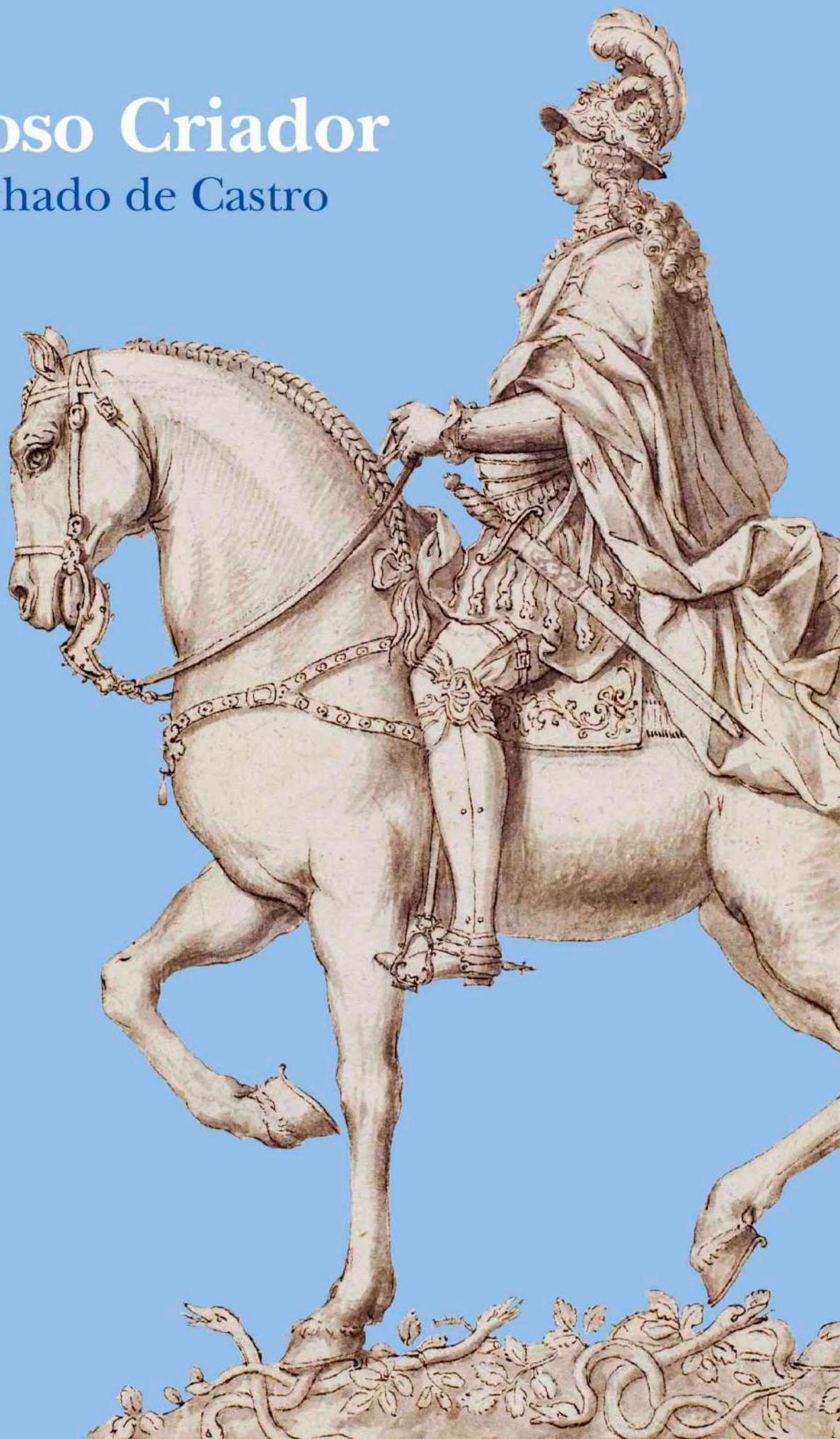


O Virtuoso Criador

Joaquim Machado de Castro

1731-1822



MNAA
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

INCM
IMPRESA NACIONAL CASA DA MOEDA



GOVERNO DE
PORTUGAL

SECRETÁRIO DE ESTADO
DA CULTURA



O Virtuoso Criador

Joaquim Machado de Castro

1731-1822

Museu Nacional de Arte Antiga
18 maio · 30 setembro 2012



ÍNDICE

O virtuoso criador ANTÓNIO FILIPE PIMENTEL	7
Discurso sobre as utilidades de uma exposição sobre Joaquim Machado de Castro, dedicado a todos os que a quiserem visitar e para memória futura ANA DUARTE RODRIGUES E ANÍSIO FRANCO	11
Os «círculos» em que se moveu Joaquim Machado de Castro ANA DUARTE RODRIGUES	19
«Seus talentos o ponhão ao lado dos primeiros artistas de seu seculo.» Machado de Castro e os escultores europeus do seu tempo ANNE-LISE DESMAS	31
O que de Itália Machado de Castro viu: olhares diretos e indiretos sobre a escultura barroca italiana TERESA LEONOR M. VALE	47
A assinatura do escultor ANA DUARTE RODRIGUES	59
A estatuária e a imaginária: entre a práxis do <i>Laboratorio</i> e a subcontratação ANA DUARTE RODRIGUES	73
A importância do espaço: a escultura pública e a escultura de jardim ANA DUARTE RODRIGUES, CARLOS BELOTO E RENATA MALCHER DE ARAUJO	91
A «Epopéia da Escultura» de Machado de Castro MIGUEL FIGUEIRA DE FARIA	103

CATÁLOGO

I. O ESCULTOR DO REI

Joaquim Machado de Castro, o Escultor do Rei ANA DUARTE RODRIGUES	118
--	-----

II. JARDINS

Joaquim Machado de Castro e uma polifonia de escultura de jardim ANA DUARTE RODRIGUES	128
--	-----

III. O LABORATÓRIO E A AULA	
Desenho: ato e pensamento	134
LUÍSA ARRUDA E JOSÉ VIRIATO BERNARDO	
<i>Bozzetti, modelli e ricordi</i> em terracota de Joaquim Machado de Castro e do seu <i>Laboratorio</i>	135
FERNANDO ANTÓNIO BAPTISTA PEREIRA	
IV. FAMA E TRIUNFO	
A persistência da memória no <i>Laboratorio de Escultura</i> da Academia de Belas-Artes de Lisboa	148
RICARDO MENDONÇA	
V. AJUDANTES E DISCÍPULOS	
Estátua equestre. Memória e dispositivos de celebração	158
JOSÉ DE MONTERROSO TEIXEIRA	
VI. A BASÍLICA DA ESTRELA	
A escultura da Basílica da Estrela	178
SANDRA COSTA SALDANHA	
VII. IMAGINÁRIA E PRESÉPIOS	
A escultura devocional de Joaquim Machado de Castro	192
ANÍSIO FRANCO	
Os artifícios da memória. Joaquim Machado de Castro e o ciclo dos presépios portugueses	194
ALEXANDRE PAIS	
VIII. O PALÁCIO DA AJUDA	
Machado de Castro no Paço da Ajuda: a difícil interpretação da modernidade	210
ELSA GARRETT PINHO	
Cronologia	214
ANA DUARTE RODRIGUES	
Fontes e Bibliografia	216



O virtuoso criador

ANTÓNIO FILIPE PIMENTEL

O PERCURSO PROFISSIONAL DE JOAQUIM MACHADO DE CASTRO tem, claramente, pouco de comum – e não apenas pela sua singular longevidade. Para a História da Arte, emergiria verdadeiramente na sequência da encomenda, em 1770, do monumento régio a D. José I, *pièce d'honneur* da Praça do Comércio, palco central, por sua vez, da Lisboa nova que então se edificava. Entrava o artista nos seus 40 anos, tardia auréola, por conseguinte, para os coevos cânones. Não obstante, meio século ainda haveria de abrir-se à sua frente, de fervilhante operosidade, desenhando, modelando, ensinando e escrevendo, compondo no total 75 anos de atividade, mesmo que, por esse modo, dividida em dois ciclos: antes e após a estátua equestre. Ao termo, quedaria para a posteridade uma imagem mitificada, isolada no seu tempo e mesmo no balanço histórico-artístico de uma escultura de autoria estritamente nacional (antes da Contemporaneidade), em redor da qual a tradição se enroscaria, numa aura que lhe avoca, hegemonicamente, a paternidade de toda a obra de aparente mérito e produção tardo-setecentista. E é esse território que a presente mostra busca iluminar.

Na verdade, assim retrospectivamente observada a sua vida de escultor, mais que o êxito decorrente da modelação da figura real, avulta, na explicação dos factos, a inteligente gestão desse episódio na projeção de uma carreira ulterior, talhada a pulso. Como é sabido, a encomenda fora feita em acordo com o programa definido por Eugénio dos Santos (falecido havia uma década já), e o herói do dia (da sua apoteótica implantação, em 1774) seria o respetivo engenheiro-fundidor, Bartolomeu da Costa, num processo onde a Machado de Castro seria mesmo vedado dispor do Rei a posar *do natural*. A estátua equestre, reproduzida em mil objetos, celebrizava-se enquanto ícone da nova capital: não assim aquele que a concebera. Na etapa final, porém, ocuparia já, de facto, um lugar central e igualmente centrípeto na cena artística nacional do derradeiro quartel de Setecentos: o suficiente para, virada a centúria, em plena controvérsia da adoção da estética neoclássica nos projetos do novo Paço Real da Ajuda, se lhe garantir ainda um posto de honra no quadro da encomenda oficial, sobrevivendo imune à dramática queda, na direção do empreendimento, do seu contemporâneo Manuel Caetano de Sousa, em benefício do jovem Costa e Silva, recém-romanizado. E contemporâneos seus haviam sido o mentor de Caetano, Mateus Vicente, e ainda o mentor deste, o grande Ludovice.

Vinha desse tempo Machado de Castro, agora convertido ao novo Clasicismo. E, na Ajuda, com 70 anos cumpridos, encontrará ainda as forças para uma nova viagem introspetiva às fontes da sua própria longa reflexão: sobre a *virtude* – a *virtus*; sobre a essência da escultura; sobre a escultura enquanto *ideia*. Num regresso ao cânone, despojado do acessório, com vista a poder corresponder (para quem nunca pudera ver Itália) ao espírito do tempo que agora soprava. A verdade, porém, é que toda a vida não *vira* mais que Itália,

nela obsessivamente procurando a fonte de que avidamente buscara beber. Tão-somente, e não sem lástima sua, sempre entre ambos se interpusera uma qualquer mediação. Uma qualquer circunstância.

Importará, assim, antes de iniciar a detalhada viagem que o conjunto de estudos aqui reunidos possibilita sobre as múltiplas faces da atividade de Machado de Castro, atentar no que para ele representou a *circunstância* em que houve de mover-se. Estamos em crer que, nas dobras desse processo, se divisam com alguma nitidez as raízes do entendimento que professou e defendeu sobre a relação entre a virtude e a criação. E do sentido quase missionário com que exerceu a sua atividade – o de remir, a essa luz, a produção de escultura em Portugal: dedicação que a posteridade lhe retribuiu com juro, afinal, na aura singular de que o rodeou.

Introduzido na arte pela mão de seu pai, o organeiro e escultor Manuel Machado Teixeira, beneficiária, nos anos juvenis conimbricenses, do ensino jesuíta, que lhe terá, certamente, aberto horizontes e formado o método intelectual. Chegado a Lisboa, pelos 15 anos, ingressa primeiro na oficina de Nicolau Pinto, escultor *imaginário*, na tradição vernácula, de onde terá transitado, pelos finais da década de 40, para a de José de Almeida, que se formara em Roma. Na cidade dominada pela cultura estética italianizante da Corte de D. João V, dirigida pela batuta do alemão romanizado Ludovice, Machado de Castro aproxima-se, por essa via, do círculo central.

De facto, Almeida era um *romano*, no sentido de na Cidade Eterna ter colhido a sua formação. Para lá partira, em 1718, com 10 anos apenas, no âmbito do projeto real de formação da Academia Portuguesa. E, protegido pela diplomacia lusa, ingressara rapidamente na prestigiosa oficina de Carlo Monaldi, arrancando, aos 17 anos, em 1725, um 2.º prémio de escultura no Concurso Clementino. Três anos mais tarde, todavia, essa mesma carreira promissora era cortada cerce pela suspensão das relações formais com a Santa Sé, que imporiam o seu regresso ao Reino. A sua conveniente romanofilia teria ainda guarida em Mafra, no quadro da respetiva sagração, em 1730; mas a chegada massiva da prodigiosa aluvião de estátuas de genuína produção italiana, adquirida por D. João V a fim de povoar os inúmeros alvéolos da gigantesca mole idealizada por Ludovice, remetê-lo-ia rapidamente para um confinamento lisboeta de encomenda religiosa e particular e era, assim, na orla da encomenda régia, que Almeida se posicionava quando admite como auxiliar o jovem coimbrão.

Mas quedariam nele, decerto, como memória viva, os anos de privança com a grande escultura e de aproximação aos segredos da respetiva *virtus* e a distinção que representava esse aprendizado romano numa cidade dominada por santeiros. Na sua intimidade se terá iniciado Machado de Castro com novas metodologias do processo laboral – e desde logo com o primado conferido ao desenho (à *ideia*) –, caldeando a conceção *laboratorial* que mais tarde desenvolverá. A sua juventude e a sua associação à única oficina italianizante de Lisboa terão justificado a sua nomeação, em 1756, como auxiliar de Alessandro Giusti no gigantesco empreendimento de promover a substituição por relevos de mármore das telas danificadas da Real Basílica mafrense. Aí, por catorze anos, submergirá no convívio quotidiano com essa mesma extraordinária galeria de estátuas monumentais que ditara, um quarto de século atrás, a periferização do velho Almeida: e cunha a sua ambição de *estatuário*. Ao mesmo tempo, seja pelo estreito convívio com um escultor romano de genuína formação, seja por intermédio da sua articulação com uma estrutura formal de ensino, como era

a Escola de Mafra, consolidada em definitivo, a um tempo, o método operativo e o partido estético do que para si representava a *ideia* em escultura.

No subtil ambiente formal que era o da Corte lisboeta pós-joanina, entre a lição da grande estatuária tardo-barroca, ilustrada no Real Edifício, e a direção de Giusti, ele mesmo formado nessa tradição, mas na maneira particular do mestre, Giovanni Battista Maini (também representado em Mafra), caracterizada por uma *simplicidade amável* radicada num classicismo temperado, Machado de Castro absorve essa visão, que, aliás, de algum modo reproduz, para esta disciplina, o *classicismo gracioso* em que, na arquitetura, por esses mesmos anos, Mateus Vicente reformulava também a lição de seu mestre, Ludovice. Porém, obra de iniciativa régia como era, a Mafra de Giusti e de Machado de Castro (ao invés da de Almeida) situava-se também agora em periferia em relação à encomenda oficial, por isso mesmo que Estado e monarca ideologicamente se desconfundiam no estro da *reconstrução pombalina*.

Esta, com efeito, centrava-se agora na reconstrução da capital, como exercício retórico da *refundação nacional* almejada pelo ministro. Reconstrução feita de obra a erguer (e devagar), desguarnecida, pois, de mais oficiais que os dessas artes. Natural se tornava assim, em quadro de contenção orçamental, o recurso ao estaleiro real de Mafra para solver o problema da modelação da estátua equestre, gerido, mesmo no plano da própria fundição, pela máquina operativa da engenharia militar, agregada na administração da Casa do Risco. E, com Giusti aprisionado na cegueira, Machado de Castro representava a escolha óbvia, devidamente condicionada, no *concurso*, pelo programa há muito definido por Eugénio dos Santos. Não causará surpresa, a esta luz, atento o contexto em que todo o processo se desenrolaria, o realce outorgado, mais que ao plano artístico, aos aspetos técnicos, aliás complexos, da operação. Com tal, porém, abria-se ao artista a via de Lisboa – e um lugar no seu primeiro palco. A celebridade da estátua enquanto feito e a estrutura operativa do *Laboratorio* e da *Aula* anexos ao estaleiro se encarregariam de proporcionar-lhe uma segunda vida (a meio da sua).

Nos anos (longos) que se seguem, entre produção teórica (também em desforço da centralidade do seu papel no monumento régio, ainda no plano da própria fundição) e projetos de ensino (Academias do Nu), o escultor aproxima-se mais e mais das elites encomendantes, beneficiando também do quadro pós-pombalino de descentramento em relação ao próprio processo da Reconstrução. Ao mesmo tempo, no desígnio central que o alimenta, busca não perder a ligação com o próprio circuito das obras públicas e urbanas, que lhe abriam o horizonte da grande estatuária, que era, para ele, a própria morada da *virtude*: pelo que à estátua equestre outros projetos régios se irão suceder, enquanto as obras da Basílica da Estrela lhe possibilitarão, pelo próprio mimetismo que fomentam, a reprodução, em versão de autor, do referencial mafrense da sua formação: num caminho coerente que apenas a Ajuda, na etapa final, confrontará com novo desafio.

Enquanto isso, sob a sua hegemónica direção, o modelo escolar temperado em Mafra (o seu *Laboratorio*) constitui-se em matriz difusora de método e conceito, na resposta a um mercado que diuturnamente se alarga: e, por seu intermédio, logrará difundir, em ajudantes, oficiais, discípulos, um verdadeiro cânone, da conceção à produção, responsável, ao termo, por esse *ar de família* de que inquestionavelmente goza a escultura lisboeta do final do século XVIII, mesmo a de madeira policromada ou de barro, exigida pelo consumo e que usualmente declinava. Um universo amplíssimo de imagens, metamorfoseando de contínuo a *virtude* original, em perpétua recriação. E poderosamente contribuindo, como não poderia deixar de ser, a confundir a original questão.

Evocar Joaquim Machado de Castro, por intermédio de uma exposição es-tribada no devido rigor científico e dedicada ao escopo de exumar o notável percurso que fez dele, incontestavelmente, o mais reputado escultor português, é, seguramente, tarefa que há muito se impunha, havida conta a que a única abordagem desta natureza, sob a forma da mostra que, neste mesmo Museu, organizaria Maria José de Mendonça em redor dos modelos de barro do seu *Laboratório*, remonta a 1954. E que, de então para cá, se acumulariam contri-butos sobre aspetos vários, ora centrais ora tangenciais, mas importantes todos à compreensão seja da obra, seja da personalidade artística do mítico escultor.

Mas a oportunidade instrumental ocorreria com a importante dissertação de mestrado de Ana Duarte Rodrigues (2004). Nela, como sempre sucede, a própria escala de uma prova académica configuraria a condição metodológica apropriada ao resolutivo rompimento da aproximação empírica à obra do escultor tradicion-almente cultivada. Não poderia, pois, senão ser seu o respetivo comissariado científico, por esse modo, aliás, consolidando a necessária projeção da investi-gação universitária ao universo das exposições museográficas, na sua própria ambivalência comunicacional e científica. A objetiva articulação, nesta matéria, com a investigação promovida no Museu Nacional de Arte Antiga, em torno da História da Escultura, pelos respetivos conservadores, daria azo ao desenvolvi-mento, com esta base, de um projeto amplo desde então maturado e justificaria o duplo comissariado da mostra, enfim materializada, com Anísio Franco.

Com ela, por vez primeira, se promove a reunião de um extenso conjunto de estátuas e modelos que percorrem a quase totalidade do ciclo de produção do artista, conduzido, porém, sobre o estreito fio condutor que alicerça a sustenta-ção documental e promovendo o necessário halo isolador sobre a figura de cria-dor de Joaquim Machado de Castro. Em simultâneo, porém, emergem também, igualmente pela primeira vez, à luz da História (da História da Arte), os anéis concêntricos, em seu redor organizados, dos espantosamente numerosos discí-pulos, oficiais, ajudantes e alunos, por cujo intermédio alcançou satisfazer, por delegação, a pressão que a sua própria aura gerava no mercado. Uma feliz con-jugação de esforços possibilitaria a conjugação da mostra com o processo, em paralelo desenvolvido, por generoso impulso da Associação World Monuments Fund – Portugal, em parceria com a Câmara Municipal de Lisboa, de reabilita-ção da própria estátua equestre de D. José I, o marco miliário da vida do escultor, premonitoriamente enquadrada nas alegorias simbólicas da Fama e do Triunfo.

Fama e Triunfo esses (essencialmente historiográficos) que as partes envol-vidas elegeram como mote de um programa celebrativo que, conjugando a exposição e a operação de requalificação do monumento régio, se articula ainda com a realização, em simultâneo com a abertura da mostra, do colóquio internacional *Machado de Castro. Da Utilidade da Escultura*, promovido pela Uni-versidade Autónoma em parceria com a Universidade de Lisboa (Faculdade de Belas-Artes), sob a égide de outro notável investigador da vida e obra do artista, Miguel Figueira de Faria, e que pretende debater o feixe de questões e inter-relações que a abordagem da obra de Machado de Castro suscita até aos dias de hoje: na arte, na ciência, na doutrina.

Com o programa conjunto *Fama e Triunfo. O Escultor Machado de Castro*, o segundo centenário da morte do artista, que em uma década se comemorará, disporá por fim da adequada reunião dos elementos necessários a uma justa avaliação do seu extraordinário percurso de vida, bem como da respetiva projeção. Um balanço que ilumina, com oportuna felicidade, a devolução, a Lisboa e ao mundo, dois séculos após a sua implantação, da sua obra-mestra – a estátua equestre – na justeza do seu esplendor original.

Discurso sobre as utilidades de uma exposição sobre Joaquim Machado de Castro, dedicado a todos os que a quiserem visitar e para memória futura

ANA DUARTE RODRIGUES E ANÍSIO FRANCO

A VONTADE DE REALIZAR UMA EXPOSIÇÃO sobre a obra de Joaquim Machado de Castro (Coimbra, 1731-Lisboa, 1822), considerado o maior escultor português de todos os tempos, é um desejo acalentado há muito e por muitos. A última exposição dedicada ao artista data de 1954, com comissariado de Maria José Mendonça. Desta exposição ficou-nos um pequeno mas importante catálogo sobre os modelos de barro de Machado de Castro, que evidenciava a diversidade de nomes envolvidos na conceção e execução das esculturas realizadas no seu ateliê, a que chamou «Laboratório», por vezes designado como «Casa da Escultura». Este pequeno texto não foi muito influente, e a historiografia praticamente consagrou o nome de Machado de Castro como o escultor da estátua equestre de D. José I e o imaginário de presépios. Era nosso desejo alterar esta visão em 2007, quando propusemos, como desígnio de uma exposição a realizar no Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), consagrar Machado de Castro como estatuário. E, com todo o poder que o discurso da materialidade encerra, continua a ser nosso objetivo tornar evidente, aos olhos do público, Machado de Castro como um estatuário à *la gran maniera romana*.

Honra seja feita, a ideia de transformar uma dissertação de mestrado numa exposição não é nossa, mas da colega e amiga Maria João Vilhena de Carvalho: em tempos idos, foi-lhe pedido um projeto de exposição para o MNAA que acabou por dar origem a esta mostra, ultrapassadas que foram algumas vicissitudes. Entre as circunstâncias favoráveis à sua concretização, devem ser referidas a visão, a determinação e a ambição (no melhor dos sentidos que a palavra contém) do diretor do MNAA, Prof. Doutor António Filipe Pimentel.

Joaquim Machado de Castro, conhecido autor da estátua equestre da Praça do Comércio, em Lisboa, foi, para além de escultor do rei, mentor da primeira aula de escultura, criada para formar adequadamente – com base no Desenho e no Estudo do Antigo – artistas que colaborassem no seu *Laboratório*. Pioneiro em várias áreas, grande estratega da elevação do estatuto da escultura em Portugal, destaca-se no campo da produção teórica sobre escultura com textos como *Carta, Que Hum Affeiçãoado ás Artes do Desenho Escreveo a Hum Alumno da Escultura* (1780), *Discurso sobre as Utilidades do Desenho* (1788), *Analyse Grafic’Orthodoxa* (1805), *Descrição Analytica* (1810) e *Dicionário de Escultura e Método Breve*, deixados em manuscrito.

Senhor de uma longevidade imensa – morreu aos 91 anos –, deixa obra realizada nas mais importantes categorias escultóricas. A já mencionada estátua equestre, a *Fonte de Neptuno* do Chafariz do Loreto (hoje no Largo de D. Estefânia) (fig. 1), o projeto para uma estátua pedestre de D. João VI para o Rio de Janeiro e três outros para São Salvador da Baía são exemplos de escultura pública. De jardim, destacam-se os bustos da Cascata dos Poetas da Quinta do Marquês de Pombal, em Oeiras (realizou, dois anos antes, as estátuas *Alfeu* e



Fig. 1
Joaquim Machado de Castro
Neptuno
1771 (?)
Lisboa, Largo de D. Estefânia



Aretusa (figs. 2 e 3) para a sala de jantar da mesma quinta), oito estátuas para as Reais Quintas de Belém, um programa com mais de vinte esculturas de barro cozido para a Quinta Real de Caxias, e, recorde-se, a estátua de D. Maria I, que se encontra hoje na Biblioteca Nacional, concebida como escultura de jardim para a Quinta da Cerca, do marquês de Ponte de Lima. Quanto à estatuária alegórica, estão documentadas criações para o Palácio da Inquisição (*Fê Suplantando a Heresia*), para a Basílica da Estrela (*Fé, Devoção, Gratidão e Liberalidade*) e para o Palácio da Ajuda (*Conselho, Gratidão e Generosidade Régia*). Relativamente à estatuária religiosa, o escultor concebeu as estátuas *Santa Teresa, Santa Maria Madalena de Pazzi, Santo Elias* e *São João da Cruz*, da Basílica da Estrela. Deixou ainda uma diversificada obra de imaginária: das esculturas para o baldaquino da Igreja de São Vicente de Fora a imagens devocionais, como *Santa Ana Ensinando a Virgem a Ler* (Cat. 104), do Convento de Arroios (MNAA), *Santa Teresa* e *São João Evangelista* (Cats. 85 e 86), da Basílica da Estrela, *Virgem da Piedade* (Cat. 105), da capela palatina de Salvaterra de Magos, *São João Batista* (Cat. 106), da igreja matriz de Almeirim, *Nossa Senhora da Encarnação* (Cat. 107), da igreja com o mesmo nome, em Lisboa (que esteve na base de uma polémica em torno da ortodoxia da representação iconográfica contra os preceitos da arte *ao antigo*) e o *São Pedro*, da igreja paroquial do Salvador, em Beja, e o da Sé de Lisboa (refira-se aqui que o número de presépios desde sempre atribuídos ao Professor ultrapassa, largamente, o comprovado). Finalmente, realizou escultura funerária, como os túmulos de D. Maria Ana de Áustria (fig. 4), no Real Hospício de São João Nepomuceno (hoje no Museu Arqueológico do Carmo), e de D. Mariana Vitória (fig. 5), na Igreja de São Francisco de Paula, de D. Afonso IV, em bronze, na capela-mor da Sé de Lisboa, e do infante D. Pedro Carlos, que foi para o Brasil.

A prolíxa obra de Machado de Castro granjeou-lhe uma fama que superou a sua demorada vida e que ainda hoje conduz a uma excessiva associação de obras ao seu *Laboratorio*, fazendo com que qualquer escultura setecentista de qualidade lhe seja atribuída e afastando o conhecimento dos outros nomes da sua época. Esta visão hegemónica deve-se também ao modo de funcionamento

Fig. 2

Joaquim Machado de Castro

Alfeu

1774

Mármore

Oeiras, Palácio do Marquês de Pombal

Fig. 3

Joaquim Machado de Castro

Aretusa

1774

Mármore

Oeiras, Palácio do Marquês de Pombal

a realização das imagens em madeira uma série de artistas e artesãos eram subcontratados, executando-as fora do ateliê. O nosso último objetivo é, assim, apresentar Machado de Castro como um estatuário; não como um imaginário, como tantas vezes é descrito.

No primeiro núcleo, «O Escultor do Rei», pretende-se evidenciar o papel de Machado de Castro e o da própria escultura ao serviço do poder. Vindo de Maфра para Lisboa, com o fim de realizar a estátua equestre de D. José I (Cat. 3), depois de ter ganho o concurso com o modelo de cera que aqui se apresenta (realizado a partir dos desenhos de Eugénio dos Santos, mas de muito melhor qualidade plástica que estes), Machado de Castro passa a desempenhar as funções de escultor régio, apesar de só ver reconhecida oficialmente a sua categoria em 1782, por alvará de D. Maria I. Ao serviço do rei, realizou projetos para estátuas régias, alguns dos quais nunca chegaram a ser finalizados, para D. José I (Cat. 1) e D. João VI. Numa mesma sala podemos observar os modelos de barro (Cat. 4), de cera e de bronze (com diferentes funções e certamente realizados em períodos diferentes) da estátua equestre de D. José I, da Praça do Comércio. O modelo de cera encontra-se em confronto com a pintura *O Marquês de Pombal Expulsando os Jesuítas* (Cat. 2), atribuída a Louis-Michel van Loo e Claude-Joseph Vernet, na qual aparece, em primeiro plano, o marquês de Pombal, glorioso, com os planos da reconstrução da cidade de Lisboa e a maquete da estátua equestre dourada (o modelo que lhe fora oferecido por Machado de Castro). A estátua equestre representa o culminar da construção da Baixa Pombalina, substituindo simbolicamente a figura do rei, que deixou de habitar o Terreiro do Paço após o Terramoto. Nesta mesma sala, encontram-se reunidos o modelo de cera patinada a dourado para uma possível estátua pedestre de D. José I (que não chegou a ser realizada) e o projeto em desenho aguarelado de uma estátua pedestre de D. João VI, para o Rio de Janeiro. Uma oportunidade única de vê-los lado a lado, tornando-se claro que Machado de Castro ideou a figura do rei como um herói da República Romana. De tal maneira esta ideia estava enraizada no seu entendimento da iconografia régia que, mesmo tratando-se de uma figura feminina, D. Maria I, sobre o vestido rendado de mangas tufadas, à moda da época, assoma a couraça com tiras de couro, à romana.

Uma mesma conceção iconográfica não traduz, porém, circunstâncias de encomenda idênticas. De facto, apenas a estátua equestre de D. José I é fruto de uma encomenda régia; as outras esculturas régias de Machado de Castro não terão partido de encomendas reais. A estátua pedestre de D. Maria I foi encomendada pelo marquês de Ponte de Lima (inicialmente para a sua Quinta da Cerca e depois oferecida à Livraria Pública) e acreditamos que – contrariando a tradição da Idade Moderna, em que a obra parte da encomenda – o modelo da estátua pedestre de D. José I e o projeto para uma estátua pedestre de D. João VI traduzem iniciativas do próprio escultor, consonantes com o seu enorme voluntarismo e carácter empreendedor, numa vontade (muitas vezes desesperada) de encontrar trabalho para si e para o seu *Laboratorio*.

O núcleo dedicado à escultura de jardim é porventura o mais surpreendente, por duas razões: primeiro, porque o nome de Machado de Castro nunca surgiu associado a este tipo de escultura; segundo, pelo arrojo expositivo, que recria o contexto de jardim no átrio do MNAA com o modelo do grupo *Diana e as Duas Ninfas* (Cat. 11), em frente de uma imagem ampliada da Cascata de Caxias, à escala, invocando o magnífico conjunto realizado para a Quinta Real de Caxias. Ao lado, no interior de um *parterre* simulado, surgem dois dos pequenos grupos fontanários – *Primavera e Verão* (Cats. 12 e 13) – que Machado

de Castro realizou para a Quinta Real de Caxias, com uma espetacular figura masculina reclinada (Cat. 14), ao modo das do Palácio Real de Caserta, em Itália, apontando para a cascata.

Mais à frente, são apresentados em filme os conjuntos de escultura de jardim que Machado de Castro e o seu *Laboratorio* realizaram para Oeiras, Belém e Caxias, devido à impossibilidade de transportar a maioria destas peças, pela sua grandeza e para salvaguardar a sua conservação. Felizmente, os modelos em barro das estátuas *Apolo*, *Diana* e *Minerva* (Cats. 17-19) permitem evocar algumas das esculturas realizadas para as Reais Quintas de Belém. Atente-se que estes modelos indiciam o processo de criação que Machado de Castro impôs ao seu *Laboratorio*, constatando-se que muitas vezes a passagem da composição do modelo para a escala natural, em pedra ou barro, tinha como consequência a perda de qualidade na obra final. No caso de Belém, com o encerramento da Casa da Escultura em 1777, é compreensível que a supervisão do processo executivo fosse limitada. Provavelmente por razões diferentes, que se prenderão mais com a materialidade, as diferenças entre o modelo de barro de *Diana e as Duas Ninfas* e a obra final são notórias.

Segue-se o núcleo dedicado ao *Laboratorio*, no qual a quantidade de desenhos e modelos conservados até hoje (a grande maioria no MNAA) espelha as várias fases do processo criativo. Pela primeira vez em Portugal, em grande escala e numa total complementaridade entre a criação artística e o ensino, o método vasariano, que impunha como primeira fase o desenho – a ideia –, era aplicado à Escultura. É sabido José de Almeida e Alessandro Giusti desenharem antes de esculpirem, mas Machado de Castro institucionaliza essa prática – tornando-a transversal a todos os que com ele trabalhavam, fosse no *Laboratorio*, fosse na *Aula* – e utiliza-a em todas as suas realizações artísticas, da estatuária à imaginária. E aqui reside outra das novidades introduzidas por Machado de Castro. A existência de vários desenhos para imaginária, uns realizados a partir de gravuras, outros originais, comprova o facto de Machado de Castro inverter o *motus operandi*: o Desenho passa a ser a primeira fase da Escultura (o comum era a imaginária ser realizada pelos *imaginários*, por vezes pejorativamente denominados «santeiros»), cuja arte era aprendida em contexto oficial na relação mestre-aprendiz e cuja realização se fazia atacando diretamente o material, ou seja, começando pela fase do talhe).

No núcleo do *Laboratorio* está incluído também um pequeno grupo de livros que evoca não só os textos por onde Machado de Castro estudou – como *Iconologia*, de Cesare Ripa – mas também a sua própria produção teórica, que é absolutamente excepcional tanto em termos nacionais como internacionais e da qual destacamos os vários manuscritos que se encontram na biblioteca da Academia Nacional de Belas-Artes, aqui expostos pela primeira vez. Na sala adjacente, o método de trabalho do *Laboratorio* é exposto de forma didática: o desenho quadriculado (Cat. 32), para ampliar, do relevo do *Sagrado Coração de Jesus e os Anjos*, esculpido em pedra no painel central da fachada da Basílica da Estrela (Cat. 35), é colocado lado a lado com o seu modelo em gesso (Cat. 33) e imagens da obra acabada (Cat. 34). Modelos de gesso com cerca de 70 centímetros, maioritariamente oriundos da Faculdade de Belas-Artes – herdeira de muito do material da Academia de Belas-Artes, recolhido por Francisco de Assis Rodrigues, para preservar a memória da *Aula de Escultura* – constituem a maioria das peças expostas neste núcleo (Cat. 37-39).

Com o intuito de incentivar investigações futuras, destinou-se uma parede àqueles que gravitaram em torno de Machado de Castro – colegas, colaboradores, ajudantes, discípulos, alunos –, dos quais, por vezes, pouco mais se

sabe do que o seu nome. Paralelamente, uma série de modelos de barro com cerca de 25 centímetros (Cats. 40-47), com antigas etiquetas, identificando os seus criadores, materializa este tributo. Trata-se de um momento fundamental da exposição, porque só o estudo destes artistas poderá alterar a excessiva atribuição de obras a Joaquim Machado de Castro. Esta «nebulosa» criada em torno da figura de Machado de Castro, que, contrariando de alguma forma o desejo do Professor, apagou a memória de muitas destas figuras que com ele trabalharam, deve-se com certeza à fama que este alcançou.

Para trás ficou um núcleo expositivo dedicado, exatamente, à produção de objetos – pratos (Cat. 58), medalhas, placas, leques... (Cats. 63-66) –, *memorabilia* associada à estátua de D. José I, e até o rol das despesas com a festa da sua inauguração (Cat. 60). Neste grupo apresentamos também a árvore genealógica de Machado de Castro, desde os avós até aos filhos. O pai, por quem nutria um especial carinho e com quem aprendeu a talhar madeira, Manuel Machado Teixeira – imaginário e organeiro –, é filho de Gonçalo Teixeira (alfaiate) e de Mariana Machado Miranda (costureira) e casado, em primeiras núpcias, com Teresa Angélica, filha de Francisco Rodrigues (sapateiro) e de Mariana dos Santos Taborda (senhora de segunda condição), e é desse casamento que nasce Joaquim Machado de Castro. A condição desta sua avó obrigará a uma dispensa aquando das habilitações à Ordem de Cristo. Do segundo casamento de Manuel Machado Teixeira, com Teresa Cerveira, descende António Xavier Machado Cerveira, que herda do pai a profissão de organeiro e que pôde contar, várias vezes ao longo da vida, com a ajuda de Machado de Castro. A árvore genealógica acaba nos filhos do escultor: Diogo José Machado, José Xavier Machado, Mariana Perpétua de Castro e Sousa e Maria Benedita de Castro e Sousa, todos filhos de sua terceira mulher, D. Ana Bárbara de Sousa (já que as primeiras, Izidora Teresa de Jesus e Silva e Rosa Maria Vieira, morreram sem dar à luz).

