

Arthur Valle
Camila Dazzi
Isabel Portella

Oitocentos

TOMO III

Intercâmbios Culturais entre Brasil e Portugal

2ª Edição

Rio de Janeiro
CEFET/RJ
2014



2014

Realização da Publicação

CEFET/RJ

UFRRJ

Museu da República/RJ

Organização

Arthur Valle

Camila Dazzi

Isabel Portella

Projeto Gráfico

Camila Dazzi

Revisão e Editoração

Smirna Cavalheiro/ComTexto

Editoras

CEFET/RJ

DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no III Colóquio de Estudos sobre a Arte Brasileira do Século XIX. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

700
O39

Oitocentos - Tomo III : Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal. 2ª.
Edição / Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella (organizadores).- Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014. II.
600 p.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-7068-010-5

1. Arte. 2. Arte – Brasil. 3. Arte – Portugal. 4. Arte – História. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Portella, Isabel. IV. Título.

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-7068-010-5



9 788570 680105



13. Os Retratos de D. Pedro I e D. João VI no Acervo do Museu Paulista

Elaine Dias¹



UMuseu Paulista da Universidade de São Paulo – popularmente conhecido como Museu do Ipiranga – conserva, em seu acervo, um número significativo de retratos executados entre os séculos XVIII e XX. Eles representam os membros da elite cafeeira de São Paulo, os grandes políticos e militares da história luso-brasileira, as personalidades e figuras de destaque da arte e música, religiosos e, finalmente, os integrantes da família real portuguesa e imperial brasileira.

A produção da grande maioria dessas obras está concentrada na virada do século XIX até 1930 e são provenientes de doações das grandes famílias paulistas e paulistanas, das coleções real e imperial e também da encomenda expressa de Afonso d'Escragnole Taunay, diretor do Museu Paulista entre os anos de 1917 e 1945. Podemos destacar, entre eles, os retratos de D. Pedro II e de Prudente de Moraes feitos por Almeida Júnior, além dos destinados à elite paulista, como aquele do Visconde de Rio Claro, José Stanislaw de Oliveira. Também há retratos realizados por Oscar Pereira da Silva, Antonio Araújo Souza Lobo, Benedito

¹ Universidade Federal de São Paulo.

Calixto² e Claude Joseph Barandier, além de um grande número de retratos de outros artistas e ainda aqueles considerados “anônimos”³.

Entre 1880 e 1930, foram contabilizados, nesta pesquisa, cerca de 170 retratos, o que nos levou a um grande interesse pelo estudo desta coleção em diferentes frentes. Esta pesquisa em andamento, com apoio da FADA-UNIFESP por meio de uma bolsa de produtividade, tem como objetivo ampliar as informações catalográficas, estudar o caráter artístico e a atribuição destas obras, analisando não só as características das composições em cada período, mas tentando desvendar a imensa maioria de anônimos que compõem este conjunto. Interessa-nos também compreender as relações estabelecidas entre Rio de Janeiro e São Paulo, entendendo o intercâmbio de artistas e obras entre as cidades, a influência da capital carioca nestas encomendas e, ao mesmo tempo, o início e desenvolvimento de um sistema artístico em São Paulo, que certamente se deu pela via dos retratos. Neste sentido, também é de grande relevância a compreensão do papel da elite cafeeira e, mais adiante, daquele de Afonso d’Escragnolle Taunay na formação desta importante coleção no Museu Paulista⁴, dentro de seus objetivos de criar, naquele museu, a iconografia da cidade de São Paulo e seus arredores, demonstrando sua importância na história do Brasil em razão do ato da Independência, praticado por D. Pedro às margens do Ipiranga, local onde o Museu foi fundado. Antes de Taunay, porém, cabe ressaltar que o diretor anterior daquele museu, o zoólogo Hermann von Ihering, foi o primeiro a estabelecer as bases para esta coleção, que será depois será enormemente aumentada por Taunay. Embora houvesse por parte deste diretor o intuito de tornar o Museu Paulista em um museu de história natural, foi em seu

² Sobre a retratística dos bandeirantes de Benedito Calixto e Henrique Bernardelli, a partir de obras pertencentes ao Museu Paulista, ver MARINS, Paulo César Garcez. Na mata com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia. **Revista do IEB**, São Paulo, n. 44, fev. 2007.

