

# “DA CONFORMIDADE DOS QUE A ELREY CHRISTIANISSMO SERVIREM”: UMA VIAGEM PELAS ENCOMENDAS DE MOBILIÁRIO FRANCÊS DE D. JOÃO V

## «IN CONFORMITY WITH THOSE WHO SERVE THE MOST CHRISTIAN KING»: A JOURNEY THROUGH KING JOÃO V'S FRENCH FURNITURE ORDERS

Diogo Lemos

*Centro de História da Sociedade e da Cultura (CHSC), Portugal*

*diogolem1@gmail.com*

*ORCID | 0000-0002-2985-0119*

### RESUMO

Nas décadas de 1720 e 1730, D. João V encomenda aos artistas da corte francesa um conjunto de peças de mobiliário e de ornamento para guarnecer os seus circuitos palacianos. O conhecimento de muitas destas obras – verdadeiras alfaias fabricadas à luz de uma linguagem plástica renovada, emergente no contexto artístico francês da primeira metade do século XVIII – permanece lacunar, fruto da escassez de investimentos científicos nestes domínios. Resgatando preciosas fontes primárias, conservadas na Biblioteca Nacional de França e na Torre do Tombo de Lisboa (Portugal), o presente ensaio tem como principal objetivo dar a conhecer o contexto de expedição destas encomendas, focando na análise dos contextos de produção artística francesa do final do reinado de Luís XIV, governo do Duque de Orleães e início do reinado de Luís XV. No mesmo sentido, ao empreender uma abordagem analítica e comparada, direcionada aos processos de evolução e de continuidade/descontinuidade dos formulários artísticos que caracterizam várias das peças de mobiliário concebidas nestes três contextos, este investimento revela-se, também, essencial ao domínio do mercado da arte onde se incluem objetos artísticos análogos.

### PALAVRAS-CHAVE

D. João V | Artes Decorativas | Luís XV | Encomendas reais | Rococó

### ABSTRACT

In the 1720s and 1730s, King João V of Portugal (1689-1750) commissioned furniture and ornamental objects from French court artists in order to decorate his palaces. Knowledge of many of these pieces – genuine jewels made according to the renewed artistic formulas emerging in the French cultural and artistic context of the first half of the 18th century – remains sparse, due to the lack of scientific investment in this domain. Retrieving precious primary sources, conserved in the National Library of France and in the Torre do Tombo of Lisbon (Portugal), the main objective of the present work is to make known the context in which these orders were shipped, analysing the contexts of French artistic production at the end of the reign of Louis XIV, the Duke of Orléans' government and the beginning of the era of Louis XV. Likewise, by adopting an analytical and comparative approach to the processes of evolution and continuity/discontinuity of the artistic formulas that characterise several of the pieces of furniture designed in these three contexts, this investment is also shown to be essential to the field of the art market where similar artistic objects are included.

### KEYWORDS

John V of Portugal | Decorative Arts | Louis XV of France | Rocaille

## CONTEXTUALIZAÇÃO

No plano da arte concebida para os circuitos sagrados de D. João V, é comumente sabido que o rei prestou especial atenção (mas não exclusiva) à cultura artística provinda da cúria papal. Contudo, para garantir que a corte portuguesa comungava da arte produzida nos contextos profanos de outras potências católicas – como França –, D. João V necessitou, também, de estabelecer uma profícua rede de informadores em território francês, composta por embaixadores, agentes e *marchands* que garantiriam a guarnição dos seus circuitos palacianos com as últimas novidades fabricadas para a corte dos Cristianísimos.

Com a morte de Luís XIV (1715), o panorama artístico-cultural francês sofre um verdadeiro ponto de viragem, assente numa profunda reforma da administração do reino e na transferência da corte do Palácio de Versalhes para Paris. Este ato, sobretudo simbólico, reafirmou a rotura com a austeridade e protocolo criados pelo *Rei Sol*, gerando, justamente, uma mudança de paradigma nos hábitos e costumes da corte francesa que, de resto, o plano artístico e cultural acompanhou:

sobrepondo-se à arte de temática alegórica e mitológica, apologista das façanhas bélicas de Luís XIV.

Efetivamente, o surgimento de uma nova temática de género explorava verdadeiras cenas de cortejamento e erotismo, em cujas representações de cenários pitorescos e selvagens da natureza – quais metáforas da alma humana – sobressaíam. Não é, por isso, de estranhar, que em várias obras executadas durante os períodos da regência do Duque de Orleães e de Luís XV vejamos estruturas arquitetónicas e ornamentais de imposição e afirmação do poder temporal (como colunas, cartelas e brasões e outras ruínas clássicas barrocas), serem domadas por uma profusão de elementos fitomórficos e zoomórficos serpenteantes. Verdadeira expressão da natureza que dominava e enquadrava o homem e não o oposto.

É precisamente a partir deste sentido de libertação das rígidas convenções sociais que devemos enquadrar a arte concebida pelos artistas régios franceses do início do século XVIII, aos quais se delegou a fabricação de várias peças de mobiliário e de ornamento para D. João V.

## DE LUÍS XIV A LUÍS XV: PERMANÊNCIAS E TRANSFORMAÇÕES

No que ao mobiliário diz respeito, as curvas serpenteantes e assimétricas, típicas do gosto *rocaille*, começam a deixar a sua marca e a romper com a austeridade classicizante quatorziana ainda no final do século XVII. Contudo, até alcançar esta mudança de paradigma, a cultura artística francesa respondia a outras premissas.

Na verdade, até ao período da Guerra da Liga de Augsburg (1688-1697), o plano económico e político do reino revelava-se favorável a dispendiosas encomendas e as mais importantes peças de mobiliário da realeza

eram fabricadas em prata e não em talha dourada. Estes equipamentos eram compostos por verdadeiros conjuntos de esculturas de vulto<sup>1</sup>, adossadas às respetivas estruturas de madeira prateadas – ainda quadrangulares e retangulares<sup>2</sup> –, e cobertas de têxteis guarnecidos com galões, franjas, borlas, lambrequins de fio de ouro e outros tecidos entrançados e torcidos, provenientes das manufaturas de Gobelins (Singleton, 2017: 68).

Tome-se como exemplo – matricial – a cadeira real de Luís XIV, encomendada em 1669 a Philippe Caffieri (1634-1716), *sculpteur ordinaire des meubles*

1 Frequentemente alusivas às façanhas bélicas de Luís XIV.

2 De pernas e pés seccionados em forma cônica com quatro faces, geralmente com trilhos de tração que se cruzam na forma de um X, sendo o ponto de interseção preenchido com um pequeno ornamento (particularmente a flor-de-lis).

*de la Couronne*. Segundo as descrições da revista de moda francesa *Mercure Galante* e dos inventários dos bens móveis da coroa francesa, este assento revelava-se uma aparatosa peça de dois metros e meio de altura, executada em madeira entalhada e prateada. Com um conjunto escultórico adossado à sua estrutura, a cadeira real incorporava sete imagens de prata: quatro querubins, adossados às pernas e braços da cadeira, e três outras, rematando os cantos e cachaço do espaldar, que representavam, respetivamente, a Força/Fortaleza (com o seu bastão), a Justiça (com a sua balança e espada) e Apolo (com a sua lira e a coroa de louros).