É fácil reconhecer a vertiginosa ascensão social e económica de Machado de Castro: neto de sapateiro e de senhora de segunda condição, alcança o cargo de Escultor do Rei, Diretor da Casa da Escultura e Professor da *Aula de Escultura*. A sua fortuna e a sua fama devem-se tanto à sua persistência e capacidade de trabalho como à sua habilidade para estabelecer relações com quem o pudesse ajudar a atingir os seus objetivos. Neste círculo destaca-se o marquês de Pombal, responsável pela reconstrução da baixa de Lisboa e pelo concurso para a estátua equestre de D. José I, a quem Machado de Castro terá oferecido o modelo de cera, depois de vencer a competição, conquistando assim a simpatia do poderoso primeiro-ministro. Também o marquês de Marialva, *connoisseur* das artes, é fundamental ao escultor, partilhando com ele os seus conhecimentos sobre a Arte Equestre e emprestando-lhe os seus cavalos e os livros da sua biblioteca. Com Frei Manuel do Cenáculo, um dos maiores intelectuais do seu tempo, Machado de Castro mantém uma larga correspondência, na qual discute o gosto pelo Antigo, que ambos comungam. No ministro das Obras Públicas, marquês de Angeja (coleccionador e estudioso de Botânica e História Natural), de quem a Casa da Escultura dependia, encontrará Machado de Castro um apoio contínuo. O marquês de Ponte de Lima, que tinha o artista na mais elevada consideração, também será importante na sua afirmação, pois sendo mentor e responsável pela Livraria Pública, para lá encaminha uma encomenda feita ao artista, a estátua de D. Maria I. Não menos importante é o reconhecimento do duque de Lafões, também um amante da Antiguidade, coleccionador e fundador da Academia de Ciências de Lisboa, na qual Machado de Castro é o primeiro artista admitido. A inteligente estratégia de

afirmação, que haveria de perpetuar a fama de Machado de Castro, baseou-se nestas relações e também numa complexa rede de clientes, à qual as sólidas estruturas do *Laboratorio* e da *Aula* davam resposta, disseminando a conceção programática dos seus modelos muito para além da sua vida.

O núcleo sobre a Basílica da Estrela evoca esta igreja através da imagem de um alçado do seu último projeto e inclui modelos de barro de praticamente todas as estátuas da fachada e galilé, tanto das alegorias *Fé*, *Devoção*, *Gratidão* e *Liberalidade* (Cat. 75-78) como dos santos relacionados com a história da Ordem dos Carmelitas: *Santa Teresa* (Cat. 79-80), *São João da Cruz* (Cat. 81) e ainda *São José* (faltando apenas o modelo de barro do mais belo rosto esculpido por Machado de Castro, o da *Virgem*). Para além destes, surgem os modelos em gesso da *Fé* e *Devoção*. É de sublinhar que a alteração ao primeiro projeto da fachada da Basílica, no qual estava ausente a escultura, se deve certamente à determinação e ao empenho de Machado de Castro. Através dos seus circuitos de influência terá conseguido garantir mais uma vez trabalho para si e para o seu *Laboratorio*, abrindo nichos na fachada, antes plana, e neles incluindo estátuas de tamanho maior que o natural, concebendo um programa de exaltação das virtudes de D. Maria I e homenageando, ao mesmo tempo, os principais santos da Ordem Carmelita. Por isso mesmo incluem-se também aqui os modelos de barro (Cats. 73-74) para a estátua de D. Maria I, que se encontra no átrio dos Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal.

Já no núcleo dedicado à imaginária são incluídos os modelos de barro de *Santa Verónica*, *Santa Teresa de Ávila*, *São João Evangelista* e *Santo Elias* (Cats. 89, 88, 84, 82-83), ao lado da imagem de santos, originalmente no interior da Basílica da Estrela, o que evidencia o facto de Machado de Castro realizar imaginária passando pelas mesmas fases verificadas na produção da estatuária: desenho, modelo e obra final. Confronta-se ainda uma gravura, que reproduz o primeiro projeto de *Nossa Senhora da Encarnação* (Cat. 107), acompanhada por dois anjos, com a escultura acabada, apenas da *Virgem*, e mostra-se o livro (Cat. 108) no qual se defende das críticas quanto às suas opções iconográficas e teológicas relativamente à presença de anjos no momento da Encarnação.

São mostradas outras peças, das quais não foram encontrados projetos, mas existem documentos que comprovam a sua realização no seio do *Laboratorio*, como *Santa Ana Ensinando a Virgem a Ler*, *Virgem da Piedade*, da capela palatina de Salvaterra de Magos, e *São João Batista*, da igreja matriz de Almeirim.

É ainda recordada a sua produção de presépios através do chamado «Presépio Kamenesky» (Cat. 111), provavelmente realizado pelos seus colaboradores para os filhos de D. Maria I. Este exemplo pontual remete-nos para a questão da produção de imaginária pelo *Laboratorio* de Machado de Castro. Compreende-se que não podia recusar encomendas (as devocionais seriam as mais frequentes, devido à atávica mentalidade portuguesa), mas sabe-se que o *Laboratorio* não produzia, até à última fase, escultura em madeira, subcontratando experimentados santeiros, nomeadamente os da Calçada de Santo André, para talharem os modelos criados pelo escultor e seus discípulos. Paradoxalmente é a produção de imaginária religiosa que mais se associa ao escultor. A historiografia nacional, reduzindo a sua produção a três pontos essenciais – a estátua equestre de D. José I, a imaginária e os presépios –, alimentou este conceito, de certa forma incompleto, sobre a obra de Machado de Castro.

O último núcleo é dedicado ao programa escultórico para o átrio do Palácio da Ajuda, de 1802, expondo-se alguns modelos de barro e de gesso. Da *Generosidade Régia* (Cats. 111 e 112) são incluídos dois, um de barro e outro de

gesso, da *Gratidão* (Cat. 114) um de gesso, do *Conselho* (Cat. 115) um modelo de gesso patinado a dourado. Ao contrário dos de barro, fases da produção de uma escultura, os modelos de gesso são académicos, anunciando o legado de Machado de Castro. No fundo, todo o programa para o Palácio da Ajuda pode ser entendido como a herança, já no fim dos seus dias, aos discípulos, encarregando cada um da criação e execução de várias estátuas. A marca própria, no entanto, permanece nos seus seguidores, e só com João José de Aguiar, vindo do estúdio de Canova, se opera uma rutura neste ciclo.

O artista fará ainda, em 1811, com 80 anos, um projeto para uma estátua pedestre de D. João VI, a ser edificada no Rio de Janeiro. Contudo, acaba por ser João José de Aguiar, em 1823, a esculpir a imagem do rei (hoje no Hospital de Marinha), vestido de almirante com o leme aos pés, numa linguagem neoclássica pura.

Machado de Castro marcou de tal forma a escultura portuguesa que ainda hoje, quando se fala na sua história, surge em primeiro lugar o nome deste virtuoso criador.

Os «círculos» em que se moveu Joaquim Machado de Castro

ANA DUARTE RODRIGUES

O CONTEXTO CULTURAL E A REDE DE «CÍRCULOS» em que se moveu Joaquim Machado de Castro (fig. 6) marcaram indelevelmente o homem e a obra¹. E, paradoxo dos paradoxos, sem qualquer viagem ao estrangeiro formou-se em solo português um dos mais eruditos e literatos artistas do seu tempo². Assim, no sentido de propor um quadro da sua biografia intelectual, ainda que ressentida da falta de estudos nesta área, ensaiámos uma caracterização das personalidades e das ideias que mais o influenciaram ao longo dos momentos-chave da sua vida, sobretudo desde que foi nomeado diretor dos trabalhos de execução da estátua equestre de D. José I. A aparente miscelânea da explanação que se segue não é mais do que isso mesmo: «aparente». Porque consideramos aspetos tão diferenciados – como a discussão de um determinado autor numa Academia com cujos membros Machado de Castro trocava ideias; a erudição de um estadista de quem o diretor dependia diretamente; o conteúdo do abundante epistolário com Frei Manuel do Cenáculo; ou a permuta de ideias com alguns artistas do seu tempo – elementos construtivos da intelectualidade do escultor.

Apesar de a História não se fazer no condicional, é impossível não pensar no que seria de Machado de Castro se não tivesse ido para Mafra e se não tivesse ganho o concurso para esculpir a estátua equestre de D. José I. Seria um san-teiro como tantos outros da Calçada de Santo André³? A questão não se coloca no sentido valorativo, mas no encontro estilístico entre o escultor e a cultura artística clássica de que o estaleiro de Mafra⁴ constituía o mais forte reduto do seu tempo. A estadia em Mafra significou para Joaquim Machado de Castro quase que uma iniciação académica/universitária pelo fervilhar intelectual e artístico do maior estaleiro ativo dos últimos séculos em Portugal.

O ambiente cultural de Mafra girava em torno de duas personalidades que marcaram o seu tempo e as gerações seguintes: Vieira Lusitano (1699-1783)⁵ e Alessandro Giusti (1715-1799)⁶. Mas para além da referência que foi para Machado de Castro o seu amigo Vieira Lusitano e do mestre encontrado na figura de Alessandro Giusti⁷, a entrada como ajudante para Mafra representou

¹ Sobre a relação entre a vida dos artistas e a sua própria obra, consultar Argan, 1980: 7-11.

² O «paradoxo» remete, obviamente, para a deficiente formação artística, precisamente na área da escultura, que só será minimamente colmatada com a *Aula e Laboratorio* do próprio Machado de Castro.

³ Entre os quais estão o padre João Crisóstomo Policarpo da Silva, Manuel Gomes Andrade, Jerónimo da Costa, Manuel Dias, José António da Silva, Valentim dos Santos Carvalho, Henrique Casanova, Amaro Gonçalves, Luís João Abreu, Jaques de Castro, João Domingos de Campos Dias. Cf. Costa, 1940.

⁴ Cf. Carvalho, 1950, 1956: 71 e ss., e 1964; Pereira, 1992 e 1994; e Vale, 2002.

⁵ Cf. Calado, 1989: 525-526; Arruda, 1999b e 2000.

⁶ Cf. Pereira, 1989: 203-205.

⁷ Personagens destacadas pelo próprio: «conhecia pela prática de mais de 15 anos na companhia do habil Escultor Alexandre Giusti; pela amizade, também de largos annos, do nosso Vieira Lusitano, e outros Professores». Cf. Castro, 1975: 37-38.



a porta de acesso ao maior foco de cultura artística italiana em Portugal pela concentração *in loco* de uma grande quantidade de obras de arte importadas diretamente de Itália⁸.

O estaleiro de Mafra onde se respirava cultura clássica foi realmente decisivo para o futuro artístico de Machado de Castro, que o soube aproveitar como ninguém... porque outros houvera que passaram pela mesma experiência⁹, e questionamo-nos sobre os seus frutos. Mas se nunca será demais sublinhar a reação pró-clássica do círculo mafrense, Machado de Castro estabeleceu ao longo da sua vida outros contactos que lhe permitiram solidificar essa tendên-

Fig. 6
João Maria Caggiani
Joaquim Machado de Castro
1843
Litografia
(In *Retratos de Homens Ilustres... em Portugal no Século XIX*)

⁸ Vide *infra* texto de Teresa Leonor do Vale.

⁹ Alexandre Gomes, José Patrício, Joaquim Leitão, Francisco Leal Garcia, entre outros, trabalharam no grande estaleiro de Mafra com Giusti, mas nenhum deles alcançou prestígio comparável a Machado de Castro.

cia e dar seguimento a um gosto, que nem de perto nem de longe era o gosto dominante das classes privilegiadas – as que encomendavam¹⁰ – e das classes artísticas. Maioritariamente, os seus colegas continuavam a delinear riscos e arabescos em não importa qual direção, num excesso de cor e irracionalidade que repudiava a Machado de Castro¹¹.

Ao tornar-se diretor da *Aula e Laboratorio de Escultura* de Lisboa, Joaquim Machado de Castro teve a oportunidade de conhecer, com maior ou menor profundidade, as personalidades de vulto das elites políticas, religiosas, intelectuais e artísticas do período, de que as dedicatórias à maneira cavalheiresca e servil do tempo, as cartas trocadas, os documentos dos arquivos ou as referências nos seus textos e obras nos oferecem um bom panorama.

Entre as personalidades da esfera política que teve oportunidade de conhecer e com quem desenvolveu relações de apreço mútuo destacam-se o marquês de Pombal, o marquês de Angeja, o marquês de Ponte de Lima, o marquês de Marialva e o intendente-geral da Polícia Pina Manique, intermediários indispensáveis à sobrevivência do *Laboratorio* e do próprio escultor. Nem a propósito, na sua maioria e exceção feita a Pombal, quase todos são homens fortes do governo de D. Maria I, que foi, sem dúvida, o mais favorável ao *Laboratorio* de Machado de Castro.

O apreço de Sebastião de Carvalho e Melo, 1.º marquês de Pombal, pelo trabalho de Machado de Castro revelou-se quando este apresentou o modelo de cera patinado a dourado para a estátua equestre de D. José I (fig. 7), que o ministro conservou na sua posse e com o qual se fez representar no quadro *O Marquês de Pombal Expulsando os Jesuítas*. Aí figura com a maquete da estátua – a única que inclui o leão sob o cavalo, tal como o desenho de Eugénio dos Santos previa – e os planos da reconstrução da cidade de Lisboa aos pés e em primeiro plano. O facto de o modelo de cera, representado nesta pintura, ter sido apresentado em 21 de março de 1771 ao rei D. José I e aos seus ministros leva-nos a questionar a sua atribuição a Van Loo, que morreu nesse ano.

Por outro lado, o marquês de Pombal fará quase imediatamente encomendas a Machado de Castro para a sua quinta de Oeiras: em 1774, as estátuas de mármore de tamanho natural *Alfeu e Aretusa*, para a sala de jantar do palácio, e, em 1776, os bustos dos poetas, de tamanho colossal, destinados à balaustrada no topo da cascata do jardim.

D. Pedro José de Noronha Camões de Albuquerque Moniz e Sousa (1716-1788), 4.º conde de Vila Verde e 3.º marquês de Angeja, era um dos braços direitos de D. Maria I, pertencendo ao seu círculo mais próximo. Entre as suas relações contavam-se o duque de Lafões, de quem ficou amigo, o lente da Universidade de Coimbra José Teles e o embaixador de Espanha, D. Diogo de Noronha, com quem se correspondia assiduamente, consubstanciando uma importante rede de patronos. O marquês acumulava, desde 1780, com as funções de presidente do Real Erário e ministro do despacho do gabinete da monarca, a de inspetor-geral das Obras Públicas da cidade de Lisboa¹², em quem

¹⁰ O gosto das classes privilegiadas – temática de terrenos movediços, em cuja aventura, mesmo assim, Angela Delaforce teve a coragem de se lançar – continuava a ser essencialmente ostentatório, muito influenciado durante o reinado de D. Maria I pela corrente do *rocaille* francês. Cf. Delaforce, 2002.

¹¹ Se considerarmos como expoentes destas duas tendências Machado de Castro e José Joaquim de Barros, dito Barros Laborão, o acervo dos nossos museus e igrejas provam-nos que o segundo escultor referido pontuava uma corrente com um número muito superior de adeptos. A arte de Machado de Castro e dos seus ajudantes correspondia a um gosto mais erudito e exigente e, portanto, com menor procura.

¹² Cf. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Ministério das Obras Públicas, Comércio e



Fig. 7
Machado de Castro Apresentando ao Marquês de Pombal a Maquete da Estátua Equestre de D. José I
Gravura
Coleção particular

D. Maria I delega a direção, em cooperação com Frei Inácio de São Caetano, arcebispo de Tessalónica e confessor da monarca, da empreitada da Basílica da Estrela¹³. Tendo sido reconhecido por Ayres de Carvalho que Frei Inácio de São Caetano preferiria o despojamento do projeto inicial para a Basílica da Estrela no qual não teriam lugar mais do que duas esculturas na fachada¹⁴ e atribuindo à insistência de Machado de Castro o facto de se redimensionar a inclusão da componente escultórica no projeto¹⁵, não será despropositado – conhecendo agora a participação desta terceira pessoa na direção do projeto, quem sabe a mais importante – pensar que o culto e sensível ministro terá sido a peça chave para acolher as vontades do escultor e paralelamente proporcionar uma quantidade de trabalho que incentivasse a reabertura do *Laboratorio* de Machado de Castro, passando aí a ser seu superior hierárquico no Ministério das Obras Públicas. Temos razões para suspeitar que este espírito culto¹⁶, dedicado e honesto¹⁷ – a ele se deve a criação do primeiro jardim botânico no seu Paço do Lumiar com um museu destinado a promover a ciência e o progresso tecnológico –, revelou-se decisivo para reacender a chama do *Laboratorio* de Machado de Castro.

D. Tomás Xavier de Lima Brito Nogueira Teles da Silva e Vasconcelos (1727-1800), 14.º visconde de Vila Nova de Cerveira e futuro 1.º marquês de Ponte de Lima, viria a ser um dos homens de confiança de D. Maria I, mas é ainda sob as ordens do marquês de Pombal que Machado de Castro o conhece. Encarregado pelo onipotente secretário de Estado de D. José I de proceder às devidas diligências para «se regularem as applicações deste Estabelecimento [referindo-se ao *Laboratorio*]»¹⁸, é das primeiras figuras da elite política que acolhe Machado de Castro quando este chega a Lisboa. Entre 1788 e 1800, Machado de Castro pretende organizar, em convénio com o marquês de Ponte de Lima, um plano para se regular o funcionamento da *Aula e Laboratorio de Escultura*¹⁹. Não obstante todos os esforços de Machado de Castro, nos quais se incluem o pedido dos Estatutos da Universidade de Coimbra, o projeto de criar um melhor regimento para a *Aula e Laboratorio de Escultura* acabou por ser inviabilizado pelos contadores do Erário Régio²⁰.

Indústria, Intendência das Obras Públicas, liv. 1 (1769-1794), fls. 154v-155, transcrito em Rodrigues, 2004, vol. II: 159.

¹³ Cf. Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas, Ministério do Reino, 44, fls. 185-190; ANTT, Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria, Intendência das Obras Públicas, liv. 1 (1769-1794), fls. 85v-86v. e 87v-88, transcritos em Rodrigues, 2004, vol. II: 161-164.

¹⁴ Cf. Carvalho, 1979a: 21. *Vide* também imagens do projeto inicial na p. 33.

¹⁵ *Idem, ibidem*: 20.

¹⁶ Cf. Brigola, 2000: 409-421.

¹⁷ Injustamente acusado de desfalcocar o Erário Régio que ninguém acreditava que se encontrasse vazio depois de Pombal. Ainda que por isso mesmo tivesse sido mal interpretado por algumas vezes do seu tempo: «Foi durante a sua presidência que se incorporou no património da Coroa o Donativo dos 4%, que o corpo do commercio tinha offerecido para bem diferentes fins, e a Real Junta administrava, como já mostrei. / Não me consta, que durante a administração do Marquez d'Angeja houvesse melhoramento algum na arrecadação das rendas Reaes, antes foi voz publica, que depois do seu falecimento, o Erario se achava bem desfalcado nas somas, que deixara o seu antecessor», *in* Ratton, 1813: 329.

¹⁸ «Ofício assinado pelo Marquez de Pombal dirigido a Manoel Gomes de Carvalho e Sylva, datado de 15 de Julho de 1771, dando instruções acerca da maneira como deveriam ser recebidos no Arsenal do Exército o Artista Escultor e o Fundidor, para procederem ao trabalho de modelação e fundição da Estátua Equestre», na posse de D. Olívia de Andrade Lima, *in* Catálogo da Exposição Bibliográfica, Iconográfica e Documental, relativa à Estátua Equestre, 1938: 54-55.

¹⁹ Cf. Faria, 2008c.

²⁰ Como podemos constatar pela indignação de Machado de Castro na carta de 3 de fevereiro de 1817: «Mas que resultado teria este meu grande trabalho? Oh q. desgraça!!! O resultado foi mandar o dito Excellentissimo o tal Plano p.^a o Erario Regio, a fim de que os seus Contadores o examinassem, e des-

O marquês de Ponte de Lima, homem culto e sábio a quem era reconhecida uma verdadeira inclinação ao estudo, vivia na intimidade do paço e era próximo da Princesa do Brasil ainda esta não herdara a coroa, e encomendara precisamente ao escultor uma estátua pedestre que glorificasse a rainha a quem era especialmente dedicado. Esta encomenda tem duplos, ou mesmo triplos, significados sob este ponto de vista. Por um lado, uma encomenda em 1783 realizada por este antigo (desde 1771) observador próximo do trabalho de Machado de Castro é sintomática de uma genuína admiração pelo seu trabalho. Por outro lado, ao encomendar ao Professor um retrato da própria rainha associa soberana e escultor, e oferece ao artista a possibilidade de eternizá-la, interpretando-a. A empatia era inevitável, pese também a via dos comentários favoráveis ao escultor (que não são de desprezar no que toca a tráfico de influências) deste círculo de pessoas próximas e respeitadas pela rainha D. Maria I.

D. Diogo de Meneses (1739-1803), 5.º marquês de Marialva e 7.º conde de Cantanhede, foi a personalidade que apoiou Machado de Castro em tudo quanto dissesse respeito à Arte da Cavalaria na realização da estátua equestre. A referência mais explícita de Machado de Castro a este facto encontra-se no *Dicionário de Escultura* na entrada «Equestre»: «Quando eu fiz a Estatua Equestre do Snr. Rei D. José I, não tinha noção alguma desta nobilissima Arte; a que se dignou de supprir o Ex-mo Snr. Marquez de Marialva, D. Pedro José de Menezes Coutinho.»²¹ Também ele gentil-homem de câmara da rainha D. Maria I, tal como o marquês de Ponte de Lima, estribeiro-mor e aposentador dos moços de estribeira, membro da Junta do Código Penal, coronel do Regimento da Cavalaria de Mecklenburg e brigadeiro do exército, pertencia à mais alta nobreza da nação e era dos únicos, com o marquês de Angeja, em quem o marquês de Pombal não ousara tocar. É mais um dos elementos do círculo de proximidade da futura rainha D. Maria I que admira a arte de Machado de Castro e com quem o escultor estabeleceu boas relações.

O relacionamento entre o marquês de Marialva e Machado de Castro começou por ser profissional, tornando-se depois pessoal. O marquês terá sido inexcedível na transmissão dos seus conhecimentos sobre a Arte da Cavalaria e no empréstimo bibliográfico (absolutamente fundamental neste caso, pois foi a partir das descrições aí contidas que se realizou a estátua equestre de D. José I), visto ter sido ele a mostrar a Machado de Castro a estampa e primeira parte da *Descrição* da estátua de Frederico V que tinha sido oferecida ao nosso rei²². Deslocando-se amiúde ao *Laboratorio*²³, sente-se o prazer que terá tido em colaborar com o Professor na escolha dos cavalos para modelos de estudo²⁴,

sem o seu Parecer, como se p.^a ser Erairista se precisassem os mesmos estudos que são indispensaveis ao Pintor, Escultor, ou Architecto!!!», *in* Lima, 1925: 322.

²¹ Cf. Castro, 1937: 41.

²² Como conta Machado de Castro na *Descrição Analytica*: «he que por mercê do Excellentissimo Marquez Estribeiro Mór, vi a estampa, e Primeira Parte da Descrição da Estatua de Frederico V, pelo referido Sally, que de Copenhague se remettera ao nosso Augusto Soberano». Cf. Castro, 1975: XI.

²³ Cf. «Não consiste só em copiar bem a Natureza, nem bastão só os estudos, que ministra o Desenho, para se executar com perfeição hum Monumento destes; além de outros muitos estudos, são indispensáveis os da Arte Equestre, ou Cavallaria: e como eu não tinha noção alguma desta Arte, o Excellentissimo Marquez Estribeiro Mór quis benignamente supprir esta minha falta, com o zelo, e curiosidade, que teve de ir pessoalmente áquele sitio varias vezes honrar-me com a sua presença, e instrucções judiciosas», *in* Castro, 1975: 43.

²⁴ Cf. «Poucos dias depois pedi ao Excellentissimo Marquez Estribeiro Mór hum Cavallo, que Sua Excellencia julgasse mais bello, para o copiar, não só em seu todo, mas na Miologia; e promptamente me mandou hum Cavallo chamado Gentil, (que na verdade o era) vindo todas as vezes, que eu quera; e este só exemplar pôde ser que em gentileza excedesse os doze, que Sally teve ás suas ordens para

na definição da posição do cavalo em *Piaffer*, e não a *Passo*²⁵, na opção estética pela garupa larga, como é próprio dos cavalos de raça²⁶, enfim, como o próprio escultor reconhece: «a posição do Cavaleiro em corpo, braços, e pernas, assim como a do Cavallo, para que ficasse conforme com as boas regras da Cavallaria, foi tudo pela sabia direcção do Excellentissimo Marquez Estribeiro Mor»²⁷. Comprobativo de a relação entre o marquês e o Professor ter evoluído para foros que rondam a amizade é o facto de o marquês ter estado solidário com o escultor na injustiça de que fora alvo quando em 1775 premiaram o fundidor Bartolomeu da Costa. No *Discurso sobre as Utilidades do Desenho*, em nota de rodapé, Machado de Castro relata um encontro com o marquês de Marialva e um seu amigo em que falavam da injustiça de que tinha sido alvo Machado de Castro, e escreve:

Poucos mezes antes de compor, e recitar este Discurso, visitando por obsequio o Ex.mo Snr. Marquez de Marialva D. Pedro de Menezes, (a quem fui muito devedor) aconteceu achar-se com elle outra personagem da sua maior intimidade, e confiança; a qual na occasião em que se executou a Estatua Equestre se achava fóra deste Reino; por cuja causa disse o Snr. Marquez ao seu amigo: Que te parece o que se praticou com este pobre homem, que sendo o principal Autor da Estatua Equestre, ao Fundidor he que premiárão, e o Autor (pode-se dizer), ficou sem nada?²⁸

Descendente de um dos heróis da Restauração – os Marialvas eram praticamente heróis públicos –, o seu apoio para um português recentemente elevado a diretor da *Aula e Laboratorio* de Lisboa só pode ter sido ser fulcral.

De origem plebeia, mas igualmente uma figura importante do governo de D. Maria I, Diogo Inácio de Pina Manique (1733-1805)²⁹ foi uma figura de carácter ambíguo, oscilando entre temerário e benemérito. O intendente-geral da Polícia da Corte e Reino, responsável pela construção do Teatro de São Carlos, pela fundação da Real Casa Pia de Lisboa e pela iluminação pública na cidade de Lisboa – polivalências difíceis de coexistirem aos olhos de hoje –, revelou-se sensível às questões artísticas. E esta sensibilidade traduziu-se em atos concretos, de não pouca monta, como a disponibilização da sua própria casa para prosseguirem os estudos da aula de desenho do nu – não deixando de ser curioso como foi prestável o medo ao bastão de Pina Manique para homens nus poderem posar em nome da arte! Por outro lado, sentimos o enorme respeito que Pina Manique nutria por Machado de Castro, convidando-o para presidir a uma das aulas de desenho da Aula Régia, e para pronunciar o *Discurso sobre as Utilidades do Desenho* (1787)³⁰ numa sessão académica do Castelo de São Jorge que visava instruir a nobreza, tendo sido justa e publicamente

copiar, por ser o meu exemplar das Hespanhas, e aquelles de Sally Dinamarquezes», in Castro, 1975: 41.

²⁵ Cf. «Nestes exames assentou Sua Excellencia, que o Cavallo se não representasse a Passo, mas sim em Piaffer», in Castro, 1975: 43.

²⁶ Cf. «o dizer-me Sua Excellencia, que huma das perfeições dos Cavallos finos, he terem a garuppa larga; e que se devia representar o mais bello, ainda que se não visse ordinariamente», in Castro, 1975: 49.

²⁷ Cf. Castro, 1975: 68.

²⁸ Lima, 1925: 214.

²⁹ Para mais informações, consultar Biléu, 1995.

³⁰ Como o próprio Machado de Castro confessa no prólogo do *Discurso sobre as Utilidades do Desenho*: «E como se devesse fazer algum Discurso sobre este objecto, julgando que devia ser Artista o que houvesse de fallar, me fez a honra de eleger-me para tão ardua empreza; a que fiz alguma resistencia, por me faltarem das Letras os estudos precisos, para fallar a hum Auditorio de tanta circunspecção por todos os motivos», in Lima, 1925: 204.

recompensado com o elogio em tom de gratidão incluído no prólogo³¹ do discurso.

No campo religioso, Machado de Castro teve a sorte de ser amigo de uma das mais notáveis figuras do seu tempo: Frei Manuel do Cenáculo Vilas-Boas (1724-1814)³², bispo de Beja e arcebispo de Évora, que se distinguiu com brilhantismo numa série de iniciativas pedagógicas e culturais como a fundação do primeiro Museu Público de História Natural, a criação da Biblioteca Pública de Évora, o enriquecimento da biblioteca do Convento de Jesus de Lisboa, que constitui o núcleo da atual Academia das Ciências de Lisboa, e a doação de preciosos exemplares à Biblioteca Pública de Lisboa. Tais iniciativas traduziam o papel fundamental de Frei Manuel do Cenáculo como pedagogo, colecionador³³, teólogo e historiador de ideário iluminista expresso em *Cuidados Literários*³⁴ – onde revela largo espectro cultural – e repercutido no interesse devotado à arqueologia, promovendo escavações que, tendo decorrido em Évora, só poderiam trazer à tona o *Antigo*. Este gosto também se revela nas suas produções literárias, como a inscrição latina na base da estátua equestre de D. José I, ocasião em que possivelmente conheceu Machado de Castro, de quem foi, para além de encomendador, um amigo muito influente³⁵.

Um homem do seu tempo, mas também um homem à frente do seu tempo, é informado por Machado de Castro da recolha de assinaturas para a reabertura da aula do *nu*³⁶. Não só pelo à-vontade com que Machado de Castro comunica a iniciativa ao religioso – uma questão que afrontava os princípios de *decoro* e mesmo de religião do tempo –, mas sobretudo pela naturalidade com que discutem o problema do *nu*, encontramos-nos em posição de inferir a proximidade entre os dois interlocutores, o espírito aberto deste membro da Igreja e a perfeita consciência das necessidades artísticas.

Frei Vicente Salgado (1732-1802), a quem Machado de Castro confia os problemas que enfrentou para o *Discurso sobre as Utilidades do Desenho* obter as devidas licenças³⁷, já o tinha observado a trabalhar no seu *Laboratorio*,

³¹ Assunto com o qual Joaquim Machado de Castro começa o prólogo: «Muitas, e publicas são as provas que do seu Patriotismo tem dado o Ill.mo Intendente Geral da Policia destes Reinos, Diogo Ignacio de Pina Manique. / Huma daquellas em que a Patria lhe deve não pequena obrigação, he o utilissimo estabelecimento da Casa Pia [...] se deliberou a fundar huma Sociedade para este fim; e teve o zelo de ir pessoalmente buscar os Artistas que julgou poderião regular estes estudos, e convidá-los para Directores. / Não parou aqui o seu desvelo: em quanto se preparava Casa para este Congresso, sacrificou a sua propria residencia a ser o primeiro Seminario deste estudo. Quem lhe disputará a gloria de ser o primeiro Magistrado Portuguez que se deliberou a esta empreza, e por este modo? As Artes do Desenho lha farão immortal!», in Lima, 1925: 203.

³² Vide Marcadé, 1974; Ferreira, 1982; Machado, 1987; Moura, 2000: 172-176; e Vaz, 2003.

³³ Cf. Brigola, 2000: 472-486.

³⁴ Cf. Cenáculo, 1791.

³⁵ Como indica o teor e o tom das cartas trocadas entre 1780 e 1809. Cf. Lima, 1925: 282-301. Uma das ocasiões em que Machado de Castro utilizou o ascendente de Frei Manuel do Cenáculo nas classes políticas foi por ocasião do monumento para o Campo de Ourique: «Pelo mesmo Amor da Patria me arrojô a pedir a V. Ex.^a se digne persuadir o Zelo do Ministro de tao bello intento, a consultar os Architectos, e mais Artistas q' V. Ex.^a julgar poderão dar voto, p.^a o fim corresponda ao gr.de assumpto, ao sabio intento, e à recomendação q' S. Mag.de fez ao mencionado Ministro, no seu Real Avizo.» Cf. carta de 4 de novembro de 1785, in Lima, 1925: 291-292.

³⁶ Machado de Castro comunica a Frei Manuel do Cenáculo nas seguintes palavras: «Dou parte a V. Ex.^a q' alguns Amigos nos temos congregados por meyo de assignaturas, p.^a fazermos huma Aula de Nu: principiamos na 2.^a 8.^a de Pente Coste; o Duque de Lafoens nos anima.» Cf. carta a Frei Manuel do Cenáculo, de 3 de junho de 1780, in Lima, 1925: 285-286.

³⁷ Numa carta datada de 27 de agosto de 1788 dirigida a Frei Vicente Salgado, Machado de Castro, depois de expor o conteúdo do *Discurso sobre as Utilidades do Desenho*, explana o acontecido: «O primeiro desgosto pois, q' me produzio o d.to papel, foi negar-se-lhe licença p.^a imprimir-se; parecendo ser

apesar de não ser das pessoas com quem o escultor tinha mais confiança³⁸. Ainda assim, Machado de Castro pede a Frei Vicente Salgado que comunique o sucedido a Frei Manuel do Cenáculo³⁹ – sintomático de como se processava o tráfico de influências neste tempo. Tal facto obriga-nos a refletir sobre quão importantes foram para Machado de Castro estes conhecimentos que travou e manteve ao longo da vida. O bispo estudou com Frei Manuel do Cenáculo no colégio franciscano de São Pedro da Universidade de Coimbra, foi guardião nos conventos de Arraiolos e Vimieiro, 1.º reitor do Colégio de Évora, e autor de estudos sobre a história e a filologia das línguas orientais da Congregação da Terceira Ordem de Portugal⁴⁰ e de muitos outros volumes inéditos que se conservam na Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa e na Biblioteca de Évora. A sua *antiquofilia* revelava-se noutra faceta para além do estudo de línguas antigas: era um apaixonado por medalhística⁴¹, que não via o tempo passar quando especulava com Simão Tadeu Ferreira e José do Vale e Sousa Meneses sobre a origem de uma medalha antiga encontrada em Troia⁴², constituindo um exemplo acabado dos interesses dos homens cultos deste período.

Entre os correspondentes de Machado de Castro conta-se também o padre João Batista de Castro (1700-1775), formado em Teologia no colégio jesuíta de Santo Antão em Évora e viajado por Roma (1736), onde adquiriu grande reputação nas academias, sendo nomeado protonotário apostólico. Entre as obras de que é autor destacam-se *Mapa de Portugal Antigo e Moderno*, *Roteiro Terrestre de Portugal*, *Vida do Glorioso Patriarca S. José*, e um manuscrito intitulado *Reyno de Portugal Antigo e Moderno (1738-1775)*⁴³, do qual merece reflexão o «Tratado da incerteza das Ciências», sintomático do novo espírito que iria abanar os alicerces do conhecimento de então.

Frei Inácio de São Caetano (1719-1788)⁴⁴, bispo de Penafiel, arcebispo de Tessalónica, inquisidor-geral e ministro assistente ao despacho do Gabinete, confessor de D. Maria I, já considerado como 2.º fundador da Basílica da Estrela⁴⁵, encarregado pela rainha para, conjuntamente com o marquês de

indigno da Nação Portugueza. / Valime da protecção de hum dos Senhores Deputados, cujo discernim. to não julgo enredado com teas de aranha; e allegando eu com papeis com q' todos os dias, e a todas as horas, os cegos nos quebram as cabeças apregoando-lhes os títulos, pedi licença p.^a outra paridade; e supliquei q' = combinando-se Author com Author, e papel, com papel, se visse qual era mais digno da Nação, se o meu, se o Caramuru do P. M. Durão. / Enfim, consegui facultade p.^a tornar ás licenças, com a condição de tirar-lhe o nome de Oração, com q' o baptizei [...] e de moderar-lhe algumas passagens declamatorias, q' não remetto a V. R.ma por evitar mayor proximidade», in Lima, 1925: 309.

