UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

INSTITUTO DE ARTES E DESIGN

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM MODA, CULTURA DE MODA E ARTE

Guilherme Alvim Gattás Bara

Arte e indumentária:

As representações pictóricas de D. Maria I

(1739 – 1815)

Juiz de Fora

2014

Guilherme Alvim Gattás Bara

Arte e indumentária:

As representações pictóricas de D. Maria I

(1739 – 1815)

Monografia apresentada ao Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Moda, Cultura de Moda e Arte.

Orientadora: Profª. Drª. Angela Brandão

Juiz de Fora

2014

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de geração
automática da Biblioteca Universitária da UFJF,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Alvim Gattás Bara, Guilherme.
Arte e indumentária : As representações pictóricas de D. Maria I (1739-1815) / Guilherme Alvim Gattás Bara. -- 2014.
50 f. : il.

Orientadora: Angela Brandão
Trabalho de Conclusão de Curso (especialização) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Especialização em Moda, Cultura de Moda e Arte, 2014.

1. Rococó. 2. Retrato. 3. Moda. 4. Corte Portuguesa. 5. Dona Maria I. I. Brandão, Angela, orient. II. Título.

Guilherme Alvim Gattás Bara

Arte e indumentária:

As representações pictóricas de D. Maria I

(1739 – 1815)

Monografia apresentada ao Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Moda, Cultura de Moda e Arte.

Orientadora: Profª. Drª. Angela Brandão

BANCA EXAMINADORA

_____

Profª. Drª. Angela Brandão

_____

Profª. Drª. Maria Claudia Bonadio

_____

Profª. Drª. Patrícia Menezes Dalcanale

Examinado em ___ / ___ / _____.

Aos meus pais, à minha esposa e ao meu filho.

“O homem nasceu livre”, proclama Rousseau; mesmo assim, é preciso que a independência do indivíduo natural não lhe seja roubada quando entra na sociedade e se torna um cidadão. Ora, “em toda parte está escravizado”: o problema consiste em encontrar um sistema social em que as exigências da ordem e da liberdade não sejam contraditórias. Problema cuja dificuldade não escapa nem a Rousseau nem a seus contemporâneos e cuja solução, todavia, deveria, na opinião de todos, estar ao alcance de uma nova “arte social”. Este termo é significativo: é ele característico de uma época em que a palavra Arte ainda não se estreitara, especializara, purificara. É arte todo método que tenda a aperfeiçoar um dado natural, de forma a ele introduzir uma maior ordem, um maior prazer, uma maior utilidade. Assegurando a transmutação da independência natural em liberdade civil, conciliando a segurança do indivíduo e a autoridade do Estado, o legislador daria o exemplo da arte suprema. A razão esclarecida de um Locke, de um Montesquieu, já se oferecera para regulamentar as forças entre o poder do príncipe (que tende espontaneamente para a tirania) e os apetites dos indivíduos (que se entrecruzam de maneira anárquica). O interesse bem compreendido teria imposto freios aos soberanos e aos povos, teria sugerido compromissos, teria inspirado o respeito pelas leis.

Jean Starobinski.

In *A Invenção da Liberdade 1700-1789*,
1994.

RESUMO

Giuseppe Troni, artista e retratista italiano, realizou as mais importantes de suas obras durante o período em que se tornou pintor oficial da Casa de Bragança. Na capital portuguesa, ele pintaria a rainha Dona Maria I em duas telas. Nesse par de retratos, ele se destacaria especialmente por eternizar a monarca que deixou sua metrópole para se tornar a rainha do Brasil.

Durante seu reinado no Brasil, abordamos e analisamos obras de artistas brasileiros, especificamente de José Leandro de Carvalho, que a retratou em 1808, ano de sua chegada à colônia portuguesa nas Américas. Apresentamos também, além dessas obras, retratos executados pelos pintores portugueses Francisco Vieira Lusitano e Miguel António do Amaral que, em Lisboa, pintaram a ainda Infanta Maria de Portugal.

Além de descrevermos os retratos e analisarmos as questões identitárias, abordamos o luxo e o fausto, a arte e o estilo rococó, e sua função na sociedade monárquica europeia. Nesse sentido, tratamos de tipologias utilizadas por artistas portugueses, franceses, ingleses e italianos.

Palavras-chave: Rococó. Retrato. Moda. Corte Portuguesa. Dona Maria I. Giuseppe Troni.

RESUMEN

Giuseppe Troni, artista y retratista italiano, hizo las más importantes obras suyas durante el período en lo cual se tornó pintor oficial de la Casa de Bragança, En la capital portuguesa, él pintó la reina Dona Maria I en dos pantallas. En eso par de retratos, él se destacó especialmente por eternizar la monarca que dejó su metrópolis para se tornar reina en Brasil.

Durante su reinado en Brasil, abordamos y analizamos obras de artistas brasileños, específicamente de José Leandro de Carvalho, que hizo su retrato en 1808, año de su llegada a la colonia portuguesa en las Américas. Presentamos también, más allá de esas obras, retratos realizados por los pintores portugueses Francisco Vieira Lusitano y Miguel António do Amaral que, en Lisboa, la pintaron aún Infanta Maria de Portugal.

Más allá de describir los retratos y analizar las cuestiones identitárias, abordamos el luxo y el fausto, el arte y el estilo rococó, y su función en la sociedad monárquica europea. En eso sentido, tratamos de tipologías utilizadas por artistas portugueses, franceses, ingleses e italianos.

Palabras-clave: Rococó. Retrato. Moda. Corte Portuguesa. Dona Maria I. Giuseppe Troni.

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1 22
Retrato de Madame de Pompadour
François Boucher, c. 1759.
91 x 68 cm, óleo sobre tela, Coleção Wallace, Londres

Figura 2 31
Infanta D. Maria Francesca Isabel Josefa
Francisco Vieira Lusitano, c. 1753.
Palácio Nacional de Queluz

Figura 3 33
Retrato da rainha D. Maria I e D. Pedro III
Autor desconhecido, Séc. XVIII
Museu Nacional dos Coches – Lisboa
Dim. 211 x 175 cm

Figura 4 35
Retrato da rainha D. Maria I
Giuseppe Troni, Séc. XVIII
Palácio Nacional de Queluz – Lisboa

Figura 5 37
Retrato de D. Maria I
Autor desconhecido
Museu Imperial – Petrópolis

Figura 6 39
Retrato de Maria I de Portugal
Óleo sobre tela – 1777
Miguel António do Amaral

Figura 7 41
Retrato da rainha D. Maria I de Portugal
Giuseppe Troni, 1783

Figura 8 43
Retrato de Maria I
Óleo sobre tela – 1808
José Leandro de Carvalho
Museu Histórico Nacional – Rio de Janeiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11

CAPÍTULO 1: A ARISTOCRACIA E SEU LUXO 13

1.1 DIREITO DE LIBERDADE FRANCESA 13

1.2 O LUXO 15

CAPÍTULO 2: A ARTE E O ROCOCÓ 18

2.1 O ROCOCÓ NA FRANÇA 21

2.2 A INFLUÊNCIA DO ROCOCÓ EM PORTUGAL, NA INGLATERRA E NA ITÁLIA 24

CAPÍTULO 3: A ARTE E A INDUMENTÁRIA ATRAVÉS DAS PINTURAS DE D. MARIA I, A RAINHA DO BRASIL 26

3.1 TRAJE DE D. MARIA INFANTA EM PORTUGAL, NO QUADRO PINTADO POR FRANCISCO VIEIRA LUSITANO 29

3.2 A PINTURA DO TRAJE DA COROAÇÃO DE D. MARIA I EM PORTUGAL 32

3.3 RETRATO DE D. MARIA I EM PORTUGAL, POR GIUSEPPE TRONI 34

3.4 RETRATO DE D. MARIA I NO BRASIL 36

3.5 TRAJE DE D. MARIA INFANTA EM PORTUGAL POR MIGUEL ANTÓNIO DO AMARAL 38

3.6 RETRATO DE D. MARIA I, POR GIUSEPPE TRONI 40

3.7 RETRATO DE D. MARIA I, POR JOSÉ LEANDRO DE CARVALHO 42

CONSIDERAÇÕES FINAIS 44

REFERÊNCIAS 47

INTRODUÇÃO

Abordando as questões referentes ao passado histórico da corte de Portugal, em especial no período de sua permanência no Rio de Janeiro, possibilita-se a análise de uma diferente perspectiva da moda e dos modos monárquicos, em especial a de D. Maria I.

Infanta e, posteriormente, rainha de Portugal, ela representava a riqueza e a ostentação. Como era investida do sangue da realeza, detinha o poder e o direito, absoluto e divino, de governar e reinar. O que lhe proporcionava também, o uso e o excesso dos melhores vestidos, tecidos (sedas, veludos, cetins...), além das joias.

Propõe-se, aqui, avaliar os aspectos históricos e culturais do estilo monárquico da moda que vestia D. Maria I de 1739 a 1815, o que ocorreu em Portugal e influenciou significativamente toda a indumentária de sua corte no Brasil.

Essa pesquisa tem como objetivo, portanto, estudar o crescimento da indumentária rococó portuguesa a partir do ano do nascimento D. Maria I (1734) até o final do século XVIII, onde se iniciou a influência do neoclassicismo da moda inglesa perante seus vestidos da realeza.