³ Durante a gestão de Afonso d’Escragnolle Taunay na direção do Museu Paulista, ocorreu a organização da instituição com vistas à criação da iconografia do Estado, por meio da encomenda de pinturas de paisagem das cidades paulistas e pinturas históricas para a celebração do centenário da Independência do Brasil, entre os quais figuram as obras dos artistas Pedro Américo e Henrique Bernardelli. Além disso, data também deste período a ampliação da coleção de retratos que igualmente contribuíram para a formação do imaginário paulistano, cuja importância da família é fundamental para a história econômica, social e política do Estado. Ver LIMA, Solange; CARVALHO, Vânia C. de. São Paulo Antigo: uma encomenda de modernidade. As Fotografias de Militão nas Pinturas do Museu Paulista. **Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material**. São Paulo, n. 1, 1993.

⁴ **Catálogo Museu Paulista**. São Paulo: Banco Safra, 1984.

período que se deram as primeiras medidas em relação à criação da Seção de História, com especial destaque para o retrato. Diz o regulamento da instituição: “§ 1.º Nas galerias e lugares apropriados do edifício serão colocadas as estátuas, bustos ou retratos a óleo de cidadãos brasileiros que, em qualquer ramo ou atividade, tenham prestado incontestáveis serviços a Pátria e mereçam do Estado a consagração de suas obras e feitos e perpetuação de sua memória”⁵.

Começa com Ihering, como já relatamos acima, a tentativa de transformar uma parte do Museu em histórico, ampliando sua coleção sobre a história do Brasil e São Paulo, embora ele tenha dado, em toda a sua gestão, uma importância extrema às ciências naturais como propulsora e caracterizadora do Museu.

Em meio a este conjunto, gostaria de apresentar uma pequena parte desta pesquisa ainda em andamento, analisando alguns dos retratos que representam D. João VI e D. Pedro I. O Museu Paulista tem atualmente em seu acervo um total de sete retratos, sendo cinco de D. Pedro I e dois de D. João VI. Antes, porém, gostaríamos de mencionar brevemente alguns pontos da história da retratística do período colonial que também envolvem a família da Casa de Bragança, até a produção destes retratos de D. João e D. Pedro do Museu Paulista, mencionando ainda algumas importantes produções realizadas por artistas brasileiros e estrangeiros, os quais constituíram parte da nossa trajetória de pesquisa sobre retratos até aqui.

Podemos ver no Rio de Janeiro, na Santa Casa de Misericórdia e também no Museu Histórico Nacional – que contém uma das maiores, senão a maior coleção de retratos do Brasil⁶ – o desenvolvimento deste gênero do período colonial até o século XIX. Nessas instituições, podemos notar diversos exemplos e a importância do retrato na representação de doadores e figuras de valor da esfera religiosa. Jean-Baptiste Debret, em seu álbum iconográfico *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, coloca-nos a par da tradição de retratos existente no Brasil naquele período⁷, descrevendo sua importância na representação de doadores,

⁵ TAUNAY, Affonso E. **Guia da Seção Histórica do Museu Paulista**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1937, p. 46. Sobre a gestão de Ihering, ver MORAES, Fábio Rodrigo de. Uma coleção de história em um museu de ciências naturais: o Museu Paulista de Hermann von Ihering. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v. 16, n. 1, jan./jun. 2008.

⁶ Memória Compartilhada: retratos na coleção do Museu Histórico Nacional. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, volume especial, tomo 35, 2003.

