

JÓIAS, RETRATOS E A ICONOGRAFIA DAS ELITES PORTUGUESAS DE OITOCENTOS

Introdução

1. *Professor Auxiliar com agregação da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Vd. o nosso SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – A colecção de retratos de malteses do Paço de Gominhões. *Filermo*. Porto: Assembleia dos Cavaleiros Portugueses da Ordem Soberana Militar de Malta. 2 (1993), pp. 51-84.

2. Em algumas famílias, nomeadamente da província, foram mandadas fazer galerias de antepassado, por iniciativa de algum dos seus membros (sécs. XVIII/XIX). Um destes exemplos pode ser encontrado nos Melo Pereira de Sampaio, do Paço de Pombeiro de Riba Vizela, em Felgueiras, e da Casa de Sabadão, em Ponte de Lima, tendo sido realizado um conjunto de mais de duas dezenas de pinturas de sucessivas gerações de membros masculinos desta família, provavelmente na primeira metade do século XIX. Esta colecção foi depois levada para a Casa de Sezim, em Guimarães, onde permanece em parte, encontrando-se a restante parte em distintos membros da família Pinto de Mesquita. Poderiam ser igualmente referenciados casos distintos de uma verdadeira mitificação dos antepassados, fruto de uma mitomania nobiliárquica vigente em algumas famílias ou personagens, mas por uma questão de reserva não nos alargaremos na abordagem desta interessante matéria.

O significado atribuído pelas elites aos diversos objectos de que se rodeavam vem merecendo um crescente interesse por parte de alguns sectores da comunidade científica. Às pratas, às jóias e aos tecidos vêm também juntar-se os retratos dos próprios ou as galerias dos seus antepassados¹, em figuração real ou imaginada². De facto, a encomenda de retratos esteve reservada às elites mais elevadas, especialmente até ao final do século XVIII, tendo-se assistido a uma abertura do perfil social dos retratados a partir do século XIX³. Tomar a percepção da importância da joalheria figurada nos espécimes oitocentistas⁴ femininos e masculinos é o propósito deste artigo, objectivando-se a relevância de determinados espécimes de joalheria nesta ou naquela fase e de que modo funcionam como expressão de classe social.

A vontade explícita de deixar para a posteridade a imagem da pessoa retratada, associada ao prestígio em vida que o retrato – ou até uma série de retratos⁵ – evidenciava, constitui um dos meios mais curiosos de apurar o potencial simbólico desta expressão artística. Estas representações de homens, mulheres ou crianças, sozinhas ou em grupos mais ou menos numerosos, eram também passíveis de ser contempladas pelos seus contemporâneos, que com eles conviviam. Noutros casos, tratar-se-ia de objecto de memória junto dos filhos⁶ que se ausentavam de casa, funcionando como uma recordação dos pais⁷, sobretudo na época em que a fotografia ainda não existia.

São muitos e diferenciados os objectivos que norteiam a execução de um retrato por uma personagem das elites. Para além da pujança das jóias que nele podem figurar, o retrato é naturalmente revelador da personalidade daquele que nele se encontra representado – ou da intencionalidade de alguém por ele(a) –, dos seus gostos e convicções, para além, naturalmente, das suas próprias características físicas. Dois exemplos do século anterior ao que este estudo versa podem ser referenciados como casos paradigmáticos. Neles estão presentes duas senhoras coevas, mas cuja figuração revela, contudo, posturas muito diferenciadas:

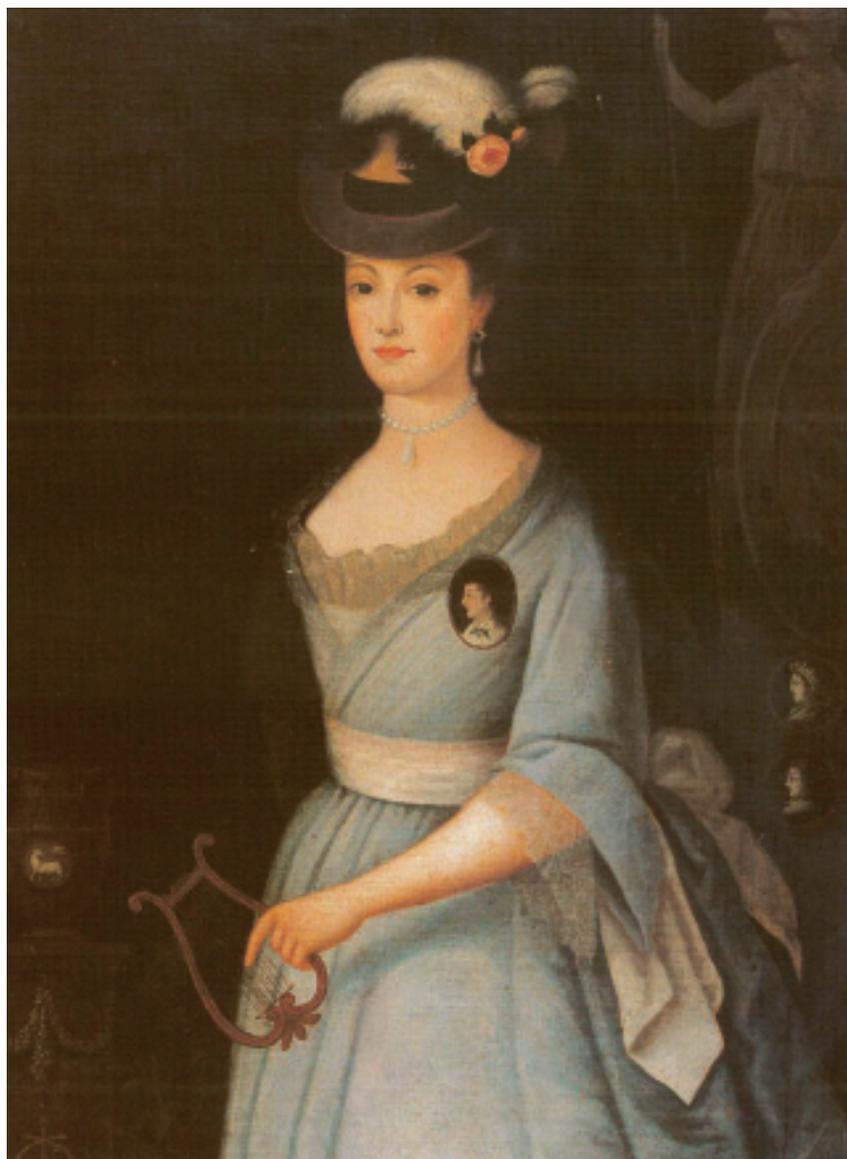


FIG.1 RETRATO DE SENHORA DA FAMÍLIA DOS MARQUESSES DE ALORNA, APRESENTANDO JÓIAS EM PÉROLAS E PEDRARIA E COM UM MEDALHÃO OVAL PRESO AO VESTIDO, FINAIS DO SÉC. XVIII (VENDIDO NA LEILEIROA PALÁCIO DO CORREIO-VELHO, EM DEZEMBRO DE 1996).

Retrato da **Marquesa de Pombal**, D. Leonor Ernenstina Wolfanga Daun (1721-1789), que, na pujança do seu estatuto de quase primeira senhora do Reino, se fez apresentar pejada de jóias, espalhadas por várias zonas do corpo e também, como hábito na época, cosidas ao vestido⁸.

Retrato da **Marquesa de Ponte de Lima**, D. Eugénia de Bragança (1725-1795), de uma família puritana, facto evidenciado na simplicidade do traje, mesmo daquela que seria, pelas funções de seu marido e pelo seu nascimento, uma das mulheres mais

3. Vd., a título exemplificativo, a dissertação de MORAIS, Maria Antonieta Lopes Vilão Vaz de – *Pintura dos séculos XVIII e XIX na galeria de retratos dos benfeitores da Santa Casa da Misericórdia do Porto*. Porto: [s.n.], 2001. Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 3 vols; ou MAGALHÃES, João de Noronha e Távora – *A colecção de retratos de benfeitores da Ordem Terceira do Carmo* [Porto]. Porto: [s.n.], 1998. Trabalho apresentado à disciplina de «Metodologia de Investigação II», da Licenciatura em Arte da Universidade Católica Portuguesa.

4. Uma parte deste artigo toma por base a investigação sistematizada in SOUSA, Gonçalo Mesquita da Silveira de Vasconcelos e – *A joalheria em Portugal no século XIX*. Porto: [s.n.], 2006. Plano de aula apresentado no âmbito das provas de habilitação ao título de agregado, na especialidade de História da Arte, pelo Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

5. Veja-se o caso do negociante de grosso trato da cidade do Porto Constantino António do Vale Pereira Cabral, de que se conhecessem, pelo menos, quatro retratos, sendo dois deles miniaturas. Cfr. FERREIRA, Damião Vellozo; SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Os fundadores do Club Portuense e a sua descendência*. Porto: [s.n.], 1997, vol. 3, extratexto entre pp. 42-43 e pp. 48-49.

6. Os retratos dos 1.ºs marqueses de Ponte de Lima hoje presentes no acervo de D. Maria João de Lancastre e Távora (Abrantes) podem ter a sua origem no casamento celebrado em 1780 entre o 5.º Marquês de Abrantes, D. Pedro, e a sua mulher, D. Maria Joana Xavier de Lima. Vd. a sua publicação in SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalheria em Portugal: 1750-1825*. Porto: Livraria Civilização, 1999, pp. 68 e 159.

7. Outro caso existia na Casa de Sezim (hoje dispersos entre os descendentes), com elementos da família da casa da Fábrica, no Porto, nomeadamente os retratos do Doutor Domingos Luís da Silva Souto e Freitas (colecção de D. Margarida Cabral de Moncada) e de sua mulher D. Ana da Natividade e Faria (vd., por exemplo, SOUSA,

Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalheria no Porto nos finais do século XVIII: Aspectos socioartísticos*. Porto: [s.n.], 1996. Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Vol. 1, figs. 151-152, da colecção de D. Maria José Pinto de Mesquita). A sua presença deriva da circunstância do casamento de José de Freitas do Amaral (1748-1813) com D. Antónia Genoveva da Silva Souto e Freitas († 1802). Os retratos deste casal possuem inclusivamente molduras idênticas aos que ficaram na Casa da Fábrica e que ainda hoje perduram na posse dos descendentes desta casa portuense (Ferrão de Tavares e Távora e, também, na casa da Boa-Viagem, na Areosa, Viana do Castelo).