Objetiva-se também analisar, como pesquisa iconográfica, os registros artísticos da época, onde D. Maria I posava e se eternizava diante dos súditos. Assim, a moda representada por ela nessas telas, deverá ser vista como o centro da pesquisa.

Também se justifica pelo pequeno número de estudos relativos aos trajes monárquicos de D. Maria I, mais especificamente referente ao período abarcado pela pesquisa (1739 a 1815). Além disso, esse tema se revela pela sua importância de se compreender a moda dessa monarca, as relações e as influências do vestuário europeu na época.

A argumentação relativa aos capítulos foi organizada para proporcionar uma leitura com sentido crescente e em ordem cronológica de acordo com o tema. O primeiro capítulo irá tratar da aristocracia, do direito de liberdade francesa e do fausto e do luxo, seguindo Jean Starobinski.

No próximo capítulo decorrente será apresentado a arte e o estilo rococó, algumas de suas manifestações pelo mundo, em especial na França, e sua influência em Portugal, na Inglaterra e na Itália.

A arte e a indumentária, observadas nas pinturas de D. Maria I serão perpassadas pelo terceiro capítulo, onde serão analisados retratos pictóricos realizados por pintores europeus e brasileiros, que representaram a Infanta, a Rainha de Portugal e, posteriormente, a Rainha do Brasil, Dona Maria I.

CAPÍTULO 1

A ARISTOCRACIA E SEU LUXO

1.1 O DIREITO DA LIBERDADE FRANCESA

Para se compreender os retratos de Dona Maria I, objeto desta pesquisa, e a construção de sua imagem, seus trajes e adornos, é preciso analisar o contexto, ainda que brevemente, das formas de poder no século XVIII. Acerca da importância e centralidade de sua obra para o estudo da monarquia, da arte e das sociedades europeias no século XVIII, apoiaremos nossa investigação especialmente nas ideias de Starobinski.

> Em todo o século XVIII, mas também nos que o precederam e o seguiram, Jean Starobinski explorou essa intenção e essa condição que é a denúncia da aparência e dos artifícios, o desejo de transparência e autenticidade. Ele descobriu suas diversas formas e descreveu seus movimentos. Historiador das ideias, visualizou o pensamento, em princípio, como uma atitude existencial, um modo de relação consigo e de relação com os outros. (GAGNON, 2001, p.47 *apud* MOSCATELI, 2013, p. 37).

A história do século XVIII pode ser vista como um movimento de liberdade arde, estoura e expande-se numa cintilação trágica. Pode-se dizer que ao longo desse século a ideia de liberdade é submetida à experiência extremamente abusiva. Desperta e toma uma maior consciência de si, mesmo a partir de uma situação em que as forças adversas opõem à liberdade, pois esta se frustra. (STAROBINSKI, 1994, p. 18).

---

[1] O autor suíço Jean Starobinski, natural de Genebra, nasceu em 1920. Descendente de uma família de médicos poloneses, de início seguiu a carreira dos pais e também trilhou múltiplos caminhos obtendo diversos interesses acadêmicos. Dedicou-se aos estudos literários, nos quais analisou diversos escritores clássicos da França, como Montaigne, La Rochefoucault, Rousseau, Stendhal, Voltaire, Montesquieu, entre outros literatos "inimigos das máscaras" abrangendo a história das ideias. Autores que buscavam uma verdade oculta pela imagem mais superficial das coisas.

Starobinski foi nomeado Doutor *honoris causa multiplex* de várias instituições mundiais de ensino e tornou-se referência internacional ao ter seus textos traduzidos para diversos idiomas, inclusive no Brasil.

O autor também publicou importantes trabalhos sobre psicologia, linguística e história da arte. Nesse último tema, se destacou na literatura com a publicação *A invenção da liberdade: 1700-1789*, que disserta sobre as diversas expressões artísticas setecentistas, da arquitetura à escultura, da literatura à pintura. Sua intenção foi argumentar e contestar a imagem de um século XVIII frívolo. Assim, o autor percorre os caminhos da arte barroca e do rococó, o luxo dos palácios e das residências projetadas para a aristocracia e as composições estéticas, finalizando com a primazia, no final do século XVIII, de um pensamento subjetivo fundado no desejo que encontrava repercussão na ambição fáustica e luxuosa do poder de reformas sociais. (MOSCATELI, 2013, Pp. 34-37).

O poder dos homens autocráticos e inquietos no plano político, moral e religioso nada mais parece se justificar a relação absolutista entre a autoridade e os súditos. Descobre-se que a extrema liberdade de alguns atenta contra a liberdade de todos. “O homem nasceu livre” proclama Rousseau, mesmo assim, é preciso que a independência do homem não lhe seja roubada quando entra na maturidade e torna-se um cidadão. Assim, “em toda parte está escravizado” e a sociedade onde coexistem ordem e liberdade sem que sejam contraditórios se torna um problema. O individuo tem direito a independência natural em liberdade civil agregando a segurança e a autoridade do Estado e o legislador daria o exemplo da arte suprema. O interesse bem compreendido teria imposto freios aos soberanos e aos povos, e teria sugerido compromissos e inspirado respeito pelas leis. (STAROBINSKI, 1994, p. 19).

> Nem sempre se prestou atenção ao seguinte fato: a arte, seja qual for o momento da história em que a observamos, não exprime diretamente o estado global da sociedade. Ela é o apanágio dos que detêm o poder e a riqueza. (STAROBINSKI, 1994, p. 20).

Em muitos momentos da história, a arte foi produzida por iniciativa e fomento (mecenato) e para o encargo de elites. A arte representa sempre a sociedade, mesmo que uma parcela da mesma. De toda forma, ao representar uma parte da sociedade, a nobreza aristocrática, a arte cria modelos de beleza e padrões de imagem que se tornam válidos para a sociedade como um todo.

Pode-se afirmar, segundo o autor, que existem grupos sociais excluídos do circuito da produção e da contemplação da arte. Podemos dizer também que há um mundo que permanece na ignorância da linguagem da cultura. Aqueles cuja condição social é inferior os tornam excluídos do circuito da produção do “belo” e nele são englobados apenas aqueles que se pretendem deslumbrar. (STAROBINSKI, 1994, p. 20).

> À coleção que o amador reúne apenas para o próprio prazer opõe-se a Igreja ou a praça principal, abertas aos olhares de um povo que saberá reconhecer nelas os símbolos da própria fé, o espaço da vida comum: realizam-se uma apropriação, uma identificação coletiva... Analisar a função da arte a si mesmo: quem fala? Por que é ela falada? E, além disso, a quem é ela falada? Enfim: a obra foi compreendida por seu destinatário. (STAROBINSKI, 1994, p. 20).

A arquitetura do século XVIII é uma resultante de dois impulsos. O primeiro é a evolução da linguagem arquitetônica e o outro é própria vontade da monarquia e da nobreza. A vida das formas se torna inseparável da história intencional dos patronos, e essas intenções e esses gostos não se desvincularam do contexto social, político e psíquico da época. (STAROBINSKI, 1994, p. 20).

1.2 O LUXO

O monarca dos séculos XVII e XVIII se comporta como uma pessoa de vontades sem limites, pois construíam: palácios para alojar sua corte, seu ministério e suas amantes; até mesmo avenidas para o desfile de suas carruagens e sua guarda; para sua diversão não poupava recursos às obras dos teatros; e as Igrejas para "submissão" ao seu Deus. Como exemplos de monarcas que fizeram de sua cidade sua capital ou sua residência podemos citar Luís XIV em Versailles e Pedro, O Grande, em São Petersburgo. (STAROBINSKI, 1994, p. 21).

Um monarca só se torna absoluto se dispondo de novos aposentos na morada de seus antepassados e atualizando, sob seu próprio olhar, o símbolo pessoal de seu reino. Esta relação de narcisismo do príncipe com suas obras converte-se imediatamente em um ato público de ostentação e soberania. E os espetáculos desse período eram um deslumbre que cativavam e fascinavam seus espectadores submissos em uma demonstração resplandecente de uma irresistível vontade. Esse fausto não era somente a expressão da soberania, mas de um poder materializado e renovado sob a aparência a qual se manifesta. (STAROBINSKI, 1994, p. 22).

> A imagem do príncipe, solenizada por seus adornos e refletida em suas moradas, exige uma testemunha universal. A relação pessoal entre o monarca e seus domínios efetua-se perante o mundo: o mito do poder absoluto desejaria que aquela glória expansiva, imediatamente percebida, conquista-se o espectador, o transforma-se em súdito agradecido e o englobasse no círculo das posses reais. Assim, a relação possessiva do príncipe com a Corte e com o Palácio constitui a imagem analógica da relação que ele deseja ter com o universo inteiro. (STAROBINSKI, 1994, p. 22).

Se o sentimento do direito divino é inabalável, para Luís XIV como exemplo, a instabilidade da cumplicidade em relação à convicção real e da submissão dos povos tende a romper-se no século XVIII. Neste período os desastres do Rei Sol, os escândalos da Regência e a instalação da Casa de Orange no trono da Inglaterra marcam o inicio em que os ritos da soberania serão suplantados por seus simulacros. Os fluidos da autoridade absoluta não mais se propagam onde até mesmo um capricho de uma amante pode provocar demissão de um ministro ou de um grande funcionário. Por fim, o esplendor real cessa de ser o principio organizador do sistema do Estado e a ostentação do príncipe não subjulga mais, vê-se apenas um homem entediado que procura divertir-se fazendo suspeitar que o gozo privado do príncipe seja mais importante do que o interesse público. (STAROBINSKI, 1994, p. 22).

