

MECENATO E AUTOCELEBRAÇÃO DE DIOGO INÁCIO PINA MANIQUE NOS ANOS NOVENTA DE SETECENTOS: O MONUMENTO A D. MARIA I. NOVOS DOCUMENTOS¹

PATRONAGE AND VANITY OF DIOGO INÁCIO PINA MANIQUE IN THE NINETIES OF THE EIGHTEENTH-CENTURY: THE MONUMENT TO THE QUEEN MARY I OF PORTUGAL. NEW DOCUMENTS

Michela Degortes

ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa
mdegortes@gmail.com

RESUMO

O monumento a D. Maria I, grandiosa obra evocativa do reinado mariano e do poder monárquico, aponta também para o prestígio do seu promotor, o Intendente-Geral da Polícia, Pina Manique (1733-1805). O teor monumental e a iconografia da obra visaram evidenciar o poder alcançado pelo Intendente no âmbito do governo, associando a sua própria ação à da rainha no objetivo comum da preservação do *Ancien Régime*. Este ensaio debruça-se sobre as diversas fases da encomenda e realização do monumento, valendo-se também de documentos inéditos que vêm acrescentar novos dados à história e interpretação desta obra.

PALAVRAS-CHAVE

Monumento a D. Maria I | Pina Manique | Giovanni Gherardo De Rossi | João José Aguiar | Roma

ABSTRACT

The monument to the queen Maria I, majestic statue celebrating Maria's reign together with the power of monarchy, reveals the purpose of its patron Pina Manique (1733-1805) to magnify his own prestige into the Court. Both the grandeur and the iconography of the monument suggested the power he reached in the government by supporting the queen in the aim of the preservation of the *Ancien Régime*. This paper focuses on the different phases of the commission of the statue, also thanks to new documents that come to increase the knowledge concerning its execution.

KEYWORDS

Monument of Maria I | Pina Manique | Giovanni Gherardo De Rossi | João José Aguiar | Rome

INTRODUÇÃO

A figura de Diogo Inácio da Pina Manique foi alcançando maior relevância a partir dos anos oitenta do reinado de D. Maria I. A sua ascensão política é marcada pela nomeação para os cargos de Intendente-Geral da Polícia e de provedor da Real Casa Pia (1780), pois a chefia destas instituições levaram-no a exercer um forte controlo da cidade de Lisboa, seja através da repressão da criminalidade, seja através da educação e inserção social dos indigentes, órfãos e desfavorecidos.

Nesta fase, promovera na capital diversas iniciativas a apontar para o próprio prestígio, como as visitas oficiais da rainha e da corte à Casa Pia ou os grandiosos festejos para o nascimento da princesa da Beira, em 1793, cujas imagens foram gravadas em Roma pelo artista João Caetano Rivara (1770-1824)². Em Roma, para onde enviara os mais promitentes artistas casapianos, Pina Manique resolveu homenagear «huma Soberana que tanto me tem honrado» (Valente, 1949: V, 257) encomendando um grandioso monumento da rainha, que, como veremos, visara celebrar o poder alcançado e deixa entrever maiores ambições políticas, porém cedo desiludidas. [Fig. 01]



Fig. 01 · João José Aguiar, Monumento a D. Maria I, 1794-1797, Queluz.

PRESTÍGIO ENTRE ROMA E LISBOA

A 5 de março de 1796 o periódico *Memorie per servire alla storia e letteratura civile* publicou uma carta dirigida ao diretor daquele jornal, o médico e erudito Francesco Aglietti (1757-1836), relatando a atividade dos artistas lusitanos alunos da Academia Portuguesa de Belas Artes em Roma e bolseiros da Casa Pia de Lisboa: Arcangelo Fuschini, João José Taborda,

Manuel Dias Oliveira e Bartolomeu da Costa Calisto³. A carta é de certo interesse, pois refere alguns quadros a serem pintados naquele ano, especificando o tema e a iconografia de cada obra acompanhada de um breve parecer crítico, não se conhecendo o autor do texto em questão. Mas a razão do periódico publicar este breve texto parece dever-se principalmente

1. A matéria deste trabalho enquadra-se no contexto da investigação a decorrer no âmbito do meu projeto de doutoramento em História da Arte "Giovanni Gherardo de Rossi (1754-1827) na direção da Academia Portuguesa de Belas Artes em Roma: ensino e mercado da arte". O projeto teve o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian (139506/2015) e é atualmente financiado pela FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia com a referência SFRH/BD/129981/2017.
2. BNP, E-63-R <http://purl.pt/22569/2/> E -64-R <http://purl.pt/22571/2/> (2018-09-01)
3. *Memorie per servire alla storia e letteratura civile*, Venezia: Stamperia di Pietro, Marzo 1796, pp.59-61. Parte da carta é transcrita em Gonçalves, 2016: Vol.2, 22

ao interesse de Aglietti para com as iniciativas de Diogo Inácio Pina Manique no âmbito da educação, enquanto promotor da mencionada academia, pois o autor do texto assim justificava o tema do ensaio:

«Sabendo che voi v'interessate tanto per questa Accademia, perchè ammirate moltissimo i pregi rari, e l'animo grande dell'Ill. Sig. Diego Ignazio de Pina Manique, che n'è il promotore (...)»⁴

O jornal *Memorie per servire alla storia e letteratura civile*, fundado e dirigido por Aglietti,⁵ publicado em Veneza entre 1793 e 1800, tratava de temas variados, espelhando as ideias inovadoras e ecléticas do seu diretor⁶. O interesse para com o meio artístico está patente em muitos dos textos editados, entre os quais, no número de abril de 1796, destaca-se um breve ensaio, dedicado a uma obra de Antonio Canova, assinado Gio. Gherardo De Rossi *Direttore della R. Accademia di Belle Arti del Portogallo in Roma*⁷. Assinalamos este detalhe pois o interesse de Aglietti por Pina Manique poderá eventualmente ter derivado do contacto com o diretor da academia portuguesa, Giovanni Gherardo De Rossi (1754-1827), cujos ensaios de crítica de arte eram editados em diversas revistas especializadas e monografias⁸.