³⁸ Logo no início da carta acima referida, escreve Machado de Castro: «A Benevolencia com q' o Snr.º Bispo me favorece, e ter V. R.ma honrado já com a sua presença a m.^a Atula, e Laboratorio, me animam p.^a deliberar me a escrever lhe, não obstante a falta de mayor comunicação», in Lima, 1925: 308.

³⁹ No fim da dita carta, Machado de Castro faz então o pedido: «Rogo a V. R.ma queira fazer me o favor de communicar a S. Ex.^a estas couzas na conversação de alguma hora de recreyo: pois q' eu não me animei a dizer-lhas directam.te pelo respeito ao seu Sublime Character, e pelo não mortificar com tanta leitura», in Lima, 1925: 310. No fim desse mesmo mês de agosto, Machado de Castro escreve então a Frei Manuel do Cenáculo referindo-se ao assunto. Cf. carta a Frei Manuel do Cenáculo, de 26 de agosto de 1788, in Lima, 1925: 298-299.

⁴⁰ Cf. Salgado e Ferreira, 1790 e 1793.

⁴¹ Cf. Salgado, 1784.

⁴² Cf. Salgado, e Ferreira, 1784, entre outras obras semelhantes.

⁴³ Cf. BNP, Res., COD 522.

⁴⁴ Decidimos alargar os dados biográficos de Frei Inácio de São Caetano por ser uma figura ainda muito mal conhecida, e tais dados serem essenciais para compreender a sua real influência sobre a rainha, na empresa da Basílica da Estrela. A biografia escrita por Frei Manuel Ambrósio é fundamental para clarificar alguns aspetos desta personalidade. Cf. Ambrósio, 1791.

⁴⁵ Cf. Carvalho, 1979a: 8.

Angeja dirigir tal obra, merece destaque nesta lista de personalidades por razões antitéticas das anteriores.

O clérigo estudou Teologia no Colégio de São José da Universidade de Coimbra (1739) com distinção e foi convidado a prosseguir os estudos por mais três anos, donde só saiu em 1745 para ocupar o cargo de professor substituto de Teologia no Colégio de Braga. Como o prior do Colégio de Braga, o P. Frei Francisco da Purificação, foi eleito para substituir o definidor-geral pela província então denominada de «São Filipe deste Reino», o P. Frei João da Conceição ocupou o seu lugar no colégio e Frei Inácio de São Caetano a docência da cadeira de Escritura (1746), conquistando o lugar de leitor de Teologia em 1748 e sendo, seis anos depois, escolhido para prior do dito colégio no Capítulo Geral celebrado em São Pedro de Pastrana. A ascensão meteórica de Frei Inácio de São Caetano não se ficou por aqui. Em 1757 era eleito substituto para o Capítulo Geral, prior do Convento de Carnide e, em 1759, nomeado por D. José I confessor da Princesa do Brasil e das suas filhas⁴⁶, competência em que se vinha exercitando desde 1755 enquanto confessor do arcebispo da Sé de Braga. No entanto, a sua personalidade coloca-nos sérios problemas: deputado da Real Mesa Censória desde 1768, subscreveu as infâmias de Pombal contra D. Miguel da Anunciação (1703-1779), não hesitou em sobrepor-se à autoridade da Igreja, fazendo cancelar no calendário eclesiástico as referências a Santo Inácio de Loyola, mas, por outro lado, indigitado pelo próprio Sebastião José de Carvalho e Melo para confessor da Princesa do Brasil, viria a influenciar a rainha para recompensar as vítimas do famigerado secretário de Estado.

Figura do círculo quase íntimo de D. Maria I, não só porque era seu confessor mas porque a rainha requisitava amiúde o seu conselho, tanto que frequentava com assiduidade o paço, aonde «ia todos os dias [...] nos dias do costume e nos demais em que era chamado»⁴⁷. Assim que morre D. José I, Frei Inácio de São Caetano não encontra mais constrangimentos para deixar o cargo de confessor e abarcar as funções de bispo⁴⁸. A rainha, não podendo abdicar dele, contorna a questão e pede ao Santíssimo Padre para o liberar do bispado e promovê-lo a arcebispo, passando então a habitar o paço⁴⁹.

Homem culto mas tido como rude⁵⁰, teria sido a favor de uma fachada mais despojada para a Basílica da Estrela⁵¹, e, se tinha assim tanta influência sobre

⁴⁶ Sobre esta escolha escreve Manuel de Santo Ambrósio: «Talvez que não agradasse a alguns Políticos a eleição, nem esta escolha parecesse acertada aos Sabios, segundo a Filosofia do século; mas em fim as bellas informações que o Monarca já tinha de Fr. Ignacio de S. Caetano, as suas estimáveis qualidades, raros talentos, e singular instrucción, que tinham chegado muito antes até os pés do seu Regio Throno; e mais que tudo as irresistíveis disposições da Providencia, firmarão a resolução, a pezar dos industriosos pretextos, que tendião a desvanecella. Pelo meio de Fevereiro de 1759 he o Padre F. Ignacio de S. Caetano chamado á Secretaria de Estado dos Negocios do Reino, onde o Secretario Sebastião José de Carvalho e Mello lhe declara a designação que Sua Magestade havia por bem fazer na Sua Pessoa para Confessor da Serenissima Princeza Herdeira, e mais Infantas suas filhas», in Ambrósio, 1791: 62-63.

⁴⁷ Cf. Almeida, 1910-26, vol. III: 570.

⁴⁸ Cf. «Cessarão pela exaltação da Rainha muitos dos motivos, que até esse tempo tinham detido ao Excellentissimo Bispo, e podia já Sua Magestade muito a seu gosto escolher algum dos homens grandes do Reino para encher o lugar, que elle deixava», in Ambrósio, 1791: 88.

⁴⁹ «Até á morte d'El-Rei nunca o Excellentissimo, e Reverendissimo Senhor D. Fr. Ignacio tinha vivido no Paço, mais que o tempo necessario para o seu Ministerio de Confessor; e posto que alli tivesse hum quarto destinado para sua habitação, sempre fugia quanto lhe era possivel para huma pequena cellinha do Convento de Carnide, em que se encerrava gostoso, estimando em mais a pobreza daquelle estreito aposento, que a riqueza, e extensão de Palacio.» Cf. Ambrósio, 1791: 91.

⁵⁰ A ambiguidade da sua personalidade é apontada por Caetano Beirão em 1944, e Manuel de Santo Ambrósio em 1791 já o descrevia como «Diamante ainda grosseiro», idem, *ibidem*: 23.

⁵¹ Cf. Carvalho, 1979. Por outro lado, identificado pelo seu biógrafo como um seguidor do «santo

a rainha, é no mínimo intrigante o que terá acontecido. Acreditamos que só o ascendente e a maneira astuta e sutil do marquês de Angeja – contornando as reticências do carmelita descalço e evitando fazer da questão um «cavalo de batalha» – podem ter invertido a situação a favor de Machado de Castro. Promovido pelo Sumo Pontífice Pio VI a arcebispo de Tessalónica em memória da antiga cidade grega católica onde São Paulo pregara, Frei Inácio de São Caetano foi sublimemente elogiado por Frei Manuel de Santo Ambrósio, também ele carmelita descalço, em *Epítome da Vida do Excellentíssimo e Reverendíssimo Senhor D. Fr. Ignacio de S. Caetano*, e descrito como um «espírito cristão, energico, convincente, patetico. Nas consultas erudito, terminante, irrefragavel»⁵², que tentou consolar a rainha enquanto pôde da morte de seu marido, de seu filho e de seu neto.

Talvez esta seja a perspectiva que mais tenha escapado à historiografia na análise de Machado de Castro. Enquanto funcionário do Ministério das Obras Públicas – ou não fosse o campo onde encontrámos mais documentos inéditos –, quais as hierarquias a que estava sujeito, quem eram os seus pares? Em 1788, pela *Folha* do Ministério das Obras Públicas pagavam-se as férias do arquiteto-geral Reinaldo dos Santos, do ajudante Luiz Coelho, e do arquiteto do Plano da Cidade, Francisco Ferreira, da Casa do Risco; dos mestres-gerais da arte da pintura – José Roiz da Silva – e da escultura – Joaquim Machado de Castro –, do ofício de carpinteiro – o capitão José Monteiro –, do ofício de pedreiro – Manuel da Silva Gayão – e do ofício de canteiro – Cipriano Francisco. Só Reinaldo dos Santos ganhava mais do que Machado de Castro no Ministério das Obras Públicas em 1788⁵³, mas logo em 1794, conservando o seu rendimento, passa a ser o homem mais bem pago do Ministério das Obras Públicas, auferindo 192\$000 réis, quando Manuel Caetano de Sousa só fazia 150\$000 réis⁵⁴. Neste período os seus colegas eram os mesmos, mas no ano seguinte já consta na *Folha* Francisco Leal Garcia como professor substituto de Escultura⁵⁵.

Reinaldo dos Santos gozava de grande influência enquanto arquiteto das Obras Públicas e interveio para que não se adotassem outros desenhos para os grupos laterais da estátua equestre que não os de Machado de Castro, mas, por pressões políticas, não o conseguiu para a dita estátua⁵⁶. No fim, foi o arquiteto o responsável pela condução da estátua equestre do *Laboratorio* até à Praça do Comércio⁵⁷.

Como vimos, Machado de Castro mantinha relações sociais e profissionais com algumas das personalidades das elites intelectuais e artísticas do seu tempo, das quais era, aliás, uma figura tutelar. Cyrillo Volkmar Machado partilha com o escultor muitas das ideias artísticas que deviam circular naqueles meios. Tal como ele, assumia-se inimigo do Gótico que apelidava de estilo *Barbaro* e reconhecia como seus maiores mestres «Rafael, o Antigo, a Natureza, e as Ruínas

dictame do grande Abbade de Claraval» nem se poderia esperar que fosse de outro modo!

⁵² Cf. Ambrósio, 1791: 37.

⁵³ Cf. ANTT, Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria, Intendência das Obras Públicas, liv. 99, fl. 97, in Rodrigues, 2004, vol. II: 84.

⁵⁴ Cf. ANTT, Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria, Intendência das Obras Públicas, liv. 102, fl. 1, in Rodrigues, 2004, vol. II: 84-85.

⁵⁵ *Ibidem*, in idem, *ibidem*: 84-85.

⁵⁶ «Porém o Sargento Mór Reinaldo Manuel dos Santos, parcial sempre da razão, e da honra; e que por ser Arquitecto das Obras Públicas gozava de grande influencia neste particular, concorreo para que não se adoptasse outro desenho, que não fosse o meu: e o mesmo teria feito a respeito dos primeiros da Estatua, se a isso não obstassem circunstancias Politicas.» Cf. Castro, 1975: 204.

⁵⁷ Cf. Castro, 1975: 257.

da Antiga Roma»⁵⁸. Com exceção das «ruínas da Antiga Roma», que Machado de Castro só conheceria por estampas, tudo o resto poderíamos colocar *ipsis verbis* na boca do Professor. Tal como Machado de Castro, também Cyrillo lutará pela Academia do Nu.

Por fim, abordamos os círculos da reação pró-antigo que se encontravam no estaleiro da Ajuda enquanto síntese do novo contexto cultural do país, a que também correspondia um outro momento histórico-artístico⁵⁹. O estrelato pertence a um bolseiro de Itália que tinha estudado com Canova (1757-1822): José João Aguiar. Em 1805 irá substituir Machado de Castro na direção das obras do telheiro da Ajuda a contragosto do Professor que preferia ver no seu lugar o discípulo favorito – Faustino José Rodrigues⁶⁰. Duas gerações, ou melhor, duas fações cujo fosso tendia a agravar-se, trabalhavam para o Palácio da Ajuda, com uma tradução na diversidade estilística muito superior a elas mesmas. Machado de Castro, o mais clássico, Carlo Amatucci, preso aos modelos de Versalhes, Barros Laborão, a transpor para a pedra os valores da imaginária. Seu filho, Manuel Joaquim de Barros, é o mais refinado no tratamento dos panejamentos e José João Aguiar não aplica o cânone nem a suavidade do trabalho da pedra que supostamente teria aprendido com Canova. Seriam o ambiente cultural português e o próprio gosto inibidores de grandes rasgos de genialidade? E nem uma assídua apetência pelos estudos clássicos possibilitava o salto do bom trabalho para uma produção genial e ousada?

A empresa da Ajuda pode ser encarada como o culminar da tendência clássica renascida entre os iluministas, racionalizada pela filosofia de Descartes e refrescada por novos princípios metodológicos assentes na observação direta e na experimentação, que encontrou em Machado de Castro terreno fértil de criação escultórica. Contudo, a sua criatividade e virtuosismo nunca teriam tido espaço para se desenvolver se não tivessem contado ao longo da vida com a proteção, simpatia e respeito dos Grandes e poderosos.

⁵⁸ Cf. Machado, 1823: 305.

⁵⁹ Cf. Pinho, 2002.

⁶⁰ Como o próprio revela em 1818 quando se opõe à sucessão de José João de Aguiar na direção da *Aula de Escultura* «por ter estilo totalmente contrario ao da Escola de Alexandre Giusti com quem eu pratiquei quatorze annos», *in* Lima, 1925: 373.

GENEALOGIA DE JOAQUIM MACHADO DE CASTRO

AVÔ PATERNO
Gonçalo Teixeira
(alfaiate)

AVÓ PATERNA
Mariana Machado
Miranda
(costureira)

AVÔ MATERNO
Francisco Rodrigues
(sapateiro)

AVÓ MATERNA
Mariana dos Santos
Taborda (senhora de
segunda condição)

PAI
Manuel Machado
Teixeira
(escultor
e organeiro)

MÃE
Teresa Angélica
de Castro

2.º CASAMENTO
DO PAI
Teresa Cerveira da
Mealhada

3.º CASAMENTO
DO PAI
Josefa Luísa Cerveira
(de que nasce
o irmão António
Xavier Machado
Cerveira,
organeiro)

JOAQUIM MACHADO DE CASTRO

casa 3 vezes:
Isidora Teresa de Jesus e Silva
Rosa Maria Vieira
Ana Bárbara de Sousa
(só deste casamento tem filhos)

Diogo José
Machado de Castro
e Sousa
(coronel de cavalaria
da Legião
de São Paulo)

José Xavier
Machado

Mariana Perpétua
de Castro e Sousa
(solteira)

Maria Benedicta
de Castro e Sousa
(solteira)

«Seus talentos o ponhão ao lado dos primeiros artistas de seu século.»
Machado de Castro e os escultores europeus do seu tempo
ANNE-LISE DESMAS

SITUAR NO CONTEXTO EUROPEU CONTEMPORÂNEO o escultor Machado de Castro pode parecer *a priori* incongruente, pois desenvolveu toda a sua carreira em Lisboa, depois de passar a juventude em Coimbra e de concluir a sua formação em Mafra, e nunca ter ido a Itália ou França, dois países para os quais remetem a sua arte e os seus textos. Nem sempre damos conta de certas correspondências cronológicas quando observamos a obra de Machado de Castro: tinha um ano de diferença de idade de Augustin Pajou (1730-1809), Houdon (1741-1728) era dez anos mais novo e Antonio Canova (1757-1822) morreu no mesmo ano que ele¹. Efetivamente, a atividade de Machado de Castro, desde 1771, quando foi escolhido para esculpir a estátua equestre de D. José I, até 1817, data da entrega das últimas estátuas para o palácio da Ajuda, corresponde a anos de uma grande fecundidade no domínio das artes². O fim do século XVIII e o início do século XIX caracterizam-se igualmente como um dos períodos mais movimentados da história da Europa: basta mencionar a Revolução Francesa e o império de Napoleão. Sem poder evocar na sua justa medida nem os acontecimentos históricos mais relevantes nem todas as experiências artísticas que ocorreram nesses anos³, as páginas que se seguem visam apenas colocar a atividade do escultor Machado de Castro em paralelo com as criações dos seus contemporâneos. Estes jogos de comparação, em função dos diferentes géneros nos quais exercia a sua arte de escultor, permitem também dar conta de uma carreira artística que deve inevitavelmente ser considerada sob o olhar das tradições religiosas e artísticas de Portugal e, sobretudo, da situação política e das vicissitudes próprias do final dos reinados de D. José I e de D. Maria I.

¹ Agradeço a cordial ajuda de Andrea Bacchi, Ana Duarte Rodrigues, Mario Epifani, Autumn Harrison e Christophe Leribault.

Sobre a comparação entre Machado de Castro e Canova, *vide* Rodrigues, 2006b.

² *Vide*, sobre este tema, o catálogo da recente exposição *L'Antiquité revêe, innovations et résistances au XVIIIe siècle* (Paris, Museu do Louvre, 2010-2011).

³ Perante a falta de uma bibliografia exaustiva, citamos, para além do catálogo da nota precedente: Hubert, 1964; Honour, 1968; *The Age of Neo-Classicism* (catálogo de exposição, Londres, Royal Academy / Victoria and Albert Museum, 1972); Nava Cellini, 1982; *Skulptur aus dem Louvre. 89 Werke des französischen Klassizismus 1770-1830* (catálogo de exposição, Karlsruhe, Prinz-Max-Palais, 1989); West, 1998; *Art in Rome in the eighteenth century* (catálogo de exposição, Philadelphia Museum of Art / Houston Museum of Fine Arts, 2000); *Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova* (catálogo de exposição, Milão, Palazzo Reale, 2002); *Il Settecento a Roma* (catálogo de exposição, Roma, Palazzo Venezia, 2005-2006); Grandesso, 2005: 133-161; *Portraits privés, portraits publics 1770-1830* (catálogo de exposição, Paris, Grand Palais / Londres, The Royal Academy of Arts / Nova Iorque, The Solomon R. Guggenheim Museum, 2006-2007).

Trata-se de um tipo de produção ao qual Machado de Castro se encontra associado e que corresponde a uma tradição e um gosto específicos de Portugal: os presépios. Em 1766, Machado realizava o presépio da Sé de Lisboa; realizou também, entre outros, os presépios da Basílica da Estrela e da Igreja de São Vicente de Fora (agora no Museu Nacional de Arte Antiga)⁴. Apenas alguns países e regiões na Europa apreciaram semelhantes encenações de figurinhas reproduzindo a Natividade, nomeadamente Itália, em particular Nápoles. Um artista napolitano, dez anos mais velho que Machado, foi mestre nesta arte: Giuseppe Sanmartino (1720[?]-1793). Este artista, que fazia também estatuária monumental, demonstrou particular interesse por estas estatuetas cheias de elegância e de naturalismo; a sucessão deste género, em Nápoles, foi assegurada por Francesco Celebrano (1729-1814), que, graças ao seu talento na modelagem de pequenas figuras, foi chamado para dirigir a Fábrica Real de porcelana de Capodimonte⁵.

Trata-se de um tipo de escultura profana de pequenas dimensões que os escultores criavam para satisfazer o interesse de amadores e colecionadores. A produção artística de um contemporâneo de Machado de Castro ilustra maravilhosamente este fenómeno: Claude Michel, dito Clodion (1738-1814), realizaria ao longo da sua carreira pequenos grupos em terracota de temas anacrônicos, representando com sensualidade e elegância os combates amorosos de sátiros e bacantes e de Vénus cheias de graça rodeadas de deliciosos *putti* e amores (fig. 8)⁶. As terracotas, procuradas pelo «fogo e o verdadeiro talento do artista» que encarnavam, tornam-se peças de coleção muito apreciadas⁷. O gosto pela pequena escultura manifesta-se também na produção de figurinhas e pequenas cenas em porcelana: os *biscuits* da manufatura de Sèvres, os da fábrica de Giovanni Volpato (c. 1735-1803), em Roma, e as porcelanas de Doccia, perto de Florença, e de Meissen, na Alemanha, encontram-se entre os exemplos mais célebres⁸. Certas peças eram criações enquanto outras traduziam em pequenas dimensões obras monumentais, antigas ou contemporâneas. Em Itália, artistas como Francesco Righetti (1749-1819) e os seus concorrentes, os irmãos Zoffoli, Giacomo (c. 1731-1785) e Giovanni (c. 1745-1805), obtêm sucesso com a difusão de pequenos bronzes de grande qualidade reproduzindo as célebres estátuas antigas, quando a arte dos Antigos se impõe como modelo de referência e que Roma, com a moda do *Grand Tour*, se torna o destino de numerosos viajantes cultos da Europa⁹. Mas toda esta produção de peças destinadas a decorar os gabinetes, os *boudoirs* ou os salões era dependente da procura dos amadores e dos colecionadores, uma procura que não existia no Portugal de Machado de Castro, onde a rainha e alguns Grandes da corte eram os principais mecenas.



Fig. 8
Claude Michel, ditto Clodion
Oferenda a Priapo
c. 1775
Terracota
Los Angeles, J. Paul Getty Museum

⁴ Sobre os presépios de Machado de Castro, *vide* Pais, 2002, 2004 e 2007; Borges, 2006; e Cardoso, 2003.

⁵ Não cito aqui senão dois artistas, apesar de numerosos escultores napolitanos se terem notabilizado nesta arte. *Vide*, sobre os presépios napolitanos: Dickerson e de Cavi, 2009; e Griffo, 1996.

⁶ *Clodion 1738-1814* (catálogo de exposição, Paris, Museu do Louvre, 1992).

⁷ *L'esprit créateur de Pigalle à Canova. Terres cuites européennes 1740-1840* (catálogo de exposição, Paris, Museu do Louvre / Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art / Estocolmo, Nationalmuseum, 2003-2004). Para a citação, *vide* p. 30.

⁸ Para Sèvres, *vide* *Falconet à Sèvres ou l'art de plaire, 1757-1766* (catálogo de exposição, Sèvres, Musée National de la Céramique, 2001-2002). *Louis-Simon Boizot (1743-1809). Sculpteur du roi et directeur de l'atelier de sculpture à la Manufacture de Sèvres* (catálogo de exposição, Versalhes, Museu Lambinet, 2001-2002). Sobre Volpato, *vide* Mazzocca, 2002b: 368-371; e Valeriano, 2000: 208.

⁹ Sobre Righetti e Zoffoli, *vide*, por exemplo, Harper, 2000: 276-277 e 293.

O RETRATO

A mesma constatação se impõe para a arte do retrato. Machado de Castro exerceu muito pouco este género numa época na qual os escultores contemporâneos se dedicaram a imortalizar no barro, no mármore ou no bronze os traços dos encomendantes ou dos seus amigos e dos filhos e esposas destes últimos. Os artistas que se destacaram neste género foram numerosos: em França, Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785), Jean-Jacques Caffieri (1725-1792) e, sobretudo, o grande Houdon, cujo reconhecimento internacional iria permitir-lhe receber a encomenda da estátua do presidente Washington (Capitólio de Richmond, Virgínia, 1792), ultrapassando o seu talento para fornecer imagens instantâneas, autênticas na semelhança física e na vivacidade do olhar ou do movimento da cabeça¹⁰.

Para satisfazer os encomendantes, os modelos e a corte, as representações do rei D. José I ou da rainha D. Maria I tinham de manter o seu carácter oficial. Na estátua realizada por Machado de Castro em 1796, a rainha D. Maria I aparece, assim, com todos os símbolos da monarquia, comparável ao busto de Carlos IV de Espanha realizado em 1797 por Juan Adán Morlán (1741-1816)¹¹: trata-se de uma imagem do poder, e não da personagem, que se impõe ao espetador. Talvez Machado de Castro se tenha inspirado na gravura da estátua de Luís XV, de Barthélemy Guibal (1699-1757), inaugurada em 1755 na praça de Nancy e divulgada por Patte (fig. 9); «o príncipe é representado com traje de conquistador romano, na atitude mais nobre, com um manto real sobre os ombros; e a seus pés, um globo com flor de lis»¹². A rainha D. Maria I tinha perdido o seu esposo em 1786, dois dos seus filhos em 1788 e o seu confessor em 1791; a sua instabilidade mental viria a acentuar-se inevitavelmente a partir destes anos, acabando em demência. Mostrar uma rainha no exercício do seu poder numa estátua de representação oficial assegurava a difusão da imagem de uma monarquia forte. A intenção do escultor encontra-se documentada:

[...] não tem ficção fabulosa, mas sim poetica: representa-se a soberana vestida da heroína, coroada de louro, segurando o bastão de commando de oliveira, symbolisando a auctoridade superior e pacifica; [...] e com a mão direita mostre estar protegendo os seus dominios nas quatro partes do mundo, representadas no globo que tem aos pés. Esta é a acção ou feito heroico indicado n'est projecto.¹³

Em França, Louis-Simon Boizot (1743-1809), assim que retratou em 1781 a prima de D. Maria I, a rainha Marie-Antoinette (Paris, Museu do Louvre), respeitando em tudo a etiqueta, manejou com brio o cinzel para traduzir no mármore a *coquetterie* do modelo, redobrando a atenção nos acessórios: a renda ajurada no colo valoriza o decote, o jogo de nós estofados, de tranças e de caracóis destaca a beleza dos cabelos, o grande drapeado que se enrola à volta

¹⁰ Sobre a arte do retrato, vide sobretudo *Portraits privés, portraits publics 1770-1830* (catálogo de exposição, Paris, Grand Palais / Londres, The Royal Academy of Arts / Nova Iorque, The Solomon R. Guggenheim Museum, 2006-2007). Para a estátua de Washington por Houdon, vide *Jean-Antoine Houdon, Sculptor of the Enlightenment* (catálogo de exposição, Washington, National Gallery of Art / Los Angeles, The J. Paul Getty Museum / Versalhes, museu e domínio nacional do palácio, 2003-2004): 263-268.

¹¹ Sobre este busto, vide Scherf, 2006, cat. 7.

¹² Patte, 1765: 154, 161 e estampa xxiii.

¹³ Lima, 1925: 334. O escultor também explica a iconografia da estátua quando a ela se refere no fim da *Descrição Analytica da Execução da Estatua Equestre, Erigida em Lisboa á Gloria do Senhor Rei Fidelissimo D. José I*, Castro, 1810: 328.



Fig. 9
Luís XV, estátua por Barthélemy Guibal,
inaugurada em 1755 na Praça de Nancy
Gravura de N. Le Mire
(In Pierre Patte, *Monuments érigés à la gloire
de Louis XV*. Paris, 1765, estampa xxiii)

do busto revela astuciosamente os ombros nus¹⁴. Para a sua rainha, que, com razão, era cognominada «a Piedosa», Machado de Castro limita-se estritamente a fazer cair uma mecha de cabelo, que ondula discretamente no pescoço, ao longo do colo.

As pessoas de sangue azul podiam, pelo menos naquele tempo, ser retratadas em poses em que a procura do natural era condicionada pelo respeito da etiqueta oficial. O retrato duplo das princesas Luísa e Frederica da Prússia (fig. 10), cujo modelo foi criado por Johann Gottfried Schadow (1764-1850) em 1795, é um dos melhores exemplos. Mostra as duas irmãs vestidas de túnicas e com sandálias à antiga, posando num gesto que manifesta a intensidade do seu afeto, a mais velha envolvendo os ombros da mais nova enquanto esta a abraça pela cintura. Não obstante os efeitos estilísticos antigos dos drapeados e o motivo comovente da sua pose, o seu estatuto é subtilmente sugerido pela extrema elegância das jovens, o porte altivo da mais velha fazendo discretamente alusão ao seu destino de rainha¹⁵. Os retratos muito mais idealizados transformam por vezes os modelos em alegorias: a mesma Luísa da Prússia foi representada como *Juno Ludovisi* por Christian Daniel Rauch (1777-1857) num busto talhado em «hermes» (Berlim, Fundação dos Palácios e Jardins Prussianos de Berlim-Brandeburgo, coleção de esculturas, 1805-1806)¹⁶; Paulina Borghese foi imortalizada em mármore, por Antonio Canova, como *Vénus Victrix* reclinada sobre uma *chaise longue*, o busto inteiramente nu, valorizado pelas almofadas, adivinhando-se as pernas sob o fino tecido que as cobre e a mão direita segurando o pomo que designava Vénus como a mais bela das deusas depois do julgamento de Páris (Roma, Galleria Borghese, 1805-1808)¹⁷.

Machado de Castro recorreu à alegoria para um dos modelos que sugeriu para a estátua de D. Maria I, representando a soberana como Minerva ou Palas «pacífica», «com a sua lança [...] com sinal de auctoridade e poder [...] e para mostra ser Pallas portuguesa, na mão esquerda tem a esfera da Lusitania, na actitude de a levantar, como que eleva a monarquia»¹⁸. No entanto, o projeto não foi avante ainda que tenha sido aquele cuja relização Machado de Castro teria preferido.

Machado de Castro nunca foi confrontado com o dilema de numerosos artistas (e modelos) do Século das Luzes entre a necessidade de semelhança e a procura de idealização para os retratos destinados à posteridade. Em 1776, Augustin Pajou tinha esculpido uma grandiosa imagem ideal do conde de Buffon, «com o traje de um filósofo», de pé, coberto somente com um grande drapeado, o torso inteiramente nu, orgulhosamente destacado, e os cabelos longos caindo ao natural sobre os ombros (Paris, Museu Nacional de História Natural)¹⁹. Outra estátua, realizada por Jean-Baptiste Pigalle graças a uma subscrição de escritores, mostra Voltaire sentado, representado numa nudez heroica, *ao antigo*, sem nenhuma idealização do corpo descarnado, apesar da idade já avançada deste grande filósofo, cujo espírito sempre vivo transparecia ainda melhor na expressão de tensão do rosto (Paris, Museu do Louvre, 1776)²⁰. Antonio Canova, desejoso de enobrecer num verdadeiro herói um modelo



Fig. 10
Johann Gottfried Schadow
Princesa Luísa e Princesa Frederica da Prússia
1795
Mármore
Berlim, Alte Nationalgalerie

¹⁴ Louis-Simon Boizot (1743-1809). *Sculpteur du roi et directeur de l'atelier de sculpture à la Manufacture de Sèvres* (catálogo de exposição, Versalhes, Museu Lambinet, 2001-2002), cat. 14.

¹⁵ Maaz, 2006, cat. 114.

¹⁶ Idem, *ibidem*, cat. 104.

¹⁷ *Canova e la Venere Vincitrice* (catálogo de exposição, Roma, Galleria Borghese, 2007-2008).

¹⁸ Lima, 1925: 334.

¹⁹ Draper, 1997, cat. 112, pp. 280-289.

²⁰ Scherf, 2010.

tão fora do comum quanto era Napoleão, representou-o como um deus e não como um imperador romano, e esculpiu-o nu, em tamanho natural, como Marte pacificador (Londres, Apsley House, 1803-1806)²¹.

Machado de Castro recebeu a encomenda, certamente modesta, de bustos de poetas célebres: esculpiu em 1776, para o palácio do marquês de Pombal, *Virgílio e Homero, Tasso e Camões*. A composição não é de todo inspirada no Antigo: um livro fechado, permitindo inscrever o nome do poeta sobre a lombada, assegura a transição entre o busto e a base. Todos coroados de louros, *Virgílio e Homero* estão vestidos com túnicas enquanto *Tasso e Camões* estão em trajes contemporâneos com um colarinho pregueado sobre a couraça ou o traje. Mas, pelos drapeados moles e pelas faces cheias e com expressões exageradas, a boca aberta e os olhos levantados para o céu, estas cabeças revestem-se indiscutivelmente de um caráter decorativo e anedótico, sem real vontade de historicizar fielmente ou de idealizar a representação dos poetas, o que sem dúvida alguma responde à vontade do marquês de Pombal. A contribuição de Machado de Castro para este género de retrato retrospectivo é assim dificilmente comparável à dos escultores franceses chamados, desde 1776, a participar na série encomendada pelo conde de Angivillier para homenagear, na grande galeria do Louvre, a memória dos *Grands Hommes* de França, com estátuas monumentais de mármore que os representam com traje contemporâneo²².

A ESTATUÁRIA MITOLÓGICA

Machado de Castro, graças à ajuda do seu *Laboratorio*, honra várias encomendas de esculturas destinadas a decorar jardins. O impacto na Europa do palácio e do parque do Rei-Sol, em Versalhes, foi tal, que os monarcas quiseram também criar nas suas residências sumptuosos jardins, tal como Filipe V na Granja, perto de Madrid, ou Augusto, *o Forte*, em Dresden. As cortes principescas, nomeadamente em Itália, seguiram esta tradição até à segunda metade do século XVIII. Jean-Baptiste Boudard (1710-1768), ao serviço do infante D. Filipe, fornece, entre 1753 e o início dos anos de 1760, numerosas estátuas mitológicas para o jardim ducal de Parma²³. Em Turim, os irmãos Collino, Filippo (1737-1801) e Ignazio (1724-1793), assim que foram nomeados diretores do ateliê real de escultura, criaram, entre 1768 e 1770, a fonte do palácio de Agliè de Carlos-Emanuel III²⁴. Mas é sobretudo o Palácio Real de Caserta, perto de Nápoles, que oferece exemplos de estátuas exatamente contemporâneas das de Machado de Castro²⁵. Em 1752, o arquiteto Luigi Vanvitelli já tinha lançado a primeira pedra de um imenso palácio, envolto por um parque animado com fontes, jogos de água e estátuas, destinado a ser o Versalhes dos Bourbons de Nápoles. A *Fonte de Vénus e Adónis*, esculpida entre 1784 e 1789 por Gaetano Salomone, e a *Fonte de Diana* (fig. 11), realizada entre 1785 e 1787 por Tommaso Solari, Paolo Persico e Angelo Brunelli²⁶, encenam figuras mitológicas num teatro de natureza, tal como no jardim da Quinta Real de Caxias se viam, antes de

²¹ Mazzocca, 2002a: 375-404.

²² Scherf, 1993.

²³ *Jean-Baptiste Boudard 1710-1768* (catálogo de exposição, Parma, Giardino Ducale e Istituto d'Arte P. Toschi, 1990): 15 e 44-63. Como Machado, Boudard liderou um importante ateliê. Mas só obteve oficialmente o título de «primario statuario di corte» em 1768, alguns meses antes da sua morte (*ibidem*: 16).

²⁴ Astrua, 1987: 65-100.

²⁵ Cujas semelhanças já foi demonstrada em Rodrigues, 2009: 50-60.

²⁶ Maderna e Petrelli, 1979: 108-111 e cats. 49-51.



serem destruídas, *Diana e as Duas Ninfas*, *Actéon e Flora*, criadas por Machado de Castro e o seu *Laboratorio* entre 1786 e 1817.

As estátuas mitológicas que o escultor e alguns ajudantes criaram para o palácio do marquês de Pombal, como *Aretusa e Alfeu* (1774), ou para o jardim do palácio de Belém, como *Diana e Apolo* (c. 1778), mantêm uma representação iconográfica muito tradicional, em que os acessórios, a animação dos braços e a atitude dançante das figuras criam um efeito geral muito decorativo. Dentro do mesmo espírito, Giovanni Battista Bernero (1736-1796) compunha as esculturas para a residência real de Stupinigi, perto de Turim, ainda que se deva realçar, nas estátuas *Oríon e Diana* (1771) (figs. 12 e 13), por exemplo, os jogos de pregas classicizantes e uma gestualidade calma, e em pose²⁷. Nos mesmos anos, Houdon realizava para o duque de Saxe-Gotha a sua *Diana Caçadora*. Do modelo criado em 1776, Houdon esculpiu o mármore, hoje no Museu Calouste Gulbenkian, mas destinado originalmente aos jardins do palácio de Gotha. Só o efeito decorativo dos juncos, necessários para assegurar a estabilidade do mármore e que Houdon suprimiu depois nas suas versões em bronze, permanece do gosto rococó. Senão, esta grande figura longilínea impunha-se como uma reinterpretação do Antigo, na qual a procura de simplicidade, visando uma pureza das linhas e dos volumes, conseguia oferecer, através de um maravilhoso equilíbrio entre o naturalismo anatómico do corpo, a suavidade da pose e a sensualidade das carnes, uma figura inteiramente nua, de grande elegância²⁸.

²⁷ Di Macco, 1996: 128-141.

²⁸ O duque deu a estátua à imperatriz Catarina II da Rússia. Exibida no castelo de Tsarkoye Selo, e depois no Hermitage, o mármore foi vendido em 1930 ao colecionador Calouste Gulbenkian. Houdon fundiu ele próprio dois exemplares em bronze, em 1782 (San Marino, Califórnia, Biblioteca Huntington) e em 1790 (Paris, Museu do Louvre). Cf. *Jean-Antoine Houdon, Sculptor of the Enlightenment* (catálogo de exposição, Washington, National Gallery of Art / Los Angeles, The J. Paul Getty Museum / Versalhes, museu e domínio nacional do palácio, 2003-2004): 211-215.