> Assim, o aspecto narcisista e ilusionista do barroco isolou-se, refinou-se, aperfeiçoou-se – mas renunciando à "retórica da persuasão", transformando-a em tagarelice ou simplesmente num discurso cujos nobres clichês se encadeiam com facilidade. As formas artificializam-se, tornam-se agradavelmente fáceis, e sua substância se esvazia; elas são apenas a vantagem extraída de uma opulência que se exibe através de signos de convenção. O luxo é a notificação decorativa do supérfluo do qual foi possível assenhorear-se apenas para consumi-lo ostensivamente. (STAROBINSKI, 1994, p. 23).

Podemos então notar que o gosto pessoal passa a ter mais importância. O supérfluo, as roupas, os móveis, as joias, os bibelôs, os artigos de decoração e as peças íntimas adquirem uma maior importância para o individuo. É claro que para os mais privilegiados, as modas vão suceder-se rapidamente, pois o critério mais importante passa a ser o gosto individual. (STAROBINSKI, 1994, p. 23).

Logo percebemos a mudança na sociedade da época, onde o burguês que possuísse fortuna se associava ao feudal, ao financista ou ao comerciante que enriqueceu tornando-se nobre, e esforçam-se por usar uma máscara feudal, um título. Assim, quando o prazer nobre se privatiza, o homem social procura dissimular suas origens, se aristocratizando no seu modo de viver, sua preocupação passando a ser o ganho financeiro e ao nobre que se arruína em nome da honra ou do prazer. Voltaire escreve que "O rico nasceu para gastar muito". Para compreender a reação burguesa contra o espírito do século XVIII aristocrático, o economista J. B. Say comenta: "explicar a atmosfera que rodeia as cortes. É nelas que se realiza, em vastas dimensões, o mais rápido dos consumos, o dos serviços pessoais, que são consumidos ao serem produzidos. [...] As iguarias finas, as fazendas magníficas, as obras de moda vêm, a porfia, mergulhar nas cortes; nada ou quase nada, sai delas". (STAROBINSKI, 1994, Pp. 24-25).

Podemos entender que o luxo do século XVIII é um fenômeno de hibridismo que se define com o encontro da antiga com a nova ordem, onde se espalha um prazer, uma vontade. É uma doutrina ao direito divino que tentara obter uma submissão deslumbrada de um conforto totalmente material em que os objetos oferecem em gozo, onde a riqueza é apenas um símbolo. O luxo deste século manifestara a linguagem da autoridade, pois o brasão é tratado como uma forma vazia e disponível. Ele perde sua função emblemática para passar a ser apenas um enfeite de decoração. (STAROBINSKI, 1994, p. 31).

> Nela se observa intimamente uma correlação entre um momento da sociedade e um clima estético: a uma burguesia enriquecida, preocupada em arremedar os usos aristocráticos. (STAROBINSKI, 1994, p. 32).

Assim, descobre-se que a extrema liberdade de alguns atentava contra a liberdade de todos. Observou-se o desenvolvimento do papel da monarquia dos séculos XVII e XVIII, cujo comportamento era como de uma pessoa de vontades sem limites. Aqueles cuja condição social era inferior se tornaram excluídos do circuito da produção do “belo” e nele foram englobados apenas os que se pretendiam o deslumbre, no contexto em que a arte não representava a sociedade como um todo, e sim os que detinham a riqueza e o poder.

Veremos, no próximo capítulo, a arte e o estilo rococó, especialmente na França e sua influência em Portugal, na Inglaterra e na Itália.

CAPÍTULO 2

A ARTE E O ROCOCÓ

Seguiremos no contexto sobre a arte e o estilo rococó para compreendermos melhor a construção da imagem de D. Maria I. Infanta em Portugal a partir de 1734 veio transferida para o Brasil com sua corte em 1808, período este que abarcou o rococó na Europa. A grandiosidade e a teatralidade do barroco se findaram para o início de uma arte para privilegiados, mais intimista e suave. Ao mesmo tempo se desenvolveu o iluminismo com a descoberta da liberdade do individuo, da razão e da ciência como base das escolhas humanas. O monarca se tornou triunfante, no qual criou-se uma imagem para seus súditos com uma nova consciência individual.

O estilo rococó é um termo que generaliza outros estilos, no qual devem ser incluídos o estilo rocalha e o estilo Luís XV e XVI. Ele pode ser definido como um barroco chamejante e miniaturizado, assim ele flameja de forma decorativa em fogo lento, cintila e feminiza as imagens autoritárias da mitologia. É uma arte em que o menor peso semântico e a rarefação da significação dos valores combinam-se com a abundância do elegante das formas em que o alto barroco do século XVII quisera inscrever a soberania. A sinuosidade é um dos elementos constitutivos do rococó, um princípio que se quer ver reinar nas grandes composições pictóricas. (STAROBINSKI, 1994, Pp. 32-33).

> O Rococó mascara, arredonda, suaviza com estuques e forros de madeira as linhas rígidas da construção; esforça-se por conseguir o acordo entre uma agradável vertigem e uma intimidade confiante. [...] A voga europeia do conto de fadas, às vezes metamorfoseado em conto libertino, acentua ainda mais o clima de infantilidade ou de diminuição que acompanha o rococó; analisando os detalhes do estilo e da linguagem, observar-se-á com quanta frequência, em inglês, em francês, em alemão, os nomes das personagens fictícias usam o Z acompanhado pelo K ou pelo Ph. O Z é letra exótica de nosso alfabeto: ela contribui para produzir ora efeitos antigos (Zéfiro) ora orientais: Zaire, Zélide, Tanzai... (STAROBINSKI, 1994, p. 33).

É a última consequência do barroco, caracterizando-se por uma absoluta liberdade de composição e pelo requinte, às vezes delirante. O rococó prefere a graça e a elegância. Esse estilo lança mão do exótico e o coloca dentro da Europa: é a época da *chinoiserie* em que alcançaram sucesso as pinturas e as tapeçarias de Franz Post e Albert Aeckhout, que mostravam aos europeus a face de um Brasil jovem e bizarro. (BARSA, 1969, p. 159).

Ao introduzir seu livro, “O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus”, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira apresenta uma revisão importante da historiografia acerca do rococó. Para a autora, a histografia europeia do rococó já conta com uma relação de títulos bastante significativos na qual os alemães ocupam situação de destaque. Podemos falar de dois extremos, um em Minas Gerais que é Ouro Preto e outro em São Petersburgo na Rússia, pois o rococó apresenta-se em consequência sob os aspectos extremamente variados e incorporados aos múltiplos sistemas de reproduções culturais dos países e regiões que o adotaram. Por isto não se integraram em um conjunto unitário de categorias estéticas, históricas e artísticas, mas, sim, em uma enorme gama de manifestações e diferenças de opiniões que ainda hoje separam os autores. (OLIVEIRA, 2005, p. 11).

O rococó teve uma ampla aceitação em regiões da Europa central, tais como a Baviera, a Suábia, a Francônia e a Boêmia que reinventaram os dados básicos do estilo adaptando-o à arquitetura e à decoração de edifícios religiosos. No oeste europeu, negligenciado pela Espanha, o rococó religioso teve grande desenvolvimento em Portugal e em sua colônia brasileira onde suas realizações mais espetaculares foram produzidas por artistas mestiços. (OLIVEIRA, 2005, p. 12).

Uma das dificuldades do estudo do rococó religioso é a variedade de aspectos que assumem suas manifestações. Até mesmo na Alemanha há diferenças marcantes entre o rococó das regiões da Baviera e da Suábia, que são geograficamente próximas e isto se alastrou por outros países. As diferenças são mais acentuadas em Portugal e no Brasil onde repetindo o fenômeno centro-europeu, o rococó apresenta grande diversificação. Podemos falar das escolas que alcançaram um grande desenvolvimento abrangente, uma em Portugal e outra em Minas Gerais. Alguns nomes de destaque foram Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e André Soares que atuaram também como arquitetos amadores. (OLIVEIRA, 2005, p. 12).

Ainda segundo a autora, o rococó religioso que é apresentado nas igrejas do Brasil é descrito conforme se segue:

> A leitura estética de uma igreja do rococó religioso luso-brasileiro faz-se, portanto de dentro para fora, repetindo fenômeno recorrente na fase barroca. O local privilegiado para uma visão do conjunto é à entrada da nave, uma vez transposta à barreira do guarda-vento luso ou de sua versão tropical, o tapa-vento de nossas igrejas coloniais. Em um ambiente de luxo refinado, no qual as cintilações douradas dos ornatos são

> postas em evidência pelos fundos claros ou em tonalidades suaves, os efeitos pictóricos se unem aos da talha e azulejos configurando uma decoração suntuosa, simultaneamente leve e graciosa, destinada a produzir uma sensação básica de bem-estar que predispõe à oração na esperança e na alegria, mensagem de serenidade que caracteriza o rococó religioso, em oposição ao barroco, dominado pelos efeitos dramáticos e um sentimento trágico de existência. (OLIVEIRA, 2005, p. 13).