⁷ DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Martins/Edusp, 1972.

benfeitores e pessoas ligadas à hierarquia do clero em conventos, mosteiros e santas casas de certas ordens e irmandades das províncias como Rio de Janeiro e Salvador⁸. Essas figuras ilustres eram normalmente homenageadas em vida ou após a morte por estas instituições, que encomendavam seus retratos. Esses se restringiam, no entanto, e em sua maioria, a essas instituições específicas, não fazendo parte da decoração das casas. Eram retratos públicos, portadores do exemplo moral.

Debret descreve a coleção de retratos a óleo dos fundadores e doadores da Santa Casa de Misericórdia no Rio de Janeiro⁹ na primeira metade do século XIX. Geralmente pintados de corpo inteiro e com a paisagem do referido lugar ao fundo, eram compostos de modo simples, apresentando de modo direto seus atributos, em especial a exibição do documento firmado entre o personagem a instituição. A sofisticação dos trajés e a inclusão de atributos sociais avançavam com o tempo, mas no geral a pose era sempre a mesma, dialogando com a paisagem que, em certas pinturas, mostrava uma relação íntima com a vida privada do retratado, reforçando seus emblemas.

Por outro lado, o número de encomendas de retratos destinados às figuras ilustres do âmbito da política começou a avançar no final do século XVIII e primeira metade do século XIX, ampliando a prática para outros setores além do religioso, como notamos no retrato de *D. Luis de Vasconcelos e Souza*, datado de 1790, hoje conservado no *Museu Histórico Nacional* do Rio de Janeiro, de autoria de Leandro Joaquim. Esta mudança foi significativa, sobretudo, após a chegada da corte portuguesa ao Brasil em 1808. José Leandro de Carvalho foi um dos primeiros artistas a retratar a família real no Rio de Janeiro, como notamos neste belo retrato de *D. Maria I*, também do *Museu Histórico*. Outros artistas como Simplício Rodrigues de Sá, Francisco Pedro do Amaral e Manuel Dias de Oliveira também trabalharam na produção de retratos para a corte portuguesa no Brasil¹⁰, como veremos adiante, representando D. João VI, D. Maria I e o filho Pedro I¹¹.

⁸ Ver também, nesse sentido, LEVY, Hanna. Retratos coloniais. **Revista do SPHAN**, Rio de Janeiro, n. 9, p. 251, 1945.

⁹ Estes retratos podem ser visualizados ainda hoje na Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro.

¹⁰ SANTOS, Francisco Marques. As Bellas Artes no Primeiro Reinado (1808-1821). **Estudos Brasileiros**, Rio de Janeiro, ano II, v. 4, n. II, 1940.

¹¹ MIGLIACCIO, Luciano. A iconografia nacional na Coleção Brasileira. **Coleção Brasileira Fundação Estudar**. São Paulo: Edições de Arte, 2006.

Com a chegada dos franceses em 1816 e a posterior fundação da Academia de Belas-Artes, essa produção amplia-se inicialmente com o pintor francês Nicolas-Antoine Taunay que, além de representar sua família, em especial seus filhos¹², retrata a Marquesa de Belas e faz uma série de retratos da família Real portuguesa. Retrata Carlota Joaquina e suas filhas – Maria Teresa, Maria Isabel, Maria Francisca, Isabel Maria, Maria da Assunção e Ana de Jesus Maria além de seu neto, filho do primeiro casamento de Maria Tereza, o pequeno Sebastião¹³, todas essas pinturas conservadas no Palácio Nacional de Queluz, em Portugal. Neste conjunto, destacam-se os retratos de Maria Isabel e Maria Francisca, objeto de uma recente pesquisa de nossa autoria¹⁴, telas significativas nas relações políticas entre Brasil, Portugal e Espanha, uma vez que as princesas são representadas com as miniaturas de seus respectivos noivos, o Rei Fernando VII da Espanha e seu irmão Carlos Maria de Bourbon. Os retratos realizados por Taunay refletem suas tentativas de aproximação com a corte de Bragança em um momento delicado para a permanência dos artistas franceses no Brasil, como já nos relatou Lília Schwarcz¹⁵. Taunay não retrata D. João VI nesta série, preferindo concentrar-se, sobretudo, nos retratos femininos e, possivelmente, na crença em Carlota Joaquina como grande figura política e líder em 1816.

