

# RETRATOS SETECENTISTAS EM OEIRAS: CONTRIBUTOS PARA O ESTUDO DA GENEALOGIA ICONOGRÁFICA DO MARQUÊS DE POMBAL

## 18TH CENTURY PORTRAITS IN OEIRAS: CONTRIBUTIONS TO THE STUDY OF THE ICONOGRAPHIC GENEALOGY OF THE MARQUIS OF POMBAL

Susana Varela Flor<sup>1</sup>

Instituto de História da Arte da NOVA/FCSH  
susanaflor@fcs.unl.pt – ORCID | 0000-0003-3799-8014

Pedro Flor<sup>2</sup>

Universidade Aberta  
pedro.flor@uab.pt – ORCID | 0000-0002-1530-7465

### RESUMO

O presente artigo tem como objectivos centrais o de estudar a iconografia do 1.º Marquês de Pombal e o de estabelecer uma genealogia de imagens que nos permita entender melhor a evolução da retratística pombalina. A inexistência de um trabalho monográfico sobre a retratística de Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782) é facto singular dada a relevância histórica e cultural desta personagem histórica. Os esforços empreendidos por outros autores no passado, de que destacamos Ernesto Soares, José Augusto França e, mais recentemente, Luísa Arruda, não esgotaram o tema e, por esse motivo, muito há a investigar sobre esta temática no contexto mais alargado da segunda metade do século XVIII. Não sendo o momento presente propício a tal empresa, que exige investigação de maior fôlego dado o número considerável de retratos a ter em conta, procurámos neste artigo traçar uma breve panorâmica sobre a genealogia da iconografia pombalina, integrando-a no espaço e no tempo e destacando os exemplos presentes no Palácio Pombal de Oeiras, nomeadamente a magnífica tela de Louis-Michel Van Loo (1707-1771) e Claude Vernet (1714-1789), hoje na Câmara Municipal de Oeiras, e a pintura da *Concordia Fratrum* de Joana Inácia Monteiro (1711-1781), habitualmente designada por Joana do Salitre.

### PALAVRAS-CHAVE

Retrato barroco | Marquês de Pombal | Oeiras | Iconografia

### ABSTRACT

The main goals of the present paper are to study the iconography of the 1st Marquis of Pombal and to establish a genealogy of images that allows us to better understand the evolution of Pombaline portraiture. The inexistence of a monographic work on the portrait painting of Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782) is a singular fact given the historical and cultural relevance of this historical character. The efforts undertaken by other authors in the past, of which one should highlight Ernesto Soares, José-Augusto França and, more recently, Luísa Arruda, did not exhaust the subject and, therefore, there is much to research on this theme in the wider context of the second half of the 18th century. As the present moment is not conducive to such mission, which requires longer-term research given the considerable number of portraits to be taken into account, the paper has attempted to outline a brief overview of the genealogy of Pombaline iconography, integrating it into space and time and highlighting the examples present in the Pombal Palace at Oeiras, namely the magnificent canvas by Louis-Michel Van Loo (1707-1771) and Claude Vernet (1714-1789), now in the Oeiras City Hall, and the painting of the *Concordia Fratrum* by Joana Inácia Monteiro (1711-1781), also known as Joana do Salitre.

### KEYWORDS

Baroque portraiture | Marquis of Pombal | Oeiras | Iconography

1 Investigadora contratada do Instituto de História da Arte da NOVA/FCSH. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da Norma Transitória - [DL 57/2016/CP1453/CT0032].

2 Professor Auxiliar da Universidade Aberta e Investigador integrado do Instituto de História da Arte da NOVA/FCSH.

## O RETRATO DE LOUIS-MICHEL VAN LOO E CLAUDE J. VERNET

Iniciamos esta análise genealógica à iconografia de Pombal a partir da obra maior de Louis-Michel van Loo (1707-1771) e Claude-Joseph Vernet (1714-1789) – “O Retrato de Sebastião José de Carvalho e Melo, a expulsão dos Jesuítas, estabelecimento do Comércio, Indústria, Artes e a reedificação de Lisboa” de 1766 (fig. 01)<sup>3</sup>. Desde logo, refira-se o facto de estarmos

perante uma pintura representativa de três géneros artísticos, a saber: a pintura de retrato, a pintura de paisagem e pintura de marinha, todos condensados numa única tela, o que obrigou a um trabalho diversificado de parcerias. Esta particularidade conduz-nos ao nosso próximo ponto de discussão, ou seja, a explicitação da história da encomenda da obra.



Fig. 01 Louis-Michel van Loo e Claude-Joseph Vernet, *O Retrato de Sebastião José de Carvalho e Melo, a Expulsão dos Jesuítas, o Estabelecimento do Comércio, Indústria, Artes e a Reedificação de Lisboa*, 1766, Câmara Municipal de Oeiras

3 A pintura é constituída por dois panos, denotando-se bem a marcação da cosedura da mesma. Embora o estado actual de conservação não ofereça preocupações de grande monta, registe-se, no entanto, a presença de massas e repintes, vernizes escurecidos e/ou amarelados, bem como uma rugosidade a todo o comprimento (talvez derivada da marcação da grade de madeira). Aconselha-se uma análise cuidada por parte de especialistas a fim de devolver à obra de arte os valores cromáticos.



## HISTÓRIA DA ENCOMENDA DO RETRATO

São Cyrillo Volkmar Machado e Francisco de Sousa Viterbo os historiadores das circunstâncias da encomenda, feita por dois abastados negociantes estrangeiros instalados em Portugal - o suíço David de Purry e o sócio inglês Gérard DeVisme, ambos comerciantes de pau-brasil, protegidos e inquilinos de Pombal em Lisboa (Machado, 1823: 114; Viterbo, 1911: 101-104). A obra foi executada em França, mas de Portugal foram enviados esboços executados por António Joaquim Padrão (1731-1771) e João Silvério Carpinetti (1725-1803). Depois de concluída por artistas franceses, os comerciantes ofertaram-na ao filho do Marquês, Henrique José de Carvalho e Melo (1748-1812).

Desta versão tradicional da história da encomenda, a acção do 1.º Marquês de Pombal tem sido sempre isolada do processo. Até aos nossos dias, veiculou-se sempre a ideia de que Sebastião José de Carvalho e Melo conheceria vagamente as intenções de Purry e DeVisme e, numa atitude de reserva (e quase de pudor relativamente ao feito), permitiu que a oferta fosse planeada sob a sua indiferença e o resultado final quase uma surpresa. Estamos em crer que este contexto traçado e repetido pela historiografia não corresponde à realidade. O próprio Marquês de Pombal esteve sempre a par de todo o processo pois, através de missivas, recebeu pessoalmente provas e acompanhou à distância, mas atentamente, a feitura da obra. De resto, José-Augusto França levanta a hipótese de toda a composição ter sido sugerida pelo Governante (França, 1977: 245).

Nesta senda, defendemos também ter sido o próprio quem induziu os “inquilinos-comerciantes” a tomar a iniciativa, mas de forma tão indirecta e subtil, que tal atitude nunca foi detectada pelas fontes. A política da subtileza e da indução por parte do Marquês não é matéria nova e encontra-se replicada em outra encomenda artística. Acompanhemos de perto a execução da Estátua Equestre para a nova Praça do Comércio a fim de reforçarmos a nossa tese.

Em primeiro lugar, enfatize-se o controlo absoluto sobre tal empreitada. Na opinião de Miguel Figueira de Faria a fortuna crítica sobre a matéria é favorável à simplificação do problema e, na realidade, desde os

projectos primitivos do monumento – e da praça – até ao meticuloso programa do dia da inauguração da estátua de D. José tudo tem, literalmente, as assinaturas do ministro Carvalho e Melo (Faria, 2012a: 163).

Após esta assunção, estaríamos preparados para encontrar Carvalho e Melo como impulsionador primeiro do real projecto pós-terramoto, mas tal afirmação não corresponde à realidade. Com efeito, deve-se ao Senado da Câmara de Lisboa a iniciativa formal através de um “assento de 1764 onde se pede licença ao soberano para se lhe levantar uma estátua, a expensas do mesmo povo” (Faria, 2012a: 164).