Voltando à carta anónima, esta relata ainda que João Caetano Rivara, aluno da academia portuguesa, iria gravar um retrato de Pina Manique baseado num desenho de sua autoria. De acordo com o texto, a gravura seria enviada a Aglietti para integrar a sua coleção de retratos de *uomini illustri*:

«vi dirò che nella detta Accademia ho veduto un ritratto in disegno di questo Mecenate, si sta ora incidendo in rame. Spero di ottenere dal sig. Gio. Gaetano Rivara, che ne sarà l'incisore, come n'è

stato il disegnatore, una stampa allorchè sarà terminato, e la destino a voi acciò dia nuovo lustro alla collezione di ritratto di uomini illustri, che con tanto studio formate»⁹.

O desenho de Rivara provavelmente não chegou a ser gravado (Soares, 1971: vol.II, 523-519),¹⁰ mas no ano seguinte Gregório Francisco de Assis Queiroz (1768-1845) gravou em Londres outro retrato do intendente.¹¹ A encomenda desses dois retratos junta-se a outras iniciativas de cariz auto-celebrativo que Pina Manique promovera durante a fase mais afortunada da sua carreira política: a *Alegoria da Casa Pia*, provavelmente encomendada a Domingos Sequeira (1768-1837) antes de 1788 (França, 1985:218) e o monumento à rainha Maria I realizado por João José Aguiar (1769- 1841) entre 1795 e 1797.

O facto das duas peças, ambas monumentais, serem realizadas em Roma, aponta para a ação de Pina Manique em prol da didática artística no estrangeiro — apesar de Domingos Sequeira ser financiado pelo bolsinho da rainha e não pela Casa Pia, o pintor frequentou a academia portuguesa (Markl, 2013:104). O envio de bolseiros para o estrangeiro, tanto nas áreas da cirurgia e medicina como nas belas-artes, representara certamente, dentro das iniciativas pedagógicas, o objetivo mais ambicioso de Pina Manique, determinado em promover a modernização do país através do contacto com os grandes centros europeus. No que diz respeito às belas-artes, o desfecho positivo destas iniciativas estava indiscutivelmente ligado a dois fatores fundamentais: em primeira instância, a clara determinação de D. Maria I em renovar o contexto artístico nacional;¹² em segundo lugar, a visão e cultura das figuras envolvidas em Roma, o diplomata Alexandre Sousa Holstein (1751-1803) e

4. «Sabendo que você se interessa muito daquela Academia, por admirar muitíssimo as raras virtudes e o espírito do Sig. Diogo Inácio da Pina Manique, que é o seu promotor» (tradução nossa)

5. [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-aglietti_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-aglietti_(Dizionario-Biografico)/) (2018-08-10)

6. Entre outros, lembramos aqui um *Estratto della storia pittorica dell'Italia inferiore de Luigi Lanzi*.

7. *Sopra il gruppo del Teseo vincitore del Minotauro scolpito dal sig. Antonio Canova, lettera del Sig. Gio. Gherardo De Rossi... Memorie per servire alla storia e letteratura civile*, Venezia: Stamperia di Pietro, Aprile 1796, pp-54-57.

8. Entre estas, lembramos as biografias dos artistas Agelica Kauffmann, Antonio Cavallucci e Giovanni Pickler.

9. «Vou dizer-lhe que, na dita Academia, vi o retrato em desenho daquele Mecenas (Pina Manique), de que está a ser aberta a chapa. Espero obter do senhor Rivara, gravador e autor do desenho, uma gravura que irei enviar-lhe para a integrar na sua coleção de homens exímios...» (tradução nossa)

10. A gravura não está mencionada em (Soares, 1971)

11. BNP, Inv. E-295-V <http://purl.pt/4628/3/> (2018-08-17) A gravura deriva dum retrato em meio-busto da autoria de Domingos Sequeira (França, 1985:218).

12. Neste sentido considerem-se, entre outras iniciativas, as encomendas a Pompeo Batoni (1708-1787) para a Basílica da Estrela, a contratação do pintor Giuseppe Trono (1739-1810) como retratista de Corte.



Fig. 02. Domingos António Sequeira, *Alegoria a Casa Pia*, ca. 1793, detalhe. Lisboa, Assembleia da República.



Fig. 03. Giuseppe Trono, Tela do altar-mor da Capela da Bemposta (detalhe) e João José Aguiar, Monumento a Maria I (detalhe de baixo-relevo)

o já mencionado De Rossi, diretos responsáveis pela fundação da academia portuguesa e da sua acreditação no ambiente intelectual e artístico romano. O monumento a Maria I e a *Alegoria* de Sequeira, obras de matriz classicista, iam comprovar em Lisboa o sucesso daquela instituição.

Na *Alegoria a Casa Pia* está patente o «carater laudatório à obra assistencial» (Porfírio, 1996:138) do intendente, mas sobressai também a figura da rainha representada no monumento que, na sua dimensão celebrativa, domina a composição. É possível que Pina Manique acarinhasse a ideia de realizar um monumento dedicado à soberana já na época em que comunicara a iconografia da pintura a Domingos Sequeira, pois a figura da rainha, rodeada de alegorias, torna-se no elemento comum entre a obra de Sequeira e a escultura de Aguiar. Mas sobretudo, em ambas as obras, a figura de Pina Manique é representada junto da monarca, apontando para objetivos comuns dentro das políticas do governo e para a sua celebração «com a mesma linguagem áulica romana destinada a reis e soberanos» (Raggi e Degortes, 2018, no prelo). [Fig. 02]

A relevância política conquistada por Pina Manique entre os anos oitenta e meados dos noventa do reinado mariano era evidente aos olhos dos seus contemporâneos; prova disso é o painel do altar-mor da Capela da Bemposta, pintado pelo artista italiano Giuseppe Trono (1739-1810) entre 1791 e 1792, onde a figura do intendente aparece junto com os outros membros da corte, atrás da rainha Maria I (Raggi e Degortes, 2017:219). A complexa iconografia da tela, a interpretar-se como uma representação dos efeitos positivos das políticas do governo mariano inspiradas no culto do Sagrado Coração de Jesus, aponta para a exaltação da obra assistencial e didática implementada pelo intendente naquele contexto (Raggi e Degortes, 2018, no prelo). O edifício da Casa Pia de Lisboa, então localizado no castelo S. Jorge, é representado no fundo da composição, enquanto o grupo de figuras no primeiro plano representa precisamente os beneficiados daquela instituição: as mulheres resgatadas da rua e os meninos órfãos ou indigentes, destacando-se entre estes os que tiveram acesso a educação graças às iniciativas pedagógicas implementadas por Pina Manique. Evidentemente este «não foi estranho à definição do tema iconográfico» (Raggi e Degortes, 2019, no prelo). Comprova-o o facto de aquela iconografia ser retomada no pedestal



Fig. 04· João José Aguiar, *Monumento a D. Maria I*, Detalhe de baixo-relevo, 1794-1797, Queluz.



