

# A projeção de uma imagem do rei: D. José I de Portugal

The projection of a king's image: D. José I of Portugal

DOI: 10.20396/rhac.v1i2.14271

BRENO MARQUES RIBEIRO DE FARIA

Doutorando pelo Programa de Pós Graduação em Estética e História da Arte do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP)

 0000-0001-5470-6189

## Resumo

Esse trabalho visa analisar alguns retratos nos quais está representado o monarca português Dom José I (1714 – 1777). A função cultural dessas representações visuais fica mais clara ao serem observadas as condições de demanda e execução das mesmas, bem como os locais para os quais elas se destinavam. Tenta-se reconstituir a circulação das obras, para ser possível apreender o desenvolvimento desta retratística que se origina na metrópole, atravessa o oceano Atlântico, e chega à América Portuguesa.

**Palavras-chave:** Pintura de retrato. Brasil colônia. Monarquia.

## Abstract

This work aims to analyze some portraits in which the Portuguese monarch Dom José I (1714 - 1777) is represented. The cultural function of these visual representations becomes clearer when the conditions of their demand and execution are observed, as well the places for which they were intended. We seek to reconstruct the circulation of the works, so that we can apprehend the development of this portraiture that originates in the metropolis, crosses the Atlantic Ocean and reaches Portuguese America.

**Keywords:** Portrait painting. Brazil colony. Monarchy.

## O principado

A iconografia do D. José I (1714–1777), rei de Portugal e Algarves, filho do rei João V e sua esposa a rainha Maria Ana da Áustria, começou a ser desenvolvida nas negociações para o duplo consórcio entre os dois reinos ibéricos na primeira metade do século XVIII, quando foram produzidos retratos em ambas as Cortes. Em Portugal os retratos do Infante D. José [Figura 1] e da Infanta D. Mariana Bárbara foram executados por Giorgio Domenico Duprà. Talvez um dos mais bem produzidos no período em Portugal, o retrato do príncipe tem grande semelhança com os retratos do mesmo artista feitos de seu pai. O dourado profusamente distribuído nos bordados da casaca cinza e faixa da cintura tem um destaque acentuado. O jovem infante apoia-se com a mão direita em uma mesa forrada, e projeta o braço esquerdo, no qual se apoia o manto vermelho forrado de arminho, a frente do corpo. Os grandes e castanhos olhos serenos contrastam com a pequena e vermelha boca e com a alva cabeleira. O fundo ocre é dominado por uma cortina que contrasta com o metálico do torso.

No acervo brasileiro temos um rústico retrato [Figura 2] análogo, composição muito similar, porém invertida, que é par de um retrato de D. João V. Neste o jovem apoia a mão direita em um elmo escuro, de acabamento dourado e emplumado, que está sobre uma mesa forrada. A mão esquerda segura um manto duramente branco, com acabamento dourado, que dá a volta no corpo passando por cima do braço direito. Porta um colete metálico preso ao corpo por faixas de couro que passam pelos ombros e uma espécie de dobradiça na lateral, sobre um casaco amarelo de manga vermelha, todos adornados nas extremidades com dourado. O rosto que fita o espectador sustenta uma farta cabeleira branca e se apoia em uma gola de tecido branco com rendas, tal qual a mangas da camisa. O fundo escuro não possui nenhum elemento, mas a moldura é especialmente trabalhada. Em cima com um esplendor sobre volutas e em baixo com um elemento vegetal.



**Figura 1:**  
Giorgio Domenico Duprà  
**Infante D. José**  
1725  
Óleo sobre tela, 75 x 62 cm.  
Palácio do Oriente, Madri.



**Figura 2:**  
Autor desconhecido  
**D. José I**  
Século XVIII.  
Óleo sobre tela, 96,5 cm x 74 cm.  
Museu Mineiro, Belo Horizonte.

A produção deste retrato é possivelmente associada às celebrações que ocorreram em Vila Rica, atual Ouro Preto, para comemorar o casamento real, quando D. João V tornou pública a alegria por decreto em 7 de outubro de 1725.<sup>1</sup> E tal contentamento, que seria uns dos grandes eventos do reinado de D. João V, se espalhou por todos dos domínios do rei até o interior das Minas Gerais, onde os oficiais da Câmara de Vila Rica em 1726:

Acordarão celerar com publicas festividades os casamentos dos serenissimos Príncipes o do Brazil nosso Snr. com a sereníssima Sn.ra Infanta de Castella D. Anna Victoria e do serenissimo Principe das Asturias com a serenissima S.ra Infanta de Portugal Dona M.a.<sup>2</sup>

E para essa celebração resolveram:

encarregar ao Procurador deste Senado o Cap.m Frutuoso Barbosa, que dispuzesse, obrasse e fizesse todas as diligencias e preparos p.a as festas reais, q. este Senado faz, assistindo com todo o necessário, para ellas, asim p.a Touros. Comedias, Serenatas e cavalhadas, e suas dependencias com o q.e tudo lhe levarão em conta, dandoa perante elles com as clarezaz necessarias.<sup>3</sup>

No transcorrer dos três dias de sua duração, a festa tinha uma existência *física* nos espaços urbanos transformados e ocupados por ela, assim a vida cotidiana era suprimida pela comemoração. O rei se fazia presente entre seus súditos nas sensações causadas neles pela *pompa* empregada em seu nome, integrando os vassallos no interior da distante colônia americana aos júbilos uníssonos dos casamentos reais.