8. Retrato publicado inicialmente em GALVÃO-TELLES, João Bernardo; SEIXAS, Miguel Metelo de – *Sebastião José de Carvalho e Melo 1.º Conde de Oeiras e 1.º Marquês de Pombal: Memória genealógica e heráldica nos trezentos anos do seu nascimento (13 de Maio de 1699-13 de Maio de 1999)*. Oeiras: Universidade Lusíada; Câmara Municipal de Oeiras, 1999, pp. 26 e 92; posteriormente, em SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalheria em Portugal: 1750-1825*. Porto: Livraria Civilização, 1999, pp. 170-171.



FIG.3 RETRATO A ÓLEO SOBRE TELA REPRESENTANDO A VISCONDESSA DE MENEZES, D. CARLOTA EMÍLIA DE MAC-MAHON PEREIRA GUIMARÃES, PINTADO EM 1859 POR SEU FILHO, O PINTOR VISCONDE DE MENESES. A TITULAR APRESENTA O RETRATO DE SEU MARIDO, O 1.º VISCONDE, AO PEITO (ANTIGA COLECÇÃO DO DR. RICARDO DO ESPÍRITO SANTO SILVA, VENDIDO NA LEILOEIRA PALÁCIO DO CORREIO-VELHO, EM 6 DE DEZEMBRO, S/IND. ANO).

importantes da Corte; possui apenas algumas flores no cabelo e diadema simples. Na generalidade dos retratos femininos do século XVIII, as jóias desempenharam um papel muito relevante, seja pela sua presença – por vezes em excesso –, seja pelo significado da sua ausência. Torna-se perceptível pela observação de numerosos retratos de personagens femininas de famílias da província do século XVIII e de transição

para o século XIX, que a figuração com vasta quantidade de jóias funcionava como factor de dignificação social, o que não sucedia tão amiudadamente nas famílias da Corte. Os retratos de D. Ana Cândida Veloso de Azevedo Ferreira (Colecção da Santa Casa da Misericórdia do Porto⁹) e de D. Joana Quitéria Pereira de Barros, como a extraordinária quantidade de jóias com que se fizeram retratar, fazem eco de uma vontade provinciana de expressar a sua preponderância social – ou vontade de a possuir – através de uma vasta quantidade de peças de joalheria, ao jeito de uma quase montra de ourivesaria.

Mas como interpretar, neste contexto, a atitude referida *supra* da segunda mulher de Pombal; pretender-se-ia expressar como uma Rainha? É que, de facto, as personagens da Família Real eram retratadas com múltiplas jóias. Se tal é visível em Setecentos em diversas representações de membros da Família Real, podemos continuar a percepcioná-lo em alguns casos na centúria de Oitocentos, com especial destaque para, no início da centúria, da figura de D. Carlota Joaquina, e, já nos últimos reinados dos Bragança, de das rainhas D. Maria Pia e D. Amélia.

Os retratos de personagens femininas

Nos retratos femininos, há que diferenciar os exemplares de influência neoclássica e Império, dos puramente românticos. Nos primeiros, é ainda clara uma ideia de simplicidade, como se pode observar no retrato de uma senhora da família Alorna¹⁰ (vd. Fig.1), em que, para além das pérolas, não só nos brincos como igualmente no colar, se salienta uma jóia representando provavelmente seu marido, e que pende do peito da retratada. De facto, nos retratos de finais de Setecentos – como sucede neste e num de D. Carlota Joaquina¹¹, em que figura seu marido, o príncipe D. João – e no dos primeiros tempos de oitocentos, são visíveis jóias com figurações dos maridos, tanto em pendentes ovais, como rectangulares.

Do primeiro quartel do século XIX, a miniatura da indomável marquesa de Chaves, D. Francisca Xavier Teles da Silva, permite perscrutar a figura de seu marido, Manuel da Silveira Pinto da Fonseca, 1.º marquês de Chaves e 2.º conde de Amarante. O general absolutista encontra-se presente numa miniatura rectangular, rodeada de pedraria, pendendo do vestido ainda de sabor Império envergado pela titular. Por entre uma rica jóia de cabeça, ao jeito de diadema e decorado com motivos florais, e um colar de rosetas florais, muito provavelmente em diamantes, esta peça figurativa enquadra-se na produção da joalheria portuguesa do primeiro terço de Oitocentos.

Esta tradição da representar a imagem do ser amado em alfinete ou pendente não se extingue no primeiro terço de Oitocentos, havendo exemplos posteriores observáveis em retratos pertencentes a diversas colecções particulares e datáveis de um período que se prolonga até ao último quartel da centúria, inclusive. É deste facto evidência o retrato da Viscondessa de Meneses, D. Carlota Emília de Mac-Mahon Pereira Guimarães, pintado em 1859 por seu filho, o pintor Visconde de Meneses (vd. Fig.3). A persistência deste hábito justifica-se plenamente à luz da mentalidade da época,

9. Publicada em SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A ourivesaria no Porto nos séculos XVIII e XIX: I – As jóias (séc. XVIII). O Tripeiro*. Porto: Associação Comercial do Porto. 7.ª s., 14 (1-2) (Ag. 1995), p. 24; posteriormente analisada em SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalheria no Porto nos finais do século XVIII: Aspectos socioartísticos*. Porto: [s.n.], 1996. Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Univ. do Porto. Vol. 1, fig.147.

10. No catálogo do leilão do Palácio de Correio-Velho de Dezembro de 1996, em que figura com o n.º 361, surge referenciada como a 2.ª Marquesa D. Isabel de Lorena, mas as datas do quadro não coincidem com os dados desta titular, já que este exemplar é claramente neoclássico e, portanto, dos finais da centúria de Setecentos. Poder-se-á tratar de um retrato de natureza evocativa?