Fig. 05· João José Aguiar, *Monumento a D. Maria I*, Detalhe de baixo-relevo, 1794-1797, Queluz.

do monumento a D. Maria I, onde é representado o mesmo recorte da Casa Pia no Castelo São Jorge visível na tela da Bemposta. [Fig. 03]

De facto, os baixos-relevos previstos para o pedestal da estátua da rainha deviam representar quatro das obras mais significativas promovidas pela soberana: o Convento do Santíssimo Coração de Jesus, a Casa Pia do Castelo, o dique do Arsenal da Marinha e a Cordoaria. Ao definir o programa iconográfico, Pina Manique especificara a distribuição das imagens nas diversas faces do pedestal: dum lado o convento da Estrela e a Casa Pia, do outro lado o dique e a Cordoaria [Figs. 04, 05] e, na frente do pedestal, as Armas Reais (Valente, 1949: 249).¹³ Evidentemente, a associação entre a Casa Pia e a Basílica da Estrela alude à direta participação de Pina Manique na obra assistencial, inspirada no culto do Sagrado Coração de Jesus, ao qual a basílica é dedicada. Toda a ação do intendente, apontando à preservação do Antigo Regime, era coerente com o intrínseco significado do culto, que visava reforçar a instituição monárquica em contraste

com os ventos revolucionários a soprares na Europa (Raggi e Degortes, 2019 no prelo)¹⁴. Esta questão tornar-se-ia ainda mais evidente graças à colocação do monumento, inicialmente prevista na projetada praça fronteira à Basílica da Estrela.

Em 1794, ano em que Pina Manique encomendara a escultura, o projeto da praça encontrava-se ainda *in fieri* (ou mesmo momentaneamente parado), mas estava claro o valor simbólico que este empreendimento acarretava; como nota Sandra Costa Saldanha, «procurando perspectivas que favorecessem a contemplação do mais emblemático empreendimento do reinado de D. Maria I, a real praça da Estrela desenha-se como uma imagem de poder onde a qualidade do programa monumental figura como indispensável» (Saldanha, 2008:106) Assim, o monumento à soberana seria colocado em posição estratégica, «por forma a dominar toda a leitura do local» (Saldanha, 2008:110), associando a memória da monarca àquele lugar.

13. Para esse fim, as plantas e os alçados daqueles edifícios foram enviados a Roma.

14. Sobre o significado político do culto do Sagrado Coração de Jesus veja-se Menozzi, 2001.



Fig. 06· Domenico Pieri, Maqueta em bronze do Monumento a D. Maria I, 1795, (detalhe da América). MNAA, Inv. PNQ 1331



Fig. 07· Nicolò Traverso, *Il Genio della Scultura*, Sec.XVIII, Genova, Palazzo Ducale, Galleria degli Specchi. (Apud Sborgi, 1989:317)

Terá sido talvez esta ideia a desencadear a iniciativa de Pina Manique, pois a relevância da escultura iria também reverter em seu favor, enquanto promotor do monumento. De acordo com o primeiro programa iconográfico do monumento, as quatro estátuas alegóricas que rodeiam a figura da rainha iriam representar o *Amor da Pátria*, a *Fidelidade*, a *União das Virtudes* e a *Felicidade Pública* (Valente, 1949: V, 248) talvez aludindo às virtudes do reinado mariano. Possivelmente, a ideia mais clássica das estátuas a representarem os quatro continentes, terá vindo de Roma, onde, como veremos, foi desenvolvido o projeto definitivo do grupo estatuário. Todavia, a ideia de colocar a rainha no centro do seu vasto império ultramarino também se relaciona com a tela do altar-mor da Basílica de Estrela, onde Pompeo Batoni pintara Maria I representando-a como Europa, em posição predominante em respeito às alegorias dos outros

continente, aludindo à supremacia da monarquia portuguesa (Raggi e Degortes, 2018, no prelo).

A encomenda do monumento desencadeara uma troca de cartas, modelos e desenhos entre Roma, Génova e Lisboa; o processo de realização é em parte conhecido graças à correspondência, já objeto de estudos e análises (Valente, 1949; Saldanha, 2008), trocada entre Pina Manique e três figuras em destaque para as relações artísticas entre Lisboa e Roma, nos anos noventa de Setecentos: o cônsul de Portugal em Génova Giovanni Piaggio, o diretor da Academia Portuguesa de Belas Artes de Roma Giovanni Gherardo De Rossi e o encarregado de negócios Luís Alvares da Cunha. Não iremos aqui debruçar-nos sobre a figura do já mencionado De Rossi, apesar do seu papel na realização do monumento ser preponderante; apenas relembramos que, desde 1791, dirigia a



Fig. 08- Nicolò Traverso, *Allegoria Rivoluzionaria*, Bozzetto em terracota e cera, ca.1798, Genova, Accademia Ligustica. (Apud Sborgi, 1989:316)



Fig. 09- João José Aguiar, *Monumento a D. Maria I*, Detalhe da América (Giuseppe De Rossi, Luigi Kapoel), 1794-1797, Queluz.

Academia Portuguesa enquanto crítico de arte, colecionador, *connoisseur*, amigo e mecenas de artistas, destacando-se entre estes Angelica Kauffmann e Antonio Canova. Este perfil, ao qual se junta a *expertise*

do rico banqueiro e o comprovado talento em fazer negócios, inclusive no mercado de arte, justifica, como veremos, certas escolhas adotadas na realização do grupo estatuario¹⁵.

15. Sobre a figura de De Rossi veja-se Barroero, 2005; Rolfi Ozvald, 2012b. Sobre o seu papel enquanto diretor da Academia Portuguesa e as relações com Portugal veja-se Degortes, 2016.



