudo que permitisse à luz atravessar as gemas, populariza a “cravação aberta” que apenas cobria a gema na cintura, deixando frente e verso acessíveis ao olhar e à passagem da luz. Esta alteração teve repercussões de monta na estrutura das joias oitocentistas: sem os versos fechados as peças tornaram-se muito mais leves e esta leveza material rapidamente se repercutiu numa delicadeza formal que permitiu à joalharia do séc. XIX ir adquirindo uma linguagem fluída e esbelta. Herdeiros destes *devant-corsage* algo pesados e rígidos do séc. XVIII, os *bouquets* de diamantes românticos eram leves, delicados e sensíveis ao mais pequeno toque, tal como flores verdadeiras. Apesar disso, os sistemas de articulação e molas que permitiam estes efeitos (os célebres *tremblants*) são o aperfeiçoamento de técnicas que já no século anterior vinham a ser exploradas, disto são prova tanto uma das cabeças de flor deste *devant-corsage* do PNA, que conserva parte de

uma forte mola de aço que a ligava à estrutura principal, como uma lua de pérolas e topázios (PNA, inv. 5200), datável da transição do século XVIII para o séc. XIX, em que um elemento em forma de estrela é seguro por uma lâmina de ouro de baixo teor, que lhe permite oscilar.

A AVALIAÇÃO DE 1873 E IDENTIFICAÇÃO DE ALGUMAS JOIAS INÉDITAS

O relatório de avaliação de vinte e três lotes de joias, redigido por Fernando Augusto de Assunção Ventura, contraste-avaliador em Lisboa, datado de 27 de Dezembro de 1873 e localizado no âmbito da investigação em curso revelou-se uma fonte crucial³¹. Permitiu não só identificar algumas estruturas descravadas, em prata e ouro, que se conservam no acervo do PNA e das quais a tiara de D. Estefânia – avaliada em 9.200\$000 – é a mais relevante³², bem como reconhecer outras importantes joias propriedade da rainha D. Maria Pia.

O elenco de joias é dominado pelo emprego massivo de diamantes de *diversas grandezas* em cravação aberta, aqui dita *à jour*, ocasionalmente conjugados com safiras, rubis e pérolas. Os maiores são recorrentemente referidos pelo avaliador como *brilhantes grossos*.

À exceção da tiara de D. Estefânia, parcialmente desprovida de diamantes, as demais joias da lista conservariam as suas gemas à data da avaliação, porquanto o avaliador regista a sua contagem rigorosa. Aquela circunstância terá dado origem a que a tiara fosse descrita em duas verbas contíguas mas distintas. A nº 1, que reuniu os cinco principais elementos da sua estrutura, cravejados de *brilhantes de diversos tamanhos* e adaptados a alfinetes de peito dos quais, porventura, D. Maria Pia faria uso e a nº 2, que agrupou as cinco secções curvas do aro e quatro elementos com a mesma linguagem formal dos anteriores mas mais simples e de menor tamanho, que os intercalavam. O avaliador assinala que, neste caso, faltavam *muitos brilhantes e diamantes rosas*. Com efeito, Assunção Ventura far-se-á pagar pela *certidão de 22 verbas de joias com pedras preciosas no valor de 65.770\$000 réis*³³, o valor apurado na

fatura é o mesmo da certidão, explicando-se a discrepância no número de verbas mencionadas com o facto das entradas nº 1 e nº 2 se referirem a elementos da mesma joia.

As restantes vinte e uma verbas são constituídas por vários alfinetes de peito, colares, três adereços, uma pulseira, uma gargantilha e dois importantes colares com cinco fiadas de pérolas. Atendendo à gradação de valores atribuídos por Assunção Ventura constatamos que, imediatamente a seguir à tiara, a segunda joia de maior valor é a nº 18: uma gargantilha de cento e sessenta e cinco brilhantes agrupados em sete secções de três segmentos cada, *assente n'uma fita de seda côr de rosa*, no montante de 7.000\$000rs. A sua descrição corresponde nitidamente a uma das gargantilhas com que D. Maria Pia se fez retratar, em traje de grande gala, por Augusto Bobone, em 1886 (PNA, inv. 62974) (Fig. 5). Para além desta gargantilha cingida ao pescoço, a rainha usa uma *rivière* de brilhantes e, sobre o colo, o colar de diamantes e safiras que lhe fora oferecido por D. Fernando II na ocasião do seu casamento, aqui, ao invés do pendente original deste colar, destacável, exhibe a safira oval realizada em 1784 pelo joalheiro Adam Pollet, propriedade da coroa.

A terceira peça mais valiosa era a verba nº 12: um colar com trezentas e vinte e duas pérolas em cinco fiadas e um fecho circular com quarenta e três brilhantes, o central levemente cor-de-rosa, avaliado em 6.000\$000rs. Este importante fecho é a peça central que decora o decote do vestido que a soberana enverga disfarçada de Maria Tudor, por ocasião do já mencionado baile de máscaras de 1865 (Fig. 4). Segue-se, em valor, a verba nº 10: um grande alfinete de peito em forma de ramo, em brilhantes e safiras, constituído por cinco peças suscetíveis de serem usadas individualmente, avaliado em 5.300\$000rs e que, mais tarde, viria a ser vendido no leilão de 1912, lote 25³⁴. Do mesmo leilão, lote n.º 50³⁵, constou a verba nº 11, aqui avaliada em 4.000\$000 e que corresponde ao referido colar de diamantes e safiras oferecido por D. Fernando II.

Importa salientar a presença de três colares *rivière* de *brilhantes grossos* em *cravações de prata à jour separadas*, cujos brilhantes centrais são maiores, diminuindo os restantes para cada um dos lados. O primeiro



Fig. 6 – Travessa de cabelo, ca. 1860; ouro, prata, tartaruga. 8,3 x 12,5 cm; Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, inv. 53502. Fotografia de Teresa Maranhas.



Fig. 7 – Fecho de colar de 5 voltas com terminais destacáveis, Itália (?), ca. 1860; ouro, espinela, diamantes talhe brilhante e talhe rosa. 3,5 x 2,2 x 0,9 cm; Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, inv. 53315. Fotografia de Teresa Maranhas.

continha quarenta e um brilhantes e três pingentes de sessenta e três brilhantes cada, formando adereço com um broche de sessenta e um brilhantes e um *par de cabeças com um brilhante pequeno cada uma para armar em brincos com os pingentes do colar*, correspondente à verba nº 17 e avaliado em 5.200\$000rs³⁶. O segundo continha trinta e três diamantes, sob a verba nº 13 e é avaliado em 3.200\$000rs. O terceiro, com vinte e seis diamantes, é avaliado sob o nº 14, em 2.800\$000rs. Os dois primeiros são seguramente aqueles que a rainha mandou concertar ao ourives *Bello & C.^a, Sucessores de Estêvão de Souza* em Julho de 1882, como constatamos da respetiva fatura: *Concerto de um colar com 33 brilhantes / Concerto de um dito com 41 ditos*. A semelhança destes colares com aquele de trinta e dois brilhantes que era pertença dos bens da Coroa, bem como a facilidade com que esta tipologia era acrescentada ou encurtada, conforme a conveniência, incitam a um novo olhar sobre alguma iconografia da rainha D. Maria Pia.

Registado sob a verba nº 4, *Um pente para ornato de cabeça* com dentes de tartaruga e as *costas guarnecidas* de oitenta e dois brilhantes dispostos em quatro linhas curvas, é avaliado em 3.000\$000rs (Fig. 6) e a sua estrutura, sobrevivente no pequeno núcleo de joias descravadas (PNA, inv. 53502), justifica algumas considerações. A primeira das quais para dar conta de que a inédita imagem do adereço de esmeraldas e brilhantes, encomendado pela rainha ao joalheiro Estêvão de Souza (Fig. 1) revela um pente de grande semelhança formal à referida estrutura, em segundo lugar porque, no âmbito desta comunicação, importa explorar uma passagem do arrolamento judicial na qual são mencionados parte dos brilhantes que terão sido descravados da referida estrutura, bem como de outros provenientes da tiara de D. Estefânia e que foram, em dada altura, guardados pela rainha nos seus aposentos: *Dez brilhantes que pertenciam ao pente, e muitos pequeninos que o ourives tirou da carcaça de prata da corôa*, conservavam-se dentro de um envelope lacrado com a inscrição *Paço da Ajuda 12 de Dezembro de 1883* e a nota *É escripto à vista de S.M. A Rainha*³⁷. Estamos assim perante duas peças distintas da mesma tipologia produzidas por volta da década de 1860. A pedido da rainha D. Maria Pia uma foi totalmente descravada,

permanecendo a estrutura no PNA e a outra foi radicalmente convertida, posto que a versão final do pente de esmeraldas que chegou ao século XX e foi submetido à campanha de restauro da década de 1940 contava com uma guarnição de apenas treze brilhantes, sendo evidente, pela iconografia da soberana, que as sete esmeraldas que o encimavam originalmente foram adaptadas a pingentes de colar.

O segundo colar de cinco fiadas, com duzentas e setenta e oito *perolas grossas*, intercaladas por dois fechos quadrangulares com uma *perola grande* rodeada de oito *brilhantes grossos* cada um³⁸ e rematado por um fecho central retangular com um *rubi*³⁹ e sessenta diamantes, inscrito na verba nº 19 foi avaliado em 2.400\$000rs. O uso do colar, apenas com o fecho de rubi, que sobreviveu (PNA, inv. 53315) (Fig. 7)⁴⁰, está documentado numa sessão fotográfica realizada em Roma, por ocasião da viagem da soberana a Itália, em 1893.

Um adereço constituído por uma pulseira, um broche e um par de brincos, com rubis e diamantes é avaliado em 1.700\$000rs, nº 15. A pulseira, de aro rígido, decorada por uma lista de esmalte preto e uma grande roseta com brilhantes e rubis, cujas cravações se encontram parcialmente vazias, é o único elemento que dele se conserva (PNA, inv. 53337).

É descrito, na verba nº 20, um broche de temática floral e de versátil constituição, formado por três peças, duas das quais passíveis de uso individual, e cravejado com duzentos e trinta e três brilhantes, entre os quais vários ditos *grossos* e duas pérolas *grossas*, surge avaliado em 2.550\$000. No nº 21 surge um broche em forma de laço com dupla laçada que continha um *rubi elíptico grande e claro* ao centro e todo o resto com brilhantes e três pingentes: o central com uma pérola esférica e outra em *feitio de pero*, os laterais com uma pérola periforme de menor dimensão cada um, é avaliado em 2.000\$000rs. A descrição da joia – cuja estrutura igualmente sobrevive no acervo do PNA (inv. 53498) –, remete-nos para o lote 3 do leilão de 1912: *broche em forma de laço, brilhantes, no centro um rubi claro, pampille, perola e brilhantes*⁴¹, que poderá corresponder à conversão de parte das gemas do original.

Para além do mencionado alfinete de peito floral que integrou o leilão de 1912, a presente lista conta ainda com outros seis, de cariz naturalista

em forma de ramo com flores, cravejados com brilhantes, alguns ditos *grossos*, correspondentes às verbas nºs 9, 8, 3, 6, 7, 16 e 5, de diferente dimensão e avaliados entre 2.700\$000 e 370\$000rs. Entre uma pequena quantidade de fragmentos de estruturas descravadas de joias naturalistas, conservadas no PNA, identificamos uma (inv.53492) que terá feito parte do alfinete nº 9 e outra (inv.53494) do alfinete nº 8. Cremos serem alguns destes alfinetes aqueles que foram entregues aos sucessores de Estêvão de Souza para concerto, como testemunha a fatura referente ao primeiro semestre de 1882 que menciona o *Concerto de 3 ramos brilhantes* e, um pouco adiante, o *Concerto 5 ramos com brilhantes*, ambos no mês de Janeiro, ou ainda um terceiro, que igualmente refere o *Concerto ramo com brilhantes* no decorrer do mês de Maio⁴².

Destas vinte e duas joias, propriedade da soberana, temos até agora certeza do que aconteceu aos diamantes retirados da tiara de D. Estefânia e aos dois lotes que integraram o leilão de 1912. Quanto às demais verbas, as respetivas gemas terão, muito provavelmente, servido para realizar novas peças ao gosto da rainha D. Maria Pia e dentro do espírito das novas tendências *fin de siècle*, joias estas que, muito provavelmente, integraram também o leilão de 1912.

NOTAS

- 1 BENNETT, David & MASCETTI, Daniela – *Understanding Jewellery*, Antique Collector's Club, Suffolk, 2003.
- 2 Carta de Pedro Vergolino, guarda-joias, a Francisco Mendes de Goes em 4 Julho de 1741, citada por MONTEIRO, Inês Libano – *Uma Baixela para Servir a Quatro Cobertas*. GODINHO, Isabel Silveira (coord.) – A Baixela de Sua Majestade Fidelíssima, IPPAR/PNA, Lisboa, 2002, p. 39.
- 3 *Catálogo das Joias e Pratas que pertenceram à falecida rainha Sra. D. Maria Pia*. Lisboa, Typ. do Annuário Comercial, 1912.
- 4 SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A Joalharia em Portugal 1750–1825*, Civilização, 1999, p.124.
- 5 Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), espólio de Joshua Benoliel.
- 6 Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda (A.P.N.A.), documentação até há poucos anos numa coleção privada, atualmente em estudo.
- 7 A.N.T.T., Arquivo da Casa Real (A.C.R.), cx. 7401.
- 8 A.P.N.A., Direção Geral da Fazenda Pública (D.G.F.P.) – *Arrolamento do Palácio Nacional das Necessidades*, vol. 7, fl. 2526v. (verba 16970).
- 9 A constatação de que a tiara das estrelas tinha já 25 estrelas em 1910 deve-se a Hugo Xavier, conservador do Palácio Nacional da Pena, a quem agradecemos.
- 10 Este tema, atualmente em estudo, será alvo de posterior publicação/comunicação.
- 11 TEIXEIRA, João Júlio Rumsey – *Uma Tiara com 4000 diamantes*, Lisboa, 2020. Disponível em: www.palacioajuda.gov.pt
- 12 *Gazzetta del Polpo* – L'Italiano, ano XV, 1862, nº 267, p.5.
- 13 A.N.T.T., *Inventario Orfanológico de D. Fernando II*.
- 14 Notícia do jornal PUBLICO consultada a 11 de Julho de 2020 em:

- <https://www.publico.pt/2020/07/09/culturaipsilon/noticia/doi-tesouros-doacao-vaio-tornar-mnaa-brilhante-1923237>
- 15 TEIXEIRA, João Júlio Rumsey – *De S. Bento para a Sotheby's*. L+arte, nº 72, Entusiasmo Media, Junho de 2010, p. 8.
 - 16 *Magnificent Jewels and Noble Jewels*, Sotheby's Geneva, 11 de Maio de 2010, lote 335.
 - 17 PENALVA, Luísa – *As Jóias da Virgem do Carmo*. Revista de História de Arte, FCSH, Lisboa, 2000, p. 26 e 27.
 - 18 CARVALHO, Rui Galopim de – *Algumas Gemas do Portugal de Setecentos e suas proveniências*. Oceanos, nº 43, CNCDP, 2000, p.36.
 - 19 *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes – Documentos*. Lisboa, ANBA, Vol. V, 1948, p.7 e 8, doc. XI.
 - 20 SILVA, Nuno Vassallo e – *Os Pollet, joalheiros de D. Maria I*. Oceanos, nº 43, CNCDP, 2000, p.68 e SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, *op. cit.*, p.117.
 - 21 SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, *op. cit.*, p.117.
 - 22 SILVA, Nuno Vassallo e, *op. cit.*, p.68.
 - 23 MONTEIRO, Inês Libano, *op. cit.*, p.84.
 - 24 *Boletim* [...]. *Op. cit.*, Vol. V, p.7 e 8, doc. XI.
 - 25 A.N.T.T., A.C.R., cx. 3753.
 - 26 A.N.T.T., *Inventário e Partilha por Óbito de D. João VI*.
 - 27 A.N.T.T., *Inventário Orfanológico* [...].
 - 28 *Boletim* [...]. *Op. cit.*, Vol. VII, 1956, p.134, doc. CDXXII.
 - 29 A.N.T.T., *Inventário e Partilha* [...].
 - 30 A.N.T.T., A.C.R., cx. 4363.
 - 31 A.P.N.A., cx. 10.2.2., doc. 183, transcrito em TEIXEIRA, João Júlio Rumsey, *Op. cit.*, p. 41–49.
 - 32 Sobre este tema veja-se TEIXEIRA, João Júlio Rumsey, *Op. cit.*
 - 33 A.N.T.T., A.C.R., cx. 7118.
 - 34 TEIXEIRA, João Júlio Rumsey, *Op. cit.*, p. 39.
 - 35 Idem, *Ibidem*, p. 39.
 - 36 É possível supor que esta verba corresponda a um dos dois colares *rivière* vendidos no leilão de 1912 (lote 41 ou 44).
 - 37 A.P.N.A., D.G.F.P. – *Arrolamento do Palácio Nacional da Ajuda*, vol. 2, fls. 482v. e 483.
 - 38 Uma destas duas peças constituía o fecho do colar de pérolas vendido no leilão de 1912, lote 280, vd. TEIXEIRA, João Júlio Rumsey, *Op. cit.*
 - 39 Na realidade a gema presente é uma espinela vermelha, gema historicamente confundida com o rubi. Esta identificação foi recentemente confirmada pela análise realizada pelo gemólogo Rui Galopim de Carvalho, a quem agradecemos.
 - 40 Cf. Catálogo da exposição GODINHO, Isabel Silveira (Coord.) – *Tesouros Reais*, IPPC/PNA, Lisboa, 1992, cat. 44, pág. 71.
 - 41 *Catálogo das Joias e Pratas que pertenceram* [...]
 - 42 A.N.T.T., A.C.R., cx. 7018.

DOS REVIVALISMOS AO MOVIMENTO SECESSIONISTA VIENENSE: VIDROS DA BOÉMIA DA RAINHA D. MARIA PIA

MARIA JOÃO BOTELHO MONIZ BURNAY

Conservadora da coleção de Vidros, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa.

mjoaoburnay@pnajuda.dgpc.pt

Resumo

A região da Boémia, um dos principais centros produtores vidreiros da Europa, teve no século XIX importantes fabricantes como *Ludwig Moser & Söhne*, fundado em 1857 por Ludwig Moser em Karlovy Vary (antiga Karlsbad), e a *J & L Lobmeyr*, em 1823 por Joseph Lobmeyr em Viena. Os seus artigos excepcionais não escaparam ao olhar da rainha D. Maria Pia, que, durante as suas temporadas na estância termal de Karlsbad e nas visitas a Viena, por ocasião dos seus *tours* pela Europa, adquiriu naqueles fabricantes muitos objetos. Desvenda-se nesta apresentação o gosto seletivo e refinado, e um olhar sempre atualizado da nossa soberana.

Palavras-chave

Vidros; Maria Pia; Boémia; Lobmeyr; Moser; Meyr's Neffe.

INTRODUÇÃO

A região da Boémia, um dos principais centros produtores vidreiros da Europa, teve no século XIX importantes fabricantes como *Ludwig Moser & Söhne*, fundado em 1857 por Ludwig Moser em Karlovy Vary (antiga Karlsbad), e a *J & L Lobmeyr*, em 1823 por Joseph Lobmeyr em Viena. Distinguindo-se pela enorme variedade de artigos de qualidade superior, tornaram-se fornecedores da corte Imperial Austríaca e de várias outras cortes europeias. Os seus artigos excepcionais não escaparam ao olhar da rainha D. Maria Pia, que, durante as suas temporadas na estância termal de Karlsbad e nas visitas a Viena, por ocasião dos seus *tours* pela Europa, adquiriu naqueles estabelecimentos serviços de mesa, poncheiras, jarras, taças, serviços de toucador entre outros objetos.

A coleção de vidros da Boémia do Palácio Nacional da Ajuda, um núcleo muito relevante e significativo desta coleção, contempla peças de gosto Historicista com revivalismos Rococó e de outros movimentos posteriores. Outras de gosto orientalizante, e ainda a produção do início do movimento Modernista e a do Secessionismo Vienense, com vidros de *design* de Kolo Moser, um dos fundadores deste movimento.

Desvenda-se nesta apresentação o gosto seletivo e refinado, e um olhar sempre atualizado da nossa soberana.

PRODUÇÃO VIDREIRA E SUA EVOLUÇÃO

A região da Boémia, atualmente parte integrante da República Checa sobressaiu pela sua importante produção vidreira de excelente qualidade e refinamento, principalmente a partir do período do Renascimento. Esta região, dotada abundantes recursos naturais, situada na Europa central e rodeada por uma paisagem montanhosa, para além de boa matéria prima dispõe de condições excepcionais para o fabrico de vidro de qualidade, também pela riqueza e qualidade das areias e madeiras, essenciais para a laboração.

A Boémia esteve, ao longo da sua história, ligada à Morávia, quando

era Estado independente, ou sob a dominação dos Habsburgos. Desde do século XIV até 1742, a Silésia, atualmente parte da Polónia, estava anexada à coroa da Boémia. Após a criação da República Checoslovaca em 1918, a Boémia, a Morávia e a Eslováquia formaram um estado.

As origens da produção vidreira remontam ao período de transição entre os séculos XIII e XIV. Talvez só a Serenissima cidade de Veneza possa concorrer numa tradição tão antiga.

Antes da época barroca, transbordante de riqueza e qualidade artística, já se encontravam objetos de luxo como as “flutes” produzidas ao tempo de Carlos IV, Rei da Boémia e Imperador do Sacro Império Romano-Germânico (1316–1378), expressivas do poderio e riqueza do país na época.¹

A evolução deu-se naturalmente até à criação do cristal dito da Boémia, cerca de 1620, um silicato de potassa e cal, tratado e fundido de uma forma excelente.² Esta composição, uma matéria resultante do engenho do homem, matéria essa extremamente translúcida, cristalina e com alguma dureza era quase evocativa do cristal de rocha; à semelhança desse mineral, pela sua espessura, permitia delicados trabalhos de gravação e lapidação (em contraste com o fino *cristallo* italiano). Surge no período de Rudolfo II de Habsburgo (1552–1612), imperador do Sacro Império Romano-Germânico.

O primeiro artista a realizar decorações com gravação à roda, sobre quem pouco ou quase nada se sabe, foi Caspar Lehman (1563/65–1622), formado em Munique, cidade com uma longa tradição de gravadores de pedras duras, e onde se deu início desta técnica decorativa na matéria vitrea, a partir de cerca de 1580. Lehman esteve vinculado à corte de Rudolfo II em Praga, onde permaneceu até à sua morte, com uma breve passagem por Dresden.³

Tal era o prestígio desta arte, que em 1685, o artista Friederich Winter foi nomeado pelo conde Christof Leopold Schaffgotsch da Silésia como gravador-vidreiro da sua casa; Winter criou escola na primeira metade do séc. XVIII, período em que apareceram alguns dos objetos em vidro gravado mais extraordinários do período Barroco. Peças de luxo, são exemplo os copos com pé cobertos, objetos de *souvenir* virtuosamente

gravados com motivos heráldicos, vegetalistas e florais, paisagens de jardins e fontes, cenas mitológicas, religiosas e também alegorias.⁴

Na transição entre os séculos XVIII e XIX a indústria vidreira da Boémia sofreu gravemente com a situação política europeia, nomeadamente as guerras que provocaram bloqueios nas fronteiras; a exportação reduziu-se de forma exponencial. Por outro lado, a produção anglo-irlandesa começou a fazer forte concorrência nos mercados.

Friedrich Egerman (1777–1864), será o artista em destaque neste período. Depois de ter trabalhado na manufatura de Meissen⁵, foi o criador de um vidro marmoreado reproduzindo pedras semipreciosas. Por outro lado, a partir de cerca de 1830, com o desenvolvimento da química do vidro, reapareceram cores como o vermelho rubi, vermelho opaco, bem como a cor violeta, azul e verde transparentes ou opalinos.⁶ A gravação à roda, conheceu um novo alento com Dominik Biemann e Karl Pfohl; a produção atingiu o auge em qualidade tecnológica e artística entre 1835–1850, de tal modo que algumas técnicas ornamentais como lapidações, pinturas decorativas e cores serão seguidas pelos vidreiros franceses, ingleses e belgas.⁷

A partir de 1850, a arte vidreira na Boémia conhecerá um certo declínio e as exportações abrandaram, sendo que a recuperação deu-se a partir de 1856, com a criação da escola profissional de vidreiros de Kamenický Šenov, dirigido pelo pintor Jan Dvůrák. Em 1870, outra nasceu, em Bor. Kamenický Šenov criou uma escola de gravura que integrava artistas de renome que articulados com as principais vidrarias daquela região tornaram a Boémia uma referência na arte vidreira europeia. Daquela escola saíram alunos – pintores, gravadores e agentes comerciais – que trabalharão para todos os centros vidreiros do país, muito deles referências a nível mundial.⁸

Na última década do século XIX manifestou-se na Boémia uma vontade de inovação artística e técnica, na senda das correntes vigentes, nomeadamente o estilo Arte Nova, uma síntese do Naturalismo, do Simbolismo e do que restava dos ideais do Romantismo, que em França e Estados Unidos mostrava já grande renovação na conceção artística, formas e materiais – nomeadamente a aplicação dos brilhos metálicos e

irisados –, nas cores e decoração, cujos grande mestres foram, primeiro o inspirador Émile Gallé e Louis Confort Tiffany, respetivamente. Ambos se destacaram nas Grandes Exposições Universais.

O vidro checo Arte Nova ou Modernista apresenta duas características: inspira-se em modelos florais ou formas geométricas.

BOÉMIA: OS FABRICANTES PREDILETOS DA RAINHA

O século XIX é o século das grandes viagens. No trilha das grandes Exposições Universais, que revelavam toda uma panóplia de criações artísticas representativas das últimas tendências e avanços tecnológicos, os reis de Portugal foram presenças frequentes e consumidores do melhor que se mostrava, e de toda essa diversidade. Por outro lado, a rainha D. Maria Pia por ocasião das treze viagens que realizou pela Europa, durante a sua permanência em Portugal (entre 1862 e 1910), visitou as capitais Europeias, e tomou contacto com a produção vidreira proeminente deste período, nomeadamente em Roma, Veneza, Paris, Viena, Karlsbad (Karlovi Vary), as principais cidades onde fez as grande aquisições de vidros.

A coleção de vidros de produção Boémia do Palácio Nacional da Ajuda, representa uma parte muito significativa desta coleção e as aquisições eram feitas, como afirmámos, nas suas passagens por Viena, na casa *J & L Lobmeyr*, e durante as suas estadias em Karlsbad (Karlovy Vary), estância termal onde permanecia algumas temporadas para tratamentos, onde visitava o fabricante *Ludwig Moser & Söhne*. A rainha também comprou peças do fabricante *Meyr's Neffe*, da Boémia do Sul.

A casa *J. & L. Lobmeyr*, sediada em Viena, foi fundada em 1823 por Joseph Lobmeyr (1792–1855). Pouco tempo depois começou a destacar-se pelas peças decorativas de qualidade excepcional que exhibia na sua loja, ainda hoje existente no nº 26 da Kärtnerstrasse, e tornou-se fornecedora da corte imperial austríaca.

Em 1851, foi criado um atelier de decoração em Bettendorff, perto de Haida, na Boémia do Norte onde a filha de Joseph Lobmeyr, Luisa,

casa com Wilhem Kralik, proprietário da vidraria *Meyr's Neffe*, em Adolfshute, localizada na Boémia do Sul e que igualmente produzia um cristal de excelência.

Quando em 1860, os filhos de Joseph – Joseph Jr e Ludwig – sucederam ao pai, a firma tomou o nome de *J&L Lobmeyr*. Em 1864, Ludwig tornou-se o único proprietário e foi ainda um dos responsáveis pela fundação do Museu de Artes Aplicadas de Viena de Áustria (atual Museu de Artes Decorativas – MAK Viena). Agora pioneiros na produção de cristal Austro-Boêmio, apresentaram as suas peças nas primeiras Exposições Universais. Na Exposição Universal de Paris, em 1867, distinguiram-se as peças decoradas “à grega” com lapidação e gravação em cristal incolor, entre outros exemplares de beleza inexcédível. Em 1873, na Exposição Universal de Viena, exibiram peças profusa e ricamente decoradas com motivos indo-persas e islâmicos, modelos concebidos por numerosos artistas do movimento Historicista austríaco, como Joseph Stork e Joseph Salb, entre outros, que obtiveram grande sucesso e tiveram grande procura no mercado oriental. Em 1878, na Exposição Universal de Paris, mostraram mais criações de inspiração oriental, também bastante apreciados pelo grande público na Europa Ocidental. Em 1902, Stephan Rath, sobrinho de Ludwig Lobmeyr, ingressou na firma.

Entre os anos 1910 e 1914, Joseph Hoffman mostrou os seus famosos modelos geométricos e também tiveram intervenção artistas que, tal como ele, pertenceram ao movimento *Wiener Werkstätte*, como Otto Prutscher, Oswald Haerldt e sobretudo Michael Powolny.⁹

A firma ainda hoje pertence aos descendentes de Joseph Lobmeyr.¹⁰

Outra fábrica predileta da rainha D. Maria Pia, foi a firma *Ludwig Moser & Söhne*, fundada por Ludwig Moser (1833–1916), homem conhecedor desde sua tenra idade de todas as técnicas de decoração e produção do vidro. Abriu em 1857, o seu primeiro atelier de decoração em Karlsbad, na Boémia do Norte, estância termal frequentada por várias cabeças coroadas europeias. Quase sem exceção, todos encomendaram à *Moser* serviços do melhor cristal da Boémia, quase sempre decorados com motivos heráldicos gravados a ouro com grande perfeição; esses atributos valeram a Moser o epíteto de “Vidreiro dos Reis”.

Em 1870 fundou um grande atelier de decoração em Meirterdorf, perto de Haida, e de Steinschonau, onde integrou a melhor seleção de artistas e artesãos, provenientes daquelas duas localidades. Para além do mais, Moser mostrava ter uma habilidade especial em *marketing*, sabia promover como ninguém os seus artigos.

Em 1892, obteve licença para erguer a sua própria vidraria, perto de Karlsbad, em Meiershoffen, e em 1895 inaugurou a *Karlsbader Glasindustrie-Gesellschaft Ludwig Moser & Söhne*, uma Sociedade que, ao contratar técnicos da Boémia do Sul, nomeadamente Richard Kralik, responsável pela produção na fábrica *Meyr's Neffe* em Adolfshutte, assim alcançou o objetivo que mais pretendia: o fabrico do melhor cristal da Boémia.

Do seu casamento com Julie Meyer, também vinda de uma família de vidreiros, em 1875, nasceram quatro filhos, dois dos quais, nomeadamente Gustav e Leo, após formação intensiva nos vários departamentos da firma, foram indicados para diretores comercial e artístico, respetivamente. O extraordinário empenho e capacidade de Leo, como criador e gestor levarão o prestígio da casa *Moser* a perpetuar-se a nível mundial.

Em 1922 a empresa foi incorporada à *Meyr's Neffe*, no seguimento de uma reestruturação imposta pelo novo espaço geopolítico daquela região, após a guerra de 1914–1918.¹¹

Outra vidraria escolhida pela rainha, e por último, foi a *Meyr's Neffe*, fundada em 1816 por Josef Meyr (1739–1829) em Adolfshutte, na Boémia do sul. Meyr possuía já uma outra em Kaltembach e seu filho, Johan Meyr, criou em 1829, mais uma, em Eleonorenhain. Em 1841, este último morreu sem descendência; sucedem-no Josef Taschek e Wilhelm Kralik que agregaram quatro outras vidrarias: Ernstbrunn, Frazenthal, Idathal e Luisenhutte. Em 1851, Kralik casou com Louise Lobmeyr, filha do grande vidreiro vienense e dessa união nasceram portanto, os estreitos laços entre as duas firmas. Com a morte de Taschek em 1862, Wilhem Kralik viu-se a braços com sete vidrarias e 730 funcionários que produziram “o mais belo e mais puro cristal da Boémia” segundo os testemunhos da época. Após a morte de Kralik em 1877, em 1881, os seus quatro filhos terminam a sociedade, sendo que as vidrarias

de Adolfshutte, Luisenhutte e Idathal ficam nas mãos de Karl e Hugo Kralik com o nome de *Meyr's Neffe*. Hugo morrerá em 1883, ficando Karl à frente do negocio. Em 1891, os sucessores de Karl dispunham de quatro fornos de dez lugares cada, quatro lapidarias com cento e dez lapidários, três ateliers de decoração que incluíam gravação e esmaltagem; ao todo eram 380 funcionários ativos.

Em 1900, o editor vienense Bakalowits encomendou a execução de serviços de mesa, com design de Koloman Moser e Josef Maria Olbrich.

Em 1906, Otto Pruscher criou a extraordinária série de cálices com pé alto com decoração geométrica gravada. Outros artistas do movimento *Wiener Werkstätte*, criaram outros modelos de *design* encomendados para Bakalowitz até ao ano de 1915.

A COLEÇÃO À VOL D'OISEAU

Não há dúvida que após num olhar de relance sobre a coleção de vidros do Palácio Nacional da Ajuda do século XIX, concluímos, pelo volume de peças, que o acervo de fabrico Boémio é considerável e valioso, a par da produção francesa, nomeadamente a fábrica Baccarat e das peças que a rainha comprava no Grand Dépôt e Escalier de Cristal.

Pretende-se neste texto caracterizar o grande núcleo, com aquisições realizadas desde muito provavelmente o ano de 1888 até 1905; através de uma seleção ilustrativa dos estilos vigentes neste período cronológico, como já afirmámos, observamos peças criadas desde o período Historicista até ao Modernismo austro-boémio. Não há dúvida que Maria Pia foi evoluindo em gosto, e com o seu olhar refinado, certo e moderno escolheu sempre quase o melhor e o mais atual; grandes serviços de mesa, representativos do fausto e do luxo vividos, tanto na intimidade como nas ocasiões protocolares, serviços de toucador, para bebidas como os *verres d'eau*,¹² licoreiros, serviços para refresco e para o quarto, serviços de chá e as poncheiras, as jarras, taças, jarrinhas, solitários pequenos e de grandes dimensões, um candeeiro já eletrificado e o enorme e sumptuoso lustre central na sala dos Grandes Jantares.

As peças da Ajuda com caráter Historicista, movimento europeu cuja última fase foi vivida em território checo em finais da década de oitenta até muito tardiamente, culminando em 1891, com a Grande Exposição Territorial Comemorativa de Praga¹³, apresentam um leque variado de revivalismos, desde o Renascimento ao Barroco; são em geral ricamente decoradas, com gravações com roda e ponta de diamante, lapidações, douragens, pintura com esmaltes e expõem predominantemente as decorações evocativas do período Barroco. Algumas têm marca de fabricante e representações heráldicas, como as armas da casa real portuguesa, ou os monogramas coroados, principalmente o ML (Maria e Luis), MP (Maria Pia).

As primeiras compras de vidros da Boémia poderão ter sido realizadas no ano de 1888, por ocasião da viagem realizada no decurso desse ano, a última de D. Luís I. Os soberanos portugueses foram convidados de honra para o casamento do irmão da rainha, o príncipe Amadeu de Sabóia, Duque de Aosta, com a sua sobrinha, a princesa Letícia Bonaparte. Terá sido um périplo de quatro meses, no fim do qual o rei D. Luís se encontrava já muito afetado pela enfermidade que o assolava. As últimas aquisições de vidros documentadas foram realizadas durante a viagem da rainha de 1905. Mas foi sobretudo na longa viagem de cerca de 6 meses em 1901, que a rainha fez aquisições de vulto, muitas bem documentadas.

As peças do acervo produzidas no período Modernista, período que sucede ao Historicismo em finais do século XIX, revelam as singularidades estéticas desta corrente, como a estilização da natureza viva, nas formas e decoração, as gradações de cores, e os irisados, elementos resultantes já de uma evolução técnica apuradíssima, que, dentro do período cronológico das aquisições da rainha, culminou no movimento Secessionista vienense, promovido por artistas como Koloman Moser (1868–1918).



Fig. 1 – Serviço de toucador (15 peças), Johann F. Hoffman (1840–1900)-gravação (atrib.); Moser, Karlsbad, Boémia , 1862–1888; Vidro transparente incolor e amarelo-ocre. Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa. PNA inv. 41756 a 41770. Fotografia de Luisa Oliveira ADF |DGPC



Fig. 2 – Serviço de chá para 12 pessoas (24 peças), Moser, Karlsbad, Boémia , 1880–1902; cristal transparente incolor, rosa, branco e lilás. Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa. PNA inv. 22891. Fotografia de Luisa Oliveira ADF |DGPC

EM TODO O TEMPO, O LUXO

Presumimos que os dois **serviços de toucador** em exposição nos quartos dos soberanos, no piso térreo, foram adquiridos em 1888. Tratam-se dos conjuntos PNA inv. 41756 a 41770¹⁴, e PNA inv. 2403 a 2419¹⁵, dos quais ilustramos o primeiro (**Fig. 1**). Por ocasião da execução do Arrolamento do Palácio da Ajuda, estavam na Arrecadação do Tesouro no Andar Nobre. A rainha adquiriu no entanto outros mais, de feição Modernista.

Os *serviços para lavatório* na época, têm 15 e 19 peças, em cristal transparente incolor, *dobrado* a amarelo ocre e a vermelho rubi, respetivamente, e contemplam variadas tipologias, desde o jarro e respetiva bacia, caixas para pentes, escovas, escovas de dentes, e escovas de unhas, caixas para pó de dentes e pó de arroz, castiçais, taças para esponja e alfinetes, garrafinhas para perfume ou outro líquidos, garrafa de água, copo e prato. As peças são decoradas com motivos vegetalistas como parras e gavinhas, animais de corrida (veados, coelhos e cão) e aves em voo e pequenas cancelas, num enquadramento natural de árvores e arbustos, dentro de um espírito Romântico, e mostram as armas de Portugal encimadas pela coroa real. Poderão ser datados de entre 1862–1889. Por este período estava ativo em Karlsbad, Johann F. Hoffman (1840–1900), um dos mais virtuosos gravadores de vidro da segunda metade do século XIX, colaborador frequentemente de Ludwig Moser, que mostrou os seus belos trabalhos na Exposição Universal de Viena em 1873.¹⁶ Pela qualidade das peças da Ajuda, julgamos ser deste artista a sua ornamentação.

Destaca-se outro conjunto, o **serviço para chá** em estilo Modernista, para 12 pessoas PNA inv. 22891, (**Fig. 2**) fabricado na *Moser*,¹⁷ comprado na viagem de 1901,¹⁸ que deu entrada no paço da Ajuda a 2 de Março de 1902.¹⁹ Podemos data-lo de entre 1880–1901.

Em cristal grosso, transparente incolor, rosa, branco e lilás, as chaves bastante modernas de linhas direitas e asa rectilínea, foram decoradas com uma técnica muito em voga na fábrica *Moser*, a partir de 1880: gravação com profundidade na parede do vidro, de motivos florais.



Fig. 3 – Serviço de mesa (292 peças); *J. & L Lobmeyr*, Viena, 1888; Cristal transparente incolor e verde. Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa. PNA inv. 22906. Fotografia de Luisa Oliveira ADF |DGPC



Fig. 4 – Serviço de Licor (15 peças), Kolo Moser (design) *Meyr's Neffe?* para *Ludwig Moser & Sohne*, Karlsbad, Boémia, c.1900. Cristal transparente incolor e rosa, lilás, amarelo, verde e azul turquesa. Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa. PNA inv.22943. Fotografia de Luisa Oliveira ADF |DGPC

Por ocasião da elaboração do Arrolamento Judicial, estava guardado na denominada Casa da Arrecadação das Pratas de D. Maria Pia²⁰, pelo que deduzimos ter sido uso recorrente da soberana.

Do núcleo que constitui os **serviços de mesa** adquiridos nas casas *Moser e Lobmeyr* destacamos o conjunto PNA inv. 22906. (Fig. 3)

Denominado na época de serviço nº5 servia treze pessoas e tem atualmente 292 peças. Encontrava-se guardado na Arrecadação das Pratas e Loijas de D. Maria Pia²¹ na época da elaboração do Arrolamento, e era de sua pertença. Foi comprado na *Lobmeyr* em Viena, no ano de 1888, ano em que a soberana fez avultadas aquisições na mesma loja.²² O serviço nº54, segundo a fatura, estava descrito :“en crystal fin de Bohême, gravure ancienne”.²³ Compreende garrafas de água, decantadores de vinho e de Bordéus, jarros de cerveja, garrafas de licor, copos de água, taças e flutes de champagne, copos de Bordéus, Madeira, Jerez, Licor, Vinho do Reno, canecas para ponche, taças e respetivos pratos, tudo o que pertence ao um *service à la russe*,²⁴ sendo a gravação do monograma, e como era habitual, cobrada num item à parte, na fatura.²⁵

Em cristal transparente incolor e de carácter Historicista, o soberbo conjunto está decorado com padrão de estilo renascentista, de temas naturais representando aves e ramagens e flores, gravados a ácido. Todas as peças têm o monograma gravado “LM” encimado por coroa real, relativo ao rei D. Luís e D. Maria Pia.²⁶

Sendo o licor uma das bebidas mais apreciadas na casa Real Portuguesa, vários serviços foram comprados ao longo da permanência desta corte. Destacamos do núcleo em tema o **licoreiro** PNA inv.22943 (Fig. 4). Datado de cerca de 1900, revelador do gosto vanguardista de Maria Pia, é composto por quinze peças em fino cristal transparente incolor e de outras cores diferentes, com *design* de Koloman Moser, dentro da estética do movimento Secessionista vienense: 1 lindo tabuleiro em cristal com montagem em metal dourado de forma rectangular, 2 garrafas e 12 cálices de pé alto de diferentes formas e cores. Todas as peças são uma estilização de formas da natureza, sendo os cálices, pequenas e delicadas flores de variadas configurações. Foi adquirido na viagem de 1901, na casa *Moser* em Karlsbad.²⁷ Estes serviços de Kolo Moser foram



Fig. 5 – Lavabos (11), *Moser*, Karlsbad, Boémia, c.1900; Cristal transparente incolor e cor-de-rosa. Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa. PNA inv. 22928. Fotografia de Luisa Oliveira ADF |DGPC



Fig. 6 – Jarrinha, *Loetz* ou *J. & L. Lobmeyr*, Boémia, 1895–1905; Vidro iridescente de tonalidade verde e amarela. Prata. Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa. PNA inv. 50471. Fotografia de Luisa Oliveira ADF |DGPC



Fig. 7 – Serviço para bebidas, *Moser*, Karlsbad, Boémia, 1898–1902; Cristal transparente incolor e verde. Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa. PNA inv. 22891.

fabricados pela *Meyr's Neffe*. Dada a relação daquele fabricante com a *Moser* neste período, é bem possível que seja essa a proveniência.

Quando foi efetuado o Arrolamento Judicial do palácio encontrava-se arrumado na denominada Casa da Arrecadação das Pratas.²⁸

Outras peças de uso recorrente na mesa eram os lavabos, usados geralmente para molhar os dedos ou pequenas peças de fruta, no final da refeição. A rainha adquiriu lavabos incluídos nos grandes serviços, mas também comprou conjuntos à parte, nomeadamente italianos e boémios.