11. Vd. diversas representações de D. Carlota Joaquina, apresentando em figuração uma miniatura de seu marido, D. João, in SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalheria no Porto nos finais do século XVIII: Aspectos socioartísticos*. Porto: [s.n.], 1996. Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Vol. 1, fig. 62; ou, noutro exemplar, IDEM, *A joalheria em Portugal: 1750-1825*. Porto: Livraria Civilização, 1999, p. 114.

12. Publicado in SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – A joalharia feminina e o seu significado social e económico em Portugal. *Museu*. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo, 4.ª s., 13 (2004), p. 28.



FIG.4 RETRATO DA CONDESSA DE ALPENDURADA, COM ADEREÇO FORMADO POR JÓIAS SEGUINDO O MODELO EM PAMPILLES (COLECÇÃO DA CASA DA COMPANHIA, PAÇO DE SOUSA).

pois se nas primeiras manifestações deste género o que estava em causa era uma expressão de um pré-romantismo, nos exemplares dos finais do século XIX a matriz revelava-se já de um romantismo maturado e assumido.

Estas jóias podem ter sido oferecidas em ocasiões especiais, transmitindo uma ideia de sentimento, fenómeno muitas vezes imperceptível no próprio objecto, pelo que se perdeu na memória do tempo. Outras vezes, o sentimento amoroso aparece referenciado na própria peça, através de uma legenda. Tal é visível no medalhão em ouro baixo com o retrato miniatura de D. Ana Margarida de Freitas do Amaral e Melo, através da legenda «SENTIR-SE, OH! DEI, MORIR; É NON POTER MAI DIR = MORIR MI SENTO!», e na objecto precioso figura igualmente o monograma de seu marido, João de Melo Pereira de Sampaio¹².



FIG.5 MINIATURA DA VISCONDESSA DA REGALEIRA, D. ERMELINDA ALLEN MONTEIRO DE ALMEIDA (1768-?), COM DIVERSAS JÓIAS EM DIAMANTES (COLECÇÃO DA CASA DE VILAR D'ALLEN, PORTO).

Dentro das jóias das elites, alguns retratos apresentam as personagens com vasta quantidade de jóias de dimensão aparatosa. É disso exemplo claro a pintura de corpo inteiro, presente na Casa de Infias, em Braga, e em que se encontra figurada a Condessa de Vila Pouca, D. Maria Antónia Leite Pereira de Melo. Saída do pincel do pintor retratista António Augusto da Silva Cardoso, será posterior a 1870¹³. A velha nobreza também pretende passar à posteridade adornada de peças valiosas, mas, no que se nos tem sido dado verificar, esses casos começavam, nesta época, a ser cada vez mais raros.

Tal não é, no entanto, de estranhar, em algumas figuras de pergaminhos de fresca data. Nos titulares recentes e de origem marcadamente burguesa, mas de expressão possidente, podemos observar a presença de imponentes adereços de diamantes. Vejam-se os casos do retrato daquela que surge identificada como a segunda mulher do 1.º Visconde de Alpendurada, D. Maria das Neves Correia Leal¹⁴, com um imponente alfinete de *pampilles*, muito ao gosto do 3.º quartel do século XIX.

13. Vd. a sua reprodução parcial in SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e - Da joalheria setecentista aos eclectismos do século XX em Portugal. In MARQUES, Maria da Luz Paula, coord. - *Colecção de jóias: Marta Ortigão Sampaio*. [Porto]: Câmara Municipal do Porto; Casa Museu Marta Ortigão Sampaio, [1997], p. 44.

14. Vd. a sua reprodução in RIBERA, José António Moya; MAGALHÃES, Artur Monteiro de - *A descendência do 1.º barão e 1.º visconde de Alpendurada*. Lisboa: Dislivro Histórica, 2004, p. 34.

15. Vd. a sua reprodução in SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – A joalheria em Portugal nos séculos XVIII a XX: análise socioartística. In SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, dir. – *Reais jóias no Norte Portugal*. Porto: [s. n.], 1995, p. 31 (parcial); RIBERA, José António Moya; MAGALHÃES, Artur Monteiro de – *A descendência do 1.º barão e 1.º visconde de Alpendurada*. Lisboa: Dislivro Histórica, 2004, p. 181 (total).

16. Publicada no nosso SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – A joalheria em Portugal nos séculos XVIII a XX: análise socioartística. In SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, dir. – *Reais jóias no Norte Portugal*. Porto: [s. n.], 1995, p. 31.

Da década de 1860, a pintura matriarcal da condessa de Alpendurada, D. Josefina Augusta Vieira de Magalhães¹⁵ (vd. Fig.4), acentua o que havíamos observado naquela sua familiar, o que se percepçiona através do grandioso adereço de diamantes formado por alfinete de peito (será o mesmo da anteriormente referida viscondessa de Alpendurada?), colar com centro em pingentes e brincos semelhantes. A titular apresenta ainda duas pulseiras de dimensão considerável.

Havíamos já constatado esta explosão diamantífera numa miniatura da primeira metade da centúria de Oitocentos, representando a Viscondessa da Regaleira, D. Ermelinda Allen Monteiro de Almeida¹⁶ (vd. Fig.5). Rica, com grossos cabedais, a titular fez-se retratar repleta de peças de joalheria executadas com essa gema.