Algumas igrejas com o estilo rococó são excepcionais. Podemos citar a Nossa Senhora do Carmo e São Francisco de Assis em Ouro Preto, Santa Rita e Carmo da Antiga Sé no Rio de Janeiro e São Bento ou Nossa Senhora do Amparo em Olinda, que teriam cumprido o seu principal objetivo que eram as representações do rococó religioso. (OLIVEIRA, 2005, p. 14).

Outras manifestações na área cultural também aparecem como a música e a literatura. Poderia o rococó a exemplo de o barroco ser também considerado como um estilo de época, buscando-se a convergência de seus ideais estéticos com as principais diretrizes da cultura setecentista europeia. Pode-se dizer que apesar da abrangência excessiva, tendo-se em vista o que o rococó não foi a única forma de expressão artística do século XVIII, o congresso de Munique na Alemanha teve o mérito de situar definitivamente o estilo rococó como conceito formal independente na evolução da cultura do período moderno? (OLIVEIRA, 2005, Pp. 17-18).

Conforme conclui a autora, o rococó continua nos dias de hoje sujeito a interpretações restritas ou preconceituosas até mesmo na França e na Alemanha, países onde encontrou suas origens e desenvolvimento mais abrangente na Europa. (OLIVEIRA, 2005, p. 21).

2.1 O ROCOCÓ NA FRANÇA

O período do Rococó propriamente dito, no cenário francês, abarca o período que vai de 1730 a 1789, quando ocorreu a insurreição da Revolução Francesa, pois a falta de moderação foi a grande característica do período antecedente predominando em todos os setores dos exageros. Decorar excessivamente foi o valor predominante. Caprichos e bizarrices marcaram o gosto pela excentricidade nas maquiagens, nos vestidos de saia bem volumosa, o busto e a cintura bem apertados com corpetes bem decotados de formato quadrado repleto de ornamentos. Os tecidos de seda grossa e brocados ornamentados com flores que era os preferidos tanto pela as mulheres quanto pelos homens, pois o gosto pela natureza prevalecia. Já os cabelos minuciosamente elaborados e empoados que compunha todo o conjunto do que se vestia. Para os homens do período Rococó a indumentária era composta de culotte justo até os joelhos, camisa, colete, casaca, meias brancas e sapatos de salto (mais baixo que o período anterior). As perucas ou cabelos eram cinza ou brancas. Hábitos que vem desde o princípio do século XVIII e perduram até a Revolução Francesa (reinado de Luiz XVI) que agrega a indumentária de Luiz XV um laço de fita de seda preta na nuca e outro na ponta do rabo de cavalo e, usavam também, um chapéu tricórnio de cor preta. Assim, a França lançava moda e influenciou a Europa. (BRAGA, 2011, p.52-53).

A mulher de Luís XVI, Maria Antonieta, tornou-se rainha da França em 1774. O que marcou muito esse momento na moda feminina foram os penteados. Em 1760 já vinham se elevando, mas a partir de 1770 foram levados as útilmas consequências em proporções e enfeites. Se o Barroco esteve associado às perucas, o Rococó foi ligado aos enormes penteados e aos cabeleireiros femininos. (BRAGA, 2011, p. 53).

Podemos apontar a riqueza de Madame de Pompadour na década de 1750, na qual vestia trajes dignos do estilo luxuoso do Rococó. A pintura de François Boucher descrevia a moda da época com exuberância e o vestido de Mme de Pompadour exibia pregas e a graça feminina, revelando o poder e a vulnerabilidade da sua própria beleza e posição, acrescentando o brilho ao opulento jogo de luz e sombra sobre o seu vestido. Essa pintura constitui o apogeu da realização Rococó através de Boucher, o destacando como um dos pintores mais requisitados da época. (JONES, 1981, Pp.19-20).

Figura 1.
Retrato de Madame de Pompadour
François Boucher, c. 1759.
91 x 68 cm, óleo sobre tela, Coleção Wallace, Londres

> A mais famosa favorita de Luís XV, Jeanne Antoinette Poison, tornou-se célebre como marquesa de Pompadour. Ela foi a mais efetiva patrocinadora de artistas rococós da corte, e encomendou edifícios e pinturas que constituem o apogeu da realização rococó. (JONES, 1981, p.19-20).

O encanto do retrato de Mme de Pompadour, de Boucher, é óbvio e claro. O tema e a modelo encantam os olhares. A facilidade com que o artista e seus seguidores puderam cativar seus clientes estão as sementes de uma e menor preocupação atraente. (JONES, 1981, p. 20).

Mme de Pompadour não era apenas uma referência de estilo, moda, mas o centro da articulação política da corte de Luis XV, por sua extrema capacidade e inteligência política. É curioso como o rococó passa a estar muitas vezes centrado em personagens femininas, como será o caso de Dona Maria I, em certo sentido.

No século XVIII temos a sagração artística da moda, o rebaixamento do sublime, a humanização dos ideais, a primazia concedida aos pequenos prazeres e, também, as nuanças sutis. Ao elevar a dignidade de fenômenos e funções inferiores turvando a divisão arte nobre e arte modesta, o império da moda contribuiu no trabalho da igualdade. O XVIII promoveu uma valorização nova dos ofícios de moda, glória e promoção social do artesão, mas não lhe concedeu autonomia de criação. (LIPOVETSKY, 2005, Pp. 87-92).

> [...] Rose Bertin, a quem a Sra. Oberkirch pôde dizer que lhe parecia “uma pessoa singular, inchada de sua importância, tratando de igual para igual com as princesas”[15]. Os modistas sublimes não só fazem valer que sua arte iguala em nobreza à dos poetas e dos pintores, mas comportam-se como iguais com os nobres. Por isso, a reivindicação dos ofícios de moda é inseparável dos valores modernos, do ideal igualitário de que é uma das manifestações. O fenômeno é sem precedente e traduz o ímpeto de ambição social corelativa à era democrática em seu estado nascente. (LIPOVETSKY, 2005, Pp. 86).

2.2 A INFLUÊNCIA DO ROCOCÓ EM PORTUGAL, NA INGLATERRA E NA ITÁLIA.

Toda a aristocracia e a classe alta europeia permaneciam nos trajes refinados da França, onde a estilista Rose Bertin desenvolvia as roupas da realeza francesa e, também, fazia alguns vestidos para D. Maria I de Portugal e sua Corte. (CUMMING, 1996, p. 66).

Mas segundo Adolfo Morales de lós Rios no tocante aos produtos ligados à moda o predomínio comercial desde que fora celebrada a paz entre Portugal e França, cabia aos franceses comercializar seus produtos, pois o domínio do comércio francês era notável antes da independência, pois teve seu apogeu no reinado de D. Pedro I. A França tornara um modelo de bom gosto e elegância que durante o século XIX dominando especialmente os trajes femininos. (RAINHO, 2002, p. 52).

A burguesia campestre inglesa de 1760 também exerceu uma grande influência na moda, pois foi um referencial na simplicidade das roupas. Com o tempo a aristocracia francesa começou a declinar em podres políticos e econômicos, mas ainda demonstrava a riqueza e requinte por meios de suas roupas, principalmente no último momento do Rococó que foi de 1770 a 1789. (BRAGA, 2011, p. 53).

Segundo Valerie Steele (1999) a primazia da moda francesa se explica pelo prestigio da corte da França e o estímulo monárquico ao luxo, fatores igualmente explicativos da emergência da moda nesta parte do mundo, sobretudo no reinado Luiz XIV de 1643 a 1715. Conhecido como “o Rei Sol” ele teria proclamado em Versalhes um novo padrão estético de consumo. Luiz XIV teria transformado o consumo em questão de lei por ter percebido a ligação entre o luxo e o controle social, entre vestuário e poder. Também conforme James Laver (2002, p.127), no século XVIII o enorme prestigio da corte de Versalhes já tinha resultado na aceitação em toda a Europa do domínio da França nos assuntos da moda, no que se diz respeito às altas classes. (MICHETTI, 2012, p. 50).

> Paris dita a moda: com a hegemonia da Alta Costura aparece uma moda hipercentralizada, inteiramente elaborada em Paris e ao mesmo tempo internacional, seguida por todas as mulheres *up to date* do mundo. Fenômeno que, de resto, não deixa similitude com a arte moderna e seus pioneiros concentrados em Paris, estruturando um estilo expurgado dos caracteres nacionais. Com certeza, isso não é absolutamente novo: a partir do século XVII, a França se impôs cada vez mais como farol da moda na Europa, e a prática das “bonecas de moda”, essas primeiras embaixatrizes de moda que se torna corrente no século XVIII, revela ao mesmo tempo

> a tendência à unificação do traje europeu e o pólo atrativo de Paris. (LIPOVETSKY, 2008, Pp. 73-74).

Verificou-se nesse capítulo o estilo rococó desenvolvido na Europa durante o século XVIII. Primeiro na arquitetura e depois em todas as artes. Foi diretamente ligado aos sapatos, joias e roupas produzidas pela modista Rose Bertin, que obteve a consagração artística da moda. Assim, observou-se o rebaixamento do sublime, a humanização dos ideais, a primazia concedida aos pequenos prazeres.