D. João, por sua vez, será representado por Debret como rei do novo reino de Portugal, Brasil e Algarves. Embora o tamanho da tela, hoje conservado no Museu Nacional de Belas-Artes¹⁶, nos faça pensar que constituiu apenas um estudo para um posterior quadro maior, a tela é de grande importância na configuração do poder português na América. Baseado no modelo do retrato de Louis XIV, de Hyacinthe Rigaud¹⁷, Debret demonstra sua preferência na continuidade de um modelo de retrato absolutista – pose, coluna, acortinado, cetro, coroa e trono –, coerente com a condição dos Bragança no Brasil naquele momento. Já para a

¹² Ver SCHWARCZ, Lília; DIAS, Elaine. **Nicolas-Antoine Taunay no Brasil – uma leitura dos trópicos**. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

¹³ A base de dados portuguesa Matriz Net apresenta as imagens e os inventários de todos estes retratos. Disponível em: <http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Home.aspx>

¹⁴ DIAS, Elaine. Os retratos de Maria Isabel e Maria Francisca de Bragança, de Nicolas-Antoine Taunay. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 19, n. 2, jul.-dez. 2011.

¹⁵ SCHWARCZ, Lília. **O sol do Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

¹⁶ **Catálogo Museu Nacional de Belas-Artes**. São Paulo: Banco Safra, 1985.

¹⁷ BURKE, Peter. **A fabricação do rei**. A construção da imagem pública de Luís XIV. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

representação de D. Pedro I, Debret inova completamente na composição do retrato, uma vez que havia uma nova construção iconográfica em curso, demarcadoras da mudança de estatuto político no Brasil. Notamos esta diferença na ilustração presente no álbum de Debret, onde vemos D. Pedro suas marcantes botas – que o remetia ao militar Bonaparte, e também será uma marca dos grandes líderes americanos, como Simon Bolívar –, as mudanças no manto e no cetro, novamente em referência a Napoleão, e a presença da coroa na cabeça, elemento-chave na configuração do Brasil como Império independente. O retrato oficial de D. Pedro será, no entanto, realizado pelo pintor português Henrique José da Silva, o qual será gravado e distribuído para todo o Brasil, com a presença dos novos atributos – botas, manto e cetro –, mas com a coroa depositada ao lado, como nos tradicionais retratos reais¹⁸. D. Pedro será também retratado por outros artistas, entre os quais Simplício Rodrigues de Sá, como vemos na coleção do Museu Imperial, Antonio Joaquim Franco Velasco, no retrato conservado no Museu de Arte da Bahia e o célebre retrato executado por Manoel de Araújo Porto Alegre¹⁹, do Museu Histórico Nacional, estando neste último vestido como um militar em um cenário suntuoso onde notamos, ao fundo, a paisagem da Quinta da Boa Vista.

Feito este breve panorama do desenvolvimento da retratística no Brasil, voltemos ao Museu Paulista. Ele possui em seu acervo cinco retratos de D. Pedro I, sendo um deles de autoria ainda desconhecida, onde o retratado aparece fardado e portando o Tosão de Ouro, tendo em seu título indicado a data de 1830, ano de muitas agitações na política brasileira, com a tentativa de restabelecimento do absolutismo na figura de D. Pedro, de um lado, e do outro, revoluções eclodindo pelo Brasil, como aquela de 1830 em São Paulo. O retrato foi doado ao Museu Paulista em 1931, pelo historiador, bibliófilo e colecionador João F. De Almeida Prado. Nesta atual fase da pesquisa, não há muitas informações sobre este retrato, sobretudo no que se refere à sua autoria. Há outra tela, de autoria de Joaquim da Rocha Ferreira, na qual D. Pedro está à paisana ou vestido de forma civil, com um belo fundo em azul, apesar da má conversação do retrato, uma pintura de Oscar Pereira da Silva e outro retrato realizado por José Simeão de Oliveira, intitulado

¹⁸ DIAS, Elaine. A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. **Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material**, São Paulo, v. 14, 2006.