FIG.8 PORMENOR DO RETRATO DE D. LUCRÉCIA JÚLIA DOROTEIA TEIXEIRA DE FIGUEIREDO, PINTADA POR ALMEIDA SANTOS, EM 1848 (COLECÇÃO DA CASA DO CASAL DE S. NICOLAU, EM CABECEIRAS DE BASTO).

Outra pedra com figuração habitual nos retratos oitocentista é a ametista, presente em algumas jóias de porte assinalável. A partir da primeira metade do século XIX, esta gema começa a ser utilizada em larga escala¹⁷, sendo especialmente visível em peças actualmente em colecções do Norte de Portugal, e mesmo até na cidade do Porto. Exemplo disso surge no retrato da condessa de Camarido, pertencente à Casa de Santo Antonino, em Alvite, Cabeceiras de Basto¹⁸. A pintura apresenta um adereço formado por colar de pedras de grandes quilates, brincos e alfinete oval, e, conquanto a pintura não se afirme de grande minúcia pictórica, permite evidenciar a importância das gemas. Na representação iconográfica da baronesa de Mogofores, D. Ana Felícia de Seabra e Sousa (1791-c.1872), irmã do 1.º visconde de Seabra¹⁹, abundam estas mesmas pedras, sendo o colar formado por gemas ovais, com pendente central em coração. Uma ametista encontra-se ainda como pedra central da pulseira – neste período era habitual as pulseiras formarem um par. Ao peito, um alfinete rectangular com orla rendilhada em ouro e motivo central formado por ramo possivelmente de diamantes, já ao jeito romântico e típico da década de 1840. Na cintura, a titular enverga uma fivela de cinto lavrada e, nas orelhas, um par de brincos de ouro lavrados, em fuso, tudo peças coevas. De facto, o uso de peças antigas é apenas uma tradição na fotografia e no retrato a partir dos inícios do século XX, em função de um espírito romântico mais avançado. São muito provavelmente também ametistas as gemas que se podem perscrutar no quadro de D. Ana Correia Leite e Almada, dos vimaranenses Condes da Azenha, e saído das mãos de Auguste Roquemont²⁰.

Na figuração oitocentista, surgem igualmente representadas personagens femininas adornadas com jóias em esmalte. Um dos casos mais paradigmáticos pode ser observado no retrato de D. Lucrecia Júlia Doroteia Teixeira de Figueiredo (vd. Fig. 8), da Casa de Urros, perto de Vila Real, pintado por Almeida Santos, em 1848, e pertencente actualmente ao acervo da Casa do Casal de S. Nicolau, em Cabeceiras de Basto. O meio-adereço com que se encontra adornada esta senhora insere-se dentro de uma produção tipicamente nortenha, em que a filigrana se conjuga com os esmaltes. Tipologicamente, o colar apresenta um laço central com pendente em forma de borboleta, o que permite aferir a ligação entre as técnicas tradicionais e os motivos zoomórficos, em voga em termos internacionais²¹.

A partir da segunda metade do século XIX, encontramos a figuração de camefeus em alguns retratos, nomeadamente na pintura de D. Teresa Andresa Pereira da Silva Lopo, que mais tarde seria Condessa de Moser, e existente na Casa da Caneira, na Murtosa. Nestas jóias, constituídas por um alfinete de peito e por uma escrava²² de dimensões consideráveis, exalta-se o gosto pelos camefeus, um dos mais significativos motivos das peças preciosas oitocentistas.

Os retratos de casais não são em grande número, no que se refere a exemplares publicados. Da autoria possivelmente do pintor Auguste Roquemont, o quadro de um casal desconhecido (vd. Fig.9), de assinaláveis dimensões, apresenta a figura feminina sentada, nela se destacando o alfinete rectangular de ouro com esmalte e pedraria, desenhando uma ramagem, comum, como vimos, na produção portuguesa da década de 1840 e demonstrativo do início da produção romântica portuguesa.

17. Vd. os exemplares publicado in SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – A ourivesaria no Porto nos séculos XVIII e XIX: III – As jóias (séc. XIX). *O Tripeiro*. Porto: Associação Comercial do Porto. 7.ª s., 14 (8) (Ag. 1995), p. 231; MARQUES, Maria da Luz Paula, coord. – *Colecção de jóias: Marta Ortigão Sampaio*. [Porto]: Câmara Municipal do Porto; Casa Museu Marta Ortigão Sampaio, [1997], pp. 96-97.

18. Vd. SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – Da joalheria setecentista aos eclectismos do século XX em Portugal. In MARQUES, Maria da Luz Paula, coord. – *Colecção de jóias: Marta Ortigão Sampaio*. [Porto]: Câmara Municipal do Porto; Casa Museu Marta Ortigão Sampaio, [1997], p. 34.

19. Publicado in REIS, José Manuel de Seabra da Costa; CALHEIROS, Gonçalo Ferreira Bandeira – *A Família Seabra de Mogofores*. Porto: Ed. de Olga Costa Reis, 1998, p. 303.

20. Vd. a sua reprodução in BRANDÃO, Júlio – *O pintor Roquemont*. Porto: Livraria Morais, 1929, entratexto entre pp. 20-21.

21. Vd. SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – Da joalheria setecentista aos eclectismos do século XX em Portugal. In MARQUES, Maria da Luz Paula, coord. – *Colecção de jóias: Marta Ortigão Sampaio*. [Porto]: Câmara Municipal do Porto; Casa Museu Marta Ortigão Sampaio, [1997], p. 39.