Como vimos anteriormente, a Mme. de Pompadour, se tornou expoente do rococó como consumidora e incentivadora tanto dos artistas desse estilo quanto da moda desse período.

Por fim, veremos, no próximo capítulo, a arte e a indumentária das pinturas de D. Maria I, através das obras de artistas como Francisco Vieira Lusitano, Giuseppe Troni, Miguel António do Amaral e, por fim, José Leandro de Carvalho. Retomaremos o Rococó na análise dos retratos a seguir.

CAPÍTULO 3

A ARTE E A INDUMENTÁRIA ATRAVÉS DAS PINTURAS DE D. MARIA I, A RAINHA DO BRASIL.

Nascida em 1734, Maria Francesca Isabel Josefa recebeu logo o título de "Princesa da Beira", ascendendo ao trono do pai D. José I em 1750 por ser sua primogênita, sendo chamada como a "Princesa do Brasil". Casou-se em 1760 com o seu tio D. Pedro III e foi aclamada rainha em Maio de 1777. Dona Maria I enviuvou-se e foi afastada dos negócios públicos em princípios de 1792, tendo o príncipe D. João tomado conta do governo em nome de sua mãe até 1799, ano esse em que retornou a governar em seu próprio nome, com o título de Regente. (AMARAL, 2010, disponível em: http://www.arqnet.pt/, acessado em 03 de junho de 2014).

A animosidade que sempre existiu entre os príncipes do Brasil e o marquês de Pombal não permitiu à futura rainha que se familiarizasse mais com os assuntos políticos. Mas percebe-se que três preocupações motivaram o seu espírito desde os primeiros tempos do seu reinado: reparar as "ofensas" a Deus, moralizar a vida pública e governar em certos campos de uma forma progressiva. (AMARAL, 2010, disponível em: http://www.arqnet.pt/, acessado em 03 de junho de 2014).

O marquês de Pombal sempre teve o desejo de ver D. Maria I renunciar ao trono em favor de seu filho, o príncipe D. José. Além disso, ela concedeu o perdão aos criminosos do Estado apreendidos com ordem de Pombal que lhe pareceram dignos dessa honra. Após esse ato, o marquês de Pombal solicitou o pedido de escusa de todos os seus cargos, no qual D. Maria I aceitou, mas ainda manteve-lhe seus honorários como secretário de Estado. (AMARAL, 2010, disponível em: http://www.arqnet.pt/, acessado em 03 de junho de 2014).

Quando Dona Maria subiu ao trono, era delicada a posição de Portugal no âmbito da política internacional. Acontecia a guerra com a Espanha e, no Brasil, a situação também era difícil e bastante delicada perante o conflito entre a Inglaterra e as suas colônias americanas. Em relação à primeira questão, ela procurou logo um entendimento com a Espanha, o que deu origem aos Tratados de Santo Ildefonso em Outubro de 1777, que

preliminarmente delimitavam as zonas portuguesa e espanhola na América do Sul, e do Prado assinado em Março de 1778. A solução do segundo problema tornou-se mais difícil quando a França e a Espanha apoiaram as colônias americanas em situação de revolução. Na impossibilidade de tomar partido aberto por qualquer das partes, ela procurou a neutralidade e certa diplomacia, o que aconteceu em Julho de 1782, com a assinatura da convenção marítima com a Rússia e a aceitação da *Neutralidade Armada*. (AMARAL, 2010, disponível em: http://www.arqnet.pt/, acessado em 03 de junho de 2014).

Sua atividade legislativa também era notável, sobretudo no que diz respeito à gestão econômica. Puseram-se restrições ao monopólio da Cia. do Vinho do Porto, foi suprimida a Cia. do Grão-Pará e Maranhão, criada a Junta da Administração de todas as fábricas do Reino e Águas Livres e impulsionou novas manufaturas. Ainda, assinando um tratado de amizade, navegação e comércio com a Rússia impulsionou a exportação do vinho do Porto, o que se desenvolveu largamente. (AMARAL, 2010, disponível em: http://www.arqnet.pt/, acessado em 03 de junho de 2014).

Seu reinado também proporcionou um enorme incentivo à cultura, tendo procedido à criação de numerosas instituições como: a Real Academia das Ciências de Lisboa, a Aula Pública de Desenho, no Porto, e a Aula Régia de Desenho, em Lisboa. Fundou ainda a Academia Real da Marinha e a Real Biblioteca Pública de Lisboa, além de hospitais no Brasil e na capital portuguesa. Uma de suas medidas mais importantes foi a fundação da Real Casa Pia de Lisboa. (AMARAL, 2010, disponível em: http://www.arqnet.pt/, acessado em 03 de junho de 2014).

O roteiro analítico de Dona Maria I que se segue, foi previamente elaborado segundo as pinturas que a retratam e dividido de acordo com tais obras tanto elaboradas em Portugal como no Brasil, sua localização e seus artistas retratistas. O foco dessas análises foi o argumento relativo às vestimentas utilizadas por ela, os objetos presentes na cena, à decoração do ambiente, o cenário de fundo e o jogo de luz e sombra empregado pelos artistas.

Analisando os fatos que precedem à Revolução Francesa, no Antigo Regime, percebe-se no vestuário da infanta D. Maria I, a valorização e o excesso do uso das joias nos seus vestidos.

Consoante Emilia Duncan, o traje em especial, datado de 1753, reflete a imagem da realeza através de um corpete repleto de joias coloridas do estilo barroco português, advindas do Brasil. O que difere do resto da Europa, em particular na França, onde se usavam especialmente os diamantes.

Já o seu traje de coroação, datado de 1777, apresenta todo o auge daquele momento e a felicidade na vida de D. Maria I. O *panier*, armações laterais como as cestas de pão francês, está no seu momento ápice e proporciona ao traje toda a sua largura. Após a Revolução Francesa e seus desdobramentos, que mudou a face do mundo e fez com que a Família Real Portuguesa desembarcasse no Brasil, o *panier* lateral caiu em desuso e a moda inglesa passou a influenciar muito mais a realeza portuguesa. Com motivos campestres, maior liberdade de movimento e menos excessos do que o Rococó Francês, esse traje de 1790, mostra que a grande influência está na parte de trás do vestido e não mais em sua lateral.

3.1 TRAJE DE D. MARIA INFANTA EM PORTUGAL, NO QUADRO PINTADO POR FRANCISCO VIEIRA LUSITANO

A pintura a óleo sobre tela do pintor português Francisco Vieira Lusitano[2] (1699-1783) se encontra no Palácio Nacional de Queluz e representa D. Maria ainda como princesa, o que explica a ausência de insígnias e do cetro. O que transmite sua condição de futura rainha de Portugal é sua atitude solene. Seu leque é o único adorno utilizado na mão direita. Já a sua mão esquerda segura o *robe de cour* utilizado nas representações do sistema absolutista. Esse traje foi instituído no século XVII pela França e todas as casas reais europeias o adotaram com pequenas alterações. Ele permaneceu praticamente o mesmo até a queda do antigo regime: ombros descobertos, espartilho, mangas bufantes, saia pesada usada sobre uma armação e cauda longa. (DUNCAN & FARES, 2009, p. 37).

A riqueza e a pujança da Corte portuguesa na época se transmitem pelo uso das joias e pedrarias brasileiras decorativas e coloridas no corpete. O desenho das mangas nos remete à forma da indumentária dos anjos do renascimento e sugere a natureza divina da monarquia. A devoção da princesa à Virgem Maria é apontada pela cor azul de seu manto. O vestido renascentista empresta sua silhueta à D. Maria, na qual o pintor procurou retratar sua imagem à realidade. Sua indumentária também aparece com a gola canoa aberta mostrando toda a sensualidade de uma jovem princesa com um tom pele alva bem acentuada pela maquiagem de época. (DUNCAN & FARES, 2009, Pp. 36-37).

---

[2] **Francisco Vieira de Matos**, conhecido como Vieira Lusitano, foi o terceiro filho de Francisco Vieira de Matos (fabricante de meias) e de Antónia Maria. Frequentou a Quinta da Boa Vista (Carnide), onde funcionavam algumas academias literárias. Nessa quinta conheceu Inês Helena de Lima e Melo, que seria a sua mulher. Entretanto, em Lisboa estudou humanidades e pintura, talvez com André Gonçalves. No Paço Real, em 1711, conheceu o marquês de Fontes, D. Rodrigo Annes de Sá, que seria seu protetor e que o levou para Roma, em 1712, inserido numa embaixada. Em Roma, teve aulas com Benedetto Lutti e Francesco Trevisani. Em 1719, regressou a Lisboa e ingressou na irmandade de S. Lucas, sendo contratado por D. João V. O casamento com Inês Helena teve a oposição da família da noiva, realizando-se em segredo, em 1720. A noiva foi enclausurada no convento de Santa Ana e o pintor acabou por rapta-la em 1728. Em 1732-1733 foi a Sevilha onde trabalhou para Filipe V e, em 1733, foi nomeado pintor régio de D. João V, passando a viver em Mafra, com a mulher. Recebeu a ordem de cavaleiro de S. Tiago, no ano de 1744. Abandonou a pintura em 1774, depois da morte da mulher, mas, em 1780, ainda foi nomeado diretor da Academia do Nu. Ingressou no convento do Beato a Xabregas, escrevendo uma autobiografia. Vieira Lusitano foi um pintor prolixo e correto, seguindo o modelo clássico italiano. Cf: http://aarteemportugal.blogspot.com.br/2011/03/vieira-lusitano-1699-1783.html (acessado em 23/06/2014).