Fig. 11

Tommaso Solari, Paolo Persico e Angelo

Brunelli

Fonte de Diana

1785-1787

Mármore

Itália, Palácio Real de Caserta



Fig. 12
Giovanni Battista Bernero
Orion
1771
Mármore
Turim, Residência Real de Stupinigi

Fig. 13
Jean-Antoine Houdon
Diana
1780
Mármore
Museu Calouste Gulbenkian

Estes nus foram muito apreciados no final do século, como o mostram duas obras-primas, de mitologia galante, de artistas franceses da mesma idade de Machado de Castro. Em 1785, Pierre Julien (1731-1804) recebeu de Luís XVI a encomenda de uma estátua de Almateia, para decorar a gruta da leitaria de Maria Antonieta, em Rambouillet: a figura desta ninfa falsamente pudica, acompanhada de uma cabra, suscitou a admiração dos seus contemporâneos²⁹. Alguns anos mais tarde, Augustin Pajou (1730-1809) na *Psique Abandonada* (Paris, Museu do Louvre, 1791) realizada para os pavilhões do rei, em Versalhes, para acompanhar *Cupido Talhando Um Arco da Clava de Hércules*, de Edmé Bouchardon (1698-1762), ultrapassaria a convenção do «nu antigo» ao dotar o rosto de toda a expressão da dor experimentada pela jovem³⁰.

O gosto pelo Antigo que dominava o mundo artístico praticamente em toda a Europa no final do século XVIII manifesta-se pouco nas criações de Machado de Castro, mesmo quando as suas obras se inspiram diretamente nos modelos da Antiguidade. O escultor, sem ter ido a Roma para ver as famosas estátuas da Antiguidade, conhecia as mais célebres através de gravuras e gessos³¹ e estudou-as atentamente como numerosos dos seus desenhos o comprovam³². As suas cópias do *Hércules Farnesio*, no Jardim Tropical de Belém (1809), da *Flora Farnesio*, para o jardim da Quinta Real de Caxias (1800-1817), e as suas estátuas de Minerva no jardim do Palácio de Belém (c. 1784) mostram como o *Laboratorio* de Machado de Castro permanecia ligado ao estilo barroco e não conseguia «produzir o Antigo». Enquanto isso, noutros países, escultores seus contemporâneos criavam figuras com a vontade deliberada de seguir de perto o espírito dos Antigos, respondendo, deste modo, à procura dos colecionadores. Entre 1773 e 1776, o inglês Joseph Nollekens

²⁹ Scherf, 2004: 84-88.

³⁰ Scherf *in* Draper, 1997, cat. 134.

³¹ Sobre a compra de uma enorme coleção de gessos em Itália, *vide* Rodrigues, 2004: 87-188.

³² Refiro-me sobretudo ao *Livro de Estátuas C*, publicado integralmente em Rodrigues, 2004.



(1737-1823) esculpiu para Lord Rockingham três deusas em mármore, *Vênus*, *Minerva* (fig. 14) e *Juno*, segundo o cânone de beleza dos Antigos e com grande cuidado no pormenor arqueológico dos acessórios, que, juntamente com uma estátua do pastor Páris, então considerada como antiga, viriam a formar o grupo *Julgamento de Páris*³³. Este é apenas um exemplo entre as inumeráveis criações de estátuas mitológicas rivalizando com o Antigo inventadas por escultores como Antoine-Denis Chaudet (1763-1810), Johan Tobias Sergel (1740-1814), Johann Heinrich Dannecker (1758-1841) e, claro, Antonio Canova e o seu jovem rival, Bertel Thorvaldsen (1770-1844), que em 1817 criou o modelo do célebre *Pastor Sentado*³⁴, ano em que Machado de Castro concluiu as últimas obras da sua carreira: as estátuas alegóricas para o Palácio da Ajuda. Artistas como John Deare (1759-1798) ou John Flaxman (1755-1826), excelentes na arte do baixo-relevo, desenvolveram para encomendas privadas complexas fábulas mitológicas em finas representações de mármore. Foi sem sucesso que procurámos em Portugal amadores ou programas decorativos comparáveis ao embelezamento da Villa Borghese, em Roma, no final do século, no qual participou nomeadamente Agostino Penna (1728-1800)³⁵.

Fig. 14
Joseph Nollekens
Minerva
1775
Mármore
Los Angeles, J. Paul Getty Museum

Fig. 15
Jean-Antoine Houdon
São Bruno
1766
Mármore
Roma, Igreja de Santa Maria dos Anjos

³³ Penny, 1991.

³⁴ Jørnaes, 1989, cat. 35.

³⁵ *The Return of the Gods. Neoclassical Sculpture in Britain* (catálogo de exposição, Londres, Tate Britain, 2008); *La Stanza del Gladiatore. Il capolavoro della committenza Borghese del Settecento* (catálogo de exposição, Roma, Villa Borghese, 2003-2004).

Machado de Castro, sob a direção de Alessandro Giusti em Mafra, e depois ao serviço da rainha D. Maria I, *a Piedosa*, teve sobretudo que compor numerosas esculturas religiosas para os maiores estaleiros da coroa. Quase naturalmente, as suas obras permaneceram imbuídas do estilo italiano da primeira metade do século, que ele conhecia através das grandes estátuas de Mafra³⁶. Na escultura religiosa, o sopro barroco iria perdurar até ao final do século em toda a Europa. Em França, um dos últimos grandes exemplos da arte religiosa nas vésperas da Revolução é o grupo *Ascensão da Virgem* que o escultor Charles-Antoine Bridan (1730-1805) realizou para a Catedral de Chartres. Se Machado de Castro não pôde ver esta obra, pelo menos interessou-se pelo artista e pela encomenda, mencionada na *Gazeta de Madrid*, de 2 de novembro de 1773, como o próprio indica numa das suas cartas³⁷. Grandes anjos sustentam nuvens das quais emergem pequenas cabeças de querubins e sobre as quais a Virgem, enlevada, estende os braços e a cabeça para o céu. O efeito teatral, com a desejada impressão de imaterialidade, e o dinamismo dos gestos e dos drapeados, inscreve a obra, realizada de 1768 a 1773, na grande tradição barroca. Certamente, muitas estátuas do *Laboratorio* de Machado de Castro caracterizam-se por uma acumulação de atributos e de gestos demonstrativos, mas que se podem pelo menos relacionar com as estátuas dos anos de 1770 da fachada da Catedral de Orleães, em cuja decoração participaram Augustin Pajou e Jean-Antoine Houdon, ou ainda com as esculpidas nos anos de 1780 por Louis-Simon Boizot para a Igreja de São Sulpício, em Paris³⁸. No entanto, uma das estátuas religiosas mais bem conseguidas de Machado de Castro, a *Santa Maria Madalena de Pazzi* da Basílica da Estrela (1784-1786), não deixa de evocar uma obra muito avançada na sua conceção e isolada na época: *São Bruno*, de Jean-Antoine Houdon, realizado em 1766-1767, para a basílica dos cartuxos de Santa Maria dos Anjos, em Roma (fig. 15). Mesmo se as pregas do vestido de *Santa Maria Madalena* são mais movimentadas, encontramos a mesma simplicidade no tratamento geral da obra, com os braços fechados sobre o corpo que desaparece completamente sob as vestes, e uma expressão séria do rosto ligeiramente baixo e como se tivesse mergulhado numa profunda reflexão religiosa³⁹. Seria, pelo contrário, impossível aproximar as estátuas de santos ou de virtudes saídas do *Laboratorio* de Machado de Castro das figuras de São João Evangelista (1810) e de Santa Marcelina (1810) na Catedral de Santo Ambrósio, em Milão, que mostram como Camillo Pacetti (1758-1822) conseguiu, no domínio da estatuária religiosa, tirar pleno proveito da lição neoclássica do seu amigo Canova⁴⁰.

³⁶ Vide *infra* texto de Teresa Leonor M. Vale.

³⁷ Lima, 1925: 180-181.

³⁸ Desmas, 1999: 225-267; e Louis-Simon Boizot (1743-1809). *Sculpteur du roi et directeur de l'atelier de sculpture à la Manufacture de Sèvres* (catálogo de exposição, Versalhes, Museu Lambinet, 2001-2002), cats. 23-25 e 36.

³⁹ Jean-Antoine Houdon, *Sculptor of the Enlightenment* (catálogo de exposição, Washington, National Gallery of Art / Los Angeles, The J. Paul Getty Museum / Versalhes, museu e domínio nacional do palácio, 2003-2004), cat. 4.

⁴⁰ Mazzocca *et al.*, 2001.

A atividade de Machado de Castro no domínio da escultura funerária não só foi bastante limitada⁴¹ como, sem dúvida devido à vontade dos encomendantes, os túmulos respeitaram uma composição muito sóbria, onde a escultura joga um papel menor. Os pequenos anjos rechonchudos que ostentam a coroa e sustentam uma caveira, um facho e uma tocha acesa estão colocados sob o sarcófago da rainha Maria Ana de Áustria (Lisboa, Museu Arqueológico do Carmo, c. 1777)⁴², assente sobre dois leões; dois pequenos anjos fazem gestos declamatórios, sentados sobre a urna de D. Mariana Victoria de Bourbon (Lisboa, Igreja de São Francisco de Paula, c. 1785)⁴³; e sob o enorme túmulo do confessor de D. Maria I, Frei Inácio de São Caetano (†1788), encontra-se um pequeno génio sentado, segurando o Livro e uma cruz e pisando uma serpente (Lisboa, Basílica da Estrela, c. 1790)⁴⁴.

De facto, era neste domínio que numerosos escultores esperavam obter encomendas a fim de mostrar em tais obras, complexas e monumentais, todo o seu talento. Em França, até finais da década de 1770, os grandes túmulos estabelecem uma retórica teatral de tradição barroca, com uma iconografia rebuscada e numerosas estátuas, fosse em monumentos como o do marechal de Saxe (Estrasburgo, Igreja de São Tomé, sagrada em 1777), de Jean-Baptiste Pigalle, com as suas impressionantes figuras de grandes gestos, ou em túmulos como os de Delfim e Delfina (Catedral de Sens, 777), de Guillaume II Coustou (1716-1777), cujas alegorias, segundo um programa em princípio elaborado por Diderot, se dispõem calmamente em torno dos cipos dos defuntos. Da mesma forma, em Inglaterra, a memória dos mortos foi homenageada por verdadeiras encenações de mármore, na linha dos túmulos de Louis-François Roubiliac: referimos, para citar apenas um exemplo entre todas as obras-primas erguidas na Abadia de Westminster, em Londres, o monumento do General Wolfe (1772), de Joseph Wilton (1722-1803).

Em Roma, uma das mais importantes encomendas que um escultor podia esperar obter era o túmulo de um papa. Terminado em 1769 o túmulo de Bento XIV, Pietro Bracci (1700-1773) ergueu na Basílica de São Pedro um grande monumento funerário barroco. Cerca de vinte anos mais tarde, Antonio Canova (1757-1822) concluiu os túmulos dos sucessores de Bento XIV. Os monumentos funerários de Clemente XIV (Roma, Igreja dos Santos Apóstolos, 1784-1787) (fig. 16) e de Clemente XIII (Vaticano, Basílica de São Pedro, 1787-1792) consagraram a fama do artista, que viria a impor-se como o maior escultor da Europa. Depois da criação do grupo *Teseu e o Minotauro* (Londres, Museu Victoria and Albert, 1781-1783), que notabilizou o seu talento por adotar em escultura os princípios do belo ideal inspirado no Antigo e teorizado por Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), os dois monumentos pontificais referidos, sem romperem completamente com a tra-



Fig. 16
Antonio Canova
Monumento funerário de Clemente XIV
1784-1787
Mármore
Roma, Igreja dos Santos Apóstolos

⁴¹ O escultor enumera os túmulos numa carta datada de 3 de fevereiro de 1817, publicada por Lima, 1925: 320: «fez toda a Escultura dos Túmulos da Snr.a D. Maria Anna de Austria, no Real Hospicio de S. Joao Nepomuceno; da Snr.a D. Marianna Victoria em S. Francisco de Paula; do Snr. D. Affonso IV (em bronze) na Capella Mor da Sé de Lisboa; do Snr. Infante D. Pedros Carlos, que foi para o Brazil».

⁴² Macedo, 1958, estampas LXIX-LXXI. A foice e a tocha fumegante atualmente desaparecidas são visíveis na gravura do monumento publicada por Lima, 1925: 320 e 321. A obra, realizada por decreto de D. Maria I, de 1777, estava anteriormente na igreja do Hospital de São João Nepomuceno. *Vide* Carvalho, 1979: 21.

⁴³ Macedo, 1958, estampas LXXIV-LXXV.

⁴⁴ Carvalho, 1979, figura: 29, e documento 6: 32-33.

dição, ao contrário do que acontecera com o monumento de Maria Cristina de Áustria (Viena, Igreja dos Agostinhos, 1798-1805), utilizam genialmente um vocabulário absolutamente neoclássico que iria difundir-se rapidamente por toda a Europa⁴⁵.

AS ESTÁTUAS EQUESTRES

Feitas as contas, a única obra que coloca realmente o escultor na cena europeia é a estátua equestre de D. José I. Disso teve plena consciência Machado de Castro, promovendo e defendendo esta obra ao longo da vida. A encomenda de um monumento equestre de um príncipe para uma praça pública contava-se entre as mais prestigiadas que um artista podia obter ao longo da sua carreira. Logo em 1770⁴⁶ Machado de Castro foi contactado para erguer a estátua de D. José I. Ainda não se tinha distinguido com uma obra maior, pelo que terá compreendido a oportunidade inesperada que lhe era oferecida. Tinha, então, 40 anos. Em França, os monumentos equestres recentemente erguidos em honra de Luís XV foram realizados por Jean-Baptiste II Lemoyne (1704-1778) para o seu monumento em Bordéus (fundido em 1753) e Edmé Bouchardon para o seu monumento em Paris (fundido em 1758)⁴⁷. Ainda na Europa, Jacques-François Saly (1717-1776) fora convidado para realizar na Dinamarca um monumento equestre de Frederico V (fundido em 1768) (fig. 17), Étienne-Maurice Falconet (1716-1791) fora chamado à Rússia para o monumento de Pedro, *o Grande* (fundido em 1777), o único a utilizar a espetacular pose empinada do cavalo, e Pierre-Hubert L'Archevêque (1721-1778) fora encarregado, na Suécia, do monumento a Gustavo II Adolfo (concluído por Sergel, inaugurado em 1796)⁴⁸.

Como poderia ter sucesso o projeto do monumento a D. José I, desejado pelo marquês de Pombal, a seguir ao Terramoto de 1755, quando nenhuma obra do género fora antes realizada em Portugal? A equipa encarregada pelo marquês de Pombal retirou a lição dos sucessos e falhanços franceses e estudou cuidadosamente as publicações que tinha ao dispor. Um erro no primeiro ensaio da fundição da estátua de Luís XV, erguida por Lemoyne, em Bordeús, incitou Germain Boffrand a publicar em 1743, a partir das notas que tinha tomado durante a realização do monumento a Luís XIV na Praça Louis-le-Grand (atual Praça Vendôme, em Paris), uma descrição de todas as operações que tinham garantido o sucesso da fundição num só jato da estátua de Girardon (1628-1715), a primeira deste tipo realizada em França⁴⁹. Alguns anos mais tarde, um novo tratado foi publicado por Pierre-Jean Mariette para relatar as etapas de realização da estátua de Luís XV de Bouchardon erguida na Praça Luís XV (atualmente Praça da Concórdia, em Paris)⁵⁰. Paralelamente, Pierre Patte descrevia as estátuas criadas em homenagem a Luís XV no seu livro *Monuments érigés à la gloire de Louis XV* (1765).



Fig. 17
Jacques-François Saly
Monumento equestre de Frederico V
1768
Bronze
Copenhaga, Palácio de Amalienborg

⁴⁵ Mazzocca, 2002a: 375-404, e 2009: 25-43.

⁴⁶ Segundo as palavras do artista na *Descrição Analytica*: 23, nota 8.

⁴⁷ Sobre as estátuas equestres, vide sobretudo *Bronzes français de la Renaissance au Siècle des Lumières* (catálogo de exposição, Paris, Museu do Louvre / Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art/ Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2008-2009); Chastel-Rousseau, 2011.

⁴⁸ Chastel-Rousseau, 2005: 98-102.

⁴⁹ Boffrand, 1743.

⁵⁰ Mariette, 1768.

A empresa portuguesa foi um verdadeiro sucesso, assegurando a fama tanto do escultor quanto do fundidor Bartolomeu da Costa. A obra, fundida em 1773 e inaugurada com pompa em 1775, domina ainda hoje a Praça do Comércio, ao contrário dos monumentos equestres parisienses de Luís XIV e de Luís XV que lhe tinham servido de modelo, todos destruídos durante a Revolução⁵¹.

Machado de Castro tinha conhecimento de todos estes pormenores relativos à realização dos monumentos reais contemporâneos, principalmente os que foram erigidos por artistas franceses, com os quais se comparava mostrando todas as suas proezas no monumento a D. José I. Na carta em que se defendia de uma acusação de falta de atividade, faz questão de precisar, logo à partida, que tinha trabalhado mais rapidamente que Edmé Bouchardon na sua estátua equestre de Luís XV:

Sei que eu, e meus Ajudantes, somos acusados de delongas nos trabalhos desta Casa! Sem negar esta asserção, perguntára eu: Aonde se fez Estatua Equestre, com todos os Ornatos Esculturescos de seu Pedestal? A de Luiz XV, em Paris, sendo 5 palmos menor que a nossa, só com os modelos que para elle fez Mr. Bouchardon, acompanhado com 2, ou 3 Ajudantes, empregou nestes modelos 8 annos; como posso provar com Documentos publicos daquella Capital: ao mesmo tempo que a Equestre de Lisboa, principiou-se, e completou-se dentro em quatro annos, e meio!! Que milagre d'arte não foi obrado por nenhum Thaumaturgo; ma sim pelo infeliz Machado!! E que fructo colheu elle da celleridade, e perfeição, q. daquella Obra se tem declarado, e lamentado nas Imprensas de Londres, e de Paris?⁵²

E repetia os mesmos pormenores na sua *Descrição Analytica*:

Pelo referido modo se fez esta obra em menos de cinco mezes; porque principiando-se a 16 de Outubro de 1771, precisei dar este modelo por acabado a 10 de Março de 1772. Que differença esta de cinco mezes, para oito annos, que Bouchardon empregou no modelo da Estatua de Luiz XV. em París!⁵³

E mesmo se citava com reverência o seu colega Saly, de quem tinha lido com atenção a sua *Description*, não hesitava em realçar a sua técnica para realizar o modelo da estátua: «julgo que o meu methodo excede o de Saly; por ser menos prezo, mais franco, e tão seguro como tenho declarado»⁵⁴.

De um modo geral, não perdia nenhuma oportunidade para destacar o sucesso do seu monumento. É mesmo intrigante constatar que na sua publicação Machado de Castro não deixa de responder à critica de facto muito negativa, ainda que em nota parentética, que Link fez no seu *Voyage en Portugal*⁵⁵: «escreve Mr. Link estas palavras: esta Estatua me tem parecido muito mediocre: o Cavallo, e o Cavalleiro são duros; os attributos, ao menos a meu ver, são de má escolha, e de má execução»⁵⁶. Muito habilmente, o escultor serviu-se, de facto, deste ataque para citar longamente o elogio que, pelo contrário, lhe

⁵¹ Sobre o monumento, vide Faria, 2011: 72-81.

⁵² Carta de 3 de fevereiro de 1817, publicada em Lima, 1925: 319-320.

⁵³ *Descrição Analytica*: 130-131.

⁵⁴ *Ibidem*: 130.

⁵⁵ Utilizo a tradução do original alemão. Link, 1805, vol. I: 223: «Cette statue m'a semblé très médiocre: le cheval et le cavalier sont roides; les attributs, au moins d'après mon sentiment, sont d'un mauvais choix et d'une mauvaise exécution: en un mot, son ensemble est trop chargé. Elle est bien au-dessous de la statue équestre de bronze de Philippe II à Buen Retiro, qui offre un chef-d'œuvre admirable».

⁵⁶ Vide *Descrição Analytica*, «Apêndice»: xxxi.

tinha feito James Murphy, que no seu livro *Voyage en Portugal* consagrava à sua obra quase quatro páginas no capítulo «A estátua de José I»⁵⁷. A estátua era citada como «obra de hum grande merito», «o gruppo do lado do Norte entre outros, he hum chefe d'obra de concepção, de gosto, e de delicadeza»; Murphy lamentava com lirismo: «Ainda que seus talentos o ponhão ao lado dos primeiros artistas de seu seculo, apenas elle he conhecido em seu proprio paiz [...] Nos desejamos pela honra de Portugal, que Machado de Castro seja o ultimo exemplo dos talentos desatendidos»⁵⁸. O argumento que o escultor, concluindo, dirigia ao leitor, depois de ser citado ao longo de quase todo o texto de Murphy, é dos mais hábeis:

Murphy, por ser Arquitecto, possui da Escultura muito maiores conhecimentos do que Mr. Link; sendo este hum Literado dado á Botanica, e Mineralogia, como nos indica na primeira pag. Do seu Prefacio: e á vista disto julguem os meus Leitores qual dos dous votos he mais attendivel.⁵⁹

Um ponto substancial de desacordo com o marquês de Pombal irá contrariar sempre Machado de Castro: foi forçado a representar o seu modelo em trajes modernos. Ele defende-se longamente na sua *Descrição Analytica* sobre a falta de liberdade na escolha de «vestir ao antigo uso Romano, como são as melhores Estatuas Equestres, e Pedetres, que existem». Depois de muitas páginas o escultor explica porque é que o traje *ao antigo* correspondia ao bom gosto e fora provado por todos os teóricos e pelos seus colegas, tal como Saly fizera na estátua de Frederico V da Dinamarca, e conclui: «Por estes motivos, e guiado por tão respeitaveis exemplos, e autoridades, lamentava, e lamentarei sempre, não ser a nossa Estatua vestida á Romana.»⁶⁰ Hoje, a estátua de Machado de Castro constitui um muito raro exemplo de monumento equestre do Antigo Regime, com o príncipe em traje contemporâneo, coroado com um elmo emplumado.

Para a estátua pedestre de D. João VI (Cat. 8) prevista para o Rio de Janeiro, onde a corte portuguesa se instalara em 1808, Machado concebeu um monumento segundo um esquema sempre dependente da tradição francesa e, claro está, vestiu o rei de imperador romano. O projeto foi abandonado. Ignoramos, pois, que composições os escultores ingleses como John Bacon (1777-1859), John Flaxman, Joseph Nollekens, ou Richard Westmacott (1775-1856) teriam concebido se um concurso para o monumento tivesse sido organizado na Academia Real de Londres, como em tempos Sousa Coutinho⁶¹ desejara. Em 1808, Johan Tobias Sergel completava a estátua pedestre monumental em bronze (1808), diante do Palácio Real de Estocolmo, do rei Gustavo III, de traje real sueco mas com a pose do *Apolo Belvedere*...

⁵⁷ Murphy, 1797: 169-172. Utilizo a tradução francesa de *Travels in Portugal*.

⁵⁸ Utilizo a tradução portuguesa dada por Machado de Castro na sua *Descrição Analytica*, «Apêndice»: XXXII-XXXIV.

⁵⁹ *Ibidem*: XXXIV.

⁶⁰ *Descrição Analytica*: 25-31. Machado cita muito Saly, que tinha publicado duas descrições das suas estátuas: Saly, Jacques-François-Joseph. *Description de la statue équestre que la Compagnie des Indes orientales de Dannemarc a consacré à la gloire de Frédéric V*, Copenhaga, 1771; e, do mesmo autor, *Suite de la description du monument consacré à Frédéric V par la compagnie des Indes de Dannemarc...*, Copenhaga, 1773.

⁶¹ Faria, 2011: 84-85 e nota 42: 91.

Ao realizar o monumento equestre do rei D. José I, Machado de Castro não só entrava no círculo restrito dos escultores que tiveram a honra de uma tal encomenda como, com a sua *Descrição Analytica*, assegurava a glória enquanto escultor e escritor. No seu livro frisou bem que se a vontade de publicar um tal relatório seguia os modelos fornecidos pelas publicações de Boffrand e Mariette, que seria ele a redigir o seu próprio texto, ao invés de Saly e da sua descrição do monumento de Frederico V, frequentemente citada⁶². Através de uma hábil fórmula de retórica anunciava no seu «Discurso preliminar»:

Não deixo de conhecer que em Portugal intrometter-se hum artista a ser Escritor he huma novidade, que muitos poderão estranhar; e esta só circumstancia he bastante para attrahir sobre mim muitas censuras, as quaes todas antecipadamente desprezo; porque não as espero dos que são capazes de exceder-me.⁶³

Tal como Boffrand e Mariette, Machado de Castro teve o cuidado de integrar na sua publicação gravuras que complementam o texto. Mas ele não copia diretamente as publicações dos seus predecessores. Embora a sua obra seja mais restrita (e num formato mais pequeno), consagra, no entanto, todo um capítulo – inexistente nos outros tratados – aos cavalos, com tabelas de dimensões segundo as espécies. E prefere resumir numa lista sistemática a longa introdução desenvolvida por Pierre Patte sobre os monumentos reais erguidos na Europa⁶⁴.

Seria exagerado resumir a empresa da *Descrição Analytica* como uma publicação destinada à autopromoção. Através deste texto, publicado em português, Machado de Castro empenhou-se também em divulgar um conhecimento no domínio das artes, que lhe era muito caro. Tratava-se, sem dúvida, de um artista culto que tinha lido muito e que acreditava dever explicar, resumidas na sua língua materna, as numerosas noções fundamentais de teoria artística desenvolvidas em Itália e em França. Algumas destas citações e destas notas, em publicações como o *Discurso sobre as Utilidades do Desenho* (1788) ou a *Analyse Grafic'Orthodoxa, e Demonstrativa* (1805), mostram que tinha lido atentamente os textos de Leonardo da Vinci, Giorgio Vasari, Gérard de Lairesse, Charles-Alphonse Du Fresnoy, Ludovico Antonio Muratori, Charles-Nicolas Cochin, Anton Raphael Mengs, entre outros, sem contar com as suas leituras de teologia. Machado de Castro tinha plena consciência dos seus conhecimentos e das suas qualidades literárias, que fazia notar sem qualquer modéstia. Dava nomeadamente em nota, nos primeiros versos da sua *Ode* dedicada ao rei D. José I, uma curta lista de artistas que, como ele, foram também poetas⁶⁵. Mas como não lhe perdoar tal arrogância, se considerarmos o benefício dos seus textos para a arte e para a história da arte em Portugal? Ao longo da sua carreira, Machado de Castro defendeu ardentemente o estatuto do artista, o que transparece no elogio de Francisco Vieira Lusitano ou na publicação em 1788, com uma dedicatória à rainha, do *Discurso sobre as Utilidades do Desenho*, proferido na presença da corte a 24 de dezembro de 1787, no qual mencio-

⁶² Praticamente todo o «Discurso preliminar» é consagrado a este tema: *Descrição Analytica*: 1-XXIX. É surpreendente que Machado de Castro não se tenha interessado pelos escritos de Falconet.

⁶³ *Ibidem*: XVII.

⁶⁴ Vide *Descrição Analytica*: 319-328.

⁶⁵ Vide nota 1 da ode (publicada em 1775) onde cita nomeadamente Miguel Ângelo, Leonardo da Vinci, Salvador Rosa e Charles-Antoine Du Fresnoy. O poema permaneceu inédito até Lima, 1925: 59-69.

nava as honras que Miguel Ângelo e Bernini receberam pelos monumentos erguidos a diversos príncipes⁶⁶. Este mesmo discurso tal como o seu *Dicionário de Escultura* e muitas outras publicações visavam criar um melhor ensino das artes em Portugal⁶⁷.

Não deixa de ser revelador que o escultor, que se informava do que se passava na Europa e conhecia o nome e as obras de muitos dos seus contemporâneos⁶⁸, não tenha sido tentado a fazer qualquer comentário de ordem estilística nos seus escritos. E não deixa de ser surpreendente que o primeiro monumento plenamente imbuído da corrente neoclássica europeia tenha sido erguido em Lisboa, resultado de uma encomenda que pôde escapar ao monopólio do *Laboratorio* dirigido por Machado de Castro: Diogo de Pina Manique tinha, com efeito, encomendado ao português João José de Aguiar (1769-1841), um seguidor de Canova, instalado em Roma, um monumento à rainha D. Maria I, que foi instalado em 1797 em frente ao palácio de Queluz⁶⁹.

O illustre Cizel, que tens o premio justo,
Quando esculpes no bronze dos Reis o mais Augusto!
Machado, e Girardon serao nomes iguaes;
Poi tu nao foste menos, nem seu Heroe foi mais.⁷⁰

Por certo esta epístola de um estudante da Universidade de Coimbra, a propósito da estátua de D. José I, adulava mais o orgulho de Machado de Castro do que o panegírico de Júlio de Castilho que o declarava «o Canova português» nas *Memorias de Castilho*⁷¹. Não existia, sem dúvida, melhor honra para Machado de Castro do que ser comparado a Girardon, o qual, ao fim e ao cabo, permanecia voltado para o século de Luís XIV e para as suas tradições, sem nunca se mostrar inclinado a explorar as novas vias experimentadas pelos seus contemporâneos.

⁶⁶ O elogio e o discurso são igualmente republicados por Lima, 1925: 3-14 e 197-256.

⁶⁷ O *Dicionário de Escultura*, deixado manuscrito, foi publicado em Lisboa, em 1937.

⁶⁸ Vide nomeadamente a sua *Carta Que Hum Affeiçãoado ás Artes do Desenho Escreveo a Hum Alumno da Esculptura*, publicada em Lima, 1925: 173-185.

⁶⁹ Faria, 2011: 81-83.

⁷⁰ Lima, 1925: 356.

⁷¹ Lima, 1925: XXIV-XXV.



O que de Itália Machado de Castro viu: olhares diretos e indiretos sobre a escultura barroca italiana

TERESA LEONOR M. VALE

JOAQUIM MACHADO DE CASTRO NUNCA FOI A ITÁLIA, aliás, nunca terá viajado para além das fronteiras de Portugal – a não ser através do itinerário ideal empreendido através das obras da sua biblioteca¹ –, pelo que os seus contactos com a arte e, em particular, a escultura italiana, se efetuaram no contexto do território nacional através da observação direta de obras que aqui se encontravam, bem como de desenhos e gravuras, alimentados por leituras para as quais o seu conhecimento do latim (que estudara desde logo na sua Coimbra natal, junto dos padres da Companhia) contribuía. A impossibilidade de realizar as ambicionadas viagens é, aliás, expressamente lamentada pelo próprio: «Que posso eu pois saber sem ter saído da Patria, faltando-me esses proveitosos estudos, e até aqueles, que os Artistas das outras Nações acham em seus próprios Lares.»²

Uma outra possibilidade de contacto (indireto) de Joaquim Machado de Castro com a escultura italiana, já em Lisboa, foi aquela viabilizada pela sua proximidade ao escultor José de Almeida (1708-1770), seu mestre, o qual, tendo estudado e permanecido em Roma entre 1718 e 1728, teve oportunidade de se integrar no ambiente artístico da cidade pontifícia do primeiro quartel de Setecentos.

De igual modo, o contacto com o escultor italiano Alessandro Giusti (1715-1799), já durante a sua permanência em Mafra, proporcionou a Machado de Castro essa aproximação à produção escultórica italiana através do olhar e do saber fazer de outrem. Porém, acreditamos que Mafra terá sido mais importante pela observação direta das estátuas e relevos chegados de Itália durante a década de 1730 do que pela aprendizagem junto da denominada Escola de Mafra, onde Joaquim Machado de Castro não ingressou como aprendiz, ao contrário de tantos outros nomes que, mais tarde e sob a sua coordenação, preencheram com escultura os espaços permitidos pela arquitetura da Lisboa pós-terramoto.

Finalmente, o recurso à observação de gravuras e desenhos, que decerto Machado de Castro efetuou ao longo de toda a sua vida, foi outra possibilidade de alimentar o desejo de conhecimento relativamente à produção escultórica italiana, não exatamente do seu tempo mas de alguns anos antes, por parte do escultor português. Aos ecos e outros sinais desta multiplicidade de vias de aproximação à escultura do *Settecento* italiano se procurará dar voz através do presente texto.

¹ Revelada por Faria, 2008c: 139-177; cf. também Rodrigues, 2005b: 338, 347 e ss., e ainda Saldanha, 2007a: 71-72.

² Castro, 1975: XXI-XXII.

A José de Almeida tivemos já ocasião de dedicar um estudo, bem como, alguns anos volvidos, a devida atualização (já que a investigação em história da arte é um permanente *work in progress*)³, pelo que não nos deteremos em abordagens biográficas para além das estritamente necessárias à compreensão do seu papel na formação de Joaquim Machado de Castro e como veículo da escultura italiana junto do discípulo.

José de Almeida nasceu na freguesia das Mercês da cidade de Lisboa, a 18 de fevereiro de 1708. E embora, como referia Cyrillo Wolkmar Machado, na sua *Coleção de Memórias*, José de Almeida fosse «aparentado com muitos e bons artistas»⁴, não são muitas as informações disponíveis acerca da sua família, sabendo-se ao certo que era filho do entalhador João Vicente (e de sua mulher Francisca de Sequeira) e, assim, irmão de Félix Vicente de Almeida (ou Vicente Félix), arquiteto e entalhador da Casa Real (genro, por sua vez, do arquiteto Inácio de Oliveira Bernardes), e cunhado do escultor e entalhador Silvestre Faria Lobo, pelo casamento deste último com a sua irmã Francisca das Chagas⁵.

Em 1718, com 10 anos de idade, ocorreu a sua ida para Roma, onde permaneceu até 1728, desenvolvendo os seus estudos no contexto da Academia de Portugal⁶. Foi discípulo de Carlo Monaldi (c. 1691-1760)⁷, escultor muito apreciado em Portugal e da preferência do embaixador que assumiu funções após a rutura de relações diplomáticas com a Santa Sé (ocorrida precisamente em 1728), Frei José Maria da Fonseca Évora, motivo pelo qual terá recebido também a incumbência de realizar um significativo conjunto de obras para a Basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra.

No ano de 1725 assistiu José de Almeida, ainda na cidade pontifícia, ao que pode ser considerado o primeiro sinal de reconhecimento da sua qualidade e mérito enquanto escultor, recebendo o 2.º prémio da Primeira Classe de Escultura⁸ no Concurso Clementino da Academia de São Lucas de Roma⁹. Com efeito, no Livro 48 do Registro delle Congregationi e Decreti della Nostra Accademia de Pittori, Scultori e Architetti (1719-1726), pode conferir-se a participação e premiação de Almeida no âmbito das informações relativas

³ Vide Vale, 2008 e 2012.

⁴ Machado, 1922: 205.

⁵ Como tivemos oportunidade de referir no nosso livro dedicado a José de Almeida e João António Bellini, a informação relativa à data de nascimento de José de Almeida – Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Registos Paroquiais, Freguesia das Mercês, Batismos, microfilme 1032, fl. 130v. – foi-nos generosamente comunicada pela Dr.ª Sílvia Ferreira, que, no âmbito de uma investigação própria consagrada à talha barroca, localizou tais dados; o assento de casamento de Francisca das Chagas com Silvestre Faria Lobo – ANTT, Registos Paroquiais, Freguesia de Nossa Senhora da Encarnação, Casamentos, liv. C-9 – foi publicado por Guedes, 1971, documento 118: 339; até então o único texto onde se apontava uma data concreta para o nascimento de José de Almeida é curiosamente a obra do São Payo, 1941, na qual, na p. 21, se referia a data de 1709.

⁶ Cf. Carvalho, 1962: 299; decerto por lapso, Carlos Moura estabelece o regresso de Almeida a Lisboa em 1720 – cf. Moura, 1989: 26; a propósito da data de fundação da Academia de Portugal em Roma, os autores veiculam diversas posições, colocando Saldanha, 2002b: 112 os seus primórdios no ano de 1714, embora refira o ano de 1720 como aquele mais tradicionalmente aceite, no qual era diretor o pintor Benedetto Luti (1666-1724) – cf. também Bernardi, 1941, e Maria Margarida Calado, «Academia Portuguesa em Roma», in Pereira, J. F., e Pereira, P., 1989: 18, e Cardoso, 2001: 114.

⁷ Cf. Raczynski, 1847: 5.

⁸ Acerca da história e funcionamento dos concursos da Academia de São Lucas de Roma no século XVIII, cf. Cipriani e Valeriani, 1989: 1-5.

⁹ Cf. Cipriani e Valeriani, 1989, vol. II: 170; Quieto, 1990: 62; Casale, 1995: 378; e Barberini, 2000: 85.

ao concurso de 1725: «Scultura Prima Classe. Primo Premio. Pietro Bracci, romano. Primo Premio. Filippo della Valle, da Firenze. Secondo Premio. Giuseppe Almeda [*sic*], da Lisbona.»¹⁰ Não será demais, ainda a propósito do que se assume como um dos primeiros sinais de reconhecimento das capacidades artísticas de Almeida, sublinhar o facto (já mencionado no manuscrito supracitado) que o primeiro prémio da mesma classe do concurso de escultura, desse ano do Jubileu de 1725, foi atribuído *ex-aequo* a Pietro Bracci (1700-1773) e Filippo della Valle (1698-1768), unanimemente considerados os dois maiores escultores do *Settecento* romano e também eles responsáveis pela realização de obras para Maфра na década seguinte.