22. Vd. SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – Da joalheria setecentista aos eclectismos do século XX em Portugal. In MARQUES, Maria da Luz Paula, coord. – *Colecção de jóias: Marta Ortigão Sampaio*. [Porto]: Câmara Municipal do Porto; Casa Museu Marta Ortigão Sampaio, [1997], p. 233.

23. Vd. SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – Livros de desenhos de jóias do séc. XIX. In FERNANDES, Maria Luísa Garcia; RODRIGUES, José Carlos Meneses; TEDIM, José Manuel, coord. – *II Congresso Internacional de História da Arte: actas*. Coimbra: Almedina, 2004, p. 423.

24. Publicada no nosso SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – A ourivesaria no Porto nos séculos XVIII e XIX: III – As jóias (séc. XIX). *O Tripeiro*. Porto: Associação Comercial do Porto. 7.ª s., 14 (8) (Ag. 1995), p. 233.



FIG.9 RETRATO DE CASAL DESCONHECIDO ATRIBUÍDO A ROQUEMONT, DÉCADA DE 1840 (COLECÇÃO PARTICULAR).

Creemos que este tipo de peças foi muito apreciado no Norte de Portugal, podendo ter sido executada em oficinas portuenses²³. Acresce a esta jóia uma corrente de relógio, encontrando-se este preso ao vestido. No marido, de pé, ressalta a elegância de um alfinete de gravata em forma de flor, vislumbrando-se a habitual corrente, que deixa adivinhar um relógio no bolso do colete.

Em relação aos retratos de grupo, mencione-se o exemplar de 1850 e pintado por João Almeida Santos, da família de D. Clotilde Faria Fernandes²⁴ (vd. fig. 10), presente no centro do quadro ainda menina, e pertencente à colecção da Santa Casa da Misericórdia do Porto. Na representação do senhor, à esquerda, exalta-se o botão



FIG.10 RETRATO DA FAMÍLIA DE D. MARIA CLOTILDE DE FARIA FERNANDES, PINTADO POR ALMEIDA SANTOS, EM 1850 (COLEÇÃO DA SANTA CASA DA MISERICÓRDIA DO PORTO).

da camisa e a corrente presa ao colete, muito provavelmente do relógio. Na senhora, as peças de joalheria são simples: brincos de flor, alfinete também com motivos vegetalistas e um par de pulseiras com fechos de pedraria e várias fiadas de aljofres; nas mãos, usa diversos anéis, aparentemente coevos do quadro. Um par de pulseiras muito semelhante encontra-se representado no retrato da Visconde de Guiães, D. Maria Antónia D. Maria Antónia Adelaide Taveira de Sousa de Lira e Meneses de Sousa e Alvim (1821-1907), pintada por João de Almeida Santos, em 1844²⁵, o mesmo pintor daquele quadro de família. A menina, a referida D. Clotilde, possui um alfinete triangular ao peito, com pingentes, um colar de três fieiras de pequenas pérolas e um par de pulseiras de contas de ouro. No fundo, são jóias típicas da produção portuguesa da primeira metade do século XIX, salientando-se a singeleza das envergadas pela criança.

Outro exemplar pouco conhecido e de paradeiro por determinar²⁶, é o da família do visconde do Pinheiro, General D. Miguel Ximenes de Sandoval e Castro, e da viscondessa, D. Maria José de Azevedo e Silva. Nessa pintura, os membros femininos envergam jóias de um quotidiano requintado, nela se salientando, à semelhança do retrato de D. Clotilde Faria Fernandes referido *supra*, as peças de adorno precioso usadas pelas crianças, visto que as filhas do casal eram ainda novas²⁷.

25. Publicado in SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – A joalheria feminina e o seu significado social e económico em Portugal. *Museu*. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo, 4.ª s., 13 (2004), p. 27.

26. Tivemos a ele acesso pela cedência de um exemplar de reprodução antiga que nos foi cedido pelo Arq. Jorge de Brito e Abreu, a quem agradecemos. Encontra-se reproduzido no desdobrável e no cartaz da 1.ª Pós-graduação em História da Família, que organizámos na Universidade Moderna do Porto.

27. Na pousada de Santa Marinha da Costa, em Guimarães, encontram-se dois retratos de crianças com cordões de ouro e outras pequenas jóias. Seria interessante desenvolver um estudo sobre as pinturas de crianças, essencialmente a partir dos finais do século XVIII, e de que forma nelas se articulam o traje com as peças de adorno de joalheria.

28. Publicada no nosso SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – A ourivesaria no Porto nos séculos XVIII e XIX: III – As jóias (séc. XIX). *O Tripeiro*. Porto: Associação Comercial do Porto. 7.ª s., 14 (8) (Ag. 1995), p. 227.

29. Vd. FERREIRA, Damião Vellozo; SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Os fundadores do Club Portuense e a sua descendência*. Porto: [s.n.], 1997, vol. 2, extratexto entre pp. 62-63; SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – Pratas e Jóias dos 1.ºs barões de Ancede. *O Tripeiro*. Porto: Associação Comercial do Porto. 7.ª s., 23 (1) (Jan. 2004), p. 10.

30. Vd. MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Velhas casas de Guimarães*. Porto: Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, 2001, p. 785.

31. Vd. *A ARTE em família: Os Almeida Furtados*. [S.l.]: Ministério da Cultura; Instituto Português de Museus,; Museu de Grão Vasco, 1998, p. 70.

32. Da colecção do Eng.º Bernardo de Azevedo Coutinho de Vasconcelos e Sousa, Lisboa.

33. Vd. a sua reprodução in FRANÇA, José-Augusto – *O retrato na arte portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, cop. 1981, fig. 52.

Retratos masculinos

Nos retratos masculinos, há a notar a presença de diversas tipologias de jóias, apesar de, em muitos deles, nenhuma peça de joalheria poder ser encontrada. Mas não se pense que a ausência de jóias era a regra. Alfinetes de gravata, botões de camisa, correntes de relógio mais ou menos elaboradas revelavam-se as peças mais simples passíveis de visualizar neste tipo de pinturas oitocentistas. A estas vinham-se juntar um rol de insígnias mais ou menos vasto, com especial destaque para a de Ordem de Cristo e de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa. Vamos deixar aqui alguns casos, sem a preocupação de que constituam referências últimas, mas tão só paradigmáticas do que acabámos de mencionar.

Nos exemplares da primeira metade da centúria, salientam-se os alfinetes de gravata, essencialmente de natureza fitomórfica. Em geral tratava-se de uma flor em esmalte ou em pedraria, que os cavalheiros usavam na sua gravata, quebrando a monotonia do branco. Era quase uma expressão de dandismo. Um destes espécimes preciosos pode ser observado no quadro de Manuel de Freitas do Amaral (1797-1856)²⁸, senhor da Casa de Sezim, em Guimarães, em que a figura do fidalgo vimaranense, usando elegante colete amarelo, deixa ver uma flor presa à sua camisa, provavelmente de diamantes. Maria Adelaide Pereira de Moraes, na história que escreveu²⁹ sobre esta bonita casa de papéis pintados, descreve-o «*A julgar pelo seu bonito roupão de seda, ainda hoje existente em Sezim, foi alto, muito alto e magro Manuel Freitas do Amaral, o novo senhor da Casa. Tinha olhos esverdeados, sonhadores e um nada repuxados, as mãos finas, delicada. E um ar romântico, triste, no seu fato negro, camisa de folhos*»³⁰. Outro alfinete de gravata com motivo floral é ostentado pelo 1.º barão de Ancede, num quadro em que se destacam igualmente insígnias de Cristo e de Nossa Senhora da Conceição, com que foi agraciado aquele que ocupou a Presidência da Direcção da Associação Comercial do Porto entre 1841-1844. No entanto, as peças mais habitualmente representadas nos retratos masculinos revelam-se as correntes do relógio e, no início do século XIX, a *châtelaine*, como nos anuncia a pintura do filho de Francisco Assis Marinho, passado à posteridade pelo pincel de José de Almeida e datável do 1.º terço de Oitocentos³¹. Quanto às correntes de relógio, mais ou menos elaboradas, vejam-se dois dos retratos de Constantino António do Vale Pereira Cabral, o primeiro por Roquemont e o segundo, já mais velho (vd. Fig.13), apresentando a corrente que ostenta um pendente com uma gema de bom quilate. De facto, as correntes são muito comuns na pintura masculina e também na fotografia, sobretudo na segunda metade do século XIX, em que se tornaram uma constante nos usos dos cavalheiros portugueses.

No que diz respeito aos militares ou altos dignitários, podemos fazer menção, logo em 1822, do retrato de corpo inteiro de Francisco da Silveira Pinto da Fonseca³², saído das mãos do pintor João Baptista Ribeiro. O herói das guerras de resistência contra os franceses surge representado com a expressão vitoriosa, salientada pelas suas numerosas condecorações³³, nomeadamente o hábito de Cristo de lançar ao pescoço.

O retrato de João Baptista Felgueiras, secretário das Constituintes de 1820, faz também apelo às insígnias, se bem que em número mais modesto, neste caso da Ordem de Nos-