Este programa iconográfico invoca, justamente, os seres celestes da antiguidade clássica de que Luís XIV se apropriou para o reforço da imagem da monarquia que conquista e reina por direito divino. Apolo desempenha um papel essencial na dupla configuração da imagem do rei apresentado como mecenas – que, através da lira, se anuncia patrono da música, dança e das artes – e do rei que encarna o próprio Sol – “(...)suffisant seul à tant de choses, [comme] à gouverner d’autres empires, comme le soleil à éclairer d’autres mondes, s’ils étaient également exposés à ses rayons.” (Gaubert, 1992: 136-137). Já a apropriação da Fortaleza e da Justiça alude aos feitos homéricos do monarca que domina e conquista – por direito –, através da guerra.

Todavia, sensivelmente a partir de 1680, a associação da imagem do rei a cenários alegóricos e respetivas divindades, virtudes e, em suma, aos símbolos e signos da antiguidade clássica, começa a ser contestada. Dado facto assenta sobre um enquadramento social e político que importa referir.

Também na política houve uma tendência descendente. A segunda metade do longo período do governo pessoal foi menos bem sucedida do que a primeira. Foi um período nem de paz nem de vitória. (...) a França foi incapaz de derrotar a Grande Aliança dos seus inimigos. A guerra da Liga de Augsburg durou de 1688 a 1697, e a Guerra da Sucessão Espanhola de 1702 a 1713. Essas guerras foram caras, deixando o estado profundamente endividado, e apesar dos triunfos individuais, (...) os últimos vinte e cinco anos do reinado podem ser descritos como “o ocaso” real. (Burke, 2007: 118)

A crescente onda de crítica acesa a Luís XIV acusava o rei de massacrar os territórios e domínios das potências cristãs vizinhas (violando constantemente a Lei Fundamental), expondo o seu comportamento tirânico e irascível – qual fúria de Marte –, particularmente na invasão francesa ao Palatinado (1688). Do mesmo modo, a sua personalidade despótica e tirana era, também, sublinhada através de panfletos que se insurgiam contra o poder régio (sobretudo no famoso panfleto lançado em 1689). Enfim, a fabricação da imagem do rei via-se severamente contestada pelos seus detratores, que acentuavam as “referências aos “louvores extravagantes» [...] que «explodiram a sua ambição, comparando-o ao Sol.” (Burke, 2007: 147-153).

Ora, estas consequências políticas e sociais tiveram um impacto profundo na produção artística francesa, na qual se inserem, naturalmente, o mobiliário e as artes decorativas. A mudança de paradigma, no plano destas disciplinas artísticas, dá-se, porventura, em 1690, no momento em que, de forma a reunir liquidez para gerir as despesas advindas da Guerra da Liga de Augsburg, Luís XIV se vê obrigado a mandar fundir grande parte das peças de mobiliário em prata do palácio de Versalhes, nas quais se incluía a cadeira real (Maës, 2013: 64-65).

Assim, é precisamente a partir da necessidade de se guarnecerem os circuitos palacianos com novos equipamentos adequados ao plano económico e político do reino – qual necessidade que aguça o engenho – que, já nos alvares do século XVIII e com maior notoriedade durante o período da regência, o trabalho de marcenaria e de douramento – menos dispendioso que o mobiliário esculpido em prata – se dissemina como moda, marcando, indiscutivelmente, toda a primeira metade do século XVIII. A (re)adaptação dos circuitos artísticos à necessidade de perpetuar a opulência de uma monarquia de prestígio (mas em declínio financeiro), que se dissociava da narrativa bélica<sup>3</sup>, anunciaria uma nova linguagem compositiva e decorativa que tirou partido do brilho da folha de ouro e da maleabilidade e expressividade da madeira.

Efetivamente, o trabalho de ourivesaria das esculturas de vulto que se adossavam às peças de mobiliário, ver-se-ia substituído pelos contorcionismos do trabalho de talha da madeira (ainda algo robustos e pouco

3 Como várias obras de pintura e escultura deste período também atestam.

sinuosos no final do reinado de Luís XIV e do período da regência), e por pontuais mascarões entalhados e dourados ou de bronze e latão, tal como atestam várias obras de André-Charles Boulle (1642-1732) e de Jean Berain o Velho (1640-1711) – artistas ao serviço real, percussores do novo paradigma artístico.

Não obstante, após a destruição da cadeira real de prata, em 1690, uma outra é mandada fazer. O novo assento real, referido pela primeira vez em 1703, enunciaria as bases daquelas que são as fórmulas compositivas e plásticas assentes num novo panorama político e económico, nas quais, posteriormente, o gosto do período regência se inspiraria:

Un grand fauteuil pour le trône de riche broderie d'or relevé sur fond d'argent gaufré, le dossier ceinturé représentant la devise et les chiffres de Louis XIII, terminé par une couronne royale de bois sculpté doré, les accotoirs de bois sculpté doré terminés de deux têtes de lion ; le carreau couvert par-dessus et les côtes de ladite broderie représentant une coquille et une fleur de lis enfermée de rainceaux et fleurs de chenille au naturel, garny par devant et les côtés d'une grande campanne de broderie d'or ; le pied sculpté doré (...)⁴

Segundo a descrição, é, desde logo, notório, que o programa iconográfico empregue na nova cadeira real não integra quaisquer divindades clássicas. Em contrapartida, a descrição enfatiza a apropriação de iconografia que, de forma inequívoca, se associava diretamente ao rei e à dinastia capetiana. Desde logo, através da apropriação da iconografia outrora utilizada por Luís XIII (1610 – 1643): o monograma com a letra “L”, rematado com a coroa real. De facto, Luís XIII é o primeiro dos Bourbon de França a apropriar-se da letra “L” como signo dinástico (Coste et Al., 2007:6). Este motivo iconográfico ganha particular destaque, justamente, com Luís XIV, que lhe acrescenta um outro “L”, nascendo assim o monograma em duplo “L”, tão característico da representatividade da monarquia francesa de toda a primeira metade do século XVIII (Coste et Al., 2007:6). Além da utilização do monograma, emprega-se, naturalmente, a flor-de-lis – outro dos símbolos por excelência da monarquia francesa – e a concha – utilizada ao longo de toda a primeira metade do século XVIII. Os braços terminam em mascarões leoninos, ainda em correspondência com parte do



Fig. 01 Cadeira, Paris, c. 1700-1710, madeira de nogueira entalhada dourada, veludo, encosto e assento em palhinha, 144.8x70.2x71.1 cm, © Metropolitan Museum, Nova Iorque (fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/194242>)

4 Paris, Archives nationales, sous-série O<sup>1</sup>, *Inventaire général des meubles de la Couronne*, 1729 Apud. Maës, 2013:66.