Os onze **lavabos** em cristal PNA inv. 22928, em estilo Arte Nova apresentam uma lindíssima decoração de vidro dobrado a cor-de-rosa no elemento decorativo composto por uma flor com início no reverso da base, ao centro, e de onde saem cinco grandes pétalas estilizadas que se estendem até meio da parede (Fig. 5). Datados de cerca de 1900, todos têm o monograma “MP” coroadado, relativo à rainha D. Maria Pia de Sabóia (1847–1911).

Segundo o Arrolamento do palácio da Ajuda, também se encontravam guardados na Casa da Arrecadação das Pratas de D. Maria²⁹ e foram adquiridos na fábrica *Moser*, durante a sua viagem à Europa em 1901.³⁰

O período “Jugendstil” despertou principalmente na Alemanha e Áustria entre 1895 e 1910. Equivalente ao período Arte Nova francês, foram principalmente as fábricas *Loetz* e *Lobmeyr* as precursoras do vidro iridescente, resultado de um grande avanço tecnológico. É exemplo dessa estética, a linda **jarrinha** PNA inv. 50471, uma peça decorativa que deverá ter essa origem (Fig. 6).

Em vidro iridescente de tonalidade verde e amarela, a peça está incorporada numa montagem, num padrão em prata recortada com motivos de teor vegetalista dentro do espírito Arte Nova, de flores estilizadas de caule fino e corolas abertas e fechadas. Todos estes motivos são levemente incisos e puncionados.

Encontrava-se guardada na denominada arrecadação da princesa de acordo com o Arrolamento Judicial.³¹

Por último, mais um **serviço para o quarto para bebidas**, PNA inv. 22946 (Fig. 7).

É um conjunto em estilo modernista composto por tabuleiro em forma de paralelogramo, jarro ovalado e dois copos cilíndricos. As peças em cristal transparente incolor, progredindo para um tom verde gradualmente mais escuro são decoradas com motivos florais (gravados em profundidade, o mesmo tipo de decoração que observamos nas chá-venas PNA inv. 22891. Terá dado entrada no palácio a 2 de Março de 1902³³, pelo que terá sido comprado em Karlsbad no ano anterior, conforme um inventário de 1907.³⁴

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A paixão da rainha pela arte vidreira levou-a a reunir uma coleção com quase 13.000 peças, de todas as proveniências, incorporados quase até ao final da sua permanência em Portugal. Os vidros faziam parte do quotidiano, das suas rotinas, estavam a uso nos aposentos privados em todos os rituais, e também nas ocasiões formais.

Tentou sempre engrandecer a sua Casa e por essa razão, o seu legado, reflexo da sociabilidade da corte portuguesa, merece continuar a ter um estudo mais aprofundado. É o caso do núcleo de vidros da Boémia.

NOTAS

- 1 PETROVÁ, Sylvia; OLIVIÉ, Jean Luc; *Verres de Boheme.1400–1989. Chefs d'Oeuvre des Musées de Tchecoslovaquie*, Musée des Arts Décoratifs, Flammarion, Paris, 1989, pp.10, 11.
- 2 CUSTÓDIO, Jorge; *A Real Fábrica de Vidros de Coima (1719–1747) e o Vidro em Portugal nos Séculos XVII e XVIII*, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisboa, Janeiro de 2002, p.31.
- 3 LIEFKES, Reino; *Glass*, V&A Publications, London, 1997. Pp.68, 69.
- 4 Idem, p.70.
- 5 Ter-se-á feito passar por surdo-mudo para descobrir naquela manufatura o segredo das formulas de algumas cores.
- 6 PETROVÁ, Sylvia; OLIVIÉ, Jean Luc; *Verres de Boheme.1400–1989. Chefs d'Oeuvre des Musées de Tchecoslovaquie*, Musée des Arts Décoratifs, Flammarion, Paris, 1989, pp.69.
- 7 Idem, pp 53 e 54.
- 8 Idem, p.74.
- 9 CAPPÀ, Giuseppe; *Le Génie Verrier de l'Europe. Témoignages de l'Historicisme à la Modernité (1840–1998)*, Pierre Mardaga éditeur, Hayen, Belgique, 1998, p.32.
- 10 Nomeadamente ao Sr. Peter Rath, também membro fundador da *Light & Glass. European Society for Light and Glass*, de que o PNA é membro, e que tem prestado colaboração com a instituição.
- 11 CAPPÀ, Giuseppe; *Le Génie Verrier de l'Europe. Témoignages de l'Historicisme à la Modernité (1840–1998)*, Pierre Mardaga éditeur, Hayen, Belgique, 1998, p.3110

- 12 Denominados *serviços para o quarto*, são geralmente compostos de: Garrafa, garrafinha, açucareiro, copo e tabuleiro. Serviam infusão de flor de laranjeira, bebida que permitia um sono reparador
- 13 VONDRUSKA, Vladimír, LANGHAMMER, Antonín, *Cristal da Boémia, Tradição e Actualidade*, Crystalex Novy Bor, Ediclube, Alfragide, 1997, pp.82, 83.
- 14 Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda (A.P.N.A.) Direcção Geral da Fazenda Pública, Arrolamento do Palácio Nacional da Ajuda, vol. 9, 1912
- 15 Idem.
- 16 MERGL, Jan; PÁNKOVÁ, Lenka-Moser: *Joya del Cristal de Bohemia*. Catálogo de Exposición. Madrid: Emersa, 2000, p.26.
- 17 Ficha de inventário anterior refere a existência de etiqueta da fábrica Moser (Boémia), que já não existe.
- 18 Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda (A.P.N.A.), 5-II-5 (164), Relação dos Serviços de Vidro; 1907; folha 72: “Serviços diftes. para chá e café – nº24/ (...) / 12 chávenas 3 de cada côr para chá/ 12 pires das ditas, idem”. Observação a lápis: “viagem 1901/ Glasfabrik Meierhöfen Karlsbad”.
- 19 Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda (A.P.N.A.) 4.2.2. (1927), “Relações diversas de encomendas feitas em Karlsbad em 1901 – loiças, vidros, carteiras, etc.”
- 19 Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda (A.P.N.A.), II-1(b), Inventário pratas, louças, etc., fl. 112.
- 20 Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda (A.P.N.A.), Direcção Geral da Fazenda Pública, Arrolamento do Palácio Nacional da Ajuda, vol. 5, 1911, fl.1431.
- 21 Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda (A.P.N.A.), Direcção Geral da Fazenda Pública, Arrolamento do Palácio Nacional da Ajuda, vol. 4, 1911, fl. 1405.
- 22 A lista está descrita na fatura, onde constam, entre oupeças soltas, conjuntos ainda no acervo do PNA: Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.),C.R, Cx.7004, factura da casa Lobmeyr , Viena, de 3 de Maio de 1889
- 23 Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.),C.R, Cx.7329, factura da casa Lobmeyr , Viena, de 25 de Outubro de 1888.
- 24 Sobre o “serviço à russa” veja-se BURNAY, Maria João B.M., *Os melhores vidros para as grandes ocasiões. Serviços da rainha D. Maria Pia*. “A Royal Lunch. A Visita da Rainha Alexandra do Reino Unido.24 de Março de 1905.” Coleções em foco. Palácios Nacionais de Sintra, Queluz, Pena. Nº2, 2019. Pp.250 e 251.
- 25 “306 gravures: Chiffres ML, Couronne Royale”.
- 26 A fatura de 3 de Maio de 1888 é acompanhada de uma carta a informar que foram expedidas as 13 caixas com os diversos cristais adquiridos pela rainha por ocasião da sua visita a Viena. O atraso no envio da encomenda é justificado pela demora da casa Lobmeyr em receber o desenho das armas reais a gravar nas peças.
- 27 Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda (A.P.N.A.) 5-II-1(b), Inventário pratas, louças, etc., folha 113: “Serviços de vidros da fábrica de Glasfabrik Meierhöfen Karlsbad pertencente a S. M. a Rainha D. Maria Pia – Armário nº19/ Viagem de 1901(...)”Registo “em arrecadação” datado de 2 de Março de 1902.
- 28 Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda (A.P.N.A.). Direcção Geral da Fazenda Pública, Arrolamento do Palácio Nacional da Ajuda, vol. 5, 1911, fls. 1427e 1428.
- 29 Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda (A.P.N.A.) Direcção Geral da Fazenda Pública, Arrolamento do Palácio Nacional da Ajuda, vol. 5, 1911, fl.. 1432.
- 30 Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda (A.P.N.A.), “Relação de vidros”, s.d. 10.2.2., conjunto nº2.
- 31 Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda (A.P.N.A.) Direcção Geral da Fazenda Pública, Arrolamento do Palácio Nacional da Ajuda, vol. 8, 1912, fl. 2535.
- 32 Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda (A.P.N.A.), Direcção Geral da Fazenda Pública, Arrolamento do Palácio Nacional da Ajuda, vol. 5, 1911, fls. 1429 e 1430.
- 33 Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda (A.P.N.A.). 5-II-1(b), Inventário pratas, louças, etc., fl. 112.
- 34 Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda (A.P.N.A.)5-II-5 (164), Relação dos Serviços de Vidro, 1907, fl. 69.

A MAGIA DO ABANICO: UM OLHAR SOBRE A COLEÇÃO DE LEQUES D. MARIA PIA PRESENTE NO PALÁCIO NACIONAL DA AJUDA, ATRAVÉS DA ANÁLISE E ORIGENS DO OBJETO

LAURA CARVALHO TORRES

Mestranda em História da Arte e Património, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal

laura-maria@campus.ul.pt

Resumo

Este texto pretende, não só, olhar para os leques, enquanto objetos, mas, analisar a sua história e vivência dentro de uma coleção muito específica; compreender a origem dos mesmos na Europa – usando este chavo como introdução à temática –, qual a simbologia associada aos objetos, e, subsequentemente, o estatuto que estes auferem, tendo que, automaticamente, perspetivar as suas origens nipónicas. Enquanto figura influenciadora que era, Maria Pia tornou estes objetos, tão utilitários, como belos, numa verdadeira imagem de marca, fazendo com que damas por todo o reino adotassem o uso do “abanico”.

Palavras-chave

Leques; Maria Pia; Saboia; Palácio Nacional da Ajuda; Orientalismo.

ABANO LÉQUIO: ORIGENS, SIMBOLOGIA E LINGUAGEM

A palavra portuguesa leque surge de uma expressão abreviada, *abano léquio*, referente às ilhas Léquias, situadas a sul do Japão¹. De um ponto de vista simbólico, os leques representam o elemento Ar, e determinados autores² defendem o seu aparecimento por volta dos séculos VI e VIII, no Japão, com a utilização e formato que hoje lhe reconhecemos. Todavia, outros³, datam o surgimento no período pré-clássico. As civilizações egípcia, persa, indiana, chinesa e greco-romana utilizavam o leque, não como o conhecemos, mas sim no formato de ventarolas, introduzidas na Europa, no período das cruzadas⁴. Só no século XVI, os portugueses trouxeram os primeiros exemplares de leques para a Europa⁵, vindos das suas colónias a oriente, tornando o seu uso uma moda indispensável, originando um enorme fluxo de produção asiática de leques de exportação para a Europa.

O seu fabrico tem como base diferentes materiais e técnicas de produção, como por exemplo, o marfim, a seda, a madrepérola, tartaruga, madeiras perfumadas, plumas e tecidos vários. A iconografia presente nos leques é personalizada e diferenciada, com motivos históricos, paisagísticos, animais, ou mesmo relacionados com o encomendante.

A sua armação é composta por duas partes: varetas mestras e a principal, sendo que as primeiras, são, por norma, mais ornamentadas, e normalmente continham as iniciais do proprietário. A folha de leque, tal como supracitado, podia ser decorada de diferentes formas, e ainda, poderia ostentar bordados a fio de ouro e prata. Estes objetos magníficos podem linguajar sem palavras, uma técnica infalível, adotada pelas damas da corte. A linguagem secreta é-nos descodificada pela Duvelloy, famosa fabricante de leques, parisiense, originária do século XIX⁶. «Whilst it seems reasonable that a Victorian lady could have used her fan not only as an accessory, but also as a tool to attract additional attention through affectionate gestures, it is perhaps doubtful that her male counterpart could have mastered this secret language, said to have consisted of about two dozen different moves or gestures.⁷».

Rapidamente, a partir de meados do século XVIII, França tornou-se o principal fabricante de leques e adereços de luxo. No entanto, a Revolução Francesa criou um ponto de desgaste na produção, dando espaço às importações inglesas de leques orientais. O século XIX, retomou esta produção, principalmente com a presença de Napoleão Bonaparte, a partir da qual o consumo de bens de luxo retoma o seu fluxo, e o neoclassicismo ganhava terreno, tal como os modelos napoleônicos. Os leques, acompanham estas evoluções, e com a vigência da Casa de Bourbon, há um aumento exponencial do tamanho do leque, que continua a aumentar durante o reinado de Luís Filipe I.

No Brasil, a difusão dos leques é feita aquando da chegada da Família Real Portuguesa, e D. João VI, introduziu, ainda, a tradição dos leques comemorativos, personalizados para e a propósito de determinada data. Estes podiam ser leques de luto, compostos por materiais tais como penas de avestruz, renda e seda pretas, e adornos no mesmo tom. Mas, encontramos também leques de casamento, cujos tons eram brancos ou beges, ornados com pedras e pérolas, e bordados a fios de ouro e prata.

Pouco se sabe sobre a manufatura de leques em Portugal, que, essencialmente, foram sendo importados da China, ou então realizando um projeto autoral português, mas com fabrico nas casas francesas, por exemplo.

O leque articulado: a sua precedência e introdução na Europa – uma visão transcontemporânea

O leque articulado (*Ogi*), em contraste com o formato fixo (*Uchiwa*), é, por norma, associado à origem japonesa, c. 670 a.C., feito em tiras de madeira, ou bambu, seguras por um prego, formato perfeitamente reconhecível nos dias de hoje⁸. Originalmente, estes objetos eram usados pela aristocracia e classes Samurais, e, progressivamente, foram-se tornando objetos de escrita, comunicação, símbolos de estatuto social, e belíssimos exemplares de artes decorativas. O Japão, rapidamente se tornou famoso pela qualidade dos seus leques, os quais acabaram por ser exportados para a China no século XV. No entanto, estes já lá haviam

sido introduzidos, no século X, através do leque de folha desdobrável, que só se tornou corrente durante a dinastia Ming (1368–1644).

Na Europa, os primeiros mestres lequeiros surgem em França, onde, até meados do século XVII, o ofício de mestre lequeiro estava limitado à composição e pintura de folhas de leques⁹. Em Inglaterra, pelo contrário, a produção não foi tão profícua, tendo em conta a quantidade e qualidade dos leques que lhes chegavam, vindos de Chusan, Amoy e Cantão. O leque de exportação Chinês, formatou-se e alterou-se segundo as exigências dos seus encomendantes, mantendo-se fiel à sua tradição de produção, apesar de haver alguma abertura a fusões: armações chinesas com folhas europeias.

No caso português, a prematura relação e entrada dos leques em mercado, nomeadamente vindos de Macau, fez com que as encomendas fossem personalizadas – tal como um sem número de outros objetos artísticos. A datação dos primeiros leques chineses *européizados* não é linear, apesar de a «falsa oficialização» mediar 1680 em diante. Maria Pedroso, discute esta questão apontando a relação desta data com as importações dos mercadores ingleses da «East India Company»¹⁰.

No século XVIII, os leques tornavam-se cada vez mais populares e *in style*. Em 1711, Joseph Addison redigiu um artigo algo satírico «The Spectator»¹¹, onde tentava instruir as damas a usar os leques de forma correta, para que pudessem usá-los como autênticas armas: «with many voluntary falling asunder in the fan itself, that are seldom learned under a month's practice. This part of the exercise pleases the spectators more than any other (...) When the fans are thus discharged, the word of command in course is to ground their fans (...) gracefully when she throws it aside.¹²». John Winstanley, e a propósito da linguagem codificada por detrás dos leques, havia dito, em 1742: «In Love's soft Reign, the Sceptre is the Fan, Woman is the Sovereign, and the Subject Man, Her frowns and smiles its different motions show, His hopes and fears from its impressions flow.¹³»

Mas, este acessório, de que tanta simbologia aufere, tem sido, de uma forma bastante estável e coerente, popular, onde pode ser traçada uma leitura mais contemporânea, que estilisticamente, se tem vindo a usar

com alguma frequência. Desde os grandes designers às *Drag Queens*, a presença de um leque é também uma atitude, o assumir de uma personalidade e de um estilo vincados, e não deixou de ser veículo de comunicação entre pares, onde a verbalização é deixada ao entendimento de um *flash* do abanico. D. Maria Pia, rainha de gostos modernos e arroçados, que revolucionou a corte e lhe trouxe uma lufada de arte, moda e cultura, compreendeu, rapidamente, que a representação verbal, poderia ser transposta num leque, que, ao abrir, contava uma história. Assim, é claro que ao olhar para os exemplares a si atribuídos – detenção e autoria – houve uma vontade expressa e deliberada em comunicar com e através do abanico.

OS LEQUES D. MARIA PIA PRESENTES NO PNA: UMA LEITURA DE 5 EXEMPLARES E UM FOLHA DE LEQUE. UM GOSTO, UMA MODA OU PERSONALIDADE?

Maria Pia de Saboia, (n. 16 de Outubro de 1847, Turim), foi Rainha Consorte de Portugal (r. 1862–1889), e ficou celebrenemente recordada pela sua faceta filantrópica e caridosa. Trazia consigo, os hábitos luxuosos da corte de Turim, e uma sofisticação bem apurada. Organizou várias festas, e encheu o Palácio Nacional da Ajuda de luxo, relembrando o marcante Baile de Máscaras de 1865. Artista, colecionadora e influenciadora: três palavras que caracterizam D. Maria Pia, princesa italiana e rainha de Portugal. Esta fusão, traduziu-se na adaptação do Palácio a um novo estilo, à criação de salas, espaços, e de uma coleção de arte, incomparável. Fazer de um palácio a sua casa, no sentido mais acolhedor do termo, ainda que fosse um espaço de receção e convívio foi um claro desafio para uma jovem de 14 anos, recém casada.

Esta, já possuía uma gosto inconfundível, com um enorme requinte, marcando a sociedade portuguesa de oitocentos, e o entendimento de «residência régia». Várias alterações tomaram lugar no interior do edifício: salas renovadas e redimensionadas, casas de banho com banheira, e espaços como as Salas de Música, do Retrato ou a Capela privada, onde

encontramos a única obra de El Greco, em Portugal. As peças de decoração são igualmente marcantes, com excelente mobiliário, escultura e tapeçaria, sendo, indiscutivelmente, das melhores coleções decorativas no país. Maria Pia ganha o estatuto de colecionadora, e influencia outros a decorar os seus espaços, nunca de uma forma tão grandiosa nem particular. A rainha via o palácio como um espaço desdobrável em vários espaços, e modos de estar: desde a sua casa, ao local de festas, jantares, convívios... Apesar dos últimos 15 anos da sua vida terem sido, do ponto de vista financeiro, absolutamente trágicos, e de muito do seu património ter sido vendido, para fazer dinheiro nos primeiros anos da república, estamos perante uma maravilhosa coleção de leques, dos quais decidi analisar cinco e uma folha de leque, pelas suas características mais originais, logo representativas de cada grupo de leques: casamento, produção chinesa, infância, luto e pintura da autoria da rainha.

Projeto de Rafael Bordalo Pinheiro, e execução parisiense, a **Fig. 1** é um exemplar de um leque comemorativo, a propósito do matrimónio de D. Carlos e da princesa D. Amélia. Encontramos as armas de Portugal e Orleães, com o dragão de Bragança a encimar. Uma das guardas detém o monograma de Maria Pia 'M P' em prata cravejada a diamantes. Curiosamente, a 29 de Maio de 1998, o «Diário de Notícias» noticia a chegada de 12 mil leques em seda e papel, a Portugal¹⁴. Uma vez que detém o seu monograma, é extremamente provável ter sido produzido para D. Maria Pia, diretamente.

A **Fig. 2** é um belíssimo exemplar de produção chinesa para exportação, com armação em marfim, foi encontrado no quarto de dormir da rainha em 1911. As cores e a estrutura transparecem o tão apreciado orientalismo, e o exotismo bem vincado através das caras e das figuras chinesas presentes na iconografia.

Esta tipologia de leques era apreciadíssima, também como forma de exacerbar o poder económico do detentor, visto que se trata de varetas em marfim, e não em bambu ou madeira, como era comum. Casos mais excecionais poderiam ter a presença de tartaruga.

Uma iconografia representativa das duas crianças do Palácio da Ajuda, que cresceram, brincaram, e fazem-se representar na caçada ao



Fig. 1 – Leque, nº de inventário 42436, PNA, Rafael Bordalo Pinheiro, executado em Paris. Seda, tartaruga, prata, diamantes. Litografia sobre cetim de seda, alt. 26,8 cm x lg. 50 cm.



Fig. 2 – Leque, nº de inventário 52087, PNA, fabricado em Macau para exportação, c. séculos XVIII e XIX. Papel, marfim e seda. Pintura sobre papel, alt. 32 cm x lg. 57cm.



Fig. 3 – Leque, nº de inventário 54551, PNA, Artur Mélida, executado em Madrid. Seda preta, madeira, madrepérola, ouro e metal dourado. Pintura sobre seda, alt. 31 cm x lg. 55 cm.

javali, que apesar da sua tenra idade, já estão a ser elevados à nobreza que lhe é devida. É algo bucólico, a representação na **Fig. 3**, encontrando-se vestidos com trajes históricos fantasiados, erguendo armas de guerra. São visíveis as armas de seus pais: Portugal e Saboia.

D. Maria Pia e D. Luís I contraem matrimónio em 1862, e nesse mesmo ano, inicia-se a produção do leque presente na **Fig. 4**. Nele, podemos encontrar as armas de Maria Pia, de Portugal e de Saboia, a divisa da Casa de Bragança – com o dragão – e a seguinte frase: «Depois de vós nós». A face oposta representa duas figuras femininas, com as rédeas do amor, cupidos e pombas.

Também encontrado no quarto de dormir da rainha, em 1911, este é um leque de luto. D. Luís falece precocemente, em 1889, com apenas 50 anos. São produzidos vários leques de luto para Maria Pia, sendo que gostaria de destacar a **Fig. 5**, pela simplicidade e despojamento do leque, e da beleza dos bordados.

A mestria de Maria Pia estendesse à pintura, como é exemplo a folha de leque a si atribuída na **Fig. 6**. Mãe, esposa, colecionadora, artista, influenciadora, estes 6 exemplares da sua coleção de leques são descritivos da sua personalidade vincada, gosto e bondade. Citando José Alberto Ribeiro «D. Maria Pia, gostava tanto quando doava»¹⁵. Cada exemplar representa-a enquanto mulher, o seu bom gosto, e a visão de um palácio num lar de família. Os leques têm a sua linguagem própria, escondida e codificada. E falam por si. E falam por Maria Pia, em todos os seus «eu», e por todas as décadas que dedicou à construção de uma das mais maravilhosas coleções, eclética, mas marcada pela sua personalidade, o Palácio da Ajuda é a materialização da pessoa de D. Maria Pia. O leque é dos objetos mais transversais de sempre e tem uma capacidade incrível de comunicar com, para e pelo seu detentor. Cada um, conta uma história, seja pelas suas origens, propósitos de produção ou decoração e iconografia. Uma pequena migalha do oriente que agora também é tão nossa, e que continua a mexer o mercado de arte.



Fig. 4 – Leque, nº de inventário 56569, PNA, Duvelleroy e Chennevière, executado em Paris, 1862–1910. Papel tartaruga loira, aguarela sob papel, comp. 34,5 cm x lg. 63,5 cm.



Fig. 5 – Leque, nº de inventário 53718, PNA, finais do século XIX. Seda, algodão, madeira e metal. lg. 24 cm.



Fig. 6 – Folha de leque, nº de inventário 55236, PNA, século XIX. Pigmentos para aguarela, velino e cartão. alt. 43 x lg. 70 cm.

BIBLIOGRAFIA

- ADDISON, Joseph, *The Spectator*, Wentworth Press, 28 de Agosto de 2016, vol. VII.
- DREYFUS, Jenny, *Artes Menores*, Editora Anhambi, São Paulo, 1959.
- HART, Avril, TAYLOR, Emma, *Fans*, V&A Publications, Londres, 1998. Cf.
- LIPINSKI, Edward R., *The New York Times home repair almanac: a season-by-season guide for maintaining your home*, Lebhar-Friedman Books, Nova Iorque, 1999.
- MELO, Maria Assunção, “*Abanico Léquio*”. *Refresco, Acessório, Linguagem e Arma*, Núcleo de História Militar Manuel Coelho Baptista de Lima, 19 de Julho, 2017.
- PINTO, Paulo Miguel Campos, *O leque de folha dobrada do século XVI ao século XX. Leques Comemorativos portugueses*, Universidade Lusíada, Lisboa, 2002, vol. I.
- WINSTANLEY, John, *Poems Written Occasionally*, Kisseinger Publishing CO, 2008.

WEBGRAFIA

- https://www.academia.edu/37369128/PORTUGAL_BRAGANÇAS_E_LEQUES. Visitado a dia 7 de Março de 2020.
- https://www.academia.edu/38938919/PORTUGAL_BRAGANÇAS_E_LEQUES_PARTE_II. Visitado a 7 de Março de 2020.
- <https://www.soas.ac.uk/gallery/traditionsrevised/origin-of-the-folding-fan.html>. Visitado a 30 de Março de 2020.
- <https://www.sothebys.com/en/articles/the-secret-language-of-fans>. Visitado a 5 de Março de 2020.

NOTAS

- 1 Cf. MELO, Maria Assunção, “*Abanico Léquio*”. *Refresco, Acessório, Linguagem e Arma*, Núcleo de História Militar Manuel Coelho Baptista de Lima, 19 de Julho, 2017.
- 2 Cf. HART, Avril, TAYLOR, Emma, *Fans*, V&A Publications, Londres, 1998. Cf. LIPINSKI, Edward R., *The New York Times home repair almanac: a season-by-season guide for maintaining your home*, Lebhar-Friedman Books, Nova Iorque, 1999.
- 3 Cf. DREYFUS, Jenny, *Artes Menores*, Editora Anhambi, São Paulo, 1959.
- 4 Cf. MELO, Maria Assunção, *op. cit.*, p. 2.
- 5 Cf. PEDROSO, Maria Luísa Infante, *Portugal, Braganças e Leques*, Parte I, s/d. Vide: https://www.academia.edu/37369128/PORTUGAL_BRAGANÇAS_E_LEQUES.
- 6 STARP, Alexandra, «The Secret Language of Fans» in *Objects of Vertu*, Sotheby's, 24 de Abril de 2018. Vide <https://www.sothebys.com/en/articles/the-secret-language-of-fans>.
- 7 *Idem*.
- 8 Estudo realizado pela SOAS (School of Oriental and African Studies), a propósito das coleções na Galeria Brunei. Vide ainda, o texto sintetizado do estudo em: <https://www.soas.ac.uk/gallery/traditionsrevised/origin-of-the-folding-fan.html>.
- 9 Cf. PEDROSO, Maria Luísa Infante, *op. cit.*, p. 3.
- 10 Cf. PEDROSO, Maria Luísa Infante, *Portugal, Braganças e Leques*, Parte II, s/d. Vide: https://www.academia.edu/38938919/PORTUGAL_BRAGANÇAS_E_LEQUES_PARTE_II.
- 11 Cf. ADDISON, Joseph, *The Spectator*, Wentworth Press, 28 de Agosto de 2016, vol. VII.
- 12 *Idem*.
- 13 Cf. WINSTANLEY, John, *Poems Written Occasionally*, Kisseinger Publishing CO, 2008.
- 14 Cf. PINTO, Paulo Miguel Campos, *O leque de folha dobrada do século XVI ao século XX. Leques Comemorativos portugueses*, Universidade Lusíada, Lisboa, 2002, vol. I.
- 15 José Alberto Ribeiro in «Visita Guida», RTP, 2014.

DO PALÁCIO FOZ PARA OS PAÇOS REAIS, AS AQUISIÇÕES DA FAMÍLIA REAL PORTUGUESA NO LEILÃO DE 1901

ANTÓNIO COTA FEVEREIRO

*Arquiteto, ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa,
Lisboa, Portugal*

antoniofranciscocotafevereiro@gmail.com

Resumo

No ano de 1889 o conde da Foz, com o objectivo de albergar a sua coleção de arte, ordenou uma campanha de obras no Palácio Castelo Melhor, conferindo assim um ambiente cosmopolita e culto. No ano de 1901 leiloou o seu recheio e determinados lotes foram adquiridos pela Família Real Portuguesa. Esta consecução reflete o gosto vigente e também o valor intrínseco de alguns objetos. Com o propósito de traçar o seu atual paradeiro apoiamo-nos em documentação coeva e em reflexões sobre este património.

Palavras-chave

Renascimento; Mosteiro dos Jerónimos;
Porcelana Chinesa; França; Lisboa.

INTRODUÇÃO

No ano de 1889 Tristão Guedes Correia de Queirós, 2º conde da Foz (1849–1917), adquiriu o Palácio Castelo Melhor. Deliberadamente o mandou remodelar para albergar a sua coleção de arte e integrou-a no quotidiano doméstico. Seguindo a mesma *façon de vivre* que os grandes colecionadores europeus. No ano de 1901 leiloou o seu recheio e a Família Real Portuguesa adquiriu certos lotes, os quais importam aqui dar a conhecer e refletir sobre o seu valor. No mesmo ano o rei D. Carlos I (1863–1908) elevou-o a marquês da Foz, tendo ficado assim conhecido na historiografia e o palácio que habitou em Lisboa pelo seu título¹.

No presente texto usou-se a sigla PNA referente às peças que fazem parte do acervo do Palácio Nacional da Ajuda.

AS COLEÇÕES DE ARTE NO FINAL DO SÉCULO XIX

O ato de constituir uma determinada coleção despoletou a criação de determinados espaços para a expor ou integrada numa pré-existência. Reunindo as condições necessárias para a sua preservação e providenciando o seu usufruto através de mobiliário adequado. Este evoluiu para armários envidraçados e outros suportes para colocar convenientemente as peças de arte num determinado programa decorativo.

Na primeira metade do século XIX as peças de arte passaram a estar cada vez mais integradas no interior doméstico. Contudo, tal tendência coincidiu com o desenvolvimento de plantas com espaços de acordo com uma função e de dimensão razoável visando o conforto, complementando-os com outros e com as áreas de serviço². Por conseguinte, aprimorou-se o mobiliário de assento, como sofás, cadeiras com braços e *fauteuils* estofados. Para o complementar foram usadas mesas, proporcionando o máximo conforto possível e a sociabilidade. Um interior que sintetiza esta tendência é um *Salon* num edifício na Rue Pakrovka n.º 180 em Moscovo. Foi pintado em aguarela pelo pintor russo Dominique Hagen, em 1851, e podemos observar o mobiliário de assento, as mesas,

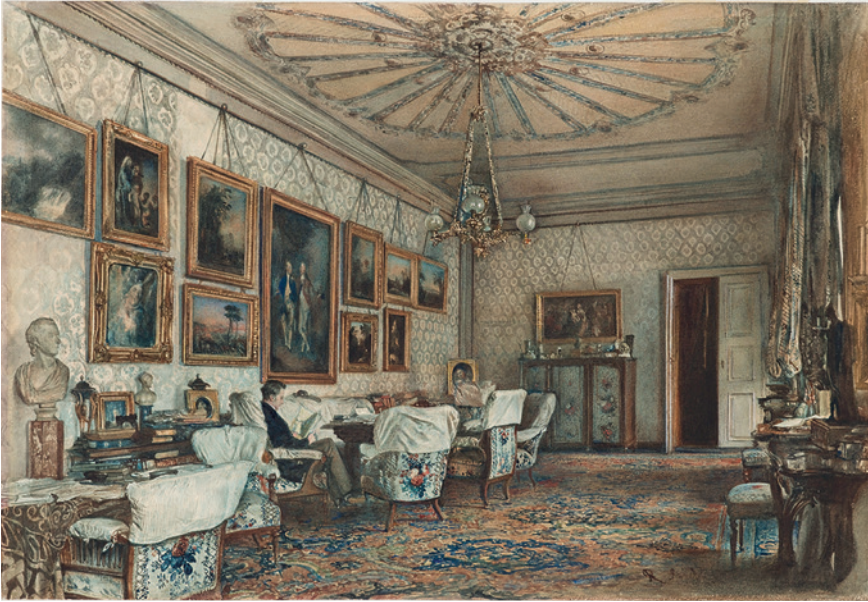


Fig. 1 – Uma das salas no apartamento do Conde Lanckoroński em Viena, 1869, Rudolf von Alt (1812–1905); grafite e aguarela em papel; 26.5 x 39.1 cm; Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum, Thaw Collection; 18708235, Nova Iorque.

as secretárias, os armários envidraçados e os tocheiros com velas e candeieiros de fabrico moderno ao gosto *rocaille*. Conjuntamente com quadros, uma estátua e um busto³. Este ambiente mundano, requintado e luxuoso, alia a arte ao quotidiano doméstico. Afirmado assim o poder financeiro e o gosto do seu proprietário. A família polaca dos condes de Lanckoroński também seguiram o mesmo exemplo, como numa das salas do seu apartamento de Viena no n.º 8 da Riemergasse, como podemos observar numa aguarela (Fig. 1). Do teto pende um lustre com queimadores *quinquet*, inventados em 1784. O mobiliário é composto por estantes com livros, por um armário, por credências com esculturas, por mesas e por de assento moderno forrado com um tecido estampado, dito *perse*, criado por volta de 1859 pela francesa *Schwartz & Huguenin*⁴. Este interior não descarta o conforto e está o mais atualizado possível com as últimas novidades, como o tecido de fabrico industrial e recente. Nas paredes estão telas a óleo de paisagens e de retratos. Efetivamente,

a família Lanckoroński reuniu uma das mais importantes coleções de arte europeia⁵.

O mesmo intuito de acondicionar uma coleção e habitação levou à construção de edifícios para esse fim, sobretudo os inspirados nos *châteaux* renascentistas franceses. De facto, a aristocracia e a alta burguesia europeia coevas encontraram no arquiteto francês Hippolyte Destailleur (1822–1893) o criador ideal. Neste gosto projetou entre 1872 a 1875 o Palais Pleß em Berlim, na Wilhelmplatz, para Hans Heinrich XI von Hochberg, príncipe de Pleß (1833–1907)⁶. A famosa família judia de banqueiros Rothschild (de origem alemã) não ficou indiferente e o banqueiro Albert von Rothschild (1844–1911), do ramo austríaco, encomendou ao arquiteto o projeto para a sua residência em Viena. O Palais Albert Rothschild foi erigido entre 1876 a 1884 no n.º 26 Heugasse⁷. A escadaria principal foi inspirada na célebre *Escalier des Ambassadeurs* do Château de Versailles ao tempo do rei Louis XIV de França (1638–1715), também conhecido pelo Rei-Sol, e igualmente reinterpretada, entre 1878 a 1886, para o rei Ludwig II da Baviera (1845–1886) no seu Schloss Herrenchiemsee. Indubitavelmente, constata-se uma forte apêndia pela cultura francesa, sobretudo a dos séculos passados, como fonte iconográfica de prestígio. Além, de ser considerada sinónimo de requinte, de sofisticação e de *bon goût* pela então sociedade dita civilizada. Esta propensão viria a ter o seu expoente máximo no banqueiro e colecionador Ferdinand von Rothschild (1839–1898), irmão do anterior. Também recorreu ao arquiteto Destailleur para lhe projetar uma *country house* neorenascentista e inspirada no Château de Chambord em Loir-et-Cher. O edifício foi construído de 1874 a 1889 e ficou conhecido como Waddesdon Manor na aldeia homónima em Inglaterra. No seu interior mandou adaptar *boiseries* setecentistas francesas, onde dispôs a sua coleção de mobiliário, de tapeçaria e de porcelana de Sèvres (fundada em 1740), entre outras peças francesas, para recriar ambientes desse período histórico que tanto o fascinava. Não descurando o conforto e a forma de habitar coeva que se reflete na disposição em planta. A partir de 1890 encetou o colecionismo de peças renascentistas e dispôs-las em *vitrides* desenhadas para esse fim, colocadas na sua *Smoking Room* (Sala

de Fumo) e projetada no mesmo gosto. Sendo esta coleção uma das mais importantes no seu género a nível mundial⁸. Magistralmente neste edifício conjugou-se um ambiente familiar rodeado pelas peças de arte, mas harmoniosamente dispostas para serem devidamente usufruídas.

São todas estas tendências que foram seguidas pelo marquês da Foz ao remodelar o Palácio Castelo Melhor em Lisboa. No presente texto focaremos as relações espaciais e a forma como foram colocadas as coleções no seu interior, entre outras particularidades ainda não abordadas. Os intervenientes na obra e reflexões sobre as artes decorativas interiores já foram anteriormente alvo de estudo⁹.

O PALÁCIO FOZ ENTRE 1889 E 1891

A eliminação do Passeio Público e dos seus gradeamentos, a partir de 1886, originou a Praça dos Restauradores. Esta intervenção urbanística permitiu que o Palácio Castelo Melhor, construído no lado poente, ficasse com mais visibilidade. Efetivamente devido à sua dimensão e escala na nova praça, passou a ter um lugar de destaque na cidade de Lisboa. O palácio encontrava-se inacabado e o marquês da Foz poderá ter compreendido o seu enorme potencial. Alugou-o e passado pouco tempo adquiriu-o a D. Helena Maria de Vasconcelos e Sousa, 6^a marquesa de Castelo Melhor (1836–1900). Contratou o arquiteto José António Gaspar (1842–1909) e mandou empreender uma série de obras¹⁰. A fachada principal de desenho neoclássico foi aproveitada, abriram-se óculos nos vãos do andar nobre e terminou-se o frontão em falta no pavilhão sul. A cobertura foi totalmente renovada (Fig. 2) e tem semelhanças com a do Palais Pleß e do Palais Albert Rothschild, nomeadamente os planos inclinados, o desenho dos vãos, das águas furtadas e dos ornatos em metal.

O interior foi profundamente alterado e, muito provavelmente, deverão ter sido mantidas parte das paredes-mestras. Esta condicionante libertou a disposição em planta de determinados espaços de acordo com a sociabilidade e a estratificação social coeva. Igualmente implementando



Fig. 2 – *Vista exterior do Palácio*, 1891, M. Caetano de Portugal (atribuído); prova fotográfica em papel direto de colódio mate; 18 x 24 cm; Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte CFT172.004, Lisboa.

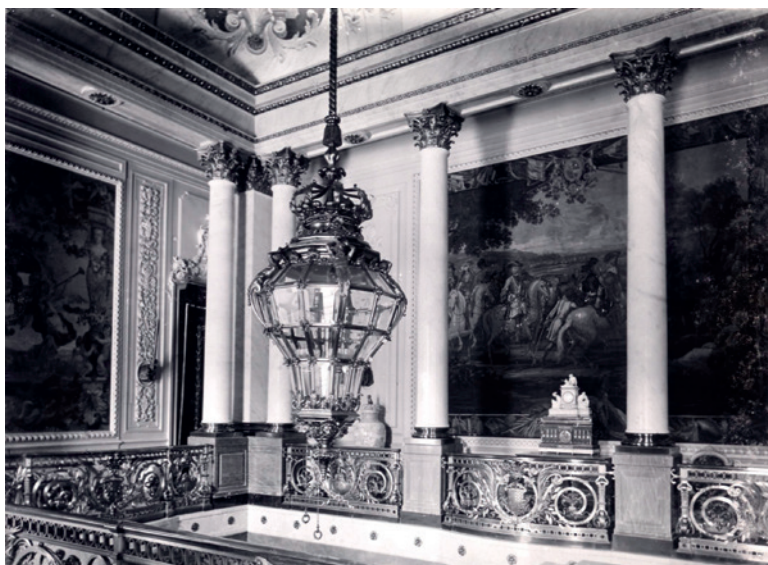


Fig. 3 – *Galeria da Escada Principal, Epocha Luiz XIV*, 1891, M. Caetano de Portugal (atribuído); prova fotográfica em papel direto de colódio mate; 18 x 24 cm; Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte CFT172.008, Lisboa.

a divisão gradual entre o público e o privado. Este complexo jogo espacial tinha início no *Vestíbulo*, decorado à *Epocha Luiz XIII*, e comunicava, através de uma escada, com candelabro para gás, com a entrada da Capela de Nossa Senhora da Pureza do Amor de Deus. O candelabro e as guardas foram depois colocadas na Quinta da Torre de Santo António das Gateiras em Torres Novas, propriedade do marquês. Tinha uma sege setecentista, mesa e cadeiras de braços seiscentistas portuguesas e quadros a óleo. Nas paredes foram colocados azulejos setecentistas e conferindo assim, conjuntamente com o mobiliário referido, um carácter português ao conjunto. Do *Vestíbulo* passa-se para a *Escada Principal* e que foi erigida virada para a fachada principal, como nos *hôtel particulier* em Paris, à *Epocha Luiz XIV*. Este espaço funcional e emblemático, conjuntamente com o anterior são «...instrumentos essenciais do aparato inerente a um determinado padrão de vivência»¹¹. Culmina na *Galeria da Escada Principal* e este é o ponto de onde se parte para as diferentes zonas no interior da habitação. Era iluminado por oito braços com tochas para gás, iguais aos da *La Galerie des Cerfs* no Château de Chantilly, nas quatro superfícies parietais ladeando as portas. Do teto pende uma cópia, em escala superior, da lanterna do vestíbulo da capela do Château de Versailles ao tempo do rei Louis XIV. Tinha três queimadores ditos *Quatre-Septembre*¹² para gás (Fig. 3). As guardas da escada e da galeria foram realizadas pela parisiense F. Moreau.

Na *Galeria* a porta situada a norte comunicava para a *Bibliotheca* decorada à *Epocha da Renascença*. A localização deste espaço parece ter sido deliberada, visto comunicar para o corredor que conduzia aos aposentos privados no sentido poente. Tornando-se um lugar de estar e de trabalho para o marquês. Nele mandou aplicar o teto da Sala dos Reis, demolida em 1878, do Mosteiro dos Jerónimos. Conjugou-as com o fogão, os lambris, dois móveis e duas portas provenientes de uma casa senhorial na Flandres francesa. Todas estas peças foram adaptadas pelo famoso entalhador Leandro de Sousa Braga (1839–1897). Esta conjugação exímia foi conseguida devido à volumetria do espaço e à colocação de uma porta falsa, com o fogão no eixo de simetria, na parede para a *Galeria*. O fogão tinha azulejos ditos Bacalhoa do artista Rafael Bordalo

Pinheiro (1846–1905). O mobiliário era composto por uma mesa da parisiense *Pécharde*, cadeiras neorrenascentistas, cadeira senhorial neogótica e *fauteuils* revestidos a couro. Do teto pendia um lustre quinhentista para velas com a escultura de São Miguel. Nas paredes estavam quatro placas em ferro forjado para velas. Na mesa estiveram dois *modérateurs*¹³ da parisiense *Gagneau* em porcelana azul e montagens de bronze dourado, que tinham estado no fogão Fourdinois do *Hall*. Nas paredes foram penduradas telas a óleo de artistas afamados¹⁴ (Fig. 4).