D. Maria inseria-se no circuito de moda monárquico, ditado pela França. Nele, casas reais, fornecedores de moda e modos de vestir se entrelaçavam. Muitos dos vestidos de D. Maria foram criados pelas melhores modistas de Paris, como Rose Bertin, a preferida de Maria Antonieta. Da Rússia, confeccionadas pelo peleteiros de Catarina II, chegavam as martas e as raposas azuis.

O esplendor era à base da roupa da realeza e uma marca de distinção social, legitimada pelo direito de nascença. Nos retratos oficiais, D. Maria posava sempre com o traje monárquico ou cerimonial. Mesmo após a Revolução Francesa, que transformou a face da moda, a monarquia portuguesa manteve-se fiel à majestade das liturgias, e D. Maria, em um esforço de perpetuação da velha ordem, fez o mesmo em relação ao traje monárquico, até ser colhida pelos delírios da loucura.

(DUNCAN & FARES, 2009, disponível em: http://exposicaomulheresreais.com.br/modulo-i-mulheres-da-realeza/teatro-da-realeza/dona-maria, acessado em 25 de maio de 2014).

Figura 2.
Infanta D. Maria Francesca Isabel Josefa
Francisco Vieira Lusitano, c. 1753.
Palácio Nacional de Queluz

3.2 A PINTURA DO TRAJE DA COROAÇÃO DE D. MARIA I EM PORTUGAL

Analisaremos os elementos artísticos, sociais e políticos relativos a essa pintura. O ambiente português neste sentido oferece rico aparato para um saboroso diálogo entre o retrato, possibilitando olhar de modo mais aguçado para a relação do reinado de D Pedro III e D. Maria I.

Para isso é de suma importância a completa descrição e análise de características como a vestimenta, a postura do casal real, os acessórios e suas simbologias. Assim como atributo fundamental do retrato europeu nesta composição existem elementos especiais, cuja relevância é de primeira ordem na história da pintura das cortes nesta trajetória europeia. (DIAS, 2011).

Podemos obsevar no quadro que D. Maria I já posa como Rainha de Portugal ao lado do Rei Pedro III no período de 1760. A pintura a óleo sobre tela se encontra no Museu Nacional dos Coches em Lisboa e foi feita por um pintor e retratista português ainda não identificado pelo museu.

A Rainha veste um dos seus trajes mais requintados, onde mostra um ótimo estado de espírito. Sua saia já estava em voga na época, onde utiliza um *panier* como armação lateral. O tecido estampado com arabescos alaranjados possui um fundo de cor clara, bordado com fios em ouro. A manga é rematada com camadas de rendas francesas, própria do estilo rococó e típica dos vestidos de Corte de toda a Europa. Sua gola canoa denota sensualidade, em sua mão direta segura o cetro, a esquerda apoia-se sobre a coroa, o manto de tecido apenas se prende por um broche em pedraria, sua faixa em cores matizadas de vermelho que contam a herança simbólica do Império Romano e, por fim, o ouro, associado à realeza. (DUNCAN & FARES, 2009, p. 39).

> A ausência da coroa na imagem remete a uma tradição régia nascida com o fim da dominação espanhola (1580-1640): depois de reconquistada, a coroa portuguesa foi oferecida a Nossa Senhora da Conceição, padroeira do reino, e nunca mais foi usada por um monarca. O rito da coroação foi substituído pela cerimônia de aclamação, e a coroa, em vez de adornar a cabeça dos reis ou rainhas, era depositada sobre uma almofada junto ao trono. Este é um traje monárquico da década de 1760, uma época em que o *panier*, a armação lateral que abalonava as saias, já estava em voga.
>
> (DUNCAN & FARES, 2009, disponível em: http://exposicaomulheresreais.com.br/modulo-i-mulheres-da-realeza/teatro-da-realeza/dona-maria, acessado em 25 de maio de 2014).

Figura 3.

Retrato da rainha D. Maria I e D. Pedro III

Autor desconhecido, Séc. XVIII

Museu Nacional dos Coches – Lisboa

Dim. 211 x 175 cm

3.3 RETRATO DE D. MARIA I EM PORTUGAL, POR GIUSEPPE TRONI

A pintura a óleo sobre tela que retrata a rainha D. Maria I – A Piedosa e A Louca – foi feita pelo pintor italiano Giuseppe Troni[3] e se encontra na Sala da Música do Palácio Nacional de Queluz em Lisboa. Também conhecida como Sala das Serenatas foi projetada pelo arquiteto Mateus Vicente de Oliveira, ficando concluída em 1759. Sendo uma das mais antigas salas do Palácio, a sua decoração é em talha dourada no estilo regência - rococó, de autoria de Silvestre Faria Lobo, recorrendo a motivos inspirados na música. (disponível em http://www.parquesdesintra.pt/parques-jardins-e-monumentos/palacio-nacional-e-jardins-de-queluz/, acessado em 05 de junho de 2014).

Este traje oficial reflete os tempos da revolução francesa em 1759, mas ainda assim, Paris, mesmo no período pós-Revolução Francesa, continuara a ser o principal modelo de vestuário para o mundo ocidental. Em contraposição, o estilo inglês atentava para praticidade e agradava a uma aristocracia que poupava exageros e a ostentação que podia representar um perigo às Casas Reais. O *Robe a Anglaise* não traz mais o *panier*, e sim as almofadas na parte de trás da saia, o que se torna o elemento de destaque e o foco da atenção.

Aliás, uma das peculiaridades dos retratos da monarca, aqui selecionados, é que mesmo após a Revolução e no auge do traje Neoclássico, a Rainha permanece usando os trajes monárquicos do século XVIII.

Ainda assim, o que acontece também no penteado de D. Maria I, era reflexo da moda de Maria Antonieta. Adornado de pluma de avestruz e bem estruturado, seguia fielmente o estilo do Antigo Regime.

---

[3] **Giuseppe Troni** foi um pintor italiano nascido na cidade de Turim em 1739. Aprendeu o ofício com seu pai, Alessandro Troni, mas foi em Roma que terminou seus estudos. Retratista da corte de Nápoles, e posteriormente, retornando a sua cidade natal, passou a pintar retratos a óleo da família real de Turim. Mudou-se para Lisboa em 1785, onde se tornou conhecido por ser o pintor oficial da Casa de Bragança. O artista retratou vários reis, príncipes e princesas de Portugal, se destacando pelo *Retrato de D. Maria I* e pelo *Painel da Conceição* da Igreja do Palácio da Bemposta. Ele veio a falecer em 1810 na cidade portuguesa que o acolheu. BRYAN, Michael. In: Walter Armstrong & Robert Edmund Graves. Dictionary of Painters and Engravers, Biographical and Critical (Volume II L-Z). N° 4, Covent Garden, London; Original from Fogg Library, Digitized May 18, 2007: George Bell and Sons, 1889, P. 586.

Figura 4.

Retrato da rainha D. Maria I

Giuseppe Troni, Séc. XVIII

Palácio Nacional de Queluz – Lisboa

3.4 RETRATO DE D. MARIA I NO BRASIL

A arte do retrato no Brasil foi rara no período colonial, somente com a vinda da corte portuguesa ao Brasil é que este gênero se afirmou, de fato, na arte realizada no país. No entanto, embora raros, encontram-se retratos realizados por pintores locais ou por artistas portugueses que atuavam no Brasil, assim como retratos deslocados da metrópole para a colônia, especialmente dedicado à representação da imagem do poder, da realeza e do poder eclesiástico. Há alguns importantes exemplos de retratos no Brasil do final do século XVIII e início do XIX relacionados com a imagem de Dona Maria I.

Chama a nossa atenção que a tipologia empregada em alguns dos retratos de D. Maria I é a composição mais elaborada. O cuidado com a indumentária e com os acessórios conferem a dois deles o detalhe de sua facha do ombro ao peito na cor vermelha da Casa de Bragança e o medalhão pendurado na ponta com joias preciosas demonstrando todo o poder da Rainha, que ostenta sua rica insígnia pendente da Ordem de Cristo. Sua mão apoiada sobre a almofada da coroa, que, não estando sobre a sua cabeça, reflete uma particularidade desta época, sobretudo a que se refere nos modelos específicos do retratista Giuseppe Troni.

O rococó foi uma arte tão requintada e luxuosa que os aristocratas se expressavam mais pela delicadeza de suas inspirações. O gosto pela natureza era visível na moda e nas decorações. O rococó privilegiou valores ornamentais e decorativos em sua opulência, valores que foram transferidos também para a moda.

Podemos obsevar nesta obra do Museu Imperial de Petrópolis, não atribuída a um artista, que as rendas francesas permaneciam em alta e as mangas se alongavam até os cotovelos. Nos cabelos, muitas vezes cobertos por perucas, o volume passa há diminuir um pouco, porém se usava um pó branco para empoá-las e um enorme laço de seda na cabeça proporcionava a delicadeza e a leveza de um aspecto jovial. Suas saias cheias de pregas davam bastante volume, enquanto que os corpetes se ajustavam cada vez mais com decotes e marcavam um gosto excêntrico pelos exageros próprios de sua época e estilo. O retrato cumpre uma representação em sua forma política atingindo o seu ponto principal com um mapa apontado pelo seu dedo indicador, na qual, representa e parece determinar sua nação ou o curso de uma futura expedição.