Salientando-se a via indirecta pela qual o tema foi abordado, todavia não podemos descurar os contactos e influência que o Marquês possuía sobre a instituição, uma vez que Paulo de Carvalho e Mendonça (1702-1770), seu irmão, exerceu as funções de Presidente do Senado da Câmara precisamente nos anos de 1764-69, seguido do filho do Marquês – Henrique José de Carvalho e Melo.

Outro pormenor gostaríamos de acrescentar. No mesmo pedido, os vinte e quatro deputados dos Grémios solicitavam que, no monumento, se acrescentasse o retrato de Carvalho e Melo

para por este meio ficar indelével a memória da nossa gratidão, assim à real a piedade de Sua Magestade Fidelíssima, como aos bons officios do seu fiel e incomparável ministro. As memórias da época referem a anuência do monarca à vontade popular dando o seu Real Beneplácito para se lhe erigir a estátua equestre ‘ainda que com repugnância’ ordenando igualmente que ‘na base dela tivesse honrado lugar a memória de tão prezado vassalo’ (Faria, 2012a: 164-165).

Esta atitude de indiferença revelada pelo Rei, de coartar a iniciativa pessoal, é espírito da época, mas não escapou à crítica das fontes, principalmente à reflexão de Eduardo Freire de Oliveira, que julgou ver nesta sucessão de acontecimentos “uma encenação que desse sequência ao projecto antecipadamente equacionado por Pombal” (Oliveira, 1911: 468).

Conscientes que estamos do contexto histórico em que surgiu a encomenda da Estátua Equestre, a declarada vontade de Pombal no desejo de ser retratado tanto na tela como no medalhão de bronze, o subterfúgio da obra ser ofertada ao filho e a omissão da reacção do Marquês, não podemos deixar de reivindicar para a execução do retrato em França, a mesma estratégia dissimulada de ambicionar uma obra de craveira internacional. Para este enquadramento explicativo da “suposta” ausência de Carvalho e Melo na concep-

ção da pintura há um segundo ponto de não menos importância: o próprio Rei não possuía (nem veio a possuir) uma imagem de aparato da qualidade do retrato do Marquês. Acresce ainda que os “inquilinos-comerciantes” de Pombal não envidaram quaisquer esforços para compensar o monarca dos serviços que o Império Ultramarino Português proporcionava às suas fortunas. A encenação e o sigilo explicam-se também por este facto.

## UMA OBRA PARA MUITAS MÃOS

Como referimos, é Cyrillo Volkmar Machado quem nos informa sobre a identidade dos artistas intervenientes no processo de execução do retrato de Sebastião José Carvalho e Melo. Em primeiro lugar, refira-se o nome de António Joaquim Padrão, discípulo de Vieira Lusitano. Ficou para a História como “grande teórico e pintava com bom e sábio estilo” (Machado, 1823: 114). Para além disso, dominava a técnica da gravura, abrindo a água-forte. No que diz respeito ao retrato encomendado “fez os esboços que foram para França para por eles se executar o grande retrato do Marquês de Pombal expulsando os Jesuítas” (Machado, 1823: 114). Na sua actividade laboral deixou escola, tendo sido Mestre de José Caetano Ciríaco e de João Silvério Carpinetti. Deste último, conhece-se de igual forma participação na obra pictórica de Pombal e, tal como Padrão, recebeu lições de Vieira Lusitano:

foi bom desenhador, gravou a água-forte os retratos das Pessoas Reaes, do Marquez de Pombal. Desenhou toda a Marinha de Belem, e o embarque dos Jesuítas para servirem de modelo à que se gravou em França, por ordem de Gerardo de Visme na famosa estampa do Marquez de Pombal, bem conhecida dos curiosos (Machado, 1823: 115).

Como mencionámos, já em território francês, os desenhos de Padrão e Carpinetti foram passados à tela

e aivados pelos pincéis de Louis Michel Van Loo e Claude-Joseph Vernet.

No que concerne à biografia de Vernet, sabe-se que nasceu em Avignon em 1714 e teve como primeiro mestre o pai que era pintor decorador. Mais tarde prosseguiu a formação com um pintor de temas históricos, Philippe Sauvage. No ano de 1734 partiu para Roma graças ao apoio de mecenas locais (Marquês de Caumont), em cuja cidade conheceu a lição de Adrien Manglard, pintor francês de marinhas. Permaneceu em Itália vinte anos ligado ao Duque de Saint-Aignan (embaixador de França em Roma) e o Abade de Canillac. Dez anos depois estava perfeitamente integrado no meio artístico, ingressando na Academia de S. Lucas em Roma. O ano de 1753 marcou o seu regresso definitivo a França ao receber uma encomenda real para pintar uma série de pinturas dedicada aos “Portos de França”. Nesse mesmo ano foi recebido na Academia Real e foi elevado ao estatuto de pintor da Marinha do Rei Luís XV. Foi artista muito famoso no género e cujos modelos foram utilizados por toda a Europa, inclusivamente em Portugal, como aqui deixamos documentado a propósito da biografia de Francisco José de Setúbal sobre os interiores da Real Barraca: “com pinturas a tempera os tectos e paredes o Palacio Real da Ajuda elle [Francisco José de Setúbal] pintou alli mt. as marinhas pelas estampas do Vernet”<sup>4</sup>.

4 Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, Reservados, Arquivo Reis-Santos, Cx. 173 – Rs173/1 (32), “Manuscrito Cyrillo Volkmar Machado”.

## FORTUNA CRÍTICA

A encomenda e execução da obra ter-se-á feito entre 1766-67, bem como a respectiva oferta a Henrique José de Carvalho e Melo. Não sabemos a data da chegada da pintura ao nosso território e só voltamos a ter notícia da presença da obra em Portugal, em 1772, no Palácio dos Carvalhos à Rua Formosa, possivelmente na Casa Comercial de David de Purry e G. DeVisme pelo viajante Richard Twiss:

Is a Picture painted by Vanloo, representing the Marquis of Pombal (who is prime Minister) sitting, of the natural size at a table covered with plans and elevations of buildings intended for Lisbon. The background shows the Tagus down to Bellem, with ships in which Jesuits are embarking, and is painted by Vernet; the whole piece was executed in Paris...the proprietors have caused a very fine copper-plate of it to be engraved; and this is the only picture I ever heard of at Lisbon worth any notice (Twiss, 1775: 12).

Entre 1777/83, a pintura encontrava-se no Palácio das Janelas Verdes, onde o 2.º Marquês de Pombal a colocou na melhor Sala. Estará lá pelo menos até 1783, pois a tela não é descrita na visita efectuada pela Rainha D. Maria ao Palácio de Oeiras. Por ocasião do novo arrendamento do Palácio dos Carvalhos

(1786?-1807), o quadro veio para Oeiras por ordem do 2.º Marquês de Pombal e colocado, talvez, na Sala Chinesa. Durante a 1.ª Invasão Francesa “foi roubado, encaixotado e mandado para a França por Junot, mas foi requisitado a tempo, indo já de caminho” (Santos, 1982: 385-388). Voltamos a ter notícia de que foi “tornado a pôr neste mesmo lugar pelo 4.º Marquês de Pombal [Sebastião José de Carvalho Melo e Daun: 1821-1834]”. No Memorial histórico que temos vindo a seguir, a pintura é descrita como estando na Sala Chinesa:

Nesta sala [Chinesa] existe o grande quadro que representa o Marquês de Pombal em acção de mostrar o embarque dos Jesuítas para fora do Reino, este quadro foi oferecido ao Conde de Oeiras Henrique José de Carvalho e Melo, primeiro filho do dito Marquês [...] (Santos, 1982: 388).

O século XX viria a ser incompaciente com o património da casa Pombal: em 1939 deu-se a venda do Palácio e das Quintas de Oeiras a Artur Brandão, uma grande parte do recheio artístico foi vendido em leilão, tendo o retrato sido adquirido pela Câmara Municipal de Oeiras e colocado no Salão Nobre, actual Gabinete da Presidência.