Na *Galeria* há uma porta na parede poente que comunica para uma antecâmara, que também faz a ligação para a *Sala d'Espera*. Da antecâmara passa-se para uma varanda que era coberta e tinha alçado envidraçado. Onde estava mobiliário de assento a simular bambu e plantas ornamentais em vasos. Desta passava-se para o *Vestíbulo dos quartos da Snr.a Marquesa*, que se desenvolviam na fachada sul com vista para o jardim. A varanda referida comunica com uma galeria com bustos e esta com outra varanda simétrica, que também era envidraçada. Estes três espaços eram designados como *Galeria Epocha Luiz XVI* e eram o eixo de ligação entre a *Galeria da Escada Principal*, dos aposentos privados, de uma antecâmara para a *Sala de Visitas* e para o *Hall*. Na segunda varanda estava a escadaria de serviço, tapada por um biombo, que comunicava com a zona da cozinha nos pisos inferiores e com a copa da *Sala de Jantar*. Foi também neste espaço que deliberadamente o marquês colocou em *vitrines* parte da sua coleção de porcelana setecentista europeia e chinesa. Permitindo serem vistas e apreciadas de passagem pela família e pelos seus convidados. Como iluminação havia lanternas e placas de parede, a simularem velas, para gás.

Voltando de novo à *Galeria* temos a porta para a *Sala d'Espera* e o começo da *enfilade* na fachada principal. A *Sala d'Espera*, inspirada na *Epocha Luiz XIII*, era onde se permanecia antes de se ser recebido ou encaminhado, pelo mordomo, a um determinado espaço no interior da habitação. Comportava mobiliário de assento, contadores do séc. XVI e telas a óleo. Era alumado por um lustre inspirado nos de latão holandeses e com velas falsas para gás. No seguimento da *enfilade* entra-se na *Sala de Baile* realizada de acordo com a *Epocha da Regencia de Luiz XV*.



Fig. 4 – *Bibliotheca, Epoca da Renascença*, 1891, M. Caetano de Portugal (atribuído); prova fotográfica em papel direto de colódio mate; 18 x 24 cm; Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte CFT172.009, Lisboa.



Fig. 5 – *Hall*, 1891, M. Caetano de Portugal (atribuído); prova fotográfica em papel direto de colódio mate; 18 x 24 cm; Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte CFT172.017, Lisboa.

A disposição em planta corresponde ao centro do edifício e é o espaço com maior expressão e sumptuosidade no seu interior. Devido à função inerente e pela escolha da decoração, a qual se coaduna com um ambiente festivo. Tinha mobiliário de assento composto por sofás e bancos ao gosto *Louis XV* de fabrico moderno. Num registo oposto a este espaço está a *Sala de Visitas* projetada na *Epocha Luiz XVI*. Efetivamente, o desenho neoclássico impõe uma certa austeridade e sofisticação apropriada à função. Tinha mobiliário de assento da autoria do ébéniste francês Jean Avisse (1723–1796), composto por dois sofás e seis *fauteuils*. Conjuntamente com dois tocheiros em bronze setecentistas, uma cómoda do ébéniste Alfred Emmanuel Louis Beurdeley (1847–1919), que obteve para o seu autor a Légion d'Honneur na Exposição Universal de 1889 em Paris, e mobiliário de assento de fabrico moderno¹⁵. Nas paredes estavam telas a óleo setecentistas que assim contribuíam para enfatizar a época histórica. Era iluminada por velas e por *modérateurs*.

Da *Sala de Visitas* passa-se para o *Hall* e esta designação é muito curiosa por causa da função. Este era o espaço de convívio por excelência

no interior e a designação remete-nos para o conceito de *central living hall*. Este espaço nas habitações inglesas é tradicionalmente o centro do lar e onde se convive. Tem em torno de si espaços com uma função específica e a escadaria. O conceito esteve em voga no final do século XIX e início do XX, tendo sido adotado por muitos projetistas europeus¹⁶ e norte-americanos. O *Hall* do Palácio Foz está estrategicamente colocado para dar acesso direto aos gabinetes na fachada sul, à *Sala de Jantar* e à escadaria de serviço. O seu desenho arquitetónico remetia-nos para esses espaços centrais através de uma superfície envidraçada que recebia luz solar de uma claraboia de esteira. As cambotas e o teto são decorados ao gosto *Louis XIV*. No eixo de simetria longitudinal esteve o fogão neorrenascentista da autoria do *ébéniste* francês Henri-Auguste Fourdinois (1830–1907)¹⁷. Teve em frente uma mesa Império, que pertenceu à rainha D. Carlota Joaquina (1775–1830), com uma poncheira em porcelana chinesa e ladeada por dois *modérateurs Louis XV* prateados da *Gagneau*¹⁸. O restante mobiliário era composto por um bilhar neorrenascentista, candeeiro para gás, cadeiras *Louis XIV* e *XVI* e *fauteuils*, revestidos a couro em torno de mesas e do sofá, propiciando o convívio. Todo este conjunto estava rodeado por esculturas e por quadros a óleo. Tinha também uma *vitrine* onde o marquês dispôs parte da sua coleção de porcelana europeia setecentista. Sendo este móvel o que reunia as mesmas características expositivas dos congéneres que se encontravam nas instituições museológicas coevas. O *Hall* devido à decoração e ao mobiliário era o mais eclético no interior do palácio (Fig. 5).

A *enfilade* termina no *Gabinete à Epoque Luiz XV* e tinha *boiseries* setecentistas provenientes de um palácio parisiense. A autenticidade era reforçada por um sofá e oito poltronas francesas dessa época, em madeira de pereira, que vieram para Portugal e fizeram parte da sala do Paço de Vilar de Perdizes¹⁹ (Fig. 6). Este gabinete comunica com o *Gabinete de trabalho Epoque Luiz XVI*. A sobriedade e o desenho neoclassicista coadunam-se com um ambiente mais masculino, expresso na secretária de época, no mobiliário de assento e na mesa inspirados nesse período. A função deste gabinete era de trabalho, mas também de reunião para tratar de negócios ou de assuntos particulares após uma refeição. Deste

gabinete passa-se para a *Sala de Jantar* construída na fachada tardoz. Tem também portas interiores para o *Hall* e para a copa, que comunica diretamente para a escadaria de serviço. A decoração é *Epocha Luiz XIV* onde tudo foi decorado, escolhido e disposto para tornar as refeições em algo requintado. O fogão foi depois aplicado na quinta de Torres Novas. Estes três espaços eram alumiados por velas e por *modérateurs*.

O Palácio Foz tornou-se efetivamente numa residência citadina onde as coleções de arte foram estrategicamente colocadas para serem devidamente apreciadas²⁰. O que suscitou a admiração de muitas individualidades, como a da rainha D. Amélia (1865–1951), casada com o rei D. Carlos, que visitou o palácio antes do seu recheio ser leiloado²¹.

O LEILÃO DE 1901 E AS AQUISIÇÕES DA FAMÍLIA REAL

No ano de 1901 o marquês da Foz decidiu leiloar o recheio do seu palácio²². Suscitando a oportunidade de outros colecionadores e o público em geral de adquirir determinados lotes. A Família Real não ficou indiferente e o rei D. Carlos veio a ter os lotes 133 a 135 e o 188 da *Sala C/Bibliotheca*. Correspondem ao teto, aos móveis, aos lambris, ao fogão e às quatro portas²³. Todos foram aplicados nos aposentos do monarca, exceto as duas portas de maior dimensão, no Paço das Necessidades. Esta consecução é significativa porque entrou para a posse do rei de Portugal o teto da *Sala dos Reis* do Mosteiro dos Jerónimos. A carga simbólica deste edifício está eternamente associada aos Descobrimentos, cujos feitos engrandeceram o país e alteraram o mundo. Foi uma oportunidade única de adquirir este teto com as restantes peças. Tudo foi readaptado ao novo espaço, mas perdeu-se a harmonia e o impacto visual que este conjunto tinha no Palácio Foz. Curiosamente esta reaplicação coincidiu com uma remodelação levada a cabo pelo entalhador Frederico Augusto Ribeiro (1853–?)²⁴, por volta de 1902, e que foi o autor dos lambris, das portas, do teto e das estantes do *Gabinete de S. M. El-Rei* ao gosto da Renascença. Efetivamente esta época continuava em voga e o rei D. Carlos conseguiu assim ter parte dos seus aposentos no mesmo



Fig. 6 – *Gabinete*, *Epocha Luiz XV*, 1891, M. Caetano de Portugal (atribuído); prova fotográfica em papel direto de colódio mate; 18 x 24 cm; Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte CFT172.018, Lisboa.

período histórico, onde mesclou peças autênticas com outras de fabrico moderno.

O segundo membro da Família Real a se ter interessado pelo leilão Foz foi a rainha D. Maria Pia (1847–1911), mãe de D. Carlos, e que conseguiu o lote 800 correspondente à lanterna da *Escada Principal*. Esta peça de grande qualidade e encimada pela coroa real tem também uma grande carga simbólica. Está relacionada com o rei Louis XIV, o Rei-Sol, e antepassado da rainha. A lanterna com o tubo do gás permaneceu encaixotada na *Arrecadação do tesouro* do Paço da Ajuda e não veio a ser aplicada²⁵. No mesmo leilão a monarca arrematou o lote 576 do *Sala J/ Gabinete* e que corresponde ao sofá e às oito poltronas setecentistas. Esta consecução veio a enriquecer o espólio de mobiliário do século XVIII que a família real possuía. Não só, é um conjunto de grande qualidade, como pertenceu a uma família ilustre portuguesa e a um dos paços mais antigos de Portugal. Este mobiliário foi depois arrolado na *Arrecadação do tesouro* (PNA, inv. 2734 a 2739)²⁶. O último lote a ter sido licitado foi o 229 na *Sala E/Sala de Baile*, correspondente a um serviço *com cercadura dourada e ramos soltos pintados a matiz* compósito constituído por 74 pratos rasos, 30 pratos de sopa, 18 travessas, 8 pratos para fruta, 2 saleiros e 4 molheiras. Conjuntamente foram licitadas duas terrinas que fazem parte de um dos serviços e que podem ser os lotes 170 e 172, sendo tudo do período Qianlong (1736–1795). Posteriormente numa listagem manuscrita no Paço da Ajuda descriminaram 71 pratos rasos, 32 para sopa, 18 travessas, 9 pratos para fruta, 2 saleiros, 5 molheiras e duas terrinas, estando algumas peças em mau estado. Actualmente é composto por um serviço que compreende 30 pratos rasos (falta um), 6 pratos de sopa e 10 travessas (falta uma); um dito com 17 pratos rasos, 26 pratos de sopa, 15 travessas, 3 molheiras, 2 saleiros e 2 terrinas²⁷; um terceiro compreendido por 13 pratos rasos, o quarto por 1 molheira e 2 pratos redondos e por fim uma molheira desirmanada²⁸. Este serviço veio colmatar a falta de um completo para mesa em porcelana chinesa setecentista de exportação. Esta propensão também se verifica com o serviço denominado Sousa Arronches, que ostenta o brasão de armas dessa família, e adquirido em data incerta. O facto de o primeiro ser

compósito é curioso, visto a rainha D. Maria Pia ter encomendado no final do século XIX um serviço de mesa, café, chá e pequeno-almoço da francesa *Haviland* em conjunto com um de sobremesa da inglesa *Minton*. O mesmo foi seguido no serviço para o Chalet do Estoril: o de mesa é da *Haviland* e o segundo de sobremesa da francesa *Laviolette*, pintado pelo afamado artista Muville.

A última peça que abordaremos é a poncheira que esteve na mesa Império do *Hall* e era o lote 344 *Sala G/Hall*²⁹. Esta peça não foi descrita nos inventários judiciais republicanos e pertence hoje ao Palácio Nacional da Ajuda (PNA, inv. 4171).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A remodelação do Palácio Castelo Melhor pelo marquês da Foz constituiu um caso muito singular na cidade de Lisboa. O seu interior foi readaptado à nova vivência e sociabilidade coeva, expresso nos espaços com uma função específica. Estes foram decorados de acordo com uma determinada época histórica e onde o marquês mandou adaptar, em alguns, *boiseries* antigas, contribuindo assim para uma maior autenticidade histórica. Nestes espaços dispôs criteriosamente a sua coleção de pintura, escultura, porcelana, metalística e mobiliário. Com estas peças mesclou outras de fabrico moderno e inspiradas em épocas passadas, mas de artistas afamados e dos melhores fabricantes. Todo este conjunto foi colocado harmoniosamente no espaço e em mobiliário próprio, integrando a arte no quotidiano doméstico. O Palácio Foz é um dos melhores exemplos deste tipo de confluência e equiparável aos dos grandes colecionadores europeus. A reunião deste espólio de excelência foi a leilão e despertou a atenção da Família Real Portuguesa, tendo vindo a arrematar parte do seu recheio. Como o teto da *Bibliotheca* pelo rei D. Carlos, relacionado com os Descobrimentos e um dos grandes períodos da História Universal, conjuntamente com peças de exceção. Os lotes da rainha D. Maria Pia focaram-se no século XVIII, como o mobiliário de assento e o serviço de mesa. Não descurando igualmente

a oportunidade de ter uma lanterna baseada numa peça histórica e recente. Estas consecuições vieram enriquecer o património da Casa de Bragança e estão hoje à guarda do Estado Português. Esperamos que com este trabalho sejam dadas a conhecer, mas sobretudo a serem valorizadas pelas suas qualidades artísticas e pelo seu percurso histórico.

NOTAS

- 1 Queremos agradecer ao Francisco Queiroz e à Maria de Fátima Nina Moura por nos terem ajudado no acesso de parte da bibliografia, necessária para a realização deste artigo, durante a pandemia.
- 2 RAMOS, Rui Jorge Garcia – *A Casa – Arquitectura e projecto domestico na primeira metade do século XX português*. Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2010, p. 2–72 e 194–195.
- 3 A aguarela pertence à coleção Thaw, *Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum*, ID 18708193.
- 4 DUBOIS-BRINKMANN, Isabelle – L'industrie du textile imprimé In DUBOIS-BRINKMANN, Isabelle / STARCKY, Emmanuel commissários – *Folie textile – Mode et décoration sous le Second Empire*. Paris, Réunion des musées nationaux, 2013, p. 42–44.
- 5 Cf. PASZKIEWICZ, Mieczysław – *Jacek Malczewski in Asia Minor and Rozdol: The Lanckoroński Foundation*. Londres, Polish Library, 1972.
- 6 Destruído durante a Segunda Grande Guerra (1939–1945). KARGE, Henrik – Genese und Kanonisierung der Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts In KAMECKE, Gernot e RIDER, Jacques Le, ed. – *La codification. Perspectives transdisciplinaires (Études et rencontres du Collège doctoral européen EPHE-TU Dresden)*, 3, Paris, Collège doctoral européen, 2007, p. 214–218.
- 7 Ficou danificado durante a Segunda Grande Guerra e acabou por ser demolido em 1954.
- 8 Cf. CARR, Norman e GURNEY, Ivor – *Waddesdon's Golden Years: 1874–1925*. Waddesdon, The Alice Trust, 1996.
- 9 Cf. VALE, Teresa Leonor M. – Da sumptuosidade e da ostentação: os interiores do palácio dos marqueses da Foz nos últimos anos de Oitocentos – *Monumentos*, N.º 11, Lisboa, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 1999, p. 31–35.
- 10 MOREIRA, Anabela Mendes e SERRANO, Inês Domingues – Análise dos projetos e das obras no Palácio Foz, em Lisboa, entre 1887 e 1904: contributo para a sua reconstituição arquitetónica e construtiva dos elementos na sua envolvente – *Revista CPC*, V. 14 N.º 27, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2019, p. 72–78.
- 11 VALE, *Op. cit.*, p. 33.
- 12 Trata-se de um queimador com invólucro em vidro de onde emergem, pelo menos, 6 bicos de gás ditos *papillon*. Foram pela primeira vez empregues em candeeiros de rua, em 1878, na rue Quatre-Septembre em Paris e daí a sua designação. DEITZ, Philippe – *Histoire des luminaires*. Liège, Editions du Perron, 2009, p. 264.
- 13 Candeeiro inventado em 1836 para óleo vegetal, pelo engenheiro francês Franchot (1809–1881).
- 14 Entre eles dois quadros do pintor flamengo Frans Snyders (1579–1657), “O vendedor de peixe” e a “A vendedora da fruta”, que estão hoje na *Sala dos Painéis*. *Catalogo do leilão dos objectos d'arte e mobiliario antigo, Palacio Foz na Praça dos Restauradores*, nos. 28 a 32. Lisboa, Companhia Nacional Editora, 1901, p. 11.
- 15 Parte do mobiliário de assento era composto por 1 sofá e 6 cadeiras com braços, lote 272 a 275, e foram adquiridos por José Gonçalves Guimarães Seródio, 1.º conde de Sabrosa (1855–1937). Cf. *Catalogo do leilão, Op. cit.*, p. 22 e TAVARES, Santos – *Habitações Artísticas, Digressões e visitas, Casa do sr. Conde de Sabrosa. Ilustração Portuguesa*, N.º 12, Empresa do jornal O Seculo, 25 de Janeiro de 1904, p. 182–183.
- 16 Como por exemplo o arquiteto Miguel Ventura Terra (1866–1919) em muitos dos seus projetos.
- 17 *The Art Journal Illustrated Catalogue of the International Exhibition 1862*. Londres, James S. Virtue, 1862, p. 10.
- 18 A Família Real também tinha este modelo de candeeiro da Gagneau. Cf. FEVEREIRO, António Cota – *Iluminação da Casa Real Portuguesa. Os Candeeiros do Palácio Nacional da Ajuda*. Oeiras, Mazu Press, 2018, p. 48–49.
- 19 Serviu de inspiração ao guarda-fogo. Foi adquirido no leilão e colocado num quarto de dormir, como podemos observar numa fotografia pertencente ao Arquivo Municipal de Lisboa, com a cota NEG001085.
- 20 A informação sobre o recheio do Palácio Foz partiu do cotejamento do catálogo do leilão de 1901 com um artigo de Abel Botelho publicado nesse ano. Cf. BOTELHO, Abel – *O Leilão do Palacio Foz*. Brasil-Portugal, N.º 56, Companhia Nacional Editora, 16 de maio de 1901, p. 114–117.
- 21 RIBEIRO, José Alberto – *Rainha D. Amélia. Uma Biografia*. Lisboa, A Esfera dos Livros, 2013, p. 87.
- 22 No Arquivo Municipal de Lisboa há fotografias que foram utilizadas no catálogo e em publicações periódicas, como a *Brasil-Portugal* e a *Occidente*, as quais têm as seguintes cotas: NEG000561, NEG001074, NEG001076, NEG001080, NEG001082 e NEG001145. Do leilão há fotografias das peças marcadas e têm as cotas: NEG000186,

- NEG000187 e NEG000710.
- 23 *Catalogo do leilão, Op. cit.*, p. 11 e 14.
 - 24 Cf. FEVEREIRO, António Cota – Genealogia, dados biográficos e obra de arquitetos, artistas e construtores civis portugueses do século XIX e XX – *Raízes e Memórias*, N.º 29, Lisboa, Associação Portuguesa de Genealogia, 2012, p. 256–258.
 - 25 *Catalogo do leilão, Op. cit.*, p. 59 e Arquivo Palácio Nacional da Ajuda (APNA), Inventário Judicial do Paço da Ajuda, 1912, fl. 3624 a 3625. Foi recolocado na *Escada Principal* do Palácio Foz.
 - 26 *Catalogo do leilão, Op. cit.*, p. 44 e APNA, Inventário Paço da Ajuda, 1912, fl. 3554v. a 3556. As seis poltronas estão depositadas no Palácio Nacional de Mafra. O sofá e duas poltronas estão no Palácio Nacional de Queluz e queremos agradecer à Dr.ª Conceição Coelho esta confirmação.
 - 27 Este serviço serviu de inspiração a outro denominado *Palácio* e produzido pela *Fábrica da Vista Alegre* de 1992 a 2017.
 - 28 Cf. *Catalogo do leilão, Op. cit.*, p. 17–18, APNA, Cx. 10.2.2., doc. 30, N.º 19 e depois 18, Inventário Paço da Ajuda, 1912, fl. 1478 a 1479v. De acordo com o cotejamento efetuado, baseado na listagem sem data, nas verbas alfa numéricas do inventário judicial e nos números de inventário atuais, o resultado é o seguinte: N.º 1802 corresponde ao n.º de inv. 22542 a 22547; N.º 1803 ao 22551 a 22579 e 22579/A; N.º 1804 ao 22548 a 22550 e 22583 a 22588 (falta 1 prato); N.º 1805 ao 22480 a 22505; N.º 1806 ao 22506 a 22527 (faltam 5 pratos); N.º 1807 ao 22528 a 22538 e 22538/A; N.º 1808 ao 22539 a 22541; N.º 1809 ao 22581 a 22582; N.º 1810 ao 403 e 408; N.º 1811 ao 22589 a 22601 (contabilizaram 12, mas há no total 13 pratos); N.º 1812 ao 25250/A/B; N.º 1813 ao 25250/C e N.º 1814 ao 22580.
 - 29 *Catalogo do leilão, Op. cit.*, p. 28. Foi identificada por nós no ano de 2015.

OBJECTOS DE VALOR ARTÍSTICO DE D. CARLOS I NO PALÁCIO NACIONAL DAS NECESSIDADES E SUA DISPERSÃO NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX (1913–15)

SOFIA BRAGA

Doutorando no Artis – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

helenabraga@campus.ulisboa.pt

Resumo

El-Rei D. Carlos I teve uma educação excepcional: as suas capacidades artísticas foram estimuladas pelo seu mestre Enrique Casanova; herdou a veia de colecionador através de D. Fernando de Saxe-Coburgo Gotha, seu avô; e de seu pai, o rei D. Luís, adquiriu o gosto pela aguarela. Neste âmbito, e sabendo de antemão que D. Carlos I era colecionador e aficionado pela pintura a aguarela e pastel, pretende-se reconstituir, através dos inventários judiciais, uma parcela do espólio pessoal que “habitava” nos aposentos de D. Carlos I no Palácio Nacional das Necessidades, tendo sido uma parte adquirida por si no mercado nacional e internacional.

Palavras-chave

D. Carlos I; Palácio; Necessidades; artista; coleccionismo.

INTRODUÇÃO

O rei D. Carlos I foi o primeiro rei português a expôr as suas obras em exposições nacionais e internacionais, nomeadamente no Grémio Artístico, na Sociedade Nacional de Belas-Artes e na Academia de Belas-Artes de Lisboa. Foi aliás o único rei de Portugal a integrar exposições internacionais: participou na Exposição Universal de Paris (1900); na Exposição de Bellas Artes de Barcelona; na Exposição de São Luís em 1904 (EUA); e na Société Artistique des Amateurs (Paris). Alguns autores são unânimes na caracterização deste rei-diplomata, cientista e artista: «[representou] brilhantemente as tradições artísticas da dynastia de Bragança, alliadas ás dos Coburgos»¹.

Neste sentido, o presente texto pretende averiguar a sua presença em eventos artísticos que lhe permitiram contactar com vários artistas seus contemporâneos, tendo certamente adquirido algumas das obras que se encontram descritas no inventário judicial, realizado entre os anos 1913–15. Tal permite ainda reconstituir uma parte do espólio pessoal deste rei-artista, que foi dividido e integrado nas colecções estatais e privadas.

O ESPÓLIO ARTÍSTICO DO REI D. CARLOS I NO PALÁCIO NACIONAL DAS NECESSIDADES

A Comissão de Arrolamento dos Paços Reais foi instituída por José Relvas, designado Ministro das Finanças do governo provisório que se formou em Outubro de 1910, cuja tarefa consistia na averiguação da propriedade dos bens existentes nos extintos Paços Reais². O Decreto de 24 de Junho de 1912 estabeleceu que a guarda, conservação e administração dos móveis e imóveis dos extintos Paços Reais ficava sob a tutela da Direcção-Geral da Fazenda Pública, extinguindo-se assim a Superintendência dos Paços, que até à data administrava os Palácios da Ajuda, Necessidades, Belém, Queluz, Sintra, Pena e Mafra³.

Assim, entre 1913 e 1915 foi realizado o inventário dos bens que constavam do Palácio Nacional das Necessidades, nomeadamente no



Fig. 1 – Fotografia do *Atelier* de D. Carlos em 1899; Alfredo Guimarães, *Salões, Ateliers, Interiores. Os aposentos de S. M. El-Rei*. Brasil-Portugal, Nº 3, 1899, pp. 4–5.

Atelier de D. Carlos I, o qual tinha sido de seu avô, D. Fernando de Saxe-Coburgo, nos seus Aposentos privados, no Quarto do Particular, no Corredor, e na Biblioteca. A maioria dos objectos “sem valor artístico”, mencionados no inventário, foram entregues a Fernando Serpa Pimentel – último administrador geral do Ministério da Fazenda da Casa Real e oficial às ordens do rei de Portugal –, e aqueles considerados de “valor artístico” destinaram-se, na sua maioria, à Casa Forte, ao Museu Nacional de Arte Antiga, ao Ministério da Marinha, ao Museu Nacional dos Coches, e ao Inspector das Bibliotecas Eruditas e Arquivos⁴.

O *Atelier* de pintura do rei D. Carlos I localizava-se no 1º andar do antigo edifício do convento dos oratorianos, anexo ao Palácio Nacional das Necessidades⁵. Este era composto por trabalhos de artistas portugueses, designadamente uma estátua em gesso com a representação da *Morte de São João*, do escultor Costa Motta sobrinho, um busto em bronze com a cabeça de um velho, do escultor portuense António Teixeira Lopes e uma pintura a óleo sobre madeira, onde se expunha o tema *Camponesa*, do pintor Carlos Reis. Os artistas estrangeiros tinham igualmente o seu espaço de representação, tais como uma estatueta em bronze dourado,

do escultor e pintor académico francês Jean-Léon Gérôme; um relógio em bronze dourado para ser pendurado, com duas figuras de mulher, de Eugène Léon L'Hoest; e uma aguarela com a representação de uma cabeça de mulher, do pintor italiano Enrico Gamba, obras que foram destinadas a Fernando Pimentel.

Constava igualmente do *Atelier* o famoso tríptico *As tentações de Santo Antão*, de Hieronymus Bosch que, segundo o inventário, era de propriedade duvidosa, tendo sido remetido em 1913 ao Museu Nacional de Arte Antiga. A este museu foi igualmente entregue uma pintura a óleo sobre cobre, versando sobre o tema *Jantar ao ar livre*, da Escola Flamenga.

No espaço consagrado à criação artística não poderiam estar ausentes os desenhos de D. Carlos, tendo F. Pimentel “herdado” diversos desenhos deste rei: o iate “Amelia”, trabalho executado à pena e assinado *Carlos*, 1898, uma pequena aguarela em pano, exibindo uma vista do Ribatejo, e o barco à vela “Altair” (datado de 1899). No inventário é atribuído a D. Carlos I um desenho a pastel onde se expunha um busto de mulher; todavia, a visita realizada por Alfredo Guimarães aos aposentos privados do rei D. Carlos I, em 1899, expôs peremptoriamente que «sobre um cavalete, o último trabalho de D. Carlos I, uma cabeça de mulher admiravelmente tratada, lindíssimo pastel»⁶. A F. Pimentel foram igualmente entregues uma série de vários desenhos a lápis, a pastel e aguarelas, assim como o material auxiliar utilizado por D. Carlos I nas suas produções artísticas, especificamente buris para gravura, vaporizadores para fixar o desenho a pastel, um estojo com um compasso articulado e ainda pincéis, lápis, canetas, réguas de vários tamanhos e uma pequena prancha de casquinha.

O universo dos têxteis nobres também se encontrava exposto no *Atelier*, especialmente nas paredes que, segundo Alfredo Guimarães, eram profusamente decoradas por «colchas portuguesas tão delicadamente bordadas a oiro (...)»⁷. De facto, o inventário judicial dá conta de uma colcha de seda azul bordada a ouro, tendo como motivo decorativo principal um vaso com flores, tendo sido transferida da Casa Forte para o Palácio Nacional da Ajuda em 1938–39. O Museu Nacional

dos Coches recebeu, em 1913, uma cobertura de almofada do coche “D. Francisco”, executado em seda antiga, e decorado com franja e bordados dourados. No *Atelier* constava ainda um rol diversificado de faianças de Delft (Holanda), de Savona (Itália), de Talavera (Espanha), e de Majólica (Itália). Constava igualmente porcelana de Inglaterra (prato com decoração policroma em estilo oriental), e um precioso prato de faiança hispano-árabe com uma inscrição gótica na parte interna do bordo, ambas destinadas à Casa Forte. No contexto da faiança portuguesa existiam peças do século XVIII, e das Caldas da Rainha (um escarrador em forma de sapo). No espaço privado de D. Carlos I residia igualmente uma colecção de porcelana da China, e singulares objectos egípcios: um fragmento de estatueta de basalto e uma pedra rectangular com inscrições, destinadas à Casa Forte. Em 1915 o Ministério da Marinha acolheu um candeeiro de bronze com a representação de um grifo (de valor artístico e considerado pertença do Estado).

No inventário descrevem-se igualmente os bens artísticos nos aposentos de D. Carlos I. Porém, e apesar de não se encontrar explicito se este espaço era formado pelos Gabinete de Trabalho e Quarto de Dormir, o relato de Alfredo Guimarães distingue dois ambientes distintos. Assim, e com base no depoimento deste jornalista, descrevem-se as peças que compunham o Quarto de Dormir. Nas paredes destacavam-se uma pintura a óleo, de costumes, com duas crianças a jogar à bisca a castanhas piladas, do Morgado de Setúbal, assim como o medalhão a duas cores de Lucca della Robia. A minúcia do inventário complementa a informação relativa ao famoso medalhão, como sendo de faiança esmaltada, onde se observava um pelicano circundado por uma moldura de folhagem e frutos. Na sua visita privada, Alfredo Guimarães destacou ainda um biombo japonês, sofrendo a ausência de uma descrição pormenorizada. Contudo, no inventário e na parte concernente à Biblioteca, é mencionado a existência de dois biombo de quatro fachas, um de charão vermelho constituído por dois retratos de figuras europeias (trabalho do século XVII), e outro composto por oito telas pintadas a óleo, tendo de um lado cenas cosmopolitas e do outro paisagens, frutos e animais.

No Gabinete de Trabalho destacar-se-iam ainda um triptíco gótico atribuído a Rogier Van der Weyden, e um prato autêntico do século XVI, de Bernardo de Palissy. De facto, no inventário alude-se à existência de uma placa de faiança italiana policroma, representando em relevo a *Virgem e o Menino*, com a data de 1589, tendo sido remetida para a Casa Forte. Ainda segundo Alfredo Guimarães, no Gabinete de Trabalho existia um esboço da *Sagrada Família*, de Antonio da Corregio.

Recorrendo novamente ao inventário judicial, averiguou-se que os aposentos privados eram adornados com pinturas a óleo e aguarelas de diversos artistas: uma aguarela de Edoardo de Martino, artista italiano residente em Inglaterra que se especializou em temáticas relacionadas com cenas navais, e cujo tema da colecção de D. Carlos encaminha-nos para o naufrágio do “Vasco da Gama” (provavelmente refere-se ao navio couraçado Vasco da Gama), um quadro a óleo do mesmo autor, com uma temática de marinha, uma aguarela com a representação de uma tourada, de Jacques Brissaud, e dois desenhos a pastel onde se expunham um busto de mulher e uma cabeça de mulher, realizados por D. Carlos e datados de 1905. A pintora Emília Santos Braga – discípula de José Malhoa –, marcava presença através de um quadro a óleo sobre tela com a representação de uma criança orando (todas as obras mencionadas foram entregues a F. Pimentel). Além de Emília Santos Braga, reporta-se um quadro a óleo (estudo) com a representação de D. Carlos I a cavalo e ostentando o uniforme de generalíssimo, de José Veloso Salgado. O rei D. Carlos I dedicou-se igualmente à fotografia, tendo-se localizado uma máquina fotográfica com seis chassis, comprovando que foi uma actividade à qual D. Carlos I se dedicou. De facto, constava dos seus aposentos uma medalha de prata dourada obtida na Exposição Nacional de Fotografia, que ocorreu em Lisboa no ano de 1899.

São igualmente declarados os objectos artísticos que constavam do Quarto do Particular, destacando-se um quadro de azulejos de temática religiosa, *Mater Dolorosa*, assinado Silva, presumindo-se que seja Luis António Ferreira da Silva; um busto em bronze de uma negra, assinado Maria Palmela, certamente D. Maria Luísa, duquesa de Palmela; um grupo de veados, em bronze, do escultor francês Cristopher Fratin;

e um grande quadro a pastel representando um sobreiro de cortiça, de D. Carlos I, obras estas entregues a F. Pimentel. Também se expunham pinturas a óleo sobre tela da escola francesa do século XVII (*Agar e Ismael no deserto*) e pintura alemã do século XVI (*Cristo a caminho do Calvário*). Não podiam faltar os artistas contemporâneos de D. Carlos I, nomeadamente uma pintura a óleo sobre tela *D. Quixote*, do consagrado pintor espanhol José Moreno Carbonero, com quem D. Carlos se relacionava, como se atesta: «Mantem mesmo as melhores relações pessoais com os grandes vultos da pintura francesa contemporânea e com os mestres da hespanhola: d' esta ultima Zorola e Moreno Carbonero são seus amigos pessoais (...)»⁸. De assinalar um conjunto de noventa e nove gravuras de Giovanni Battista Piranesi, relativas às “antigualhas” de Roma.

Este quarto tinha sido ornamentado com porcelanas de cariz nacional, mais precisamente dois bustos de um velho e uma velha reproduzidos em barro cozido pintado a óleo, executados na fábrica de faiança das Caldas da Rainha, a partir de desenhos de Columbano Bordalo Pinheiro; da Real Fábrica da Bica do Sapato; da Fábrica do Rato, e de Wenceslau Cifka (terrina de faiança em forma de tartaruga e de lagarto). De referir que D. Carlos I tinha uma predilecção pelas faianças de Rafael Bordalo Pinheiro, pois em Março de 1907 deslocou-se à exposição retrospectiva da obra deste artista (que morreu em 1905) no salão da Ilustração Portuguesa⁹.

A faiança de outros cantos do mundo: da marca Wedgood (uma urna preta decorada com máscaras, um medalhão e festões (destinada à Casa Forte), de Marselha e porcelanas da China (Família Verde, com medalhões de cenas da vida chinesa), que foram consideradas de valor artístico. No âmbito da arqueologia, era possível deparar-se com uma estela egípcia composta por figuras em baixo-relevo; vinte e uma figuras egípcias em bronze; e vinte e sete figuras em barro, destinadas à Casa Forte.

O inventário menciona ainda as obras que se localizavam nas paredes de um dos corredores utilizados por D. Carlos I no Palácio Nacional das Necessidades. O Corredor teria sido profusamente preenchido por cartões pintados a óleo por Amadeu de Sousa Cardozo, executados durante a sua estadia em França, assim como pinturas a óleo sobre tela

onde se expunham diversos temas de paisagens: um regato, mulheres a lavarem roupa, as margens de um rio e um pôr-do-sol. Persistiam os artistas nacionais no revestimento das paredes, tais como *S. João pregando*, de Domingos Sequeira, um *Ermitão*, de Luis Pereira de Menezes (Visconde de Menezes), e ainda uma pintura a óleo sobre madeira de uma fonte sob árvores, do pintor Carlos Reis, entregues a F. Pimentel.

A par dos artistas nacionais encontravam-se igualmente obras de artistas estrangeiros. Do paisagista francês Adrien Dauzats, uma pintura a óleo sobre tela com a representação de uma passagem de tropas francesas por entre rochedos, um tema naturalista do pintor espanhol Adelardo Covarsi, envolvendo rochedos, uma pintura a óleo sobre tela, onde se encontrava representado um casal de leões, de Louis Prat, de Alexandre Calame (paisagem), e de Miguel Tedesco (*Procissão*); todas as pinturas mencionadas foram distribuídas a Fernando Pimentel. No âmbito dos desenhos foi possível localizar um desenho à pena de uma sala, preenchida com diversos objectos, encontrando-se sentado a uma mesa de trabalho o rei D. Fernando, de Pierre Henri van Elv, um desenho à pena com uma *Luta de Galos* (1749), de Jean Baptiste Oudry, e um desenho a sépia de duas cabras, de Tomás da Anunciação (provavelmente uma herança de seu avô).

Os desenhos a seguir mencionados foram destinados ao Museu de Arte Antiga: um desenho à pena e *au lavis*, assinado Zuccaro, e um desenho *au lavis* (1778), de Pierre Alexandre Wille. As aguarelas, a forma de expressão artística mais admirada por D. Carlos I, constavam igualmente das paredes: *Uma família pobre a receber esmola* (Viena, 1838), do austríaco Wihel August Rieder, uma mulher e um homem de braço dado (1864), de Miguel Ângelo Lupi. As paredes do Corredor mostravam também os artistas estrangeiros, tais como o francês Pierre Quillard (um esboço, cuja temática não é referida) e Luca Giordano (esboço, tema mitológico), ambos destinados ao Museu Nacional de Arte Antiga. Por último, do artista João Glama Strobelle constavam três desenhos, um deles executado a lápis, encontrando-se exposta a *Sagrada Família* e estudos para retratos, enviados igualmente ao Museu Nacional de Arte Antiga.

De acordo com a “memória descritiva”, a Biblioteca pessoal do rei D.

Carlos I era um esmero em obras de arte. Encontrava-se lá uma pintura a óleo sobre tela de um pátio de casa rural, do artista portuense J. F. Bastos, uma aguarela com um bosque do paisagista francês da escola de Barbizon, Henri Harpignies, ambas destinadas a Fernando Pimentel, dois vasos funerários egípcios de mármore (com inscrições), e uma ânfora romana, também entregues a Fernando Pimentel. O inventário reporta uma grande esfera celeste, executada em metal, com gravuras e datada de 1575 (destinada à Casa Forte), e um mapa em pergaminho colorido, do século XVI, referente à Europa e a parte de África, considerado de valor histórico, tendo sido destinado ao inspector das Bibliotecas Heruditas e Arquivos, em 1916. Neste espaço de leitura e contemplação artística existia um número considerável de álbuns com desenhos e poesias de D. Carlos I, destacando-se quarenta e quatro álbuns com desenhos de croquis a lápis, a pena e aguarelas, uma pasta contendo sessenta e um desenhos, cinquenta e nove aguarelas, oito desenhos a pastel e uma pintura a óleo, e outra pasta com vinte e seis desenhos, cinquenta e três aguarelas e sete desenhos a pastel. Além destes, foram igualmente destinados a Fernando Pimentel um desenho à pena de Nicolas Poussin (*Massacre dos Inocentes*), um desenho à pena (*Veado Morto*), de Tony de Bergue, um álbum contendo trinta e quatro desenhos de Artur Loureiro (enquanto estudante), dois álbuns contendo fotografias circundadas de aguarelas, de Casanova, e um desenho de Pietro da Cortona.

Um conjunto de desenhos de artistas portugueses foram igualmente destinados a Fernando Pimentel, nomeadamente, trinta e quatro desenhos a lápis – dois à pena e dois a pincel, de Arcângelo Fosquini, três desenhos a pincel e um desenho a lápis de Nicolau Preto, dois desenhos a sanguínea de António Pereira, um desenho a lápis de Máximo Paulino dos Reis, um desenho referente à árvore genealógica do conde da Feira, por Pedro Alexandrino, desenhos a sanguínea de Joaquim Manuel da Rocha, três desenhos de Vieira Portuense, de Inácio de Oliveira Bernardes, de Cyrillo Volkmar Machado, e José da Cunha Taborda.

Já ao Museu de Arte Antiga foram entregues alguns desenhos dos melhores Mestres europeus, mais especificamente um desenho a lápis de François Boucher (datado de 1709 e assinado), uma aguarela a cores

de Jean Honoré Fragonard, um álbum com sessenta e uma folhas de Domingos Sequeira, dois desenhos a lápis de paisagem, realçados a tinta, de Jean Pillement, um desenho a sanguínea de Sebastiano Conca, e desenhos de Carlo Marati e Nicolas Delerive. A série de desenhos a lápis e guache do professor de arquitectura da Academia de Belas-Artes, José da Costa Sequeira, representando a Torre de Bélem, a Sé de Braga, o Claustro dos Jerónimos e a fachada sul dos Jerónimos, foram destinados à Casa Forte.

Como anteriormente referido, D. Carlos I foi o primeiro rei de Portugal a frequentar e a concorrer a várias exposições artísticas, tanto de foro nacional como internacional, tendo contactado com as vanguardas artísticas do seu tempo. Segundo o *Elogio Académico...* (1909) de Alberto Girard, sócio efectivo da Academia das Ciências de Lisboa, D. Carlos I «(...) despia a sua realeza á porta da Academia, para revestir duas outras, não menos nobres, com que se ufanava: a da arte e da sciencia: na arte era Carlos, e na sciencia D. Carlos de Bragança»¹⁰. É igualmente Alberto Girard que expõem algumas das exposições nas quais participou: «(...) os Seus triumphos nas exposições do Gremio Artistico, na ultima Exposição universal de Paris, na Sociedade Nacional de Bellas Artes, na Exposição universal de S. Luiz, na de Bellas Artes de Barcelona, e ainda, ha bem pouco, na Sociètè Artistique des Amateurs»¹¹.

De facto, e de acordo com o inventário que temos vindo a citar, encontraram-se menções a medalhas de carácter celebrativo e vitorioso, mas não se conseguiram localizar quais as obras apresentadas por D. Carlos na Sociedade Promotora das Belas Artes de Portugal (obteve uma medalha de cobre com as efígies dos artistas Afonso Domingues, Joaquim Machado de Castro e Domingos António de Sequeira), na exposição de Viena de Áustria (obteve medalhas de prata e cobre), na Exposição Universal de Paris de 1889, na qual grangeou duas medalhas de cobre, e na Exposição Internacional de Barcelona, que poderá ter ocorrido em 1896. Ainda com base no inventário, D. Carlos possuía uma medalha (metal dourado) comemorativa da exposição de Louisiana, em 1904, e uma medalha de ouro oferecida por ocasião da Exposição Internacional de Milão, em 1906.

A partir de 1894 surgem citações à participação de D. Carlos em eventos nacionais, podendo-se considerar a IV^a Exposição do Grémio Artístico o primeiro acontecimento artístico no qual D. Carlos se envolveu – ainda na qualidade de príncipe –, com um “vigoroso” desenho a pastel *A resposta do Inquisidor*¹². Em 1896 foi igualmente noticiada a presença de D. Carlos I na V^a Exposição do Grémio Artístico, tendo apresentado um desenho a pastel de uma cena rústica, *Gado à bebida*¹³.

Ao que tudo indica, na viragem do século iniciaram-se as participações de D. Carlos I nas exposições organizadas pela Sociedade Nacional de Belas Artes e nas exposições universais, nomeadamente na de Paris (1900), na qual viu a sua pintura a pastel *A pesca do atum no Algarve* (1899) ser premiada. Logo após o sucesso alcançado em Paris, D. Carlos I envolveu-se na 1^a exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes (1901), concorrendo com o desenho a pastel *Antes da Caçada*¹⁴. Nesta exposição patenteou-se um busto de uma preta, em bronze, da duquesa de Palmela, certamente adquirido por D. Carlos nesta amostra e que vem mencionado no inventário. Na 2^a Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes (1902), D. Carlos I mostrou um “primoroso” pastel com a representação de uma paisagem do rio Tejo, *Ao cair da tarde*¹⁵. A 3^a exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes (1903), inaugurada por “Suas Magestades”, contou com a presença de artistas eméritos, tais como Carlos Reis, António Teixeira Lopes e Emília Santos Braga¹⁶, cujas obras constavam do espólio pessoal de D. Carlos I. Esta questão remete para a importância que estas exposições assumiam no seio da sociedade artística de então, pois através destas os artistas davam a conhecer as suas obras, sendo igualmente aqui que os mecenas as adquiriam para complementarem as suas colecções de arte pessoais. A título de exemplo, em 1902 D. Carlos obteve a pintura *Na Lareira*, de Manuel Henrique Pinto¹⁷, um artista bem conotado no mercado artístico da altura, tendo mesmo obtido uma menção honrosa na exposição de Paris (1900). Se na 3^a amostra de arte da Sociedade Nacional de Belas-Artes não se localizaram obras de D. Carlos, já na 4^a exposição (1904) o monarca patenteou uma das suas obras mais famosas: um retrato a pastel de um marroquino trazido de Tânger pelo famoso artista Jorge Colaço¹⁸.