Figura 5.
Início do século XIX
Retrato de D. Maria I
Autor desconhecido
Museu Imperial de Petrópolis

3.5 TRAJE DE D. MARIA INFANTA EM PORTUGAL, NO QUADRO PINTADO POR MIGUEL ANTÓNIO DO AMARAL

Este retrato atribuído a Miguel António do Amaral[4] simboliza uma composição de um conjunto de elementos que nos chama a atenção, pois não se tratava de uma simples Infanta elegante e pomposa, a partir de 1777 transmitindo a aristocracia da corte portuguesa que exerceu grande influencia na moda. Nesse sentido é conveniente destacar o quanto D. Maria I era uma mulher culta, posando ao lado de um livro o que deveria ser um de seus maiores prazeres.

Os retratos dos monarcas ampliavam seus valores morais e seus conhecimentos, o que iria servir de exemplo para os demais herdeiros tornando-os, assim, dignos de imitações e por isto, os símbolos se tornam importantes, pois assumem grande significados. Com isso, o chamado retrato de Estado tem um lugar de destaque nesta função, onde as características públicas do retratado se definem pela sua função política. (DIAS, 2011).

Aqui, Maria I demonstra sua feminilidade utilizando em uma das mãos um leque para abaná-la, o que determina como já visto anteriormente, sua condição de futura rainha. Com uma imagem bem delicada, usa um vestido em tecido adamascado em tom de dourado e fundo azul com um manto de veludo vermelho, forrado de pele de Arminho, preso por uma joia ao ombro e segurado pela sua mão esquerda utilizada pelas representações absolutistas. Sua pele alva com as bochechas rosadas mostra sua aparência saudável. Os cabelos estão ao natural, postos de lado e adornados com pérolas no alto de sua cabeça.

---

[4] Ao artista **Miguel António do Amaral** (1710-1780) foi atribuído uma coleção de retratos dos reis e rainhas de Portugal que se constitui por cerca de vinte e seis telas. Ele veio a falecer durante o reinado D. José ao término de sua séria régia. A encomenda dessa série foi feita pelo Mosteiro de Alcobaça e o autor baseou-se em estampas com reproduções de outros pintores, um expediente muito utilizado nos séculos XVII e XVIII, em consequência da necessidade de se produzirem obras mais rápidas. Um aspeto a salientar na história dessas telas foi a sua transferência da Sala dos Reis do Mosteiro para o Depósito da Academia Real de Belas Artes de Lisboa, com a supressão das ordens religiosas em 1834. Na segunda metade do século XIX, e por intervenção de um proprietário do conselho, Salvador José Castanha, foi possível a aquisição deste ciclo de telas sobre os monarcas portugueses. A portaria de 17 de Agosto de 1874, assinada pelo ministro do Reino de Fontes Pereira de Melo, autoriza a sua concessão à Câmara da Moita, com o objetivo de "adornar o Salão Nobre dos Paços do Conselho". Cf: http://museudohospital.wordpress.com/historia-e-patrimonio/o-museu-espacos-museologicos/. (acessado em 2 de julho de 2014).

Figura 6.
Retrato de Maria I de Portugal
Óleo sobre tela – 1777
Miguel António do Amaral (1710–1780)

3.6 RETRATO DE D. MARIA I, POR GIUSEPPE TRONI

Para a realização deste gênero, isto é, o retrato há elementos de fundamental importância. Todas as peças contribuem para apresentação, confirmação, exaltação e para a transmissão de uma ideia de uma rainha que possuía o direito concedido por Deus de reinar e, consequentemente, detinha o poder, a supremacia de valores e o usufruto do fausto e do luxo. Os retratos prestigiavam sua imagem retratada, pois sua função era mostrar o seu papel no mundo. (DIAS, 2011).

A pose e o penteado de D. Maria I, além do vestuário, de seus acessórios, a escolha do fundo e das cores fazem parte de uma composição estratégica. No que se apresentava como rainha, seu dedo indicador apontava sempre para a direção da coroa posta em uma almofada de veludo vermelho com bordado de fios de ouro demonstrado a opulência de seu reinado. Ela usa um de seus melhores vestidos de cetim que é finamente modelado com suntuosidade pelo pintor italiano Giuseppe Troni, em 1783.

Aqui aparece a importância artística inglesa de *Thomas Gainsborough* (1727-1788), admirador de *Jean-Antoine Watteau* (1684-1721) e muito influenciado pelo seu estilo rococó francês. A moda francesa prevalecia nos trajes da aristocracia e da alta classe tanto na Inglaterra, quanto em Portugal. (CUMMING, 1996, P. 66).

Podemos observar também, que o *panier* ainda estava em moda e o seu cabelo elegantemente bem elaborado e empoado, como já havíamos falado no retrato anterior. As mangas desciam até os cotovelos com uma enorme cascata de babados em renda francesa.

Figura 7.
Retrato da rainha D. Maria I de Portugal
Giuseppe Troni, 1783

3.7 RETRATO DE D. MARIA I POR JOSÉ LEANDRO DE CARVALHO

Sobre esse último retrato abordado, verificamos que a Rainha parece tão jovem na imagem, posto que já tinha 74 anos quando a obra foi realizada. Essa obra também está localizada no Brasil, especificamente no Museu Histórico Nacional da cidade do Rio de Janeiro, é o retrato de D. Maria I posando para José Leandro de Carvalho[5] na sua chegada e de sua corte à colônia portuguesa.

Chama a nossa atenção que a tipologia empregada nesse retrato de D. Maria I é o cuidado especial com a sua indumentária que fora instituída ainda no século XVII pela monarquia francesa e utilizada enormemente por D. Maria I, ainda que com poucas alterações até a queda do antigo regime. Já analisado anteriormente, esse traje utiliza-se de espartilho, gola canoa, ombros descobertos, saia pesada e longa cauda. Já no Brasil, a rainha D. Maria I, nessa representação seu traje utiliza das pedras preciosas e joias no corpete simbolizando todo o poder e a riqueza da monarquia portuguesa. As mangas bufantes, inspiradas nas formas das roupas angelicais do renascimento, nos remetem à natureza divina da realeza. (DUNCAN & FARES, 2009, Pp. 36-37).

A postura de D. Maria I, além de seu vestuário, seus acessórios, a escolha das cores e o fundo escuro fazem parte de uma estratégica compositória. Quando se apresentava, suas mãos refletiam uma particularidade da época, seu dedo indicador apontava para a direção da coroa posta em uma almofada de veludo vermelho ou sua mão apoiava diretamente sobre a coroa. Nesse caso, o artista utiliza do segundo recurso e completa a simbologia monárquica utilizando-se da posição da rainha com o braço direito acalentando-lhe o seu cetro.

> Os nossos nobres de além-mar agora aqui estavam. Mudanças, muitas mudanças. Novos ares, novos tempos. O Brasil passou a ser uma outra nação com a monarquia aqui estabelecida. Como a palavra mudança está intimamente ligada ao conceito de moda, seria redundante e previsível dizer que a moda também mudou. E retratar essas significativas mudanças ocorridas nas roupas desse período merece apreciação pública, [...]. A ideia de tríade passado – presente – futuro, representada pela realeza e pela realidade das mulheres do dia-a-dia, ilustra e representa o passado por intermédio de D. Maria; [...]. (BRAGA *apud* DUNCAN & FARES, 2009, Pp. 199-200).

[5] **José Leandro de Carvalho** (São João de Itaboraí - RJ - 1770 / Campos dos Goytacazes – RJ - 1834). Pintor e desenhista. É levado para a cidade Rio de Janeiro pelo seu padrinho, o cirurgião Muzi. Na capital fluminense, estuda com Leandro Joaquim (1738-1798) e Raimundo da Costa e Silva. Com a chegada da corte portuguesa ao Brasil, em 1808, torna-se o principal retratista do período, e representa por diversas vezes dom João VI (1767-1826). Executa também retratos e pinturas para famílias da sociedade carioca. Realiza pinturas religiosas, como o painel Ascensão (s.d.), para a Igreja de Bom Jesus do Calvário, no Rio de Janeiro. Pinta o retrato da família real para o altar-mor da antiga capela da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, hoje Catedral Metropolitana, painel não mais existente. Faz cenografia para o Teatro de São Pedro e para as cerimônias de coroação de dom João VI e do imperador dom Pedro I (1798-1834). Cf: http://www.itaucultural.org.br/ (acessado em 30/06/2014).

Figura 8.
Retrato de Maria I
Óleo sobre tela – 1808
José Leandro de Carvalho (1770-1834)
Museu Histórico Nacional – Rio de Janeiro

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para entendermos melhor a argumentação relativa aos retratos de Dona Maria I foi preciso construir sua imagem de acordo com o contexto das monarquias setecentistas. O "historiador das ideias" Jean Starobinski foi quem nos deu suporte literário e historiográfico para que se pudesse criar a "imagem" do poder e do luxo no século XVIII, segundo os seus estudos relativos à aristocracia, ao direito de liberdade francesa e do fausto e do luxo.