**Fig. 02** Hyacinthe Rigaud, *Retrato de Luís XV, Rei de França*, 1721, Madrid, Património Nacional (fonte: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/1721\\_-\\_Louis\\_XV\\_%28Patrimonio\\_Nacional%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/1721_-_Louis_XV_%28Patrimonio_Nacional%29.jpg))



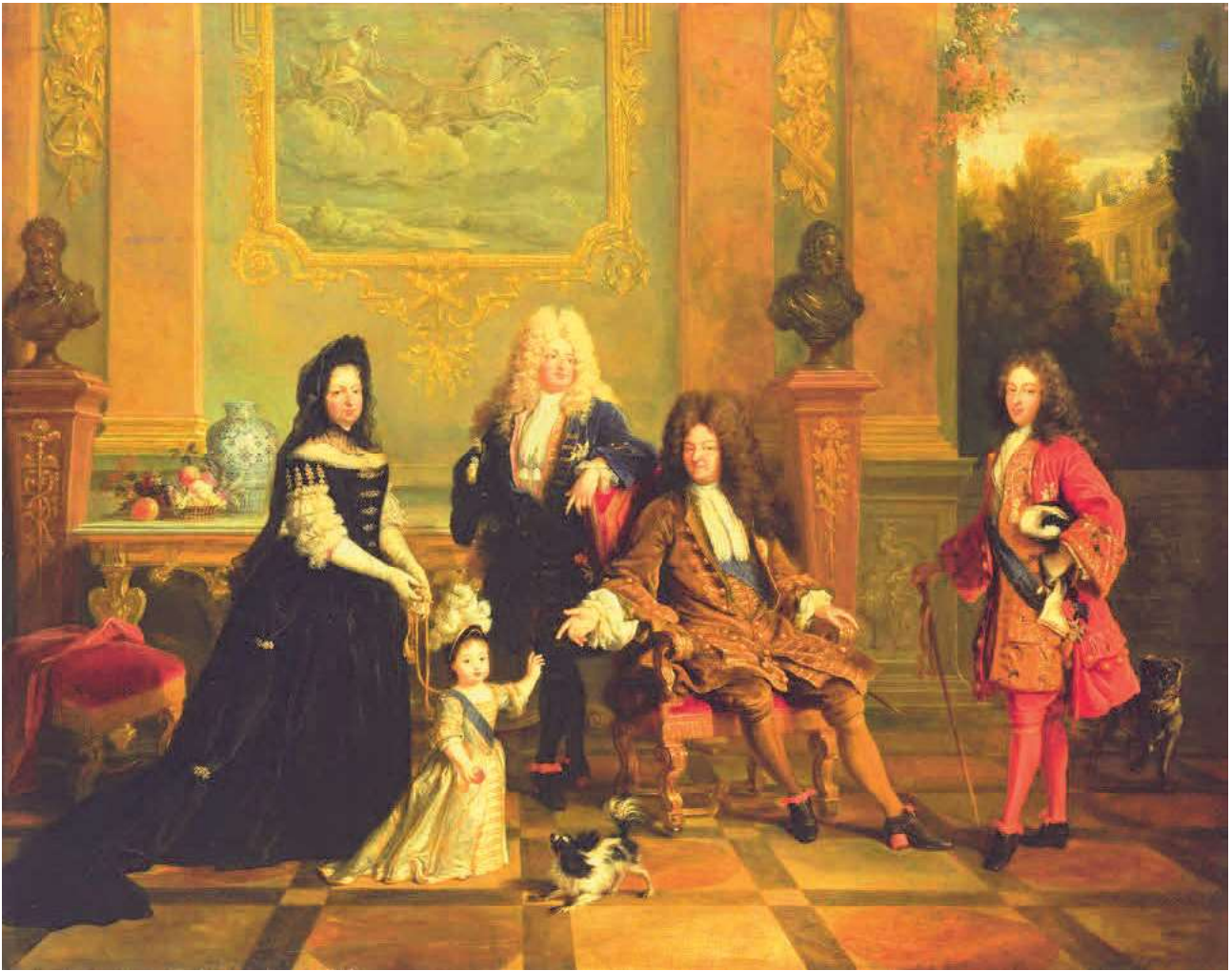
**Fig. 03** Hyacinthe Rigaud, *Retrato Luís XV, Rei de França*, 1730, Palácio de Versalhes, Paris © RMN-GP (Château de Versailles) (Fonte: <http://collections.chateauversailles.fr/#a26e123f-7b85-43c5-ae97-decc1ac84097>)

programa decorativo utilizado no reinado de Luís XIV. Os pés são entalhados e dourados, talvez enunciando uma mais sinuosa curva.

Estes motivos compositivos e decorativos reproduzir-se-iam noutros assentos reais, sendo, inclusivamente, transportados e explorados durante o período da regência e reinado de Luís XV. Tenha-se como exemplo uma das cadeiras de estado do final do reinado de Luís XIV (**fig. 01**), de espaldar preenchido com palhinha (de típica inspiração oriental (Ragio et Al., 1989: 25), cujos remates adossados com duas salientes volutas de acanto denotam já o gosto em modelar a estrutura com formas mais dinâmicas, inscritas em esquemas de composição circulares e simétricos, tão característicos do período da regência e do início do reinado de Luís XV. Note-se que a cadeira ostenta a flor-delis e o monograma empregue pelo *Rei Sol*, encimado pela coroa real. Trata-se, sem dúvida, de um assento de aparato régio (Ragio et Al., 1989: 25).

Além destes apontamentos, o programa decorativo utilizado na estrutura fronteira do assento – uma espécie de trama cruzada em losango que serve de fundo à composição da flor-delis e do monograma – é, também, característico do gosto regência, reproduzindo-se nos primeiros anos do reinado de Luís XV, como atestam os dois retratos do monarca (**figs. 02 e 03**). Contudo, as pernas da cadeira representada no retrato da década de 1720 (**fig. 02**) denotam a permanência de uma tipologia em secção cónica torneada, ainda característica do reinado de Luís XIV, opondo-se estas às representadas no retrato da década de 1730 (**fig. 03**) – e que descrevem já uma tipologia em curva sinuosa, tão típica do designado estilo rococó.

Importa salientar que, entre a tipologia (rígida) de perna em secção cónica e a tipologia (sinuosa) de perna em curva em “S”, parece destacar-se uma outra, transitória entre ambos os trabalhos de marcenaria.



**Fig. 04** Autor desconhecido, *Retrato de Luís XIV e da família real*, c.1715 – 1720, © The Wallace Collection Londres, (fonte: [https://www.wallacecollection.org/media/images/Madame\\_de\\_Ventadour\\_with\\_Louis\\_XIV\\_and\\_his\\_He.width-2000.jpg](https://www.wallacecollection.org/media/images/Madame_de_Ventadour_with_Louis_XIV_and_his_He.width-2000.jpg))

Observe-se o retrato da família real de Luís XIV (**fig. 04**), cujas peças de mobiliário de assento (uma cadeira de braços e um tamborete), apresentam assentos ainda adornados com galão de ouro e com uma tipologia de perna em robusta curva em “S”<sup>5</sup>, distinta da sinuosa perna que termina em pé de voluta, característica do reinado de Luís XV, mas que a parece antever.

Ainda sobre o retrato de Luís XV da década de 1730 (**fig. 03**), observe-se que o cachaço do espaldar e a estrutura fronteira do assento são rematados com dois elementos decorativos tipo concha, sendo que o utilizado no espaldar se encontra virado para baixo – composição típica das décadas de 1720 e 1730.

Efetivamente, a concha tem vindo a ser entendida como um dos motivos decorativos, por excelência, da primeira metade do século XVIII. Contudo, e apesar de se revelar, indiscutivelmente, um motivo decorativo característico da linguagem plástica empregue nos governos de Luís XIV, do Duque de Orleães e de Luís XV<sup>6</sup>, Esther Singleton acautela que nem toda a “concha” o é de facto (2017: 73). Não obstante, tendo como base a imagem de uma peça de mobiliário onde se utiliza uma palmeta como elemento decorativo – passível de ser confundida com uma concha – a autora cuida que tenhamos atenção na distinção destes dois motivos (Singleton, 2017: 106).

5 E que, aliás, artistas como Boulle e Berain exploram nas suas obras.

6 Sobretudo neste último, como veremos.

Ora, a utilização da palmeira como símbolo iconográfico remonta ao período das culturas orientais Síria, Fenícia, Egípcia etc., sendo, posteriormente, assimilada pelas culturas clássicas grega e romana. Este motivo iconográfico – representação estilizada da palmeira – aludia à vital importância que esta árvore desempenhava na subsistência destas culturas, sendo, sobretudo, associada aos oásis: verdadeiros templos de água das terras áridas e secas (Perez, 2006: 53). Só os mais dignos eram agraciados com tal dádiva da natureza.