## O TRIUNFO DE POMBAL E O RETRATO DE VAN LOO

A cima referimos que na pintura estavam sintetizados três géneros artísticos: a pintura de retrato, a pintura de paisagem e a pintura de marinha. Iniciamos a nossa análise pelo primeiro género, observando a imagem de Carvalho e Melo. Segundo Joaquim Veríssimo Serrão

os retratos mostram-no de grande porte e magro de aspecto, senhor de uma presença física que impressionava os que pela primeira vez o viam... ‘Tinha o rosto comprido e cheio de inteligência’ escreveu Wrxall em 1772; e o Conde de Saint-Priest, ministro de França,

que o conheceu em 1763, referiu: ‘era homem de grande estatura e de rosto agradável, conquanto fosse mais que sexagenário’. Sobre a personalidade dizia-se que ‘não era uma coisa nem outra (nem sóbrio; nem taciturno)’ (Serrão, 1982: 161).

A pintura confirma-nos toda a fortuna descritiva da sua pessoa: de aspecto alourado e detentor de perspicazes olhos azuis, cujas capacidades já se queixava, em 1766, pelas imensas horas em que se ocupava a trabalhar. Confortavelmente sentado num cadeirão

fornado a damasco carmesim, apresenta-se de expressão afável, anfitrião, anunciador de obra feita, atitude materializada no gesto de convite do braço esquerdo. Através dele, vislumbramos a minúcia da cena marítima enquadrada entre a barra do Tejo e o bairro marítimo de Belém. Neste espaço, a movimentação da população é intensa em torno da representação de um dos episódios mais marcantes do governo de Pombal – a expulsão dos Jesuítas de Portugal e Brasil em 1759. Podemos apreciar os escaleres, completos com os religiosos da Companhia a dirigirem-se para os navios ancorados e, desde logo, aponte-se como destino a península Italiana e os Estados pontificais (portos de Génova, visível no vaso em primeiro plano e de Civita Vecchia); o Levante e os Portos da Europa do Norte (assinalada no segundo vaso a bandeira dos Países Baixos) e o Reino da Suécia, visível nas cores do terceiro (Santos, 2008: 19).

Em paralelo, a azáfama da vida habitual de um porto com a descarga de mercadorias e o vaivém de navios de pesca, cabotagem e carga ali registados em intensa actividade.

No que diz respeito à pintura de paisagem e ao registo topográfico da obra, saliente-se a mestria da técnica de Vernet que emprestou à tela um olhar exacto, ainda que filtrado pelo traço de Carpinetti: a praia de Belém, o Mosteiro dos Jerónimos, a Quinta do Marquês de Marialva (antiga dos Condes de S. Lourenço) e a Quinta do Barão de Alvito (antiga dos Correio-mor), o Convento do Bom Sucesso, a Torre de Belém e o Forte de S. Lourenço (Bugio). Ao desenho do italiano e à pena do pintor francês não escapou a representação de uma “frota da Armada Portuguesa, que se advinha, fundeada na enseada de S. José de Ribamar” (Santos, 2008: 20).

Embora ocupando menos espaço na tela, os motivos à esquerda do Marquês não são menos importantes e ilustrativos da mensagem de poder que o governante quis veicular. Para tal, recorreu-se à representação de vários objectos: em primeiro lugar, um livro sobre a mesa, intitulado “Providências que se deram sobre o Terramoto de Lisboa”, o qual fundamenta todas as medidas políticas do Marquês representadas nos objectos que se sucedem. Desta forma, saliente-se, sob o seu braço direito, a Planta da Praça do Comércio, na qual se verifica a ausência do palácio real, a introdução da Bolsa, bem como da Alfandega e Arsenal da Marinha: “a cena pintada por Vernet constitui uma homenagem à Marinha de Portugal, ao mercantilismo e à navegação

fomentados por Pombal, mensagem quer política quer económica” (Santos, 2008: 20).

Ao fundo da tela, do lado esquerdo, sobressai a maquete da estátua equestre do Rei D. José I, cujos esforços do Marquês permitiram inaugurar em 1775 no Terreiro do Paço. A maquete encontra-se apoiada visualmente por dois motivos que a realçam: uma coluna canelada de amplo diâmetro e uma cortina carmesim insuflada de movimento, gerador de zonas de claro e escuro.

Segundo Miguel Figueira de Faria, a maquete corresponde ao primitivo desenho de Eugénio dos Santos (onde ainda existia, por exemplo, o leão sob as patas do cavalo) e é nele que se manifesta a continuidade barroca de que Joaquim Machado de Castro tanto se queixou:

a estátua equestre fixa-se na linguagem arcaica do herói militar empunhando o bastão de comando, triunfando sobre os povos submetidos acorrentados representados nos dois grupos laterais em mármore [simbolismo dos continentes vencidos e acorrentados perante o poder triunfante do monarca em glória]... Sem nunca criticar abertamente a carga ideológica patente nos desenhos primitivos de Eugénio dos Santos torna-se evidente que se Castro tivesse maior autonomia actualizaria o monumento para uma linguagem mais próxima das experiências adoptadas nas representações do Bem Amado [Luís XV] (Faria, 2012b: 108-109).

Podemos, pois, sumariamente, concluir que o que ficou retratado na pintura de Van Loo em 1767 foi o aparato marcial do monumento a D. José e não uma ode à autoridade pacífica de um rei e suas qualidades cívicas em prol do bem comum.

No centro do quadro, em primeiro plano, continua o testemunho de obra feita no que concerne à reconstrução de Lisboa. Sobre um banco forrado de veludo carmesim, saliente-se a existência de três documentos, dos quais se conseguem distinguir dois, a saber: uma planta com a seguinte legenda:

Plano da cidade de Lisboa no qual se amostra o estrago que fez o fogo que foi consumir ao Terramoto acontecido no primeiro novembro de 1755. E para que interamento ficou disforme (...) de vila e casas pela dita freguesia com a cor mais escura que contornando com uma linha preta.

Sob esta planta, hoje desaparecida, repousa uma outra do alçado norte da Praça do Comércio da autoria de Eugénio dos Santos (1759) que fazia

coerentemente a síntese entre a afirmação absolutista do poder monárquico... e a participação das novas forças da cidade na partilha do espaço, consagrado no programa monumental a ordem já registada na toponímia – Real Praça do Comércio – e na ocupação prevista para a moldura em construção e que se concretizaria na instalação prioritária da bolsa e da Alfândega dos novos edifícios da Praça Real.

Como é sabido, este projecto para o Arco monumental foi abandonado e o alçado norte representado na pintura de Van Loo “encobre convenientemente, a solução projectada para o arco triunfal” (Faria, 2012a: 172-173).

No chão de pedra bicolor, subsistem ainda mais três plantas reveladoras da acção reconstrutiva e reformista da governação do Marquês: dois planos de recuperação/transformação do Colégio dos Nobres (antigo Noviciado da Cotovia da Companhia de Jesus) e um alçado do “Arsenal que faz frente à Ribeira das Naus”.

## PROCESSOS CRIATIVOS DO RETRATO DE VAN LOO

O retrato do Marquês de Pombal de Louis-Michel Van Loo data como vimos de 1766, embora as raízes estéticas do mesmo nos remetam para a primeira metade do século XVIII e para a arte do pai Jean-Baptiste Van Loo (1707-1771) ou para a do pintor Hyacinthe Rigaud (1659-1743), por sua vez herdeiras dos figurinos seiscentistas de retratistas da craveira de Rubens e Van Dyck. A exuberância da pose de Pombal, acentuada por gesto expressivo e retórico, bem como a opulência do traje e do cenário, composto por ondulante reposteiro e arquitecturas imaginadas, marcam o discurso pictórico dos retratistas barrocos e são irrefutáveis na pintura de Oeiras. Bastará comparar a tela executada em 1743 por Louis-Michel Van Loo, hoje no Museu do Prado, onde representou a corte de Filipe V, com a que temos por objecto de análise neste capítulo para identificarmos com facilidade tais características da retratística barroca. Estas marcas iconográficas e de estilo do pintor são igualmente detectáveis nos retratos individuais de corpo inteiro ou em meio corpo: figuras luxuosamente vestidas, bem ataviadas, que se voltam e interpelam o observador, numa postura requintada,

ostensiva e demonstrativa do orgulho que sentem da (elevada) posição social ocupada<sup>5</sup>.