Três anos mais tarde, em 1728, estava José de Almeida de volta a Lisboa, à semelhança do verificado com todos os artistas portugueses então na cidade pontifícia, devido à rutura de relações diplomáticas entre Portugal e a Santa Sé, ocorrida em julho desse ano e a que já se aludiu.

Em 1730 José de Almeida encontrava-se ativo em Maфра¹¹ mas a escassez de oportunidades justificou a sua fixação na capital, onde, ainda no círculo da corte, vem a receber algumas incumbências entre as quais se contam algumas obras sobreviventes e outras já desaparecidas. Todavia, um afastamento gradual do círculo das encomendas régias, que preferia a importação de obras de Itália, motivou um reorientar da atividade profissional de Almeida, responsável por uma sua intervenção cada vez menor no âmbito da escultura pética e cada vez maior no âmbito da imaginária realizada em madeira.

No ano de 1735 continuava a trabalhar em Lisboa – na oficina que entretanto abria e onde funcionaria o «estudo» frequentado por vários discípulos –, realizando nomeadamente as estátuas de São João Batista e de Santa Isabel, rainha de Portugal, as quais permanecerão inacabadas até à data da sua morte¹², inicialmente destinadas à Igreja de Nossa Senhora das Necessidades e que uma alteração de intenções do encomendador fez deslocar, encontrando-se na atualidade no vestíbulo da capela da Bemposta¹³.

Terá sido no contexto da oficina, ou «estudo», de José de Almeida que se verifica o primeiro contacto de Machado de Castro com o escultor português com formação italiana, «pioneiro na transmissão da metodologia e processos de aprendizagem da escultura barroca romana em Portugal», como bem considera Miguel de Faria¹⁴, e daí terá Machado de Castro colhido importantes informes para o método adotado para a sua própria experiência pedagógica – a *Aula e Laboratorio de Escultura*¹⁵ –, baseada no ensino do desenho e na cópia de gravuras e modelos, precedendo a passagem do formando à modelação, como o seu espólio gráfico (conservado no Museu Nacional de Arte Antiga) bem atesta.

O contacto com José de Almeida permitiu-lhe ver, provavelmente pela primeira vez, a escultura barroca romana, através dos olhos do mestre, como através dos desenhos, modelos e obras deste. O apreço por Almeida e pelo seu trabalho enquanto escultor estão patentes no discurso escrito, como no discurso escultórico legado por Machado de Castro. A sua obra reflete em certos

¹⁰ Archivio Storico Dell'Accademia Di San Luca (Roma), Registro delle Congregationi e Decreti della Nostra Accademia de Pittori, Scultori e Architetti (1719-1726), liv. 48, fl. 141v.

¹¹ Cf. Carlos Moura, «José de Almeida», in Pereira, J. F., e Pereira, P., 1989: 26; Falcão e Pereira, 1996: 5.

¹² Sendo concluídas 78 anos mais tarde por Joaquim José de Barros Laborão (1762-1820) e das quais sobrevivem desenhos do próprio José de Almeida, na coleção de desenhos do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) – cf. Vale, 2008: 26-30.

¹³ Cf. Castro, 1975: 292-293; Carvalho, 1964; e Oliveira, 1992: 143-146.

¹⁴ Faria, 2008c: 12.

¹⁵ Cf. a este respeito Rodrigues, 2004, cap. 1.3: 61 e ss.; e Faria, 2008c: 15-34, sobretudo.

aspetos a do mestre e tal justifica mesmo a dupla atribuição de certas peças a estes escultores, como também já tivemos ocasião de assinalar¹⁶. Por outro lado, a circulação de referentes, sobretudo compositivos, perpassa da obra de um para a do outro: vejamos, a título de exemplo, entre outros merecedores de menção, as afinidades reconhecíveis entre o modelo em barro cozido para um padre (ou, como se nos afigura mais correto, para um santo não identificado), saído do *Laboratorio* de Machado de Castro com execução de Francisco Leal Garcia¹⁷ (Cat. 41), com as representações de São Camilo de Lélis, da autoria de Almeida, em pedra para a fachada da capela das Necessidades e em madeira para a desaparecida igreja do convento lisboeta de São Camilo, atualmente observável na Igreja da Madalena, em Lisboa¹⁸.

O OLHAR DIRETO: A ESCULTURA DE MAFRA

Joaquim Machado de Castro chegou a Mafra em 1756 e a circunstância de a sua presença na real obra ocorrer com o estatuto de escultor e não de desbastador, ao contrário do que se verificava com tantos outros nomes que por esses anos gravitavam em torno da figura tutelar de Alessandro Giusti, aportado a Lisboa em 1747 para coordenar o assentamento da Capela de São João Batista, como é por demais sabido, parece indiciar um reconhecimento de competências anteriormente adquiridas. Aliás, Ayres de Carvalho, na sua obra dedicada à Escola de Escultura de Mafra, revela algumas passagens dos livros de assentos das irmandades de Mafra, as quais se constituem como preciosas notícias documentais relativas ao funcionamento e orgânica da escola, sendo que através de um desses excertos é-nos dado depreender que Giusti seria o responsável pelo ensino (da técnica) do baixo-relevo, enquanto a Machado de Castro caberia o ensino denominado «tilheiro dos Santos»¹⁹, o que parece indiciar ter o escultor de Coimbra a seu cargo a formação no domínio da escultura de vulto.

Machado de Castro permaneceu em Mafra catorze anos (fixando-se depois em Lisboa, quando recebeu a incumbência de se ocupar da estátua equestre de D. José) e durante essa quase década e meia teve oportunidade de participar do espaço de formação que foi a denominada Escola de Mafra, tributária do saber e da personalidade de Giusti como do monumental conjunto escultórico italiano que povoava e animava a Basílica de Nossa Senhora e Santo António.

Ao contrário de outros artistas estrangeiros vindos para Portugal, que aqui fixaram residência e vieram a falecer, Alessandro Giusti, não ignorando o gosto nacional, permaneceu sempre um romano em Portugal, no que à sua produção escultórica diz respeito. Com efeito, graças à sua origem italiana e à sua (merecida) reputação de bom escultor, beneficiou sempre do patrocínio régio, pelo que dispôs também sempre da oportunidade de continuar a realizar escultura «à romana», em materiais e escala nobres, constituindo-se um importante formador de artistas portugueses, não tendo nunca que ceder a compromissos estranhos à sua formação romana de estatuário.

Nascido em Roma em 1715, Giusti teria efetuado a sua formação na cidade pontifícia junto do pintor napolitano Sebastiano Conca (1676/9-1764) e do escultor lombardo Giovanni Battista Maini (1690-1752), sendo este último um

¹⁶ Cf. Vale, 2008: 33 e 61.

¹⁷ MNA, inv. 68 Esc (alt. 22,5 cm), fotografia publicada por Rodrigues, 2004, vol. II, fig. 167.

¹⁸ Acerca das duas obras de Almeida, cf. Vale, 2008: 35-37 e 48-49.

¹⁹ Cf. Carvalho, 1964: 16; cf. também Faria, 2008c: 14.

artista particularmente apreciado em Portugal, contando com diversas obras na Basílica de Mafra e tendo-lhe sido encomendados modelos para obras de escultura em metal para a patriarcal joanina e ainda para diversas peças de ourivesaria da Capela de São João Batista.

Da sua atividade inicial em Roma pouco se sabe, sendo porém normalmente referenciada a sua participação na realização do altar da Igreja de Santo Apolinário (com projeto do arquiteto Ferdinando Fuga), a qual terá consistido na execução de modelos de cabeças de querubins em estuque e em gesso²⁰.

Ainda em Roma, trabalhou na realização da componente escultórica da Capela de São João Batista destinada à igreja lisboeta de São Roque, cujo assentamento viria depois a acompanhar²¹. Contratado em Roma para assentar em Lisboa a mencionada capela, a 20 de junho de 1747, Alessandro Giusti aportou à capital no dia 1 de setembro do mesmo ano, na companhia de outros oficiais italianos: Francesco Felizinni, Gaetano Grassi, Giacomo Fazi, Gregorio Milani, Andrea Mirabelli e Matteo Petrini, iniciando-se os trabalhos no imediato mês de novembro.

Datará ainda do ano de 1747 aquela que pode ser considerada a primeira encomenda régia que revela a atividade de Giusti como escultor no nosso país: o busto do rei D. João V, destinado à livraria do Palácio das Necessidades.

Em 1751 concluiu-se o acompanhamento do assentamento da Capela de São João Batista, considerada sumariamente instalada nesse ano e então aberta ao público. Por essa altura estaria já Alessandro Giusti empenhado na realização de quatro estátuas para a capela do Palácio das Necessidades, as quais concluiria dois anos mais tarde. Trata-se das representações de São Pedro (na galilé, rubricada «A.I.R.»), de São Carlos Borromeu (na parte superior da fachada), de São Filipe de Neri e de São Francisco de Sales (no interior). A execução das restantes estátuas da capela, um São Paulo (na galilé) e um São Camilo de Lélis (na parte superior da fachada), foi confiada a José de Almeida.

De 1753 data a ida de Giusti para Mafra, tendo o escultor romano a incumbência da realização dos retábulos das capelas laterais da Basílica de Nossa Senhora e Santo António (pelo que auferiria o avultado salário de 60\$000 réis por mês, para além das gratificações aquando da conclusão de cada relevo)²². Da atividade então desencadeada sob a sua coordenação deriva a criação da denominada Escola de Mafra, uma primeira e pioneira situação formal de ensino em Portugal à qual Joaquim Machado de Castro se verá associado e de onde, mais tarde, irá recrutar colaboradores para a sua atividade na capital.

Mas Mafra não significou, para Joaquim Machado de Castro, apenas ou essencialmente o contacto com Giusti e o seu saber romano. Com efeito, na basílica, palco fundamental da formação proporcionada pela Escola de Mafra, encontravam-se 58 estátuas, 2 relevos e 1 crucifixo monumental executados em Itália no início da década de 30 do século XVIII por um conjunto de 25 escultores italianos (a que se juntou um belga então ativo em Roma). Tal conjunto escultórico – pela sua dimensão, conceção global e coerência do programa iconográfico – é, como já tivemos ocasião de escrever noutra sede²³, comparável apenas com aquele que se reconhece na Basílica de São Pedro do Vaticano. Mais

²⁰ Cf. Archivio Segretto Vaticano (Vaticano), SPA, Computisteria, vol. 997, fl. 312, referido por Montagu, 1993: 87, e 1995: 389-390.

²¹ Este aspeto é por nós detalhadamente abordado no capítulo consagrado a Giusti numa obra coletiva que, sob a nossa coordenação, se encontra em preparação, dedicada à obra e às coleções da Capela de São João Batista, a publicar pela Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.

²² Cf. Machado, 1922: 209.

²³ Vide Vale, 2002.

do que a Escola de Mafra (e por inerência o papel de Giusti), acreditamos ter sido o conjunto escultórico de Mafra, a sua observação e estudo, o responsável pelo maior contributo para a subseqüente obra de Machado de Castro.

A encomenda inicial da componente escultórica do templo dedicado a Nossa Senhora e Santo António constituía-se desde logo, e como se disse, por 58 estátuas, 2 relevos e 1 crucifixo, destinado ao altar-mor da basílica, tendo o processo decorrido entre os anos de 1729 e 1734, não sendo porém de excluir a possibilidade de que algumas estátuas tenham chegado a Portugal em momento posterior a esta última data. Os intervenientes fundamentais no processo, para além do encomendador que era naturalmente D. João V, foram o oficial da Secretaria de Estado (que já fora diretor da Academia de Portugal em Roma), o Dr. José Correia de Abreu, e o embaixador nacional na cidade pontifícia, o frade franciscano guindado à diplomacia pelas particulares circunstâncias, José Maria da Fonseca Évora. A correspondência trocada entre estes dois homens, empenhados em satisfazer os desejos e cumprir as diretivas emanadas do seu soberano, é particularmente elucidativa e constitui a principal fonte para a compreensão do mesmo processo. A leitura atenta destas fontes e a observação analítica do conjunto escultórico permitem aferir dos critérios que presidiram à encomenda e à realização das obras de escultura para a Basílica de Mafra (e à conseqüente eleição dos artistas), os quais poderiam ser sintetizados do seguinte modo, quanto às características intrínsecas das estátuas:

– a *qualidade* (a «perfeição», de que fala Correia de Abreu desde logo na sua carta de 10 de maio de 1730, por demais citada pelos diferentes autores) dos materiais e da execução;

– a *correção iconográfica* (a «propriedade das roupas e das insignias dos Santos», segundo a expressão de José Correia de Abreu);

e quanto ao processo:

– a *rapidez*, sendo que este se revelou um fator determinante;

– a *conveniência dos preços*.

Quanto ao primeiro critério, que era o da qualidade, preocupava-se José Correia de Abreu em notar que as obras deviam ser executadas «conforme as melhores regras [...] da Escultura [...]»²⁴, pelo que não deviam ter «juntura alguma»²⁵, isto é, deveriam ser feitas do mesmo único bloco de mármore, sem emendas ou acrescentos. Para que tal qualidade não ficasse comprometida deveriam as estátuas ser «feitas e acabadas pellos mais insignes Escultores, e como lâ dizem com l'ultimo fiato [...]»²⁶. Ainda na expressão de Correia de Abreu, os escultores envolvidos deveriam ser «professores», entenda-se mestres, ou seja, artistas maduros e de reconhecido mérito.

Acerca da rapidez necessária, ele é claro e insistente, não só nesta carta de 10 de maio de 1730 mas em missivas posteriores, lembrando ao embaixador José Maria Fonseca Évora «[...] a breuidade com que deuem ser acabadas, porque em todos os modos dezeja nosso Amo e Senhor ve-llas colocadas nos seus lugares para o São Francisco do anno 1731 [...]»²⁷. Com efeito, a rapidez de execução exigida desde Lisboa foi responsável por um recrutamento de

²⁴ Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), Secção de Reservados, Fundo Geral, mss. 41, n.º 7, documento 21, fl. 1, publicado por Vale, 2002, documento 2.

²⁵ BNP, Secção de Reservados, Fundo Geral, mss. 41, n.º 7, documento 21, fl. 1, publicado por Vale, 2002, documento 2.

²⁶ BNP, Secção de Reservados, Fundo Geral, mss. 41, n.º 7, documento 21, fl. 2, publicado por Vale, 2002, documento 2.

²⁷ BNP, Secção de Reservados, Fundo Geral, mss. 41, n.º 7, documento 21, fl. 1-1v., publicado por Vale, 2002, documento 2.

escultores que não seriam todos mestres mas que eram certamente todos os disponíveis. A necessidade de executar a encomenda com a brevidade reclamada por Lisboa explica, aliás, a procura de escultores fora do ambiente romano, e se a contratação de escultores em Florença poderia ser facilmente justificada por uma sugestão do cardeal Neri Maria Corsini Junior (1685-1770, que era pessoa das relações do embaixador de Portugal), ele próprio florentino, já a contratação de escultores em Carrara só pode explicar-se pela necessidade de ter o maior número possível de artistas empenhados na concretização da encomenda. Ainda quanto ao segundo ponto, o da rapidez, deve notar-se que a urgência na realização de uma tão grande quantidade de estátuas fez com que se tentasse que cada artista esculpisse mais do que uma peça e terá também motivado que alguns escultores tivessem certamente sugerido a eventual colaboração de discípulos (ou mesmo de familiares aos quais o trabalho da pedra não seria estranho). É esta situação que explica o envolvimento na concretização da componente escultórica de Mafra de artistas tão diferenciados entre si, não apenas quanto ao mérito em absoluto, mas também quanto à fase da carreira em que se encontravam ou quanto à carreira que não tiveram, pois alguns dos artistas italianos de Mafra permanecem na obscuridade, não parecendo possuir obra anterior nem posterior àquela realizada para Portugal nos inícios da década de 30 do século XVIII.

Todavia, outra ordem de fatores terá contribuído para que a escolha recaísse sobre aqueles 26 escultores que trabalharam para Mafra, designadamente os já mencionados contactos do embaixador Frei José Maria da Fonseca Évora com o cardeal Neri Maria Corsini Junior, os quais explicam a quantidade de escultores florentinos envolvidos, bem como a coincidência de artistas empenhados na realização das componentes escultóricas da Capela Corsini de Latrão e da Basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra²⁸.

Destas circunstâncias resulta a presença em Mafra de um conjunto escultórico de interesse e qualidade artística desiguais, aspeto que não compromete a sua relevância em termos de conjunto, nem tão-pouco no que ao fenómeno da produção e exportação de escultura italiana para contexto europeu (e mesmo extraeuropeu) concerne.

Toda esta incursão na encomenda e concretização da componente escultórica da Basílica de Mafra tem como finalidade tornar presente o que Machado de Castro pôde ver e estudar durante os seus anos de permanência em Mafra, pois, como tivemos ocasião de notar, cremos que mais relevante do que o contacto com Giusti – o qual não foi porém despreciando, naturalmente – foi o contacto direto com a escultura italiana. E é a sua própria obra que coloca em evidência o impacto desse conjunto escultórico italiano, procurando também ela ser expressão dos valores que a escultura italiana de Mafra veicula e que eram desde logo requeridos por Lisboa: a qualidade dos materiais e da execução e a correção iconográfica (uma preocupação que alguns dos conteúdos da biblioteca de Machado de Castro deixam claramente adivinhar). A imensa multidão de estátuas que povoava a Basílica de Mafra constituiu-se de facto como uma fonte fundamental para a produção de Machado de Castro e na sua obra podem encontrar-se constantes e recorrentes citações globais e parciais da estatuária de Mafra. Da apropriação integral de esquemas compositivos – de forma linear ou invertida – à importação de soluções, também compositivas ou mesmo plásticas, de panejamentos ou no domínio do tratamento fisionómico (morfologias de olhos, narizes e bocas, como de volumetrias da massa de ca-

²⁸ Vide Vale, 2002, quadro 9.

belos), passando pela reprodução de atributos (mesmo quando outras opções no domínio da iconografia seriam equacionáveis), tudo pode reconhecer-se na obra de Machado de Castro tendo o conjunto escultórico de Mafra como referente. Assim, os ecos da influência, sobretudo compositiva, das estátuas italianas da Basílica de Nossa Senhora e Santo António na escultura de vulto de Joaquim Machado de Castro e do seu *Laboratorio* são numerosos e limitá-los-emos a enunciar alguns adiante.

Há porém que compreender essa influência mitigada com o conhecimento que Machado de Castro procurou ter da escultura italiana da primeira metade do século XVIII, conhecimento esse que terá sido alicerçado em leituras várias e, naturalmente, na observação de gravuras. Aliás, só esta última via de contacto com a escultura italiana permite compreender e explicar algumas situações, das quais nos permitimos destacar, meramente a título ilustrativo, a citação parcial verificada no seu *Santo Elias* da Estrela (1784-1789) da estátua do mesmo santo realizada mais de cinquenta anos antes (1727) por Agostino Cornacchini (1686-1754) para a galeria de fundadores de ordens e congregações religiosas da basílica vaticana e que Machado de Castro nunca terá tido oportunidade de observar a não ser através de gravura²⁹.

Assim, Machado de Castro reconhece como grandes mestres do «belo natural» na escultura os nomes de Angelo De Rossi (1671-1715), Camillo Rusconi (1658-1728) e Giovanni Battista Maini, como desde logo escreve no seu *Dicionário de Escultura*³⁰.

Este trio relaciona-se entre si de forma direta, pela coincidência cronológica da sua presença em Roma e porque, de um modo geral, os seus percursos se cruzam na cidade pontifícia da primeira metade do *Settecento* e também, mais concretamente, no caso dos dois últimos, porque Maini foi discípulo de Rusconi, em cujo ateliê trabalhou durante cerca de duas décadas. Mas também se relacionam estes três escultores de diferentes origens geográficas – De Rossi é genovês, Rusconi milanês e Maini oriundo de uma pequena aldeia da Lombardia, Cassano-Magnano – através da sua ligação com a figura de Carlo Maratta (1625-1713)³¹, pois todos eles se inscrevem no contexto do que nos atrevemos a considerar uma corrente pictórica da escultura, no âmbito da produção romana daqueles anos. Aliás, Machado de Castro, sempre no seu *Dicionário de Escultura*, parece entrever tal elo, pois, precedendo as considerações a que se aludiu acerca da excelência destes três escultores, escreve:

Alguns Modernos há, que cegos do fanatismo do Antigo, desdenham com insolente desprezo dos panejamentos de Carlos Maratti; mas porquê? Porque são muito mais difíceis de executar que os do Antigo, por conterem em si a reunião do Bello Natural. Na Escultura os corifeus deste verdadeiro estilo são – Angelo de Rossi, Camillo Rusconi e Maini.³²

Destes três escultores eleitos por Machado de Castro só Giovanni Battista

²⁹ Para uma visualização global deste conjunto escultórico completado ao longo de vários séculos, *vide* Noè, 1996.

³⁰ Cf. Castro, 1937: 24 (edição do manuscrito com data posterior a 1812).

³¹ A bibliografia acerca de Carlo Maratta é abundante; permitimo-nos assim referenciar apenas o breve contributo de Stella Rudolph, por a abordagem desenvolvida por esta autora se aplicar com pertinência ao presente texto – cf. Rudolph, 2000: 456-458; acerca do apreço pela obra de Maratta em Portugal na primeira metade do século XVIII, designadamente no que a modelos pictóricos para obras de escultura diz respeito, *vide* Vale, 2009: 317-332, e 2011: 312-317.

³² Cf. Castro, 1937: 24.



Fig. 18
Joaquim Machado de Castro
Fé
c. 1790
Mármore
Lisboa, Basílica da Estrela

Fig. 19
Giovanni Battista Maini
Santa Clara
c. 1731
Mármore
Basílica de Mafra

Maini³³ possui obra em Mafra (considerando naturalmente as estátuas cujos autores foram com certeza identificados, pois algumas permanecem ainda em busca de um autor), tendo a sua observação e o seu estudo produzido inevitáveis ecos na obra do escultor português. Assim, são reconhecíveis semelhanças da alegoria *Fé* (observável na fachada da Basílica da Estrela) (fig. 18) com a *Santa Clara* (fig. 19) da fachada da Basílica de Mafra e da alegoria *Devoção* (também colocada na fachada da basílica lisboeta) com a *Santa Isabel da Hungria* da Basílica de Nossa Senhora e Santo António, sendo ambas as estátuas de Mafra da autoria certa de Maini.

Outras estátuas italianas de Mafra encontram citação, ainda que mais ténue ou difusa, no contexto da obra de Machado de Castro e seus colaboradores do *Laboratorio*. A título de exemplo podem referir-se dois casos: desde logo o *São Bento* (fig. 20) de Giuseppe Rusconi (1687-1738, discípulo do admirado Camillo e do qual adotou o nome de família, ainda que sem qualquer laço de parentesco, decerto para sublinhar a herança formativa e estilística do mestre), que certamente foi o ponto de partida da alegoria *Conselho* (fig. 21) que Machado de Castro realizou para o Palácio da Ajuda (1805)³⁴; também o modelo de um anjo, em barro cozido, executado por Nicolau Vilela (c. 1781-1784)³⁵ (Cat. 40) remete para o arcanjo *São Rafael* de Mafra (da autoria do belga ativo em Roma Laurent Delvaux, 1695-1778).

Já de Angelo De Rossi viu seguramente Machado de Castro, através de uma representação gravada, a estátua de São Tiago Menor esculpida para a Basílica de São João de Latrão, pois o apreço do apostolado lateranense assegurou a sua intensa difusão por meio de desenhos e, sobretudo, de gravuras³⁶. Desta estátua realizada para Latrão são difusos mas não impercetíveis os ecos na obra

³³ A reunião de informação mais completa acerca da vida e obra deste escultor é aquela realizada por Jennifer Montagu no *Dizionario Biografico degli Italiani* – cf. Montagu, 2007.

³⁴ A algumas destas semelhanças já Ana Duarte Rodrigues acenara na sua dissertação de Mestrado – cf. Rodrigues, 2004, vol. I: 157.

³⁵ MNAA, inv. 94 Esc.

³⁶ Cf. Broeder, 1967: 360 e ss., e Conforti, 1980: 243-244.



de Machado de Castro; se alguma citação mais literal existiu terá desaparecido. Mas o recurso – eximamente executado na estátua de São Tiago Menor, que procura e alcança a eloquência do gesto do braço em movimento que emerge do vazio escavado na massa dos panejamentos (organizados em largas pregas) – pode observar-se, ainda que sem a mesma intensidade, em mais do que uma das suas obras, tanto em figuras masculinas como femininas.

Ainda que menos difundidas, também as estátuas das alegorias da Fortaleza, Justiça, Prudência e Temperança realizadas por Camillo Rusconi (c. 1685-1686), seguindo muito provavelmente desenhos ainda realizados por Antonio Raggi para a Capela Ludovisi da igreja romana de Santo Inácio (onde se conserva o notável monumento fúnebre do Papa Gregório XV), terão chegado ao conhecimento de Machado de Castro, como algumas das suas figuras femininas deixam adivinhar.

Para além destes três escultores e retomando o fio do discurso relativamente ao impacto que a componente escultórica italiana de Mafra teve na subsequente obra de Joaquim Machado de Castro, outros paralelismos se podem com facilidade estabelecer. Talvez o mais evidente seja a clara inspiração da figuração da *Virgem* (fig. 22) da galilé da Basílica do Sagrado Coração de Jesus de Lisboa na da *Santa Bárbara* de Mafra, da autoria de Giovanni Battista De Rossi³⁷. Porém, aqui o interesse do escultor português por esta estátua terá residido mais nos modelos e valores que presidiram à construção (compositiva mas também plástica) da mesma do que na própria estátua. Com efeito, e como já tivemos ocasião de escrever quando nos ocupámos da escultura italiana da Basílica de Mafra, a *Santa Bárbara* (fig. 23) deriva das estátuas de duas santas mártires que marcaram o *Seicento* romano, a *Santa Bebiانا* que Gianlorenzo Berninini esculpiu (entre 1624 e 1626) para a homónima igreja romana e sobretudo a *Santa Susana* realizada por François Duquesnoy (entre os anos de 1629 e 1633) para a Igreja de Santa Maria de Loreto, em Roma. Concretamente a articulação ombros-pescoço-cabeça (e também a organização e tratamento dos

Fig. 20
Giuseppe Rusconi
São Bento
c. 1733
Mármore
Basílica de Mafra

Fig. 21
Joaquim Machado de Castro
Conselho
Mármore
Lisboa, Palácio da Ajuda

³⁷ Também ela assinalada por Ana Duarte Rodrigues – cf. Rodrigues, 2004, vol. I: 246.



Fig. 22
Joaquim Machado de Castro
Virgem
Mármore
Lisboa, Basílica da Estrela



Fig. 23
Giovanni Battista de Rossi
Santa Bárbara
1733
Mármore
Basílica de Mafra

cabelos) desta *Santa Bárbara* de Mafra remete ainda para uma outra escultura do barroco de Seiscentos, que em certa medida é também um eco das duas já mencionadas, a *Santa Emerenciana*, do relevo realizado, na década de oitenta do século XVII, por Ercole Ferrata (1610/14-1686)³⁸ para a igreja romana de Santa Inês em Agonia.

Ao contrário de José de Almeida, seu admirado mestre, cuja fortuna acabou por se revelar também o seu infortúnio, a sua formação romana – que lhe proporcionou o desenvolvimento das suas notáveis capacidades de escultor, ou melhor, de estatuário – de pouco lhe serviu, uma vez regressado ao reino num momento em que não bastava ter-se formação italiana, era necessário ser-se italiano, e Joaquim Machado de Castro tentou ser o mais italiano que lhe era possível. Sem poder viajar e observar e aprender junto das obras, Machado de Castro cultivou, em Portugal, a vizinhança com as fontes que lhe proporcionavam a desejada proximidade ao referente italiano: Almeida, Giusti, o monumental conjunto escultórico de Mafra, as gravuras, os desenhos. Mesmo que os tempos fossem outros, que já não ocupasse o trono esse rei *Magnânimo*, que também ele sonhava com Itália, o paradigma da excelência da escultura continuava a ser italiano para o escultor português que dominou a produção nacional durante a segunda metade de Setecentos.

³⁸ O relevo foi concluído por Leonardo Reti, após a morte de Ferrata, ocorrida em 1686 – cf. a propósito Montalto, 1957: 47-68.



A assinatura do escultor

ANA DUARTE RODRIGUES

Pois se a Natureza he a verdadeira mestra, se devemos segui-la com a mais escrupulosa exação, e nela se não acha essa completa formosura em que reside o Bom-Gosto; como se hão de fazer estes estudos, para conseguir o fim que desejamos? Responda por mim o intelligente Du-Fresnoy. Eu lhe ouço dizer: A escolha da Natureza deve ser conforme ao gosto dos antigos Gregos, e Romanos. A razão é esta: aqueles grandes Homens, não se valiam de um só exemplar natural, mas sim de muitos; copiando de cada um, a parte que lhe achavam mais bela, para compor um todo perfeito. E eis aqui o Bom-Gosto na imitação das formas, ou do material da Natureza: a que Mengs chama Beleza ideal; e Cochin Beleza de reunião. MACHADO DE CASTRO, *Discurso sobre as Utilidades do Desenho* (1788)

A ASSINATURA DE UM ARTISTA enquanto traço que revela a sua identidade torna-se ainda mais urgente de definir e divulgar no caso do escultor Machado de Castro devido à quantidade de obras que ainda hoje se lhe atribuem e à facilidade com que essa atribuição tem sido feita, a maior parte das vezes fruto da falta de investigação e consequente desconhecimento de nomes de outros escultores.

A assinatura de Machado de Castro, em termos de linguagem escultórica, não é muito difícil de reconhecer, uma vez aprendida, porque o escultor era absolutamente coerente no desenho dos volumes, fiel no gosto do Antigo e virtuoso na execução dos pormenores mais naturalistas. É nossa intenção que o texto que se segue contribua para um maior conhecimento e reconhecimento das criações de Machado de Castro.

COMPOSIÇÃO E TRATAMENTO DO ESPAÇO

As composições da escultura de vulto figurativa de Machado de Castro são equilibradas, animadas, claras, concentradas e utilizam um número restrito de atributos.

Para Machado de Castro é o tipo iconográfico que orienta primeiramente a composição, na qual a «acção»¹ é representada numa «actitude» conscientemente seleccionada e definidora da posição geral da escultura de vulto².

¹ A questão de as figuras estarem em repouso ou «acção» não se pode transpor da escultura francesa para a escultura portuguesa porque o *La Sculpture* considera como estando em acção as esculturas que representam figuras a andar, a correr, a voar, e se adotássemos este critério só o grupo *Diana* e as *Duas Ninfas* apresentava esculturas em acção. Nesta diferença de representação de uma acção vemos a interpretação pessoal de Joaquim Machado de Castro e a interação que exerceu sobre as influências externas transformando-as com o seu sentir mais contido.

² «O artista é obrigado a contemplar muito maduramente que acção, ou feito, há-de representar o

Machado de Castro define «acção» como o que está a acontecer na representação e «actitude» como a forma em que esta é representada³. A título de exemplo, vejamos o caso da imagem intitulada *Nossa Senhora da Encarnação*. A «acção» representada nesta escultura é a fusão do mistério da Anunciação com o da Encarnação, quando a Virgem diz «Fiat» a aceitar a Imaculada Conceição. A «actitude» que escolheu foi a posição vertical com as mãos sobre o peito e o rosto inclinado em sinal de total abnegação. A «actitude» da figura determina, assim, a posição adequada para a representar e, conseqüentemente, o esquema geral da composição.

É ainda útil comparar duas esculturas que representem a mesma «acção» mas com «actitudes» diferentes, porque na diferença reconhecemos o estilo sereno de Machado de Castro. Assim, o modelo da sua *Verónica* (Cat. 89) sustenta a imagem de Cristo num pano à altura da bacia, e a *Verónica* de Mochi exhibe a mesma imagem, mas com um violento movimento de rotação que lhe imprime muito mais dinamismo.

A «actitude» em que Machado de Castro decide representar a «acção» própria do tipo iconográfico escolhido determina a posição construída. As suas esculturas de vulto figurativas apresentam-se maioritariamente de pé, isoladas, sustentando atributos distribuídos equilibradamente. Também existem esculturas em posição vertical com um ponto de apoio, como a *Santa Teresa de Ávila* da fachada da Basílica da Estrela, contra um muro, como o *Apolo* e a *Diana* à frente de um tronco de árvore e como a *Gratidão* apoiada num escudo. Mais raras são as posições sentadas – como a *Santa Ana Ensinando a Virgem a Ler* – ou com várias figuras em posições movimentadas e inter-relacionadas como nos grupos *Neptuno entre o Rio Tibre e o Rio Tejo* e *Diana e as Duas Ninfas*. Quando representa uma figura sentada afasta-lhe os joelhos e aproxima-lhe os pés sem os cruzar, como é visível na *Santa Ana Ensinando a Virgem a Ler*.

O esquema organizador das regras internas da composição, ou seja, as principais linhas que estruturam e formam a armadura destas obras e as características que daí resultam dependem da «actitude» em que o escultor escolheu representar determinado tema. Mas que formas geométricas estruturam as desejadas posições? Observámos figuras geométricas como um triângulo na *Diana e as Duas Ninfas* e na *Gratidão*, uma elipse na *Santa Teresa* e na *Devoção*, onde estabelece um diálogo com um trapézio e múltiplos losangos, entre outras. Neste sentido, as composições das esculturas de vulto figurativas de Machado de Castro revelam o conhecimento propagado desde o Renascimento.

Com este esquema de repartição das figuras geométricas intersecciona-se outro, definido pela predominância de linhas côncavas e convexas oblíquas, com um claro domínio da linha curva.

O dinamismo equilibrado da composição é proporcionado por feixes de oblíquas que se cruzam umas com as outras, partindo dos dois lados do eixo da escultura, tendendo a compensar-se. No modelo da *Caridade*, por exemplo, o equilíbrio é perfeito: a duas grandes diagonais dexas correspondem duas grandes diagonais sinistras, à pequena diagonal à direita corresponde uma

heroe que vai a figurar; feito que deve servir-lhe de assumpto para a sua composição; nesta deve escolher uma actitude animada, que indique o feito proposto, com tal arte que não desdiga da magestade: circunstancias tão necessarias, como difficultosas em um monumento d'estes.» Cf. Joaquim Machado de Castro, «Explicação dos assumptos, que se expõem nos tres diversos desenhos de uma estatua da rainha N. Senhora», in Lima, 1925: 333-6.

³ «[...] Exemplo: quer-se representar um homem lendo hum livro; o ler, he a Acção ou Feito neste caso; porem pegar no livro com huma, ou ambas as mãos, estar de pé, sentado ou encostado, mais ou menos torcido, &, esta he a Actitude.» Cf. Castro, 1937: 20-21.

pequena oblíqua à esquerda, e a uma linha vertical média na parte inferior à direita da figura corresponde uma igual do outro lado do eixo, só que na parte superior. Na maior parte das imagens estudadas a quase equivalência de linhas do lado esquerdo e direito do eixo é notória.

Esse equilíbrio dinâmico sustenta uma determinada expressão do movimento – um ponto de uma ação que a figura hipoteticamente desenvolveria, como a *Diana* da Quinta Real de Caxias captada no momento em que ia descer o rochedo para tomar banho. Evidencie-se, também, a conceção das figuras em contraposto, sendo que nestes casos a linha do tronco atravessa o meio do pescoço e cai sobre o maléolo interno do pé esquerdo que sustenta todo o peso do corpo, enquanto a outra perna fornece um ponto de apoio suplementar, de tal forma que poder-se-ia levantar sem comprometer o equilíbrio. Para além disso, a composição em *serpentinata* é obtida pela colocação dos apoios em planos diferentes ou pelo fletir de um joelho e sublinhada pela oposição estabelecida entre ombro esquerdo e joelho direito ou vice-versa.

Por outro lado, as esculturas ainda carregam alguma teatralidade (vejamos o *Santo Elias*, as esculturas da Quinta Real de Caxias) veiculada pela expressividade gestual da composição – e raras vezes do rosto, com exceção do *Santo Elias* –, mas perdem dramaticidade como se uma contida serenidade abafasse qualquer fulgor excessivo.