Foi apresentado e analisado a arte e o estilo rococó pelo motivo, como já se perpassou anteriormente, de D. Maria I ter nascido no período em que o rococó floresceu pelo mundo, principalmente na Europa. Retomando a estética desse estilo, em especial na arte retratística, foi argumentado o porquê do monarca nessa época se tornar "triunfante", criando-se uma imagem individualmente consciente e voltada a seus súditos.

Fazendo a relação do rococó com a moda, vimos que os caprichos marcaram o gosto excêntrico, os vestidos de saia bem volumosa, tanto na lateral (*paniers*), como na parte de trás, a cintura bem apertada, os corpetes repletos de ornamentos e os tecidos de seda grossa, cetim e brocados com ornamentos florais.

A imagem da aristocracia e da nobreza portuguesa não era diferente. A Corte de Portugal ostentava toda a riqueza e o luxo de uma opulenta monarquia. Além disso, verificamos que D. Maria I possuía uma incondicional preferência pela indumentária rococó. Utilizava-se da mesma modista de Maria Antonieta esposa de Luís XVI, Rose Bertin, na qual criava e produzia para a nossa rainha trajes dignos desse estilo e utilizava, ainda, de pedras preciosas e joias multicoloridas advindas do Brasil e raras no resto do mundo.

Concluindo uma análise geral sobre as características comuns em todos os retratos analisados de D. Maria I verificou-se que a imagem idealizada pelos pintores retratistas europeus e brasileiros representaram a Infanta e a Rainha de modo a confirmar, a exaltar e a transmitir a ideia de uma monarca que possuía o direito divino de reinar, além do poder, da

supremacia de valores e do usufruto do luxo. Tais pintores a retrataram de forma a prestigiar sua imagem real, sua função política e o seu papel a cumprir mundialmente.

As diferenças relativas a essas obras não se destacaram tanto. O que percebemos claramente foi o que ressaltamos nas duas formas de representá-la: como Infanta e como Rainha.

Na primeira forma, os retratistas utilizaram de objetos como o livro apoiado sobre a mesa e o leque, único adorno na mão direita que transmite sua condição de futura rainha de Portugal. Ainda como Infanta, ela foi sempre retratada segurando com a mão esquerda o seu *robe*, postura utilizada nas representações do absolutismo.

Já na segunda tipologia retratada, como Rainha, aparecem na maioria das obras, o cetro e a coroa sempre depositada sobre uma almofada junto ao trono em vez de adornar a cabeça dos reis ou rainhas, substituindo o rito da coroação pela cerimônia de aclamação. A ausência da coroa na retratada remete a uma tradição régia de oferecer a coroa portuguesa a Nossa Senhora da Conceição e nunca mais ela foi usada por um monarca português[6].

> [...] no dia 25 de junho de 1578, partiu D. Sebastião, com o desejo de invadir o Marrocos e conquistar Alcácer Quibir, um estratégico ponto de batalha. No entanto, rodeou-se de um grupo de pessoas despreparadas, e, segundo Boxer (2002), "mais bem vestidas que armadas", relata-se que a preparação para a batalha mais parecia dirigir-se a uma festa do que a um combate, pois o rei convocou toda a nobreza com seus melhores uniformes, insígnias, medalhas e condecorações, chegando até a levar a coroa real, o resultado foi uma derrota catastrófica com a morte do mesmo e a perda de grande quantidade de objetos e utensílios que representavam a soberania do governo português que perdeu inclusive, sua coroa, principal símbolo do poder do rei. A partir daí, muitos mitos surgiram a cerca do paradeiro de D. Sebastião, pois seu corpo jamais fora oficialmente encontrado. (DOMINICI e MARTINS, 2012, p.3).

---

[6] Isso se deve também à tradição de que quando Dom Sebastião morreu na África em batalha, seu corpo desapareceu junto com a coroa, e a monarquia portuguesa não costuma usar e se fazer representar com a coroa na cabeça, apenas separada, ao lado, para indicar que a verdadeira coroa nunca mais retornou e retornaria apenas quando adviesse o Quinto Império.

O rococó continua atualmente, do ponto de vista da historiografia da arte, sujeito a análises e interpretações diminuidoras e ainda busca uma compreensão mais profunda, até mesmo em países europeus onde se determinou suas origens e se verificou ter possuído maior desenvolvimento e abrangência, como a França e a Alemanha.

Ainda assim, podemos dizer que, apesar de excessivos e diversos manifestos artísticos do estilo rococó, ele se tornou um conceito independente e formalizado na evolução cultural da história da arte moderna.

O estudo da importância da pintura de retratos na arte brasileira e sua relação com a pintura retratística em Portugal nos mostra que ainda há muito que ser compreendido e dissertado a esse respeito. Estudos que integrem os retratos portugueses e aqueles realizados no Brasil, a partir tanto dos retratistas como dos retratados, podem ser aprofundados e pesquisados a mais no futuro.

Assim, creio que em uma segunda conjuntura, essa pesquisa possa ser continuada em uma próxima fase, evoluindo e elucidando ainda mais a análise dos retratos de Dona Maria I, principalmente relacionado às obras que a retrataram e se situam no Brasil, mais especificamente no Museu Imperial de Petrópolis e no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, a primeira de pintor desconhecido e a segunda de José Leandro de Carvalho respectivamente, que ainda conservam sua imagem real e histórica da primeira monarca portuguesa no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARSA. Vol. 12. Pp. 159-160. São Paulo: Encyclopaedia Britannica Editôres Ltda., 1969.

BOUCHER, François. História do Vestuário no Ocidente. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BRAGA, João. História da Moda: uma narrativa. São Paulo: Ed. Anhembi Morumbi, 2011.

BRYAN, Michael. In: Walter Armstrong & Robert Edmund Graves. Dictionary of Painters and Engravers, Biographical and Critical (Volume II L-Z). N° 4, Covent Garden, London: Original from Fogg Library, Digitized May 18, 2007: George Bell and Sons, 1889, p. 586.

CUMMING, Robert. Para entender a arte. São Paulo: Ed. Ática, 1996.

DIAS, Elaine. Os retratos de Maria Isabel e Maria Francisca de Bragança, de Nicolas-Antoine Taunay. In Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material, vol. 19, n° 2, São Paulo: 2011.

DUNCAN, Emilia & FARES, Cláudia. Mulheres reais no Rio de dom João VI; modos de criação de uma exposição de moda. Belo Horizonte: Campos das Vertentes Realizações em Arte e Cultura Ltda., 2009.

JONES, Stephen. História da Arte da Universidade de Cambridge. A Arte do Século XVIII. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

LAVER, James. A Roupa e a Moda: Uma História Concisa. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

LIPOVETSKY, Gilles. O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas. Trad. Maria Lúcia Machado. 8ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MICHETTI, Miqueli. Moda brasileira e mundialização: mercado mundial e trocas simbólicas. Campinas: 2012.

MOSCATELI, Renato. Jean Starobinski: Um Historiador das Máscaras e do Desvelamento, *In* Cultura Histórica & Patrimônio, vol. 2, n° 1, Pp. 34-37, 2013.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. A Cidade e a Moda. Brasília: UNB, 2002.

ROCHE, Daniel. A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII – XVIII). São Paulo: SENAC, 2007.

SILVA, Camila Borges da. O Símbolo Indumentário: distinção e prestígio no Rio de Janeiro (1808-1821). Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2010.

STAROBINSKI, Jean. A Invenção da Liberdade: 1700-1789. Trad. Fulvia Maria Luiza Moretto. São Paulo: UNESP, 1994.

REFERÊNCIAS DA INTERNET

AMARAL, Manuel. D. Maria I. Portugal: 2010, disponível em: http://www.arqnet.pt/portal/portugal/temashistoria/maria1.html, acessado em 03 de junho de 2014.

DOMINICI, Rayan Santos e MARTINS, Valquíria. Dom Sebastião: do Mito Português a Adoração Maranhense. 2012, disponível em: http://www.abhr.org.br/plura/ojs/index.php/anais/article/viewFile/579/384/, acessado em 06 de julho de 2014.

DUNCAN, Emilia & FARES, Cláudia. Dona Maria. Ouro Preto: 2009, disponível em: http://exposicaomulheresreais.com.br/modulo-i-mulheres-da-realeza/teatro-da-realeza/dona-maria, acessado em 25 de maio de 2014.

ELIAS, Margarida. Vieira Lusitano (1699-1783). Portugal: 2011, disponível em: http://aarteemportugal.blogspot.com.br/2011/03/vieira-lusitano-1699-1783.html, acessado em 23 de junho de 2014.

José Leandro de Carvalho (ca. 1770-1834). São Paulo: 2010, disponível em: http://www.itaucultural.org.br/, acessado em 30 de junho de 2014.

http://museudohospital.wordpress.com/historia-e-patrimonio/o-museu-espacos-museologicos/, acessado em 02 de julho de 2014.

http://www.museudoscoches.pt/, acessado em 25 de maio de 2014.

http://www.parquesdesintra.pt/parques-jardins-e-monumentos/palacio-nacional-e-jardins-de-queluz/, acessado em 05 de junho de 2014.

http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-47142011000200002&script=sci_arttext/, acessado em 08 de junho de 2014.