Se os valores plásticos do barroco francês, com citações da arte da pintura de Roma e de Turim suas contemporâneas, são evidentes na obra de Oeiras, já sobre o processo criativo não conseguimos ainda determinar a existência ou não de desenho subjacente, além do uso de meios mecânicos. Para esta investigação não foram ainda efectuados exames de área como por exemplo a fluorescência de ultravioleta (UV), a reflectografia de infravermelho (IV) e a radiografia, processos habituais para o apuramento de tais elementos. Todavia, à vista desarmada, é possível identificar que o pintor Van Loo utilizou um modelo prévio para a composição do retrato do Marquês. Com efeito, se observarmos com atenção, verificamos que o posicionamento dos membros inferiores (pernas e pés) de Pombal é exactamente o mesmo que foi aplicado numa outra figura de Van Loo, presente na obra “Sexteto” do Museu do Hermitage, datado de 1768 (fig. 02). Tal facto indicia o uso de uma matriz que foi usada

5 O autorretrato de Louis-Michel Van Loo, onde se vislumbra também o de seu pai Jean-Baptiste, datado de 1762 e presente nas coleções do Palácio de Versailles, é bom exemplo da caracterização que temos vindo a fazer da sua arte. Vejam-se também os retratos do mesmo autor de Nicolas Beaujon (c. 1760-65) no museu da Abbaye Royale de Chaalis (Oise); ou do rei Luís XV (1763) no Museu de Belas-Artes de Grenoble; ou ainda de Jacques de Heusy (1771) no Museu d’Ansembourg de Liège, onde em primeiro plano não falta também a representação de cartografia.





Fig. 02 Louis-Michel van Loo, *Sexteto*, 1768, Museu do Hermitage

indiferenciadamente nas personagens dos quadros, consoante o artista o desejava.

Como é sabido, Van Loo não veio a Lisboa com o propósito de retratar o Marquês e, por conseguinte, a pintura foi toda ela idealizada e composta em Paris, servindo-se o pintor dos desenhos da fisionomia de Pombal executados por António Joaquim Padrão. Viterbo publicou há muito as missivas trocadas a 6 de Outubro e a 8 de Dezembro de 1766 entre D. Vicente de Sousa Coutinho (1726-1792), embaixador de Portugal na capital francesa, e Pombal, onde se explica um pouco as circunstâncias que rodearam a execução do magnífico retrato e que nos provam, uma vez mais, a supervisão de Pombal (Viterbo, 1911: 101-104; França, 1984: 93-97; Araújo, 2003: 109-137).

Diz o diplomata na primeira carta:

Um destes dias veio a minha casa um banqueiro de Paris, o qual me disse que um dos seus correspondentes de Lisboa o encarregara de mandar fazer aqui

por um dos mais célebres pintores o retrato de V. Exa e que ele havendo escolhido monsieur Vanloo, me pedia fosse ver se estava semelhante e que desse o meu parecer sobre os atributos de que se havia ornar o painel para melhor caracterizar o Herói. Ainda o não vi, por causa de um fluxo, com que passei estes dias, mas para o correio saberei dar a V. Exa uma completa informação desta matéria [...].

Sabemos também pela segunda carta o seguinte:

O retrato de V. Exa é muito semelhante e eu tive o gosto de ver uma cópia sua, que faz uma doce ilusão à saudade. Determinou pintar na parte inferior do quadro o porto de Lisboa e nele a nau que conduziu os jesuítas. Ainda que a extinção desta Sociedade perigosa seja uma das melhores épocas para Portugal, parece-me que se podia juntar a esta ideia outro qualquer ornamento, de que é capaz a excelente mão do pintor.

Em suma, instado a sentar o retratado numa cadeira, num amplo terraço que abria sobre o Tejo, o pintor não



hesitou em transpor para a tela de Oeiras um molde que tinha à disposição no atelier e que, por esses anos, viria de novo a usar num contexto temático distinto, como é o caso da obra galante do Hermitage. Por sua vez, a colocação do braço direito de Pombal parece derivar também de uma isometria do braço esquerdo da figura presente no Sexteto. Ao contrário do que possamos pensar, esta estratégia de composição pictural semelhante à do *patchwork* foi empregue amiúde por pintores e oficinas, ora copiando modelos entre si, ora buscando nos mestres do passado as soluções adequadas, documentando não só as práticas de (re)criação da obra artística, como também a versatilidade dos artistas em ultrapassar dificuldades na disposição de figuras, adereços e cenografias (Pommier, 1998: 313-320; Macleod, 2001: 50-61; Mena Marqués, 2004: 200-215). A ideia de Van Loo de colocar num terraço a figura principal, apontando para o exterior, é provável que derive do modelo criado por Hyacinthe Rigaud em 1726, quando retratou o banqueiro Samuel Bernard (1651-1739), Conde de Coubert, pintura hoje nas colecções do Palácio de Versalhes<sup>6</sup>.

A superior qualidade plástica da pintura e a necessidade de a reproduzir pelos meios diplomáticos eruditos promoveram a criação de uma gravura, cujo desenho preparatório ainda se conhece e coube a Jacques-Firmin Beauvarlet (1731-1797) a tarefa de a realizar (Litron, Le Fell, 2009: 23). Artista de créditos firmados e responsável pela difusão de parte da obra pintada de autores como Fragonard, Drouais e Boucher, o gravado do Marquês de 1772 constituiu a versão mais propagada ao tempo, mesmo sofrendo algumas alterações iconográficas de pormenor, e a sua encomenda ficou a dever-se também a Purry e De Visme (Faria, 2005: 317 e Santos, 2008: 18-21).

Sobre o processo de execução da gravura dá-nos conta Gérard de Visme em carta, ainda inédita, de 15 de Fevereiro de 1773 e dirigida a Thomas Robinson, 2.º

Barão de Grantham, embaixador inglês em Madrid entre 1771 e 1779. Transcrevemos parte dessa missiva para melhor entendermos o sucedido:

*Happiness that Grantham has accepted their Print with Portrait & some historical events of W. Marquett de Pombal's ministry. Would like to have showed him original picture. Mr. Ayres de Sá [e Melo (1690-1786)] who has recently returned to Madrid, and is well known to de Visme's brother, will tell Grantham it is a 'noble performance'. Beauvarlet succeeded well under inspection of Vernet, difficult task to guide at a distance*<sup>7</sup>.

Além da gravura, outras versões da peça foram elaboradas sobre tela, com maior ou menor competência, e que ainda hoje permanecem no anonimato no que respeita à autoria<sup>8</sup>. Em qualquer dos casos, testemunham o prestígio sócio-político e iconográfico do 1.º Marquês de Pombal ao tempo e a mais-valia plástica da arte de Van Loo/Vernet no contexto mais vasto da Europa iluminista.

A força simbólica deste poderoso retrato de Carvalho e Melo, sem par na arte portuguesa de setecentos, pode igualmente medir-se nas variantes efectuadas nas centúrias seguintes, em circunstâncias políticas e culturais bem distintas. Referimo-nos em particular à revisitação do tema por parte de Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) no António Maria de 11 de Maio de 1882, onde a caricatura do Zé Povinho encarna a personagem do Marquês e, ao fundo, os Jesuítas que embarcam em Belém são substituídos desta feita pela família real e classe política da época. Por ocasião da implantação da República em 1910, foi a vez de representar, num bilhete postal, o político Afonso Costa (1871-1937) na pele de Pombal, enquadrando a imagem com os símbolos republicanos, mas mantendo o tema da “Expulsão dos Jesuítas” que tão bem assentava aos ideais anticlericais dos primeiros governos do século XX<sup>9</sup>.

6 H. Rigaud, *Portrait de Samuel Bernard, Comte de Coubert, 1726*, óleo sobre tela, 232,6 x 165,8 cm, n.º inv. MV 7172, Château de Versailles. Disponível em: <http://collections.chateauversailles.fr/#b9384047-eb66-4235-935d-f7d72b8cd8ed>. Se o autor não conhecia a obra pintada, pode ter-se inspirado na gravura do mesmo tema por Pierre Drevet em 1729 (Biblioteca Nacional de Portugal, Iconografia, E. 583 A). Estas informações foram indicadas por um dos referees do presente texto a quem os autores agradecem.

7 Letter from Gerard de Visme to Lord Grantham (Thomas Robinson, 2nd Baron Grantham). 15 February, 1773, Bedfordshire and Luton Archives and Record Service, L30/14/407/1. Citada com cota diferente por Gerald LUCKHURST, “Gerard de Visme and the introduction of English landscape garden to Portugal (1782-1793)”, in *Revista de Estudos Anglo-Portugueses*, no 20, Lisboa, CETAPS/UNL, 2011, pp. 127-160 (132).

8 São conhecidas várias cópias do quadro de Oeiras. Sem ter a pretensão neste trabalho de inventariar exaustivamente todas elas, registem-se por ora as variantes presentes: a) no Museu de Lisboa - Palácio Pimenta; b) na Biblioteca Nacional de Portugal (<http://purl.pt/22951>); c) duas vendidas pela Cabral Moncada Leilões em Setembro de 2011, lote 234 e em Dezembro de 2012, lote 150; d) uma vendida no Palácio do Correio Velho e) no Museu Nacional Soares dos Reis (sem n.º inv.).

9 Fundação Mário Soares, coleção António Pedro Vicente, 09022.001.137.

## A GENEALOGIA DOS RETRATOS DE POMBAL

Para traçar a genealogia da retratística pombalina, partindo em primeiro lugar das mais antigas representações de Sebastião José de Carvalho e Melo, teremos de forçosamente começar pelo retrato pintado por Pellegrino Parodi (1705-1785) que apenas conhecemos através da gravura aberta em 1759 por João Silvério Carpinetti para ilustrar a *Arte Poética* de Horácio, traduzida por Cândido Lusitano em 1758<sup>10</sup>. Para a imagem, e de acordo com a inscrição na gravura, Carpinetti baseou-se na obra de Parodi, certamente concebida para assinalar ou comemorar a recepção do título de Conde de Oeiras e respectivo juro e herdade e outras benesses régias como a doação do Reguengo de Oeiras, a Comenda de São Miguel das Três Minas e o senhorio da vila de Pombal, tudo em 1759.

A gravura de formato oval mostra-nos o retratado de meio corpo, com farta cabeleira, a três quartos, olhando em frente para o observador (fig. 03). A insígnia da Ordem de Cristo que o acompanhará em toda a retratística e que usava desde 1738 quando professou como Cavaleiro da dita Ordem, destaca-se sobre um colete, coberto por uma casaca e um jabot rendado. Por seu turno, a moldura mostra-nos, em baixo e ao centro, as armas dos Carvalhos encimadas por um coronel de conde e ladeadas por uma cornucópia e por um caducéu que simbolizam virtudes do retratado, respectivamente riqueza e equilíbrio moral (Chevalier, Gheerbrant, 1997). No cimo, uma coroa de louros e uma charamela, ambas envoltas em elementos vegetalistas, rematam a oval e toda a composição<sup>11</sup>. Ao longo do terceiro quartel do século XVIII e início do seguinte, este gravado irá tornar-se num verdadeiro retrato oficial de Pombal, mantendo as características essenciais do modelo e sofrendo apenas algumas variações no traje, adornos e cenografias. Tal poderá indiciar que poucas foram as poses efectuadas pelo Marquês diante dos artistas que depois o retratavam. Com efeito, seguindo práticas antigas na reprodução do rosto, os pintores aproveitaram modelos já



Fig. 03 Retrato de Sebastião José de Carvalho e Melo, 1758, Gravura de João Silvério Carpinetti, segundo pintura de Pellegrino Parodi, Biblioteca Nacional de Portugal

<sup>10</sup> Pode ser que a pintura, atribuída a Parodi e existente na Fundação Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, seja a versão mais próxima desse original perdido que serviu de base à composição de Carpinetti. Interessante também a pintura do Museu de História Natural do Rio de Janeiro, sem atribuição definida, e que datará dos anos 60 do século XVIII, onde o retratado está representado a três quartos, voltado à esquerda, em pose pouco usual na sua vasta iconografia.

<sup>11</sup> BNP, Secção de Iconografia, E 320 V (<http://purl.pt/5659>). Ver também Soares, 1947: 267. A propósito da genealogia e as armas dos Carvalhos, consultar obrigatoriamente Galvão Telles, Seixas, 1999. Para um inventário da principal iconografia do Marquês, consultar *Lisboa e o Marquês de Pombal - Catálogo da Exposição*, 1 vol., Lisboa, 1982.

existentes, com a devida autorização dos próprios retratados, para a difusão da imagem.

De resto, sobre este modo (eficaz) de produção de retratos nos dá probo testemunho Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823) que nos diz nas suas Memórias que “em casa de Parodi copiei, e vesti retratos, e depois tirei alguns pelo natural” (Machado, 1823: 303), isto é, Cyrillo na oficina do pintor genovês limitou-se a aproveitar imagens já tomadas, posteriormente finalizando-as ou vestindo-as.

Do final de 1759 ou dos anos subsequentes, é um raro retrato de Sebastião José de Carvalho e Melo pertencente à colecção de João M. Teixeira da Mota, cuja autoria desconhecemos<sup>12</sup>. Trata-se de um exemplar de óptima qualidade plástica e que difere da obra de Parodi/Carpinetti pelo posicionamento terçado do retratado, uma vez que a indumentária e a insígnia da Ordem de Cristo marcam igual presença e são em tudo semelhantes. É figurino que mais tarde será retomado tanto pelo monogramista JB no retrato do Marquês à guarda da Biblioteca do Hospital de S. José em Lisboa (c. 1770?), como por Joaquim Machado de Castro (1731-1822) no medalhão em latão almirantado (?) (c. 1775) que se encontra ladeado pelas esculturas da Fama e do Triunfo e a adornar a base da estátua equestre de D. José I no Terreiro do Paço em Lisboa<sup>13</sup>. Tal significa que foi considerado um protótipo iconográfico credível e, por isso, valioso, pois caso contrário teria sido abandonado e não reutilizado.

Na senda da reconstituição da genealogia iconográfica de Pombal, importa destacar uma série de retratos de meio corpo, a lembrar a matriz de Parodi/Carpinetti, que nos mostra a figura do Marquês, um pouco mais idosa, ostentando a Cruz da Ordem de Cristo sob uma gola eclesiástica de “abbé” que, segundo José-Augusto França, não parece ter tido grande uso

em Portugal (França, 1984: 96). Além disso, o retrato segura com a mão esquerda uma folha escrita (ou uma carta) e a outra mão encontra-se oculta por debaixo da capa, junto do ventre, numa dupla alusão à coragem viril e à modéstia do retratado, segundo o código de conduta sugerido por Nivelon de 1738<sup>14</sup>.

A autoria destas pinturas, realizadas nos finais da década de 60 do século XVIII ou posteriormente na década seguinte em momento coincidente com a nomeação de Sebastião José como Marquês de Pombal, é hoje desconhecida e as opiniões dos autores não coincidem. Se por um lado o conhecimento das fontes coevas à execução das telas é ainda insuficiente, a inexistência de análises laboratoriais aos suportes, pigmentos e preparos das pinturas dificulta a tarefa do historiador da arte na hora de definir a(s) oficina(s) envolvidas na produção de tais retratos. Com efeito, esses exames poderão no futuro esclarecer melhor os métodos utilizados e os materiais empregues para a definição autoral, pois ajudarão a determinar o perfil técnico e o processo criativo do(s) autor(es). Acresce ainda a esta problemática que a evidente discrepância plástica entre as pinturas e a existência de vários artistas capazes de executar retratos na época são factores que complicam a investigação nesta área. Por conseguinte, optámos por indicar as atribuições actuais, esperando no futuro poder explorar (e distinguir) melhor as várias sensibilidades artísticas subjacentes à criação da retratística de Pombal.