Com a descoberta dos motivos grotescos e com a apropriação da linguagem clássica para a fabricação da imagem de Luís XIV, a palmeira ganha grande sentido de adequação e associação ao rei, inclusa nos mais diversos suportes existentes nos circuitos reais. Compreende-se: a palmeira era associada a

nôtre Apollon aussi bien que la Palmier: parce quil est né entte ce deux arbres [palmeira e oliveira], soit parce qu'il aime la chaleur et ne profice pas aux climas septentrionux, foit encore parce qu'il retient ses feuilles en Hyver, qui sont preservées du froid, par l'unctuosité et le chaleur qui leur sont naturelles. (Bauderon, 1684: 230-231)

Um verdadeiro símbolo de recompensa – e, sobretudo, de direito régio. A sua utilização como elemento decorativo fitomórfico prolonga-se pelo século XVIII, a par da concha, que, morfologicamente, se revela tão adaptável quanto esta. Porém, e ainda que alguns casos se revelem, possivelmente, verdadeiros híbridos aglutinadores destes dois elementos, eles não deixam de ser distintos, competindo, por isso, a sua correta interpretação. Se observarmos o retrato do *Rei Sol*, pintado por Hyacinthe Rigaud (1659-1743) (**fig. 05**), notamos que a representação da palmeira, inclusa no cachaço da cadeira real, se caracteriza pela nítida separação da sua folhagem – mais ou menos estilizada –, por vezes pontuada por pequenas esferas, em correspondência com o fruto da palmeira<sup>7</sup>.

Já a representação da concha, sobejamente adaptada às composições assimétricas do designado *genre pittoresque* – expressão mais marcante da arte rococó, como mais à frente veremos – distingue-se pelos nume-



**Fig. 05** Hyacinthe Rigaud, *Retrato de Luís XIV, Rei de França*, 1701, © 2009 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle (fonte: <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/louis-xiv-1638-1715>)

<sup>7</sup> Não raras são as vezes em que a concha é, também, acompanhada por pequenas esferas que representam pérolas. Por norma, estas localizam-se dentro e ao meio da concha. Veja-se o relógio fabricado por André-Charles-Boulle, conservado no Metropolitan Museum de Nova Iorque.



**Fig. 06** Oeuvre de Juste-Aurèle Meissonnier, *Canapé executado para o Conde de Bierlenski, da Coroa da Polónia em 1735*, c. 1742-48, © Metropolitan Museum, Nova Iorque (fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/377493>)

rosos veios que a compõem e pela sua contínua e característica linha de contorno (**figs. 06 e 07**).

Ainda no plano dos formulários decorativos e ornamentais utilizados na antiguidade clássica – dos quais França se apropria –, refira-se um outro: uma espécie de têxtil semicircular armado com estruturas pontiagudas que, na pintura de mosaico presente nos vestígios arqueológicos de Herculano, parece encimar e glorificar a presença de divindades romanas (**fig. 08**). Não obstante, e uma vez mais, os artistas franceses ao serviço da coroa, como é o caso de Jean Lepautre

(1618-1682)<sup>8</sup>, transportam o motivo clássico em análise para os circuitos régios, apropriado ao longo dos governos capetianos<sup>9</sup>.

Além deste motivo – não raras vezes compreendido como um arabesco ou formulário oriental – a sombrinha chinesa, frenético delírio da corte francesa na primeira metade do século XVIII parece, também, ter sido adotada como elemento decorativo de remates centrais e laterais, podendo esta, na verdade, (con)fundir-se com o motivo anteriormente apresentado. Se observarmos, uma vez mais, o retrato de Luís XV da década de 1730, percebe-

<sup>8</sup> Refira-se que, naturalmente, esta opção decorativa – verdadeiro motivo grotesco – foi também apropriada pelos artistas italianos da centúria do Quinhentos, como aliás atestam as obras de Marco Marchetti (1528 – 1588), particularmente o seu desenho preservado no Museu Nacional de Arte Antiga e a pintura da Galleria Comunale d'Arte, em Faenza.

<sup>9</sup> Tal como acontece no tapete feito para a cadeira real de Luís XV, conservado no The Cleveland Museum of Art, Ohio.



mos que a figura utilizada para rematar o cachaço da cadeira, bem como a utilizada na estrutura fronteira do assento, se aproximam do motivo representado na pintura de mosaico romano, não se excluindo, todavia, que possa tratar-se de um verdadeiro caso de hibridismo entre os restantes três elementos decorativos aqui enunciados: palmeta, concha e sombrinha chinesa. Verdadeira Odisseia entre as culturas da antiguidade clássica e oriental, polvilhada pelas reinterpretações e inovações dos artistas franceses dos alvares do século XVIII.

A transformação do mobiliário entre o período da regência e de Luís XV dá-se com alguma desenvoltura, não tardando a que a morfologia da sinuosa curva em “S”, característica do gosto rococó – originalmente designada curva *pied de biche* (Félice, 1920:3) –, ganhe maior protagonismo face às pernas estáticas de secção cónica de quatro faces e às pernas de robustas curvas em “S” que vimos representadas no retrato de família de Luís XIV.

Note-se um outro modelo típico de cadeira (fig. 09) que marcou, com grande notoriedade, o período da regência e início do reinado de Luís XV. Nestes exemplos, as duas proeminentes volutas de acanto que rematam ambos os lados dos espaldares apresentam-se ainda algo rígidas, mas as pernas denunciam já a sinuosidade da curva que termina com pés de voluta, típica da gramática explorada no gosto rococó. Destaquem-se, ainda, ambos os pormenores que centram os cachaços e estruturas fronteiras dos assentos: dois curiosos motivos entalhados que parecem representar uma pequena palmeta alocada ao centro de uma concha.

A expressão mais reconhecida do gosto rococó firma-se com o curvar das estruturas de ambas as prumadas dianteiras, traseiras e espaldar, e, sobretudo, com a exploração intensa da forma curva e assimétrica, características do designado *genre pittoresque*: temática criada por artistas ao serviço da coroa como Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750), Sébastien-Antoine Slodtz (1695-1754) e Paul-Ambroise Slodtz (1702-1758), Nicholas Pineau (1684-1754) e Jacques de Lajoüe (1686-1761) (Baily, 2014: 65).

A nova linguagem compositiva, tão evidente nas obras de La Lajoüe, Meissonnier, Pineau ou ainda dos irmãos Slodtz, é expressa através de representações de ruínas arquitetónicas do designado período barroco; de fontes e grutas de onde transbordam cursos de água; de cártulas partidas que, antes, poderiam ter adornado uma aparatosa cartela de um brasão e através dos contorcionismos



Fig. 07 François de Troy, *Retrato de Luís XV e de Mariana de Espanha*, 1723, Fonte: © Gérald Garitan



Fig. 08 Autor desconhecido, *Neptuno e Anfítrite*, [s.d.] Herculano (fonte: <https://www.visitpompeiivesuivius.com/en/herculaneum>.)

e convulsões vegetalistas e concheadas, invadidas e habitadas por seres répteis híbridos e fabulosos. A verdadeira apoteose que rompe com a ordem e austeridade advinda do reinado de Luís XIV, ainda algo expressa no período da regência (Lemos, 2019-2020: 62).