¹⁹ Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Retrato de D. Pedro I e IV de Portugal e, finalmente, aquele pintado por Benedito Calixto.

Dentre estes cinco, gostaria de destacar o retrato produzido por Calixto [**Figura 13.1**]. Assim como Joaquim Ferreira, Benedito Calixto retrata D. Pedro à paisana. Está em pé, em pose $\frac{3}{4}$, portando sua tradicional barba e cabeleira negras, vestindo casaca civil marrom. Em sua veste, vemos uma das luvas que repousa entre os botões e, no pescoço, um colar com a ordem Imperial do Cruzeiro. D. Pedro posa a mão direita sobre o parapeito, de onde se abre a paisagem com o rio do Ipiranga ao fundo, e o céu que cobre um terço do quadro. No mesmo parapeito, vemos a assinatura do artista – B. Calixto – e a data em que o quadro foi realizado, 1902. Uma tela bastante tardia, se comparada às demais, feitas quase todas no período da Independência e isto se explica pela encomenda feita ao artista pelo Museu Paulista em 1901, ainda na gestão de Hermann Ihering, junto ao retrato de José de Anchieta, do mesmo pintor²⁰. Eram, assim, os primeiros indícios da construção deste programa voltado à história de São Paulo, posteriormente continuado por Taunay, como mencionamos anteriormente.

Caleb Faria Alves, autor de “Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano”²¹, descreve em seu livro o retrato em questão. Relata que D. Pedro está no bairro da Penha, onde podemos ver a Várzea e a cidade de São Paulo no fundo da tela. Apesar de o fundo ser reconhecido por Alves em outras pinturas de paisagens feitas por Calixto, o autor também relata a fonte de inspiração para o retrato, isto é, o medalhão feito por Simplício Rodrigues de Sá, em 1822, que, segundo Alves, pertenceu a Marquesa de Santos, hoje conservado no Museu Imperial. Algumas características físicas são ligeiramente diferentes, como o olhar mais fundo em Calixto e a barba mais clara em Simplício. O fundo da tela é quase o mesmo, com exceção de alguns tropeiros que aparecem em Simplício e a proposital amplitude que ganha a composição de Calixto. Vemos as torres da igreja e convento do Carmo, a igreja de Santa Tereza e a Sé, aparecendo também o Largo de São Bento, importantes arquiteturas da ainda pouco urbana cidade de São Paulo. As roupas são idênticas, mas um detalhe é diferente: o colar que carrega ao peito. Em

²⁰ MORAES, Fábio Rodrigo, op. cit.

²¹ FARIA ALVES, Caleb. **Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano**. Bauru: EDUSC, 2003.