Consideremos alguns exemplos concretos desta tipologia de retratos, baseada na lição de Parodi/Carpinetti no tratamento do rosto, mudando apenas o posicionamento dos membros e as vestes e adereços envergados: Museu Nacional Soares dos Reis (em depósito no Paço dos Duques de Bragança em Guimarães); Palácio Nacional de Mafra; Museu de Évora e Câmara Municipal de Oeiras<sup>15</sup>. O primeiro exemplo parece-nos

12 Obra raramente reproduzida na bibliografia da especialidade, conhecemo-la apenas por ter servido como ilustração de capa à edição de 1982 da Imprensa Nacional Casa da Moeda do romance de Agostina Bessa-Luís “Sebastião José”, na colecção Biblioteca de Autores Portugueses. De acordo com informação recolhida nesse livro, esta pintura pertencia a um particular de nome João Teixeira da Mota que não conseguimos localizar.

13 Sobre a identidade do monogramista JB, e a julgar pela coincidência da sigla de ambos os artistas, levantamos as hipóteses de se tratar ou do pintor genovês João Baptista Pele (fal. 1775) ou de Jerónimo de Barros Ferreira (1750- 1803), importante discípulo do grande retratista Miguel António do Amaral (1710-1780).

14 *he head erect and turned, as in this figure, will be right, as will the manly Boldness in the Face, tempered with becoming Modesty (...). The arms must fall easy, not close to the Sides, and the Bend of the Elbow, at its due Distance, will permit the righ Hand to place itself in the Waistcoat easy and genteel, as in this Figure is represented; but any rising or falling the Hand from that Place, will make it appear lame, and consequently disagreeable (...).*

15 MatrizNet – Inventário das Colecções Museológicas da DGPC: Paço dos Duques de Bragança - Autor desconhecido, s/d, 93x71 cm, no inv. MNSR273; Palácio Nacional de Mafra - Autor desconhecido, s/d, 92x71 cm, no inv. 7477; Museu de Évora - António Joaquim



ser o mais bem conseguido, quer do ponto de vista do tratamento fisionómico, com expressão forte e individualizada, quer do ponto de vista do tratamento do traje e da cortina fundeira, onde a taticidade dos tecidos se presente na observação. Os restantes exemplos parecem mais homogéneos, embora a expressividade do rosto de Pombal varie entre o natural e o rígido e os cenários alternem entre os tons claros e o fundo negro. Para aferir a qualidade e a mestria dos pintores responsáveis por estas obras, bastará comparar o modo como as golas e a fita de Ordem de Cristo são pintadas: umas vezes a gola de renda é fina e quase transparente, deixando adivinhar até a qualidade do tecido e o vermelho da fita da Ordem; outras a gola é opaca, de textura algo grosseira, encobrindo parte substancial dessa fita.

Estando perante um conjunto de variações sobre o mesmo tema, importava indicar com precisão a matriz original, para cotejar os vários elementos iconográficos e plásticos das peças e retirar conclusões sobre a sua qualidade. Todavia, não nos foi possível identificar com segurança tal base primordial, ainda que possamos sugerir os modelos usados nos retratos de corpo inteiro do Marquês, atribuídos a Francisco Vieira Lusitano (1699-1783) e a Joana do Salitre (1711-1781), na senda do que já fizera Luísa Arruda (Arruda, 2013: 42-68)<sup>16</sup>. A imponência física das obras e a qualidade artística dos seus autores constituiriam excelentes motes para serem glosados por outros pintores, numa fase da biografia de Pombal (1769-1770) que exigiu maior propaganda da sua imagem de autoridade como figura central do Estado: a nomeação como Marquês e a afirmação da liderança do seu governo, logo abaixo do rei D. José I.

De acordo com testemunhos coetâneos, tanto Vieira Lusitano como Joana do Salitre trabalharam para a casa Pombal e foram responsáveis por retratos da família. À pintora, de seu nome original Joana Inácia Rosa Monteiro de Carvalho, anda atribuído o triplo retrato *Concordia Fratrum* no tecto do Palácio dos Marqueses em Oeiras (fig. 04) (Crespo, 2009: 15-18). Nesta obra encontramos a representação de Sebastião José e seus dois irmãos Paulo António de Carvalho e Mendonça (1702-1770), Cónego da Sé Patriarcal e Inquisidor-mor, que chega a Cardeal postumamente e Francisco Xavier de Mendonça Furtado (1701-1769), Secretário de Estado e Governador de Grão-Pará e Maranhão. A figuração dos três irmãos prende-se com a vontade de afirmar o poderio dos Carvalhos no seio da vida política portuguesa e com o empenho conjunto na construção e desenvolvimento do morgado de Oeiras e suas propriedades (Dias, 1987). Sujeita a várias leituras mais ou menos engenhosas, a propósito da simbologia maçónica nela presente, a *Concordia Fratrum* parece ser mais um manifesto de Pombal, celebrativo da família e do poder político, eclesiástico e económico que detinha, além de sublinhar o gosto pelo entendimento cordial no seio familiar<sup>17</sup>.

Como já se referiu, a atribuição habitual a Joana do Salitre foi colocada em causa em data recente por Luísa Arruda que prefere ver o desenho e os pincéis de Vieira Lusitano que utilizou amiúde na sua obra figuras alegóricas em contraposto com os retratados, criando assim paralelismos visuais entre as Virtudes e as características pessoais dos modelos<sup>18</sup>. Todavia, a recente pesquisa documental levada a cabo na Coleção Pombalina da Biblioteca Nacional de Portugal veio esclarecer qual a verdadeira autoria da *Concordia Fratrum*.

Padrão (atrib.), s/d, 103x72 cm, no inv. ME 1085. O exemplar da Câmara Municipal de Oeiras é de autor desconhecido, s/d, e mede c. 92x71 cm.

16 Segundo a autora, o retrato atribuível a Vieira Lusitano está em coleção particular e o de Joana do Salitre encontra-se no Museu de Lisboa - Palácio Pimenta.

17 O próprio Pombal afirmou em 1746, em carta escrita de Viena a Frei Gaspar da Encarnação, que: "Observo que ao tempo em que tinha pouco mais de 20 anos de idade, quando no interior da minha família houve algumas aparências de discensão, por fugir de controvérsias me degredei voluntariamente para o campo de Coimbra, preferindo por mais de sete anos a broa de milho de Soure à mesa do meu Tio, sem que para isso tivesse precedido alguma quebra, ou ainda outra alguma causa, que não fosse o amor, que tive sempre à paz, e o grande horror que sempre me causou a discórdia..." Parte desta missiva, do fundo pombalino da Secção de Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal (Cód. 852, fls. 2v-3), encontra-se transcrita em Serrão, 1982: 17.

18 De acordo com Arruda, 2013: 57-59: "A vara de Lictor representada significa a força indestrutível, a força de carácter e a liderança, características que se reconhecem em Pombal e que também simbolizam a "Concórdia" de Ripa. Por seu turno, a tocha acesa, ligada à figuração do amor, paz e conhecimento, constituem sinais também da inteligência ao serviço do bem comum e do iluminismo como fundamento filosófico das acções do Marquês; ambos os símbolos evocam e celebram Pombal."



Fig. 04 - Joana Inácia Monteiro de Carvalho (atrib.), *Concordia Fratrum*, tecto do Palácio dos Marquês de Pombal em Oeiras, c. 1770

Com efeito, a 9 de Novembro de 1777, Joana Inácia Rosa (Joana do Salitre) passava um recibo ao Conde de Oeiras pelos “três retratos que fiz para a casa do Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor Marquês de Pombal, a saber o primeiro do mesmo Senhor, o segundo do Ilustríssimo Senhor Cardeal Carvalho e o terceiro do Senhor Francisco Xavier de Carvalho”, pela quantia de 72.000 rs<sup>19</sup>.