Também em 1904, e de acordo com Albert Girard, D. Carlos I participou na Exposição Internacional de São Luis. A «exposição de S. Luiz, à qual é delegado do governo o sr. Conselheiro Alfredo Lecoq, é o novo mercado do mundo e a elle concorrem todas as nações (...). Os artistas mais celebres da Europa enviaram para ali as suas esculturas e as suas pinturas. De Portugal foram enviados numerosos quadros que honram sobremaneira a arte portuguesa»¹⁹. Não se encontraram referências às obras de D. Carlos I enviadas para este acontecimento mundial.

Em 1905 D. Carlos I participou na exposição da Real Academia de Belas Artes de Lisboa, com um desenho a pastel de uma paisagem alentejana (um sobreiro)²⁰, e no ano de 1906 ofereceu à Sociedade dos Aguardelistas de Paris uma aguarela com a representação de um porteiro da Guarda Real²¹. Por último, não se pode deixar de relatar aquela que talvez tenha sido a sua última participação num acontecimento internacional, desta vez de foro oceanográfico, a Exposição de Milão, a qual muito honrou o Amor Pátrio por se tratar do trabalho do primeiro cidadão do país²².

NOTAS

- 1 AÇA, Zacharias de – *A Exposição do Gremio Artistico*. Arte Portuguesa, Nº 2, Gabriel Pereira e E. Casanova, 1895, p. 28.
- 2 Arquivo Nacional da Torre do Tombo – Direcção Geral da Fazenda Pública; código de referência: PT/PNA/DGFP.
- 3 *Ibidem*.
- 4 A.N.T.T. – Inventário Judicial do Palácio Nacional das Necessidades, Vol. 3; código de referência: PT/PNA/DGFP/0001–001/0003/0001.
- 5 *Ibidem*.
- 6 GUIMARÃES, Alfredo – *Salões, Ateliers, Interiores. Os aposentos de S.M. El-Rei*. Brasil-Portugal, Nº 3, 1899, p. 4.
- 7 *Ibidem*.
- 8 *El Rei Pintor*. Ilustração Portuguesa, Nº 48, Carlos Malheiro Dias e José Joubert Chaves, 1907, p. 74.
- 9 *Sua Magestade El-Rei no Salão da Ilustração Portuguesa*. Ilustração Portuguesa, Nº 55, Carlos Malheiro Dias, 1907, p. 290.
- 10 GIRARD, Alberto Arhur – *Elogio Académico de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Carlos I*. Lisboa: Typ. da Academia, 1909.
- 11 *Ibidem*.
- 12 AÇA, Zacharias d' – *A Arte Portuguesa em 1894. A exposição do Grémio Artístico*. Arte Portuguesa, Nº 2, Gabriel Pereira e E. Casanova, 1895, p. 28.
- 13 AÇA, Zacharias d' – *A Exposição do Gremio Artistico*. O Occidente, Nº 625, Caetano Alberto da Silva, 1896, p. 102.
- 14 VASCONCELLOS, Henrique de – *Exposição de Belas Artes*. Brazil-Portugal, Nº 58, 1901, p. 156.
- 15 X. – *Segunda Exposição da Sociedade Nacional de Bellas Artes*. O Occidente, Nº 841, Caetano Alberto da Silva, 1902, p. 98.
- 16 O Occidente, Nº 876, Caetano Alberto da Silva, 1903, pp. 91–94.

- 17 X. – *Segunda Exposição da Sociedade Nacional de Bellas Artes*. O Occidente, Nº 841, Caetano Alberto da Silva 1902, p. 98.
- 18 *A Exposição de Belas-Artes. Quadro de S. M. el-Rei*. Ilustração Portuguesa, Nº 28, 1904, p. 135.
- 19 *A Arte Portuguesa na Exposição de S. Luiz*. O Occidente, Nº 20, José Joubert Chaves, 1904, p. 312.
- 20 A. P. – *El Rei Pintor*. Ilustração Portuguesa, Nº 48, Carlos Malheiro Dias, 1907, p. 74.
- 21 *Aquarella D'El-Rei*. Ilustração Portuguesa, Nº 3, 1906.
- 22 J.C. – *A Exposição de Milão*. O Occidente, Nº 999, Caetano Alberto da Silva, 1906, p. 209.

GALERIE PEDRE DAUPIAS: UM PONTO TURÍSTICO EM ALCÂNTARA

RAMIRO A. GONÇALVES

Assistente da Coleção de Pintura, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Portugal.

ramirogoncalves@mnaa.dgpc.pt

Resumo

O empresário industrial conde Daupias foi um dos mais importantes colecionadores lisboetas de arte do último quartel do século XIX.

Na galeria que construiu na sua residência em Alcântara, aberta ao público, era possível admirar um conjunto excecional de pinturas de velhos mestres ou pintores contemporâneos, que evocaremos no presente artigo, através de diversos relatos escritos: reportagem do jornalista Rangel de Lima; a crónica de uma jornalista americana, ou inglesa, que assina R. M. mas que até hoje não foi possível identificar; e as memórias de Thomaz de Mello Breyner, 4.º conde de Mafra. Através destas três contribuições poderemos ter um melhor entendimento do espaço, as características da visita pública e a vivência do lugar. Os visitantes e frequentadores famosos da galeria serão lembrados através das memórias do 4.º conde de Mafra e de notícias de periódicos.

Palavras-chave

Galerie Pedre Daupias; colecionismo; museografia; século XIX.

UMA VISITA IMPERIAL À GALERIE PEDRE DAUPIAS

Antes de iniciar a travessia transatlântica que os levaria de regresso ao Brasil, na segunda viagem que D. Pedro II (1825–1891) e D. Teresa Cristina (1822–1889), empreendeu pelos Estados Unidos da América, Europa e Médio Oriente entre 1876–1877, o casal imperial brasileiro fez uma paragem em Lisboa. A comitiva ficou instalada no Hotel Bragança, estabelecimento hoteleiro de referência da capital portuguesa. Dentro da apertada agenda, o imperador escolheu a manhã do dia 8 de setembro de 1877 para fazer uma visita à «fabrica do Sr. Visconde de Daupias, em Alcantara, e a opulenta galeria de quadros daquele ilustrado industrial, onde se demoraram perto de duas horas»¹. A comitiva brasileira partiu no dia seguinte, tendo chegado a terras brasileiras no dia 22 de setembro de 1877.

Iniciada em 1874, a coleção Daupias integrou, desde o começo, os pontos turísticos a visitar na capital portuguesa, pelo menos até 1910, tendo o monarca brasileiro sido um dos primeiros visitantes ilustres que passou pela *Galerie Pedre Daupias*. Iniciativa privada de Pedro Daupias (1818–1900), feito visconde em 1876 e conde em 1886, o franco-português descendia do importante industrial francês Jacome Ratton (1736–c.1821), um dos estrangeiros que chegou a Portugal no reinado de D. José I. Daupias viria a casar em 1845 com Joana Pereira de Almeida (1822–1891), e após a morte desta, com Léa Roseyro Schwartz (1866–1945), em 1895. Todavia, a riqueza do conde Daupias não era herdada: a fonte principal dos rendimentos era a fábrica têxtil, assim como outros investimentos financeiros que propiciavam um importante incremento no rendimento mensal, que rondava cerca de 20 contos mensais².

A galeria foi constituída para albergar a extensa coleção de objetos artísticos que Pedro Daupias reunira como meio de superação da dor pela morte sucessiva das suas duas jovens filhas (Rattazzi, 1882: 61). A pinacoteca era constituída por pinturas de artistas consagrados como François Boucher (1703–1770), Jean-Honoré Fragonard (1732–1806), Jean-Baptiste Greuze (1725–1805), Giovanni Battista Tiepolo

(1692–1770) ou Thomas Lawrence (1769–1830), entre outros, assim como por obras de artistas contemporâneos, caso de Jean-Baptiste-Camille Corot (1796–1875), Ferdinand Victor Eugène Delacroix (1798–1863), Giovanni Boldini (1842–1931) ou Jean-François Millet (1814–1875). Podiam ainda ali admirar-se coleções de escultura antiga e contemporânea e uma interessante seleção de artes decorativas.

UMA GALERIA DE ARTE NO MEIO DE UM COMPLEXO FABRIL

«O palácio Daupias situado á beira do Tejo está contiguo das importantes installações de uma fabrica de fiação e tecidos, fundada e explorada por este distincto industrial e que dá que fazer a centenares de operarios de ambos os sexos. Palacio, jardins, oficinas, machinas como que todo aquelle complexo de actividade forma um pequeno mas grandioso bairro hecterogeneo e originalissimo», in: Sexta-feira, 25 de fevereiro de 1887, *Diario de Pernambuco*.

O complexo Daupias situava-se na zona do Calvário, em Alcântara. Era dominado pela Fábrica de Lanifícios, fundada em 1839 pelo pai do conde, Bernardo Daupias (1781–1862), na zona do Calvário. Em 1844 dispunha de uma máquina a vapor de 6 cavalos vapor³, tendo passado em fase posterior para 100 cavalos vapor⁴. A fábrica produzia tapetes, moquetas, cobertores de lã, colchas de seda, gravatas, bonés, camisas e xailes⁵. A produção fabril tinha no mercado brasileiro uma das principais fontes de escoamento da sua produção.

Na companhia do 4.º conde de Maфра, através das suas memórias, façamos o percurso desde a entrada do complexo industrial até às galerias.

No final da antiga Travessa de Santo António, atual Rua Rodrigues de Faria, encontrava-se o portão de ferro pelo qual se acedia à «Fabrica Daupias», conhecida na altura como «Fabrica do Ratão, corrupção do nome do seu fundador [...] Jacome Ratton]» (Breyner, 1930: 128). Ao atravessar o portão percorria-se uma rua com oficinas de ambos os lados. A cerca de 100 metros «deparava-se ao lado esquerdo com



Fig. 1 – O Comercio e Industria. Vol. I. Ano 1 nº7. “Visconde Daupias” 1º Visconde e 1º Conde Daupias. Pedro Eugénio Daupias (1818–1900), Fidalgo da Casa Real, grande industrial. Empresa Almeida Pinto & Cº. Lisboa. Imagem: 10 x 14 ; Montagem: 26,5 x 37,5 cm
Lisboa, Biblioteca da Ajuda (233-X, reg. 736) ©DGPC/ADF/José Paulo Ruas, 2013

uma casa pequena de dois andares, de paredes bem pintadas» e com «janellas persianas»: era a residência dos condes Daupias. Localizada no epicentro do complexo industrial, a entrada para a casa realizava-se através de uma «porta envernizada, com vidros de bôa qualidade». Símbolo de modernidade, o palácio já tinha campainha elétrica. À porta atendia um «creado elegante e sorridente – o senhor José». Entrando na «casa d’entrada», o visitante deparava-se, à esquerda, com um aquário em faiança da fábrica do Rato contendo «peixes exóticos». Passando por uma «porta d’um só vidro» encontrava com a «escada de quatro lances, com degraus de bôa madeira polida e atapetados». Das paredes da escadaria pendiam aquarelas de artistas franceses, italianos e espanhóis. No primeiro patamar, após a subida de dois lances de escadas, estavam

«dois grandes armarios hollandezes» que impressionaram o conde de Maфра. «D'esse andar» tinha-se acesso a uma «pequena saleta com mobilia de [...] estylo Luiz XV», a que se seguia a sala do bilhar. Os dois compartimentos estavam separados por uma «porta feita d'um só vidro»; como a sala do bilhar funcionava como sala de fumo, as senhoras podiam assitir às partidas sem ficarem incomodadas pelo fumo. Era aí que se encontrava também a sala de jantar, d quadrangular e «bastante grande» mas «sobriamente adornada». A mesa de jantar era redonda e podia receber 14 lugares sentados, pois «a comida cosinhada para muitos não póde ser perfeita. E' um rancho». Numa sala contínua, «especie de cópa», havia um «aparelho de fazer gêlo», segundo Thomaz de Mello Breyner, «o primeiro que funcionou em casa particular de Lisbôa» (Breyner, 1934: 45–47).

Retornando à escadaria, subia-se novamente «dois lances d'escada eguais aos primeiros» para chegar à elegante «sallinha particular da Madame Daupias», divisão profusamente decorada com «preciosos objectos d'arte e retratos», assim como recheada de «lembranças intimas dos entes queridos e desaparecidos». Foi na parede do fundo deste compartimento «que se abriu uma porta communicando com as novas edificações», o espaço destinado «às gallerias, onde Daupias junctou quadros, esculturas, tapeçarias, objectos d'arte» (Breyner, 1934: 49).

GALERIE PEDRE DAUPIAS

Segundo as memórias de Thomaz de Mello Breyner, a «sallinha particular da Madame Daupias», passando a porta da primeira sala, era «quadrada e de grande pé direito» e dotada de claraboia. Era habitualmente conhecida como sala amarela devido ao damasco que cobria o mobiliário de assento e, numa das paredes exibia uma «grande chaminé em mármore preto». Desta sala, por uma porta à esquerda, passava-se à sala azul, assim denominada por causa do «damasco azul celeste» do mobiliário: neste compartimento, igualmente dotado de claraboia, e para além de pinturas de Nattier, estava pendurada uma grande tapeçaria

Gobelin representando o *Triunfo de Baco*. Na parede esquerda desta sala abriam-se janelas com vista para os jardins, desenhados por Jean Baptiste Désiré Bonnard (1797–1861). Para o escritor Ramalho Ortigão (1836–1915), «As extensas galerias, de parquets polidos, circumdadas de divans, ornadas de flores vivas, recebendo a luz dos tectos de vidro fosco, desembocam n'um terraço suspenso sobre o Tejo e defrontando com um dos mais bellos panoramas de Lisboa» (Ortigão, 1882).

O acesso à galeria grande era feito através da sala amarela e na parede da direita havia uma porta de acesso ao recinto expositivo (Breyner, 1934: 49–51).

As galerias de exposição eram denominadas *Galerie Pedre Daupias*, conforme informação contida na etiqueta de coleção que encontramos no verso de algumas pinturas. Da etiqueta constava igualmente o mote do colecionador: «trahit sua quemque volutas» (cada qual tem o seu gosto que o arrasta), apropriado das *Bucólicas*, também conhecidas como *Éclogas*, de Virgílio.

Rangel de Lima (1839–1909)⁶ foi um dos primeiros jornalistas a visitar a galeria do conde Daupias. A reportagem que fez publicar em janeiro de 1875 na revista *Artes e Letras*, e logo repescada pelo *Diário Illustrado*, permite traçar o primitivo retrato do espaço. A galeria principal, «levantada na sua casa ao Calvário», tinha as seguintes medidas: 16m de comprimento por 5,75m de largura. O espaço era dotado de iluminação zenital proveniente de uma claraboia; as paredes, «cautelosamente dispostas para não deteriorarem as télas», estavam «pintadas de uma cor que não prejudica o effeito dos quadros»; a cimalha estava decorada com «um simples ornato fingindo como que uma cimalha de pedra», pintado a fresco pelo «distincto artista decorador o sr. Bordes [Pierre Bordes Joanni (1825–1884)].» (Lima, 1875). O repórter menciona, igualmente, as ampliações que o colecionador já estava então a empreender: «N'um dos extremos da galeria está a concluir-se um salon carrê», destinado a albergar «quadros modernos». Contudo, o plano era para mais obras, pois «Terminado elle, seguir-se-lhe-ha outra galeria igual á primeira, e no enfiamento d'esta, destinada aos quadros [...] dispersos pelas suas salas», frisando «que são muitos», para além

de se contemplar já espaço para a exposição das obras «que este inteligente amator for daqui em diante comprando» (Lima, 1875). Em 1880, as obras já estariam concluídas. Por altura da visita de Maria Rattazzi (1813–1883), a galeria seria composta por «quatro grandes galerias e dois pequenos salões, iluminados por claraboias» (Rattazzi, 1882: 63).

Em 1889, o espaço das galerias foi intervencionado pelo arquiteto belga Jules-Arthur-Ernest Brunfaut (1852–1942)⁷. Terá perdido nesta altura o aspeto heterogêneo criticado pela cronista Maria Rattazzi que, durante a sua visita a em 1880, o descreveu com as seguintes palavras: «Infelizmente, as galerias foram construídas uma apoz outra, ampliando-se á medida que o numero dos quadros augmentava, o que as prejudica sob o ponto de vista da ordem e unidade», acrescentando sobre a exposição das obras que «Os quadros estão ali collocados uns sobre os outros n'uma confusão de escolas e de datas que faz mal aos nervos» (Rattazzi, 1882: 63).

Para a repórter R. M. do *The Americn Register* (London American Register), que visitou o complexo Daupias em novembro de 1886, a particularidade da localização das galerias do conde construídas «upon a piece of ground fifty metres square, between his dwelling house and his factory, which now all are connected», constituía uma originalidade. A insusitada implantação da galeria no meio do complexo industrial fazia com que fosse afetada pela potência da máquina a vapor que fazia a fábrica laborar. A vibração causada na estrutura do edifício, conjugada com o som ritmado provocado pelo maquinismo, afloraram em alguns comentários dos visitantes.

A jornalista R. M. deixou um relato vívido da sua experiência: «I take pleasure in dwelling upon the fact that I enjoyed the beauties of a “Reine du Ciel” by Rubens, listening the while to the nineteenth century music of the factory in motion! The very floor on which I stood and which is of beautiful wood mosaic, trembled a little in unison with my emotion. That is a combination of the Past and the Present, the Beautiful and the Useful, not met everyday, I take it. I spent three delightful hours among these glories speculating the while on the future. What marvels will coming generations produce?».

Contudo, nem todos os visitantes partilhavam da mesma opinião. A uma senhora que perguntou ao conde «se era preciso tanto barulho para fabricar sapatos de tranças e chales para as creadas», Daupias respondeu que «graças áquelle barulho tinha elle podido reunir ali tantas preciosidades». No final da visita à galeria, a dama encontrou um embrulho na carruagem contendo «um par de chinelos verdes enrolados n'um chale de côr berrante e pregado com um alfinete o bilhete de visita do titular-fabricante» (Breyner, 1934: 67).

VISITAS À GALERIE PEDRE DAUPIAS

Havia duas formas de visitar a *Galerie Pedre Daupias*. Uma, era mediante marcação ao domingo⁸. A outra, era através de convite para jantar, sarau, concerto, *soirée* ou outro acontecimento, mas nunca para baile, pois em casa do casal Daupias «era prohibida a dança» (Breyner, 1934: 66).

Para os almoços e jantares, os critérios que orientavam os convites «não eram os braços, mas sim os predicados pessoais», ou seja, «fidalgos de quatro costados uma vez que tivessem valor pessoal e não fossem secantes». O conde preferia «gente interessante pelo talento, pelo saber, pela graça ou até – e talvez principalmente – pela formosura, das damas bem entendido» (Breyner, 1930: 129–130).

O dia de Ano Novo, segundo as memórias de Thomaz de Mello Breyner, era o dia em que, após o cerimonial do beija-mão real no Real Paço da Ajuda, entre as 15 e as 16h começavam a chegar os convidados que pouco a pouco «enchiam [...] as sallas de pessoas de todas as classes, das mais variadas proveniencias e camadas da sociedade», «desde os politicos graudos e diplomatas até aos actores e mais artistas de generos diversos», considerando a «mistura devéras interessante e original» (Breyner, 1934: 51). O memorabilista enumera alguns dos frequentadores e os visitantes mais célebres da galeria do conde, desde políticos como Fontes Pereira de Melo (1819–1887), Thomaz Ribeiro (1831–1901), António Cardoso Avelino (1822–1889), Henrique de



Fig. 2 – Caricatura da escritora portuguesa Maria Rattazzi (1813–1883), conhecida como “Princesa Rattazzi”, da autoria de Raphael Bordallo Pinheiro (1846–1905). Publicado no *Álbum das Glórias*, n.º 4, Abril 1880. ©Hemeroteca Digital



Fig. 3 – (Pormenor) Abertura dos congressos (Reunião do congresso em uma das galerias Daupias, onde floresce em obras primas a arte, que o governo cultiva em portarias), 1880. Raphael Bordallo Pinheiro (1846–1905). Publicado no *O Antonio Maria*, n.º 69, Lisboa: 23 de setembro de 1880, p. 309. ©Hemeroteca Digital

Barro Gomes (1839–1898), Júlio de Vilhena (1845–1928) ou António de Serpa Pimentel (1825–1900), aos membros do corpo diplomático como o Núncio Apostólico em Portugal, Monsenhor Caetano Mazella (1826–1902, nunciatura em Lisboa: 1879–1883); o francês Paul de Laboulaye; o Ministro da Bélgica Jules Xavier Charles Greindl (1835–1917), conde Greindl; o ministro plenipotenciário do Governo Imperial Brasileiro, Francisco Xavier da Costa de Andrada (c.1822–1892), barão de Aguiar de Andrada e o seu secretário Luiz Guimarães Júnior (1845–1898); o espanhol Juan Valera (1824–1905); representando o Império Austro-Hungaro, o barão Dumreicher e o seu secretário o príncipe de Wrede; o enviado do Império Russo, Dmitry Glinka (1808–1883, embaixador em Lisboa: 1871–1883) com o seu secretário Koudriawsky; o ministro italiano, o marquês Filippo Oldoini (1817–1890, embaixador em Lisboa: 1848–?); e ainda o representante do Reino Unido, Sir Robert Morier (1826–1893, embaixador em Lisboa: 1876–1881) (Breyner, 1934: 51–56).

Figuras excêntricas passaram pelas galerias, como o prestidigitador francês Faure Nicolay (1830–1904) ou a sua conterrânea Sarah Bernhardt (1844–1923). «De l'art plein les yeux, de la reconnaissance plein le cœur!»⁹ escreveu a celebrada atriz francesa no livro de visitantes da *Galerie Pedre Daupias* após uma visita (segundo outro jornalista terá escrito: «La reconnaissance plein le coeur, l'admiration plein les yeux, je quitte ce petit Louvre»¹⁰). Por estes anos as galerias do conde eram já apelidadas de «*Musée Daupias*» pelo jornalista da revista *L'Art Moderne-Revue critique des arts et de la littérature*¹¹.

Algumas figuras da elite portuguesa, como Henri Burnay (1838–1909), Eça de Queiroz (1845–1900) ou Jerónimo Colaço de Magalhães (1844–1884) eram frequentadoras da casa dos condes Daupias, assim como a intelectualidade espanhola, tendo a escritora galega Emilia Pardo Bazán (1851–1921), por exemplo, visitado a *Galerie Pedre Daupias* no seu périplo por Portugal. Em carta para Francisco Giner de los Ríos (1839–1915), chegou a escrever: «He visto su firma de V. en el museo Daupías – Bien retórico estaba aquello y el pensamiento tenía de todo (un peu d'humanitarie)»¹². Ao escrever estas palavras, talvez Pardo Bazán se lembrasse da visita falhada de Giner de los Ríos à coleção do

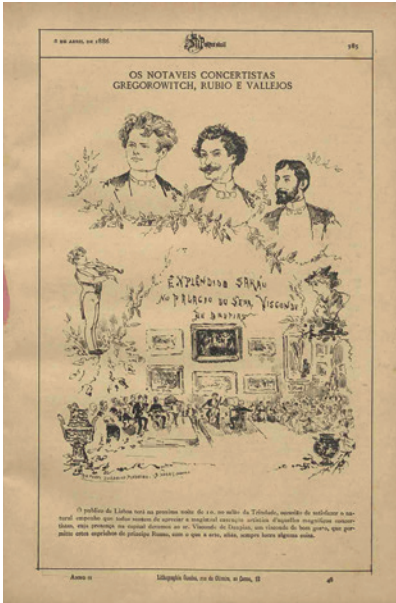


Fig. 4 – Os notáveis concertistas Gregorowitch, Rubio e Vallejos, 1886. Raphael Bordallo Pinheiro (1846–1905). Publicado no *Pontos nos ii*, n.º 49. Lisboa: 8 de Abril de 1886, p. 385. ©Hemeroteca Digital



Fig. 5 – Retrato de Jean Burnay, 1884, Lisboa. Anders Zorn (1860–1920). Aguarela sobre papel, 70 × 52 cm. Proveniência: compra, 1977. Nationalmuseum, Suécia. NMB 2104 ©Nationalmuseum

«vizconde de Daupias», que «no la pudimos visitar, por hallarse ausente su dueño»¹³.

Outra maneira de visitar as galerias era através de convite para concertos. O conde era melómano e o seu amor pela música levava frequentemente à contratação de concertistas como por exemplo a do violoncelista murciano Agustín Rubio (?), do violinista madrileno Enrique Fernández Arbós (1863–1939) ou do pianista Rey Colaço (1854–1928), que recebeu um apoio do conde para ir estudar fora de Portugal. Maria Rattazzi menciona um «faustoso concerto» dado por Daupias, por volta de 1878, em «honra do rei-artista [D. Fernando II de Portugal], da condessa d'Edla e do infante D. Augusto» (Rattazzi, 1882: 65).

A galeria de Daupias estava aberta aos artistas nacionais ou internacionais como Rafael Bordalo Pinheiro (1846–1905) ou o sueco Anders Zorn (1860–1920). Zorn visitou a galeria na sua passagem por Lisboa,

em 1883–4. Após a frequência da Real Academia Sueca de Belas Artes, o jovem Zorn, recém-chegado a Londres, conseguiu algumas encomendas de retratos. Na sua chegada à Lisboa, cedo se deparou com alguns problemas financeiros, e munido de uma carta de recomendação de um dos seus clientes ingleses, Julius Beerbohm (1854–1906), retratado pelo artista em Londres, conseguiu de Daupias a encomenda de pelo menos dois retratos: Joana Pereira de Almeida, esposa do conde (Zornmuseet, Suécia), e João Burnay (1843–1903), genro do casal Daupias (Nationalmuseum, Suécia, NMB 2104). Segundo as palavras do artista, a realização das obras decorreu nos salões da galeria ao som de música interpretada ao vivo por intérpretes espanhóis (Engström, 1928: 105–106).

CONCLUSÃO

De portas abertas ao Calvário, em Alcântara, as galerias do conde Daupias tornaram-se cedo num ponto turístico para nacionais e estrangeiros. Como vimos, desde 1875 era possível visitar a *Galerie Pedre Daupias*. A qualidade das peças expostas levou Ramalho Ortigão a afirmar, em 1882, «A sua galeria de quadros e de objectos d’arte é uma das primeiras do mundo» (Ortigão, 1882). Não só os periódicos nacionais exortavam os interessados a visitar o espaço, mas a advertência aparecia igualmente de meios noticiosos internacionais: «Bien avisés sont le touristes qui, ayant parcouru l’Espagne, complètent leur voyage par une excursion en Portugal», aviso feito na edição da *L’Art moderne-Revue critique des arts et de la littérature* de 18 de maio de 1890 onde é clara a importância do espaço e das obras expostas: «la collection de M. le comte Daupias, à Lisbonne, doit venir en première ligne, et il nous a paru intéressant de noter, pour les lecteurs de l’Art moderne, quelques-unes des richesses qu’elle renferme»¹⁴.

Lamentavelmente este polo de atração quase turístico não terá grande futuro, devido a vários problemas que se prendem com a morte sucessiva da primeira condessa, problemas familiares inerentes as partilhas,

problemas financeiros e, finalmente a sua morte trágica colocaram um fim dramático a esta aclamada coleção. A dispersão da celebrada coleção Daupias em sucessivos leilões organizados em Paris e Lisboa entre 1892 e 1910 veio pôr termo a um dos celebrados pontos turísticos lisboetas do final do século XIX/princípio do século XX. A demolição do complexo Daupias já nos anos 20 do século XX fez desaparecer o que restava da sua memória.

AGRADECIMENTOS

Ana Daupias d'Alcochete e Nuno Daupias d'Alcochete; Hugo Xavier (PNP/PS-ML); Anísio Franco, Celina Bastos e Miguel Soromenho (MNA)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BREYNER, Thomaz de Mello. *Memórias do Professor Thomaz de Mello Breyner, 4º Conde de Maфра, 1869–1880*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira. 1930.
- BREYNER, Thomaz de Mello. *Memórias do Professor Thomaz de Mello Breyner, 4º Conde de Maфра, 1880–1883*. Lisboa: Oficina Grafica, L.^{DA}. 1934.
- ENGSTRÖM, Albert. *Anders Zorn*. Estocolmo: Albert Bonniers Forlag. 1928.
- GONÇALVES, Ramiro A.. «DAUPIAS, Pedro Eugénio (Paris, 1818-Lisboa, 1900), 1.º visconde e 1.º conde Daupias», in *Dicionário Quem é Quem na Museologia Portuguesa*. Instituto de História de Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (IHA-FCSH/NOVA) (no prelo).
- M., R. 1886. «A woman's letter from Portugal», in *The American Register: London American Register*. [Nova Iorque]: 4 de dezembro de 1886.
- ORTIGÃO, Ramalho, 1882. “Visconde Daupias”. *Diario Illustrado*. 1882. Lisboa: 27 de fevereiro, n.º 3161, Lisboa.
- RATTAZZI, Maria. *Portugal de Relance*. Lisboa: Livraria Zeferino-Editora. 1882.

NOTAS

- 1 Colaboração – Correspondência do Jornal do Recife – Lisboa, 13 de setembro de 1877. *Jornal do Recife*, quinta-feira, 27 de setembro de 1877, p. 2. col. 4.
- 2 RAMOS, Rui, *D. Carlos*, Rio de Mouro, Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, 2006, p. 113.
- 3 MATOS, Ana Cardoso de, *A utopia do conhecimento químico e da engenharia urbana para a solução dos problemas das cidades do século XIX: o caso de Lisboa*. XIV Colóquio Internacional de Geocrítica Las utopías y la construcción del futuro. Barcelona, 2016, p. 6.
- 4 SEIXAS, Maria Augusta, *As operárias de Alcântara e as suas lutas antes e durante a I República*. Alcântara: UMAR/ Centro de Documentação e Arquivo Feminista Elina Guimarães. 2012, p. 8.

- 5 *Idem.*
- 6 Francisco Rangel de Lima (1839–1909) foi funcionário público, tendo-se destacado em atividades literárias ligadas ao jornalismo e à crítica de arte especialmente através da revista *Artes e Letras*. Chegou a pintar e a expor na Sociedade Promotora de Bellas Artes.
- 7 Em 1889, o arquiteto belga, durante a estadia lisboeta, interveio nas obras dos palacetes Burnay e Ribeiro (modelo no Musée de Ixelles), a remodelação da Quinta da Trindade no Seixal (propriedade de João Burnay, genro do conde Daupias) e o *layout* da Galeria de Arte do Conde Daupias, seu período criativo cobre cinquenta anos. Ver: POIRIER, Pierre, «BRUNFAUT», in *Biographie Nationale publiée par l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-arts de Belgique. Tome trente-quatrième – supplément tome vi (fascicule 1^{re}). Adriaensen – Gubbels*. Bruxelas: Établissements Emile Bruylant. 1967, p. 144–147.
- 8 KEIL, Alfredo. *Coleções e museus de arte em Lisboa*. Lisboa: Livraria Ferreira & Oliveira. 1905, p. 13.
- 9 L'ART MODERNE – Paraissant le dimanche – Revue critique des arts et de la littérature. Domingo, 18 de Maio de 1890, Ano 10 – N.º20, Bruxelas, p. 155–157.
- 10 Léon Roger-Milès «Au Jour le Jour UN COLLECTIONNEUR/ LE COMTE DAUPIAS» in *Le Figaro*, Quinta-feira, 12 de Maio de 1892, número 133, Paris, p. 1.
- 11 L'ART MODERNE – Paraissant le dimanche – Revue critique des arts et de la littérature. Domingo, 18 de Maio de 1890, Ano 10 – N.º20, Bruxelas, p. 155–157.
- 12 GAMALLO, Antonio Deaño. «Las cartas de Emilia Pardo Bazán a Antonio Machado y Álvarez» in *La Tribuna: cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazan*, N.º. 6. Págs. 173–234. 2008, p. 192.
- 13 GINER DE LOS RÍOS, Francisco, GINER DE LOS RÍOS, Hermenegildo. 1888. Portugal. Impresiones para servir de guía al viajero. Madrid: Imprenta Popular, p. 125.
- 14 L'ART MODERNE – Paraissant le dimanche – Revue critique des arts et de la littérature. Domingo, 18 de Maio de 1890, Ano 10 – N.º20, Bruxelas, p. 155–157.

A PORCELANA CHINESA DE EXPORTAÇÃO NO SÉCULO XIX E O MERCADO BRASILEIRO

MARIA FERNANDA LOCHSCHMIDT

Mestrado em História da Arte, Universidade de Viena. Pesquisadora independente. Tóquio, Japão
fernanda@gmx.net

Resumo

O objetivo deste trabalho é oferecer um panorama histórico sobre a produção e comercialização de porcelanas chinesas no século XIX, trazendo à luz as tendências e estilos deste período disruptivo. Internamente a China vive uma era dramática, com guerras e distúrbios sociais que afetaram a produção em Jingdezhen. Externamente, a comercialização de porcelanas adota outros rumos devido à concorrência de manufaturas europeias, à extinção das Companhias das Índias inglesa e à ascensão dos Estados Unidos como potência marítima. Nesse período o Brasil ascende a Reino e Império, tornando-se um importante mercado para as porcelanas chinesas.

Palavras-chave

Porcelana Chinesa de Exportação; Jingdezhen; China; D. João VI; Guerra do Ópio

INTRODUÇÃO

O século XVIII fora o período áureo da porcelana chinesa para o mercado europeu, época em que centenas de milhares de peças de qualidade foram exportadas, hoje fazendo parte de importantes coleções, seja em museus ou privadas. O século XIX, no entanto, trouxe significativas mudanças tanto na produção quanto na comercialização de peças. Do ponto de vista histórico, a China vive uma era dramática, com graves problemas sociais e étnico-religiosos, aumento desmedido da população sem a infraestrutura correspondente, e a incapacidade de lidar com os desafios da pressão externa, principalmente da Inglaterra.

No Velho Continente, os estragos causados pelas Guerras Napoleônicas (1803–1815) fazem com que praticamente não se importe a porcelana chinesa. Este fato coincidiu com o surgimento das manufaturas locais, que começam a produzir peças de qualidade a preço acessível, inclusive ao estilo chinês. A Inglaterra, maior compradora de porcelana chinesa no século XVIII, passa a taxar em 1800 em 100% o produto chinês a fim de favorecer a própria indústria,¹ e a estatal Honorable East India Company, que mantinha o monopólio do comércio inglês com o Oriente, cessa oficialmente de importar porcelanas chinesas em 1791. O lucrativo comércio com a China passa a ser feito por mercadores privados britânicos.

A lacuna deixada pelos europeus seria preenchida no século XIX pelos norte-americanos, que ao não ter uma indústria cerâmica capaz de suprir o mercado interno, tornaram-se grandes importadores principalmente durante a primeira metade do século XIX. O início do intenso comércio marítimo entre os Estados Unidos e a China ocorre em 1784, um ano após a independência da Inglaterra, com a partida do navio *Empress of China* de Nova Iorque rumo a Cantão.

Além dos Estados Unidos e da Inglaterra, também o Brasil torna-se um importante mercado para a porcelana chinesa principalmente após o traslado da corte de D. João VI para o Rio de Janeiro e a abertura dos portos às nações amigas, iniciando um novo ciclo econômico na ex-colônia.

OS PRINCIPAIS EVENTOS HISTÓRICOS E A PRODUÇÃO DE PORCELANAS PARA EXPORTAÇÃO NO SÉCULO XIX

No século XVIII Jingdezhen fora talvez o maior centro industrial do mundo, contabilizando mais de 3000 fornos e um milhão de trabalhadores ocupados no segmento, acionados sob a rígida tutela da casa imperial de Pequim.² Na virada do século a situação começa a mudar, devido à instabilidade social. Rebeliões lideradas por seitas budistas acontecem em várias províncias chinesas, provocando confrontos com as tropas imperiais. Em 1820 graves inundações na bacia do Rio Amarelo terminam por tornar o Grande Canal inoperável, obrigando que o transporte de grãos da região sul para o norte se realizasse por via marítima. Tais problemas mantiveram o imperador Jiaqing (r.1796–1820) afastado do controle da produção em Jingdezhen. Consequentemente, a manufatura de peças para exportação começa a proceder de maneira cada vez mais independente da direção imperial, tanto na fase produtiva nos fornos de Jingdezhen, como na aplicação de esmaltes em Cantão, resultando na perda de qualidade. Após enormes pressões comerciais por parte da Inglaterra, acontece a primeira Guerra do Ópio (1839–1842) durante o reinado Daoguang (r.1821–1850). Aceita-se como causa que a China tinha se tornado exclusivamente vendedora de produtos manufaturados, não oferecendo alternativas de compras. Sem querer abandonar o rentável negócio de comprar as manufaturas chinesas e revender mundo afora, a opção foi vender ópio aos chineses. Assim foi que a venda de ópio passou de 200 caixas em 1729 a mais de 40.000 caixas em 1838.³ Do ponto de vista militar, a Guerra do Ópio não foi tão importante quanto da ótica diplomática e de comércio exterior. Após assinar o Tratado de Nanquim em 1842, a China foi obrigada a entregar a ilha de Hong Kong aos ingleses e a abrir quatro outros portos ao comércio exterior: Amoy, Shanghai, Ningbo e Foochow, além de otorgar o direito judicial aos ingleses caso um cidadão daquele país fosse envolvido em um ato criminal na China⁴. Apesar da gravidade, a Guerra do Ópio não conseguiu deter a produção em Jingdezhen. Nota-se no entanto que a

proporção de peças de alta qualidade diminui sensivelmente, sobretudo entre as destinadas à exportação, que começam a apresentar um aspecto puramente comercial.

O reinado do imperador Xianfeng (r.1851–1861) foi talvez o mais tumultuoso da história imperial chinesa. Ao ascender ao trono aos vinte anos de idade, o jovem manchú perde a Segunda Guerra do Ópio (1856–1860) e o Palácio Yuanmingyuan é pilhado e incendiado pelas tropas britânicas e francesas, e Kowloon é cedido aos ingleses.

Em 1850 acontece a Rebelião Taiping, dirigida por Hong Xiuquan (1814–1864) quem se dizia filho de Deus. Estima-se que neste evento de caráter político-religioso mais de 20 milhões de pessoas perderam suas vidas. Ao todo 17 províncias chinesas foram devastadas, sendo Jingdezhen destruída em 1853 e seus artesãos massacrados.

Em 1864, após as tropas imperiais libertarem Jingdezhen dos rebeldes, Cai Jinqing é convocado por Pequim para administrar a produção de porcelanas, tanto para a casa imperial quanto para exportação. Nota-se a partir de então uma expressiva melhora da qualidade das peças devido ao renovado interesse de Pequim em vistoriar a produção⁵. Outras fontes literárias, no entanto, citam relatos de uma testemunha que descreve a situação dos fornos após a Rebelião dos Taipings da seguinte maneira: “O comércio voltou ao normal paulatinamente, sendo que em 1869 existiam somente 110 fornos em funcionamento empregando 150.000 pessoas, comparados com os 300 durante o período do imperador Daoguang (r.1821–1850). Os fornos especiais que se encarregavam de produzir peças imperiais nunca foram reconstruídos, tanto é que a partir da Rebelião Taiping (1850–1864) até a República (1912), o Palácio Imperial era obrigado a encomendar as porcelanas aos melhores fornos privados.”⁶

As últimas décadas do século XIX foram marcadas pelas tentativas do círculo governamental de realizar reformas econômicas e políticas, e pelo embate entre continuar com as tradições confucianistas ou modernizar o estado. Nesse período surge a figura da imperatriz viúva Cixi (1835–1908), uma das consortes do imperador Xianfeng (r.1851–1861), quem através de hábeis manobras e intrigas conseguiu, não oficialmente

porém efetivamente, governar a China até sua morte. Cixi era amante de porcelanas e envolveu-se diretamente na produção, ordenando a execução de suas próprias peças, conhecidas como “Dayazhai”, datadas de 1862–74, e cuja particularidade é o uso da flor de glicínia. A constante ligação de Cixi na produção em Jingdezhen trouxe não só melhoria na qualidade das peças, senão que também novas e coloridas estampas, muitas em simbiose com padrões vistos em sedas e têxteis.

O TRANSPORTE DE PORCELANAS DE JINGDEZHEN ATÉ CANTÃO

As porcelanas para exportação eram embaladas em Jingdezhen em pacotes cilíndricos com cordas que as mantinham firmemente juntas, a fim de poder percorrer os cerca de 650 km até Cantão, onde se encontravam as feitorias europeias e americana. Os pacotes cilíndricos primeiramente seguiam por barco pelo rio Chang até o Lago Poyang, de onde eram transferidas a embarcações maiores que pudessem atravessá-los. Logo eram transferidos a embarcações menores para atravessar o Rio Gan. De lá a travessia pelo desfiladeiro de Meiling era feita a pé e durava cerca de 9 horas. Após isso, eram transportadas por barco até Cantão⁸.

O SISTEMA DE CANTÃO

O Sistema de Cantão foi criado pelo imperador Qianlong (r.1736–1795) em 1760 para regulamentar o rentável comércio com a Europa através do porto de Cantão, o único aberto aos mercadores estrangeiros. O Sistema vigorou até 1842, data em que a China perde a Guerra do Ópio. O regulamento estipulava que os navios podiam permanecer atracados no porto somente durante o período das negociações. As tripulações estrangeiras por sua vez, deviam ficar confinadas nas feitorias, ou *factories*, de seus países.



Fig. 1

As negociações comerciais só podiam ser efetuadas através dos *Hongs*, que eram comerciantes influentes diretamente ligados ao governo central de Pequim. Nenhuma mercadoria podia sair da China sem sua autorização e o pagamento das devidas taxas. *Hong* em chinês significa administrar, controlar. De fato, o Sistema de Cantão era um sistema de controle do mercado exterior. A meados do século XVIII existiam treze *Hongs* e treze feitorias europeias. Além da Inglaterra, que era a principal atuante, a Holanda, França, Dinamarca, Suécia e Áustria mantiveram sua representação em Cantão enquanto o comércio lhes foi favorável, isto é, até começos do século XIX. Os espanhóis realizavam o comércio através de Manila e os portugueses desde Macau. Os Estados Unidos se lançam ao comércio com o Império do Meio em 1783. Em 1818 seus navios já eram os mais numerosos em Cantão, afirmando sua crescente participação no comércio com a China.