Sá, trata-se, possivelmente, de um símbolo maçom e, em Calixto um colar da Ordem Imperial do Cruzeiro, criada por ele em 1822. Está elegantemente vestido e de maneira civil e a presença das luvas denota a nobreza do retratado, embora sua inclusão dentro do casaco seja algo muito diferente dos retratos mais tradicionais com o acessório. Nesta tela, ao retomar Simplício, Calixto parece completar a obra, dando à paisagem um lugar de destaque na tela. São Paulo é mostrada da maneira que era em 1822, simples e pacata, ao contrário da incipiente promessa de progresso anunciada em 1902, data da encomenda da obra. Se se tratava de rememorar o tempo passado, colocando D. Pedro imponente, elegante e nobre no parapeito que leva à cidade, Calixto tornou-se um pintor de destaque no programa da iconografia paulista, mais tarde levado a cabo por Taunay no Museu. A tela passou a compor, em 1918, o conjunto de telas da recém-criada sala denominada Cartografia Colonial e Documentos Antigos, posicionando-se ao lado de outra importante tela de Calixto, Desembarque de Martim Afonso em São Vicente, e dos retratos de José Bonifácio, Bartholomeu de Gusmão, Anchieta e Domingos Jorge Velho, todos do mesmo artista. O retrato de Calixto teria, assim, a função de reconstituir a memória política e patrimonial de São Paulo, destacando seu primeiro líder – nacional e local – neste cenário, igualmente na tentativa de ampliar a importância da cidade neste contexto.

Embora D. Pedro seja central neste processo de representação dos homens ilustres e dos grandes líderes no Museu Paulista, gostaria de destacar em meio a este conjunto, os retratos de D. João VI.

Ele será retratado por vários artistas, em sua maioria, portugueses. Entre eles, em Portugal, Joaquim Leonardo da Rocha, Domingos Antonio de Siqueira, o francês Debret no Rio de Janeiro, além de artistas como José Leandro de Carvalho, Manoel Dias de Oliveira no retrato com D. Carlota Joaquina, Simplício Rodrigues de Sá, e o português Henrique José da Silva, em uma cópia do retrato de Domenico Pellegrini, hoje conservado na Fundação Maria Luisa e Oscar Americano, em São Paulo. No Museu Paulista, D. João VI é retratado apenas em duas telas, com intenções diversas daquela do retrato de D. Pedro, dentro do programa iconográfico da instituição. Na primeira delas, ainda de autoria desconhecida, o Rei aparece fardado em fundo neutro, com o rosto banhado em luz, nesta composição com características neocoloniais, apresentando uma estética absolutamente simplificada do rosto do personagem, à maneira dos retratos do século XVIII, onde a noção de

realismo estava absolutamente afastada das pretensões do artista. A linha negra ressalta a expressão do personagem, sobretudo em seus olhos e sobrancelha. Apesar de certo simplismo da composição, é um retrato que merece ainda ser estudado, sobretudo por estas características que marcam ainda a retratística da primeira metade do século XX.

Gostaria, no entanto, de ater-me um pouco mais ao segundo retrato de D. João, pertencente ao acervo do Museu [Figura 13.2]. Neste, D. João é retratado em pé, em meio corpo, e a moldura tem o formato de um medalhão, algo considerado comum para a representação de figuras políticas e reais. Está voltado para a esquerda e olha diretamente para o espectador, que poderá visualizar as insígnias de seu poder. Porta a farda real militar com seus emblemas reais. Tem faixas entrecruzadas, sendo uma da Ordem da Jarreteira (no ombro esquerdo), das Três Ordens Militares Portuguesas e da Ordem de Carlos III da Espanha. No peito, reluzem as placas das Três Ordens Militares Portuguesas, da Ordem da Torre e Espada e da Ordem de Carlos III, além de trazer o colar, como um pendente, o Tosão de Ouro. D. João tem os cabelos negros, sobrancelha grossa e negra, costeletas brancas, com suas tradicionais bochechas caídas e a boca ligeiramente entreaberta, mostrando sutilmente os dentes. Segura sob o braço esquerdo o manto real com que será aclamado rei do recém-nomeado Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, após a morte de sua mãe no Rio de Janeiro, a Rainha D. Maria I.

