



*Charles-Joseph Lamoral, Prince de Ligne et Amblise et Du S^e Empire
Comte Souverain de Sagnolas et Hédouville, Grand d'Espagne Chevalier
de l'Ordre du St. Esprit, Comte de Trazes de Marie Theresse, Feld-Marschal, Colonel
en chef du Régiment de son Nom. Né en 1735 mort en 1814.*



A AQUISIÇÃO DA COLEÇÃO DE PINTURA DE CHARLES-JOSEPH, PRÍNCIPE DE LIGNE (1735-1814), PELO PRÍNCIPE REGENTE D. JOÃO (1787-1826)

O SEU IMPACTO NAS COLEÇÕES DO MUSEU DE BELAS ARTES DO RIO DE JANEIRO

MAFALDA DE MAGALHÃES BARROS



Ficha técnica

Título

A aquisição da coleção de pintura de Charles-Joseph, Príncipe de Ligne (1735-1814), pelo Príncipe Regente D. João (1767-1826). O seu impacto nas coleções do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Autora

Mafalda de Magalhães Barros

Editora

Universidade Autónoma de Lisboa

1ª edição

Junho 2021

Coordenação editorial

Madalena Romão Mira

Capa

Marta Martinho Coelho

ISBN

978-989-9002-17-3

DOI

<https://doi.org/10.26619/978-989-9002-17-3>

HANDLE

<http://hdl.handle.net/11144/5113>

Imagens da capa

Wikimedia Comuns

Museu Nacional de Belas Artes, 1910	Jean-Baptiste Debret - Retrato de Dom João VI
Jan Boeckhorst - Pégaso	Charles Joseph Fürst von Ligne

Barros, M. M (2019). *A aquisição da coleção de pintura de Charles-Joseph, Príncipe de Ligne (1735-1814), pelo Príncipe Regente D. João (1767-1826). O seu impacto nas coleções do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa. Disponível em <http://hdl.handle.net/11144/5113>. DOI <https://doi.org/10.26619/978-989-9002-17-3>

ISBN 978-989-9002-17-3

CDU 7

A Cooperativa de Ensino Universitário, entidade instituidora da Universidade Autónoma de Lisboa, promove a produção científica em vários segmentos culturais, valorizando a relação entre a comunidade académica e a sociedade. Desta forma, apoia a edição desta publicação, contribuindo para a divulgação do conhecimento.

Esta publicação obedece aos critérios de *open access*, estando cada capítulo assinalado com a licença Creative Commons, sem prejuízo do copyright pertencer à autora.



A aquisição da colecção de pintura de Charles-Joseph, Príncipe de Ligne (1735-1814), pelo Príncipe Regente D. João (1767-1826). O seu impacto nas colecções do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Investigação no âmbito do Doutoramento em História - D. Carlota Joaquina de Bourbon (1775-1830). Virtudes Privadas: o legado cultural - na Universidade Autónoma de Lisboa, sob a orientação do Professor Doutor Miguel Figueira de Faria.

Mafalda de Magalhães Barros

À memória de Paulo Varela Gomes (1952-2016)

Índice

Resumo e Abreviaturas	5
Introdução: Legados do Antigo Regime	6
I. Poder e aparato simbólico	7
I.I. Liberalidade e “ <i>régia munificencia</i> ” joanina	10
I.II. Quem era Charles-Joseph, Príncipe de Ligne (1735-1814)	10
Poder e imagem	13
I.III. A resposta da corte portuguesa à proposta apresentada pelo Príncipe de Ligne	14
As cópias	16
I.IV. O partido vienense na corte de Lisboa	17
O envio da colecção	19
II. A colecção de Pintura do Príncipe de Ligne	19
II.I. O catálogo	19
II.II. Os Pintores	25
O Retrato. A arte ao serviço da retórica social	28
A Mitologia e História de Roma. A arte ao serviço da interpretação dos textos clássicos	30
A pintura religiosa	31
A pintura de género	33
Cabinet de Raretés appartenant à son Altesse le Prince de Ligne	34
III. A “Longa Viagem” das pinturas da colecção do Príncipe de Ligne. Chegadas e Partidas.	36
III.I. Da Europa ao Brasil. Das colecções reais para as colecções museológicas actuais	37
III.I.I. O <i>Catalogue des tableaux appartenans à son Altesse le Prince de Ligne</i> e o acervo do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro.	37
Pinturas da colecção do Príncipe de Ligne no acervo do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro.	38
III.I. II. Dúvidas e incertezas. A presença de obras da colecção do Príncipe de Ligne no Palácio Nacional da Ajuda	51
IV. O legado de D. João VI	54
Referências bibliográficas	59
Anexo I – Transcrição do <i>Catalogue des tableaux appartenant à son Altesse Le Prince e Ligne</i>	63

Resumo

Através de um “caso de estudo”, isto é, da aquisição da colecção de pintura do Príncipe Charles-Joseph de Ligne, em 1795, pelo então Príncipe Regente de Portugal, procurámos, com base em documentação inédita, localizada nos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo, bem como de catálogos e documentação relativos ao acervo do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, identificar um conjunto de obras de arte que consideramos serem parte daquele conjunto adquirido em Viena de Áustria, sinalizando as suas trajectórias, das antigas colecções régias portuguesas, até à posterior incorporação nas colecções públicas de arte, no século XIX, quer no Brasil, quer em Portugal, na sequência da formação dos museus públicos.

Pretendemos, deste modo, contribuir para a redefinição do papel de D. João VI, no campo da cultura, situando a sua acção em ambos os lados do Atlântico, pois, neste, como em outros capítulos, não podemos ignorar que a permanência da corte no Brasil foi plena de consequências, tendo contribuído para a criação, naquele território, de instituições nucleares no âmbito cultural, tais como o Teatro Real, a Biblioteca Real, o Museu e a Academia Imperial de Belas Artes, do Rio de Janeiro.

Palavras chave: Colecções de arte; Príncipe Charles Joseph de Ligne; D. João, Príncipe Regente de Portugal; Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Abreviaturas:

ANTT – Arquivo Nacional da Torre do Tombo

AHMF – Arquivo Histórico do Ministério das Finanças

BA – Biblioteca da Ajuda

Ministério dos Negócios Estrangeiros – MNE

PNA – Palácio Nacional da Ajuda

Introdução

Legados do Antigo Regime

A História do colecionismo em Portugal, no Final do Antigo Regime, é um campo no qual, à falta de levantamentos e estudos sistematizados, persistem desconhecimento e dúvidas¹. Talvez por essa razão investigadores que se têm dedicado ao estudo das colecções de arte em Portugal ignorem o papel de D. João VI (1767-1826), naquele domínio. Paulo Varela Gomes (1952-2016), na recensão à obra de Ângela Delaforce, dedicada ao estudo da arte e seus patronos no século XVIII, em Portugal, referindo-se à falta de ilustrações da mesma, dá uma resposta possível – *“Its real cause is the fact that many works either no longer exist or their whereabouts are unknown, which also explains why Portugal’s art collections and patrons have not attracted more international attention”*, levantando, em consequência, a importante questão – *“What happened to most of the objects acquired by the Portuguese court and nobility from the sixteenth to the eighteenth century?”*².

A dispersão dos conjuntos, por força de vicissitudes várias, de entre as quais se salienta a decadência e o endividamento das principais Casas da nobreza de corte, com a consequente venda de espólios, para pagamento de dívidas; a ida da corte para o Brasil, em 1807, nesse movimento deslocando bens e acervos documentais; *“a dificuldade de determinar, na maioria dos casos, uma segura concordância entre os documentos escritos”*, no caso de estes estarem acessíveis, o que nem sempre se verifica, *“e os quadros existentes”*³; erros por parte dos copistas nas transcrições dos documentos ou elaboração de cópias

¹ Pese embora os estudos de relevo da autoria de Angela Delaforce, ou de Victor Serrão, e mais recentemente, os trabalhos desenvolvidos pelo ARTIS-FLUL, no qual se salientam as investigadoras Maria João Neto, sua coordenadora, Marize Malta e Clara Moura Soares, com o projecto “Colecções de Arte em Portugal e no Brasil nos séculos XIX e XX”; Hugo Xavier, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas; ou no âmbito museológico, Celina Bastos, conservadora do Museu Nacional de Arte Antiga.

² GOMES, Paulo Varela, *Reviewed Work(s): “Art and Patronage in the Eighteenth-Century Portugal by Angela Delaforce”*, *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 62, n.º 1, Mar. 2003, pp. 159-161. Nesta obra a autora foca essencialmente o reinado de D. João V (1707-1750) e as sumptuosas encomendas que o monarca fez, em Roma, em França, e nos Países Baixos. O autor deverá ter-se baseado nos trabalhos de J. Borges de Macedo que vão nesse sentido. Ver MACEDO, Jorge Borges de, *O Bloqueio Continental Economia e Guerra Peninsular*, 2ª edição, Gradiva, 1990.

³ MALKIEL-JIRMOUNSKY, Myron, *Pintura à Sombra dos Mosteiros*, Ática, Lisboa 1957, pp. 28-29.

de inventários; dimensões tiradas de um modo apressado e nem sempre totalmente fiáveis, tornam a história do coleccionismo um território de incertezas, um exercício de nem sempre assegurado êxito.

No entanto, apesar das dificuldades enunciadas, é nossa intenção, através de um “*caso de estudo*”, isto é, a compra da colecção de pintura do Príncipe Charles-Joseph de Ligne, em 1795, pelo então Príncipe Regente D. João, contribuir para o melhor conhecimento das colecções régias de arte, identificar obras de arte que adquiriu, modos de aquisição e personalidades intervenientes, esclarecer as possíveis trajectórias das mesmas, das colecções régias, até à posterior incorporação nas colecções museológicas públicas, no século XIX e, por fim, contribuir para a redefinição do papel daquele monarca no campo do coleccionismo de arte e da cultura, trabalho que nunca será totalmente conseguido se não contemplar o período da presença da corte no Rio de Janeiro (1808-1821).

I. Poder e aparato simbólico

O nosso estudo segue a tese de Paulo Varela Gomes, segundo a qual, “*os anos decorridos entre 1780 e a 1.ª invasão napoleónica constituíram um dos períodos mais ricos e activos da história artística de Portugal — correspondendo, aliás, a um ciclo de grande prosperidade económica*”, justificando que “*o que sucedeu então em Portugal, especialmente do ponto de vista da encomenda de estado (mas também da privada) de quadros e painéis de pintura de história, sustenta favoravelmente a comparação com o ocorrido na própria Grã-Bretanha – onde, [...] o estado e os particulares não manifestavam interesse senão pelo retrato ou pela pintura dos “Grandes Mestres”*⁴. Perspectiva inovadora que importa salientar, por contrariar a tese de uma quase total ausência de vida cultural na corte dos Braganças, muito explorada pela historiografia liberal e republicana.

⁴ GOMES, Paulo Varela, “Correntes do Neoclassicismo europeu na pintura portuguesa do século XVIII”, *Portugal e Espanha entre a Europa e Além Mar, IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte*, Instituto de História da Arte, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1988, p. 480.

É com este pano de fundo que, há uns anos, dando início ao estudo e levantamento documental relativos às colecções de arte que a Rainha D. Carlota Joaquina (1775-1830) reunira no Paço-Quinta do Ramalhão, perseguia então a hipótese de a sua origem radicar, em parte, na inúmeras vezes mencionada compra de pinturas da colecção do Príncipe de Ligne, efectuada pelo então Príncipe Regente D. João⁵, por intermédio de D. Lourenço de Lima (1767-1839), embaixador em Viena de Áustria, de 1794 a 1801. Tal suposição fora apresentada pela historiadora-museóloga Paula Mesquita Santos, no seu artigo pioneiro sobre aquelas colecções⁶ e tinha como fundamento uma carta que Vieira Portuense (1765-1805) dirigira a D. Rodrigo de Souza Coutinho (1745-1812), 1.º Conde de Linhares, na qual o pintor tentara vender à Coroa as pinturas que reunira no seu périplo por Itália. Escrevera Vieira, de Londres, em 17 de Julho 1798, que “*Nos quadros igualmente faria a mesma coiza, querendo algum tempo como sei fex o Principe de Line dos Paizes Baixos que tendo em Vienna a sua colleção de Pinturas por via do Excellentissimo Senhor Dom Lourenço de Lima cedeu a Vossa Magestade Alteza a dicta colleção por 50 mil cruzados recebendo por spaço de 10 annos a soma de 5000 cruzados muito mais achando-se a dicta colleção rica dos flamengos e necessaria de ser guarneçada dos grandes mestres Itallianos como juntamente são os meos, pois he hum suberbo Guido Albani Tiarcini Schidoni [...]*”⁷. Não sendo certo que a negociação dos quadros de Vieira tivesse tido sucesso, contrariamente à da sua colecção *Bodoniana*, que actualmente se encontra na Biblioteca Nacional de Lisboa, deixou, no entanto, um lastro, por vezes utilizado, sempre que se tratava de questionar a origem dos acervos pictóricos régios, nomeadamente quando esta era incerta.

Já no século XIX, o Conde Athanasius Raczinsky (1788-1874) no seu périplo pelas Casas nobres e palácios de Lisboa, na procura de colecções de arte, referira que no Palácio Real da Ajuda, as obras de pintura antiga seriam

⁵ O Príncipe D. João assegura a Regência em nome da rainha D. Maria I (1734-1816), entre 1792-1799, oficiosamente; e entre 1799-1816, oficialmente; e como rei, após 1816.

⁶ SANTOS, Paula Mesquita, “A Colecção de D. Carlota de Bourbon, oriunda do Ramalhão, em Sintra [...]”, in *Vária Escrita*, n.º 2, Sintra, 1995, pp. 261-312.

⁷ BLANCO, Francisco Cordeiro, “Uma Carta Inédita de Vieira Portuense”, in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, Vol. I, n.º 3, Lisboa, 1948, pp. 147-151. Em ANTT, MNE, Cx. 149, de 1799, Vieira dá nota das pinturas que deseja vender à coroa portuguesa, informando “de ter dado ordem o mês passado a Génova donde as Cx.s se achavão”.

provenientes da colecção do Príncipe de Ligne – “*Hors les anciens tableaux d’Ajuda que je crois proviennent en grande partie d’une collection du prince de Ligne [...] et parmi lesquels il y en a de bons, la cour ne possède guère d’obets d’art qui méritent d’être cités*”⁸. Juízo crítico, quase sempre aplicado pelos estrangeiros, nem sempre inteirados das especificidades lusitanas. E nem sempre acolhidos nos interiores das casas nobres⁹, salvo raras excepções, de que foram notórios os casos de William Beckford (1760-1844) e do próprio Racziński.

Quis a fortuna que quando realizávamos a pesquisa documental nos Arquivos da Torre do Tombo, para o estudo das colecções de arte de D. Carlota Joaquina, localizássemos a tantas vezes citada e nunca esclarecida lista das pinturas que o Príncipe de Ligne vendera ao então Príncipe Regente de Portugal, descrita no *Catalogue des tableaux appartenans à son Altesse le Prince de Ligne*¹⁰.

No entanto, se aquele conjunto documental permitia comprovar agentes e processos de aquisição de obras de arte pela corte mariana e joanina, nele não se encontrava relação com o processo de formação da colecção da futura Imperatriz-Rainha, cujo esclarecimento estava, em parte, em documentação guardada na Biblioteca da Ajuda¹¹. Mas permitiu clarificar um capítulo do estudo das colecções régias de pintura, no final do Antigo Regime.

⁸ RACZYNSKI, Le Comte A., *Les Arts en Portugal. Lettres Adressées à la Société Artistique et Scientifique de Berlin*, Paris, Jules Renouard, 1846, pp. 404-405.

⁹ CARRÉRE, J. B. F.; CHAVES, Castelo Branco, introdução, *Panorama de Lisboa no ano de 1796*, Biblioteca Nacional; Lisboa, 1989. Chaves refere, que a visão desprimorosa que aquele autor se deveria, provavelmente, à impossibilidade “de visitar os palácios e conventos onde existiam tesouros artísticos, galerias de pintura e bom mobiliário”, o que o teria levado a deduzir “que não havia em Portugal nem mais nem melhor que aquilo que lhe esteve ao alcance do conhecimento no meio pobre, restrito, em que foi forçado a viver”.

¹⁰ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, ANTT, Arquivo do Ministério dos Negócios Estrangeiros, MNE, Cx. 525. Doravante, sempre que nos referirmos a este manuscrito utilizaremos a denominação de *Catalogue*.

¹¹ Ver BARROS, Mafalda Magalhães, *As colecções de arte da Rainha D. Carlota Joaquina de Bourbon (1775-1830): da colecção privada aos Museus Públicos. O manuscrito da Biblioteca da Ajuda: Memórias e Silêncios*. <https://repositorio.ual.pt/handle/11144/4459>.