MACAU NO SÉCULO XIX

Diferentemente dos navios mercantes com bandeiras europeias e do continente americano, que negociavam através de Cantão, os navios portugueses realizavam suas operações comerciais com a China diretamente de Macau.⁹

A princípios do século XIX, a Cidade do Nome de Deus vive um período de prosperidade em parte devido ao levantamento de 1793 efetuado pelo governo português das restrições à residência de chineses na cidade. Esta medida veio a estimular a transferência de mercadores ricos de Cantão e da província de Guangdong para Macau, que a tornou um entreposto para o comércio marítimo não só regional de cabotagem, mas também intercontinental. Os novos residentes, mercadores chineses de influência, agiam individualmente ou associados aos *Hongs* de Cantão, e eram capazes de oferecer as mesmas cargas que as companhias estrangeiras iam buscar em Cantão em condições mais vantajosas, melhorando assim o ambiente de negócios.

Além disso, a carta régia de 1810 que autorizava o comércio direto entre o Brasil e Macau veio a estimular a economia e o movimento do porto. Embora se desconheça com exatidão a composição das cargas de exportação, sabe-se que fundamentalmente compreendiam produtos chineses como porcelanas, lacas e chá.

Macau também se viu beneficiada pelo fato de grandes companhias comerciais europeias e americanas, como a inglesa Honorable East India Company, terem escolhido Macau como entreposto para seu comércio com a China. Este fato se explica porque segundo as regras de confinamento do Sistema de Cantão, os mercadores podiam ali atracar os navios sem porém estar permitidos de residir nas feitorias durante o ano todo nem de levar suas mulheres. Por essa razão escolhiam o clima ameno e o ambiente europeu de Macau para instalar seus escritórios e armazéns e ali permanecer durante os meses de espera e de inatividade econômica junto às suas famílias.¹⁰

A americana Carolyn Hyde Butler, em seu diário de viagem a bordo do navio Roman em 1836–7, relatara:

“Entre os cerca de 50.000 habitantes de Macau, 3.700 eram europeus, incluindo 2700 mulheres esperando por seus maridos ou pais, que se encontravam no mar ou em Cantão, uns 600 eram escravos e o resto, uns 45.000, eram chineses”...

“Durante a maior parte do ano, a população ocidental de Macau era portuguesa. O círculo de britânicos e americanos somava uns trinta, a maioria mulheres, que pouco tinham a ver com a comunidade luso-falante, exceto através de cerimônias entre as senhoras. O tédio terminava em abril, quando os mercadores terminavam com as negociações em Cantão e vinham passar o verão em Macau”.¹¹

A partir dos anos 30, Macau experimenta um período de estagnação econômica com o término de uma realidade mercantil dominada exclusivamente pela comunidade portuguesa ou cristã e pelo avanço de aventureiros chineses. Este fato se agravou com a fundação de Hong Kong em 1842 e a transferência de escritórios comerciais para a ilha. A partir de então, Macau perde importância e tem dificuldades em sustentar as rotas de comércio inter-asiáticas.

A resposta governamental de Lisboa para esta nova situação foi tornar Macau um porto franco em 1845 e apostar na complementaridade com Hong Kong, em vez da competitividade.

Mais tarde, a Rebelião dos Taiping (1850–1864) provoca uma nova leva de imigração de chineses ricos para Macau, ativando o comércio intercontinental.¹²

Segundo os relatos de Henrique Carlos Ribeiro Lisboa (1847–1920), integrante da primeira missão do governo imperial do Brasil à China que durou de 1880 a 1882, a situação de Macau nesse período era de deterioração econômica, pois constata-se que o número de navios que saíam do porto passa de 1000 em 1860 a 200 duas décadas depois, sendo a maioria destinados a trajetos de cabotagem.¹³

A PORCELANA DE EXPORTAÇÃO NO SÉCULO XIX E SEUS PRINCIPAIS ESTILOS DECORATIVOS

A partir de 1740–45 a região de Cantão torna-se o principal centro para decorar a porcelana para exportação vinda de Jingdezhen. A proximidade com o comprador que se encontrava no porto de Cantão tornava mais fácil para o esmaltador atender aos requerimentos específicos. Esta vantagem faz que no século XIX os ateliers decoradores de Cantão virtualmente adquiram o monopólio do processo de esmaltagem.¹⁴

A porcelana do período Jiaqing (r.1796–1820) dá continuação aos padrões dos últimos anos de Qianlong, sem trazer maior originalidade e mostrando comparativamente menor qualidade. O aspecto geral das peças é sóbrio, tanto na forma como na decoração.

O padrão *FitzHugh*, que surge nas últimas décadas do século XVIII, se prolonga até meados do XIX em variantes de azul sob vidrado e esmaltes de diferentes cores sobre o vidrado.

As louças “*Canton*” (“Macau” no Brasil) e “*Nanquim*” eram feitas e decoradas em Jingdezhen, em azul de cobalto sob vidrado com o clássico motivo do pagode e salgueiro. As primeiras eram as mais populares e econômicas, e podiam ser adquiridas massivamente nas lojas de Cantão.

Já as “*Nanquim*” apresentam melhor qualidade, tanto no corpo como na decoração, e podiam trazer detalhes em ouro e a borda estilo *FitzHugh*.

O padrão “Folha de Tabaco” renasce no século XIX com duas versões: uma com predominância de tons de verde de 1800–1810 e outra que inclui mais azul de cobalto e turquesa, de 1820–1850.

Ao final do primeiro quarto do século XIX ocorre uma importante mudança na decoração das porcelanas para exportação com a incorporação de figuras, flores e motivos zoológicos que passam a cobrir toda a superfície das peças. Observa-se um decidido retorno à cor, utilizando toda a paleta de esmaltes da Família Rosa e ainda ouro, em um estilo decorativo puramente oriental. Pelo fato de as porcelanas serem decoradas em Cantão, deu-se-lhes o nome de *Canton Famille Rose*. Existem dois grandes tipos: o *Mandarin Enamels*, com figuras chinesas, aparecendo



Fig. 2

entre 1805–1870 e o *Rose Medallions*, com flores e borboletas, de ca. 1850–1910.¹⁵

No segundo e terceiro quarto do século as formas, sobretudo em vasos, jarras e bules tornam-se menos sóbrias e mais “barrocas”.

Durante o período Daoguang (r.1821–1850), quando ocorre a Guerra do Ópio, observa-se uma deterioração geral da qualidade das porcelanas. As do período Xianfeng (r.1851–1861) embora se assemelham às do período anterior dando continuidade a certos padrões decorativos e formas, apresentam melhor qualidade.

Após a reorganização dos fornos de Jingdezhen em 1864 sob a tutela de Cai Jinqing a qualidade da porcelana melhora visivelmente tanto no corpo quando na decoração das peças. Típicas do reinado Tongzhi (r.1861–1875) são as peças decoradas com figuras chinesas de poetas e poesias da era Tang (618–907), dispostos em quatro setores e um central, com muito espaço em branco, o que ajuda a ressaltar a qualidade da porcelana.

Por volta de 1870 surgem novos padrões decorativos: “Dragão vermelho, dragão verde” típico de 1870–90; “Mil Borboletas”, “Mil

insetos”, e “Folha de Couve”, que perduram quase até o fim do século.

A fins do século XIX, durante o reinado do imperador Guangxu (r.1875–1908), nota-se uma melhoria na qualidade de grande parte das peças para exportação. As porcelanas são extremamente finas, brancas e translúcidas, contendo provavelmente maior quantidade de caulim do que em períodos imediatamente prévios. As cores dos esmaltes são transparentes e a pintura é feita de forma meticulosa.⁷ Nota-se também um retorno a períodos clássicos, como o de Kangxi (r.1662–1722), tanto nas formas como na organização da decoração. Nessa época surge o padrão “Mil Flores” nos esmaltes da Família Rosa.

O COMÉRCIO COM A INGLATERRA

A porcelana era talvez o único produto que se importava da China e que estava sendo manufaturado na Inglaterra e no resto da Europa no século XVIII, e por essa razão foi altamente taxado. Em 1791 The Honorable East India Company cessa oficialmente de importar porcelanas e em 1834 a estatal perde o monopólio do comércio britânico com a China, deixando de operar definitivamente em 1858. No entanto a Inglaterra continuou a importar porcelanas chinesas durante todo o século XIX através de mercadores privados que já vinham atuando desde 1770, apesar do monopólio da H.E.I.C. Vale ressaltar que as peças encomendadas pelos comerciantes privados eram de alta qualidade.

O MERCADO NORTE-AMERICANO

Os americanos tornaram-se os maiores compradores de porcelana chinesa no século XIX, maiormente porque até 1844 não tiveram uma indústria cerâmica que fosse capaz de abastecer o mercado doméstico e também porque a porcelana da Inglaterra, após a guerra da independência, não despertava interesse. Diferindo de outros países, os americanos não tiveram uma companhia estatal que controlasse o comércio com a

China, sendo qualquer cidadão livre para negociar com quem quisesse.

Calcula-se que tenham sido transportadas umas quarenta milhões de peças em aproximadamente cinco mil viagens. A grande maioria das peças eram utilitárias e de baixo preço, do tipo azul e branco, compondo serviços de mesa, chá e café. As encomendas personalizadas e de qualidade superior seguiram a tendência geral do século XIX de dar preferência a peças pseudo-armoriadas, com monogramas ou simplesmente portadoras de iniciais de organizações ou pessoas proeminentes¹⁶. Esta tendência se deu também porque após a guerra da independência, evitara-se utilizar a heráldica britânica.¹⁷

O mercado americano destacou-se pela originalidade de alguns motivos característicos que decoraram as suas encomendas, como os *Hong Bowls*, com pinturas das feitorias estrangeiras em Cantão, de fins do século XVIII, início XIX; pratos com “retratos” de seus navios, e com a águia e a bandeira dos Estados Unidos. Enquanto à forma, seguiram-se utilizando as do mercado inglês, com a diferença que os norte-americanos deram mais liberdade ao ceramista chinês.

O período áureo da importação de louça chinesa para os Estados Unidos durou de 1790 até 1840, quando começa-se a produzir domesticamente.¹⁸ A partir da costa leste, duas rotas marítimas eram utilizadas até Cantão: uma pelo atlântico passando pelo Cabo da Boa Esperança e Sumatra, e a outra bordeando o continente sul-americano, passando pela costa brasileira, o estreito de Magalhães e Lima. Da Califórnia também partiram navios pelo Pacífico passando pelo Havaí.

A partir de 1840, o comércio com a China experimenta grandes mudanças: a navegação começa a ser feita em “Clippers”, um tipo de navio mais rápido, e também mais caro, cuja viagem poderia durar uns 80 dias. As viagens comerciais, que antes eram feitas a partir de vários portos, passa a concentrar-se ao porto de Nova Iorque. Ocorre também uma concentração de mercadores, com apenas seis grandes companhias controlando o comércio. Ademais, passa-se a transportar menos tipos de *commodities* em cada viagem, preferindo-se transportar maior quantidade de um produto por viagem.¹⁹

O MERCADO BRASILEIRO

O traslado da corte de D. João VI ao Rio de Janeiro em 1808, acompanhado de uma comitiva de cerca de 15.000 pessoas e a elevação a reino em 1815, trouxe enormes mudanças à ex-colônia, tanto no aspecto econômico quanto no estilo de vida. A abertura dos portos brasileiros às nações amigas em 1810 foi a mais importante medida para a modernização do Brasil, permitindo o livre comércio e a entrada de mercadores estrangeiros. O cronista carioca Padre Luís Gonçalves dos Santos (1767–1844) reportara na época: “...pelo qual se dignou isentar dos direitos de entrada nas Alfândegas do Brasil as mercadorias da China, de propriedade, e em navios portugueses, exportados diretamente de Macau para este Estado do Brasil.”²⁰ A abertura dos portos brasileiros, no entanto, veio a beneficiar mormente a Inglaterra, que mantinha a hegemonia do comércio marítimo mundial e era uma antiga aliada de Portugal, tendo sua esquadra naval garantido a segurança do traslado da corte lusitana ao Brasil. Os britânicos negociaram reduzir seus impostos alfandegários a 15%, enquanto que os portugueses pagavam 24%. A começo do século XIX, durante o bloqueio promovido por Napoleão, muitas das mercadorias que os ingleses não tinham podido vender na Europa vieram parar no Brasil,²¹ incluindo as trazidas da China.

A abertura dos portos trouxe de fato às prateleiras das lojas cariocas e provincianas a porcelana chinesa e outros luxos, fosse em peças individuais ou em serviços sem marca. Já os aparelhos com iniciais podiam ser encomendados a Macau através de comerciantes da praça, que eram mormente portugueses, ingleses ou americanos.

Com a declaração da independência em 1822 e a criação do império, o Brasil passou a ter sua corte e titulares próprios que encomendaram louça da China. Tratava-se de uma nobreza de decoro, essencialmente nominal. Os títulos não eram dados a critério de investigação ancestral nem de maneira feudal, mas apenas uma mercê honorífica. Durante o Império, e graças aos convênios joaninos, a jovem nobreza brasileira pode encontrar no comércio local todos os artigos que lhe outorgassem um prestígio cosmopolita.²²



Fig. 3

Acerca da porcelana chinesa de encomenda no Brasil do século XIX, segundo José Roberto Teixeira Leite, foram encomendados seis serviços brasonados durante o período Jiaqing (r. 1796–1820); durante a era Daoguang (r. 1821–1850), três; e no período Xianfeng (r. 1851–1861), um; somando ao todo dez, quase a metade do século XVIII, quando se contabilizaram dezenove. Os serviços monogramados no entanto, somam vinte. Serviços simples do período Jiaqing (r. 1796–1820) somam três; Daoguang (r. 1821–1850) nove, e Xianfeng (r. 1851–1861) quatro.²³ Estas cifras confirmam a preferência da época por serviços monogramados, pseudo-armoriados ou simples, em vez de peças armoriadas como no século XVIII.

Além desses serviços, centenas de peças avulsas foram adquiridas pela sociedade brasileira, hoje difícil de contabilizar. Deve-se considerar também as porcelanas de titulares lusos que ao regressar em 1821 a Portugal com D. João VI, levaram consigo seus pertences.

De uma maneira geral, o mercado brasileiro não prezou pela originalidade de suas encomendas, senão que foi mais uma extensão do gosto português em porcelana chinesa de exportação. Comparativamente,

padrões decorativos que aparecem em serviços brasileiros são também encontrados em aparelhos para outros mercados da época. De fato, o único em estilo genuinamente brasileiro é o Serviço da Independência, datado 1823–25. Este serviço de chá de formas sóbrias e colorido profuso ostenta o brasão imperial, a legenda “Viva a Independência do Brasil”, com os motivos interligados por panejamentos e circunfluido por ramos de fumo e café.

Durante a segunda metade do século XIX, além louça popular, o Brasil continuou a encomendar porcelana chinesa de qualidade, porém em quantidades bem menores. O gosto voltara-se então para a louça europeia, principalmente a francesa. Sabe-se por exemplo que D. Pedro II não encomendou serviços da China.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 MADSEN, Andrew D. e WHITE, Carolyn L. – *Chinese Export Porcelain*. California, 2011, pág. 121.
- 2 GARNER, Sir Harry – *Oriental Blue and White*. Nova Iorque, 1970, pág. 76.
- 3 GERNET, Jacques – *A History of Chinese Civilization*. Cambridge University Press, 1999, pág. 535.
- 4 WRIGHT, Conrad Edick – *New York and the China Trade*. Nova Iorque, 1984, pág. 46.
- 5 BEURDELEY, Michel, RAINDRE, Guy – *Qing Porcelain, Famille Verte, Famille Rose*. Nova Iorque, 1986, pág. 182.
- 6 KERR, Rose – *Chinese Ceramics, Porcelain of the Qing Dynasty 1644–1911*. Londres, 1986, pág. 124.
- 7 KERR, Rose – *Chinese Ceramics, Porcelain of the Qing Dynasty 1644–1911*. Londres, 1986, pág. 127.
- 8 MADSEN, Andrew D. e WHITE, Carolyn L. – *Chinese Export Porcelains*. California, 2011, pág. 37.
- 9 NADLER, Daniel – *“China to Order, Focusing on the XIX c. and Surveying Polychrome Export Porcelain Produced During the Qing Dynasty (1644–1911)”*. Nova Iorque, 2001, pág. 99.
- 10 SERRÃO, José Vicente – *Macau no século XIX: um território, dois impérios*. Academia Edu, pág. 21
- 11 WRIGHT, Conrad Edick – *New York and the China Trade*. The New York Historical Society, 1984, pág. 36.
- 12 SERRÃO, José Vicente – *Macau no século XIX: um território, dois impérios*. Academia Edu, pág. 23–5
- 13 RIBEIRO LISBOA, Henrique Carlos – *A China e os Chins, Recordações de Viagem*. Rio de Janeiro, 2016, pág. 101.
- 14 BEURDELEY, Michel, RAINDRE, Guy – *Qing Porcelain, Famille Verte, Famille Rose*. Nova Iorque, 1986, pág.
- 15 MADSEN, Andrew D. e WHITE, Carolyn L. – *Chinese Export Porcelains*. California, 2011, pág. 119.
- 16 NADLER, Daniel – *China to Order, Focusing on the XIX c. and Surveying Polychrome Export Porcelain Produced During the Qing Dynasty (1644–1911)*. Nova Iorque, 2001, pág. 136.
- 17 NADLER, Daniel – *China to Order, Focusing on the XIX c. and Surveying Polychrome Export Porcelain Produced During the Qing Dynasty (1644–1911)*. Nova Iorque, 2001, pág. 103
- 18 MADSEN, Andrew D. e WHITE, Carolyn L. – *Chinese Export Porcelains*. California, 2011, pág. 121.
- 19 WRIGHT, Conrad Edick – *New York and the China Trade*. The New York Historical Society, 1984, pág. 48–49.
- 20 SANTOS, Luís Gonçalves dos – *Memórias para servir à história do reino do Brasil*. 1825, Vol. pág. 350
- 21 CALDEIRA, Jorge – *História do Brasil*. Companhia das Letras, 1999, pág. 125 e 129.
- 22 BRANCANTE, Eldino da Fonseca – *O Brasil e a Louça da Índia*. São Paulo, 1950, pág. 184–5.
- 23 TEIXEIRA LEITE, José Roberto – *As Companhias das Índias e a porcelana chinesa de encomenda*. São Paulo, 1986, pág. 166–186.

AS REFERÊNCIAS DO COLECIONISMO OITOCENTISTA NA COLEÇÃO DE EVA KLABIN: UMA RELEITURA DA HISTÓRIA DA ARTE?

MARIA TERESA DA SILVEIRA

Graduada em Artes Plásticas ECA USP; Especialista em História da Arte e Arquitetura no Brasil PUC-Rio; Mestre em Museologia e Patrimônio, PPGMUS, UNIRIO/MAST; Doutoranda Artes Visuais PPGAV EBA UFRJ, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.

Resumo

Na Casa Museu Eva Klabin a coleção de obras e objetos de artes decorativas dividem o mesmo espaço, criando uma narrativa alegórica onde impera a heterocronia, abrangendo um arco temporal que parte da antiguidade clássica até a retratística inglesa do século XVIII. O modelo indicado para a coleção é o colecionismo do século XIX. Mas o que explicaria o interesse de Eva Klabin em incorporar as artes decorativas à narrativa expográfica da história da arte? As referências de sua biblioteca sugerem indícios que nos induzem a questionar o modelo de historiografia que a tradição da História da Arte elegeu, apontando para artérias pouco visitadas que desarticulam os paradigmas conhecidos.

Palavras-chave

História da Arte; coleção; Casa Museu Eva Klabin; museu-casa

A COLEÇÃO DE EVA KLABIN

O colecionador desloca o objeto de sua função cotidiana e de seu tempo para inseri-lo em uma narrativa, reconstruindo a história da arte a partir de suas escolhas. As passagens que o levam a estas escolhas podem parecer fragmentárias, mas nelas subsiste um ofício que é o de alinhar e tecer, por meio de uma linha que costura objetos e coisas, dando-lhes sentido e envergadura. O exercício da imaginação que guia de forma oculta as tomadas de decisão, presenciando as trilhas alternativas e caminhos seguros e construindo aos poucos uma corporeidade, traduz-se afinal em uma narrativa que guarda a marca da identidade do colecionador. Retirados de seu círculo de vida funcional, para agregar-se e relacionar-se a seu semelhante, o objeto será integrado em um sistema histórico novo. Na coleção é onde a história será reescrita e reinterpretada em uma nova ordem do mundo¹. Para Benjamin, “O maior fascínio do colecionador é encerrar cada peça em um círculo mágico onde ela se fixa²”. Os objetos, uma vez agregados sob o princípio da escolha e do desejo do colecionador, que os retira de uma condição de invisibilidade, distinguindo-os em um ambiente preparado para a sua contemplação.

Essa foi também a maneira de tecer e articular escolhas, encontrada por Eva Klabin (1903–1991), colecionadora que reuniu um conjunto expressivo de obras e procurou elaborar uma narrativa expográfica para a sua coleção. Na década de 1950, após adquirir residência próxima à Lagoa Rodrigo de Freitas na cidade do Rio de Janeiro, Eva empreendeu uma extensa reforma que se prolongou por sete anos, com o intuito de abrigar e expor o conjunto de sua coleção. Assim, os espaços foram projetados pela colecionadora de modo a acolher obras de arte, peças decorativas e alguns elementos arquitetônicos que foram integrados à residência. É importante salientar que Eva Klabin nomeou os ambientes da casa³, o que comprova a sua intencionalidade em compor um trajeto para o observador. A disposição das peças da coleção nos ambientes da Casa Museu Eva Klabin não obedece a uma narrativa cronológica estrita, no entanto, há uma preocupação em destacar certo conjunto de obras de certas escolas e períodos conforme o ambiente. Na entrada da



Fig. 1 – Sala Renascença. Casa Museu Eva Klabin. Rio de Janeiro. Fotografia de Mário Grisolli.

residência, o Hall Principal acolhe obras e peças decorativas do gótico tardio; na Sala Renascença (Fig. 1), encontram-se as obras italianas, onde se destacam as madonas, o retábulo florentino e o par de anjos em terracota do ateliê de Luca della Robia; na Sala Inglesa, a presença da retratística do século XVIII de mestres da Royal Academy de Londres; na Sala de Jantar, obras da pintura holandesa e na Sala Chinesa, a coleção de arte oriental. As demais peças que incluem a Antiguidade Clássica, em especial as Tanagras⁴, as peças do Antigo Egito e outros objetos da coleção se acomodam às ambiências traduzidas pela heterocronia. Desse modo, a coleção circunscreve um amplo panorama histórico, que parte da Antiguidade até o século XIX.

O museu casa constitui-se de ambiências onde o mobiliário e objetos, tanto as peças da coleção como aqueles destinados ao uso cotidiano, integram-se formando um conjunto, um todo indissolúvel. Mas a singularidade da expografia, criada pela colecionadora reside em construir um percurso onde as peças de artes decorativas dialogam com as obras de arte clássicas constituindo assim arranjos compositivos na ambientação.

OS COLECIONADORES NA BIBLIOTECA DE EVA KLABIN

Eva Klabin observava o modelo das coleções do século XIX, que procurava “criar uma panorama da arte clássica, associando os principais momentos da história da arte a determinados ambientes da casa”⁵. Quais seriam as referências de colecionadores que instigaram o desejo da colecionadora? Conhecer a biblioteca de Eva Klabin, nos auxilia a responder a esta indagação, pois os livros identificam e documentam as escolhas de vários colecionadores e o modelo de coleção com o qual a colecionadora teve contato. Na biblioteca de Eva encontram-se catálogos que registram as coleções de Richard Wallace⁶, do alemão Oscar Huldchinsky, do austríaco Frédéric Spitzer, de M. John W. Wilson⁷, além de outros colecionadores como Albert Figdor⁸ e Robert Lehman. Também encontram-se ali catálogos que atestam a existência de coleções que vieram a leilão no início do século XX como a de Rodolphe Kann, a marquesa Landolfo Carcano⁹ e Émile Gaillard, um apaixonado pela Idade Média e Renascença, além de outras publicações como um catálogo de exposição de retratos de pintores holandeses sob a curadoria de Cornelius Hofstede de Groot.

É de se notar que a maioria dos colecionadores é de origem germânica, o que indica uma esfera de influência para Eva Klabin, a partir do contato que estabeleceu durante a sua infância e adolescência. Seu pai, Hessel Klabin, foi designado dentro da empresa a intermediar os contatos internacionais, desse modo, empreendeu constantes viagens à Europa, principalmente à Alemanha, sendo acompanhado da família. Em uma dessas viagens de trabalho, a família refugia-se na Suíça em razão da Primeira Guerra Mundial, período em que Eva matricula-se em um colégio de Neuchâtel, dando continuidade aos estudos¹⁰. Além dessa temporada, Eva Klabin viajaria em 1922 com destino à Alemanha, permanecendo até o ano seguinte, tendo estudado em Berlim, ao mesmo tempo em que sua mãe Fanny se submeteria a um tratamento de saúde.

O modelo adotado por esses colecionadores de meados do Oitocentos procurava compor em alguns casos, uma narrativa da história da arte



Fig. 2 – Mansão Spitzer. Sala Renascença. 1890, Paris. Fotografia Bonnaffé. Collection Spitzer.

que compreendesse as escolas italiana, holandesa, inglesa e francesa, porém esta narrativa não se restringia às referidas escolas, não constituindo, portanto, uma regra. É o caso da coleção de Frédéric Spitzer¹¹ que está documentada em nove grandes volumes encadernados em couro e gravações douradas. O colecionador reuniu um conjunto¹² bastante eclético e abrangente que inclui as artes decorativas: tapeçaria, ourivesaria e prataria da Renascença e período medieval, cutelaria, objetos em vidro, faianças italianas, esculturas em mármore, manuscritos, relógios, armas e armaduras, além de desenhos e pinturas, seguindo tendência no colecionismo do século XIX, em compasso com o desenvolvimento dos estudos históricos, que sugeriam a tolerância com toda forma de arte¹³. Spitzer, um observador atento da *mis en scène* das exposições internacionais, reuniu em seu *hôtel particulier*¹⁴ uma série de galerias onde os objetos da coleção eram dispostos como uma enciclopédia completa da produção artística. A coleção estava integrada à mansão do proprietário, que havia organizado os ambientes com a imagem de seu gosto e personalidade (Fig. 2).

Podemos dizer que Spitzer projetou a mansão para oferecer mais que um simples acesso a uma galeria de arte. Dessa forma, o colecionador também planejava oferecer uma progressiva experiência sensorial, um itinerário indispensável para a compreensão dos espaços de um museu, dispondo as peças como nas exposições de artes decorativas do período, através de uma sequência organizada por tipo, depois, por ordem cronológica ou por escola artística¹⁵. As imagens no catálogo ilustram muito bem as formas como as peças da coleção deveriam estar dispostas nas galerias, onde impera as simetrias habilmente calculadas, como é o caso da Sala Renascença.

Como acabamos de observar, havia um interesse entre os colecionadores em afirmar um gosto pela arte do passado e reunir coleções que criassem “uma enciclopédia resumida de todas as artes, em todos os tempos e entre todos os povos”¹⁶. Émile Gaillard¹⁷ por sua vez, formou uma coleção que também acolhia peças de artes decorativas, de acordo com o catálogo¹⁸, que exibe peças colocadas a venda em sua mansão na Praça de Malesherbes em Paris. Os ambientes da Mansão Gaillard abrigavam sua coleção de mobiliário da Idade Média e Renascença: lareiras, tapeçarias, objetos decorativos e pinturas que se distribuíam entre os salões e sala de jantar. Algumas peças como lareiras renascentistas da região do vêneto (Fig. 3) e uma grande porta francesa do medievo estão integradas à decoração dos ambientes. Também na coleção de Gaillard, duas esculturas em terracota policromada da Renascença italiana do século XV: “A Virgem e o menino Jesus” de Andrea della Robbia e um medalhão exibindo as armas da Família Conti.

A marquesa Landolfo Carcano também residia em um palacete onde se distribuíam as peças de sua coleção. Desse modo, uma característica comum ao colecionismo oitocentista consiste em morar com a coleção. Um dos empreendedores mais conhecidos da passagem do século XIX para o XX, Oscar Huldsky¹⁹ apresenta em catálogo²⁰ de 1928 uma coleção que reúne obras das escolas de pintura italiana, holandesa, alemã e francesa, além de prataria alemã, mobiliário italiano, cerâmica e tapeçaria. Destacamos a escultura *Santa Madalena* de Andrea della Robbia e quatro esculturas em bronze²¹ de Giovanni da Bologna, artistas



Fig. 3 – Salão no Hotel Gaillard. 1904, Paris. Fotografia Chauvet. Collection Émile Gaillard.

que se encontram representados na coleção de Eva Klabin.

A coleção de Rodolphe Kann²², publicada em quatro tomos²³, com lâminas reproduzidas em fotogravura, processo até então recente, utilizava a imagem fotográfica como matriz. Dois dos volumes reúnem peças de arte decorativas da Idade Média e Renascença, onde se destacam dois medalhões de Andrea della Robbia, três imagens esculpidas em marfim figurando a Virgem e o Menino Jesus do período gótico francês, lareiras da Renascença italiana, manuscritos com iluminuras da escola flamenga e italiana, além de faianças, esculturas, mobiliário, tapeçaria e relógios e conjunto de peças de artes decorativas do século XVIII. Os demais volumes apresentam a coleção de pinturas das escolas flamenga, holandesa, italiana, inglesa e espanhola²⁴. Na coleção de Rodolphe Kann, a paisagem que emoldura o *Saint Jérôme*, tríptico do artista flamengo Adriaen Isenbrant (1490–1551), lembra o cenário que serve como pano de fundo à *Madona com menino e paisagem*, do mesmo artista, na coleção de Eva Klabin.

Cornelis Hofstede de Groot²⁵, historiador de arte especialista em pintura holandesa, apresenta, catálogo da exposição *Meisterwerke der Portratmalerei*²⁶, da qual foi o curador, no período em que residia em Haia atuando como crítico independente. A exposição reunia uma série de retratos de Govaert de Flink e Gerard Ter Borch, artistas que fazem parte da coleção de Eva Klabin, e, entre outros, Rembrandt e Frans Hals.

Notamos algumas semelhanças entre as coleções de Spitzer, Gaillard e Rodolphe Kann e a coleção de Eva: o interesse pelas artes decorativas assim como a integração de elementos arquitetônicos à residência. Como podemos observar, muitos desses colecionadores, fizeram construir palacetes para abrigar e expor sua coleção. As obras de arte, peças de artes decorativas e mobiliário faziam parte de suas residências, portanto integradas à moradia, onde a coleção se mesclava aos objetos de uso cotidiano. O acúmulo de objetos e peças ligadas ao passado como tapeçarias, mobiliário, pinturas, antigas lareiras e lustres, também se relacionava a modos de morar do período oitocentista, caracterizando o gosto eclético na decoração.

SOB OS INFLUXOS DA ESCOLA DE VIENA

Podemos ainda acrescentar que uma parcela significativa destes colecionadores são alemães ou austríacos, portanto influenciados por um contexto cultural que se beneficia dos influxos criados pela Escola de Viena²⁷, instituição que se preocupou em sistematizar o estudo da História da Arte em bases científicas. No início do século XIX, Joseph Daniel Böhm desempenhou um papel importante no ambiente cultural da capital do Império Austro-Húngaro. Neste contexto, sua contribuição como colecionador de arte e professor, desenvolvendo palestras a partir de peças de sua coleção, veio a criar um ambiente favorável em sua residência onde se reuniam artistas, historiadores e negociantes de arte. Contrastando com as práticas desse período em que o gosto pessoal era considerado o critério mais importante, Böhm procurou constituir uma coleção que comportasse um amplo panorama histórico. O catálogo de

sua coleção incluía arte egípcia, grega e romana, bronzes da China e Japão, pinturas e desenhos dos grandes mestres e um conjunto de obras de Rembrandt, na época um artista esquecido. Para Böhm, e este vai ser um aspecto central na Escola de Viena, a compreensão histórica da arte tinha como base o contato direto com as obras de arte, empirismo que estava ligado à necessidade de entender o papel do material na forma e expressão artística²⁸.

Também é importante salientar em relação a Escola de Viena, a atenção dedicada à compreensão das artes decorativas, caso do historiador de arte Alois Riegl²⁹, que irá contribuir com uma série de estudos como *Stilfragen*, obra fundamental na qual aponta para o desenvolvimento contínuo da história do ornamento: desde o antigo Egito, passando pela antiguidade greco-romana até a arte islâmica. Em *Stilfragen*, Riegl parte de um ponto inicial – que muito deve ao historiador Gottfried Semper³⁰, para expandir e incorporar as chamadas artes menores ao discurso da história da arte. Riegl não estava sozinho em seguir este caminho. Historiadores como Wilhelm Von Bode, Aby Warburg, Julius Von Schlosser e outros dividiam o mesmo interesse pelas artes aplicadas e começaram suas carreiras trabalhando com as artes decorativas, embora atualmente, esse aparente modesto começo venha a ser omitido³¹.

Dessa forma, durante o percurso da pesquisa, vieram à tona tais aproximações, que apontam o colecionismo oitocentista que se nutre da influência da Escola de Viena, como um influxo significativo que serviria de inspiração para Eva Klabin. Assim, objetos do cotidiano que um dia detiveram função de uso no ambiente doméstico – caso da lareira do medievo integrada ao Hall Principal, ou obras que serviram como estudo para a execução de peças decorativas como o cartão de tapeçaria *Meninos Pescando* de Giovanni F. Romanelli disposta no Quarto de Dormir, destacam-se na ambientação da casa museu. Ao criar uma expografia, onde as artes decorativas e as escolas de arte encenam uma narrativa, a colecionadora propõe uma releitura da história da arte. No espaço da casa museu onde a coleção e os ambientes compõem uma trama discursiva única, o gesto de Eva Klabin reinventa o exercício do olhar para os objetos do cotidiano que nos cercam e que assim adquirem visibilidade.

NOTAS

- 1 BENJAMIN, Walter – O colecionador. In: *Passagens*. Editora da UFMG, Belo Horizonte, 2006. p.239.
- 2 BENJAMIN, Walter – Desempacotando minha biblioteca. In: *Rua de mão única. Obras Escolhidas*. volume 2. Editora Brasiliense, São Paulo, 1987.p.228.
- 3 LÉVY, Ruth. *Trazendo o mundo para dentro de casa: a Casa Museu Eva Klabin no Rio de Janeiro*. In: VI Colóquio Internacional – A Casa Senhorial: anatomia dos interiores. Belém, junho, 2019.p.10.
- 4 MIGLIACCIO, Luciano – *A Coleção Eva Klabin*. Kapa Editorial: Fundação Eva Klabin, Rio de Janeiro, 2007. p.38. As tanagras são estatuetas de terracota que receberam essa denominação por terem sido encontradas pela primeira vez em 1870, na cidade grega de Tanagra, famosa pela produção de terracotas em série, elaboradas a partir de moldes.
- 5 DOCTORS, Márcio – O espelho e o relógio. In: *Universos Sensíveis: as Coleções de Eva e Ema Klabin*. Pinacoteca do Estado, São Paulo – Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2004.p.31.
- 6 A coleção de Richard Wallace (1818–1890) foi legada por sua viúva em 1897, concorrendo para a fundação do museu em *Hertford House* em Londres que leva seu nome, a Wallace Collection. Parte de sua coleção de pinturas, documentada em catálogo, reúne a escola italiana de pintura: Lorenzo di Credi, Francesco Guardi e Canaletto e a escola holandesa: Ruysdael, Rembrandt, Hobbema, Frans Hals e Pieter de Hooch. In: TEMPEL, A.G. – *The Wallace Collection*. Goupil & Co.: London, 1902.
- 7 John W. Wilson (1815–1883), industrial do ramo têxtil e colecionador belga, legou parte de sua coleção e recursos financeiros, permitindo a fundação do Museu da Cidade de Bruxelas.
- 8 Albert Figdor (1843–1927) banqueiro e colecionador de arte austríaco, citado por Walter Benjamin em *O Colecionador*, recebeu apoio de Alois Riegl. Robert Lehman (1891–1969), banqueiro de ascendência judia, herdou a coleção de seu pai, Philip Lehman.
- 9 Adèle Cassin (1831–1921) tornou-se marquesa ao desposar Landolfo Carcano. Herdou uma rica coleção de pinturas da escola flamenga, holandesa (Rembrandt), italiana (Veronese), além dos pintores franceses do século XIX como Delacroix, Courbet, Gustave Doré, Meissonier e esculturas de Rodin. Com seu falecimento a coleção foi dispersa em leilão em 1912. In: DURAND-RUEL; PETIT, Georges – *Collection de Madame la Marquise Landolfo Carcano*. Paris, 1912.
- 10 DOCTORS, Márcio – A Casa Museu de Eva Klabin como metáfora de sua existência. In: MIGLIACCIO, Luciano. *A Coleção Eva Klabin*. Kapa Editorial: Fundação Eva Klabin, Rio de Janeiro, 2007.p.9.
- 11 Frédéric Spitzer (1815–1890) nasceu em Viena, estabelecendo-se em 1852 em Paris como marchand e colecionador. Construiu uma mansão onde exibia suas peças em caixas de vidro, criando uma narrativa da história da arte da Idade Média e Renascença. Estabeleceu uma rede de antiquários em cidades europeias, sendo acusado de fabricar e forjar artesanalmente peças do Renascimento. Disponível em: <<https://www.doaks.org/resources/online-exhibits/before-the-blisses/collectors/the-spitzer-collection>> (2020.02.20).
- 12 Bonnafé, Edmond; Molinier Émile – *La Collection Spitzer*. Imprimerie de l'Art: Paris, 1893, 1–9.
- 13 GEORGEL, Chantal – *O Colecionador e o Museu, ou como mudar a História da Arte?* In: *Museologia & Interdisciplinaridade*. Revista do programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília. vol.III, nº6, março/abril 2015, pp.277–286. p.282.
- 14 *Hôtel particulier* é uma residência privada urbana situada nas grandes cidades.
- 15 CORDERA, Paola – *Forging the Renaissance: on the uses of glass pieces in Spitzer's (in) famous collection*. In: *Collecting through connections: Glass and stained-glass collectors and their networks in the 19th century*. Revista de História da Arte. Instituto de História da Arte, 2015, pp. 94–105.p.95. Disponível em: < https://www.academia.edu/14925746/La_fabbrica_del_Rinascimento_Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Spitzer_mercante_d_arte_e_collezionista_nell_Europa_delle_nuove_Nazioni > (2020.01.13).
- 16 PELLETAN, 1870 *apud* GEORGEL, 2015, p.282. *op.cit.*
- 17 Émile Gaillard (1821–1902), banqueiro, fez construir um *hôtel particulier* onde exibia sua coleção formada principalmente por obras do século XV e XVI: mobiliário, artes decorativas, tapeçarias e pinturas. Após sua morte, grande parte da coleção foi dispersa em leilão em 1904. Disponível em: <<https://www.citeco.fr/%C3%A9mile-gaillard-collectionneur>> (2020.01.13).
- 18 MOLINIER, Émile – *Collection Émile Gaillard* Paris, 1904
- 19 Oscar Huldshinsky (1846–1931), industrial alemão, constituiu fortuna com a exploração de minas de carvão, compondo uma grande coleção de arte com artistas como Botticelli, Tiepolo, Rembrandt. Destacando-se como um dos grandes empreendedores da virada do século XIX para o XX, chegou a fazer doações de obras de Rodin e Degas para a *Nationalgalerie* em Berlim.
- 20 CASSIRER, Paul; HELBING, Hugo – *Die Sammlung Oscar Huldshinsky*, Berlin, 1928.
- 21 As esculturas: *O caçador, Mercúrio, Hércules e Nessus, Nessus e Dejanira*.
- 22 Rodolphe Kann (1845–1905), alemão naturalizado francês, herdou parte da coleção do primo e apaixonou-se por objetos decorativos do século XVIII. Reuniu uma das coleções mais prestigiadas do final do século XIX, abrigando-as em seu palacete. Adquiriu fortuna com a extração de diamantes na África do Sul, realizando uma série de doações de obras de sua coleção ao Museu de Artes Decorativas e Museu do Louvre. Sua coleção foi posta a leilão em 1907.

- 23 MANNHEIM, Jules; RAHIR, Édouard – *Catalogue de La Collection Rodolphe Kann*, Charles Seldmayer éditeur: Paris, 1907, 1–4.
- 24 Escola flamenga e holandesa: século XV e XVI, Adriaen Isenbrant, Hans Memling, Roger Van der Weyden; Pieter Bruegel, Antoine van Dick; Frans Hals, Pieter de Hooch e Rembrandt (desenhos e pinturas); Escola Italiana: Giotto, Giovanni Bellini, Domenico Ghirlandaio, Canaletto, Tiepolo; Escola espanhola: Goya, El Greco e Velasquez; Escola francesa: Fragonard, Hubert Robert e Antoine Watteau; Escola inglesa: Gainsborough.
- 25 Cornelius Hofstede de Groot (1863–1930), colecionador alemão e historiador de arte especialista em arte holandesa, elaborou a reatualização do *catalogue raisonné* de Rembrandt, elaborado por John Smith (incompleto com seu falecimento).
- 26 DE GROOT, Cornelius Hofstede – *Meisterwerke der Portratmalerei*. Verlagsanstalt F. Bruckmann: Munchen, 1903. *Obras Primas da Pintura de Retrato*
- 27 RAMPLEY, Matthew – *The Vienna School of Art History: Empire and the politics of scholarship, 1847–1918*. The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2013. p.17. Fundada em 1852, inicialmente sediada no *Institute for Austrian Historical Research* na Universidade de Viena, que formou a base institucional para a introdução do ensino da História da Arte. Em 1874 foi estabelecido o Instituto de História da Arte, tendo Rudolf von Eitelberger (1817–1885), que havia feito parte do círculo de Joseph Daniel Böhm, como seu primeiro professor.
- 28 RAMPLEY, 2013, p.11–12. *op.cit.*
- 29 Alois Riegl (1858–1905) um dos historiadores de arte mais prolíficos da Escola de Viena no último quartel do século XIX e início do XX. Estudos em torno das artes decorativas: *Stilfragen* (Questões de estilo: Fundamentos para uma história do ornamento) de 1893 e *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich*, (A indústria artística do Império Romano tardio segundo as descobertas no Império Austro-húngaro) de 1901/1923. RAMPLEY, 2013, p.2.*op.cit.*
- 30 VIANA, Alice de Oliveira – *Gottfried Semper e o estilo em arquitetura no Século XIX*. In: Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais. Vol.5, nº1, junho, 2018, pp.220–233.p.224. Disponível em:<<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/2172/1523>>(2020.04.10). Gottfried Semper (1803–1879), arquiteto e teórico alemão, em seu tratado *Der Stil* (1860–63) propõe investigar o Estilo, no singular, em contraposição aos estilos, no plural, e ainda reconhece que a problematização deste conceito deveria abranger também as artes decorativas, também chamadas artes aplicadas ou artes “menores”.
- 31 PAYNE, Alina – *Beyond Kuntswollen: Alois Riegl and the Baroque*. In: RIEGL, Alois. *The Origins of Baroque Art in Rome*. Los Angeles – California: Getty Research Institute, 2010.p.4. Disponível em:< <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-29062017-114151/es.php>> (2020.04.06).