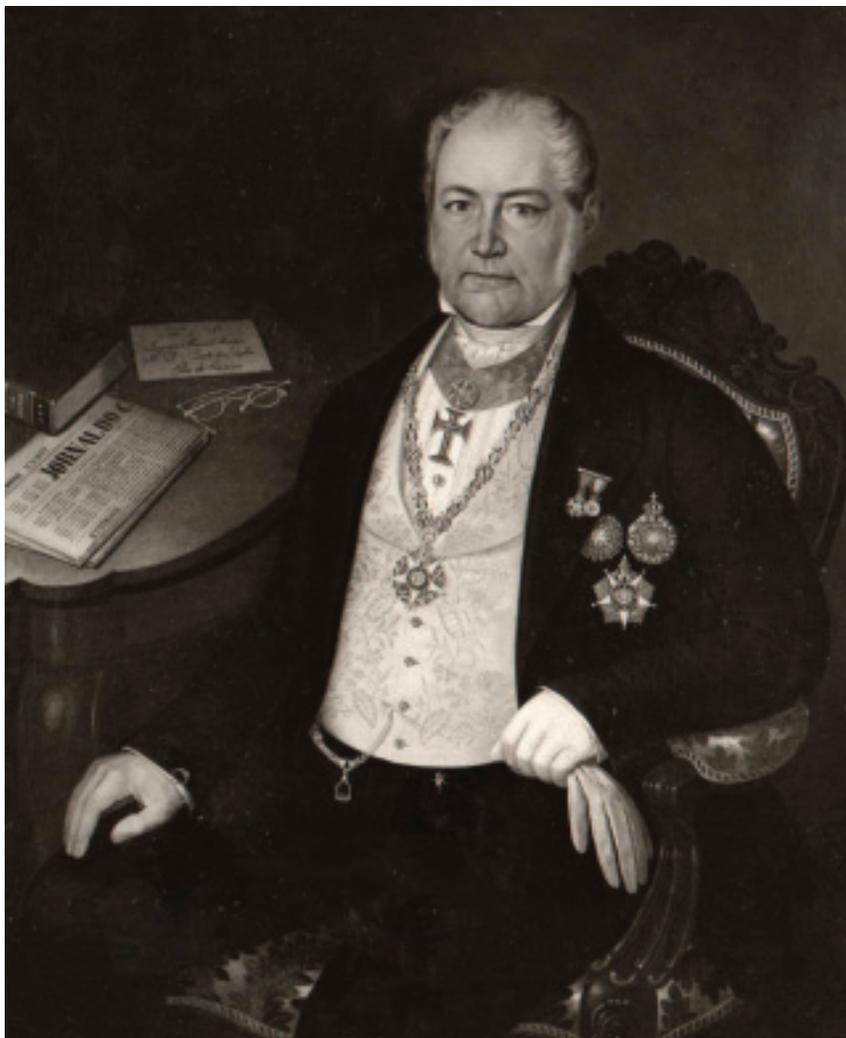


FIG.13 RETRATO DE CONSTANTINO ANTÔNIO DO VALE PEREIRA CABRAL, MAIS VELHO, POR JOÃO ANTÔNIO CORREIA, 1876, COM CORRENTE E PENDENTE COM PEDRARIA (COLECÇÃO PARTICULAR).

FIG.17 RETRATO DO CONDE DA ESTRELA, JOAQUIM MANUEL MONTEIRO, COM DIVERSAS INSÍGNIAS E CORRENTE, COM PENDENTE (PARADEIRO DESCONHECIDO).

34. Nesta colecção existe um retrato de sua mulher, D. Maria Teresa Frederica de Sousa Holstein (1786-1841), com um alfinete de peito oval, com ametista.

35. Vd. a sua reprodução in SILVEIRA, Maria de Aires; TAVARES, Cristina Azevedo – *Miguel Ângelo Lupi: 1826-1883*. Lisboa: Museu do Chiado; Instituto Português de Museus, 2002, p. 111.

sa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, nomeadamente do hábito de lançar ao pescoço e do placar, que jogam notavelmente com a riqueza dos dourados da sua farda. Novo retrato. Desta vez trata-se do 1.º Conde de Vila Real, D. José Luís de Sousa Botelho Mourão e Vasconcelos (1785-1855), pertencente à colecção das herdeiras de seu descendente, D. José de Saldanha Oliveira e Sousa (Rio Maior)³⁴. A grande experiência deste diplomata traduz-se na pujança e quantidade de condecorações pintadas no quadro. Às três bandas de grã-cruz, às cinco placas e a outras condecorações vem juntar-se a cruz de Cristo, em que figura o Coração de Jesus, pendente do pescoço. Igual atitude, mas pelo brilhantismo da sua carreira política, ostenta a pintura de Miguel Ângelo Lupi³⁵, invocando a representação do político, a meio corpo e trajando com um sem fim de condecorações.

Duas últimas obras da pintura de retrato oitocentistas merecem referência. A primeira, do barão de Ermida, presente na galeria da Santa Casa da Misericórdia do Porto, em que o titular surge com um hábito de Cristo de lançar ao pescoço, pendente de vistosa fita vermelha. Complementam o cromatismo da pintura os placares das Ordens de Nossa Senhora da Conceição e de Cristo, que o titular traz ao peito. No segundo retrato, do conde da Estrela, Joaquim Manuel Monteiro (vd. Fig.17), ressaltam as insígnias de Cristo (placa e cruz de lançar ao pescoço), de Nossa Senhora da Conceição (placar) e da Torre e Espada (colar e placar). Muito interessante e numa representação plena de pormenor, dispõe-se uma corrente com pendente em sinete.

Conclusão

A pintura de retrato funciona como forma de perenização da memória iconográfica das personagens que, em diferentes épocas, posaram para a tela do pintor. A percepção da personalidade retratada constitui um repositório de atitudes perante diversas realidades e contextualizações mentais da sociedade em que inserem. Nos caso dos retratos analisados neste estudo, representam um testemunho privilegiado da imagem das elites do Portugal de Oitocentos, seja no espectro da capital, do Porto ou das terras de província, e anunciam-nos, para além do gosto trajar, o modo como lidavam ou se faziam representar com as peças de joalheria.

Parece-nos importante tomar a percepção, para o retrato feminino, das distintas tipologias de jóias utilizadas pelas senhoras portuguesas do século XIX e da variedade de peças observadas nas diversas fases da centúria. Tal constitui uma forma privilegiada de perceber de que modo as elites portuguesas fizeram incidir no retrato a adesão às correntes internacionais que nortearam a produção de jóias oitocentistas. No maior recato – ou não – do retrato masculino, vamos perscrutar idênticas atitudes, se bem que, em termos de variedade de peças representadas, aí se verifique um número muito menos acentuado. O brilho cabe agora às expressões públicas de reconhecimento que o Estado emana, de que as insígnias dão claro e generoso testemunho. ●

Gonçalo de Vasconcelos e Sousa