I.I. Liberalidade e “régia munificencia” joanina

A 2 de julho 1795, D. Lourenço de Lima, então embaixador em Viena de Áustria, participa a Luís Pinto de Sousa Coutinho, que “*O Príncipe de Ligne, chefe de huma das mais respeitáveis casas dos Países Baixos [...] tendo perdido os imensos bens que aly possuía, hé obrigado, para subsistir a vender o pouco que poude salvar*”, [pedindo] “*com irresistível instancia quizesse propor à nossa corte a aquisição de parte da sua galleria de preciosos quadros*”, de que lhe enviara nota. Escreve o Embaixador ter então prometido fazer chegar à corte carta particular sobre aquela matéria, insistindo junto do secretário de Estado dos Negócios do Reino, da Guerra e dos Estrangeiros que se tratava “*de huma aquisição preciosa ao módico preço de 50 mil florins, pagos ou com huma renda perpétua de 2500 florins ao ano, ou de 5 mil em dez anos*” e que, em caso de anuência, tal gesto representaria “*hum benefício digno da grandeza de Sua Magestade*”. Era, nas palavras do Embaixador, dupla a vantagem para o soberano pois, não só “*augmentar[ia] a sua regia colecção com quadros dignos della*”, como empregaria “*a sua régia Munificencia a favor de hum homem tão respeitável pelo seu nascimento e pela justiça do motivo que o faz infeliz*”. Comprometia-se, de igual modo, a remeter a “*Nota ou lista dos quadros e das raridades pela primeira ocasião e pela via de Génova por não carregar tanto a Posta*”, pedindo uma “*resposta particular*” sobre aquele assunto¹². Datada do mesmo dia 2 de julho, seguia, em correio diferenciado, a lista das obras objecto do negócio, não sendo certa a data em que teria chegado às mãos do ministro português.

I.II. Quem era Charles-Joseph, Príncipe de Ligne (1735-1814)

Charles-Joseph de Ligne, Príncipe hereditário do Sacro Império Romano, que propunha a venda de parte da sua colecção de pintura ao Príncipe Regente de Portugal, era oriundo dos Países Baixos austríacos e pertencia a uma das mais antigas e ilustres casas da nobreza católica europeia.

¹² ANTT, MNE, Livro 749, carta n.º 30, de 2 de Julho de 1795.

Com uma vasta cultura e relacionando-se com a mais alta aristocracia e os mais destacados intelectuais do seu tempo, fora, de acordo com o seu biógrafo Philip Mansel, “*un courtisan professionnel*”, numa época em que as cortes reais detinham poder e reinavam sobre a cultura¹³.



“Charles Jh. Lamoral Prince de Ligne d’Amblise et du S.t Empire Conte Souverain de Fagnoles (...), Grand d’Espagne chevalier de la Toison d’Or, Comt. de l’Ordre de Marie Therese, Felit Marechal, Colonel et proprietaire du regiment de son nom & né en 1733 mort en 1814”¹⁴.

¹³ MANSEL, Philip, *Le Prince de Ligne le charmeur de l’Europe*, Perrin, 2002, p. 9.

¹⁴ https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/97/Charles-Joseph_de_Ligne.jpg. A legenda da pintura indica 1733 como data de nascimento do Príncipe, quando as fontes consultadas apontam para o ano de 1735.

Viajante incansável, espírito culto e livre, deixou nas suas *Memórias* e em muitos outros escritos, as suas impressões sobre monarcas, políticos, militares, filósofos, homens de letras, intelectuais, com os quais se relacionou, expressando um pensamento próprio sobre os ambientes das cortes de Versailles, de *Sans-Souci* na Prússia, de São Petersburgo, de Viena, que frequentou enquanto príncipe do Sacro Império romano-germânico. Assistira à queda da monarquia francesa, e à utilização das ideias de Voltaire que admirava, e com o qual se correspondeu, para a destruição de um modo de vida que prezava. É o próprio a afirmar que “*on profanerait le nom de Voltaire et de Rousseau pour renverser les trônes et les autels, les palais, les châteaux et les lois. Qu’on ne dise point que c’est la philosophie qui a produit les monstres [...]*”, mas sim, considerava, a ambição de uns quantos, lamentando os crimes cometidos a cobro de ideias que ambicionando o progresso social, tinham levado ao que apelidava de “*barbarie*”¹⁵.

Charles-Joseph era o representante de uma linhagem que se tinha destacado por serviços militares prestados e altos cargos desempenhados, ao longo de gerações, ao serviço dos Habsbourg, feitos que tinham cumulado os Príncipes de Ligne de prestígio e património. O Palácio de Beloeil, a casa de família, dispunha de vastos domínios que se estendiam de Bruxelas à fronteira com a França. Porém, com a ocupação dos Países Baixos Austríacos, na sequência da derrota infligida pelos exércitos napoleónicos, aos das forças da coligação do Sacro Império Romano Germânico, na batalha de Fleurus, em 25 de Junho de 1794, a região de Hainaut, onde a família detinha bens, ficara sob administração francesa.

Com o seu património sob sequestro, Charles-Joseph procura refúgio em Viena, capital do Império, onde se instala. No entanto, e, como era comum no estrato social ao qual pertencia, os meios de que dispunha, para acudir às inúmeras despesas que o seu estilo de vida comportava, eram sempre insuficientes. Nas *Mémoires*, o príncipe desabafa – “*La vie est un rondeau; elle finit à peu près comme elle a commencé; les deux enfances en sont une preuve*

¹⁵ LIGNE, Charles Joseph, *Memoires du Prince de Ligne*, Bruxelles et Leipzig, 1860, p. 170.

[...]. *Des créanciers, des usuriers dans mon antichambre, comme au temps où j'étais réduit à la maigre pension paternelle; des emprunts que je fais sous un prétexte fastueux et qui servent à satisfaire des besoins réels, à peu près comme je faisais à vingt ans aux banques de pharaon [...]*¹⁶.

Na sua antecâmara precipitavam-se os credores, visitas pouco desejáveis, pois, como confessava, “*me voilà donc pauvre gentilhomme*”¹⁷. Tais contrariedades não o inibiam, contudo, de viver “*entouré d'une large maisonnée*”¹⁸, comparando a sua actual residência, às suas próprias ideias, considerando-a “*la seule ouverte dans Vienne. J'ai six plats à dinner, cinq à souper. Arrive qui veut, s'assoit qui peut. Quelques fois lorsque les soixantes personnes qui la fréquentent arrivent et s'y rencontrent en même temps, mes chaises de paille n'y suffisent pas [...]*”¹⁹.

Poder e imagem.

Apesar de continuar a debater-se, como escreve o seu biógrafo Philip Mansel, entre “*une nuée de dettes et des plans pour s'en sortir*”²⁰, Ligne afirmava-se como um grande senhor, na corte dos Habsbourg, mesmo que para tal continuasse a contrair dívidas. É o próprio a admitir – “*J'aime assez à faire le beau dans les rues de Vienne, à cheval derrière la voiture de l'empereur, aux grands cérémonies où je remplace le grand chambellan... J'arrange avec assez de coquetterie mon collier et mes rubans, ce que Roger Damas²¹ appelle d'une manière si aimable le bouquet de l'honneur*”²².

Numa sociedade profundamente hierarquizada, na qual as despesas de representação e os consumos sumptuários eram instrumento indispensável de auto-afirmação, Charles Joseph não escapava a um padrão de comportamento, comum na alta aristocracia das sociedades pré-industriais,

¹⁶ LIGNE, Charles Joseph, 1860, p. 155.

¹⁷ LIGNE, Charles Joseph, *Idem, Idem*, p. 155; MANSEL, 2002, p. 162.

¹⁸ MANSEL, 2002, p. 165.

¹⁹ LIGNE, Charles Joseph, 1860, p. 155; MANSEL, 2002, p.151.

²⁰ MANSEL, 2002, p. 75.

²¹ Roger Damas (1765-1823) era um oficial do exército francês e general monárquico que lutou contra as forças revolucionárias francesas, tendo participado com Ligne em diversas campanhas militares.

²² LIGNE, Charles Joseph, 1860, p. 151.

para a qual, “ses dépenses lui sont dictées – indépendamment de ses ressources — par son rang et les obligations de représentation imposées par la société”²³. Ligne actuava, pois, de acordo com normas e valores compatíveis com o estatuto da Casa e linhagem secular que representava²⁴ e que se traduziam na “*représentation du rang par la forme*”²⁵.

Como Montesquieu afirmara, e Elias corrobora, muitas daquelas famílias “*vivaient de leurs capitaux*”, o que significava “*qu’ils vendaient des terres reçues en héritage et peut-être aussi des bijoux et autres objets de valeur pour payer leurs dettes*”²⁶. A venda de património, isto é, de parte das colecções de arte que Ligne, com a ajuda do secretário, conseguira deslocar para Viena, tornara-se uma forma de minorar as constantes faltas de liquidez que enfrentava. O próprio confessa, em 1796, “[...] *un temps où les revolutions privent de tout secours. J’ai vendue pour vivre mes tableaux, ma vaisselle, et je vends le peu d’esprit qui me reste*”²⁷.

I.III. A resposta da corte portuguesa à proposta apresentada pelo Príncipe de Ligne

Não tardou a réplica à proposta que D. Lourenço de Lima apresentara à corte portuguesa, pois, apesar das dificuldades nas comunicações, com data de 12 de Novembro desse mesmo ano, já o Embaixador informava para Lisboa que – “*Sexta feira 6 do corrente tive[ra] a honra de receber o despacho*”, com “*data de 24 de Outubro e com elle as felizes noticias da saúde de Suas Alt.as Reais Os Príncipes Nossos Senhores [...]*”, bem como, no mesmo despacho, “*tive[ra] também o gosto de receber as certezas (?) de que Sua Mag.de que D. G.de consentia na compra dos quadros do Príncipe de Ligne pelo preço de 50000 florins pagos no discurso de dez annos, a 5000 florins ao anno*”, dando nota do regozijo e das “*demonstraçoens de reconhecimento, de alegria e de sincera*

²³ ELIAS, Norbert, *La Société de Cour*, Flammarion, 1997, p. 44.

²⁴ ELIAS define esta condição como *Status-consumption ethos*. Ver ELIAS, Norbert, 1997, p. 48.

²⁵ ELIAS, 1997, p. 42.

²⁶ ELIAS, 1997, p. 56.

²⁷ LIGNE, Charles Joseph, prince de, 1735-1814, *Fragments de l’histoire de ma vie*, Plon, Paris, 1927, p. 166. Disponível online <https://archive.org/details/fragmentsdelhist01lign/page/n43/mode/2up>. Consulta dia 15.05.20.

gratidão”, não só por parte daquele Príncipe, como do “*numeroso partido de parentes e amigos*” daquele “*omem tão digno e tão benemérito pelo seu nascimento, pelas suas qualidades, pelo seu actual infortúnio, e pella honrosa causa delle*”, manifestando, igualmente, quanto era de “*louvar com respeitoso reconhecimento o Nome e actitude do Príncipe Nosso S.r que fazendo huma aquisição a preço equitativo, mas em circunstâncias que fizeram hesitar outros soberanos a quem elle os tinha offerecido, dá mais huma prova da sua generosa e illuminada virtude e fixa para sempre o sincero agradecimento deste illustre infeliz*”. Informava, ainda, ter feito “*passar ao Príncipe o primeiro pagamento dos 5000 florins de que elle tanto necessita[va]*”, e que iria, “*em poucos dias*”, na “*companhia do mais hábil pintor [...] a examina[r]*” a colecção, deixando para a posta próxima a informação sobre o “*melhor methodo de [a] fazer transportar directamente a Lisboa e com a possível brevidade*”²⁸.

Pelos montantes das prestações abonadas pela Coroa portuguesa ao Príncipe de Ligne consideramos que apenas as pinturas terão sido adquiridas e não os restantes objectos que formavam o “*Cabinet de Raretés appartenant à son Altesse le Prince de Ligne*”, descrito nas 89 entradas que constituíam a segunda parte do *Catalogue*, manuscrito enviado para Lisboa.

Depreendemos das palavras do Embaixador que a compra fora efectuada sem a observação das pinturas, tendo sido valorizada, essencialmente, a intenção de fazer um gesto magnânimo, em nome do Príncipe Regente de Portugal, na corte de Viena, isto é, a aquisição de um conjunto de obras de arte, onde constavam nomes sonantes da pintura europeia, o que permitia à Coroa aumentar as suas próprias colecções de pintura, demonstrando a “*generosa e illuminada virtude*” do Regente, como afirmara D. Lourenço de Lima, bem como a “*regia munificência*” do soberano, isto é, a “*largueza*” e “*liberalidade*”²⁹ do mesmo senhor. O empenho do Embaixador em levar a bom termo aquela aquisição, é reconhecido pelo Príncipe de Ligne, que, nas suas *Mémoires*, e a propósito de uma “*Descida da Cruz*”, de Van Dyck, lhe retribui a amabilidade – “*Il me nourrit ce tableau, à present que j’ai tout perdu, par les cinq mil florins*

²⁸ ANTT, MNE, Livro 749, carta n.º 51, de 12 de Novembro de 1795.

²⁹ BLUTEAU, Rafael, *Diccionario da Língua Portuguesa*, Tomo II, Officina Simão Thadeo Ferreira, Lisboa, 1789, p. 104.

*que me fait la cour de Portugal, grâce à l'obligeance du meilleur des hommes, son ministre Lima*³⁰.

As razões que poderiam justificar o facto de “*outros soberanos*” terem hesitado no negócio, segundo confessava o Embaixador, leva-nos a equacionar algumas hipóteses: seriam todas as pinturas originais dos artistas mencionados, ou, em parte, cópias de *atelier* e, como tal, mais acessíveis, num momento em que no mercado havia uma grande disponibilidade de obras de arte, motivada pela desamortização de ordens religiosas, e o empobrecimento das elites de Antigo Regime? Seria excessivo o valor pedido, para as obras que eram apresentadas? Teriam eventuais interessados na corte de Viena padecido da mesma escassez de meios financeiros, em consequência dos sobressaltos causados pelas invasões napoleónicas? Dúvidas para as quais não temos respostas seguras. Mas sabemos que nem todas as pinturas seriam originais dos autores mencionados no *Catalogue*, mas sim, cópias ou réplicas de *atelier*, pois, algumas das obras adquiridas pela corte portuguesa, que julgamos ter localizado, correspondem a duplicados de outras que se encontram, actualmente, em museus europeus.

As cópias

O facto de no século XVII o mercado de cópias ser muito activo e serem correntes as réplicas feitas nos *ateliers* de artistas consagrados, ou por seus discípulos, pode justificar que no “*Catalogue*”, surjam obras cujos títulos e autorias correspondem a pinturas, com iguais denominações, que integram colecções de museus europeus. São diversos os exemplos, do caso da pintura, atribuída a Giordano, “*Le Combat d'Enée et Turnus*”, entrada n.º 3, que presumimos possa ser uma réplica da pintura, “*Turno vencido por Eneas*”, atribuída ao mesmo autor, que pertence às colecções do Museu do Prado em

³⁰ LIGNE, Prince de, *Fragments de l'histoire de ma vie*, Paris, Libraire Plon, Paris, 1927, t. I, p.166. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9736749v>; XAVIER, Hugo, “Os Tempos Monárquicos: dos faustos joaninos ao ateliê de D. Carlos”, in *Pintura e Mobiliário do Palácio de Belém*, Museu da Presidência, 2005, p. 28. No “*Catalogue des tableaux appartenans à son Altesse le Prince de Ligne*”, lista manuscrita das pinturas que o Príncipe Regente adquiriu, a primeira entrada corresponde a “*Une Descente de Croix*”, atribuída a “*Wandyck*”, à qual Ligne se refere inúmeras vezes.

Madrid³¹, e que outrora integrara a colecção do rei Carlos II, de Espanha; aos retratos dos príncipes de Ligne, igualmente localizados em colecções europeias.

I.IV. O partido vienense na corte de Lisboa

O interesse naquele negócio por parte de D. Lourenço de Lima é compreensível, pois significava não só agradar a uma personalidade que gozava de um grande prestígio na Corte Católica dos Habsbourg, bem como ao seu “partido” na corte de Lisboa, já que Charles-Joseph de Ligne era parente do 2.º Duque de Lafões, D. João Carlos de Bragança e Ligne de Sousa Tavares Mascarenhas da Silva (1719-1806), sendo os avôs de ambos irmãos. O Duque, que vivera igualmente emigrado na corte vienense, durante o consulado do Marquês de Pombal, poderia, agora, em Lisboa, interceder a favor do seu parente, junto do Príncipe Regente D. João. A provar a relação entre ambos está a carta, datada de 14 de Janeiro de 1795, que D. Lourenço de Lima remetera, a título privado, “*para o Duque de Alafoens*”, da parte de Ligne, na qual o embaixador esclarece que “*não podia com decência deixar de ceder às instâncias do Príncipe de Lignes, que me pediu lha remetesse; o qual com toda a Principal Nobreza deste Pays, não cessão de fazer o Elogio das qualidades Pessoaes do mesmo Duque*”, como alguém, “*(Duque de Allafoens) que aqui com tanta razão se adqueriu a mais alta reputação; e que ainda hoje hé geral e superiormente estimado [...]*”³². Ligne, aliás, considerava o, por ele denominado, “Duc de Bragance”, como um dos três seres mais perfeitos que conhecera, sendo um dos outros dois, o seu próprio filho Charles (1759-1792) que morrera jovem no campo de batalha³³.