PINTURAS DE HISTÓRIA COMO DISCURSO DIPLOMÁTICO: UMA NARRATIVA VISUAL DA HISTÓRIA DO BRASIL NO ITAMARATY

GUILHERME FRAZÃO CONDURU

Doutor em História e Crítica da Arte (PPGAV)

gfconduru@gmail.com

Resumo

A comunicação pretende analisar um caso de uso político de uma coleção de arte pertencente ao Ministério das Relações Exteriores do Brasil. As chancelarias, como sede de órgãos especificamente dedicados às relações diplomáticas, constituem espaços de poder privilegiados para ostentar as características que se desejam expressar de uma identidade nacional. Durante sua gestão como ministro no Itamaraty – que, de 1902 a 1912, atravessou o mandato de quatro presidentes da República –, o barão do Rio Branco (1845–1912) concebeu uma curadoria artística com as pinturas históricas *Os descobridores* (1899), de Belmiro de Almeida (1858–1935), *Grito do Ipiranga* (1886) e *Paz e Concórdia* (1902), de Pedro Américo (1843–1905), e *Visita do presidente Roca ao presidente Campos Sales* (1900), de Beniamino Parlagreco (1856–1902). Começando no “descobrimento” com a representação anti-heroica dos dois degradados deixados em terra por Pedro Álvares

Cabral (1467/8–1520), a narrativa pictórica da história do Brasil passava pela independência política, com a heroicização do herdeiro bragançino, instituidor da soberania nacional – e, ao mesmo tempo, dinástica –, e chegava à era republicana, com a celebração da amizade com a Argentina e a alegoria do reconhecimento internacional do regime republicano e de seu ingresso na civilização. Como decoração da chancelaria, a coleção de pinturas integrava o discurso diplomático ao projetar valores como antiguidade, continuidade institucional, civilidade, apego ao direito e pacifismo, que distinguiriam tanto a história como a política externa brasileiras.

Palavras-chave

Arte no Brasil (séculos XIX e XX); Pintura de história; História do Brasil; Palácio Itamaraty (Rio de Janeiro); Coleções oficiais.

REPRESENTAÇÃO DO PODER: A CHANCELARIA E O BARÃO

Igrejas e catedrais, palácios reais, presidenciais e legislativos, sede de cortes judiciais e de corporações empresariais são tipologias arquitetônicas que expressam poder e seu exercício. Para manifestar a posição que ocupam, os detentores do poder político, religioso e econômico convocam artistas para projetar, construir e decorar esses espaços de poder.

Entre os órgãos de governo, as chancelarias desempenham um papel fundamental como espaços de representação do estado, uma vez que são agências especializadas dedicadas às relações internacionais. Pode-se afirmar que as sedes de chancelarias cumprem três funções complementares: uma função burocrática, como edificação que abriga as unidades administrativas desse órgão; uma função cerimonial, como edificação onde se realizam eventos oficiais que dizem respeito às relações diplomáticas; e uma função simbólica, como repositório de uma identidade nacional que se deseja exprimir.

Espaços grandiosos, às vezes monumentais, com decoração sóbria ou suntuosa, são desenhados e ambientados com coleções de arte, que buscam expressar não somente riqueza, bom gosto e estilo, mas também valores, que estarão necessariamente comprometidos com alguma ideia de identidade nacional. Neste sentido, as coleções de arte de uma chancelaria buscam representar uma ideia de identidade nacional que se deseja reconhecida, externa e internamente.

Neste texto, realiza-se uma aproximação a quatro pinturas que, no início do século XX, foram reunidas na chancelaria brasileira para expressar uma ideia de identidade nacional a partir da história. Expostas na chancelaria, essas obras construíram uma narrativa histórica que foi incorporada ao discurso diplomático. Mesmo que não tenha sido possível reconstituir integralmente a expografia da época, as pinturas pretendiam compor uma narrativa cujo significado remete a valores que norteariam a política externa brasileira. As quatro pinturas são: *O grito do Ipiranga* (1886), de Pedro Américo (1843–1905); *Os descobridores*

(1899), de Belmiro de Almeida (1858–1935); *Visita do presidente Roca ao presidente Campos Salles* (1900), de Beniamino Parlagreco (1856–1902); e *Paz e Concórdia* (1902), de Pedro Américo.

No início da República, a definição das fronteiras constituía uma prioridade para a política externa brasileira. José Maria da Silva Paranhos, o barão do Rio Branco (1845–1912), ministro das relações exteriores entre 1902 e 1912, deixou como um dos seus legados a solução pacífica e definitiva das pendências lindeiras com os vizinhos. Rio Branco serviu a quatro presidentes e conduziu a política externa com alto grau de autonomia; sua opinião era amplamente reconhecida no que dizia respeito a assuntos diplomáticos e política internacional. Rio Branco operou um novo paradigma da atuação diplomática do Brasil, por meio do qual articulou as relações com os vizinhos sul-americanos e as relações com as grandes potências da época (RICUPERO, 2000 [1]). De forma pragmática, buscou a aproximação com os EUA, sem subserviência. Procurou elevar a projeção internacional do Brasil, ciente de que uma diplomacia de prestígio implica, entre outras medidas, o aparelhamento físico, administrativo e protocolar da chancelaria. Durante sua gestão, o Palácio Itamaraty foi valorizado como espaço cerimonial e recebeu investimentos que incluíram encomenda e compra de obras de arte, alfaias e objetos de decoração, além de ter sido reformado e ampliado com a construção de edificações anexas (CONDURU, 2013 [2]).

Em 1906, quando realizou-se a III Conferência Internacional Americana, no Palácio Monroe, Rio Branco encomendou a Rodolfo Amoedo (1857–1941) a pintura da galeria que dá acesso às salas do andar nobre do Palácio Itamaraty. Embora com perdas, ainda se podem observar os grotescos monocromáticos encimados pelas cartelas com as datas pintadas por Amoedo. A cronologia concebida por Rio Branco estabelece um nexu entre a chegada da frota cabralina, em 1500, e a proclamação da República, em 1889, e, assim, valoriza a continuidade institucional, com ênfase nas dimensões política e militar, visando atribuir estabilidade e credibilidade ao estado brasileiro (CONDURU, 2010 [3]).

No Arquivo Histórico do Itamaraty (AHI), entre a documentação privada de Rio Branco, encontra-se uma folha avulsa com a relação das

quatro pinturas de história referidas acima (AHI, lata 880/ maço 2/ pasta 7). Podem-se ler nesse documento manuscrito os títulos das obras, seus autores e as respectivas datas de confecção. O conteúdo de cada legenda aparece inserido em modelos de plaquetas de identificação. A partir desse documento pode-se inferir um exercício de curadoria por parte de Rio Branco, que visava transmitir uma determinada ideia da história do Brasil, da mesma forma que no caso da cronologia inscrita na pintura decorativa encomendada a Rodolfo Amoedo. A seguir, desenvolve-se uma análise das quatro pinturas que integravam a narrativa da história do Brasil concebida por Rio Branco.

A NARRATIVA VISUAL DE RIO BRANCO

Sobre uma elevação do terreno, com paisagem litorânea ao fundo, dois homens protagonizam a cena, junto a uma árvore. Uma das figuras está em estado de prostração, sentada no chão e recostada à árvore; a postura e o olhar perdido revelam exaustão, perplexidade e desalento. A outra figura está de pé, a fitar o oceano. A cena está cercada por moldura pintada sobre a tela com arabescos que formam volutas, entremeadas de folhas, influência possivelmente de origem pré-raphaelita. Na parte inferior da borda, em cartela pintada, aparecem o título do quadro e os seguintes versos da *Eneida*, de Virgílio (70–19 a.C.): “Multus que per anos errabant acti fati maria omnia circum” (“e, impelidos pelos fados, andavam errantes, há longos anos, ao redor de todos os mares”, VIRGÍLIO [4], 1983, p. 19–20).

Em *Os descobridores* não há exaltação da ação heroica: os protagonistas parecem derrotados e perdidos. O título da obra, porém, os eleva a condição de “descobridores”. Para representar o mito de origem da nação, ao invés de retratar comandantes militares e chefes religiosos, Belmiro preferiu retratar degredados. Se há monumentalidade, é aquela derivada da grandiosidade da natureza tropical, não idílica, mas inóspita. No lugar da glorificação, há diluição e esvaziamento do heroísmo, explicitado pela inversão do papel do herói. Os versos de Virgílio pintados

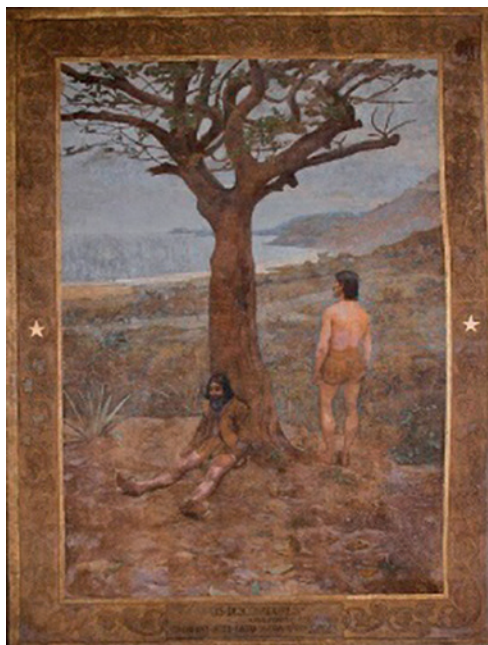


Fig. 1 – Belmiro de Almeida, *Os descobridores*, 1899, óleo sobre tela, 230 x 200 cm, Museu Histórico e Diplomático (MHD), Rio de Janeiro.



Fig. 2 – Pedro Américo, *O grito do Ypiranga*, 1886, óleo sobre tela, 146 x 237 cm, Palácio Itamaraty, Brasília.



Fig. 3 – Pedro Américo, *Paz e Concórdia*, 1902, óleo sobre tela, 300 x 431 cm, MHD, Rio de Janeiro.



Fig. 4 – Beniamino Parlagreco, *Visita do presidente Roca ao presidente Campos Salles*, 1900, óleo sobre tela, 115 x 200 cm, MHD, Rio de Janeiro.

na borda da tela, no entanto, ao remeterem às desventuras de Eneias e à fundação de Roma, sugerem que, a partir dessa situação desoladora, seria construída uma saga civilizatória que resultaria no surgimento de um grande país.

Mas, quem seriam aquelas duas figuras em andrajos? O título da tela bem como as referências que se podem ler na *Carta de Caminha* (c. 1450–1500) e na chamada *Relação do português anônimo* favorecem a interpretação de que os descobridores de Belmiro seriam os dois degredados que foram deixados na terra que acabava de ser “descoberta”. Indicação adicional que fortalece essa hipótese consiste no fato de que, na mesma época, Belmiro esboçou um retrato de Afonso Ribeiro, um dos degredados referidos por Caminha.

Ao identificar os degredados como descobridores, qual seria o sentido da história contada? Uma primeira hipótese remete a uma postura pessimista quanto à natureza e ao futuro do Brasil e dos brasileiros, que poderia ser sintetizada na fórmula: “um país colonizado por criminosos não poderia dar certo”. A ironia da pintura – expressa na aparente contradição entre o título e a cena representada – poderia ir ao encontro dessa interpretação.

Outra hipótese seria a de que os degredados teriam sido os verdadeiros colonizadores da América portuguesa – e não as séries de comandantes, capitães-generais, governadores e vice-reis inscritas na história da administração colonial. A inversão iconográfica operada pela figuração de dois seres desalentados a cumprir a pena do degredo, elevados à condição de heróis colonizadores, exprimiria também uma inversão historiográfica ao negar protagonismo aos heróis tradicionais da historiografia factual. Sendo os degredados, em geral, homens do povo, haveria em *Os descobridores* a valorização da multidão de anônimos que cruzou o oceano em busca de aventuras, riquezas e glórias ou simplesmente em busca de uma vida melhor. Essa interpretação aponta para o seguinte questionamento: como poderia dar certo um país colonizado por degredados, ou seja, por criminosos?

Os versos de Virgílio trazem elementos que ajudam a explorar essa linha interpretativa. Além de converter degredados em descobridores,

a chave irônica da solução de Belmiro residiria, ainda, em associar uma representação do mito de origem do Brasil ao mito de origem de Roma, aludido pela citação em latim. A analogia do Brasil com Roma e seu Império pode parecer destituída de sentido. Ao elaborar sua versão crítica da história em tom de ironia, articulando pares aparentemente contraditórios (degredados-colonizadores e Brasil-Roma), o pintor expressaria uma visão otimista sobre o Brasil. A analogia com o mito de Roma, portanto, pode ser interpretada como uma visão otimista quanto ao futuro da República, um futuro de realizações e grandeza, como teria sido a trajetória histórica de Roma.

Assim, a narrativa visual da história do Brasil proposta no manuscrito de Rio Branco se inicia com uma visão ao mesmo tempo crítica e otimista sobre a origem e o futuro da nação, cujos primórdios foram marcados pelo drama de anti-heróis exauridos pelo destino, porém colonizadores e, nesta condição, portadores de civilização. A inclusão da tela de Belmiro na narrativa serve também para assinalar a antiguidade do estado brasileiro.

Na sequência da narrativa o acontecimento seguinte seria o nascimento do estado independente. Uma versão reduzida d'O *Grito do Ipiranga*, cuja versão em grandes dimensões pertence ao Museu Paulista, foi produzida por Pedro Américo em 1886. Na representação do episódio do Ipiranga não há dúvida quanto ao sentido afirmativo do herói bragantino instituidor da soberania nacional (CHRISTO [5], 2005, p. 167). Em posição retórica, espada elevada, montaria rija, a figura equestre de Pedro (1798–1834) condiciona toda a composição. De um lado, a elipse traçada pelo caminho de terra até o séquito civil, com o caipira do primeiro plano e seu carro-de-boi em paralelo; de outro, a elipse formada pela Guarda de Honra. Há um contraste entre a imobilidade solene de Pedro I e a agitação dos militares em veemente expressão de fidelidade ao príncipe.

No *Grito do Ipiranga* o povo aparece representado pelo caipira que conduz o carro-de-boi e olha para o futuro imperador sem alcançar o significado do que estava acontecendo. A representação visual do acontecimento, protagonizado por uma individualidade notável, expressaria

a adesão do pintor a uma visão segundo a qual os agentes da história seriam os heróis nacionais, aqueles que realizam os “fatos históricos” merecedores de registro pela historiografia e pela arte. Essa valorização do fato e da ação individual para a explicação da história caracterizou um tipo de historiografia, que teve um cultor no barão do Rio Branco. Por um lado, a contradição entre estado dinástico e estado-nação – dilema que o Império não superou – parece referida pelo artista por meio do caboclo caipira, como uma prefiguração do “povo bestializado”. Por outro lado, a figura heroica de Pedro I pretenderia preencher o imaginário do Império em crise terminal de legitimidade.

Em esplanada escalonada em frente à imponente arquitetura clássica de um templo, a personificação feminina da República brasileira é recebida por um cortejo de personificações das principais nações do mundo. Sobre a cena principal flutuam dois cortejos celestes: acima da alegoria da República brasileira, um grupo alegórico cercado de anjos representa a fé cristã e traz vários símbolos do cristianismo, como a cruz, a lâmpada, o cálice, a harpa e uma guirlanda de folhas de carvalho; acima das alegorias das nações, outro grupo alegórico representa a Civilização, as Ciências e as Artes, que portam emblemas como um livro, tochas acesas, uma lira, um raio, coroa de folhas de carvalho e a miniatura de uma locomotiva. Atrás da cena principal, um coro de vestais entoia cântico. No primeiro plano, um friso de alegorias: a História, a Poesia, a Pintura, a Arquitetura e, abatido por flecha nas costas, o demônio da Discórdia com sua espada quebrada. À direita da escalinata, ladeada por quimeras, três homens representam o povo, que saúda a alegoria da República; entre eles, distingue-se o barão do Rio Branco, com toga de magistrado e o livro da lei junto ao coração. Em frente ao pórtico que dá acesso ao templo, duas estátuas representam Cabral (1467–1520) e Colombo (1451–1506). No interior do pórtico, reprodução d’*O grito do Ypiranga*.

O significado da alegoria poderia ser assim resumido: a república brasileira, ingressa na civilização, sob a égide do cristianismo, e assimila tanto a herança portuguesa, como a herança da Antiguidade clássica como referências civilizacionais. A alegoria da República brasileira apresenta-se com atributos híbridos, pois, apesar de envergar o barrete

frígio, veste um manto. Além dessa referência explícita ao Império, o passado monárquico é reverenciado pela reprodução da cena idealizada do Ypiranga. *Paz e Concórdia* representaria, enfim, a continuidade institucional de um Brasil civilizado, amante do direito e pacifista.

Uma versão da obra – apresentada como uma alegoria da República Francesa – foi submetida, sem sucesso, ao salão de Belas Artes de Paris de 1900. Com adaptações – que incluíram a figuração de Rio Branco, a inclusão da bandeira nacional e a reprodução do quadro do *Ypiranga*, entre outras – a obra foi vendida para o MRE, em 1903 (AHI, 812/4/14). Fotografia reproduzida no livro da jornalista estadunidense Marie-Robinson Wright [6], *The new Brazil*, mostra que *Paz e Concórdia* foi exposta no salão de honra do Palácio Itamaraty.

A apropriação de *Paz e Concórdia* como elemento constitutivo do discurso diplomático conheceu, em 1909, um exemplo eloquente, quando sua imagem foi veiculada por ocasião da assinatura do Tratado Retificador da fronteira com o Uruguai. Na fotografia, a tela serve de fundo para retrato coletivo, no gabinete do ministro, onde aparecem Rio Branco, assessores, jornalistas e uma delegação uruguaia. Rio Branco tivera a iniciativa de propor o acordo como forma de corrigir uma injustiça cometida por ocasião das negociações de limites de 1851. Pelo tratado de 1909 ficava estabelecido o condomínio da Lagoa Mirim e do Rio Jaguarão. Era uma demonstração concreta do caráter não expansionista da política externa de Rio Branco. O tratado inseria-se na política territorial de Rio Branco de definir os limites do Brasil por meio de negociações. Com o tratado de 1909, o Brasil afirmava sua índole pacífica.

A narrativa visual da história do Brasil proposta por Rio Branco iniciava-se com a representação anti-heroica do “descobrimento”; seguia com a representação heroica da “conquista” da soberania e com o acolhimento alegórico do Brasil pelas nações civilizadas. Para encerrar a série, uma pintura de história que reconstitui um fato contemporâneo: a tela de Beniamino Parlagreco, *Visita do presidente Roca ao presidente Campos Salles*, conforme o título que o barão lhe atribuiu. A pintura registra o momento em que o presidente argentino [Julio Roca (1843–1914)] é recebido a bordo do *Riachuelo* pelo presidente brasileiro [Campos Salles

(1841–1913)], por ocasião de sua visita ao Rio de Janeiro, em agosto de 1899. Entre outras embarcações, estão representados, a galeota *D. João VI*, que conduziu o presidente argentino à nau capitânia da frota brasileira, o encouraçado *San Martin* e outra belonave argentina, e o próprio encouraçado *Riachuelo*, que ocupa o lado direito da tela.

O siciliano Parlagreco, estudou pintura na academia de Nápoles; radicou-se no Rio de Janeiro em 1895. A obra registra a primeira visita de um chefe de estado estrangeiro ao Brasil, acontecimento que simbolizava a aproximação entre Brasil e Argentina, que parecia encerrar antigas prevenções mútuas. Neste sentido, a tela servia como um contraponto à *Paz e Concórdia*, onde não aparece nenhuma nação sul ou latino-americana entre as nações que homenageiam a república do Brasil (PREUSS [7], 2011, p. 200). A obra pode ter sido ou um presente do governo argentino ou uma encomenda do governo brasileiro. Acredita-se que já estava na chancelaria quando Rio Branco assumiu o ministério. Fotografia publicada no citado livro de Marie Wright exibe a tela decorando uma sala de uso protocolar do Itamaraty.

O arrolamento das quatro pinturas numa mesma folha de papel constitui testemunho documental de que Rio Branco concebeu uma narrativa sobre a história do Brasil com as obras então disponíveis no MRE. A ordem cronológica dos eventos representados indica uma trajetória que vai do “descobrimento”, passa pela independência política e chega aos tempos de Rio Branco, com a exaltação alegórica da República e a representação da amizade entre o Brasil e a Argentina, superando uma rivalidade histórica. A narrativa visual de Rio Branco constitui exemplo de uma apropriação da pintura de história para uso político por meio da sua integração ao discurso diplomático, pontuando valores que caracterizariam tanto a história do Brasil como sua política externa, tais como antiguidade, estabilidade institucional, civilidade, apego ao direito e pacifismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] RICUPERO, Rubens. *Rio Branco: o Brasil no mundo*. Rio de Janeiro: Contraponto/Petrobrás, 2000.
- [2] CONDURU, Guilherme Frazão. *O Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty: história e revitalização*. Brasília: FUNAG, 2013.
- [3] CONDURU, Guilherme Frazão. *Cronologia e história oficial: a galeria Amoedo do Itamaraty*, em: Estudos Históricos, v. 23, n. 46, jul.-dez. de 2010, p. 281–300.
- [4] VIRGÍLIO, *Eneida*, São Paulo: Abril Cultural, 1983, tradução, textos introdutórios e notas de Tassilo Orpheu Spalding.
- [5] CHRISTO, Maraliz de C. V. *Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e Tiradentes esquartejado*. Tese de Doutorado apresentada no Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP sob a orientação do prof. dr. Jorge Coli, 2005.
- [6] WRIGHT, Marie R. *The new Brazil: its resources and attractions – historical, descriptive, and industrial*. 2ª edição, Filadélfia: George Barrie & sons, 1907.
- [7] PREUSS, Ori. *Bridging the island: Brazilian 's views of Spanish America and themselves (1865–1912)*. Madri: Iberoamericana, 2011.

A COLEÇÃO DE PINTURAS DO PALÁCIO PIRATINI NO COLECIONISMO ESTATAL DO RIO GRANDE DO SUL

PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES

Doutor em Artes Visuais, Professor, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil
oluapgomes@gmail.com

Resumo

Este texto é dedicado ao relato e análise da formação de uma coleção de obras de arte, encomendadas pelo governo do estado do Rio Grande do Sul, entre 1912 e 1926. Procuraremos evidenciar o processo de encomendas e sua administração, suas razões, sua dispersão, principalmente nos anos 1950 e a situação e localização atual das obras. O texto está organizado em cinco partes, a saber: um preâmbulo no qual apresentaremos o contexto histórico; três partes, nas quais trataremos o contexto histórico do período, as encomendas e seus artistas e um breve histórico da dispersão da coleção; finalizaremos com algumas considerações de como essas obras repercutiram e, possivelmente, ajudaram a constituir um campo artístico local investindo na construção de uma autoimagem para o Estado.

Palavras-chave

Palácio Piratini; coleções estatais; encomendas públicas; arte no Rio Grande do Sul.

PREÂMBULO

Dentro do tema “Formação e desenvolvimento de coleções de Estado – perfis e incorporações públicas”,¹ apresentaremos alguns dados sobre a formação e o posterior desenvolvimento da coleção de pinturas do Palácio Piratini, sede do governo da Província do Rio Grande do Sul (Brasil). As perguntas que procuraremos responder são: quais as razões que levaram o governo do estado a encomendar obras de arte? Quais os critérios utilizados, visto que contrataram principalmente artistas nacionais, declinando os nomes locais? Como isso repercutiu na época, principalmente na imprensa? Qual a situação atual dessas obras? Como essa coleção atuou na construção de uma autoimagem e no sistema das artes local?

O CONTEXTO

No Brasil o mecenato oficial foi o principal motor da grande produção de pinturas de história no decorrer do século XIX e XX. Resultado da necessidade de instituir uma representação visual da nação, de seus heróis e de seus feitos, o Império manteve um fluxo contínuo de aquisições e encomendas, que hoje povoam nossos museus. Não se configurando em uma política declarada e sistematizada, esse movimento prolongou-se com o advento da república, em 1899. O fluxo deslocou-se então do Rio de Janeiro, sede da Corte, para os estados. Tratou-se de um movimento complexo, resultado de expectativas e anseios em diversas direções: a necessidade de inserir-se no contexto da nova federação ressaltando as contribuições regionais para a construção da República, o anseio por forjar uma identidade individual depois de décadas submissa àquela do Império e, não menos importante, fortalecer as forças políticas locais, dando visibilidade ao seu poder e pujança. Naturalmente que os anseios acima listados precisam de um meio de realização. O meio escolhido pelos governantes das unidades da federação foi o apelo às imagens, fossem pintadas ou forjadas em bronze. O período que se

seguiu à Proclamação da República foi de intensa produção artística, povoando as praças com monumentos e os prédios públicos com imagens dos heróis do novo país. José Murilo de Carvalho (2007, p. 14) nos esclarece que “todo regime político busca criar seu panteão cívico e salientar figuras que sirvam de imagem e modelo para os membros da comunidade. Embora heróis possam ser figuras totalmente mitológicas, nos tempos modernos são pessoas reais”. Consolidar um projeto ideológico necessita, então, de um aporte imagético. Valéria Salgueiro (2002, p. 5) escreve que

O uso de imagens ligadas ao exercício do poder indica haver razões para se fazer uso delas sempre que a doutrinação está em questão. Imagens causam profunda e duradoura impressão [...]. Em prédios públicos, amplas paredes vieram abrigar uma ação didática sobre a consciência coletiva no plano simbólico, visando a despertar o sentimento patriótico. Paredes e tetos de palácios de governo, assembleias, tribunais, bibliotecas e teatros forneceram, nesse sentido, suportes privilegiados para a projeção do discurso oficial numa linguagem visual captada imediatamente pelos sentidos, acessível mesmo aos não alfabetizados.

Não fugindo à regra em vigência na nova república, o governo do estado do Rio Grande do Sul, entre os anos de 1912 e 1926, encomendou a diversos artistas uma expressiva quantidade de pinturas com temas históricos e pinturas decorativas, para alocação no Palácio Piratini, a nova sede do poder executivo, projetada pelo arquiteto francês Maurice Gras (1873–1954).

Nas primeiras décadas do século XX, como efeito da reestruturação política e econômica do Rio Grande do Sul, alinhado com o projeto republicano nacional em curso, o governo da província promoveu uma sequência de aquisições de obras de arte: pintores de renome foram contratados para produzir pinturas que promovessem a escritura visual da história local, resgatando heróis e acontecimentos, com vistas à inserção da Província no panorama nacional. Conforme Maraliz Christo (2009, p. 1160)

O federalismo suscita a produção de iconografias locais, principalmente atendendo a decoração dos palácios dos presidentes dos estados. O que permitirá aflorar algo silenciado no Império: a memória das revoltas, tanto do período colonial, quanto da regência, ocorridas entre os governos de D. Pedro I e D. Pedro II. Foram muitas e, por vezes, reprimidas violentamente.

Acreditamos tratar-se da ocorrência local do mesmo fenômeno nacional de mecenato estatal. O axioma, ou seja, a verdade irrefutável da formulação de questões de fundo – a construção de uma identidade nacional –, e da conjuntura – a consolidação da imagem da Primeira República –, são idênticas em todo o país, mantendo, entretanto, uma escala adequada à realidade: um estado em crescimento e no início do processo de mudanças econômicas – do agropastoril para a industrializado –, urbanas e ainda a condição cultural local. Associa-se a isso o aspecto político do momento, pois as encomendas se deram no período em que o estado foi governado pelo Partido Republicano Rio-Grandense (PRR), que se estendeu de 1892 a 1920, tendo como titulares do cargo de Presidentes da Província o médico Carlos Barbosa Gonçalves (1851–1933) e o advogado Borges de Medeiros (1863–1961). Buscando uma explicação para o mecenato intenso do PRR no período, Marlene Ourique do Nascimento, em sua tese (2019, p. 53), nos informa que

[...] houve uma tentativa de apropriação da temática farroupilha para fins políticos por parte do PRR, no tocante ao caráter republicano atribuído à Revolta. Esta hipótese coloca-se, portanto, em três elementos de análise, a saber, o PRR, a construção do Palácio Piratini – local para onde as imagens iriam e o Museu Júlio de Castilhos, como um dos agentes para divulgação de ideias vinculadas a este grupo político

A isso, a mesma autora (2019, p. 62) acrescenta que “Pode-se dizer que com relação às encomendas de pinturas históricas, os principais agentes estavam inseridos na administração de Borges de Medeiros e da SOP (Secretaria de Obras Públicas do Estado do Rio Grande do Sul) durante suas gestões mais aproximadas do pensamento positivista”.

AS ENCOMENDAS: ARTISTAS E OBRAS²

Do conjunto expressivo de obras arroladas, por Fernando Corona, em o *Palácio do Governo do Rio Grande do Sul* (1973), estão as encomendas feitas a importantes pintores contemporâneos brasileiros do final do século XIX e primeiras duas décadas do século XX, como Antônio Parreiras (1860–1937), Dakir Parreiras (1893–1967), Décio Villares (1851–1931), Helios Seelinger (1878–1965), Lucílio de Albuquerque (1877–1939) e Augusto Luis de Freitas (1868–1962). A primeira pergunta a ser feita sobre essas encomendas é sobre quais critérios foram utilizados pelos comanditários, visto que elegeram majoritariamente artistas nacionais, declinando de nomes locais, com a honrosa exceção de Augusto Luis de Freitas. A primeira possibilidade é a de que queriam artistas de nomeada, referências nacionais na área de pintura de história e que os indicados fossem os mais celebrados no momento. A segunda possibilidade seria a ausência de artistas plenamente habilitados no Rio Grande do Sul para a empreitada, pois os maiores nomes eram Pedro Weingärtner (1853–1929), pintor de gênero e paisagista³ e Libindo Ferrás (1877–1951), hábil paisagista de renome local. Sobrava Freitas, com renome nacional, que receberá encomendas em 1918.

Antônio Parreiras, pintor oficial da Primeira República, é personalidade dominante, atuando em todo o território nacional, do Amazonas ao Rio Grande do Sul. Não entrando aqui nos méritos de sua atuação, objeto de críticas ácidas na época e restrições duras *a posteriori*, ele administrou de modo exemplar sua carreira de pintor oficial da Primeira República. Lima Barreto considerava-o “o maior cabotino da pintura no Brasil” (SALGUEIRO, 2002, p. 17) e acrescenta, não lhe poupando sequer o filho, que sendo um

Paisagista de algum valor, mas mascate como o diabo, o Sr. Parreiras deu um dia para pintar quadros históricos, nus e outras coisas por fotografias. Nunca se viu uma coisa assim, tão errada, tão estúpida e tão sem senso. As pernas se encaixam.... Oh! Meu Deus! Os quadros do Sr. Dair [Dakir] são os maiores contos do vigário que se possam imaginar. Que perspectiva! Que grupamento!



Fig. 1 – Antônio Parreiras (1860–1937); *Proclamação da República de Piratini*, 1914; Óleo sobre tela, 600 x 400cm; Regimento Bento Gonçalves da Brigada Militar (Porto Alegre). Fotografia não creditada, disponível em: <http://bombasfama.com.br/historia-farroupilha-proclamacao-da-republica-rio-grandense/>

O mal humor e a evidente má vontade de Lima Barreto foi contestado por Ronald de Carvalho (1924, p. 152), que escreveu que “mau grado não ser Parreiras desenhista de alto quilate, o que lhe tem valido a crítica maliciosa de quantos lhe apoucam os painéis históricos e as academias, é, sem dúvida, um colorista admirável, de rara plasticidade”. Objeto de inúmeros estudos,⁴ a obra de Parreiras teve inegável legitimidade e celebração no período, principalmente suas pinturas de história. A lista de encomendas do artista é caudalosa e cobre o país do Norte até o Sul,⁵ um projeto no qual, conforme Levy (1981, p. 42) “[...] aparece sua forte determinação de construí-la como um veículo independente para sua visão de mundo nacionalista e revoltada contra a dominação colonial”.

As encomendas locais foram efetuadas dentro do grande projeto do artista, hábil articulador e administrador de carreira (não desconsiderando aqui suas reiteradas reclamações de dificuldades financeiras), ele chegou a Porto Alegre em dezembro de 1911, trazendo consigo uma volumosa exposição, que abriu no dia 19 do mesmo mês. O jornal *Correio do Povo* registrava no dia seguinte que

A concorrência de hontem à exposição do pintor Parreiras foi simplesmente extraordinária. Até as 7 horas da tarde, o número de visitantes foi superior a mil e das 8 às 10 horas da noite, a concorrência foi tão grande que a entrada teve que ser vedada, pois não cabia mais ninguém no salão da exposição. Sendo verificado hontem, que depois das 6 horas, o salão escurece, não permittindo que os quadros sejam vistos satisfatoriamente, foi resolvido que a exposição ficaria aberta de 1 ás 6 horas e das 8 ás 10 da noite.

A exposição, que apresentou um estudo sobre a *Proclamação da República de Piratini*, sinal de que já havia um entendimento anterior, foi não só um sucesso de público, mas também de vendas e, conforme anunciado pelo mesmo *Correio do Povo*, em 05 de janeiro de 1912:

O governo do estado resolveu encommendar, ao grande pintor nacional Antonio Parreiras, a confecção de dois quadros historicos para o palácio presidencial actualmente em construção. Um será uma tela de 6 metros de comprimento por 3 de largura – A Proclamação da República de Piratini – cujo croquis tanto sucesso fez na exposição realizada pelo artista no salão nobre do Club Caixeral. O outro será o retrato do general Bento Gonçalves, tamanho natural, vendo-se ao fundo do quadro uma alegoria aos seus feitos na revolução de 1835.

A assinatura do contrato se deu em 11 de janeiro do mesmo ano, constando no documento reproduzido por Fernando Corona (1974, p. 17) uma listagem de sete peças a serem executadas e entregues em dois anos e meio,⁶ pelo valor de 25 contos de réis. A lista não discrimina títulos, mas nela constam a *Proclamação da República de Piratini* e o *Retrato de Bento Gonçalves*, além de outras obras não identificadas – certamente as peças de pintura decorativa para o palácio, que serão encontradas enroladas, em 1954, no depósito debaixo da escadaria.

A outra obra que sobreviveu ao tempo é *A Prisão de Tiradentes*,⁷ que não está no rol das encomendas para o palácio, mas que ocorreu na mesma época. O jornal *Correio do Povo*, em 11 de junho de 1912 informa, com o título de *Offertas á Bibliotheca Pública*, que “o nosso collega Eduardo Guimaraes, da redacção do Diario, ofereceu, hontem, á

Bibliotheca Pública do Estado, um bello quadro a óleo, executado pelo notável pintor brasileiro Antonio Parreiras, que, há poucos mezes, esteve nesta capital”. Parreiras retornou à cidade em março de 1915, trazendo na bagagem a *Proclamação da Republica Rio-Grandense* e o retrato do general Bento Gonçalves, que lhe haviam sido encomendados. A notícia publicada no *Correio do Povo* (18/03/1915) informa ainda que, “alem desses quadros, Antonio Parreiras trouxe outra tela histórica, ‘A Prisão de Tiradentes’”.

A entrega das pinturas se deu em uma grande exposição no saguão do palácio, este ainda em obras. Como de hábito, a divulgação foi intensa e os resultados os mais vistosos possíveis. Em 23 de março, o mesmo *Correio do Povo* informa que “apesar da chuva torrencial que caiu hontem, a exposição dos quadros historicos do pintor Antonio Parreiras foi visitada por cerca de 3 mil pessoas. A vista da grande concurrencia de hontem, o pintor Parreiras resolveu conservar aberta a exposição até amanhã, sábado, mas só das 11 ás 18 horas”.

A encomenda feita para Lucílio de Albuquerque, noticiada pelo *Correio do Povo* em 11 de março de 1914, foi feita no mesmo momento de sua exposição individual na cidade, o que parece ter sido uma estratégia vitoriosa. Apesar dessas encomendas parecerem arbitrárias, isto é, sem critérios ou controle artístico e/ou político, temos na mesma notícia do dia 11 de março do *Correio do Povo* a informação de que as encomendas foram objeto de um processo de avaliação. O jornal registra que

O professor José Gaudenzi já entregou seu parecer sobre a proposta apresentada ao governo do Estado pelo pintor Lucílio de Albuquerque para a execução de um quadro histórico, evocando um dos mais notáveis feitos da revolução de 35, o transporte por terra, feito sob o commando de Garibaldi, da lagôa dos Patos para o Oceano. Outros membros da comissão nomeada para este fim, srs. Victor Silva e dr. Affonso Hebert, já haviam dado há dias, segundo noticiamos, seus respectivos pareceres.⁸

Em 24 de março de 1917 foram feitas as encomendas a Décio Villares, que já trabalhara para o estado na execução do *Monumento a Júlio de Castilhos*, inaugurado em 1913. Villares foi contratado para realizar as



Fig. 2 – Antônio Parreiras (1860–1937); *Prisão de Tiradentes*, 1914; Óleo sobre tela, 180 x 280cm; Museu Julio de Castilhos, Porto Alegre. Fotografia não creditada, disponível em: <http://museujuliodecastilhos.blogspot.com/2012/03/conhecendo-o-acervo-prisao-de.html>

pinturas decorativas destinadas a alguns salões do Palácio e, para a tarefa de pintar 12 telas, de tamanhos diversos, recebeu a quantia de 60 contos de réis.⁹ São pinturas que, assim como as de Parreiras para o mesmo fim (entregues em março de 1919, conforme notícia do *Correio do Povo*), permanecem desconhecidas e sem registro fotográfico. Podemos imaginar o aspecto dessas obras considerando que consta, na obra de ambos os artistas, uma parceria para a execução de uma decoração para o interior do Palácio do Catete, documentada por Carlos Maciel Levy.¹⁰ Do mesmo ano de 1917 é a encomenda a Dakir Parreiras para a *Fuga de Anita Garibaldi*, pela qual o artista recebeu uma quantia pouco superior a 10 contos de réis.

As encomendas a Augusto Luis de Freitas foram feitas em 1918 e entregues em 1926, segundo informa o boletim do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado (IPHAE, 2020). Nele constam as duas telas históricas, hoje no Instituto de Educação General Flores da Cunha, a *Chegada dos primeiros açorianos* e o *Combate da Ponte da Azenha* e uma terceira, intitulada *Poema 'Uruguai' de Basílio da Gama*, dedicada

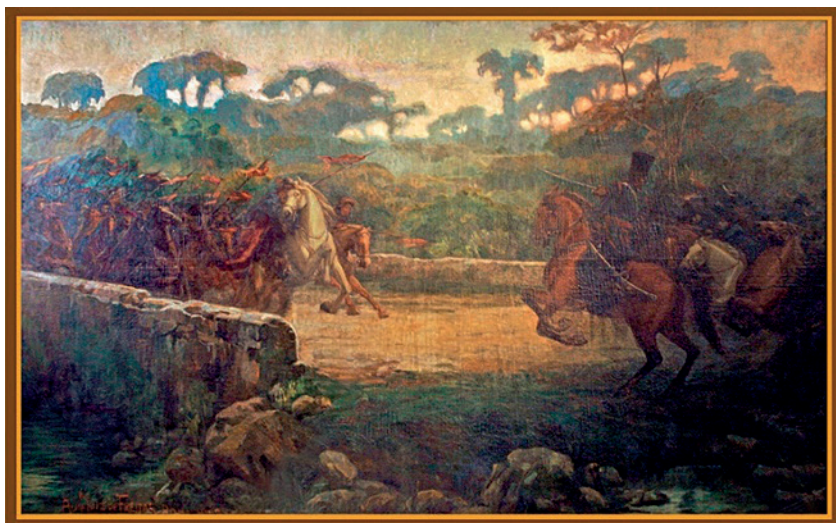


Fig. 3 – Augusto Luis de Freitas (1868–1962); *Combate da Ponte da Azenha*, c. 1926;
Óleo sobre tela, 395 x 620cm; Instituto de Educação General Flores da Cunha, Porto Alegre.
Fotografia não creditada, arquivo do autor.

ao episódio de Lindoya, aparentemente, não foi executada.¹¹ Freitas é, conforme já registramos, o único artista local a receber uma encomenda pública de vulto, pois outros artistas, como os citados Pedro Weingärtner e Libindo Ferrás, tiveram obras compradas pelo governo do estado, pela Intendência Municipal e pelo Instituto de Belas Artes, mas não foram contemplados com tarefas desse vulto. As razões não são claras, visto que, em termos de prestígio, Weingärtner era um nome nacional, enquanto Freitas era conhecido e celebrado, mas não no mesmo nível. Certamente, devemos atribuir os contratos também ao “capital cultural” dos artistas, mais precisamente, neste caso, àquele “capital cultural” que Sergio Micelli (2012, p. 14) associa à posição dos artistas e de suas famílias no espaço social. Se no caso de Freitas isso demanda uma investigação, inviável no momento, isso explicaria ao menos a contratação de Dakir Parreiras, artista nitidamente inferior em termos de invenção e qualidade, a todos os outros contratados, mas filho do prestigiado e influente Antônio Parreiras.

A última encomenda de peso foi feita a Helios Seelinger, por volta de 1925. Não dispomos de dados consistentes sobre os seus termos, mas

sabemos que Seelinger vivia em Porto Alegre no período, tendo grande importância na concepção e realização do famoso “Salão de Outono”, ocorrido naquele ano. Em seu diário, o artista Fernando Corona (CORONA, 1924, fl. 220, *apud* ROBE, 2011, p. 24) registrou que “em princípios de 1924, o famoso pintor simbolista e carioca dos quatro costados Hélio Seelinger se encontrava entre nós. Aqui ficou uma longa temporada esperando o contrato com o Governo para a execução de um quadro histórico”. Ao contrário das pinturas anteriormente citadas, todas voltadas para o passado, essa é, curiosamente, uma pintura de história “atual”, pois suas personagens estão vestidas na moda contemporânea e é, ao mesmo tempo, antecipatória, prefigurando a Revolução de 1930, que ocorreria poucos anos depois.

A DISPERSÃO

A obras do Palácio Piratini tem uma história cheia de lacunas e a dispersão das pinturas dos dois Parreiras, de Freitas, de Seelinger, de Albuquerque e de Villares começa antes mesmo da efetiva colocação de algumas delas nos devidos lugares. Formalmente essa dispersão tem seu início, parcialmente documentado, através da Portaria nº 5 da Secretaria do Governo, com data de 5 de maio de 1955, na qual fica estabelecido que seus membros têm por objetivo “estudarem a destinação a ser dada a quadros e retratos existentes no Palácio do Governo, tendo em vista a preservação do patrimônio artístico do Estado”, (CORONA, 1974, p. 18), determinação que não esclarece as razões da sua proposição.

Saindo do campo dos documentos e entrando no das especulações, podemos inferir algumas razões para a iniciativa, partindo da retomada de alguns tópicos sobre a política cultural do governo gaúcho daquele período.¹² A primeira foi a criação, em 1954, da Divisão de Cultura da Secretaria da Educação e Cultura, uma estrutura complexa e abrangente, que ambicionava a reordenação do campo cultural local, a definição das missões das unidades existentes e a criação de novas unidades, como o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Ainda

devemos considerar que, em 1951, o governo havia contratado o pintor Aldo Locatelli (1915–1962) para produzir as novas pinturas para o Palácio Piratini,¹³ obra que se estendeu até 1955. As numerosas peças para os diversos ambientes do palácio, exigiriam a retirada das obras remanescentes para dar lugar às recém-chegadas. Uma terceira especulação seria a efetiva mudança de pensamento das elites governantes locais, ao substituir as pinturas históricas de Antônio Parreiras, Augusto Luis de Freitas, Dakir Parreiras e Helios Seelinger pelas pinturas mitológicas e alegóricas de Locatelli, com a ênfase dada aos aspectos regionais da construção da identidade local. Conforme Gomes (2005, p. 26),

Assim é que se articula a criação de uma mitologia gauchesca, em tudo assemelhada ao mito do bandeirante em São Paulo. Esse projeto de formação de uma identidade nacional tem no movimento tradicionalista do RS sua maior expressão. [...] os temas encomendados [a Locatelli] são o enaltecimento das forças produtivas do Estado (agricultura e pecuária), as artes plásticas e temas como a fundação da cidade de Rio Grande e a formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense, além de 18 painéis ilustrativos da lenda do Negrinho do Pastoreio para o Salão de Festas.