Na escultura de vulto figurativa, os planos analisam-se pela altura dos pés, dos joelhos, da anca e dos ombros. Encontramos dois ou quatro planos nas esculturas de vulto de Joaquim Machado de Castro que se orientam alternadamente para a esquerda e para a direita, ou se inclinam, os dois planos superiores, para um lado e depois, os dois inferiores, para o lado oposto. Por exemplo, na *Santa Teresa de Ávila*, tal como na *Caridade*, o plano dos ombros e do tórax foge na direção do ombro sinistro da figura, tal como o plano da bacia. Por outro lado, o plano dos joelhos foge para o lado direito porque o joelho esquerdo está fletido à frente do outro, e o pé desta mesma perna direita está atrás do pé esquerdo. Já na *Gratidão* o plano dos ombros e do torso (a altura do torso do lado direito é inclusivamente menor que do lado esquerdo da figura) foge para a direita da figura, o plano da bacia inclina-se para a esquerda para apoiar a cegonha, mas o plano dos joelhos foge novamente para a direita e o plano dos pés para a esquerda. É de sublinhar que é a alternância, quando se trata de quatro planos, e a mudança, quando se trata de apenas dois planos, que produzem através dos corpos uma ondulação muito suave.

Importantes para a composição das esculturas de vulto figurativas de Machado de Castro são, igualmente, o pedestal⁴ e o plinto⁵, como o mesmo reconhece:

⁴ Pedestal é «uma das partes do composto a que se chama Pé-direito em Architectura. Quando se emprega nesta Artes he submetido a dimensões infalíveis, e inalteráveis; mas quando se dirige a sustentar Estatuas são suas medidas arbitrarías, e subordinadas á Estatua; por ser este o objecto principal, a que os mais ficam servindo de acessórios». Cf. Castro, 1937: 59.

⁵ Plinto é «hum accessorio annexo a qualquer Estatua, ou columna, &. He como huma lage grossa: e não deve ter molduras, nem outro algum ornato: e como suppedaneo serve para elevar sem affectação a peça, a que se junta. Os das columnas são quadrados, e tem preceito na sua grossura, ou altura; em outras peças não [...]». Cf. Castro, 1937: 60-61.

Num dos seus projetos, Machado de Castro descreve-nos com precisão o plinto e esclarece-nos sobre o seu significado: «O plintho (contra o costume ordinario) he um cubo, perfeitamente quadrado, equilatero, e equiângulo: porque assim he Symbolo da estabilidade, permanencia, e firmeza. E para adoçar o excesso de elevação do mesmo plintho, he (no lugar onde deveria começar, ou terminar a sua medida) cingido com duas varinhas de carvalho, cujos extremos se unem na frente, servindo-lhe de joia (no lugar do atado) as Armas do mesmo Heroe. As folhas, e bolotas desta grinalda, he que dão a conhecer, que he de carvalho; collocando-se neste lugar, não só pelo que fica dito (a respeito de

Os plinths, não se devem omitir nas Estatuas, que tem pedestaes com regularidade; não só porque lhes servem de base, mas porque de algum modo concorrem para esbeltas: e no presente caso com mais razão; pois ainda sendo pouca essa diminuição de altura, tirando-se-lhe ficaria em peores termos, por causa da sacada, que faz a cimalha do pedestal.⁶

Outros artifícios foram igualmente utilizados na composição das esculturas de vulto figurativas de Machado de Castro para plasticamente parecerem agradáveis e corretas aos olhos dos espetadores. As modificações das dimensões destinadas a equilibrar a aparência das estátuas e a corrigir deformações óticas, a partir do Renascimento, foram por vezes calculadas com a ajuda de construções geométricas exatas (Leonardo da Vinci e Dürer, em particular). Mas na maior parte dos casos, em que Machado de Castro se inclui, o cálculo das alterações eurítmicas foi feito empiricamente, considerando os escultores que não havia «regra certa para julgar qual devia ser a grandeza duma estátua colocada num lugar elevado de modo a parecer de uma grandeza natural»⁷.

Assim, os bustos e as cabeças que se arriscavam a perder-se no longínquo foram inclinados para a frente, tal como terraços e bases submetiam-se a uma ligeira inclinação, como facilmente se verifica nas bases dos modelos de *Apolo* e *Diana*. Também os pés das estátuas foram colocados em escorço num plano ligeiramente inclinado, como podemos constatar nos modelos, pois, assim, podia ver-se o corpo em todo o seu desenvolvimento.

Relativamente à composição dos conjuntos de esculturas de vulto figurativas de Machado de Castro podemos dizer que os mesmos concorrem para a unidade, no sentido de que todas as figuras contribuem para esclarecer a «acção» da figura principal da composição⁸. A «acção» ocupa sempre o meio do «quadro», e neste espaço ele dá o lugar mais distintivo à personagem principal, «expondo-a o mais visível, e desimpedidamente que for possível»⁹ para ser vista de frente. As personagens secundárias «falam mais em particular, em tom mais moderado; para deixar sobre-sahir as deliberações da principal personagem»¹⁰.

Na composição do grupo escultórico da Quinta Real de Caxias, qual «drama esculturesco», existem dois diálogos¹¹, onde Machado de Castro, valorizando a variedade das fisionomias, das «actitudes», da disposição dos grupos, do arranjo das vestes, da colocação dos acessórios, e colocando tudo como se fosse ao acaso

adoçar-lhe, o que tem de mais na elevação), como também, porque o Carvalho he Symbolo da estabilidade dos Impérios». Cf. Joaquim Machado de Castro, *A Elrei D. João VI. Nosso Senhor Offerece o Amor, e a Lealdade, o Incluso Projecto para Se Lhe Erigir Huma Estatua Pedestre, na Presente Corte do Rio de Janeiro*, 1819, in Lima, 1925: 257-62.

⁶ Cf. Castro, 1975: 268.

⁷ Cf. *La Sculpture*, 1978: 374.

⁸ «[...] porém eu não fallo de huma só figura, mas sim de huma composição, que comprehende varias. Todas estas devem concorrer por diversos modos a declarar, o mais que for possível, aquelle Facto, em que se quer exprimir a figura principal da composição; e aqui temos a Acção do Poema com a sua unidade». Cf. Castro, 1975: 6.

⁹ Idem, *ibidem*: 205.

¹⁰ Idem, *ibidem*: 212.

¹¹ À semelhança do que se passara entre as personagens do baixo-relevo da estátua equestre: «neste Drama Esculturesco (permitta-se-me chamar-lhe assim) há dous dialogos; hum, que he como público, outro particular. No primeiro, são Actores a Generosidade Regia, o Governo da Republica, e o Amor da Virtude; e por isso estas figuras se voltão reciprocamente humas a outras. Os Interlocutores do segundo, são o Commercio, a Providencia Humana, e a Architectura, que da mesma sorte discorrem entre si, ou assim se finge. O dialogo segundo não deve interromper o primeiro; não só por ser da maior importancia o que neste se trata, e he origem do que se lhe segue; como por se achar nelle a Personagem mais distincta». Cf. Castro, 1975: 211-212.

– «sendo esta sabia, e bella desordem para as nossas composições, hum dos seus melhores effectos; pois que todas ellas participão do enthusiasmo Poetico. Se o não consegui, fiz deligencia por acertar o alvo, sem faltar ao decoro, e ao sublime do assumpto»¹² –, induz todas as personagens secundárias a esclarecer e enriquecer o significado da personagem principal.

Quanto ao número de figuras numa composição de várias esculturas, adverte quanto às desvantagens de uma composição ter mais de doze personagens – precisamente, o número das esculturas da cascata da Quinta Real de Caxias –, e refere que o seu número devia ser ímpar¹³.

Pelo que respeita ao número das Personagens, attendi a não serem tantas, que produzissem tumulto; nem tão poucas, que ficasse a scena vazia. Os Caraches, e alguns outros, seguirão inventar com poucas figuras. A Dufresnoy disse Albano, ter ouvido a seu Mestre Anibal, que não podia ser perfeito o quadro que incluísse mais que doze figuras.

Em nota, alerta que o mesmo Annibale Carracci na galeria do Palácio Farnese tinha uma composição com mais figuras, concluindo que nestas matérias todos os preceitos têm as duas alterações, rematando «o ponto he saber usar dellas com discernimento». Mais à frente relembra que

Alberti, ainda mesmo quando recommenda a variedade, e abundancia nas Invenções, mostra seguir o systema de M. Varrão, que nos seus convites não admittia mais de nove pessoas; dizendo, que o número dos convidados devia principiar com as Graças, e acabar pelas Musas.¹⁴

CONSTRUÇÃO DAS FIGURAS: AS PROPORÇÕES

Interessa-nos compreender porque é que Machado de Castro aderiu a um determinado sistema de proporções e, sobretudo, saber qual é o seu real significado. Não o significado da teoria das proporções *per se*, mas, como adverte Panofsky, porque as diferenças de caráter entre os vários sistemas refletem as diferenças básicas entre os vários estilos artísticos, que são eles mesmos expressões da mesma «vontade artística».

Sobre a temática das proporções escreveu Machado de Castro um pequeno manuscrito, o *Methodo Breve para Saber as Principaes Proporçoens do Corpo Humano*¹⁵ (que não ultrapassa as seis folhas A5 manuscritas), cujos conteúdos não nos surpreendem porque devido à coerência do pensamento do escultor já os encontramos dispersos por toda a sua obra, teórica e material, apresentando-se aqui concentrados e sistematizados. Reconhece que o *Methodo* foi «arranjado» a partir dos comentários de Roger de Piles sobre a *Arte da Pintura* de Charles-

¹² Idem, *ibidem*: 218.

¹³ «Esta regra, e tambem as de contraposição, tem persuadido bons Artistas, a seguirem, que o número das Personagens seja impar; assim como he o das Graças, e o das Musas.» Cf. Castro, 1975: 198.

¹⁴ Cf. Castro, 1975: 197-198.

¹⁵ Que encontramos na biblioteca da Academia Nacional de Belas-Artes (ANBA) (cota xx, 8, 21) e que transcrevemos na íntegra no «Anexo Documental» da nossa tese: Rodrigues, 2004. Cristina Branco estuda-o a partir da transcrição de Silva Carvalho: cf. Branco, 2001: 85-89. A transcrição de Silva Carvalho sabe-se agora que era completa, no entanto, não inclui o desenho que fora publicado por Carvalho, 1935-1936: 86-88.

-Alphonse Du Fresnoy¹⁶. O que em nada o diminui porque a sua seleção é sintomática das suas preferências e, portanto, do seu pensamento e gosto.

A partilha física deste *Methodo* com o manuscrito do *Dicionário*¹⁷ esclarece a data da sua redação (que deve ter sido próxima) e elucida sobre o propósito de esta literatura se destinar à instrução teórica dos frequentadores da sua *Aula e Laboratorio*. O *Methodo Breve para Saber as Principais Proporçoens do Corpo Humano*, de Machado de Castro, divide-se em três partes, tendo a primeira um carácter introdutório em que adverte para a controvérsia da temática, enquanto a segunda e a terceira partes explanam dois métodos de dividir o corpo humano, segundo as oito cabeças ou os dez rostos.

O escultor inicia o texto alertando para a relatividade da simetria do corpo humano¹⁸, ou seja, que não há um único sistema proporcional responsável pelo segredo do Belo. Apesar de não «haver certeza absoluta»¹⁹ nas proporções do corpo humano, adverte para a necessidade de uma regra baseada nos Antigos e no bom gosto. Tanto a variedade dos cânones como a adequação ao tipo humano representado tinham sido apontadas por Vitruvius e desde então repetidas²⁰. A proporção do corpo humano visava dotá-lo da qualidade «Acôrdo»²¹ – que dizia estar ao alcance do olho do bom artista²² –, pois é na proporção entre as partes de qualquer composição que reside a perfeição²³. Descendente da *Symmetria* vitruviana e da *concinnitas* de Alberti, ou traduzido pelos conceitos de «harmonia» e «conveniência» como os explicou Panofsky²⁴, o «Acôrdo» está presente em todas as obras de Machado de Castro.

Assim, o *Methodo Breve* aborda o desenho da figura humana, tanto sob o aspeto qualitativo como quantitativo. Sobre uma base aritmética de medidas inter-relacionais, apresenta dois sistemas de divisão do corpo humano que têm em comum o emprego da cabeça ou do rosto como módulo para a medida da altura. Os dois sistemas são baseados no cânone vitruviano, que se caracterizava por dividir o corpo, segundo a altura, em oito cabeças ou dez rostos; pelo postulado da divisão do rosto em três partes iguais, medidas pelo nariz;

¹⁶ Cf. Du Fresnoy, Charles-Alphonse. *L'Art de Peindre* (ed. comentada por Roger de Pilles), edição esta que não encontramos. Na biblioteca da ANBA encontram-se algumas das várias edições que se produziram a partir do texto de Du Fresnoy como *A Arte da Pintura* (trad. Jerónimo de Barros Ferreira), Lisboa: Na Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801; *L'Arte della Pittura* (trad. Innocenzio Ansaldo), Pescia: Societa' Tipografica, 1782; *L'ecole d'Uranie ou L'Art de La Peinture* (trad. M. L'Abbé de Marsy), Paris: P. G. Le Mercier, 1753; *L'Arte della Pittura di Carlo Alfonso Du Fresnoy*, Roma: Aspesse di Giuseppe Monti Roisecco, 1775; *L'Arte della Pittura di Carlo Alfonso Du Fresnoy*, Roma: Antonio de Rossi, 1713.

¹⁷ Biblioteca da ANBA, Castro, Joaquim Machado de. *Dicionário de Escultura e Methodo Breve para Saber as Principais Proporçoens do Corpo Humano*, ms., XX-8-21. Publicado por Carvalho, 1935-36.

¹⁸ Machado de Castro começa por dizer que «A Symmetria do corpo humano he hum objecto, q. não tem certeza absoluta», in Castro, *Methodo breve*, fl. 1.

¹⁹ Idem, *ibidem*: fl. 1.

²⁰ Cf. Gauricus, 1969: 80.

²¹ Machado de Castro define «Acôrdo» como «a relação que tem entre si as partes de qualquer todo, ou este seja composto de varias figuras ou contenha ainda huma só; porque se ésta não tiver a sua symmetria bem regular já lhe falta o Acôrdo. Alem de cuja symmetria deve conter algumas outras qualidades a bem do mesmo Acôrdo». Cf. Castro, 1937: 20-21.

²² Na entrada «Compasso nos olhos» do *Dicionário* de Machado de Castro lê-se: «que os Artistas devem estar tão ensaiados nas proporções e configurações, que apenas observar sua obra [...] vá conhecendo igualmente se nella se acha o devido equilibrio; se as partes entre si contem a devida symmetria». Cf. Castro, 1937: 37.

²³ «Os artistas porém do Desenho, precisão conhecimentos mais individuaes, pela obrigação que tem de imitar o mais bello da Natureza: e huma das circunstancias em que esta perfeição consiste, he a justa relação proporcional, que tem as partes de qualquer composto». Cf. Castro, 1975: 100.

²⁴ Cf. Panofsky, 1955: 96.

por inscrever a figura num círculo, com o umbigo marcando o meio; por considerar os membros afastados de maneira a os pés e as mãos atingirem a circunferência; enfim, por imitar o sistema métrico romano, com o emprego das unidades como o pé ou a palma, e pelo estabelecimento das relações através da multiplicação e da divisão das mesmas²⁵. Foi sobre o texto de Vitruvius, apesar de todos os seus problemas de fiabilidade e imprecisão, que os teóricos clássicos se guiaram, acrescentando ou modificando ideias²⁶.

Curiosamente, Machado de Castro não faz qualquer alusão ao postulado da igualdade entre a altura e a largura do homem com os braços estendidos, que autorizava a sua inscrição num quadrado perfeito, como foi descrita por Vitruvius e divulgada por Leonardo da Vinci²⁷. A simplificação da teoria das proporções sobrevalorizando a altura é sintomática do afastamento das formas perfeitas e equilibradas rumo a um alongamento deliberado conhecido desde o final do século XVI.

Contudo, o que importa reter é que a genealogia mais remota das duas propostas apresentadas no *Methodo Breve* é vitruviana, e não «pseudovarroniana»²⁸. Este «detalhe» é de suma importância. É nele que se encontra a originalidade, no sentido de demarcação, da sua imaginária. Ao utilizar na construção da imaginária a mesma simetria do corpo humano que utilizava na estatuária, o escultor concebe imagens de acordo com a teoria clássica, relativizando ou obrigando-nos a rever a oposição construída entre a conceção da estatuária e da imaginária.

Na prática, Machado de Castro seguia o sistema proposto por Watelet²⁹, que considerava o mais seguro³⁰ de entre todas as *Symmetrias* do corpo humano dos grandes mestres. Baseado nos estudos de Albrecht Dürer e de Paolo Lomazzo, Watelet expõe os métodos de medir o corpo humano através da altura da face e do rosto, reconhecendo, não obstante, liberdade a cada artista para escolher aquele que melhor convenha à sua criação³¹. Paralelamente, mostra que a natureza não é de todo uniforme nas várias proporções do corpo humano, que variam sobretudo devido às características próprias das diferentes idades³² e consoante o sexo³³, reconhecendo, contudo, a necessidade de os pintores terem um conhecimento destas medidas quando começam a desenhar. Assim, Watelet chama a atenção para o facto de a representação de uma criança não resultar da diminuição do tamanho de um homem adulto, porque a cabeça de uma criança em relação ao corpo é proporcionalmente muito maior do

²⁵ Cf. Gauricus, 1969: 77.

²⁶ Idem, *ibidem*: 77.

²⁷ *Homo Quadratum*, de Leonardo da Vinci. Este postulado, que retoma a inscrição do corpo num quadrado perfeito, é também admitido por Plínio VII, 77, e por Solinus, *Polyhistor* I, 93. Vitruvius faz também alusão ao *background* filosófico do seu esquema. O pré-julgamento da igualdade entre altura e largura do homem enraizou-se de tal forma que mesmo Philander, o mais severo dos críticos, o aceitou sem discussão. Cf. Gauricus, 1969: 76.

²⁸ O módulo prático do cânone «pseudovarroniano» permitia construir todo o corpo com uma só abertura de compasso, e as suas regras eram manifestamente inspiradas nas construções geométricas medievais ou bizantinas. Cf. Gauricus, 1969: 78.

²⁹ Cf. Watelet, 1760: 67-78.

³⁰ Cf. «[...] segui o methodo, que tem usado os melhores Mestres na Symmetria do corpo humano; servindo-lhes de origem ás suas medidas, huma das partes do mesmo corpo, que se medião, cujo systema julga Watelet ser o mais seguro», in Castro, 1975: 39-40.

³¹ Como refere Watelet: «On sent qu'on ne doit pas mettre une importance considérable dans le choix de ces manières de mesurer; & que chaque Artiste peut, à son gré, choisir dans celles qu'on a imaginées, ou s'en faire une qui lui convienne». Cf. Watelet, 1760: 69.

³² Idem, *ibidem*: 70-72.

³³ Idem, *ibidem*: 72-77.

que num corpo de adulto³⁴. Relativamente ao jovem na flor da idade, e cuja educação efeminada não permitiu o desenvolvimento dos músculos, adverte que lhe convém a proporção de sete cabeças e duas partes, como se verifica no *Antonino do Vaticano*³⁵. A proporção das oito cabeças para a figura inteira é a adequada para representar a estatura de um homem jovem na força da idade, e no exercício das armas, como na estátua intitulada *Gladiador Moribundo*³⁶. Quanto ao homem na «idade viril», de que é exemplo a estátua *Hércules Farnesio*, Watelet refere que esta é caracterizada por uma diminuição do alongamento – sete cabeças, três partes, sete módulos –, como se o artista quisesse mostrar um homem cujos movimentos eram mais refletidos e menos impetuosos³⁷. O caminhar para a velhice obrigará a uma contínua diminuição do cânone devido a um achatamento das partes sólidas, como já se verifica no *Laoconte*, que apresenta sete cabeças, duas partes e três módulos.

De seguida, num outro subcapítulo, anota a variedade das proporções ocasionadas pela diferença de sexo. Considera o autor que, independentemente da altura total que é menor nas mulheres, estas apresentam um colo mais alongado, as coxas mais curtas, os ombros e os seios mais estreitos, as ancas mais largas, os braços mais grossos, as pernas mais fortes e os pés mais estreitos, o que resulta num corpo com contornos mais iguais, mais colantes e com movimentos mais doces³⁸. O exemplo acabado deste cânone é a estátua *Vénus de Médicis*, deusa da beleza, a quem os Antigos deram sete cabeças e três partes de altura. É curioso Watelet mencionar que precisamente *Diana* apresenta um cânone ligeiramente maior – sete cabeças, três partes e seis módulos – devido aos efeitos do exercício da caça e às danças, que fazem com que o talhe das ninfas seja esbelto e ágil³⁹.

Na *práxis do Laboratorio*, nas esculturas de vulto figurativas, Machado de Castro aplica mormente o cânone médio, que se baliza entre as sete cabeças e meia ou oito faces e dois terços. As alterações ao cânone correspondem à adequação ao sexo, à idade, à condição, ao clima, como já vimos, mas também a determinadas correções óticas por ele realizadas, ou à submissão das figuras esculpidas ao fundo em que se inserem, com o fim de conseguir um maior efeito visual. Também se alteram determinadas medidas faciais consoante a expressão, como divulgou Le Brun. Machado de Castro realiza o mesmo tipo de exercício relativamente à figura do cavalo, como exemplificam as advertências quanto à expressão do «fogo» (fogosidade)⁴⁰.

No caso da imagem de Nossa Senhora da Encarnação é visível um alongamento da figura pois, como o próprio escultor justifica, a imagem deveria ficar mais alta para ter «mais augmento no effeito visivo»⁴¹. Pela mesma ordem de ideias se explica o reduzido corpo – da cintura até ao pescoço (de uma cabeça e meia) – dos modelos de barro da Basílica da Estrela. Correções a que tiveram de ser sujeitos pois quando transpostos para a pedra e colocados nos respetivos nichos e frontão seriam observados de baixo para cima; só sofrendo esta pequena alteração ao cânone produziriam bom efeito visual.

³⁴ Watelet precisa referindo que «A trois ans, la longueur de la tête, cinq fois répétée, forme toute la hauteur d'un enfant. A quatre, cinq & six ans, la hauteur est de six jusqu'à six têtes & demie: au lieu que dans l'âge fait, les proportions adoptées sont huit têtes pour la grandeur totale.» Cf. Watelet, 1760: 71-72.

³⁵ Idem, *ibidem*: 71.

³⁶ Idem, *ibidem*: 71.

³⁷ Idem, *ibidem*: 71-72.

³⁸ Idem, *ibidem*: 72-73.

³⁹ Idem, *ibidem*: 72-73.

⁴⁰ «Porém querendo-se-lhe exprimir mais fogo, deverão as ventas ser mais abertas, e por consequencia, maior esta medida.» Cf. Castro, 1975: 99.

⁴¹ Joaquim Machado de Castro, *Analyse Grafic'Orthodoxa, e Demonstrativa*, in Lima, 1925: 107.

Cabe ainda dizer que Machado de Castro encontra as medidas ideais através da média aritmética resultante das medidas retiradas dos melhores exemplos da natureza, como fora proposta por Alberti em *De Statua*⁴², sendo no entanto de sublinhar que é altamente improvável que conhecesse o livro, do qual não há provas de ter circulado em Portugal⁴³. Na *Descrição Analytica*, nomeadamente, faculta-nos um bom exemplo deste tipo de exercício: estabelece-se um cânone perfeito escolhendo o melhor do natural, ou a média dos melhores modelos⁴⁴.

TRATAMENTO DOS ROSTOS, DO CORPO E DO PANEJAMENTO

Ainda que todos os membros do corpo e as próprias vestes concorram para a expressão na escultura é, sem dúvida, o rosto que mais contribui para a vivacidade das mesmas⁴⁵.

Os rostos modelados por Joaquim Machado de Castro são de «tipo médio», ou seja, boca e queixo, nariz e altura da testa utilizam o mesmo módulo – a altura do nariz – e a largura da face corresponde a três módulos do nariz. Não coloca em destaque nenhuma das partes, do que resulta um rosto perfeitamente equilibrado e harmonioso segundo o ideal clássico.

A beleza deste rosto, repetida constantemente na escultura de vulto figurativa de Machado de Castro, é um dos elementos fundamentais para reconhecer a sua assinatura. Os rostos de José Joaquim de Barros e de Alexandre Gomes, por exemplo, não respeitam este cânone porque apresentam a largura dos olhos maior do que a largura da boca.

Os olhos, que define como os elementos mais expressivos do rosto, e neste sentido, complementares da palavra⁴⁶, não o são de facto. São perfeitamente regulares – do mesmo tamanho do nariz e da boca, distam um do outro a medida da sua largura –, sem nenhuma característica específica que os identifique. Apresentam a pálpebra superior alongada e quase a direito e quando semi-cerrados ou a olhar para baixo a pálpebra inferior surge ligeiramente menor e arredondada. O globo ocular é liso, raras vezes a íris aparece trepanada e geralmente não revela lágrima.

Já os globos oculares, esculpidos por alguns dos seus ajudantes, como Alexandre Gomes, ou pelos seus discípulos, como Francisco de Assis Rodrigues, são muito salientes, constituindo uma pista para identificação de futuras imagens.

⁴² Cf. Alberti, 1999: 141-144.

⁴³ Rodrigues, 2011: 28-29.

⁴⁴ Exercício que desenvolveu para conseguir as medidas ideais do cavalo. Cf. Castro, 1975: 91-98.

⁴⁵ «Ainda que todos os membros do corpo, e até as mesmas vestes concorram para a boa expressão (como já disse em outra obra), a cabeça, e mãos, quando as suas actitudes se dirigem como convem, são as partes, que mais contribuem para a viveza das figuras. Da cabeça, diz Quintiliano, que, em hum só sinal faz entender muitas cousas. Que o rosto chega a declarar-se melhor em seus modos que o discurso mais eloquente. Que as mãos mesmo falão; e que a sua lingoagem he como huma lingua universal.» Cf. Castro, 1975: 207-208.

⁴⁶ Na entrada «olhos» do *Dicionário de Escultura* lê-se: «Os olhos (assim como as mãos) são também huns supplementos da palavra, e seus efficazes coadjutores; segundo o mesmo Quintiliano em suas Instituições. Elles contribuem muito para a expressão das figuras, que a Escultura, ou Pintura representam: mas nisto he preciso que o Artista possua muita prudência, e juizo, para que não lhe fiquem esgazeados: cuja circunstancia acontece quando por cima das meninas dos olhos se deixa ver tal qual porção do seu bogalho. Isto ás vezes he preciso; mas essas vezes são raras; e o bom juizo he que as deve indicar. Mas como nos olhos consiste uma das principais partes da boa expressão, e vivacidade das figuras, he muito preciso que o Artista se esmere muito em representar as cabeças, e olhos das figuras, que expõem aos Espectadores de modo que o olhem bem rectamente para o que as mãos estão executando.» Castro, 1937: 58.



A característica da boca é ser pequena porque a largura da boca não passa as abas do nariz. No seu desenho é sintomático apresentar as comissuras ligeiramente reviradas para cima.

O nariz das figuras femininas é geralmente pequeno, fino e bem desenhado, enquanto o das figuras masculinas é tubular.

As orelhas estão na posição normal, situadas entre duas linhas horizontais passando pelas sobrancelhas e a base do nariz, e limitam-se a apresentar o lóbulo porque geralmente estão cobertas pelos cabelos.

Quanto ao corpo, na comparação do *São José* de Joaquim Machado de Castro com o *Apolo* de Francisco Leal Garcia, compreendemos que ambos os escultores não desenvolvem a região peitoral. O *Apolo* ainda apresenta uma aparência atlética devido ao seu tipo iconográfico, mas longe da musculatura do *Apolo* de Bernini em *Apolo e Dafne*. A região do esterno é impossível de observar nestas esculturas porque se encontra sistematicamente tapada, mas podemos deduzir pela aparência exterior que não apresenta uma depressão, como em certos corpos mais secos. As costas, sem terem uma aparência gorda, não revelam os ossos nem os músculos, como são visíveis noutras esculturas do mesmo período. Mesmo um asceta do deserto, como o *São João Batista* (Cat. 106), não parece tão magro quanto o *Santo Onofre* de José de Almeida.

Nos corpos femininos, a região abdominal não é desenvolvida, mas apresenta a saliência de um pequeno ventre tanto na *Gratidão*, como na *Liberalidade* (Cats. 77-78), ou nas *Ninfas*. A anca é larga em relação à cintura e apresenta uma forma arredondada, visível nas *Ninfas* por se encontrarem mais despidas. O diâmetro dos ombros é igual ao das ancas, com a ressalva de poder parecer maior devido às vestes. As coxas são elegantes, longas e a sua compleição arredondada, mas menos esbeltas que as pernas das esculturas de José Joaquim de Barros. A rótula do joelho é representada esquematicamente de forma circular.

O caráter da representação óssea é aparente ao nível das articulações, e particularmente visível na representação das mãos e dos pés, com o estreitamento entre as falanges rechonchudas. Os moldes de algumas das partes do corpo humano – rostos, mãos, pés, por exemplo – são muitas vezes retirados em gesso dos próprios modelos⁴⁷, previamente untados para o gesso não se pegar à pele.

As esculturas tendem a apresentar uma superfície lisa, arrumada, e com grande cuidado na representação de todos os pormenores.

⁴⁷ Cf. Castro, 1975: 133.



Os panejamentos são um dos meios utilizados por Joaquim Machado de Castro para acentuar o movimento e a atitude, mas sobretudo para criar um jogo de sombras e luzes sem as quais a matéria esculpida permaneceria de uma tonalidade uniforme. No *Discurso sobre as Utilidades do Desenho*, Machado de Castro considera que «todos os membros do corpo concorrem para a boa expressão: até o mesmo arranjo das vestes com que as figuras se adornam»⁴⁸.

Prestam-se a ajustamentos múltiplos, consoante as dimensões, os pontos de fixação, as variadas espessuras e o cair das pregas. Esta plasticidade afirmou-se como um dos meios privilegiados de expressão da autoria, pelo que a sua análise é um dos pontos cruciais para compreender a escultura de Joaquim Machado de Castro. O escultor ensaia criar a ilusão do movimento conferindo às diferentes pregas um traço suscetível de indicar a ação subsequente.

Apresentam sempre um aspeto natural que obedece aos movimentos do corpo de que se sente a existência, ou à ação de uma leve brisa em harmonia com a própria espessura do pano representado. Assim, os mantos formam pregas mais duras e largas como cabe a um tecido espesso, e os vestidos formam pregas mais finas e moles próprias de tecidos semiopacos de diferentes espessuras, como na *Gratidão* e na *Caridade*. Esta característica constata-se em todas as obras de Machado de Castro, mas não se verifica nas obras de José Joaquim de Barros, onde os panos se expandem no espaço numa total impossibilidade matéria. Para o espetador de hoje as imagens do mestre Laborão, mais esguias, originais e com olhos mais atraentes, poderão parecer de primeira linha, mas se olharmos com os «olhos do período», em que a arte devia ser conforme o natural, percebemos que Joaquim Machado de Castro era realmente o primeiro escultor de Portugal.

Ele utiliza vários meios de fixação do panejamento: com um firmal prende o manto sobre o ombro direito e puxa as mangas na zona superior. Mas utiliza, mais frequentemente, como pontos de suspensão, a mão, o braço, a perna ou um objeto – o Livro, a cegonha, o cetro –, apoiados contra o corpo. Servem como ponto de arranque do drapeado e determinam um drapeado vertical a partir da cintura ou um drapeado oblíquo.

O escultor também cria drapeados a partir de dois pontos de fixação que geram, no seu caso, pregas em U – quando o manto que vem das costas corta transversalmente a figura para ser agarrado pela mão do lado contrário – e em V –

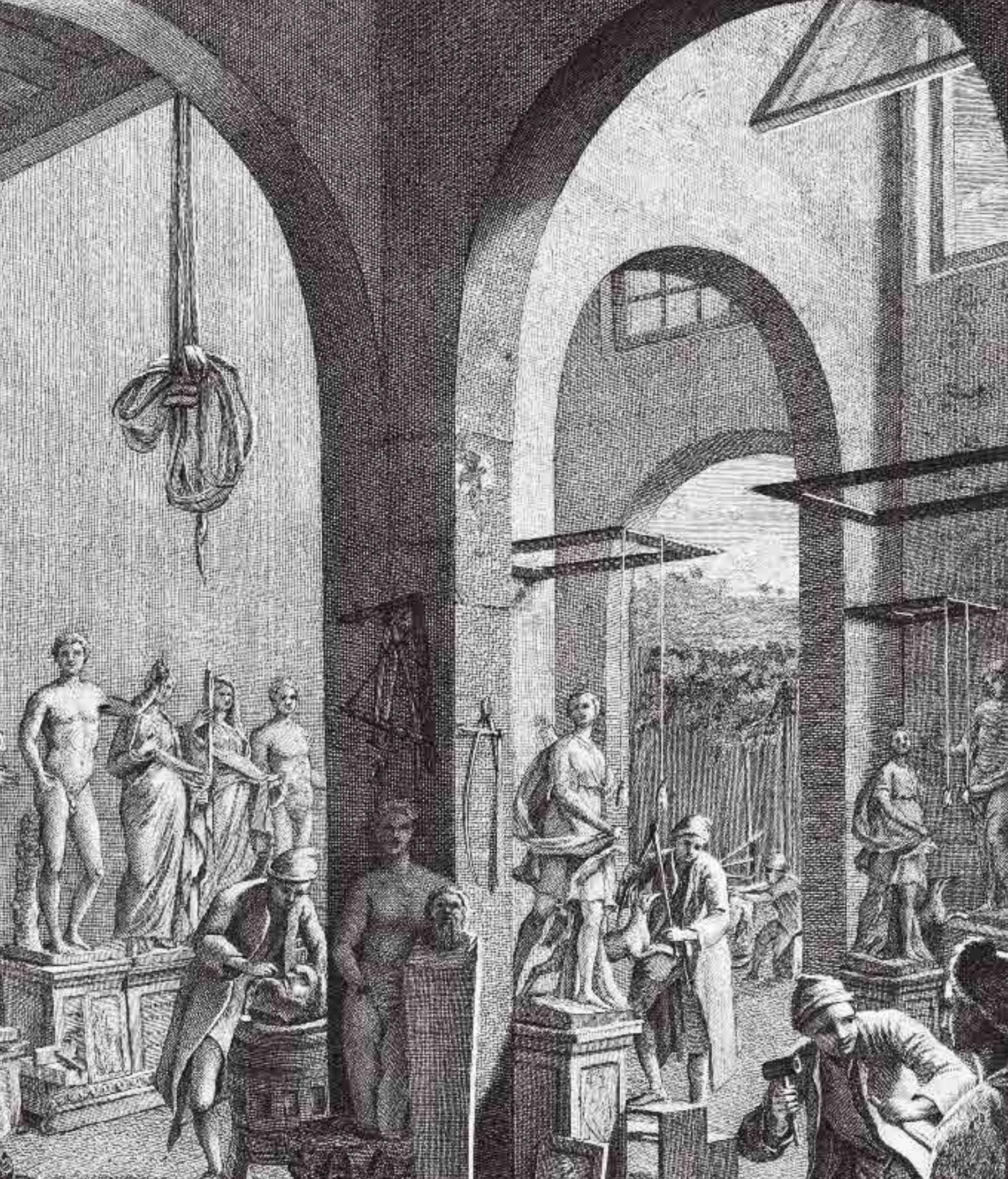
⁴⁸ Cf. Joaquim Machado de Castro, *Discurso sobre as Utilidades do Desenho*, in Lima, 1925: 226.



que exibem a *Santa Basilissa* e o *São Julião* (Cats. 45-46) de Francisco de Assis Rodrigues, com uma proposta serena no tratamento do panejamento.

O drapeado movimentado deve a sua animação à ação da figura, que tanto pode ser a descida de um rochedo, o dar a mão a uma criança, ou uma brisa que sopra insuflando o vestuário. De qualquer modo, serve para mostrar estados passionais, revelando a sua interpretação dos temas iconográficos que lhe são encomendados. Joaquim Machado de Castro reflete sobre o seu trabalho como um contínuo «sondar o coração humano, contemplar continuamente a natureza. Estar sempre vigiando que movimentos, e gestos produzem o Amor, o Odio, a Ira, a Paciencia, a Soberba, a Humildade»^{5º}.

^{5º} Cf. Joaquim Machado de Castro, *Discurso sobre as Utilidades do Desenho*, in Lima, 1925: 226.



A estatuária e a imaginária: entre a práxis do *Laboratorio* e a subcontratação

ANA DUARTE RODRIGUES

O MÉTODO DE PRODUÇÃO DA CASA DA ESCULTURA, adstrita ao Ministério das Obras Públicas, dirigida por Joaquim Machado de Castro e que o próprio chamava de «Laboratório», na senda da dignificação da escultura, revela-se deveras *sui generis* tanto em termos nacionais quanto internacionais.

No início do século XVIII, «Officina he o nome generico dos lugares em que trabalhão officiaes de qualquer officio»¹ e «Laboratorio chamão os chemicos o lugar, em que trabalhão. Chimica officina, ae»², ou seja, «oficina» e «laboratório» constituem termos autónomos, apesar de se lhe poder imputar alguma relação na expressão «Chimica officina». O estudo etimológico da palavra revelou-se de alguma forma esclarecedor: «laboratório» relaciona-se com «lavor» porque é uma «adaptação do fr. Laboratoire, derivado culto do verbo latino Laborãre. Século XVI sg Moraes»³. Ora, no final do século XVIII, Viterbo escreve sobre «lavor» «que esta palavra, que vem de labor, tinha, em outro tempo, mui diferente significado do que hoje tem. Tomava-se por qualquer obra, em que os homens trabalhavam, fossem campos ou searas, fossem edificios de casas, pontes ou igrejas»⁴. Sentido suficientemente lato para palavras daí derivadas poderem agarrar sentidos duradouros ou circunstanciais, como veio a acontecer com «laboratório». No século XIX, Júlio Castilho quando descreve o *Laboratorio* refere-se a este utilizando indiferentemente os termos «laboratorio» ou «officina»⁵, mas Francisco de Assis Rodrigues deixa clara a diferença entre estes e os telheiros, que considera próprios para os operários⁶, revelando-se um herdeiro direto do Professor. E no século XX, o *Novo Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, de Rodrigo Fontinha, estabelece um equivalente entre «oficina» e «laboratório», definindo «oficina» como a

casa onde se fazem trabalhos industriais, ou onde se pratica qualquer ato mecânico; laboratório; parte da fábrica onde se encontra o maquinismo respetivo; o refeitório, a cozinha, a despensa, etc., que eram dependências de uma igreja ou convento; lugar onde se operam importantes transformações.⁷

Nem a propósito, na língua italiana, em contexto erudito, «Laboratorio» significa «oficina», probatório de uma antiga aproximação de sentidos, tão estranhos para nós...

¹ Cf. Bluteau, 1716, vol. I: 47-48.

² Cf. idem, ibidem, vol. V: 11.

³ Cf. Machado, 1977: 367.

⁴ Cf. Viterbo, 1865: 360.

⁵ Escreve Júlio Castilho que «A essa officina, ou laboratorio, costumavam de longe em longe concorrer os nossos estudantes, como a um templo e a um museu», citado por Lima, 1925: XXIV.

⁶ Cf. Rodrigues, 1875: 232.

⁷ Cf. Fontinha, s. d.: 1268.

A luta pela elevação do estatuto do escultor travou-se em várias frentes: à medida que Joaquim Machado de Castro efetivava o distanciamento dos ofícios mecânicos, encetava uma aproximação às artes liberais⁸, não só por intelectualizar o seu ofício baseando-o na conceptualização do desenho, mas também pelo cuidado debitado na correta promoção da sua arte, fosse divulgando a superioridade do desenho⁹, denegrindo a imagem da *Fusoria* – que, afinal, não passava de uma técnica¹⁰, ou pelo simples facto de denominar o seu local de trabalho como «Laboratório» quando em termos oficiais se falava em «Casa da Escultura».

A ORGANIZAÇÃO ADMINISTRATIVA E FUNCIONAL DO LABORATORIO

A vida da *Aula e Laboratorio* de Joaquim Machado de Castro não foi nem fácil nem sequencial. Vicissitudes várias colocaram em perigo a sua existência, fizeram-no mudar de sede, esteve sob a alçada de vários ministros, e, ainda que sobrevivesse ao seu mentor, fora a personalidade de Machado de Castro que lhe conferiu identidade e prazo de validade.

Sob a tutela do Ministério das Obras Públicas, Machado de Castro dependia direta e exclusivamente do ministro e secretário de Estado dos Negócios do Reino¹¹ porque D. Maria I considerou ser necessário que quem regulasse as Obras Públicas – o inspetor¹² – fosse um ministro de Estado¹³. O que correspondeu a depender do marquês de Pombal entre 1771 e 1777, do marquês de Angeja entre 1781 e 1783¹⁴, do marquês de Ponte de Lima entre 1783 e 1788, de José Seabra da Silva entre 1788 e 1806, do conde de Vila Verde, ministro dos Negócios do Reino, entre 1804 e 1807, de D. Rodrigo Sousa Coutinho, ministro da Guerra e Negócios Estrangeiros (no Brasil), entre 1808 e 1812 e do conde de Aguiar, ministro dos Negócios do Reino, entre 1812 e 1820. O inspetor das Obras Públicas era apoiado por um delegado ou fiscal que fazia executar as ordens, como o foram Joaquim Inácio da Cruz Sobral entre 1769 e 1777 e Anselmo Jozé da Cruz de 1777 em diante¹⁵. Posteriormente, com a

⁸ Cf. Castro, 1975: xvii.

⁹ Cf. Joaquim Machado de Castro, *Discurso sobre as Utilidades do Desenho*, publicado por Lima, 1925: 197-256.

¹⁰ Idem, *ibidem*: 215.

¹¹ «Sendo o Director sujeito a Inspeção e Authoridade do Ministro e Secretario d’Estado dos Negocios do Reino; todas as ordens e providencias, para esta e para as outras Aulas da sua competencia, só as deverá receber, pelo sobredito Ministro d’Estado: parece por tanto indispensavel, que o Intendente das Obras Publicas, se haja de dirigir à referida Secretaria d’Estado, para que esta ordene, a execução das obras, que o referido Intendente exigir d’este Estabelecimento», in Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Ministério do Reino, mc. 995, cx. 1118. Para mais informações sobre os vários ministros e secretários de Estado, consultar Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), Res., mss., 10368: *Catálogo dos Gabinetes Nacionais desde quando Foram Creadas as Primeiras Secretarias de Estado até ao Actual, 1736 a 1916. Apontamentos Transcritos em Diversos Dicionários e no Diário do Governo*, Lisboa, 1917.

¹² No referido relatório, João José de Sousa escreve: «Pela sobredita Intendencia, recebe o Professor as ordens para as obras, que se tem executado e se estão executando.» Cf. ANTT, Ministério do Reino, mc. 995, cx. 1118, in Rodrigues, 2004, vol. II: 119.

¹³ Cf. ANTT, Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria, Intendência das Obras Públicas, liv. 1 (1769-1794), fls. 80v-82, in idem, *ibidem*: 159.

¹⁴ O marquês de Angeja foi ministro adjunto do Despacho do Reino entre 1777 e 1788, mas como o *Laboratorio* esteve encerrado entre 1777 e 1781 e o referido marquês ficou doente a partir de 1783, na prática, Joaquim Machado de Castro só esteve sob a sua alçada ministerial entre 1781 e 1783.

¹⁵ Cf. ANTT, Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria, Intendência das Obras Públicas, liv. 1 (1769-1794), fls. 80v-82, in Rodrigues, 2004, vol. II: 159.

institucionalização das várias aulas passou a haver o cargo de «Diretor» das várias aulas públicas, logo acima do de «Professor», que por sua vez respondia perante o inspetor das Obras Públicas¹⁶. Apesar da tutela ministerial, a vida do *Laboratorio* teve, ainda assim, percalços vários ao longo da sua existência, chegando mesmo a fechar entre 1777 e 1781 e em 1807, só reabrindo em 1809¹⁷. Não sofreu a sua existência mais interrupções até 1836, altura em que foi absorvido pela Real Academia de Belas-Artes, a partir de então responsável pelo ensino oficial da escultura.

O *Laboratorio* de Joaquim Machado de Castro surgiu da necessidade de construir um recinto para abrigar a realização do modelo grande da estátua equestre de D. José I em meados do ano de 1771¹⁸. Apesar de o relatório de João José Ferreira de Sousa, de 1826, precisar a data de abertura da *Aula* a 1 de janeiro de 1772, o dado não contradiz a data avançada por nós porque *Aula* e *Laboratorio* são duas entidades diferentes que à medida que se foram estruturando tenderam a complementar-se. Inicialmente não estaria prevista a criação da *Aula* que o excesso de trabalho acabaria por promover, e a construção do recinto destinava-se unicamente à realização do modelo grande que em março de 1772 contabilizava já cinco meses de trabalho¹⁹. A existência de encomendas sofridas desde a sua instalação em Lisboa fazia prever a continuidade do *Laboratorio* para além da execução da estátua equestre. Por outro lado, fruto da quantidade de trabalho, a admissão de jovens discípulos era inevitável e uma *Aula* foi-se desenvolvendo paralelamente ao *Laboratorio*, consubstanciando a vertente teórica de um ensino que se fizera pela prática até então.

Porém, não era a construção de uma «casa de madeira levantada num patio das oficinas da Fundação de Artilharia»²⁰ que determinava a existência do *Laboratorio*. Seria a figura tutelar de Machado de Castro, com uns quantos ajudantes e praticantes, a construir a identidade do *Laboratorio*, que entretanto muda para o fim da Rua do Tesouro Velho, qual «pinha de casebres», delimitado a sul por um «bairro elegante» onde talvez tivesse partilhado «algum lanço das paredes ducaes»²¹. Volta a mudar de local cerca de 1820. E em 1826 a *Aula e Laboratorio de Escultura* localizava-se no Rossio, em casa feita para este fim, no pátio onde estavam anteriormente os cárceres da extinta Inquisição²². No entanto, esta terá sido a pior moradia do *Laboratorio*, porque tendo «grande numero de ratos» e «não sendo ventilada succede haver grande humidade, a ponto de arruinar as estampas, livros, e os modelos de gesso, de que huma não pequena parte he preciosa»²³. Entretanto, a *Aula e Laboratorio de Escultura* estabeleceu-se em 1827 no Colégio da Estrelinha num barracão que em 1833

¹⁶ Em 1827, num documento lê-se: «do Professor respectivo, e do Director das Aulas, do Intendente das Obras Públicas». Cf. ANTT, Ministério do Reino, Aulas de Desenho, Escultura e Gravura, Documentos a seu respeito (1815-1833), mç. 995, cx. 1117.

¹⁷ Cf. Faria, 2008c.

¹⁸ Machado de Castro no início do capítulo v da *Descrição Analytica* confessa ter «recebido ordem a 10 de Julho do dito anno de 1771 para a execução do Modelo grande, de que vou tratar; e para que neste intervallo se adiantassem as disposições, se fez huma casa de madeira, para servir de laboratorio, em que se executasse esta figura; construindo-se, para maior commodidade, em hum pateo, que há no recinto em que estão as officinas da Fundação de Artilharia», in Castro, 1975: 111.

¹⁹ Henrique Lima refere a este respeito: «Ficou pronto êste modêlo em 10 de Março de 1772, tendo consumido na sua execução !apenas cinco meses!», in Lima, 1925: XI.

²⁰ Cf. Castro, 1975: 111-112.

²¹ Cf. Lima, 1925: XXIV-XXV.

²² No relatório de João José Ferreira de Sousa, de 8 de novembro de 1826, refere-se que «existe no Rocio, em casa feita para este fim, no Pateo aonde estão construidos os carceres da extinta Inquisição». Cf. ANTT, Ministério do Reino, mç. 995, cx. 1118, in Rodrigues, 2004, vol. II: 114

²³ Idem.

já estava em «tal estado de ruína, que para resistir mais algum tempo, se tornou necessario pôr trez espeques para sustentarem o madeiramento, evitando assim o pezo que fazia sobre as paredes, que pela falcidade [*sic*] do terreno tem descido consideravelmente»²⁴.

Assim, em 1833 pretendia-se que a *Aula e Laboratorio de Escultura* voltasse à sua antiga morada na Rua do Tesouro Velho, para aí se estabelecer definitivamente, evitando a ruína de modelos que as sucessivas mudanças tornaram inevitável e beneficiar da reunião com os estudos com as Aulas de Desenho de Figura e de Arquitetura Civil²⁵.

No *Laboratorio* eram mantidos alguns *bozzetti* e modelos de pequeno tamanho e moldes de partes anatómicas pendurados nas paredes, como podemos recriar a partir da alegoria estampada na *Descrição Analytica* (fig. 24). Aí se observa aquilo que Machado de Castro nos relata, a saber: «existe da dita Estatua [estátua equestre de D. José I] hum modelo, do tamanho de quatro palmos, e moldado em gesso»²⁶ em cima de um cavalete. Esta alegoria, com toda a certeza inspirada nas próprias memórias visuais do escultor sobre o seu local de trabalho, permite-nos visualizar toda uma sorte de utensílios como compassos, armas de broca²⁷, um maço na mão da *Escultura*, espátulas, e mesmo mobiliário de um *Laboratorio de Escultura*, como prateleiras, estantes de modelo, andaimes ambulantes, caixas sedentárias, bancos de barriletes, bancos de esquife, cavaletes²⁸, etc. O visível *Torso de Belvedere* e o ausente *Torso de Vênus* (na referida alegoria), presentes em quase todos os estúdios de artistas de formação clássica (fig. 25), eram considerados modelos de fisionomia, tidos expressamente para o estudo e o exercício, mas tornaram-se uma fonte de expressão de acordo com as poéticas da emoção ou o *affetti* tão próprios a partir do século XVII. No *Laboratorio*, os estudos de terracota aparecem como referências às múltiplas atividades do artista: modelos de grandes mestres convivem lado a lado com os de artistas contemporâneos, incluindo o próprio, o que reflete a sua cultura e capacidade técnica de *mimesis*.

Informações mais precisas sobre o que existia no interior do *Laboratorio* legou-nos Mariana Perpétua de Castro e Souza enquanto testamenteira do seu pai, Joaquim Machado de Castro²⁹. Tendo sido chamada ao Tesouro Velho para descrever as peças que seriam avaliadas, Mariana Perpétua descreve-nos com uma precisão quase fotográfica as obras e os modelos que existiam em 1822 no local de trabalho do escultor³⁰. Temos assim notícia de novas obras como um retábulo de madeira com seis castiçais de madeira dourados; uma imagem de Cristo a carregar com a cruz da altura de um palmo; uma imagem de Nossa Senhora do Monte do Carmo e uma imagem de São Francisco de Paula. Rela-

²⁴ ANTT, Ministério do Reino, Aulas de Desenho, Escultura e Gravura, Documentos a seu respeito (1815-1833), mc. 995, cx. 1117, carta transcrita por Pinho, 2002: 141.

²⁵ João José Ferreira de Sousa escreve em 25 de janeiro de 1833 a dar conta do mau estado do Colégio da Estrelinha e pedindo a sua transferência para o Tesouro Velho, que passo a transcrever parcialmente: «Tendo assistido em concorrência, com o Conselheiro Fiscal, e Intendente das Obras Publicas, a duas vestuarias (*sic*) no local do Thesouro Velho, com o fim de se estabelecer naquelle Edificio, a Aula e Laboratorio d'Esculptura [...]», in idem, *ibidem*: 141.

²⁶ Cf. Castro, 1975: xxxiv-xxxv.

²⁷ Como confessa o próprio Machado de Castro: «Na 2.^a estampa da Descrição Analy. Da Estat. Eq. Entre varios utensilios d'Arte, que ali se mostrão desenhados, he este hum delles.» Cf. Castro, 1937: 25.

²⁸ Todo este mobiliário do *Laboratorio* encontra-se descrito no *Dicionário de Escultura*, de Joaquim Machado de Castro (Castro, 1937).

²⁹ Numa conversa informal, Miguel Faria revelou-nos que tinha encontrado o «Testamento» no ANTT, tendo o mesmo sido também por nós localizado.

³⁰ Cf. ANTT, Inventário Orfanológico, mc. 351, letra J, cx. 2055, in Rodrigues, 2004, vol. II: 81-82.



Fig. 24
Joaquim Machado de Castro
Alegoria da Escultura
Estampa da *Descrição Analytica*. Lisboa:
Impressam Regia, 1810



Fig. 25
Estúdio de Bartolomeo Cavaceppi
In Fr. Cavaceppi, *Raccolta d'antiche statue*.
Roma, 1768

tivamente a modelos, o inventário regista um modelo de barro de quase dois palmos de altura da estátua de D. José I (provavelmente da estátua equestre) e com apenas um palmo de altura existiam no *Laboratorio* um modelo de barro de D. Nuno Álvares Pereira e um modelo de barro de São Miguel. Entre medalhas de cera, formas de baixos-relevos em gesso, e estojos com compassos e pincéis, ficamos com ideia dos objetos de mais valor que ainda existiam em 1822 no *Laboratorio*, e cuja diversidade só confirma o quadro anteriormente proposto pela alegoria.

Relativamente às finanças, apesar de João José Ferreira de Sousa declarar que

os jornaes são pagos semanalmente pela Repartição das Obras Publicas, vindo hum Apontador da dita repartição, todos os dias tomár o ponto, e ao Sabado faz a folha e por ella recebem ao Domingo. Pela mesma Repartição são fornecidos os utensílios, ferramentas, e mais objetos necessários; sendo pedidos por hum bilhete assignado pelo Professor³¹,

a análise de vários documentos de despesa e livros de contabilidade faz suspeitar uma maior ambiguidade no relacionamento económico entre as partes e existência de um circuito económico paralelo ao oficial – o das encomendas particulares a Joaquim Machado de Castro. A aceitação de trabalhos em paralelo enquanto assalariado do Convento de Mafra era habitual: a encomenda do presépio para o beneficiado Oliveira, que está hoje na Sé (1764), e a de uma imagem com maquineta para o padre João Batista de Castro (1768) são disso exemplos. Não obstante, consegue administrar o tempo sem dar muito nas vistas, como esclarece a seguinte passagem da carta de 25 de agosto de 1768 a Batista de Castro: «por q' como p.^a a fazer em barro fiquei em caza sucessivam.te os dias q' com ella gastei, não posso agora fazer o mesmo com a pintura p.^a não ser sencivel ou reparavel tanta falta na obra do conv.to»³². Machado de Castro, enquanto diretor da *Aula e Laboratorio* de Lisboa, e os seus ajudantes mantiveram a prática de dar resposta a encomendas que não passavam pelos livros de contabilidade da Casa da Escultura do Ministério das Obras Públicas, como a imagem de Nossa Senhora da Conceição para o Convento da Boa Viagem, em Caxias, ou a imagem de Santa Ana para o Convento de Arroios, ou mesmo o busto do duque de Lafões. A catalogação das premissas que conduziam a estas situações, como os baixos salários, não é o que mais nos interessa. Antes queremos destacar como uma repartição, apesar do seu saldo credor, tinha ainda assim uma dificultosa gestão do dia a dia, vendo-se o marquês mordomo-mor compelido a subsidiar algum material de apoio ao *Laboratorio*³³. Os próprios pagamentos das encomendas ao Ministério das Obras Públicas, faseados³⁴ ou sujeitos a engenharias financeiras – como o pagamento da imagem da Virgem para a capela palatina de Salvaterra de Magos passar pelo donativo dos 4%³⁵, ou os serviços subcontratados para a realização das seis imagens prateadas para a Real Capela de Queluz serem

³¹ Cf. ANTT, Ministério do Reino, mc. 995, cx. 1118, in Rodrigues, 2004, vol. II: 114-115.

³² Cf. Joaquim Machado de Castro, «Carta ao Beneficiado João Baptista de Castro de 25 de Agosto de 1768», publicado por Lima, 1925: 304.

³³ O marquês mordomo-mor manda comprar estampas a Francisco Domingos Rusca para oferecer ao *Laboratorio* de Machado de Castro.

³⁴ Cf. Arquivo do Tribunal de Contas, Erário Régio, liv. 4268, fls. 46 e 156, in Rodrigues, 2004, vol. II: 90-91.

³⁵ Cf. ANTT, Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria, Intendência das Obras Públicas, liv. 242, fl. 26v., in idem, *ibidem*: 98.

contabilizados juntamente com as despesas de materiais³⁶ – denotam dificuldades de liquidez financeira.

A *Aula e Laboratorio* de Joaquim Machado de Castro proporcionou uma série de possibilidades à vocação artística de muitos escultores, e aspirantes, mas também uma solução para os seus problemas humanos. Porque, no meio da penúria, não é difícil perceber que trabalhar como assalariado para a Casa da Escultura era a solução almejada por muitos artífices e escultores. Desprovidos de qualquer assistência regulamentada, os ajudantes ou praticantes dependiam da caridade real em caso de doença³⁷ ou morte de um familiar próximo, que ao bom estilo da relação paternal entre rei e súbdito fora de imediato garantida por João José Ferreira de Sousa.

No aspeto social, mais do que em qualquer outro, a organização do *Laboratorio* fundia-se com a da *Aula* e uma mesma hierarquia de categorias profissionais balanceava todos os requisitos funcionais. Por exemplo, quando em 1826 havia dois professores substitutos, um assegurava o ensino e o outro dirigia a principal encomenda e fazia os modelos, tal como é expresso num relatório de 1826:

[...] o lugar de Professor proprietário, não esta provido; tem dois Substitutos, o primeiro João Jozé d'Aguiar, trabalha no Real Paço d'Ajuda, em modelos que manda executar, pelos seus Ajudantes; o segundo Faustino Jozé Rodrigues, está regendo a Aula; foi promovido de Ajudante a Substituto em 24 de Outubro de 1815 com o vencimento annual de 400\$000 réis.³⁸

Retomando o discurso sobre a hierarquia das categorias profissionais da *Aula e Laboratorio de Escultura*, temos no topo da escola e da oficina o «Professor Diretor», com um «Professor Substituto» que o tempo e o trabalho fizeram aumentar para dois, alguns oficiais de escultura, entre os quais estavam os ajudantes, os desbastadores e canteiros, os formadores³⁹, os discípulos ou praticantes⁴⁰, o apontador e, por fim, o guarda, ainda que não constasse da «Folha»⁴¹. O trabalho que estes artesãos e funcionários não proviam era complementado pelo recurso a uma mão de obra especializada cujos serviços eram subcontratados, como é o caso do escultor de madeira José Joaquim Manique⁴², do ourives Joaquim Filipe Duarte⁴³, dos entalhadores José de Abreu

³⁶ Cf. *Ibidem*, fl. 116v., *in idem, ibidem*: 106.

³⁷ *Ibidem*, fl. 114v., *in idem, ibidem*: 103.

³⁸ Cf. ANTT, Ministério do Reino, mç. 995, cx. 1118, *in idem, ibidem*: 114.

³⁹ Cf. ANTT, Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria, Intendência das Obras Públicas, liv. 2 (1794-1808), fls. 144-144v., *in Rodrigues*, 2004, vol. II: 87.

⁴⁰ A quem se exigiam 10 anos de estudo: «A Aula fornece aos discipulos ou praticantes, papel, lapis, e todo o necessario para o seu estudo; os quaes são obrigados a dez annos de applicação; os primeiros 5 em desenho, 2 em modelar, e 3 em trabalho de pedra.» Cf. ANTT, Ministério do Reino, mç. 995, cx. 1118, e biblioteca da Academia Nacional de Belas-Artes, Livro da Matrícula dos Discípulos de Escultura nas Reais Obras, ms., xx-7-12, *in idem, ibidem*, vol. II: 113-115, 122 e 124.

⁴¹ Todas estas funções são mencionadas, exceto o formador, no documento ANTT, Ministério do Reino, mç. 995, cx. 1118, *in idem, ibidem*, vol. II: 110-121.

⁴² É subcontratado em 1795 a propósito de umas imagens de madeira prateadas encomendadas por D. João para a banqueta do altar-mor da Real Capela de Queluz, como consta no livro de despesas da Casa da Escultura: «Mayo – Ao Escultor de Madeira Jozé Joaquim Manique por executar em madeira as d. 6 Imagens, copiando os modellos q.' esta Caza se lhe derão. Docum.to N.º 1...115\$200.» Cf. ANTT, Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria, Intendência das Obras Públicas, liv. 242, fl. 116, *in idem, ibidem*, vol. II: 106.

⁴³ Como prova a declaração da despesa apresentada por Joaquim Filipe Duarte a Joaquim Machado de Castro em 1784 pela imagem da Santa Ana. Cf. ANTT, Arquivo Histórico do Ministério das Finanças (AHMF), Casa Real, cx. 3133, transcrito por Stevens, 1948a: 159. Volta a ser subcontratado em 1795

do Ó⁴⁴ e Tomás de Aquino⁴⁵, dos pintores Francisco Xavier Diniz⁴⁶ e António Simões⁴⁷, do torneiro ou desbastador⁴⁸, do oleiro que cozia as figuras⁴⁹, do alfaiate que confeccionava as capas que embrulhariam algumas das imagens⁵⁰, ou mesmo, serviços requisitados constantemente como o dos «homens de pás e cordas» ou «pretos q' limpão a Caza»⁵¹, que não pertenciam à «Folha» dos ordenados e eram pagos como despesas extras (ou incluídos juntamente com o material). Logicamente, as diversas categorias de profissionais do *Laboratorio* correspondiam a diferentes salários e a tarefas distintas, mas dentro do mesmo grupo verificam-se diferenças salariais, em função da maior ou menor habilidade, à parte do prestígio do artífice e dos anos de serviço, tal como contratações balizadas por fatores financeiros. Provavelmente, por ser mais barato contratar um canteiro do que um desbastador, eram assalariados dois canteiros que exerciam as funções de desbastadores, como se confirma nesta passagem: «Há dois canteiros pagos pela folha, vencendo o primeiro 380 réis de jornal e o segundo 330 réis, hum e outro se empregão, em fazer os leitos e desbastar as pedras para as Estatuas; e fazer as Peanhas para os Bustos.»⁵² A impossibilidade de uma especialização estende-se até às funções desempenhadas pelo guarda, como comprova a seguinte passagem:

a propósito de umas imagens de madeira prateadas encomendadas por D. João para a banquetta do altar-mor da Real Capela de Queluz, como consta no livro de despesas da Casa da Escultura: «Mayo – Ao Ourives Joaq.m Filippe Duarte, por 2 Baculos, 2 diademas, e outras miudezas, Docum.to 4.º...16\$200.» Cf. ANTT, Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria, Intendência das Obras Públicas, liv. 242, fl. 116, in Rodrigues, 2004: 106.

⁴⁴ Subcontratado para realizar a peanha para a imagem de São José. Cf. documento n.º 33/B. E para realizar a cadeira da imagem de Santa Ana cf. ANTT, AHMF, Casa Real, cx. 3133, n.º 26, transcrito por Esteves, 1948a:158.

⁴⁵ É subcontratado em 1795 a propósito de umas imagens de madeira prateadas encomendadas por D. João para a banquetta do altar-mor da Real Capela de Queluz, como consta no livro de despesas da Casa da Escultura: «Mayo – Ao Entalhador Thomaz de Aquino p. 6 peanhas entalhadas p.ª as d.ª Imagens. Docum.to N.º 2...16\$800.» Cf. documento n.º 45, fl. 116. Tomás de Aquino volta a ser subcontratado, em 1814, para fazer o pedestal de madeira, dourado e policromado, para o busto do duque de Lafões. Cf. Joaquim Machado de Castro, «Informação», in Lima, 1925: 367-8.

⁴⁶ No recibo que Francisco Xavier Diniz passou a Machado de Castro, consta: «por encarnar huma Imagem de Menino Jesus e dourar as nuves q.' servem de Pianha, por ordem de S. Mag.de [...]». Cf. documento n.º 34/B; e noutro documento lê-se: «Conta da obra da Pintura q.' foi das Imagens de N. Sn.ra da Conceição e S. Jozé q. S. Mag.e mandou fazer p.ª a Igreja dos P.e Arrabidos do Conv.to da Boa Viagem», e ficamos a saber que neste caso foi também este artífice que encarnou e estofou as ditas imagens. Cf. ANTT, Casa Real, AHMF, cxs. 3129 e 3133, in Esteves, 1948a: 56-158.

⁴⁷ É subcontratado em 1795 a propósito de umas imagens de madeira prateadas encomendadas por D. João para a banquetta do altar-mor da Real Capela de Queluz, como consta no livro de despesas da Casa da Escultura: «Mayo – Ao Pintor Antonio Simões por pratear as d. Imagens e peanhas. Docum.to. N.º 3...57\$600». Cf. ANTT, Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria, Intendência das Obras Públicas, liv. 242, fl. 116, in Rodrigues, 2004, vol. II: 106.

⁴⁸ Cf. Joaquim Machado de Castro, «Declaração sobre a encomenda do busto do Duque de Lafões», in Lima, 1925: 369.

⁴⁹ No livro de despesa da Casa da Escultura de 1785, lê-se: «Julho 30 – Ao oleiro p. diversas cozeduras de figuras...3\$040». Cf. ANTT, Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria, Intendência das Obras Públicas, liv. 242, fl. 113v, in Rodrigues, 2004, vol. II: 101-102.

⁵⁰ É subcontratado em 1795 a propósito de umas imagens de madeira prateadas encomendadas por D. João para a banquetta do altar-mor da Real Capela de Queluz, como consta no livro de despesas da Casa da Escultura: «Mayo – Ao Alfaiate Jozé M. el dos S.tos, 6 capas de carneira p.ª as mesmas Imagens, N.º 5...9\$600». Cf. ANTT, Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria, Intendência das Obras Públicas, liv. 242, fl. 116, in idem, *ibidem*: 101-102.

⁵¹ Cf. ANTT, Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria, Intendência das Obras Públicas, liv. 242, fls. 113-114, in idem, *ibidem*: 114-115.

⁵² Cf. ANTT, Ministério do Reino, mc. 995, cx. 1118, in Rodrigues, 2004, vol. II: 115.

Existe hum Guarda, vencendo o jornal de 240 réis, tem a seu cargo cuidar n'arrecadação dos utensilios e asseio da Aula; e tambem serve de Porteiro. Hum trabalhador, pago pelas Obras Publicas, e que não entra na folha da Aula, a sua obrigação he escolher e amassar barro para os modelos, varrer as salas, e fornecer d'ágoa, V.^a.⁵³

Não obstante, em termos funcionais, a *Aula e Laboratorio* de Machado de Castro estava de parabéns, pois foi o único estabelecimento das aulas régias merecedor da aprovação de João José Ferreira de Sousa na inspeção de 1826⁵⁴, que iniciou a sua atividade como diretor das Aulas de Arquitetura Civil, Desenho de História, Gravura e Escultura, com a realização de um relatório sobre o estado das Aulas e respetivas providências a tomar. Faustino José Rodrigues queixava-se da generalidade dos estatutos da Aula⁵⁵, mas João José Ferreira de Sousa só lamenta que as cláusulas regulamentadas por Joaquim Inácio da Cruz Sobral, provedor da Junta do Comércio e fiscal das Obras Públicas, e pelo próprio Professor Joaquim Machado de Castro quanto à admissão dos candidatos⁵⁶ não se estendessem a outros assuntos⁵⁷. A valorização dos requisitos para admissão na *Aula e Laboratorio* de Machado de Castro é sintomática da exigência de conceptualização a imprimir ao ofício de escultor pois sem cinco anos completos no estudo do desenho ninguém era admitido, e como só a própria rainha podia conceder a admissão⁵⁸ – prerrogativa de um Estado centralizado – uma imensa burocracia envolvia a questão. O aluno redigia o requisito, acompanhado de um atestado dos seus anteriores professores sobre o seu mérito e conduta moral e, por fim, o inspetor das Obras Públicas comunicava o desejo do suplicante num ofício dirigido a Sua Majestade⁵⁹. Os mesmos procedimentos eram seguidos para ascensão a outros lugares – com acréscimo de um exame –, não se coibindo o inspetor de avaliar situações e avançar com soluções quando o número de ajudantes e praticantes já era suficiente, como foi o caso de Francisco de Paula Araújo Cerqueira, que foi admitido sem vencimento, com a promessa de «entrar no primeiro lugar de Praticante que vagar» por ter os cinco anos do estudo de desenho completos e uma atestação de merecimento e boa conduta⁶⁰.

A burocracia estendia-se ao controlo da assiduidade pela «Folha», da qual resultava o pagamento dos salários. Assim, o controlo da assiduidade era reali-

⁵³ *Ibidem*, in idem, *ibidem*: 115.

⁵⁴ Acaba o relatório sobre a *Aula de Escultura* assim: «Nesta Aula observei muita applicação, e bons resultados; teria chegado a tocár a perfeição se tivesse os regulamentos necessarios, e nas Aulas de desenho os discípulos adquiricem os conhecimentos indispensáveis.» *Ibidem*, in idem, *ibidem*: 115.

⁵⁵ Cf. ANTT, Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria, Intendência das Obras Públicas, liv. 47 (1808-1820), fl. 86, in idem, *ibidem*: 145.

⁵⁶ Cf. «Regimento das Clauzulas, com que devem ser aceitos os Discipulos de Escultura nas Reaes Obras publicas», referido no *Livro de Matricula dos Discípulos da Escultura nas Reaes Obras Públicas*, fl. n.º 2, e transcrito por Faria, 2008c.

⁵⁷ Cf. ANTT, Ministério do Reino, mc. 995, cx. 1118, in Rodrigues, 2004, vol. II: 114-115.

⁵⁸ Como prova a fórmula utilizada nos documentos: «porém como o respectivo Professor não pode admiti-lo sem Despacho de V.^a Alteza Sereníssima [...]», in ANTT, Ministério do Reino, mc. 995, cx. 1118.

⁵⁹ *Vide*, a título de exemplo, ANTT, Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria, Intendência das Obras Públicas, liv. 1 (1769-1794), fls. 145 e 154v-155, in Rodrigues, 2004, vol. II: 127-129.

⁶⁰ Escreve João José Ferreira de Sousa: «Cumpre-me informar a Vossa alteza que, esta Aula e Laboratorio tem sufficiente numero de Ajudantes e Praticantes; porem tendo o Sup.te completado os cinco annos de estudo na Aula de Desenho de Historia e Architectura Civil, com bastante aproveitamento, como prova pelos Premios que obtve nos diversos concursos; me parece estar nas circunstancias de merecer a Graça de ser admittido como discipulo na dita Aula, porem sem vencimento; até que se faça digno pelas provas que dér do seu talento n'esta arte, de entrar no primeiro lugar de Praticante que vagar.» Cf. ANTT, Ministério do Reino, mc. 995, cx. 1117, in Rodrigues, 2004, vol. II: 154-155.

zado por um apontador das Obras Públicas que se dirigia ao *Laboratorio* tanto de manhã como de tarde para registar o ponto dos ditos funcionários, reunindo material para construir a folha de pagamentos, segundo o ponto diário, obrigatoriamente assinada pelo próprio apontador e pelo professor, rubricada por João José Ferreira de Sousa, incumbido de a entregar ao intendente das Obras Públicas onde voltaria a ser examinada pelo intendente e pelo fiscal. Não podemos deixar de fazer uma chamada de atenção para o que se passava no Palácio Real espanhol, em que era o próprio diretor Giovan Domenico Olivieri que controlava a assiduidade dos seus ajudantes e discípulos⁶¹, sintomático de uma maior autonomia e delegação de poderes. Ainda assim, cremos que Machado de Castro era suficientemente respeitado para se impor, o mesmo não acontecendo com os diretores que lhe sucederam, vendo Faustino José Rodrigues⁶² os seus poderes claramente cerceados por João José Ferreira de Sousa, que o advertiu inclusive a limitar-se às suas funções⁶³.

A ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO: FASES, TÉCNICAS, MATERIAIS E UTENSÍLIOS MAIS COMUNS NESTAS CRIAÇÕES

A divisão do trabalho dentro do *Laboratorio* respeita o faseamento hierárquico vasariano, explicitado por Machado de Castro no seu *Diccionario Arrazoado ou Filosofico d'Alguns Termos Technicos Pertencentes á Bella Arte da Escultura*, promulgando que se deve «contemplar esta Arte em tres estados: primeiro=Exercicios de Desenhar: Segundo=Ditos de Modelar: Terceiro=Ditos de Esculpir, em Madeira, Marfim, Marmore, ou seja Pedra; e Metaes»⁶⁴, e representado na *Alegoria às Belas-Artes*. E para nossa felicidade encontramos aptos a testemunhar, quase a par e passo, o processo de criação escultórica de Joaquim Machado de Castro devido ao imenso legado material que se encontra conservado no Museu Nacional de Arte Antiga (MNA), no Museu da Cidade (MC), em Lisboa, no Museu Nacional de Machado de Castro (MNMC), na Academia Nacional de Belas-Artes (ANBA) e na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL).

Apesar de, desde o século XVI, a conceptualização da arte exigir que o desenho fosse a primeira fase tanto da pintura como da escultura, ainda existia quem pensasse vedado aos escultores o debuxo, como desabafa Machado de Castro⁶⁵. É notório o esforço do escultor para divulgar a importância do desenho na metodologia da criação escultórica como registo inicial da ideia⁶⁶.

⁶¹ Cf. Baldó, 1992: 71-76.