Fig. 10· João José Aguiar, *Monumento a D. Maria I*, Detalhe da América (Giuseppe De Rossi, Luigi Kapoel), 1794-1797, Queluz.



Fig. 11· João José Aguiar, *Monumento a D. Maria I*, Detalhe de África, 1794-1797, Queluz.

A REALIZAÇÃO DO MONUMENTO A MARIA I: NOVOS DOCUMENTOS

O recente levantamento de documentação inédita, constituída por alguns recibos de pagamento, correspondência e um contrato redigido por De Rossi, vem trazer novos dados relativos à realização do monumento; por um lado, confirma a autoria de João José Aguiar no que diz respeito à sua ideação mas, como veremos, abre novas perspetivas sobre a execução duma das esculturas alegóricas que integram o grupo estatuário.

A questão da idealização do monumento tem levantado algumas dúvidas (Garret, 2002:64) em parte devido ao facto da maqueta em bronze da escultura ser assinada *DOMENICUS PIERI FECIT*, acabando por se

reconhecer em Pieri apenas o fundidor da maqueta, e não o seu idealizador (Anacleto, 1986:47; Saldanha, 2008:111). Graças aos registos paroquiais de 1775, passamos agora a saber que Domenico Pieri (1745 - ?) era ourives, «maestro orefice e argentiere» (Debenedetti, 2004:14) ativo em Roma, existindo também no Archivio di Stato daquela cidade uma conta de despesas para trabalhos executados em 1802 por «Domenico Pieri scultore in metallo¹⁶». Considera-se que estes dados apontem definitivamente para que Pieri, enquanto ourives, apenas realizasse a maqueta conforme os desenhos e modelos de Aguiar. [Fig. 06]

16. Archivio di Stato di Roma (ASR), Camerale II, XVI-XIX, Antichità e Belle Arti, Busta 7, "Conto dei lavori fatti alla guglia di Monte Cavallo da Domenico Pieri scultore in metallo" 1802 - 1803.

Salienta-se ainda que, com base nesses desenhos, De Rossi quisera encomendar um centro de mesa em *biscuit* a oferecer a Alexandre Sousa Holstein, uma homenagem ao diplomata outrora responsável pela fundação da academia portuguesa (Degortes, 2018:317). A ideia, que acabou por não ser realizada, surgira em 1802, ano em que o monumento a Maria I era finalmente enviado para Lisboa, mas em 1820¹⁷ os desenhos e os modelos da estátua ainda estavam guardados em casa de De Rossi, provavelmente junto com outro material procedente da extinta academia.

Estes dados tornam ainda mais fidedigno o seu testemunho, ao confirmar a autoria de Aguiar e a cronologia da execução da obra:

«No ano de 1794 (...) [De Rossi] foi incumbido de fazer executar o trabalho [o monumento]. Fez o desenho arquitectónico, arranjou o mármore, fez executar os modelos ao pensionário escultor Aghiar e orientou um imenso trabalho, concluído em 1797».¹⁸

Portanto em 1795, com base nos modelos e sob orientação de De Rossi, Aguiar estaria a trabalhar na execução da figura de Maria I. Aliás, um recibo de janeiro desse ano atesta o pagamento dum suporte de madeira para segurar o pedestal “da Estátua”, que poderá ser a da rainha: «per aver fatto di novo n.3 pezzi (...) che abbracciano e tengono a fermo il piedistallo della Statua»¹⁹

Uma carta do intendente Pina Manique, dirigida em dezembro de 1795 a Piaggio, revela a ideia de encomendar a outro escultor as quatro estátuas alegóricas. O texto merece especial atenção:

“Desejava saber de VS se p dar principio as quatro Estátuas 1 Amor da Pátria, 2 Fidelidade, 3 União das Virtudes, 4 Felicidade Pública, necessito tornar

a remetter-lhe os pequenos modellos em cera, que VS me enviou: advertindo que cada huma das referida Estátuas deverá ter doze palmos de alto com os seus respectivos emblemas: e se o escultor Nicolao Travesso estara por fazer cada huma das referidas Estatuas de doze palmos cada huma pelo preço de sessenta e oito mil reis, que pedio e no caso que o Escultor queira ajustar esta obra pelo referido preço, poderá VS manda-la principiar (...) com a expressa condição porem que o sobredito escultor s’engajará a entregar-la toda a referida obra completamente finda em todo o decurso do anno proximo futuro de 1796” (Valente, 1949: V, 248)

A referência ao escultor genovês Nicoló Traverso (1745-1823) e aos *pequenos modelos em cera*, que evidentemente Piaggio enviara a Lisboa numa remessa anterior, deixa em aberto algumas questões relativamente ao artista escolhido para a encomenda das estátuas alegóricas. De facto, resulta claro que Traverso deveria realizar apenas aquelas quatro esculturas, com doze palmos de altura (cerca de 2,64m) por uma compensação de sessenta e oito mil reis por cada uma; a escultura central, representante da rainha, não é mencionada na proposta, pelo que deduzimos que nesta figura já estivesse a trabalhar João José Aguiar, em Roma. No entanto, o facto de que o monumento devesse estar pronto até o fim de 1796 — isto é, um ano depois do envio dessa carta, data em que nem a maquete em bronze estava acabada — justifica eventualmente a encomenda das quatro estátuas a um escultor experiente, que mais facilmente poderia cumprir um prazo tão apertado. A escolha de Traverso poderá ser relacionada com a boa fama gozada em Portugal pela tradição escultórica de Génova, devido às frequentes encomendas da comunidade italiana de Lisboa a artistas genoveses, como Filippo e Domenico Parodi, e aos

17. Arquivo da Embaixada Portuguesa na Santa Sé (AEPSS), Lv. 34, f. 212; Carta de Pedro de Mello Breyner para Thomas António Vila Nova Portugal, 20 de fevereiro de 1820: «(...)com esta ocasião tomo a iniciativa de dizer a VE que me consta pello mesmo João Gherardo DeRossi, que por ordem do Intendente Geral da Policia Diogo Ignacio de Pina Manique se fizera aqui hum monumento à Memoria de Sua Magestade (...) fora tudo remetido a Lisboa: eu vi os modelos em casa do mesmo Rossi e poderei em outra ocasião mandar os desenhos.(...)» Transcrita por Mendonça, 2014: 422. O arquivo da Embaixada junto da Santa Sé foi transferido para Lisboa em 2016, portanto a denominação AEPSS refere-se à antiga localização, onde a documentação foi consultada.

18. “Nell’anno 1794 fu dall’Intendente di Polizia Manique ordinato un monumento magnifico da esporsi alla Maestà della Regina Maria, con molte statue colossali di marmo, bassorilievi. Ebbe il direttore l’incarico di far eseguire detto lavoro. Ne fece esso stesso il disegno architettonico, provvide dei marmi, fece dal pensionato scultore Aghiar eseguire i modelli e presiedè ad un immenso lavoro, finito nell’anno del 1797”. O texto faz parte da *Memoria* redigida por De Rossi sobre a Academia Portuguesa de Roma. AEPSS, Lv.16, ff. 125-136. Transcrita por Mendonça, 2014: 424-429.

19. AEPSS, Cx.28, doc.9, s.n.

trabalhos realizados em Mafra por Francesco Maria Schiaffino²⁰, em cujo *atelier* Nicolò Traverso tinha começado a sua carreira artística.²¹ [Fig. 07]

Seriam também os modelos em cera da autoria de Traverso? Um recente ensaio sobre o escultor genovês (Montanari, 2014:23), relata que este era conhecido também pela sua habilidade em modelar pequenas esculturas em materiais menos nobres, como a cera e a terracota, alcançando «specialmente nelle opere di piccolo e medio formato» um notável efeito naturalista. [Fig. 08] Se assim fosse, devíamos supor que Traverso tivesse ideado o desenho das estátuas, parecendo improvável que o escultor, na altura entre os mais famosos em Génova, aceitasse ser o mero executor dum projeto alheio, ou de realizar os modelos em cera a partir do desenho de Aguiar. De qualquer modo, independentemente da questão da autoria dos *bozzetti*, é possível que tenha havido um outro projeto das quatro estátuas alegóricas inteiramente da autoria de Traverso, que não chegou a ser realizado. Neste sentido, salienta-se que a encomenda a Traverso refere-se às estátuas concebidas ainda como alegorias de virtudes e não como continentes, ideia que eventualmente terá surgido mais tarde, após a renúncia ao projeto por parte do genovês.

Estas questões apontam para diversas fases na encomenda e realização do monumento, inclusive para a hipótese de que inicialmente este devesse ser constituído apenas pela figura da rainha. No estado atual da pesquisa, para além da carta citada, não se conhecem outros documentos que acrescentem informações relativas à encomenda a Nicolò Traverso — tanto no caso de um projeto autografo do genovês, como da improvável mera execução do projeto vindo de Roma. Podemos porém supor que Aguiar devesse desde o princípio realizar a escultura central, a figura

da rainha com o seu pedestal e os baixos-relevos, enquanto no que diz respeito às estátuas alegóricas, pensou-se inicialmente recorrer a outro artista. Aliás, note-se que Pina Manique refere-se ao monumento como “a grande obra da Estatua de S. Mag que Deos guarde, das quatro outras com os baixos relevos (Valente, 1950: VI, 27-28)²²” ou “a Estatua de sua Magestade em marmore fino de Carrara, ornada de quatro outras Estatuas alegóricas da Europa, Africa, Asia e America (Viterbo, 1900:7)²³” ou seja, discriminando claramente a escultura central das outras quatro que devem servir de “ornamento”, quase a evidenciar dois processos inicialmente separados também na sua ideação e execução.

De qualquer modo, a insistência do intendente em relação à entrega do monumento e da maquete (em março de 1796 até resolvera antecipar o prazo da entrega para junho do mesmo ano) devia ser motivo de preocupação em Roma, visto o teor monumental da obra. Considera-se que, perante esta situação, De Rossi, que era responsável pela sua realização dentro dos prazos estabelecidos, decidiu acelerar o processo. Para efeitos, resolveu contratar dois escultores em Roma para “passare in marmo” a estátua da *America*, respeitando «em todo e por todo» o modelo de Aguiar. O contrato inédito²⁴, que transcrevemos em epígrafe, assinado por Giovanni Gherardo De Rossi e pelos escultores Luigi Kapoel e Giuseppe De Rossi, estabelece que aqueles artistas executem por inteiro a estátua representante a América até o fim de 1796, pelo valor de 360 scudi romani. Assim o *incipit* do contrato, que traduzimos em português²⁵: [Fig. 09]

(...) os senhores Giuseppe De Rossi e Luigi Kapoel, escultores, obrigam-se em favor do Sr. Gio Gherardo De Rossi, Diretor da Reale Academia de Portugal, de esculpir em mármore uma estátua

20. Sobre este assunto veja-se Vale, 2008: 51-52.

21. Em 1763 Nicolò Traverso ingressou no atelier de Schiaffino (1691-1765) onde, após a morte do mestre, ficou a trabalhar com Carlo Cacciatori. A esta época remontam as suas primeiras obras autografadas. Em 1775 mudou-se para Roma, tendo sido premiado no concurso da Academia de S. Lucas em 1777. Voltou a Génova em 1780, influenciado pela linguagem neoclássica. Em 1790 começou a ensinar escultura na Accademia Ligustica, dando um forte impulso à difusão da estética neoclássica e formando a geração de escultores que iriam dominar o panorama artístico genovês. Veja-se Sborgi, 1989: 310-334; Montanari, 2014: 21-25.

22. Carta de Pina Manique a Luís Álvares da Cunha de 16 de setembro de 1798.

23. Carta de Pina Manique a Rodrigo de Sousa Coutinho de 28 de setembro de 1802.

24. Assinala-se que o contrato é redigido a 7 de dezembro de 1795, ou seja, em data anterior à carta de Pina Manique relativa a Nicolò Traverso (16 de dezembro). Talvez De Rossi tomara conhecimento da indisponibilidade de Traverso antes de Pina Manique, devido também à maior rapidez nas comunicações entre Génova e Roma. Espera-se que futuros estudos possam esclarecer este dado contraditório. Tendo em conta que o contrato menciona apenas a escultura representante a *America*, considera-se que as outras três estátuas alegóricas tenham sido executadas por João José Aguiar. No entanto, não podemos descartar completamente a hipótese de terem existido outros contratos relativos àquelas estátuas, sobretudo tendo em conta que boa parte da documentação relativa a Academia Portuguesa ficou destruída num incêndio.

25. AEPSS, Cx.28, doc.11, s.n. Na transcrição optamos para simplificar a tradução e reportar apenas as partes mais relevantes do texto.

representante a figura da América, destinada a decorar o pedestal da estatua da Rainha Fidelíssima, em todo e por todo conforme o modelo feito pelo escultor português João Aguiar, existente no atelier da Real Academia (...) cumprindo os acordos e as condições que seguem.

O contrato esclarece em quatro pontos as obrigações dos escultores, estabelecendo como condição imprescindível a execução da estátua conforme o modelo feito por Aguiar — confirmando novamente a sua autoria —, a realizar-se no prazo máximo de um ano, exceção feita para os trabalhos de polimento que iriam caber a Aguiar:

Os senhores De Rossi e Kapoel obrigam-se a esculpir exatamente o modelo igual à dita estátua, (...) conforme o que existe no mesmo modelo, tudo feito e acabado com diligência, porém sem a despesa de polir aquelas partes que se querem polir (...)

O pagamento iria ser faseado, estabelecendo-se ainda a gratificação de um prémio de quarenta escudos aquando da conclusão da obra caso esta «esteja satisfatória»²⁶.

O facto dos dois escultores assinarem o contrato em epígrafe, confirmando ter recebido sessenta e dois escudos cada um, constitui prova do início do trabalho. Quanto às suas identidades, no estado atual da pesquisa não foram encontradas referências aos nomes²⁷. Supomos que, entre as centenas de artistas, artesãos, ajudantes e aprendizes que integravam o meio artístico romano, não terá sido difícil a De Rossi encontrar dois escultores que aceitassem o trabalho para uma compensação razoável, comprometendo-se em não aceitar outras encomendas até a *América* estar terminada²⁸. [Fig. 10]

É possível que os dois trabalhassem como ajudantes em *ateliers* de outros escultores, cumprindo a própria

aprendizagem na capital, assim como muitos outros anónimos artistas que perseguiram o sucesso em Roma. De facto, nos *ateliers* dos artistas famosos, graças a um *modus operandi* promovido especialmente por Canova, o mestre dedicava-se principalmente à fase criativa da obra e à sua finalização, enquanto um exército de escultores, ajudantes, canteiros e formadores, ocupava-se da sua realização, assessorada e orientada ao longo de todo o processo, incrementando notavelmente a produtividade do *atelier*. (Grandesso, 2005:142) Considera-se que a realização da escultura da *América* por parte de dois ajudantes possa ser enquadrada no mesmo *iter* operativo, cabendo a Aguiar apenas a idealização e finalização (o trabalho de polimento mencionado no contrato) daquela estátua.

A importância tributada à realização do monumento prende-se também com o evidente desempenho de De Rossi em cumprir a tarefa; além do desejo de manter o prestigiado encargo de diretor de uma academia de arte, título que aliás De Rossi gostava de ostentar, este perseguia a vantagem em manter boas relações com a corte portuguesa e com os seus diplomatas, possíveis promotores de obras de arte ou de aquisições, em suma, de bons negócios. Neste sentido, deve ser enquadrado o esforço constante de ativar toda a sua rede de contactos dentro do ambiente artístico romano.

Foi graças a esses contactos e à sua influência política (Degortes, 2016:145) que De Rossi resgatara o monumento detido durante a ocupação francesa de Roma e, mais tarde, ultrapassará as dificuldades em obter a licença de exportação. Esta foi concedida a 26 de maio de 1802 por Giovanni Battista Monti, perito da *Commissione delle Belle Arti* encarregado de avaliar os pedidos de exportação de peças escultóricas, que, no texto da licença, especificava ter «visto a mencionada escultura muitas vezes desde a sua primeira invenção e depois terminada». ²⁹ Monti, escultor de fama controversa, conhecia bem De Rossi, (Guerrieri Borsoi, 2003:413) e

26. “Quando l’opera riesca di soddisfazione”.

27. No estado atual da pesquisa não tem sido possível identificar os dois artistas. Apesar de existirem alguns De Rossi escultores ou *scalpellini* nos registos paroquiais ou *Stati delle Anime* (Debenedetti, 2004; Debenedetti, 2005), nenhum corresponde ao Giuseppe De Rossi em questão, sendo o apelido bastante comum. No que diz respeito ao apelido Kapoel, que não é italiano, é preciso ter em consideração que este poderá ter sido “italianizado” bem como o nome Luigi, do mesmo modo que João José Aguiar passara a ser Giovanni Aghiar.

28. Como estabelecido na terceira clausula do contrato.

29. ASR, Camerale II, Antichità e Belle Arti, Busta 14, fasc.300. «Avendo io sottoscritto veduto la suddetta scultura piú volte sin dalla sua prima invenzione e poi terminata (...) per cui gli si può accordare l’estraxione e stimo tutto ciò piastre diecimila (...)» O texto é citado também em Rolfi Ozvald, 2012:39

por isso afirmara ter visto o monumento de D. Maria I *sin dalla sua prima invenzione*, ou seja, pelo menos desde 1795. Aliás, a Academia Portuguesa, assim como outras instituições congéneres, era frequentada

por artistas e outras personalidades ligadas à elite intelectual em tertúlias sobre as belas-artes, segundo uma modalidade corrente em Roma; neste contexto devem enquadrar-se também as vistorias de Monti.³⁰

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O pedido de licença de exportação permite conhecer o exato conteúdo das vinte caixas enviadas para Lisboa em 1802, atestando ainda a existência duma estátua representando São João Baptista da autoria de Aguiar.

*Dovendo Don Luigi Alvares incaricato della Corte di Portogallo estrarre da Roma Num. Venti casse contententi la statua della regina, quattro statue rappresentanti le quattro parti del mondo, un'altra statua di S.Gio.Battista con diversi bassorilievi, e perciò prega l'Em.za Vra a dare gli ordini opportuni per la suddetta estrazione di tale opera.*³¹

Em 1820, o ministro plenipotenciário em Roma Pedro de Mello Breyner, tentara sem sucesso verificar o paradeiro desta estátua: «me segura João Gherardo de Rossi: fora uma estatua de S. João em marmore, obra de hum artista Portuguez alunno da Accademia Portuguesa hoje extinta³²». Apesar da formação romana de João José Aguiar não se enquadrar nos objetivos deste ensaio, importa realçar que esta estátua de S. João foi de facto enviada para Lisboa, juntando-se a outras obras que o artista terá realizado em Roma, como as esculturas de *Cipião* e *Eneias* e *Creusa* (Anacleto, 1986:47). A qualidade escultórica do monumento a Maria I, demonstra que Aguiar absorvera a lição canoviana e a reinterpretara sensivelmente;³³ a estátua da *África*, no seu realismo etnográfico, surpreende pela sua originalidade (Faria, 2014:153). [Fig.11].

Todavia, não admira a péssima receção do monumento aquando da sua chegada a Lisboa, devido a um contexto artístico desfavorável e, sobretudo, à queda de Pina Manique. Mesmo em tempos mais recentes, a perceção historiográfica do reinado mariano e da figura do intendente terão influenciado a fortuna crítica do monumento, condicionada também por outros fatores, inclusive a biografia artística de João José Aguiar, ainda pouco explorada, e as vicissitudes ligadas à escolha do lugar onde colocar o grupo escultórico. A opção de desmembrá-lo³⁴ — ficando a estátua da rainha na Associação dos Arqueólogos e as quatro estátuas dos continentes no cruzamento entre as avenidas da Liberdade e Herculano (Anacleto, 1986:47) — remete para o esquecimento da sua dimensão evocativa enquanto conjunto monumental mas também evidencia a importância da sua ligação com a que poderia ter sido a sua colocação original, a praça fronteira à Basílica da Estrela.

O atribulado percurso desta obra, desde a sua encomenda e realização em Roma, a sua chegada a Lisboa e as diversas colocações até à atual, em Queluz, reflete a mudança dos tempos e dos poderes. Assim, a sua parábola acompanha o declínio político do seu promotor Pina Manique e a perda do poder da própria rainha, espelhando ao mesmo tempo as profundas mudanças políticas e sociais que caracterizaram o fim do Antigo Regime. A linguagem neoclássica da escultura, inovadora no panorama artístico português coevo, vinha homenagear o fim duma época.

30. Também o escultor Vincenzo Pacetti visitara a academia portuguesa em várias ocasiões. Veja-se Degortes, 2016

31. ASR, Camerale II, Antichità e Belle Arti, Busta 14, fasc.300.

32. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Ministério dos Negócios Estrangeiros (MNE), Cx.836, of.73

33. Ainda fica por esclarecer se realmente Aguiar frequentara o atelier de Canova ou se este limitava-se pontualmente a supervisionar e orientar os trabalhos do artista português, devido à estrita relação de amizade com De Rossi, também conforme a já mencionada modalidade de "visitas" à Academia Portuguesa.

34. Em finais do século XIX.

DOCUMENTO I

AEPSS, cx.28, mc.1, doc. 12³⁵

Colla presente — da valere quanto pubblico giurato stamane, li signor Giuseppe De Rossi e Luigi Kapoel, scultori, si obbligano a favore del signor Gio Gherardo DeRossi, Direttore della Reale Accademia di Portogallo, di scolpire in marmo una statua rappresentante la figura dell’America destinata ad ornare il piedistallo della statua della Regina Fedelissima, in tutto e per tutto a norma del modello fatto dallo scultore portoghese signor Giovanni Aghiar ed esistente nello studio della Reale Accademia presso San Lorenzo Panisperna e da trasportarsi nell’altro —, con i seguenti patti e condizioni.

Primo. Li Sig. De Rossi e Kapoel solidalmente si obbligano di scolpire esattamente il modello di compagna ed eguale della — statua, cavando e riducendo tutti gli scuri e contrasti, trafori e senza altro del quale esiste nel modello medesimo, il tutto ad — di arte e finito con diligenza eccettuato però la spesa di ridurre di lustro quelle parti che si volessero lustrare.

Secondo. Qualunque spesa di scalpelli, raspa, rubbie ed ogni altro ordigno e ferro come l’accomodatura di ogni ordigno e ferro sarà di assoluto conto delli signori De Rossi e Kapoel; salvosi la spesa della squadra — e compassi alla quale dovrà supplire il Direttore come anche il medesimo dovrà supplire ad ogni spesa che dovesse occorrere per muovere girare e alzare la statua.

Terzo. Li detti De Rossi e Kapoel si obbligano a dare il lavoro compiuto in termine di un anno e perciò di non intraprendere altri lavori che lo interrompessero, ma si accetta però da questi — in caso di disgrazia o di malattia che Dio voglia potesse sopraggiungere.

Quarto. Per intero pagamento di detto lavoro intendono e dichiarano li signori De Rossi e Kapoel di essere contenti e soddisfatti della somma di scudi 360 senz’altro dichiarando di avere bene esaminato il lavoro e di essere contenti di tal prezzo e rinunciando ad ogni reclamo di lesione od altro, come il signor Direttore rinuncia a qualunque pretesione di —, o di altro dichiarando ambedue di aver fatto questo contratto dopo ragionevolmente esaminata e ponderate e cose.

Quinto. Il signor Direttore poi si obbliga di — somministrando alli signori De Rossi e Kapoel il denaro restante proporzionato al lavoro, che andrà facendo, ed — di esso contar loro immediatamente quella somma di cui potessero restare creditori fino alla totale soddisfazione delli scudi trecentosessanta.

All’osservanza di quanto sopra hanno sottoscritto li sig, De Rossi e Kapual Scultori il presente foglio nelle piú complete firme — questo dì 7 xbre 1795

A) Gio. Gerardo De Rossi Direttore della Reale Accademia di Portogallo.

Io Giuseppe De Rossi mi obbligo quanto sopra cima esposto di mantenere ed ho ricevuto dal signor Direttore a conto Scudi 62.

A) Giuseppe De Rossi

Io Luigi Kapoel mi obbligo come sopra ed ho ricevuto in sieme la sudd. Somma.