Retomando os encaminhamentos da referida Portaria nº 5, a comissão deu por encerrada a tarefa em 22 de agosto de 1954 e, em 23 de setembro do mesmo ano, o Engenheiro Ildo Meneghetti, governador do Estado, acatava o parecer da comissão. Nesse parecer, fica definido o destino tanto das obras expostas quanto daquelas localizadas em um “compartimento situado embaixo da escadaria que conduz ao andar superior do Palácio” (CORONA, 1974, p. 16), dentre as quais encontrava-se enrolada a *Proclamação da República de Piratini*, os projetos de decoração dos tetos e outros painéis não assinados, atribuídos a Antônio Parreiras. No mesmo documento, estão listadas as obras “encostadas às paredes, ao lado da escadaria central”, como a tela de Helios Seelinger, o retrato de Anita Garibaldi, por Dakir Parreiras, o retrato de Bento Gonçalves, de Antônio Parreiras, esse com autoria não identificada.

Na continuidade do parecer, são explicitados os critérios de avaliação: “não somente por seu valor artístico, mas também, e sobretudo, pela



Fig. 4 – Helios Seelinger (1878–1965); Alegoria, Sentido e Espírito da Revolução Farroupilha, c. 1925. Óleo sobre tela, 380 x 570 cm; Museu Histórico Farroupilha, Piratini. Fotografia do Museu Histórico Farroupilha / Divulgação.

sua significação histórica” (CORONA, 1974, p. 17). A seguir, são apresentadas as justificativas para a exclusão do acervo do Palácio: “quanto às telas, força é confessar que, excetuada ‘Proclamação da República de Piratini’ e, com muitas restrições as que nos apresentam Anita Garibaldi e Bento Gonçalves, as demais, além de estarem bastante danificadas, por motivos fáceis de compreender, carecem de qualidades plásticas ou artísticas” (CORONA, 1974, p. 17). O documento se estende com orientações de encaminhamento das peças ao “Museu Piratini”, inclusive a obra de Helios Seelinger, e para o restauro, emolduração e relocação da *Proclamação...* de Parreiras, associando a permanência à oportuna formalização do nome do imóvel como Palácio Piratini. O documento se estende ainda sobre outras obras, nos dando, inclusive, uma pista sobre as pinturas decorativas, encomendadas a Parreiras em 1915 (e também a Villares, em 1917), informando que as mesmas, por se “apresentarem destituídas de valor artístico” (CORONA, 1974, p. 18) deveriam ser doadas ao Museu Antônio Parreiras.

Os caminhos traçados pela comissão não foram seguidos à risca, visto que a *Proclamação da República de Piratini* terminou por ir para o Posto de Comando do Regimento Bento Gonçalves da Brigada Militar (em Porto Alegre), onde se encontra até hoje. As obras destinadas ao Museu Histórico Farroupilha (Piratini) tiveram trajetórias curiosas, ficando inacessíveis por muitos anos, como foi o caso do suposto desaparecimento da tela de Helios Seelinger, que foi localizada, depois de muitas buscas, enrolada no sótão da instituição.

O percurso das duas telas de Augusto Luis de Freitas e de Lucílio de Albuquerque que, até onde sabemos, não foram colocadas no Palácio, é menos tortuoso. As de Freitas, segundo Círio Simon (2020) eram por demais prosaicas e não condiziam com o mito que o PRR queria, o que explicaria nunca ter sido colocada no palácio, abrindo espaço para justificar a encomenda a Helios Seelinger. Saindo de local ignorado, foram expostas em 1935, no prédio do atual Instituto de Educação General Flores da Cunha, integrando a seção cultural da Exposição do Centenário Farroupilha, onde permanecem até hoje. Outra obra com trajetória errante foi *A Prisão de Tiradentes*. Retirada da Biblioteca Pública do Estado em 1953, para onde foi comprada, foi para o acervo do MARGS. Nos anos 1970, com a mudança do museu para sua sede na Praça da Alfândega, a obra foi transferida para o Museu Júlio de Castilhos, ações que carecem de coerência, documentação e de justificativas.

EPÍLOGO

Tentamos, ao longo deste artigo, responder às perguntas que nos colocamos frente ao tema do mecenato estatal no Rio Grande do Sul nas primeiras décadas do século XX. Trata-se de tema complexo e vasto, que já foi objeto de inúmeros estudos (registramos aqui alguns deles) mas ainda está longe de ser respondido na totalidade. Vimos que as razões das encomendas estatais de obras de arte estão vinculadas à necessidade de fortalecimento da imagem do Estado e do PRR, partido que dominou toda a Primeira República. Observamos que os critérios de escolha dos

temas e contratos não estão explicitados nos documentos legais, o que não impediu sua consecução. Quanto aos artistas contratados, a resposta natural é a do prestígio nacional, antes de valores locais, visto que a visibilidade era a ambição maior dos que encomendavam. Sobre a repercussão na época, ela foi estrondosa, pelos registros da imprensa diária (considerando o reduzido *corpus* que consultamos), além de não termos registro de oposições ou rejeições. Sobre a situação atual das obras, pelo menos aquelas localizadas, é estável em instituições legais e estão sob cuidados técnicos. Quanto à última indagação, de como essa coleção atuou na construção de uma autoimagem, aparentemente não causou maiores alterações, até pela dificuldade de acesso ao Palácio Piratini¹⁴. Entretanto, de algum modo, elas ficaram gravadas na memória coletiva local e, direta ou indiretamente, ajudaram a construir uma visualidade para a história local mas, principalmente, elas colocaram o Rio Grande do Sul no contexto histórico nacional. Do ponto de vista de sua contribuição para o sistema das artes local, esse primeiro colecionismo estatal consolida a ideia de arte para o grande público e, do ponto de vista institucional, ela fortalece e legitima o recém-criado (1908) Instituto Livre de Belas Artes, ação que dará frutos quando, por ocasião da grande reforma administrativa do Estado (anos 1950) e período de um segundo fluxo de encomendas, culminará com a criação do MARGS.

REFERÊNCIAS

- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CARVALHO, Ronald de. *Estudos Brasileiros*, 1ª Série. Rio de Janeiro: Edição do Anuario do Brasil, 1924. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4370/1/003912_COMPLETO.pdf
- CORONA, Fernando. *Palácios do Governo do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: CORAG, 1974.
- Correio do Povo*. Coluna “Há um século no Correio do Povo”, 05 de janeiro de 2012, p. 28.
- Correio do Povo*. Coluna “Há um século no Correio do Povo”, 11 de junho de 2012, p. 21.
- Correio do Povo*. Coluna “Há um século no Correio do Povo”, 14 de março 2019, p. 21.
- Correio do Povo*. Coluna “Há um século no Correio do Povo”, 20 de dezembro de 2011, p. 32.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *A Pintura de História no Brasil no Século XIX: Panorama Introdutório*. Arbor Ciência, Cultura e Pensamento, Vol 185, No 740 (2009). Disponível em: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/386> Acesso em 14 de junho de 2020.
- GOMES, Paulo, “A Cultura e o ano de 1954: uma mirada retrospectiva”. In *Memória do Museu*

- (organizado por Paulo Gomes e Vera Regina Luz Grecco). Porto Alegre: CORAG, 2005.
- IPHAÉ. Web Site IPHAÉ. Disponível em: <http://www.iphae.rs.gov.br/Main.php?do=BensTombadosDe talhesAc&item=40812>. Acesso em 14/06/2020.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Antônio Parreiras: pintor de paisagem, de gênero e história*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1981.
- MICELLI, Sérgio. *Vanguardas em retrocesso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MURATORE, Eliane; POSSAMAI, Zita. *Imagens & Artefatos: estudos sobre o acervo do Museu Júlio de Castilhos*. Porto Alegre: UFRGS, 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/16130516/Imagens_and_Artefatos_estudos_sobre_o_acervo_do_Museu_Julio_de_Castilhos
- NASCIMENTO, Marlene Ourique do. *Na pista das imagens: produção e circulação de pinturas históricas no Rio Grande do Sul de 1914 a 1935*. Porto Alegre: UFRGS, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2015 (Dissertação de mestrado). Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/117818>
- NASCIMENTO, Marlene Ourique do. *Nas tintas da história: a produção de pinturas históricas de temática farroupilha na república velha gaúcha*. Porto Alegre: PUCRS, Escola de Humanidades, Programa de Pós-graduação em história, 2019. (Tese de doutorado). Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/8821>
- ROBE, Consuelo Vaz. *Conservação de Pinturas em Ambientes Inadequados: Estudo da Pintura "Alegoria do Sentido e Espírito da Revolução Farroupilha" de Hélio Seelinger*. Pelotas: UFPel, Bacharelado em Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis, 2011. (Trabalho de Conclusão de Curso). Disponível em: <https://conservacaorestauro.files.wordpress.com/2013/05/tcc-consuelo.pdf>
- SALGUEIRO, Valéria. "A arte de construir a nação: pintura de história e a Primeira República". In *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 30, 2002. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2170/1309>
- SIMON, Círio. *Helio Seelinger – O Rio Grande de pé pelo Brasil*. Disponível em: <http://profciriosimon.blogspot.com/2019/09/289-rs-de-pe-pelo-brasil.html>. Acesso em 14/06/2020.

NOTAS

- 1 Este artigo está vinculado à pesquisa nº 38643 (UFRGS) – *Artistas, Historiadores da Arte e Críticos: uma perspectiva da arte no Brasil a partir dos acervos artísticos e documentais (públicos e privados)* (UFRGS), atualmente em desenvolvimento, que integra o grupo de pesquisa de mesmo nome: CAPES nº 548038 (dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/3547353698576447).
- 2 O histórico dessas encomendas foi objeto de estudo de Marlene Ourique do Nascimento em dois trabalhos acadêmicos: na dissertação *Na pista das imagens: produção e circulação de pinturas históricas no Rio Grande do Sul de 1914 a 1935* (Porto Alegre, 2015) e na tese *Nas tintas da história: a produção de pinturas históricas de temática farroupilha na república velha gaúcha* (Porto Alegre, 2019).
- 3 Não há, rigorosamente falando, pinturas de história na trajetória de Pedro Weingärtner. Exemplos próximos disso foram as obras produzidos sob o efeito e testemunho pessoal da Revolução Federalista (1893). Um fator que deve ser considerado, na hipótese de uma possível encomenda, foi o caso do *Rodeio* (1908), encomendado pelo governo do Estado, que foi recebida com duras críticas.
- 4 Alguns exemplos: Carlos Roberto Maciel Levy (1981), Liandra Motta (2006), Valéria Salgueiro (2002), Lucia Klück Stumpf (2012 e 2014) e Maria de Lourdes Eleutério (2013).
- 5 Carlos Roberto Maciel Levy (1981) lista, na página 145, as seguintes encomendas: Manaus – Palácio Rio Negro; Belém – Palácio Lauro Sodré; São Luís – Palácio dos Leões; Natal – Palácio do Governo Estadual; João Pessoa – Palácio da Redenção; Recife – Palácio do Campo das Princesas; Salvador – Palácio Rio Branco; Cachoeiras (BA) – Prefeitura Municipal; Belo Horizonte – Palácio da Liberdade; Vitória – Palácio Anchieta; Niterói – Prefeitura Municipal; Rio de Janeiro – Palácio Guanabara, Tribunal Regional Eleitoral; São Paulo – Prefeitura Municipal, Palácio Bandeirantes; Curitiba – Palácio Iguaçu; Porto Alegre – Palácio Piratini, Museu Júlio de Castilhos.
- 6 Constam na lista: 1 friso de 2 x 26,50m; 1 quadro de 5,20 x 3,80m; 4 quadros alegóricos pequenos; 1 quadro de 6,30 x 3,20m.
- 7 Sobre essa obra, e sua trajetória, ver: SILVA, Ana Celina Figueira da; MINUZZO, David Kura; MURATORE,

- Eliane. *A Prisão de Tiradentes*. Disponível em: https://www.anpuh-rs.org.br/conteudo/view?ID_CONTEUDO=1337&impressao
- 8 Os avaliadores citados, o escultor Giuseppe Gaudenzi (1875–1966), o poeta Victor Silva (1865–1922) – que dirigia a Biblioteca Pública – e o arquiteto Affonso Hébert (1852–?) foram personalidades influentes e de destaque na vida artística e cultural da cidade.
 - 9 Constam na lista: 1 tela de 5,40 x 3,10m; 10 telas de 2,60 x 2,25m para as paredes do grande salão; 1 tela de 4,10 x 2,50m para o teto de um pequeno salão.
 - 10 *Decoração para o interior do Palácio do Catete* (realizada conjuntamente com Décio Villares), 1897. Óleo sobre argamassa, 295 x 350 cm. Assinado e datado no canto inferior direito. Reproduzida na página 51, do livro de Carlos Roberto Maciel Levy (1981).
 - 11 As três telas seriam colocadas nos tetos de três salas do palácio, de acordo com relatório do período. Ver: NASCIMENTO, 2015.
 - 12 Sobre o assunto, ver, de GOMES, 2005.
 - 13 Para mais informações, ver, de Paulo Gomes, “A vida, a obra e o tempo de Aldo Locatelli”. In *O Mago das Cores: Aldo Locatelli*. Porto Alegre: Marprom/CEEE, 1998.
 - 14 O que não é o caso da Biblioteca Pública do Estado, um espaço aberto ao público que, além do *Tiradentes*, de Parreiras, que entre 1912 e 1925 (dados pesquisados até o momento) teve muitas obras de arte adquiridas, tema no qual trabalhamos no momento.

AS PINTURAS DE RETRATOS DA IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DA CANDELÁRIA: DE ACERVO A COLEÇÃO

MÁRCIA VALÉRIA TEIXEIRA ROSA

Doutorado em História e Crítica de Arte pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais/PPGAV, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ / Professora Adjunta do Departamento de Estudos e Processos Museológicos/DEPM. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/ UNIRIO. / Coordenadora do Projeto de Extensão e Cultura “Igrejas Históricas no Rio de Janeiro: descobrindo e revelando seus acervos”. Pró-Reitoria de Extensão e Cultura/PROExC/UNIRIO.

marciavaleria.rosa@gmail.com

Resumo

A partir do estudo dos acervos de pinturas de retratos nas Ordens Terceiras e Irmandades religiosas no Rio de Janeiro sobretudo o da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelária, propomos apresentar as primeiras iniciativas de instalação do Museu Sacro da Candelária elaboradas na década de 70 pelos museólogos Teresinha de Moraes Sarmiento que inventariou e organizou o acervo do Museu e por Arnaldo Machado que auxiliou na manutenção da instituição, cujo funcionamento vigorou de 1973 até 2006. Considerando a documentação do Arquivo F. B. Marques Pinheiro da Irmandade, nossa proposta consiste em apresentar uma das pinturas de retratos do acervo da ISSSC selecionada para constituir o acervo do Museu da Candelária.

Palavras-chave

Pinturas de retratos; Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelária; Museu da Igreja da Candelária; Vicente Mallio.

O acervo de pinturas de retratos da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelária¹ é constituído por cerca de 100 telas executadas por diversos pintores atuantes no cenário artístico do Rio de Janeiro entre 1870 e 1980. Entre os agraciados, foram representados os membros da Irmandade que ocuparam cargos administrativos na instituição como Procuradores, Tesoureiros e Secretários, mas sobretudo os Provedores. Também foram homenageados alguns membros eclesiásticos, Conselheiros do Império e Irmãos Benfeitores e Beneméritos que contribuíram financeiramente para obras na Igreja da Candelária e suas Repartições – da Caridade, do Coro e do Hospital dos Lázaros.

A partir do levantamento quantitativo do acervo de pinturas de retratos da ISSSC e sobretudo dos artistas que se encarregaram destas encomendas entre 1870 e 1980, destacamos para o presente artigo a tela do pintor português Vicente de Moraes Pereira Mallio (1832–1892) executado em 1877 [Fig. 1] único retrato do pintor no acervo.

A tela em formato oval representa uma jovem mulher em três quartos, datado e assinado no canto inferior esquerdo. Em termos compositivos apresenta semelhanças estilísticas com os demais retratos do acervo, tais como o rosto em diagonal ao observador, detalhamento na indumentária e elaborado penteado, cujo trançado parte do alto da cabeça e cai sobre os ombros, destacando o rosto alvo da jovem. A modelo usa um conjunto de broche e brinco com motivo floral, que de certa maneira impediu-nos de seguir alguns indícios da indumentária feminina oitocentista, cuja adereço era decorado com a miniatura do retrato do marido.²

Apesar de termos poucas informações da identidade da retratada entre 1876, data provável da encomenda e 1878, data provável de sua inauguração, nenhum dos documentos do Arquivo da Irmandade – Relatórios dos Provedores e os Relatórios de Tesoureiros e Secretários possibilitou-nos encontrar qualquer indício de referido retrato.

Nossa hipótese é que a retratada tenha sido homenageada por seus serviços prestados em uma das três Repartições da Irmandade, como Provedora ou Vice-Provedora, Esmoler, tendo como requisito ter sido admitida como Irmã, tal qual as outras mulheres representadas no



Fig. 1 – Vicente Mallio. s.título. o.s.t. 73 x 60 cm. Acervo da ISSSC.
Localização restrita. Fonte: Catálogo do IPHAN.

acervo. Para estas funções eram designadas as esposas dos Provedores, Vice-Provedores, Procuradores, Tesoureiros e Secretários. Mas também não descartamos a hipótese que a retratada tenha sido uma Irmã Benfeitora ou Benemérita, certamente homenageada em gratidão aos donativos legados à Irmandade ou especificamente à uma das instituições, porém não identificamos nenhuma solenidade desta natureza nos documentos supra citados entre 1876 e 1878.

No entanto observamos que no Álbum de Fotografias de eventos da ISSSC – solenidades da Irmandade realizadas na Igreja, no Hospital dos Lázaros e no Asilo das Crianças Desvalidas, consta uma foto de uma das salas do Asilo decorada para a exposição dos trabalhos escolares das alunas de bordado em 1919, onde podemos observar o referido quadro de Vicente Mallio pendurado em uma das paredes, com a mesma moldura até o presente momento. [Figs. 2 e 3]³



Fig. 2 – ISSSC. Arquivo F. B. Marques Pinheiro. Iconografia Álbum de fotografias de eventos da ISSSC [1915–1931]. Armário 43. Prateleira C. Pacote 2829. Folha 39. Foto 2. Fonte: Foto da autora.

O processo de encomenda de uma pintura de retrato era iniciado com uma Proposta apresentada por algum Irmão em reunião da Mesa Administrativa e em seguida era organizada uma Comissão encarregada de acompanhar o processo da homenagem. A Proposta era registrada no Livro de Atas e constava de dados que nos permitiram algumas identificações: as razões do preito, as dimensões dos quadros – seja em tamanho natural ou “três quartos” e a escolha dos locais a serem dispostos no ato da inauguração. Quanto à identificação do nome do artista encontramos algumas variáveis: indicação dos nomes dos pintores e dos retratados em mesma Ata; proposta(s) e/ou esboço(s) e pagamentos ao(s) artista(s) em diferentes documentos – Livros de Atas, Relatórios de Provedores e Livros de Receitas e Despesas, localizados no Arquivo F. B. Marques Pinheiro da ISSSC. Além destes, as Pastas de Correspondências Emitidas e Recebidas pela Irmandade indica-nos a existência de uma disputa de Propostas entre os pintores para execução das encomendas, porém a maior parte da documentação referente às Comissões formadas para este propósito, mencionavam apenas um nome de artista. Passado este processo inicial, a Comissão encarregava-se da cerimônia de inauguração



Fig. 3 – Detalhe.

do retrato. Quando realizadas na Igreja da Candelária sobretudo no Consistório tratava-se de eventos mais concorridos, uma vez que este espaço é considerado o mais privilegiado por ser o local de reunião dos membros das Mesas Administrativas. No entanto, outros espaços internos – os acessos à Sala dos Cumprimentos, escadas e corredores no 2º andar também foram utilizados para estas solenidades denominados nos Relatórios dos Provedores como “Galerias dos Retratos” ou “Galerias dos Benfeitores”. De todo modo eram inacessíveis ao público em geral e aos fiéis devotos que apenas participavam das cerimônias religiosas, mas não tinham permissão aos espaços internos da Igreja.

Portanto, as pinturas de retratos tinham visibilidade somente para aqueles que ocupavam cargos administrativos e as pessoas que recorriam à Irmandade para acolher suas dificuldades financeiras. Deste modo, o acervo da ISSSC permanecia como um espaço decorado com pinturas, porém restritas aos olhos de seus encomendantes, o que nos leva a pensar numa hierarquia de espaços – o litúrgico, que foi e ainda permanece com um espaço público, e as dependências internas da Igreja que eram privadas exceto no período de funcionamento do Museu.

As “Galerias de Retratos” foram mencionadas nas reuniões das Mesas Administrativas muito mais como um discurso laudatório ao homenageado do que por seu valor artístico. No entanto, os membros das Mesas Administrativas demonstraram preocupação em conservar as telas, conforme identificamos nos Livros de Receitas e Despesas pagamentos referentes à restauração e limpezas de retratos.⁴ No entanto e apesar destes cuidados com o acervo, nenhum membro da Irmandade antes da década de 1970 manifestou a intenção de inventariar as obras. O que nos leva a indagar como os Irmãos consideravam este conjunto de quadros após a constituição do Museu?

Somente na edição do Jornal do Brasil em 1972 foi publicada a notícia da reforma da parte interna da Igreja da Candelária para a instalação do Museu de Arte Sacra da Igreja de Nossa Senhora da Candelária :

“As obras consistem na pintura geral do templo, lavagem dos mármore de sua nave, reforma dos lambris, envernizamento dos móveis e partes de madeira, restauração de quadros históricos de antigos provedores e benfeitores da Irmandade. (...) A secretaria que foi retirada do interior da Igreja, servirá para a organização, no próximo ano, do Museu da Candelária.” Cf. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=”Museu da Candelária”&pagfis=68860

Além da indicação da transferência da Secretaria para abrigar o Museu, observamos que a Igreja passou por uma limpeza para a preparação da festa de aniversário de sua sagração, conforme mencionada na Ata da reunião da Mesa Administrativa em dezembro de 1973, ocasião que o Provedor Silvio Antonio da Silva declarou que

Em nossa Igreja da Candelaria, realizamos as festividades comemorativas do 75º aniversário de sua sagração, houve missa solene, assistida por sua Em.[Eminência] o Cardeal D. Eugenio Salles, e a seguir foi inaugurado o Museu de nossa Igreja, na antiga Sala da Secretaria e salão da Galeria de entrada, tendo sido descerradas 2 placas alusivas à data e inauguração do Museu. A benção foi dada pelo Snr. Cardeal e após discertou sobre o acontecimento, enaltecendo a obra da nossa Irmandade com o que acabava de presenciar. Resaltou (sic) que o que verificava representava



Fig. 4 – ISSSC. Arquivo F. B. Marques Pinheiro. Armário 043.
Prateleira B. Caixa 0636. Documento 02859. Fonte: Foto da autora.

a obra da fé cristã, no apreço às **peças sagradas** (grifo nosso) ali expostas. (...).
ISSSC. Arquivo F. B. Marques Pinheiro. Livro de Ata nº 25 da Mesa Administrativa.
Armário 101. Prateleira A. Documento 6. p.12.

No dia da inauguração foi lavrado um Têrmo, cujo cabeçalho consta de “Ato de Inauguração do Museu de Artes, Quadros e Esculturas”, que nos chama a atenção ao conjuntos de obras expostas e não ao nome oficial que o Museu recebeu. O Têrmo conta com 5 assinaturas dos membros da Mesa Administrativa seguidas de 36 assinaturas, entre autoridades políticas, membros de “Associações Portuguesa, de Ordens e Irmandades Religiosas”.⁵ No registro fotográfico da solenidade, além do Cardeal D. Eugenio Salles e do Provedor Silvio Antonio da Silva, foram identificados as presenças das seguintes autoridades Monsenhor Fernando Ribeiro, Lourenço Monteiro de Queirós, Deputado Francisco da Gama Lima, Lígia Fernandes da Cunha, Álvaro Dias, ministro do Tribunal de Contas, entre outros”.**[Fig. 4]**

O discurso do Cardeal destacou principalmente seu apreço pelos objetos litúrgicos expostos em vitrines, tais como relicários, palmas

em prata, crucifixos com incrustações de pedra, conforme as fotografias localizadas no referido Arquivo. Na continuidade da mesma Ata, o Provedor destacou a organização do Museu e fez um agradecimento pela dedicação

“de nossa Irmã a Prof. Snra D. Terezinha de Moraes Sarmiento, museóloga de renome, que ali soube provar com a sua competência e seu amor à Irmandade, apresentando uma obra que ressalta aos nossos visitantes o respeito aos nossos antepassados ali representados nos quadros expostos, pelo muito que fizeram pela Instituição, além do carinho da Irmandade pela obra que lhe foi confiada.” Id. Id, p.12–13.

Neste trecho observamos o deferimento da Irmã Benemérита Terezinha de Moraes Sarmiento⁶ e os esforços do Irmão Definidor Antonio Feliciano Leão no auxílio à museóloga para viabilizar este empreendimento da Irmandade.

O espaço do Museu Sacro abrangia os corredores de acesso à escada, a Sala de Cumprimentos, o hall de entrada para Secretaria no segundo andar, o corredor de acesso ao Consistório e principalmente a antiga Secretaria da Irmandade, conforme mencionamos. Após a cerimônia os convidados foram encaminhados para o Consistório da Igreja onde foram proferidos os discursos do Provedor e do Cardeal D. Eugênio Salles, que receberam medalhas de ouro e os demais convidados uma medalha de prata.⁷

A descrição de algumas peças presentes no Museu só foram registradas na Ata da Reunião realizada em outubro de 1974, em que o Provedor Silvio Antonio da Silva comunicou

“que se achava em andamento a instalação do nosso Museu, onde a nossa irmandade apresentará em continuação ao nosso Consistório, a sua galeria de Obras de Arte constituída por quadros e objetos de prata de uso em nosso Templo, medalhas e condecorações recebidas, vasos etc. É nosso desejo inaugura-lo (sic) no dia 9 de Dezembro p.f. comemorando o 75º Aniversário da inauguração de nossa Igreja, desejamos fazer cunhar uma medalha alusiva à data”. ISSSC. Arquivo F. B. Marques Pinheiro. Livro de Ata Mesa Administrativa. nº 25. Armário 101. Prateleira A. Documento 6.

Neste relato identificamos a intenção do Provedor em adequar um espaço para as “Obras de Arte” demonstrando, portanto, uma preocupação de musealização de parte do acervo das pinturas de retratos e dos objetos litúrgicos.

Os princípios norteadores dos Museus de Arte Sacra, em geral, passam pelo processo de ressignificação simbólica no que diz respeito à funcionalidade e à finalidade do objeto litúrgico e da escultura devocional. Ou seja, são retirados de seu espaço original e adquirem o status de obra de arte expostas em vitrines e pedestais. Ganham, portanto, uma potência narrativa que permite o diálogo interdisciplinar entre arte sacra, museologia e história.⁸ Em especial no Museu da Candelária haviam vitrines contendo diversas peças provenientes da Igreja, do Hospital e do Asilo, conforme observado nas fotografias do Arquivo F. B. Marques Pinheiro.

Em relação à disposição das pinturas de retratos encomendadas pelas Irmandades religiosas, o percurso de um quadro seguia a indicação da Proposta da Comissão, conforme mencionamos. Posteriormente, a tela poderia ser trocada de parede pelos Irmãos das Mesas Administrativas sucessivas. Deste modo, as pinturas de retratos eram entendidas como parte do **acervo** da instituição, pois eram descritas pelos Secretários e Tesoureiros nos Relatórios dos Provedores e nos Livros de Receitas e Despesas no item “Patrimônio”.

No entanto, ao serem selecionadas para ocuparem as paredes de um Museu, tais quadros eram dispostos segundo uma lógica de expografia. No caso do acervo da Candelária, somente a partir de 1973, as pinturas de retratos foram exibidas como uma **coleção** (grifo nosso) ao lado de jarras, medalhas em bronze e pratarias.

A museóloga Teresinha Sarmento iniciou o levantamento documental no Arquivo da Irmandade, tomando anotações em cadernos, blocos ou papéis de diversos tamanhos e guardando recortes de jornais sobre a Igreja da Candelária e sobre as pinturas de retratos.⁹ Em seguida elaborou o Inventário e organizou a coleção para o Museu, conforme registrado no livro “Museu da ISSSC”¹⁰ com os seguintes dados: número e descrição dos objetos tombados e a procedência de cada peça – da Igreja



Fig. 5 – ISSSC. Arquivo F. B. Marques Pinheiro. Armário 043. Prateleira B. Caixa 0636. Documento 02859. Fonte: Foto da autora.

ou da Secretaria, do Hospital dos Lázaros e do Educandário Gonçalves de Araújo, instituições já mencionadas.

Neste processo de musealização das pinturas de retratos para o Museu da Candelária observamos que desde a inauguração, a tela representando a mulher não identificada da lavra do pintor Vicente Pereira Mallio ocupava uma parede ao lado das telas representando o Conselheiro Ferreira Vianna e do casal Felipe Nery Pinheiro e Laura Amanda Pinheiro. [Fig. 5]

Como não identificamos quais foram os critérios escolhidos pela museóloga na seleção das obras para o Museu Sacro, permanecemos cercados por muitas perguntas, motivando-nos ainda mais esta investigação. Por que selecionar uma tela justamente sem identificação da retratada? Estimulados por Jacques Le Goff, seguimos os rastros da trajetória artística de Vicente Mallio no Rio de Janeiro.

O pintor seguiu o ofício do pai e desenvolveu sua carreira no Rio de Janeiro, executando sobretudo retratos para diversas instituições na capital e em outras cidades brasileiras. Investigamos principalmente sua produção anunciada no *Jornal do Comércio* entre 1870 – década de execução do retrato do Museu da Candelária e 1890 – década de falecimento do pintor.¹¹

Considerando o cenário artístico deste período, o local de maior visibilidade para os artistas era a participação nos certames da Exposição Geral de Belas Artes, organizadas pela Academia Imperial de Belas Artes, com grande apelo de críticos e público. Vicente Mallio participou somente de uma edição em 1870, apresentando o retrato do Imperador.¹² No entanto, observamos que o pintor publicou anúncios no *Jornal do Comércio*, sobre suas qualidades como “retratista a óleo e photographo, garante a perfeição de seus trabalhos e modicidade de preços; na rua Sete de Setembro n.25”¹³, mesmo endereço de seu atelier mencionado no Catálogo da EGBA.

Outras produções de Mallio foram expostas principalmente nas Galerias Moncada e Glace Élégante, ambas localizadas na rua do Ouvidor, logradouro de destacada efervescência cultural na capital carioca no período entresséculos e anunciadas nas edições do *Jornal do Comércio*. Devemos considerar que tais anúncios poderiam ser pagos pelos proprietários dos referidos estabelecimentos para atrair novos clientes ou pagos pelos artistas para favorecer a publicidade de seus trabalhos, tendo em vista que muitos retratos expostos já tinham destinos definidos.

De fato, observamos uma notícia na primeira página da edição de maio de 1878, da exposição dos retratos do “Dr. José Lopes Ferreira **e de sua senhora**” (grifo nosso) na Galeria Moncada.¹⁴ Mediante este anúncio, surge-nos ainda mais perguntas: quem indicou o artista para a ISSSC? Sem evidências de pagamento da pintura, nossa hipótese é que o pintor tenha oferecido à Irmandade o quadro representando uma possível Benfeitora. Mas por que D. Teresinha Sarmiento escolheu expor em uma coleção permanente do Museu uma tela, cuja identificação é apenas a assinatura do pintor e a data de execução? Qual seria a importância desta obra?

As obras do pintor continuarão ganhando espaço nos anúncios do *Jornal do Comércio*, mesmo após seu falecimento em 1892¹⁵ e o Museu seguirá seu funcionamento, sendo inclusive referenciado no Inventário do IPHAN/RJ elaborado em 2001¹⁶ e encerrará suas atividades em 2006. Muitas dúvidas apresentadas neste artigo permanecem sem respostas. Talvez tenha sido esta a intenção da museóloga: expor a única tela de Vicente Moraes Pereira Mallio representando uma jovem e misteriosa mulher de olhos esverdeados e nos proporcionar seguir os vestígios desta coleção.

REFERÊNCIAS

- CAVALCANTI, A, MALTA, M, PEREIRA, S G. (org). *Coleções de Arte: Formação, Exibição, Ensino*. 1ed. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015.
- IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DA CANDELÁRIA. Arquivo F. B. Marques Pinheiro. *Iconografia. Álbum de fotografias de eventos da ISSSC [1915–1931]*.
- _____. Relatório apresentado à Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelária pelo Irmão Provedor Antonio José Gomes Brandão em outubro de 1876 por ocasião da posse da nova Administração. Rio de Janeiro: Typ. De Pinheiro & C., 1876.
- _____. Relatório apresentado à Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelária pelo Irmão Provedor o Conselheiro Visconde de S. Salvador de Mattosinhos em 28 de outubro de 1877 por ocasião da posse da nova Administração. Rio de Janeiro: Typ. Vera-Cruz, 1877.
- _____. Relatório apresentado à Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelária pelo Irmão Provedor Antonio Joaquim de Carvalho Lima em 28 de julho de 1878 por ocasião da posse da nova Administração. Rio de Janeiro: Typ. De Pereira Braga & C., 1878.
- _____. Referente ao 2º Exercício 1882–1983. Apresentado pelo Provedor Lourenço Monteiro de Queiroz. Rio de Janeiro, 1983.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes. Período Monárquico – Catálogos de Artistas e Obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1990.
- MACHADO, Arnaldo. *Candelária: aspectos históricos, arquitetônicos e artísticos*. Rio de Janeiro: Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelária, 2017.

NOTAS

- 1 Este artigo é um desdobramento da pesquisa para tese de doutoramento, a partir da documentação relacionada à formação do Museu da Candelária. Cf. ROSA, Márcia Valéria Teixeira. *O acervo de pinturas de retratos da Irmandade de Santíssimo Sacramento da Candelária: relações e reações entre pintores e encomendante*. Programa de Pós Graduação em Artes Visuais/PPGAV/EBA/UFRJ.
- 2 No acervo da ISSSC, encontra-se o retrato da Esmoler Miguela Moreira de Avellar, cujo broche representa seu esposo, Visconde de Avellar. Cf. ROSA, Márcia Valéria Teixeira. *op.cit.*
- 3 Atualmente a instituição é conhecida como Educandário Gonçalves de Araújo. Cf. ISSSC. Arquivo F. B. Marques

- Pinheiro. Álbum de Fotografias de eventos da ISSSC [1915–1931]. Armário 043. Prateleira C. Pacote 2889. Folha 39, foto 2.
- 4 Em documentos da Secretaria encontram-se relatórios referentes à “Restauração de quadros do Museu da ISSSC e das pinturas da Igreja da Candelária. 1972–1983”. Cf. Id. op.cit. Caixa 0016. Pacote 00111.
- 5 Id. id. Livro de Registro de Inaugurações, com assinaturas das pessoas presentes. 1935–1982. Armário 102. Prateleira C. Caixa 411. p.4–5.
- 6 Teresinha Maria Lamego de Moraes Sarmiento foi admitida como Irmã em novembro de 1932, conforme Livro de Termos de Admissão de Irmãos da ISSSC. Arquivo F. B. Marques Pinheiro. Armário 045. Prateleira A. Referência 03222, p.383.
- 7 Entre os presentes estava Ferreira Mendes, autor dos desenhos das medalhas que foram distribuídas às autoridades. Id. id. Desenho da Medalha Comemorativa dos 75º aniversário de inauguração da Igreja da Candelária, de Joaquim José Ferreira Mendes. 1973. Mapoteca 001. Gaveta E. nº 00151. O artista recebeu o Diploma de Irmão Benemérito em outubro de 1980. Cf. Id. id. Mapoteca 001. Gaveta A. nº 00010.
- 8 Cf. POMIAN, Krzysztof. Coleções. Enciclopédia Einaudi. Memória – História. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, vol.1 Agradeço a generosidade do professor Cicero de Almeida e minha bolsista Julia Maria dos Santos pelas trocas de informações e diálogos sobre o campo da museologia e o da história da arte.
- 9 Este material foi doado pela museóloga (1929–2012) para o Núcleo de Memória da Museologia no Brasil/ NUMMUS, da Escola de Museologia da UNIRIO, sob orientação do professor Dr. Ivan Coelho de Sá.
- 10 id. id. Museu da ISSSC: relação de tombamento dos objetos. Armário 102. Prateleira D. Documento 438.
- 11 Entre vários anúncios, destacamos a exposição de um retrato na Galeria Glace Élégante, na edição de junho de 1877, p.4, mesmo ano da jovem mulher do acervo da ISSSC. Cf. memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_06&pesq=Glace%20Elegante
- 12 LEVY, Carlos, 1990.
- 13 Cf. memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_05&Pesq=Vicente%20Mallio&pagfis=15541
- 14 Cf. memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_06&Pesq=Vicente%20Mallio&pagfis=18331. Até o presente momento, a única referência deste senhor é o fato de ter sido Benfeitor na Venerável Ordem Terceira do Senhor Bom Jesus do Calvário e Via-Sacra.
- 15 Em julho de 1892, o Jornal anunciou a exposição na Galeria Moncada do retrato do Senador Bias Fortes, seguido de comentário elogioso: “(...) trabalho artístico feito pelo falecido pintor Vicente Mallio, é magnífico”. Cf. memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_02&pesq=Vicente%20Mallio&pagfis=5691
- 16 Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados/INBMI da Igreja de Nossa Senhora da Candelária, elaborado pela 6ª Superintendência Regional do Rio de Janeiro. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ IPHAN. Rio de Janeiro: 2001, volume 2 e 3.

A COLEÇÃO DE RETRATOS DOS BENEMÉRITOS DA IRMANDADE DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DO RIO DE JANEIRO/BRASIL: UM ESTUDO DO ACERVO

MARIA BEATRIZ BIANCHINI BILAC

*Pesquisadora de Pós Doutorado, Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, Brasil,
biabiabilac@gmail.com*

Resumo

O objetivo deste trabalho é investigar o conjunto de retratos dos Beneméritos abrigados na Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro/Brasil. Entendemos os retratos como documentos que carregam valor histórico e que auxiliam a identificar a composição da elite local. A escolha dos retratados deve-se à importância deste grupo no modelo de organização da Irmandade desde sua fundação em Lisboa no ano de 1498, posteriormente adotado em todas as Misericórdias do Império. Os retratos ficam geralmente em galerias especiais ou em algumas de suas Repartições. Essas coleções representam aspectos significativos da história destas instituições e dos indivíduos que delas fizeram parte.

Palavras-chave

Retratos de Beneméritos; Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro; Elites; Brasil

Investigamos neste trabalho o conjunto de retratos dos Beneméritos abrigados na Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro/Brasil. A escolha dos retratados deve-se à importância deste grupo no modelo de organização da Irmandade desde sua fundação em Lisboa no ano de 1498, posteriormente adotado em todas as Misericórdias do Império. Essas coleções representam aspectos significativos da história destas instituições e dos indivíduos que delas fizeram parte. As Misericórdias brasileiras obedeceram a um modelo de organização legado pela matriz portuguesa. Em Portugal, produzir estátuas e retratos de Benfeitores das Ordens Religiosas e das Irmandades foi uma tradição que se reproduziu em território brasileiro. O acervo acessível no momento desta pesquisa conta com cerca de 100 obras. Este, certamente, não é o número definitivo a ser considerado. A série de retratos da Instituição ainda é um conjunto pouco estudado e merece estudos mais detalhados. A obra mais antiga, de 1620, de artista não identificado, retratando Gonçalo Gonçalves, o Moço, e Maria Gonçalves, sua esposa, é digno de nota segundo Levy [1] por ser o único na pintura colonial fluminense onde aparecem duas figuras retratadas em corpo inteiro.

Cadorin [2] registra a existência de 1 retrato do século 17, 2 do século 18 e 44 do século 19. Hanna Levy [3] revela também a existência de retrato de Inácio da Silva Medela (grande Benemérito), datado de 1795.

No total encontrado para o século XIX há 45 telas e para o século XX, 40. Há também um retrato sem qualquer identificação da época. Na coleção há somente 8 mulheres representadas. Há que se reforçar o fato de que é possível a existência de outras obras não acessíveis para consulta atualmente no acervo.

Os artistas com assinatura na obra são: Auguste Petit, Marius Verán, Vítor Meirelles, Simplício de Sá, Eduardo de Sá, Rocha Fragozo, Gustavo Dall'Ara, Almeida Jr., Dimitri Ismailovitch, E. Medeiros, H. Köhler, Oliveira, Antônio Valle de Sousa Pinto. José Leandro de Carvalho e Antônio Araújo Sousa Lobo puderam ser conhecidos através de documentação de encomenda e ordem de pagamento. Há três retratos pelo primeiro e um pelo segundo.

O acervo aqui analisado apresenta-se como um importante referencial para a história da retratística na cidade do Rio de Janeiro, abrigando um conjunto de obras produzidas desde o século XVII até o princípio do século XX.

Seguindo a tradição das Misericórdias brasileiras, no Rio de Janeiro obedeceu-se a um modelo de organização legado pela matriz portuguesa. Em Portugal, fazer estátuas e retratos de benfeitores das Ordens Religiosas e das Irmandades foi uma tradição a ser reproduzida no território brasileiro.

O indivíduo destinado a revelar sua imagem é quase sempre um doador ou alguém que prestava caridade relevante e que viria a ser alvo de respeito da diretoria e da comunidade local. Também um membro da irmandade, quando passava a ocupar um cargo diretivo, teria a honra de ser retratado.

Os retratos via de regra são expostos em galerias especiais e distintas repartições das Santas Casas, como no caso da Misericórdia do Porto/Portugal, na qual, segundo catálogo datado de sua inauguração em 1890, existiam 262 quadros listados, como informa Moraes [4].

Essa prática se revela verdadeira para outros tipos de confrarias ou instituições religiosas ou laicas, como as Associações Comerciais, Câmaras Municipais e Sociedades de Beneficência Portuguesa. Nestas últimas perduram elementos que as situam sob o modelo das Misericórdias Portuguesas e que lhes permitem assegurar o favorecimento de grupos e poderes elitistas [5].

A literatura sobre este gênero da pintura, a exemplo de West [6], Schneider [7] e Castelnuovo [8] aponta para o fato de que os retratos constituem-se como uma das formas de garantia de visibilidade social. Os retratos são, neste caso, documentos privilegiados para demonstrar, entre outros diversos elementos, espaços de emergência e consolidação de grupos sociais em determinados momentos de uma sociedade Agem, assim, como indicativo do status dos indivíduos que eles representam.