A interferência, neste “negócio”, do 2.º Duque de Lafões, parente de Ligne e da família Real de Portugal, é, pois, plausível, confirmando as teses de Bello Vásquez sobre os laços que ligavam a corte de Lisboa à de Viena e o papel

³¹ “Turno vencido por Eneas”, óleo sobre tela, 1688, inv. n.º P005137, Dim. alt. 222cm por compr. 180cm. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/turno-vencido-por-eneas/db5576a1-7ee9-408b-9c44-802b67aa09a5?searchid=9f366a0b-45a9-2e13-02ce-0f54653d176e>, consultado a 18.04.2020. A ficha técnica da obra refere a menção da pintura no testamento de Carlos II, *Inv. Testamentaria Carlos II, La Zarzuela, 1701-1703*.

³² ANTT, MNE, Livro 749, n.º 4, de 14 de Janeiro de 1795.

³³ LIGNE, 1927, t. I, p.182 ; LIGNE, 1860, p. 221.

determinante de elementos da primeira nobreza de corte, enquanto “vanguarda intelectual”, na introdução das *Luzes* em Portugal, reconhecendo aquela autora a pouca atenção que se tem prestado aos contactos entre as duas cortes, “embora se revelem como fulcrais para o grupo” que integrava o Duque de Lafões, a Condessa de Vimieiro, Teresa de Mello Breyner (1739-?), ou a futura Marquesa de Alorna, Leonor de Almeida (1750-1839) cuja importância para a criação de instituições como a Academia Real das Ciências de Lisboa, fora determinante. Diz R. B. Vasquez que naquele crepúsculo do Antigo Regime, o poder régio inscrevia-se “*na linha do despotismo esclarecido das cortes russa, prussiana, e sobretudo austríaca*”, o que se reflectia nas opções políticas, mas também culturais, estéticas e literárias, isto é, na introdução “*de reportórios procedentes da Áustria e de Itália*”³⁴, e na importância estratégica da ligação política aquele eixo.

A aquisição de obras de arte para o soberano, por conseguinte de bens de significado cultural, traduzia a centralidade da cultura na acção de um monarca em tempos de “*Ilustração*”, representando, como afirma V. Pinchera, a “*means of expressing and accumulating symbolic capital*”³⁵. Sendo escasso o mercado de arte em Portugal, contrariamente ao que se verificava nos países do centro europeu, tal operação encontrava uma justificação suplementar. O engrandecimento das colecções régias de pintura, aliado à manifestação de “liberalidade” por parte do soberano, deveriam parecer ao Embaixador razões suplementares para o seu empenho naquela transacção.

³⁴ Apud. VÁSQUEZ, Raquel Bello, *Uma certa ambição de glória. Trajectórias, redes e estratégias de Teresa de Mello Breyner nos campos intelectual e do poder em Portugal (1770-1798)*. Tese de Doutoramento, Universidade de Santiago de Compostela, 2005, pp. 16-17, 57, 59, 89. Consulta online 16.04.2020. https://www.academia.edu/4124874/Uma_certa_ambi%C3%A7%C3%B5_de_gloria_Traject%C3%B3ria_redes_e_estrat%C3%A9gias_de_Teresa_de_Mello_Breyner_nos_campos_intellectual_e_do_poder_em_Portugal_1770-1798. A autora evidencia o grupo que se reunia à volta do 2.º Duque de Lafões, após o seu regresso a Portugal em 1779, a importância do mesmo para a criação de instituições como a Academia Real das Ciências de Lisboa e a sua ligação à corte de Maria Teresa de Áustria (1718-1780) e de seus sucessores. Por Viena passaria, de igual modo, em 1780, D. Leonor de Almeida (1750-1839), Condessa de Oyenhausen, futura Marquesa de Alorna, que dali manterá correspondência literária com Teresa de Mello Breyner (1739-?), levando Vásquez a evidenciar o facto de “*o grupo de ilustrados portugueses*”, pertencer à “*primeira nobreza*” de corte.

³⁵ PINCHERA, Valeria, *The art consumption in early modern Florence. The collections of the aristocracy in the 17th and 19th centuries*, IECH, 2006, p. 22. Disponível em <http://www.helsinki.fi/iehc2006/papers1/Pinchera.pdf>. Consulta em Março de 2020.

O envio da colecção.

Sendo a situação política na Europa de uma enorme instabilidade, como consequência do avanço do exército francês pelos territórios europeus, o conjunto de pinturas foi ficando em Viena. Na correspondência daquela Legação, em carta datada de 16 de Julho de 1796, D. Lourenço de Lima, após minuciosa descrição da situação militar nos territórios circunvizinhos, refere “a situação da Itália e os perigos e incertezas da navegação entre Génova e Lisboa”, esperando a aprovação para a resolução que tomara “de não remeter por ora a Lisboa a colecção de quadros que Sua Mag.de q D.s Gde foi servida comprar ao Príncipe de Ligne e que aqui se achão seguros e bem guardados”, afirmando que, “logo que das circunstancias gerais possa resultar a segurança da remessa”, a enviaria prontamente e “com preferência pela via de Génova”, que lhe parecia a mais própria, assim cessassem “as inquietaçoens da Itália”³⁶.

Tais condições de segurança só se apresentariam no ano de 1800, sendo a corte informada pelo ofício de 9 de Abril que, finalmente, partia, rumo a Lisboa, “a colecção dos quadros” adquirida ao “[...] Príncipe de Ligne, a quem se paga todos os annos a consignação da decima parte do preço total por que S. Mag.de foi servida comprarlhe” aquela, “que agora se remete a Lisboa, como segura no comboio, que vai partir de Trieste [...]”³⁷, não sendo provável que tardasse muito a sua chegada, uma vez que os barcos carregavam, de igual modo, cereais necessários ao abastecimento da capital.

II. A colecção de Pintura do Príncipe de Ligne

II.I. O catálogo

A colecção de pintura adquirida ao Príncipe de Ligne é descrita no “*Catalogue des tableaux appartenans à son Altesse le Prince de Ligne*”³⁸, manuscrito anónimo que D. Lourenço de Lima envia para a corte de Lisboa, anexo à carta endereçada a Luís Pinto de Souza Coutinho, com data de 2 de Julho de 1795.

³⁶ ANTT, MNE, Livro 750, n.º 30, de 16 de Julho de 1796.

³⁷ ANTT, MNE, Cx. 526.

³⁸ ANTT, MNE, Cx. 525.

Contemplando a descrição das 65 pinturas, que vão dos retratos de aparato, de grandes dimensões, às obras de menor porte, dignas de um gabinete de “amador” ou, como refere o autor, “propre à figurer dans un Cabinet choisi”, o “Catalogue des tableaux appartenans à son Altesse le Prince de Ligne”, é constituído por sete páginas, que contêm informação sobre os títulos, autorias e dimensões das obras, em “pieds” e “pouces”.

Catalogue des tableaux appartenans à son Altesse le Prince de Ligne.		nom des tableaux.	hauteur.	largeur.	
		pieds.	pouces.	pieds.	pouces.
1.	Une Defense de Coix. — — — — — Ce superbe tableau dont la gravure est connue de tous les amateurs, peut être regardé comme le chef d'œuvre de Wanduyck. On y reconnaît le fameux Elvir et le rival de Rubens. 15,000 florins d'Allemagne.	Wanduyck	6.	10.	4. 3. 202x
2.	Bacchus et Ariane? — — — — — Grand et riche Composition, admirable par l'effet, la couleur, et la noblesse des figures.	L. Giordano.	6.	6.	9 1/2 244, 232
3.	Le Combat d'Oric et Turus. — — — — — Londant du précédent, occupant le même mérite d'ensemble et les mêmes beautés de détail. Ces deux tableaux sont estimés, dans le livre de Harlet de Bergelles 20,000 florins d'Allemagne.	Le même			
4.	La Mort de Scipion — — — — — Equis remarquable par la facilité du fini, le caractère de la figure principale et l'expression des autres.	Le même	2.	4.	3. 2.
5.	Phaeton aux pieds de son Pere — — — — — Tout la chaleur de Coloris et le lumineux que le sujet comporte. Ce deux tableaux offrent tout l'esprit de la premiere Plé. Ils semblent qu'ils pourraient à être terminés.	Le même	2.	7.	3. 3. 19, 14x

ANTT, Arquivo do Ministério dos Negócios Estrangeiros, Cx. 525.

A apresentação parece corresponder a uma sequência decrescente no que respeita a qualidade, ou valor das obras, com destaque para as iniciais, atribuídas a autores que gozavam de grande reconhecimento na sociedade de então, as quais beneficiavam de um maior nível de descrição.

A decisão que o Embaixador português tomara de ir, “*em poucos dias*”, na “*companhia do mais hábil pintor [...] examina[r]*” as pinturas constantes no *Catalogue*, parece corresponder ao preconizado na *Encyclopedie* que, na categoria de “*connoisseur*”, constatava que “*l’on n’est jamais parfait connoisseur en Peinture sans être Peintre*”³⁹, opinião que prevaleceria a partir da segunda metade do século XVIII, de que a prática do ofício daria ao pintor as competências próprias e necessárias para a avaliação naquele domínio do colecionismo, já que os *marchands* nem sempre beneficiavam de uma imagem de imparcialidade no julgamento das obras⁴⁰. Tal não impedia, porém, os erros de avaliação, pois o rigor no mercado de arte tardo setecentista, no que respeita as autorias, decorria da possibilidade dos pintores-avaliadores terem, para além de conhecimentos teóricos, um treino visual prático, o que nem sempre se verificava. Como escreve K. Pomian, apoiando-se em Roger de Piles (1635-1709), pintor e teórico da arte, para se alcançar o estatuto de “*connoisseur*”, que permitisse “*d’attribuer tel tableau à tel peintre*”, era necessário “*avoir vu avec application quantité de Tableaux de toutes les Écoles et des principaux Maîtres*”, ter estudado “*leur manière et leur touche*”⁴¹. Ou, nos termos de Smentek, “*eighteenth-century connoisseur*” seria “*an especially discerning judge, one who approached works of art with methods founded on experience and reason*”⁴², isto é, alguém que, para o desempenho da sua

³⁹ POMIAN, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVIe – XVIIIe siècle*, Éditions Gallimard, 2001, p. 182.

⁴⁰ Este procedimento foi o utilizado quando se tratou de avaliar o conjunto das pinturas que constituíam a herança dos Reis Carlos IV e Maria Luísa de Parma, ambos mortos no exílio italiano, em 1819, para cujo efeito foram nomeados os pintores de Câmara, ou no caso da filha dos soberanos, a rainha D. Carlota Joaquina cuja coleção de pintura foi, igualmente avaliada por académico de reconhecido mérito, como era o caso do professor de pintura histórica da Academia Real de Belas Artes, o pintor António Manuel da Fonseca, acompanhado naquela missão pelo pintor restaurador Luiz Tirinnanzi. Ver BARROS, Mafalda Magalhães, *As coleções de arte da Rainha D. Carlota Joaquina de Bourbon (1775-1830): da coleção privada aos Museus Públicos. O manuscrito da Biblioteca da Ajuda: Memórias e Silêncios*. Repositório Camões, Universidade Autónoma de Lisboa, <http://hdl.handle.net/11144/4459>.

⁴¹ POMIAN, p. 180.

⁴² SMENTEK, Kristel, *Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century Europe*, Studies in Art Historiography, Ashgate, 2014, p. 3.

actividade, deveria conjugar conhecimento teórico, e treino visual, que permitissem ir além da descrição dos atributos estéticos da obra, para nela encontrar a materialidade/individualidade da “mão” do artista. O que significava que um “*connoisseur*” seria aquele que, graças à prática visual, estaria habilitado a distinguir “*les tableaux des maîtres d’avec leurs élèves ou imitateurs*”, e para o qual “*l’article le plus essentiel de la connaissance des tableaux*”, seria “*la distinction des copies d’avec les originaux*”⁴³.

A preocupação crescente com a “mão” singular do artista, cujo culto o século XIX consagraria, significava observar uma pintura para nela desvendar um nome, centrar o olhar numa obra para nela revelar o pintor, isto é, um autor⁴⁴, operação exigente que requereria um longo treino que, suspeitamos, não dispusesse o tal “*hábil pintor*”, nem tão pouco o autor do catálogo. Pois, por mais ou menos viajados que aqueles fossem, dificilmente dominavam todas as “*escolas*” da pintura europeia, desde as diversas “*maneiras*” dos pintores italianos, à grande diversidade de obras provenientes dos *ateliers* flamengos e holandeses que abasteceram um mercado de arte florescente, a partir do século XVII. Decorriam destes constrangimentos serem as atribuições feitas por critérios muito diversos dos praticados na actualidade, em que o recurso a métodos comparativos, ou a equipamentos sofisticados, permitem um maior rigor na análise. Naquele final de setecentos era comum a coexistência, no mesmo catálogo, de obras de autoria relativamente certa, com outras de atribuição duvidosa, obras dadas como autênticas que eram cópias de *atelier*, obras anónimas, às quais se tentava a aproximação a um autor consagrado, através do subterfúgio, dita “*dans le goût de*”, normalmente de um pintor com créditos firmados, sendo comum os originais e as cópias, as obras de autores conhecidos e as anónimas, serem descritos como se essa diferença de estatuto não fosse relevante⁴⁵.

O valor estético atribuído a cada obra determinava, por fim, uma hierarquia no catálogo, sendo as consideradas de mais fraca qualidade de execução

⁴³ POMIAN, 2001, p. 193, citando Antoine-Nicolas Dezallier d’Argenville (1723-1796), naturalista e crítico de arte francês.

⁴⁴ POMIAN, 2001, pp.180-181; SMENTEK, Kristel, 2014, p. 6.

⁴⁵ POMIAN, 2001, p. 164.

relegadas, quase sempre, para o final das listas, sem qualquer tipo de realce descritivo.

Podemos, de igual modo, suspeitar que o Príncipe de Ligne terá tido um papel activo na classificação das pinturas do *Catalogue*. Numa operação daquela natureza, a liberdade do avaliador era naturalmente condicionada, tendo que balancear o seu julgamento, face aos vários interesses em jogo, quer os do coleccionador-vendedor que procurava obter o maior benefício possível pelos bens dos quais, por necessidade, se desfazia; quer, no lado oposto, os do comprador, ou frequentemente o seu representante, que procurava não prejudicar o senhor que servia, quase sempre um príncipe, ou grande aristocrata.

A elaboração do catálogo da colecção de pintura do Príncipe de Ligne não deverá, assim, ter escapado aos condicionalismos do tempo, e supomos que, tal como em outros casos que estudamos, tivesse sido um exercício de compromisso entre a exactidão e o devaneio, e que o perito avaliador, por mais ou menos “*connoisseur*”, tivesse sido, então, o que desejavam os vendedores, isto é, “*un expert docile et soumis*”, tal como enuncia K. Pomian⁴⁶ para aquele período e para aquele tipo de circunstância. E que o exercício de crítica por parte do Embaixador português não tivesse existido. Não era esse o seu papel.

No que respeita aos valores monetários apenas são apresentados os relativos às três primeiras entradas que são avaliadas em “*florins d’Allemagne*”. Logo a abrir a lista, “*Une Descente de Croix*” (ou Calvário), atribuída a “*Wan Dyck*”, um modelo que a gravura ajudara a divulgar e que fora muito replicado por inúmeros outros autores, surge com a indicação de “*15,000 florins d’Allemagne*”. E o par, de temática mitológica, que lhe sucedia, dado a Luca Giordano, relativamente ao qual é dito, “*sont estimés dans le livre de Raretés de Bruxelles 20,000 florins d’Allemagne*”. Em sequência surgia um outro par imputado, igualmente, a Luca Giordano, mas este sem valor atribuído, tal como relativamente aos que sucediam, apenas descritos do ponto de vista estético, com apreciações vagas.

⁴⁶ POMIAN, 2001, p. 178.

O conjunto integrava 23 retratos (35,4%), 15 pinturas de tema mitológico (23%), 8 pinturas de temática religiosa, ou da história sagrada (12,3%), 8 pinturas de paisagens (12,3%), 2 pinturas de história da Roma clássica (3%), 2 de batalhas e 7 pinturas de género. A “grande pintura” então representada pela história, pela história sagrada, a mitologia e os retratos; os “géneros menores”, por paisagens pontuadas de figuras, uma natureza morta, cenas de interiores, a pintura dita de “género”, que retratava cenas do quotidiano, e que então adquirira relevância nas colecções de arte. Uma laicização do gosto, testemunhada por uma menor presença da pintura religiosa e que se verificava em consequência da influência da cultura das Luzes e de uma maior disponibilidade no mercado de pintura proveniente dos *ateliers* flamengos e holandeses, especializados naquele tipo de produção e que proporcionavam “*vivacious and wider artistic offerings*”⁴⁷.

O estudo do catálogo permite-nos observar que diversas pinturas são apresentadas como constituindo *pendant* com outras, o que nos remete para uma tipologia de gosto que privilegia “a regra de simetria da arquitectura clássica”⁴⁸, e o ordenamento dos elementos decorativos, dispostos de um modo simétrico e, quase sempre, em número par; a utilização de conjuntos, criando cenários adequados a uma teatralização do quotidiano, indissociável de uma vivência aristocrática de Antigo Regime.

Os pequenos formatos são em número considerável, tão de acordo com a difusão do gosto por “*les petits tableaux flamands et hollandais dans les hautes sphères de la société*”⁴⁹, que decorreu paralelamente ao aumento do número de colecionadores, ao longo do século XVIII, apontando para a existência de espaços arquitectónicos de dimensão inferior às galerias de aparato, concentrando-se naqueles as pinturas com representação de interiores domésticos, ou com cenas de costumes e paisagens de pequenas dimensões.