A atribuição desta tela é dada a Jean-Baptiste Debret, conforme nos indica o inventário do Museu Paulista. Esta é, no entanto, uma informação que suscita uma série de dúvidas, embora ainda sem qualquer conclusão nesta atual fase da pesquisa. Os retratos de D. João VI feitos por Debret mostram, em sua maioria, o rei já envelhecido, de cabelos brancos, e com traços distintos daqueles que aqui se apresentam. Vemos essas características na pintura a óleo conservada no Museu Nacional de Belas-Artes, anteriormente citado. A mesma imagem foi reproduzida na *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, assim como sua imagem em forma de busto conservadas no Museu Castro Maya, ou ainda neste pequeno óleo atribuído a Debret, conservado no Museu Imperial em Petrópolis²². Em todos esses retratos realizados por Debret, com ou sem farda, o Rei aparece com cabelos brancos,

²² CORREA DO LAGO, Pedro; BANDEIRA, Júlio. **Debret e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2007, p. 665.

reflexo de sua idade já avançada no período em que Debret o retrata no Brasil. Parece um tanto simplista desmontar a atribuição da obra simplesmente por meio de uma análise dos cabelos brancos ou negros, mas o dado não é irrelevante para os demais elementos da discussão.

Vejamos então o retrato pintado por Simplício Rodrigues de Sá no Rio de Janeiro, hoje conservado na Pinacoteca do Estado de São Paulo²³ [Figura 13.3]. O retrato feito por Simplício é muito semelhante àquele do Museu Paulista, supostamente de Debret. O rei tem os cabelos pretos e costeletas brancas. Olhos, sobrancelhas e boca são ligeiramente diferentes. Mantém a mesma pose e quase todos os atributos presentes naquele de Debret, à exceção da faixa azul da Ordem da Jarreteira que lhe perpassa o peito, presente naquele do Museu Paulista e ausente na Pinacoteca. O atributo indica novas dúvidas. A ordem da Jarreteira foi concedida a D. João somente em 1823²⁴, o que nos leva a pensar que a faixa pode ter sido pintada depois, na possível cópia do primeiro retrato, que terminou por se tornar uma segunda versão, se seguirmos esta hipótese. O rei aqui se apresenta também mais jovem, de cabelos negros, aproximando também de outro retrato antes atribuído a Debret, segundo Bandeira e Correia do Lago, conservado no Museu Histórico Nacional. O museu carioca identifica atualmente o seu autor como desconhecido²⁵. Bandeira e Correia do Lago indicam a autoria possível do pintor português José Inácio Sam Paio ou de seus seguidores.

Pensando ainda na hipótese de Simplício ter copiado a tela de Debret, o artista português, embora mantivesse boa relação com os franceses na Academia, tornando-se discípulo de Debret e depois professor da instituição, trabalhava também no sentido de tentar seu lugar como pintor da corte, em um momento delicado para os artistas que aqui já estavam e que se viam, de certa maneira, ameaçados em suas poucas encomendas com a chegada dos franceses. Ou poderíamos ainda avançar: poderia Debret ter copiado a tela de Simplício? Parece, no entanto, pouco provável que Debret copiasse um pintor que, para ele, era pouco ou quase nada conhecido, se comparado, por exemplo, a Manuel Dias de Oliveira, já reconhecido pelos franceses como um pintor que faria parte dos seus projetos de

²³ Agradeço à Pinacoteca do Estado de São Paulo pelo envio desta imagem.

²⁴ BAILLIE, Marianna. **Lisboa nos anos de 1821, 1822, 1823**. Lisboa: BN, 2002, p. 280.

²⁵ Dados buscados no site do Museu Histórico Nacional.

criação da Escola de Ciências, Artes e Ofícios²⁶. Outra questão é de grande relevância para desvendar o mistério. A tela do Museu Paulista não tem assinatura e o artista francês, igualmente buscando lugar de destaque naquela corte, dificilmente não assinaria sua obra, que poderia ter sido uma das primeiras executadas para o rei. O retrato de Debret do Museu Nacional de Belas-Artes é assinado pelo artista. E sobre Simplício, a obra da Pinacoteca não tem assinatura e está indicado, em sua ficha catalográfica, como “atribuída a”, informação que chegara juntamente com a tela, no momento de sua doação no ano 2000²⁷.