No final do século XVIII e início do XIX afirma-se no Brasil um tipo de imagem que enfatiza mais fortemente o caráter dos interesses nacionais que os da esfera familiar. Este é o caso dos retratos das

Misericórdias, irmandades que se constituíram em espaços críticos para as lutas pelo poder local, favorecendo as chances de status, prestígio, distinção e afirmação social aos seus integrantes.

Na irmandade do Rio de Janeiro foram retratados majoritariamente comendadores, doutores, padres, oficiais, militares e nobres, com o predomínio dos retratos masculinos. Mulheres são somente oito, todas retratadas no século XX. Os provedores em sua maioria eram nobres e políticos, quase sempre ocupando altos cargos a nível local, regional e nacional. Os beneméritos em sua maioria são homens ligados à política e cargos públicos, com diplomas universitários, ao lado de militares, capitalistas, comerciantes e agraciados com títulos de nobreza.

Como ilustração veja-se o caso de Jeronymo José Teixeira Jr, Visconde do Cruzeiro. Filho de comerciante português, firmou-se como comerciante e capitalista e foi protagonista de ininterrupta carreira legislativa iniciada em 1854, data de sua eleição para a Assembleia Provincial do Rio de Janeiro até sua escolha para o Senado (1873–1889). Formado na Faculdade de Direito de São Paulo, foi diretor do Banco do Brasil, Ministro da Agricultura e dos Transportes.

Este tipo de carreira e ascensão pode ser verificado na totalidade da composição de Provedores e Benfeitores da Irmandade, situação que demonstra a homogeneidade do grupo aqui em tela. Isso se constata pela formação superior desse grupo nos cursos tradicionais de Direito, Medicina e Engenharia e por semelhantes padrões de carreira, elementos cruciais para a formação e reiteração das relações sociais e laços de sociabilidade de grupo.

Dos 13 Provedores ao longo de 1828 a 1938 conseguimos identificar sete retratados, sendo três com autoria identificada.

No que diz respeito à retratística, vale lembrar que este estilo de pintura no Brasil esteve, durante todo o período colonial, quase inteiramente vinculado às instituições religiosas. Não era prática corrente à época a encomenda de retratos para decorar as casas, nem o gênero constituía um símbolo de status social. No caso das instituições, os retratos coloniais eram estreitamente ligados à tradição religiosa das ordens, irmandades e confrarias portuguesas e representavam, como já

visto, os benfeitores dessas instituições, homenageados em vida e após a sua morte com a produção de seus retratos.

Debret [9] menciona essa tradição e afirma sua importância na sociedade colonial. Como ele registra, o retrato do doador só era colocado no hospital depois de sua morte, pintado de corpo inteiro, geralmente com a representação da Santa Casa ao fundo.

As obras, em sua maioria, seguiam um modelo de composição identificado pela posição estática do retratado na cena construída no primeiro plano, um cenário com a presença de algum móvel e, ao fundo, a paisagem da instituição a que o homenageado pertencesse. Os trajes e o papel institucional desempenhado pelos homenageados eram os atributos essenciais do retrato, cuja função era estritamente pública e honorífica.

Já no século XIX o retrato alcança um lugar de importância significativa no cenário das artes no Brasil, quando se verifica uma presença maior da pintura erudita ou acadêmica no país e pintores, nem sempre retratistas por excelência, e passam a se dedicar mais intensamente a esse gênero.

A SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DO RIO DE JANEIRO E SUA COLEÇÃO DE RETRATOS

A primeira Santa Casa fundada em Portugal é a de Lisboa, datada de 1498 e a Misericórdia como instituição alcança um lugar extraordinário no cenário político do país.

No Brasil podemos destacar algumas fundações das Misericórdias: A Santa Casa do Espírito Santo já existia em 1551, quando de sua transferência para Vitória. Na década de 1560 já havia irmandades em Olinda e Ilhéus; a Misericórdia do Rio de Janeiro funcionava desde 1582, época em que a frota de Diogo Flores Valdés chegou à Baía de Guanabara.

A Misericórdia de São Salvador da Bahia data de cerca de 1542. Em São Paulo, há a criação da Confraria da Misericórdia de São Paulo dos Campos de Piratininga no ano de 1560. Há também a fundação de

Misericórdias no século XVII em território brasileiro: Sergipe, Paraíba (1604), Itamaracá (1611), Belém (1619) e Igarassu (1629). Padre Antonio Vieira aponta em um carta de 1653 a existência da Misericórdia de São Luís do Maranhão. A Misericórdia do Rio de Janeiro foi fundada em meados do século XVI, em data incerta. A sua criação costuma ser atribuída por vários estudiosos ao padre José Anchieta em 1582.

Como outros exemplos podemos citar a do Espírito Santo que já existia em 1551, quando de sua transferência para Vitória. Na década de 1560 já havia irmandades em Olinda e Ilhéus; a Misericórdia do Rio de Janeiro já funcionava em 1582, época em que a frota de Diogo Flores Valdés chegou à Baía de Guanabara.

A Misericórdia de São Salvador da Bahia data de cerca de 1542. Em São Paulo, ha a criação da Confraria da Misericórdia de São Paulo dos Campos de Piratininga no ano de 1560. Para o século XVII destacamos os casos de Sergipe, Paraíba (1604), Itamaracá (1611), Belém (1619) e Igarassu (1629). Padre Antonio Vieira aponta em um carta de 1653 a existência da Misericórdia de São Luís do Maranhão.

Seguindo os moldes da Misericórdia de Lisboa, o cargo de provedor exigia inúmeros requisitos. Fazenda [11] aponta que no caso da irmandade fluminense, os provedores deveriam ser “homens de autoridade, prudência, virtude, reputação e idade de maneira que os outros irmãos os pudessem reconhecer como cabeça e lhes obedecessem com mais facilidade; e ainda que por todas as sobreditas partes o merecesse, não poderiam ser eleitos de menos idade de quarenta anos”. Além disso, entre outras qualidades, o provedor deveria ser possuidor de bens, letrado, de cor branca e cristão velho. Além disso, entre outras qualidades, o provedor deveria ser possuidor de bens, fundamentalmente proprietário de terras (situação que garantiria sua ajuda para socorrer as finanças da irmandade), letrado, de cor branca e cristão velho.

Estas regras afunilavam o ingresso de vários grupos principalmente à mesa administrativa, gerando uma concentração da participação de indivíduos com situação econômica privilegiada e reconhecido prestígio social e claramente explicitavam preconceitos de classe, credo e cor.



Fig. 1 – Galeria dos Provedores da Misericórdia do Rio de Janeiro.
historiaemonumentos.blogspot.com2014internet

O conjunto de retratados nesta irmandade a esta época é composto por um número expressivo de políticos de projeção nacional e regional. Dos Provedores entre 1828 e 1889 foram identificados sete quadros.

Entre a Independência do Brasil até o final do Império (1822 a 1889) constata-se a presença de provedores com títulos de nobreza e muitos outros que circulavam na esfera política, como Ministro, Senador, Deputado, Presidente de Província, Governador, Conselheiro de Estado ao lado de ricos comerciantes. Em 1889, com o advento da República os traços principais do período anterior ainda sobrevivem sem mudanças notáveis na composição de seus quadros dirigentes.

O hospital da Santa Casa de Misericórdia passou por um grande impulso, entre 1838 e 1854, durante a administração de José Clemente Pereira, com a construção de um grandioso edifício, inaugurado em junho de 1852. O edifício em estilo neoclássico conta com dois pavimentos e três corpos ligados por uma galeria central.

A fachada principal possui colunas de granito que delimitam portas e janelas. Ao centro, existe uma escadaria e um frontão com esculturas em baixo-relevo tendo a imagem da Misericórdia e símbolos da medicina e religião católica. As esculturas do frontão foram feitas em pedra lioz. Na sede estão exibidas as estátuas de Frei Contreras, Anchieta, D. Pedro II e José Clemente Pereira.

Para o século XVIII, há informação da existência de dois retratos: José Francisco de Mesquita (1722) e Manoel de Pontes Câmara (1762), ambos de autoria desconhecida. Entretanto, Hanna Levy [10] revela também a existência de retrato de Inácio da Silva Medela (grande Benemérito), datado de 1795, obra esta não catalogada pela Misericórdia em questão. Do século XIX há 45 telas e 40 do século XX, a mais recente posterior a 1974 e um retrato sem qualquer identificação de época.

De todo o acervo por nós inventariado, somente dois retratos são de meio corpo, dispostos no segundo andar. Os de corpo inteiro apresentam-se tanto de pé como de frente. As telas em geral apresentam o retratado sobreposto a um fundo, muitas vezes com representação de ambientes exteriores e interiores, a exemplo de mesas, livros, tapetes, cortinas, bem como outros símbolos que possam caracterizá-lo. Os símbolos neles mostrados dão indícios das características dos representados e ratificam a identidade grupal das elites locais.

A partir do exposto na análise aqui apresentada, constata-se a importância dos acervos de retratos nas Misericórdias portuguesas e brasileiras, os quais se constituem, portanto, em um espaço de reconhecimento e valorização dos indivíduos que delas participaram, ajudando a construir uma memória visual das elites, como parte de um conjunto de elementos simbólicos que representam a história de uma nação.

O material apresentado neste artigo nos autoriza, portanto – no que tange à história do retrato e à dinâmica da composição das elites – reconhecer as Santas Casas de Misericórdia como uma espécie de galeria de homens ilustres e verificar de que forma os retratos são uma manifestação dos indivíduos que eles representam e do desejo de distinção social.

BIBLIOGRAFIA

- [1] LEVY, Hanna. *A pintura colonial no Rio de Janeiro*. Revista do SPHAN, 1:6, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 1942. 251–269.
- [2] CADORIN, Mônica de Almeida. *O acervo do Hospital Geral da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro: uma contribuição ao estudo do retrato*. 2007. Disponível em <http://www.arte.unb.br/anpap/cadorin.htm>. Acesso em 20 jan.2011.
- [3] LEVY, Hanna. *Retratos Coloniais*. Revista do SPHAN, 9 Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 1945.251–290.
- [4] MORAES, Maria Antonieta Lopes Vilão Vaes de. *Pintura nos séculos XVIII e XIX na galeria de retratos dos benfeitores da Santa Casa de Misericórdia do Porto*. 2001 (Mestrado diss). Porto. Disponível em <https://www.rcaap.pt/detail.jsp?id=oai:repositorio-aberto.up.pt:10216/18490>. Acesso em 15 de novembro de 2012.
- [5] CHAVES, Larissa Patron. 2008. *Honremos a Pátria Senhores! As Sociedades Portuguesas de Beneficência: caridade, poder e formação de elites na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul (1854–1910)*. (PHD diss. Unisinos, Rio Grande do Sul). Disponível em <http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/2174>. Acesso em 15 de novembro de 2012.
- [6] WEST, Shearer. *Portraiture*. UK: Oxford University Press, (Oxford History of Art) 2004.
- [7] SCHNEIDER, Norbert. *Il ritratto nell'arte*. Italia: Taschen, 2002.
- [8] CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- [9] DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo. Edusp, 1989.
- [10] LEVY, Hanna. LEVY, Hanna. *Retratos Coloniais*. Revista do SPHAN, 9 Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 1945.
- [11] FRANÇA, J. A. 1980. *Perspectiva artística da história do século XIX português*. Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Disponível em <http://analisesocial.ics.ul.pt/>. Acesso em dezembro de 2015 de web site de Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

COLEÇÃO GUITA E JOSÉ MINDLIN: PAIXÃO E INTERESSE PELA CULTURA DO PAPEL

MARIA LUISA LUZ TAVORA

Profª. Dra. Escola de Belas Artes /UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil

Resumo

A Coleção Guita e José Mindlin resulta de um intercâmbio entre o artístico e o literário. Ambos fascinados por obras raras constituíram um dos acervos de maior valor histórico da América Latina. Doadas sua parte brasileira à USP, em 2005, transformou-se na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. O interesse do casal pela cultura do papel desdobrou-se na maior coleção de gravuras artísticas, no Brasil. Livros ilustrados, álbuns de artistas e gravuras participaram de inúmeras exposições, a partir dos anos 1980. Quatro mostras comentadas fizeram circular o olhar dos colecionadores, voltado para a valorização histórica da produção gráfica brasileira dos anos 1950 a 1970.

Palavras-chave

Gravura Moderna; Acervo Histórico; Coletismo; Arte Brasileira.

NÃO FAÇO NADA SEM ALEGRIA (Mindlin, 2009)

O casal Guita (1916–2006) e José Mindlin (1914–2010) ocupa lugar especial na vida artístico-cultural brasileira. José Mindlin, paulista e filho de imigrantes russos, cultivou o hábito de leitura na infância. Aos treze anos, fascinado por obras raras, adquiriu uma edição de 1740, o Discurso sobre a História Universal, de Jacques-Benigne Bossuet. Àquela altura dava-se a gênese de um acervo que o celebrizou como um dos maiores colecionadores brasileiros. A Biblioteca Mindlin é considerada a mais importante coleção do gênero formada por um particular, em terras brasileiras (32 mil títulos correspondendo a aproximadamente 60 mil volumes), um dos acervos de maior valor histórico da América Latina.

Guita, sua esposa, – amor dos bancos universitários no Curso de Direito da Universidade de São Paulo/USP, possuía igualmente paixão pelos livros. Acompanhava o marido em suas garimpagens por sebos e antiquários brasileiros e no exterior. Zelosa pelo acervo, interessou-se por conservação, tendo estudado o assunto no Brasil, na França, na Espanha e na Alemanha. Montou um laboratório em seu domicílio, dedicando-se aos cuidados técnicos que a biblioteca do casal demandava. A biblioteca foi construída, em 1965, aos fundos da residência do colecionador, em pequeno prédio destinado à guarda do vultoso acervo. Guita aprofundou sua atuação na área, com a criação, em 1988, da Associação Brasileira de Encadernação e Restauração¹.

Mindlin interessava-se por diversos campos do conhecimento, o artístico e cultural, o científico, pelas questões do mundo empresarial, pela política e pela economia. Atuou nessas diferentes áreas como membro de inúmeros conselhos e entidades nacionais e internacionais.² Formado em Direito, advogou por alguns anos, trabalhando também como jornalista do Estado de São Paulo, atividade iniciada com apenas quinze anos. Tentou ser livreiro, em 1946, montando com um amigo e também colecionador, Claude Blum, uma livraria de obras raras (cerca de três mil volumes), chamada Parthenon. Preferia fechar compras em livrarias, não frequentava leiloeiros. Afastou-se da advocacia, fundando em 1950 a empresa Metal Leve, com mais de cinco mil empregados,

que se tornou hegemônica no setor de peças para automóveis – pistões automotivos. Um exemplo de empresa nacional moderna, entendida como instrumento do desenvolvimento político, social e econômico do país. Para além desta hegemonia, a partir de 1970, a Metal Leve, tendo Mindlin como seu presidente, apoiou de forma intensa a literatura nacional, patrocinando reedições de revistas e de livros de arte também, antiga paixão do empresário. Para ele, a “leitura era uma fruição”, algo muito além do acesso à informação, constituindo um dos grandes prazeres que o ser humano dispõe.³ Mindlin esteve atento à publicação e reedição de significativa produção da literatura brasileira.

Empresário bem sucedido por quatro décadas afastou-se do mundo empresarial em 1993, tendo vendido sua parte da companhia Metal Leve em 1996, passando a dedicar-se integralmente à sua coleção.

Com a aposentadoria em 1993, Mindlin criou condições para intensificar e centrar-se na atividade de bibliófilo, campo no qual celebrou-se nacional e internacionalmente. Passou a presidir a Associação de Bibliófilos do Brasil. Sua coleção reúne livros científicos e didáticos, periódicos, relatórios de viajantes, literatura brasileira e portuguesa, manuscritos históricos e literários (originais e provas tipográficas), estampas, álbuns ilustrados, livros de artistas, gravuras artísticas e matrizes.

Embora fosse generoso com a frequência de pesquisadores e interessados em seu acervo, tornou parte de sua coleção pública em 2005. O casal e seus quatro filhos doaram a parte brasileira da biblioteca para a Universidade de São Paulo/USP, transformando-a na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. Parte desta doação pertencera ao bibliófilo Rubens Borba de Moraes (1889–1986)⁴ cuja guarda fora dada aos Mindlin, após sua morte. Uma nova sede foi construída no Campus Universitário desenvolvida pelos escritórios Eduardo de Almeida e Rodrigo Mindlin Loeb, empreendimento assessorado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

O interesse do casal pela cultura do papel desdobrou-se na maior coleção de gravuras artísticas no Brasil. Parte da coleção de livros ilustrados, álbuns, gravuras e matrizes ocupou espaços nobres de exposições nacionais e internacionais, a partir do final dos anos 1980.

A circulação de seu acervo em espaços expositivos insere-se no “princípio da eficácia dos atos de consagração” como advoga o pensador francês Pierre Bourdieu, em relação ao papel dos diferentes agentes do campo artístico.⁵

Dentre as inúmeras exposições realizadas com o acervo dessa coleção, pode-se destacar quatro mostras que conferem sentidos ao rico acervo de gravuras de Mindlin, espelhando a produção dos artistas pioneiros modernos e os da segunda e terceira gerações de artistas gravadores, incluídas obras da gravura popular e para ilustração. Obras que se situam no período da ativação da gravura, no eixo Rio-São Paulo, dois grandes centros de eventos relativos ao que fora produzido nos anos 1950–1970 e que se produzia na década contemporânea à mostra.

Entre as muitas exposições que fizeram circular estas criações, tem-se: *Pioneiros e Discípulos*, em 1988 e *MATRIZES e GRAVURAS BRASILEIRAS: Coleção Guita e José Mindlin*, em 1993, realizadas na Fundação Calouste Gulbenkian / Centro de Arte Moderna José de Azevedo Perdigão / Lisboa. E duas mostras no Brasil, uma intitulada *COLECIONADORES Guita e José Mindlin: Matrizes e Gravuras*, em 1998, no Centro Cultural FIESP / Galeria de Arte do SESI, São Paulo e *Coleção Guita e José Mindlin*, em 1999, na Mostra Rio Gravura, espaço Cultural dos Correios, no Rio de Janeiro.

A coleção Guita e José Mindlin cumpre um papel que bem destaca Pierre Bourdieu voltado para o cenário que envolve cada produção criativa. Para o estudioso, a atribuição de valor a uma produção artística supõe, para além da criação do artista, a atuação de um vasto campo artístico, plural em seus domínios. Este campo constitui uma rede (ou circuito de arte), cujos agentes favorecem um certo tipo de relação entre a obra de arte e seus intérpretes,⁶. Este entendimento pode ser aplicado à Coleção Guita e José Mindlin, para pensá-la enquanto instância de celebração que, em cada tematização das mostras, torna-se uma agente eficaz da legitimação da gravura moderna e contemporânea brasileiras.

PIONEIROS E DISCÍPULOS

Título da exposição realizada em 1988, no Centro de Arte Moderna José de Azevedo Perdigão / Lisboa que se estruturou na perspectiva histórica do processo de condução das técnicas gráficas no Brasil para o campo da expressão individual do artista moderno. Compõem o conjunto exposto obras de Axl Leskoschek (1889–1975), Lívio Abramo (1903–1992), Oswaldo Goeldi (1895–1961), Darel Valença (1924–2017), Fayga Ostrower (1920–2001), Maria Bonomi (1935) e Renina Katz (1925). Os três primeiros artistas são mestres pioneiros da gravura moderna, e os demais representantes da segunda geração de gravadores, com formação a partir da década de 1940.

Fayga Ostrower e Renina Katz iniciaram-se na xilogravura com Axl Leskoschek, em 1946, na Fundação Getúlio Vargas, no Rio de Janeiro.⁷ Renina Katz, mudou-se do Rio de Janeiro para São Paulo em 1951, passando a ensinar gravura de 1952 a 1955, na Escola Livre de Artes Plásticas no MASP/SP.⁸ Maria Bonomi⁹, italiana naturalizada brasileira, foi impactada por uma exposição de Lívio Abramo em 1953, em São Paulo, buscando no ano seguinte a orientação do mestre, em seu pequeno ateliê paulista da Rua Timbiras. Posteriormente juntou-se a Lívio na criação do Estúdio Gravura, onde ensinou gravura, integrando-se à proposta do orientador de abordá-la como meio moderno de expressão.

Darel Valença, pernambucano, passou a residir no Rio de Janeiro em 1946, tendo estudado gravura em metal com Henrique Oswald (1918–1965), no Liceu de Artes e Ofícios, em 1948. Dois anos depois, aproximou-se de Oswaldo Goeldi, orientador que o levou a dedicar-se inteiramente à arte. Em 1951, foi para São Paulo onde ensinou gravura em metal, também na Escola Livre de Artes Plásticas no MASP/SP. Voltou para o Rio, tornou-se professor na Escolinha de Arte do Brasil. Por um ano, de 1956 a 1957, a convite do Diretório Acadêmico da EBA, Darel montou um curso de litografia aprendida com profissionais de gráficas antigas no Rio de Janeiro. Realizou a apropriação artística da técnica.

A presença de Oswaldo Goeldi dava-se como referência visual das mais significativas, como pioneiro da abordagem poética da gravura na

tendência expressionista, no Brasil. A atuação do grande mestre deu-se no Curso de Especialização¹⁰, oferecido nas dependências da Escola Nacional de Belas Artes/EBA, de 1955 até sua morte em 1961.

Os três pioneiros, constantes da mostra em Lisboa, estiveram à frente dos núcleos de ensino cariocas ou paulistas, que se ocuparam da prática da gravura pensada como instrumental para a criação moderna. Os discípulos, presentes nesta exposição assim como outros que dela não participaram, desenvolveram atividades em torno da gravura, intensificando sua prática no eixo Rio/São Paulo. Um momento especial de produção de uma nova geração de artistas gravadores. A mostra requer esta chave de compreensão.

O acervo dos Mindlin, organizado para a exposição *Mestres e Discípulos*, revelou a relação estreita entre ensino e prática artística. As genealogias resultam da mobilidade dos mestres e dos discípulos entre as duas cidades, um trânsito saudável de gravadores ligados pelo interesse comum na arte moderna. Uma rede cujas práticas materializam o entendimento de que “todo ensino deve produzir em grande parte, a necessidade de seu próprio produto e, assim constituir enquanto valor ou como valor dos valores, a própria cultura cuja transmissão lhe cabe. [...]”¹¹ Discípulos que se tornariam mestres de novas gerações de artista-gravadores, participando do processo de atualização e sistematização do ensino da gravura.

A coleção dos Mindlin, apresentada nesta articulação geracional, emerge como instância afirmadora da história que acompanha o momento especial vivido pela gravura, atualizado na exposição *Mestres e Discípulos*. A circulação de seu acervo oferece oportunidade de recolocar em discussão os problemas artísticos solucionados pelos artistas com suas propostas estéticas em seu cenário histórico.

MATRIZES À VISTA!

O interesse dos Mindlin pela cultura do papel fundamentou a coleção de gravuras, estampas, albuns ilustrados, livros de artistas e muito especialmente de matrizes. Em sua coleção de matrizes, inclui o acervo do editor de albuns de artistas Julio Pacello doado por sua viúva Lia Pacello ao casal, após sua morte. Mindlin tinha interesse em mergulhos profundos no processo de criação revelado pelas matrizes.

A exposição realizada em 1993, também no Centro de Arte Moderna José de Azevedo Perdigão / na Fundação Gulbenkian, em Lisboa, intitulava-se *Matrizes e Gravuras Brasileiras: Coleção Guita e José Mindlin*.

A presença de matrizes à vista constitui dado significativo para o entendimento da produção da gravura moderna e contemporânea, no Brasil. Neste cenário, revela a singularidade da gravura moderna, na qual todo o trabalho de execução está sob a responsabilidade do artista. Desde a criação da imagem, passando por sua transposição para a matriz e sua impressão, todas etapas revelam-se atos criativos. Resgatada para o campo artístico, a gravura em qualquer técnica tivera historicamente funções e resultados integrados a uma funcionalidade, perdida na modernidade – a multiplicação da mesma imagem. O processo de criação singulariza-se ressignificando, em muitos casos, o entendimento mesmo da multiplicação. A particularização das tiragens e o dispositivo da assinatura manuscrita se integram ao jogo das matrizes que funcionam muito além de espaço limite dos gestos do artista na execução de suas imagens. Elas podem se tornar formas a comporem a imagem gravada segundo processos de superposição, justaposição, com jogo livre de variações, gerando resultados diferentes. Um caráter experimental mobiliza o artista gravador na intimidade de sua criação, na privacidade de seu ateliê, em profícuo diálogo com a materialidade de sua matriz.

O primeiro conjunto de matrizes a fazer parte da coleção dos Mindlin foi comprado de Axl Leskoschek, artista austríaco que escolheu o Rio de Janeiro como refúgio dos horrores da guerra, permanecendo no Brasil de 1941 a 1948. Professor de muitos artistas brasileiros, Leskoschek introduziu com a xilogravura, a ilustração moderna,

no Brasil. Destacou-se com a ilustração para os clássicos de Dostoiévski editados pela José Olympio. Exímio miniaturista criava imagens numa espacialidade em profundidade, em matrizes de três ou quatro centímetros de altura.¹²

O conjunto dos artistas¹³ que constava na exposição era numeroso e representativo das experimentações das questões gráficas. Pode-se destacar a presença da segunda e terceira gerações. Lá estavam os *gravadores essenciais*, aqueles que elegeram a gravura como seu meio preferencial de expressão, como Edith Behring, Evandro Carlos Jardim, Fayga Ostrower, Rubem Grilo, Teresa Miranda e Vera Chaves Barcellos, entre outros. Participavam ainda, artistas com passagem experimental pelas diferentes técnicas gráficas, como Fávio de Carvalho, Wesley Duke Lee, José Roberto Aguilar, cujas obras enriqueciam as indagações de ordem técnica e estética formuladas em relação à tradição do meio. Neste contexto, a emergência de um novo olhar demandou um mergulho radical dos artistas nas questões de ordem técnica e rediscussão da abordagem de gravura para fins expressivos, uma nova estética, imprimindo aos procedimentos usuais uma liberdade frente à tradição. O acervo de José Mindlin, colocado em circulação nesta mostra, incorporava a gravura feita por pintores, uma vez considerada instrumental de expressão. Visão ampla que acolhe a gravura original como obra única a ser reproduzida e variada segundo as necessidades expressivas de seus criadores. Não limita seu interesse ao virtuose, ao homem do *métier*, a seus aspectos técnicos, mas compreende a multiplicidade e a pluralidade como modalidades de existência da gravura artística.

CELEBRAÇÃO DO ACERVO

Outra exposição da Coleção Guita e José Mindlin, que requer atenção dos estudos de história da arte é a que foi realizada no Centro Cultural FIESP, Galeria de Arte do Sesi, situada no coração da cidade de São Paulo – a Avenida Paulista. Intitulava-se *Os Colecionadores Guita e José Mindlin: matrizes e gravuras*. Aberta em novembro de 1998, estendeu-se

até fevereiro de 1999. Exposição que, segundo seus organizadores “revelava aspectos importantes da modernidade brasileira que precisavam ser vistos, revistos e analisados.” Apoiada pela Agência de Propaganda Leo Burnett, habitualmente patrocinadora de mostras de obras exclusivas de serigrafias de artistas brasileiros, a exposição era a primeira da série “Colecionadores”, tendo seu presidente afirmado, em apresentação do respectivo catálogo, que estariam “patrocinando uma outra forma de arte. A arte de colecionar.”¹⁴ A Série colocava em discussão uma das peças fundamentais do circuito das artes visuais: as coleções e os colecionadores de obras de arte.

Resultado da garimpagem na coleção, celebrava-se uma seleção de artistas e respectivas obras ‘que marcaram a nossa história visual e conceitual.’ Uma homenagem aos Mindlin, amantes dedicados ao mundo da arte sobre papel, possuidores da maior coleção de matrizes de gravura em metal e em madeira da arte brasileira. Cerca de 750 peças de 70 artistas.¹⁵ No total, estiveram expostas 156 matrizes das mais diferentes técnicas de gravura. Das 255 xilogravuras, 118 foram apresentadas com suas respectivas matrizes. No caso das 148 gravuras em metal, 29 estavam ao lado de suas matrizes.

Em seu texto de apresentação, *Inteligência e Sentimento*, o crítico de arte e curador da mostra, Jacob Klintowitz escreve sobre a importância das coleções de arte, como produtos de sua época. Podem revelar para um arqueólogo do futuro a ótica de nossa época, uma vez que a arte expressa o saber e o sentimento de seu tempo.

Norteadas por dois conceitos, a exposição apresentava obras de artistas de grande relevância nacional, destacando os que gozavam de importância no exterior, e contemplava a relação arte e seu tempo: “deste ponto de vista, o da qualidade das ideias e dos sentimentos, a necessidade do conhecimento do ofício nos dá uma informação subjacente que é o elogio do trabalho humano, entendido aqui como reunião de vários conhecimentos, que vão desde o trato artesanal da matéria até a informação precisa da história da arte e da visualidade atual”¹⁶

A coleção de gravuras e matrizes dos Mindlin, a cada evento expositivo, fortalece sua inscrição na história da gravura no Brasil. Inúmeros

nexos visuais reúnem os artistas presentes em grupos distintos. Nesta mostra foi marcante a presença da xilogravura com uma proporção invejável de matrizes. Deste conjunto, o artista Gilvan Samico (1928–2013) ocupou um espaço simbólico de valorização da cultura popular, questão própria do nacionalismo dos anos 1960, alimentada pela busca de uma identidade brasileira nas artes plásticas. Sua gravura potencializou-se no romanceiro popular, com personagens legendários e resíduos arcaicos da fé cristã, incisão cerebral no espaço mitomágico. Duas privilegiadas referências artísticas em sua formação foram as aulas com Lívio Abramo, em São Paulo em 1957, e no ano posterior, a orientação de Oswaldo Goeldi, no Rio de Janeiro.

José Mindlin, nesta mostra, expôs 36 obras deste artista que cobriam seu percurso criativo do ano de 1958 a 1992. Ofereceu oportunidade ímpar ao público de se envolver com este artista pernambucano, pela representatividade de seu conjunto, pela arte de colecionar!

MOSTRA RIO GRAVURA

A Mostra Rio Gravura foi um projeto da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro e da RioArte que transformou a cidade em uma grande palco para a gravura nacional e internacional, com a realização de mais de 50 exposições, em todas as instituições artísticas e culturais da Cidade Maravilhosa, de setembro a outubro de 1999. Quarenta e cinco instituições participaram. Projeto “criado para promover a integração entre a cidade, seus habitantes e seus visitantes.”¹⁷ Um momento especial, inédito mesmo, de um balanço nos acervos de coleções privadas e institucionais públicas, de galerias, conjugado a múltiplas atividades complementares como palestras e conferências, depoimentos de gravadores e críticos, lançamentos de livros, apresentação de vídeos, tendas culturais e montagem de oficinas móveis de xilogravura. José Mindlin foi um dos conferencistas, em 22/08.

O Espaço Cultural dos Correios foi destinado a 12 exposições¹⁸, com destaque para duas grandes coleções, a de Guita /José Mindlin

e a de Mônica / George Kornis. A exposição do acervo dos Mindlin ocupou três espaços diferentes; um conjunto de 74 artistas oferecia um grande panorama desta linguagem, dos anos 40 aos anos 90, no Brasil; uma sala especial trazia 108 obras de Axl Leskoschek, a grande referência da ilustração moderna; e uma saleta com “dez preciosas matrizes[...] Uma forma de auxiliar as experiências dos processos técnicos, testemunho do envolvimento do artista no ato de produzir sua obra.”¹⁹

A Coleção dos Mindlin é uma escola de lições visuais históricas do processo de afirmação da gravura artística em território brasileiro, registros da memória. A Coleção, privilegiando obras imprescindíveis à recondução desta memória, dá às gravuras expostas um longo ciclo de presença e vida, conferindo a cada exposição um permanente valor, atualizado em pontos de vista diferenciados, com novas articulações temáticas.

José Mindlin, figura que buscou a alegria em sua longa vida, afirmava que o conjunto da coleção o emocionava e dava grande prazer para toda a sua família. Ao oferecer seu acervo para as inúmeras exposições nacionais e internacionais, dizia com muita simplicidade que esperava que o público pudesse, como ele, encontrar prazer e emoção. É possível aplicar o comentário que se segue para Mindlin: “Todo colecionista sabe bem, no íntimo de si mesmo, que coleciona para os outros: não conheço coleção digna de nome que não seja objeto de interesse social. Que não seja desejada pelas coletividades, que não seja desejada por seu efêmero possuidor como futuro bem comum, que será tanto mais dele quanto maior o for de todos.”²⁰

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURDIEU, Pierre. *Mercado dos bens simbólicos*. São Paulo: Perspectiva. 1982, pp.99–178.
- _____. O mercado dos bens simbólicos In: *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 162–1999.
- CHATEAUBRIAND, Carlos Alberto. Coleção Gilberto Chateaubriand 1920 a 1950. *Catálogo*. Vol.1, Rio de Janeiro:Francisco Alves, sd
- GREENE, Jaime. *Leo Burnett & Colecionadores*. In: OS COLECIONADORES Guita e José Mindlin: Matrizes e Gravuras. Leo Burnett e Centro Cultural FIESP/ Galeria do SESI. *Catálogo*, 1998, sp.

GRILLO, Rubem. *Os múltiplos caminhos da Gravura*. Catálogo Mostra Rio Gravura. Espaço Cultural dos Correios, 2 de setembro a 3 de outubro de 1999.

IMPRESSÕES – *panorama da xilogravura brasileira*. Catálogo. Porto Alegre: Santander Cultural, 23/01 a 25/04 de 2004.

KLINTOWITS, Jacob. *Inteligência e Sentimento* In: OS COLECIONADORES Guita e José Mindlin: Matrizes e Gravuras. Leo Burnett e Centro Cultural FIESP/ Galeria do SESI. Catálogo, 1998, sp.

MARTINS, Carlos. *A gravura brasileira dos anos 1920 aos anos 1960 no acervo da Pinacoteca de São Paulo*. In: Gravura e Modernidade. Exposição no Gabinete de Gravura Guita e José Mindlin, novembro de 2014/março de 2016. Estação Pinacoteca.

MATRIZES e Gravuras Brasileiras: Coleção Guita e José Mindlin (1993 : Lisboa, Portugal). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. In <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento225787/matrizes-e-gravuras-brasileiras-colecao-guita-e-jose-mindlin-1993-lisboa-portugal>. (2020,16.03; 16h)

MINDLIN, José. *A evolução do livros do Século XV ao Século XX* In: A Cultura do Papel. Marcio Doctors(org), Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Fundação Eva Klabin Rapaport, 1999, pp.43–56.

NOTAS

- 1 Do grupo de fundadores da Associação, participavam também Luís Otávio Louro Gomes, Márcia Toledo, Marisa Garcia de Souza e Thereza Brandão Teixeira, profissionais das duas áreas de atuação.
- 2 Presidente da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo – FIESP (1960) e da Associação de Bibliófilos do Brasil; Doutor Honoris Causa da Brown University; Secretário de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo (1975); Doutor Honoris Causa da Brown University.
- 3 MINDLIN, 1999:48
- 4 Bibliotecário, bibliógrafo, bibliófilo, historiador e pesquisador brasileiro. Professor, pioneiro da biblioteconomia no país tendo ocupado o cargo de diretor da biblioteca da Organização das Nações Unidas (ONU), em Nova Iorque. Desde 1987, o Conselho Regional de Biblioteconomia da 1ª Região, confere a Medalha Rubens Borba a profissionais de destaque. https://pt.wikipedia.org/wiki/Rubens_Borba_de_Moraes, (2020.04.07;22h)
- 5 BOURDIEU, 1996:192–199.
- 6 BOURDIEU, 1982: 99–178.
- 7 Curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas, duração de 6 meses, tempo integral.
- 8 Cursara pintura de 1947 a 1950 na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Neste último ano, buscou orientação de Carlos Oswald, no aprendizado da gravura em metal, no Liceu de Artes e Ofícios carioca.
- 9 Bonomi foi para a Europa, retornando ao Brasil em 1959, ano em que frequentou no MAM/Rio de Janeiro o curso inaugural do artista franco-alemão Johnny Friedlaender.
- 10 Curso livre de Especialização em Gravura de talho-doce, Água-forte e Xilografia criado em 1951, funcionando no edifício da Escola Nacional de Belas Artes. Teve programa elaborado por Raimundo Cela, primeiro professor contratado. Com sua morte em 1954, Oswald Goeldi assumiu a orientação do ateliê até 1961, ano de seu falecimento.
- 11 BOURDIEU, 1982, p. 211–218.
- 12 Na Editora José Olympio, em 1943, começou a ilustrar as edições de Dostoiévski “O adolescente”, “O eterno marido”, “Os irmãos Karamazov”, “O jogador” e “Os demônios”. Ilustrou ainda “Dois dedos” de Graciliano Ramos, em 1945, e “Uma luz pequenina”, de Carlos Lacerda, em 1948. <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/austriaco-que-ilustrou-edicoes-brasileiras-de-dostoevski-ganha-mostra-em-sp-18955948>(2018.30.05;13h)
- 13 Antonio Babinski, Carlos Scliar, Darel Valença, Janira da Motta e Silva, Edith Behring, Evandro Carlos Jardim, Farnese de Andrade, Fayga Ostrower, Flávio de Carvalho, Guerda Drentani, Iberê Camargo, José Roberto Aguiar, Lívio Abramo, Marcelo Grassmann, Márcio Périgo, Maria Bonomi, Mário Gruber, Mestre Nosa, Milton Dacosta, Oswaldo Goeldi, Otávio Araújo, Raimundo de Oliveira, Regina Silveira, Renina Katz, Rubem Grilo, Sergio Teles, Teresa Miranda, Trindade Leal, Vera Bocayuva Mindlin, Vera Chaves Barcellos, Wesley Duke Lee. Zoravia Bettiol. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento225787/matrizes-e-gravuras-brasileiras-colecao-guita-e-jose-mindlin-1993-lisboa-portugal>. (2020.16.03;14h). Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978–85–7979–060–7.
- 14 GREENE, Jaime A. *Leo Burnett & Os Colecionadores*, In: Catálogo Os COLECIONADORES Guita e José Mindlin: Matrizes e Gravuras, 1998.
- 15 Matrizes, linóleos, gravuras em madeira, gravuras em metal em diferentes técnicas (ponta seca, água-forte, água-tinta, verniz mole), serigrafia, litografia usadas separadamente ou em conjunto na mesma obra, processos de colagem, de relevo e de fotografia.
- 16 KLINTOWITZ, 1998, sp.

- 17 Mostra RIO GRAVURA. *Descobrimo o Rio com o melhor da gravura*. In: *Folder programação geral*. Prefeitura do Rio/ Secretaria Municipal de Cultura/RIOARTE, 1999.
- 18 Juntam-se às duas coleções, exposições especiais de Lasar Segall, Anna Letycia, Lívio Abramo, Oswaldo Goeldi, Marcelo Grassmann, Roberto Magalhães, Carlos Martins, José Guadalupe Posada e Máscaras Mexicanas.
- 19 GRILO, 1999:sp
- 20 Chateaubriand. sd/sp.

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO	5
A compra da colecção de pintura de Charles-Joseph, Príncipe de Ligne (1735–1814), pelo Príncipe Regente D. João (1767–1826) e o seu possível impacto nas colecções do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro	7
Ana Mafalda Barros	
Arte e Diplomacia no final do Antigo Regime: as colecções do Conde da Barca e do Marquês de Marialva na sua acção diplomática ao serviço de Portugal	25
Patricia D. Telles, Paulo Simões Rodrigues	
O manto dito da Aclamação do rei D. João VI: Confeção, Conservação e Documentação.....	37
Paula Tomás	
A César o que é de César: bens/colecções do imperador D. Pedro I no Brasil quando de sua partida para Portugal	49
Marize Malta	
A biblioteca da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro e a historiografia da arte no Brasil	61
Sonia Gomes Pereira	
Peças de Mobiliário da rainha D. Maria II e do rei D. Fernando II da sua residência oficial no Paço das Necessidades em colecções oficiais portuguesas	71
Teresa Sande Lemos	
Perto do coração: a joalharia enquanto elemento de representação ao nível das colecções reais portuguesas	83
Maria da Luz Pinheiro	
Os diamantes são para sempre, as jóias não. Descravações e reconversões de jóias da família real no séc. XIX	95
Teresa Maranhas, João Júlio Rumsey Teixeira	
Dos Revivalismos ao movimento Secessionista Vienense: vidros da Boémia da Rainha D. Maria Pia.	115
Maria João Burnay	

A magia do <i>abanico</i> : um olhar sobre a coleção de leques D. Maria Pia presente no Palácio Nacional da Ajuda, através da análise e origens do objeto	133
Laura Torres	
Do Palácio Foz para os Paços Reais, as aquisições da Família Real Portuguesa no leilão de 1901	143
António Cota Fevereiro	
Objectos de “valor artístico” de D. Carlos I no Palácio das Necessidades e a sua dispersão na primeira metade do século XIX (1913–15)	161
Sofia Braga	
<i>Galerie Pedre Daupias</i> : um ponto turístico em Alcântara.....	175
Ramiro A. Gonçalves	
A Porcelana Chinesa de Exportação no Século XIX e o Mercado Brasileiro.....	189
Maria Fernanda Lochschmidt	
As referências do colecionismo oitocentista na coleção de Eva Klabin: uma releitura da História da Arte?	205
Maria Teresa Silveira	
Pinturas de história como discurso diplomático: uma narrativa visual da História do Brasil no Itamaraty	217
Guilherme Frazão Conduru	
A coleção de pinturas do Palácio Piratini no colecionismo estatal do Rio Grande do Sul.....	229
Paulo César Ribeiro Gomes	
As pinturas de retratos da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelária: de acervo à Coleção	247
Márcia Valéria Rosa	
A Coleção de Retratos dos Beneméritos da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro/Brasil: um estudo do Acervo	261
Maria Beatriz Bianchini Bilac	
Coleção Guita e José Mindlin: paixão e interesse pela cultura do papel	271
Maria Luisa Luz Tavora	

As Coleções Reais sempre foram exemplos de um gosto refinado, servindo de referência a nobres e burgueses endinheirados, incrementando o negócio da produção artística. À medida que as oficinas artesanais se transformam em modernas firmas comerciais de uma variedade requintada de artes visuais e decorativas, ter o privilégio de servir uma Casa Real e alcançar o estatuto de 'fornecedor oficial' tornou-se uma posição desejada. Diversos agentes são envolvidos no processo de aquisição, em particular quando este se desenrola no estrangeiro, com os diplomatas a constituírem intermediários diligentes e eficazes.

A prática das coleções reais acaba por servir de modelo para outras coleções oficiais (presidenciais, regionais e municipais), as quais, mediante diferentes temporalidades, adotam perfis particulares.

**LIVRO NO ÂMBITO DO VII COLÓQUIO INTERNACIONAL
"COLEÇÕES DE ARTE EM PORTUGAL E BRASIL
NOS SÉCULOS XIX E XX: COLEÇÕES REAIS
E COLEÇÕES OFICIAIS"**

PALÁCIO NACIONAL DA AJUDA, 21 A 24 DE OUTUBRO DE 2020

ORGANIZAÇÃO



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

PPGAV

PROGRAMA DE
PROGRAMAÇÃO
EM ARTES VISUAIS
EBA-UFRRJ

ARTIS INSTITUTO DE ARTE E HISTÓRIA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO



LETRAS
LISBOA

FCT

Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia