

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

JULIANO GOMES

O adágio de meter-me em botas tendo as pernas tortas: a trajetória do
escultor del-rei Joaquim Machado de Castro (1731-1788)

VITÓRIA

2019

JULIANO GOMES

***O adágio de meter-me em botas tendo as pernas tortas: a trajetória do
escultor del-rei Joaquim Machado de Castro (1731-1788)***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História, na área de concentração em História Social das Relações Políticas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Patrícia Maria da Silva Merlo.

VITÓRIA

2019

JULIANO GOMES

***O adágio de meter-me em botas tendo as pernas tortas: a trajetória do
escultor del-rei Joaquim Machado de Castro (1731-1788)***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre em História. Área de concentração: História Social das Relações Políticas.

Aprovada em _____ de _____ de 2019.

Comissão Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Patrícia Maria da Silva Merlo

Universidade Federal do Espírito Santo - UFES

Orientadora

Prof.^a Dr.^a Adriana Pereira Campos

Universidade Federal do Espírito Santo - UFES

Examinador Interno

Prof.^a Dr.^a Almerinda da Silva Lopes

Universidade Federal do Espírito Santo - UFES

Examinador Interno

Prof. Dr. Miguel Filipe Ferreira Figueira de Faria

Universidade Autónoma de Lisboa - UAL

Examinador Externo

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

G633a Gomes, Juliano, 2019-
O adágio de meter-me em botas tendo as pernas tortas : a
trajetória do escultor del-rei Joaquim Machado de Castro (1731
1788) / Juliano Gomes. - 2019.
165 f. : il.

Orientadora: Patrícia Maria da Silva Merlo.
Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Modernidade Ibérica. 2. Joaquim Machado de Castro. 3.
trajetória. I. da Silva Merlo, Patrícia Maria. II. Universidade
Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e
Naturais. III. Título.

CDU: 93/99

À Rose, por ter cumprido tão dignamente seu papel de mãe, arcando sozinha com todo o ônus de educar e sustentar seus 6 filhos. É uma honra, para mim, ser seu filho.

AGRADECIMENTOS

Eu tenho todos os reais motivos para expressar gratidão e, sinceramente, não acho que as poucas palavras de que posso me valer aqui sejam suficientes e satisfatórias para dizer o meu muito obrigado a todos(as) que colaboraram de alguma forma com o resultado desse trabalho. Se por algum lapso de memória esquecer-me de você, perdoe-me, e esteja ciente de que isso não diminui o quanto você foi essencial.

Começarei pela pessoa que é coautora desse trabalho, minha orientadora Patrícia Merlo. Quando eu te conheci em fins de 2013 na disciplina da História Moderna, apaixonei-me por ti, pela sua pessoa, por sua generosidade, sua loucura, sua honestidade, por sua vontade de saber e de viver. Você me acolheu e dedicou um tempo dispendioso na minha formação enquanto pesquisador. Mas você não foi apenas uma orientadora para mim, também foi uma mãe, por isso, só me resta agradecê-la pelo resto de minha vida. Me resta saber que uma parte de mim vem de você, mesmo que não transmitido geneticamente.

À minha família, gostaria de eternizar esse momento aqui como uma conquista coletiva. Primeiramente a minha mãe, por tudo, por ser tão sagrada para mim. Aos meus irmãos que tanto amo, Girlene, Mara, Pedro Henrique, Jéssica, Rodrigo, Matheus e Jefferson. Nós conseguimos!

Eu fui o primeiro de minha família a ingressar numa universidade federal (2012). Entrei, contemplado pela reparação histórica que significa a ação implementada pelo Sistema de Cotas Sociais e Raciais, numa época marcada pela guinada das políticas sociais de acesso à educação pública e de qualidade, ampliadas pelos governos do PT (2003-2016). E hoje, concluindo agora o Mestrado, vejo-me deixando a Universidade em outra conjuntura, tendo em vista os retrocessos postos em marcha desde o Golpe de Estado sofrido por Dilma Rousseff (2016) e o movimento conservador, autoritário e de cunho fascista ora em curso. Como uma pessoa proveniente de uma família de baixa-renda, de origens afrodescendentes, sendo gay numa sociedade extremamente homofóbica, racista e misógina, não posso deixar de dizer o quanto esse ciclo que se encerra acaba condensando sentimentos de tristeza e alegria.

Deixo ainda minha gratidão à banca de avaliação desse trabalho pelo tempo dedicado, à leitura atenta, às considerações recomendadas e que espero ter acatado com todo o respeito que tenho para com todos(as). Obrigado as professoras Dr.^a Adriana Pereira Campos e Dr.^a Almerinda da Silva Lopes que estão acompanhando o desenvolvimento do trabalho desde o exame de qualificação. Assim como, ao professor Dr. Miguel Figueira de Faria por ter aceitado a incumbência de avaliar esse trabalho, saiba que muito me honra saber que essa dissertação passará pelo crivo de sua avaliação, como a grande referência do tema de que trato aqui.

Ao grande amigo que fiz ao longo do mestrado, Jeterson Loss. Obrigado pela paciência, pela companhia, pela leitura crítica aos meus textos e por sua consideração. Esse trabalho tem muito de sua contribuição pessoal.

Agradeço ao Grupo de Estudos Modernidade Ibérica (GEMI), do qual faço parte desde 2014, em que tive o privilégio de discutir e agregar conhecimento em uma série de encontros e simpósios. Sem sombra de dúvidas vocês me ajudaram em muito a amadurecer a discussão que agora faço, fico muito contente que a pesquisa de vocês se encontre presente nas referências desse trabalho, pois são pesquisadores que estimo muito.

À minha turma de mestrado (2017), em especial a Agnes Moschen, Gabriel Angra, Gabriela Loureiro, Helena Borin, Jeterson Loss e Mery Alves. Agradeço pelo ombro amigo, por aturarem os meus flertes com a loucura e a depressão, pelos copos de cerveja à mesa que vocês nunca deixaram faltar.

Aos membros do PPGHis, representados nas pessoas dos servidores Michely, Rute e Felipe. Vocês são excelentes profissionais, desejo sucesso sempre.

Não posso deixar faltar minha imensa gratidão a Gilsele Tosta que fez com grande zelo e carinho a revisão ortográfica dessa dissertação.

À Leidyane Vedova, minha coordenadora, e a toda equipe de mediadores do Espaço Cultural do Palácio Anchieta, a quem agora me refiro nas pessoas de Wesley, Maykon, Rayza, Layane, Kaique, Maik, Nathalia, Alessandro, Juliana e Fabiana.

Não menos importante, aos meus melhores amigos de graduação: Camila Hayashi, Felipe Augusto Soares, Kariny Martins, Katiane Dutra, Helessandra Gumiero.

Por fim, agradeço também a Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento dessa pesquisa ao longo desses 24 meses em que fui bolsista, tornando possível e viável a finalização da mesma. Por esse motivo, lamento que tantos sonhos como o meu de fazer mestrado ou doutorado em Universidade Federal, hoje estejam ameaçados com tantos cortes e ataques à pesquisa e à educação neste país. Razão pelo qual, deixo manifesto o meu repúdio ao governo fascista que, por hora, regimenta o Brasil. É uma pena que a ignorância, o obscurantismo, a imoralidade e a defesa pela manutenção de *status quo* sejam hoje, em realidade, uma forma de governo.

RESUMO

Essa dissertação apresenta como foco central a *trajetória* do consagrado escultor régio Joaquim Machado de Castro (1731-1822), no quadro da Modernidade Ibérica. Buscamos apontar contribuições acerca dos usos áulicos da arte e do estatuto social do artista na Corte brigantina ao longo do Setecentos, bem como, reconstituir os contextos que marcaram ascensão de Machado de Castro e as redes de interlocução articuladas por ele nesse transcurso. Tomamos como fontes sua vasta produção intelectual e documentação de cunho privado, em especial, a compilação intitulada *Joaquim Machado de Castro – Escultor Conimbricense. Notícia Biográfica e Compilação dos seus Escritos Dispersos*, organizada por Henrique de Campos Ferreira Lima (1925). Dentre os principais escritos destacamos: a *Carta que hum afeiçoado ás artes do desenho escreveo a hum aluno da escultura* (1780), o opúsculo *Discurso sobre as utilidades do Desenho* (1788) e sua principal obra, *Descrição analytica da execução da estatua equestre, erigida em Lisboa á gloria do Senhor Rei Fidelíssimo D. José I* (1810).

O trabalho em tela inscreve-se na esteira de diversos estudos cuja abordagem metodológica toma como referência os apontamentos de Pierre Bourdieu (1996) e Sabina Loriga (1998), para o mapeamento de trajetórias. Dada a longevidade da atuação profissional de Machado de Castro, optamos por um recorte fragmentário (1731-1788) que apresenta diferentes facetas do personagem, de aprendiz (1731-1770) à mestre do ofício de escultor (1770-1779) e, por fim, um militante das artes (1780-1788). Acompanhar sua trajetória social passou por esquadriñar sua rede de sociabilidade, para compreender seu contributo, assim como sua relação com os artistas coevos que atuaram em trabalhos conjuntos ou paralelos aos seus na Corte lusa. Para além disso, interessou refletir sobre as finalidades as quais se destinavam os trabalhos de arte encomendados pelo Estado português, em momentos distintos, entre os governos joanino (1707-1750), josefino (1750-1777) e o mariano (1777-1816), dentro da lógica do *Ancien Régime*. Por fim, buscamos inquirir sobre a possibilidade de emergência de um incipiente *campo artístico* em Portugal a partir do surgimento das Academias do Nu (1780) e a Academia do Intendente (1785), e de que forma Machado de Castro atuou visando lograr o sucesso desse movimento de autonomização do *campo*.

Palavras-chave: Modernidade Ibérica; Joaquim Machado de Castro; trajetória.

ABSTRACT

This dissertation presents as central focus the *trajectory* of the consecrated royal sculptor Joaquim Machado de Castro (1731-1822), within the framework of Iberian Modernity. We sought to point out contributions about the aulic uses of art and the social status of the artist at the 18th century Portuguese Court, as well as to reconstruct the contexts that marked the rise of Machado de Castro and the interlocution networks articulated by him during this course. We take as sources his vast intellectual production and private documentation, especially the compilation titled *Joaquim Machado de Castro - Sculptor Conimbricense. Biographical News and Compilation of his Scattered Writings*, organized by Henrique de Campos Ferreira Lima (1925). Among the most important writings we can mention: the *Letter that one devoted to the arts of drawing wrote to a pupil of the sculpture* (1780), the booklet *Speech on the utilities of Drawing* (1788) and his main work, *Analytical description of the execution of the equestrian statue erected in Lisbon to the glory of His Most Faithful Majesty the King Joseph I* (1810).

The work on screen is part of several studies whose methodological approach takes as reference the notes of Pierre Bourdieu (1996) and Sabina Loriga (1998), for the mapping of trajectories. Given the longevity of Machado de Castro's professional performance, we opted for a fragmentary cut (1731-1788) that presents different facets of the character, from apprentice (1731-1770) to master of the sculptor's office (1770-1779), and finally a militant of the arts (1780-1788). Following his social trajectory he went on to explore his network of sociability in order to understand his contribution, as well as his relationship with the artists who worked together or parallel to his work in the Portuguese Court. In addition, it was interesting to reflect on the purposes for which the works of art commissioned by the Portuguese State at different times between the Johannine governments (1707-1750), Josephus (1750-1777) and the Marian (1777-1816), within the logic of the *Ancien Régime*. Finally, we sought to inquire about the possibility of the emergence of an incipient *artistic field* in Portugal from the emergence of the Academies of Nu (1780) and the Academy of the Intendant (1785), and how Machado de Castro worked to achieve the success of this movement of autonomy of the field.

Keywords: Iberian Modernity; Joaquim Machado de Castro; trajectory.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<i>Figura 1: Litografia do Palácio-convento de Mafra, 1853.....</i>	<i>38</i>
<i>Figura 2: Planta do Real Edifício de Mafra, 1827.....</i>	<i>40</i>
<i>Figura 3: Gráfico da mobilidade geográfica de Machado de Castro em Portugal faturada por anos e cidades vividas (1731-1822.....</i>	<i>47</i>
<i>Figura 4: Infográfico da composição curricular de Machado de Castro (1731-1770)..</i>	<i>48</i>
<i>Figura 5: Busto de D. João V, 1748.....</i>	<i>61</i>
<i>Figura 6: Projeto de fonte monumental.....</i>	<i>62</i>
<i>Figura 7: Projeto de fonte monumental.....</i>	<i>62</i>
<i>Figura 8: Ecole de Dessein. Ensyclopédie.....</i>	<i>67</i>
<i>Figura 9: Fotografia do Neptuno no Largo de Estefânia.....</i>	<i>70</i>
<i>Figura 10: Planta de Lisboa: arruinada pelo terremoto de 1755 e com o novo plano de reconstrução...81</i>	
<i>Figura 11: Croqui da Praça do Comércio.....</i>	<i>82</i>
<i>Figura 12: Retrato do Marquês de Pombal.....</i>	<i>86</i>
<i>Figura 13: Gravura da Estátua Equestre de D. José I.....</i>	<i>87</i>
<i>Figura 14: Gravura da Estátua Equestre de D. José I.....</i>	<i>88</i>
<i>Figura 15: Gravura da Estátua Equestre de D. José I.....</i>	<i>88</i>
<i>Figura 16: Gravura da alegoria do Triunfo.....</i>	<i>89</i>
<i>Figura 17: Joaquim Machado de Castro, gravura da alegoria da Fama.....</i>	<i>89</i>
<i>Figura 18: Estampa do baixo-relevo da Estátua Equestre de D. José I.....</i>	<i>90</i>
<i>Figura 19: Maquete da Estátua Equestre de D. José I.....</i>	<i>93</i>
<i>Figura 20: Modelo final da Estátua Equestre de D. José I.....</i>	<i>93</i>
<i>Figura 21: Retrato de Joaquim Machado de Castro.....</i>	<i>106</i>
<i>Figura 22: Retrato de Joaquim Machado de Castro.....</i>	<i>106</i>
<i>Figura 23: Fotografia da Estátua Pedestre de D. Maria I.....</i>	<i>137</i>
<i>Figura 24: Fotografia da fachada da Basílica da Estrela.....</i>	<i>139</i>

LISTA DE QUADROS

<i>Quadro 1: Relação de integrantes da Aula de Escultura de Mafra 1752-1772</i>	<i>63</i>
<i>Quadro 2: Relação de integrantes da Aula e Laboratório de Escultura de Lisboa 1771-1777</i>	<i>109</i>
<i>Quadro 3: Relação de integrantes da Aula e Laboratório de Escultura de Lisboa 1780-1788</i>	<i>122</i>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1 — A ARTE ÁULICA NO MUNDO LUSO DO BARROCO: O APRENDIZ E SEUS MESTRES (1731-1770).....	251,1
CENTRALIZAÇÃO E SACRALIZAÇÃO DO ESTADO MODERNO NA CULTURA DO BARROCO.....	26
1.2 POLÍTICA <i>PREBENDIAL</i> E CENTRALIZAÇÃO DO PODER NO BARROCO JOANINO.....	32
1.3 UM ESCULTOR CONIMBRICENSE? A FABRICAÇÃO DE UMA IDENTIDADE ...	43
1.3.1 PROPEDEÚTICA NA ESCULTURA E ENSINO JESUÍTICO (1731-1746).....	48
1.3.2. PRÁTICA OFICINAL EM LISBOA (1746-1756)	53
1.3.3 A ESCOLA DE ESCULTURA DE MAFRA (1756-1770)	60
2 — DO TERREMOTO À CONSAGRAÇÃO	72
2.1 LUZES EM PORTUGAL.....	72
2.1.1 DESPOTISMO ESCLARECIDO E O CONSULADO POMBALINO	76
2.2 LISBOA POMBALINA: O CASO DA PRAÇA DO COMÉRCIO	78
2.2.1 MONUMENTO JOSEFINO OU POMBALINO?	84
2.3 CONDIÇÃO SOCIAL DO ARTISTA E DEMÉRITO PÚBLICO (1770-1775).....	91
2.4 NOBILITAÇÃO: DE OFICIAL MECÂNICO A CAVALEIRO DA ORDEM DE CRISTO (1772-1779).....	99
3 — <i>CANOVA LUSITAIN</i> E A <i>ENTOURAGE</i> ARTÍSTICA NA INSTITUIÇÃO DO ENSINO DO DESENHO NA DÉCADA DE 1780.....	117
3.2. UM PATRONO DAS ARTES DO DESENHO NA VIRADA DOS ANOS DE 1780	119
3.3. INICIATIVAS EM REDE E ESTRATÉGIAS DE SEDIMENTAÇÃO DO ENSINO DO DESENHO NUM <i>CAMPO AVANT-LA-LETTRE</i>	126
3.4. A SERVIÇO DA RAINHA: MACHADO DE CASTRO, ESCULTOR DA CASA REAL PORTUGUESA	134
3.5. A ESCOLA DO INTENDENTE: ENTRE CONTINUIDADES E DESCONTINUIDADES DO ENSINO DO DESENHO (1785-1788).....	140
CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
BIBLIOGRAFIA	152
FONTES.....	152
OBRAS DE APOIO.....	154

INTRODUÇÃO

O personagem Joaquim Machado de Castro (1731-1822) nos foi apresentado por ocasião da primeira investigação acadêmica que realizamos, entre 2014-2015, pelo edital do Programa Institucional de Iniciação Científica. Contudo, não era o objeto central da trama ao longo dos dois anos de pesquisa (2014-2016). A temática da pesquisa, até então, voltava-se para uma leitura da imagem institucional do governo josefino. Para tanto, a principal fonte para analisar este legado se materializava na Estátua Equestre de D. José I, monumento executado por Machado de Castro. Foi apenas durante a confecção da monografia de conclusão de curso que o escultor apareceu como personagem principal da pesquisa¹.

O artífice da Estátua Equestre apresenta-se como importante objeto de pesquisa por diversos fatores, entre os quais: I. a relevância e expressividade de sua produção cultural deixados em materiais diversos (esculturas, desenhos, poesias e tratados de arte); II. A longevidade (viveu 91 anos) e a atuação profissional que perpassam quatro reinados, respectivamente os de D. João V (1707-1750), D. José I (1750-1777), D. Maria I (1777-1816) e D. João VI (1816-1826); III. o *capital simbólico* que representa a sua ação política nos microcosmos sociais em que geograficamente transitou, Coimbra, Lisboa e Mafra.

Nosso particular interesse em abordar a trajetória desse indivíduo toma corpo a partir de inquietações com relação ao gênero biográfico, das provocações evocadas pelo sociólogo Pierre Bourdieu acerca da “ilusão biográfica”² e na busca incessante pelo “pequeno x”, destacado pela historiadora Sabina Loriga, que é, em linhas gerais, a capacidade de agência e a contribuição individual. Em síntese, esses foram os pontos que guiaram nosso olhar sobre esse artista e teórico da arte portuguesa³.

¹ Entre 2014-2015 desenvolvemos o subprojeto de pesquisa intitulado “Em louvor ao Restaurador de Lisboa: D. José I, o Marquês de Pombal e os motivos para a construção da Estátua Equestre em 1775”; já entre 2015-2016 nosso subprojeto teve como título “A Materialização do Poder Monárquico na Estátua Equestre de D. José I”. Por fim, encerramos a graduação, em 2016, com uma monografia de conclusão de curso intitulada “A trajetória pública de Joaquim Machado de Castro (1770-1790), escultor da Casa Real Portuguesa, e os usos áulicos da arte no período”.

² BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). **Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro:** Editora da FGV, 1996, pp. 183-191.

³ LORIGA, Sabina. **O pequeno x: da biografia à história.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 14.

Sobre o gênero biográfico, cabe destacar que sua renovação entre historiadores ganhou fôlego no terceiro quartel do século XX enquanto uma “disciplina que de modo geral desconfia das formulações gerais e da abstração”⁴. O retorno à narrativa biográfica parte assim da oposição a um modelo de história única, que buscava apenas endossar “as capacidades de iniciativa pessoal dos atores históricos”⁵. Os estudos mais recentes vêm alertando que, apesar do caráter múltiplo da experiência humana e das subjetividades individuais, não se deve ignorar a importância da coletividade sobre a atuação do indivíduo⁶.

Devemos destacar que Machado de Castro não deixou de ser biografado aqui e acolá desde seu tempo em diversos fragmentos que descrevem parte de sua trajetória⁷. Sua produção literária, extensa e voltada a variados gêneros (poesia, estudos teóricos, ensaios e seu acervo epistolar de cunho privado), apresenta, também, contribuições para conhecer os meandros da ascensão social do artista.

Parte desses escritos foram produzidos nas últimas décadas de sua vida, revelando, como outras autobiografias, a fabricação seleta do artista sobre si próprio. Partilhamos da premissa de que o ímpeto do ato autobiográfico parte do indivíduo que tem “[...] noção, mesmo que vaga, do poder da palavra e da força potencialmente arrebatadora da sua fixação escrita [...]” razão pelo qual oferece “[...] o seu auto-retrato à desprevenida ignorância de coevos e vindouros [...]”⁸. Como todo relato, o autobiográfico também

⁴ REVEL, Jacques. Microanálise e construção do social. In: REVEL, Jacques. **Jogos de Escalas: a experiência da microanálise**. Org. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 16.

⁵ LORIGA, 2011, p. 222.

⁶ LORIGA, Sabina. A biografia como problema. In: REVEL, Jacques. **Jogos de Escalas: a experiência da microanálise**. Org. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 246.

⁷ Não listaremos a exaustão todas as obras que tomaram como estudo o escultor Machado de Castro, mas cabe destacar aqui alguns trabalhos importantes: Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memórias, relativas a's vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portuguezes, e dos Estrangeiros, que estiverão em Portugal* (1823); Numa edição da *Revista Universal Lisbonense*, de 17 de novembro de 1842, o diretor da Academia de Belas Artes de Lisboa, Francisco d'Assis Rodrigues (1801-1877), publicou um artigo intitulado *Comemorações*; Henrique de Campos Ferreira Lima, *Joaquim Machado de Castro – notícia biográfica e compilação dos seus escritos dispersos; Machado de Castro e a estátua equestre* (1939), de Luciano Ribeiro; *Machado de Castro* (1942), por Manuel Ribeiro; *Machado de Castro* (1958), de Diogo de Macedo; a dissertação de mestrado de Ana Duarte Rodrigues, *A escultura de vulto figurativa do Laboratório de Joaquim Machado de Castro (1771-1822): produção, morfologia, iconografia, fontes e significado* (2004); Miguel Figueira de Faria, *Machado de Castro: 1732-1822: estudos* (2008); a pesquisa desenvolvida por Ana Paula Tudela, intitulada *Genealogia socioprofissional de uma família de escultores e organeiros dos séculos XVIII e XIX: os Machados — contributo para o estudo das Artes e Ofícios em Portugal* (2007-2008); Miguel Figueira de Faria (Org), *O Virtuoso Criador: Joaquim Machado de Castro* (2012); Miguel Figueira de Faria (Org), *Machado de Castro: da utilidade pública da escultura* (2014).

⁸ SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa. A Escrita na Vida da Gente: sobre <<autobiografias operárias>>. In: **Revista Crítica de Ciências Sociais**. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 1980, p. 119.

reflete uma narrativa confeccionada sobre o passado. Por conseguinte, buscamos reunir outras informações referentes ao artista. Acreditamos que os entrecruzamentos desses fragmentos cooperaram para a construção de uma trajetória mais rica, ainda assim lacunar.

No intuito de nos debruçarmos sobre uma escrita de si, lançamos mão da extensa produção teórica escrita por Machado de Castro, para buscar inferir indícios, rastros e fragmentos de memória em seu testemunho ocular que nos ajudassem a compreender tais contextos. Para o estudo proposto, reunimos diferentes grupos de fontes cotejados em três grupos. O primeiro, compôs-se de relatos autobiográficos extraídos da ampla literatura produzida por Machado de Castro ao longo de sua vida, já o segundo, de biografias sobre o escultor produzidas no século XIX por variados autores. Dessa forma, soma-se, a essas camadas, outra gama de estudos, entre eles artigos, livros, dissertações e teses produzidas pela historiografia mais recente do tema.

Das produções de Machado de Castro, selecionamos quatro publicações. Dentre elas: a) *Carta que hum afeiçoado ás artes do desenho escreveo a hum aluno da escultura* (1780), opúsculo composto por 26 páginas, extraído da compilação de autoria de Henrique de Campos Ferreira Lima; b) *Discurso sobre as utilidades do Desenho* (1788) disponível no site da Biblioteca Nacional de Portugal, publicação resultante da primeira Aula Pública do Desenho Nu ministrada em Portugal; c) *Descrição analytica da execução da estatua equestre, erigida em Lisboa á gloria do Senhor Rei Fidelíssimo D. José I* (1810), composta em tomo único, e com 328 páginas, disponível no site da Biblioteca Nacional de Portugal, em que o autor apresenta, através de 10 capítulos, o processo de confecção da efígie régia de D. José I; d) a obra póstuma às últimas três apresentadas, mas da qual não conseguimos averiguar a sua datação exata, batizada de *Dicionário de Escultura*, que contém 65 páginas, também disponível para domínio público no site da Biblioteca Nacional de Portugal, apresentando uma série de verbetes de instrução aos futuros profissionais da arte escultórica. Para a colheita dessas informações utilizamos ainda como suporte uma obra de autoria de Henrique de Campos Ferreira Lima (1882-1949) publicada pela primeira vez em 1925, na coleção *Subsídios para a História da Arte Portuguesa*, intitulada *Joaquim Machado de Castro – Escultor Conimbricense. Notícia Biográfica e Compilação dos seus Escritos Dispersos*. Trata-se da compilação de escritos produzidos por Machado de Castro ao longo de sua vida e que foram reunidos pelo

pesquisador em formato de livro. A obra é composta por 408 páginas divididas em duas partes: I. Poesia; II. Prosa: opúsculos, cartas e varia.

Outro conjunto de fontes que serviu para enriquecer a nossa análise foram biografias póstumas, publicadas na sequência da morte de Machado de Castro, ainda na primeira metade do século XIX. A primeira que gostaríamos de destacar é a *Colecção de Memórias, relativas a's vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portuguezes, E dos Estrangeiros, que estiverão em Portugal* (1823), produzida por Cyrillo⁹. O escrito reúne a biografia de 150 artistas (dentre eles pintores, arquitetos, escultores e gravadores), logo, torna-se importante ressaltar que a obra foi a segunda desse gênero em Portugal¹⁰. Outra biografia que aqui merece destaque é o artigo intitulado *Commemorações*, redigido por Francisco d'Assis Rodrigues (1801-1877) e publicado na *Revista Universal Lisbonense*, de 17 de novembro de 1842. Assis Rodrigues era, na época, o diretor da Academia de Belas Artes de Lisboa, também foi afilhado de Machado de Castro e filho de Faustino Rodrigues, o pupilo e substituto de Machado de Castro na Aula de Escultura de Lisboa. Por fim, recorreremos aos estudos produzidos pela historiografia mais recente do tema, entre eles artigos, livros, dissertações e teses, como vistas a melhor contextualizar o personagem.

O título dessa dissertação, ***O adágio de meter-me em botas tendo as pernas tortas: a trajetória do escultor del-rei Joaquim Machado de Castro (1731-1788)***, procura traduzir a abordagem proposta, qual seja, a de transcorrer sobre a trajetória do personagem à luz da cultura política de Antigo Regime na centúria do XVIII e das particularidades observadas no reino luso. Há um famoso e antigo provérbio, vulgarmente replicado ao

⁹ Embora a versão completa e atualizada da obra de Cyrillo que aqui apresentamos date de 1823, uma primeira versão já havia circulado em 1794. Nesse ínterim, o pintor José da Cunha Taborda (1766-1836) traduz para o português um tratado de Michael Angelo Prunetti, intitulado *Regras da arte da pintura* (1786), incluindo nele uma *Memória dos mais famosos pintores portuguezes, e dos melhores quadros seus*. Trata-se de uma memória da vida de 129 artistas, sendo essa reconhecida a primeira obra do gênero a tratar de artistas portugueses. Cf. VIANA JR, 2007, p. 38.

¹⁰ As *Vidas*, enquanto gênero literário, surgiram na Itália do século XVI, a partir da obra pioneira do pintor e arquiteto italiano Giorgio Vasari (1511-1574), intitulada *Le vite de' più accellentti architetti, pittori et scultori italiani* (1550). Tal gênero visava traçar biografias de artistas italianos e serviram como um importante instrumento de elevação do estatuto das artes e da categoria dos artistas. BLUNT, Anthony. **Teoria Artística na Itália 1450-1600**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 124.

longo da história da cultura ocidental, que diz “*ne sutor ultra crepidam*” (“um sapateiro não deveria ir além da sandália”¹¹), atribuído ao pintor grego Apeles de Cós (Séc. IV a. C.). Essa passagem foi retida através do relato do naturalista latino Plínio (23-79 d. C.), o Velho, registrada no Livro XXXV de sua obra enciclopédica *Naturalis Historia*. Plínio conta que Apeles “[...] ao terminar uma obra, expô-la aos transeuntes em um balcão; escondido atrás de um quadro, ficava ouvindo os defeitos que apontavam, considerando que o povo era um juiz mais atento do que ele”¹². Certa vez, um sapateiro havia criticado Apeles “[...] porque tinha colocado na parte interna das sandálias uma correia a menos. No dia seguinte, a mesma pessoa, cheia de si pela correção do defeito observado anteriormente chicanava a respeito da perna [...]”, nessa ocasião, Apeles admoestou-o proferindo o aforismo clássico: “[...] um sapateiro não deveria ir além da sandália [...]”¹³. Essa passagem teria servido de justificativa no universo das Artes — e também em outras áreas¹⁴ — para repelir ou neutralizar determinadas críticas à produção cultural/intelectual advindas de indivíduos que não fossem peritos do *métier* do artista e que não compreendessem as regras das Belas Artes¹⁵.

Esse provérbio parece ter sido apropriado por Machado de Castro em epístola datada de 1788. Na passagem mencionada, o escultor falava da necessidade de “intrometer-me a Orador, ajustando-me bem o adágio de meter-me em *botas tendo as pernas tortas*”¹⁶, aludindo ao episódio em que havia sido admoestado pela transgressão cometida ao se aventurar num *campo* restrito aos *homens de letras* e que não cabia a ele — “um reles artífice” que não havia sido dotado das mesmas luzes de um orador — assumir papéis que não fossem de sua alçada, como veremos com maiores detalhes em momento oportuno.

Buscando subsidiar melhor a nossa argumentação, procuramos rastrear a relação e difusão desses provérbios na cultura ibérica. Em uma obra republicada em 1697 de autoria do pe. jesuíta Bento Pereira (1606-1681), professor da Universidade de Évora à época e influente

¹¹ MENDONÇA, António da Silveira. Seleção e tradução da *Naturalis Historia* de Plínio, o Velho. In: **Revista da História da Arte e Arqueologia**, N.º 2, 1995/96, pp. 317-330. Campinas: Unicamp, 1998, P. 326.

¹² MENDONÇA, 1998, 326.

¹³ MENDONÇA, 1998, 326.

¹⁴ ALKMIN, Gustavo Tadeu. **Narrativas do Contemporâneo**: a literatura e o mundo trabalho na cena pós-moderna. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2011, p. 105.

¹⁵ MACIEL, M. Justino. Entrevista com Rosado Fernandes. In: **Revista de História da Arte** — O mosaico na antiguidade tardia, n.º 6, 2008, p.11.; EU SEI TUDO. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, Mar. 1922, N.º 58, p. 32.

¹⁶ LIMA, 1989, p. 308.

pedagogo da Companhia de Jesus, intitulada “*Prosodia in vocabularium bilingue, Latinum, et Lusitanum digesta*”, encontramos expressão muito similar à usada por Machado de Castro, que diz: “Cágado¹⁷, para que queres botas, se tens as pernas tortas? *quid cæco cum speculo*”¹⁸. A propósito, no inventário da Biblioteca de Machado de Castro consta um exemplar dessa obra, em sua nona edição de 1741 pela *Typ. Academiae*¹⁹.

Trata-se de um conjunto lexicográfico, um manual de cunho pedagógico que havia se tornado referência e ganhado circularidade em Portugal ao longo do século XVII e XVIII²⁰. Vale destacar que o equivalente latino apresentado por Bento Pereira “*quid cæco cum speculo*”, poderia ser traduzido para “cego não precisa de espelho” atentado para a limitação física provocada pela cegueira, tal qual, o cágado também não poderia calçar botas pela “malformação” de suas patas e seu aspecto cambota.

Além disso, acreditamos que o termo “adágio” tenha entrado na gíria de Machado de Castro por influência de um livro publicado em 1780 pelo editor francês radicado em Lisboa, Francisco Rolland (1743-1814?), sob o acrônimo FRILEL²¹ (Francisco Rolland Impressor Livreiro em Lisboa), intitulado “*ADAGIOS, Proverbios, Rifãos, e Anexins da Lingua Portuguesa, Tirados dos melhores Autores Nacionaes, e recopilados por ordem Alfabetica*”²².

Acerca desse tipógrafo, sabemos que Rolland havia se mudado para Lisboa no ano de 1765, e ali manteve associação com outro livreiro francês, a princípio, na Borel & Rolland, até que decidiu fundar seu próprio espaço comercial em 1771, chamando-o

¹⁷ “Cágado. He uma especie de Tartaruga, mas muito mais pequena, que as celebres da Azia, & da America; [...] *Testudo Lutaria*. *Plinio Hist.* Parece, que com este ephiteto quiz Plinio distinguir das Tartarugas do mar aos cagados, que de ordinario se criaõ em terras humidas, & aquosas. O symbolo, que de jeroglyfico de preguiça, foi o Cagado, pelo vagar, & pezo, com, que se move”. BLUTTEAU, 1712, p. 37.

¹⁸ PEREIRA, Bento, S. J. *Prosodia in vocabularium bilingue, Latinum, et Lusitanum digesta...* / Auctore Doctore P. Benedicto Pereyra... - Septima editio auctior, et locupletior ab Academia Eboresi... - Eborae: ex Typographia Academiae, 1697, p. 1301.

¹⁹ IAN/TT, Casa da Suplicação, *Inventários*, Letra J, mc. 351, cx. 2055.

²⁰ Desde 1634, quando foi publicado pela primeira vez, e até 1750, a obra já havia ganhado 12 edições (1634, 1653, 1661, 1669, 1674, 1683, 1697, 1711, 1723, 1732, 1741 e 1750), intercaladas entre Évora e Lisboa, e na língua vernácula, em latim e castelhano. Cf. CAMERON, Helena Maria S. R. S. F. **A Prosodia de Bento Pereira**. Contributos para o estudo lexicográfico e filológico. Tese de Doutoramento. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2012.

²¹ DENIPOTI, Claudio. O Livreiro que prefaciava (e os livros roubados); os prefácios de Francisco Rolland e a circulação de livros no império português ao fim do século XVIII. In: **História: Questões & Debates**, Curitiba, volume 65, n. 1, p. 385-411, jan./jun. 2017, p. 386.

²² Cf. ROLLAND, Francisco. **ADAGIOS, Proverbios, Rifãos, e Anexins da Lingua Portuguesa, Tirados dos melhores Autores Nacionaes, e recopilados por ordem Alfabetica**. Lisboa: Na Typographia Rollandiana, 1780.

Typographia Rollandiana. Sobre suas atividades, verificamos que Rolland realizava transações comerciais de livros com fr. Manuel do Cenáculo²³, clérigo influente no contexto luso e que mantinha estreita relação com Machado de Castro. Provavelmente tenha se firmado aí uma rede comercial de livros, pois sabemos que a Biblioteca de Machado de Castro detinha um número expressivo de obras, ao todo somavam-se 262 exemplares estimados no valor total de 116\$000 rs., algo incomum para um escultor português daquela época²⁴. No inventário da biblioteca de Machado de Castro consta listado o livro de Rolland²⁵, o que nos leva a crer que foi a partir da referência disseminada nesta obra que o termo adquiriu vulgaridade na retórica do artista.

Na cultura popular de Antigo Regime os provérbios — por serem expressões popularmente difundidas e reiteradas pela tradição folclórica de um povo — acabavam por conferir uma autoridade superlativa à retórica e a enunciados discursivos, justamente por guardarem em si costumes e convenções sociais culturalmente assimilados. Essa compreensão é algo consciente na escrita do tipógrafo do século XVIII, quando o mesmo registra no prólogo de sua obra as seguintes palavras:

Ora todas as Nações tem ajuizado que os *Proverbios*, ou *Adagios* são de grande utilidade para os Homens. Nelles se história differentemente. Muitas Ceremonias, e costumes antigos se encerrão nos *Proverbios*. Elles são o depósito de toda a Antiguidade. Nelles se topão muitas vezes motejos agradáveis, e conceituosos aos perversos costumes dos Homens [...]²⁶.

Nesse sentido, a opção de Machado de Castro em adaptar o antigo provérbio à ocasião mencionada parece evidenciar o enraizamento desse costume de época e também a sintonia e apetência por textos e tradições clássicas.

Feita essa contextualização, importa agora destacar que a tentativa de desencorajamento perpetrada por determinados pares do *campo* letrado à ação de Machado de Castro adquiriu conotação simbólica, na medida em que, ao propalarem críticas ao escultor, esses agiam (*carisma grupal*) movidos pelo desejo de salientar distinções sociais entre as categorias ali representadas. Esse desconforto social parece ter sido ocasionado

²³ DENIPOTI, 2017, p. 410.

²⁴ FARIA, Miguel Figueira. **Machado de Castro** (1731-1822) — estudos. Lisboa: Livros Horizonte, 2008b, p. 139-165.

²⁵ IAN/TT, Casa da Suplicação, **Inventários**, Letra J, mç. 351, cx. 2055.

²⁶ ROLLAND, 1780, p. 6.

justamente pelo escultor ter “ousado” discursar e publicar o opúsculo “*Discurso sobre as utilidades do Desenho*” (1788), cumprindo assim ao mesmo tempo papel de orador e de letrado. Em nosso entendimento, ao que parece, essa conduta foi interpretada como um comportamento incompatível com a condição social de Machado de Castro, ainda manchada pela visão vil que se tinha da prática mecânica atrelada a sua profissão e, logo, a sua categoria social enquanto oficial mecânico. Embora esse já tivesse, teoricamente, mudado de estatuto, essa questão costumeira ainda o assolava.

Apresentaremos agora alguns apontamentos acerca do aporte conceitual que norteou nossa discussão. Como aqui já foi dito, nesse trabalho acompanharemos a trajetória de Machado de Castro e a sua luta por angariar espaços de atuação e *capital simbólico* dentro do ambiente áulico da corte lusa — espaço esse dotado de clivagens sociais e *habitus* que se encontravam bem delimitados —, a fim de constituir um estatuto cimeiro para a profissão do escultor enquanto artista e visando também legislar sobre as regras do *campo* da arte e de seu ofício, mesmo reconhecendo que esse ainda não subsista de forma autônoma. Por isso, parece mais apropriado falar em *campo artístico avant-la-lettre* ou *proto-campo da arte*, reconhecendo que mesmo que esse *campo* da arte tenha adquirido autonomia apenas no século XIX, ele não pode ser entendido como descolado dos processos sociais e do terreno semeado pelas categorias sociais do século antecedente. Nesse sentido, buscamos nos referenciar nas noções de *campo*, *habitus* e *capital simbólico*, propostas pelo sociólogo Pierre Bourdieu.

Para Bourdieu, o *campo artístico* só se tornou um espaço autônomo na medida em que os próprios pares desse *campo* passaram a dotá-lo de leis próprias e ignoraram a “demanda social subordinada a interesses religiosos ou políticos”²⁷. A autonomia desse *campo artístico* na História Moderna da cultura ocidental foi um processo correlato ao de institucionalização de espaços tutelares, de consagração e de ensino, as chamadas academias. Bourdieu sublinha que esse processo de autonomização se desmantelou de forma acelerada em fins do século XVIII em decorrência da “Revolução Industrial e com a reação romântica ligada, de maneira mais ou menos direta conforme as nações, a uma

²⁷ BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 101.

secessão dos intelectuais e artistas”²⁸. Sendo assim, esse movimento acabou por moldar a forma como o artista passou a se relacionar com a função de sua profissão e com o valor cultural e mercantil agregado à obra de arte dentro de uma lógica capitalista.

Por ser campo de produção erudita, o *campo da arte* passou a deter a capacidade de prescrever e legitimar critérios de avaliação e de valoração dos bens simbólicos e também de estipular normas de produção de suas mercadorias culturais²⁹. Nesse caso, a única crítica que poderia validar ou não aquilo que é arte seria a crítica proveniente dos pares subordinados às regras do *campo artístico*. Assim como, o reconhecimento e consagração do artista e de seu trabalho só passaram a ter valor simbólico, de mercado e mérito reconhecido quando as instituições tutelares em que estavam filiados o reconheciam como produto altamente sofisticado.

Salvo as especificidades de cada caso, nosso intuito aqui é fazer uso do conceito de *campo artístico* aplicando-o ao processo de *relações de forças* envoltas na busca pela autonomização desse *proto-campo da arte* na sociedade lusa do Setecentos. A par e passo, pensando no agenciamento de subjetividades e no carisma das iniciativas coletivas mobilizadas por Machado de Castro e a *entourage* artística nesse contexto. Não deixa de ser notório que a distinção de categorias sociais, formas de auto representação, elevação do estatuto do artista e a fundação de instituições acadêmicas inscritas nesse processo que apresentaremos estejam atreladas, justamente, à luta pelo direito de categorizar e legislar de forma autônoma sobre o *campo da arte*.

Por tratarmos de uma sociedade de Antigo Regime, o *habitus* conceituado por Bourdieu foi uma noção que nos permitiu reconhecer como o *ethos* das práticas sociais e as relações de dominação assumidas numa sociedade de clivagens tão sensíveis e complexas como a que aqui analisamos, regida por um *modus vivendi* pré-estabelecido social e culturalmente. Para Bourdieu, tais práticas se efetivavam a partir do exercício mecânico e foram internalizadas nas condutas prescritas dentro de uma tradição social e que se operam a partir de uma lógica pragmática. O *habitus* é assim reconhecido como um

²⁸ BOURDIEU, 2007, p. 102.

²⁹ BOURDIEU, 2007, p. 105.

exercício inconsciente e que se opera no plano da ação dos indivíduos envolvidos no meio coletivo³⁰.

Por último, outro conceito desenvolvido por Bourdieu do qual nos apropriamos é o de *capital simbólico*. Para o estudioso,

[...] capital simbólico — outro nome da distinção — não é outra coisa senão o capital, qualquer que seja a sua espécie, quando percebido por um agente dotado de categorias de percepção resultantes da incorporação da estrutura da sua distribuição, quer dizer, quando conhecido e reconhecido como algo de óbvio [...]³¹.

Essas variadas formas de *capital simbólico* (cultural, social, econômico) acumuladas ou transferidas por um indivíduo devem ser percebidas no universo das interações sociais e no âmbito dos afetos dentro dos diferentes microcosmos sociais. O prestígio reconhecido ao indivíduo que detém *capital simbólico* parte da premissa de que essas relações sociais são desiguais e que a autoridade reconhecida a ele é conferida e respaldada pela aprovação e observância do coletivo. Procuramos utilizar tal conceito para melhor compreender as estratégias de Machado de Castro no acúmulo de *capital simbólico*, com o intuito de poder influir nos princípios de seu *métier* e no estatuto das artes no *campo* em que ele militava.

A dificuldade de abordar um personagem que apresenta tal longevidade e que experimentou diferentes contextos políticos nos obrigou a delimitar nosso objeto. Optamos assim por um recorte temporal que vai de 1731 a 1788. Justificamos a nossa escolha pelo objetivo de acompanhar os anos iniciais de sua trajetória até 1788, ano da publicação de seu *Discurso sobre as utilidades do Desenho*. Detalhando, assim, melhor o contexto de formação curricular do artista, sua nobilitação social (1778) e sua fidelização à casa real portuguesa (1782) e encerrando-se na sua passagem didática como lente do desenho e de sua militância em defesa das artes (1780-1788). Sendo assim, A dissertação ficou organizada em três capítulos.

O capítulo 1, intitulado “A arte áulica no mundo luso do barroco: o aprendiz e seus mestres (1731-1770)”, apresentou aspectos gerais do contexto político e social em que

³⁰ BOURDIEU, P. **O Poder Simbólico**. Lisboa: DIFEL, 1989, p 60-62.

³¹ BOURDIEU, 1989, p. 145.

nosso personagem nasceu. Buscamos também traçar o perfil curricular do escultor, assim como reconstituir a rede de relações no qual o indivíduo esteve embrenhado. Escolhemos destacar os principais agentes motivadores para “tomadas de posições” de Machado de Castro entre o período analisado. O ano inicial foi o ano de nascimento e o seu encerramento em 1770 demarca o fim da sua formação curricular, quando o escultor deixou a Escola de Escultura de Mafra em partida para Lisboa com a finalidade de participar do concurso da Estátua Equestre.

O capítulo 2, “*Do Terremoto à Consagração*”, apresentou as condições que viabilizaram o concurso da estátua equestre (1770), os fatores que resultaram na escolha de Machado de Castro e as fases de confecção do monumento. Para tanto, fizemos um recuo para o contexto da reconstrução da cidade de Lisboa após a hecatombe de 1755, pois entendemos que carecia de sentido falar do monumento sem ao menos sinalizar as condições materiais, políticas e sociais que viabilizaram esse ponto de emergência de Machado de Castro no espaço social da corte portuguesa. O marco final do capítulo justifica-se pela data de diplomação do escultor na Ordem de Cristo (1778), mercê que resulta da sua atuação na confecção da efígie régia.

Por fim, o capítulo 3, “*Canova Lusitain e a entourage artística na institucionalização do ensino do desenho na década de 1780*”, abordou os meandros de um círculo de artistas locais empenhados em fundar um espaço de formação, de dispersão do conhecimento artístico e de validação das artes do desenho ao *status* de Artes Liberais na cultura cortesã. Nesta empreitada, daremos destaque à articulação política de Machado de Castro que na ocasião ministrou aulas do desenho nas recém fundadas *Academia do Nu* (1780) e *Academia do Intendente* (1785). *Pari passu*, demos destaque aos conflitos sociais e às formas de resistências culturais que envolveram a implementação desses espaços na sociedade lusa. Demarcamos a análise deste capítulo através da publicação de dois opúsculos de Machado de Castro: 1. *Carta que hum afeiçoado ás artes do desenho escreveo a hum aluno da escultura* (1780); 2. *Discurso sobre as utilidades do Desenho* (1788). Ademais, buscamos também sublinhar a fidelização desse artífice à casa real portuguesa, por intermédio do beneplácito régio de D. Maria I, em 1782, assim como as condições sociais deste *servitù particolare*.

1 — A ARTE ÁULICA NO MUNDO LUSO DO BARROCO: O APRENDIZ E SEUS MESTRES (1731-1770)

A arte é a contemplação: é o prazer do espírito que penetra a natureza e descobre que ela também tem uma alma. É a missão mais sublime do homem, pois é o exercício do pensamento que busca compreender o universo, e fazer com que os outros o compreendam.
RODIN, Auguste.

A visão romântica da arte expressa nos aforismos do famoso escultor francês Auguste Rodin (1840-1917) incide diretamente sob o lugar de fala de um artista que produz em uma sociedade capitalista de fins do século XIX. É característico de uma época em que a categoria social, que se entende por artista, reivindicou para si um *status quo* de profissional liberal, detentor de uma produção de bens simbólicos reconhecidos socialmente como fruto de seu *gênio* artístico-intelectual. De uma profissão que se despregou das rígidas restrições impostas pelas corporações de ofícios, ou por moralidade e ética instituídas pela Igreja ou pelo Estado, que outrora os regulava, e que, após “liberto”, exercita a arte pela arte, seja pela fruição de a expressar por deleite próprio ou para fins de subsistência. O fato é que, essa condição nem sempre foi reconhecida aos artesãos/artífices. Machado de Castro, personagem central desse trabalho, por exemplo, viveu num contexto em que sua profissão era relegada a uma condição social subalterna. Nesse imaginário, o fazer artístico do escultor esteve atrelado a sua condição física, pelo dispêndio de força braçal requerido, não pela sua composição poética — trabalho do espírito.

Dito isso, abordaremos a seguir alguns aspectos que condicionaram e alimentaram essa mentalidade acerca dos chamados “ofícios mecânicos” e dos papéis sociais figurados pelo artífice. Para tal intento, consideramos essencial, *a priori*, reinserir o indivíduo no tecido sócio-político da época. Na sequência, passaremos a algumas considerações acerca do Antigo Regime e do ambiente áulico da corte joanina do Setecentos, cenário que corresponde à fase de formação do nosso personagem. Por fim, trataremos propriamente da confecção da trajetória pública de Machado de Castro em fase de formação curricular dentro do recorte temporal fragmentado entre 1731-1770.

1.1 CENTRALIZAÇÃO E SACRALIZAÇÃO DO ESTADO MODERNO NA CULTURA DO BARROCO

O devir de processos sociopolíticos que viabilizaram a formação de “Estados absolutistas”³² na cultura ocidental dos séculos XVII e XVIII são múltiplos e bastante peculiares. Tais processos históricos não correspondem à dispersão homogênea de uma concepção política, tampouco a uma experimentação temporalmente correlata em suas congêneres. Apesar de suas nuances (que devem ser tratadas em suas particularidades), interessa-nos destacar que essa foi uma época marcada pela submissão do povo à religião da monarquia — monarquia/Estado entendido aqui como espaço marcado pela racionalidade weberiana³³ —, subservientes de um culto à personalidade do rei³⁴.

Nesse cenário, o rei era entendido pelo coletivo a ele tutelado como revestido por Deus (ato transubstancial) do direito divino de comando sobre os homens, a fim de pacificar seus anseios terrenos. No imaginário do período, as engrenagens do cosmo social funcionam como uma pulsão sanguínea do corpo místico da monarquia. Dessa forma, esses vassalos eram assimilados de maneira análoga aos pés que trilhavam o caminho protonacionalista. Já o rei, sendo a sua cabeça, órgão que delibera os comandos aos pés, deveria exercer por vocação e com maestria seu *Poder simbólico*³⁵ de forma verticalizada³⁶.

³² Por Absolutismo entende-se o processo gradual de centralização do Estado Monárquico na Época Moderna. Vale salientar que se trata de uma etiqueta póstuma, cunhada no século XIX, e que o termo rei absoluto não foi aplicado em sua época, assim como não o aplicaremos aqui. A *potesta absoluta* do soberano no estado moderno exercia-se pela necessidade de aprofundar o controle sobre os homens e seus domínios territoriais. Ou seja, o monopólio do uso da força pela figura do rei é legitimado pela cumplicidade dos agentes subordinados, na medida em que o monarca garante a coesão social e resguarda os direitos civis por intermédio do exercício da lei.

³³ WEBER, Max. **Economia e Sociedade**: fundamentos da sociologia compreensiva. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999, p. 33.

³⁴ “*cujus régio, ejus religio* (a religião do reino é também a dos súditos)” LADORIE, Emmanuel Le Roy. **O Estado Monárquico**, França, 1460-1610. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 150.; Ver também: LOPES, Marcos Antônio. **O Imaginário da Realeza**: cultura política ao tempo do absolutismo. Londrina: Eduel, 2012, p. 48-51.

³⁵ “[...] o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhes estão sujeitos ou mesmo que o exercem”. BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Lisboa: DIFEL, 1989, p. 7-8.

³⁶ OLIVAL, Fernanda. **As Ordenações Militares e o Estado Moderno**: honra, mercê e venalidade em Portugal (1641-1789). Lisboa: Estar Editora, 2001, p.19-22.

Essa não é uma concepção nova, a qual reveste o rei do poder sobrenatural de controle político-social. Ela se apropria da tradição veterotestamentária³⁷, casuística denotada da unção do profeta Samuel sob Davi ao direito — concedido por Deus e testificado por seu representante terrestre (a figura do profeta) — de governar o povo de Israel, enquanto seu vigário na Terra³⁸. Longe de ser uma excepcionalidade da Idade Moderna, a antiguidade romana clássica e tardia também logrou traços de deísmo à figura imperial, doravante, modelo pulverizado nas dinastias góticas, a exemplo do que se seguiu com efeito do império carolíngio³⁹ à ascensão da dinastia capetíngia⁴⁰.

O advento do *Absolutismo* passou a revestir a figura do *principis*, paulatinamente, com certa prudência e jurisdição secular “sem concorrência”, subtraindo assim, em partes, a ampla margem de ingerência que a cúria eclesial detinha em períodos prescritos⁴¹. A despeito disso, vale uma ressalva acerca das relações de forças experimentadas por esse *campo do poder* no nexo institucional Estado-Igreja, para que aqui não se tenha uma ideia equivocada de que, em algum sentido, pretendemos afirmar a existência de um Estado dessacralizado e com poder monopolizado. No entendimento do historiador António Manuel Hespanha, a elasticidade do poder da Igreja, se comparado às demais formas institucionais de poder então existentes, era a que com maior efetividade alcançava variados âmbitos relacionais. Perpassava desde o cotidiano aos anseios individuais, seja no convívio entre as famílias ou com a comunidade, nas relações internacionais, na jurisprudência entre reinos e principados, assim como nas relações corporativas, enfim, essa convivência entre diferentes formas de controle social deve ser percebida em toda a sua complexidade⁴².

Assim sendo, as ações políticas do monarca, para além de qualquer noção de arbitrariedade que se possa ter, devem ser entendidas a partir de restrições impostas tanto

³⁷ Concernente/alusão ao Velho Testamento.

³⁸ “Tomou pois Samuel o corno de óleo, e ungiu-o no meio dos seus irmãos: e daquele dia em diante, se comunicou sempre o espírito do Senhor com Davi”. I SAMUEL — I REIS. In: FIGUEREDO, António Pereira de. **A Bíblia sagrada**. Rio de Janeiro: Barsa, 1958, p. 212. Sobre a anuência a tradição veterotestamentária cf. LOPES, 2012, p. 61.

³⁹ LE GOFF, Jacques. **A Civilização do Ocidente Medieval**. Vol. 1. Lisboa: Editorial Estampa, 1983, p. 48.

⁴⁰ LADORIE, 1994, p. 150.

⁴¹ KRITSCH, Raquel. Rumo ao Estado Moderno: as raízes medievais de alguns de seus elementos formadores. In: **Revista de Sociologia Política**, Curitiba, N.º 23, nov. 2004, p. 112.

⁴² HESPANHA, António M. As Estruturas Políticas em Portugal na Época Moderna. In: TENGARRINHA, José. (org.) **História de Portugal**. São Paulo: Unesp/EDUSC, 2003.

por normas religiosas e morais quanto pela finalidade de seu poder, qual seja, a de resguardar o bem comum.

Cabe também discriminar que a Igreja, embora se esvaziasse de certo poder no centro das decisões políticas, monopolizava o cerimonial que tangenciava o monarca de sua *potesta absoluta*, seja pelo ato da unção realizada por um de seus prelados ou pelo juramento diante das sagradas escrituras. Além de ser responsável por revestir o rei de poder, a Igreja detinha, inclusive, a prerrogativa de excomungá-lo, desvinculando a obrigatoriedade da obediência dos súditos ao ceptro real⁴³.

Na ritualística do Antigo Regime, o caráter divino do Poder se tornava sensível, principalmente, através de formas visuais e pedagógicas, a exemplo do tradicional e faustoso cerimonial que se consolidou ao longo do medievo. Tal cerimonial, permeado por dispositivos mitográficos, simbólicos e ideológicos, é composto, em linhas gerais, da seguinte forma: 1. Exéquias fúnebres — liturgia que indicava a transição do poder⁴⁴ (seguindo linhagem consanguínea, habitualmente de gênero masculino por se tratar de uma sociedade patriarcal), haja vista que, pela tradição, o rei possuía dois corpos e que mesmo depois de liquidada a vida de seu corpo humano (perecível), seu corpo político (imortal) inviabilizava a transmissão do poder nesse interregno antes de serem ritualmente transpassadas suas funções políticas⁴⁵; 2. Coroação/Aclamação/Levantamento — cerimônia de sagração do reinado em que o corpo do *principis* é ungido e o mesmo presta o juramento (analogia à aliança, simbolizando o matrimônio do rei com o reino) do seu compromisso diante do reino, a partir desse cerimonial já se há novo rei; 3. Entrada Real — a rigor é um cerimonial público de sentido triunfal (costumeiro na cultura romano antiga, como forma de comemorar os triunfos da

⁴³ HESPANHA, 2001, p. 13.

⁴⁴ A respeito deste cerimonial, cabe destacar o precedente inaugurado pela monarquia francesa, a partir de 1610. As condições que levaram Luís XIII ao poder romperam com o protocolo da cerimônia tradicional, por não aguardar as exéquias fúnebres ao pai, passando o poder de comando para o filho diretamente através da cerimônia de sagração.

⁴⁵ “A ‘dignidade’ do rei no poder era [...] considerada incompleta até que seu predecessor tivesse sido baixado à tumba e ele próprio fosse ungido e coroado. O uso, de uma efígie – um objeto sólido que podia ser exibido, ‘nutrido’ e carregado – era mais apropriado do que utilizar o cadáver passível de deterioração (mesmo quando embalsamado) para suportar o longo e complexo ritual dramatizado por essa ideia política que, implicitamente, requeria que o rei se ocultasse, já que ainda não estava revestido de plena dignidade monárquica”. [...] A efígie designava e exibia o que habitualmente era invisível: o corpo político imortal do rei. CHARTIER, Roger. **Origens Culturais da Revolução Francesa**. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 190.

guerra) aonde o rei caminha com toda a pompa sobre um itinerário em que seu povo possa contemplar e testemunhar sua nova alteza real⁴⁶.

Não obstante, o historiador Luís Manuel Ramalhosa Guerreiro sublinha que esse fausto do culto monárquico operou de forma a ratificar “os mitos de origem e as esperanças escatológicas que ligam a pessoa do rei ao percurso histórico da nação”⁴⁷. O historiador Marcos Antônio Lopes acentua ainda que esse complexo ritual figurou enquanto “fachada cênica”, sendo um eficiente instrumento propagandístico catalizador da ideologia monárquica⁴⁸. Assim, entendemos que o espetáculo, ao figurar em seu papel pedagógico, assume um uso estritamente político necessário à afirmação do tipo de dominação que exerce o poder divino⁴⁹.

Diante do exposto, parece-nos importante apresentar algumas considerações acerca da natureza desse período de submissão massiva em que se relegou ao monarca o desígnio triunfal de um povo. Foi em face do declínio do classicismo renascentista e em oposição ao maneirismo (corrente estética pós-clássica) que a *Cultura do Barroco* se impôs. Tal cultura desencadeou-se numa conjuntura de estagnação e agravamento da crise da economia feudal e da partilha de uma consciência coletiva de desconforto e exasperada inquietação das multidões urbanas⁵⁰. A esse respeito, o historiador José António Maravall explica que, por ser um instrumento operativo, o desiderato da cultura do barroco é atuar em prol da autopreservação das sociedades a partir de uma visão pré-determinada, visão essa, que convocava os indivíduos a reivindicarem ativamente pela manutenção da ordem através do poder que os conduz⁵¹. Para J. A. Maravall, essa sensualidade barroca, cujo

⁴⁶ Sobre o cerimonial de sagração e de entrada real, cf. BURKE, Peter. **A Fabricação do Rei: a construção da imagem pública de Luís XIV**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 53-56.

⁴⁷ Tradução nossa: “les mythes d'origine et les espoirs escathologiques qui reliant la personne du roi au parcours historique de la nation”. GUERREIRO, Luís Manuel Ramalhosa. **La Représentation du Povoir Royal à L' Age Barroque Portugais (1687-1753)**. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, Vol. 1, 1995. (História, tese de doutorado), p. 26.

⁴⁸ LOPES, 2012, p. 63.

⁴⁹ Acerca deste tipo de dominação, Bourdieu sublinha que o “[...] poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão de mundo; poder quase magico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário. [...] O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras”. BOURDIEU, 1989, p. 14-15.

⁵⁰ BEBIANO, Rui. **D. João V — poder e espetáculo**. Aveiro: Livraria Estante, 1987, p. 34-42.

⁵¹ MARAVALL, J. A. **A cultura do Barroco**. Análise de uma estrutura histórica. Tradução: Silvana Garcia. São Paulo: Edusp, 1997, p. 120.

intuito é, em última análise, o de influenciar as multidões, determina seus tons de ordem massiva, urbana, dirigida e conservadora.

De fato, em consonância a esse fenômeno, surgiu uma conjuntura social de reaproximação e fortalecimento dos vínculos senhoriais e da estrutura aristocrática, sobretudo com o reforço dos privilégios da nobreza vinculados à propriedade da terra. Todavia, tal ambiente não é uma exclusividade do barroco, que visa de forma estrita à soberania monárquica e, portanto, não se deve sobrepujar esse aspecto como um de seus eixos centrais⁵².

Entrementes, o historiador Rui Bebiano ainda sublinha que o barroco é “[...] uma cultura animada de um intenso espírito de propaganda, que ignora a arte pela arte, e a busca intelectual das mais insondáveis essências [...]”⁵³. Dessa forma, o homem barroco se opõe ao homem do renascimento justamente por não se satisfazer com a realidade despida ao natural, ele não suporta as incertezas e melancolias internas do espírito humanista, tampouco a emergência de energias individualistas. Seu desejo, portanto, é reinventar a realidade esteticamente (através da *techné*), e por isso tem uma postura extremamente dinâmica. Por conseguinte, o homem do barroco é um ator em palco, este ímpeto teatral aparece bem evidente numa obra clássica do poeta e dramaturgo espanhol Calderón de la Barca, intitulada *El Gran Teatro del Mundo* (1655), quando ele assevera que “representações não mais é que a vida toda”⁵⁴. É essa teatralidade, submersa no mais singelo *habitus* do cotidiano, em forma de regime mimético (*mímesis*), que acaba por denunciar a forma obediente com que estes atores desempenham seus papéis⁵⁵.

Sobre esse caráter antinaturalista ou não-natural da sociedade barroca, em especial no caso da Ibéria, o historiador brasileiro Rubem Barboza Filho alerta que ele

[...] não libera os homens como indivíduos livres de vínculos e senhores de suas órbitas, à maneira do contratualismo. Ao contrário, inventa e invade a subjetividade de cada homem, plasmando-as pela gnose para a adesão ativa à ordem sustentada pelo rei enquanto espaço ainda hierárquico, com seus significados confirmados pelo verismo barroco [...]”⁵⁶.

⁵² MARAVALL, 1977, p. 77.

⁵³ BEBIANO, 1987, p. 43.

⁵⁴ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. **O grande teatro do mundo**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1988, p. 66.

⁵⁵ BEBIANO, 1987, p. 42.

⁵⁶ BARBOZA FILHO, Rubem. **Tradição e artifício: iberismo e barroco na formação americana**. Belo Horizonte: Ed UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2000, p. 339.

Para as finalidades desse trabalho, o uso de barroco que faremos⁵⁷, tal qual para J. A. Maravall, é o de um conceito de época, um *barroco tridentino*, cujas bases encontram-se alicerçadas no catolicismo, no absolutismo monárquico, na Inquisição e no ensino jesuítico. Como defendido pelo pesquisador, embora possamos considerar essa época como essencialmente fideísta por ser um movimento de fé submerso em superstições mágicas, esse fenômeno precisa ser compreendido “[...] mais do que uma questão de religião, o Barroco concerne à Igreja, e em especial à católica, por sua condição de poder monárquico absoluto [...]”⁵⁸. Além disso, o usaremos de forma temporal mais extensiva que a aplicada pelo autor em seu estudo clássico em que analisa o caso espanhol (1605-1650), considerando o período rotulado por Jaime Cortesão como barroco joanino (1707-1750), e interpretado, algumas vezes, como barroco decadente, pois tal fenômeno dava seus últimos suspiros na Europa do Setecentos⁵⁹.

Cabe ressaltar ainda que, à luz da conjuntura sociopolítica da época, não pretendemos fazer uma análise isolada da corte lusa, sendo assim, foi necessário dar atenção às tendências culturais e intelectuais em circulação nas congêneres católicas cujas relações institucionais se deram de forma mais estreita, em especial a corte de Versalhes, o Escorial e a sede pontifícia. Essa esfera de influência não deve ser entendida como uma relação de difusão do *centro* para *periferia*, mesmo quando aparentemente esse intercâmbio se manifeste em formas passivas que pressuponha uma *dominação simbólica*, antes, trata-se de uma dialética de conflito, de *relações de força*⁶⁰.

⁵⁷ Por não ser objeto deste trabalho uma análise mais profunda do Barroco e também por já existirem excelentes pesquisas a este respeito (Cf. BARBOZA FILHO, 2000; MARAVALL, 1977; HOCHE, Gustav R. **Maneirismo: o mundo como labirinto**. São Paulo: Perspectiva, 1974), não entraremos na polêmica acerca da discussão semântica que têm envolvido estudiosos tanto de aspectos estéticos quanto culturais do Barroco. Tampouco discutiremos as emergências de tipos de barroquismos ao longo da História a título de comparação. Haja vista que, o uso que aqui faremos de tal conceito passa ao largo de processos operativos morfológicos e estilísticos. Acresce a isso dizer que, as discussões recentes já superaram uma compreensão generalizada e equivocada do barroco pautada numa ideia de perversão do gosto — predileção de um cânone dominante da antiguidade e do renascimento —, no caso, de um mau gosto. Cf. OLIVEIRA, Carla Mary S. Alois Riegl, o conceito de *kunstwollen* e o barroco: algumas considerações em história da arte. In: **sÆculum Revista de História**, N.º 28. João Pessoa: Revista sÆculum, 2013, p 20-21.

⁵⁸ MARAVALL, 1977, p. 58.

⁵⁹ CORTESÃO, Jaime. **Alexandre de Gusmão e o Tratado de Madrid**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 85-88.

⁶⁰ GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, Enrico. História da Arte Italiana. In: GINZBURG, Carlo. **A Micro-História e Outros Ensaio**. Lisboa: DIFEL, 1991, p. 7.

1.2 POLÍTICA *PREBENDIAL* E CENTRALIZAÇÃO DO PODER NO BARROCO JOANINO

O historiador António Manuel Hespanha aponta, em um de seus estudos sobre o Antigo Regime em Portugal, que trabalhar com a História Moderna é um desafio árduo, isso não se deve à carência de documentação, mas sim à ingênua ideia de se “saber muito”⁶¹. Segundo ele, essas imagens triviais que se fixaram no senso comum devem-se, em geral, à forma como certa historiografia tradicional foi cunhada à longa data.

Destarte, tratando sobre o governo joanino, o historiador R. Bebiano destaca a sobrevida de uma visão caricata: “[...] um período de pateta beatice e de leviano esbanjamento que se acreditava ter sido o do rei D. João [...]”⁶². Um exemplo dessa abordagem são os escritos de Joaquim Pedro de Oliveira Martins, historiador do século XIX,

Foi sobre o ouro e diamantes do Brazil que se levantou o novo throno absoluto de D. Pedro II; foi com elles que D. João V, e todo o seu reino puderam entregar-se ao entusiasmo desvairado d’essa ópera ao divino, em que se desperdiçaram os thesouros americanos. O acaso, pae sem virtudes d’este filho prodigo chamado o Portugal brigantino, concedeu a um tonto o uso de armas perigosas, abrindo-lhe de par em par as portas dos arsenais; e D. João V, enfatuado, corrompeu e gastou, pervertendo-se também a si e dilapidando toda a riqueza da nação. Tal foi o rei: o povo, pastoreado pelos jesuítas, beato e devasso, arreava-se agora de pompas, para assistir como convinha á festa solemne do desbarato dos rendimentos do Brazil⁶³.

De maneira geral, essa foi a imagem atribuída ao período joanino por parte significativa da historiografia liberal. Rotulado como *Decadentismo*, a época foi descrita de modo “[...] rebuscado com ardor malicioso os pormenores da vida íntima do monarca [...]”⁶⁴. Para o historiador de arte António Filipe Pimentel, foi essa a “[...] ideia ingênua, que a historiografia tradicional acarinhou, de um émulo deslumbrado e submisso do Rei-Sol, ‘menos inteligente’, contudo, ‘e sobretudo muito mais beato’[...]”⁶⁵. Buscando apresentar

⁶¹ HESPANHA, 2001, p. 1.

⁶² BEBIANO, 1987, p. 19.

⁶³ OLIVEIRA MARTINS, Joaquim Pedro de. **História de Portugal**, tomo II. 3. ed. Lisboa: Viuva Bertrand, 1882, p. 147.

⁶⁴ CORTESÃO, 2006, p. 47.

⁶⁵ PIMENTEL, António Filipe. **Arquitetura e Poder** — O real edifício de Mafra. 2. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2002, p. 65.

um quadro mais atualizado sobre o tema, a seguir expomos alguns apontamentos que têm norteado a nossa compreensão do reinado joanino.

A começar pelo “trono absoluto” e a “ópera ao divino”, algumas considerações devem ser pautadas acerca dos eventos que sucederam a ascensão do Rei Sol Português. Uma delas é o hiato desencadeado pela monarquia dual (1580-1640) onde não houve cerimoniais de coroação de um rei exclusivamente português na corte local⁶⁶. Bem como, a seguir, entre 1640-1670, temos uma abrupta suspensão das relações diplomáticas entre a cúria romana e a corte lisboeta, recorte que corresponde respectivamente ao advento de dois reinados, o de D. João IV (1640-1656) e o de D. Afonso VI (1656-1683). Por fim, circunstâncias conturbadas de disputas políticas resultaram na deposição de D. Afonso VI (considerado incapaz de governar) em detrimento da elevação de seu irmão, D. Pedro II (1683-1706)⁶⁷, ao trono.

Ademais, toda essa série de acontecimentos políticos que compreendem o montante da centúria do Seiscentos, em nosso entendimento, inviabilizaram a elaboração de uma fachada cênica capaz de tangenciar simbolicamente um monarca aos moldes de seus pares do panorama⁶⁸. Pode se dizer assim que a monarquia portuguesa teve extrema dificuldade de impor um poder forte e centralizado, liturgicamente sacralizado. Circunstâncias que não se devem, como se veremos no arrolar dos fatos, exclusivamente à ausência de cerimoniais suntuosos.

Em 1º de janeiro de 1707, foi aclamado rei de Portugal D. João (1689-1750), quinto de seu nome. Seu pai, baixado à sepultura com devido cerimonial fúnebre, não fazia mais sombra à soberania do filho que alcançava a idade de 17 anos nesta altura. Sobre a perenidade do seu poder, vale dizer que, já se encontrava juridicamente resguardada pelas Cortes em reunião de 1697-98, seguindo tradição local de apresentação do sucessor⁶⁹. O que indica uma inovação no cerimonial de aclamação de D. João V, não constante nos seus antecessores, é a apropriação artificial do termo coroação e não aclamação durante

⁶⁶ MONTEIRO, Nuno Gonçalo. Idade Moderna (séculos XV-XVIII). In: RAMOS, Rui (Org.). **História de Portugal**. 8. ed. Lisboa: Bertrand, 2009, p. 277-281.

⁶⁷ MONTEIRO, 2009, p. 334.

⁶⁸ ARAÚJO, Ana Cristina. Ritualidade e poder na Corte de D. João V. A gênese simbólica do regalismo político. In: **Revista de História das Idéias**, Coimbra: Instituto de História e Teoria das Idéias, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, v. 22, 2001, p. 182.

⁶⁹ ARAÚJO, 2001, p. 179, 180.

a solenidade (tradicional na cultura política portuguesa), emergindo o estatuto de *rex-sacerdos*, assim dando margem a uma ideia de sacralidade até então ausente⁷⁰.

Outro ponto a se destacar sobre o governo joanino é que esse, diferente da condição de instabilidade política e econômica enfrentada pelo avô, tio e pai ao longo do Seiscentos, herdou a governança num contexto *sui generis* garantido pela “base do complexo comercial Atlântico Sul”⁷¹ (mineração, açúcar e tabaco extraídos da América Portuguesa). Foi somente com a estabilidade da Arca e da Fazenda, que se garantiu a autonomia do reino diante das constantes investidas de facções da elite política, por fim, viabilizando pragmáticas que visassem à centralização do Estado.

Passando para o plano efetivo da ação do poder central, conforme apontado pelo historiador Nuno Gonçalo Monteiro, o tópico de maior relevância das atribuições do rei no Setecentos foi a sua “dimensão prebendial [...], ou seja, a política das grandes mercês ou das doações”⁷². Para fugir da sedutora e reducionista imagem popularizada por expoentes da tradição do liberalismo português como J. P. de Oliveira Martins⁷³, foi importante compreender melhor o funcionamento dessa política de mercês e prestação de serviços.

Para a historiadora Maria Fernanda Olival, a liberalidade régia, pródiga em suas concessões, deve ser entendida como um expediente/atributo próprio da figura do *principis*. O ato de dar, seja por mérito ou pela graça, manteve-se constante ao longo da cultura política do Antigo Regime, uma *práxis* que no mundo luso M. F. Olival denomina *economia da mercê*⁷⁴. Em tempos de centralização política, as múltiplas concessões de benesses aos agentes da monarquia prefiguraram uma prática consistente de contrato remunerado dos serviços prestados ao Estado. Em contrapartida, tornou-se uma forma de garantir a coesão e defesa dos interesses da casa reinante⁷⁵. Com certa ressalva, é importante destacar que o *ethos* da prestação de serviços, ancorado exclusivamente na expectativa de soldo fixo ou de um título honorífico, foi consentido como algo aceitável

⁷⁰ ARAÚJO, 2001, p. 183-184.

⁷¹ MAXWELL, Kenneth. **O Marquês de Pombal** — Paradoxo do Iluminismo. 2 Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 40.

⁷² MONTEIRO, p. 46-47.

⁷³ Cf. OLIVEIRA MARTINS, 1882.

⁷⁴ OLIVAL, 2001, 15-22.

⁷⁵ OLIVAL, 2001, 18-19.

e costumeiro. Dito de outra forma, o serviço em razão da recompensa e não por qualquer noção totêmica de patriotismo (apego à terra) é a marca dessas relações modernas de vassalagem⁷⁶.

Além disso, ressaltamos que a estratificação social na sociedade lusa do Setecentos não se manteve estática por pura inércia, por se achar que nessa sociedade orgânica há uma complacência com o lugar de cada indivíduo no mundo⁷⁷. Em certa medida, era flexibilizada e retroalimentada pelas dinâmicas possibilidades engendradas pela *economia da mercê* e pelas estratégias individuais e/ou grupais de ascensão social. Contudo, mantém-se extremamente conservadora com relação aos papéis que esses indivíduos deviam desempenhar, principalmente com relação à cultura do trabalho e às restrições sociais impostas pelas políticas tradicionais em desfavor dos chamados cristãos novos e dos ofícios mecânicos.

Embora se possa pensar em uma dinâmica da estrutura social a partir da *economia da mercê*, até o fim do reinado joanino o círculo de agraciados pelas concessões mais robustas — nomeadamente o das grandes casas pactuadas na Restauração — seguiu incólume até o advento do consulado pombalino⁷⁸. Porém, como já foi dito e aqui reiteramos, o fortalecimento de uma aristocracia terratenente não é um elemento que deve determinar o barroco, o que estava posto em xeque era a soberania monárquica.

A esse respeito, N. G. Monteiro salienta que, na primeira metade da centúria, a monarquia barroca (1707-1750) anuncia “uma grande mutação silenciosa”⁷⁹. Tal mudança se deve à ruptura no modelo de administração política com a substituição gradual do sistema de Conselhos de Estado (formado por membros da elite aristocrática) pelas Secretarias de Estado (composta, via de regra, por ex-diplomatas), passando a aplicar de forma mitigada o sistema em vigência nas congêneres vizinhas. Tal mudança acaba por repaginar o ambiente de decisão política ampliando sua margem de ação efetiva, dilatada, inclusive, para áreas de administração periférica⁸⁰. É evidente que a administração central não deteve um poder ressonante e onipresente capaz de dissipar as esferas de atuação

⁷⁶ OLIVAL, 2001, p. 28.

⁷⁷ HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 27. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 40-41.

⁷⁸ MONTEIRO, 2008, p. 42.

⁷⁹ MONTEIRO, Nuno Gonçalo. **D. José**. Na sombra de Pombal. 2. Ed. Lisboa: Temas e Debates, 2008, p. 42.

⁸⁰ MONTEIRO, 2008, p. 45.

autônoma dos poderes periféricos. Porém, a ritualização do poder central em vários âmbitos da vida coletiva dissimulava “a fragilidade desse poder e a teia sombria de conflitos, contradições e resistências sobre a qual deve exercer-se o seu domínio e que reconhece não ser capaz de eliminar”⁸¹.

Foi, contudo, precedente a esse momento que se desenhou um modelo curial de sociedade de corte, substituindo o “sistema de cortes” que vigorava até a altura da restauração constitucional (1640-1668). Tal mudança deveu-se à ação direta da dinastia brigantina na convocação da alta nobreza para residência permanente na corte lisboeta, pretensão nunca antes alcançada no tempo das dinastias de Avis e Habsburgo⁸². A par e passo, delineou-se uma etiqueta palatina em que, aos convivas usufrutuários das regalias da corte, cabia obediência estrita às novas expectativas protocolares de cariz hierarquizante, dando ensejo a um espaço áulico do poder régio⁸³.

Foi sobre esse ambiente, próspero economicamente e brando politicamente, que D. João V pautou a sua agenda política, buscando superar o estado de inanição que se encontrava o erário régio e visando, sobretudo, reconquistar um *status quo* subtraído durante a monarquia dual dos Áustrias, em especial na reabilitação do tratamento de paridade com relação às demais cortes católicas. Durante seu longo reinado, o pujante investimento em matéria diplomática com a cúria ultramontana trouxe os seguintes resultados: elevação da Capela Real à dignidade de igreja e Basílica Patriarcal (1716); cardinalato do patriarca de Lisboa Ocidental (1737); reconhecimento formal ao direito do rei de apresentar seus bispos (1740) e, por fim, a atribuição do título de Rei Fidelíssimo (1748)⁸⁴.

Todavia, isso não significa que as relações políticas entre as autoridades, rei e papa, foram de um todo amistosas. Algumas vezes, o cessar das relações diplomáticas entre ambas as partes perduraram por hiatos consideráveis. Nos anos de 1720, um dos principais esforços de D. João V voltar-se-ia à aquisição do capelo cardinalício ao núncio, residente em Portugal, Vincenzo Bichi (1709-1720), arcebispo de Laodiceia. A articulação significava garantir a equiparação de Portugal entre os demais tronos católicos (Madri, Viena e de Paris), em termos de representação e decoro institucional em relação a Santa Sé. Na

⁸¹ PIMENTEL, 2012, p. 51.

⁸² MONTEIRO, 2008, p. 37-38.

⁸³ ARAÚJO, 2001, p. 176.

⁸⁴ MONTEIRO, 2008, p. 43.

ocasião, quem ficou responsável pelo alinhamento político foi o diplomata Alexandre de Gusmão (1695-1753), que viajou à Roma para cuidar da temática pessoalmente. O procedimento comum deveria seguir o seguinte protocolo, o núncio abandonaria suas funções e, subsequentemente, o papa Clemente XI realizaria sua elevação ao estatuto de Cardeal. Contudo, as pretensões joaninas não se concretizam, pois, a Santa Sé optou pela substituição de Bichi pelo núncio Giuseppe Firrao il Vecchio (1720-1730).

Isso não só frustrou D. João, como também foi motivo de conflito declarado ao recusar, a princípio, que o novo núncio exercesse suas atribuições⁸⁵. As frustradas atividades decorridas desses eventos levaram a uma abrupta suspensão das relações diplomáticas da corte lusa com a Santa Sé, entre 1728-1734. Tais desavenças ocasionaram a expulsão dos agentes ultramontanos que estivessem em atividade no reino de Portugal e o regresso compulsório de embaixadores e agentes portugueses. Além disso, foi suspenso todo o envio de recursos financeiros ou joias à cúria romana⁸⁶. Contudo, independente das veredas que trilharam esses conflitos, interessa dizer que o sucesso da política joanina junto à Santa Sé permitiu à coroa portuguesa reformular o procedimento ritual que consubstanciava de poder seu regime⁸⁷.

Houve muitos investimentos materiais de grande relevo na temática artística no longo reinado joanino. Em 1717, em tom de devoção pelos sucessos obtidos na fertilização de uma prole capaz de assegurar a sucessão do trono, erigiu-se, a mando de D. João, um complexo arquitetônico monumental em formato de palácio-convento, o Real Convento de Nossa Senhora e Santo António de Mafra, planejado pelo arquiteto de origem alemã, mas radicado na Itália, Johann Friedrich Ludwig (1673-1752), ou João Frederico Ludovice em Portugal (ver figura 1).

A construção de Mafra teve forte inspiração no barroco romano, mas também resgatou elementos da tradição arquitetônica nacional. A fachada acabou recebendo uma modulação semelhante à Igreja de S. Vicente de Fora, de Lisboa, na forma como se dispôs os nichos das esculturas e as duas torres com sinos, embora Mafra tenha recebido dois sinos por torre e conte com a presença de relógios em cada uma⁸⁸. As evidentes

⁸⁵ CORTESÃO, 2006, p. 222.

⁸⁶ BEBIANO, 1987, p. 74.

⁸⁷ MONTEIRO, 2008, p. 43.

⁸⁸ FRANÇA, José-Augusto. **Lisboa pombalina e o iluminismo**. 2. ed. -. Lisboa: Bertrand, p. 43-44.

comparações entre Mafra e o Escorial de Felipe II (1527-1598) não deixaram de ser notórias. Vemos, portanto, a influência que teve o Torreão de Tércio que o engenheiro bolonhês Felippo Terzi desenvolveu para o Paço da Ribeira durante o governo dos Áustrias, no início do século XVII, com duas réplicas nas laterais do edifício de Mafra. Tal como, a predileção por uma estrutura conventual-palaciana, a qual contava ainda com um templo. Além disso, ambas contavam com o apelo à formidável imponência de um edifício maciço que, de longe, chamava atenção para a magnanimidade do poder régio⁸⁹.



Figura 1: João MacPhail, litografia do Palácio-convento de Mafra, 1853. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pal%C3%A1cio_Nacional_de_Mafra_\(1853\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pal%C3%A1cio_Nacional_de_Mafra_(1853).jpg). Acesso em: 04/07/2019.

Determinada à preexistência do Templo, que afere valores do classicismo identificados no seguimento dos princípios básicos da geometria euclidiana, também evidenciados na tratadística de Sebastião Serlio (1475-1554) seguida na estrutura base do templo, ela foi orientada por galilé, seguida de Sala do Capítulo e a Capela dos Sete Altares⁹⁰. A nave central, transepto e altar-mor formavam uma cruz latina, tomando como parâmetro as proporções do corpo perfeito, o do Nazareno (tratadística serliana), por oposição ao do *homo benefiguratus* (tratadística vitruviana), dando ênfase aos preceitos deliberados pelo

⁸⁹ PIMENTEL, 2002, p. 159.

⁹⁰ PEREIRA, José Fernandes. **A Escultura de Mafra**. Lisboa: IPPAR, 2003, p. 9.

Figura 2: Amancio José Henriques e Candido de Oliveira Cortez, planta do Real Edifício de Mafra, 1827. Disponível em: <http://ww3.aeye.pt/avcultur/Secjeste/Recortes/Arquitectura/Monumentos/Mafra/Page002.htm>. Acesso em: 04/07/2019.

Para o local D. João encomendou um repositório de escultura (cinquenta e oito estátuas, dois relevos e um crucifixo monumental), considerada a encomenda do século, feita exclusivamente pelas mãos de escultores italianos. Em síntese, o historiador da arte José Fernandes Pereira define a ação política do mecenas no caso de Mafra, enquanto um

[...] desejo de europeizar o País sem prejuízo ou na articulação com o conhecimento e valorizar do passado pátrio, de renovar e criar novas instituições, de dotá-las com meios propícios à renovação dos saberes. Mafra surge assim numa conjuntura marcada pelo diálogo entre o velho e o novo, o nacional e o internacional [...] ⁹³.

A correspondência epistolar entre os agentes de D. João, o oficial da Secretaria de Estado (Reposteiro da Câmara d’el Rei e Guarda-mor da Alfândega de Lisboa) José Correia de Abreu, o embaixador de Portugal em Roma e o frei José Maria da Fonseca Évora, que tratam da encomenda do repositório de escultura, demonstram enfaticamente essa disposição ao intercâmbio cultural luso-italiano. Mas, tais missivas realçam uma atitude lusa que “não aceita acriticamente qualquer obra vinda de Roma”⁹⁴.

Embora o *discurso de Poder* do barroco tardio português tenha se manifestado visualmente em Mafra, a encomenda do repositório de escultura (1729-1735) não corresponde à mesma corrente estética do edifício. Entalhadas por 20 promissores artistas italianos, que, mais tarde, representariam a nova geração romana do *settecento*, foram eles: Giovanni Battista di Rossi, Carlo Monaldi, Giuseppe Broccetti, Agostino Corsini, Felippo Giovanni Tanzi, Giovanni di Isidoro Baratta, Bernardino Ludovisi, Pietro Bracci, Giacchino Fortini, Giovanni Battista Maini, Bartolomeo Pincellotti, Felippo dela Valle, Battista Vacca, Giuseppe Piamontini, Giacobbe Barata, Antonio Montauti, Vittorio Barbieri, Girolamo Ticciati, Giacchino Fortini, Vincenzo Francesco Foggini e Simone Martinez. Esses artistas foram responsáveis pela transição e afastamento para com o sistema de produção do *seicento*, extremamente caracterizado pela marca de Gianlorenzo

⁹³ PEREIRA, José Fernandes. **Arquitetura e Escultura de Mafra** — Retórica da Perfeição. Lisboa: Editorial Presença, 1994, p. 82.

⁹⁴ PEREIRA, 2003, p. 13.

Bernini. A produção apresenta linguagem artística coesa e que se entende por inovadora, esteticamente definida como neoclássica, ou pelo termo, utilizado na época, *barocchetto* — equivalente italiano para um rococó nacional, mas que não o é⁹⁵.

Foi nesse mesmo propósito, em 1718(20?), que o monarca fundou a Academia Portuguesa de Belas-Artes em Roma, a expensas da Coroa, visando suprir uma carência nacional. Para lá enviou promissores artistas locais, entre eles os pintores Francisco Vieira Lusitano, Inácio de Oliveira Bernardes, Inácio Xavier, Domingos Nunes e o escultor José de Almeida, enquanto bolseiros para tomarem lições de seus ofícios diretamente da fonte artística italiana (matriz estimada à época). Embora efêmera — a academia viria a ser extinta em 1760 devido ao rompimento de relação ocasionado pela expulsão dos jesuítas —, tal academia cumpriu importante papel na regeneração da arte local a partir de tendências artísticas além-Pirineus. Tal solução *ad-hoc* parece ter sido satisfatória à finalidade pretendida pelo Estado português, já que ao longo desse reinado não houve investimentos régios de tamanha envergadura na mesma matéria em território nacional, tampouco nas colônias além-mar⁹⁶.

A essa renovação, em termos de intercâmbio cultural, não se pode negligenciar o importante papel cumprido por artistas itinerantes que acabavam por suprir as necessidades de uma arte áulica (profana) desta nova nobreza afrancesada, a exemplo de: Pompeo Batoni; Baccherelli; Peter Van den Berg; Giogio Domenico Duprà; Pierre e Charles de Rochefort; Theodore Harrewygh; Michel Le Bouteux; Guilherme Debrie; Pierre-Antoine Quillard; Carlos Mardell e Alessandro Giusti⁹⁷.

O último grande empreendimento do Magnânimo deveu-se, assim como Mafra, à sua postura devota. Tendo sofrido uma paralisia no lado esquerdo do corpo por volta 1742 — enfermidade que o debilitou fisicamente durante seus últimos oito anos de vida —, o monarca atribuiu a sua capacidade de suportar a convalescença às forças emanadas de Nossa Senhora das Necessidades. Esse foi o motivo de expressar seu “[...] derradeiro testemunho e a sua última prova de Fé”⁹⁸. Tal como as grandes obras do Barroco, o

⁹⁵ Cf. VALLE, Teresa Leonor M. **A Escultura Italiana de Mafra**. Lisboa: Livros Horizonte, 2002.

⁹⁷ Cf. PIMENTEL, Antônio Filipe. Os Pintores de D. João V e a Invenção do Retrato de Corte. In: **Revista de História da Arte**, Lisboa, 2008, n. 5

⁹⁸ CARREIRAS, João Albuquerque. Tapada das Necessidades em Lisboa. A história de um jardim esquecido. In CASTEL-BRANCO, Cristina (coord.) – **Necessidades** - Jardins e Cercas. Lisboa: Livros Horizonte, 2001, p. 92.

Palácio-convento das Necessidades foi captado de forma planimétrica, compreendendo: o palácio, a igreja, o convento, a cerca e a praça com seu monumento (obelisco aquático). A essência do estaleiro apresentava um plano arquitetônico que reforçava a ideia do absolutismo monárquico a partir da ênfase no poder visual apelado ao formidável, tendência megalómana da época⁹⁹.

Nesse sentido, percebemos que a retórica do poder durante o reinado joanino foi levada a instâncias não precedentes na cultura política de Portugal, isso pode ser evidenciado em certo nível na esfera discursiva, mas de forma mais proeminente na esfera imagética com o investimento na dispersão de imagens áulicas do poder monárquico. Como defendido pelo historiador da arte António Filipe Pimentel, “[...] numa sociedade onde o poder apenas se pressente no momento em que se torna sensível, um espaço de particular relevo é confiada à sua representação visual [...]”¹⁰⁰. Tem sido consenso entre historiadores da arte como A. F. Pimentel e Miguel Figueira de Faria que a consistência pictórica da fabricação de imagem do poder foi de tamanho arrojo e abundância iconográfica no reinado joanino que nem seu filho, D. José I, conseguiu fazer sombra ao cunho personalíssimo do legado do pai. R. Bebianio ainda sublinha que

Este conjunto de dádivas, esta distribuição extravagante de torrentes de dinheiro e outros valores, consumidos sem cessar num desejo ilimitado de fama e de glória, entre o brilho e a autoridade — assim como no reforço dos meios e da capacidade interventora do Estado absoluto — desenvolveu-se, porém, em proporção ainda de maior significado, na forma como o poder real se relacionou, sob D. João V, com a Santa Sé e com a religião católica, nos seus aspectos institucional e litúrgico¹⁰¹.

Foi nesse reduto próspero à emulação do espírito artístico que pôde emergir, dentro deste espaço social, maiores possibilidades de ascensão para a categoria artística. Na medida em que esses artistas locais e/ou itinerantes se libertavam gradualmente das rígidas exigências impostas pelas corporações de ofícios e se fidelizavam às casas reais, esses passavam a gozar de prestígio social e de licenças privilegiadas. Era na cobertura das mãos do rei que o *artista da corte* acessava titulações honoríficas e honorárias distintas frente a seus pares do *campo*. Nas cortes, os artistas recebiam “[...] a designação de

⁹⁹ BEBIANO, 1987, p. 130.

¹⁰⁰ PIMENTEL, 2008, p. 136.

¹⁰¹ BEBIANO, 1987, p. 120.

familiar do rei, pintor do rei, de valete ou camareiro do rei, condições especiais que pressupunham o convívio direto com os soberanos [...]”¹⁰².

Cabe ainda destacar que, em uma cultura marcada pela veneração e defesa das Artes Liberais, o desprezo fortemente enraizado aos ofícios mecânicos trouxe empecilhos a arranjos de ascensão traçados por agentes que faziam uso exclusivo das mãos e da força bruta. Apesar disso, o escultor Machado de Castro, personagem central desta pesquisa, conseguiu angariar honrarias régias pouco usuais para homens dedicados ao mesmo ofício.

Parece-nos que as estratégias traçadas por artífices de mesma categoria de Machado de Castro estiveram coadunadas a interesses de grupos e a agendas políticas. Por conseguinte, as possibilidades de emergência por ele aventadas se revelaram mais tangíveis a partir de uma melhor compreensão da fabricação de uma imagem institucional do Poder no quadro político-social no qual ele viveu e atuou profissionalmente. Interessamos então conhecer melhor esse contexto.

1.3 UM ESCULTOR CONIMBRICENSE? A FABRICAÇÃO DE UMA IDENTIDADE

Na maioria das vezes em que Machado de Castro é citado se faz referência à sua origem coimbrã. Antes de tratar de sua trajetória propriamente, julgamos importante considerar de que forma se construiu essa identificação entre o artista e o lugar.

Até onde foi possível apurar, tal associação ganhou força com a publicação do artigo *Conimbricenses Illustres (esboços biográficos)* em 1862, pelo jornal *O Instituto* da Universidade de Coimbra. O artigo apresenta 14 biografias de personalidades naturais de Coimbra, dentre as quais, o escultor Machado de Castro. Sobre a produção desse material, é interessante notar que, quase em sua totalidade, os verbetes foram escritos por Abílio Augusto da Fonseca Pinto (1830-1893), sócio efetivo do Instituto. No entanto, a biografia de Machado de Castro é atribuída à autoria de Augusto Cesar da Silva Mattos, de quem não encontramos referência¹⁰³.

¹⁰² GOMES JR. Guilherme Simões. Vidas de artistas: Portugal e Brasil. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. 2007, vol.22, n.64 p. 34.

¹⁰³ PEREIRA, José Fernandes. As leituras de Machado de Castro. In: **Arte Teoria**. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, 2007, p. 9.

Tal projeto, de estética/ideologia romântica¹⁰⁴, visou refundar as raízes locais trazendo “[...] a memória de alguns filhos de Coimbra que mais se distinguiram [...]”¹⁰⁵, que “[...] enobrecem a pátria com sua memória [...]”¹⁰⁶, “[...] homens que baixam á sepultura, deixando do mundo honrado ephitaphio, por si proprios gravado com a Penna ou com o escropo, com o sceptro ou com a relha, com abnegação, com a virtude [...]”¹⁰⁷. Por meio de um espectro fatalístico e heroico, a narrativa de A. C. da Silva Mattos parece determinar o destino “[...] reservado para Joaquim Machado de Castro [...]”, qual seja, “[...] ser o Homero de tão bella Odyssea [...]”¹⁰⁸. Pois,

[...] quem melhor do que a Machado de Castro podia confiar-se o nobre commettimento de legar á posteridade d’um reinado notável? Ás exuberantes provas de sua pericia com que enriqueceria as artes junctava a indispensavel qualidade de portuguez. So Camões pôde escrever os Lusiadas: nacional era o assumpto, e cada um se impressiona mais vivamente das cousas que lhe são próprias [...]”¹⁰⁹.

Adquire, assim, o personagem vestimenta heroica adentrando ao panteão dos ilustres portugueses, equiparando-se a Luís de Camões por tão distinta obra. Contudo, neste caso, para além de orgulho nacional, é também orgulho local, já que era natural de Coimbra, logo, um ilustre conimbricense.

Por sua vez, a imprensa da Universidade de Coimbra, como espaço institucional privilegiado de formação, investigação e consagração, publicou, em 1925, minuciosa

¹⁰⁴ O Romantismo como uma corrente estética engloba um contexto de ruptura com a predileção de um cânone predominante do *belo* — característico na corrente literária do Classicismo francês —, no romantismo o *belo* apresenta matizes próprias às particularidades de cada período, sociedade e de cada cultura. Tal corrente operou de modo retificar a concepção de História (*historia magistra vitae*) vista como cíclica, escatológica, em certo sentido, por uma perspectiva teleológica, evolutiva, caracterizada por um culto as origens e ao princípio da dependência imanente com forças de um passado enquanto agente que influi na natureza dos povos e de seus costumes. AUERBACH, Erich. **Introdução aos Estudos literários**. 2. Ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1972, p. 227-235; Sobre a concepção de História romântica ver também: BENTIVOGLIO, Julio; MERLO, Patrícia. **Teoria e metodologia da história: fundamentos do conhecimento histórico e da historiografia**. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Secretaria de Ensino à Distância, 2014, p. 71-82.

¹⁰⁵ PINTO, Abílio Augusto da Fonseca. Conimbricenses Ilustres (Esboços Biographicos) — I. Diogo de Paiva Andrade. In. **O Instituto**, vol. XI, 1862, p. 22.

¹⁰⁶ PINTO, Abílio Augusto da Fonseca. Conimbricenses Ilustres (Esboços Biographicos) — IV. Francisco Jose Duarte Nazareth. In. **O Instituto**, vol. XI, 1862, p. 46.

¹⁰⁷ PINTO, Abílio Augusto da Fonseca. Conimbricenses Ilustres (Esboços Biographicos) — I. Diogo de Paiva Andrade. In. **O Instituto**, vol. XI, 1862, p. 103.

¹⁰⁸ MATTOS, Augusto Cesar da Silva. Conimbricenses Ilustres (Esboços Biographicos) — IX. Joaquim Machado de Castro. In. **O Instituto**, vol. XI, 1862, p. 190.

¹⁰⁹ MATTOS, 1862, p. 189.

investigação, fruto de empreitada arqueológica, que resgatou uma série de escritos compilados de Machado de Castro. Confeccionada pelo coronel Henrique de Campos Ferreira Lima, a pesquisa foi intitulada *Joaquim Machado de Castro — Escultor Conimbricense. Notícia Biográfica e Compilação dos seus Escritos Dispersos* e desempenhou papel relevante nos trabalhos desenvolvidos *a posteriori* sobre o personagem. 64 anos após sua primeira edição (1989), em comemoração ao *VII Centenário da fundação da Universidade de Coimbra*, a coleção *Subsídios para História da Arte*, publicou-se o segundo volume da obra de Ferreira Lima.

Há, como vemos, um movimento de vinculação institucionalizada de Machado de Castro à Coimbra, mas, a recíproca não parece ter sido verdadeira para o artista. Na verdade, o escultor lida com um dilema de apagamento de suas origens. O historiador José Fernandes Pereira sublinha que

um dos fatos sintomáticos da sua existência é o esquecimento a que voltou a sua cidade natal. As peripécias da sua vida familiar serão a razão mais pertinente. Recorda o pai mas não tem uma palavra para a arte coimbrã, nomeadamente para os escultores da renascença, nem os insere na boa tradição escultórica nacional que remonta apenas às obras de Mafra. Para trás apenas o esquecimento.¹¹⁰

Importa dizer que à sombra do lugar de origem, como um epíteto que acompanha o indivíduo, acaba por atuar como um designador rígido. Na definição dada por P. Bourdieu, o uso de um designador rígido age como “imposição arbitrária”, na medida que classifica e nomeia. Ele oficializa matizes rígidas e autossuficientes, que acabam por não dar conta de considerar as múltiplas eventualidades causais e acidentais que incidem sobre a vida humana e que têm reflexo direto sobre suas vivências e a forma relacional como se comportam na coletividade¹¹¹.

Considerando o peso de tal designador, para além da naturalidade, buscamos problematizar o que se entendia por conimbricense, alcunha recorrente na caracterização de Machado de Castro. O professor e cientista Rômulo de Carvalho acrescenta para além da definição gentílica¹¹², a designação de jesuíta, mestre de Filosofia ou estudante egresso

¹¹⁰ PEREIRA, 2007, p. 8.

¹¹¹ BOURDIEU, 1996, p. 187.

¹¹² “Pertencente ou relativo a Coimbra. | 2. Natural de Coimbra”. **GRANDE e novíssimo dicionário da língua portuguesa**, vol. 2. 3. ed. - Rio de Janeiro: J. Olympio, 1957, p. 1527.

do curso de Filosofia ou Artes, também conhecido como *Curso Conimbricense*¹¹³, do Colégio de Artes de Coimbra, fundado por D. João III em 1542 e dirigido pela Companhia de Jesus desde 1555.

Partindo da definição dada por R. Carvalho, buscamos encontrar subsídios sobre a possibilidade de Machado de Castro ser conimbricense por filiação institucional ao *Curso Conimbricense*. Segundo um de seus principais biógrafos e também afillado, Francisco de Assis Rodrigues, o artista “estudou grammatica nos geraes chamados de Pateo com os padres Jesuitas”¹¹⁴, hoje denominado Liceu, mas que na época recebia o nome de Colégio de Artes.

No que diz respeito à composição do plano de estudos que orientava as escolas da Companhia de Jesus, entendia-se a disciplina de gramática como parte integrante do Curso de Letras (Gramática, Humanidades e Retórica). Essa disciplina, ordenada anualmente em três graus *infima classis grammaticae*, *media classis grammaticae* e *suprema classis grammaticae*, com aulas diárias de duas horas e meia. Concomitante às aulas de gramática, os alunos também tinham aulas de Humanidades (duas horas e meia) e Retórica (duas horas). Contudo, não temos informações se Machado de Castro chegou a concluir o Curso de Letras e, do mesmo modo, não encontramos indícios de que ele tenha feito o Curso de Filosofia ou Artes, pré-requisito para dar seguimento ao curso e só acessível através de prova de proficiência. O que tornaria pouco adequado o uso da designação conimbricense por filiação institucional.

¹¹³ O curso se inspirava na filosofia aristotélica, a partir de textos filtrados por expoentes da Companhia de Jesus, com finalidade de subordinar a filosofia de Aristóteles ao pensamento teocêntrico. Cabe salientar que, apesar do escopo do curso ter sido atribuído, *a priori*, ao Colégio de Artes, aí não se restringiu e estendeu-se a todas as escolas deste gênero em Portugal. Cf. CARVALHO, Rómulo de. **História do Ensino em Portugal**: desde a fundação da nacionalidade até o fim do regime de Salazar-Caetano. 3. Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 341-352.

¹¹⁴ RODRIGUES, Francisco d'Assis. Commemorações. In: **Revista Universal Lisbonense**, de 17 de novembro de 1842, pp. 99.

Importa destacar que o fato de Machado de Castro ser natural de Coimbra não correspondeu, todavia, a uma associação à tradição oficial local. Na verdade, residiu durante poucos anos em Coimbra, apenas em seus primeiros 15 anos. Aliás, em seus escritos póstumos, não encontramos nenhuma referência sobre a arte coimbrã, silêncio que parece estar ligado a experiências traumáticas do passado. De toda forma, como é possível observar no gráfico abaixo (ver figura 3), parte substancial de sua atuação profissional desenvolveu-se na Corte, em Lisboa. Foi lá que o artista alcançou consagração e viveu a maior parte de sua vida adulta. Ainda assim, esses dados por si só não justificam a filiação do artista a uma tradição artística lisboeta.

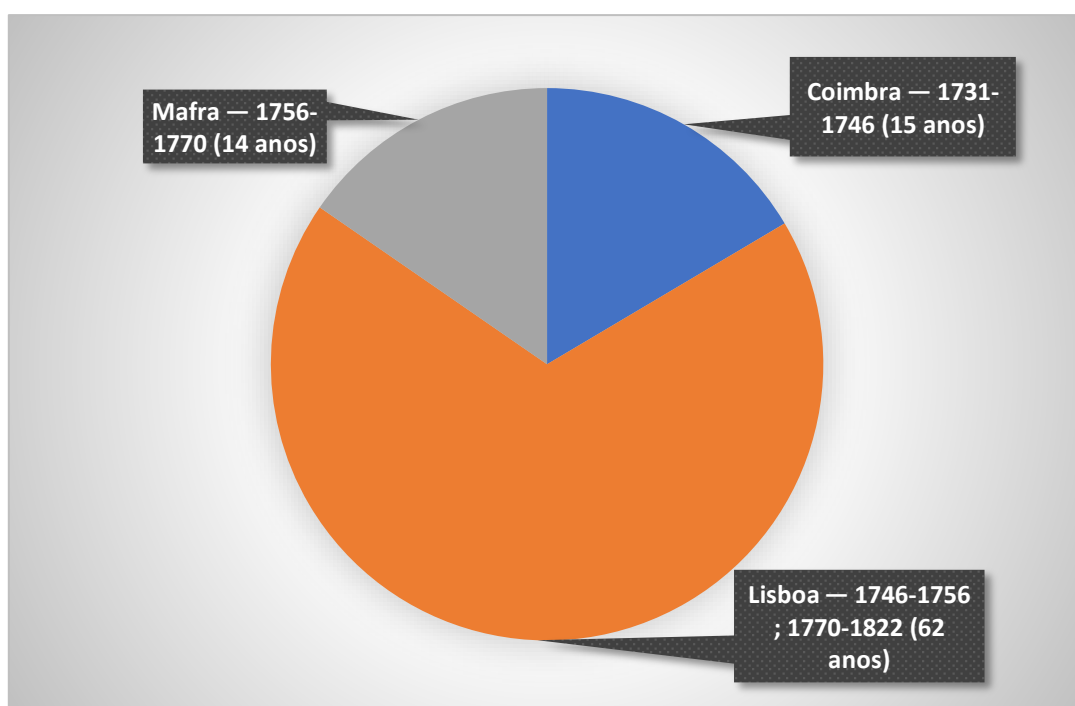


Figura 3: Gráfico da mobilidade geográfica de Machado de Castro em Portugal faturada por anos e cidades vividas (1731-1822). Fonte: gráfico do autor.

Na tentativa de identificar uma (possível) tradição à qual o escultor se enquadrasse, seria necessário primeiro rastrear seu perfil curricular, explorando as matrizes artísticas que seguiram seus mestres e/ou mesmo o perfil de escultura praticado pelo estatuário. Com tal finalidade, adotamos como expediente a divisão da trajetória formativa em três etapas, como apresentado no infográfico a seguir (ver figura 4). Em seguida passaremos a analisar com mais detalhes cada recorte.



Figura 4: Infográfico da composição curricular de Machado de Castro (1731-1770). Fonte: infográfico do autor.

1.3.1 PROPEDÊUTICA NA ESCULTURA E ENSINO JESUÍTICO (1731-1746)

Para tratar da formação artística inicial de Machado de Castro precisamos recuar ao período de sua vida (1731-1746). De antemão gostaríamos de dizer que apresentamos poucas e insipientes informações que conseguimos coletar acerca dos aproximados quinze anos que Machado de Castro residiu em Coimbra. Tais deferências foram angariadas, basicamente, de registros oficiais e relatos posteriores a sua morte, em parte produzidos por seus contemporâneos.

Conforme liturgia da época, batizaram-no na Sé da freguesia de Coimbra, aos 27 de junho de 1731, tendo nascido no dia 19 do referido mês¹¹⁵.

¹¹⁵ AUC – **Registos Paroquiais**, Coimbra, Sé Nova (fundo da), Baptismos, Livro 3, fl. 176.

Joaquim Machado de Castro descendia de família modesta de oficiais mecânicos, seu pai, o barrista e organeiro Manuel Machado Teixeira (1711-1787), nasceu em 22 de junho de 1711, natural de Braga, onde morou por certo tempo com os pais na rua dos Cônegos. Era filho do alfaiate Gonçalo Teixeira e da costureira de vestidos Mariana Machado de Miranda.¹¹⁶ Manuel Machado, a despeito do ofício de seus pais, ocupou-se em modelar presépios e consertar órgãos por algum estipêndio que lhe pagavam¹¹⁷. Por tradição, seria comum que Manuel Machado seguisse profissão do pai e assumisse lugar em sua oficina, motivo pelo qual levantou-se a possibilidade de que seria secundogênito¹¹⁸. Se assim o fosse, em consonância aos costumes de época, o ideal seria que se aplicasse ao exercício de outra atividade, estratégia familiar que viabilizava alternativas de maior rentabilidade na economia doméstica.¹¹⁹ Contudo, até o momento não conseguimos validar essa hipótese.

No primeiro quartel do século XVII, Braga, cidade natal de Manuel Machado, era uma cidade que ocupava uma posição de destaque enquanto corte religiosa portuguesa, devido à importância político-religiosa da arquidiocese bracarense. A saber, o Cabido de Braga, instituído em 1071, foi a primeira escola formadora de cônegos em Portugal e, na época Moderna, um relevante polo da militância tridentina¹²⁰. Como prelado da Sé de Braga entre 1704 e 1728, o arcebispo D. Rodrigo de Moura Teles (1644-1728) implementou um roteiro de construções de mosteiros que trouxeram dinâmica e vitalidade às demandas artísticas locais.

Talvez por isso, Gonçalo Teixeira tenha mandado o filho ainda jovem para alguma oficina de Coimbra a fim de aprender outra profissão, não sabendo ao certo se a de escultor ou a de organeiro. Essa fase inicial da vida de Manuel Machado ainda é obscura e, do que se têm conhecimento é que já em 4 de outubro de 1730, com apenas 19 anos, realiza o seu primeiro enlace, com Thereza Angélica de Castro (1700-1741), de 30 anos¹²¹. Ambos

¹¹⁶ ADB/UM – **Registos Paroquiais**, Braga, Sé, Baptismos, Livro 1, fl. 228v.

¹¹⁷ ANTT — Habilitações da Ordem de Cristo. Letra J, Mç. 46, N.º 14, p. s/n.º.

¹¹⁸ TUDELA, Ana Paula. Genealogia socioprofissional de uma família de escultores e organeiros dos séculos XVIII e XIX: os Machados — contributo para o estudo das Artes e Ofícios em Portugal. **Anais** (série história). Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, vols. XI-XII (2007-2008), p.7.

¹¹⁹ TUDELA, (2007-2008), p.7.

¹²⁰ ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da. Arquitectura Religiosa Barroca em Braga (Minho): entre a tradição e a modernidade. In: **Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património**. Porto, vol. IX-XI, 2010-2012, p. 333.

¹²¹ AUC – **Registos Paroquiais**, Coimbra, Sé Nova (fundo da), Casamentos, Livro 1, fl. 182-182v.

passaram a residir em Coimbra na casa dos sogros localizada na rua Sobre Ribas¹²² e, não tardando muito, os nove meses de matrimônio renderia a primeira e única prole do casal, Machado de Castro.

Sobre o pai, Machado de Castro registrou algumas palavras:

Permita-se-me dizer tambem de meu Pai alguma parte do a que me obriga o amor filial. Elle tambem algum tempo exerceo a Escultura com habilidade encyclopedica, que lhe conciliou amizade, e bom grado de todas as pessoas distintas de Coimbra, e especialmente o Desembargador João Pinheiro da Fonseca, então collegial de S. Pedro daquela Universidade: o qual dizia *não haver para elle couza que mais o deleitasse que ver Manoel Machado, modelando em barro; por que a paixão que queria exprimir na figura que modelava, essa mesma estava elle excitando em si nos musculos do seu rosto. E quem não tiver este Génio, este Fogo, e este Enthusiasmo* dou-lhe de conselho que deserte da Escultura e Pintura; porque nunca expressará mais que simulacros de palha¹²³.

A primeira biografia sobre o escultor aparece nos escritos de um de seus contemporâneos, o pintor e memorialista Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823), como parte de sua *Collecção de Memorias*, publicada em 1823. Segundo conta Cyrillo, Machado de Castro “Nasceo em Coimbra pelos annos de 1732, e alli mesmo começou a apprender na escola de seu pae Manoel Machado, que modelava com perfeição [...]”¹²⁴. Como se vê, ao pai deveu a propedêutica nos ditames das artes, ofício que exercitou durante toda a sua atuação profissional. Dado a carência de fontes concernentes a sua família — fator decorrente da sua origem modesta, mas também de seu silêncio com relação à vida familiar —, o que torna difícil apresentar maiores informações sobre o tipo de influência artística desempenhada pelo seu pai.

Apesar de não ter feito registro sobre sua mãe, as fontes coligidas informam que D. Teresa Angélica de Castro era natural de Coimbra, filha do sapateiro Francisco Rod. (sic), e pela parte materna não se sabe se sua mãe, Mariana dos Santos Taborda, possuía alguma profissão. D. Teresa, tal qual sua mãe, era de segunda condição¹²⁵, ou seja, esteve restrita

¹²² ANTT — **Habilitações da Ordem de Cristo**. Letra J, Mç. 46, N.º 14.

¹²³ CASTRO, Joaquim Machado. **Dicionário de Escultura**. Lisboa: Livraria Coelho, 1937, p. 45-46.

¹²⁴ MACHADO C. V. **Colecção de Memórias, relativas a's vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portuguezes, E dos Estrangeiros, que estiverão em Portugal**. Lisboa: Na imp. De Victorino Rodrigues da Silva, 1823, p. 265.

¹²⁵ Raramente as mulheres desta época exerciam algum tipo de profissão, estas se limitavam a condição do esposo, por isso, em caso destas serem plebeias, eram denominadas de segunda condição. SILVA, Maria Beatriz Nizza. **Ser nobre na Colônia**. São Paulo: Editora UNESP, 2005, p. 105.

às atribuições do lar. E veio a falecer, em 6 de abril de 1741¹²⁶, aos 41 anos, sem ver o filho, sua única prole, chegar à maturidade¹²⁷.

Procurando aprofundar as informações sobre a fase inicial da vida de Machado de Castro, encontramos uma publicação feita na *Revista Universal Lisbonense*, de 17 de novembro de 1842. A autoria foi do diretor da Academia de Belas Artes de Lisboa, Francisco d'Assis Rodrigues (1801-1877), que publicou um artigo intitulado *Comemorações*, onde prestava as exéquias em memória aos 20 anos da morte de Machado de Castro. F. A. Rodrigues acrescenta maiores detalhes à biografia do escultor, a quem chama “meu respeitável mestre”¹²⁸.

Pelo que apuramos tal deferência se deve ao fato de seu pai, o escultor Faustino José Rodrigues (1760-1829), ter sido aprendiz predileto e sucessor de Machado de Castro na Aula de Escultura de Lisboa, o que indica laços de afetividade e solidariedade entre as duas famílias. Vejamos o fragmento: “[...] desde os primeiros annos deu mostras de rara habilidade para as sciencias e artes, mórmente para a Esculptura. Estudou grammatica nos geraes chamados de Pateo com os padres Jesuitas [...]”¹²⁹. Como supramencionado, Machado de Castro estudou com os jesuítas por algum tempo. Assim, J. F. Pereira destaca a importância dessa formação inicial para a trajetória do artista:

[...] Esta faceta de sua juventude foi determinante, não só pela matéria aprendida, como certamente pela disciplina intelectual, apanágio da Companhia. Aliás, muito mais tarde referirá que as belas-letas são como comparáveis ao pão, sustento do corpo, juntando-lhe o domínio da História Sagrada, Profana e Mitológica¹³⁰.

Em síntese, pode se dizer que o ensino jesuítico, através de todo o aparato dado pelo *Ratio Studiorum*¹³¹, acabou por conferir ao jovem Machado de Castro um perfil disciplinar

¹²⁶ AUC – **Registos Paroquiais**, Coimbra, Sé Nova (fundo da) – Óbitos, Livro 3, fl. 183.

¹²⁷ RODRIGUES, Francisco d'Assis. *Comemorações*. In: **Revista Universal Lisbonense**, de 17 de novembro de 1842, p. 99.

¹²⁸ RODRIGUES, Francisco d'Assis. **Diccionario technico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura**. Lisboa: Impr. Nacional, 1875, p. s/n.

¹²⁹ RODRIGUES, 1842, p. 99.

¹³⁰ PEREIRA, 2007, p. 7.

¹³¹ O *Ratio Studiorum*, método de ensino instituído pela Companhia de Jesus, constituiu uma espécie de “Paidéia tridentina” das principais monarquias católicas pós Concílio de Trento. Contexto em que se subordinou a responsabilidade da instrução pública secundária, em alguns casos até primária, a Companhia fundada por Inácio de Lóiola. Seu método baseava-se em três princípios: autoridade, adaptação e interatividade.

orientado para o estudo de textos clássicos, estimulando a prática retórica, a eloquência persuasiva e a erudição¹³². As lições em língua latina possibilitaram ao jovem aprendiz acessar às obras fundamentais aos princípios teóricos de seu *métier*. A relevância de se realçar o acúmulo de *capital cultural* se justifica porque a ascensão social do artista nos parece estar atrelada ao seu perfil gabaritado, adquirido desde a mais tenra idade. Se em algum sentido podemos fazer uma distinção entre artesão e artista na cultura lusa do Setecentos, essa está calcada no dualismo: composição poética (função intelectual) *versus* forma acabada da obra (trabalho mecânico). Em uma cultura que cultua as Artes Liberais, a forma acaba sendo preterida em relação à ideia¹³³. Noutras palavras, sobressai o conhecimento teórico e poético do *métier* em contraponto ao domínio prático da perícia laboral por si só.

Devido às vicissitudes da vida, acidentes naturais que tendem a afetar de modo incalculável a *psique* humana, Machado de Castro teve o infortúnio de perder a mãe muito cedo, aos 10 anos de idade. Não obstante à perda precoce da figura materna, no ano seguinte, em 23 de janeiro de 1742, seu pai veio a contrair novo matrimônio. Se dermos crédito à versão de seus biógrafos, é provável que essa madrasta tenha experienciado desavenças acirradas com Machado de Castro. Mas qual madrasta? esse é um ponto que deve ser melhor esclarecido. Coevos, Mathias Pereira de Azevedo Pinto diz que “[...] natural de Coimbra, donde se transportou, depois que seu Pai passou a segundas Nupcias, para esta Capital na idade de 16 anos [...]”¹³⁴ e F. A. Rodrigues relata que “[...] para Lisboa se partiu o desconsolado mocinho, na idade de quinze para desasseis anos, não só para se esquivar aos máos tratos domesticos, se não também porque na mudança antevia ensejo para melhores e mais largos estudos [...]”¹³⁵.

Biógrafos contemporâneos parecem ignorar os detalhes cronológicos dos enlaces de Manuel Machado, o que acabou por corroborar para um desencontro de informações. H. Ferreira Lima escreveu mais tarde que “tendo enviuvado seu pai e casado com D. Josefa de Cerveira, partiu para Lisboa, por 1746 ou 1747, para fugir aos maus tratos que lhe

¹³² CARVALHO, 2001, p. 334.

¹³³ GOMES JR, 2007, p. 34.

¹³⁴ PINTO, Mathias Pereira de Azevedo. Histórias Relativas ao Senhor D. José. In: SOUSA, José Carlos Pinto de. **Bibliotheca historica de Portugal e seus domínios ultramarinos**. 2. Ed. Lisboa: Tipografia do Arco do Cego, 1801, p. 329.

¹³⁵ RODRIGUES, 1842, p. 99.

infligia sua madrasta”¹³⁶. Desde então, outros autores têm seguido mesma narrativa, indicando Josefa de Cerveira como a madrasta responsável pelas desavenças. Mas os registros paroquiais revelados pela historiadora Ana Paula Tudela apontam as inconsistências dessa informação. E A. Tudela mostra que Manoel Machado foi casado não duas, mas três vezes, não com uma, mas duas Cerveiras. Em 1742, desposa D. Teresa Angélica Rosa Cerveira¹³⁷, essa seria o provável pivô da saída de Machado de Castro da casa do pai. Na época do 3º enlace, com Josefa Luísa de Cerveira, em 6 de outubro de 1754, Manoel Machado já se encontrava em Aguim e não mais em Coimbra, não podendo ser essa a madrasta de quem os biógrafos do século XIX tratavam. Esta última, foi a progenitora de outros dois filhos de Manuel Machado de quem tivemos conhecimento, o brigadeiro Francisco Xavier Machado de Cerveira (1755-1820) e o famoso organeiro António Xavier Machado de Cerveira (1756-1828) com quem Machado de Castro teria colaborado em alguns trabalhos relevantes em Lisboa mais tarde.

Assim, entre 1742 e 1747, Machado de Castro viveu sob a tutela do pai e da madrasta, período que também corresponde ao seu estágio propedêutico na escultura, com a transmissão dessa *herança imaterial* que é o *modus* de fazer artístico. Conhecimento prévio que acabou oportunizando a abertura de portas de emprego em Lisboa.

1.3.2. PRÁTICA OFICINAL EM LISBOA (1746-1756)

A chegada de Machado de Castro¹³⁸ em Lisboa (1747) coincidiu com o início das obras da capela de São João Baptista para a Igreja de São Roque e Obra das Necessidades, que inaugurou um novo ciclo da escultura italiana em Portugal. Por encargos da capela, desembarcou também o escultor romano Alessandro Giusti (1715-1799), um dos futuros mestres de Machado de Castro quando da sua transição de Lisboa para Mafra, em 1756. Acerca deste período de residência em Lisboa, F. A. Rodrigues aponta que Machado de Castro “[...] entrou para logo a frequentar o laboratório de Nicoláu Pinto, escultor em

¹³⁶ LIMA, 1989, p. VII.

¹³⁷ AUC – **Registos Paroquiais**, Coimbra, Sé Nova (fundo da), Casamentos, Livro 2, fl. 41.

¹³⁸ A respeito dos desencontros de datas relativos à chegada de Machado de Castro, esclarecemos que, nenhuma das documentações oficiais ou bibliografia de apoio nos fornece subsídios suficientes para fixarmos uma datação correta. A única informação que conta, é a que trazemos no fragmento transcrito, a de que mudou para Lisboa pela altura de seus quinze para dezesseis anos.

madeira, o qual descobrindo em pouco tempo o seu préstimo e a felicidade, que tinha na arte de modelar, e foi encarregando de fazer os modelos de varias imagens [...]”¹³⁹.

Por de trás do Castelo de São Jorge, na Calçada de Santo André, freguesia dos Anjos, conduzia Nicolau Pinto (1723-1809) seu ateliê, dedicando-se a escultura devocional. Interessante notar um aspecto particular sobre esse ambiente, pois, via de regra, a Calçada de Santo André é descrita como um polo de entalhadores de madeira cuja característica peculiar do grupo é sua natureza gentílica, artífices que migraram do Faro, Porto e Braga.¹⁴⁰ Do pouco que se reteve da biografia de Nicolau, temos notícia de que trabalhou com a técnica da talha sobre a madeira e, nesse quesito, tende a se distinguir de Manuel Machado que, como já foi dito, era barrista. Machado de Castro, na função de aprendiz que ocupou, teve o encargo de fazer os esboços e manequins do qual Pinto tirava modelo, mas, provavelmente, também pôde tirar proveito das lições dessa técnica exercitada pelo mestre.

Desconhece-se uma cronologia concreta e possíveis motivações, mas no período que esteve em Lisboa, Machado de Castro migrou da oficina de Nicolau Pinto para a do escultor lisboeta José de Almeida (1708-1770)¹⁴¹. Sobre Almeida, sabemos que nasceu em Lisboa, em 18 de fevereiro de 1708, e, ainda em sua mocidade, foi agraciado com bolsa de estudos de cerca de dez anos (1718-1728), na Academia Portuguesa de Belas-Artes instituída na sede pontifícia, por benefício do mecenato joanino¹⁴². Sobre este período em Roma, pouca informação possuímos, mas, Cyrillo atesta que a formação clássica adquirida por Almeida o tornou “o primeiro Portuguez do Século 18 que soube esculpir bem a pedra”¹⁴³. Também Machado de Castro nos traz algumas informações sobre seu mestre: “[...] Almeida [...] teve Arte faltou-lhe *Génio*: operou não só em barro, e cera como o [Antonio] Ferreira, mas também em madeira, e mármore. Estudou em Roma, e foi Discípulo de Carlos Monaldi [...]”¹⁴⁴. Todavia, seu regresso compulsório a

¹³⁹ RODRIGUES, 1842, p. 99.

¹⁴⁰ FARIA, Miguel Figueira. **Machado de Castro** (1731-1822) — estudos. Lisboa: Livros Horizonte, 2008b, p. 11.

¹⁴¹ RODRIGUES, 1842, p. 99.

¹⁴² PEREIRA, José Fernandes. **Dicionário de arte barroca em Portugal**. Lisboa: Presença, 1989, p. 26.

¹⁴³ MACHADO, 1823, p. 253-254.

¹⁴⁴ CASTRO, Joaquim M. **Descrição Analytica da Execução da Estátua Equestre Erigida A Gloria do Senhor rei fidelíssimo D. José I**. Lisboa: Impensam Regia, 1810, p. 292.

Lisboa em 1728 foi motivado pela suspensão das relações diplomáticas com a Santa Sé, evento já comentado neste capítulo¹⁴⁵.

Almeida chegou a Lisboa em adiantado estágio dos preparativos para um dos festejos de maior grandeza na política externa de Portugal, o enlace duplo dos filhos de D. João V, D. José (1714-1777), príncipe do Brasil (futuro rei de Portugal, primeiro de seu nome), e da infanta D. Maria Bárbara de Bragança (1711-1758), futura rainha consorte da Espanha.

Ao analisar a união com os Bourbons do Escorial, D. Mariana Vitória (1718-1781) e Fernando VI (1713-1759), N. G. Monteiro comenta que “há muito que ambas as cortes conheciam a importância política (e simbólica) de que se revestia a forma como se organizava os festejos dessa dupla aliança e a expectativa que os rodeava”¹⁴⁶. Para tal ocasião, D. João encomendou aos entalhadores José de Almeida, Silvestre de Faria Lobo e Félix Vicente de Almeida (genro e irmão de Almeida) um coche e um bergantim para uso exclusivo da família real na célebre ocasião¹⁴⁷. Tais incumbências, como se pode observar, pouca relação tem de fato com sua formação¹⁴⁸, malograda que sejam as expectativas do escultor, pese aqui a relevância do empreendimento nas circunstâncias em que deram.

Já na década de 1730, as possibilidades de trabalho na corte sofreram um *boom* com a encomenda do repositório de escultura de Mafra. Mesmo com a conjuntura *sui generis*, não se pode dizer que a pauta se estendeu a artistas locais, na verdade, a encomenda contemplou exclusivamente escultores italianos¹⁴⁹. No caso de Almeida, podemos dizer que ocupou um papel subalterno. Segundo testemunho de Cyrillo, Almeida entalhou um “Christo, e Anjos de adoração para a Capella Mór de Mafra, que servirão em quanto se não fizerão os de mármore”¹⁵⁰ obras que estavam já em execução pelos escultores italianos. Nesse sentido, podemos dizer que o *staff* de D. João preferiu artífices de matriz

¹⁴⁵ RAMOS; SOUSA; MONTEIRO, 2009, p. 346.

¹⁴⁶ MONTEIRO, 2008, p. 28.

¹⁴⁷ BARBOSA, Inácio de Vilhena - Bateis, galés, bergantins, galeotas e outras embarcações de gala dos nossos reis. *Archivo Pittoresco*. Vol. X. Lisboa: Tipografia Castro e Irmão, 1867, p. 76.

¹⁴⁸ QUADROS, Sandra Patrícia Antunes da Costa Saldanha e. **Alessandro Giusti (1715-1799) e a Aula de Escultura de Mafra**. (Tese de Doutorado em História). Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2012, p. 47-48.

¹⁴⁹ VALLE, Teresa Leonor M. **A Escultura Italiana de Mafra**. Lisboa: Livros Horizonte, 2002, p. 49-54.

¹⁵⁰ MACHADO, 1823, p. 254.

italiana para as obras de maior envergadura, exclusivamente aquelas que exigiam a técnica da talha sobre a pedra.

Quando da chegada de seu futuro discípulo em Lisboa (1746/47?), Almeida teria acabado de ser agraciado com

[...] o seu mais relevante encargo ao serviço da Casa Real, José de Almeida era deste modo encarregue de realizar, entre 1744 e 1747, as estátuas da Rainha Santa Isabel e de São João Baptista, destinadas à capela do Santíssimo, bem como as de São Paulo e São Camilo de Lélis, para a galilé e fachada¹⁵¹.

Por motivos ainda por se esclarecerem, esse encargo régio para o qual haviam contratado os serviços de Almeida foi transferido para o escultor romano Alessandro Giusti, que acabava de chegar à Lisboa¹⁵². Há indícios acerca da rivalidade selada entre ambos os escultores, cujas desavenças se deviam provavelmente a questões relacionadas a esse tipo de eventualidade que acabou de se mencionar. O fato foi que Giusti entrou para as graças da corte, monopolizando os encargos régios principais nesta pasta, em especial com sua nomeação para coordenar a Aula de Escultura em Mafra, instituída em 1753 por D. José I¹⁵³.

A despeito desta trama conflituosa, é importante salientar que o estágio de aprendizado de Machado de Castro com Almeida foi basilar, pois possibilitou a dilatação de seus conhecimentos e aprimoramento técnico, principalmente na inserção do mesmo na escultura pétrea, apanágio da formação clássica recebida por Almeida em Roma. O embasamento dessa hipótese se ampara no fato da transição do ateliê de Almeida para a Aula de Escultura de Mafra, dirigida por Giusti, em 1756, se estabelecer no acolhimento de Machado de Castro não como aprendiz, mas como auxiliar pessoal de Giusti no processo de modelagem dos relevos e lunetas — trabalho técnico que requer conhecimento operacional no manuseio da pedra¹⁵⁴.

Há por se esclarecer alguns pontos relativos aos motivos que levaram Machado de Castro a trocar a corte (eixo nevrálgico de oportunidades) por Mafra. Um de seus biógrafos menciona a passagem da seguinte forma:

¹⁵¹ QUADROS, 2012, p. 53.

¹⁵² QUADROS, 2012, p. 53.

¹⁵³ PEREIRA, 1994, p. 264.

¹⁵⁴ CARVALHO, Ayres de. **A escultura em Mafra**. Mafra: Edição do Autor, 1950, p. 29.

Nas de Mafra trabalhava então o egregio estatuariário romano Alexandre Giusti; desejo de praticar a arte a tão boa sombra, não duvidou Machado trocar a corte por aquelle êrmo, e os bons interesses, que já então n'ella fazia, por um escacissimo estipendio; e conseguiu com grande satisfação passar em 1756 para ajudante d'aquelle, verdadeiramente, grande homem, e dentro em pouco seu amigo. — Intendiam-se, convinhavam-se entre si — era a fraternidade do gênio. — Mais de 14 annos permaneceu ahi ajudando ao seu velho amigo na execução dos paineis de relevo, que este compoz e dirigiu para serem colocados do modo que existem nas capelas do real convento de Mafra¹⁵⁵.

Numa obra anterior à supramencionada encontramos ainda outras informações, vejamos o fragmento:

[...] chegou de Roma em peças admiravel, e magnifica Capella de S. João para se collocar nesta Capital, na Igreja de S. Roque, então dos PP. Jesuitas, e hoje da Misericordia; e vindo com os Artistas, que a deviaõ assentar, hum insigne Escultor, chamado Alexandre Giusti, de nação Romana, que em contemplação da sua habilitade foi rogado para que ficasse, como ficou em Portugal, para executar em Baixos-relevos todos os Paineis da Basilica de Mafra, sendo o dito Machado sciente disto, procurou com todo o fervor comunicallo, o que obteve pela intervenção do Abbade Apricio, celebre retratista, por meio de cuja comunicação, e gênio raro para a Escultura, se fez, senão o primeiro, pelo menos, hum dos primeiros Escultores que há na Europa¹⁵⁶.

Embora haja, a partir desses fragmentos, informações a respeito dessa mudança, tais elementos não parecem ser suficientes para explicá-la. Em nosso entendimento há uma questão conjuntural de maior importância para a tomada de decisão. Machado de Castro abre o primeiro capítulo de sua *Descricao Analytica* mencionando um episódio que por certo repaginou todo o cenário político, social e econômico do mundo luso, “O Terremoto fatal, que Lisboa soffreo no primeiro de Novembro de 1755”¹⁵⁷.

Passemos a alguns apontamentos acerca do fatídico acontecimento. Calcula-se que seu epicentro jazia num raio aproximado de 240 km da costa de Lisboa, nas profundezas gélidas do Atlântico. Sua causa? “Um deslocamento brusco entre dois blocos adjacentes, gerando ruptura e um emissor de ondas”¹⁵⁸. Ficou registrado como o maior desastre natural da História Moderna, conforme o diagnóstico de sismógrafos aponta, a

¹⁵⁵ RODRIGUES, 1842, p. 99.

¹⁵⁶ PINTO, 1801, p. 330.

¹⁵⁷ CASTRO, 1810, p. 1.

¹⁵⁸ PRIORE, M. L. M. D. **O mal sobre a terra**: uma história do terremoto de Lisboa. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2015, p. 113.

Hecatombe de 1755, alcançou magnitude situada entre 8.7 e 9.0 na escala Richter¹⁵⁹. Vale salientar que tremores de terras nessa região foram registrados constantemente desde o período medieval (1309, 1318, 1321, 1337, 1344, 1347, 1355, 1356, 1365, 1395, 1504, 1531, 1575, 1587, 1597, 1598, 1614, 1620, 1630, 1696, 1719, 1722 e 1748)¹⁶⁰, porém nenhum de tamanha proporção. O cataclismo não atingiu apenas Lisboa, seus reflexos foram sentidos tanto em outras partes do continente europeu (Guadiana, Minho, Douro, Estrela Arrábida, Madri, Escorial, Sevilha, Cádiz, Gibraltar, Granada, nos Pirineus franceses, Bordeaux, Andoulême, Inglaterra, Dinamarca, Prússia, Milão) em terras africanas (Marrocos, Oran, Tânger) e americanas (Barbados, Bahia)¹⁶¹. Todavia, suas repercussões mais severas se deram na cidade de Lisboa, que sucumbiu com a ressonância de impactos de três ordens: terremoto, maremoto e incêndio.

Com o furor da terra, habitações gemeram e paredes começaram a se rachar ao meio, as águas do rio Tejo se agitavam de forma bravia, e ondas formidáveis se formaram em direção à cidade, engolindo toda a costa. Aqueles que buscavam abrigo em áreas à céu aberto como, por exemplo, o Terreiro do Paço, área portuária adjacente ao Paço da Ribeira, foram engolidos pelo mar¹⁶². Não sendo suficiente o flagelo causado àquelas freguesias, os “[...] templos, que por ser dia de tanta solemnidade, todos se achavão aflitos de numeroso povo [...]”¹⁶³, muitas velas foram acessas naquela manhã, os tremores as derrubaram e logo as brasas começaram a se formar em chamas que arderam por aproximadamente três dias.

Ao fim do suplício, os cadáveres já chegavam a números tamanhos, que ainda hoje os censos não conseguem precisar seu montante, embora, a título de curiosidade, os mais fidedignos estimem de 12 a 15 mil baixas¹⁶⁴. Desnorteados e desconsolados encontravam-se os habitantes, pois não bastassem os entes queridos que padeceram, a imponência da

¹⁵⁹A escala Richter, metodologia de medição de tremores de terra, foi desenvolvida, em 1935, pelo sismólogo norte-americano Charles Francis Richter em colaboração com o sismólogo alemão Beno Gutenberg. Sua base científica está no cálculo da amplitude alcançada pelas ondas produzidas pelo furor de terra, sendo que, os registros iguais ou superiores a 8.0 são considerados os mais fortes.

¹⁶⁰ TAVARES, M. J. F.; AMADOR, F; PINTO, M. S. **O Terremoto de Lisboa de 1755: Tremores e Temores**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Cuad. diecioch. 6, 2005, p. 45.

¹⁶¹ PRIORE, 2015, p. 161-162.

¹⁶² TAVARES, Rui. **O pequeno livro do grande terramoto**. Lisboa: Tinta-da-China, 2005, p. 81.

¹⁶³ FREIRE, Francisco José. **Memórias das Principaes Providências que se derão no Terremoto, que Padeceo a Corte de Lisboa No Primeiro de Novembro de 1755**. Lisboa: [S/N], 1758, p. 3.

¹⁶⁴ FRANÇA, José-Augusto. **A Reconstrução de Lisboa e a Arquitetura Pombalina**. 3. ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa Divisão de Publicações, p. 1989, P.10.

hecatombe “deixou reduzido a ruínas quase todos os edifícios”¹⁶⁵, além disso muitos tiveram seus bens pilhados por ladrões que anteviram algum tipo de lucro naquela condição periclitante que pairou sobre a urbe. Acometido o fatídico evento, sua repercussão foi instantânea no exterior, formando diversas interpretações de cunho filosófico, religioso e científico¹⁶⁶. Não ficaram de um todo desamparados os lisboetas, a empatia das outras Cortes resultou num esforço conjunto, para que, de imediato, os sobreviventes pudessem ter acesso a suprimentos e recursos para reassentarem suas moradias¹⁶⁷.

O Paço da Ribeira, residência oficial do rei, que defronte ao Tejo se fazia imponente por 250 anos desde a sua alocação ali por mando de D. Manuel I, dito o Venturoso, foi liquidado. Por sorte, a família real se encontrava em Belém, freguesia situada nas imediações de Lisboa e que não sofreu tanto com o abalo sísmico. A aflição do rei foi tamanha que, temeroso de que esse episódio se repetisse, se recusou a residir sobre um edifício de alvenaria novamente, motivo pelo qual, até os seus últimos dias, viveu no alto da Ajuda numa “Real Barraca”¹⁶⁸.

Diante do exposto, há de se esperar que o cenário caótico inviabilizasse, por ora, os investimentos régios, assim como de clientes privados, com fins artísticos, motivo que consideramos mais razoáveis para que Machado de Castro tenha procurado um meio mais seguro de subsistência em Mafra. Para sustentar esse argumento acerca da demanda irrisória de ofícios pós-catástrofe sublinhamos que o Estado agenciou medidas que inviabilizaram a reconstrução da cidade até que o Plano de reconstrução fosse chancelado, o que só veio a ocorrer em maio de 1758¹⁶⁹.

Outra possível motivação para a mudança parece atrelada a um incidente de foro familiar. Machado de Castro informa em seu testamento:

[...] que fuy Cazado Tres vezes a primeira com Izidora Thereza de Jesus e Silva, a segunda com Donna Roza Maria Vieira das quais me nam ficaram

¹⁶⁵ FREIRE, 1758, p. 3.

¹⁶⁶ Cf. PAICE, Edward. **A ira de deus** - a incrível história do terremoto que devastou Lisboa em 1755. Rio de Janeiro, Record, 2010.; PRIORE, 2015; TAVARES, 2005.

¹⁶⁷ Cf. SERRÃO, J. V. Os impactos económicos do Terramoto. In: **O Terramoto de 1755: impactos históricos**, ed. A. C. Araújo, J. L. Cardoso, N. G. Monteiro, W. Rossa, J. V. Serrão. Lisboa: Livros Horizonte, 2007, 141-163.

¹⁶⁸ MAXWELL, 1996, p. 24.

¹⁶⁹ FRANÇA, 1987, p. 73-74.

filhos, Terceira com Donna Anna Barbara de Souza da qual tenho quatro filhos dois Varões e duas Femias [...] ¹⁷⁰.

Segundo o biógrafo Diogo de Macedo, Machado de Castro teria acabado de enviuar quando vai para Mafra em 1756, é possível que a fatalidade tenha decorrido da hecatombe ¹⁷¹. Hipótese ainda por se verificar dada a ausência de documentos oficiais, provavelmente não registrados devido à ação do Estado português em livrar-se dos corpos em massa sem o devido culto fúnebre a fim de evitar a proliferação de doenças sob a *urbe*. ¹⁷² Tal perda, provavelmente teria impacto às escolhas eminentes que o jovem de apenas 25 anos viria a tomar.

1.3.3 A ESCOLA DE ESCULTURA DE MAFRA (1756-1770)

Como antevisto de forma circunstancial, a chegada de Giusti na corte lisboeta, após embarque em Roma em 1º de setembro de 1747, deve-se à ação do mecenato joanino nas grandes obras que compreendem o ciclo de construções da década de 1740. Até aqui, contudo, não se encontra menção alguma que possa indicar interesse do Estado português em instituir uma Aula que se voltasse ao ensino da escultura. Na verdade, Giusti suprira necessidades específicas, assim como outros artistas itinerantes, advindos, em especial, da Itália.

Por volta de 1748, Machado de Castro informa sobre outra atividade entregue a Giusti: “Nesta Capital, e na livraria da Casa de Nossa Senhora das Necessidades, ha hum bello Busto de mármore de Italia. Representa o Senhor Rei D. João V. E he executado pelo excellente Escultor Romano Alexandre Giusti” ¹⁷³ (ver figura 5). Cabe destacar que a obra em vulto ocupa um lugar ímpar dentro do programa iconográfico do absolutismo joanino, a única do gênero que chegou a ser concretizada. Há, referente a esse reinado, duas propostas do engenheiro húngaro Carlos Mardel (1695-1763) para o aqueduto da rede *Águas Livres* que leva uma fonte, nela há uma efígie régia, na primeira opção uma estátua equestre do monarca e noutra uma pedestre. Contudo, o projeto não veio a se concretizar

¹⁷⁰ IAN/TT. **Casa de Suplicação**, Inventário, Letra J, mc. 351, cx. 2055.

¹⁷¹ MACEDO, Diogo de. **Machado de Castro**. [s.l.]: Realizações Artis, 1958, p. 25.

¹⁷² FRANÇA, 1987, p. 71.

¹⁷³ CASTRO, 1810, p. 328.

(ver figura 6 e 7). Apesar do processo de internacionalização da *place royal*¹⁷⁴, protótipo do qual Mardel se inspira, o reinado joanino acaba por representar um hiato frente às suas congêneres.



Figura 5: Alessandro Giusti, busto de D. João V, 1748. Disponível em: http://www.palaciomafra.gov.pt/pt-PT/Colecoes/colecoes_escultura/ContentList.aspx. Acesso em: 04/07/2019.

¹⁷⁴ Protótipo propagado pelo absolutismo borbónico. As *places royales* – modelo de praça pública ataviada por estátua regia (de ordem pedestre ou equestre) difundida pela Corte francesa durante o reinado de Henrique IV (1553-1610), e que se generalizou nos governos de Luís XIV (1643-1715) e Luís XV (1715-1774) –, constituíram um gênero propagandístico de grande parte das monarquias “absolutistas” do Antigo Regime. FARIA, Miguel Figueira. A Praça Real do Tejo. In: FARIA, M. F. **Praças Reais** – passado presente e futuro. (Org.). Lisboa: Livros Horizonte, 2008a, p. 203.



Figura 6: Carlos Mardel, projeto de fonte monumental. Desenho aguarelado sobre papel. Fonte: Museu da Cidade, Lisboa.

Figura 7: Carlos Mardel, projeto de fonte monumental. Desenho aguarelado sobre papel. Fonte: Museu da Cidade, Lisboa.

O acolhimento de Giusti e, por conseguinte, a decisão de estabelecer residência permanente em Portugal parece ser motivada por uma sinalização política de D. José I, muito mais do que propriamente de seu pai que se encontrava em estado de convalescimento nos últimos anos de governo. Tal hipótese se pauta no tratamento personalizado que D. José tem para com seu agente, verificado nas seguintes posturas: I. nomeação para coordenar os trabalhos de restauração do acervo escultórico de Mafra e a Aula de Escultura de Mafra, contando com pensão consideravelmente satisfatória de 60\$000 réis mensais acrescidos de bônus para cada retábulo finalizado (1753)¹⁷⁵; II. naturalização portuguesa por beneplácito régio (1760)¹⁷⁶; III. custeio integral de uma viagem à França com finalidade de que recebesse o melhor atendimento cirúrgico para a cura de uma cegueira (1773)¹⁷⁷; IV. não tendo obtido êxito na erradicação das cataratas

¹⁷⁵ MACHADO, 1823, p. 261.

¹⁷⁶ ANTT, **Cancelaria de D. José I**, Livro 69, p. 232.

¹⁷⁷ MACHADO, 1823, p. 264.

em seu retorno de Paris, passou a receber pensão integral diante da impossibilidade de trabalhar¹⁷⁸.

Atestada a afinidade entre agente e mecenas, nos interessa aqui compreender qual a conjuntura que sintetiza a ação política de D. José na implementação da Aula de Escultura. Segundo J. F. Pereira havia

[...] um vastíssimo programa de escultura que só teria sentido pedagógico se em seu redor se instituísse finalmente um ensino organizado — sabendo-se que das três artes maiores a mais desprotegida, por forças das peculiares circunstâncias portuguesas, era precisamente a escultura. Em Mafra havia material atualizado de estudo, havia espaço, faltava o Mestre que reunisse alunos e os confrontasse com uma obra de responsabilidade; era também necessário inventar o pretexto e a humidade das telas servia bem. Era este o modo feliz de D. José tirar consequências sólidas da opção paterna¹⁷⁹.

Assim, tal decisão nos parece muito mais a continuidade com um alinhamento político em curso já no período joanino, em que pese a decisão de D. José por não a romper, mas ampliá-la em certo sentido, mesmo numa conjuntura tão carente de recursos econômicos como a que se descortinou no cenário pós-hecatombe (ver tabela 1). Como mostrado na tabela 1, após o *Terremoto de 1755*, a Aula de Escultura, que já contava com 8 membros (1 Desbastador, 1 Oficial de Escultor e 6 Aprendizes) e Giusti (Lente) desde 1754, teve um aumento de 50% do quadro (3 Aprendizes e 1 Oficial de Escultor), todos incorporados em 1756. Ou seja, mesmo com a debilitada situação do erário régio, registrou-se uma considerável ampliação do projeto josefino para a arte local.

Quadro 1: Relação de integrantes da Aula de Escultura de Mafra 1752-1772

Nome	Ingresso	Idade	Profissão
Alessandro Giusti	1752	37	Escultor/Lente
Francisco Alvares Canada	1753	47	Desbastador
Pedro António Avogadri	1753	34	Oficial de Escultor
António José Pecorari	1753	17	Aprendiz
Roberto Luís da Silva Campos	1753-54	13	Aprendiz
Salvador Franco da Mota	1753-54	13	Aprendiz

¹⁷⁸ MACHADO, 1823, p. 264.

¹⁷⁹ PEREIRA, 2003, p. 37.

Lourenço Lopes	1753-54	11	Aprendiz
Alexandre Gomes	1753-54	12	Aprendiz
José Joaquim Leitão	1753-54	10	Aprendiz
João José Elveni	1756	13	Aprendiz
Francisco Leite Leal Garcia	1756	7	Aprendiz
Brás Toscano de Melo	1756	15	Aprendiz
Joaquim Machado de Castro	1756	25	Oficial de Escultor
Joaquim António de Macedo	1765	15	Aprendiz
João da Silva Pevides	1766	10	Aprendiz
José Avogadri	1767	12	Aprendiz
Silvério Martins	1767	15	Aprendiz
Gaspar Fróis Machado	1769	10	Aprendiz
André Avogadri	1771	10	Aprendiz

Fonte: QUADROS, 2012, p. 258-259; PEREIRA, 1994, p. 264-267.

A *escola portuguesa* que aí se desenha sob a batuta de Giusti implementa, a vista disso, um programa disciplinar bem delineado. O *Plano* parece abranger um perfil hierárquico das funções, em que se distinguia o trabalho mais técnico da composição e o delineamento da forma na retirada do bloco já desbastado, do trabalho estritamente manual e bruto que requeria o desbastamento do bloco inteiro em um cumprimento e espessura desejados.¹⁸⁰ É importante salientar que a metodologia aplicada por Giusti visava à aprendizagem a partir da prática, por meio da observação direta, o que possibilitava a captação dos processos mentais e do *modus operandi* que orientam e instrumentalizam o manuseio da escultura pétrea. Então, os alunos iriam recebendo as lições de acordo com que o professor iria trabalhando, *in loco*, sob a pedra de mármore. Não seria ainda um tipo de ensino que, além da atividade pericial, baseasse-se também na ministração de aulas a partir de teorias concernentes ao *métier* do artista, aos moldes do ensino acadêmico que vieram a surgir posteriormente.

Foi a partir desse critério que Machado de Castro entrou para os trabalhos de Mafra na função de Oficial de Escultor, condição que pressupõe conhecimento antecedente da

¹⁸⁰ PEREIRA, 2003, p. 39.

escultura pétrea. Tal informação é documentada através de termo de recepção e profissão da Ordem Terceira da Penitência de Mafra. Assim consta no referido documento: “Aos 27 dias do mez de Fev.ro de 1757 por ordem desta Mesa tomou o Habito da Veneravel Ordem Terceira da Penitencia de nosso Serafico Padre S. Francisco Joaquim Machado e Castro oficial de Excultor natural de Coimbra [...]”¹⁸¹. Informações que também são atestadas por Machado de Castro:

[...] em Mafra estabelecera o Senhor Rei D. José I. huma Aula de Escultura debaixo das instrucções do hábil Escultor Romano Alexandre Giusti, da Escola do famoso Rusconi: e com quem eu havia praticado tanto em modelar como em cortar o mármore mais de 14 annos [...]”¹⁸².

Professo na sobredita irmandade (1757), sua ligação com os Terceiros é algo de notória consideração. Em seu testamento, Machado de Castro solicita que seu “[...] Corpo seja Amortalhado no Habito do Glorioso Patriarca Sam Francisco de que sou Terceiro em Mafra [...]”¹⁸³. Machado de Castro ocupou papéis relevantes na sua organização. Primeiro, entre 1759 e 1760, assumiu o cargo de vice-secretário, função que voltou a ocupar em 1769, e depois como definidor em 1761, retornando para ele em 1767 e 1768¹⁸⁴.

A estadia de Machado de Castro em Mafra não se resumiu à aprendizagem e à prática laboral da escultura. De forma autodidata, se dedicou a outras apetências, como: a leitura de literatura (benefício da excelente biblioteca conventual que ali havia), a composição e declamação de poesias e ao aprendizado de novas línguas, dentre outros afazeres¹⁸⁵.

Desse tempo de convívio conventual, Machado de Castro deixa atestado o agradecimento a “Cândido Lusitano, ou P. Francisco José Freire, a quem devi amizade, e instrucções, sendo entre os nossos Literatos hum dos que em termos mais próprios, e com maior intelligência falla das Artes do Desenho”¹⁸⁶. Figura de notável expressão literária, o árcade¹⁸⁷ Cândido Lusitano (1719-1773), estabeleceu um profícuo diálogo com Machado

¹⁸¹ AIOT - **Livro das recepções e profissões da Irmandade da Ordem Terceira da Penitência de Mafra**. N.º 2, p. 36.

¹⁸² CASTRO, 1810, p. 147.

¹⁸³ IAN/TT. **Casa de Suplicação**, Inventário, Letra J, mc. 351, cx. 2055.

¹⁸⁴ QUADROS, 2012, p. 278.

¹⁸⁵ PEREIRA, 2007, p. 7-8.

¹⁸⁶ CASTRO, 1810, p. 4.

¹⁸⁷ É entendido por árcade aquele que foi membro da Arcádia Lusitana. Fundada em 1757, a Arcádia Lusitana foi uma escola literária que visou, entre um de seus princípios centrais, combater os barroquismos

de Castro ao longo de sua estadia em Mafra, dando-lhe lições de poética e retórica que o artista considerou centrais para os trabalhos compositivos que produziu tanto em escultura quanto em literatura¹⁸⁸.

Recorda com muito carinho “[...] a amizade, também de largos annos, do nosso Vieira Lusitano [...]”¹⁸⁹. Como uma figura artisticamente promissora, sabemos que, no início do século XVIII, Francisco Vieira Lusitano (1699-1783) contou com a proteção do censor da Real Academia de História, D. Rodrigo Anes de Sá Almeida e Meneses (1676-1733), outorgado 1º Marquês de Abrantes (1718), por D. João V. Sob a tutela do Marquês de Abrantes e beneficiário do mecenato joanino, Vieira Lusitano, recebeu lições de pintura com o genovês D. Júlio César Témine, que havia iniciado seu período em Lisboa por volta de 1710 após deixar Cádiz, ali desenvolvendo atividades de reparos na coleção de pinturas de D. Rodrigo¹⁹⁰. Nesse mesmo contexto, além de iniciar Vieira Lusitano na pintura, também foi mestre do famoso pintor português André Gonçalves (1685-1762), com quem Vieira Lusitano estreitou laços na metade do século para trabalhos conjuntos¹⁹¹.

Na primeira metade do XVIII, Vieira Lusitano esteve em Roma como artista bolseiro, onde teve a oportunidade de estudar com os mestres Benedetto Lutti (1666-1724) e depois com Francesco Trevisani (1656-1746), retornando a Lisboa por volta de seus 18 ou 19 anos. Depois dessa experiência, voltou à Roma, mas dessa vez como professor acadêmico da Academia de S. Lucas, famosa escola de belas-artes, mas teve que interromper sua estadia devido a cisão das relações diplomáticas entre Portugal e a Santa Sé, em 1728¹⁹². Regressando à Lisboa, recebeu reconhecimento real ao ser feito por D. João V pintor da corte, contando com soldo fixo, além de remunerações à parte por trabalhos específicos, e também foi tornado Cavaleiro da Ordem de Santiago. Trabalhou em encomendas para a Patriarcal e para o Paço da Ribeira, obras que remontam ao período em que se

da tradição do seicentos, e propunha uma escrita mais simples e de “bom gosto”, foi uma escola importante para a consolidação da estética neoclássica.

¹⁸⁸ PEREIRA, 2007, p. 8.

¹⁸⁹ CASTRO, 1810, p. 38.

¹⁹⁰ ARRUDA, Luisa D’Orey Capucho. **Francisco Viera Lusitano (1699-1783)**. Uma época de desenho. (Dissertação de Doutorado). Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 1999, p. 45.

¹⁹¹ ISIDRO, Susana Patrícia Correia. **O ‘Laboratório’ de André Gonçalves e os programas de pintura do barroco quinto-joanino**. (Dissertação de Mestrado). Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2014, p. 105.

¹⁹² ARRUDA, 1999, p. 22.

notabilizou na corte, alguns dos mais relevantes da sua carreira, mas que não sobreviveram ao *Terremoto de 1755*.

As passagens de Vieira Lusitano por Roma certamente foram marcadas pelo seu contato direto com as Academias do Nu, muito comuns nos grandes centros artísticos italianos da época¹⁹³. Via de regra, essas associações artísticas dispunham de sessões noturnas com modelos que se expunham nus para que os alunos, prostrados ou sentados em seu entorno com papel sob suporte rígido, pudessem deles tirar modelo (ver figura 8).

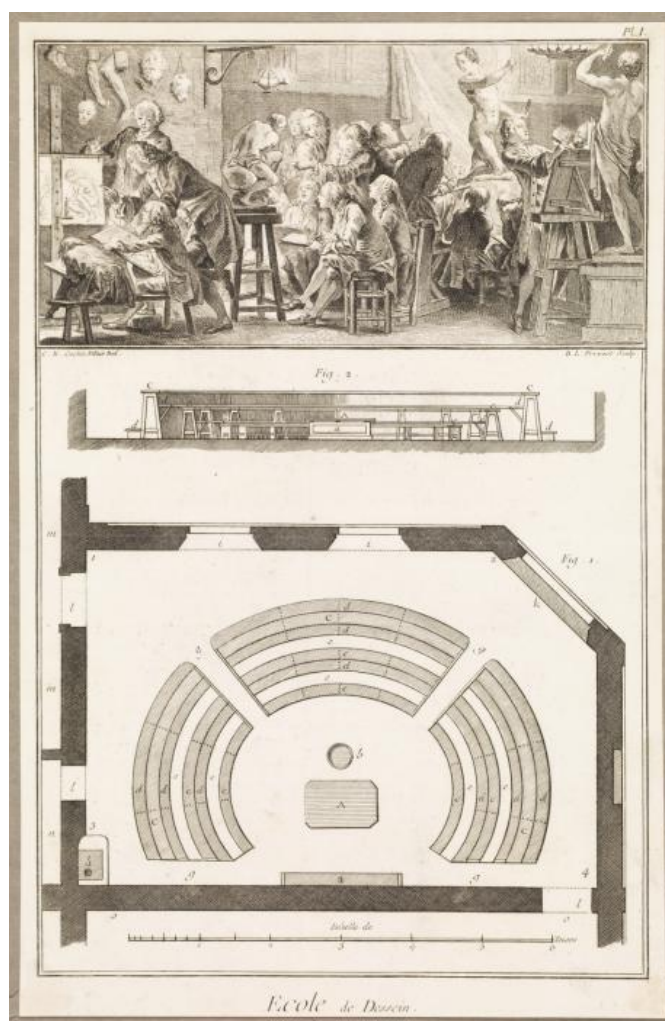


Figura 8: Ecole de Dessin. Encyclopédie, Recueil de Planches, Paris, 1763. Disponível em: <https://www.reseau-canope.fr/musee/collections/fr/museum/mne/ecole-de-dessin/df15fcb1-7f12-4468-8f6a-7724e223f9d4>. Acesso em: 21/06/2019.

¹⁹³ ARRUDA, 1999, p. 22.

Em meados do século XVIII¹⁹⁴, houve uma importante iniciativa por parte de artistas de Lisboa na implementação da primeira *Academia do Nu*, em Portugal, aos moldes do que já se via “em Sevilha, e Roma”. Conta Cyrillo que “faltava porêh huma Academia de Arte em Lisboa, e ouvimos dizer que Francisco Vieira [Lusitano], e André Gonçalves quizeram dar princípio a ella [...]”¹⁹⁵. As atividades contavam com a participação de um modelo vivo, fator que agudizou desconfortos coletivos a ponto de provocar manifestação de cunho reacionário e iconoclasta. No fatídico episódio, “[...] o povo rustico sabendo que se havia de expôr alli hum homem nu para ser copiado, apedrejou as janellas da casa, e foi preciso ceder [...]”¹⁹⁶.

Após a *Hecatombe de 1755* e a perda de sua amada esposa, a freira raptada de um convento, D. Inês de Lima, Vieira Lusitano tem uma pequena passagem por Mafra, ocasião em que entra em contato com Machado de Castro. Em 25 de outubro de 1757, Vieira Lusitano deu notícias de estar trabalhando com Machado de Castro numa imagem de São Nicolau para a Igreja de São Nicolau, em Lisboa¹⁹⁷. No ano seguinte, Machado de Castro dedicou um soneto, intitulado “Elogio ao senhor Francisco Vieira Lusitano” (1758), no qual alcunha o pintor sob o pseudônimo de “Apelles Português”, o comparando assim a um dos mais célebres artistas gregos do IV século a. C., Apeles de Cós, conhecido por ter sido o exímio pintor retratista de Alexandre, o Grande. Em prosa de rasgado encômio, Machado de Castro declama:

III.

Foy de Alexandre Apelles tão querido,
Que o honrou com a joya mais amada:
Mas, se Vieira já fora nascido,
Preferindo-o lhe fora tributada.
Foste, Aqueles, feliz não ter vivido!
He crível, sua estrella acautelada,
Prevendo ao Vieira assim quisesse,
(Mas que importa,) que Apelles nos morresse.

IV.

Que importa pois, que a estrella prevenida
Sua tocha, immortal não conservara!
Se até a mesma fama he escurecida,
Rouca a Trompa voante sem voz clara:

¹⁹⁴ Não se sabe em que ano ao certo, mas se considerarmos o ano de morte de André Gonçalves, em 1762, essa seria a data limite.

¹⁹⁵ MACHADO, 1823, p. 22.

¹⁹⁶ MACHADO, 1823, p. 22.

¹⁹⁷ MACEDO, Diodo de. **Machado de Castro**. Lisboa: Artis, 1958, p. 40.

Seria como Lua inda luzida,
 Se este Sol, que he mais claro, não brilhara.
 Ah, Pintura! só tens glória inteira,
 Se logre o mundo todo a hum Vieira.¹⁹⁸

Esse trabalho compositivo apresenta evidências do contato e influência dos árcades sobre Machado de Castro, além de ser o seu primeiro trabalho poético do qual tivemos conhecimento. O artista revelava nele seu apreço pela literatura clássica e pela produção cultural greco-latina e seus excelsos feitos históricos. Nesse texto são feitas comparações entre as produções e feitos entre Apeles e Vieira Lusitano, considerando este último superior ao êmulo artista grego em termos de sua perícia artística, superioridade que mostra também o seu reconhecimento de uma linearidade da História da Arte. Essa autoconsciência e valoração desse sistema de produção artístico, e, por consequência, a sua preferência pela cultura da antiguidade clássica como fonte de inspiração, parece-nos se justificar pelo reconhecimento coetâneo dos sucessos obtidos por artistas gregos na constituição de uma condição cimeira para os ofícios artísticos como profissões dignas de serem reconhecidas como Artes Liberais.

Não obstante, a produção literária-poética de Machado de Castro ganhou fôlego em 1763 com a publicação de seu “Triduo Metrico”. Trata-se de uma composição poética de cariz panegirica e dividida em três partes, cada uma delas a serem recitadas no jardim conventual nas três noites de luminária em comemoração da elevação do prelado, fr. Antônio das Chagas Lancastro, para provincial da Arrábida. Já em 1770, por ocasião da promoção do fr. Manuel do Cenáculo à condição de Bispo da Beja, Machado de Castro dedicou um soneto ao célebre prelado, muito conhecido por ser um importante patrono das artes em Portugal e de notável influência junto à corte. De uma forma geral, esses trabalhos compositivos representam um artista que denota um perfil formativo aos moldes clássicos, com boa convivência dentro do ambiente religioso e que busca se estabelecer no sistema áulico da corte lusa, através de vínculos patronais.

Do mesmo modo, os presépios também fazem parte da sua produção artística. Em 1766, Machado de Castro produziu uma encomenda para um beneficiado dito sr. “Oliveira”,

¹⁹⁸ CASTRO, Joaquim Machado. Elogio ao senhor Francisco Vieira Lusitano. (1758). In: LIMA, Henrique de C. F. **Joaquim Machado de Castro Escultor Conimbricense**. Notícia Biográfica e Compilação dos seus Escritos Dispersos. 2 ed. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1989, p. 7.

destinada à capela de São Bartolomeu da Sé de Lisboa. A série da *Natividade*, feita em barro policromado, foi a primeira encontrada e que recebe a assinatura do escultor¹⁹⁹.

A primeira produção escultórica de Machado de Castro a enquadrar-se na tipologia de monumentos públicos data de 1771. Trata-se de uma estátua de *Neptuno* (ver figura 9), feita em mármore Carrara e idealizada para um chafariz localizado no Largo do Loreto (hoje no Largo de Estefânia), mas esculpida por um artista italiano²⁰⁰. Na altura em que o monumento foi confeccionado, Machado de Castro já estava ocupado com a grande encomenda régia, talvez por isso o trabalho que ele idealizou tenha passado para a mão de terceiros. Que interessa dizer é que, a composição do artista parece datar do seu período de estadia em Mafra, já que, desde fins de 1770, Machado de Castro encontrava-se envolto no concurso da Estátua Equestre de D. José I e a terminar um dos baixos-relevos das obras de Mafra.



Figura 9: Joaquim Machado de Castro, fotografia do Neptuno no Largo de Estefânia, 1771. Disponível em: <http://www.cm-lisboa.pt/equipamentos/equipamento/info/fonte-do-neptuno>. Acesso em: 20/06/2019.

¹⁹⁹ QUADROS, 2012, p. 279.

²⁰⁰ RODRIGUES, Ana Duarte. Exemplos de *decorum*: *De rerum natura* nos jardins barrocos portugueses. In: **Revista de História da Arte**. Lisboa: Colibri, 2008, p. 176-177.

Passando para o âmbito de sua vida privada, uma hipótese que ainda está por se esclarecer é relativa a indícios do segundo enlace de Machado de Castro, provavelmente ocorrido durante sua estadia em Mafra. Nascida na freguesia de Santo André, na vila de Mafra, em 3 de maio de 1733, Roza Maria Vieira (1733-1776) era filha de Manoel Vieira e de Mariana da Silva²⁰¹. Aos 22 anos, em 15 de novembro de 1755, ou seja, 14 dias após o sismo, Roza Maria²⁰² e sua irmã Ana Maria Vieira²⁰³ deram entrada na Ordem Terceira de S. Francisco de Mafra — onde seus pais já se encontravam assistidos —, com termo de profissão concedido pela mesma irmandade em 26 de novembro de 1756. Não sabemos muitos detalhes sobre como vieram a se conhecer e a data do matrimônio, sendo provável que o enlace tenha ocorrido durante a convivência de ambos no Real Edifício de Mafra. O que temos notícia é que quando veio a falecer, em 1776, Roza Maria encontrava-se residente na rua Madalena em Lisboa e casada com Machado de Castro²⁰⁴. Por isso, achamos.

O percurso de Machado de Castro por Mafra torna-se elucidativo do tipo de formação recebida pelo artista, de sua inserção na tradição da escultura pétrea romana, além de perfil de artista erudito como pretende se lançar adiante. Os laços sociais ali fiados tornaram-se fundamentais para o artista que iria consagrar sua carreira na década seguinte, não mais em Mafra, mas sim na corte lusa.

²⁰¹ ANTT - **Registos Paroquiais**. Mafra, Santo André. Livro de Baptismos N.º 1, fl. 49 v.

²⁰² AIOT - **Livro das recepções e profissões da Irmandade da Ordem Terceira da Penitência de Mafra**. N.º 2, fl. 5.

²⁰³ AIOT - **Livro das recepções e profissões da Irmandade da Ordem Terceira da Penitência de Mafra**. N.º 2, fl. 5.

²⁰⁴ ANTT - **Registos Paroquiais**. Lisboa, Madalena, Livro de Óbitos N.º 1, fl. 42.

2 — DO TERREMOTO À CONSAGRAÇÃO

A formação curricular apresentada no capítulo anterior pôde lançar luz sobre os ciclos de aprendizagem de Machado de Castro, técnicas e processos de produção desenvolvidas, bem como as teias de relacionamentos construídos pelo personagem. Até 1770, aos 39 anos de idade, nenhum dos trabalhos desenvolvidos ganhou autoria pessoal do artista, condição que viria sofrer uma abrupta inflexão nas décadas seguintes. Essa reconfiguração na carreira pública do escultor se deveu, como veremos, a condições sociais que extrapolam, em certa medida, o seu horizonte de expectativa, mas que se tornaram possíveis devido a pragmáticas de Estado.

Este capítulo trata das transformações políticas que tiveram como agente motor o episódio do *Grande Terremoto de 1755*, em especial, com a agenda pragmática adotada pela política pombalina. Buscamos sintetizar o movimento filosófico que, para a historiografia europeia, selou o Setecentos europeu sob a alcunha de *Século das Luzes*. Na esteira desse fenômeno, buscamos perceber a fase em que a *Ilustração* parece ganhar maior força em Portugal, qual seja, o da segunda metade do XVIII.

Nesse contexto, procuramos descortinar os interstícios sócio-políticos que resultaram na escolha de Machado de Castro para escultor da Estátua Equestre de D. José I, descerrada em 1775, mas também o papel efetivo cumprido pelo artista nesse encargo. Interessa-nos reunir elementos que ajudem, posteriormente, avaliar como este trabalho impactou a sua trajetória pública como *artista da corte*, angariadas as honrarias régias pelo ofício prestado.

2.1 LUZES EM PORTUGAL

“Tempos modernos” é uma expressão usualmente empregada em discursos que tentam balizar determinado fato sociocultural. Em discursos dessa natureza, sua conotação pode assumir matiz positiva ou pejorativa, a depender da posição ideológica do locutor. O crítico literário Hans Ulrich Gumbrecht salienta que em ambas as situações, a expressão parte de uma perspectiva linear do tempo histórico que pressupõe a mudança de polo

daquilo que foi para o que agora o é²⁰⁵. Esse binômio, “ser moderno” (progressista) por oposição a “ser antigo” (conservador), acaba operando como antítese para definir posições ideológicas. As experiências vivenciadas por essas *querelles* entre antigos e modernos se afluíram de toda a sorte de formas e em variados contextos históricos da cultura ocidental.

Num caso exemplar, o alvorecer do século XVIII foi anunciado sobre o prelúdio de Guerras Culturais dessa natureza, período que a crítica literária Joan Dejean denomina como “o primeiro legítimo *fin de siècle*”²⁰⁶. Nessa chamada Guerra Cultural, à tônica bélica e polarizada dos discursos buscavam dar respostas aos anseios de uma *crise de consciência moderna*, como aponta o historiador Paul Hazard²⁰⁷. As arguições e refutações das teses apresentadas se sucederam em constante dialética, eram dotadas de sustentações eloquentes resultantes de múltiplas respostas. Contudo, nosso interesse é destacar a prodigiosa dilatação dos canais de comunicação assente nesta *querelle*, fenômeno que foi essencial para permear o ambiente da cultura letrada europeia do Setecentos e viabilizar a propagação do movimento das *Luzes*.

O ato de se comunicar foi um dos elementos chave do *Iluminismo*. A chamada *República das Letras*, sinteticamente, tratava-se de um projeto filosófico de rompimento das fronteiras geopolíticas que apartavam os indivíduos e visava formar uma rede social solidária, calcada na empatia²⁰⁸. De fato, uma unidade europeia foi um movimento otimista que não vingou²⁰⁹, entretanto o ensaísta e crítico literário Tezvtan Todorov define-a como “una e múltipla”²¹⁰, por ter se estabelecido um momento ímpar em que as ideias cruzavam não só a malha terrestre continental, mas atravessaram os mares mais bravios. Temáticas das mais variáveis eram debatidas de um canto a outro, e, com isso, as repostas nem sempre foram unívocas, porém formaram-se laços convidativos ao debate.

²⁰⁵ GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos Sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 9.

²⁰⁶ Cf. HAZARD, Paul. **Crise da consciência europeia** (1680-1715). Lisboa: Cosmos, 1948.; ver também: DEJEAN, Joan. **Antigos contra Modernos**: as guerras culturais e a construção do *fin de siècle*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 10.

²⁰⁷ DEJEAN, 2005, p. 27-28.

²⁰⁸ FALCON, Francisco José Calazans. **Iluminismo**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989, p. 23.

²⁰⁹ FALCON, 1989, p. 23.

²¹⁰ TODOROV, Tezvtan. **O Espírito das Luzes**. São Paulo: Barcarolla, 2008, p. 137.

Por mais que, de forma macro, o *Iluminismo* possa ser visto como um movimento, que em tese visou interpretar o mundo por vetores racionais, tal fenômeno não constituiu uma unidade e nem uma uniformidade tanto espacial como temporal. A mitigação espontânea das *Luzes* deu forma a fenômenos locais, e, por isso suas diversas nuances são chamadas de *Ilustrações*. No caso luso, por exemplo, as singularidades da *Ilustração*, que a difere das demais cortes, estão contidas em sua formação a partir do verniz católico, uma simbiose de fé e ciência²¹¹. Grosso modo, em oposição ao processo de dessacralização proposto pela matriz Iluminista tradicional, mesmo adotando uma política de secularização e burocratização das repartições administrativas do Estado, a *Ilustração portuguesa* permanecia marcada pela moral litúrgica²¹².

Em Portugal, a grande dificuldade de penetração e circulação livre de ideias se deu, fundamentalmente, por conta da mordada imposta pela ingerência ultramontana em termos de censura. As prescrições do Concílio de Trento (1545-1563), oficializadas pelo *Index Librorum Prohibitorum* (1564), foram acatadas pelo reino luso e postas em marcha através de um sistema tríplice de censura, gerenciadas pelo Ordinário, o Tribunal do Santo Ofício e o Desembargo do Paço²¹³. Esse sistema vigorou até 1768, ano em que o consulado pombalino o substituiu por um órgão estatal designado Real Mesa Censória, “planejada para fornecer os meios suscetíveis de estimular o Iluminismo”²¹⁴. Se as *Luzes* pressupunham um espaço aberto ao debate de ideias, esse cenário que acabamos de descrever não poderia ser entendido como um ambiente necessariamente convidativo à pluralidade de opiniões, tendo elas embasamento científico e racionais ou não.

A despeito do que antevisto, não queremos afirmar a inexistência da Ilustração nesse lapso de tempo, até porque o panorama apresenta outros indícios. Embora de forma oficiosa, a censura minava o campo de circulação de livros, panfletos e opúsculos, enquanto canais de trânsito de ideias, de fato. Todavia, o historiador Luiz Carlos Villata

²¹¹ MERLO, Patrícia M. S. A obra de Luis Antônio Verney: aspectos da ilustração portuguesa. In: CAMPOS, A. P.; VIANNA, K. S. S.; MOTTA, K. S. da; LAGO, R. D. (Org.). **Memórias, traumas e rupturas**. Vitória: LHPL/UFES, 2013, p. 4.

²¹² CAJUEIRO, Renato L. B. **Letrados D’El Rey**: os conselhos da História e o poder real em Portugal na primeira metade do século XVIII. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, 2007, p. 7.

²¹³ ABREU, Márcia. A Liberdade e o Erro: A Ação da Censura Luso-Brasileira (1769-1843). In: **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais** Julho/ Agosto/ Setembro de 2009 Vol. 6 Ano VI nº 3 Campinas: Fenix Revista de História e Estudos Culturais, 2009, p. 2.

²¹⁴ A Real Mesa Censória foi suprimida *a posteriori*, em 1794, restituindo a matéria para as mãos da Santa Sé. MAXWELL, 1996, p. 100.

ressalta que os círculos de intelectuais e eclesiásticos portugueses tinham acesso a esses materiais, seja por meio de licenças oficiais ou através de contrabando²¹⁵. Mesmo os jesuítas, uma companhia que servia aos interesses da Santa Sé e que possuía o monopólio do ensino em Portugal, continham, em seu acervo bibliotecário, exemplares proibidos pelo *Index*.

O fenômeno das academias literárias no início do século XVIII, em Portugal, também foi essencial para o recrudescimento das *Luzes*. Em seu estudo, a pesquisadora Elze Maria H. Vonk Matias apresenta farta documentação onde mostra a existência de “[...] lições acadêmicas sobre as teorias de Bruno, Gassendo, Galileu, Descartes, Tacquet [...]”, na Academia dos Generosos (1714-1716), e estudos das obras de “[...] Bacon, Galileu, Descartes, Newton, Malebranche, Nicole e Arnaud, e Pascal [...]”²¹⁶, na Academia Real de História Portuguesa (1720-1760).

Percebe-se também, que esses novos ideários, assim como em outros lugares, partiam dos *Homens de Letras*²¹⁷, no caso luso, porém, esses intelectuais ficaram conhecidos como *estrangeirados*, por serem homens de origem gentílica, mas que viveram a maior parte de suas vidas fora do reino. Ou seja, a crítica reformista advinha de uma visão externa e estereotipada²¹⁸. *Grosso modo*, endossava-se a necessidade de reforma das instituições da cultura portuguesa, consideradas retrógradas, decadentes e estagnadas²¹⁹.

²¹⁵ VILLATA, Luiz Carlos. **Reformismo Ilustrado, Censura e Práticas de Leitura**: usos do livro na América Portuguesa. Tese de Doutorado. São Paulo: Programa de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo, 1999, p. 194.

²¹⁶ MATIAS, Elze Vonk. As academias literárias na época joanina. In: **Claro-Escuro**, N.º 2-3, Lisboa 1989, p. 86.

²¹⁷ Quanto a essa designação de *Homem de Letras* a historiadora Emilly J. O. Silva sublinha que no caso particular de Portugal “não houve essa compatibilidade entre o letrado e o intelectual, uma vez que no mundo luso, o uso da razão não se voltou para uma modificação sensível da realidade e sim para um fortalecimento da moral evangélica”. In: SILVA, Emilly J. O. Lopes. Elogio dos reis de Portugal: a monarquia portuguesa pela ótica de um homem de Letras. In: 5º Seminário Nacional de História da Historiografia: biografia e história intelectual, 2011, Mariana. **Caderno de resumos & Anais do 5º Seminário Nacional de História da Historiografia**: biografia & história intelectual. Mariana: EdUFOP, 2011, p. 3.

²¹⁸ Dentre importantes *estrangeirados* que trabalharam a serviço da Corte ao longo do XVIII podemos destacar o oratoriano Luís Antônio Verney (1713-1792) que passou grande parte da sua vida na Itália, membro da Arcádia Lusitana; o diplomata e ministro de D. João V, D. Luís da Cunha (1662-1749) que atuou na França em plena realeza solar; o médico e cristão novo Antônio Nunes Ribeiro Sanchez (1699-1783) que perpassou por várias cidades europeias com atuação especial na Corte russa, período em que trabalhou para Catarina II, a Grande, integrou a Academia de Ciências de São Petersburgo e a congênere parisiense.

²¹⁹ CARVALHO, Flávio Rey de. **Um Iluminismo Português?** Reforma da Universidade de Coimbra de 1772. Dissertação de Mestrado. Brasília: Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, 2007, p. 27-28.

2.1.1 DESPOTISMO ESCLARECIDO E O CONSULADO POMBALINO

O princípio postulado pela *Ilustração* portuguesa esteve mais alinhado ao *Absolutismo* do que necessariamente ao princípio de liberdade com o qual ficou conhecido em sua vertente anglo-americana, razão pela qual os positivistas a sintetizaram mais tarde na epígrafe “Ordem e Progresso”²²⁰. Sobre o contraste paradoxal entre as Luzes e o Despotismo de Estado, em tese K. Maxwell conclui que o

[...] o Iluminismo casou-se mais vezes com o absolutismo do que com o constitucionalismo. Aqui [em Portugal], o século XVIII está menos caracterizado pelo indivíduo, que busca a proteção no Estado, do que pelo Estado, que busca a proteção dos indivíduos muito poderosos. [...] ²²¹.

Focalizando melhor o empreendimento reformista no caso português, percebemos que ele se torna proeminente a partir do terceiro quartel do Setecentos. Dessa forma, o reposicionamento administrativo de cunho centralizador enquadra-se politicamente no recorte temporal que abrange a atuação do consulado pombalino (1750-1777).

A respeito desse período, cabe dizer que Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782) foi o mais importante Secretário de Estado do governo de D. José I (1750-1777), a partir do momento em que passou a ocupar a pasta da Secretaria dos Negócios do Reino (1756), cargo equivalente ao de um primeiro ministro nos dias de hoje. Auferiu de sua dedicada atuação política o título nobiliárquico de Conde de Oeiras (1759) e, mais tarde, coroou sua carreira ao ser outorgado 1º Marquês de Pombal (1769). O efeito quase que simbiótico da ação ministerial do valido e do rei, calcado na concórdia e plena adesão por parte de D. José I (1714-1777) às propostas pleiteadas por Pombal, acabou por consagrar imagens estereotipadas na historiografia que se dedicou sobre o tema²²².

O mito em torno de Pombal é uma questão que suscita grande discussão entre os pesquisadores até hoje, inclusive. Louvado e detratado por coevos e vindouros, Pombal transitou entre o iconoclasmo e a reabilitação, vice e versa. Para este caso, parece perspicaz a constatação feita pelo literato e biógrafo austríaco Stefan Zweig, “[...] a

²²⁰ MAXWELL, 1996, p. 172-173.

²²¹ MAXWELL, 1996, p. 172.

²²² MONTEIRO, 2008, p.

verdade e a política raramente habitam sob o mesmo teto, e lá onde se pretende desenhar uma figura no intuito de agradar à multidão pouca veracidade se pode esperar: são artistas subservientes que se curvam à opinião pública”²²³.

Atualmente, o revisionismo historiográfico tem reconhecido que houve uma certa naturalização, por parte de alguns historiadores²²⁴, ao se referirem ao reinado de D. José I. Assim, apontaram que Pombal usurpou do poder do monarca ou que tivesse sido o próprio rei quem lançou mão de seu governo por insegurança e inexperiência. Contudo, tais argumentos visavam tanto a desqualificação do monarca, quanto à execração pública do valido²²⁵. Não nos delongaremos nessa seara, porém deixaremos aqui a constatação que faz um dos principais biógrafos de Pombal, K. Maxwell. Segundo o historiador britânico, “Pombal exerceu amplos poderes, mas sua força sempre dependeu do apoio do rei. Isso era tanto a sua força quanto a sua fraqueza, já que a posição que ocupava dependia inteiramente da sobrevivência do rei. [...]”²²⁶.

Figura tão importante deste capítulo da história de Portugal, o valimento de Pombal parece ter sido potencializado pelo *Desastre de Lisboa de 1755*²²⁷. Sobre essa associação entre Carvalho e Melo, D. José I e o *Terremoto de 1755*, o comerciante franco-português Jacome Ratton (1736-1822), testemunho ocular do cataclismo, diz:

[...] onde perguntando El Rei a Sebastião Joze de Carvalho o que convinha fazer naquelle momento, elle respondeo com muito sangue frio: Enterrar os mortos, e cuidar dos vivos. Parecer que com effeito desempenhou, e no qual se principiarão a conhecer sua grande energia e conhecimentos administrativos, que lhe merecerão a inteira e quasi exclusiva confiança de El Rei seu amo [...]”²²⁸.

²²³ ZWEIG, Stefan. **Maria Antonieta**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 7.

²²⁴ Cf. BRANCO, Camilo. **Perfil do Marquez de Pombal**. Porto: L. Couto & Ca., 1882; D'AZEVEDO, J. Lucio. **O marques de Pombal e a época**. 2. ed. - Rio de Janeiro: Annuario do Brasil, 1922.

²²⁵ VASCONCELOS, A. I. **A reciação da Figura do Marquês de Pombal num Drama Histórico Oitocentista**. Porto: Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos, 2004, p 284-292.

²²⁶ MAXWELL, 1996, p. 158.

²²⁷ MONTEIRO, 2008, p. 107-109. Além disso, Cf. SILVA, Júlio Cesar da Costa. **O Terremoto de Lisboa de 1755 e a trajetória política de Sebastião de Carvalho e Melo**. (Dissertação de Mestrado). Vitória: Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Espírito Santo, 2016.

²²⁸ RATTON, Jacome. **Recordações de Jacome Ratton sobre ocorrências do seu tempo, de maio de 1747 a setembro de 1810**. 2.ed. Coimbra: Editora da Universidade de Coimbra, 1920, 138.

Mais tarde, J. P. de Oliveira Martins analisando o assunto em questão constata que na eminência de tal evento “[...] o homem [Pombal] se fez terremoto [...]”²²⁹. Essa associação deve-se à adoção de medidas emergenciais necessárias à reorganização do reino e ao controle das vulnerabilidades encabeçadas por Carvalho e Melo. Conforme aponta a historiadora Vanda Anastácio, Pombal, diante a “[...] desorientação geral [...]”, apresentou “[...] enorme capacidade de gestão de crise, legislando sobre assuntos como os preços dos bens alimentares, questões logísticas, o combate à criminalidade, a reorganização civil, os projetos de reconstrução e obras públicas, etc”²³⁰. Em síntese, no momento que assume a pasta da Secretaria dos Negócios do Reino, em 1756, despachando diretamente com o monarca, Carvalho e Melo pôde assentar nova agenda política aos portugueses.

2.2 LISBOA POMBALINA: O CASO DA PRAÇA DO COMÉRCIO

Os temas da ação de Pombal perpassaram diversas pautas, o que resultou em muitos decretos baixados com celeridade visando sua rápida aplicação. Segundo P. Merlo, entre os anos de 1759 e 1777, ao menos uma reforma por ano foi promulgada afim de reorganizar a sociedade portuguesa, seja no âmbito econômico ou social²³¹.

Interessa-nos destacar, neste capítulo, as reformas vinculadas à reconstrução da cidade derribada, cujo projeto urbanístico recebeu a etiqueta póstuma de Baixa Pombalina. A autoria política do plano da Baixa também é confirmada por contemporâneos ao projeto. Num panegírico elogioso à ação do ministro, diz Machado de Castro:

E para que os projetos Magestosos,
Que na sublime Idéa concedestes,
Se vissem decorosos,
Hum varão elegestes,
A quem determinastes
A grande execução do que pensastes

De Pombal, o Marquez, que em todo o Mundo

²²⁹ OLIVEIRA MARTINS, J. P. **História de Portugal**. Tomo II. Lisboa: Guimarães Editora, 1991, p. 351.

²³⁰ ANASTÁCIO, Vanda. Viver em Lisboa no Tempo do Marquês de Pombal: Uma breve panorâmica. In: VALE, Tereza Leonor M. (Org). **A Cidade Pombalina: História, Urbanismo e Arquitetura**. Os 250 anos do Plano da Baixa. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2009, p. 18.

²³¹ MERLO, Patrícia M. S. Em Razão do Grande Terremoto: Observações sobre a política pombalina no reinado de D. José I. In: **Anais da IX Semana de História Política: Políticas, Conflitos e Identidades na Modernidade**. Rio de Janeiro: UERJ, PPGH, 2014, p. 2584.

Tem a gloria da Patria dilatado,
Com seu saber profundo,
Espirito elevado
Vossos altos conceitos
Mostra com gloria ao Orbe nos efeitos²³²

O Plano traçado por Pombal e seu *staff* foi ambicioso, contudo as condições do erário régio não favoreciam um investimento de tamanha envergadura²³³, motivo pelo qual se optou apenas pela reformulação do reticulado correspondente à parte baixa de Lisboa. De imediato, Pombal cercou-se de uma equipe composta por técnicos engenheiros para colocar em execução a reformulação do complexo urbano que formaria o passeio público da Baixa Pombalina. As engenhosas mentes por detrás do Plano compunham-se de profissionais de currículo gabaritado, chefiados sob a batuta do engenheiro-mor do reino, o general Manuel da Maia (1677-1768). Incumbido de tal responsabilidade, Maia entregou em 4 de dezembro de 1755, ou seja, com apenas um mês do ocorrido terremoto, a primeira parte de seu memorial. Também conhecidas como *Dissertações*, a proposição de Maia recebeu mais duas edições continuadas, uma em 16 de fevereiro e outra em 31 de março de 1756, cujo interesse era apresentar “possibilidades nacionais de reacção técnica (e estética) ao magno problema que se desenhava”²³⁴. Sobre essas pretensões nacionais da política pombalina, o próprio Carvalho e Melo se manifesta de forma autoconsciente suas ambições. Em suas “Observações Mais Secretas”, pronunciadas em 6 de junho de 1775, diz assim Pombal:

[...] Os sumptuosos e bem delineados edifícios de Lisboa, [...] obras todas feitas por mãos portuguesas, mostram bem vivamente aos estrangeiros que nenhuma inveja podem causar a Portugal nem os seus desenhadores, nem os seus pintores, nem os seus mais famigerados fundidores, nem os seus mais hábeis e peritos maquinistas [...]²³⁵.

²³² CASTRO, Joaquim Machado de. Ao Rey Fidelissimo Dom José I. Nosso Senhor, colocando-se a sua colossal Estatua Equestre na Praça do Commercio. (1775). In: LIMA, Henrique de C. F. **Joaquim Machado de Castro Escultor Conimbricense**. Notícia Biográfica e Compilação dos seus Escritos Dispersos. 2 ed. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1989, p. 62.

²³³ Como alguns estudiosos vem apontando, um dos campos mais abalados tenha sido o dos afetos. O abalo psicológico sentido pelos indivíduos teria lesionado ainda projetos de investimentos e adiado, em certa medida, a confiança dos agentes econômicos, que acabava por agravar mais a situação financeira do reino. Cf. SERRÃO, 2007, p. 152. Recessão provocada pelo declínio da mineração na América Portuguesa também afetou severamente a condição econômica do reino. Cf. PRIORE, 2015, p. 210.

²³⁴ FRANÇA, 1989, p. 15.

²³⁵ MELO, Sebastião José de Carvalho. Observações Mais Secretas. Lisboa, 6 de junho de 1775. In. **Revista litteraria. Periodico de Literatura, Philosophia, Viagens, Sciencias e Belas-Artes**. Tomo 11, 6º ano. Porto: Imprensa da Revista, 1843, p. 46.

Em nosso entendimento, essa “reação nacionalista” parece evidenciar o reposicionamento político que caracterizou as medidas pombalinas. Qual seja, o investimento na qualificação de diferentes segmentos profissionais que compunham a sociedade lusa, de forma que pudessem assumir o controle de diversas atividades, fossem elas artísticas, comerciais, manufatureiras, que muitas vezes ficaram relegadas a estrangeiros.

As *Dissertações* de Manuel da Maia apresentam a promoção de um concurso que visou reunir os homens mais competentes do reino. Dos grupos que competiram nessa empreitada saiu vitoriosa a proposição do capitão Eugênio dos Santos e Carvalho (1711-1760) e de seu ajudante Antonio Carlos Andreas (ver figura 10).

Na ausência da aprovação de um projeto, que só passa a vigorar a partir de 12 de maio de 1758, protelava-se, em certa medida, o restabelecimento e a normalização das atividades cotidianas dos indivíduos que, para todos os efeitos, encontravam-se impedidos de reconstruírem suas propriedades enquanto não fosse definido o Plano. Mesmo depois de aprovado, apresentavam-se questões problemáticas envolvendo a sua aplicação em detrimento da necessidade de liquidar grande parte dos edifícios, fossem eles públicos ou privados. Pois, assumir essa nova mentalidade urbana para a área delimitada correspondia a uma padronização do traçado urbano, a uma delimitação do número de pavimentos das casas, abrandamento de declives, alargamento de vias principais e adjacentes que cortavam áreas habitadas, entre outras mudanças, o que, via de regra, feria o costumeiro direito de propriedade imobiliária assegurado pela Constituição Zenoniana²³⁶. O historiador da arte Miguel Figueira de Faria salienta que a solução adotada pelo Estado português foi a de utilizar um sistema compensatório, através de “pagamento em espécie” ou “expropriação por comutação por outros espaços”, entretanto tal aplicação só foi possível a partir da adoção de uma legislação draconiana²³⁷.

²³⁶ FRANÇA, 1977, p. 103-104.

²³⁷ FARIA, Miguel Figueira. A Estátua Equestre, in *Absentia Principis e o Rei Escondido*. In: **Do Terreiro do paço à Praça do Comércio**: história de um espaço urbano. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012, p. 180.

A coroação política e ideológica da propaganda institucional do período pombalino esteve totalmente imbricada à construção da nova cidade. A carga semântica do poder se impregnou no eixo central do Plano: a Praça Real do Comércio (ver figura 11). A praça substituiu um *lugar de memória*, repleto de simbolismos, o do antigo Paço da Ribeira, que como já se apontou foi completamente destruído pelo terremoto. Em formato retangular, de frente ao Tejo, tem os outros três lados margeados por edifícios públicos. Além disso, é cortada por três avenidas perpendiculares que organizam todo o roteiro da cidade, à direita a Rua da Prata, no meio a Rua Augusta (rua centralizada com a efígie real e que dispõe de um arco triunfal em sua entrada) e à esquerda a Rua Áurea, toponímia que se adequa sociologicamente com a própria cultura de Antigo Regime, assim como o arquétipo ideal de soberania que o *despotismo esclarecido* — por mais que seja um termo controverso —, cimenta.

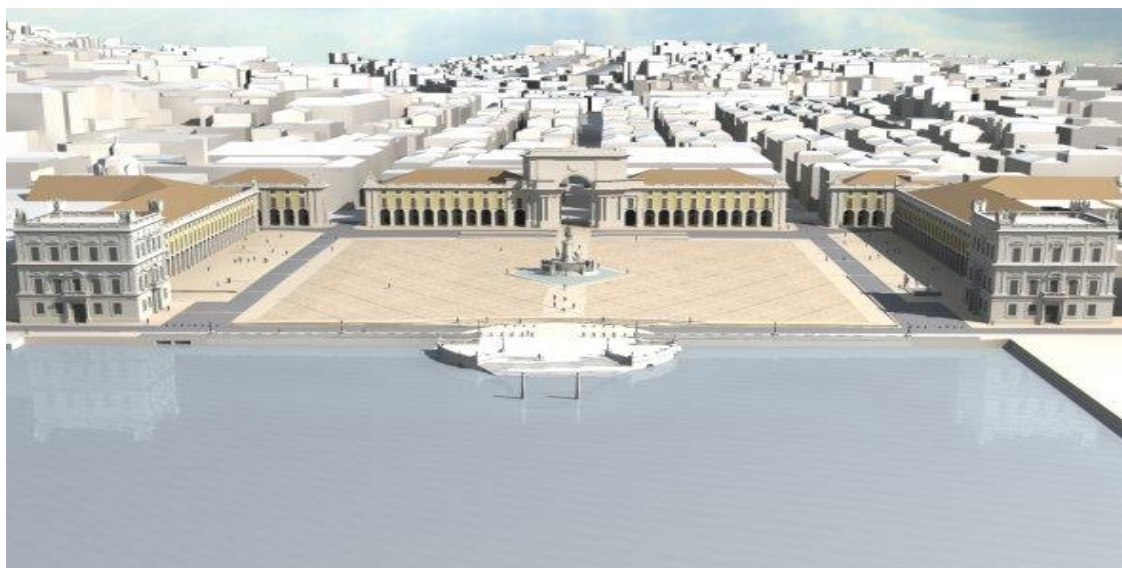


Figura 11: Croqui da Praça do Comércio. Disponível em: <http://mercuriofilosofico.blogspot.com.br/2010/02/simbolismo-oculto-da-baixa-pombalina.html>. Acesso: 01/04/2018.

Sobre esse centro comercial e administrativo, o oratoriano e censor António Pereira de Figueiredo (1725-1797) diz em seu *espelho de príncipe*²³⁸:

[...] Entre os públicos a todos sobressaem aqueles, que cercam o terreiro do Paço, ou praça do Comércio, sustentados de uma, e outra banda sobre arcos magníficos, e eminentes ao Tejo. Aqui é que está o Arsenal, e o Estaleiro: aqui

²³⁸ *Espelho de príncipe* é um gênero literário de origem medieval, mas muito comum na cultura do Antigo Regime. Caracteriza-se por uma escrita de aspecto panegírico voltada para exaltação dos feitos de um monarca e para orientação moral e política dos vindouros.

os Tribunais Régios: Aqui a Alfandega: aqui o Senado da Câmara: aqui o Depósito Público: aqui o Real Erário [...]²³⁹.

Não deixou de ser um centro de poder e símbolo da monarquia, que se materializava no monumento central, a Real Estátua Equestre de D. José I. De acordo com Machado de Castro sua confecção teve objetivos claros:

Commetteo-se o projecto desta grande obra ao Capitão Eugénio dos Santos, Architecto Civil, e Militar, e designou-se ao mesmo tempo erigir huma Estatua Equestre no centro da nova Praça do Commercio, em obsequio do Senhor Rei D. José I., Pai da Pátria, Augusto Restaurador da Metropoli, e de tantos bens Patrióticos: lembrança não só feliz, mas por todos os motivos digna de muitos louvores²⁴⁰.

A adoção dessa linguagem política para a Praça do Comércio tem suas reminiscências no protótipo propagado pelo absolutismo borbónico. As *places royales* — modelo de praça pública ataviada por estátua régia (de ordem pedestre ou equestre) difundida pela corte francesa durante o reinado de Henrique IV (1553-1610), e que se generalizou nos governos de Luís XIV (1643-1715) e Luís XV (1715-1774) —, constituíram um gênero propagandístico de grande parte das monarquias “absolutistas” do Antigo Regime. A historiadora da arte Margarida Calado aponta que ao longo do XVII e do XVIII, há um processo de internacionalização da tratadística francesa, no qual o cunho ideológico e áulico das artes públicas inauguram um novo tipo de figuração cênica do poder. Entretanto, por razão de agendas políticas distintas e do contexto conturbado da monarquia portuguesa do século XVII, a sua adoção tardia em Portugal prefigura um hiato em comparação às suas congêneres, que passa a adotar o modelo apenas no reinado de D. José I²⁴¹.

Outra particularidade em relação à praça lisboeta diz respeito a sua nomenclatura, por chamar-se Praça Real do Comércio e não apenas Praça Real. Isso se deve não a uma mera questão toponímica, mas porque sua escolha foi resultante de relações de forças sociais²⁴². Consequentemente, a nova atmosfera política assentada por Pombal possibilitou a

²³⁹ FIGUEIREDO, A. P. **Elogios dos Reis de Portugal**. Lisboa: Officina de Simão Theddeo Ferreira, 1785, p. 263.

²⁴⁰ CASTRO, 1810, p. 2.

²⁴¹ CALADO, Margarida. Praças Reais em Portugal. Projetos, realizações e influências. In: FARIA, M. F. **Praças Reais** — passado presente e futuro. (Org.). Lisboa: Livros Horizonte, 2008, p. 229.

²⁴² FARIA, 2008a, p. 203.

emergência de novos agentes, os comerciantes e mercadores, que, até então, pouco despojavam de espaços de poder no cenário político luso. Isso porque, o vultoso donativo voluntário de 4%, que foi ofertado pelos comerciantes em cima de importações alfandegárias, foi essencial para a resolução do projeto de reconstrução da cidade²⁴³. Em nosso entendimento, a toponímia apresenta uma nuance moderna de evergetismo²⁴⁴, pois o expediente utilizado para injetar os lucros da “classe” comerciante na máquina pública do Estado visavam angariar certo prestígio social e representatividade política. Devemos sublinhar, todavia, que em Portugal essa burguesia ascendente não constituía ainda uma espécie de “gosto” homogêneo agenciador de *consumo conspícuo*. De forma generalizante, podemos dizer que eles compunham um círculo de *parvenus* que ainda mantinham *habitus* culturais e práticas de sociabilidade muito similares às de suas antigas condições socioeconômicas²⁴⁵.

2.2.1 MONUMENTO JOSEFINO OU POMBALINO?

Em maiores detalhes sobre a confecção da efígie régia, Machado de Castro, em sua *Descrição Analytica da Execução da Estátua Equestre Erigida A Gloria do Senhor rei fidelíssimo D. José I* (1810), nos dá a entender que desde sua idealização por Eugénio dos Santos, o esboço teria permanecido adormecido até chegar o momento de sua elaboração. Veja:

Huma das primeiras obras, em que se cuidou, foi no alicerce do pedestal, e depois de feito este cimento, se foi continuando a Cidade, sem mais se pensar na Estatua, como se houvesse de achar-se feita, quando quisesse collocalla: conservando porém os desenhos na Casa do Risco das Obras Públicas, onde os julgo ainda existentes²⁴⁶.

²⁴³ FRANÇA, 1989, p. 34.

²⁴⁴ Por evergetismo entendemos aqui o conceito clássico cunhado por André Boulanger, mas também empregado por Henri Irénée Marrou para estudos relacionados à antiguidade greco-romana. Para tais pesquisadores, evergetismo é uma prática comum onde o evérgeta, uma pessoa economicamente abastada, injeta parte de seus bens em prol da coletividade. Ou seja, é uma ação do privado sobre o público no intuito de angariar prestígio social. Esse tipo de ação pode ser tanto individual quanto coletiva. Cf. VEYNE, Paul. **Le Pain et le Cirque**, Sociologie historique d'un pluralisme politique. In Coleção L'Univers Historique. Paris: Éditions du Seuil, 1976.

²⁴⁵ FRANCASTEL, Pierre. Prefácio. In: FRANÇA, José-Augusto. **Lisboa Pombalina e o Iluminismo**. Lisboa: Bertrand, 1987, p. 9.

²⁴⁶ CASTRO, 1810, p. 3.

Todavia, não teria sido exatamente assim. Em 15 de abril de 1764, a Casa dos Vinte e Quatro reanimaria o projeto expressando formalmente o pedido de homenagem ao rei. Nessa ocasião, diziam os deputados daquela entidade que

[...] se lhe devia pedir licença para se lhe levantar uma estatua, a expensas do mesmo povo, em uma das praças que fôsse servido assignar-lhe; e, porque o Ill.^{mo} e Ex.^{mo} conde de Oeiras, seu ministro de estado, não só tem promovido as mesmas providencias, mas tem mostrado em toda a conducta de seu ministério o muito que lhe são estimáveis os interesses do mesmo povo, tomando na sua protecção a Casa dos Vinte e Quatro que o representa, se porá nella o seu retrato com a epigraphe que determine o nosso diretor, para por este meio *ficar indelével a memoria de nossa gratidão*, assim à real piedade de Sua Magestade Fidelissima, como aos bons officios do seu fiel e incomparável ministro²⁴⁷.

A proposição advinda da Casa dos Vinte e Quatro serve-se como protocolo de uma prática comum à época, por ser “desadequado o monarca auto-homenagear-se”²⁴⁸. Quanto à inclusão da efígie de Pombal, J-A. França a ironiza dizendo que “a apoteose do rei era mais que um disfarce da apoteose de seu ministro. D. José I limitava-se a emprestar o seu corpo que o *direito divino* justificava ironicamente”²⁴⁹. É interessante observar que, em 1759, Eugênio dos Santos não ousou tamanho ultraje em representar uma imagem sagrada como a de um rei junto a dum Secretário de Estado.

Mesmo com a proposição da Casa dos Vinte e Quatro em 1764, a pintura icônica do Conde de Oeiras, retratada pelo pintor francês Louis-Michel van Loo, em 1766 (ver figura 12), optava por manter velado seu medalhão. Como se pode verificar, o retrato tem como pano de fundo a área portuária da Praça do Comércio e, por detrás do ministro, uma maquete da estátua de perfil, porém sem o medalhão em seu frontispício. Até onde verificamos, a primeira aparição oficial da efígie pombalina data de 1774, de uma gravura (ver figura 13) confeccionada por Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818). Nela, Carneiro da Silva optou por um pano de fundo mais simples, sem mostrar a fachada da cidade que ainda não havia sido concluída. A título de curiosidade, “[...] à data do fim consulado do Marquês de Pombal, em 1777, estava construído apenas 46% da área que foi objeto de

²⁴⁷ OLIVEIRA, Eduardo Freire de. **Elementos para a História do Município de Lisboa**. vol XVII. Lisboa: Typographia Universal, 1911, p. 468.

²⁴⁸ FARIA, 2012, p. 167.

²⁴⁹ FRANÇA, 1977, p. 205.

levantamento [...]”²⁵⁰. Outro ponto interessante a acentuar na gravura é que Pombal, enfim descortinado, consegue concatenar ao monumento e a cidade um ideal personalista; cidade “idealizada por ele”, a Lisboa Pombalina como conhecida mais tarde.



Figura 12: Louis-Michel van Loo, retrato do Marquês de Pombal, óleo sobre a tela, 1766. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Louis-Michel_van_Loo_003.jpg. Acesso em: 05/05/2019.



²⁵⁰ LOUSADA, Maria Alexandra; HENRIQUES, Eduardo Brito, “Viver nos escombros: Lisboa durante a reconstrução” in: ARAÚJO, A. C.; CARDOSO, J. L.; MONTEIRO, N. G.; ROSSA, W.; SERRÃO J. V. (orgs.), **Terramoto de 1755: Impactos Históricos**. Lisboa: Livros Horizonte, 2007, p 185.

Figura 13: Joaquim Carneiro da Silva, Estátua Equestre D. José I, gravura a buril e água-forte, 1774. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Luz_da_Liberal_e_Nobre_Arte_da_Cavallaria#/media/Ficheiro:Joaquim_Carneiro_da_Silva_-_Monumento_equestre_do_rei_Dom_Jos%C3%A9_I_de_Portugal_em_Lisboa.jpg. Acesso em: 23/03/2018.

Acerca da alegoria da Estátua Equestre de D. José I, são listadas algumas queixas por Machado de Castro aos protótipos deixados por Eugênio dos Santos, quanto ao modelo a ser seguido. De fato, este era arquiteto e não dominava as regras das Belas Artes, o que o levou a seguir parâmetros internacionais²⁵¹. Das queixas enumeradas por Machado de Castro na execução do trabalho, o primeiro talvez fosse a rejeição de D. José em posar para que o estatuário tirasse o modelo, obrigando-o a utilizar imagens de “péssima qualidade” para representar o monarca. Além do mais, a falta de autonomia em relação ao projeto inicial era fator de extremo incômodo ao artista, que se limitava a alterar detalhes superficiais no protótipo que lhe deram. Sobre o traje, Machado de Castro disse: “lamentava, e lamentarei sempre, não ser a nossa Estatua vestida á Romana”²⁵², como era uma tradição clássica, mas o pedido não lhe foi concedido, podendo apenas fazer alguns ajustes na roupa.

Uma das mudanças mais representativas do projeto de Machado de Castro foi conseguir a substituição do Leão que se prostrava abaixo do cavalo em posição de descanso (Figura 14), por um conjunto de serpentes e silvas (Figura 15), que segundo ele representavam as adversidades superadas pelo reinado josefino²⁵³. A saber: o já citado *Terremoto de 1755*, a tentativa de regicídio (1758) que culminou no *Massacre dos Távoras* (1759), e na *Expulsão dos Jesuítas* (1759) e o envolvimento de Portugal na *Guerra dos Sete Anos* (1762), foram marcos que confluíram nessa adoção analógica.

²⁵¹ FARIA, 2008: 205. Mais tarde Machado de Castro viria a descobrir que Eugênio dos Santos teria se inspirado num tratado de arquitetura de Jacques-François Blondel (1705-1774), no modelo de estátua equestre proposto por Le Brum para o monumento de Luis XIV, obra intitulada *Architecture Française* (1752); CASTRO, 1810, p. 296.

²⁵² CASTRO, 1810, p. 31.

²⁵³ FARIA, 2012, p. 168-170; FRANÇA, 1977, p. 211.



Figura 14: José Lúcio da Costa, *Estátua Equestre de D. José I proposta por Eugênio dos Santos*, gravura a buril, 1793. Fonte: *Descrição Analytica da Execução da Real Estatua Equestre*.

Figura 15: José Lúcio da Costa, *Estátua Equestre de D. José I alterada por Machado de Castro*, gravura a buril, 1793. Fonte: *Descrição Analytica da Execução da Real Estatua Equestre*.

Os grupos laterais também foram alvos de críticas, haviam sido divididos em dois conjuntos acompanhados por duas Famas, deles, lhe fora apenas permitido trocar uma das figuras aladas, sendo antes as duas femininas, agora passava a ser uma masculina, o Triunfo, e a outra feminina, a Fama.²⁵⁴

Nos conjuntos laterais, as figuras tinham como finalidade representar os quatro continentes onde Portugal detinha possessões sobre seu domínio, assim: “O Cavallo representava a Europa; o Elefante a Asia; uma das figuras prostradas, ou atropelladas a Africa, e a outra a América”²⁵⁵ (ver figuras 16 e 17). Averigua-se nessa adoção uma proposta de propaganda identitária dentro do projeto do monumento real, com a finalidade de mostrar um império poderoso e dominador, já que Portugal era totalmente dependente de suas colônias para conservar-se frente às potências europeias²⁵⁶.

²⁵⁴ CASTRO, 1810, p. 31-32.

²⁵⁵ CASTRO, 1810, p. 11.

²⁵⁶ MAXWELL, 1996, p. 16.



Figura 16: José Lúcio da Costa, alegoria do Triunfo carregando o Cavallo (Europa) e logo abaixo um escravo agrilhado (África), gravura a buril, 1795, a partir de um desenho de Machado de Castro. Fonte: *Descrição Analytica da Execução da Real Estatua Equestre*.



Figura 17: José Lúcio da Costa, alegoria em que a Fama conduz o Elefante (Ásia), e a figura atropelada é um ameríndio (América), gravura a buril, 1796, a partir de um desenho de Machado de Castro. Fonte: *Descrição Analytica da Execução da Real Estatua Equestre*.

Outro incremento deve-se à proposição de Reynaldo Manuel quando sugere a Machado de Castro incluir um baixo-relevo na parte posterior do pedestal, dando-se nesse caso total liberdade criativa ao estatuário.²⁵⁷ O critério ao qual segue o escultor para representar a composição poética neste baixo-relevo devia obedecer à seguinte regra: “que representasse alguma coisa análoga ao assumpto geral, e que de algum modo esta falta incluída nos Grupos lateraes”²⁵⁸, assim, optou Machado de Castro pela reconstrução da cidade como tema central. Este painel, inspirado em Cesare Ripa (1560-1622), tinha como símbolos representativos a *Generosidade Régia*, *Governo da Republica*, *Amor da*

²⁵⁷ CASTRO, 1810, p. 175-176; Machado de Castro tem um vínculo de solidariedade muito estreito com Reynaldo Manuel que se deve a este contexto em que trabalharam juntos. Sobre essa curiosa relação Leonor Ferrão comenta a procedência do testemunho que Machado de Castro teria prestado no processo de Habilitação à Ordem de Christo, que é posterior a 1775, com uma informação inverídica sobre o currículo de Reynaldo Manuel. Tal informação alegava que Reynaldo Manuel teria sido ajudante de Eugênio dos Santos, contudo ele só tivera dois ajudantes e nenhum deles foi o atestado. FERRÃO, Leonor. Eugênio dos Santos e a Estatua Equestre: relendo Machado de Castro. In: FARIA, Miguel Figueira de (Coord.). **Machado de Castro** – da utilidade da escultura. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, 56.

²⁵⁸ CASTRO, 1810, p. 176.

Virtude, Comércio, Providência e Arquitetura (ver figura 18). As alegorias figurativas “apresentam o Rei como reformador das leis e da milícia, protetor do Comércio e das Belas Artes e restaurador da cidade após o terremoto”²⁵⁹.



Figura 18: José Lúcio da Costa, baixo-relevo da Estátua Equestre de D. José I, gravura a buril, 1795, a partir de um desenho de Machado de Castro. Fonte: *Descrição Analytica da Execução da Real Estatua Equestre*.

Por fim, o espetáculo cênico do descerramento do monumento acabou por representar tanto a apoteose de Carvalho e Melo quanto seu ultimato político. A saúde do monarca apresentava sinais de preocupação desde 1774, agravando-se nos anos seguintes. Em seus últimos meses reinado, o valido acabou tendo restringido o seu acesso ao rei, razão

²⁵⁹ FARIA, 2008a, p. 208.

pelo qual, Pombal protocola sua demissão que, a princípio, não foi aceita, mas num segundo registro, o pedido foi acatado²⁶⁰. Com o processo de transição política delicado, decorrente da sucessão da nova monarca, D. Maria I, a irrupção de manifestações contrárias à figura de Pombal gerou um movimento iconoclasta que afetou especificamente a Estátua Equestre de D. José I. Em razão dos apedrejamentos sofridos pelo monumento na noite de 26 para 27 de abril de 1777, decidiu-se pela retirada da efígie de Pombal.²⁶¹ Além disso, Machado de Castro não teve a chance de ver o busto de Carvalho e Melo ser recolocado na estátua, em 1833. Os eventos políticos subsequentes à queda de Pombal resultaram numa espécie de “apagamento” do seu nome, motivos que podem nos indicar o porquê de Machado de Castro não mencionar Pombal diretamente em sua *Descrição Analytica* já que o havia-o considerado peça chave na reconstrução da nova cidade em soneto produzido em 1775.

2.3 CONDIÇÃO SOCIAL DO ARTISTA E DEMÉRITO PÚBLICO (1770-1775)

O *Terremoto de 1755*, como se viu, mudou, em certo sentido, o jogo político pelos monopólios do poder na administração central da corte. Pombal deu ensejo, paulatinamente, a seu portfólio de governo optando por fiar alianças com outros atores sociais. Machado de Castro, que por volta de 1770 se encontrava há 14 anos trabalhando na Escola de Escultura de Mafra, nunca tendo antes atuado em projetos autorais para a coroa, encontra na confecção do monumento josefino a oportunidade que consagraria seu *curriculum*.

Em 1770, Pombal resolveu pôr em marcha a confecção da efígie idealizada por Eugênio dos Santos, o que trouxe a necessidade de definir o agente que a confeccionaria. Para isso, Domingos da Silva Raposo, ajudante de arquitetura da Casa do Risco, escreveu uma missiva, em 19 de outubro de 1770, para Machado de Castro. O escultor conta que Raposo lhe “[...] fez aviso a Mafra perguntando-se-me, se queria entrar na empresa, e declarando-se-me quem era o Athleta, que sustentava o combate, do qual tendo conhecido as forças, não duvidei, nem estimei entrar no certamen [...]”²⁶².

²⁶⁰ MONTEIRO, 2008, p. 323-324.

²⁶¹ OLIVEIRA, 1911, p. 468.

²⁶² CASTRO, 1810, p. 23.

Esse concurso já havia sido alvo de uma primeira edição, contudo o modelo proposto por um militar italiano (infelizmente não se reteve o nome do participante) não foi do agrado dos organizadores²⁶³. Em sua segunda edição, Machado de Castro tem como concorrente um maltês e, embora o escultor apenas intitule-o estrangeiro de nacionalidade maltesa, Garcez Teixeira o identificou como sendo Andrea Imbrol, único artista maltês presente na corte e que sabia trabalhar sobre o marfim²⁶⁴. Tendo sido entregue a esses dois os desenhos da representação alegórica da estátua idealizada por Eugênio dos Santos, em 1759, ficaram encarregados de produzir uma representação em vulto. Nessa fase, Machado de Castro seguiu o modelo fidedigno do debuxo de Eugênio dos Santos, com todos os elementos figurativos iniciais, feito em cera (ver figura 19). Finalizadas, ambas foram entregues no Paço, em 21 de março de 1771.



²⁶³ CASTRO, 1810, p. 23.

²⁶⁴ TEIXEIRA, Garcez. “Para a História do Monumento de D. José I.”, in: **Revista de Arquelogia**, tomo I, 1932, p. 177-178.

Figura 19: Joaquim Machado de Castro, maquete da Estátua Equestre de D. José I, feita em cera dourada.
Fonte: Faria, 2012, p. 170.

Nessa ocasião, a resolução culminou na desaprovação da maquete apresentada por Imbrol e na escolha de Machado de Castro para a função de estatuário, seguida de resolução em tom de aprovação do próprio monarca²⁶⁵. Segundo registra:

[...] Sua Magestade se dignou de aprovar a minha obra com expressões, em que me honrou muito, além do meu curto merecimento; porém nascidas da sua Real Benevolência: não sendo esta a primeira vez que alcancei tamanha ventura; o que não he ignorado de muita gente de bem que existe. Beijando a mão a Sua Magestade nos retirámos: e no seguinte dia tive a certeza de estar eleito para a executar esta Real Estatua, recebendo ao mesmo tempo as ordens necessárias para se continuar com a mais ardente atividade²⁶⁶.

A seguir, deu-se prosseguimento a um exaustivo trabalho de estudos para que, em 10 de março de 1772, a maquete final apresentada por Machado de Castro em gesso assumisse as dimensões reais (ver figura 20). Em comparação ao primeiro vulto apresentado percebemos uma significativa intervenção de Machado de Castro no modelo composto por Eugênio dos Santos e dos quais já tratamos.



Figura 20: Joaquim Machado de Castro, modelo final da Estátua Equestre de D. José I, feito em terracota. Disponível em: <http://www.museudelisboa.pt/pecas/detalhe/news/modelo-para-a-estatua-equestre.html>. Acesso em: 01/03/2019.

²⁶⁵ CASTRO, 1810, p. 32-33.

²⁶⁶ CASTRO, 1810, 32-33.

Diante de sua eminente aprovação, cabe aqui fazer algumas indagações. Haveria outras possibilidades na Corte, além de Machado de Castro, a serem acessadas? Alguém com maior experiência e prestígio para desenvolver tão importante função? Entre as alternativas alguns nomes se destacam, dentre eles J. A. França aponta José de Almeida e Alessandro Giusti, ambos mestres de Machado de Castro.

Ao explorar a primeira possibilidade, J-A. França logo a descarta atentando para a morte de Almeida um ano antes do concurso, em 1769. Essa é uma data de referência utilizada por grande parte dos historiadores que se apoiavam na obra de Cyrillo até então, onde o memorialista relata sem precisão que “[...] morreo por 1769 [...]”²⁶⁷, não necessariamente em 1769. Talvez, e isso é uma questão perfeitamente compreensiva, J-A. França não tenha se atentado para um documento apresentado por Miguel Figueira de Faria em “Machado de Castro (1731-1822) — estudos”, publicado em 2008²⁶⁸. No livro de óbitos na Paróquia dos Anjos de Lisboa consta o súbito falecimento de Almeida, em 18 de dezembro de 1770, sem que este recebesse os devidos sacramentos. Diante dessa informação, aqui cabe refutar a alternativa do falecimento como argumento, já que Machado de Castro recebe convite em outubro e no mês seguinte se apresenta no Paço para retirada dos esboços. De toda a forma, qualquer outra incursão nesse assunto seria meramente especulativa e careceria de fundamento, dado às parcas evidências encontradas.

Em Mafra estava o que havia de mais significativo e atualizado no que tange à escultura e escultores em Portugal²⁶⁹, a questão a ser discutida é por que Machado de Castro e não Alessandro Giusti (1700-1799)? Embora Giusti venha perdendo progressivamente a visão ao longo dos anos, sua visão só veio a ficar definitivamente comprometida em 1773, o que não impossibilita que essa questão da cegueira tenha sido um agravante para sua indicação, mas talvez o temor também fosse exatamente este, que a sua situação delicada pudesse comprometer os trabalhos no andar da carruagem. A questão de Giusti fica também embargada pelas lacunas impostas pela falta de informação. Outra hipótese importante levantada por J-A. França é a do impacto que teria a indicação de Giusti na escolha de seu pupilo mais qualificado para o encargo régio, Machado de Castro.

²⁶⁷ MACHADO, 1823, p. 256.

²⁶⁸ Cf. FARIA, 2008b, p. 70.

²⁶⁹ PEREIRA, José Fernandes. **A Escultura de Mafra**. Lisboa: IPPAR, 2003, p. 37-46.

Contudo, nossas pesquisas ainda não conseguiram avançar numa resposta perene nesse sentido²⁷⁰.

Seria interessante aqui tratar também dos percalços atravessados pelo artífice, com destaque aos inconformismos denunciados por Machado de Castro diante da mordação imposta pelos interesses da política pombalina. Acreditamos que esses embaraços agenciados pelas prerrogativas do *staff* pombalino podem lançar luz sobre aspectos importantes relativos às limitações do *métier* do artífice nessa sociedade, bem como o mecenato régio e o *Despotismo Esclarecido*.

A falta de autonomia em relação ao projeto inicial foi fator de extremo incômodo ao artista, a quem, como já comentado, só lhe foi permitido alterar detalhes superficiais no protótipo que lhe deram. Um protótipo que segundo ele, beira “a indiscreta pobreza de ir mendigar às casas alheias o que na própria se podia remediar, he muito justo, como sabem os artistas instruídos, e briosos, de augmentar-se a minha magoa”²⁷¹. A imersão em leituras durante o período em que se dedicou à confecção da efígie real e posteriormente na escrita de sua *Descrição Analytica* o possibilitou aventar privilégios concedidos a artistas coevos e que a ele foi dispensado, fundamento enfático em sua defesa referente às críticas recebidas. O estatutário principia sua argumentação se apoiando num discurso de espelhamento, objetivando como critério um ideal de “civilidade” exterior. Levou em consideração o fato de

Nos Paizes, onde os conhecimentos do Desenho tem muitos anos de idade, com estabelecidas Academias das Bellas Artes, quando se trata de tamanhas empresas, ou as confião a hum Professor de merecimento realmente conhecido, ou destinão hum concurso, [...] eleito que seja, lhe dão toda a liberdade para idear, e executar, segundo os seus talentos²⁷².

E que no caso deste monumento “se coarctou ao eleito inteiramente a liberdade de Artista; cujo captivo he prejudicialíssimo a todas as obras de espirito”²⁷³. Tal crítica reflete o contexto vivido pela categoria artística em Portugal, esses profissionais estavam inscritos numa realidade cultural carente de espaços de tutela, ensino e consagração específicos²⁷⁴.

²⁷⁰ FRANÇA, 2014, p. 11.

²⁷¹ CASTRO, 1810, p. 296.

²⁷² CASTRO, 1810, p. 21-22.

²⁷³ CASTRO, 1810, p. 22

²⁷⁴ A primeira Academia de Belas-Artes de Lisboa só seria estabelecida em 1836, no governo de D. Maria II.

Segundo P. Bourdieu, concomitante a esse contexto local, o campo artístico em outros países (a França e a península itálica, por exemplo), estava num adiantado processo de autonomização desses espaços, com a criação das Academias, ambientes que propiciavam que a “classe” artística reivindicasse para si um status de profissional liberal. Todavia, tais espaços necessitavam de um mercado de consumo sofisticado com profissionais cada vez mais especializados e de centros de consagração que se dilatavam paulatinamente num espaço competitivo de legitimidade cultural. Realidade essa incompatível com a do reino luso, onde ainda se encontrava vigente um sistema corporativo que se rebelava contra a lógica de um sistema de produção de moldes “pré-capitalista”²⁷⁵. Explicaremos melhor esse tópico adiante.

Dessa forma, Machado de Castro questionava-se ainda quanto à pertinência e relevância de suas proposições dada a condição e o lugar social de onde se encontra, pois, na visão dele, “Em que parte do Mundo serão licitas aos subditos proposições, e deliberações absolutas, contrárias às ordens de quem com autoridade manda?”²⁷⁶. Ponto pertinente a ser discutido, já que numa tradição cultural na qual a *Politiké* sempre subjugou o trabalho manual/físico/braçal (inconsciente do que faz), é compreensível que os interesses de quem com ordem manda se prevaleça sobre seus prestadores desse tipo de serviço²⁷⁷. Não que Machado de Castro considerasse que os conselhos que teria a fazer não pudessem ser ouvidos, mas, para além disso, os pedidos de vênias solicitados pelo escultor encontravam-se restringidos por uma hierarquia rígida, hierarquia essa que obedecia um *modus operandi* burocrático e que não nega para com ele sua condição de artesão²⁷⁸.

Além disso, nutria ainda um sentimento de demérito público por ter sido relegada a autoria da obra a Bartolomeu da Costa e não a ele:

Não obstante as extraordinárias distincções, com que o Soberano me tratava, o vulgo cria que o verdadeiro Estatuario, os que maiores elogios mereciam, erão os que faziam cousa que logo se visse. — O Fundidor (a), que aos olhos de todos tornava o metal de sólido em liquido, o fazia correr, encher as fôrmas, as quaes elle tinha recebido de outrem prontas, e acabadas²⁷⁹.

²⁷⁵ BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 100.

²⁷⁶ CASTRO, 1810, p.vii

²⁷⁷ SENNETT, 2009, p. 11.

²⁷⁸ CASTRO, 1810, p.vii

²⁷⁹ CASTRO, 1810, p. 430.

Outro informante confirma essa mesma situação, Figueiredo em seu *Elogio aos Reis de Portugal* diz: “Desta tão grande maquina fundida toda de uma só ação, foi o artífice do nosso português Bartholomeu da Costa, cujo nome será por isso duradouro, como o mesmo bronze [...]”²⁸⁰. Quanto a Machado de Castro, Figueiredo não deixa nenhuma menção.

Antes mesmo de Machado de Castro levantar a questão do demérito do ofício de escultor e da problemática do campo científico no Setecentos, o gravurista Joaquim Carneiro da Silva já havia saído em sua defesa e do estatuto da artista (escultor). Em 1789, Carneiro da Silva publica um artigo intitulado “*Apologia da preeminencia da Arte da Esculptura, sobre a de fundir Estatuas de metal*”, no qual diz:

Coiza estranha parecerá que emprendamos demonstrar a preeminência da arte da Esculptura, sobre a da Fundição de Estatuas, por ser a excellencia daquella sobre esta tão evidente, como o ser a luz do Sol mais clara, e brilhante, do que a luz que se sustenta em materias combustiveis: porém sendo a ignorancia do vulgo tal nesta materia, que entendendo ser a arte da Fundição coiza da maior difficuldade, e raridade, e a Esculptura de facil acesso, e comprehensão, attribue o principal merecimento de huma bella Estatua á Fundição, nos vemos impellidos a desabusalo da preocupação em que se acha, fazendo-lhe conhecer a difficuldade de se chegar á perfeição da Esculptura, e que a esta legitimamente se deve o maior louvor: e para isto não nos move paixão, ou interesse particular, mas sim o ver vilipendiada pela ignorancia, huma arte, que ella não conhece; o amor da divina arte da Esculptura nos estimula, e o credito da parte intelligente da Nação o requer.²⁸¹

Essa valorização da metalurgia em detrimento das práticas ditas mecânicas também pode ser considerada a partir das relações de força experimentadas entre estes *campos*, o da Ciência e o da Arte, posto que a Arte Fusória como um saber científico postulava um domínio pragmático/utilitarista mais estimado nessa sociedade²⁸².

De fato, em 15 de outubro de 1774, Bartholomeu da Costa realiza o ritual de fundição, num só jato, da Estátua Equestre de D. José I, sendo isso algo inédito em Portugal. Até então, não havia sido registrado na história um procedimento desse tipo que tivesse sido bem-sucedido para uma peça de tamanha proporção. O monumento em questão tem 31,5 palmos, convertendo para unidade de medida mais atualizada temos o equivalente a 6,93

²⁸⁰ FIGUEIREDO, 1785, p. 265.

²⁸¹ SILVA, Joaquim Carneiro. *Apologia da preeminencia da Arte da Esculptura, sobre a de fundir Estatuas de metal*. In: **Jornal Encyclopedico**, fevereiro de 1789. Lisboa: Na Typografia Nunesiana, 1789, pp. 189-210.

²⁸² MATEUS, João Mascarenhas. Desafios técnicos da estátua equestre de D. José I. In: FARIA, Miguel Figueira de (Coord.). **Machado de Castro** – da utilidade da escultura. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, pp. 77-87, p. 79-81.

metros de altura. Por conseguinte, o evento teve repercussão internacional, tendo sido noticiado com destaque na *Gazeta de Londres*, inclusive²⁸³. Esse protótipo do qual Bartholomeu da Costa havia tirado modelo foi, justamente, o elaborado por Machado de Castro, seguindo às devidas proporções indicadas pelo escultor.

Outro evento que marca a trajetória de Machado de Castro em seu envolvimento com a efígie real, diz respeito à sua inauguração. Essas ocasiões, tradicionalmente, resultavam num amplo cerimonial, típico de uma sociedade de corte, opção aderida também em Portugal. A pomposa cerimônia de descerramento da Estátua Equestre de D. José I procedeu-se no dia 6 de junho de 1775, dia em que se comemorava o 61º aniversário do Rei. “O derradeiro ato público”²⁸⁴, como chamou o historiador Joaquim Veríssimo Serrão, foi a última aparição pública do Rei antes de vir a falecer, em 1777. A saúde de D. José I já se encontrava em estado debilitado, havendo relatos que demonstram resistência e até recusa em participar da cerimônia de inauguração pública da efígie real erigida em sua homenagem²⁸⁵. Cabe pontuar que a rejeição de D. José I em participar do ato público passava não apenas pela sua frágil condição física, pois era tradição a ausência do monarca na cerimônia, fazendo-se apenas se representar pelo monumento simbólico, esse protocolo de ritualização é denominado *in absentia principis* (na ausência do príncipe)²⁸⁶. No entanto, as cerimônias se procedem com a presença da família real, “incognitamente”, assistindo de um dos pavilhões da Praça do Comércio.

Digna de um dos últimos festejos tradicionais à moda barroca²⁸⁷, contou-se com a presença ilustre de diversos segmentos da nobreza real e eclesiástica, comum à etiqueta da corte quanto às audiências públicas²⁸⁸. Durante os três dias de evento, cedeu-se espaço para um verdadeiro espetáculo cênico, tendo diversos grupos alegóricos que visavam consagrar a glória do Império Ultramarino Português.²⁸⁹

Machado de Castro relembra os momentos de desgosto e esquecimento que marcaram sua presença desde o prelúdio da cerimônia a acontecimentos subsequentes. Pois, estando ele, no dia 27 de maio de 1775, em razão do assentamento do monumento sobre o

²⁸³ FARIA, 2012, p. 199.

²⁸⁴ SANTOS, 2011, p. 75.

²⁸⁵ SANTOS, 2011, p. 85.

²⁸⁶ FARIA, 2008a, p. 183.

²⁸⁷ RIBEIRO, Nelson P. **A Entrada Real Enquanto Festa Barroca e a Lisboa Pombalina**. João Pessoa: Associação Nacional de História (ANPUH), 2003, p. 5.

²⁸⁸ SANTOS, 2011, p. 76.

²⁸⁹ RIBEIRO, 2003, p. 5.

pedestal, na Praça do Comércio, suspenso sobre um andaime no intuito de inspecionar a alocação da estátua, foi “[...] lançado fora da Praça publicamente, com tal, ou qual ignominia [...]”, por um tenente que “[...] não só usou de palavras, e gestos indecorosos á sua Farda, mas até me ameaçou com prender-me; porque eu lhe instava na precisão que havia da minha assistência naquele sitio [...]”²⁹⁰.

Como se não bastasse esse infortúnio, o estatuário não teria recebido o convite para a cerimônia de descerramento do monumento procedida em 6 de junho do mesmo ano. Porém, tal constrangimento poderia ter sido evitado se não houvesse um erro de comunicação, já que em um informe do Marquês de Pombal a Anselmo José da Cruz, de 20 de março de 1775, solicitava-se que fosse incluído o nome de Machado de Castro numa das filas de individualidades junto com o próprio Carvalho e Melo e Reynaldo Manuel dos Santos²⁹¹. O fato de constar na lista do Ministro em sua proximidade, revela, por outro lado, prestígio angariado pelo escultor.

2.4 NOBILITAÇÃO: DE OFICIAL MECÂNICO A CAVALEIRO DA ORDEM DE CRISTO (1772-1779)

Como visto no capítulo 1, nosso personagem adveio de família plebeia e sua linhagem era composta por artesãos que tiravam seu sustento dessas profissões. Recapitulando: no lado paterno, o avô foi alfaiate, a avó costureira e o pai organeiro e barrista; já no lado materno, o avô foi sapateiro, já a avó e a mãe não exerceram afazeres que merecesse reconhecimento social. Ou seja, todos(as) viveram em condições de subsistência modestas para a época, conforme denotam as fontes coligidas. Em uma sociedade de traços estamentais como a de Antigo Regime, cheia de privilégios de castas, era notória as fronteiras existentes no tratamento dispensado a cada indivíduo de acordo com a sua condição social e familiar. O trabalho manual, por exemplo, comumente associado a uma condição vil, era um dos fatores que distinguiam peões das pessoas de maior qualidade²⁹². Sérgio Buarque de Holanda constata que “[...] uma digna ociosidade sempre pareceu mais

²⁹⁰ CASTRO, 1810, p. 261.

²⁹¹ FERRÃO, 2014, p. 54.

²⁹² GUEDES, Roberto. Ofícios mecânicos e mobilidade social: Rio de Janeiro e São Paulo (Sécs. XVII-XIX). In: **Topoi**, v. 7, n. 13, jul.-dez. 2006, p. 380.

excelente, e até mais nobilitante, a um bom português, ou a um espanhol, do que a luta insana pelo pão de cada dia [...]”²⁹³

Percebe-se que um sistema de classificação extremamente sofisticado foi elaborado ao longo do Antigo Regime para enquadrar os indivíduos num sistema de representação social estratificado, conforme exorta em exaustão a literatura jurídica e eclesiástica de época desde o século XVI²⁹⁴. Nesse complexo sistema de representações, artesãos como Machado de Castro e sua família se enquadravam numa categoria social estigmatizada pelo seu “defeito mecânico”. Ter uma tenda ou ser artesão eram ocupações para plebeus. Entretanto, na prática “[...] a lei consignada nas Ordenações confessa que havia homens da linhagem dos filhos d’algo em todas as profissões [...] unicamente lhes são negadas as honras enquanto ainda viverem de trabalhos mecânicos [...]”²⁹⁵. Ou seja, essa estrutura social não era tão rígida a ponto de tornar-se intransponível a passagem de alguém de condição plebeia ao estatuto de nobreza tão almejado, o que não significava facilidade de acesso.

Esse processo de estigmatização social têm origens remotas, mas cabe dizer que com o advento do Estado Moderno em Portugal, gradualmente, essas posturas foram migrando do direito consuetudinário e do direito comum medieval (*ius commune*) passando a ganhar matizes locais e normativas a partir da promulgação das Ordenações Afonsinas (séc. XV), Manuelinas (séc. XVI) e Filipinas (séc. XVII)²⁹⁶. Concomitante, a coroa portuguesa, atenta a novas tendências nas congêneres europeias, passa a criar instituições de caráter tutelar para as profissões ditas mecânicas. Vulgarmente, tais órgãos ficaram conhecidos por guildas na Idade Média, mas foram atualizadas no século XVI para Corporações de Artes e Ofícios, a fim de atender a um escopo mais moderno²⁹⁷.

A primeira dessas instituições em Portugal é a Casa dos Vinte e Quatro, instituída através de carta régia de 1 de abril de 1384, por D. João I, após a Revolução de Avis (1383-1385)

²⁹³ HOLANDA, 2014, p. 44.

²⁹⁴ Cf. HESPANHA, António Manuel. **Imbecillitas** — As bem-aventuranças de inferioridade nas sociedades de Antigo Regime. São Paulo: Annablume, 2010; OLIVAL, 2001; SILVA, 2005; HOLANDA, 2014; PRECIOSO, Daniel. **Terceiros de cor**: pardos e crioulos em ordens terceiras e arquiconfrarias (Minas Gerais, 1760-1808). Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação da Universidade Federal Fluminense, 2014.; BOXER, C. R. **O império marítimo português: 1415-1825**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

²⁹⁵ HOLANDA, 2014, p. 41.

²⁹⁶ TIMM, Luciano Benetti. O direito subsidiário nas ordenações portuguesas medievais. In: **Direito e Democracia**, vol.7, n.2, 2006. p. 390-391.

²⁹⁷ REIS, Lysie. Os Homens Rudes e muito Honrados Mesteres. In: **Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património**. Porto, vol IV, 2005, p. 235-236.

que contou com o apoio dos oficiais mecânicos em suas pretensões de elevação ao trono²⁹⁸. Esses ofícios incorporados, compostos por 12 grêmios eletivos e com 2 representantes por bandeira, por fazerem parte de um órgão deliberativo, estiveram subordinados à Câmara do Senado de Lisboa, jurisdição espacial que tutelava e tinha ali assento representativo com a presença do juiz do povo, figura que presidia a Casa. Assim, a Casa dos Vinte Quatro tornou-se, de forma progressiva, um importante órgão representativo dos pleitos dos grêmios junto à monarquia. Outrossim, desempenhava funções administrativas de regulamentação dos *mesteirais* através do credenciamento e concessão de licenças de trabalho — mediante prova de proficiência — dos que exerciam profissões dessa natureza. Também cumpria papéis estatutários concernentes às regras das artes dentro dessas comunidades²⁹⁹.

Desde então, as oficinas que daí surgiram estiveram sob a estrita fiscalização de cada grêmio. Desde o século XVI, o santo padroeiro que albergava os escultores (sob o nome de imaginários), os ensambladores e os entalhadores, dentre outros, era a bandeira de S. José³⁰⁰. Essas oficinas mantiveram uma hierarquia rígida em sua organização, compunha-se da seguinte forma: *mesteirais* (mestres de oficina), oficiais (escultores associados) e aprendizes (normalmente era permitido apenas dois discípulos por corporação). Assim, o ensino do *métier* era tutelado pelos *mesteirais*, naturalmente, não se seguia um programa teórico específico, ou seja, os ditames do ofício abrangendo manuseio dos utensílios de trabalho e domínio de diversificadas técnicas que seriam aplicados sob diferentes materiais (barro, madeira, pedra, metal e etc.) eram apreendidos a partir da observação direta do *modus operandi* e com a prática ia se aprimorando a devida perícia técnica³⁰¹.

A designação “*defeito mecânico*” foi assim um artifício retórico e normativo assiduamente realçado no tratar distintivo que o ordenamento jurídico e social do Estado dispensava a esses artesãos bandeirados. Em verbete do século XVIII que sintetiza a definição de mecânica, o letrado Pe. Raphael Bluteau diz:

Artes mecanicas, ou servis, são as que são oppostas às artes liberaes, porque aquellas não só se occupão na fabrica de machinas mathematicas, mas tambem

²⁹⁸ REIS, 2005, p. 235.

²⁹⁹ LANGHANS, Franz-Paul de Almeida. As antigas corporações de ofícios mecânicos e a câmara de Lisboa. Separata dos n.º 7, 8 e 9, da **Revista Municipal**, Publicações da Câmara de Lisboa, 1742.

³⁰⁰ FARIA, 2008b, p. 11.

³⁰¹ REIS, 2005, p. 240.

em todo o genero de obras manuaes, & officios necessários para a vida humana, como são os de Carpinteiro, Pedreiro, Alfayate, Sapateiro³⁰².

No plano da representação social das cortes, por herança do imaginário cavalheiresco do medievo, a condição orgânica da sociedade se alicerçou em uma visão verticalizada, tripartida na seguinte ordem: *oratores* (clérigos), *belatores* (guerreiros) e *laboratores* (lavradores)³⁰³. A divisão do trabalho que aí vigorava se compunha do trabalho de mando e defesa da sociedade exercida pelos *oratores* e *belatores*, já o trabalho de sustentação ficaria a cargo dos *laboratores*, hospedeiros da mácula de um sangue impuro (desonra grupal). Isso serviu, via de regra, como critério para inviabilizar esse extrato social de acessar postos de nobreza. Seria então um dispositivo de manutenção e restrição de *status-quo* da classe privilegiada, essa movida por carisma grupal.

Entretanto, na época moderna, esse sistema de categorias sociais se sofisticou e dele surgiram diversas ramificações. Segundo o historiador Daniel Precioso, era muito comum

[...] nas cartas de camaristas, governadores, vice-reis e conselheiros reais, as noções de raça e casta apareceram, quase sempre, em sentido pejorativo, denotando a infâmia e o estigma da impureza, isto é, a má conduta social e a origem vil de africanos, crioulos, mulatos, carijós, judeus, mouros, mecânicos e outras ‘raças infectas’ [...] ³⁰⁴.

O historiador Ronaldo Vainfas alerta que “[...] no Antigo Regime se tratava de um conceito de raça associado à linhagem, à ancestralidade, ao sangue [...]”³⁰⁵, e não de um termo científico e biologizante como surgiu no século XIX³⁰⁶.

³⁰² BLUTEAU, Rafael. **Vocabulario portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico, brasílico, comico, critico, chimico, dogmatico, dialectico, dendrologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero... autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos...** Tomo V. Coimbra: no Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1714, p. 379-380.

³⁰³ MATTA, Gladys Gonçalves. **Tradição e modernidade: prática corporativa e reforma dos ofícios em Lisboa no século XVIII.** (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, 2011, p. 9.

³⁰⁴ PRECIOSO, Daniel. RAÇA, CASTA E QUALIDADE: designações étnicas, jurídicas e sociais na Vila Rica Setecentista. In: **XIV Encontro Regional de História da Anpuh-Rio: Memória e Patrimônio**, 2010, Rio de Janeiro. Anais do XIV Encontro Regional de História da Anpuh-Rio: Memória e Patrimônio. Rio de Janeiro, 2010, p. 2.

³⁰⁵ VAINFAS, Ronaldo. Colonização, miscigenação e questão racial: notas sobre equívocos e tabus da historiografia brasileira. In: **Tempo**. Rio de Janeiro, n. 8, Ag/1999, p. 8.

³⁰⁶ Este conceito não pode ser confundido com usos mais recentes que têm sido empregados para atribuir determinadas fronteiras étnicas, pois não se trata unicamente de características fenotípicas visualmente rotuladas e biologicamente transmitidas, embora estas possam estar incluídas. Seus usos podiam ser determinados, também, por aspectos sociais, econômicos ou religiosos.

Nosso interesse aqui não é nos ater a todas as categorias sociais, mas apenas à que vincula o trabalho laboral a uma visão depreciativa. Até onde nos foi possível recuar, parece que o estigma que carrega o homem ordinário — vinculado à cultura do trabalho — tem suas reminiscências na tradição veterotestamentária. Vejamos o que prescreve o livro de Gênesis acerca da penalidade sofrida por Adão ao transgredir a lei divina e comer do fruto proibido da árvore do conhecimento. Acerca desse episódio primal da mitologia cristã, lê-se: “Com o suor do teu rosto comerás o teu pão, até que voltes ao solo, pois da terra foste formado; porque tu és pó e ao pó da terra retornarás!”³⁰⁷. O fragmento arrolado apresenta duas penalidades em desfavor do réu, a primeira diz respeito a sua subsistência a partir da própria força trabalho, já a segunda, concerne a necessidade de arcar com a condição mortal de seu corpo (perecível), pois, a partir daquele momento, seu tempo contava para a morte. Ao que parece, a herança deflagrada pelo pecado adâmico foi ressignificada, *a posteriori*, mas é atribuída tão somente aos homens ordinários e de vil condição³⁰⁸.

Mas como esses homens nobres e/ou clérigos conseguiram expiar de seus genes a condição infame do pecado original? Uma chave explicativa e hipotética em nosso entendimento é que, ao longo do medievo, as sociedades cristianizadas obtiveram êxito em promover discursos munidos de dispositivos mitográficos e culturais concernentes às matrizes greco-latinas. Em outras palavras, tais discursos possibilitaram que elementos da cultura helênica e latina fossem simbioticamente aglutinados à gnose desses povos cristianizados. Esse processo ocorreu sem maiores prejuízos ou incompatibilidades com as diferentes realidades locais, justamente porque foram adaptados para penetrarem, verticalmente e gradativamente, nos *habitus* do cotidiano.³⁰⁹

A esse respeito, destacamos a promoção de um modelo clássico de instrução palatina (monopólio da aristocracia), no qual o ócio nobre é cultuado como pilar da condição social. À vista disso, ao privilegiar o exercício das Artes Liberais, do cânone clássico *trivium* e *quadrivium*, apanágio da *paidéia* e da *humanitas*, esses grupos dominantes se viram purificados da condição vil de viver do trabalho braçal — efeito catarse³¹⁰. Acerca do que se entendia por Artes Liberais, Bluteau traz a seguinte definição:

³⁰⁷ FIGUEREDO, 1958, Gênesis, cap. 3, versículo 19.

³⁰⁸ MATTA, 2011, p. 9.

³⁰⁹ MATTA, 2011, p. 9-20.

³¹⁰ MELO, José Joaquim Pereira. A educação e o estado romano. In: **Revista Linhas**. Florianópolis, 2006, V. 7, N.º 2, p. 2.

Da-se este ephiteto às artes, que exercitando o engenho, sem occupar as mãos (como as artes mecânicas) são proprias de homens nobres, & livres [...] As artes liberais se reduzem a sete, a saber, Grammatica, Rhetorica, Logica, ou Dialectica, Arithmetica, Musica, Geometria & Astrologia [...] os Romanos eraõ mais escrupulosos do que nõs em dar a huma arte o titulo de liberal, porque hoje admittimos entre as artes liberaes a Pintura, Escultura, Architectura, &c.³¹¹

O processo de reivindicação de um estatuto cimeiro para as artes do desenho (pintura, escultura e arquitetura), enquanto Artes Liberais, localiza-se no período do Renascimento italiano. De forma sintética, foi uma pré-condição essencial a esse projeto a criação de instituições acadêmicas que libertassem esses profissionais das rígidas exigências do sistema corporativo que estabelecia princípios generalizantes e limitados para os oficiais bandeirados, inviabilizando o surgimento de um *campo* autônomo da arte. Assim como foi necessária a criação de uma ampla literatura dedicada a reconfigurar o mérito do trabalho do artista não mais a partir do produto final (objeto da perícia manual), centralizando-se no plano da composição artística (fruição do espírito livre e poético)³¹². Contudo, essa ainda não era uma realidade para esses profissionais lusos no século XVIII. O sistema corporativo vigente suprimia a articulação de processos subjetivos mobilizados por profissionais que não cumprissem as exigências impostas e que não estivessem tutelados sob alguma bandeira, a não ser o caso específico dos *artistas de corte*³¹³. Estes últimos estavam sob a cobertura de uma lógica privilegiada por terem proteção régia, dispunham, logo, de outras regras profissionais, condição social e formas remunerativas à parte.

O grande empreendimento régio exercido por Machado de Castro à Casa Real Portuguesa teve certo impacto sobre a sua condição plebeia e mecânica, não obstante essa mobilidade social numa sociedade de Antigo Regime seja um tanto quanto complexa de se compreender, justamente pela própria noção do que seria uma “mobilidade social” ou mobilidade de estatuto, como prefere chamar A. Hespanha. Para o historiador

[...] a mobilidade de estatuto que então existia não era tanto uma mobilidade *social*, nos termos que hoje a entendemos (enriquecer, estudar, melhorar o círculo das suas relações, mudar de bairro); era antes e sobretudo uma mobilidade onomástica ou taxinómica — conseguir mudar de nome, conseguir mudar de designação, de categoria (discursiva), de estado (nobre, fidalgo,

³¹¹ BLUTEAU, 1714, p. 109.

³¹² GOMES JR, 2007, p. 33-35.

³¹³ FALCON, Francisco José Calazans. **A Época Pombalina**: política econômica e monarquia ilustrada. São Paulo: Ática, 1982, p. 409-412.

jurista, peão, lavrador). Claro que a mudança de vida podia ter importância; mas quem decidia essa importância era a própria entidade conceptual que designava o estado pretendido. Ou seja, era o conceito de nobreza (a definição da categoria da nobreza) que decidia que mudanças de vida eram necessárias para se ser admitido.³¹⁴

Vejamos enfim como se deu esse processo de mobilidade de estatuto de Machado de Castro.

Como parte da política de mercês do consulado pombalino, o mecenato régio adotou uma prática de benesses específica para congratular os feitos dos agentes envolvidos no projeto de reconstrução da cidade³¹⁵. “Immediatamente que a Estatua se fundio (no anno de 1775), e em consequência ainda antes da sua Inauguração[...]”, diz Machado de Castro, “[...] tive eu do Soberano, que acabava d’esculpir, a Mercê do Habito da Ordem de Christo”³¹⁶. Ao tornar Machado de Castro um cavaleiro daquela instituição militar e religiosa, o rei sacralizava um importante artifício da política de nobilitação — já que pertencer a essa ordem equivalia adentrar na base da nobreza lusa — típico das práticas de vassalagem da época³¹⁷. Contudo, integrar essa Ordem implicava em cumprir certos requisitos de ancestralidade, dos quais carecia Machado de Castro. No requerimento enviado pela Mesa da Consciência ao monarca consta:

Das provansas que se fizeram a Joaquim Machado de Castro para receber o Abito de Cristo constou de tudo na forma dos interrogatorios: Porem no seu principio occupava-se em fazer figuras de páo e barro, e consertar orgaos por dinheiro, e ao presente he Delineador do risco das Obras de Cantaria na Caza do Risco do Arsenal Real: o Pai teve a mesma occupação de fazer figuras por dinheiro: o Avô materno foi Alfaiate, e a Avó Coziadeira de vestidos. O Avô materno foi Sapateiro a May e Avó materna de segunda condisão. Pelo que se julga impedido para entrar na Ordem³¹⁸.

Tais critérios de restrição ao ingresso nessa Ordenação, segundo F. Olival, passaram a vigorar a partir da “bula de Pio V, *Ad Regie Maiestatis*, de 18 de Agosto de 1570, que introduziu a limpeza de sangue nas Ordens Militares portuguesas, proibiu a entrada a

³¹⁴ HESPANHA, 2010, p. 18

³¹⁵ Foram beneficiários: “Bartolomeu da Costa, Tenente Coronel Engenheiro, que teve em premio a Patente de Brigadeiro. O escultor Machado de Castro, e o Architetto Reynaldo, tiveram Habitos de Christo” In: MACHADO, 1823, p. 266. Para além dos mencionados, Machado de Castro ainda indica mais dois beneficiários, Manoel Gomes de Carvalho que de Paisano adquire a patente de Marechal de Campo e, João dos Santos passando a Patrão-mor da Ribeira das Nãos. Ver: CASTRO, 1810, p. 430.

³¹⁶ LIMA, 1989, p. 350.

³¹⁷ KRAUSE, Thiago Nascimento. Em busca da honra: os pedidos de hábitos da Ordem de Cristo na Bahia e em Pernambuco, 1644-76. In: **XIII Encontro de História Anphu-Rio**, 2008, p. 1-2.

³¹⁸ LIMA, 1989, p.xiv.

filhos ou netos de mecânicos; os hábitos deviam ser dados a quem nascera nobre”³¹⁹. Contudo, a pesquisadora sublinha que, em Portugal, essa prática puritana nem sempre foi seguida com rigor, e que, a partir da segunda metade do século XVIII, uma média 43,8% dos requerimentos dispensaram a restrição a esses critérios de ascendência³²⁰.

No caso de Machado de Castro, embora o escultor não preenchesse os requisitos necessários, isso não significou o fechamento da questão, pois a última palavra ainda era do rei que, em despacho de 29 de abril de 1775, ordenou: “Hey por bem, e por graça, que não fará exemplo dispensar gratuitamente ao suplicante com os mesmos especiaes motivos, com que lhe fis mercê do Habito, que deve receber”³²¹. Ordem acatada pela mesma instituição em parecer de 6 de maio do mesmo ano, no qual encerra a questão: “[...] Visto estar o Justificante dispensado nos impedim.^{tos} que constão do despacho supra, por resolução de S. Mag.^{de} [...] o julgão hab.^o p.^a receber o Abito de Cristo [...]”³²². Todavia, Machado de Castro só veio a receber o diploma em 14 de outubro de 1778³²³.



Figura 21: Retrato de Joaquim Machado de Castro, autoria desconhecida, pintura a óleo sobre a tela. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Joaquim_Machado_de_Castro#/media/Ficheiro:Retrato_de_Joaquim_Machado_de_Castro.jpg. Acesso em: 08/06/2019.

Figura 22: Máximo Paulino dos Reis, retrato de Joaquim Machado de Castro, 1798. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Joaquim_Machado_de_Castro_-_Os_Pres%C3%A9pios_de_Barro%27,2.%C2%AA_s%C3%A9rie,_vol._I,_n.%C2%BA_6,_Lisboa,_1905.png. Acesso em: 08/06/2019.

³¹⁹ OLIVAL, 2001, p. 359-360.

³²⁰ OLIVAL, 2001, p. 360.

³²¹ ANTT — **Habilitações da Ordem de Cristo**. Letra J, Mç. 46, N.º 14.

³²² ANTT — **Habilitações da Ordem de Cristo**. Letra J, Mç. 46, N.º 14.

³²³ LIMA, 1989, p. 352-353.

Os dois únicos retratos de Machado de Castro (ver figuras 21 e 22) mostram um homem vetusto, sentado em seu laboratório com manequins de estátuas ou livros ao fundo formando cenário de um ar de pessoa culta em seu ateliê. Trajando um conjunto composto por casaca, colete, *culotte* e peruca, um tipo de indumentária que, quiçá, poderia revelar a distinção social de um estilo de vida não tão modesto quanto de um “artesão” comum à época. Nota-se que no peito carrega uma cruz vermelha de hastes simétricas e núcleo branco em formato de uma segunda cruz, adorno militar que representava os cavaleiros da Ordem de Cristo, elemento que Machado de Castro ostentaria até o fim de sua vida como afirmação de sua condição social honrosa.

Neste ínterim, antes mesmo de sua diplomação, Machado de Castro já aparentava levar uma qualidade de vida superior a da maioria dos artesãos bandeirados e de certo prestígio social em Lisboa. Desde 1º de janeiro de 1771 passa a receber um ordenado de 40 mil rs. ao mês, enquanto os oficiais que com ele trabalhavam recebiam 800 rs. por dia, pelos trabalhos desenvolvidos na Estátua Equestre de D. José I, pagos pela repartição de Obras Públicas³²⁴. Por comunicado expedido pelo Marquês de Pombal em 16 de dezembro de 1773, Machado de Castro tem seu ordenado aumentado de 40 mil rs. para 64 mil rs. ao mês, para os trabalhos dedicados aos grupos laterais que guarnecem a Estátua Equestre³²⁵.

A. Tudela analisou os livros de pagamentos sobre imposto da décima e mapeou sua mobilidade urbana entre os anos de 1772 e 1791. Neles, a pesquisadora mostra que, a princípio, em 1772, Machado de Castro morava com sua esposa, Rosa Maria Joaquina, no terceiro andar da casa de um senhor conhecido por João Gonçalves da Silva, na rua direita da Madalena. Ou seja, próximo a Sé de Lisboa e a Praça do Comércio (em construção)³²⁶.

Nessa época, Machado de Castro passou a dirigir a Aula e Laboratório de Escultura de Lisboa. Tratava-se do desmembramento da Aula de Escultura que Alessandro Giusti coordenava em Mafra, agora com instalação em Lisboa, a partir de 1º de janeiro 1772³²⁷. *A priori*, devia funcionar na Fundação do Real Arsenal do Exército, mas passou, na década de 1780, para o Tesouro Velho³²⁸.

³²⁴ IAN/TT, **Intendência das Obras Públicas**, lv. 1 (1769-1794), fl. 47-47v.

³²⁵ IAN/TT, **Junta do Comércio**, mc. 68, cx. 218.

³²⁶ TUDELA, 2007-2008, p. 15.

³²⁷ BIBLIOTECA da Academia Nacional de Belas Artes, XX-7-12, **Livro de Matrícula dos Discípulos da Escola de Escultura nas Reais Obras Públicas**, Livro 1, 1772.

³²⁸ FARIA, 2008b, p. 26.

Tratava-se de um projeto efêmero e que teria funcionamento regular enquanto fossem necessários os seus serviços na confecção da Estátua Equestre e demais obras públicas. Em carta ao Inspetor de Obras Públicas, Joaquim Ignácio da Cruz Sobral, em 16 de dezembro de 1773, o Marquês de Pombal demanda:

El Rey Meu Senhor he servido ordenar, que a Joaquim Machado de Castro Mestre Escultor, que se mandou vir de Mafra para fazer Modelo da Estatua Equestre do mesmo Senhor, e para a factura dos grupos , que guarnecem o Pedestal da mesma Estatua, se satisfaça pela repartição das Obras publicas sessenta e quatro mil reis cada Mez de Ordenado desde que principiou a ter exercício nas mesmas Obras; incluindo nellas o que já tiver recebido; e suprimindo-se o mais que necessario para completar a referida importancia: E isto em quanto for preciso conservar-se, e tiver actual exercicio no Telheiro da Escultura, que está governando; no qual sempre conservará quatro Discipulos³²⁹.

O engenheiro-militar João José de Sousa Ferreira, na função que ocupava como Diretor das Aulas Públicas de Arquitetura Civil, Desenho de História, Gravura e Escultura, em um requerimento de 1828 nos dá notícia sobre a referida Aula, destacando algumas questões sobre a sua finalidade. Em seu parecer diz:

[....] Sendo Joaquim Machado de Castro, Ajudante de Escultura na Real Obra de Mafra, foi nomeado Professor, e emcarregado da escultura em mármore, nomeou quatro ajudantes dos discípulos mais adiantados, que existiam na referida obra, e admittio alguns Discipulos ou Praticantes: esta a origem da Aula e Laboratório d'Escultura, que ficando sujeita ao Fiscal das Obras Publicas Joaquim Ignacio da Cruz Sobral, este ordenou hum Regimento, que so determina as clausulas com que devem ser admitidos os Discipulos, seus vencimentos como taes e o methodo de applicação. Não existe Ley, relativa a este util Estabelecimento, tendo sido pratica não interrompida, o serem pelo Governo nomeados Ajudantes, os Praticantes, que tendo finalizado o seu tempo, tenham evidentes provas de habilidade, e bom comportamento; igualmente o Governo lhe tem concedido os vencimentos, que tem julgado de justiça.³³⁰

Ou seja, havia uma distinção clara no processo operacional subscrito no título do projeto: Aula e Laboratório. I. A Aula diz respeito à escola que acolheria alguns discípulos, após matriculados, passariam por um ciclo progressivo de 10 anos de formação — cinco anos dedicados ao desenho, dois em modelagem, e os três últimos na transposição dos blocos de pedra — a estudarem sob a tutela de Machado de Castro, dali saindo já com devido

³²⁹ IAN/TT, **Junta do Comércio**, mç. 68, cx. 218.

³³⁰ IAN/TT, **Junta do Comércio**, mç. 995, cx. 1117. Processo relativo ao requerimento de Joaquim Pedro de Aragão para ser promovido a Ajudante da Aula de Escultura, 21 de janeiro de 1828.; Documento transcrito por FARIA, 2008b, p. 19.

reconhecimento de sua profissão³³¹. Machado de Castro admitiu, entre 1772 e 1774, cinco alunos, Luís José Ferreira, Sebastião Lopes, José Caetano da Silva, Faustino José Rodrigues e José Pereira (ver tabela 2). II. Já o Laboratório, tinha o mesmo sentido de ateliê, no qual se abrigariam quatro oficiais de escultor associados e que cuidariam de operar na transposição dos blocos de mármore os manequins idealizados por Machado de Castro³³². Contou, a princípio, em 1772, com a colaboração de quatro ajudantes para a confecção dos grupos laterais do monumento régio, eram todos internos da Escola de Escultura de Mafra de Alexandre Giusti e já em estado avançado de formação. Foram eles: José Joaquim Leitão, João José Elvén, Alexandre Gomes e Francisco Leite Leal Garcia (ver tabela 2). Cyrillo aponta que, como o empreendimento era laborioso, Machado de Castro admitiu ainda Nicolau Villela e Valentim, Antonio Machado e Manoel Lourenço, estes últimos não tiveram envolvimento com Mafra³³³.

Quadro 2: Relação de integrantes da Aula e Laboratório de Escultura de Lisboa 1771-1777

Nome	Ingresso	Idade	Profissão
Joaquim Machado de Castro	1771	41	Escultor/Lente
José Joaquim Leitão	1771	28	Oficial de Escultor
João Peruche	1771	X	Vasador
Luís José Ferreira	1772	X	Aprendiz
Sebastião Lopes	1772	X	Aprendiz
José Caetano da Silva	1772	X	Aprendiz
Alexandre Gomes	1772	31	Oficial de Escultor
Francisco Leite Leal Garcia	1772	24	Oficial de Escultor
João José Elveni	1772	29	Oficial de Escultor
Faustino José Rodrigues	1773	13	Aprendiz
José Pereira	1774	X	Aprendiz

Fonte: FARIA, 2008b; QUADROS, 2012.

Essa estrutura que acabamos de sintetizar entre a Aula e o Laboratório, segundo M. F. Faria, não era tão rígida assim. Na verdade, as “ténues fronteiras diluíam-se, certamente,

³³¹ BIBLIOTECA da Academia Nacional de Belas Artes, XX-7-12, **Livro de Matrícula dos Discípulos da Escola de Escultura nas Reais Obras Públicas**, Livro 1, 1772, fl. 2.

³³² FARIA, 2008b, p. 15-18.

³³³ MACHADO, 1823, p. 263-264. Não os incluírei na tabela de integrantes da Aula e Laboratório de Escultura de Lisboa por não ter encontrado menção oficial em nenhum dos documentos analisados.

na práxis produtiva que estaria na génese da escola, aproximando os dois momentos de aprendizagem naturalmente contínuos”³³⁴.

Os trabalhos destinados ao Laboratório de Escultura não permaneceram unicamente ligados ao empreendimento régio da Estátua Equestre de D. José I. Em 1773, confeccionaram uma estátua da *Fé pisando a Heresia* para o Palácio da Inquisição³³⁵. No ano seguinte, foram contratados pelo Marquês de Pombal para realizarem algumas esculturas ornamentais destinadas à sua Quinta em Oeiras, morgadio de onde provém o seu título de conde. As estátuas de *Alfeu* e *Aretusa* encontram-se na sala de jantar do palácio, foram idealizadas por Machado de Castro e executadas João José Elveni e Francisco Leal Garcia, com as devidas assinaturas e datadas de 1774³³⁶.

Entre 1774 e meados de 1777, Machado de Castro se encontra no 1º andar de outra casa, na mesma rua da Madalena, que segundo A. Tudela pertencia a D. José de Menezes, detentor dos títulos de conde de Caparica e marquês de Valada. A princípio esses dados pareciam nos indicar certa melhoria das condições económicas e sociais do artista, já que passa a viver em imóvel pertencente à família nobre. Todavia, pesquisando melhor a trajetória dessa família, percebemos que o tal José de Menezes da Silveira e Castro (1826-1895) de quem parece se tratar, nasceu somente em 3 de fevereiro de 1826, não correspondendo ao locador do imóvel indicado³³⁷. Caso esteja dito no referido documento apenas o nome José de Menezes poderíamos considerar a existência de um homônimo, algo comum. Em outra hipótese, caso estivesse a denominação dos títulos de nobreza no referido documento, a casa também poderia pertencer a seu pai, Francisco Menezes da Silveira e Castro (1754-1834), 1º Conde de Caparica (1793) e 1º Marquês de Valada (1813), mas este, em 1774, ainda não era detentor de nenhum dos títulos nobiliárquicos indicados pela pesquisadora e talvez não tivesse uma vida abastada até a data indicada. De fato, não tivemos acesso aos livros da décima consultados por A. Tudela, motivo pelo qual apenas deixaremos essas questões levantadas aqui.

Em 1775, por conta das provas de limpeza de sangue exigidas pela Mesa de Consciência para habilitação na Ordem de Cristo, Machado de Castro é localizado numa paragem em

³³⁴ FARIA, 2008b, p. 16.

³³⁵ QUADROS, 2012, p. 295.

³³⁶ GLÓRIA, Ana Celeste Maia Pires. **Casa de Pesca**: proposta de valorização e recuperação. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2009, p. 11-12.

³³⁷ TORRES, João Carlos Feo Cardoso de Castello Branco. **Resenha das famílias titulares do reino de Portugal: Acompanhada das noticias biographicas de alguns individuos das mesmas famílias**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1838, p. 251.

sua cidade de origem, Coimbra. A declaração é atestada pelo testemunho prestado por António da Silva Borges que diz que “o Justificante em quanto assestio nesta Cidade em caza de seo Pay, e depois que tornou a voltar para esta Cidade, assestindo perto da Igreja da Se Velha”³³⁸. O pai, já não mais se encontrava ali, residia com a nova família em Aguium, no Concelho de Anadia. Além da necessidade de assegurar que as pessoas se lembrariam da sua passagem por aquele lugar, Machado de Castro aproveitaria a oportunidade para realizar alguns trabalhos. Teria sido convidado para confeccionar um conjunto escultórico para a fachada do antigo Colégio de Jesus, onde passara a funcionar um Museu e Laboratório Chimico organizado pelo naturalista italiano Domenico Vandelli (1735-1816)³³⁹.

Outro conjunto escultórico existente na Cascata dos Poetas da Quinta de Oeiras, cuja autoria também é de Machado de Castro, data-se de 1776. Tratam-se de quatro bustos de mármore com temática dedicada a grandes poetas: *Homero*, *Virgílio*, *Camões* e *Tasso*. No local de destino dos bustos já havia uma gruta com fonte intitulada *rio Nilo*, a fonte conta com um conjunto escultórico composto por *Neptuno* e dois golfinhos nas extremidades, o que acaba evidenciando certa incoerência iconográfica pela ausência de *decorum* na escolha da temática³⁴⁰. Uma encomenda desse porte — se contarmos com as estátuas internas do Palácio que datam de 1774 —, revela sinais de reconhecimento e prestígio desse grupo de escultores, em especial de seu líder e mentor, Machado de Castro, no ambiente áulico da corte, principalmente por entrarem nas graças do valido.

Em 6 de abril de 1776, Machado de Castro sofreu a perda de sua segunda esposa, D. Roza Maria, que tinha apenas 34 anos e chegou a receber os devidos sacramentos antes de fenecer³⁴¹. O segundo casamento também não havia resultado em nenhuma prole.

As peripécias que a vida lhe pregaria por esses tempos não terminaram por aí, o fim do reinado josefino e a transição de poder — marcado não só pela morte do rei (27 de fevereiro de 1777), mas também pela queda de Pombal — significaram uma abrupta e delicada situação na posição ocupada por Machado de Castro no encargo régio que exercia. O desconforto se inicia com a mudança do assentamento da nova agenda política de D. Maria I.

³³⁸ PT/TT – Habilitações da Ordem de Cristo, Letra J, Maço 46, doc. 14, fl. 3-3v.

³³⁹ TUDELA, 2007-2008, p. 19.

³⁴⁰ RODRIGUES, 2008, p. 158.

³⁴¹ PT/TT – **Registos Paroquiais**, Lisboa, Madalena, Óbitos, Livro 1, fl. 42 (Rolo 1027).

Em 11 de Março de 1777, poucos dias após descansar o moribundo rei, Anselmo José da Cruz, Inspetor das Obras Públicas, é notificado pelo Secretário de Estado da Marinha e Ultramar, Martinho de Melo e Castro (1716-1785), que já ocupava a pasta no governo anterior, da suspensão imediata das atividades vinculadas às obras públicas. A circular encaminhada faz informar que

Sua majestade he servida que a Junta do Commercio destes Reinos, e seus Dominios mande suspender todas as Obras, que até agora se tem mandado fazer pela repartição das Obras Publicas, e que fiquem tão somente configurado as Obras do Paço; da Igreja da Memoria; dos Quarteis da Tropa; das Reaes Fabricas da Polvora de Barcarena; e do Arsenal do Exercito de S.ta Clara [...] ³⁴².

Essa suspensão dos trabalhos vinculados às Obras Públicas afetava diretamente a Casa da Escultura. Tratava-se não só de uma suspensão a curto prazo, tendo se prolongado até os anos de 1780 o encerramento das atividades da referida Casa de Escultura. Assim que notificado da necessidade de suspender as atividades, Machado de Castro apresenta um parecer técnico comunicando à Junta do Comércio a situação dos trabalhos que a Casa de Escultura estava a desenvolver e a sua importância, visto que jugava prejudicial a sua paralisação. O documento, encontrado por M. F. Faria, é de suma importância pela riqueza de detalhes que fornece e é bem elucidativo no que diz respeito à derrocada do projeto pombalino para a Casa da Escultura, motivo pelo qual julgamos necessário fazermos transcrição parcial, mas alongada, de seu conteúdo. Assim se manifesta Machado de Castro, em 26 de maio de 1778:

Senhores, Provedor, e Deputados da Junta do Commercio destes Reinos e seus Dominios.

Na petição q.^e me foi remetida p.^a informar sobre o requerimento q.^e nella fazem os Ajudantes da Escultura acho q.^e em tudo fallão verdade: eles aprendêrão em Maфра por ordem do Senhor Rey D. José q.^e S.ta Gloria haja; privilegiando-os o mesmo Snr. p.^a não serem soldados se tivessem applicação ao seu estudo, e ordenando, q.^e se a este faltassem, fossem castigados ao arbitrio do Mestre, athe serem reclusos em cadeya, sendo preciso; e na falta da emenda serem degredados p.^a os Estados da India.

[...]

No tempo da suspensão das Obras Publicas me achava encarregado da factura de duas Estatuas, em q.^e elles trabalhavão, de Apollo, e Diana, q.^e por ordem de S. Mag.de se fazião p.^a os seus Reaes Jardins; e as quaes estão bastantemente adiantadas. Tambem estava de concluir o painel de baixo relevo allegorico, no reverso do pedestal da Real Estatua Equestre; pois a brevidade com q.^e se fez não deu lugar a poder se acabar, e se acha imperfeito; o q.^e lamentão não só os Nacionaes, mas ainda os Estrangeiros.

³⁴² IAN/TT, **Junta do Comércio**, Livro de Registro Geral, n.º 118 (1775-1777), fl. 119.

Alem das mencionadas obras, também tive ordem de principiar (como em efeito principiei) os modellos das seus grandes Estatuas q.^e devem ornar o Arco Triunfal da Real Praça; pois he certo q.^e se devia antecipar esta obra á mayor continuação do Arco, p.^a se concluir a tempo competente.

Com estas, e outras obras, q.^e se indicávão sem me serem expressam.^{te} declaradas esperavão os ditos Ajudantes não lhes ficar frustrado o rigoroso estudo em q.^e forão educados; e louvavão a Benificencia daquelle Senhor, que fazendo-os aprender se lembrava de os conservar, p.^a q.^e se não lhes seguisse prejuizo de terem sido fieis observantes das suas Reaes Ordens.

Pelo q.^e respeita ao merecim.to dos Supp.^{tes}, são capazes na sua profissão, o q.^e bem se vê nas obras de q.^e tenho sido incumbido, e estão publicas; nas quaes tem elles trabalhado, não so com satisfação m.^a, mas dos inteligentes q.^e as tem visto. Depois de terem estado desocupados por espaços por espaço de quasi honze mezes, vivendo em mayor estreiteza q.^e qualquer ordinario official dos officios mecanicos, se achão presentem.^{te} empregados: por q.^e determinãdo S. Magestade q.^e se fizesse o Mausoleo p.^a deposito de ossos da Augusta Rainha a Snr.^a D. Maria Anna Austria, se me imcumbio a execução de quatro pequenos Anjos p.^a o dito Masoleo, os quaes se principiarão nos fins de Janeiro do presente anno, m.^{to} depois de terem feito este requerimento (segundo me consta) cuja obra estão acabando, e em poucos dias tornarão a experimentar a mesma indigência de q.^e se lamentão na sua petição, se S. Mag.^{de} se não dinar dar providencia á conservação dos Supp.^{tes}; e a q.^e me parece mais pompta, em quanto se não determina obra mayor, he o acabar as duas mencionadas Estatuas de Apollo, e Diana q.^e a d.^a obra dos quatro Anginhos p.^a o Mausoleo, não he paga pela repartição das Obras Publicas, mas sim do Erario Regio.

Com o q.^e fica referido, e com dizer no principio desta informação, q.^e tudo o q.^e os Supp.^{tes} elegão he verdade, fica mostrado o principio q.^e tiveram os Ajudantes; a causa de se ausentarem de Mafra com as suas famílias; a obra q.^e estavam ocupados no tempo de suspensão; e a em q.^e se podem ocupar.

Pelo q.^e pertence ao arbitrio q.^e se poderá seguir p.^a o fim de trabalharem, como tanto necessitao, a Real Grandeza de S. Magestade lhe subministrará infinitos, nos exemplos dos Grandes Reis de q.^m descende; e eu não posso dizer mais, que indicar as obras. Os Templos, os Mausoleos, os Porticos, as Fontes das Praças publicas, os Reaes Jardins, e outros semelhantes objetos, q.^e decorão, e enobrecem as Cortes, podem sem dispêndio considerável livrar a indigência huns homens, que não aspirão a fortunas, e somente procurão a necessária subsistencia. E havendo os Supp.^{tes} sacrificando huma g.^{de} parte da sua vida em hum estudo pelo qual esperavão ser uteis á Patria e ás suas famílias, parece podem confiar q.^e S. Magestade usando da Real Magnanimidade se gignará favorecellos, e ao mesmo tempo conservar huma Arte q.^e nas Cortes, e Paizes mais cultos se patrocina estabelecendo p.^a ella Academias publicas, á custa de grandes despesas, com premios destinados, p.^a os q.^e mais se distinguem nas suas Obras³⁴³.

O apelo de Machado de Castro, mediante a verdadeira falência de seus esforços na tentativa de institucionalizar a Casa de Escultura, sob sua direção, se mostrava ineficaz, justamente pela própria finalidade efêmera de sua concepção inicial em 1772. Havia sido fundada para dar conta das obras vinculadas ao encargo régio da Estátua Equestre e sem nenhuma legislação específica que assegurasse a sua permanência. Como se nota, em justificativa, de fato, nem mesmo os trabalhos destinados ao encargo régio tinham sido

³⁴³ IAN/TT, **Junta do Comércio**, mc. 68, cx. 219.

finalizados, visto que, ainda faltavam o baixo-relevo e as estátuas do Arco Triunfal da Rua Augusta.

Outros trabalhos, como o mesmo indaga, nem sequer eram de responsabilidade da repartição das Obras Públicas quitar a dívida pendente dos serviços prestados pelos agentes, mas sim do Erário Régio. Machado de Castro ainda alerta sobre o dano irreparável que se causaria à Aula com o imediato desligamento de seus discípulos que já estavam há 4 ou 6 anos matriculados, ou seja, já tinham concluído metade de sua formação e sequer saíam dali com sua profissão reconhecida. Outra de suas requisições, é que fossem ajustados os pagamentos dos oficiais que trabalhavam já há, aproximadamente, 11 meses em obras que tinham sido encomendadas antes mesmo da ordem de suspensão dos trabalhos. Segundo alega, seus oficiais estavam sendo “lesados” por um serviço prestados ao serviço real e do qual não receberam suas jornadas, além disso, esses profissionais haviam feito grandes sacrifícios ao saírem de Mafra com suas famílias para virem trabalhar no encargo régio e agora estavam a passar toda adversidade e humilhantes situações dada as suas situações financeiras.

Os escultores associados à Casa de Escultura, Francisco Leal, José Joaquim Leitão, João José e Alexandre Gomes, protocolam uma reclamação, em 2 de junho de 1778, alegando que

[...] a junta do Commercio os despedio, há mais de 10 Mezes, e da falta de não terem absolutamente em q.^e empregar-se se lhes seguio a total ruina deles e de suas famílias; e vendo-se cheyos de muitas dividas e expostos a tudo o q.^e tras consigo a indigência; e como por Ordem Regia aprenderão a profissão q.^e tem³⁴⁴.

Quanto aos 5 alunos da Aula, o primeiro a pedir desvinculação da Aula foi Sebastião Lopes, em 2 de setembro de 1777. Em 25 de maio 1778, José Pereira segue o mesmo caminho, o terceiro, foi José Caetano da Silva do qual não se reteve a data, e o quarto, Faustino José Rodrigues, em 10 de junho³⁴⁵, restando tão somente Luís José Ferreira.

A situação ia desandando a passos largos, quando enfim em 27 de outubro de 1778, por ordem expedida pelo Marquês de Angeja em comunicado dirigido a Anselmo José da Cruz, há um recuo parcial por parte da corte. No comunicado, se ordena que continuem

³⁴⁴ IAN/TT, **Junta do Comércio**, mç. 68, cx. 219.

³⁴⁵ FARIA, 2008b, p. 29.

as obras das “duas Estatuas, que já se acham principiadas para a Varanda, ou Jardim da Quinta de Belem, para terem em que se ocupar os Officiaes de Escultura, tendo o cuidado de fazer Conta separada do seu custo, como tenho recomendado”³⁴⁶. Neste mesmo mês, após um processo burocrático, enfim, em 14 de outubro 1778, Machado de Castro havia sido diplomado com a mercê do hábito de Cristo, recebendo com ele um ordenado de 30 mil rs. de tença efetiva³⁴⁷. A título de comparação, o arquiteto Reynaldo Manuel dos Santos auferiu a mesma mercê do habito de Cristo que Machado de Castro, porém de “[...] simples Paisano passou a Capitão d’Engenharia [...]”. Enquanto o fundidor Bartholomeu da Costa que era “[...] Tenente Coronel de Engenheiros, ou Bombeiros, passou a Brigadeiro com o Soldo dobrado, e Habito de Christo com 200\$ rs de tença”³⁴⁸.

Entre junho de 1777 e abril de 1779, A. Tudela não conseguiu localizar Machado de Castro nos livros da Décima. Esse hiato entre os documentos pode se justificar pela suspensão dos trabalhos nas Obras Públicas e a brusca queda nos seus rendimentos³⁴⁹. Aos 47 anos, em 1779, Machado de Castro volta a se casar pela terceira vez, com D. Ana Bárbara de Sousa (1743-1813), de 36 anos. Viúva há 11 meses de José Cardoso da Silva, que ocupava o encargo régio de Fiel dos Armazéns, D. Ana se tornou proprietária de um imóvel na rua do Cais dos Soldados, na freguesia de São Vicente de Fora em Lisboa, para onde o casal se mudou após o enlace³⁵⁰.

A celebração foi realizada em 13 de abril de 1779, na quinta de Marvilla pertencente a D. Pedro José de Alcântara, 4º Marquês de Marialva e 6º Conde de Cantanhede, também conhecido como o Marquês Estribeiro-mor desde o reinado de D. José. O escultor e o Marquês de Marialva haviam passado dias juntos, por volta de 1772, fazendo estudos do cavalo para qual Machado de Castro tiraria modelo da Estátua Equestre de D. José I. Menciona com desvelo e agradecimento aos ensinamentos recebidos pelo Marquês em seu memorial³⁵¹. Na ermida, a cerimônia foi realizada pelo prior Thomaz Castello e foram testemunhas, além do Marquês de Marialva, o 6º Conde de Vila Verde e 4º Marquês de Angeja, D. José Xavier de Noronha (1741-1811), um nobre abastado e de grande

³⁴⁶ IAN/TT, **Junta do Comércio**, Livro de Registro Geral, n.º 119 (1775-1780), fl. 49.

³⁴⁷ LIMA, 1989, p. 350.

³⁴⁸ LIMA, 1989, p. 349.

³⁴⁹ TUDELA, 2007-2008, p. 16.

³⁵⁰ PT/TT – **Registos Paroquiais**, Lisboa, Santa Engrácia, Casamentos, Livro 8, fl. 265v. (Rolo 1089).

³⁵¹ CASTRO, 1810, p. 43.

influência na corte. Esse evento se revelou exemplar da nobilitação do artista perante as figuras ilustres e de notório poder na sociedade de corte lusa.

Cabe, por fim, esclarecer que o panorama que descrevemos, entre a apoteose pombalina e o seu declínio, foi de grande complexidade política, e a queda de Pombal, em certo sentido, simbolizou a reabilitação política dos nobres, seus opositores, na esfera da corte, correlato a uma enrijecida crítica as suas ações reformistas e forma despótica como seus opositores alegavam que ele governava. Como se viu, nos anos que precederam ao seu declínio, a Casa de Escultura tinha recebido relevantes encargos, alguns deles dedicados à própria Quinta de Oeiras. Talvez, por isso mesmo, algumas dessas repartições vinculadas às Obras Públicas tenham sido alvo de várias críticas e de cortes severos.

3 — CANOVA LUSITAIN E A ENTOURAGE ARTÍSTICA NA INSTITUIÇÃO DO ENSINO DO DESENHO NA DÉCADA DE 1780

Em Portugal influe Astro maligno destruidor das Bellas
Artes!!!
CASTRO, Joaquim Machado.

Vimos nos capítulos anteriores Machado de Castro enquanto discípulo e mestre. A proposta a partir daqui foi acompanhar a trajetória do artista enquanto militante das artes. Para tanto, tratamos do governo de D. Maria I e do complicado processo de transição política, reconstituindo *sumariamente* contextos, relações sociais e projetos políticos, visando apresentar de forma mais clara a margem de atuação do escultor dentro desse emaranhado social. Além disso, apresentaremos as dificuldades encontradas na criação de instituições de ensinos artísticos em Portugal ao longo do século XVIII, em especial com o surgimento das Academias do Nu na década de 1780 com vistas a conhecer melhor a trajetória militante do personagem em tela.

3.1. REINADO MARIANO (1777-1816) E O RÓTULO “VIRADEIRA” ADUZIDO À LUZ DA HISTORIOGRAFIA RECENTE

Embora o matrimônio real entre D. José I e Mariana Vitória de Bourbon (1718-1781) tenha sido frutífero, gerando a prole de quatro filhas, não se obtivera sucesso em produzir um filho homem. Por isso, D. José buscou preparar o terreno para a sucessão, mantendo o trono nas mãos da dinastia de Bragança por meio do casamento de sua legítima herdeira, D. Maria, conforme determinavam as Cortes de Lamego no século XII³⁵². Consentiu o rei em casar a Princesa da Beira com seu irmão e tio da herdeira, o príncipe D. Pedro III (1717-1786), concretizando o desiderato do falecido avô, D. João V.³⁵³

O enlace ocorreu em 1760, em meio a um cenário de instabilidade política que se desenrolava no palco internacional. Tratamos aqui da conclamação compulsória da península ibérica para participação na Guerra dos Sete Anos (1756-1763) — após um

³⁵² SERRÃO, Joel. **Pequeno Dicionário de História de Portugal**. Lisboa: Figueirinhas, 2014, p. 452

³⁵³ D. João V já havia articulado e sido bem-sucedido na dispensa papal para o enlace de D. Maria I com D. Pedro III desde 1743. ABENASSIFF, Ana Lucia de Souza. **Trajetoária política de D. Maria I: ideias ilustradas, convulsão política e melancolia**. Dissertação de Mestrado. Vitória: Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Espírito Santo, 2018, p. 42.

longo período de neutralidade lusa —, que deixou Portugal numa situação crítica, forçando-o a buscar reforço na aliança anglo-portuguesa. Essa articulação emergencial interferia nos interesses da política pombalina, que se esforçava para se livrar de sujeições comerciais desvantajosas firmadas no Tratado de Methuen (1703), trabalhando na regulamentação da balança comercial. Ao declinar a integração como signatário do *Pacto de Família* entre os Bourbons — um acordo de não agressão, por fim consolidado apenas entre Espanha e França em 1761 —, Portugal se autodeclarava oposição, integrando o bloco encabeçado pela Grã-Bretanha. O conflito entre as potências coloniais levou, no ano seguinte, ao evento que ficou conhecido como *Guerra Fantástica* (1762-1763), no qual espanhóis penetraram o território lusitano e tentaram, a grande custo, subjugar a coroa portuguesa. Contudo, o governo português logrou sucesso em conter o avanço espanhol, especialmente devido à interferência britânica ³⁵⁴.

Após esses eventos, pode-se dizer que, embora D. Maria já se apresentasse como a herdeira do trono, não é possível identificar maiores preocupações em prepará-la para tal função. Na política pombalina, sequer houve espaço para o casal real na composição do Conselho de Estado, sendo assim, não tomando ciência ou tendo algum protagonismo no funcionamento da gestão dos assuntos do governo.

Dessa forma, a cultura ibérica não gozou de uma lei sálica de fato, embora houvesse rumores de que Pombal tivesse tentado aprovar uma para invalidar a chegada de D. Maria I ao trono³⁵⁵. De todo modo, malgrado esse projeto, seguia-se o acordo firmado em reunião das Cortes de Lamego (século XII) quando estabeleceram que se o rei não tivesse um filho homem, a futura rainha deveria casar com um nobre do reino, não sendo possível, portanto, unir-se em matrimônio com um pretendente estrangeiro³⁵⁶. À vista disso, esse foi um mecanismo interno encontrado para resguardar a independência do reino de pretensões estrangeiras ao trono português.

O governo de D. Maria I teve início em 1777 e foi fortemente marcado pela repactuação e pela neutralidade política. Muitos consideram seu governo pelo termo cunhado pela historiografia tradicional como “Viradeira”³⁵⁷, por ter sido permitido o retorno da velha

³⁵⁴ ABENASSIFF, 2018, p. 40-41.

³⁵⁵ ABENASSIFF, 2018, p. 32.

³⁵⁶ SERRÃO, 2014, p. 452.

³⁵⁷ FALCON, Francisco J. C. Da Ilustração a revolução - Percursos ao Longo do Espaço — Tempo Setecentista. Acervo: **Revista do Arquivo Nacional**. Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, jan.-jun., 1989, p. 80.; VÁSQUEZ, Raquel Bello. **Mulheres do Século XVIII** — A Condessa de Vimieiro. Lisboa: Ela por Ela, 2006, p. 74.

nobreza privada da convivência da corte através de desterros ou de prisões durante o consulado pombalino. Mas também porque é um período marcado pela reaproximação institucional da corte lusa junto a Santa Sé, e com ela o retorno da Inquisição e do sistema tríplice de censura.

Segundo a filóloga Raquel Bello Vázquez, “[...] caracteriza-se o reinado de D. Maria I como retrógrado e obscuro, e é atribuída à rainha uma religiosidade excessiva que contrastaria com as medidas de separação entre Igreja e Estado atribuídas a Pombal [...]”³⁵⁸. Contudo, o projeto modernizador e ilustrado posto em curso durante o reinado josefino teve não só continuidade, como foi ampliado em certo sentido. O reinado mariano foi marcado pela criação de uma série de academias e instituições de ensino de cariz ilustrada. A saber: a Real Academia de Ciências (1779); Aula Pública de Debuxo e Desenho, no Porto (1779); a Casa Pia do Castelo de São Jorge (1780); a Aula Pública do Desenho, Figura e Arquitetura Civil de Lisboa (1781); a Academia das Guardas Marinhas (1782); a Academia Real das Fortificações, Artilharia e Desenho (1790)³⁵⁹. Além disso, várias das iniciativas econômicas e mercantis empreendidas pelo consulado pombalino tiveram continuidade em seu governo, o que demonstra, sobretudo, a relevância das reformas postas em marcha pelo valido de D. José I.

3.2.UM PATRONO DAS ARTES DO DESENHO NA VIRADA DOS ANOS DE 1780

Até os anos de 1770, a trajetória de Machado de Castro foi marcada por um esforço em angariar espaços de atuação enquanto artista a serviço da corte. Havia trilhado um caminho para a fama, a princípio alcançado feitos pouco usuais para um “mecânico” coimbrão. Podemos dizer que, nesse período, consolidou sua carreira de escultor através da mais relevante encomenda régia da década, a Estátua Equestre de D. José I (1777), e, com ela, a tão almejada mudança de estatuto (1778).

Apesar do sucesso obtido, vimos que, aos poucos, se formava uma atmosfera hostil com a queda de Pombal e a mudança no jogo político do poder, tornando a aparente estabilidade alcançada pelo escultor, algo incerto. Nos últimos anos da década de 1770, Machado de Castro vivenciou um período de grandes dificuldades. Teve o infortúnio de perder não só a companheira (1776), sua “única” família, mas também de ver seus

³⁵⁸ VÁSQUEZ, 2006, p. 76.

³⁵⁹ VÁSQUEZ, 2006, p. 77.

projetos atingidos pela morte de D. José I (1777), que representou uma parceria bem-sucedida de transações comerciais de bens simbólicos.

De fato, o cenário que se colocou no início do governo mariano não se mostrou favorável ao escultor e seu grupo. Conforme os dias iam passando, as expectativas de trabalhos minguavam devido à ausência de novas demandas. Somado a isso, as encomendas que ali se encontravam em andamento tinham sido suspensas juntamente com seus respectivos pagamentos (1777-1778). Os escultores associados pareciam perder a fé que, por ora, depositaram na tutela do mestre, não acreditavam que ele fosse suficientemente capaz de prover a jornada de trabalho, de onde tiravam seu sustento familiar para a morada e o pão de cada dia.

Aos primeiros discípulos, a quem Machado de Castro havia dedicado grandes esforços e apostava num prestigioso legado, os viu formar fileira, um a um, solicitando desvinculação de sua Aula (1777-1778). Quando o penúltimo de seus discípulos, o jovem Faustino José Rodrigues (1760-1829), aquele que lhe deu mostras de um futuro promissor na carreira de escultor, solicitou sua desvinculação em 20 de julho de 1778, o mestre perdeu as estribeiras e partiu à confrontação direta. A atual conjuntura parecia o assombrar, e Machado de Castro pôs-se a acusar de “frívola” a postura adotada pela oposição “reacionária” que assumia a nova gerência do Estado, e acabou, então, denunciando-os por conluio contra as artes que ele professava. Alegou que

[...] alguns Espiritos pertendêrão provar, q.^e (entre outros) as artes do Desenho não são de necessidade, mas de gosto: esta proposição he m.to frívola, e so nos Paizes onde se vive sem policia alguma he q.^e pode ter lugar; por q.^e nos Paizes cultos he indispensavel o estudo do Desenho [...]³⁶⁰.

Ponderando que mediante as sucessivas investidas contra as artes,

[...] já três dos d.^{os} Discipulos estão separados desta Corporação, restando so dois, os de mayores esperanças, como já disse, e este he o quarto q.^e impellido pela indigencia solicita a mesma separação total, fica manifesto, q.^e alcançado o q.^e obrigado pertende, se extinguirão de todo estas pequenas, e débeis relíquias deste estudo.

³⁶⁰ IAN/TT, **Junta do Comércio**, mç. 68, cx. 219.

Por esse motivo concedeu um parecer negativo à aceitação de desvinculação de seu pupilo³⁶¹. Machado de Castro demonstrou, em diferentes ocasiões, mostras da afeição que nutria por Faustino Rodrigues, em especial na oposição à escolha de outro nome que não o de Rodrigues para assumir a posição do mestre quando este já se encontrava convalescendo, em 1818. Na ocasião, atestava que:

[...] Faustino José Rodrigues foi meu Discipulo, o melhor de todos, tanto em Tallentos com em sua Moral; por cuja causa S. Magd.^e houve por bem nomeallo por meu Substituto; cujo Lugar tem exercitado mui dignamente. Depois disto, cuido que obreticia e subrecticamente foi nomeado outro, de Escola mui diversa, em meu *Substituto* e *futuro* Sucessor [...]³⁶².

O motivo de enfatizarmos essa vinculação afetiva entre mestre e discípulo é a relação que esse episódio evidencia ter com a publicação de um opúsculo anônimo de Machado de Castro, em 1780, intitulado *Carta que hum afeiçãoado ás artes do desenho excreveo a hum aluno de escultura*³⁶³. O crédito dessa ligação se deve, notadamente, a M. F. Faria que percebeu, no desenrolar desses eventos, rastros indiciários que tornam essa hipótese bem plausível³⁶⁴.

Nessa carta aberta ao público, Machado de Castro dizia:

Recebi a vossa carta, que estimei, como de pessoa que na verdade amo; porém ainda que estimo as vossas letras, como sou sincero, não posso deixar de vos dizer, que algum dissabor me causa o motivo de mas enviardes; [...] O genio, este particular dom do Ceo, vos deo a Providencia com tanta liberalidade, que em bem pouco tempo fizeste rápidos progressos; por isso me desgosta ver na vossa carta, que estais resolutos a deixar a Escultura, para vos applicardes a bem diverso exercicio, dizendo, que a razão que a isto vos move, he ver esta profissão tão abatida, e que neste emprego não achareis huma sufficiente subsistência. [...]

Não foi localizada a carta mencionada por Machado de Castro até o presente momento, mas pelo conteúdo exposto de forma preliminar, dá-se a entender que se trata de um discípulo seu, e que o aluno havia perdido o interesse em dar continuidade a sua formação profissional. Tal animosidade, conforme citada, se justifica pelas baixas expectativas de que se aventurar na profissão de escultor fosse um negócio rentável, dada a indigência que via esses profissionais na corte lusa. A julgar pela narrativa do autor, a *persona*

³⁶¹ IAN/TT, **Junta do Comércio**, mç. 68, cx. 219.

³⁶² LIMA, 1989, p. 373.

³⁶³ A versão que aqui utilizamos é a de 1817, transcrita por Ferreira Lima. Cf. LIMA, 1989, pp. 170-196.

³⁶⁴ FARIA, 2008b, p. 31-32.

incógnita exposta no diálogo de sua anedota e os eventos que levaram à “permanência” de Faustino Rodrigues na Aula — desde 11 de março de 1777, as atividades da Aula estavam oficialmente suspensas, e a mesma só seria reativada em meados de 1780 (ver tabela 3). Sendo Faustino José Rodrigues o primeiro aluno oficialmente readmitido na Aula em 10 de julho de 1780 por ordem emitida pelo Marquês de Angeja³⁶⁵ — tais informações corroboram para nossa hipótese de que sejam o mesmo personagem.

Quadro 3: Relação de integrantes da Aula e Laboratório de Escultura de Lisboa 1780-1788

Nome	Ingresso	Idade	Profissão
Faustino José Rodrigues	1773/1780	20	Aprendiz
Luís José Ferreira	1772/1781	X	Aprendiz
António Joaquim	1781	X	Aprendiz
Feliciano José Lopes	1781	X	Aprendiz
André Avelino Ferreira	1782	X	Aprendiz
Cipriano José	1783	X	Aprendiz
Bartholomeu Eusébio de Lima	1783	X	Aprendiz
Pedro António Avogadri	1785	66	Oficial de Escultor
Rodrigo José Cardoso	1785	X	Aprendiz
António Campino	1785	X	Aprendiz
Bernardo Duarte	1786	X	Aprendiz
José Maria	1786	X	Aprendiz
Joaquim Fusquini	1786	X	Aprendiz
José Agostinho de Carvalho	1787	X	Aprendiz
Caetano Manoel de Leão Vieira	1787	X	Aprendiz
António Gomes	1787	X	Aprendiz
Sebastião Simplicio Solezio	1787	X	Aprendiz

Fonte: FARIA, 2008b.

Tendo em vista as motivações expressas pelo pupilo e por se tratar do “[...] abatimento em que ao presente a julgais, e a indigência, em que vedes muitos dos seus Professores [...]”³⁶⁶, Machado de Castro deu uma curta e exemplar “[...] demonstração de factos praticados com Escultores tão modernos, que ainda vivem alguns, para vedes que esta

³⁶⁵ **Livro de Matrículas dos Discípulos da Escultura nas Reais Obras Públicas**, fl. 7.

³⁶⁶ LIMA, 1989, p. 173.

bela imitadora da Natureza não tem de todo perdido aquele esplendor, que teve no tempo dos Fhídias, Polycletos, e Castorios [...]”³⁶⁷. Citando, amiúde, *artistas de corte* que gozaram de grande mérito, gratificações robustas e outras prebendas por trabalhos prestados as suas casas reais, a exemplo dos escultores franceses Edmé Bouchardon, Jean Baptiste Pigalle, Jacques Saly, François Lemoyne, Mr. Brindan, Nicolau Coustou e André-Jean Le Brun³⁶⁸.

Destarte, não deixou também esquecer os mecenas portugueses, recordando as “immensas sommas, que o Senhor Rei D. João V de saudosa memoria dispendeu magnificamente com Professores das Artes do Desenho [...]”, que D. José I “[...] estabeleceu duas Escolas de Escultura, huma em Mafra, outra na Capital [...]” e que D. Maria I resolveu estabelecer “[...] huma nova Aula do Desenho, por sua Real Resolução de 16 de Agosto do anno próximo passado de 1779 [...]”³⁶⁹. Por fim, encerrava fazendo um apelo geral àqueles que intentassem se dedicar às artes, convocando-os:

[...] animai-vos, e animem-se todos os que, dotados de genio, se aplicam á Escultura, e mais Artes do Desenho: animem-se, torno a dizer, a desvelar se no laborioso estudo, que emprehendêrão, ‘que por esta, ou por outra qualquer via, não perderão seu preço, e sua valia’ [citação de Luís de Camões]³⁷⁰.

Notadamente, tratava-se ao fim, não mais de um diálogo entre mestre e discípulo, mas de uma carta aberta na qual o artista, direcionando-se a um público dileto e letrado, tencionava intervir, pela primeira vez, “[...] no debate em defesa das Belas Artes, da condição do artista e viabilidade da escultura enquanto profissão [...]”³⁷¹.

Por conseguinte, a repercussão da pauta política de Machado de Castro pareceu surtir efeitos positivos em seu favor logo a princípio. Numa carta a frei Manuel do Cenáculo, em 3 de junho de 1780, Machado de Castro revelou a primeira notícia de suas articulações mencionando a dispersão de seu opúsculo a mecenas de influência no ambiente áulico da corte. Mencionava que “Caetano Jose Mendes, de algum modo deo ocasião a este arrojo, por q’ dando lhe hum papel q’ fiz imprimir, me disse o queria enviar a V. Ex.^a; ao q’ eu repliquei q’ em caso tal devia ser eu quem fizesse esta oferta pelos affectos q’ sempre

³⁶⁷ LIMA, 1989, p. 174.

³⁶⁸ LIMA, 1989, p. 175-184.

³⁶⁹ LIMA, 1989, p. 184-185.

³⁷⁰ LIMA, 1989, p. 185.

³⁷¹ FARIA, 2008b, p. 32.

dediquei a V. Ex.^a [...]”³⁷². Acreditamos que o mencionado papel seja justamente a “*Carta que hum affeiçãoado ás artes do desenho excreveo a hum aluno de escultura*”, não só por tratar-se do mesmo ano de publicação, mas pelo conteúdo subsequente abordado por Machado de Castro, no qual aponta seu envolvimento na elaboração de uma Aula do Desenho. Tema esse que trataremos melhor adiante, e que revela, todavia, as articulações políticas de Machado de Castro em defesa das artes nesse momento.

A relação entre Machado de Castro e Manuel do Cenáculo não era recente. Já mencionamos, no capítulo 1, o soneto que Machado de Castro compôs em 1770 para louvar a elevação de Cenáculo ao bispado da Beja. Assim como Machado de Castro, Cenáculo foi um dos agentes da corte que havia adquirido notoriedade durante o consulado pombalino. O bispo era proveniente de uma família plebeia do Minho, seu pai havia exercido a profissão de ferreiro e não possuía riquezas por herança familiar. Apesar disso, durante o reinado joanino, Cenáculo ingressou na Congregação do Oratório aos 12 anos, passando aos 15 anos para a Ordem Franciscana dos Terceiros. Estudou teologia na Universidade de Coimbra e teve envolvimento com intelectuais de importante influência no período, como o letrado Luís António Verney (1713-1792). Entretanto, foi no governo de D. José I que o clérigo deu a grande guinada em sua carreira eclesiástica e política, com a sua nomeação para Deputado da Real Mesa Censória (1768), presidente da mesma instituição (1770), Bispo da Beja (1770) e Primeiro Conselheiro da Junta da Providência Literária (1770)³⁷³. Ademais, Pombal o escolheu para ser um dos preceptores do príncipe D. José (1761-1788), filho de D. Maria I.

Cenáculo foi homem culto e viajado, realizando importantes paragens por Barcelona, Milão e Roma. Além disso, foi um grande mecenas das artes, ligado à construção de bibliotecas públicas, na corte a Biblioteca da Real Mesa Censória e a da Academia de Ciência de Lisboa, em Beja a do Museu Sesinando Cenáculo Pacense (1791) e em Évora a Biblioteca Pública (1805) local. Com o fim do consulado pombalino optou por se retirar da corte e se recolher em Beja, não deixando, contudo, de gozar de grande influência política na administração central³⁷⁴. Na década de 1780, sua reclusão em Beja acabou

³⁷² LIMA, 1989, p. 285.

³⁷³ SALLES, Jansen Gusmão. **Da calúnia à supressão**: discurso sobre a educação e antijesuitismo no período pombalino. (Dissertação de Mestrado). Vitória: Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Espírito Santo, 2016, p. 107-108.

³⁷⁴ CAETANO, Joaquim Oliveira. Os projetos do arquiteto Joaquim de Oliveira para as bibliotecas-museu de Frei Manuel do Cenáculo. In: **Revista de História da Arte**, N.º 8. Lisboa: Revista de História da Arte, 2011, p. 57.

sendo caracterizada por inconvenientes relacionados aos seus rendimentos e ao “modesto” estilo de vida que levava. Numa troca de cartas com fr. Rafael Mohedano em 1781, Manuel do Cenáculo detalhou tal estilo argumentando que

[...] aqui se me perdem Pinturas, e livros porque não tenho casa própria para isso, nem facilmente a poderei fazer, havendo pobreza infinita que deve prevalecer. Se V. M. tiver modo de saber quem compre daquela fazenda, avise porque certamente estou em animo de desistir do que não he possível conservar, e melhor he dinheiro, e mais útil do que alfayas pobres [...]³⁷⁵.

O desalento com a vida que levava em Beja, nessa época, parece se assemelhar à situação de desfavorecimento vivenciada por Machado de Castro com a queda de Pombal.

Não sabemos qual o papel efetivo de Cenáculo ou outro importante agente a quem Machado de Castro teria intercedido para intervir nas decisões da administração central. O que de fato pudemos averiguar é uma ativa agenda do artista na defesa das artes. O primeiro resultado de seu opúsculo e de seus alinhamentos políticos, ao que parece, foi a readmissão de Faustino Rodrigues na Aula de Escultura, o que correspondeu à reativação da Aula em 10 de julho de 1780, por ordem do Marquês de Angeja³⁷⁶.

Não deixa de ser exemplar o retorno primário de Faustino Rodrigues às atividades da Aula e não o de Luís José Ferreira que só retornou em 1º de março de 1781. Se isso, por si só, não atesta a predileção do mestre, talvez outros dados se tornem mais elucidativos. Em informe do Marquês de Angeja a Anselmo José da Cruz, em 22 de outubro de 1782, o marquês esclareceu que — embora José Ferreira tivesse permanecido por mais tempo na Aula do que Faustino Rodrigues — os dois discípulos foram submetidos a um concurso no qual Faustino Rodrigues havia dado mostras de maiores talentos. Sendo assim, a remuneração dos dois aprendizes após sua reintegração teria pesos diferentes, revelando o demérito do primeiro que passou a receber o vencimento de 240 rs., enquanto o segundo recebia 300 rs. ao dia.³⁷⁷ Em nosso entendimento, esses indícios fortalecem nossa hipótese acerca da ligação e predileção de Faustino Rodrigues por Machado de Castro e de que a carta dirigida ao público, como já mencionamos, se refere justamente a esse discípulo.

Como é possível perceber, a década de 1780 marcou a paulatina retomada de Machado de Castro nas atividades iniciadas na década anterior. Ao que parece, o primeiro trabalho

³⁷⁵ BPE, cod. CXXVIII/2-19

³⁷⁶ **Livro de Matrícula dos Discípulos da Escultura nas Reais Obras Públicas**, fl. 7.

³⁷⁷ IAN/TT, **Intendência de Obras Públicas**, lv. 1. (1769-1794), fl. 139.

público em defesa das artes elaborado pelo escultor, se tornaria o prelúdio de sua militância em defesa das artes do desenho, pois daí em diante o escultor dedicaria parte de seu tempo a produzir uma série de manifestos políticos, não só ao longo da década de 1780, mas até o fim de sua vida.

3.3. INICIATIVAS EM REDE E ESTRATÉGIAS DE SEDIMENTAÇÃO DO ENSINO DO DESENHO NUM CAMPO AVANT-LA-LETTRE

Correlato à propagação das *Luzes* e ao reformismo de Estado, a mentalidade de setores dirigentes da administração central vinha se adequando, gradualmente, a uma sensível racionalização dos ofícios. Tão significativo é esse processo que, ao longo do século XVIII, e de forma mais proeminente na segunda metade do setecentos, uma série de agremiações diletantes e de aulas públicas vinculadas às belas-artes foram criadas. Como já comentamos, o retardamento na disseminação desses estabelecimentos em Portugal se deveu, em certo sentido, a fatores sociopolíticos e condições materiais desfavoráveis à temática, consideradas, à vista disso, de menor relevância.

Na opinião coeva de Cyrillo, “só depois da paz de Utreck em 1715 he que se pôde cuidar em sciencias e bellas artes”³⁷⁸. A saber: em 1718 foi fundada a *Academia de Roma*; a *Escola do Arsenal* foi inaugurada em 1749; em 1752 há a abertura da *Escola de Escultura de Mafra*; em 1763 uma *Aula de Desenho* na Real Fábrica de Sedas; contigua a esta aula da fábrica, em 1767, foi estabelecida uma *Aula de Estuques*; abriu-se uma *Fábrica de Cartas*, em 1767, direcionada à arte decorativa; em Lisboa, no ano de 1769, fundou-se a *Régia Oficina Tipográfica* com o ensino de gravura; instituiu-se uma *Aula e Laboratório de Escultura* em Lisboa, em 1772; com a reforma dos estatutos da Universidade de Coimbra, em 1772, criou-se uma Aula do Desenho e Arquitetura Civil, anexa à Faculdade de Matemática; já no Porto, em 1779, passou a funcionar uma *Aula do Desenho e Debuxo da Companhia de Vinhos do Alto Douro*³⁷⁹.

Esses progressos, no incipiente *campo* da arte, emergiram tanto das mobilizações coletivas dos artistas quanto de projetos políticos que visavam à modernização dessa categoria social por uma lógica do trabalho, em conformidade com parâmetros

³⁷⁸ MACHADO, 1823, p. 21-22.

³⁷⁹ MARQUÊS, Ana Luísa dos Santos. **Arte, ciência e História no livro português do século XVIII**. (Tese de Doutorado). Lisboa: Universidade de Lisboa, 2014, p. 48-55.

internacionais³⁸⁰. Nessa esteira, a coroa portuguesa buscou cobrir nichos que se encontravam estagnados ou que não contavam com agentes nacionais capacitados para desempenhar tais funções. A capacitação desses setores se deu pela viabilização de espaços de ensino e contava, via de regra, com artistas itinerantes de origem francesa ou italiana na ministração dos mais variados ditames. Essa permuta de práticas culturais além-Pirineus acabou por conferir um perfil eclético a artistas portugueses que beberam desse ideal de modernização proselitamente católica. Todavia, cabe destacar que o ensino das artes em Portugal, até a década de 1770, continuou sendo predominantemente oficineiro, contando com *centros artísticos* mais significativos em Lisboa, Porto, Viseu, Coimbra e Évora³⁸¹. Além disso, nenhuma dessas iniciativas de ensino empreendidas ao longo do século XVIII conseguiram apresentar uma regularidade em seu funcionamento, tampouco garantiram um espaço físico autônomo para realização de suas atividades.

“Faltava porém huma Academia da Arte em Lisboa [...]”³⁸², comenta Cyrillo. Devido a essa carência,

Pelos annos de 1780, tendo nós desejado ter em Lisboa hum estudo do nú como tínhamos visto em Sevilha, e Roma, pedimos, e obtivemos algumas salas do Palácio de Gregorio de Barros Vasconcellos, junto a Igreja de S. José, e as mobiliamos com quanto era necessario para o intento; e convidamos os mais Sabios Artistas para dirigirem os estudos [...]”³⁸³,

A cerimônia de abertura havia ocorrido em 16 de maio de 1780 e contou com a “[...] proteção de importantes membros da aristocracia lusa, por exemplo, estavam entre eles o Marquês de Alorna e o Duque de Lafões, assim como a Rainha e suas irmãs. Dentre os professores estava Machado de Castro e outros 50”³⁸⁴. Motivado com os progressos

³⁸⁰ As instituições artísticas de ensino em Portugal estiveram restritas às grandes obras. Grosso modo, foram soluções *ad hoc* que visavam suprir carências específicas, “nenhuma delas criou o aparato necessário para alcançar o estatuto de academia” (GOMES JUNIOR, 2007, p. 37) como se viu em outras congêneres europeias. Outrossim, caracterizaram-se pela sua efemeridade e não enquanto um projeto efetivo e academicamente tutelado. O sociólogo também sublinha que às ações de Estado que moveram grandes vultos pecuniários neste sentido estavam fora do roteiro da corte, direcionando-se, ou à sede pontifícia, com o exemplo da criação da Academia de Roma de 1718, ou à América Portuguesa, como foi o caso da Academia Real de Belas Artes do Rio de Janeiro, fundada em 1816. A corte lusa só conseguiu efetivar um estabelecimento tutelar para às artes em território nacional tardiamente, em 1836, com a fundação da Academia Real de Belas Artes de Lisboa.

³⁸¹ CARVALHO, Anna Maria F. M. de. Da Oficina à Academia: a transição do ensino artístico no Brasil. In: **VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte**, 2005, Porto. Actas do VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. Porto: Universidade do Porto, 2005. v. 1, p. 32.

³⁸² MACHADO, 1823, p. 22.

³⁸³ MACHADO, 1823, p. 22.

³⁸⁴ MACHADO, 1823, 25

iniciais, Machado de Castro informou Manuel do Cenáculo, em 3 de junho de 1780, sobre seu andamento. O escultor nos faz saber “[...] q’ alguns Amigos nos temos congregados por meyo de assignaturas, p.^a fazemos huma Aula de Nu: principiamos na 2.^a 8.^a de Pente Coste; o Duque de Lafoens nos anima, praza a D.^s q’ se estabeleça”³⁸⁵.

Cyrillo e Machado de Castro ambos sublinham o incentivo de D. João Carlos de Bragança e Ligne de Sousa Tavares Mascarenhas da Silva (1719-1806), 2º Duque de Lafões, 4º Marquês de Arrouches e 8º Conde de Miranda do Corvo. Além disso, Cyrillo acrescenta que o “[...] Duque de Lafões mandou ali o Abbade Côrrea, e seu irmão Joaquim José Correa, a offerecer a sua alta proteção, e tudo quanto estivesse em seu poder a fim de cimentar, e conservar aquela Academia [...]”, e que iguais “[...] offertas fez também Joaquim Leonardo da Rocha, da parte do Marquez d’Alorna [...]”³⁸⁶. Estamos tratando aqui de dois importantes mecenas que compuseram o *staff* mariano, mais propriamente de nobres reabilitados após a queda de Pombal e que formavam a ala opositora ao valido.

O Duque de Lafões é comumente conhecido por ter sido sócio fundador da Real Academia de Ciências de Lisboa (1779), juntamente com seu assecla, o naturalista e abade José Francisco Correia da Serra (1750-1823), primeiro secretário da dita Academia, que é quem o representava na Academia do Nu. Contudo, seu regresso na corte lusa em 1778 após cerca de 21 anos de afastamento é algo que merece ser realçado. D. João Carlos pertencia à primeira nobreza do reino — era sobrinho do Magnânimo, D. João V —, seu pai, D. Miguel de Bragança, era filho legitimado de D. Pedro II e morreu precocemente aos 25 anos por afogamento após o escaler que atravessava pelo Tejo virar, em 1724. Já a mãe, D. Luísa Casimira, veio a falecer cinco anos depois do pai, em 1729, ficando os filhos sob a tutela da avó materna³⁸⁷.

D. João Carlos estudou Direito Canônico na Universidade de Coimbra e o tio, seu rei, o incitava que seguisse carreira eclesiástica, mas o sobrinho não se sentia inclinado aos auspícios do monarca³⁸⁸. Desde jovem mostrou aptidão para as artes nobres, letras e belas artes. Contudo, quem ocupava lugar central na política joanina era o irmão primogênito, o infante D. Pedro Henrique de Bragança, 1º Duque de Lafões. De acordo com a bibliografia, o jovem se retirou da corte em 19 de maio de 1757 empreendendo uma longa

³⁸⁵ LIMA, 1989, p. 285-286.

³⁸⁶ MACHADO, 1823, p. 23.

³⁸⁷ MONTEIRO, Nuno Gonçalo; COSTA, Fernando Dores. **D. João Carlos de Bragança, 2º Duque de Lafões: Uma Vida Singular no Século das Luzes**. Lisboa: INAPA, 2006, p. 11-21.

³⁸⁸ MONTEIRO; COSTA, 2006, p. 30.

missão diplomática custeada pela Coroa. Os seus anos de afastamento foram marcados por paragens na Grã-Bretanha, França, Prússia, Itália, Áustria, Rússia e outros países. Esteve em contato com figuras ilustradas, se tornou membro da *Royal Society* de Londres (1758), experiência essencial para a sua decidida vontade em fundar a Academia de Ciências de Lisboa. Nesse longo périplo teve o privilégio de ouvir o compositor austríaco Wolfgang Amadeus Mozart tocar, conheceu ainda o poeta russo Alexandre Sumarokov, o político norte-americano Benjamin Franklin, o compositor alemão Christoph Gluck entre outras tantas personalidades de destaque de seu contexto³⁸⁹. Seu regresso à corte lusa foi marcado pelo seu interesse de inovar as instituições portuguesas sobre a ótica das ideias ilustradas que então se difundiram por toda a Europa, e isso encontra-se expressamente claro na sua atuação de imediato a sua chegada, em 1778, fundando no ano seguinte a Real Academia de Ciências de Lisboa (1779).

Outro importante regresso da primeira nobreza foi D. João de Almeida Portugal (1726-1802), 2º Marquês de Alorna e 4º Conde de Assumar, que ocupou cargos importantes no governo mariano, como o de vedor da Casa Real, comendador da Ordem de Cristo e o de capitão da Cavalaria Real³⁹⁰. O enlace com D. Leonor de Lorena e Távora, em 1747, lhe havia custado 19 anos de cárcere no Forte da Junqueira, devido ao *Processo dos Távoras* (1758), que levou não só a extinção dessa família após a tentativa de regicídio, mas também a execução sumária dos condenados em um ato público. Embora não houvesse provas de que o Marquês de Alorna tivesse pactuado com o crime de lesa-majestade, os laços de parentesco afetaram diretamente a ele e a esposa, condenados ao cárcere. Em 1777, atendendo a um dos últimos desejos do pai, D. Maria I concedeu liberdade aos presos políticos, em geral membros da antiga nobreza, e dentre os perdoados estava o Marquês de Alorna³⁹¹. Durante o governo mariano ele se tornou membro da recém-criada Academia de Ciências de Lisboa e atuou, junto com membros da alta nobreza, em projetos de cariz ilustrada.

Cabe pontuar que tanto o Duque de Lafões quanto o Marquês de Alorna, ambos buscaram se aproximar da administração central e desempenharam papéis de relevância na produção cultural do país, à luz de ideias ilustradas, visando ao desenvolvimento da

³⁸⁹ ABANASSIFF, 2018, p. 72.

³⁹⁰ TORRES, 1838, p. 59.

³⁹¹ ALVES, Patrícia Woolley Cardoso Lins. **D. João de Almeida Portugal e a Revisão do Processo dos Távoras: conflitos, intrigas e linguagens políticas em Portugal nos finais do Antigo Regime (c. 1777-1802)**. Dissertação de Mestrado. Niterói: Programa de Pós-graduação da Universidade Federal Fluminense, 2011, p. 125.

produção científica e à atualização do espaço intelectual via criação de instituições tutelares.

A Aula do Nu, ou Academia do Nu, como intitula Cyrillo, gozava do fato de que “[...] hum Fidalgo [Gregório de Barros Vasconcellos] generoso, e sabio lhes abre as portas para os receber em sua casa [...]” e de que “[...] os Grandes [o Marquês de Alorna e o Duque de Lafões] lhes offerece protecção, e subsídios [...]”. Além disso, “[...] a Nossa Soberana e suas Augustas Irmãs, se entretem tanto com ellas como se as professassem [...]”³⁹². Tratava-se, como pudemos ver, de uma confraria que se fazia valer da proteção da alta nobreza, por meio de suas doações pecuniárias, para dotá-la de meios viáveis para o seu funcionamento.

A confraria chegou a contar com a associação de um total de 51 artistas e/ou entusiastas, nomes de relevo em Lisboa. O diretor da Academia era o pintor Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823), a quem devemos as informações mais detalhadas sobre a sua estrutura e história. Contava ainda com outros artistas, como os pintores Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786), seu filho Joaquim Leonardo da Rocha (1756-1825), o escultor Joaquim Machado de Castro e o gravurista Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818). Ademais, contava com outros amantes da arte como o engenheiro francês Timóteo Lecussan Verdier (1754?-1831), Guilherme Hudson, dentre outros ingleses e franceses. Cada um desses 51 associados contribuía com 300 rs. mensais, valor esse que seria destinado a pagar as despesas funcionais e discriçionárias referentes aos equipamentos necessários para as atividades e ao pagamento de salário do modelo vivo³⁹³.

Acerca do modelo vivo, cabe dizer que, a princípio, posturas culturais reacionárias tornavam problemática a sua regularidade. Cyrillo relata a dificuldade em

[...] achar um homem que se quizesse despir para estar de modelo [...] falámos nisso a muitos, mas como o convite lhes parecia huma affrota, as respostas erão não só negativas, mas também insolentes. Com maneiras estudadas, e offertas liberaes se ajustou hum homem de ganhar, o qual cumprido três ou quatro noites; mas quando os seus camaradas o souberão, derão-lhe taes vaias, e tratarão-no tão mal, que o pobre homem desapareceo³⁹⁴.

³⁹² MACHADO, 1823, p. 24.

³⁹³ MACHADO, 1823, p. 24-25.

³⁹⁴ MACHADO, 1823, 22-23

E, não bastasse essas adversidades de percurso, contendas envolvendo os próprios associados foram cruciais para seu precoce fim. Dois anos antes, em 2 de dezembro de 1779, a Real Mesa Censória havia dirigido a D. Maria I um documento intitulado “*Sobre o Plano para a direcção da Aula do Dezenho, e número de seus Professores*”, segundo Cyrillo, de autoria de Carneiro da Silva.

Tal documento teria sido encomendado pelo censor daquele órgão, pe. José da Rocha. O projeto para a institucionalização da *Aula Pública do Desenho, Figura e Arquitetura Civil* foi admitida por D. Maria I, através do alvará régio de 23 de agosto de 1781, tendo Carneiro da Silva como seu diretor e lente da disciplina de gravura. Nesse período entre o projeto e a institucionalização, Carneiro da Silva havia cooptado Joaquim Manuel da Rocha para ser lente da cadeira de desenho do corpo humano, enquanto José da Costa e Silva ocuparia a cadeira de arquitetura.

À vista disso, Cyrillo culpabiliza Carneiro da Silva pelo fim da Academia do Nu, alegando que ele havia semeado a discórdia entre os integrantes daquela sociedade, fazendo com que o seu séquito abandonasse a academia³⁹⁵. O memorialista comenta que Carneiro da Silva “[...] não fôra a ella senão a fim de a derrubar; porque pouco tempo depois da abertura, alegando pretextos mui frívolos, declarou aos seus amigos, e discipulos, que não tornaria mais áquella casa, e todos elles o imitarão [...]”³⁹⁶. E, em decorrência da queda de arrecadação e a impossibilidade de se manter em dia o pagamento do modelo vivo, fecharam-se as portas da Academia sob o pretexto de que os meses de julho e agosto seriam dedicados ao período de recesso.

Durante o recesso, de acordo com Cyrillo, os associados tentaram articular os detalhes da retomada das atividades da Academia ainda no segundo semestre de 1780. Em certa ocasião, comunicou-se aos artistas que havia tomado a decisão de “[...] acceitar os donativos que os Fidalgos, e as pessoas ricas, e generosas tinham offerecido [...]”³⁹⁷, mas que não seria aceito mais do que 3600 rs. ao ano de cada investidor. Essa atitude não agradou a todos, um dos que se encontrava desgostoso com a decisão era o pintor Pedro Alexandrino (1729-1810), que considerava “[...] cousa vergonhosa para os Artistas não se atreverem elles a fazer huma despeza tão limitada, e ser para isso necessario incomodar

³⁹⁵ MACHADO, 1823: 25.

³⁹⁶ MACHADO, 1823, p. 25.

³⁹⁷ MACHADO, 1823, p. 25.

os Grandes da Côrte [...]”³⁹⁸. Para Pedro Alexandrino, deveria ficar sob o encargo do artista, e somente dele, o investimento na profissionalização de sua categoria. Cabe destacar que o ensino do desenho que se propôs visava à profissionalização e capacitação de variadas categorias sócio profissionais, por isso se insere numa lógica tecnicista do trabalho numa economia que aos poucos se alinhava aos moldes do capitalismo moderno.

Não houve um consenso, mas a grande maioria concordou que fossem aceitos os donativos da aristocracia lusa. Tinham se prontificado a contribuir com a academia: Manoel de Lorena, o Conde de Vila Nova, o Marquês de Alorna, o Conde de Assumar, o Marquês de Gouvêa, o Conde de Atalaya, o Principal Miranda, o Conde e a Condessa de Vimieiro, Agostinho Francisco de Larre, Anselmo José da Cruz e Guilherme Hudson. Todavia, os rumores de que a administração poderia fazer uso impróprio do dinheiro ou até mesmo desviá-lo causou novas contendas e, sendo assim, Cyrillo decidiu por não aceitar os donativos e deixar que a Academia se sustentasse de forma autônoma³⁹⁹.

Em 18 de Setembro de 1780, buscou-se arriscar outra tentativa ao reabrirem a Academia sob nova formatação. Elegeram-se os pintores Francisco Vieira Lusitano e Inácio de Oliveira Bernardes (1695-1791) para dirigirem a *Aula de Desenho e Estudo do Nu*, e o arquiteto Simão Caetano Nunes (1741-1795) para diretor da *Aula de Perspectiva, Geometria e Arquitetura*. O novo perfil da Academia, mais abrangente do que o anterior, atraiu um maior público de profissionais, dentre eles: pintores, escultores, arquitetos, abridores, entalhadores, ourives e mestres de obra⁴⁰⁰.

A princípio, as aulas galgavam com parcimônia, mas o escultor pe. João Crisóstomo Policarpo da Silva (1744-1806) questionou a ideia de que a Academia pertencesse a um particular, sob o argumento de que devesse ser uma instituição autônoma e representativa da categoria artística. Na ocasião, se ofereceu para custear as despesas e dirigir a Academia conjuntamente a Cyrillo, o diretor não só aceitou a proposição como também estendeu o convite a Gregório de Barros Vasconcellos, a Caetano Nunes e a Pedro Alexandrino, mas o último recusou por temer represálias do grupo opositor liderado por Carneiro da Silva⁴⁰¹. Segundo Cyrillo, “[...] esta associação começou em 23 de Outubro, e durou hum anno”⁴⁰². O fim da Academia do Nu se deu em razão do falecimento de

³⁹⁸ MACHADO, 1823, p. 26.

³⁹⁹ MACHADO, 1823, p. 26.

⁴⁰⁰ MACHADO, 1823, p. 26-27.

⁴⁰¹ MACHADO, 1823, p. 27.

⁴⁰² MACHADO, 1823, p. 27.

Gregório de Barros, proprietário do castelo onde eram sediadas as aulas, na segunda metade de 1781.

As informações escassas dificultam uma análise mais ampla de como se organizava a Academia do Nu. Nosso exercício de análise aqui se apropriou unicamente do relato do memorialista Cyrillo, seu fundador. Dessa maneira, não encontramos nenhuma menção que indique a participação de Machado de Castro após a primeira cisão da Academia do Nu, em meados de 1780. Não sabemos também se Machado de Castro foi um dos artistas que se juntou à oposição formada por Carneiro da Silva. O que nos parece intrigante é que quando se abriu “[...] a Academia pela terceira vez [...]”, o grupo de lentes escolhido pelo intendente de polícia, Diogo Ignácio de Pina Manique, para as Aulas, foram justamente Joaquim Carneiro da Silva, Joaquim Manuel da Rocha e Joaquim Machado de Castro, os primeiros incorporados ao corpo docente, seguidos por Pedro Alexandrino. Ou seja, os três primeiros lentes foram justamente aqueles que não são mencionados mais na segunda fase da Academia do Nu, a exceção de Pedro Alexandrino. Por isso, é possível que Machado de Castro também tivesse optado por se desvincular da Academia e se dedicado a outros projetos pessoais.

Os laços de solidariedade grupal entre artistas e também os vínculos sociais e afetivos com grande parte da nobreza lusa não deixam de ser algo expressivo na trajetória de Machado de Castro. Nesse ínterim, o matrimônio entre Machado de Castro e D. Anna Bárbara começa a gozar das bonanças da vida conjugal. Em março de 1781, nasceu Diogo José de Castro e Sousa Machado e o casal escolheu para o apadrinhamento do primogênito D. Diogo José Vito de Meneses Noronha Coutinho (1739-1803), 7º Conde de Cantanhade, e Henriqueta Maria Julia de Lorena Menezes (1772-1810), filho e neta do 4º Marquês de Marialva⁴⁰³. No ano seguinte, em julho de 1782, nasceu o segundo filho do casal, José Xavier de Castro e Sousa Machado e escolheram para ser seu padrinho o ilustre Duque de Lafões⁴⁰⁴. Acreditamos que esses vínculos se revelam elucidativos das relações desse artista com a alta nobreza da corte lusa e de sua consagração no ambiente áulico.

⁴⁰³ PT/TT – **Registos Paroquiais**, Lisboa, Santa Engrácia, Baptismos, Livro 12, fl. 33v. (Rolo 1085).

⁴⁰⁴ PT/TT – **Registos Paroquiais**, Lisboa, Santa Engrácia, Baptismos, Livro 12, fl. 73v. (Rolo 1085).

3.4.A SERVIÇO DA RAINHA: MACHADO DE CASTRO, ESCULTOR DA CASA REAL PORTUGUESA

Embora a informalidade tivesse sido algo predominante na Aula de Escultura de Lisboa desde sua suspensão em 1777, Machado de Castro retomava gradualmente a regularidade de sua escola no início da década de 1780. Em 14 de maio de 1782, Machado de Castro admitiu André Avelino Ferreira, quinto aluno reintegrado à Aula, tendo assim o seu quadro de discípulos restituído por completo (ver tabela 3). Além disso, o mestre reconheceu os anos de formação que os discípulos haviam praticado sem receber os vencimentos⁴⁰⁵.

Os trabalhos aumentaram substancialmente também nesse ano de 1782. Em informe a fr. Manuel do Cenáculo no dia 1º de janeiro de 1783, Machado de Castro nos faz saber que “[...] nesse tempo estava no mayor labyrinth, com os 3 diversos Prezepios do Paço, com outros m.^{to} g.^{de} p.^a o novo Conv.^{to} das Carmelitas, e outras couzas (de barro) p.^a a Quinta de Caxias, trabalhando dia e noute, p.^a poder servir, ainda q’ não tudo”⁴⁰⁶. Ou seja, tanto a Aula quanto o Laboratório de Escultura já estavam devidamente restituídos das suas atividades produtivas nesse período.

Como pudemos ver, Machado de Castro começou a assentar uma posição mais sólida aos serviços da rainha. Reclamando da congratulação recebida pelos trabalhos prestados na Estátua Equestre de D. José I, Machado de Castro solicitou que a rainha lhe concedesse alguma mercê a fim de repará-lo do desfavor em relação aos demais agentes que contribuíram na mesma ocasião. Seu pleito logrou sucesso, posto que em 11 de setembro de 1782, D. Maria I outorgou um alvará favorável à sua petição:

Attendendo a representar-me Joaquim Machado de Castro, natural da Cidade de Coimbra, filho de Manoel Machado Teixeira, e Professor de Escultura, que tendo sido encarregado da Obra da Estatua Equestre d’ElRei meu Senhor e Pai, que Santa Glória haja, que se acha colocada na Praça do Commercio, d’esta Cidade, desempenhára este trabalho com tanto acerto, e propriedade, que mereceo conseguir a Sua Real Approvação; por cujo motivo me supplicava lhe fizesse alguma Mercê, que lhe servisse de premio áquelle Serviço, em que com tanto cuidado se havia empregado, e igualmente de estímulo aos progressos da Arte, que exercitava. E tendo Eu consideração ao referido, e sendo mui próprio da Minha Real Grandeza attender ao distincto merecimento do sobredito Joaquim Machado de Castro: Hei por bem e Me Praz fazer-lhe Mercê de o tomar por Escultor da Minha Real Casa, que se acha vago ha muitos annos; com o qual o Emprego haverá 350 rs. de Moradia por mez, e trez quartas de cevada por dia segundo Ordenança; e assim mais 20\$ rs. de

⁴⁰⁵ IAN/TT, *Intendência de Obras Públicas*, lv. 1 (1769-1794), fls. 140-140v.

⁴⁰⁶ LIMA, 1989, p. 287.

ordenado cada anno pago tudo no Thesoureiro das Moradias, com o vencimento de 28 de Agosto d'este presente anno em diante, não obstante os Escultores da Minha Casa não perceberem a dita Moradia, cevada, e ordenado, de que lhe faço Mercê, e Mando estabelecer ao referido Emprêgo, etc⁴⁰⁷.

Em termos de liberalidade régia, os efeitos práticos na fidelização de Machado de Castro, agora um *servitù particolare*, corroboraram para que ele transpusesse qualquer margem tutelar das corporações presente no ambiente em Lisboa, mesmo que esse já estivesse sob encargo régio há alguns anos (que não significava exclusivismo), tratava-se de uma oficialização tutelar através de beneplácito régio.

Em pouco tempo de sua nomeação, ou talvez antes mesmo dela ser oficializada, Machado de Castro havia sido encarregado de outra importante encomenda régia. Na mesma carta enviada a Manuel do Cenáculo que mencionamos há pouco, Machado de Castro também informa que “[...] há intentos de levantar Estatua a Rainha N. S.^{ra} [...]” e que já havia sido “[...] incumbido de a projetar: fiz 3 desenhos diferentes; porem com prisão de idea, por ser particular: fala se em ser publica; e em tal caso precisão os taes desenhos mais magnificencia”⁴⁰⁸. Pelo que se reteve do relato do escultor, mesmo após ganhar crédito perante a corte com a sua fidelização à casa real, sua criatividade artística ainda esbarrava em interesses superiores. Ou seja, não se tratava ainda de um artista livre das amarras impostas por terceiros (mesmo depois de desembaraçar-se das corporações), para criar algo proveniente de seu gênio artístico, autônomo de sua produção cultural.

O monumento havia sido encomendado por D. Tomás Xavier de Lima e Nogueira Teles da Silva (1727-1800), 13º Visconde de Vila Nova de Cerveira e 1º Marquês de Ponte de Lima, que passou a ocupar o lugar de Pombal na Secretaria de Estado do Reino durante o reinado mariano. O primeiro-ministro era proveniente da primeira nobreza do reino e sua escolha para o ministério passou a ser considerada uma espécie de reparação, já que seu pai era um dos presos políticos que havia perecido em cárcere durante o reinado josefino⁴⁰⁹.

Num documento produzido por Machado de Castro e enviado ao Marquês de Ponte de Lima, o escultor apresentou três modelos para o projeto. Entretanto, em primeiro lugar o

⁴⁰⁷ LIMA, 1989, p. 354-355.

⁴⁰⁸ LIMA, 1989, p. 288.

⁴⁰⁹ BEIRÃO, Caetano, **D. Maria I, 1777-1792: subsídios para a revisão da história de seu reinado**, 3. ed. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1944, p. 87

artista faz algumas considerações que considera importante. Para ele, “o artista é obrigado a contemplar muito maduramente que acção, ou feito há-de representar o heroe que vai a figurar; feito que deve servir-lhe de assumpto para a sua composição [...]”⁴¹⁰. Assim, por se tratar de uma soberana mulher, o artista considerou um feito ainda mais dificultoso, pois se devia preocupar com a “[...] decencia, a moderação do sexo fazem incomparavelmente mais difícil e ariscado o assunto [...]”⁴¹¹. É importante destacar que na série de monumentos régios de carácter público na Europa, não há estátuas régias femininas para se ter como parâmetro, por isso, presou-se pela noção de *decorum*, de uma mulher caricatamente devota, virtuosa e pudica.

Dos três projetos apresentados por Machado de Castro, o Marquês de Ponte e Lima escolheu o segundo (ver figura 21). Tratava-se de uma representação da

[...] soberana vestida de heroína coroada de louro, segurando o bastão de commando de oliveira, symbolisando a auctoridade superior e pacífica; sem lhe pegar de modo que indique atividade, mas sim socego e doçura; e com a mão direita mostre estar protegendo os dominios nas quatro partes do mundo, representados no globo que tem nos pés⁴¹².

A carga ideológica imbricada na construção do discurso de Machado de Castro pode ser compreendida, em poucas palavras, a partir de sua oposição ao modelo adotado para o monumento pombalino. Isso porque, o atualizado estudo feito por Machado de Castro, a partir dos protótipos franceses (em especial a estátua do Bem-Amado, Luís XV), revela a rejeição da cariz marcial e a opção pela representação da autoridade pacífica, que parecia caber melhor à imagem institucional escolhida para o governo mariano⁴¹³.

A Estátua Pedestre de D. Maria I foi idealizada por Machado de Castro e executada por seus discípulos Faustino José Rodrigues e Feliciano José Lopes, em mármore de Pêro Pinheiro (freguesia do Conselho de Cintra), o mesmo utilizado nos grupos laterais da Estátua Equestre de D. José I. Embora Machado de Castro apontasse a possibilidade de a estátua figurar como monumento público, na verdade acabou sendo destinada à Biblioteca

⁴¹⁰ LIMA, 1989, p. 333.

⁴¹¹ LIMA, 1989, p. 333.

⁴¹² LIMA, 1989, p. 354-355.

⁴¹³ FARIA, 2014: 100

Pública de Lisboa que se fundou em 29 de fevereiro de 1796⁴¹⁴, período em que a rainha já havia sido considerada incapaz de governar e afastada de seus funções (1792).



Figura 23: Fotografia da Estátua Pedestre de D. Maria I, de autoria de Joaquim Machado de Castro. Fonte: **O Virtuoso Criador**, Joaquim Machado de Castro. Catálogo da Exposição no MNAA, Lisboa, 2012.

Outra importante informação que pudemos reter da carta enviada a fr. Manuel do Cenáculo é que Machado de Castro preparava o seu memorial da Estátua Equestre de D. José I, a obra escrita mais consagrada de sua carreira. O artista comentava que, no que diz respeito as suas

[...] applicaçõens, não posso ter estudiosas como desejo, e devem ser, gastando mayor parte do tempo em figuras de barro, e á pressa: porem furto ao descanso o tempo q' posso, p.^a applicar me; e trago na forja hum Descrição da nossa Estátua Equestre, declarando como he, e como deveria ser; mostrando os estudos q' fiz; com huma lista dos monumentos q' existem dessa classe; e com huma symettria equestre, q' nenhum artista publicou athe agora. Esta obra levará 12 ou mais estampas: he obra de m.^{to} trabalho, mas tem bastante adeatamento⁴¹⁵.

⁴¹⁴ LIMA, 1989, p. 335-336.

⁴¹⁵ LIMA, 1989, p. 288.

O projeto da obra, como ele mesmo mencionou, era laborioso, e devido a falta de tempo, a trabalho só foi concluído dez anos depois, em 1793⁴¹⁶. Mesmo assim, o livro só foi publicado em 1810. Tal demora, se deveu, segundo Machado de Castro, aos seus muitos retoques à obra, mas também por problemas de trâmite com as casas editoriais.

A militância de Machado de Castro na elevação do estatuto do escultor ao longo da década de 1780 incorporou novas formas discursivas, como procuramos apresentar, o que parece ter sido pouco comum em Portugal, talvez, até mesmo inédito. Um artista/escultor, “letrado”, se propondo a discutir e propor temáticas e métodos relativos ao seu *campo* de atuação, em espaços de discussão (o da cultura letrada) que “não” faziam parte do seu meio, no qual havia inexpressivas participações de artistas, assim como produções escassas.

Já no ano de 1783, os aprendizes Luís José, Faustino e Feliciano⁴¹⁷ tinham concluído os dois primeiros ciclos formativos dedicados ao curso (cinco anos no desenho, dois anos na modelagem) e entrariam no terceiro estágio, dedicado à transposição para o mármore⁴¹⁸. A mão de obra aumentava e as demandas de novos trabalhos também com a encomenda do repositório de esculturas da fachada e interior da Basílica da Estrela (ver figura 22), obras que compreende o ciclo das grandes construções do período mariano.



⁴¹⁶ LIMA, 1989, p. XVIII.

⁴¹⁷ As fontes analisadas por M. F. Faria revelam que Feliciano José Lopes havia disso admitido, em 1781, com o curso de desenho já concluído, provavelmente não realizado na Aula de Escultura de Lisboa. Cf. FARIA, 2008b, p. 60.

⁴¹⁸ FARIA, 2008b, p. 33.

Figura 24: Fachada da Basílica da Estrela, em 2008, fotografia de Carlos Luís Cruz. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Bas%C3%ADlica_da_Estrela#/media/Ficheiro:Basilica_estrela_1.jpg. Acesso em: 02/07/2019.

Em decorrência do aumento progressivo das demandas artísticas da corte, Machado de Castro ampliou a quantidade de discípulos e ajudantes da Aula e Laboratório de Escultura. Em 1783 admitiu Cipriano José e Bartholomeu Eusébio de Lima como novos discípulos, e em 1785, Rodrigo José Cardoso e António Campino. Além disso, também incorporou em seu quadro de escultores associados o italiano Pietro Antonio Giovanni Battista Avogadri (1719-1793), conhecido em Portugal por Pedro António Luquez. Avogadri nasceu em Bioggio, hoje uma comuna localizada nos alpes suíços, mas que na época fazia parte da Itália. Pedro Avogadri foi o primeiro oficial de escultor admitido por Alessandro Giusti na obra de Mafra, em 1753, o que pode indicar uma experiência madura na escultura pétrea. Em Lisboa, antes mesmo da chegada de Giusti, Avogadri já estava a serviço de nomes de relevo, como os escultores italianos João António Bellini (1690-1758), de Pádua, e Alessandro Tanzi (1690-1770), de Carrara⁴¹⁹. No ano de 1785, Pedro Avogadri foi dispensado, assim como os demais integrantes da basílica mafrense que ali encerravam suas atividades, motivo pelo qual migrou para a corte.

Em Lisboa, Machado de Castro abrigou o antigo colega de profissão em seu Laboratório de Escultura, recebendo um ordenado de 700 rs, valor inferior ao que auferia em Mafra, cerca de 1\$000 rs⁴²⁰. O fato é que com a aquisição de Pedro Avogadri, o Laboratório de Escultura de Lisboa aumentava a sua capacidade produtiva, significativamente.

Outro ponto importante a se destacar é que, por volta de 1784, a documentação coligida por M. F. de Faria denota que a Aula e Laboratório de Escultura não mais se encontra em funcionamento na Fundição do Real Arsenal do Exército, onde havia subsistido desde 1772 quando se iniciou os trabalhos da Estátua Equestre. Havia sido destinado àquelas atividades um novo espaço, localizado no Tesouro Velho, topônimo que corresponde ao espaço atingido pelo *Sismo de 1755*, onde antes existia o Palácio dos Bragança, naquele tempo ainda em ruínas⁴²¹.

Nesse período, D. Anna Bárbara deu à luz ao terceiro filho em sete de março, tratava-se de uma menina, Mariana Perpétua de Castro e Sousa Machado⁴²². O casal escolheu para

⁴¹⁹ QUADROS, 2012, p. 261-266.

⁴²⁰ QUADROS, 2012, p. 269.

⁴²¹ FARIA, 2008, p. 26.

⁴²² PT/TT – **Registos Paroquiais**, Lisboa, Santa Engrácia, Baptismos, Livro 12, fl. 140 (Rolo 1085)

apadrinhá-la o Sargento-mor e coronel José Teixeira e sua esposa D. Catharina Peregrina Clara Teixeira da Conceição. Um ano depois, em 23 de agosto de 1785, nasceu quarta e última filha do casal, Maria Benedita de Castro e Sousa Machado⁴²³. Na ocasião Machado de Castro tomou como padrinho o Inspetor-Geral das Obras Públicas Anselmo José da Cruz Sobral (1728-1802)⁴²⁴. Fidalgo da casa real, Anselmo José também acumulou a função de Comendador da Ordem de Cristo durante o governo mariano.⁴²⁵ Contudo, é importante sublinhar que o ramo dos *Cruzes* compunha a ascendente burguesia que ganhou destaque durante o reinado josefino e foram grandes aliados do Marquês de Pombal. Os três irmãos “*Cruzes*”, José Francisco, Joaquim Inácio e Anselmo José conquistaram o estatuto de *Homens de Negócios*⁴²⁶, durante o referido período. Segundo Mario Eurico Lisboa, os

‘Cruzes’ foram figuras centrais desta época de transformação, ocupando por larguíssimos períodos cargos importantes na estrutura funcional do reino como o de Provedor da Junta do Comércio, Tesoureiro-mor do Erário Régio, Inspector/Fiscal das Obras Públicas, Administrador das Alfândegas e Contratador Geral do Tabaco⁴²⁷.

Acreditamos que o conjunto de arranjos sociais e alianças construídas por Machado de Castro ultrapassavam o âmbito profissional ou o exclusivamente pessoal. Na verdade, o emaranhado de alianças que o artista empreendeu parecem revelar uma estratégia em diferentes frentes para obter reconhecimento e acúmulo de capital simbólico. Tal expediente se mostrou essencial na consolidação de sua trajetória e posição dentro do incipiente *campo* artístico em Portugal.

3.5. A ESCOLA DO INTENDENTE: ENTRE CONTINUIDADES E DESCONTINUIDADES DO ENSINO DO DESENHO (1785-1788)

A Academia do Nu, como vimos, embora tenha perdurado por aproximadamente dois anos (1780-1781), não se mostrou autossuficiente para se manter em funcionamento de

⁴²³ PT/TT – **Registos Paroquiais**, Lisboa, Santa Engrácia, Baptismos, Livro 12, fl. 207v. (Rolo 1085).

⁴²⁴ Cargo que havia ocupado seu irmão Joaquim Inácio da Cruz, entre 1771-1772.

⁴²⁵ Lisboa, Mario E. (2009). **O Solar do Morgado de Alagoa**: os Irmãos Cruz e os Significados de um Património Construído (Segunda Metade do Século XVIII). (Dissertação de Mestrado). Lisboa: Universidade Aberta, 2007, p. 29-36.

⁴²⁶ Essa nova realidade aplicada aos comerciantes e mercadores intitulado-os “homens de negócios”, conferia-os um novo status social, inscrevendo-os dentro de uma esfera de “distinção simbólica” no âmbito social.

⁴²⁷ LISBOA, 2007, p. 38.

forma autônoma. O prognóstico de sua descontinuidade se verificou precocemente, tendo em vista a ausência de vitalidade orgânica de seu corpo diretório — que digladiava entre si —, mas também em detrimento de rixas firmadas por grupos opositores que semeavam desavenças em seu âmago. Além disso, as escassas condições materiais de que dispunha desfavoreciam a sua regularidade funcional, principalmente após perderem o local que ocupavam para a realização de suas atividades de ensino.

Apesar do malsucedido empreendimento, em 17 outubro de 1785, o Intendente Geral de Polícia da Corte e Reino, Diogo Ignácio de Pina Manique (1733-1805)⁴²⁸, decidiu apoiar o ensino do nu na corte, criando o que Carneiro da Silva chamaria mais tarde de *Régia Academia Ulyssiponense de Pintura, Escultura e Architectura*⁴²⁹, mas que se vulgarizou pelo nome de *Escola do Intendente*⁴³⁰. O estabelecimento contava com o patrocínio da Academia de S. Lucas e, a princípio, as aulas foram sediadas, provisoriamente, na própria residência de Pina Manique, localizada na freguesia dos Anjos. Porém, logo se preparou adequadamente um salão e a escola ganhou um espaço próprio “[...] na rua dos Camillos [...]”. O antigo topónimo referido por Cyrillo corresponde à rua em que ficava a casa ocupada pelos padres da Ordem de Clérigos Regulares Ministro dos Enfermos, local chamado de Casa de São Camilo de Lélis. A sua sede em Lisboa localizava-se no Poço Borratém, na antiga Capela de São Mateus e a poucas quadras da Casa Pia, área deveras afetada pelo sismo de 1755, onde os padres buscavam dar assistência espiritual aos sobreviventes da catástrofe desde 1759 quando para lá se mudaram⁴³¹. No local escolhido para sediar a *Academia do Intendente* havia funcionado por algum tempo uma livraria dos referidos padres e se encontrava vago, ao que parece⁴³².

Antes de tratarmos propriamente da Academia do Intende, é importante tecer algumas considerações sobre o ambiente no qual se insere esse estabelecimento artístico. Pina Manique, seu fundador, foi um fidalgo da corte, formado em leis pela Universidade de Coimbra e, em sua longa carreira tanto na magistratura quanto no funcionalismo público,

⁴²⁸ Figura controversa da historiografia portuguesa, marca da visão dualista de um agente contrarrevolucionário e retrogrado que, entretanto, é visto, certas vezes, como um progressista que aderiu ao paradigma reformador da Ilustração. Cf.: TAVARES, Adérito. *A casa pia de Lisboa*: breve síntese histórica. [s/d].

⁴²⁹ Em um estatuto que nunca chegou a ser publicizado, mas que Cyrillo acredita ter sido criado para essa escola.

⁴³⁰ RIBEIRO, 1872, p. 26.

⁴³¹ PAIVA, José Pedro; RAMOS, Júlio. *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*. Vol. XXX. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017, p. 113.

⁴³² MACHADO, 1823, p. 29.

ocupou cargos relevantes, por vezes acumulando funções de relevo. Durante o período pombalino foi designado para atuar como Juiz do Crime no bairro de Castelo (1758) e depois foi promovido para atuar como Corregedor do Crime no bairro de Alfama (1765). Dado ao eficiente desempenho com que cumpriu os cargos, alcançou maior destaque ocupando uma sequência de cargos de chefia como o de Desembargador da Relação e Casa do Porto (1768), Desembargador do Paço e Desembargador Extravagante da Casa de Suplicação (1771), Fiscal da Junta de Administração da Companhia da Paraíba e Pernambuco (1774) e Contador da Fazenda (1776)⁴³³.

Porém, foi durante o governo de D. Maria I que Pina Manique adquiriu amplos poderes, em especial, quando foi nomeado Intendente Geral de Polícia do Reino (1780), sendo ele o segundo a ocupar o cargo criado por D. José I, em 1760⁴³⁴. A rainha não só nomeou Pina Manique para o cargo mais importante da segurança pública do reino, como também ampliou seus poderes através de um alvará régio de 15 de janeiro de 1780, concedendo a ele *status* equivalente à de ministério e lhe dando assento particular no Conselho Real.⁴³⁵ Segundo a historiadora Neuma Brilhante Rodrigues essa tomada de decisão garantiria à corte lusa um importante instrumento de manutenção da ordem que solidificava a governabilidade do Estado⁴³⁶. Junto a função de Intende de Polícia, Pina Manique acumulou o cargo de Provedor Geral das Alfândegas do Reino (1781), expandindo assim seu poder tutelar e estratégico.

O Intendente de Polícia priorizou já em seu primeiro ano no cargo um projeto inédito no contexto luso e carregado de um sentido civilizador. Tratava-se da Casa Pia, fundada em 1780, cujo projeto pedagógico inseria-se na esteira da filosofia rousseauiana de ensino, “responsabilizando a sociedade, em primeira instância, pela marginalidade e pelo crime, aconselhava uma política preventiva, mais do que repressiva”⁴³⁷. Partindo dessa política, a Casa Pia tinha por público alvo: crianças órfãs, prostitutas e outros setores marginalizados dessa sociedade. Deve-se salientar, contudo, que a formatação de ensino da instituição não se limitava somente a uma iniciação propedêutica às atividades

⁴³³ MARANHÃO-FILHO, Péricles. Carta de Pina Manique: tourettismo, desabafo sarcástico ou folclore? Nota histórica. In: **Rev Bras Neurol**, 44 (2): 47-50. 2008, p. 48.

⁴³⁴ PORTUGAL. Leis, decretos etc. **Alvará com força de Lei da criação da Intendência Geral da Polícia e seu Regulamento, de 25 de Junho de 1760**. - [Lisboa]: reimpresso na Officina de Miguel Rodrigues, [1760].

⁴³⁵ RODRIGUES, Neuma Brilhante. Para a utilidade do Estado e “Glória à Nação”: a Real Casa Pia de Lisboa nos tempos de Pina Manique (1780-1805). In: **Territórios e Fronteiras**, v. 1, n. 2, p. 25-46, 2008.

⁴³⁶ RODRIGUES, 2008, p. 25.

⁴³⁷ TAVARES, [s/d], p. 1

laborais, como outras congêneres europeias, a exemplo da instituição pedagógica criada pelo suíço Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827). Embora se desenvolvesse pelo viés humanista de um projeto técnico-profissional vinculado à manufaturas e profissões afins, mostrou ir além disso, visto que muitos dos indivíduos que ali estudaram vieram a se tornar “lentes universitários, oficiais do Exército ou da Marinha, pintores e escultores, prelados e magistrados”⁴³⁸.

Para os interesses de nosso trabalho é importante apontar que a Casa Pia também preconizava o ensino criativo através do Desenho. O próprio Machado de Castro referencia a iniciativa de Pina Manique, responsável pelo “[...] o utilíssimo estabelecimento da Casa Pia; na qual para regular, e aproveitar a mocidade desordenada e desamparada, erigio varias escolas civís, e Moraes; e entre ellas huma Aula de Desenho [...]”⁴³⁹. De fato, a primeira Aula de Desenho foi realizada em 23 de abril de 1781, no Castelo de S. Jorge, onde se localizava a Casa Pia, e teve como lente o pintor de origem mineira, António Fernandes Rodrigues (1724-1804)⁴⁴⁰. Poucos anos depois, a Casa Pia enviou sua primeira leva de promissores artistas para Roma. Segundo Cyrillo, em 1785, Pina Manique mandou José Alves de Oliveira (pintura), Joaquim Fortunato de Novais (arquitetura) e João José de Aguiar (escultura) para apreenderem diretamente com os mestres italianos⁴⁴¹.

Ao que sugere os indícios, foi a partir dessa carência de instituições acadêmicas na corte lusa, e visando superá-la, que Pina Manique decidiu refundar a extinta Academia do Nu, em 1785. Para tanto, o Intendente convidou os principais expoentes das Aulas Régias na corte para lecionarem as suas aulas. Entre eles esteve o pintor Joaquim Manuel da Rocha, o escultor Joaquim Machado de Castro e o gravador Joaquim Carneiro da Silva, a princípio, depois somou-se ao corpo docente os pintores Pedro Alexandrino, Eleutério Manoel de Barros (que havia acabado de chegar de Roma) e António Fernandes Rodrigues. Devido ao falecimento de Joaquim Manuel da Rocha em dezembro de 1786, convidou-se o pintor Cyrillo Volkmar Machado para seu substituto. Esse foi o primeiro corpo diretório das aulas da *Academia do Intendente*, todos professores experientes e com um currículo profissional já consolidado.

⁴³⁸ TAVARES, [s/d], p. 4.

⁴³⁹ CASTRO, 1788, p. [s/n].

⁴⁴⁰ MACHADO, 1823, p. 28.

⁴⁴¹ MACHADO, 1823, p. 31.

Não temos dados tão precisos acerca de como se organizava essa escola, mas partindo da premissa que, de forma geral, quase todos os seus professores haviam desempenhado algum papel na primeira ou segunda Academia do Nu, acreditamos que o ensino não estaria muito distante da proposição inicial. Se preconizou o estudo do desenho do nu através do “acto” de exposição de modelo vivo.

Graças aos *Livros de Despesas* da academia podemos ter uma dimensão do desembolso com as diárias pagas aos modelos. As datas que utilizamos como referência dizem respeito aos anos de 1791 a 1797, e segundo constam desses documentos, em 12 de fevereiro de 1791, foi “pago a dois homens que servem de modelo na Academia do Nuo de seis dias a cada hum a 160 rs, 1\$920”⁴⁴², seis anos depois, em 21 de fevereiro de 1797, registrava-se o “[...] pagamento feito a dois homens Servem de Modelo na Academia do Nuo, 1\$6000 rs”⁴⁴³ e no mês seguinte pagaram “[...] aos modelos que servem na Aula do Nú nas semanas que findarão em 23 de Fevereiro e 2 de Março que trabalharam 12 dias a 320 rs, 3\$840”⁴⁴⁴. Os pagamentos dos modelos vivos não sofreram correções nas diárias entre 1791 e 1797, sendo mantido o jornal de 160 rs. ao dia e a quantidade de dois modelos.

Embora o funcionamento da *Academia do Intendente* continuasse garantido, Cyrillo aponta que o intercâmbio luso-romano voltou a ser uma prática predominante, verificando-se o envio de novas remessas de agentes lusos para Roma em 1785, 1787 e 1788, e que até o ano de 1795 se chegou ao número aproximado 18 ou 20 alunos⁴⁴⁵. Em nosso entendimento, esse intercâmbio também se deu sobre ótica do trato institucional da política do governo mariano e de seu esforço em manter uma posição de neutralidade diante dos conflitos internacionais. A esse respeito, é importante destacar a articulação de D. Maria I para reconciliar as relações diplomáticas junto a Santa Sé, que resultou, por exemplo, na devolução da responsabilidade sobre o sistema tríplice de censura à Igreja e garantiu a ela uma margem considerável de ingerência sobre assuntos de cunho não só religiosos, como também seculares⁴⁴⁶.

⁴⁴² Livro de Despesas. Vol. I, 1791-1792. Fl. 6v, 12 de fevereiro de 1791 (A. C. P. L.).

⁴⁴³ Livro de Despesas. Vol. IV, 1797-1798. Fl. 1v, 21 de janeiro de 1797 (A. C. P. L.).

⁴⁴⁴ **Livro de Despesas**. Vol. V, 1799-1800. Fl. 1v, 18 de março de 1797 (A. C. P. L.).

⁴⁴⁵ MACHADO, 1823, p. 33.

⁴⁴⁶ Girola, Maristela Kirst de Lima. História da literatura e censura: o caso das Novas cartas portuguesas. In: **IX Seminário Internacional de História da Literatura**, 2012, Porto Alegre. Anais do IX Seminário Internacional de História da Literatura. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012. p. 559.

A recuperação dessas relações diplomáticas também passou pelo crivo do reestabelecimento da permuta de recursos humanos e de bens simbólicos importados da sede papal. Haja vista que, novamente, foi posto em prática o envio de agentes lusos para se formarem em Roma através de financiamento estatal, algo que a política pombalina havia se esforçado em coibir, ou ao menos desestimular. Buscou-se durante o governo josefino a profissionalização dos diferentes ofícios lusos por meio da formação *in loco*, a partir da fundação de aulas régias nos principais centros artísticos de Portugal, mesmo que esses serviços prestados pelos mestres, lentes das aulas, fossem terceirizados de cortes estrangeiras, em especial da França e da Itália. Ou seja, o consulado pombalino visou fomentar, essencialmente, a criação de instituição de ensino vinculadas às grandes obras — no caso da escultura a fundação da Escola de Escultura de Mafra (1752) e a Aula de Escultura de Lisboa (1771) —, que pudessem suprir essa carência nacional. Contudo, o período mariano esteve muito mais voltado para uma agenda de reconciliação e restituição de alguns compromissos adotados ainda no governo joanino.

Passados dois anos desde a inauguração da *Academia do Intendente*, a convite de Pina Manique, em 24 de dezembro de 1787, Machado de Castro pronunciou o seu “*Discurso sobre as utilidades do Desenho*” (1788), que no ano seguinte viria a ser impresso sob sua pública autoria, e não mais em “anonimato” como havia sido publicizada oito anos antes sua “*Carta que hum afeiçoado ás artes do Desenho escreveo a hum alumno da escultura*” (1780). Perante grande parte dos ilustres nobres da corte lusa, em data comemorativa da semana de aniversário da rainha D. Maria I, discursou Machado de Castro na Casa Pia do Castelo de São Jorge sobre um tema de notório interesse daqueles pares da *Academia do Intendente*, a defesa das Belas Artes.

A partir do discurso que saiu impresso, marcado pelo tom panegirico, parece revelar a figura de um agente atento e fiel aos princípios retóricos e áulicos assentes numa sociedade de corte do Antigo Regime. Sua dedicatória inicial a S. A. R. (Sua Alteza Real) demonstra decoro ao se apresentar como “[...] sendo hum mero Artista [...]” que veste agora “[...] as apparencias de Litterato para chegar aos pés do Throno [...]”. É possível que as escusas não se fizessem apenas por simples decoro, mas com certo ar de ironia velada, não à rainha, mas sim contra a “classe” letrada que fazia ilações contra sua conduta, considerando-a “ousada” e até mesmo “insolente”. Ao menos é o que sugere Machado de Castro em confidência ao fr. Manuel do Cenáculo, em carta de 16 de março de 1788, onde revelava que

[...] hum caso q' acaba de succeder-me, a resp.^{to} das mesmas Artes me estimula m.^{to} os desejos de prostrar me na presença de V. Ex.^a p.^a mostrar-lhe o meu peito, e pedir lhe quisesse ouvir de confissão hum magoado Artista, a q.^m se paga com ingratitude, e ignominia, o zelo q' tem pelo bem da Patria⁴⁴⁷.

Os motivos de tal indignação não foram revelados na referida carta. Somente após receber a resposta de fr. Manuel do Cenáculo que Machado de Castro parece ter decidido expor os inconvenientes que o assolavam. Em nova carta de 26 de agosto de 1788, o artista dizia:

Offereço a V. Ex.^a, a incluza traveçura do limitado engenho; e como V. Ex.^a alem de ser m.^{to} Sabio, he hum verdadeiro Amador das Bellas Artes, julgo q' me desculpará a falta de intrometer-me a Orador; contemplando a falta de taes escritos em a nossa Nação. Ao menos, terei o gosto de desafiar engenheiros mais instruidos, e felices q' tirem a Patria do vergonhoso Silencio em q' tem dormido athe agora. O fruto q' logo tirei desse trabalho, foi huma afronta, q' me tem custado m.to: e como não devo abusar da Benignid.^e de V. Ex.^a com carta m.^{to} extença, ao Snr.^o Fr. Vicente Salgado relatarei o facto p.^a q' em conversação o participe a V. Ex.^a⁴⁴⁸.

Em carta escrita no dia seguinte, 27 de agosto de 1788, dirigida a fr. Vicente Salgado (1732-1802), um padre franciscano da ordem dos terceiros e influente cronista subordinado a Cenáculo em Évora, Machado de Castro havia exposto com maior clareza o assunto. Dada sua proximidade com o fr. Vicente Salgado, o artista referencia que o padre teria “[...] honrado já com a sua presença a m.^a Aula, e Laboratório [...]”⁴⁴⁹. Apesar dessa aparente proximidade, Machado de Castro confessa certo constrangimento em se expor ao prelado: A “[...] primeira loucura q' confesso, a deliberação desta carta; a segunda he a q' tive em intrometer-me a Orador, ajustando-me bem o adagio de meter-me em *botas tendo as pernas tortas*”⁴⁵⁰. Logo, podemos ver que a inquietação do artista decorre de um inconveniente de *campo*, pois estava intervindo em área monopolizada pela classe letrada, posto que artistas não se embrenhavam nessa seara, não segundo os costumes em Portugal. O motivo para tanto estardalhaço era “[...] o papel impresso, q' incluzo remeto, e ofereço a V. R.^{ma}, tem me cauzado grande desgosto [...]”⁴⁵¹, pois o

⁴⁴⁷ LIMA, 1989, p. 289.

⁴⁴⁸ LIMA, 1989, 298-299.

⁴⁴⁹ LIMA, 1989, p. 308.

⁴⁵⁰ LIMA, 1989, p. 308.

⁴⁵¹ LIMA, 1989, p. 308.

assunto que buscava aduzir concernia a um tema caro ao seu *métier*, por tratar-se de uma defesa pública de seu *campo* de atuação e ao estatuto de sua profissão. Apontava que

[...] varios figuroens (e alguns de roupas talaes) vociferavam contra o Desenho, e suas Aulas, reputando as superfluas, e de nenhuma utilidade ao Estado. Outros, reputando a Arte Fusoria m.^{to} superior ás do Desenho; julgando a pertencente as Sciencias, por comprehender parte da Mathematica e da Quimica⁴⁵².

Contudo, ao tentar publicar tal material lhe foi negada a “[...] licença p.^a imprimir-se; parecendo ser indigno da Nação Portuguesa”⁴⁵³. E que, diante da negativa, teve que recorrer da “[...] proteção de hum dos Senhores Deputados, cujo discernim.^{to} não julgo enredado com teas de aranha [...]”⁴⁵⁴. Além disso, [...] pedi licença p.^a outra paridade; e supliquei q’ = combinando-se Autor com Autor, e papel, com papel, se o meu, se o Caramuru do [fr. José de Santa Rita] Durão”⁴⁵⁵. Por fim, Machado de Castro revelava que conseguiu as devidas licenças para publicar seu texto, mas não sem antes fazer alguns ajustes de alteração de título, principalmente no que dizia ao seu nome de batismo, alterou-se “oração” por “discurso” conforme orientado, e foi também solicitado para “[...] moderar-lhe algumas passagens declamatórias [...]”⁴⁵⁶. Assim, encerravam-se os informes mais importantes das epístolas trocadas acerca desse episódio.

Procuramos analisar a trajetória pública de Joaquim Machado de Castro, à luz do contexto em que o artista atuou, buscando evitar o risco de incorrer em naturalizações típicas de análises fragmentárias. Pelos dados auferidos nessa pesquisa, acreditamos que há indícios suficientes para afirmar que Machado de Castro dedicou grande esforço em angariar *capital social* ao longo de sua trajetória, suas articulações, sejam elas com diversos segmentos da nobreza lusa ou com membros de relevo da esfera eclesiástica foram apresentados ao longo deste trabalho e lançam luz sobre as estratégias traçadas pelo artista. Além disso, retomando aqui os apontamentos de P. Bourdieu⁴⁵⁷, o episódio da publicação do opúsculo parece revelar a dificuldade de transferir *capital simbólico* de um *campo avant-la-lettre* extremamente tênue e culturalmente ainda estigmatizado como o da arte, para um *campo* solidificado e autônomo como o do letrado.

⁴⁵² LIMA, 1989, p. 308-309.

⁴⁵³ LIMA, 1989, p. 309.

⁴⁵⁴ LIMA, 1989, p. 309.

⁴⁵⁵ LIMA, 1989, p. 309.

⁴⁵⁶ LIMA, 1989, p. 309.

⁴⁵⁷ BOURDIEU, 1989, p. 11-12/65-66.; BOURDIEU, 2007, p. 126.

Ao que parece, Machado de Castro tinha clareza das estratégias que adotou e sabia o que queria construir. Reconhece, por exemplo, que a “classe” artística lusa não lograria sucesso em se livrar das amarras sociais dos ofícios mecânicos sem conseguir consolidar um discurso perene acerca do aspecto intelectual de seus ofícios. Para isso, seria necessário produzir literatura nacional acerca do tema, espelhado num discurso de modernização e civilização que teria como exemplo as congêneres europeias que mais se aproximavam de modelos aceitos como superiores do ponto de vista cultural. Por isso, a necessidade de se inspirar nos cânones gregos e romanos da Antiguidade, sendo inclusive, necessário mostrar que os artistas portugueses viviam na completa indigência se comparados com os artistas franceses e italianos.

Dentro dessa compreensão, o *adagio de meter-se em botas tendo pernas tornas* parece revelar justamente a consciência de Machado de Castro sob a necessidade de cobrir nichos tão importantes para a elevação do estatuto do artista e para se destacar o mérito do seu *métier*, mediante a militância dentro do espaço político que transitava, o espaço da corte e enquanto *artista de corte*. Essa conquista e reconhecimento obviamente não foram mérito de um indivíduo, mas resultou de iniciativas em redes que foram engenhosamente articuladas pelos artistas mediante tutela da classe nobre e eclesiástica. Prova disso está no fato de um ano depois da publicação da obra (1788) de Machado de Castro, em 1789, o gravurista Joaquim Carneiro da Silva saiu em sua defesa publicando um artigo no Jornal Encyclopedico intitulado “*Apologia da preeminencia da Arte da Esculptura, sobre a de fundir Estatuas de metal*”. Na ocasião, Carneiro da Silva fez questão de destacar “a preeminencia da arte da Esculptura, sobre a da Fundição de Estatuas, por ser a excellencia daquella sobre esta tão evidente”⁴⁵⁸. Mais tarde, o geógrafo veneziano Adriano Balbi (1782-1848) escreveria a seguinte sentença “[...] esse habilidoso artista, que poderia ser chamado de Canova Lusitano, nunca saiu de Portugal, e é discipulo do italiano Justi [...]”⁴⁵⁹. Aludindo ao seu legado algo tão consagrado em Portugal quanto a obra do grande artista italiano António Canova (1757-1822)⁴⁶⁰, coevo a Machado de Castro.

⁴⁵⁸ SILVA, 1789, p. 189.

⁴⁵⁹ “[...] Cet habile artiste, qu'on pourrait appeler le Canova Lusitain, n'est jamais sorti di Portugal, et est élève de l'Italien Justi [...]”. Tradução nossa. BALBI, Adriano. **Essai statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve, comparé aux autres états de l'Europe, et suivi d'un coup'oeil sur l'État actuel des sciences, des lettres et des beaux-arts parmi les portugais des deux hémishéres**. Tomo II. Paris: chez Reyck Gravier, libraires, 1822, p. CXCIX.

⁴⁶⁰ António Canova foi um célebre artista italiano de fins do século XVIII e início do XIX, sua vasta produção escultórica se insere na linha da produção neoclássica. Canova exerceu por quase toda a sua vida atividade artística em Roma. Lá foi nomeado Inspetor-geral das Antiguidades e Belas Artes do Vaticano

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa se norteou pelo desejo de contribuir para um melhor conhecimento acerca da trajetória social de Machado de Castro (1731-1788). Consideramos que o escultor foi e continua sendo um vulto que auxilia na compreensão das peculiaridades da sociedade de Antigo Regime na Península Ibérica. Sua trajetória permite enriquecer as discussões sobre a cultura política do ocidente europeu no Setecentos, por lançar luz sobre o tecido social e sua complexa arquitetura orgânica. Tratava-se de uma sociedade com clivagens e agudas tensões sociais que marcavam o trânsito de movimentos sociais como *Barroco* e *Iluminismo*, fenômenos — um cultural/político e o outro filosófico — que se mostram um tanto quanto antagônicos, que se “repelem”, compreendem a passagem, não tão concomitante, entre um Machado de Castro aprendiz e um Machado de Castro oficial de escultura. Ou, por possibilitar discutir determinadas naturalizações acerca das práticas de sociabilidade e estratégias de ascensão social, a despeito de um entendimento vulgarmente difundido da permanência de uma estática estratificação social no período analisado.

Embora nossa área de especialização não seja a das Artes ou da História da Arte, acreditamos que esse trabalho contribui também para a discussão de ambos os campos (mesmo que seja para criticá-lo), justamente porque dialoga com temas afins e agrega pontos de vista confluentes ou que se distanciam de algumas pesquisas produzidas até o presente momento. Dessa forma, é importante salientar que esse trabalho se valeu de grande parte dos estudos produzidos — como é possível ver através do referencial bibliográfico — e deve muito à robusta e minuciosa produção analisada, à vista disso, pretende tão somente se filiar à historiografia portuguesa com que dialoga, no intuito de agregar novos olhares.

Ao longo de sua confecção, a dissertação, que agora se encerra, acabou adquirindo camadas e se tornando uma simbiose dos diferentes campos de interesse sobre o personagem — Arte, História da Arte, História, Sociologia —, essa colcha de retalhos foi possibilitada pela soma de diversas leituras que realizamos ao longo dos anos de pesquisa.

(1802) e Diretor da Accademia di San Luca em Roma (1810). Sua fama o precedia e logo é convidado a atuar na França com certa exclusividade para a família do imperador Bonaparte no início do século XIX. MORAIS, Rui. As reproduções de obras de Antonio Canova e Bertel Thorvaldsen em gesso patinado e terracota do Museu Nacional Soares dos Reis. In: GENIUS LOCI – LUGARES E SIGNIFICADOS | PLACES AND MEANINGS – VOLUME 1, P. 425.

Temas esses que foram diluídos ao longo dos três capítulos, apontando continuidades e rupturas entre projetos políticos e governos distintos, analisando discursos e variadas linguagens artísticas, enfim, procuramos costurar a discussão conforme o devir desses processos históricos se desnuviava. O personagem, tema central, foi parte desse processo, se moldou e agiu como agente ativo na construção desse cenário dentro dos microcosmos sociais em que transitou.

Ao buscar reconstruir a infância e a formação profissional desse personagem no Capítulo 1, buscamos apresentar informações sobre sua trajetória familiar, apontamentos acerca da composição social de sua família e das estratégias de transmissão de saberes e legado profissional. Apresentamos ainda a formação curricular do personagem, traçando o perfil educacional orientado pelos diferentes mestres que agregaram conhecimento e aprimoramento de procedimentos técnicos distintos relativos à escultura, desde a mais tenra idade até 1770.

De tal modo, a discussão se pautou em apresentar a experiência, gabarito e repertório artístico adquirido por Machado de Castro, além de sua rede de contatos fiadas até o ano de convite para participar do concurso da Estátua Equestre de D. José I. Nosso intuito foi investigar como esse indivíduo, que nunca tinha realizado trabalhos autorais, tampouco, para qualquer encargo régio, conseguiu se destacar para que fosse escolhido como um dos competidores. Além disso, procuramos apontar que tal oportunidade ímpar, que possibilitou um grande salto na sua carreira profissional, esteve atrelada a questões que extrapolavam sua margem de agência, isso porque, a grande encomenda régia só se materializou enquanto parte do projeto de reconstrução da capital devido ao *Sismo de 1755* e foi reforçada pela construção de uma imagem institucional idealizada durante o consulado pombalino.

Por isso, o Capítulo 2 foi reservado integralmente para tratar das tensões políticas e de classes que envolveram a sua confecção, sobretudo, na apresentação da atmosfera política que se redefiniu a partir da composição do novo *staff* liderado por Pombal, assim como o “desprestígio” da antiga nobreza do reino, em detrimento da ascensão de uma “classe burguesa” que foi se notabilizando. Além disso, a escolha de Machado de Castro para agente do empreendimento régio coincidiu com a abrupta ruptura na Escola de Escultura Mafra e com a fundação do Aula e Laboratório de Lisboa (1771). O início da carreira autônoma e autoral de Machado de Castro enquanto oficial e mestre de escultura, rodeado

por seus apaniguados, se apresentou estável até que a morte do rei (1777) acabou fragilizando a regularidade de trabalhos. O complicado processo de transição política entre o governo josefino e mariano apresentava sinais de uma descontinuidade de alguns projetos implementados por Pombal, dentre eles a Aula e Laboratório de Escultura, que somente voltou a sua atividade regular em 1780, após quase três anos de suspensão parcial. Um dos pontos centrais desse capítulo foi buscar compreender a mudança de estatuto social de Machado de Castro, quando este foi condecorado com o hábito de Cristo (1778), e conseguiu com esse ato prebendial expiar a mácula mecânica de sua condição social.

A década de 1780, analisada no Capítulo 3, foi uma fase da trajetória de Machado de Castro que se caracterizou, em nosso entendimento, pela atuação do escultor em diferentes nichos — como artista áulico fidelizado à casa real portuguesa, em 1782, como professor de desenho, como um “letrado” e militante —, uma ação política pautada na sua intervenção no discurso em prol de um estatuto cimeiro para os artistas, e de sua liberdade profissional. Assim como, no arranjo de redes de sociabilidades, angariando zonas de influência, e, em sua atividade didática, visando dotar o espaço da corte de instituições responsáveis pela capacitação profissional de diferentes segmentos artísticos.

Nesse contexto, procuramos apresentar as dificuldades dos artistas de Lisboa em se associarem para fundação da Academia do Nu (1780) e a Academia do Intendente (1785). Independente dos processos de continuidades e descontinuidades desses estabelecimentos, importa dizer que Machado de Castro atuou ativamente como porta-voz dos pleitos de sua categoria social, visando não só subtrair o estigma social atrelado aos profissionais das artes, mas também garantir para esses profissionais um *campo* de atuação autônomo.

Por fim, é importante dizer que reconhecemos os limites do trabalho que aqui se encerra, assim como o potencial para dilatar e aprofundar algumas temáticas abordadas de maneira circunstancial, mas, que devido ao curto tempo de duração do mestrado e as dificuldades financeiras para viabilização de pesquisa *in loco*, não puderam ser tratadas mais adequadamente. Além disso, restam três décadas de vida desse personagem que ainda merecem ser tratadas em estudos posteriores. Ainda assim, esperamos ter contribuído para ampliar a abordagem temática sobre o personagem e as vicissitudes de sua época.

BIBLIOGRAFIA

FONTES

ACPL, **Livro de Despesas**. Vol. I, 1791-1792.

ACPL, **Livro de Despesas**. Vol. IV, 1797-1798.

ACPL, **Livro de Despesas**. Vol. V, 1799-1800.

ADB/UM – **Registos Paroquiais**, Braga, Sé, Baptismos, Livro 1, fl. 228v.

AIOT — **Livro das recepções e profissões da Irmandade da Ordem Terceira da Penitência de Mafra**. N.º 2

ANTT — **Cancelaria de D. José I**, Livro 69.

ANTT — **Habilitações da Ordem de Cristo**. Letra J, Mç. 46, N.º 14.

ANTT - **Registos Paroquiais**. Mafra, Santo André. Livro de Baptismos N.º 1.

ANTT - **Registos Paroquiais**. Lisboa, Madalena, Livro de Óbitos N.º 1.

AUC – **Registos Paroquiais**, Coimbra, Sé Nova (fundo da), Baptismos, Livro 3.

AUC – **Registos Paroquiais**, Coimbra, Sé Nova (fundo da), Casamentos, Livro 1.

AUC – **Registos Paroquiais**, Coimbra, Sé Nova (fundo da), Casamentos, Livro 2.

AUC – **Registos Paroquiais**, Coimbra, Sé Nova (fundo da) – Óbitos, Livro 3

BIBLIOTECA da Academia Nacional de Belas Artes, XX-7-12, **Livro de Matrícula dos Discípulos da Escola de Escultura nas Reais Obras Públicas**, Livro 1, 1772.

BLUTEAU, Rafael. **Vocabulário portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico, brasilico, comico, critico, chimico, dogmatico, dialectico, dendrologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero... autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos... -**. Coimbra: no Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-1728.

BPE, cod. CXXVIII/2-19.

CASTRO, Joaquim M. **Descrição Analytica da Execução da Estátua Equestre Erigida A Gloria do Senhor rei fidelíssimo D. José I**. Lisboa: Impensam Regia, 1810.

_____. Ao Rey Fidelissimo Dom José I. Nosso Senhor, colocando-se a sua colossal Estatua Equestre na Praça do Commercio. (1775). In: LIMA, Henrique de C. F. **Joaquim Machado de Castro Escultor Conimbricense**. Notícia Biográfica e Compilação dos seus Escritos Dispersos. 2 ed. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1989, pp. 59-69.

_____. Elogio ao senhor Francisco Vieira Lusitano. (1758). In: LIMA, Henrique de C. F. **Joaquim Machado de Castro Escultor Conimbricense**. Notícia Biográfica e Compilação dos seus Escritos Dispersos. 2 ed. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1989, pp. 3-13.

_____. Dicionário de Escultura. Lisboa: Livraria Coelho, 1937.

FIGUEIREDO, A. P. **Elogios dos Reis de Portugal**. Lisboa: Officina de Simão Theddeo Ferreira, 1785.

FREIRE, Francisco José. **Memorias das Principaes Providencias que se derão no Terremoto, que Padeceo a Corte de Lisboa No Primeiro de Novembro de 1755**. Lisboa: [S/N], 1758.

IAN/TT. **Casa de Suplicação**, Inventário, Letra J, mç. 351, cx. 2055.

IAN/TT, **Intendência das Obras Públicas**, lv. 1 (1769-1794).

IAN/TT, **Junta do Comércio**, mç. 68, cx. 218.

IAN/TT, **Junta do Comércio**, mç. 68, cx. 219

IAN/TT, **Junta do Comércio**, mç. 995, cx. 1117.

IAN/TT, **Junta do Comércio**, Livro de Registro Geral, n.º 118 (1775-1777).

IAN/TT, **Junta do Comércio**, Livro de Registro Geral, n.º 119 (1775-1780).

LIMA, Henrique de C. F. **Joaquim Machado de Castro Escultor Conimbricense**. Notícia Biográfica e Compilação dos seus Escritos Dispersos. 2 ed. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1989.

MACHADO C. V. **Colecção de Memórias, relativas a's vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portuguezes, E dos Estrangeiros, que estiverão em Portugal**. Lisboa: Na imp. De Victorino Rodrigues da Silva, 1823.

MATTOS, Augusto Cesar da Silva. Conimbricenses Ilustres (Esboços Biographicos) — IX. Joaquim Machado de Castro. In. **O Instituto**, vol. XI, 1862.

MELO, Sebastião José de Carvalho. Observações Mais Secretas. Lisboa, 6 de junho de 1775. In. **Revista litteraria. Periodico de Literatura, Philosophia, Viagens, Sciencias e Belas-Artes**. Tomo 11, 6º ano. Porto: Imprensa da Revista, 1843.

PINTO, Abílio Augusto da Fonseca. Conimbricenses Ilustres (Esboços Biographicos) — I. Diogo de Paiva Andrade. In. **O Instituto**, vol. XI, 1862.

PINTO, Abílio Augusto da Fonseca. Conimbricenses Ilustres (Esboços Biographicos) — IV. Francisco Jose Duarte Nazareth. In. **O Instituto**, vol. XI, 1862.

PINTO, Abílio Augusto da Fonseca. Conimbricenses Ilustres (Esboços Biographicos) — I. Diogo de Paiva Andrade. In. **O Instituto**, vol. XI, 1862.

PINTO, Mathias Pereira de Azevedo. Histórias Relativas ao Senhor D. José. In: SOUSA, José Carlos Pinto de. **Bibliotheca historica de Portugal e seus domínios ultramarinos**. 2. Ed. Lisboa: Tipografia do Arco do Cego, 1801

PORTUGAL. Leis, decretos etc. **Alvará com força de Lei da criação da Intendência Geral da Polícia e seu Regulamento, de 25 de Junho de 1760**. - [Lisboa]: reimpresso na Officina de Miguel Rodrigues, [1760].

PT/TT – **Registos Paroquiais**, Lisboa, Madalena, Óbitos, Livro 1 (Rolo 1027).

PT/TT – **Registos Paroquiais**, Lisboa, Santa Engrácia, Casamentos, Livro 8 (Rolo 1089).

PT/TT – **Registos Paroquiais**, Lisboa, Santa Engrácia, Baptismos, Livro 12, (Rolo 1085).

RATTON, Jacome. **Recordações de Jacome Ratton sobre ocorrências do seu tempo, de maio de 1747 a setembro de 1810**. 2.ed. Coimbra: Editora da Universidade de Coimbra, 1920.

RODRIGUES, Francisco d'Assis. Comemorações. In: **Revista Universal Lisbonense**, de 17 de novembro de 1842.

_____. **Diccionario technico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura**. Lisboa: Impr. Nacional, 1875.

OBRAS DE APOIO

ABENASSIFF, Ana Lucia de Souza. **Trajetória política de D. Maria I**: ideias ilustradas, convulsão política e melancolia. Dissertação de Mestrado. Vitória: Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Espírito Santo, 2018.

ABREU, Márcia. A Liberdade e o Erro: A Ação da Censura Luso-Brasileira (1769-1843). In: Fênix – **Revista de História e Estudos Culturais** Julho/ Agosto/ Setembro de 2009 Vol. 6 Ano VI nº 3 Campinas:Fenix Revista de História e Estudos Culturais,2009, pp. 1-23. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF20/ARTIGO_2_DOSSIE_Marcia_Abreu_FENIX_JUL_AGO_SET_2009.pdf. Acesso em: 30/03/2018.

ALKMIN, Gustavo Tadeu. **Narrativas do Contemporâneo: a literatura e o mundo trabalho na cena pós-moderna**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2011.

ALVES, Patrícia Woolley Cardoso Lins. **D. João de Almeida Portugal e a Revisão do Processo dos Távoras: conflitos, intrigas e linguagens políticas em Portugal nos finais do Antigo Regime (c. 1777-1802)**. Dissertação de Mestrado. Niterói: Programa de Pós-graduação da Universidade Federal Fluminense, 2011.

ANASTÁCIO, Vanda. Viver em Lisboa no Tempo do Marquês de Pombal: Uma breve panorâmica. In: VALE, Tereza Leonor M. (Org). **A Cidade Pombalina: História, Urbanismo e Arquitetura. Os 250 anos do Plano da Baixa**. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2009, pp. 17-28. Disponível em: http://www.vanda-anastacio.at/articles/1_VIVER%20EM%20LISBOA%20NO%20TEMPO%20DO%20MARQUES%20DE%20POMBAL_locked.pdf. Acesso em: 18/08/2016.

ARAÚJO, Ana Cristina. Ritualidade e poder na Corte de D. João V. A gênese simbólica do regalismo político. In: **Revista de História das Idéias**, Coimbra: Instituto de História e Teoria das Idéias, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, v. 22, pp. 175-208, 2001. Disponível em: https://digitalis.uc.pt/pt-pt/artigo/ritualidade_e_poder_na_corte_de_d_jo%C3%A3o_v_g%C3%A9nese_simb%C3%B3lica_do_regalismo_pol%C3%ADtico. Acesso em: 20/08/2018.

ARRUDA, Luisa D'Orey Capucho. **Francisco Viera Lusitano (1699-1783)**. Uma época de desenho. (Dissertação de Doutorado). Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 1999.

AUERBACH, Erich. **Introdução aos Estudos literários**. 2. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1972.

BALBI, Adriano. **Essai statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve, comparé aux autres états de l'Europe, et suivi d'un coup'oeil sur l'État actuel des sciences, des lettres et des beaux-arts parmi les portugais des deux hémishéres**. Tomo II. Paris: chez Reyck Gravier, libraires, 1822.

BARBOSA, Inácio de Vilhena. **Bateis, galés, bergantins, galeotas e outras embarcações de gala dos nossos reis**. Archivo Pittoresco. Vol. X. Lisboa: Tipografia Castro e Irmão, 1867.

BARBOZA FILHO, Rubem. **Tradição e artifício: iberismo e barroco na formação americana**. Belo Horizonte: Ed UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2000.

BEBIANO, Rui. **D. João V — poder e espetáculo**. Aveiro: Livraria Estante, 1987.

BEIRÃO, Caetano, **D. Maria I, 1777-1792: subsídios para a revisão da história de seu reinado**, 3. ed. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1944.

BENTIVOGLIO, Julio; MERLO, Patrícia. **Teoria e metodologia da história: fundamentos do conhecimento histórico e da historiografia**. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Secretaria de Ensino à Distância, 2014.

PEREIRA, Bento, S. J. **Prosodia in vocabularium bilingue, Latinum, et Lusitanum digesta...** / Auctore Doctore P. Benedicto Pereyra... - Septima editio auctior, et locupletior ab Academia Eboresi... - Eborae: ex Typographia Academiae, 1697.

BLUNT, Anthony. **Teoria Artística na Itália 1450-1600**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BOTO, Carlota. A dimensão iluminista da reforma pombalina dos estudos: das primeiras letras à universidade. In: **Rev. Bras. Educ.**, vol. 15, n. 44, agosto, 2010, p. 282-299. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v15n44/v15n44a06.pdf>. Acesso em: 23/04/2018.

BOXER, C. R. **O império marítimo português: 1415-1825**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Lisboa: DIFEL, 1989.

_____. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996, pp. 183-191.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRANCO, Camilo. **Perfil do Marquez de Pombal**. Porto: L. Couto & Ca., 1882.

BURKE, Peter. **A Fabricação do Rei: a construção da imagem pública de Luís XIV**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CAETANO, Joaquim Oliveira. Os projetos do arquiteto Joaquim de Oliveira para as bibliotecas-museu de Frei Manuel do Cenáculo. In: **Revista de História da Arte**, N.º 8. Lisboa: Revista de História da Arte, 2011. Disponível em: https://run.unl.pt/bitstream/10362/16667/1/RHA_8_ART_2_JOCaetano.pdf. Acesso em: 14/07/2019.

CAJUEIRO, Renato L. B. **Letrados D'El Rey: os conselhos da História e o poder real em Portugal na primeira metade do século XVIII**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, 2007.

CALADO, Margarida. Praças Reais em Portugal. Projetos, realizações e influências. In: FARIA, M. F. **Praças Reais — passado presente e futuro**. (Org.). Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. **O grande teatro do mundo**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1988.

CAMERON, Helena Maria S. R. S. F. **A Prosodia de Bento Pereira**. Contributos para o estudo lexicográfico e filológico. Tese de Doutorado. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2012.

CARREIRAS, João Albuquerque. Tapada das Necessidades em Lisboa — a história de um jardim esquecido. In: **Espacio, Tiempo y Forma, Historia del Arte**, Vol.14. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2001, pp. 89-111. Disponível em: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/2376/2249>. Acesso em: 03/01/2018.

CARVALHO, Anna Maria F. M. de. Da Oficina à Academia: a transição do ensino artístico no Brasil. In: **VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte**, 2005, Porto. Actas do VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. Porto: Universidade do Porto, 2005. v. 1. Disponível em: <http://www.cepese.pt/portal/pt/publicacoes/obras/artistas-e-artifices-e-sua-mobilidade-no-mundo-de-expressao-portuguesa/da-oficina-a-academia-a-transicao-do-ensino-artistico-no-brasil/@@download/file/Da%20Oficina%20%C3%A0%20Academia.%20A%20transi%C3%A7%C3%A3o%20do%20ensino%20art%C3%ADstico%20no%20Brasil.pdf>. Acesso em: 14/07/2019.

CARVALHO, Ayres de. **A escultura em Mafra**. Mafra: Edição do Autor, 1950.

CARVALHO, Flávio Rey de. **Um Iluminismo Português?** Reforma da Universidade de Coimbra de 1772. Dissertação de Mestrado. Brasília: Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, 2007.

CARVALHO, Rómulo de. História do Ensino em Portugal: desde a fundação da nacionalidade até o fim do regime de Salazar-Caetano. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

CHARTIER, Roger. **Origens Culturais da Revolução Francesa**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

CORTESÃO, Jaime. **Alexandre de Gusmão e o Tratado de Madrid**. Tomo I. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

D'AZEVEDO, J. Lucio. **O marques de Pombal e a época**. 2. ed. - Rio de Janeiro: Anuario do Brasil, 1922.

DEJEAN, Joan. **Antigos contra Modernos**: as guerras culturais e a construção do fim de siècle. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

DENIPOTI, Claudio. O Livreiro que prefaciava (e os livros roubados); os prefácios de Francisco Rollande a circulação de livros no império português ao fim do século XVIII. In: **História: Questões & Debates**, Curitiba, volume 65, n. 1, p. 385-411, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/47044/32955>. Acesso em: 03/06/2019.

EU SEI TUDO. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, Mar. 1922, N.º 58, p. 32. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/164380/per164380_1922_00058.pdf. Acesso em: 02/07/2019.

FALCON, Francisco José Calazans. **A Época Pombalina**: política econômica e monarquia ilustrada. São Paulo: Ática, 1982.

_____. **Iluminismo**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989.

_____. Da Ilustração a revolução — Percursos ao Longo do Espaço — Tempo Setecentista. Acervo: **Revista do Arquivo Nacional**. Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, jan.-jun., 1989.

FARIA, Miguel Figueira. A Praça Real do Tejo. In: FARIA, M. F. **Praças Reais** – passado presente e futuro. (Org.) Lisboa: Livros Horizonte, 2008a.

_____. **Machado de Castro** (1731-1822) — estudos. Lisboa: Livros Horizonte, 2008b.

_____. A Estátua Equestre, in Absentia Principis e o Rei Escondido. In: **Do Terreiro do paço à Praça do Comércio**: história de um espaço urbano. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012, pp. 157-228.

FERRÃO, Leonor. Eugénio dos Santos e a Estátua Equestre: relendo Machado de Castro. In: FARIA, Miguel Figueira de (Coord.). **Machado de Castro** – da utilidade da escultura. Lisboa: Caleidoscópio, 2014.

FIGUEREDO, Antonio Pereira de. **A Bíblia sagrada**. -. Rio de Janeiro: Barsa, 1958

FRANÇA, José-Augusto. **Lisboa pombalina e o iluminismo**. 2. ed. -. Lisboa: Bertrand, 1977.

_____. **A Reconstrução de Lisboa e a Arquitetura Pombalina**. 3. Ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa Divisão de Publicações, p. 1989.

_____. Como pôde ser Machado de Castro. In: FARIA, Miguel Figueira de (Coord.). **Machado de Castro** – da utilidade da escultura. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, pp. 9-14.

FRANCASTEL, Pierre. Prefácio. In: FRANÇA, José-Augusto. **Lisboa Pombalina e o Iluminismo**. Lisboa: Bertrand, 1987.

GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, Enrico. História da Arte Italiana. In: GINZBURG, Carlo. **A Micro-História e Outros Ensaios**. Lisboa: DIFEL, 1991.

GIROLA, Maristela Kirst de Lima. História da literatura e censura: o caso das Novas cartas portuguesas. In: **IX Seminário Internacional de História da Literatura**, 2012, Porto Alegre. Anais do IX Seminário Internacional de História da Literatura. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/75.pdf>. Acesso em: 14/07/2019.

GLÓRIA, Ana Celeste Maia Pires. **Casa de Pesca**: proposta de valorização e recuperação. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2009.

GOMES JR. Guilherme Simões. Vidas de artistas: Portugal e Brasil. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. 2007, vol.22, n.64, pp. 33-47. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v22n64/a03v2264.pdf>. Acesso em: 14/03/2018.

GRANDE e novissimo dicionario da lingua portuguesa, vol. 2. 3. ed. - Rio de Janeiro: J. Olympio, 1957.

GUEDES, Roberto. Ofícios mecânicos e mobilidade social: Rio de Janeiro e São Paulo (Sécs. XVII-XIX). In: **Topoi**, v. 7, n. 13, jul.-dez. 2006. Disponível em: <http://www.revistatopoi.org/numerosanteriores/topoi13/Topoi%2013artigo%204.pdf>. Acesso em: 14/07/2019.

GUERREIRO, Luís Manuel Ramalhosa. **La Représentation du Pouvoir Royal à L' Age Barroque Portugais (1687-1753)**. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, Vol. 1, 1995. (História, tese de doutorado).

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos Sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998.

HAZARD, Paul. **Crise da consciência europeia (1680-1715)**. Lisboa: Cosmos, 1948.

HESPANHA, António M. **As Estruturas Políticas em Portugal na Época Moderna**. In: TENGARRINHA, José. (org.) **História de Portugal**. São Paulo: Unesp/EDUSC, 2003.

_____. **Imbecillitas** — As bem-aventuranças de inferioridade nas sociedades de Antigo Regime. São Paulo: Annablume, 2010.

HOCKE, Gustav R. **Maneirismo**: o mundo como labirinto. São Paulo: Perspectiva, 1974.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 27ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ISIDRO, Susana Patrícia Correia. **O 'Laboratório' de André Gonçalves e os programas de pintura do barroco quinto-joanino**. (Dissertação de Mestrado). Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2014.

KRAUSE, Thiago Nascimento. Em busca da honra: os pedidos de hábitos da Ordem de Cristo na Bahia e em Pernambuco, 1644-76. In: **XIII Encontro de História Anpuh-Rio**, 2008. Disponível em: http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212608874_ARQUIVO_ThiagoKrause-ANPUHRJ2008.pdf. Acesso em: 14/07/2019.

KRITSCH, Raquel. Rumo ao Estado Moderno: as raízes medievais de alguns de seus elementos formadores. In: **Revista de Sociologia Política**, Curitiba, N.º 23, nov. 2004, pp. 103-114. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rsocp/n23/24625.pdf>. Acesso em: 01/08/2018.

LADORIE, Emmanuel Le Roy. **O Estado Monárquico**, França, 1460-1610. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LANGHANS, Franz-Paul de Almeida. As antigas corporações de ofícios mecânicos e a câmara de Lisboa. Separata dos n.º 7, 8 e 9, da **Revista Municipal**, Publicações da Câmara de Lisboa, 1742. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/RevMunicipal/N7/N7_master/N7.pdf. Acesso em 14/07/2019.

LE GOFF, Jacques. **A Civilização do Ocidente Medieval**. Vol. I. Lisboa: Editorial Estampa, 1983.

LISBOA, Mario E. (2009). **O Solar do Morgado de Alagoa**: os Irmãos Cruz e os Significados de um Património Construído (Segunda Metade do Século XVIII). (Dissertação de Mestrado). Lisboa: Universidade Aberta, 2007.

LOEWEN, Andrea Buchidid. A Contra-Reforma, o ornamento na arte e arquitetura religiosa. In: **Limiar** – vol. 2, n.º 3 – 2º semestre 2014. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/limiar/article/view/9267/6796>. Acesso em: 13/02/2018.

LOPES, Marcos Antônio. **O Imaginário da Realeza**: cultura política ao tempo do absolutismo. Londrina: Eduel, 2012.

LORIGA, Sabina. A biografia como problema. In: REVEL, Jacques. **Jogos de Escalas**: a experiência da microanálise. Org. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

_____. **O pequeno x**: da biografia à história. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

LOUSADA, Maria Alexandra; HENRIQUES, Eduardo Brito. “Viver nos escombros: Lisboa durante a reconstrução”. In: ARAÚJO, A. C.; CARDOSO, J. L.; MONTEIRO, N. G.; ROSSA, W.; SERRÃO J. V. (orgs.), **Terramoto de 1755: Impactos Históricos**. Lisboa, Livros Horizonte, 2007, pp. 173-198. Disponível em https://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/1097_Terramoto%20impactos%20excerto.pdf. Acesso em: 14/07/2019.

MACEDO, Diodo de. **Machado de Castro**. Lisboa: Artis, 1958.

MACIEL, M. Justino. Entrevista com Rosado Fernandes. In: **Revista de História da Arte** — O mosaico na antiguidade tardia, n.º 6, 2008, p.11. Disponível em: https://run.unl.pt/bitstream/10362/16631/1/RHA_6_ENT_1_RFernandes.pdf. Acesso em: 14/07/2019.

MARANHÃO-FILHO, Péricles. Carta de Pina Manique: tourettismo, desabafo sarcástico ou folclore? Nota histórica. In: **Rev Bras Neurol**, 44 (2): 47-50. 2008. Disponível em: <http://files.bvs.br/upload/S/0101-8469/2008/v44n2/a47-50.pdf>. Acesso em: 14/07/2019.

MARQUES, Ana Luísa dos Santos. **Arte, ciência e História no livro português do século XVIII**. (Tese de Doutorado). Lisboa: Universidade de Lisboa, 2014.

MARAVALL, J. A. **A cultura do Barroco**. Análise de uma estrutura histórica. Tradução: Silvana Garcia. São Paulo: Edusp, 1997.

MATEUS, João Mascarenhas. Desafios técnicos da estátua equestre de D. José I. In: FARIA, Miguel Figueira de (Coord.). **Machado de Castro** – da utilidade da escultura. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, pp. 77-87.

MAXWELL, Kenneth. **O Marquês de Pombal** – Paradoxo do Iluminismo. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

MATTA, Gladys Gonçalves. **Tradição e modernidade**: prática corporativa e reforma dos ofícios em Lisboa no século XVIII. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, 2011.

MATIAS, Elze Vonk. As academias literárias na época joanina. In: **Claro-Escuro**, N.º 2-3, Lisboa 1989.

MENDONÇA, António da Silveira. Seleção e tradução da Naturalis Historia de Plínio, o Velho. In: **Revista da História da Arte e Arqueologia**, N.º 2, 1995/96, pp. 317-330. Campinas: Unicamp, 1998. Disponível em: <https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%202%20-%20artigo%2023.pdf>. Acesso em: 14/07/2019.

MELO, José Joaquim Pereira. A educação e o estado romano. In: **Revista Linhas**. Florianópolis, 2006, V. 7, N.º 2. Disponível em: <http://revistas.udesc.br/index.php/linhas/article/view/1331>. Acesso em: 14/07/2019.

MERLO, Patrícia M. S. A obra de Luis Antônio Verney: aspectos da ilustração portuguesa. In: CAMPOS, A. P.; VIANNA, K. S. S; MOTTA, K. S. da; LAGO, R. D. (Org.). **Memórias, traumas e rupturas**. Vitória: LHPL/UFES, 2013, p. 1-12.

_____. Em Razão do Grande Terremoto: Observações sobre a política pombalina no reinado de D. José I. In: **Anais da IX Semana de História Política: Políticas, Conflitos e Identidades na Modernidade**. Rio de Janeiro: UERJ, PPGH, 2014, pp. 2582-2590.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo. **D. José**. Na sombra de Pombal. 2. ed. Lisboa: Temas e Debates, 2008.

_____. Idade Moderna (séculos XV-XVIII). In: RAMOS, Rui (Org.). **História de Portugal**. 8. ed. Lisboa: Bertrand, 2009, pp. 197-435.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo; COSTA, Fernando Dores. **D. João Carlos de Bragança, 2º Duque de Lafões**: Uma Vida Singular no Século das Luzes. Lisboa: INAPA, 2006.

MORAIS, Rui. As reproduções de obras de Antonio Canova e Bertel Thorvaldsen em gesso patinado e terracota do Museu Nacional Soares dos Reis. In: **GENIUS LOCI – LUGARES E SIGNIFICADOS | PLACES AND MEANINGS – VOLUME 1**.

Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/17001.pdf>. Acesso em: 02/07/2019.

OLIVAL, Maria Fernanda. **As Ordenações Militares e o Estado Moderno: honra, mercê e venalidade em Portugal (1641-1789)**. Lisboa: Estar Editora, 2001.

OLIVEIRA, Carla Mary S. Alois Riegl, o conceito de kunstwollen e o barroco: algumas considerações em história da arte. In: **sÆculum Revista de História**, N.º 28. João Pessoa: Revista sÆculum, 2013. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/260190648_Alois_Riegl_o_Barroco_e_o_conceito_de_kunstwollen_algumas_consideracoes_em_Historia_da_Arte. Acesso em: 05/03/2018.

OLIVEIRA, Eduardo Freire de. **Elementos para a História do Município de Lisboa**. vol XVII. Lisboa: Typographia Universal, 1911.

OLIVEIRA MARTINS, Joaquim Pedro de. **História de Portugal**, tomo II. 3. ed. Lisboa: Viuva Bertrand, 1882.

_____. **História de Portugal**. Lisboa: Guimarães Editora, 1991.

PAICE, Edward. **A Ira de Deus - A Incrível História do Terremoto que Devastou Lisboa em 1755**. Rio de Janeiro, Record, 2010.

PAIVA, José Pedro; RAMOS, Júlio. **Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra**. Vol. XXX. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017.

PEREIRA, José Fernandes. **Dicionário de arte barroca em Portugal**. Lisboa: Presença, 1989.

_____. **Arquitetura e Escultura de Mafra** — Retórica da Perfeição. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

_____. **A Escultura de Mafra**. Lisboa: IPPAR, 2003.

_____. As leituras de Machado de Castro. In: **Arte Teoria**. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, 2007.

PIMENTEL, António Filipe. **Arquitetura e Poder** — O real edifício de Mafra. 2. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2002.

_____. Os Pintores de D. João V e a Invenção do Retrato de Corte. In: **Revista de História da Arte**, Lisboa, 2008, n. 5. Disponível em: https://run.unl.pt/bitstream/10362/12605/1/ART_7_Pimentel.pdf. Acesso em: 03/04/2017.

PRECIOSO, Daniel. RAÇA, CASTA E QUALIDADE: designações étnicas, jurídicas e sociais na Vila Rica Setecentista. In: **XIV Encontro Regional de História da Anpuh-Rio: Memória e Patrimônio**, 2010, Rio de Janeiro. Anais do XIV Encontro Regional de História da Anpuh-Rio: Memória e Patrimônio. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em:

http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276099913_ARQUIVO_Raca,CastaeQualidade_DanielPrecioso_.pdf. Acesso em: 14/07/2019.

_____. **Terceiros de cor:** pardos e crioulos em ordens terceiras e arquiconfrarias (Minas Gerais, 1760-1808). Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação da Universidade Federal Fluminense, 2014.

PRIORE, M. L. M. D. **O mal sobre a terra:** uma história do terremoto de Lisboa. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2015.

QUADROS, Sandra Patrícia Antunes da Costa Saldanha e. **Alessandro Giusti (1715-1799) e a Aula de Escultura de Mafra.** (Tese de Doutorado em História). Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2012.

REIS, Lysie. Os Homens Rudes e muito Honrados Mesteres. In: **Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património.** Porto, vol IV, 2005. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4945.pdf>. Acesso em: 14/07/2019.

REVEL, Jacques. Microanálise e construção do social. In: REVEL, Jacques. **Jogos de Escalas:** a experiência da microanálise. Org. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

RIBEIRO, José Silvestre. **História dos Estabelecimentos Scientificos Litterarios e Artísticos de Portugal...** Tomo VII. Lisboa, Typographia da Academia Real de Sciencias, 1878.

ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da. Arquitectura Religiosa Barroca em Braga (Minho): entre a tradição e a modernidade. In: **Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património.** Porto, vol. IX-XI, 2010-2012. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/11403.pdf>. Acesso em: 15/02/2019.

RODRIGUES, Ana Duarte. Exemplos de decorum: De rerum natura nos jardins barrocos portugueses. In: **Revista de História da Arte.** Lisboa: Colibri, 2008. Disponível em: https://run.unl.pt/bitstream/10362/12483/1/ART_8_RODRIGUES.pdf. Acesso em: 28/02/2018.

RODRIGUES, Neuma Brilhante. Para a utilidade do Estado e “Glória à Nação”: a Real Casa Pia de Lisboa nos tempos de Pina Manique (1780-1805). In: **Territórios e Fronteiras**, v. 1, n. 2, p. 25-46, 2008. Disponível em: <http://www.ppghis.com/territorios&fronteiras/index.php/v03n02/article/view/15/14>. Acesso em: 05/02/2019.

ROLLAND, Francisco. **ADAGIOS, Proverbios, Rifãos, e Anexins da Lingua Portuguesa, Tirados dos melhores Autores Nacionaes, e recopilados por ordem Alfabetica.** Lisboa: Na Typographia Rollandiana, 1780.

SALLES, Jansen Gusmão. **Da calúnia à supressão:** discurso sobre a educação e antijesuitismo no período pombalino. (Dissertação de Mestrado). Vitória: Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Espírito Santo, 2016.

SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa. A Escrita na Vida da Gente: sobre <<autobiografias operárias>>. In: **Revista Crítica de Ciências Sociais**. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 1980. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/rccs/includes/download.php?id=119>. Acesso em: 14/07/2019.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SERRÃO, Joel. **Pequeno Dicionário de História de Portugal**. Lisboa: Figueirinhas, 2014.

SERRÃO, José Vicente. Os impactos económicos do Terramoto. In: **O Terramoto de 1755: impactos históricos**, ed. A. C. Araújo, J. L. Cardoso, N. G. Monteiro, W. Rossa, J. V. Serrão. Lisboa: Livros Horizonte, 2007, pp. 141 – 163. Disponível em: https://www.academia.edu/1870541/Os_impactos_econ%C3%B3micos_do_Terramoto_de_1755. Acesso em: 02/06/2018.

SILVA, Emilly J. O. Lopes. Elogio dos reis de Portugal: a monarquia portuguesa pela ótica de um homem de Letras. In: 5º Seminário Nacional de História da Historiografia: biografia e história intelectual, 2011, Mariana. **Caderno de resumos & Anais do 5º Seminário Nacional de História da Historiografia: biografia & história intelectual**. Mariana: EdUFOP, 2011. v. 1.

SILVA, Júlio César da Costa. **O terremoto de Lisboa de 1755 e a trajetória política de Sebastião José de Carvalho e Melo**. Dissertação de Mestrado. Vitória: Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Espírito Santo, 2016.

SILVA, Maria Beatriz Nizza. **Ser nobre na Colônia**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

TAVARES, Adérito. **A casa pia de Lisboa**: breve síntese histórica. [s/d]. Disponível em: <http://www.casapia-ac.pt/AcasaPia.pdf>. Acesso em: 27/07/2017.

TAVARES, Rui. **O pequeno livro do grande terramoto**. Lisboa: Tinta-da-China, 2005.

TAVARES, M. J. F.; AMADOR, F; PINTO, M. S. **O Terremoto de Lisboa de 1755: Tremores e Temores**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Cuad. diecioch. 6, 2005, pp. 43-77. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/28240115_O_terramoto_de_Lisboa_de_1755_tremores_e_temores. Acesso em: 18/08/2016.

TEIXEIRA, Garcez. “Para a História do Monumento de D. José I.”, in: **Revista de Arqueologia**, tomo I, 1932.

TIMM, Luciano Benetti. O direito subsidiário nas ordenações portuguesas medievais. In: **Direito e Democracia**, vol.7, n.2, 2006. Disponível em: <http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/direito/article/view/2492/1724>. Acesso em: 14/07/2019.

TODOROV, Tezvtan. **O Espírito das Luzes**. São Paulo: Barcarolla, 2008.

TORRES, João Carlos Feo Cardoso de Castello Branco. **Resenha das famílias titulares do reino de Portugal: Acompanhada das notícias biographicas de alguns individuos das mesmas famílias**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1838

TUDELA, Ana Paula. Genealogia socioprofissional de uma família de escultores e organeiros dos séculos XVIII e XIX: os Machados — contributo para o estudo das Artes e Ofícios em Portugal. **Anais** (série história). Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, vols. XI-XII (2007-2008).

VAINFAS, Ronaldo. Colonização, miscigenação e questão racial: notas sobre equívocos e tabus da historiografia brasileira. In: **Tempo**. Rio de Janeiro, n. 8, Ag/1999. Disponível em: http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg8-1.pdf. Acesso em: 14/07/2019.

VALLE, Teresa Leonor M. **A Escultura Italiana de Mafra**. Lisboa: Livros Horizonte, 2002.

VASCONCELOS, A. I. A recriação da Figura do Marquês de Pombal num Drama Histórico Oitocentista. In MARINHO, Maria de Fátima; TOPA, Francisco. (Coord.). **Literatura e História. Actas do Colóquio Internacional**. Porto: Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos, 2004, pp. 283-295. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6853.pdf>. Acesso em: 18/08/2016.

VÁZQUEZ, Raquel Bello. **Mulheres no século XVIII**. A Condessa de Vimieiro. Lisboa: Ela por Ela, 2006.

VEYNE, Paul. **Le Pain et le Cirque**. Sociologie historique d'un pluralisme politique. In Coleção L'Univers Historique. Paris: Éditions du Seuil, 1976.

VILLATA, Luiz Carlos. **Reformismo Ilustrado, Censura e Práticas de Leitura**: usos do livro na América Portuguesa. Tese de Doutorado. São Paulo: Programa de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo, 1999.

WEBER, Max. **Economia e Sociedade**: fundamentos da sociologia compreensiva. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

ZWEIG, Stefan. **Maria Antonieta**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.