Entre os motivos decorativos explorados neste contexto, destaca-se a figura mítica do dragão, apropriada por muitos artistas que se filiam no *genre pittoresque*. Contudo, nem sempre o seu entendimento iconográfico permitiu que fosse integrado como elemento decorativo desvinculado de uma mensagem moral e catequética

de distinção entre o Bem e o Mal: não nos esqueçamos da forte carga simbólica que o triunfo sobre o dragão desempenhava no mundo ocidente cristão (Toutain-Quittelier, 2019:1). Com efeito, será só a partir do início do século XVIII e, em particular, através do papel de transmissão cultural que os jesuítas desempenharam na relação entre Oriente e Ocidente – mais concretamente através da obra *Nouveau mémoire sur l'état présent de la Chine* (1697) – que os répteis alados se afirmam no bestiário ornamental francês, transportando consigo a sua intencionalidade semântica oriental: vigilância e prudência (Toutain-Quittelier, 2019:9)<sup>10</sup>.

10 Vejam-se os retratos de Luís XV e Maria Leszczyńska, cujas credências são, respetivamente, pontuadas por uma besta alada que confronta um querubim e por um outro ser alado que enfrenta o mascarão de um velho sátiro (Lemos, 2019-2020: 46).

Nas artes decorativas e particularmente no mobiliário, é precisamente a partir dos trabalhos de Meissonnier, Pineau, Lajoüe ou dos irmãos Slodtz que o programa morfológico e decorativo assimila, com maior notoriedade, as referências dos dragões orientais, das conchas e de outros elementos da mesma ordem e de toda uma profusão de motivos fitomórficos que domam as suas estruturas. Com especial incidência no mobiliário de assento, os esquemas compositivos simétricos e circulares que, antes, definiam a morfologia das estruturas dos espaldares, assentos e pernas, veem-se, agora, deformados por formas elípticas e eixos convexos, contorcidos e fracionados por formas em “C” e “S”, tal como o atestam as palmetas, conchas, sombrinhas ou os híbridos que rematam e se adossam aos cachacos, pernas, braços e estruturas dos assentos (fig. 06). Contribuindo para este sentido ornamental e decorativo, os espaldares, pernas e braços de cadeiras e tamboretas são também caracteristicamente perfilados com filetes que acompanham – e enfatizam – a morfologia estrutural das peças, sendo alguns dos Joelhos das pernas de cadeiras, credências, etc., pontuados, por motivos elípticos e circulares, de provável alusão a pedras preciosas, como as pérolas (fig. 10).

No que ao mobiliário de assento de Luís XV diz respeito, sabe-se que, em 1738, o rei encomenda um enorme conjunto de móveis para guarnecer os apartamentos reais e a sala do trono (Maës, 2013: 101). Efetivamente, será só a partir de 1743 que a sala do trono se vê guarnecida com um impressionante conjunto de cadeira de braços, estrado revestido com tapete e baldaquino com dossel, concebido pelos irmãos Sébastien-Antoine Slodtz e Paul-Ambroise Slodtz segundo os formulários do *genre pittoresque* (fig. 11) (Maës, 2013: 110).

A cadeira real – aparatosa peça de dois metros e sessenta centímetros – entalhada e dourada, apresenta pernas em sinuosas volutas curvas, rematadas, nos Joelhos, por mascarões de leões em bronze que denunciam a integração de parte do programa iconográfico presente na última cadeira real de Luís XIV. Destacam-se, ainda, os característicos motivos concheados, assimétricos e em “C”, adornados por duas grandes folhas de palmeira que se estendem desde o espaldar até à estrutura fronteira do assento, servindo, simultaneamente, de apoio de braços. O cachaco é rematado por uma composição de armas depostas – como, aliás, se vinha já a explorar desde o período



Fig. 09 Cadeira de braços, madeira de carvalho entalhada e dourada, tapeçaria lisa de damasco, 113,8x69,3,75,9 cm, c.1700 – 1730, Palácio de Versalhes, Paris © RMN-GP (Château de Versailles)



Fig. 10 Cadeira de braços, madeira de faia entalhada e dourada, damasco azul, 109.9x74.9x59,7cm, c.1750, Fonte: © Metropolitan Museum, Nova Iorque (Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/198943>)

da regência –, coroadas com uma grinalda de flores, porventura em alusão às glórias militares passadas, mas, também, ao distanciamento do regime autoritário e bélico praticado por Luís XIV.

As folhas de palmeira, neste caso – mas também em muitos outros que espelham a fabricação da imagem do poder temporal das monarquias ocidentais –, simbolizam, tal como a própria árvore, o papel que a instituição monárquica desempenha na subsistência do plano terreno: “La famille Royale étoit un Palmier qui produisoit allez de branches” (Limiers, 1724: 43).

Além das duas grandes folhas de palmeira que enquadram a composição da cadeira real, encontram-se, fixadas no dossel, as armas do reino de Luís XV: de França e de Navarra. Rematadas pela coroa real, cetro e a mão da justiça, são amparadas por dois ramos de palmeira unidos que aludem aos domínios terrenos do reino, simbolizando a aliança entre as duas casas reais. Este motivo iconográfico é, aliás, empregue no consórcio entre Luís XIII e Ana de Áustria:

La fecondité de ce Mariage est figurée sur la Medaille XXVIII<sup>me</sup>. par 2. seps de Vigne plantez au pié d’un Palmier, au Branches duuel ils s’attachent. Et l’appui mutuel que les deux Couronnes en recevoient, est exprimé par la Legende en ces termes: REXIT ET EREXIT (C’est le Palmier qui l’éceve & qui la soutient).

On peut aussi entendre par la Palmier le Trône du Roi, où l’Infante étoit élevée par fon Mariage. (Limiers, 1724: 43)

Terminando a análise dos formulários artísticos franceses, compete salientar que o *genre pittoresque* começa, porém, a perder protagonismo em França no final da década de 1750 e em praticamente toda a segunda metade do século XVIII. O desencanto pelo fantasioso universo *rocaille* daria, progressivamente, lugar ao apelo por uma espécie de estética funcional que restauraria, uma vez mais, o gosto pela antiguidade clássica, recusando os contorcionismos e convulsões vegetalistas e concheadas de *gosto pitoresco*: considerados o espelho frívolo e decadente das classes endinheiradas e nobres.

Vejamos, agora, de que forma é que estes formulários foram assimilados pela cultura artística do reinado joanino.



Fig. 11 Sébastien-Antoine Slodtz e Paul-Ambroise Slodtz, Trono para Luís XV, 1743, Biblioteca Nacional de França (fonte: Fuhring, Peter – *Conceber as artes decorativas. Desenhos franceses do século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, p. 145.

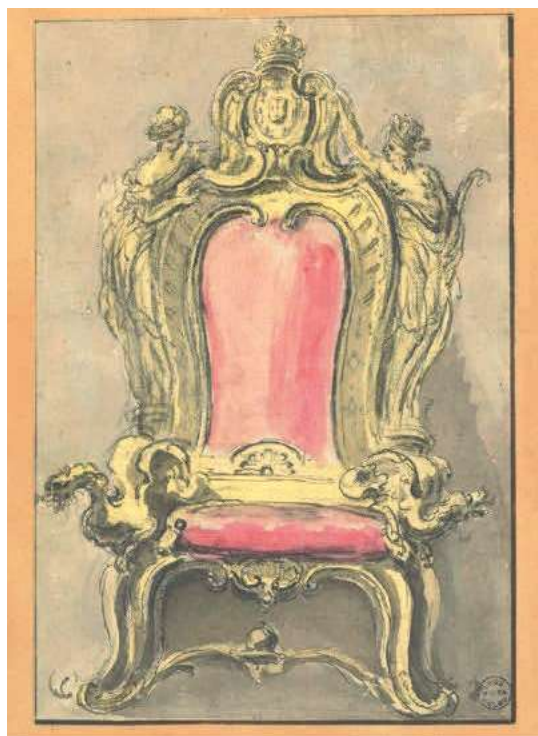


Fig. 12 Juste-Aurèle Meissonnier, Projeto de um trono para o rei João V de Portugal, vista de frente, 1728, Fonte: © Biblioteca Nacional de França (fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10050725x.r=JusteAur%C3%A8le%20Meissonnier?rk=42918;4>)

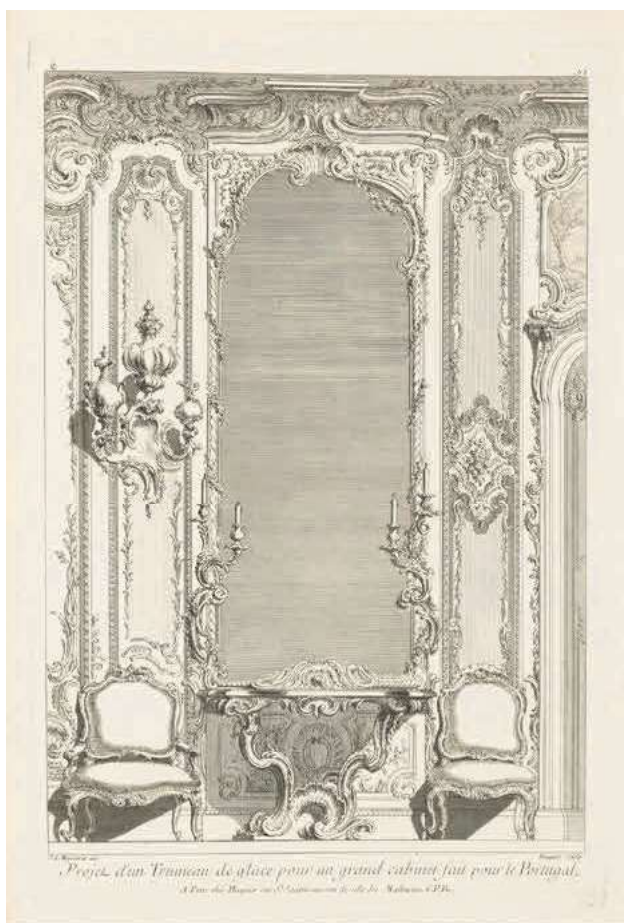


Fig. 13 Oeuvre de Juste-Aurèle Meissonnier, *Projeto de um tremó e espelho feito para Portugal*, 1742-1748, © Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum (fonte: <https://collection.cooperhewitt.org/objects/18222689>)



Fig. 14 Cadeira de Braços, marroquim (couro), 1,1mx0.69cmx0.56cm, c. 1710 – 1720, © Museu do Louvre, Paris (fonte: <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/paire-de-fauteuils-la-reine-1>)

## DE FRANÇA PARA PORTUGAL: AS ENCOMENDAS DE MOBILIÁRIO DE D. JOÃO V

Ao ter conhecimento deste intenso período de criação de novos formulários artísticos (Lemos, 2019-2020: 46), D. João V encomenda, entre as décadas de 1720-1730, várias peças de mobiliário para guarnecer o Paço da Ribeira, entre as quais um novo trono real (Santana, 2020: 14). Este aparatoso conjunto de peças, encomendado em 1727 e expedido em 1731, era composto por um estrado e tapete sobre o qual pousavam um bufete coberto e a cadeira de prata dourada, concebida segundo o modelo desenhado por Juste-Aurèle Meissonnier<sup>11</sup> (Furing, 2005: 92) (fig. 12).

Com base nos desenhos de Meissonnier, a cadeira real atesta a aplicação dos formulários lançados pelo *genre pittoresque*: das sinuosas pernas em voluta que sustentam a estrutura do assento, rematada na sua face fronteira por um motivo em concha assimétrica, aos braços que parecem personificar duas bestas aladas, porventura em representação da serpe – um dos motivos iconográficos apropriados pela casa real de Bragança. O espaldar é rematado por duas figuras. Do lado direito, uma figura indígena, representando a América, como o atestam os atributos iconográficos representados: o

11 Conselheiro artístico contratado pela corte portuguesa, responsável por corrigir, aprovar e, inclusivamente, conceber os projetos decorativos relativos ao trono do rei.

cocar de penas de papagaio e o arco de flechas. A representação desta alegoria que, literal e metaforicamente, sustenta o escudo real – a nação –, numa alusão clara às conquistas e subjugações transatlânticas, é, do mesmo modo, utilizada na cadeira real de Luís XV representada no retrato do monarca, pintado por Jean Ranc (1674-1735), e noutros apontamentos dos circuitos de aparato do palácio de Versalhes. Já no lado esquerdo da cadeira, alocada simetricamente, observamos uma alegoria ao continente africano. Insurgindo-se, a par com a América, como parte de um programa iconográfico que instrumentaliza os continentes conquistados para a dignificação – e sustento – da monarquia portuguesa, estas duas figuras consubstanciam-se na narrativa da expansão imperial, mas são também símbolos da extração e apropriação dos avultados recursos que dela surgiam (Lemos, 2023: 290-293).

Além de conceber este conjunto, Meissonnier é ainda encarregue, em 1728, de redecorar alguns dos interiores do Paço da Ribeira, como atestam os desenhos inclusos no álbum *Oeuvre de Juste-Aurèle Meissonnier* (fig. 13) (Myers, 1991: 118). Tal como indica Marie-Thérèse Mandroux-França, os desenhos feitos *Pour le Portugal*, poderão corresponder ao projeto de remodelações dos apartamentos da rainha D. Maria Ana ou do príncipe D. José, fruto das aparatosas remodelações levadas a cabo durante os anos de 1728 a 1732 (Mandroux-França; Préaud, 1996-2003:90).

Neste caso, as cadeiras e credências (bem como o trabalho em *boiserie*) reproduzem, justamente, os recipientes explorados por Meissonnier no contexto francês, o que não deixa de atestar – uma vez mais – que a realza portuguesa tinha conhecimento da cultura artística *rocaille*, muito antes de esta ser introduzida de forma sistemática no Norte de Portugal, na década de 1750.

Ainda sobre as encomendas a França, assinala-se que se conserva no Arquivo Nacional da Torre do Tombo um documento que nos dá conta da expedição de um

conjunto de encomendas de têxteis, perucas, estampas, relógios, pratas, estojos de *toilette* e peças de mobiliário providos de Paris, entre 1727 e 1730<sup>12</sup>. No que ao mobiliário diz respeito<sup>13</sup>, sabemos, efetivamente, que os intermediários de D. João V frisaram a necessidade de as encomendas dos equipamentos móveis serem “da Conformidade dos que a ElRey Christianissimo servirem”. Estas exigências ficariam registadas na correspondência que o secretário de Estado do reino, Diogo de Mendonça Corte Real, manteve com o agente sediado em Paris, Francisco Mendes de Goes, a 4 de novembro de 1726:

Vm. Tem recebido as ordens de quantos, e quais são os vestidos q hade remeter para S Mag.ª e do tempo, em que lhe hade fazer as remessas; pello que não he necessário agora repetir-lhe o que deve fazer nesta parte sò acresceto que Vm. mandarà logo fazer duas camas de campanha da mesma sorte que para ElRey de França se costumão levar quando vay a algumas Cazas de campo, aonde não tenha as lages próprias, e Vm saberà se nestes cazos vão tambem aparatos; Bofetes, e Cadeiras para adornar a Camara, em que ElRey de França pouzar, como tambem mais algumas Cazas, enquanto ache que assim he, mandarà fazer não sò os leytos, e Camas, mas todos os mais moveis da Conformidade dos que a ElRey Christianissimo servirem, e esta encomenda deve vir logo.<sup>14</sup>

Inclusa nesta remessa, note-se a expedição, em Junho de 1727, de “Huma grande cadeyra de repouso coberta de marroquim”, cuja parte da despesa incidia “Pela mad.ª da Cad.ª em escultura dourada” e por “dourar todas as ferrages”<sup>15</sup>. Esta tipologia de cadeira de braços sintetiza o encontro dos gostos francês e português, na medida em que o *marroquim* – couro – revestiu, como um dos materiais por excelência, o mobiliário português desde, pelo menos, o século XVI; situação esta, aliás, atestada pelo alvará de entrega de “duas cadeiras que el-Rei [D. João III] mandou fazer de couro, lavradas de seda com franja de ouro e seda e

12 A.N.T.T. Ministério dos Negócios Estrangeiros, Livro 705. Ressalve-se que muitas peças de mobiliário são expedidas em 1727, o que poderá indiciar uma encomenda anterior ao referido ano e, com efeito, a alienação da gramática explorada pelos artistas criadores do *genre pittoresque*. Reitere-se que Meissonnier só é contratado por Portugal em 1727. Relembre-se o caso do toucador e conjunto de *toilette* da princesa D. Maria Bárbara que é encomendado em 1727 e só em 1729 é expedido para Lisboa.

13 Alguns registos de expedição do ano de 1727 são acompanhados pelas descrições “pa jornadas”, em alusão as encomendas que se realizaram no contexto da jornada rumo ao rio Caia, onde se sucedeu a troca das princesas: “Dous moveis completos pa jornadas contendo cada hum dois ditos moveis hum leito, (...) tapeçaria de damasco, hua Cada seis tamboretas rasos, hum bofete cobertores colechoens e mais cousas necessárias”. A.N.T.T., Ministério dos Negócios Estrangeiros, Livro 706, fol.5.

14 A.N.T.T., Ministério dos Negócios Estrangeiros, Maço 16.

15 A.N.T.T., Ministério dos Negócios Estrangeiros, Livro 706, fol.18.

com 31 cravos de prata cada huma” (Pinto, 2008 :47). Em França, a utilização do couro como revestimento do mobiliário de assento não era tão comum, senão mesmo residual, ganhando, contudo, grande notoriedade no seio da realeza, nobreza e classes mais endinheiradas do século XVIII, como revelam o *Inventário dos Móveis da Coroa Francesa* e o conjunto de cadeiras, canapés e tamboretos conservados no Museu do Louvre. Algumas destas últimas peças de mobiliário, como a cadeira de braços (fig. 14), guarneceram o célebre *Hôtel* parisiense da rua de Richelieu, mandado construir por Pierre Crozat (1661-1740), colecionador de arte e consultor da família real francesa. Este modelo de cadeira sintetiza o encontro dos formulários explorados no final do reinado de Luís XIV e do governo do Duque de Orleães através dos prenúncios das formas mais delicadas do gosto rococó, característicos do reinado de Luís XV. Observem-se as sinuosas pernas em voluta e a estrutura do espaldar, ainda algo rígida, adornados por uma profusão de motivos fitomórficos e concheados.

De resto, sabe-se que Pierre Crozat foi contratado pelos intermediários de D. João V como consultor das encomendas francesas (Baily, 2014: 184), o que poderá indiciar que a cadeira de marroquim expedida para Portugal possa ter sido, talvez, semelhante às que guarneciam o *Hôtel Crozat*. Note-se, aliás, que na nota de encomenda da cadeira em análise, são referidos os seus “2000 pregos grossos dour.<sup>dos</sup>” – quantia aparentemente inclusa na cadeira conservada no Museu do Louvre.

Destaque-se, também, a expedição de “huma cadeira em escultura dourada [...] de damasco carmezim com galões de ouro de Paris [...] 2250 grandes pregos dourados [e com] duas correas p.<sup>o</sup> fazer o encosto”<sup>16</sup>. A par com esta cadeira, na mesma folha de expediente, são referidas “huma pendula [relógio]” e “caixa de Pendula”, “duas commodas guarnecidas de figuras cornat<sup>os</sup> de cobre dourado de moído com pedras de mármore de Italia” e “Dous bofetes guarnecidos de figuras cornament<sup>os</sup> de cobre dourado de moído com pedras de mármore de Italia”<sup>17</sup>. Mais tarde, já em 1728, vemos expedido um “Grande Rellogio” de mármore, cuja “caixa e ornam.<sup>tos</sup>” haviam sido feitos por “A. Slodtz” – não menos que Sébastien-Antoine Slodtz,



Fig. 15 Francisco Vieira de Matos (Vieira Lusitano), *Retrato do infante D. Pedro*, c.1730-1745, Palácio de Mafra, Mafra (fonte: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/73/Principe\\_D.\\_Jos%C3%A9\\_Pierre\\_Antoine\\_Quillard.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/73/Principe_D._Jos%C3%A9_Pierre_Antoine_Quillard.jpg))

16 A.N.T.T., Ministério dos Negócios Estrangeiros, Livro 706, fols.41-42.

17 A.N.T.T., Ministério dos Negócios Estrangeiros, Livro 706, fol. 43.

um dos responsáveis pela fabricação da cadeira real de Luís XV (Souchal, 1967: 609-610)<sup>18</sup>.

A respeito da pequena “pêndula”, cadeira de damasco carmezim com galões de ouro, pregaria e correia e das “commodas e bofetes guarnecidos com figuras”, expedidos em outubro de 1727, observe-se o retrato do infante D. Pedro (1717 – 1786), futuro D. Pedro III (fig. 15). Na obra, o infante faz-se acompanhar, não só, por um relógio típico da encomenda régia e nobre francesa, como também por uma cadeira de damasco carmesim, adornada por galões de ouro e pregaria dourada, e por uma credência com tampo de mármore, também dourada.

Esta tipologia de cadeira – de espaldar e assento retangulares, adornado com galões de ouro e com pernas que denunciam uma tipologia de curva em “S”, ainda robusta –, embora reproduza a gramática explorada durante o final do reinado de Luís XIV e governo do Duque de Orleães<sup>19</sup>, parece não ser entendida como uma moda ultrapassada, o que, de resto, é também evidente no retrato de Luís XV, onde o monarca se faz acompanhar exatamente da mesma tipologia de cadeira (fig. 16).

A pergunta impera: serão a cadeira de damasco carmesim, adornada com galões de ouro, pregaria dourada e correia, o pequeno relógio e a credência com que o infante se faz representar a demonstração, efetiva, da encomenda expedida para Lisboa em outubro de 1727? É-nos impossível garantir tal consideração. Em todo o caso, as correspondências revelam-se evidentes.