É provável que os retratos de corpo inteiro da *Concordia* tenham sido baseados nos modelos existentes na

antiga colecção dos Marquês de Pombal, descrita no Memorial Histórico ou Colecção de Memórias sobre Oeiras de 1866 na apelidada “Sala Chinesa” do Palácio, onde também se encontrava, como referimos, o imponente retrato pombalino de Van Loo / Vernet. (Meco, s/d: 167-185). As afinidades em termos de desenho e de cor entre a obra do Museu de Lisboa - Palácio Pimenta (o conhecido retrato de corpo inteiro de Sebastião José assinado pela dita pintora) e os retratos acima referidos parecem reforçar as palavras de Cyrillo<sup>20</sup>.

19 Biblioteca Nacional de Portugal, Arquivo Pombal, Maço 124, doc. 407. Os autores agradecem a indicação prestada por Madalena Costa Lima.

20 Machado, 1823: 134 - “Fez para Oeyras os Retratos de Paulo de Carvalho e Francisco Xavier, e nessa ocasião obteve baixa para o Marido.” A pintura do Museu de Lisboa representa Sebastião José de corpo inteiro, junto de uma biblioteca e de uma janela, da qual se contempla um edifício palaciano, semelhante à morada dos Carvalhos da Rua Formosa. Trata-se de um óleo sobre tela, de 213,4 x 133 cm. A assinatura da pintora diz: Industrió Joanne / Studió.

Existe ainda em colecção particular um outro retrato do Marquês de corpo inteiro, que emparceirava com um da esposa, Leonor Ernestina Eva Josefa Wolfgang, Condessa de Daun, 1.ª Marquesa de Pombal (1724 - 1788). Estes retratos que partilham do mesmo colorido, mancha e dimensões, dados à mestria de Vieira Lusitano por Luísa Arruda, completavam a imponente galeria de retratos de família, à qual se juntavam também outros da família real de D. José I e de seus antepassados (Meco, s/d: 169)<sup>21</sup>.

Neste contexto plástico e iconográfico, devemos recordar também que os 1.º Marqueses de Pombal solicitaram os serviços do pintor francês Pierre Joffroy (1718- 1796) para executar os seus retratos, pouco depois copiados. Um recibo de 67\$200 rs de pagamento a “Pedro Juffroy pelo custo do retrato que fez à similhaça do Ex.mo Snr. Marquês de Pombal” comprova justamente essa empreitada que data de 28 de Abril de 1771, em momento posterior à execução dos retratos como era prática comum<sup>22</sup>. Essas telas de elevada qualidade pictórica são de pequeno porte e a de Leonor Ernestina encontra-se datada de 1770 e assinada, conforme nos assegura José Monterroso Teixeira<sup>23</sup>. As cópias desses retratos, também pertencas a colecção particular, revelam, porém, maior dureza no desenho e dificuldade na representação lumínica<sup>24</sup>. Em qualquer dos casos, para lá da qualidade intrínseca das pinturas, a posse dos retratos reforça o gosto dos Marqueses por este género pictórico que abundava na sua colecção privada. A exibição dos mesmos em conjunto com os da família real e ancestrais reforçava e traduzia visualmente os laços políticos entre a Coroa e a Casa de Pombal.

Os últimos retratos de Sebastião José que se conhecem parecem datar já da década de 70 do século XVIII,

período coincidente com a etapa final da governação e do reinado de D. José I e com o surto da industrialização do país e a afirmação do Iluminismo. A partir do retrato da Concordia, o Marquês de Pombal passa a ser representado predominantemente de negro, contrastando apenas com um pequeno jabot de rendas por debaixo da capa e com as vibrantes fita e insígnias carmesins da Ordem de Cristo. Assim, à imagem trajada de preto e de gola branca rendada, sucede-lhe uma outra de vestes mais austeras por se apresentar com maior sobriedade. Esta alteração iconográfica, para a qual ainda não encontramos justificação segura, marcará a última etapa da representação pictórica do Marquês. O posicionamento do rosto e das mãos (uma dentro da capa e outra com uma folha de papel) é idêntico ao inaugurado por Parodi/Carpinetti e Salitre, mas a maior sobriedade e evidente soturnidade plástica das imagens é inovadora<sup>25</sup>. Não tem de momento explicação plausível esta diferenciação iconográfica, mas talvez seja associável às funções de lugar-tenente do monarca na entrega dos Estatutos à Universidade de Coimbra em Setembro de 1772 (Serrão, 1982: 152).

O estudo que apresentamos serve no essencial para indicar algumas pistas para futuras investigações. Ao longo do nosso trabalho procurámos estabelecer uma genealogia iconográfica da imagem de Pombal, organizando o vasto leque de registos existente. A inexistência de uma monografia dedicada a esta problemática e um corpus bem definido tem suscitado dúvidas quanto à (verdadeira) iconografia do Marquês, até porque o estudo mais alargado da arte do retrato no tempo de D. José I e de D. Maria I que enquadrasse tais peças encontra-se ainda por realizar. O número de pintores capazes de satisfazer encomendas de retrato é significativo e demonstra uma maior variedade de executantes e oficinas<sup>26</sup>.

21 Parte destes retratos pertencem hoje ao espólio do Museu Nacional de Arte Antiga, do Palácio Nacional de Queluz e da Fundação da Casa de Bragança - Paço Ducal de Vila Viçosa. Os retratos dos 1o Marqueses de Pombal encontram-se em colecção particular e estão reproduzidos nos trabalhos já citados de José Meco, Luísa Arruda e João Bernardo Galvão-Telles e Miguel Metelo de Seixas.

22 Sobre Joffroy, ver Neil Jeffares, *Dictionary of pastellists before 1800*, online edition.

23 Obras em colecção particular. O retrato de Leonor Ernestina, óleo sobre tela de 90 x 77,5 cm está reproduzido na obra *Triunfo do Barroco*, coordenado por José de Monterroso Teixeira, catálogo da exposição de 1991 na Europália, na p. 274, cuja entrada é de sua autoria.

24 Estas cópias poderão ser de Roque Vicente (act. 1760-80) que, segundo Cyrillo, copiara vários retratos na casa de Parodi, entre os quais os dos primeiros Marqueses de Pombal (Machado, 1823: 113).

25 Veja-se o retrato presente no Museu Francisco Tavares Proença Júnior de Castelo Branco, proveniente do Paço Episcopal da mesma cidade e datável de 1771. Mede 121 x 89,5 cm e tem o no inv. 16.16 MFTPJ. Além deste, ver também o presente nas colecções da Torre do Tombo com 85 x 68 cm e no inv. 38, bem como na Real Companhia Velha no Porto, datável de c. 1770-71.

26 Além dos já aludidos ao longo do texto, identificámos outros nomes de pintores, de que destacamos: Pe. Francisco Lino de Matos Gastão (n. 1739), António Joaquim Padrão (m. 1760), Miguel António do Amaral (1710- 1780), Bernard Foit (c. 1710-1791), Domingos da Rosa (1729-1796), Jerónimo de Barros Ferreira (1750-1803) e Francisco José Aparício (1757-1787).



A título de exemplo, registre-se que há pouco tempo foi à praça uma tela de consideráveis dimensões que foi identificada como sendo um retrato do Marquês de Pombal, mas na verdade tratava-se antes de uma pintura que representava o rei-consorte D. Pedro III (1717-1786)<sup>27</sup>. O cotejo deste quadro com um outro presente no Hermitage, devido ao pintor Miguel António do Amaral, assegura a correcta identificação<sup>28</sup>. Acrescente-se também a existência de um pequeno retrato de busto em miniatura, atribuída a François Hubert Drouais (1727-1775), na posse da National Trust – Anglesey Abbey (Cambridgeshire), onde se figura o Marquês a três quartos para a direita, olhando o espectador, e de capa e veste vermelhas debruadas a ouro (fig. 05)<sup>29</sup>. Esta peça que identifica no verso a personagem retratada (Marquis of Pombal) é uma novidade iconográfica e demonstra precisamente a investigação que ainda urge realizar para estabilizar o corpus e entender melhor a evolução da imagem de Sebastião José de Carvalho e Melo. Neste caso concreto para averiguar da sua veracidade em termos de identificação.