⁴⁷ PINCHERA, Valeria, *The art consumption in early modern Florence. The collections of the aristocracy in the 17th and 19th centuries*, IECH, Helsinquia, 2006, citando J. Muller, *Private Collections in the Spanish Netherlands: Ownership and Display of Paintings in Domestic Interiors*, in P. Sutton (ed.), *The Age of Rubens. Catalogue exhibition, Museum of Fine Arts Boston*, 1993, pp. 195-205.

⁴⁸ CHAUNU, Pierre, *A Civilização da Europa das Luzes*, Volume II, Editorial Estampa, 1995, p. 112.

⁴⁹ POMIAN, 2001, p. 194.

II.II. Os Pintores

Abria o catálogo uma pintura de “*Wan Dyck*”, (Antoon Van Dyck, Antuérpia 1599-Londres 1641), um dos principais artistas flamengos, dos Países Baixos, então ocupados por Espanha, e que fora pintor da corte real de Carlos I de Inglaterra (1600-1649), e pela qual Charles Joseph parecia nutrir grande apreço⁵⁰. Sucediam quatro telas atribuídas a “L. Giordano”, isto é, Luca Giordano (Nápoles 1634-Nápoles 1705), artista que chegara a Madrid em 1692, no reinado de Carlos II (1661-1700), e que regressando à sua terra natal, após a morte daquele soberano, beneficiara da fama que adquirira, enquanto pintor régio, na corte espanhola, sendo particularmente apreciado pelos grandes colecionadores espanhóis.

As cinco primeiras pinturas do catálogo eram, assim, imputadas a dois autores que tinham alcançado fama e prestígio, em vida, nas cortes régias onde haviam estanciado. Sucediam no elenco artistas provenientes, essencialmente, dos Países Nórdicos (Alemanha e Holanda) e da Flandres, com percursos de aprendizagem que os haviam levado às cidades italianas e que forneciam um mercado muito activo naqueles territórios, respondendo a uma clientela interessada na organização de seus próprios “*Gabinet d’amateur*”.

O coleccionismo antiquário e enciclopedista, fruto de “erudição curiosa”, no seu interesse pelas medalhas, pelas antiguidades, pelos “objectos maravilhosos”, as *mirabilia* e pelos diversificados espécimes da natureza, as *naturalia*, que preenchiam os gabinetes de “curiosidades”⁵¹ fora, aos poucos, sendo suplantado pelo coleccionismo de arte que a difusão do gosto pela pintura fomentara.

Para o fim da lista, isto é, dos n.ºs 53 ao 65, foram relegadas as pinturas sem autorias ou méritos detalhados, pelo que deveriam ser consideradas obras de

⁵⁰ Ligne refere-a nas suas *Mémoires* [...].Ver nota 30.

⁵¹ BRIGOLA, João Carlos, *Os viajantes e o “livro dos museus”*, Dafne Editora, Chaia Universidade de Évora, 1.ª edição 2010, p. 14.

menor relevo, excepto, eventualmente, o número 56, “*Une Vierge à mi corps et l’Enfant Jésus*”, que se destacava como “*Excellent et admirable tableau pour la douceur et les graces qu’il respire*”, dito “*dans le goût du Guide*”, numa alusão à pintura celebrada de Guido Reni (Bolonha 1575 – Bolonha 1642).

São, sequencialmente, identificadas pinturas de Rothenhamer (1564-1623), pintor que nasceu na Alemanha, passou a Itália onde tomou contacto com a pintura maneirista, morrendo em Munich e que colaborou com Jean Breughel, com “*Le Jugement dernier*”, n.º 6 do catálogo; Peter Snayers (Antuérpia 1592 – Bruxelas 1666), pintor do barroco flamengo que se destacou num género de pintura que associava descrição topográfica e histórica dos factos, essencialmente ligados a feitos militares, com objectivos de “*remembrance and glorification*”, surge no n.º 7, com “*Une Bataille*”; Rubens (Peter Paul Rubens, Siegen 1577 – Antuérpia 1640), artista flamengo e um dos mais celebrados pintores do seu tempo, ao qual era atribuída uma obra de tema mitológico “*Minerve enchainant Pegaze*”, com o n.º 11; Winckenboom (1576-1632), pintor do barroco flamengo, com “*Une foire de Village (sur bois)*”, com o n.º 12; Artois (Jacques Artois, Bruxelas, 1613-1685), pintor flamengo que se destacou na pintura de paisagens, com figuras humanas, com “*Un Paysage de forme ronde*”, sobre a qual o avaliador escrevia “*De tous les tableaux de ce Maître il en est peu d’aussi propre à figurer dans un Cabinet choisie*”, com o n.º 13; Claude Gelée dit Lorrain (Chamagne 1600 – Roma 1682), pintor paisagista que depois de estada em Fribourg, passou a Itália, sendo em Nápoles discípulo do pintor flamengo Paul Bril (1554-1626), e que desenvolveu a sua actividade entre pintores flamengos e italianos em Roma, onde morreu. Celebrado em vida teve entre os seus clientes o Papa Urbano VIII e o Rei Filipe IV de Espanha e, em consequência do sucesso que alcançara, foi muito copiado e imitado em vida. Surge com duas obras – “*Un Paysage*”, descrita como “*orné d’Architecture, de figures et d’Animaux, le tout dans la plus grande Perfection*”, e outra, com igual denominação, mas esta sem qualquer descrição, n.ºs 14 e 15 do *Catalogue*; Van Balen (Hendrick Van Ballen, Antuérpia 1575-1632), pintor flamengo, que se destacou no pequeno formato, dedicando-se frequentemente a temáticas mitológicas, surge com diversas entradas. Porém, um par constituído pelos n.ºs 20 e 21, “*Une Nympe couchée, plusieurs amours*” e “*Une Nympe dans les*

bras d'un Satire", de grandes dimensões, que lhe é atribuído, suscita-nos dúvidas quanto a ser igualmente de sua autoria, pelo exposto; A. Veroneze, (seria Paolo Caliari, dito Veronese por nascido em Verona 1528 – 1588 Veneza?), mas o facto de lhe ser atribuída "*une petite Bataille (sur bois)*", apesar de as dimensões serem contraditórias com essa informação (9 pieds por 1p.1pouce), com o n.º 26, faz-nos duvidar que pudesse ser daquele pintor que se destacou pela realização de pintura monumental, dedicada a temas bíblicos, devocionais, e mitológicos; "*Tilbourg*", não sendo indicado se seria o pai, Egidius van Tilburg, the Elder (Antuérpia cerca 1578-1632), ou o filho, Giles van Tilburg, the Younger (Bruxelas 1625-1678), discípulos de David Teniers, com um par, "*Un Repas rustique*" sobre cobre e o *pendant* sobre tela, com os n.ºs 29 e 30; "Peterneff", tal como na entrada anterior, não é esclarecido se se tratava de Pieter Neefs, the elder (c. de 1577 – Antuérpia entre 1657-1661), pintor de interiores de igrejas, ou de seu filho e discípulo, Pieter Neefs (Antuérpia 1601-1675)⁵². O tema é, naturalmente, "*Un Interieur d'Eglise*", assim descrito "*Les beautés tranquilles et régulières de ce genre. Beaucoup de figures agréablement groupées*", correspondia à entrada n.º 42. Completam a lista obras de Stenvyck; Flinck; Brueghel, bem como outras ditas «*dans le gout de Rembrandt*», ou «*dans le gout du Guide*» que referimos, e por fim aquelas às quais não era associado nenhum autor.

O conjunto revelava um gosto eclético e abrangente, incluindo maioritariamente pintores flamengos e holandeses, que ao longo do século XVIII, foram especialmente procurados por coleccionadores e "amadores"⁵³; e em menor número, os relativos a outras geografias. Esta constatação parece vir confirmar as palavras que Vieira Portuense dirige a D. Rodrigo de Souza Coutinho, quando tentando vender a sua própria colecção de pintura à coroa, afirma ser a sua "*guarnecida dos grandes mestres Itallianos*", pelo que completaria "*a dicta coleção*" do Príncipe de Ligne que, pelo seu lado, seria "*rica dos flamengos*"⁵⁴. Vieira estava, assim, inteirado daquela transacção por

⁵² BRYAN, Michael, (1757-1821), *Dictionary of painters and engravers, biographical and critical*, London, 1886.

⁵³ POMIAN, 2001, p. 181.

⁵⁴ BLANCO, 1948, pp. 147-151.

eventuais contactos com D. Lourenço de Lima, aquando do seu périplo pelo norte de Itália.

O Retrato. A arte ao serviço da retórica social.

No conjunto adquirido ao Príncipe de Ligne o maior núcleo era constituído por retratos, com 23 exemplares, nele se destacando a entrada n.º 9, um Conde de Nassau, descrito como “*un des plus beaux Portraits qui soyent sortis du Pinceau de ce maître*”, atribuído a “*Wandyck*” e, um outro, “*en Pied d’un Prince de Ligne*”, entrada n.º 10, com a indicação suplementar de que “*c’est celui qui fut Viceroi de Sicile et Gouverneur de Milan*”. Surgem, ainda, com o n.º 43, “*Portrait d’un homme*” dito “*d’un le goût de Wandyck*”; com o n.º 65, um “*Portrait d’un Vieillard décoré d’un ordre ancien*”, do qual o autor do catálogo diz “*touché d’une maniere large et facile*”; com o n.º 48, “*Henri III Roi de France*”, sem autoria atribuída; um par, com os n.ºs 33 e 34, constituído por “*une tête de Vieillard*” e “*une tête de Vieille*”; ou o n.º 50, “*Deux têtes Italiennes dans le meme tableau*”, igualmente sem autoria. Vários outros, sucintamente descritos, tais como as duas entradas, a n.º 54, “*Portrait d’homme (sur bois)*”, ou a com o n.º 64, referido apenas como “*Une tête gothique*”, ou ainda quatro entradas com a mesma descrição, isto é, “*une tête de femme sur bois*”, com iguais dimensões, e mais quatro outras, com igual denominação, “*une tête de femme*”, mas sem indicação de suporte, ou autoria. No retrato feminino, para além das oito representações de cabeças de senhora, quatro sobre madeira, e quatro eventualmente sobre tela, atrás mencionadas, há ainda a referir a entrada n.º 47, “*Portrait d’une femme avec Turban dans le goût de Rembrandt*”, e ainda, com o n.º 57, a referência a “*Portrait d’une femme à demi nue*”, igualmente sem autoria nomeada.

A presença de um número tão significativo de retratos na “Galeria” do Príncipe de Ligne, alguns de familiares, e nesta categoria salientando-se os de aparato, podemos relacioná-la com uma mundivisão aristocrática, pois se a linhagem genealógica era determinante para atestar a antiguidade e importância de uma Casa, aí estavam os antepassados a ilustrar os feitos pelos quais os Príncipes de Ligne se tinham destacado, essencialmente nos serviços prestados, no

campo militar, à dinastia dos Habsbourg. Como afirma Elias “*Il va de soi que la noblesse était toujours un ordre de guerriers: c’est à ce titre surtout que le roi avait besoin d’elle*”, sendo esses os serviços melhor recompensados. O *ethos* militar era, assim, central na afirmação de uma Casa do Antigo Regime⁵⁵.

O respeito devido aos familiares, que os retratos glorificavam, é testemunhado pelo próprio Charles Joseph, num episódio das suas *Mémoires*, no qual relata – “*a douze ans j’avais un corbeau, un mouton aussi et un renard qui me consolait des rigueurs de mes maîtres tous mécontents de moi. [...] le renard était un polisson qui prenait le coton de l’écritoire de mon gouverneur pour en barbouiller tous les papiers, et qui un jour gâta la figure d’un de mes ancêtres en peinture, étalé à terre avec d’autres dans un salon que mon père faisait arranger. Il fut d’une colère affreuse de ce qu’il avait manqué à dessein, croyait-il, à son bisaïeu*”⁵⁶. Esta descrição, cheia de humor, instrui-nos sobre a reverência que seu pai dedicava aos antepassados, pelos quais, segundo Charles Joseph, a raposa não teria demonstrado nenhuma consideração. Por aquelas palavras ficamos, ainda, a saber que fora Claudio Lamoral (1685-1766), seu pai, que fizera as obras na casa com o propósito de instalar, em espaço próprio e com a dignidade devida, os veneráveis retratados e talvez outras pinturas adquiridas por seus antepassados nas capitais onde exerceram altos cargos diplomáticos e de governação, nomeadamente o seu homónimo Claudio Lamoral (1618-1679) que, entre outros, fora embaixador do rei de Espanha, na corte de Carlos II de Inglaterra.

A Galeria de Pintura constituía, então, um espaço de representação, nela se concentrando os elementos simbólicos que atestavam quer a ancestralidade e importância da linhagem, da qual Charles Joseph era agora o chefe – “*chef de uma das mais respeitáveis casas dos Países Baixos*”, como declarava D. Lourenço de Lima – quer a centralidade das práticas culturais, enquanto insígnias de distinção da família. Como expõe Elias, “*la différenciation des aspects extérieurs de la vie pour marquer la différenciation sociale [...] ne sont*

⁵⁵ ELIAS, 1997, pp. 40-41 e 172. O autor nomeia duas categorias dentro da nobreza referindo-se à mais antiga como “*la haute noblesse d’épée*”, distinguindo-a da “*noblesse de robe*” (nobreza de toga), isto é, o grupo constituído por magistrados e funcionários de altos ofícios. Era claro que os Príncipes de Ligne pertenciam à primeira categoria, aquela cujos serviços os soberanos melhor recompensavam.

⁵⁶ LIGNE, 1860, p.156.

*pas seulement caractéristiques des habitations, mais de toute l'organisation de la vie de la cour*⁵⁷. Todos os aspectos visíveis do comportamento eram-no enquanto, e simultaneamente, produto e expressão de uma posição social. O *Gabinete de Curiosidades* que Ligne tentara vender à coroa portuguesa, conjuntamente com a colecção de pintura, poderia, de igual modo, apresentar-se naquele espaço, enquanto reflexo de “erudição curiosa”⁵⁸, vontade de conhecimento baseado na observação de objectos da natureza, manifestação da cultura ilustrada.

A Mitologia e História de Roma. A arte ao serviço da interpretação dos textos clássicos.

O segundo grupo mais representado na colecção era constituído pela pintura de temática mitológica, tendo algumas das obras suscitado, ao autor do “*Catalogue*”, observações sugestivas, tais como as relativas ao par de grandes dimensões, atribuído a “*L. Giordano*”: entrada n.º 2, “*Baccus et Ariane*”, e entrada n.º 3, “*Le Combat d’Enée et Turnus*”, o primeiro descrito como “*Grande et riche composition, admirable pour l’effet, la couleur et la noblesse des figures*”, e o segundo, como “*Pendant du précédent, réunissant le même mérite d’ensemble et les mêmes Beautés de Détail*”. Ainda, dados ao mesmo autor, sucedem “*La mort de Sénèque*,” (história da Roma antiga) apresentado como “*Esquisse remarquable par sa facilité du faire, le caractere de la figure principale et l’expression des autres*”, e “*Phaeton aux pieds de son Pere*”, valorizado por “*tout la chaleur de coloris et le lumineux que ce sujet comporte*”, sendo, em relação a estes dois, acrescentado “*Ces deux tableaux offrent tout l’esprit de la première (???)*. *Ils semblent qu’ils perdraient à être terminés*”, comentário que parece sugerir que o autor do “*Catalogue*” quis valorizar essa característica deste par de Luca Giordano (1634-1705, o que não se verificara no precedente, ao qual atribuiu outros méritos, na “*Noblesses des Figures*” e nas “*Beautés de Detail*”. Tais subtilezas na apreciação, ou julgamento, das obras, fazem-nos suspeitar de que se tratavam de pinturas de diferente qualidade de execução, o que era corrente na obra de Giordano, conhecido

⁵⁷ ELIAS, 1997, p. 42.

⁵⁸ BRIGOLA, 2010, p. 14.

pelo seu *fa presto*, isto é, a rapidez com que executava as encomendas, nomeadamente as obras menores ou menos bem pagas⁵⁹, o que podia ser o caso das duas últimas. Isto, a fazermos fé de que se tratavam realmente de pinturas de Luca Giordano...

Fosse pelo facto de Giordano ter sido pintor na corte de Espanha, de 1692 a 1702, onde granjeara fama como pintor régio, e os antepassados de Ligne se terem destacado, ao serviço dos Habsburgo, nomeadamente no Vice-reinado da Sicília; fosse pela circunstância de Giordano ter beneficiado em Nápoles, de um novo sistema de comércio artístico, com intermediários, direccionado para os grandes colecionadores europeus, sobretudo venezianos e espanhóis, que ajudaram a exportar a sua obra⁶⁰, ambas as razões podem ter influenciado o gosto coleccionista dos Ligne, justificando a presença de quatro telas atribuídas ao napolitano na colecção sendo, aliás, escassa a representação da pintura italiana naquele conjunto.

O recurso à utilização de temáticas e formulários recuperados da Antiguidade clássica, na Europa das Luzes, fora determinante na definição de um novo enquadramento estético, que imperou na arquitectura e nas artes plásticas, bem como na literatura, na qual novos heróis replicaram feitos de personagens da mitologia greco-romana. A adesão ao classicismo, por influência da cultura iluminista, por parte de uma elite viajada e culta, era compatível com uma evolução do gosto que justificava a presença, nas colecções de arte dos Príncipes de Ligne, de um conjunto de pinturas inspiradas em temas da mitologia clássica e que constituía uma parte significativa do todo.

A pintura religiosa

Oito pinturas respeitavam temáticas religiosas ou da História Sagrada, o que significava, apenas, 12,3% do total. Não sendo a mais representada, apresentava, no entanto, uma das obras mais valorizadas do conjunto e à qual Ligne faz várias referências nos seus escritos, isto é, uma "*Descente de Croix*",

⁵⁹ CAETANO, Joaquim Oliveira, "Um Êxtase de S. Francisco", *Luca Giordano. Êxtase de São Francisco*, Museu Nacional de Arte Antiga, 2014, p. 38. Em <http://www.museudearteantiga.pt/exposicoes/luca-giordano-1>.

⁶⁰ CAETANO, 2014, p. 45.

de Van Dyck, que abria a lista do *Catalogue*, com o n.º 1, descrita nos seguintes termos – “*Ce superbe tableau dont la gravure est connue de tous les Amateurs, peut être regardé comme le Chef d’Oeuvre de Wandycck. On y reconnaît le fameux élève et le rival de Rubens. 15.000 florins d’Allemagne*”.

Em *Nouveaux recueil de lettres*, dirigindo-se ao seu secretário Sauveur Legros, Ligne refere o modo como esta pintura fora anexada à sua Galeria – “*Vous vous rappelez que, ne me doutant pas que cette Descente de croix de Van Dyck, connue par la Vierge qui pleure des larmes de sang fût si fameuse*”, mencionando a sua anterior localização, “*sur le maître-autel de la paroisse*” de uma propriedade que o Príncipe vendera. Sauveur, com a ajuda de uma dama, tinha-a levado para o Palácio de Beloeil, e Ligne, jogando com o nome daquele, escrevia, “*mon cher sauveur, vous me soutenez pendant trois ou quatre ans*”, justificando, “*sale comme était ce tableau, chaque coup de brosse lui donnait mille florins de plus....*”, agradecendo ao seu secretário que, “*le fit mettre dans ma galerie*” e porque, ainda, a venda lhe permitira embolsar as verbas de que tanta necessitava – “*J’en ai l’argent grâce a vous deux et le tableau part pour le Portugal*”⁶¹. Sobre as emoções estéticas prevaleciam as dificuldades financeiras que importava ultrapassar.

Ainda dentro deste grupo, surgia com o n.º 8, “*Entrée de Notre Seigneur dans Jérusalem*”, descrito como “*ouvrage des premiers tems de la Peinture*”, sem indicação de suporte, ou autoria; com o n.º 42, “*Un Interieur d’Église*” atribuído a “Peeterneff”; com o n.º 44, “*Un Interieur de Prison*”, no qual “*Saint Pierre y est représenté enchainé et entouré de gardes endormis. Beaucoup d’effect*”, dado a Steenvyck; com o n.º 4, “*une Madeleine*” descrita como de “*Dessein correct, belles Draperies*” e com o n.º 56, “*Une Vierge à mi-corps et l’Enfant Jésus*”, que atrás mencionamos.

⁶¹ LIGNE, Le Prince de, *Nouveau Recueil de Lettres*, édition critique, recueil publié à Weimar en 1812, Paris, 1928, pp. 340-341. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9736749v>.

A pintura de género.

Uma parte significativa do conjunto era constituída por obras de pequeno formato, maioritariamente da mão de pintores ou, de *ateliers*, flamengos e holandeses, muito valorizados nos gabinetes “*d’amateur*”⁶². A promoção daqueles autores no gosto colecionista de setecentos, colocara-os a um nível igual, ou mesmo superior, ao que era ocupado pelos pintores italianos, o que fez com que, pelos anos 50 do século, um escritor da época confessasse que “*tous nos cabinets ne sont [...] remplis que de [...] petits Tableaux Flammands et Hollandais*”⁶³. A elevação destes no gosto dos colecionadores fora favorecida pelo facto de os *marchands d’art*, em boa parte serem oriundos daqueles territórios, e promoverem as pinturas com base na ideia de que eram mais facilmente identificáveis as cópias provenientes daqueles *ateliers*, do que as dos mestres italianos. Francis Haskell sustenta igual tese ao admitir que, por meados do século XVIII, em França, “*Dutch and Flemish cabinet pictures were popular with most collectors than large scale Italian paintings of the Renaissance or Baroque periods*”⁶⁴ e que “*dealing plays a much larger role in the events that interest us here than is usually admitted*”⁶⁵.

Paradoxalmente, o momento em que se verificava, no mercado, o triunfo das pinturas de menor dimensão, do agrado dos “*simples curieux*”, coincidia com a vitória do neo-classicismo entre uma elite cultivada, num movimento complexo que tendeu a acentuar a divergência entre o sucesso público e a opinião dos críticos. Em breve assistir-se-ia ao retorno aos italianos, isto é, a um renovado gosto pela pintura “*nobre e sublime*”. Este movimento de reapreciação artística, impulsionado pela afirmação do primado do juízo estético, que o novo século imporia, levou Haskell, a reconhecer “*Taste, however capricious, always depends on more than taste. Any aesthetic system, however loosely held together, is inextricably bound up with a whole series of forces, religious, political, nationalist, economic, intellectual, wick may appear to bear only the remotest relation to art, but wick may need to be violently*

⁶² SMENTEK, 2014, p. 3, define “*amateur*” como aquele cuja relação com a arte “*was one of taste and social position*”.

⁶³ POMIAN, 2001, p. 188.

⁶⁴ Haskell, Francis, *Rediscoveries in Art: Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, London, Phaidon Press, 1976, p. 6.

⁶⁵ Haskell, *idem*, 1976, p.18.

*disrupted before any change in perception becomes possible. Dealers and artists, historians and clergymen, politicians and collectors, may all at one time or another have different motives for wanting to change or to enforce the prevailing aesthetic hierarchy*⁶⁶. Este processo que descreveu como de “*knocking downand putting up*”, levou a que ora fossem promovidos, ora rejeitados, escolas e artistas, que eram “*elevated to dizzy heights or degraded to the lowest abyss*”⁶⁷ e que fez oscilar o gosto entre “*the vogue for Dutch and Flemish cabinet pictures*”, no século XVIII, em oposição à pintura italiana do Renascimento⁶⁸, como posteriormente elevou esta, em detrimento daquela.

O Gabinete de pintura do Príncipe de Ligne parecia, assim, enquadrar-se plenamente no espírito coleccionista dos tempos em que se terá formado, presumimos que ao longo dos séculos XVII e XVIII, conciliando os pequenos formatos, compatíveis com os *Gabinets d’amateur*, com as pinturas de aparato, relacionadas com a prosápia da casa. Era um conjunto eclético, no qual se destacava a presença maioritária da pintura flamenga, então mais disponível no mercado de arte, sendo a pintura italiana, em menor número, representada por quatro telas, duas delas de grandes dimensões, atribuídas ao pintor régio Luca Giordano. A diferenciação entre originais e cópias não parece ter constituído preocupação como verificamos, o que era corrente entre os “*amateurs d’art*”, mais preocupados com os efeitos estéticos dos conjuntos. Uma hierarquia que justificava que a “*Descida da Cruz*”, atribuída a Van Dyck, abrisse o catálogo com a classificação de “*chef d’oeuvre*”, e à qual Ligne dedicava os maiores louvores.

Cabinet de Raretés appartenant à son Altesse le Prince de Ligne.

O manuscrito enviado de Viena por D. Lourenço de Lima revela, ainda, que na mesma Casa se conjugava o gosto coleccionista de um *amateur d’art*, com o coleccionismo científico e de curiosidades, da *Kunst und Wunderkammer*, constituído por objectos de história, objectos da natureza, exóticos e em metais e pedras nobres, que constituíam a segunda parte do *Catalogue* que debaixo

⁶⁶ Haskell, *idem*, 1976, p.17.

⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 15.

⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 39.

do título “*Cabinet de Raretés appartenant à son Altesse le Prince de Ligne*”, contemplava a descrição de 89 objectos, de que são exemplo – “*Un vase antique de Vermeil, orné de Medailles d’argent*”; ou “*une superbe Pinte faite d’une dent d’Éléphant avec des Bas-reliefs du plus beau travail, doublé de vermeil et surmontée d’un couvercle du même metal, sur lequel un enfant en ivoire est représenté à jenoux et tenant des fruits. Toute la sculpture en ivoire est de François Flamand dit le Guenois (?)*”; “*une noix de coco montée en vermeil*”; “*un coffret en cristal de roche*”; outros em “*filigrane émaillé*”; “*une croix d’agate*”; “*Deux especes de vases composés de deux oeufs d’autruche*”; peças em jaspe, cristal, coralinhas e pedras preciosas, montadas no mesmo metal, entre outras, bem como diversos pratos, ou salvas de *vermeil* e de prata com baixos-relevos, ditos de “*d’un travaille admirable*”, ou outras ditas com “*ornement en relief*”. Completava a lista, com o n.º 69, “*Un livre représentant la passion de N.S.J.C. en caracteres et figures découpées à jour sur velin (?)*. Chef d’oeuvre unique dont la description et l’éloge sont contenus dans l’extrait suivant. Extrait de l’Histoire de Imprimerie de Prosper Marchand, édition de La Harpe 1790, p. 9”. Segundo aquele autor, a obra encontrar-se-ia, em 1640, no Gabinete de Albert-Henri Prince de Ligne (1615-1641) e seria um exemplar único – “*le seul et unique volume d’une si extraordinaire fabrique*”⁶⁹.

Esta era, em traços largos, a tipologia dos “quadros e efeitos preciosos” que o Príncipe de Ligne punha à disposição da coroa portuguesa, através do Embaixador em Viena, D. Lourenço de Lima. No entanto, quer pelos valores abonados ao Príncipe, quer pela ausência de provas documentais, apenas podemos afirmar que as pinturas foram adquiridas e não os restantes objectos que integravam o *Cabinet de Raretés*.

⁶⁹ Esta obra vem descrita em https://books.google.pt/books?id=1C2BdS2XuhEC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Consulta em 13-10-2020.

III. A “*Longa Viagem*”⁷⁰ das pinturas da colecção do Príncipe de Ligne. Chegadas e Partidas.

Em Lisboa, o conjunto das pinturas deverá ter sido acomodado nos Palácio Reais de Queluz e de Belém e, com menos probabilidade, no da Ajuda, em consequência do incêndio que ali deflagrara em 1794, e dos danos que o mesmo causara no Paço velho, tendo, em parte, que não conseguimos quantificar, partido nas caixas contendo preciosidades que deixaram o cais de Belém, rumo ao Brasil, após 1807.

A informação relativa aos diversos acontecimentos decorrentes das invasões napoleónicas e as consequências daquelas para os bens da Casa Real, é objecto de documentação que constitui o "*Registo do Expediente de Particular*"⁷¹.

Neste códice manuscrito dos ANTT, apesar de ser mencionada, com data de “25 de Fevereiro de 1809”, a “*Rellação dos caixotes que contem as Preciosidades da Caza Real*”, (do n.º 1 a 16), com indicação de “*Pinturas da Gallaria do Palácio de Belém*”, bem como, (de n.º 1 a 14), bens affectos ao Palácio Nacional de Queluz, de entre os quais, “*Paineis*”, pertencentes ao “P. Reg.te N.S.”, e ou às então Princesas D. Carlota, D. Maria Francisca Benedita e D. Mariana, não são identificadas as pinturas objecto daquela relação das obras que deveriam embarcar para o Rio de Janeiro.

Na menção respeitante àquela data, no verso, encontra-se, manuscrita com letra distinta, a indicação de que “*todo o contheudo achasse a bordo da Charrua Princeza Real he de cada embarque que se tem feito há recibo passado pelo Mestre que tem recebido os sobreditos caixotes. Não se designam as dimensoens porque cada caixote he diferente. Foi feito à medida dos Effeitos que levavão*”.

Ficamos, deste modo, a saber que foram embarcadas, a partir do Cais de Belém, e para a corte no Brasil, “preciosidades” dos Paços Reais, de entre elas

⁷⁰ SCHWARCZ, Lilia Moritz, *A Longa Viagem da Biblioteca dos Reis. Do terramoto de Lisboa à Independência do Brasil*, Assírio e Alvim, 2007. A autora refere a deslocação dos livros da Real Biblioteca para a corte do Rio de Janeiro, acompanhando a Família Real. Utilizamos a mesma imagem para as pinturas da colecção régia.

⁷¹ ANTT, Casa Real, n.º 2979, disponível em <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=4162359>.

pinturas, não existindo, no entanto, a indicação de títulos, autorias, ou dimensões, das obras deslocadas para a nova sede da corte lusitana.

III.I. Da Europa ao Brasil. Das colecções reais para as colecções museológicas actuais

O facto de as actuais colecções públicas de arte integrarem, como núcleos originais, conjuntos provenientes das colecções reais, levou-nos a encarar como muito provável a presença das pinturas adquiridas ao Príncipe Charles Joseph de Ligne, pelo menos parcialmente, quer em colecções museológicas nacionais, quer nas do Brasil, uma vez que a regência-reino de D. João tivera um capítulo ultramarino, e que, com a corte, fora deslocado não só o aparelho administrativo, mas, de igual modo, um conjunto de “*preciosidades*”, para o serviço e aparato régio, conforme os documentos testemunham.

Assim, a partir do *Catalogue* e de pressupostos tais como uma aproximação de títulos, ou de temáticas compatíveis, semelhança de dimensões e suportes, relativamente aquele manuscrito, e, no caso brasileiro, serem provenientes do legado de D. João VI, ensaiamos a sua actual localização.

III.I.I. O *Catalogue des tableaux appartenans à son Altesse le Prince de Ligne* e o acervo do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro.

O facto de a colecção do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, dispor de vários retratos de Príncipes de Ligne, logo de imediato dois retratos de grande formato, um deles atribuído a Van Dyck, e de sabermos que os mesmos faziam parte das colecções reais de pintura deixadas no Rio de Janeiro, na sequência do regresso da Família Real a Lisboa, em 1821, sinalizava uma pista consistente para a investigação. E justificava a tese de que parte da colecção adquirida ao Príncipe de Ligne fora encaminhada com a corte para o Brasil e estaria, presentemente, nas colecções museológicas daquele país, tal como sucedera com a Real Livraria, o que levara Lilia M. Schwarcz a escrever que a

independência do Brasil fora “*uma emancipação feita com livros*” e que “*o Brasil nasceu independente e já com sua Biblioteca*”⁷².

Podemos acrescentar, já com os seus Museus de Belas Artes e Ciência, de igual modo, tributáveis a D. João VI, o monarca que transferira a sua corte para os trópicos.

Neste capítulo apresentaremos propostas relativas a pinturas do acervo do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro que nos parecem oferecer poucas dúvidas quanto a corresponderem às do manuscrito “*Catalogue des tableaux appartenans à son Altesse le Prince de Ligne*”, adquiridas por aquele monarca.

Pinturas da colecção do Príncipe de Ligne no acervo do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro.

A entrada n.º 9 do *Catalogue*⁷³ corresponde a uma pintura intitulada “**Portrait en Pied d’un Conte de Nassau**”, atribuída a “*Wan Dyck*”, com as dimensões de “*1,7½ pieds*” de altura por “*1 pied 3 pouces*” de largura, equivalentes a 50 cm, por 38 cm, aproximadamente. Tal especificação colocava-nos, de imediato, perante a questão de existir, no Museu de Belas Artes do Rio Janeiro, um retrato com designação semelhante – “*Retrato do Conde João de Nassau-Siegen*”, como cópia, ou réplica, do *atelier* de Anton Van Dyck⁷⁴, afecta à colecção que D. João VI deixara no Brasil, tendo esta, no entanto, dimensões muito superiores, isto é, 209 cm de altura, por 118 cm de largura⁷⁵, obra que fora aliás capa de catálogo editado em 1953, dedicado à *Arte Estrangeira no*

⁷² SCHWARCZ, 2007, p. 418.

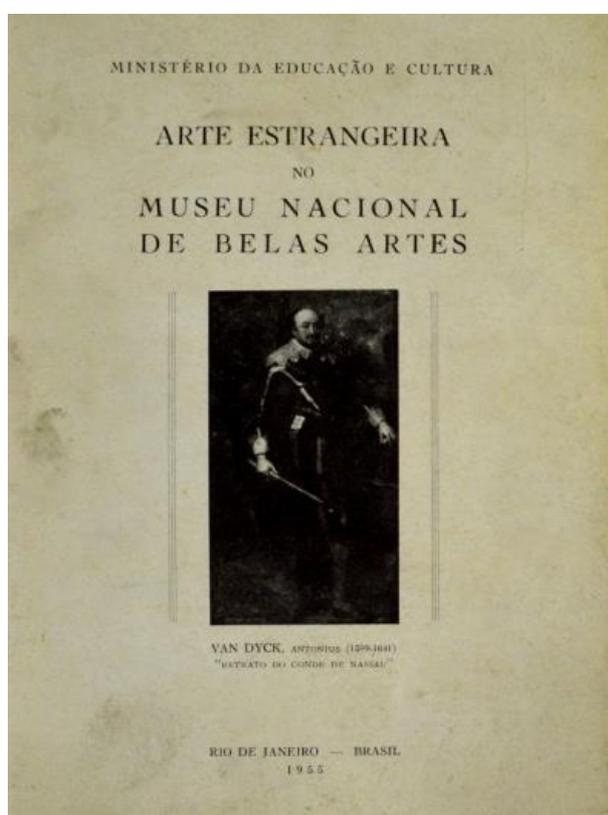
⁷³ ANTT, MNE, Cx. 525. A qualidade das digitalizações, adquiridas aos ANTT, alguns anos passados, encontra-se muito degradada, pelo que não são passíveis de ser incluídas neste trabalho.

⁷⁴ Anthony van Dyck (Antuérpia 1599-Londres 1641) foi um dos mais importantes pintores flamengos do início do século XVII, depois de Rubens. No século XVIII conheceu fama igual à daquele pintor, do qual foi assistente nos anos iniciais da sua carreira. Viajou por Itália, depois de curta estadia em Londres, estabelecendo-se em Antuérpia como pintor de corte. Nomeado pintor régio por Carlos I de Inglaterra, destacou-se, nos retratos da sua distinta clientela, pelo modo especial de enquadrar as figuras, de pintar as roupagens e a envolvente. Nos retratos masculinos, nos trajes de época, destacam-se as golas rendilhadas de branco. Ver <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/artist/dyck-anthony-van/9c576ae4-8b53-4507-8f13-8e65f0e4cf40>. Consulta em 19-10-2020.

⁷⁵ MOURA, Yara, *A Colecção de D. João VI*, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2008, p. 80. Seguindo Z. Paternostro a autora identifica o retratado como João Maurício de Nassau-Siegen, governador de Pernambuco a partir de 1637.

Museu Nacional de Belas Artes, aí identificado como “*Retrato do Conde de Nassau*”⁷⁶. Tudo apontava para a probabilidade de se tratar da pintura referida no manuscrito, não fora a discrepância no que respeita às dimensões.

Observando de novo aquele manuscrito verificou-se que, para um retrato de corpo inteiro, as dimensões apresentadas pareciam diminutas, tendo concluído que, com toda a probabilidade, a razão para tal disparidade residiria no facto de, na elaboração das cópias do inventário, o copista ter replicado as dimensões do quadro anterior, pois, tanto o n.º 8, como o n.º 9, apresentam medidas exactamente iguais, isto é, “1,7 ½” pés de altura, por “1 *pied 3 pouces*” de largura. A hipótese de o manuscrito nos induzir em erro, no que respeita às dimensões, pareceu-nos plausível.



Catálogo *Arte Estrangeira no Museu Nacional de Belas Artes*, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1953.

Diz Zuzana Paternostro, no catálogo *Pinturas holandesas e flamengas no acervo do Museu Nacional de Belas Artes*, ser esta “*uma cópia, executada no século XVII da obra de Anton van Dyck (1599-1641), cujo original, (coleção*

⁷⁶ *Arte Estrangeira no Museu Nacional de Belas Artes*, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, Brasil, 1953, imagem da capa e p. 65.

do príncipe de Lichtenstein)”, se encontra actualmente na “*Gemalde Galerie, de Viena*”⁷⁷. A execução de cópias e réplicas de obras de autores consagrados era, então, prática corrente. A ser a mesma pintura que consta no *Catalogue*, não se trata, porém, do retrato de João Maurício de Nassau, que foi governador de Pernambuco, a partir de 1637, conforme escreve aquela autora, e repete Yara Moura⁷⁸, mas sim de Johan Conde de Nassau-Siegen (1583-1638), seu meio-irmão, filho do primeiro casamento de João II Conde de Nassau-Siegen (1561-1623), com Ernestine Yolande de Ligne (1594-1668), e que era trisavô do Príncipe Charles Joseph.



Retrato do Conde João de Nassau-Siegen, Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, óleo sobre tela, registo n.º 2378, antiga colecção de D. João VI⁷⁹.

⁷⁷ PATERNOSTRO, 2003, p. 10.

⁷⁸ MOURA, 2008, p. 80.

⁷⁹ Imagem obtida a partir do catálogo *Colecção D. João VI*, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2008.

Esta obra do acervo do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, consideramos corresponder à referida no manuscrito com título semelhante. Trata-se, inegavelmente, de um retrato de grande qualidade de execução, atribuível ao círculo, ou discípulo, de Van Dyck, significando, como era usual neste tipo de inventários, uma sobrevalorização das autorias, não sendo feita a distinção entre as obras originais e as cópias de *atelier*. E justificada a sua presença na colecção de Ligne, pois tratava-se da representação de um seu antepassado que, apesar de nunca ter estado no Brasil, contrariamente a seu meio-irmão, por ironia do destino, viajara na bagagem de um rei que para lá transferira a sede da sua monarquia.

Nele sobressaem a simbólica militar, representada na armadura que enverga, no elmo onde pousa uma mão, no bastão de comando que exhibe em primeiro plano e na espada presa à cintura. De um colar pende a ordem do Tosão de Ouro, distinção máxima outorgada pelos Habsbourg.

Com o n.º 10, o manuscrito faz referência a um outro retrato, ***Portrait en pied d'un Prince de Ligne. C'est celui qui fut Viceroi de Sicile et Gouverneur de Milan***, com a seguinte descrição *“La figure est d'un dessein corret et d'un couleur vraie. Les habillemens sont fort bien traités”*, as dimensões correspondendo a 6 pés, por 3 pés e 7 polegadas, equivalentes a 1,83 m, por 1,10 m, que consideramos tratar-se da obra descrita no catálogo do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, de 2008, como *“retrato de Claudio Lamoral”*, ostentando a *“Ordem do Tosão de Ouro”*, e identificado como *“Grande de Espanha”*, óleo sobre tela, (192 cm x 113,5 cm), registo n.º 2364.

Aliás, a legenda inscrita na própria pintura é elucidativa, pois nela o pintor exarou, para a posteridade, a identidade e os atributos do retratado, *“Claude Lamoral né Prince de Ligne et du S. Empire Grand DEspagne Chevallier De Lorde De La Toison Dor VisceRoi De Sicile Gouverneur De Milan [...]”*.



Retrato de Claudio La Moral, autor desconhecido; óleo sobre tela; 192 cm x 113,5 cm; Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, antiga coleção de D. João VI⁸⁰.

⁸⁰ Imagem obtida a partir do catálogo *Coleção D. João VI*, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2008

Claude Lamoral (1618-1679), 3.º Príncipe de Ligne, fora casado com Klara Marie, condessa de Nassau-Siegen (1620-1695), filha do Conde João de Nassau-Siegen, cujo retrato corresponde à entrada anterior, pelo que era bisavô de Charles-Joseph de Ligne, assim se justificando a presença do seu retrato na Galeria dos Príncipes de Ligne⁸¹.

Distinguiu-se militarmente ao serviço de Filipe IV e Carlos II de Espanha, que o nomearam entre outros cargos, embaixador do rei de Espanha na corte de Carlos II de Inglaterra, como Vice-Rei da Sicília e Governador de Milão, como aliás a legenda da pintura confirma. Grande de Espanha, foi feito cavaleiro da Ordem do Tosão de Ouro⁸², em 20 de Novembro de 1646, por distinção no campo de batalha de Honnecourt, morreu em Madrid, no ano de 1679.

Os serviços prestados pelos Ligne aos Habsbourg de Espanha justificavam as mais altas distinções que lhes foram atribuídas, simbolizadas na insígnia da Ordem do Tosão de Ouro⁸³, que ostentam.

Este tipo de retratos, autênticas construções simbólicas, “carregados de significados”⁸⁴, era essencial numa galeria de pintura de um aristocrata. Apresentados em conjuntos sequenciais, representavam a genealogia da família, projectando para memória futura, a sua relevância em momentos históricos capitais, como fora, para os príncipes católicos, a defesa do Mediterrâneo, face à ameaça turca. Claudio Lamoral era o exemplo dessa linhagem de heróis militares, pois que se destacara em campos de batalha no

⁸¹ <http://dbe.rah.es/biografias/22126/claudio-lamoral-de-ligne-y-lorena>, consulta no dia 30-03-2020. Claude Lamoral era igualmente bisavô de D. João Carlos de Bragança de Sousa Ligne Tavares Mascarenhas da Silva (1719-1806), 2.º Duque de Lafões.

⁸² MANFRÈ, Valéria, «Sicile: l'architecture militaire pendant la vice-royauté de Claude-Lamoral prince de Ligne (1670-1674)», *Nouvelles Annales Prince de Ligne*, XIX, 2012, pp. 59-143. Disponível em https://www.academia.edu/2403098/Sicile_l_architecture_militaire_pendant_la_vice_royaut%C3%A9_de_Claude_Lamoral_prince_de_Ligne_1670_1674. Consulta em 7-10-2020.

⁸³ Ordem do Tosão de Ouro, ordem de cavalaria fundada em Bruges a 10 de Janeiro de 1429, pelo Duque de Borgonha, Filipe, *O Bom*, por ocasião do seu casamento com Isabel de Portugal, filha de D. João I. A Ordem do Tosão de Ouro passou para a casa de Habsburgo (Maximiliano, Filipe, *O Belo*, Carlos V) a estes sucedendo os Habsburgo de Espanha. Com a extinção deste ramo, o grão-mestrado da ordem foi reclamado pelos imperadores alemães da Áustria, mas Filipe V não quis cedê-lo, pelo que o Tosão de Ouro passou a ser conferido tanto pelos reis de Espanha, como pelos Habsburgos da casa imperial austríaca, mantendo um altíssimo prestígio, pois só era concedido a soberanos e a personagens da mais alta nobreza. Ver *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Editorial Enciclopédia, Lda., Lisboa, Rio de Janeiro, volume XIX, s/data, p. 798.

⁸⁴ TELLES, Patrícia D., “O retrato na Época Dom João VI: entre Portugal e o Brasil”, *O Retrato do rei Dom João VI*, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro 2019, p. 21.

continente e como Governador da Sicília, num momento especialmente conturbado.

Tal como a pintura anterior, faz parte do legado de D. João VI e, consideramos, terá integrado a colecção adquirida pelo então Príncipe Regente D. João, ao Príncipe de Ligne, Charles Joseph.

A pintura com o n.º 11 no manuscrito é descrita como “***Minerve enchainant Pegaze. Composition allégorique où le grand talent de Rubens et son génie se font aisément reconnaître***”, com as dimensões de “4 pieds, 6 pouces” de altura, por “6 pieds, 1 pouce” de comprimento, isto é, 138,162 cm por 185,587 cm, que, pela similitude de tema e dimensões, julgamos corresponder à pintura *Pégaso*, registo n.º 2351, do acervo do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, atribuída a Jan Boeckhorst (1604-1668), discípulo de Rubens e que terá acabado muitas das suas obras.

No catálogo de 2008, daquele Museu, relativo à *Colecção de D. João VI*, esta é referida como a representação do “*cavalo alado Pégaso, símbolo da imortalidade, no momento em que Minerva e Mercúrio lhe põem as rédeas de ouro*”⁸⁵, descrição que se aproxima do título da obra do *Catalogue*. O facto de ter pertencido à antiga colecção do monarca, deixada no Brasil em 1821, reforça a nossa convicção de ter integrado o lote das pinturas adquirido ao Príncipe de Ligne.



Pégaso, Jan Boeckhorst, Museu de Belas Artes Rio Janeiro, registo n.º 235, antiga colecção de D. João VI.

⁸⁵ MOURA, 2008, p. 54.

Escreve Paternostro que a “*composição, criada no ateliê de Pieter P. Rubens (1577-1640)*” transmite “*com maestria a beleza e a pujança da pintura barroca praticada na Flandres*”⁸⁶. Trata-se de uma das principais obras de pintura europeia da coleção daquele Museu, pela qualidade de desenho, tratamento da cor, e dinamismo da representação.

No documento relativo às 183 pinturas que se encontravam no Tesouro, e que, em 1822, por ordem de D. Pedro I do Brasil seguiram para o então Museu Nacional, “*Relação dos quadros que se achavão na Arrecadação do real Thesouro e que por Ordem de Sua Alteza Real as entreguei no Muzeo Nacional de que recebi recibo dos ditos passado pelo Reverendo Padre Mestre Frei José da Costa Azevedo director do Muzeo*”, cuja imagem surge no catálogo *Coleção de D. João VI (2008)*, verificamos, logo a abrir a lista, “*Hum quadro com figuras do Cavallo Pegaso*”, que das antigas coleções do Rei transitava para a recém-criada instituição museológica brasileira⁸⁷.

Segundo aquele catálogo há outra versão desta obra no Noordbrabants Museum, na Holanda⁸⁸, o que confirma a tese da existência, frequente, de cópias, com as quais um mercado activo no século XVII e XVIII, procurava responder a uma procura crescente de obras de arte, por parte de aristocratas, ricos mercadores ou banqueiros, no desígnio de constituírem as suas próprias coleções de pintura.

A entrada n.º 7 do manuscrito refere “***Une Bataille***”, atribuída a “P. Snayers”, com “4 pieds, 4 pouces”, de altura por “7 p. 4 pouces” de comprimento, isto é, 1,372 m por 2,2418 m, que pode corresponder, igualmente, a uma pintura do acervo do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, com o título “*Uma batalha no tempo de Luiz XIV*”, registo n.º 1989, óleo sobre tela 224 cm x 182 cm, atribuída a Adam Frans ver der Meulen, pintor do barroco flamengo (Bruxelas, Flandres 1632-Paris, França 1690)⁸⁹, que se especializou em pintura de cenas

⁸⁶ PATERNOSTRO, Zuzana, “Pinturas holandesas e flamengas no acervo do Museu Nacional de Belas Artes”, *A Presença Holandesa no Brasil*, Museu Nacional de Belas Artes, 2003, p. 11.

⁸⁷ MOURA, 2008, p. 20, citando documento do Arquivo Histórico do Museu Nacional BR MN DR. CO, AO. 182, pasta 2, documento 10.

⁸⁸ *Idem, ibidem*, p. 54.

⁸⁹ Catálogo *Pinturas Holandesas & Flamengas Acervo Museu Nacional de Belas Artes*, Rio de Janeiro, coord. PATERNOSTRO, Zuzana, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2002.

de batalha, e fora discípulo de Pieter Snayers (1592-1667)⁹⁰. Esta obra pertencia, tal como as anteriores, à coleção de D. João VI, o que reforça a probabilidade de ter integrado o conjunto adquirido em Viena, pela similitude de título e de características técnicas relativamente às descritas no *Catalogue*.

As obras anteriormente mencionadas, do acervo do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, merecem-nos poucas dúvidas quanto a serem as referidas no manuscrito de Ligne, e que de acordo com a tese que defendemos, foram transferidas com a corte para o Brasil, tendo posteriormente integrado o núcleo inicial do “*Muzeo Nacional*”, conforme a relação de 1822, citada no catálogo de 2008.

Outras pinturas, que referenciamos em catálogos do acervo daquela instituição museológica brasileira, podem, de igual modo, ser provenientes daquele legado, pela similitude de temas, autorias e dimensões em relação às do *Catalogue*.

Vejamos alguns títulos:

O n.º 2 do *Catalogue*, “***Baccus et Arianne***”, descrito como “*Grande et riche Composition, admirable pour l’effet, la couleur et la noblesse des figures*”, atribuído a Luca Giordano, com as dimensões de “*9 pieds 8 pouces*”, por “*6 pieds 7 1/2*”, equivalente a 2,94 m por 2,12 m aproximadamente, poderá corresponder à pintura de autor desconhecido, do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, óleo sobre tela, denominada “*Bacana*”, que representa uma figura nua masculina, que transporta nos braços uma mulher, para a qual dirige o olhar enlevado, rodeados por uma profusão de figuras femininas e masculinas, no meio da natureza, de entre as quais meninos alados, um deles, com um dedo, apontando um caminho.

No catálogo de 2008, que apresenta a imagem, escreve a autora que, para ser um “*Bacana*”, faltava à composição “*o vinho e o pão*”⁹¹.

⁹⁰ KELCHTERMANS, Leen, *Peter Snayers (1592-1667): Between Remembrance and Glorification: A Contextual Study of the Topographical Battle Paintings for the Habsburg Elite*, Pictura Nova XXII, 2016.

⁹¹ MOURA, 2008, p. 20.

Ora, central na representação do mito é o momento em que Baco salva Ariadna, princesa de Cnossos, deixada na ilha de Naxos⁹², o que sugere esta pintura, na acção da figura masculina, que poderia ser Baco, que enlaça Ariadne, num movimento que sugere o transporte e a fuga por uma via para a qual o menino alado, ou *putto*⁹³, aponta.

A inclusão de *putti*, isto é, meninos alados que ora figuravam espíritos angélicos na pintura sagrada, ora surgiam como instrumentos de representação do amor profano, na pintura de temática clássica, é mais uma indicação de que se trata de uma história de contornos amorosos, o que nos leva a acreditar ser esta obra a representação de *Baccus et Arianne*, entrada n.º 2 do *Catalogue* da pintura de Ligne, apesar de apresentar dimensões inferiores, isto é, 125,5 cm por 165 cm.

Na imagem, o quadro parece incompleto, pois seria provável visualizar-se o lugar para o qual o *putto* aponta, no lado esquerdo da composição. Neste caso, uma proposta, a carecer de investigação mais aprofundada que a distância, e a dificuldade de acesso à documentação, não permite⁹⁴.

⁹² SOARES, Carmen, “O Mito de Adriadna. Um arquétipo da condição Humana”. Disponível em https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/27997/1/Humanitas58_artigo3.pdf. Consulta em 10.10.2020.

⁹³ Ver <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/putti>.

⁹⁴ Anaildo Baraçal no seu estudo salienta “um conjunto de quatro pinturas, a óleo sobre tela, apresentando similaridades estilísticas e dimensões aproximadas, todas sem assinatura, tendo por temática a mitologia”, de entre as quais destaco duas “**Apolo**, n.º reg. 2236, 82 cm X 111 cm”, e “história universal **Morte de César**, n.º reg. 2328, 82 cm X 108 cm” que aqui colocamos a hipótese de serem as mencionadas no manuscrito de Ligne com temáticas semelhantes “*Phaëton aux Pieds de Son Père*”, já que Apolo era pai de Faetonte, e “*La mort de Sénèque*”, sendo César e Séneca personagens da história de Roma, números 4 e 5 do manuscrito, ambas as pinturas atribuídas a L. Giordano. Ver BARAÇAL, Anaildo, “Pertence a S.A.Real: 2,4,8,10”, in *Anais do VIII Seminário do Museu D. João VI, IV Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX Arte e seus Lugares: Coleções em Espaços Reais*, EBA/UFRJ, 2017, pp.175-176, consulta online 01.09.2020 https://entresseculos.files.wordpress.com/2018/01/anais_versc3a3o-3_2018.pdf.



Bacanal, autor desconhecido, Museu Belas Artes Rio Janeiro, registo n.º 2240, antiga colecção de D. João VI.

Sabemos, no entanto, que as pinturas da colecção de D. João foram armazenadas durante algum tempo após a chegada ao Rio, em condições deficientes, o que provocou deterioração de suportes, e como escreve Anaildo

Baraçal, conservador de pintura estrangeira do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, algumas das pinturas identificadas como da “*colecção real*”, que em 1832 transitaram do Museu Nacional para a Academia Imperial, e que actualmente integram o acervo do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, teriam sido reenteladas, o que pode ter significado alteração nas suas dimensões. Diz o conservador que fora feita “*entrega da colecção [Real], em 1822, ao Museu Nacional*”, vinda da “*Arrecadação do Real Tesouro*”, tendo sido atribuída a Henrique José da Silva, em 1821, a incumbência de “*tratar com desvelo dos quadros e pinturas que ali*” estivessem. Porém Jean-Baptiste Debret, que aquele conservador cita, apelida de “*infeliz colecção*”, as pinturas adquiridas a Lebreton que passaram pelas mãos daquele, e que o “desvelo” se saldara na sua quase ruína, prevendo-se, no entanto que, apesar disso, por ele passassem, ainda, as das “*colecções Real e Príncipe Regente*”⁹⁵. A permanência das pinturas na Arrecadação do Real Tesouro, “passando para o prédio contíguo em construção da Academia de Belas Artes até chegar ao prédio de Campo de Santana em 1821”, teria sido causa de deterioração de suportes, à qual se deveriam acrescentar os maus restauros a que haviam sido sujeitas, dificuldades acrescidas para um estudo da natureza do que levamos a efeito.

Eram então deslocadas 55 pinturas com proveniência nas colecções de arte de D. João VI que passaram do Museu Nacional, criado em 1818⁹⁶ para a Academia Imperial de Belas Artes, em 1826⁹⁷, dando-se, em 1832, segundo aquele autor, “*a transferência de 63 quadros da “Lista dos painéis pertencente [sic] ao Musêo [Nacional] desta Côrte” e 55 “Dos painéis existentes no Musêo [Nacional] e ahi arecadado [sic] por ordem do ex-Imperador” [D. Pedro I]. Enquanto a primeira listagem incluía obras originárias das compras a Joaquim*

⁹⁵ BARAÇAL, Anaildo Bernardo, “Fez-se uma Galeria com excelentes Pinturas”: do Museu Nacional ao de Belas Artes, *Anais 200 anos de museus no Brasil, desafios e perspectivas*. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2019. https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2019/12/Anais-200anosMuseusBrasil_FINAL.pdf. (no prelo). Consulta em Outubro 2020.

⁹⁶ <http://bndigital.bn.br/projetos/expo/djoaovi/cronologia.html>.

⁹⁷ As listas das pinturas objecto destas transferências não as logramos obter dos arquivos brasileiros, pese embora o esforço desenvolvido pela Dr.^a Valeria Gauz, à qual presto os meus agradecimentos, e a boa vontade demonstrada pelo Dr. Anaildo Bernardo Baraçal, conservador da colecção de Pintura Estrangeira, do Museu Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro.

Lebreton e a José Estêvão Grondona, as da segunda estavam identificadas à "Coleção Real" ⁹⁸. Diversas listagens, com identificações sumárias, são apresentadas em catálogos e textos produzidos por museólogos brasileiros, que nos permitem apreender a importância dos conjuntos de pintura das colecções régias joaninas, na formação núcleos iniciais das actuais instituições museológicas do país.

O n.º 32 do *Catalogue* é descrito do seguinte modo – “**Un grand tableau de comestibles. Des figures de grandeur naturelle, beaucoup de gibier, de volaille, fruits, légumes. Le tout artificiellement traité et offrant des détails frappants de la vérité**”, com as dimensões de “4 p. 8 pouces” por “6 p. 11 p”, equivalentes a 142,24 cm por 210,82 cm, que pode corresponder à obra mencionada na “*Relação dos 183 quadros transferidos por ordem do Imperador D. Pedro I, do Tesouro Real para o Museu em 1822*”, identificada como “*Hum dito de caça e frutas com moldura n.º 41*”, mencionada no catálogo *A Colecção de D. João VI*⁹⁹, mas relativamente ao qual não logramos obter mais informação, quanto a número de inventário, dimensões, ou sua actual localização.

O n.º 50 do *Catalogue* refere “**Deux têtes Italiennes dans le même tableau**”, de “2 pieds, 2 pouces”, por “1 pied, 7 pouces”, que pode ser a pintura referida na *Relação de 1832*, com o n.º 118, como “*Alegoria duas cabeças*”, em “*panno*” e que teria integrado a lista das pinturas deslocadas do Tesouro para o Museu Nacional, em 1822, de igual modo referida naquele catálogo. Tal como no que respeita à obra anterior, não dispomos de informação suplementar.

A pintura n.º 1 do *Catalogue*, a tantas vezes mencionada por Ligne “**Une Descente de Croix**”, atribuída a Wanddyck, (com as dimensões de “6 pieds 10 pouces” por “4 pieds 5 pouces”), não logramos localizá-la. Seria a que Baraçal refere como integrando a “Sala 1” no *Catálogo de 1832* que enumera as pinturas pertencentes à antiga colecção régia, transferidas para a Academia, ali identificada como “*Cristo depositado no sepulcro*”? E a entrada n.º 8, descrita como “*Entrée de Notre Seigneur dans Jérusalem, ouvrage des premiers tems de la Peinture*”, com as dimensões de “1 pied, 7 ½ pouces” por

⁹⁸ BARAÇAL, 2017, p. 175.

⁹⁹ MOURA, 2008, pp. 20-21.

“1 pied, 3 pouces”, será a referida como “*Jesus caminhando para o Calvário, de Frank o moço, escola de Van Dick*”, ou a de temática próxima “*Exposição de Jesus Cristo, de Van Dick, escola Flamengo*”? Ficam as dúvidas.

III.I.II. Dúvidas e incertezas. A presença de obras da colecção do Príncipe de Ligne no Palácio Nacional da Ajuda.

A localização, no Palácio Nacional da Ajuda, de uma pintura “**Susana entre os Velhos**”, inv. 3865 PNA, (óleo sobre cobre, alt. 38,2 cm por larg. 31,3 cm) pela coincidência de tema, suporte e dimensões coloca-nos a possibilidade de poder corresponder à entrada n.º 37 do *Catalogue*, “**Suzanne et les deux vieillards (sur cuivre) 1 pied x 1 pied**”. Teria sido uma das obras da colecção de Ligne que não seguira nos caixotes rumo ao Brasil?



Susana entre os Velhos, óleo sobre cobre, inv. 3865 PNA¹⁰⁰.

100

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=1046084>.

Na relação das pinturas do catálogo de 1832, relativa “aos *paineis existentes no Museu [Nacional]*” afectas à colecção real que D. João VI deixa no Rio de Janeiro, que Anaildo Baraçal transcreve, existe uma referência a uma pintura com título de “*Suzana surpreendida pelos velhos*”¹⁰¹ que poderia, de igual modo, corresponder à da colecção de Ligne. Mas relativamente a esta não dispomos de nenhuma informação suplementar, quanto a suporte, dimensões ou outra. Pelo que persistem as dúvidas.



*Retrato de personagem desconhecida, óleo sobre tela, inv. 510 PNA*¹⁰².

Com o n.º 43 o *Catalogue* refere um “**Portrait d’un homme dans le goût de Wandyck. Excellente tête vigoureusement coloriée**”, sem autoria definida e com as dimensões de “2 *pieds e 6 pouces*” por “1 *pied e 10 pouces*”, o que equivale a 76,20 cm por 55,58 cm, próximas das da pintura do Palácio Nacional da Ajuda, *Retrato de personagem desconhecida*, atribuído a Simone Cantarini, (Pesaro1612-Verona1648), inv. 510 PNA¹⁰³, de dimensões aproximadas às do manuscrito, isto é, 74 cm por 56 cm.

¹⁰¹ BARAÇAL, Anaildo, “Pertence a S.A.Real : 2,4,8,10”, in *Anais do VIII Seminário do Museu D. João VI, IV Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX Arte e Seus Lugares: Coleções em Espaços Reais*, EBA/UFRJ, 2017, pp.175-176, Disponível https://entresseculos.files.wordpress.com/2018/01/anais_versc3a3o-3_2018.pdf. Consulta *online* 01.09.2020.

¹⁰²

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=1046311>.

¹⁰³ <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=1046311&EntSep=3#gotoPosition>.

Neste retrato transparece a inspiração nas figuras de corte representadas por Van Dyck, nas quais os trajes, nomeadamente as golas e punhos de rendas brancos, eram tratados com especial detalhe e materialidade.

O nº 47 do Catalogue identifica um **“Portrait d’une femme avec turban dans le goût Rembrandt”**, descrito como **“Beau caractere de tête, grand effet de clair obscur”**. As dimensões atribuídas são de “2 *pieds e 5 pouces*” por “1 *pied e 11 pouces*”, o que equivale a 73,66 cm x 58,42 cm, aproximadamente.

No Palácio Nacional da Ajuda encontra-se uma pintura, com dimensões aproximadas, pertencente às antigas colecções reais, de proveniência desconhecida, que parece corresponder à descrição do manuscrito, na aproximação aos retratos de Rembrandt (1606-1669) no gosto pela utilização de turbantes e adereços exóticos, e pela utilização do claro-escuro, de onde se destacam as figuras.

Esta obra apresenta um aspecto de ter sido objecto de restauro (mau), e ter sofrido repintes. Seria a descrita no *Catalogue*? Ficam as incógnitas.



Sibila, óleo sobre tela, autor desconhecido, PNA inv.º 3246, dim. 67cm x 50 cm, proveniente das antigas colecções da Casa Real¹⁰⁴.

¹⁰⁴ <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=991069>.

A sinalização de alguns títulos, no acervo do Palácio Nacional da Ajuda, que pudessem confirmar as palavras de Raczynski, quanto à presença de obras provenientes da colecção de Ligne, nas colecções reais portuguesas, revelou-se um exercício de particular dificuldade, suscitando inúmeras dúvidas e incertezas. E como um trabalho desta natureza deve suspender-se quando a falta de suporte documental nos leva a entrar em território da pura especulação, por aqui ficamos neste ensaio de localização das pinturas adquiridas pelo Regente D. João ao Príncipe Charles Joseph de Ligne que, como defendemos, se não na totalidade, em parte, seguiram com a corte rumo ao Rio de Janeiro, integrando o conjunto das “Preciosidades” deslocadas para o novo mundo, e por lá permaneceram após o regresso, em 1821, da Família Real portuguesa à Europa.

Um estudo mais detalhado da documentação brasileira, relativa aos acervos museológicos, que se revelou, no decurso deste trabalho, totalmente inacessível, poderia levar-nos a novas descobertas. Deixaremos em suspenso essa indagação para um futuro segundo capítulo do empreendimento.

IV. O legado de D. João VI

Em síntese, este foi um exercício, a partir do estudo de um manuscrito inédito dos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo, no qual não deixam de ficar patentes as dificuldades e incertezas de um trabalho de investigação no âmbito do coleccionismo de arte no Antigo Regime, por razões já esplanadas, entre elas, as do empobrecimento das elites do Antigo Regime, com a conseqüente venda e dispersão das obras de arte, bem como da dispersão dos conjuntos, incluindo os documentais, acentuada com a ida da corte para o Brasil.



Retrato de D. João VI, Jean-Baptiste Debret (1768-1848), 1817, col. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Debret integrou a Missão Artística Francesa que, por iniciativa do Conde da Barca, Antônio Araújo e Azevedo (1754-1818), esteve na gênese da criação da Academia Imperial de Belas Artes, fundada por D. João VI, no Rio de Janeiro.

Julgamos, no entanto, ter evidenciado, o papel de D. João VI no campo do enriquecimento das colecções régias de arte, acção pautada por uma “*liberalidade*” e “*munificência*” conformes aos ideais de um mecenas de Antigo Regime. Neste caso específico, fica, de igual modo, patente o papel dos Embaixadores nas cortes europeias, pois, para lá das informações de carácter político que veiculavam, foram instrumentais, não só na afirmação da imagem dos monarcas nas cortes em que os representavam, como em simultâneo, desempenharam o papel de mediadores na aquisição de bens essenciais para o aparato régio, ou para a actualização cultural, e estética, da corte lusitana.

No Brasil, a acção do Regente e depois Rei, destacou-se, não só nas profundas mudanças na organização social e política daquele Reino, provocadas pela instalação da máquina administrativa do Estado, como, de igual modo, no campo cultural, assumiu contornos estruturais, pois que incidiu na criação de instituições fundadoras de um Estado moderno e autónomo.

Diz Pedreira, que “*a transferência da sede da monarquia para o Rio de Janeiro determinou a criação ou a reforma de instituições culturais que ou não existiam ou tinham uma expressão relativamente modesta. É o caso da tipografia, cujo estabelecimento nunca fora consentido [...]. Com o príncipe e a família real, chegaram também ao Rio de Janeiro as reais bibliotecas da Coroa e da Casa do Infantado*”, acomodadas bem perto do paço real, bem como “*outras instituições destinadas ao desenvolvimento da sociabilidade assim mundana como religiosa e onde o poder encontrava espaços de encenação por excelência*” como foi o caso do Teatro Real de São João e a Capela Real, esta última “*espaço onde se dava a conhecer a piedade e a grandeza dos monarcas portugueses*”¹⁰⁵, bem como o gosto pela música, expressão artística com a qual o monarca porventura melhor se identificava.

Àqueles estabelecimentos devíamos acrescentar os “*económicos e financeiros ligados a funções de soberania: a Real Fábrica da Pólvora, o Banco do Brasil*”¹⁰⁶, todas eles resultantes da transferência da sede da monarquia para

¹⁰⁵ PEDREIRA, Jorge; COSTA, Fernando Dores, *D. João VI, O Clemente*, Círculo de Leitores, 2006, pp. 214-215.

¹⁰⁶ PEDREIRA, Jorge; COSTA, Fernando Dores, 2006, p.12.

o Brasil e que mais tarde seriam determinantes para a formação de uma nação independente.

No campo da cultura tributamos, ainda, ao então Regente, a ida da Missão Artística Francesa, chefiada por Joaquim Lebreton (1760 – Rio de Janeiro 1819), que trouxe artistas e obras de arte, uma colecção de pinturas, para a futura Academia Imperial de Belas Artes que sucedera à escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, fundada por decreto do Regente, datado de 12 de Agosto de 1816¹⁰⁷, criada vinte anos antes da Academia de Belas Artes de Lisboa, em 1836, e que em muito contribuiu para a renovação do ensino das belas artes, e a qualificação arquitectónica e cultural da capital brasileira.

De regresso à Europa, ao abandonar o Rio de Janeiro, D. João VI ali deixou não só a sua própria colecção de pintura, incorporada no Museu Nacional e posteriormente, em parte, na Pinacoteca da Academia Imperial de Belas Artes, núcleo fundador do actual Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, bem como a Biblioteca Real, núcleo original da actual Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Talvez por essa razão foram bem mais generosos os historiadores brasileiros do que os portugueses, na apreciação da actividade daquele monarca, justificando a afirmação de Zuzana Paternostro ter sido D. João “*grande incentivador das artes no Brasil*”¹⁰⁸.

Ou, como escreve Anaildo B. Baraçal no seu texto sobre os núcleos formadores do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, no qual releva a colecção pessoal do rei, em jeito de conclusão que “*treinado na redução caricaturada de D. João como governante e pessoa*”, os resultados da investigação lhe tinham trazido “*uma sensação de bem estar e de acerto de contas com os detractores joaninos*”, considerando o seu papel de “*agente do*

¹⁰⁷ MOURA, Yara, *Colecção D. João VI*, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2008, p. 19.

¹⁰⁸ PATERNOSTRO, Zuzana, *Pintura Italiana Anterior ao Século XIX no Museu Nacional de Belas Artes*, Catálogo Raisonné, Tomo I, coorden. Luiz Marques, Instituto Brasileiro do Património, 1992.

*seu tempo, activo e sabedor da conciliação entre valores e gloria passada e a linguagem contemporânea de os actualizar e exprimir*¹⁰⁹.

Ou, como observa Pedreira, seguindo o biógrafo brasileiro de D. João VI, Oliveira Lima (1867-1928), “*as suas faltas não o teriam afinal impedido de deixar uma obra*”¹¹⁰, pelo que reafirmamos não poder mencionar o reinado e a acção do rei D. João VI sem lhe tributarmos o capítulo brasileiro.

¹⁰⁹ BARAÇAL, Analdo, “Pertence a S.A.Real : 2,4,8,10”, in *Anais do VIII Seminário do Museu D. João VI, IV Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX Arte e Seus Lugares: Coleções em Espaços Reais*, EBA/UFRJ, 2017, p. 182, Disponível https://entresseculos.files.wordpress.com/2018/01/anais_versc3a3o-3_2018.pdf. Consulta online 01.09.2020.

¹¹⁰ PEDREIRA, Jorge; COSTA, Fernando Dores, 2006, p. 25.

Referências bibliográficas

Fontes de arquivo

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Arquivo do Ministério dos Negócios Estrangeiros (AMNE), liv. 749

ANTT, AMNE, cx. 526.

ANTT, AMNE, liv. 749.

ANTT, AMNE, liv. 750.

ANTT, Casa Real, n.º 2979.

Bibliografia

BARAÇAL, Anaildo Bernardo, “Fez-se uma Galeria com excelentes Pinturas”: do Museu Nacional ao de Belas Artes, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2019, texto enviado pelo autor. Versão editada em https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2019/12/Anais-200anosMuseusBrasil_FINAL.pdf. (no prelo). Consulta em outubro 2020.

BARAÇAL, Anaildo, “Pertence a S. A. Real: 2,4,8,10”, in *Anais do VIII Seminário do Museu D. João VI, IV Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX Arte e Seus Lugares: Coleções em Espaços Reais*, EBA/UFRJ, 2017; “Fez-se uma Galeria com excelentes Pinturas”: do Museu Nacional ao de Belas Artes, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2019, (no prelo).

BARROS, Mafalda Magalhães, *As coleções de arte da Rainha D. Carlota Joaquina de Bourbon (1775-1830): da coleção privada aos Museus Públicos. O manuscrito da Biblioteca da Ajuda: Memórias e Silêncios*. Repositório Camões, Universidade Autónoma de Lisboa. Disponível em <https://repositorio.ual.pt/handle/11144/4459>.

BLANCO, Francisco Cordeiro, “Uma Carta Inédita de Vieira Portuense”, in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, Vol. I, n.º 3, Lisboa, 1948, pp. 147-151.

BLUTEAU, Rafael, *Diccionario da Língua Portuguesa*, Tomo II, Officina Simão Thadeo Ferreira, Lisboa, 1789.

BRYAN, Michael, (1757-1821), *Dictionary of painters and engravers, biographical and critical*, London, 1886.

BRIGOLA, João Carlos, *Os viajantes e o “livro dos museus”*, Dafne Editora, Chaia Universidade de Évora, 1.ª edição 2010.

CAETANO, Joaquim Oliveira, “*Um Êxtase de S. Francisco*”, Luca Giordano. *Êxtase de São Francisco*, Museu Nacional de Arte Antiga, 2014.

CARRÉRE, J. B. F.; CHAVES, Castelo Branco, introdução, *Panorama de Lisboa no ano de 1796*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1989.

CHAUNU, Pierre, *A Civilização da Europa das Luzes*, Volume II, Editorial Estampa, 1995.

ELIAS, Norbert, *La Société de Cour*, Flammarion, 1997.

GOMES, Paulo Varela, “*Correntes do Neoclassicismo europeu na pintura portuguesa do século XVIII*”, *Portugal e Espanha entre a Europa e Além-Mar, IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte*, Instituto de História da Arte, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1988, p. 480; *Reviewed Work(s): “Art and Patronage in the Eighteenth-Century Portugal by Angela Delaforce”*, *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 62, n.º 1, Mar. 2003.

HASKELL, Francis, *Rediscoveries in Art: Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, London, Phaidon Press, 1976.

KELCHTERMANS, Leen, *Peter Snayers (1592-1667): Between Remembrance and Glorification: A Contextual Study of the Topographical Battle Paintings for the Habsburg Elite*, Pictura Nova XXII, 2016.

LIGNE, Charles Joseph, *Mémoires du Prince de Ligne*, Bruxelles et Leipzig, 1860.

LIGNE, Le Prince de, *Nouveau Recueil de Lettres*, édition critique, recueil publié à Weimar en 1812, Paris, 1928. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9736749v>.

LIGNE, Prince de, 1735-1814, *Fragments de l’histoire de ma vie*, Libraire Plon, Paris, 1927.

LIGNE, Charles Joseph, prince de, 1735-1814, *Fragments de l’histoire de ma vie*, Plon, Paris, 1927, pág. 166. Disponível em <https://archive.org/details/fragmentsdelhist01lign/page/n43/mode/2up>. Consulta dia 15.05.20

LIGNE, Charles Joseph, *Memoires du Prince de Ligne*, Bruxelles et Leipzig, 1860. Disponível em <https://archive.org/details/mmoiresdeprinced00lign/page/156/mode/2up>. Consulta em Agosto 2020.

LIGNE, Prince de, *Nouveau Recueil de Lettres*, édition critique publié à Weimar en 1812, Paris, 1928. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9736749v/f358.item.r=tableaux>

MACEDO, Jorge Borges de, *O Bloqueio Continental Economia e Guerra Peninsular*, 2ª edição, Gradiva, 1990.

MALKIEL-JIRMOUNSKY, Myron, *Pintura à Sombra dos Mosteiros*, Ática, Lisboa 1957, pp. 28-29.

MANFRÈ, Valèria, «Sicile: l'architecture militaire pendant la vice-royauté de Claude-Lamoral prince de Ligne (1670-1674)», *Nouvelles Annales Prince de Ligne*, XIX, 2012.

MANSEL, Philip, *Le Prince de Ligne le charmeur de l'Europe*, Perrin, 2002.

MOURA, Yara, *Coleção D. João VI*, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2008.

PATERNOSTRO, Zuzana, *Pintura Italiana Anterior ao Século XIX no Museu Nacional de Belas Artes*, *Catálogo Raisonné*, coord. Luiz Marques, Tomo I, Instituto Brasileiro do Património, 1992.

PATERNOSTRO, Zuzana, "Pinturas holandesas e flamengas no acervo do Museu Nacional de Belas Artes", *Catálogo A Presença Holandesa no Brasil*, Museu Nacional de Belas Artes, 2003.

PATERNOSTRO, Zuzana, (coord.), *Catálogo Pinturas Holandesas & Flamengas Acervo Museu Nacional de Belas Artes*, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2002;

POMIAN, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVIe – XVIIIe siècle*, Éditions Gallimard, 2001.

PEDREIRA, Jorge; COSTA, Fernando Dores, *D. João VI, O Clemente*, Círculo de Leitores, 2006.

PINCHERA, Valeria, *The art consumption in early modern Florence. The collections of the aristocracy in the 17th and 19th centuries*, IECH, Helsínquia, 2006, p. 22. Disponível em <http://www.helsinki.fi/iehc2006/papers1/Pinchera.pdf>. Consulta em Março de 2020.

RACZYNSKI, Le Comte A., *Les Arts en Portugal. Lettres Adressées à la Société Artistique et Scientifique de Berlin*, Paris, Jules Renouard, 1846.

SANTOS, Paula Mesquita, "A Coleção de D. Carlota de Bourbon, oriunda do Ramalhão, em Sintra [...]", in *Vária Escrita*, n.º 2, Sintra, 1995, pp. 261-312.

SCHWARCZ, Lilia Moritz, *A Longa Viagem da Biblioteca dos Reis. Do terramoto de Lisboa à Independência do Brasil*, Assírio e Alvim, 2007.

SMENTEK, Kristel, *Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century Europe*, Studies in Art Historiography, Ashgate, 2014.

TELLES, Patrícia D., "O retrato na Época Dom João VI: entre Portugal e o Brasil", *O Retrato do rei Dom João VI*, Museu Histórico nacional, Rio de Janeiro 2019.

VÁSQUEZ, Raquel Bello, *Uma certa ambição de glória. Trajectórias, redes e estratégias de Teresa de Mello Breyner nos campos intelectual e do poder em Portugal (1770-1798)*. Tese de Doutoramento, Universidade de Santiago de Compostela, 2005, pp. 16-17. Consulta *online* 16.04.2020. https://www.academia.edu/4124874/Uma_certa_ambi%C3%A7%C3%A3o_de_gloria_.Traject%C3%B3ria_redes_e_estrat%C3%A9gias_de_Teresa_de_Mello_Breyner_nos_campos_intelectual_e_do_poder_em_Portugal_1770-1798

XAVIER, Hugo, "Os Tempos Monárquicos: dos faustos joaninos ao ateliê de D. Carlos", in *Pintura e Mobiliário do Palácio de Belém*, Museu da Presidência, 2005.

Anexo I

“*Notas dos quadros e efeitos preciosos*”.

Manuscrito enviado, de Viena de Áustria, por D. Lourenço de Lima, ao “*Ex.mo Senhor Luiz Pinto de Souza Coutinho*”, em 2 de Julho de 1795¹¹¹.

« *Catalogue des tableaux appartenant à son Altesse Le Prince e Ligne*

Noms des Maitres

1. *Une Descente de Croix*, Wandyck

Ce superbe tableau dont la gravure est connue de tous les amateurs, peut être regardé comme le chef d’œuvre de Wandyck. On y reconnaît le fameux élève et le rival de Rubens.

15,000 florins d’Allemagne.

2. *Baccus et Ariane*, L. Giordano

Grand et riche composition admirable par l’effet, la couleur et la noblesse des figures.

3. *Le combat d’Enée et Turnus* Le même

Pendant du précédent, réunissant le même mérite d’ensemble et les mêmes beautés de détail.

Ces deux tableaux sont estimés dans le livre de raretés de Bruxelles.

20,000 florins d’Allemagne

4. *La mort de Sénèque* Le même

Esquisse remarquable pour sa facilité du faire, le caractère de la figure principale et l’expression des autres.

¹¹¹ ANTT, MNE, Cx. 525. Apenas se transcreve a primeira parte do manuscrito respeitante às pinturas que o Príncipe de Ligne propunha à Coroa portuguesa a sua aquisição, incluindo a informação respeitante aos títulos e descrição sempre que existente. Não incluímos as dimensões (altura e largura) para simplificar a transcrição.

5. *Phaeton aux Pieds de Son Père* Le même

Tout la chaleur de coloris et le lumineux que ce sujet comporte.

Ces deux tableaux offrent tout l'esprit de la première (...). Ils semblent qu'ils perdraient à être terminés.

6. *Le Jugement dernier*, Rotherhamer

Une infinité de figures variées d'attitudes et délicatement dessinées.

7. *Une Bataille* P. Snayers

8. *Entrée de Notre Seigneur dans Jérusalem* Ouvrage des premiers temps de la Peinture

9. *Portrait en Pied d'un Comte de Nassau*, Wandjck

Un des plus beaux Portraits qui soient sortis du pinceau de ce maître

10. *Portrait en pied d'un Prince de Ligne*

C'est celui qui fut Viceroy de Sicile et Gouverneur de Milan.

La figure est d'un dessin correct et d'une couleur vraie. Les habillemens sont fort bien traités

11. *Minerve enchaînant Pégase*, Rubens

Composition allégorique où le grand talent de Rubens et son génie se font aisément reconnaître.

12. *Une foire de Village* (sur bois), Winckenboom

Immense quantité de figures, coloris très brillant, grande variété dans la scène et grande étendue de Pays.

13. *Un Paysage de forme ronde* Artois

De tous les tableaux de ce Maître il en est peu d'aussi propre à figurer dans un Cabinet choisi.

14. *Un Paysage*, Claude Lorraine dit Lorrain

Orné d'Architecture, de figures et d'animaux, le tout dans la plus grande Perfection

15. *Un Paysage* Le même

16. *La Naissance de Venus* (sur cuivre) Van Balen

Ce tableau est remarquable par la délicatesse de la touche et la fraîcheur du coloris.

17 *Vénus recevant le Tribut des Nayades* Le même

C'est le Pendant du précédent, fait de la même manière

18. *Le Départ d'Adonis pour la Chasse*

Venus et les amours font tous les efforts pour le tenir. Tableau digne de L'Albane. On en voit peu de plus gracieux et de mieux dessinés.

19. *Les trois Graces*, Le même

Le même mérite que le précédent

20. *Une Nymphe couchée, plusieurs amours*, Le même

21. *Une Nymphe dans les bras d'un Satyre*, Le même

22. *Une Marine*

23. *Un Paysage*, (sur cuivre

Ce tableau est le Suivant qui lui sert de pendant sont tous deux d'un fini précieux, et offrent une très grande quantité d'objets, tant en fabriques qu'un figures.

24. *Un Paysage*, Van Balen

25. *des Jouers de Dez* (sujet de nuit)

26. *Une petite Bataille* (sur bois), A. Veroneze

Beaucoup de feu et facilités

27. *Diane et ses Nymphes endormis épiées par deux Satyres* (sur cuivre)

Une belle couleur, les Nymphes bien groupées, du gibier et des animaux morts d'un fini admirable.

28. *La naissance de Venus*

La figure principale vue à dos. Belle couleur et beau dessein.

29. *Un Repas rustique* (sur cuivre), Tilbourg

Toute la naïveté et les grâces de ce genre

30. Le Pendant (sur toile), Le même

31. *Un sujet de la fable* (esquisse sur bois)

32. *Un grand tableau de comestibles*

Des figures de grandeur naturelle, beaucoup de gibier, de volaille, fruits, légumes. Le tout artistement traité et offrant des détails frappants de la vérité.

33. *Une tête de vieillard*

34. *Une tête de Vieille*

35. *Tarquin et Lucrece* (Esquisse sur bois)

Effet de Lumière bien entendu

36. *Une femme qui verse à boire à s. homes* (?)

Tableau très fini et très piquant par son effet de lumière. Il tient beaucoup de Manière de Gerard Dou, quoique plus largement fait.

37. *Suzanne et les deux vieillards* (sur cuivre)

38. *Une tête de femme* (sur bois)

39. Idem, Le même

40. Idem

41. Idem

Ces quatre têtes sont très bien peintes. Elles respirent le goût et l'expression italienne.

42. *Un Interieur d'Église*, Pieterneff

Les beautés tranquilles et régulières de ce genre. Beaucoup de figures agréablement groupées.

43. Portrait d'un homme dans le goût de Wanduyck

Excellente tête vigoureusement colorée

44. *Un interieur de Prison*, Steenvyck

Saint Pierre y est représenté enchainé et entouré de gardes endormis.
Beaucoup d'effet.

45. Une Madeleine

Dessin correct, belles draperies

46. Rebecca, Flinck

47. Portrait d'une femme avec turban dans le goût de Rembrandt

Beau caractere de tête, grand effet de clair obscur

48. Henri III Roi de France

49. Paysage avec arc en Ciel (sujet fantastique)

50. Deux têtes Italiennes dans le même tableau

51. Le même sujet

52. Vue d'Italie (sur bois), Bruegel

Beaucoup de figures et d'animaux, de très jolies details, une couleur légère

53. Un Sujet de nuit allégorique (sur bois)

C'est une femme demi nue enchainée qu'un homme touche au sein, tandis qu'un jeune homme nud l'éclaire de son flambeau.

54. Portrait d'homme (sur bois)

55. Une femme à mi corps entre un aigle et un tigre

56. Une Vierge à mi-corps et l'Enfant Jésus dans le goût du Guide

Excellent et admirable tableau pour la douceur et les graces qu'il respire

57. Portrait d'une femme à demi nue

58. Une tête de femme

59. Idem

60. Idem

61. Idem

62. Une tête d'homme (sur bois)

63. Idem

64. Une tête gothique

65. Le Portrait d'un Vieillard décoré d'un ordre ancien

Touché d'une manière large et facile

En tout 65 Tableaux

D'après l'avis des connoisseurs qui voient journellement ces tableaux exposés, on demande pour la totalité 2.500 florins d'Allemagne de rente perpétuelle bien hypothéquée ou 50.000 florins argent comptant. On offre aux acquereurs de payer cette somme en 10 ans, au moyen d'un paiement annuel de 5000 florins ».

UNIVERSIDADE
AUTÓNOMA
DE LISBOA