Uma nova tela surge, entretanto, para colocar mais dúvidas nesta análise. Trata-se de *Retrato de D. João VI*, feito pelo pintor português João Baptista Ribeiro, hoje conservada no Paço dos Duques, em Portugal²⁸. A tela não tem data, mas dada a trajetória do artista, é possível que tenha sido feita antes da partida de D. João ao Brasil, ainda em sua condição de Príncipe Regente. Ribeiro mostra D. João já em estreito diálogo com símbolos reais. Mas eles são os mesmos e colocados nos mesmos lugares das telas, supostamente, de Debret e Simplício. Como desfazer este impasse? Para tanto, poderíamos pensar que a tela de Ribeiro viera com D. João para o Brasil, em 1808 e, parte de sua coleção pode ter sido copiada por artistas no Rio de Janeiro. Mas parece-nos pouco provável que Debret, já experiente pintor de história e também de retratos, copiasse a tela, parecendo mais provável que a cópia de Ribeiro tenha sido feita sim por Simplício e, neste caso, das duas telas – aquela da Pinacoteca e do Museu Paulista, embora com características ligeiramente diferentes na face do retratado. Debret, assim, estaria novamente fora de nossas análises. Mas podemos ainda ir mais longe. Não poderiam ser, as telas de Debret e Ribeiro, atribuídas somente a João Baptista Ribeiro? Pensando ironicamente no trocadilho de nomes, de Jean-Baptiste Debret para João Baptista Ribeiro não há muito a alterar, hipótese que seria plausível em decorrência dos retratos da família real portuguesa feitos por Ribeiro em Portugal. As telas poderiam estar no Brasil e sido apenas modificadas, no que concerne às faixas no peito, por Simplício ou

²⁶ BARATA, Mário. Manuscrito inédito de Lebreton. Sobre o estabelecimento de dupla escola de artes no Rio de Janeiro, em 1816. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 283-307, 1959.

²⁷ Documentos sobre a obra na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

²⁸ Disponível em: <http://www.matrizpix.imcip.pt/MatrizPix/Fotografias/FotografiasConsultar.aspx?TIPOESQ=2&NUMPAG=1®PAG=50&CRITERIO=%22joão+baptista+ribeiro%22&IDFOTO=84366>

qualquer outro artista da corte daquele período. Mas dadas as ligeiras mudanças da face, de fato podem ser três artistas diferentes, mas nada garante que Debret seja o autor do primeiro, nem que Simplício seja do segundo. Mais dúvidas, novas hipóteses, suposições demais. A comparação visual é atraente, mas faltam indícios documentais para ampliar esta discussão.

Nesta etapa da pesquisa, pensamos que a atribuição do retrato de D. João VI do Museu Paulista, deverá ser futuramente revista, considerando as produções de Debret e as comparações com as telas de outros artistas, sobretudo aquelas de Simplício e Ribeiro, cujas características afastam a confirmação de autoria para o artista francês.

A coleção de retratos do Museu Paulista, reunida, sobretudo, na gestão de Afonso Taunay, é um campo ainda a ser explorado em suas diversas vertentes de compreensão, isto é, sua importância enquanto gênero artístico, sua relevância enquanto portadora de uma mensagem moral, da memória do retratado, de sua presença e aparência e, por fim, de sua inclusão definitiva no espaço museológico. Embora sejam apenas uma pequenina parte deste conjunto, D. Pedro I e D. João VI são, ainda, peças importantes deste quebra-cabeça paulista, português e brasileiro.



Figura 13.1 - Benedito Calixto, *Retrato de Dom Pedro I*, 1902.



Figura 13.2 - Jean-Baptiste Debret (atrib.), *Retrato de D. João VI*, sem data.



Figura 13.3 - Simplicio Rodrigues de Sá, *Retrato de Dom João VI*, sem data.