Parte da imagem criada por Pombal serviu de mote a outros artistas contemporâneos que copiaram os modelos e os cânones de representação para novas obras de arte, tal era o grau de inovação que trazia. Com efeito, nem o rei D. José I chegou a possuir tão invulgar iconografia, optando quase sempre por retratos iconograficamente mais conservadores, tendo em conta o grau de originalidade que retratos como o de Van Loo / Vernet atingiu. Foi esse o caso de Domenico Pelegrini (1759-1840) que, por encomenda de D. João VI, recuperou o tal modelo, empregue com Pombal, para a figuração do rei<sup>30</sup>. O cenário onde se desenrola a representação é mais restritivo e a pose do monarca é menos exuberante do que a de Pombal. No entanto, a organização de toda a pintura e os detalhes iconográficos são colhidos na majestosa tela de Van Loo / Vernet, o que revela o impacto que a mesma teve nos meios mais esclarecidos dos finais de setecentos e inícios de oitocentos.



Fig. 05 Escola francesa, *Retrato do 1.º Marquês de Pombal*, c. 1760, Anglesey Abbey (Cambridge)

## AGRADECIMENTOS

Os autores desejam agradecer todo o apoio e as informações prestadas por Catarina Miranda, Joana Balsa de Pinho, Joaquim Boiça, Jorge Miranda, José Meco, Luísa Arruda, Madalena Costa Lima, Maria de Fátima Rombouts, Miguel Figueira de Faria e Susana Pereira.

27 Cabral Moncada Leilões, sessão de 28/05/2012, lote 121, 119 x 97,5 cm.

28 Segundo o Museu do Hermitage, o quadro possui 241 x 144 cm e o número de inventário 4432. Está atribuído a Miguel António do Amaral e datável de c. 1773.

29 De acordo com a National Trust, a peça foi legada por Huttleston Rogers Broughton, 1.º Lord Fairhaven (1896-1966) e tem como número de inventário NT 515797.

30 Domenico Pelegrini, *Retrato de D. João VI*, c. 1803-1810, Consulado Geral de Portugal no Rio de Janeiro.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Agostinho Rui Marques – “Das riquezas do Brasil aos gastos e gostos de um Suiço em Lisboa. David de Purry, um amigo de Pombal (1709-1786)”. *Revista da Faculdade de Letras Ciências do Património*, 1.º série, vol. II, Porto, (2003) 109-137.
- ARRUDA, Luísa – “Joana do Salitre”. SILVA, Raquel Henriques e LEANDRO, Sandra (eds.). *Mulheres pintoras em Portugal*, Lisboa: Esfera do Caos, 2013, pp. 42-68.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain – *Dictionnaire des symboles*, Paris: Lib. Poche, 1997.
- CRESPO, Maria Teresa – *O tecto da sala da concórdia no Palácio do Marquês de Pombal em Oeiras - relatório analítico-descritivo sobre uma obra de arte particular*. Oeiras: Câmara Municipal de Oeiras, 2009.
- DIAS, Rodrigo – *A quinta de recreio dos Marqueses de Pombal – Oeiras*. Oeiras: Câmara Municipal de Oeiras, 1987.
- FARIA, Miguel Figueira de – “A estátua equestre, in *Absentia principis e o rei rcondido*” in FARIA, Miguel Figueira de (coord.) – *Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio – História de um espaço urbano*. Lisboa: Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012a, pp.163.
- FARIA, Miguel Figueira de – “A ‘epopeia da escultura’ de Machado de Castro”. RODRIGUES, Ana Duarte e FRANCO, Anísio (eds.) – *O virtuoso criador – Joaquim Machado de Castro 1731-1822*. Lisboa: MNAA/INCM, 2012b.
- FARIA, Miguel Figueira de – “Jacques-Firmin Beauvarlet”. GADY, Alexandre e MONTCLOS, Jean-Marie Pérouse (dir.) – *De l’Esprit des villes: Nancy et l’Europe urbaine au siècle des Lumières 1720-1770*, Nancy: Ed. Artlys, 2005.
- FRANÇA, José-Augusto – “Iconografia e não-iconografia pombalina”, separata da obra *Pombal revisitado*, 2 vols. Lisboa: Ed. Estampa, 1984, pp. 93-97.
- \_\_\_\_\_ – *Lisboa pombalina e o iluminismo*. Lisboa: Livraria Bertrand, 2.º ed., 1977.
- JEFFARES, Neil – *Dictionary of Pastellists before 1800*. Em <http://www.pastellists.com> (Acesso: 10 junho 2022).
- LITRON, Jean-Louis e LE FELL, Jean-Marie – *Dessins anciens - Galerie Jean-Marie Le Fell*. Paris, 2009.
- LUCKHURST, Gerald – “Gerard de Visme and the introduction of English landscape garden to Portugal (1782-1793). *Revista de estudos anglo-portugueses*, n.º 20, Lisboa: CETAPS/UNL, 2011, pp. 127-160.
- MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Collecção de memorias relativas às vidas dos pintores...* Lisboa: Imp. Victorino Rodrigues da Silva. 1823.
- MACLEOD, Catherine – “‘Good, but not Like’: Peter Lely, portrait practice and the creation of a Court look”. MACLEOD, Catharine e ALEXANDER, Julia Marciari (ed.) – *Painted Ladies*. London: New Haven, 2001, pp. 50-61.
- MECO, José – “Artes decorativas no Palácio do Marquês de Pombal”. BOIÇA, Joaquim M.F. (coord.) – *Encontros de história e património. Diálogos em noites de verão 2006-2007*, n.º 1. Oeiras: Espaço e Memória - Associação Cultural de Oeiras, s/d, pp. 167-185.
- MENA MARQUÉS, Manuela B. – “Goya, ‘discípulo’ de Velázquez”, PORÚS PÉREZ, Javier (ed.) – *El retrato español - del Greco a Picasso*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 200-215.
- OLIVEIRA, Eduardo Freire de - *Elementos para a história do município de Lisboa*, vol. XVII. Lisboa: Câmara Municipal, 1911.
- POMMIER, Édouard – *Théories du portrait - de la Renaissance aux Lumières*. Paris: Gallimard, 1998.
- SANTOS, Francisco Ildefonso dos – *Memorial histórico ou coleção de memórias sobre Oeiras [1866]*. Oeiras: Câmara Municipal de Oeiras, 1982.
- SOARES, Ernesto – *Dicionário de iconografia portuguesa*, vol. I. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, 1947.
- TEIXEIRA, José de Monterroso (ed.) – *Triunfo do Barroco*. Catálogo da Exposição. Lisboa: CCB/Europália, 1991.
- TELLES, João Bernardo Galvão e SEIXAS, Miguel Metelo – *Sebastião José de Carvalho e Melo 1.º Conde de Oeiras e 1.º Marquês de Pombal*. Oeiras: Univ. Lusíada / Câmara Municipal de Oeiras, 1999.
- SANTOS, Paulo – “Uma obra portuguesa de Claude-Joseph Vernet”. *Revista da Armada*, n.º 424, Ano XXXVIII, 2008.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo – *O Marquês de Pombal – o Homem, o Diplomata e o Estadista*. Lisboa: Câmaras Municipais de Lisboa, Oeiras e Pombal, 1982.
- TWISS, Richard – *Travels through Portugal and Spain, in 1772 and 1773*. By (...), with Copper-plates; and an Appendix. London: printed for the Author, and sold by G. Robinson, T Becket, and J. Robson, 1775.
- VITERBO, Francisco Sousa - *Noção de alguns pintores portugueses...* III série. Lisboa: Tipografia da Academia Real das Ciências de Lisboa, 1911.