Há uma publicação sobre as comemorações que se realizaram na Bahia para celebrar o casamento entre as casas reais, que detalha a participação dos retratos na vida pública na colônia. O *DIÁRIO HISTÓRICO DAS CELEBRIDADES, QUE NA CIDADE DA BAHIA se fizeram em ação de graças pelos felicíssimos casamentos DOS SENHORES PRÍNCIPES DE PORTUGAL, E CASTELA...*<sup>4</sup> de 1729. A complexa decoração

---

<sup>1</sup> NATIVIDADE, Frei José da. Fasto de Hymeneo ou História panegyrica dos desposórios dos fidelissimos Reys de Portugal, nossos senhores, D. Joseph I e D. Maria Anna Vitória de Bourbon, Lisboa: Off. De Manuel Soares, 1752, p. 10, Apud TEDIM, José Manuel. Triunfo da festa barroca na Corte de D. João V A Troca das princesas. *Revista Barroco*, n. 19, 2001/4, p. 122.

<sup>2</sup> LOPES, Francisco Antônio. *Os palácios de Vila Rica: Ouro Preto no Ciclo do Ouro*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1955. 396 – Acórdãos – 1726 a 1731 (Arq. Pref. Ouro Preto), fls, 23.

<sup>3</sup> Ibidem, 395 – Acórdãos – 1726 a 1731 (Arq. Pref. Ouro Preto), fls, 22.

<sup>4</sup> DIÁRIO HISTÓRICO DAS CELEBRIDADES, QUE NA CIDADE DA BAHIA se fizeram em ação de graças pelos felicíssimos casamentos DOS SENHORES PRÍNCIPES DE PORTUGAL, E CASTELA; DEDICADO AO ILUSTRÍSSIMO SENHOR ARCEBISPO DA BAHIA DOM LUÍS ÁLVARES DE FIGUEIREDO, Metropolitano dos Estados do Brasil, Angola, e São Tomé, do Conselho de sua Majestade, etc. Escrito Pelo Licenciado JOSÉ FERREIRA DE MATOS, Tesoureiro mor da mesma Sé da Bahia. LISBOA OCIDENTAL: Na officina de MANOEL FERNANDES DA COSTA, Impressor do Santo Ofício. MDCXXIX Com todas as licenças necessárias. In: CASTELLO, Jose Aderaldo. *O Movimento academicista no Brasil: 1641-1820/22*. São Paulo: Cons. Est. de Cultura, 1969-1978, v. 3, t. I.

empregada nas festas públicas recria visualmente o casamento que ocorreu na metrópole. E através do uso dos retratos, os noivos participaram de uma nova cerimônia que celebrou na presença dos súditos americanos a união das altezas que ocorrera na Europa. E não só as efígies dos noivos foram utilizadas na decoração do templo para realização dos Sermões. Da forma como é descrita, a decoração da Capela-Mor da Sé de Salvador, até então capital da colônia, percebe-se o intento de refazer o evento ocorrido na capital do reino. A disposição das efígies remonta à disposição dos retratados como no evento na realidade, de tal maneira que, os participantes humanos se dispõem no espaço em relação a esses. Assentados cada um segundo seu status social estão arranjados num cruzamento da hierarquia religiosa e civil. Assim a celebração/encenação aproxima os súditos e reafirma a posição de cada um em relação ao centro do poder, que é ocupado pelo rei e pelo altar. Nessa celebração a cidade também foi ornamentada, pois as festas se deram também com cortejos.

Da mesma maneira que no espaço sagrado do templo, as autoridades participaram da cerimônia nos espaços da cidade. No qual súditos de todas as categorias se encontram e se veem, para mais uma demonstração da leal vassalagem dos habitantes da colônia. Em destaque o esforço da administração local em mostrar sua reverência, que investe financeiramente na realização das festas, das quais o relato escrito e publicado é parte importantíssima.

Estas utilizavam da linguagem visual para comunicar as emoções que devem ser sentidas por todos em relação à monarquia. Além de demonstrar a realidade imaterial presente, fazem a associação com a tradição e a continuidade, valores essenciais a estrutura da monarquia absolutista. Mais uma vez, o retrato do rei, bem como de sua família os transportam para a presença de seus súditos mais distantes, fortalecendo os vínculos entre ambos. No caso do casamento dos príncipes, a celebração é organizada de maneira a criar uma continuidade entre o rei e o seu herdeiro, enfatizando a sequência dinástica, que é assim integralizada e legitimada.

### **O simulacro monarca**

Aclamado em Lisboa no dia 8 de setembro de 1750, a ascensão ao trono de D. José foi comemorada em todo o reino, mas de sua celebração na colônia americana temos dois registros.<sup>5</sup> Sendo o mais

---

<sup>5</sup> RELAÇÃO DAS FESTAS QUE SE FIZERAM EM PERNAMBUCO PELA FELIZ ACLAMAÇÃO DO MUITO ALTO, E PODEROSO REI DE PORTUGAL DOM JOSÉ I NOSSO SENHOR DO ANO DE 1751 PARA O DE 1752. sendo Governador, e Capitão General destas Capitãncias O ILUSTRÍSSIMO E EXCELENTÍSSIMO SENHOR LUÍS JOSÉ CORREIA DE SÁ do Conselho de Sua Majestade, etc. POR FELIPE NERI CORREIA Oficial Maior da Secretaria do Governo, e Secretário particular do mesmo Ilustríssimo, e Excelentíssimo Senhor Governador. LISBOA Na Oficina de MANOEL SOARES Ano de MDCCLIII Com todas as licenças necessárias. *In*: CASTELLO, op. cit., v. 3, t. II.

relevante para nosso estudo a *RELAÇÃO DAS FESTAS QUE FEZ LUÍS GARCIA DE BIVAR FIDALGO DA CASA DE SUA MAJESTADE, e Sargento Maior de Batalha de seus Exércitos, e Governador da Nova Colônia de Sacramento, Pela feliz Aclamação do nosso Fidelíssimo Rei O SENHOR DOM JOSÉ O I...*<sup>6</sup>, na qual consta a presença do retrato.

Na nova colônia do Sacramento, território no extremo sul da colônia e área de disputa da posse com a coroa espanhola, fez-se mais necessário que em qualquer outra parte, uma clara e pública demonstração de lealdade ao monarca. Pela presença do retrato do rei é refeita a aclamação dele, e de tal maneira que a pintura recebe tratamento equivalente ao da pessoa, sendo abordada com a devida cortesia. O cortejo encena um ato que comunica a realidade distante, um novo rei foi aclamado na corte, mas ele é aclamado diversas vezes em diferentes espaços, confirmando e potencializando o fato. A imagem de D. José I é um prolongamento da paterna, postura desejável, tendo em vista a necessidade de manutenção da ideia de legitimidade do poder via continuação dinástica.

Um retrato [Figura 3] que se encontra na Bahia, de autor desconhecido, apresenta o rei com idade próxima à ascensão ao trono aos 36 anos. O rei porta uma armadura negra de detalhes dourados, manto vermelho forrado de arminho preso ao ombro direito por uma joia e luva branca na mão direita que apoia na cintura. A insígnia da Ordem de Cristo pende de uma faixa vermelha no peito, a mão esquerda que segura o cetro, pousa sobre a coroa, ambos sobre uma pequena bancada de pedra clara. Os três elementos concentrados no canto inferior direito equilibram a composição na parte inferior, pois o cotovelo direito projetado a frente ocupa o lado oposto. O rosto claro domina o centro da tela de tons escuros fitando o espectador, tem um aspecto realista com detalhes bem feitos: as bochechas levemente avermelhadas, as sobrancelhas e os cabelos delicadamente executados e a expressão serena, porém decidida, feita com leves sombras e a insinuação de uma barba. O fundo é quase neutro, com uma cortina escura e a moldura bem simples, aparentemente posterior à tela.

Há uma gravura [Figura 4] que pode fornecer um caminho para o entendimento dessa pintura, cuja legenda indica que: “*Carolus Antonius Leoni Floren. inv. et delin.*”. E outra gravura [Figura 5] que é basicamente a mesma imagem da gravura anterior, porém *espelhada* – a diferença entre elas são detalhes como os dedos da mão que se apoia na cintura e a ponta aparente, ou não, do cetro – cuja legenda acrescenta outro artista na fatura: “*Carolus Antonius Leoni Floren. inv. et deli.; R. Gaillard Sculp.*”. Carlos

---

<sup>6</sup> RELAÇÃO DAS FESTAS QUE FEZ LUÍS GARCIA DE BIVAR FIDALGO DA CASA DE SUA MAJESTADE, e Sargento Maior de Batalha de seus Exércitos, e Governador da Nova Colônia de Sacramento, Pela feliz Aclamação do nosso Fidelíssimo Rei O SENHOR DOM JOSÉ O I. Em 2 de fevereiro de 1752, acompanhando-se de seis pessoas dos Principais desta Praça, que mui voluntários o ajudavam para as despesas, que se fizeram naquele festejo, os quais são os seguintes; O Sargento Maior da Ordenança Manoel Lopes Fernandes, O Capitão José Pereira de Carvalho; O Capitão Jerônimo Pereira do Lago; O Capitão Manoel Pereira Franco; José da Costa Bandeira; Diogo Gonçalves Lima; LISBOA: Na Oficina de Pedro Ferreira Impressor da Augustíssima Rainha Nossa Senhora. Ano de MDCCLIII Com todas as licenças necessárias. In: CASTELLO, op. cit., v. 3, t. II.

Antônio Leoni, pintor de origem italiana, já trabalhava para corte portuguesa no reinado de D. João V, tendo feitos às cópias dos retratos de autoria de Jean Ranc, de D. João V e D. Maria Ana de Áustria. A composição das gravuras é muito similar à pintura, a diferença entre elas e a tela constitui-se na ausência da mão enluvada, da presença de uma almofada sob a coroa e o fundo com uma discreta pilastra. A hipótese que surge é de que o quadro que está na Bahia foi executado por Leoni em Portugal e enviado para Salvador. Tendo em vista a qualidade da pintura, dificilmente teria sido executada na colônia a partir de outro retrato, que seria no mínimo a segunda cópia, se a suposta pintura originaria se encontrasse na metrópole.



**Figura 3:**

Autor desconhecido

**D. José I**

Séc. XVIII, segunda metade.

Óleo sobre tela.

Instituto Geográfico e

Histórico da Bahia, Salvador.



**Figura 4:**  
 Carolus Antonius Leoni Floren invent et delin  
**Dom Jozé Rey fidelissimo de Portugal, e dos Algarves**  
 Século XVIII, segunda metade. Gravura.  
 Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



**Figura 5:**  
 LEONI, Carlos António  
**Dom Joze Rey Fidelissimo de Portugal, e dos Algarves** / Carolus Antonius Leoni Floren. inv. et deli.; R. Gaillard Sculp.  
 [S.l. : s.n., 1755].  
 Gravura, 31,5 x 21,7 cm  
 Biblioteca Nacional, Lisboa.



Da demanda na própria colônia pela fatura de um retrato do monarca temos o registro da Câmara de Vila Rica, que em 1754 resolveu “*mandar fazer hu retrato do Serenissimo Senhor Dom Joseph o primeiro e ajustarão por trinta oitavas de Ouro entrando o caixilho dourado dele e o ajustarão com Antonio frutuoso Barboza*”<sup>7</sup>. E decidiu também “*mandar fazer huas cortinas para o d.o retrato de tafeta carmezim para cobrir dito retrato para que esteja mais descentemente livre do fumo e po.*”<sup>8</sup> A encomenda especifica a moldura e também procura dar dignidade a imagem com cortinas vermelhas, que servem de proteção, mas concomitantemente formaram um nicho para o retrato, fazendo lembrar a cenografia do retrato de D. João V na Biblioteca da Universidade de Coimbra, Portugal.

O mesmo Antônio Frutuoso Barbosa,<sup>9</sup> que recebeu a incumbência de organizar as festas de celebração do casamento deste monarca pela Câmara de Vila Rica em 1729, foi pago agora em 1754, 36\$000 “*por fazer um retrato del Rey Dom Jozé Nosso Senhor.*”<sup>10</sup>. Assim desempenhou ao longo do tempo uma função equivalente de um *pintor régio*. Pois eram os detentores desse título responsáveis por aquilo que fosse visual e estivesse relacionado ao rei.<sup>11</sup> Além de pintarem retratos e outros temas, deveriam dirigir as atividades como as festas, que nesse contexto têm uma carga visual preponderante. Era encargo destes a coordenação geral, para alcançar na união das várias partes na pompa e magnificência. Dimensões a serem contempladas pelos participantes da festa, e assim persuadir e impressionar os leais súditos do rei.<sup>12</sup>

Há outra tipologia de retrato de D. José I no Brasil, com duas obras análogas, uma em Minas Gérias [Figura 6] e outra no Rio de Janeiro [Figura 7], ambas de autoria desconhecida. A primeira mostra o rei trajando uma casaca azulada sobre um colete metálico, com um manto marrom forrando de arminho que envolve o corpo passando pelo ombro direito, e é possível identificar a insígnia da Ordem de Cristo pendente no peito por uma faixa vermelha. O rosto com maquiagem tem uma expressão severa, seu olhar fita o espectador, as sobrancelhas são bem definidas e a boca é pequena, mas com lábios pronunciados. Porta uma peruca empoadada de cachos que caem pelos ombros, o fundo é neutro, quase negro. A moldura

---

<sup>7</sup> LOPES, Francisco Antônio. **Os palácios de Vila Rica**: Ouro Preto no Ciclo do Ouro. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1955. p.209. Doc. (392) – Acórdãos – 1751 a 1754 (Arq. Pref. Ouro Preto), fls. 172v.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Nas fichas catalográficas, baseado nesse documento de 1754, é atribuída a Antônio Frutuoso Barbosa autoria dos retratos de D. João V e D. José I do acervo do Museu Mineiro. Os dois retratos são realmente muito similares na fatura e têm molduras idênticas, provavelmente possuem o mesmo autor. Mas caso Frutuoso tivesse executado esses retratos, teria sido para as celebrações de 1729, tendo em vista que D. José aparenta ser muito jovem para ser rei. A atribuição é praticamente impossível e como essas são as únicas referências das atividades desse artista, a autoria permanece desconhecida.

<sup>10</sup> MARTINS, Judith. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: MEC, v.2, 1974. (Publicações do IPHAN; v. 27).

<sup>11</sup> WARNKE, Martin. **O Artista da Corte**. São Paulo: Edusp, 2001.

<sup>12</sup> ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e Persuasão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

oval é entalhada, dourada e com apliques *rocaille* nas extremidades superior e inferior. A mão esquerda se apoia sobre o manto na altura da cintura, com o dedo indicador em riste, a apontar a mão direita, que pousa na extremidade de um bastão, este que termina atrás da coroa e ambos estão sobre um globo terrestre.

A segunda pintura, de qualidade superior a anterior, representa o rei em uma composição similar, porém a pose é espelhada. Sobre o colete metálico porta casaca vermelha, e sobre essa, o manto rosado forrado de arminho que é preso na altura do ombro direito por uma joia. A camisa tem volumosas mangas brancas e a insígnia da Ordem Cristo aparece discretamente no peito. O rosto bem trabalhado é desprovido de leveza e transparece uma idade mais avançada. O fundo apresenta um ambiente interno aberto para o exterior, com duas colunas no lado direito, uma parede no lado esquerdo e uma cortina vermelha ligando ambos. A mão direita está dentro do bolso da parte inferior da vestimenta, uma atitude extemporaneamente casual para um retrato régio de caráter público. E a mão esquerda pende do punho apoiado no bastão equilibrado verticalmente sobre um globo terrestre, em contrabalanço a coroa, que se encontra no extremo esquerdo inferior da composição sobre uma almofada.

Há um retrato [Figura 8] em Portugal, sem autor identificado, com o qual é possível estabelecer uma relação com os dois anteriores. O rei é apresentado em pose idêntica ao retrato do acervo mineiro, inclusive o manto perpassa o corpo e é segurado da mesma maneira – a área da mão ganha considerável destaque pelos reflexos de luminosidade nas dobras do tecido pressionado pela mão – mas com o colete metálico inversamente vestido sobre a casaca, que neste é cinza. As mangas da camisa se assemelham as do retrato do acervo carioca, sendo mais próximas de um tecido do que de uma renda, da mesma maneira o fundo, que possui uma cortina vermelha no canto superior direito e uma indicação de uma edificação e vegetação no lado esquerdo. Nos três retratos o rosto é muito semelhante, bem como a peruca que forma um “v” no centro da frente e a presença discreta da insígnia da Ordem de Cristo. Diferindo dos dois retratos que estão no Brasil o uso de um cetro, e não do bastão, no qual apoia a mão direita e cuja outra extremidade toca o globo terrestre projetando sua sombra.

O globo terrestre é um elemento interessante, não foi encontrado em outras representações, e nas pinturas em questão estabelece uma relação direta entre o monarca e um simulacro da Terra. No quadro mineiro ele é quase imperceptível, no quadro carioca lê-se “MAR OCEANO” e no quadro português “MAR DEL”. É um globo terrestre geográfico, no qual se podem identificar as áreas de terra, rios e as cobertas por água, inclusive com um paralelo traçado na tela lusitana, possivelmente o Equador. O símbolo da autoridade do monarca apoiado sobre esse artefato faz uma clara alusão à ideia de poder universal, o rei que comanda o mundo.



**Figura 6:**  
Autor desconhecido  
**D. José I**  
Séc. XVIII, segunda metade.  
Óleo sobre tela.  
Câmara Municipal de Mariana.



**Figura 7:**  
Autor desconhecido  
**D. José I**  
Séc. XVIII, segunda metade.  
Óleo sobre tela, 107,2 x 81,2 cm.  
Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.



**Figura 8:**  
Autor desconhecido  
**D. José I**  
c. 1750-1777  
Óleo sobre tela, 105,5 x 81 cm.  
Palácio Nacional de Mafra, Mafra.

É possível inferir algumas considerações sobre esta iconografia no caso da monarquia lusitana, pois parece ser uma atualização da esfera armilar.<sup>13</sup> Esta é um instrumento astronômico utilizado na navegação, fora adotada como emblema régio a partir do reinado de D. Manuel I e os Descobrimentos, e simbolizava a expansão portuguesa pelo mundo através dos mares. Agora retorna como um globo terrestre e agrega o significado de império global português. Supondo a parte de oceano representada como sendo o Atlântico, dá especial importância a colônia americana, principal fonte de riquezas durante o século XVIII. Mas, além disso, essa atualização tem o caráter de seu tempo, um objeto que materializa o conhecimento do real é talvez um signo do pensamento Iluminista aderido à ideia de monarquia. O globo terrestre é um símbolo, mas antes de disso é um instrumento de apreensão do mundo material, fruto do trabalho científico. Pode se pensar que a monarquia Josefina, sob a égide de Pombal, se atualiza simbolicamente e materialmente, criando essa iconografia do poder monárquico pautado na tradição, mas que também acompanha a modernidade.

### O retrato a cavalo

A Estátua Equestre de D. José I [Figuras 9 e 10], na Praça do Comércio em Lisboa, pode ser de maneira inequívoca apontada como o grande retrato desse monarca. Nenhuma outra obra do período concentra tanta atenção, mas sua existência se dá graças a um imenso infortúnio, o terremoto de Lisboa de 1755. O abalo sísmico ocorreu em 1 de novembro, dia de Todos-os-Santos e foi seguido por um maremoto e vários incêndios, resultando praticamente na destruição de Lisboa. A região do palácio real, no centro da cidade à margem do Tejo, foi a principal atingida, mas a família real que passava o dia em Belém se salvou. O acontecimento teve um impacto material e intelectual determinante na história de Portugal e do Ocidente.

Joaquim Machado de Castro (1731 – 1822) foi o escultor da Estátua. Natural de Coimbra, onde iniciou sua formação com o pai santeiro, depois de um período em Lisboa, continuou sua formação trabalhando na escola de escultura de Mafra sob a direção de Alessandro Giusti. Além de prolífico em seu ofício, tendo se tornado professor, também escreveu sobre sua arte. Sobre a obra em questão escreveu a *DESCRIPCAO ANALYTICA DA EXECUÇÃO DA ESTATUA EQUESTRE*,<sup>14</sup> texto inaugural no gênero em Portugal

---

<sup>13</sup> A “esfera armilar foi evoluindo como símbolo, desde sinal de Chefe de uma casa nobre (Duque de Beja), passando por símbolo Régio, e logo a seguir Imperial.” PEREIRA, Paulo. *A obra silvestre e a esfera do Rei: iconologia da arquitetura Manuelina na Grande Estremadura*. Coimbra: Instituto de História da Arte; Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1990, p. 94.

<sup>14</sup> *DESCRIPCAO ANALYTICA DA EXECUÇÃO DA ESTATUA EQUESTRE, ERIGIDA EM LISBOA Á GLORIA DO SENHOR REI FIDELISSIMO D. JOSÉ I.*, Com algumas reflexões, e notas instructivas, para os Mancebos Portuguezes, applicados á Escultura: e com varias estampas que mostram os desenhos, que servirão de exemplares; alguns estudos que se fizerão; a maquina interna,

publicado em 1810.<sup>15</sup> Nesta extensa obra ele dá notícia de todo o processo da execução da Estátua, tanto nos aspectos formais quanto nos técnicos. A meticolosa dissertação do escultor é um guia praticamente completo da Estátua e através dela podemos vislumbrá-la.



**Figura 9:**  
Joaquim Machado de Castro  
**Estátua Equestre de D. José I**  
1775  
Bronze.  
Praça do Comércio, Lisboa.



**Figura 10:**  
Joaquim Machado de Castro  
**Estátua Equestre de D. José I,**  
**grupos laterais e medalhão do**  
**Marquês de Pombal**  
1775  
Bronze.  
Praça do Comércio, Lisboa.

e methodo , com que se construiu o modelo grande; e toda a Escultura do Monumento, do modo que se expoz ao Público. ESCRITA, E DEDICADA AO PRINCIPE REGENTE N. SENHOR, PELO ESTATUÁRIO DA MESMA REGIA ESTATUA, JOAQUIM MACHADO DE CASTRO, Professo na Ordem de Christo, Escultor da Casa Real, e Obras Publicas, etc. Jo venii sol per isvegliari altrui. Petrarca. Canz. 24. PRIMEIRO TOMO DAS DIVERSAS OBRAS DO AUTHOR. LISBOA, NA IMPRESSAM REGIA. 1810. Por Ordem Superior.

<sup>15</sup> Exceção feita a Francisco de Holanda (1517-1584), que no século XVI havia publicado sobre questões artísticas, inclusive sendo considerado o primeiro a dedicar uma obra exclusivamente ao retrato. FONSECA, Raphael do Sacramento. **Francisco de Holanda**: "Do tirar pelo natural" e a retratística. 2010. 190 p. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.

A dedicatória ao então Príncipe Regente, futuro D. João VI, deixa clara a percepção do autor setecentista do desígnio de se produzir obras como os retratos, principalmente em materiais duráveis como o bronze. Ao iniciar o *CAPÍTULO I. Do Projecto, e Desenho da Estatua* lembra o evento que criou a demanda pela execução e expõe que Eugénio dos Santos (1711 – 1760), um dos arquitetos da reconstrução, deixou desenhos para à Estátua, para o pedestal e para os grupos laterais. Machado supõe que seria uma sugestão, para não deixar o projeto da praça incompleto, e não um modelo a ser seguido na execução, como foi o caso. E, em seguida, situa esse tipo de obra dentro da hierarquia das artes retomando o mote “ut pictura poesis”.

No *CAPÍTULO II. Em que se continua a matéria precedente, e se trata do primeiro modelo pequeno executado em cera, e dos modelos dos Grupos lateraes*, coloca que a obra ficou definitivamente cativa dos desenhos que precederam o artista que deveria executá-la. Machado não conseguiu valer sua posição de que o traje deveria ser o *romano antigo* e não uma armadura de ferro setecentista, do mesmo modo, suprimir o capacete por uma coroa de louros, ambas as mudanças que visavam dar mais elegância, tornando a figura mais esbelta. Mas consegue modificar a simbologia dos grupos laterais, passando a representarem as alegorias do *Triunfo* e da *Fama* em formas humanas aladas, acompanhadas dos mesmos animais e humanos que passaram a representar as forças de Portugal atropelando os prisioneiros de guerra.

No *CAPÍTULO III. Do segundo Modelo executado em barro* o escultor descreve o processo de estudo e composição para o modelo que daria origem a estátua. Primeiro ele trabalhou copiosamente a figura do cavalo e em seguida o cavaleiro e como se dá a “*posição do Cavalleiro em corpo, braços, e pernas, assim como a do Cavallo, para que ficasse conforme com as boas regras da Cavallaria.*”<sup>16</sup> Por fim, detalha o processo de elaboração do retrato propriamente:

No Rosto quiz fazer hum retrato parecido quanto eu pudesse; e tendo Sua Magestade benignidade para conceder-me a honra de que na sua presença eu desse alguns toques de semelhança na sua Imagem (pois que em outras occasiões me havia já conferido a Graça de admittir-me a modelar na sua Real presença) não se me consentio intentar isto; e o único recurso, que tive, foi valer-me do meio perfil expressado na moeda [Figura 11], e da estampa de Carpinetti [Figura 12], com alguma vista casual. Em qualquer retrato, para se mostrar bem parecido, (como os Professores não tem poder de os animar) he muito da essência não esconder nada do rosto, nem mudar-lhe o penteado, que a pessoa retratada costuma usar: também estes soccorros me faltarão, por ser o penteado diverso; e peor que tudo, cubrio o capacete huma grande porção da frente, a qual no retrato do Senhor Rei D. José I faz huma muito principal parte de semelhança. A pesar destes inconvenientes, muitas pessoas o achao bastantemente parecido: cuja circumstancia ainda que lhe faltasse, estou bem certo, que por esta falta não seria accusado no Tribunal dos Sábios das belas Artes.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Ibid., p. 68.

<sup>17</sup> Ibid., p. 69-70.



**Figura 11:**  
**D. José I**, 6.400 réis.  
1758  
R. Ouro. 31,9 mm, 14,13 g.  
Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.



**Figura 12:**  
CARPINETTI, João Silvério.  
**Josephus I, Portug. et Alg. Rex. Fideliss.** / Carpinetti  
Lusit. delin. et sculp. Lx.<sup>a</sup>: [s.n.], 1767.  
Gravura, 24x16,2 cm (matriz)  
Biblioteca Nacional, Lisboa.

No *CAPÍTULO IV. Da Symmetria Equestre* e *V. Que trata do Modelo grande executado em Estuque* ele detalha os procedimentos para elaboração do molde definitivo da Estátua, dando notícia de todos os cavalos e suas respectivas medidas colocadas em várias tabelas, bem como, da técnica utilizada para confecção do modelo em gesso. No *CAPÍTULO VI. Que trata do methodo com que se executarão em mármore os Grupos lateraes, e Baixo-relevo* revela a falta de sua participação efetiva nessa parte do processo escultórico. Tendo sido executado por canteiros dirigidos por quatro escultores até a conclusão “nos princípios de Abril de 1775; tendo-se começado a 19 de Junho de 1772, sem me ser possível em todo o referido trabalho dar-lhe de mão própria mais que algum leve toque, e alguns traços de lápis.”<sup>18</sup>

No *CAPÍTULO VII. Da Invenção Poética do Baixo-relevo; e se discute se he justo usar de Allegorias nas Artes do Desenho* expõe que no projeto de Eugénio dos Santos para o pedestal não havia ornamento na parte posterior, porém, Reinaldo Manoel dos Santos, arquiteto que o sucedeu, não concorda com esse vazio, justifica a escolha que fez, tendo tornando-se responsável pela criação dessa parte. No *CAPÍTULO VIII. Da Composição Gráfica do Baixo-relevo, e mais circumstancias da mesma peça* faz a descrição de sua invenção:

Ora, neste Drama Esculturesco (permitta-se-me chamar-lhe assim) ha dous diálogos; hum, que he como público, outro particular. No primeiro, são Actores a Generosidade Regia, o Governo da Republica, e o Amor da Virtude; e por isso estas figuras se voltão reciprocamente humas a outras. Os Interlocutores do segundo, são o Commercio, a Providencia Humana, e a Architectura, que da mesma sorte discorrem entre si, ou assim se finge.<sup>19</sup>

No *CAPÍTULO IX. Em que se dá huma breve noticia da fundição da Estatua Equestre, retoque do bronze, e do effeito visivo da mesma Figura dentro do fosso em que se fundio* Machado revela sua mágoa e o intento dessa publicação. Mesmo passado trinta anos da inauguração da estátua, era corrigir a ingloria sofrida pelo escultor em prol do enaltecimento do responsável pela fundição. Por fim no *CAPÍTULO X. Em que se relata a conducção da Estatua; sua elevação ao pedestal; motivos de se fazer montuoso o plintho; e declaração da allegoria que se incluye no silvado, e cobras do mesmo plintho* dá a leitura geral da obra, que sofreu uma “adaptação técnica”:

No Piafer, manejo em que o Cavallo não avança terreno, mas não pára, antes sempre está em movimento, e o mais brioso; symboliza, que o Senhor Rei D. José sem sahir do seu Estado, nem mandar os seus Vassallos a novas Conquistas, os poz em contínuo movimento, útil, e brioso; nas muitas reformas que fez em beneficio público; nas Sciencias, nas Artes, na Milicia, no Commercio, etc. E como isto se não consegue sem vencer muitos obstáculos, e difficuldades, estas se representão no silvado espargido

---

<sup>18</sup> Ibid., p. 166.

<sup>19</sup> Ibid., p. 211.



pelo montuoso terreno, que o bruto calca; em cujo montuoso he muito mais próprio aquelle, e qualquer outro arbusto do que seria sobre huma lage: assim como as cobras, que alludem aos viciosos abusos, que o Soberano pisou para restabelecer a sua Metropoli; não só no material, mas até mesmo no Civil, e Politico, em todo o Estado: e desta sorte, com as folhas das silvas, e cobras, escondi aquella porção de vigote de ferro; para que occultando-se este soccorro de segurança, apparecesse unicamente, o que era próprio á ficção allegorica, sem escandalizar a vista, e destruindo por este modo os ponderados inconvenientes, tão oppostos ao bom effeito.<sup>20</sup>

O escultor não oculta as suas referências, citando ao longo do texto todos os exemplos usados em seu trabalho. No arremate ele expõe no *CATÁLOGO Da maior parte das Estatuas públicas Equestres, e Pedestres, existentes na Europa erigidas á gloria de alguns Soberanos...*<sup>21</sup>, as estátuas de que tem notícia, pois nunca saiu de Portugal. E antes de dar sua obra por terminada faz uma conclusão interessante:

Se os Portuguezes, nas campanhas, e nos Empregos Civis, tem dado muitas, e brilhantes provas do zelo, fidelidade, e amor para os seus Soberanos, não temos sido assim nos Monumentos públicos, para perpetuar-lhes a memoria nestes rasgos de magnificencia; nos quaes com mais energia, e concisão que na Historia, se recommendão os Heroes á posteridade; e com huma lingoagem, e eloquência tal, que de hum golpe de vista se faz perceber a Sabios, e Ignorantes; a Naturaes, e Estrangeiros: cooperando também este meio para diffundir o bom gosto das Artes pela Nação toda.

A faustosa inauguração da Estátua, em 6 de junho de 1775, aniversário de sessenta e um anos do rei, descrita na *NARRAÇÃO DOS APPLAUSOS COM QUE O JUIZ DO POVO E CASA DOS VINTE-QUATRO FESTEJA A FELICÍSSIMA INAUGURAÇÃO DA ESTATUA EQUESTRE...*<sup>22</sup> completa o projeto.

O filho do rei-sol português, D. José I, herdou a imagem paterna, mas não pode sustentá-la plenamente. O revés incontrolável do terremoto de Lisboa foi administrado pelo braço de ferro do Marquês de Pombal, homem que alçou a mais alta posição possível para um indivíduo que não era membro da família real. Este criou para o rei a Estátua Equestre, espelho da ideia de liderança que não houve e renascimento do país que não se concretizou. Período de mudanças, das *Luzes* e da emergência das “classes inferiores”, os homens “comuns” começaram a se destacar dentro da monarquia.

Os retratos apresentados nessa pesquisa foram uma ponte entre o centro do poder e os sujeitos dele, conectando os dois extremos da relação, o rei e os seus súditos. As representações daqueles que detêm o poder são um indício daquilo que está longe, ou que não existe mais, mas que se conserva em

---

<sup>20</sup> Ibid., p. 271-272.

<sup>21</sup> ...e outros Personagens distintos: segundo a memoria, que dellas faz Mr. Patte, na sua obra intitulada, Monumens eriges en France, etc. Ibid., p. 319.

<sup>22</sup> ...ONDE TAMBÉM SE EXPÕEM AS ALLEGORIAS dos Carros, Figuras, e tudo o mais concernente ás ditas Festas. LISBOA NA REGIA OFFICINA TYPOGRAFICA. ANNO MDCCLXXV. Com Licença da Real Meza Censoria.

uma realidade virtual. A relação desenvolvida ao se contemplar um destes retratos é a de recriar a presença dos retratados. O que é ausente torna-se presente, o que é passado volta à atualidade e o que é morto revive.