

As imagens da rainha D. Maria I: retratos através do Atlântico

Breno Marques Ribeiro de Faria¹

Resumo: A proposta deste artigo é analisar alguns retratos que foram executados entre o último quartel do século XVIII e os primeiros anos do século XIX, nos quais figuram membros da família real portuguesa e alguns membros da administração colonial. Obras produzidas durante o reinado de D. Maria I de Portugal (1734 – 1816), que reinou de fato por um curto período, da ascensão ao trono em 1777 até a oficialização da regência de seu filho D. João (1767 – 1823) em 1792. Quinze anos atribulados com a morte a do marido D. Pedro III (1717 – 1786), seguida da morte do filho primogênito D. José (1761 – 1788) e pela Revolução Francesa. A determinação do objeto deste estudo visa selecionar um material privilegiado para observar certas características da cultura setecentista luso-brasileira, notadamente a dimensão da pintura de retrato dentro da esfera do poder monárquico absolutista português. Buscamos assim, reconstituir a circulação das obras para ser possível apreender o desenvolvimento dessa retratística que se origina na metrópole, atravessa o oceano Atlântico e chega até a América Portuguesa.

Palavras-chave: História da Arte. História da Pintura. Pintura de Retrato. Monarquia Portuguesa. Brasil Colônia.

Abstract: The purpose of this article is to analyze some pictures that were executed between the last quarter of the eighteenth century and early nineteenth century, in which there are members of the Portuguese royal family and some members of the colonial administration. Works produced during the reign of Queen D. Maria I of Portugal (1734 - 1816), who reigned in fact for a short period, from the ascension to the throne in 1777 until the official regency of her son D. João (1767-1823) in 1792. Fifteen years afflicted with the death of her husband Pedro III (1717-1786), followed by the death of the firstborn son D. José (1761-1788) and the French Revolution. The determination of the object of this study is to select a privileged material for observing certain characteristics from the eighteenth-century Luso-Brazilian culture, especially the dimension of portrait painting within the sphere of Portuguese absolutist monarchical power. We seek thus replenish the circulation of works to be able to grasp the development of this portraiture that originates in the metropolis, crosses the Atlantic ocean and reaches the Portuguese America.

Keywords: History of Art. History of Painting. Portrait Painting. Portuguese Monarchy. Colonial Brazil.

¹ Bacharel em História pela Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História - Área de Concentração: História da Arte - do IFCH da Universidade Estadual de Campinas, 2012 e bolsista da FAPESP.

Os retratos são uma manifestação do poder do monarca, que dificilmente poderia ser definido como algo material, sendo mais apropriado entendê-lo como uma força. O poder não é algo estático, mas a relação de algo ou alguém com outro ser e nesse sentido, pensamos na sua representação não somente como uma “ilustração”, mas como uma dimensão do mesmo. O fato de uma força dar-se a ver é parte constitutiva de sua existência, sendo assim impossível separar o poder de sua representação.

Na estrutura das monarquias absolutistas a “imagem” do rei tem uma função proeminente e ela se estende a todos os elementos do mundo material que dizem respeito à pessoa do monarca. *“O patrono real comporta-se como o primeiro destinatário das obras que encomendou; quer que estejam à altura de sua grandeza, nelas quer ler a imagem sensível de seu poder.”*² Por essa relação do poder com o mundo material o *“fausto não é somente o sinal da soberania: é a expressão de um poder que se materializa sob espécies sensíveis e que é capaz de renovar continuamente a aparência sob a qual se manifesta.”*³ Sendo assim, tudo e todos ao redor da monarquia estão associados a ela, como o centro de uma esfera.

A produção artística luso-brasileira de quase todo o século XVIII é de forma genérica situada dentro das categorias da História da Arte no Barroco,

coexistindo com o Rococó. Mesmo que tardiamente em relação a centros artísticos como a Itália e a França é ainda assim pertinente tendo em vista a utilização desse conceito para além de uma categoria estética que tem existências várias no tempo e no espaço, mas também como o de uma “cultura”, cuja propagação se dá dos centros do poder em direção ao todo da sociedade, sendo produzida para ser consumida de modo “orientador” pelas “massas”, servindo à consolidação das formas de “dominação”. Sendo o barroco uma cultura animada de um intento propagandístico, consegue-o na forma mais abrangente recorrendo à utilização simbólica, declaradamente política, do espetáculo, da festa e das artes. Neste sentido pode-se dizer de uma concepção barroca da prática política aplicada à cultura visual⁴.

Como uma metonímia visual as imagens, ou antes, os símbolos, longe de constituírem uma espécie de duplo do real, tornam-se uma dimensão estabelecida deste e um espaço imaginário cujos elementos remetem para múltiplos saberes. A repetição do símbolo estabelece um ritual que potencializa o próprio símbolo, que é por sua vez atualizado a cada execução do ritual de modo a criar um sistema circular. O espetáculo e a festa servem como “instrumento de unificação” por cristalizarem as formas vigentes de compreensão do real⁵.

² STAROBINSKI, Jean. *A invenção da liberdade, 1700-1789*. São Paulo, SP: Editora da UNESP, 1994, p. 21.

³ *Ibidem*, p. 22.

⁴ MARAVALL, Jose Antonio. *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. 6. ed. Barcelona: Ariel, 1996.

⁵ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro:

De forma teatral estabelecem-se nas celebrações as distinções inerentes àquela sociedade. Essa época pretende com a utilização da festa não interromper a vida com o lúdico, mas antes teatralizar toda a existência. O poder político vai valorizar essa atividade, colocando-a a serviço da estabilização social, do controle das mentalidades e da expansão da autoridade monárquica⁶.

Filha, esposa e mãe

D. Maria I (1734 – 1816) reinou de fato por um curto período, da ascensão ao trono em 1777 até a oficialização da regência de seu filho D. João (1767 – 1823) em 1792. Foram quinze anos atribulados com a morte do marido D. Pedro III (1717 – 1786), seguida da morte do filho primogênito D. José (1761 – 1788) e pela Revolução Francesa.

O casamento de D. Maria com seu tio paterno em 1760 foi intensamente comemorado na colônia, como atestam os relatos publicados das festas na *Villa de Nossa Senhora da Purificação*, e *Santo Amaro da Comarca da Bahia*⁷ e na *Vila*

*sempre Leal de São Francisco de Sergipe do Conde*⁸. Não faltaram demonstrações de contentamento e lealdade ao monarca, pai da noiva e irmão do noivo, presente na colônia brasileira via procuração passada ao seu retrato. Como em Salvador quando, “*Debaixo de um rico docel de damasco carmesim estava um retrato de Sua Majestade Fidelíssima, soberano objeto a quem o Chanceler Governador dedicou este régio culto.*”⁹

A rainha ascendeu ao trono no dia treze de maio de 1777, após a morte de

Casa de Sua Majestade, e Acadêmico da mesma Academia LISBOA, Na Oficina de MIGUEL MANESCAL DA COSTA, Impressor do Santo Officio, Ano 1762. Com todas as licenças necessárias. In.: CASTELLO, Jose Aderaldo. *O Movimento academicista no Brasil: 1641-1820/22*. São Paulo, SP: Cons. Est. de Cultura, 1969-1978. 3 v. Volume III. Tomo IV.

⁸ CATÁGRAFO EPIPOMPTÉUTICO dos aplausos soleníssimos, que na Vila sempre Leal de São Francisco de Sergipe do Conde fez celebrar o Nobilíssimo Senado da Câmara, ao 19 do mês de Dezembro de 1760. Em obséquio dos sempre Augustos, e Felicíssimos Desposórios DA SERENÍSSIMA PRINCESA DOS BRASIS NOSSA SENHORA COM O SERENÍSSIMO INFANTE DOM PEDRO Dedicado do Senhor Juiz Ordinário BERNARDO SIQUEIRA LIMA E MENESES, E Oferecido POR FREI BENTO DA APRESENTAÇÃO. O mais indigno dos seus Servos, e filho da Província de Santo Antônio do Brasil, Strictoris obseruantiae, Acadêmico supranumerário, da Academia Brasília Dos Renascidos. LISBOA, Na officina de Antônio Vicente da Silva. Ano MDCC.LXIV. Com todas as licenças necessárias. In.: CASTELLO, Jose Aderaldo. *O Movimento academicista no Brasil: 1641-1820/22*. São Paulo, SP: Cons. Est. de Cultura, 1969-1978. 3 v. Volume III. Tomo IV.

⁹ NARRAÇÃO PANEGÍRICO-HISTÓRICA Das Festividades com que a Cidade da Bahiasoleinizou os Felicíssimos Desposórios da princesa Nossa Senhora com o Sereníssimo Senhor Infante Dom Pedro, oferecida a El-Rei Nosso Senhor por seu autor o Reverendo Padre Manuel de Cerqueira Torres, Bahiense, etc. In.: CASTELLO, Jose Aderaldo. *O Movimento academicista no Brasil: 1641-1820/22*. São Paulo, SP: Cons. Est. de Cultura, 1969-1978. 3 v. Volume III. Tomo III. p. 206.

Contraponto, 1997.

⁶ BEBIANO, Rui. *D. João V: poder e espetáculo*. Aveiro: Estante, 1987, p. 59.

⁷ RELAÇÃO das FAUSTÍSSIMAS FESTAS que celebrou a Câmara da Villa de Nossa Senhora da Purificação, e Santo Amaro da Comarca da Bahia pelos augustíssimos desposórios da SERENÍSSIMA SENHORA DONA MARIA PRINCESA DO BRASIL Com o SERENÍSSIMO SENHOR DOM PEDRO INFANTE DE PORTUGAL, dedicada ao Senhor SEBASTIÃO BORGES DE BARROS, Cavaleiro professo na Ordem de Cristo, Capitão Mor das Ordenanças da mesma Vila, familiar do Santo Officio, Deputado atual da Mesa da Inspeção, e Acadêmico da Academia Brasília dos Renascidos por FRANCISCO CALMON, Fidalgo da

seu pai em fevereiro do mesmo ano. A cerimônia está descrita na publicação *AUTO DO LEVANTAMENTO, E JURAMENTO, QUE OS GRANDES, TÍTULOS SECULARES, ECCLESIASTICOS, E MAIS PESSOAS, QUE SE ACHÁRÃO PRESENTES, FIZERÃO Á MUITO ALTA, MUITO PODEROSA RAINHA FIDELÍSSIMA A SENHORA D. MARIA I...*¹⁰ É relevante pontuar que no título da descrição é feita referência a D. Maria I coroada, o que não aconteceu. Seguindo a tradição portuguesa e dinástica, não há coroação dos monarcas, mesmo que a coroa seja um de seus símbolos. Ela é usada na “decoreção” da cerimônia como um elemento emblemático, mas em nenhum trecho aparece como um objeto a ser usado pelo monarca. Da mesma maneira permanece nas representações visuais da rainha, a coroa aparece acompanhando a monarca, mas não sobre sua cabeça.

Entre as efígies de D. Maria I no acervo brasileiro os retratos da Câmara Municipal de Mariana (fig. 1) e do Museu da Inconfidência (fig. 2) são praticamente idênticos, mudando somente o formato, oval e retangular respectivamente. Nos dois ela está trajando vestido azul, de decote redondo e manga na altura do cotovelo, acabados em renda branca com tema floral. Na faixa vermelha, que diferente de retratos masculinos, passa

pelo ombro e não pende do pescoço, há uma joia que serve de abotoadura e na qual está a insígnia da Ordem de Cristo. O manto preso ao ombro direito junto à faixa é vermelho forrado de arminho no retrato de Mariana e roxo no de Ouro Preto. A mão direita segura o cetro, com o polegar e o dedo indicador, que passa a frente da coroa, esta sobre uma almofada amarela e um livro de capa vermelha do qual não se vê a lombada. Estes estão em uma mesa de tampo de pedra verde e estrutura de madeira dourada trabalhada com motivos *rocaille*, somente aparente no quadro da Câmara. O olhar é pouco expressivo, vago e não mira o espectador. Seu rosto está maquiado, no cabelo preso e arrematado com um adorno com penas azuis, há uma joia presa a um cordão de pérolas.

O fundo é marrom e possui uma cortina no canto esquerdo no quadro de Mariana, que também possui uma moldura particularmente trabalhada. De madeira talhada e dourada, em volta da tela possui caneluras e acima há o escudo de Portugal, dentro de um elemento *rocaille*. Muito similar ao elemento da fachada do edifício onde a pintura se encontra, construindo no mesmo período. Ambos muito similares com a composição do brasão de armas cunhada nas moedas durante o reinado de D. Maria I. Uma repetição consciente de símbolos que potencializa a presença da monarca, relembrando constantemente e em diversos meios a autoridade do soberano sobre os súditos. Em relação ao retrato de D. Maria

¹⁰ ...NOSSA SENHORA NA COROA DESTES REINOS, E SENHORIOS DE PORTUGAL, SENDO EXALTADA, E COROADA SOBRE O RÉGIO THRONO JUNTAMENTE COM O SENHOR REI D. PEDRO III. NA TARDE DO DIA TREZE DE MAIO. Anno de 1777. LISBOA NA REGIA OFFICINA TYPOGRAFICA Anno DE M.DCC.LXXX.

da Câmara de Mariana há documentação que possibilita inferirmos autoria à Custódio Luiz Soares em 1792.¹¹

Já o retrato de D. Maria I de Ouro Preto é parte de uma série dinástica, composta também pelos retratos de D. Pedro III, do príncipe D. José e de “D. Mariana Vitória de Bourbon”. As quatro pinturas têm o mesmo fundo neutro, que varia entre o marrom e o ocre, com mesma moldura simples formando um claro conjunto. O grupo tem sua procedência definida na catalogação, o que pode levar a uma determinação da origem. Constam nas fichas como sendo o último proprietário o Museu Arquidiocesano de Mariana vindas do Palácio Episcopal de Mariana. É possível que tais retratos tenham pertencido originalmente a Frei Domingos da Encarnação Pontével, 4º Bispo de Mariana, tendo em vista que foram arrolados dentre os bens dele “*quatro retratos das pessoas reais*”¹². Essa informação permite até mesmo supor a origem metropolitana dessas pinturas, sendo o proprietário originário também da metrópole. Mas nas fichas de catalogação consta a atribuição dos quatro retratos a João Lopes Maciel baseadas em uma passagem do *Museu da Inconfidência - Guia do Vi-*

¹¹ Verbete: Soares, Custódio Luiz. (Documento avulso do arquivo da Prefeitura de Mariana, maço 77). MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artesãos dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: MEC, 1974, 2v. (publicações do IPHAN); v. 27.

¹² VILLALTA, Luiz Carlos. O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura. In: *História da vida privada no Brasil*. Co-autoria de Fernando A. Novais. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

sitante de Orlandino Seitas Fernandes, onde o autor afirma que havia uma assinatura nas telas que desapareceu.¹³

Assim sendo, a autoria permanece em aberto, visto que a alegação anterior não é mais comprovável. Também poderíamos supor o autor dos retratos ser Custódio Luiz Soares, autor do retrato de Mariana, devido a semelhança entre os retratos da rainha. Mas ele poderia ter produzido o seu a partir desse, visto que não sabemos qual das duas é a precedente. Paralelamente ao conflito de informações sobre a origem e autoria das obras houve também a dúvida na identificação de duas delas, do retrato de D. José que foi averiguada no ano 2000¹⁴ e do retrato de “D. Mariana Vitória de Bourbon” que foi indagada em 1950.¹⁵

Existem mais retratos de D. Maria I no acervo brasileiro, por exemplo, um deles na Bahia no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia e outro no Rio de Janeiro no Museu Histórico Nacional. O primeiro (fig. 3), sem autoria, apresenta a rainha em vestido amarelo, manto vermelho forrado de arminho e portando a insígnia da Ordem de Cristo. Está com a

¹³ FERNANDES, Orlandino Seitas. Museu da Inconfidência - Guia do Visitante. - Ouro Preto: DPHAN/MEC, 1965. Páginas 34 e 35. Apud Museu da Inconfidência - Ouro Preto, Minas Gerais. In: SCAM - *Sistema de Controle do Acervo Museológico*. Ficha de Catalogação (Campos de Texto).

¹⁴ Museu da Inconfidência - Ouro Preto, Minas Gerais. In: SCAM - *Sistema de Controle do Acervo Museológico*. Ficha de Catalogação (Campos de Texto).

¹⁵ Museu da Inconfidência - Ouro Preto, Minas Gerais. In: SCAM - *Sistema de Controle do Acervo Museológico*. Ficha de Catalogação (Campos de Texto).

mão direita apoiada na coroa e a esquerda segurando o cetro, ambos colocados à sua frente. Em sua cabeça, volumosas penas e fileiras de pérolas, enfeitam o cabelo e seu olhar fita o espectador. O fundo tem um planejamento verde e uma discreta coluna. Apesar da fatura rústica, não deixa de se relacionar com a iconografia da monarca e cumprir sua função de fazer a rainha presente junto aos seus súditos na América.

O segundo retrato (fig. 4) apresenta a rainha em um vestido branco com a parte frontal de detalhes em pedras coloridas sobre dourado e envolvida em um volumoso manto castanho forrado de arminho. Com a mão direita segura o cetro que é de um formato curioso, parece envolvido em uma espécie de cipó e se afina até a ponta onde há uma pedra azul. A mão esquerda dá qual só é possível ver os dedos, apoia sobre a coroa que é relativamente avantajada e está sobre uma almofada em uma mesa. Seu rosto e cabelo são bem trabalhados e possui um caracol na frente bem atípico. O fundo com uma cortina verde à direita se abre para um espaço indefinido, escuro e neutro.

A autoria deste retrato é atribuída a José Leandro de Carvalho¹⁶, o que talvez pudesse ajudar explicar o distanciamento do padrão dos retratos de D. Maria I, incluindo a ausência da insígnia

da Ordem de Cristo. É datado do século XIX, supostamente após a chegada da família real no Brasil. Mesmo assim, este retrato e o anterior são próximos o suficiente do que poderia ser a primeira “fase” dos retratos dessa monarca, anteriores à rainha se tornar viúva. Provavelmente todos estes têm a matriz no, ou próxima, do retrato duplo de D. Maria I e D. Pedro III, que compõe a série régia originalmente do Mosteiro dos Jerônimos em Lisboa.

Essa série régia foi montada ao longo dos séculos XVI e XVII nas dependências do Mosteiro e durante o reinado de D. João V em 1718 ela foi refeita pelo pintor Henrique Ferreira. Substituindo-se os antigos retratos hoje desaparecidos, de meio corpo, por uma nova série de corpo inteiro, hoje também dispersa entre vários acervos de Portugal após uma reforma na sala em que estavam expostos no mosteiro.¹⁷ Este retrato é o último e o único duplo dessa série, o que agrega significados exclusivos a ele. Sendo a primeira rainha de Portugal, D. Maria I estava em uma posição passível de questionamento, e assim, demanda um maior esforço na legitimação de seu direito a sucessão. A pose dela e de seu marido em relação à coroa, que ocupa o centro da grande composição, revela a preocupação de evidenciar a proeminência dela no poder, a rainha é quem toca a coroa,

¹⁶ “Nasceu em Muriquí, Município de Itaboraí, Estado do Rio de Janeiro (Segundo Araújo Porto-Alegre, em Magé), e faleceu a 9 de novembro de 1834.” JUNQUEIRA, Maria Helena de Carvalho. A pintura profana no Rio de Janeiro setecentista: considerações. In: *Gávea*, edição especial 2, Rio de Janeiro, 1989.

¹⁷ FRANCO, Anísio. As Séries Régias do Mosteiro de Santa Maria de Belém e a origem das fontes da Iconografia dos reis de Portugal. In: Anísio Franco (coord.) et. al. *Jerônimos, 4 séculos de pintura*: 1992. Mosteiro dos Jerônimos.

é quem se apodera do símbolo. Mas seu marido coloca a mão por cima como num ato de confirmação, reiterando o movimento da mulher.

A iconografia de D. Maria I foi assim marcada pela presença de homens que ajudaram a legitimar sua posição de rainha, primeiramente o marido e depois o filho primogênito. A mudança de esposa para viúva foi explicitada com mudanças nas representações da rainha. Como é possível ver nas moedas que trazem o perfil da rainha sobreposto ao do rei, depois sozinha usando o véu de viúva e em seguida o toucado.

Há uma gravura (fig. 5) executada em 1786 por Gaspar Fróis Machado baseada em uma pintura de Thomas Hickey que evidencia essa mudança. A rainha é apresentada de pé, trajando um vestido e portando uma faixa com a insígnia da Ordem de Cristo. O olhar sereno pousa no espectador, sua grande cabeleira empoada está coberta por joias e um véu. Ela apoia o braço esquerdo na base de uma coluna e a mão direita segura o cetro que está apoiado em ao lado da coroa. Esta está sobre um documento onde é possível ler “Cortes de Lamego”, referência direta ao argumento usado para legitimar o reinado de uma mulher em Portugal. As “Cortes de Lamego”, um mito criado na Restauração de 1640, supostamente teria estabelecido leis para regular a sucessão dinástica de Portugal. Nessas leis as mulheres também tinham direito de sucessão, mas não poderiam casar com estrangeiros.

O herdeiro

O príncipe D. José, cujo nascimento foi comemorado na colônia como ficou registrado no relato *EPANÁFORA FESTIVA, OU RELAÇÃO SUMÁRIA DAS FESTAS, COM QUE NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO CAPITAL DO BRASIL SE CELEBROU O FELIZ NASCIMENTO DO SERENÍSSIMO PRÍNCIPE DA BEIRA NOSSO SENHOR*,¹⁸ teve sua educação controlada pelo Marquês de Pombal. Ela foi atribuída ao Frei Manoel do Cenáculo, provincial da Ordem Terceira de S. Francisco, futuro bispo da Beja e arcebispo de Évora, um homem ligado ao pensamento Iluminista que também iria orientar a reforma pombalina do sistema educacional. O plano de Pombal em cuidar do desenvolvimento de D. José era saltar, em seu favor, uma geração na linha de sucessão ao trono com adoção da lei sálica.¹⁹ O currículo que Frei Cenáculo preparou para o príncipe incluía geometria, geografia e leis requisitado pelo rei, e ensinou pessoalmente geometria e história de Portugal. Na biblioteca do príncipe Cenáculo colocou *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon, *Verborum* de Erasmus, *De Copia e Histoire Universelle* de Bossuet e *Histoire Ecclesiastique* do Abade Racine.

Há um retrato do príncipe D. José (fig. 6) no acervo brasileiro que se des-

¹⁸ Na Oficina de Miguel Rodrigues, Impressor do Eminentíssimo Cardeal Patriarca. MDCLXIII. Com as licenças necessárias.

¹⁹ FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no século XIX*, p. 245.

taca de todos os outros em que ele figura. O jovem representado trajando um casaco azul com detalhes prateados e florais, portando a insígnia da Ordem de Cristo. Ela apoia a mão esquerda sobre um globo celeste e com a mão direita aponta para a mesa onde se encontram livros e mapas, sendo possível ler em um “*BRESIL*”. O rosto é bem feito, fitando o espectador com uma expressão séria. Há uma coluna envolvida em um planejamento do lado direito e ao fundo pode-se ver uma alameda de altas e esguias árvores que levam a um monte. Há um edifício em seu topo, que parece ser um templo de arquitetura clássica, é possível ver que ele contém uma estátua dourada em seu interior.

Não há documentação a cerca deste retrato, mas é crível supor ser obra de Thomas Hickey, irlandês formado em Roma, que se esteve em Lisboa a caminho da Índia em 1783. Ou uma cópia feita pelo turinense Giuseppe Troni que foi para Lisboa em 1785, pintor de casa real saboiana que trabalhou em Portugal até falecer em 1810.²⁰ A colaboração de Thomas Hickey com a coroa portuguesa se estendeu após deixar Portugal, o que nos leva a supor um retrato tão destoante do conjunto de obras encontradas tanto em Portugal como no Brasil ser um trabalho dele. Essa prestação de serviços é comprovada na carta em francês de Thomas Hickey ao secretário de estado dos Negócios Estrangeiros e Guerra, Aires de Sá e Melo, lamentando que os retratos do rei D. José I que lhe tinham

sido mostrados não eram suficientes para que ele pudesse pintar um novo retrato da forma como pretendia.²¹

O retrato do herdeiro de D. Maria I apresenta uma simbologia que remete de maneira mais manifesta a cultura clássica, possivelmente os elementos da mesa associados com o fundo da tela tratam da elevação do homem até a glória através do conhecimento. Própria para um príncipe que havia sido criado para dar continuidade aos projetos Iluministas de Pombal para Portugal, o que não se concretizou.

A representação dos poderosos no Brasil: a obra do Vice-Rei

Durante o reinado mariano o vice-rei do Brasil D. Luís de Vasconcelos e Sousa, 4^o Conde de Figueiró (1742 – 1809), impulsionou o desenvolvimento artístico e urbanístico da cidade do Rio de Janeiro a capital desde 1763. Em uma das obras executadas na cidade sob sua administração, o Passeio Público, há um retrato de D. Maria I e D. Pedro III (fig. 7) atribuído ao Mestre Valentim (c.1745 – 1813). Esse é muito similar ao retrato cunhado nas moedas em que a monarca é representada junto ao esposo, sendo a mais provável referência. O medalhão de bronze está no alto do portão de ferro de entrada desse jardim construído em 1783 e projetado também por Mestre Valentim. Essa

²⁰ Ibidem, pp. 75-78.

²¹ Arquivo Histórico Ultramarino: Colônia do Sacramento e Rio da Prata / 17 – 1784, Janeiro, 20, Buenos Aires / AHU_CU_066, Cx. 1, D. 17.

effigie é possivelmente a primeira de um monarca a ser exposta de maneira “permanente” em um espaço público no Brasil, tendo em vista que não temos o registro de nenhuma outra com essa função que tenha sido feita em um material durável.

Na extremidade oposta ao portão se encontrava um mirante para o mar, ladeado por dois pavilhões que continham oitos painéis elípticos em cada um.²² Estas são consideradas as primeiras telas paisagísticas produzidas na colônia e são atribuídas a Leandro Joaquim. Um dos grupos de pinturas era composto por cenas de “produtos da terra”, como a extração do ouro e o cultivo da cana-de-açúcar e o outro grupo por cenas da vida na capital, como as vistas da Igreja da Glória e dos Arcos da Carioca e Lagoa do Boqueirão, esta que foi aterrada e deu origem ao Passeio Público.²³

O retrato de D. Luís de Vasconcelos (fig. 8) é atribuído a Leandro Joaquim. Este apresenta um homem em pé, vestido com um casaco e colete vermelhos, abundantemente cobertos por bordados dourados, com uma aparência “gráfica” similar ao esgrafado feito nas folhas de ouro da imaginária reli-

giosa. O que provavelmente era renda branca das mangas e da gola da camisa parece ter sofrido uma espécie de desgaste, praticamente desaparecendo e deixando uma marca sombreada no local. A mão esquerda segura uma espécie de bastão com o cabo dourado e lavrado e no dedo mínimo há um anel com a miniatura de um busto feminino cercado por pedras. A mão direita está confortavelmente dentro do colete apoiada sobre o amplo abdômen. O rosto tem uma expressão plácida, de traços muito sutis, fita o espectador com seus olhos azuis, a boca de lábios finos e rosados e a pele muito branca. O cabelo parece ser uma peruca empoada, pois é possível ver uma parte mais escura na área posterior da cabeça e uma fita preta. O fundo é completamente negro e a figura parece destacada pelo colorido forte criando um contraste acentuado.

A moldura de madeira talhada e dourada tem na parte superior um elemento *rocaille*, que lembra um vaso com flores e que se espalha para as laterais parecendo uma trepadeira com as flores pendentes. Na parte inferior dentro de escudo talhado há o brasão de armas do Conde. A combinação da simplicidade na composição com a força do vermelho, do dourado e do negro formou um retrato icônico, e a relação dessa pintura e sua moldura orgânica criou um conjunto vivaz. O vice-rei teve sua representação neste retrato à altura da dignidade do cargo que ocupou e que acendeu paralela com a importância da colônia para a sobrevivência de Portugal.

²² As seis telas que sobreviveram até a atualidade fazem parte do acervo do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro: “*Visita de uma esquadra inglesa ao Rio de Janeiro*”, “*Procissão marítima diante do Hospital dos Lázarus no Rio de Janeiro*”, “*Revista Militar no Largo do Paço*”, “*Lagoa do Boqueirão e Aquecedo da Carioca*”, “*Igreja e Praia da Glória*” e “*Pesca da Baleia na Baía do Rio de Janeiro*”.

²³ FERREZ, Gilberto. As primeiras telas paisagísticas da cidade. In: *Revista do IPHAN*, n.º 17, 1969.

Consciente de que projetava uma imagem de si e de seu governo, o vice-rei aparece em uma pintura “histórica” de 1789. O díptico é composto pelas telas “*Fatal e rápido incêndio que reduziu a cinzas em 23 de agosto de 1789 a Igreja, suas imagens e todo antigo Recolhimento de N.S. Do Parto, salvando-se unicamente ilesa dentre as chamas a milagrosa imagem de Nossa Senhora*” (fig. 9) e “*Feliz e pronta reedificação da Igreja do antigo Recolhimento de N.S. do Parto, começada no dia 25 de agosto de 1789 e concluída em 8 de dezembro do mesmo ano*” (fig. 10) cuja autoria é de João Francisco Muzzi. A primeira tela representa a cena do incêndio, com várias personagens e objetos envolvidos na dramática ação. O vice-rei que parece estar coordenando combate às chamas, figura na parte inferior da composição com uma casaca muito parecida com a do retrato e portando além do bastão um chapéu debaixo do braço direito. Na segunda tela a reconstrução está em processo e o caos do desastre foi substituído pela ordem. O vice-rei com a mesma aparência do quadro anterior agora está averiguando os projetos da obra que são apresentados por um homem negro, o Mestre Valentim, novamente na parte inferior da composição.

O díptico foi copiado por Leandro Joaquim, o que reforça o caráter de “propaganda de governo” dessas telas.²⁴ O vice-rei construiu uma imagem de

administrador eficiente, que zela pela melhor execução possível dos desígnios de sua Majestade Fidelíssima. Da mesma maneira que a imagem do monarca mudou ao longo do século XVIII: de guerreiro, passando por cortesão e por fim de homem do Iluminismo, a imagem de seus emissários na colônia também passou de soldados como no retrato do Conde Bobadela, para indivíduos empreendedores, competentes para coordenar a empreitada colonial.

A demanda do beneplácito

Durante o reinado de D. Maria I súditos desejaram a honraria associada a ter o retrato exibido em um espaço da administração colonial para si e para seus líderes. Como em 1793, quando houve uma representação dos oficiais da Câmara da cidade de São Paulo a D. Maria I para que lhes fosse concedida licença de colocar na Câmara o retrato do Governador e capitão-geral da capitania de São Paulo, Bernardo José Maria de Lorena e Silveira, pois havia sido um governador excepcional, conseguindo melhorar o nível de vida dos paulistas:

Senhora. A Câmara desta Cidade tendo concluído a necessaríssima obra da sua nova Casa, e da nova Cadeia, e querendo de algum modo mostrar-se agradecida a o Sumo Zelo, com que o seu Ilustríssimo, e Excelentíssimo General Bernardo Jozé de Lorena se empenhou para a última conclusão dela; querendo a o mesmo tempo fazer ver a o Público, que não era insensível á grande mercê que V. Majestade fez a

²⁴ FERREZ, Gilberto. As primeiras telas paisagísticas da cidade. In: *Revista do IPHAN*, n.º 17, 1969.

este Povo em manda-lo Reger por um Fidalgo que tem sido o Pai dos Paulistas, q os tem honrado, e tirado do abatimento, que lhes tem feito utilíssimas obras Publicas, que tem Civilizado Regulando as Tropas, que tem em Sumo grão aumentado a Agricultura, e introduzido o Comércio; Celebrou festivamente estas felicidades no Dia dos felicíssimos anos de V. Majestade, dirigindo humildemente os seus votos, e o seu maior agradecimento ao Trono Augusto de V. Majestade.

Então mesmo protestou o Corpo do Senado implorar humildemente a V. Majestade a nova mercê de lhe conceder Licença para deixar na Casa da Câmara o Retrato deste singular Benfeitor, que V. Majestade lhe tinha enviado; Lembrando-se para isto, que já V. Majestade em iguais circunstâncias fez esta mercê á Câmara do Rio de Janeiro, onde se acha o Retrato do Ilustríssimo Vice Rey Gomes Freyre de Andrada, que essa Graça além de ser de algum modo um prêmio da virtude, virá a ser utilíssima a esta Cidade, servindo de estímulo aos Sucessores para imitem as Suas virtudes.

Esta pois é, Senhora, a Graça que com a maior humilhação, pedem a V. majestade os Legítimos descendentes daqueles Fieis e Valorosos Paulistas, que mais de uma vez derramaram seu Sangue em defesa dos domínios de V. majestade, e que deram todas as provas da sua obediência e da sua fidelidade, única herança, que quiseram deixar a seus filhos, herança esta que nós contentes possuímos, sem diminuição nos nossos corações.

E lembrando-nos, que os Augustos Avós de V. Majestade tanto honraram a esta Câmara, mais confiamos que V. Majestade dará atenção a nossa tão justa supplica.

Deus Guarde muitos anos a Augustíssima Pessoa de V. Majestade. S^m. Paulo em Câmara a 6 de Março de 1793. José Arouche de Toledo; Gabriel José Rodrigues da Silva; Vicente Luís de Brito; Salvador Nardi de Vasconcelos Noronha; Joaquim Barbosa de Araújo.²⁵

A incisiva argumentação usada para persuadir a rainha em conceder a mercê almejada é inicialmente elogiosa a própria monarca, por ter escolhido o melhor homem possível para governar a província. Depois é comparativa com a situação do Rio de Janeiro, onde há o retrato de Gomes Freire, Conde de Bobadela, considerado um parâmetro para concessão solicitada, tendo aberto precedente para honrarias de chefes da administração local. E por fim legitima o pedido quando se lembra à rainha a lealdade que os paulistas mantiveram com a coroa portuguesa. Sendo uns dos primeiros grupos da colônia a reconhecer sua dinastia quando da Restauração há mais de 150 anos²⁶ e o apaziguamento feito em effigie por D. João V após a querela dos Emboabas em 1710.²⁷

²⁵ Arquivo Histórico Ultramarino: São Paulo / 3357 – 1793, março, 6, São Paulo / AHU_CU_023-01, Cx. 41, D. 3357 / AHU – São Paulo – M Gouveia, Cx. 41, doc. 3357.

²⁶ MONTEIRO, Rodrigo Bentes. *O rei no espelho*. A monarquia portuguesa e a colonização da América 1640 – 1720. São Paulo: Hucitec, 2002, p. 33.

²⁷ “Albuquerque fez sua entrada triunfal acompanhado de numerosa comitiva, trazendo muito significativamente retrato de D. João V – que se conservaria na Casa da Câmara muito tempo depois – para que entendessem que visitando-os daquele modo, já que pessoalmente não o podia fazer, tomava os Paulistas debaixo de sua Real proteção”. ROMEIRO, Adriana. *Paulistas e emboabas no coração das Minas*: ideias, práticas e imaginário político no século XVIII. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008, p. 309.

Há uma correspondência de 1796 que nos dá mostra do pensamento no final do século XVIII sobre a questão das honras e privilégios, especialmente no que concerne ao retrato dentro da esfera do poder no Brasil. Começa com o ofício do governador e capitão-general do Maranhão e Piauí, D. Fernando António de Noronha, para o secretário de Estado da Marinha e Ultramar, Luís Pinto de Sousa Coutinho, referente à colocação do seu retrato na Casa da Câmara da cidade de São Luís do Maranhão, por iniciativa dos vereadores, à qual se opôs:

Il^{mo}. e Ex^{mo}. Snr. A inconsiderada resolução dos Camaristas atuais desta Cidade, em colocar o meu Retrato na Casa da Câmara, me obrigou a escrever-lhes o Ofício, Letra A, convencendo-os que, devendo em as Monarquias emanar tão somente dos Soberanos as distinções honoríficas, não podiam arrogar a si uma prerrogativa, que eu considerava essencialmente anexa aos Poderes Majestáticos: constando-me porem, que prosseguiram em representar esta matéria a S. Mag^e., ao fim proposto, pela Copia, Letra B, que pude descobrir; fui segunda vez compelido a fazer suspender pelo Ofício, Letra C, todo e qualquer procedimento a meu respeito: que exponho a V. Ex^a com toda a fidelidade; servindo esta minha exposição de protesto contra os excessos de semelhante natureza, tendo a mais reverente consideração ao Direito Público Nacional, á exata responsabilidade dos Empregos, de que estou encarregado, e os deveres de um Vassalo em tudo sujeito ás respeitáveis Determinações da Nossa Augustíssima Soberana. Deus Guarde a

V. Ex^a. Maranhão 9 de Março de 1796.
Snr. Luiz Pinto de Souza.
D. Fernando Ant^o de Noronha²⁸

A argumentação funciona de maneira elíptica, pois o governador demonstra não desejar a honraria, humildemente negando-a, mas justamente para evidenciar inversamente o quanto ele de fato a merece. Pois a lealdade inquestionável à coroa, acima da vaidade pessoal, é a maior virtude de um vasalo. E a retórica hiperbólica teve efeito favorável, visto que há em seguida o ofício para agradecer a honra feita ao colocarem o retrato na câmara da cidade de São Luís do Maranhão:

Ill^{mo}. e Ex^{mo}. Senhor. A honra, que tenho de ser Vassalo e fiel e executor das Ordens de S.Mag^e. me inabilitava para poder aceitar a distinção, com que os Vereadores desta Cidade intentavam obsequiarem-me, colocando meu Retrato na Casa da Câmara: vendo porem autorizado este procedimento com o Régio Beneplácito vou do modo possível revestido da mais profunda gratidão beijar por V. Ex^a. as Reais Mãos da Mesma Senhora, como um sinal do meu humilde reconhecimento. D. g^e a V. Ex^a. Maranhão 16 de Agosto de 1796. Senhor Luiz Pinto de Souza. D. Fernando Ant^o de Noronha²⁹

A política que permeou a administração pombalina se coadunava com as

²⁸ Arquivo Histórico Ultramarino: Maranhão / 7431 – 1796, março, 9 / AHU_CU_009, Cx. 90, D. 7431.

²⁹ Arquivo Histórico Ultramarino: Maranhão / 7564 – 1796, agosto, 16 / AHU_CU_009, Cx. 91, D. 7564.

teorias de “governo ilustrado” em discussão na Europa das Luzes, e apesar da queda do ministro no reinado de D. Maria I, algumas de suas práticas foram “irreversíveis”. O grande objetivo desses governos devia ser a “felicidade geral”, e para tanto, deviam funcionar como uma máquina onde todas as peças se ajustam para que se alcance o “bem comum”. Sendo assim, há mais possibilidades de destaque para aqueles que se dedicam de maneira exemplar ao cumprimento de suas funções e alcançarem o “direito” de terem a sua representação exposta publicamente.

Simultaneamente, dentro da “economia do dom”,³⁰ o ato de exaltar a figura do monarca funcionava como uma maneira de auto enaltecimento e alcançar possíveis benesses futuras. Nessa “lógica clientelar”, uma parte oferece um “presente” à outra, sem a perspectiva de uma recompensação posterior imediata, mas visando o estabelecimento de laços de favorecimento mútuo. Assim há demonstrações “espontâneas” de veneração aos monarcas, que a partir da virada do século XVIII para o XIX já se dirigiam ao então Príncipe Regente D. João VI. Como vemos na carta de 1799, remetida por Bernardo José de Lorena, agora governador das Minas, para D. Rodrigo de Sousa Coutinho, enviando um retrato do Príncipe em madeira embutida.³¹

³⁰ HESPANHA, Antônio M.; XAVIER, Angela Barreto. As redes clientelares. In: MATOSO, José (Dir.). *História de Portugal*. Lisboa: Estampa, 1993, v. 4.

³¹ Arquivo Histórico Ultramarino: Minas Gerais

Illmo e Exmo Snr. Acha-se residindo na Villa de S. João d’El Rey um homem por nome Manoel Joze Vidigal, natural de Lisboa, que na referida Villa serviu o Ofício de Escrivão dos Órfãos, este me ofereceu o Retrato de Sua Alteza Real, o Príncipe Nosso Senhor, que com esta envio a V. Ex.a; esta Pintura que em nada favorece ao original, ainda que eu julgo fica melhor ao original ser melhor, que o Retrato, tem as particularidades seguintes: Sob o Paineil é composto de pedaços de madeira embutida os pedaços são de certa madeira de qualidade, que pintados fora, ou antes de embutidos, as tintas os repassaram de forma, que raspando V. Ex.a. em qualquer parte do painel com um canivete, nunca jamais ofenderá o colorido sem extinguir o pedaço embutido; esta perfeição me causou admiração, e por isso peço a V. Ex.a. a queira por na presença de sua Alteza Real, beijando-lhe a Mão da minha parte. Ds. Ge. a V. Ex.a. Villa Rica 20 de Julho de 1799. Illmo e Exmo Snr D. Rodrigo de Souza Coutinho.

O que parece ser uma espécie de marchetaria que retrata D. João, executado sem uma demanda anterior, pode ser um exemplo dessa estratégia de uso político do retrato. Em Recife há outros dois exemplos dessa postura que visa “agradar” o centro do poder, primeiro em 1800³²:

Illmo e Exmo Senhor. O Desembargador Ouvidor Geral desta Comarca

/ 9056 – 1799, julho, 20, Vila Rica / AHU_CU_011, Cx. 149, D. 11190 / AHU – Minas Gerais, Cx. 149, doc. 11 / Nº de inventário no catálogo: 11057.

³² Arquivo Histórico Ultramarino: Pernambuco / 14901 – 1800, outubro, 8, Recife / AHU_CU_015, Cx. 220, D. 14901.

José Joaquim Nabuco de Araujo, teve a honra de oferecer ao Senado da Câmara desta Villa, o Augusto Retrato de Sua Alteza Real para ser colocado na Casa de Despachos do mesmo Senado. Para que está ação se fizesse com a devida solenidade fomos como Membros desse Governo assistir pessoalmente, a sim como também o ? Cabido, os Prelados das Religiões, todos os Coronéis com as suas officialidades, a sim de Linha como de Milícias: e depois de todos tomarem assentos nos lugares destinados levantamos o véu que cobria o Augusto Retrato que se achava sobre uma mesa ricamente adornada e o colocamos no seu lugar próprio. / O dito Ministro fez uma breve fala, não só ao Senado a quem fazia a entrega do Augusto Retrato; mas também a toda Nobreza, e numeroso Povo, que ali se achava; recomendando-lhes a obediência, o amor, e fidelidade devida por todos os títulos a Sua Alteza Real; e nós não só para darmos o exemplo, mas também para significarmos a nossa gratidão e fidelidade fomos os primeiros em fazer a nossa genuflexão, e reverência, o que seguiu o Senado e todas as pessoas que ali se achavam. / Depois disto tendo todos tomado os seus lugares fez também o Juiz de Fora desta Villa Antonio Manoel Galvão em nome do mesmo Senado uma breve fala, em que significava o seu agradecimento por tão grande e digna e festa, protestando a sua fidelidade e o desempenho dos seus deveres: / A todo este solene e pomposo ato, acompanhou-se uma escolhida e harmoniosa orquestra instrumental que o fazia mais plausível. / Rogamos a VExa se digne levar a Presença de Sua Alteza Real este sinal da nossa gratidão e fidelidade, e de todos estes povos. / Deus guarde a VExa ms ans. Recife de Pernambuco 8 de

outubro de 1800. Illmo e Exmo Snr D. Rodrigo de Souza Coutinho. / D. Joze Bispo de ? / Pedro ? / Joze Joaquim Nabuco de Araujo.

E depois em 1807:

Sendo tão raros, tão abalizadas, e tão conhecidas as Luzes, e virtudes de V. Ex. como igualmente o hé a lealdade, amor constante, q V. Exª. justamente professa ao nosso Amabilíssimo Augusto Príncipe Regente, e Senhor Soberano, á quem profundamente curvado respeito, venero, e amo, e tendo eu feito colocar na Casa da Inspeção desta Praça, de q tenho a honra de ser Presidente, o *Retrato Augusto do Mesmo Senhor e no 13 de Maio*, *faustissimo dos seus anos*, depois de concluído o luzido beija-mão na sala do Ex^{mo}. e Digníssimo General desta Capitania, como consta do termo incluso, vou respeitoso dar a devida parte á V.Exª., e rogar-lhe, como gr? se Digne V. Exª. por sua natural bondade fazer presente á S. A. R.egte culto de um seu vassallo, de um seu Ministro, e de um filho, á quem a Poderosa e sempre Grande Mão do Mesmo Augusto Senhor tem tão liberalmente beneficiado. Deus Guarde á V. Exª. por felizes anos. Recife de Pernambuco 27 de Junho d 1807. ? V Exª. Ill^{mo}. e Ex^{mo}. Snr Visconde de Anadia. O mais reverente súbdito o Dez^{or}. Ouv^{or}. Gal Com^{os}. da Com^{ca}. Clemente Ferreira França.³³

Menos de um ano após esta carta ser assinada a família real portuguesa, juntamente com uma parte da corte,

³³ Arquivo Histórico Ultramarino: Pernambuco / 17879 – 1807, junho, 27, Recife / AHU_CU_015, Cx. 269, D. 17879.

desembarcou no Brasil. Marco do fim do período colonial, o centro do poder se deslocou através do oceano Atlântico para se restabelecer na América, aonde a rainha veio a morrer em 1816 e seu filho *pela Graça de Deus Príncipe-Regente de Portugal, Brasil e Algarves, daquém e dalém-mar em África, senhor da Guiné, e da Conquista, Navegação e Comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia*, assumiu o trono do Reino Unido.

Os retratos apresentados nessa pesquisa foram uma ponte entre o centro do poder e os sujeitos a ele, conectando os dois extremos da relação, o rei e os seus súditos. As representações daqueles que detêm o poder são um indício daquilo que está longe ou que não existe mais, mas que se conserva em uma realidade abstrata. A relação desenvolvida ao se contemplar um destes retratos é a de recriar a presença dos retratados. O que é ausente torna-se presente, o que é passado volta à atualidade e o que é morto revive.

Imagens:



Figura 1 - Autor desconhecido. D. Maria I, Rainha de Portugal. Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela. Câmara Municipal de Mariana.



Figura 2 - João Lopes Maciel (atribuição). D. Maria I, Rainha de Portugal. Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 97,9 x 75,2 cm. Museu da Inconfidência, Ouro Preto.



Figura 3 - Autor desconhecido. D. Maria I. Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela. Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Salvador.



Figura 4 - José Leandro de Carvalho (atribuição). D. Maria I. Séc. XVIII-XIX. Óleo sobre tela, 128,3 x 94 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.



Figura 5 - MACHADO, Gaspar Fróis. Maria I Regina Fidelissima... gravura água-forte e buril, p&b. 46 x 32,5 cm. Biblioteca Nacional, Lisboa.



Figura 6 - Autor desconhecido. José de Bragança, Príncipe do Brasil. Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 107 x 84,3 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.



Figura 7 - Mestre Valentim (atribuição). MARIAE I ET PETRO III BRASILIÆ REGIBUS. c.1783. Medalhão no portão do Passeio Público. Bronze. Rio de Janeiro.



Figura 8 - Leandro Joaquim (atribuição). D. Luís de Vasconcelos. Séc. XVIII, último quartel. Óleo sobre tela, 88,2 x 65,7 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.



Figura 9 - João Francisco Muzzi. Fatal e rápido incêndio que reduziu a cinzas...1789. Óleo sobre tela, 101 x 124,3 cm. Museu Chácara do Céu, Rio de Janeiro.



Figura 10 - João Francisco Muzzi. Feliz e pronta reedificação da Igreja...1789. Óleo sobre tela, 101 x 124,3 cm. Museu Chácara do Céu, Rio de Janeiro.

Referências bibliográficas

BEBIANO, Rui. *D. João V: poder e espetáculo*. Aveiro: Estante, 1987.

CASTELLO, Jose Aderaldo. *O movimento academicista no Brasil: 1641-1820/22*. São Paulo, SP: Cons. Est. de Cultura, 1969-1978, 3 v.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FERREZ, Gilberto. As primeiras telas paisagísticas da cidade. In: *Revista do IPHAN*, nº 17, 1969.

FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no século XIX*.

FRANCO, Anísio. As séries régias do Mosteiro de Santa Maria de Belém e a origem das fontes da iconografia dos reis de Portugal. In: *Jerônimos: 4 séculos de pintura*, 1992.

HESPANHA, Antônio M.; XAVIER, Angela Barreto. As redes clientelares. In: MATOSO, José (Dir.). *História de Portugal*. Lisboa: Estampa, 1993, v. 4.

JUNQUEIRA, Maria Helena de Carvalho. A pintura profana no Rio de Janeiro setecentista: considerações. In: *Gávea*, edição especial 2, Rio de Janeiro, 1989.

MARAVALL, Jose Antonio. *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. 6. ed. Barcelona: Ariel, 1996.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: MEC, 1974, 2v.

MONTEIRO, Rodrigo Bentes. *O Rei no espelho. A monarquia portuguesa e a colonização da América 1640 – 1720*. São Paulo: Hucitec, 2002.

ROMEIRO, Adriana. *Paulistas e emboabas no coração das Minas: ideias, práticas e imaginário político no século XVIII*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

STAROBINSKI, Jean. *A invenção da liberdade, 1700-1789*. São Paulo, SP: Editora da UNESP, 1994.

VILLALTA, Luiz Carlos. O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura. In: *História da vida privada no Brasil*. Co-autoria de Fernando A. Novais. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.