A) Luigi Kapoel

(Em baixo, caligrafia de De Rossi) Nonostante che — dica scudi trecentosessanta si é convenuto un regalo di scudi quaranta quando l’opera riesca di soddisfazione.

35. Devido as más condições de conservação do documento, em parte queimado, não foi possível decifrar algumas palavras, que optamos por substituir com o símbolo —.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANACLETO, Regina - "Neoclassicismo e Romantismo". *História da Arte em Portugal*, Vol.10, Lisboa: Publicações Alfa, 1986.
- BARROERO, Liliana - "L'occhio critico di Giovanni Gherardo de Rossi sulle Belle Arti". MAZZOCCA, Fernando, VENTURI, G. (org.) *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani, Venezia e Roma*. Bassano del Grappa, 2005, pp. 281-295.
- DEBENEDETTI, Elisa (Ed.lit.) - *Artisti e artigiani a Roma. Dagli Stati delle Anime 1770, 1725, 1750, 1775*. Vol.I, Roma: Bonsignori, 2004.
- _____ - *Artisti e artigiani a Roma. Dagli Stati delle Anime 1770, 1725, 1750, 1775*. Vol.II, Roma: Bonsignori, 2005.
- DEGORTES, Michela - "Ensino artístico no estrangeiro e relações internacionais: o caso da Academia Portuguesa de Belas Artes em Roma". NETO, M. João, MALTA, Marize (ed.) - *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2016, pp. 137-148.
- _____ - "Aquisição de moveis para a residência de um diplomata: o gosto de Alexandre Sousa Holstein". SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e, PESSOA, Ana (ed.) - *A Casa Senhorial. Anatomia de interiores. Actas do III colóquio internacional*, Porto: Universidade Católica Editor, 2018, pp. 311-328.
- FARIA, Miguel de Figueira - "(Re)Ver Machado de Castro e João José Aguiar". *Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em Homenagem a José-Augusto França*, Lisboa: Apha, 2014, pp.148-160.
- FRANÇA, José-Augusto - "Deux tableaux de D.A. Sequeira (1768-1837). *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 3, 1985, pp. 216-220.
- GARRET, Elsa Pinho - *Poder e razão. Escultura monumental no Palácio Nacional da Ajuda*, Lisboa: IPPAR, 2002.
- GONÇALVES, Mónica - *Arcangelo Fuschini (1771-1834) e a pintura do Neoclassicismo em Portugal*. Tese de Mestrado em Arte, Património e Restauro, 2 Vol. Universidade de Lisboa, 2016
- GRANDESSO, Stefano - "La scultura in Italia dal tardo Settecento al primato di Canova e Thorvaldsen". Carlo Sisi (org), *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Neoclassicismo 1789-185*. Milano: Electa, 2005, pp.133-161.
- GUERRIERI BORSOI, Maria Barbara - "Giovanni Battista Monti: uno scultore sfortunato o un "birbante"?". Debenedetti, Elisa (org), *Sculture romane del Settecento III. La professione dello scultore*. Roma: Bonsignori, 2003, pp.411-427.
- MARKL, Alexandra Reis Gomes - *A obra grafica de Domingos António Sequeira no contexto da produção europeia do seu tempo*. Tese de doutoramento em Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2013.
- MENDONÇA, Ricardo - *A recepção da escultura clássica na Academia de Belas Artes de Lisboa*. Tese de Doutoramento em Belas Artes. Universidade de Lisboa, 2014.
- MENOZZI, Daniele - *Un culto tra devozione interiore e restaurazione cristiana della società*. Roma: Viella, 2001.
- MONTANARI, Giacomo - "Cinque nuove opere per Nicoló Traverso. Tra tradizione barocca e aggiornamento neoclassico". *Anthia*, 17, 2014, pp.21-26.
- PORFIRIO, José Luís (org.) - *Sequeira um português na mudança dos tempos*, Catálogo da exposição, Lisboa: IPM, 1996, p.138.
- RAGGI, Giuseppina, DEGORTES, Michela - "Giuseppe Trono, pintor de retratos na corte portuguesa 1785-1810". *ArtisON*, 5, 2017, pp. 209-221.
- _____ - *A pintura de Giuseppe Trono na capela do Paço da Bemposta - Academia Militar*. Lisboa: Edições Colibrí, 2018 (no prelo).
- ROLFI OZVALD, Serenella - "Fonti per la storia e la circolazione delle opere e degli artisti (1787-1844). CAPITELLI, Giovanna, GRANDESSO, Stefano, MAZZARELLI, Carla (org.) - *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775-1870)*. Roma:Campisano, 2012a, pp.31-50.
- _____ - *Agli amatori delle belle arti gli autori. il laboratorio dei periodici a Roma tra Settecento e Ottocento*, Roma: Campisano, 2012b.
- SALDANHA, Sandra da Costa - *A Basilica da Estrela. Real fabrico do Santissimo Coração de Jesus*. Lisboa:Livros Horizonte, 2008.
- SBORGI, Franco - "Nicoló Traverso e Francesco Ravaschio e la scultura tra fine Settecento e inizio Ottocento". *La scultura a Genova e in Liguria. Vol.II. Dal Seicento al primo Novecento*. Campomorone: Fratelli Pagano Editori, 1989.
- SOARES, Ernesto - *História da gravura artística em Portugal*, vol. II, pp.513-519, Lisboa: Livraria Samcarlos, 1971.
- TAVARES, Adérito, PINTO, José dos Santos - *Pina Manique. Um homen entre duas épocas*. Lisboa: Casa Pia de Lisboa, 1990.
- VALE, Teresa Leonor - *A escultura italiana em Mafra*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.
- VALENTE, Vasco - "Correspondência inédita de Pina Manique". *Museu*, IV, 12 (1949), 128-140.
- _____ - *Museu*, "Correspondência inédita de Pina Manique". *Museu*, V, 13-14 (1949), 248-264.
- _____ - *Museu*, "Correspondência inédita de Pina Manique". *Museu*, VI, 15-16 (1950), 27-28.
- VITERBO, Sousa - *Notícia de alguns escultores Portuguezes ou que exerceram a sua arte em Portugal*. Lisboa: Typ. Lallemand, 1900.