Para além da encomenda a Slodtz, delega-se a outros artistas da corte francesa a fabricação do “Toucador de Corte da Princesa”, expedido em agosto de 1729<sup>20</sup>. Composto por várias peças de ourivesaria concebidas por “M. Germain” – Thomas Germain – e por “La Lajoüe, [...] pelos cofres e mais peças pertencentes a grande toilette”<sup>21</sup>, este conjunto, onde se incluía ainda a respetiva cadeira de damasco ornada com galões de ouro,



Fig. 16 Pintura a óleo, Jean-Baptiste van Loo, *Retrato de Luís XV*, c. 1721, Palácio de Versalhes, Paris © RMN-GP (Château de Versailles) (fonte: <http://collections.chateauversailles.fr/#024f9bf5-72df-4645-b9f6-ecbf3a664dd4>)

18 Este relógio, feito de bronze, lápis lazúli e mármore escocês foi encomendado para oferecer ao príncipe D. José, por ocasião do seu matrimónio com a princesa de Castela.

19 Modelo este, aliás, recorde-se, utilizado por Luís XIV (figura 4).

20 Será este o toucador encomendado pelo Marquês de Abrantes em ocasião do matrimónio da princesa D. Maria Bárbara, tal como conta na sua carta de 25 de outubro de 1727? “O portador d’estas cartas vem despachado de Lisboa, e com pressa pelas comissões que leva para Vossa Merce; e como entre ellas haja a de certo toucador ou toilette, me manda El Rey lhe diga a Vossa Merce a forma das armas da Infanta D. Maria futura Princesa de Asturias, que se hão de por nas peças da dita toilette”. A.N.T.T., Ministério dos Negócios Estrangeiros, Caixa. 1, Maço. 5, fols.1-6.

21 A.N.T.T., Ministério dos Negócios Estrangeiros, Livro 706, fol. 104.



demonstra claramente que a corte portuguesa conhecia, em primeiríssima mão, os artistas ao serviço de Luís XV.

De facto, além das peças de mobiliário fabricadas totalmente pelos artistas e artífices franceses, D. João V reúne esforços para comprar várias peças de mobiliário e objetos decorativos que, à época, se consideravam verdadeiros objetos de deleite. As aquisições de D. João V foram, inclusivamente, descritas em várias revistas de moda e periódicos publicados em diferentes cortes europeias, tal como expressam os seguintes excertos:

On a fait à Londres une Baignoire d'argent pour le Roi de Portugal [...] c'est une piece curieuse, & on prétend que l'art surpasse encore la matiere.<sup>22</sup>

On embarque la semaine derniere pour Lisbonne deux Globes de cuivre, [...] qui ont esté faits icy [Paris] pour le Roy de Portugal.<sup>23</sup>

Le Roy de Portugal a fait acheter le magnifique Bufet de Cristal de Roche qui appartenoit cy devant au Duc d'Uceda & dont toutes les pieces sont montées en or.<sup>24</sup>

On dit que le Roy de Portugal achete cinquante mille écus les Statues antiques, qui sont dans le Palais du Cardinal Alexandre Albain.<sup>25</sup>

Finalizando esta verdadeira Odisseia com foco nas encomendas de D. João V, cabe realçar que todas estas expedições se insurgem, naturalmente, como parte de um ardiloso projeto de propaganda e dignificação da imagem do rei que, para além de ser agraciado com inúmeros privilégios advindos da Santa Sé, instrumentalizava a imprensa nacional e internacional como forma de disseminar a imagem de um reinado abastado e atento às últimas novidades da cultura artística externa.

22 *Mercur de France* [...]. Paris: Chez Guillaume Cavelier, au Palais [...], 1724, p. 1780.

23 Bureau d'adresse – *Recueil des Nouvelles ordinaires et extraordinaires* [...]. Paris: Du Bureau d'Adresse, aux Galleries du Louvre devant la rue Saint Thomas, 1730, p. 467.

24 Bureau d'adresse – *Recueil des Nouvelles ordinaires et extraordinaires* [...]. Paris: Du Bureau d'Adresse, aux Galleries du Louvre devant la rue Saint Thomas, 1731, p. 401.

25 Bureau d'adresse – *Recueil des Nouvelles ordinaires et extraordinaires* [...]. Paris: Du Bureau d'Adresse, aux Galleries du Louvre devant la rue Saint Thomas, 1733, p. 403.

## REFERÊNCIAS

### FONTES MANUSCRITAS

ANTT, Ministério dos Negócios Estrangeiros, , Livros 705 e 706..

### BIBLIOGRAFIA

BAILY, Gauvin Alexander – *The Spiritual Rococo. Decor And Divinity from The Salons of Paris to The Missions of Patagonia*. Taylor & Francis LTD, 2014.

BAUDERON, Brince – *L'Apollon françois, ou Le parallèle des vertus héroïques du... roy... Louis le Grand, XIV. de ce nom. Partie 2 /Avec les propriétés et les qualitez du soleil... par Mre Brice Bauderon, seigneur de Senecey, Paris: Chez Robert Piget, Imprimeur & Marchand libraire, 1684*

COSTE, Marie et al. – “Chiffres royaux, emblemes impériaux et lettres républicaines”. *Magazine*, N.º10, 15 de janeiro (2007), p. 6.

FÉLICE, Roger de – *French furniture under Louis XV (translated by Florence Simmonds)*. Londres: William Heinemann, 1920.

FUHRING, Peter – *Conceber as artes decorativas. Desenhos franceses do século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

GOUBERT, Pierre – *Mémoires pour l'instruction du dauphin*, éd. Pierre Goubert. Paris: Imprimerie nationale, 1992

LEMOS, Diogo – “O despontar do rococó em Portugal: o genre pittoresco e os retratos da Sala dos Tudescos do Palácio de Vila Viçosa”. *ARTIS - Revista de História da Arte e Ciências do Património*, n.º 7/8 (2019-2020), 42-47

LEMOS, Diogo – “O novo trono de D. João V: um retrato da entronização brigantina”. SOUSA, Ana Cristina et. al (ed.) – *Ignoranti Quem Portum Petat, Nullus Suus Ventus Est: novos caminhos e desafios dos estudos icónico-textuais / nuevos caminos y desafíos en los estudios icónico-textuales*, 2023, 285-311.

LIMIERS, Henri-Philippe – *Annales de la monarchie française, depuis son établissement jusques à présent*. Amsterdam, L'Honoré et Châtelain, 2 vol. 1724.

MAES, Antoine – “L'ameublement du salon d'Apollon, XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle». *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles, Articles et études* (2013)

MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse, PRÉAUD, Maxime – *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, Roi de Portugal / par Pierre-Jean Mariette*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: Fundação da Casa de Bragança, Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian: Bibliothèque Nationale de France, Vol. I, II e III, 1996-2003.

MYEERS, Mary L. – *French Architectural and Ornament Drawings of the Eighteenth Century*. Metropolitan Museum of Art, H.H. Abrams, 1991

PÉREZ, Abelardo López. “La palmeta, imagen, divisa y encarnación de oriente”. *Revista de Arqueología*, Madrid, n.º 305 (2006)

RAGGIO, Olga et al. – *French Decorative Arts during the Reign of Louis XIV, 1654 – 1715*. Metropolitan Museum of Art. 1989

SANTANA, Maria Manuela – “O baldaquino tecido com ouro e prata para o trono de D. João V”. *Artigos*, n.º 8 (2020), Palácio Nacional da Ajuda

SINGLETON, Esther – *French and English furniture distinctive styles and periods described and illustrated (Classic Reprint)*. Forgotten Books, 2017

SOUCHAL, François – *Les Slodtz, sculpteurs et décorateurs du Roi (1685-1764)*. Paris, 1967, pp. 609-610.

TOUTAIN-QUITTELIER, Valentine – “Le dragon dans le culture visuelle rocaille. Enjeux et conditions d'une acclimatation por la gravure”. *Nouvelles de l'estampe* (2019), n.º 262