⁶² Faustino Rodrigues dirige-se em 18 de setembro de 1826 à infanta D. Isabel Maria, em termos que João José de Sousa resume: «Havendo os Ajudantes e Praticantes da Aula de Escultura exposto a S. Alteza Serenissima em 31 de Agosto do anno passado os graves vexames que sofrem pelo abandono, e esquecimento em que ha muitos annos erão tidos sem premio a seus trabalhos, e merecimentos, não obstante os anos de serviço [...]», o que denota as crises atravessadas pelo *Laboratorio* desde há alguns anos. Cf. ANTT, Ministério do Reino, mc. 995, cx. 1117, in Rodrigues, 2004, vol. II: 170-173.

⁶³ Prova da falta de entendimento entre João José de Sousa e Faustino José Rodrigues é o documento de 3 de fevereiro de 1827, que passamos a transcrever parcialmente: «em consequencia do referido parece-me, que o dito Professor se deverá limitar a cumprir exactamente as suas obrigações, sendo-lhe ordenado que as suas Representações me sejam dirigidas, para as levar á Prezença de Vossa Alteza quando o objecto assim o exiga», sinal de que Faustino José Rodrigues terá tentado passar por cima do diretor das várias Aulas. Reafirmando a sua posição, o diretor escreve: «o Professor se excede...». Cf. ANTT, Ministério do Reino, mc. 995, cx. 1118, in idem, *ibidem*: 145-147.

⁶⁴ Cf. Castro, 1937: 13.

⁶⁵ «[...] porque os conhecimentos destas Artes ainda se achão tão pouco espalhados, que parece a muitos ser vedado aos Escultores manejar o lapis; e ignorão que he injuriar hum Professor querello sujeitar a debuxo alheio, depois de lhe ter confiado o desempenho de huma tal obra». Cf. Castro, 1975: 204.

⁶⁶ Vide Joaquim Machado de Castro, *Discurso sobre as Utilidades do Desenho*, in Lima, 1925: 197-255.

Na entrada «Artistas e Artesanos» do *Dicionário de Escultura*, de Machado de Castro, lê-se:

Nos felices climas, aonde muitos annos há, que as Bellas-Artes filhas do Desenho e outras, que tem mais de mental, que de material, largarão as mantilhas, fazem differença de Artistas e Artesanos. Aos primeiros chamão Artistas, mesmo para distinguillos dos Artesanos, deixando esta ultima nomenclatura aos que exercitão officios fabris, e embadeirados. (P. 28.)

Na formação artística, o desenho ocupa igualmente um lugar primordial, exigindo-se cinco anos do estudo do desenho antes da aventura da tridimensionalidade, exercício que acompanhará os artistas por toda a vida. Data do fim da vida de Machado de Castro o *Livro de Estátuas* C onde o escultor mais não faz do que estudar o Antigo com o desenho.

Neste sentido, é necessário alertar para a diferença entre o desenho como modo de estudo⁶⁷ e o desenho enquanto projeto de uma obra de escultura, aquele que nos interessa neste momento. As indicações sobre o desenho que o Professor adianta no seu *Dicionário* são propriamente dirigidas aos aprendizes do desenho. No entanto, algumas informações sobre as técnicas e os materiais com que desenhavam na *Aula e Laboratorio* – uma vez que decorriam em espaços contíguos – podemos aproveitar. Desenhava-se com uma pena com lápis – também conhecida por *canetta* – que deveria ser preto⁶⁸ ou vermelho⁶⁹, respetivamente importados de Castela ou da Holanda⁷⁰. Para apagar utilizavam-se «tramoços» de miolo de pão guardados sob uma xícara para não secarem⁷¹. Observando outras fontes sobre este assunto – os seus próprios desenhos – deparámo-nos com uma preferência pela sépia e tinta da China sobre carvão.

Relativamente aos suportes, realizámos o mesmo inquérito e encontramos, no *Dicionário* de Machado de Castro, notícia de uma sugestão para o papel ser «encorpado e lizo»⁷², mas na prática chegámos a ter projetos debuxados sobre papel vegetal, posteriormente colados sobre cartão. A investigação de outras fontes provou que eram adquiridas para a Casa da Escultura resmas de papel da marca Mayor⁷³, «uma mão de papel azul p.^a desenhar»⁷⁴ e «papel imperial e bastardo»⁷⁵.

⁶⁷ Machado de Castro aconselhava a desenhar sobre uma *banca*, de preferência com algum declive, em cima da qual se colocava uma *cruzeta de braço móvel* onde estavam penduradas as estampas que iriam ser «originaes dos Desenhos» a copiar pelos alunos. Por outro lado, indica os vários passos da aprendizagem do desenho que começava pela cópia de estampas, para o desenho de cabeças, mãos e pés de vulto, até se conseguir debuxar figuras inteiras e finalmente habilitar-se aos «estudos nocturnos que se fazem pelo Natural vivo». Castro, 1937: 13-14.

⁶⁸ Cuja compra se confirma nos documentos de despesa. Cf. ANTT, Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria, Intendência das Obras Públicas, liv. 242, fl. 114, in Rodrigues, 2004, vol. II: 102.

⁶⁹ Cuja compra de «lapis encarnado» se confirma pelos documentos de despesa da dita *Aula e do dito Laboratorio*, que em termos contabilísticos funcionavam como uma única entidade. Cf. ANTT, Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria, Intendência das Obras Públicas, liv. 242, fls. 15v. e 24, in Rodrigues, 2004, vol. II: 96-98.

⁷⁰ O 4.º artigo que Machado de Castro dedica ao desenho no seu *Dicionário* incide sobre esta matéria: «O Lapis deve ser ou preto, de Castella, ou vermelho, que vem de Hollanda: vende-se nos Droguistas, aos bocados, e a pêzo. O Applicado deve-o serrar em tiras proporcionadas ás aberturas dos lados extremos das canettas.» Castro, 1937: 14.

⁷¹ Idem, *ibidem*: 15-16.

⁷² Idem, *ibidem*: 14.

⁷³ Cf. ANTT, Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria, Intendência das Obras Públicas, liv. 242, fl. 113, in Rodrigues, 2004, vol. II: 100.

⁷⁴ *Ibidem*, fl. 113v., in idem, *ibidem*: 101.

⁷⁵ *Ibidem*, fl. 13, in idem, *ibidem*: 96.

Na sequência vasariana, o modelo surge como o elemento de ligação na cadeia operacional e o seu significado foi explanado no *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681) por Filippo Baldinucci: «o escultor ou arquiteto faz como exemplar ou modelo aquilo que tem que realizar [...] é o primeiro modelo e principal esforço de todo o trabalho, desmantelando-o e ajustando-o, que ele atinge o mais belo e mais perfeito»⁷⁶, mostrando-nos as fases da pesquisa até à conclusão. Este passo era essencial para experimentar detalhes que a bidimensionalidade não tivesse permitido e, até, caso assim fosse, corrigir a composição, explorar pormenores⁷⁷, preferindo ou não regras de convenção aos mais inalteráveis preceitos da Arte⁷⁸. É neste sentido que, no projeto para erigir uma estátua pedestre a D. João VI no Rio de Janeiro, Machado de Castro alerta para as diferenças que podem surgir na passagem do desenho para as três dimensões, e, por isso mesmo, deve ao artista ser concedido o tempo necessário para fazer as devidas alterações⁷⁹.

Modelar significa realizar um trabalho pelos seus valores plásticos: era um gesto com o seu próprio código de execução, que começa com uma base compacta – de barro, cera ou gesso –, à qual se vai adicionando o *medium* e trabalhando com os dedos, espátulas e facas. No *Laboratorio* de Machado de Castro modelava-se em barro, cera e estuque, com utensílios de materiais diferentes para cada *medium*. Assim, para trabalhar o barro, o Professor sugere utensílios de buxo⁸⁰. Para modelar em cera seriam preferíveis utensílios de ébano ou marfim, porque a flexibilidade natural do buxo revela-se imprópria para o manuseamento da cera⁸¹. Já para trabalhar em estuque, os utensílios deveriam ser de ferro como *espatolettas* e *grandins*⁸². Assim, podemos ver as impressões de índices diferentes de incisão dos instrumentos: fino no panejamento, e de tamanho médio na base.

Relativamente às técnicas do barro, e em termos gerais, sobre uma estrutura⁸³ em ferro que se podia tirar quando o artista achasse conveniente, o modelador

⁷⁶ Cf. Barberini, 2001: 44.

⁷⁷ No projeto para a estátua pedestre de D. Maria I, Machado de Castro revela que «não se fizeram estes desenhos em ponto maior, para serem mais visíveis, nem se tratou de que os rostos fossem retratos, por ser preciso para isso muito mais extensão de tempo, reservando este cuidado para quando se executar o modelo e a mesma estatua», in Lima, 1925: 335.

⁷⁸ Cf. «Na Pintura a fresco não he arriscado ir acabando cada parte por si, porque depois de feito o desenho, ou boceto para exemplar do painel grande, este fará o mesmo effeito que o pequeno. Ao contrario na Escultura, onde os salientes, e cavados, assim como tem muita differença do modelo pequeno em o seu tamanho, produzem tambem hum effeito muito diverso, que o Professor não póde adivinhar; e por esta causa deve reservar-se a liberdade para crescer, ou diminuir algumas partes, ao tempo de executallas em grande; chegando mesmo em certas occasiões a preferir as regras de convenção aos mais inalteraveis preceitos da Arte», in Castro, 1975: 130.

⁷⁹ Refere Machado de Castro nas «Reflexões sobre a possibilidade de se executar o Monumento com perfeição: que sem ela será melhor não se erigir; por muitos, e justos motivos, mesmo relativos ao Soberano Heroe, a quem se consagra» que «Cumprе declarar, que nas obras de Escultura, ao reduzir-se qualquer desenho ao vulto, não fazer neste (em algumas de suas partes) o mesmo effeito que mostra o desenho: circumstancia que nem os Bonarotas, nem os Berninis se atrevêrão a prevenir: por cuja causa, quando hum Escultor presenta os seus Projectos em desenho, e tendo a ventura de serem aprovados, encarregando-se-lhe a obra, deve-lhe ficar toda a liberdade no tempo da execução, para lhe applicar todas as modificações, que julgar precisas para a perfeição da mesma obra, &c», publicado por Lima, 1925: 277-281.

⁸⁰ Cf. Castro, 1937: 16.

⁸¹ Idem, *ibidem*: 16.

⁸² Idem, *ibidem*: 16.

⁸³ No artigo 11.º do seu *Dicionário*, Machado de Castro refere que «quando se modelão figuras inteiras em barro, de dois a tres palmos de altura, deve-se lhes introduzir no centro logo ao principio varão de ferro, de modo que servindo este para suster o barro, possa tirar-se quando o Artista julgar conveniente», in Castro, 1937: 16.

criava a obra com as mãos e as espátulas trabalhando a matéria à consistência daquela «em que se acha o pão quando se tende»⁸⁴. A mesma consistência se conseguia da cera com a adição de terebintina e de azeite⁸⁵. Pelo que respeita ao estuque o escultor sugere que se chame um estucador ou pedreiro para preparar a matéria de «cal virgem demolhada, que esteja como massa, á qual se ajunta arêa do Rio-seco»⁸⁶, que explica ser um regato no fim da Ponte de Alcântara em Lisboa.

Se a genealogia da metodologia utilizada por Machado de Castro remonta ao século XVI e não a Giusti, o que é certo é que a persistência no modelar e remodelar aprendeu-a o escultor com Giusti, como o próprio confessa: «já mais acabou modelo, que não desmanchasse muitas vezes. Em hum dos modelos dos meios relevos de Mafra, o vi 4 mezes sucessivos ligado voluntariamente aos pannos da perna de huma figura, pellas inumeraveis vezes, que o fez, e desfez»⁸⁷. Aliás, a aprendizagem da preservação do barro era uma das primeiras tarefas pedidas aos aprendizes, que o colocavam em vasos humidificando-o até conseguirem a consistência ideal para o trabalhar.

Uma série de modelos correspondentes a diferentes fases do processo criativo permitem-nos testemunhar com mais transparência o processo de Machado de Castro do que o de qualquer outro escultor do seu tempo. A capacidade de experimentar e de registar espontaneamente uma ideia, que terá levado Winckelmann a considerar que «modelar no barro é para o escultor o mesmo que desenhar no papel é para o pintor»⁸⁸, é-nos veiculada pelo *bozzetto* (Cat. 79), de que apenas conhecemos um exemplar de Machado de Castro. Os primeiros modelos que podem ser considerados projetos de obras de escultura são realizados em cera, como é exemplo o da estátua equestre, ou em barro, como os múltiplos exemplares que se encontram no MNAA e no MNMC, perfazendo a altura de «dois palmos portugueses»⁸⁹. Os segundos modelos, os de quatro palmos, podem ser realizados em barro, como foi o caso da estátua equestre, mas também em gesso, permitindo exercitar o artista na passagem do modelo para uma escala maior. Finalmente, o «modêlo grande em estuque»⁹⁰, ou modelo de escala 1:1 realizado no próprio local a que se destina a estátua⁹¹, permite ver o efeito visual do trabalho, serve de base à retirada dos moldes para uma escultura de metal e constitui o melhor meio para

⁸⁴ Idem, *ibidem*: 17.

⁸⁵ Para mais informações sobre as técnicas empregues por Machado de Castro, consultar Valente, 1998.

⁸⁶ Cf. Castro, 1937: 17.

⁸⁷ Cf. Castro, 1975: 38.

⁸⁸ Cf. Winckelmann, 1789: 22-23. O autor considera que «modelar no barro é para o escultor o mesmo que desenhar no papel é para o pintor», porque em ambos o génio do artista é visto na sua maior pureza e verdade. Acrescenta ainda que a provar esta teoria o trabalho no barro é sempre de qualidade, o mesmo não se podendo dizer do mármore. Esta observação de Winckelmann sublinha o facto de os pensamentos do artista serem evocados no papel ou no barro. Mesmo num ardente neoclassicista como Winckelmann, focar a espontaneidade na arte pode parecer despropositado, mas talvez ele tenha sido inconscientemente influenciado pela prática artística contemporânea para a qual os modelos de barro eram apreciados como o primeiro e mais perfeito exemplo de um conceito escultórico.

⁸⁹ Cf. Lima, 1925: X.

⁹⁰ Cf. Lima, 1925: XI.

⁹¹ Cf. «Persuado-me que nenhum Escultor de semelhante incumbencia fez o seu modelo grande em tão pouca elevação, como eu fiz este; pois o estrado, que lhe servio de plintho, não se eleva do chão mais, que a grossura das vigas sobre as que se estabeleceo; que será palmo, e quarto, ou pouco mais. Sally fez o modelo da Estatua sobre hum do Pedestal do seu total tamanho; segundo se collige da Nota f, na pag. 25 da Suite. E varios Escultores, ainda para estatuas de marmore, e destinadas para nichos, e lugares cobertos, se tem acautelado em fazer os seus modelos em estuque, do mesmo tamanho, e no mesmo lugar destinado á estatua». Cf. Castro, 1975: 114.

uma transferência mecânica das proporções para a pedra, fase muitas vezes delegada a executantes. O modelo grande da estátua equestre foi executado por 82 artífices e 1 escultor⁹².

Apesar de existirem modelos realizados por Alexandre Gomes, Francisco Leal Garcia, José Joaquim Leitão, Faustino José Rodrigues e Nicolau Vilela, em 1826 ainda vingava a ideia de que

as Estatuas e outras obras de Esculptura, que se mandão executar n'esta Aula e Laboratorio; são feitos os modelos pelo Professor, e por elle mandados executar, sem passarem por exame algum previo. Provem deste methodo a imperfeição da maior parte das nossas obras.⁹³

João José Ferreira de Sousa responsabiliza a fase da passagem à pedra pela má qualidade das estátuas portuguesas, e propõe que os ditos modelos sejam examinados por professores do Ministério do Reino antes dessa fase⁹⁴.

A necessidade de hierarquização não se ficou pelas artes e pelos artistas, mas estendeu-se aos diferentes *media* – com a nobilitação da pedra⁹⁵ (preferindo-se a pedra mais dura à mais branda⁹⁶) e do metal (bronze), a aceitação da madeira e a desvalorização do barro – que Vasari empurrou para as fases preparatórias porque tecnicamente era mais fácil de modelar e tinha a vantagem de não custar nada ou quase nada. O material sobre o qual se tinha construído o prestígio dos Della Robbia no século xv encontrava-se reduzido a *medium* preparatório

⁹² «Se eu da minha propria mão tivesse inteiramente feito o Modelo grande em estuque, e o meu arbitrio estivesse dar-lhe, ou não o retoque de cizel, faltando-me essa prática, poderia talvez inclinar-me a deixar a Estatua sem ser cizelada; posto que me não faltarião opposições, e censuras; mas erão mal fundadas, pelos motivos ponderados: porém como a pressa me obrigou a servir-me de muitas, e diversas mãos em ajudar-me no dito modelo, isto fez com que não tivesse esse toque original, que teria, sendo modelado unicamente pelo Artista, Chefe da mesma obra. Para se reparar, em fim, esta Estatua, tomei novamente conta della para dirigir-lhe o retoque; o qual se fez pelos artífices empregados nas officinas do Arsenal dos Exercitos, onde a Figura se achava, submettidos porém, á minha corrección, e advertencias. Os que se occuparão neste retoque forão em número 83, dos quaes hum só era Escultor, aggregado ao mesmo Arsenal.» Cf. Castro, 1975: 243.

⁹³ O processo é detalhadamente explanado na *Descrição Analytica*: 111-143, e analisado por Valente, 1998: 161-171.

⁹⁴ «Sendo as obras de Esculptura em pedra, as que offerecem maior duração, e por isso as mais proprias para ornarem as entradas e exteriores dos grandes edificios, as grandes Praças, e outros lugares Publicos: ficando por consequencia sujeitas, à critica bem entendida de Nacionais e Estrangeiros, me parece de absoluta necessidade, que Vossa Alteza se digne ordenar, que para o futuro, quando o Professor receba ordem para executar qualquer obra d'esta natureza, faça em primeiro lugar o modelo, dando parte, logo que o tenha finalizado; para ser examinado em huma reunião dos Artistas, que recebem vencimentos do Estado, e forem de reconhecido merecimento e probidade: o dito Professor deverá ser obrigado a emendar os erros, que lhe forem notados, e mesmo a fazer outro modelo; sendo approvedo será posto em execução: devendo passar por segundo exame, logo que a obra esteja concluida. Os sobreditos Artistas, darão então o seu parecer, especificando se foi executada com perfeição, ou se apresenta defeitos indisciplpaveis; esta informação deverá subir à Presença de Vossa Alteza pela Secretaria de Estado dos Negocios do Reino, para Vossa Alteza ordenar o que for justo», in ANTI, Ministério do Reino, mç. 995, cx. 1118, in Rodrigues, 2004, vol. II: 115.

⁹⁵ Na carta de 16 de março de 1787 a Frei Manuel do Cenáculo, Machado de Castro refere «ser a Imagem de madeira como V. Ex.^a determina, tem m.tas circunstancias atendeveis, posto q' o marmore seja mais nobre. Eu julgo q' ella será p.^a collocar se em altar; e neste caso, sendo de madeira colorida, concilia mais agrado, e devoção, especialm.te onde os olhos dos espectadores tem tão pequeno uso de ver estatuas de huma só cor. O cedro deve preferir-se», in Lima, 1925: 296.

⁹⁶ Na escolha da pedra para a realização do busto de Lafões, Machado de Castro reflete que «a sua qualidade, he nimiam.te branda; posto q' a sua brandura concorre m.to p.^a q. em jornaes de Operarios seja a despeza m.to menor; mas a pedra branda tem m.to menos estimação; e a obra q. della se faz fica mais exposta a ser maculada pelo rôsso de qualquer corpo mais duro», in Lima, 1925: 367.

que só mascarado era concebível numa obra acabada, como nos presépios ou nas esculturas pintadas de branco da Quinta Real de Caxias. Esta matéria branda que se podia emendar em qualquer momento não apresentava a mesma dificuldade que o trabalho na pedra⁹⁷.

Contudo, é o modelo que encerra a verdade da obra e a alma do artista, dele dependendo a qualidade da obra «porque se elle he bom, a obra sahirá boa; e se tem defeitos, não lhos póde evitar a fôrma: antes he mais facil peiorar, que melhorar nella»⁹⁸, nele residindo, sem dúvida, a genuína *execução da obra*⁹⁹.

Relativamente à escultura pétrea, em primeiro lugar coloca-se a questão da escolha da pedra tendo em atenção as características e dimensões do bloco. O tamanho do bloco de pedra revelava-se problemático para a realização de uma determinada obra – cujas medidas se enviavam para as pedreiras, fazendo-se arrancar e transportar as pedras para o *Laboratório*¹⁰⁰. Uma dimensão superior implicava esculpir separadamente várias partes da composição, obrigando a uma execução muito mais lenta¹⁰¹. Nestes casos, o escultor desfazia-se em cuidados de supervisão para que ao tempo de realizar a *assemblage* não afrouxasse a expressão das *actitudes* dos vários elementos e ficassem as junções impercetíveis e a união das peças devidamente segura¹⁰².

Uma vez o modelo realizado com a média das medidas de vários modelos da natureza, da qual resulta o «Belo Reunido», ele é transferido para o bloco de mármore, segundo um processo inventado e detalhadamente explanado por Joaquim Machado de Castro na *Descrição Analytica*¹⁰³ (figs. 26, 27 e 28), de uma genuína inspiração albertiana¹⁰⁴. Estando o grosso do desbaste realizado, segue-se o talhe, para o que se utilizam as seguintes ferramentas: ponteiros, badames, escopros lisos e dentados (igualmente conhecidos por gradins), brocas de aço temperado nos extremos e maços de ferro¹⁰⁵. Finalmente, na fase de acabamento da escultura de pedra, o escultor movimentava-se sobre andaimes para observar, retocar e brunir a obra¹⁰⁶ com grosas, raspas, pedra de brunir de Belas e pedra-pomes importada¹⁰⁷.

Quanto à execução de imagens de madeira, a supervisão de Machado de Castro era diminuta porque a maioria das imagens era executada fora do

⁹⁷ Cf. «Para o trabalho do marmore sim são precisas essas cautelas, (de que não usarão os antigos, como há quem affirme); porque qualquer leve decuido que haja em se tirar demais, depois não se lhe póde applicar novo marmore, para supprir a falta; ainda que os Italianos dizem que al Scultore che as mai gli manca la pietra», in Castro, 1975: 123.

⁹⁸ Cf. Castro, 1975: 137.

⁹⁹ «O modo com que estas operações vão succedendo humas a outras, mostra claramente que a configuração que depois apparece no metal, he realmente a mesma que se extrahio do modelo: e por isso os intelligentes chamão ao modelo a execução da obra». Cf. Castro, 1975: 137.

¹⁰⁰ Cf. «Dando-se logo as medidas para as pedreiras, e fazendo-se arrancar, e conduzir todas as pedras de que se compõem os Grupos; cada hum dos quaes, contém déz pedaços de marmore Leoz de Perpinheiro, e de tamanhos diversos», in Castro, 1975: 147.

¹⁰¹ Referindo-se aos blocos que os grupos laterais da estátua equestre exigiriam, Machado de Castro relembra que «qualquer pessoa conhece a grande difficuldade que há em achar, arrancar, e transportar massas tão enormes: e pelo que respeita ao trabalho da execução, não se concluiria cada Gruppo em quasi dobrado tempo do que se empregou na obra toda. Obstaculo diametralmente opposto aos desejos, que havia de que se completassem em vinte e quatro horas se possivel fosse». Cf. Castro, 1975: 145.

¹⁰² Cf. Castro, 1975: 146.

¹⁰³ Idem, *ibidem*: 148-167.

¹⁰⁴ Idem, *ibidem*: 158.

¹⁰⁵ Cf. Castro, 1937: 18.

¹⁰⁶ Cf. «eu andava em torno della observando, subindo, ora a hum, e ora a outro andaime; retocando, e advertindo como queria que fosse a execução», in Castro, 1975: 125.

¹⁰⁷ Cf. Castro, 1937: 19.

da Real Academia de Belas Artes. 42

Mozz: Impressão: J. Faria: VII.

Nomes dos Cavalos

Nome	Sexo	Idade	Cor	Alteza	Qualidade	Observações
1						
2						
3						
4						
5						
6						
7						
8						
9						
10						
11						
12						
13						
14						
15						
16						
17						
18						
19						
20						
21						
22						
23						
24						
25						
26						
27						
28						
29						
30						
31						
32						
33						
34						
35						
36						
37						
38						
39						
40						
41						
42						

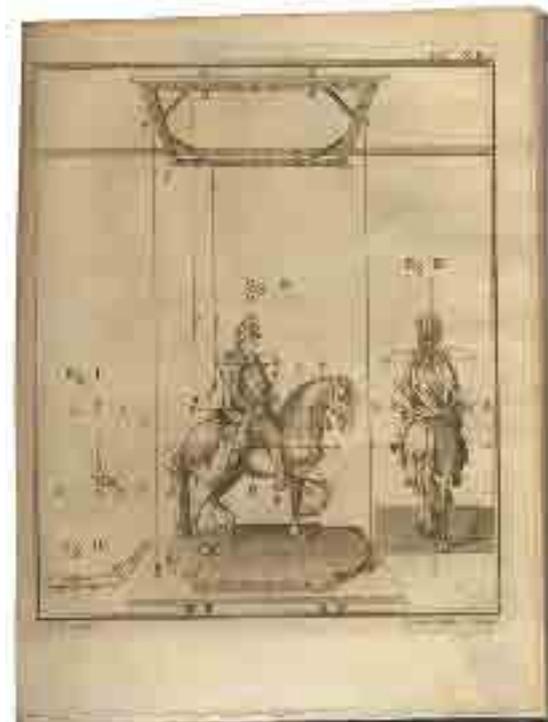
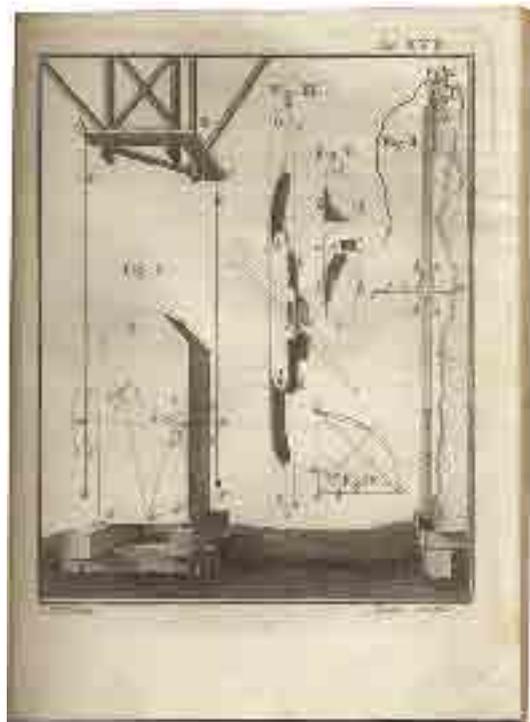


Fig. 26
Joaquim Machado de Castro
Nomes dos Cavalos
Estampa XII da *Descrição Analytica*. Lisboa:
Impressam Regia, 1810

Fig. 27
Joaquim Machado de Castro
Estampa XVII da *Descrição Analytica*. Lisboa:
Impressam Regia, 1810

Fig. 28
Joaquim Machado de Castro
Estampa X da *Descrição Analytica*. Lisboa:
Impressam Regia, 1810

Laboratorio, e não nos referimos apenas aos serviços subcontratados para acabar as obras, como a pintura, o trabalho do ourives, do entalhador, do dourador. A verdade é que o próprio talhe da madeira era realizado por escultores exteriores ao quadro do *Laboratorio*¹⁰⁸, concentrando-se aqui a conceção das imagens, das quais temos vários testemunhos em desenhos e modelos de barro. Como as exceções só confirmam as regras, deparamo-nos com o caso da *Nossa Senhora da Encarnação*, imagem em que Machado de Castro trabalhou com as próprias mãos¹⁰⁹, ou casos em que exigiu que um escultor viesse talhar a imagem no seu *Laboratorio* para melhor a poder supervisionar¹¹⁰.

Para as imagens de madeira, Machado de Castro utilizou o pinho da Flandres, madeira de cedro do Brasil e das ilhas, que eram trabalhados com «Serras, -Enchós, -Rebotes, -Plainas, -Graminhos, -Esquadros, -Formões, -e Goivas»¹¹¹, armas de serra, badames, *barriletes* e maços de carvalho ou sobre¹¹². O acabamento

¹⁰⁸ O próprio Joaquim Machado de Castro confessa que «os off.es desta Caza não tem pratica de Traba-lhar em Madr.^a sempre em Cazos Sem.es occupo outros de fora, cujo pagam.to costuma hir Lançado na Folha dos gastos avulços desta Caza da Esculptura». Cf. ANTT, Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria, Intendência das Obras Públicas, liv. 297, fl. 128, in Faria, 2008c.

¹⁰⁹ Como conta Machado de Castro: «E procedendo eu á execução da d.ta Imagem (que he de minha invenção, e modelo meu) em huma Casa contigua á do Despacho da Irmandade do S.mo Sacramento da mesma Freguezia, alli tive Ajudantes p.^a esta Obra em que de m.^a propria mao trabalhei bastante.» Cf. Igreja de Nossa Senhora da Encarnação, Manuscrito – Carta de Machado de Castro, 14 de março de 1818, in Rodrigues, 2004, vol. II: 167-168.

¹¹⁰ Como na carta a Frei Manuel do Cenáculo de 16 de março de 1788 onde conta que «Logo chamei o Escultor; e não me foi possivel ajustar por menos de 9 moedas a Escultura; com a pensão de vir executar a d.^a Imagem a m.^a vista no meu laboratorio; sem cuja circumstancia a faria por 8», in Lima, 1925: 297.

¹¹¹ Cf. Castro, 1937: 17.

¹¹² Todos estes utensilios se encontram descritos no *Dicionário de Escultura*, op. cit. É curioso que o cinzel não constasse nesta lista porque, à data, era um «instrumento de Ourives, e Lavrantes, &., o qual se applica tambem metaforicamente aos Escultores, posto que elles não tenham algum utensilio desta denominação». Cf. Castro, 1937: 63.

realizava-se com lixas – sendo as de melhor qualidade as de Castela – que na impossibilidade de serem compradas substituíam-se por um «artigo caseiro» realizado com uma tira de papel bastardo, «ou Imperial», banhada com grude do Brasil de um dos lados e pulverizada com areia¹¹³. O grude, comprado às arrobas, era cozido em grandes tachos e derretido em pequenos tachos quando fosse necessário utilizá-lo como elemento de ligação do barro ou da madeira¹¹⁴.

O acabamento das imagens de madeira continuava com outros profissionais que encarnavam, estofavam e pintavam¹¹⁵ as obras. Pela análise dos documentos de despesa constatamos, no entanto, que a colocação dos olhos de vidro era realizada no *Laboratorio*, e as restantes operações subcontratadas a outros artífices que as realizavam nas suas oficinas, sendo pagos ao serviço.

O funcionamento do *Laboratorio* constitui a maior prova daquilo que era Machado de Castro: um estatuário *a la gran manera romana*. O escultor de estátuas concebia e talhava estátuas de pedra enquanto as imagens de madeira encarnada, estofada, dourada e policromada de iconografia religiosa eram, esmagadoramente, realizadas fora do seu local de trabalho, através de serviços subcontratados. Não obstante, a conceção da imaginária passava pelas mesmas fases da estatuária, o que constitui uma rutura com o trabalho oficial dos *imaginários*.

¹¹³ Cf. Castro, 1937: 18.

¹¹⁴ Cf. ANTT, Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria, Intendência das Obras Públicas, liv. 242, fl. 113, *in* Rodrigues, 2004, vol. II: 100.

¹¹⁵ Com a devida exceção feita aos presépios que eram pintados no próprio *Laboratorio*, como constatamos pela quantidade de pigmentos comprados para os mesmos. Cf. ANTT, Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria, Intendência das Obras Públicas, liv. 242, fls. 113-116v., *in* Rodrigues, 2004, vol. II: 100-106.

LISTA DE ALUNOS, AJUDANTES, APRENDIZES E QUANTOS COLABORARAM
COM JOAQUIM MACHADO DE CASTRO

Agostinho José Rodrigues	Joaquim Fusquini
Alexandre Gomes	Joaquim José de Barros Laborão
André Avelino Ferreira	Joaquim Pedro de Aragão
António Campiano	José Agostinho de Carvalho
António Cipriano	José António Carlos
António dos Santos	José Caetano da Silva
Antonio Gener	José Caetano Gaião
António Joaquim	José Joaquim da Fonseca
António Machado	José Joaquim Leitão
Antonio Onofre Schiappe de Azevedo	José Luiz dos Santos
Bartolomeu Eusébio de Lima	José Maria
Bernardo Duarte	José Patrício
Caetano Manuel de Leão Vieira	José Pereira
Carlos Amatucci	Lourenço Pereira
Cipriano José	Luís José Ferreira
Constantino José dos Reis	Luís Tomás de Miranda
Dionisio José Roiz	Manuel Joaquim de Barros
Faustino José Rodrigues	Manuel Lourenço
Feliciano José Lopes	Manuel Vieira
Francisco António Fernandes	Melchior Gaspar dos Reis e Silva
Francisco de Assis Rodrigues	Nicolau José Possolo
Francisco Esteves Chapelain	Nicolau Vilela
Francisco Leal Garcia	Pedro de Alcantara da Cunha de Eça
Gaspar Joaquim da Fonseca	Pedro António Avogadri
Jerónimo Joaquim Teixeira	Ricardo António do Espírito Santo
J. Gregório Viegas	Rodrigo José Cardoso
João Antonio Moreira	Sebastião Lopes
João da Vila	Sebastião Simplicio Solerio
João Eloy de Mendonça	Silverio Miz
João Ferreira Pinto	Valentim dos Santos de Carvalho
João José de Aguiar	Vicente Joaquim de Sousa
João José Elveni	Vito Modesto Del-Pino



A importância do espaço: a escultura pública e a escultura de jardim

ANA DUARTE RODRIGUES, CARLOS BELOTO, RENATA MALCHER DE ARAUJO

O CONTEXTO EM QUE A ESCULTURA SE INSERE e como foi colocada no espaço tem consequências na forma como o espectador a percebe. A análise das obras sob a perspectiva de aspetos que provocam emoção estética é inseparável dos próprios *loci* em que estas se observam. Este texto surge no sentido de melhor compreender a relação da escultura pública com o espectador por oposição à relação da escultura com o visitante que se passeia num jardim. A escultura religiosa é aqui deixada para segundo plano uma vez que a sua receção e a forma como é percebida está intimamente ligada a devoções e aspetos de culto que vão para além da questão da receção da escultura no espaço.

Para estudarmos esta problemática importa compararmos o espaço pictórico com o da escultura pois dessa comparação ressalta o facto de o espaço pictórico sugerido numa superfície por meio de diferentes convenções ser um espaço imaginário que escapa às nossas percepções táteis e motoras e que só podemos percorrer em pensamento. Porém, em escultura, o espaço tanto pode ser um espaço representado como, pelo contrário, um espaço físico real, passível de ser percorrido e tangível. Esta condição é fundamental para compreender a percepção da escultura no espaço, pois a escultura tem esta capacidade de transformar um espectador estático em dinâmico, que anda à sua volta, que a observa sob todos os pontos de vista, que tanto se aproxima como se distancia da mesma, envolvendo-se especialmente no espaço da escultura.

Enquanto espaço representado, o espaço escultórico distingue-se do espaço pictórico pela tridimensionalidade. Esta terceira dimensão, que corresponde a uma diferente gradação das saídas em profundidade, confere-lhe uma qualidade tátil da qual o espaço pictórico, essencialmente visual, está completamente desprovido. Mas o papel desempenhado pelo espaço físico real, o espaço escultural, que coincide com uma localização real ocupada por uma obra, determinado muitas vezes pelo encomendante num momento anterior ao projeto, exerce uma enorme influência sobre o escultor e a sua obra, desde a conceção desta até à sua receção. Coloca-se a escultura no espaço aberto, de modo a que fique livremente dada à expansão dos volumes, ou, pelo contrário, fechado, delimitado: espaço limitado pelos nichos, frontões, entrecolúnios, por exemplo. A localização das esculturas monumentais, por exemplo, condiciona muito o trabalho dos escultores, impondo regras de execução particulares e especialmente exigentes do ponto de vista simbólico.

Para a percepção da escultura no exterior contribui também o facto de ela se encontrar num espaço público e, como tal, ser suscetível de leitura e de interpretação por qualquer pessoa e, em princípio, por um grande número de pessoas, ou, pelo contrário, encontrar-se num espaço privado – a escultura de jardim –, e ser percebida apenas por um número restrito de privilegiados. Machado de Castro concebeu escultura para todas estas situações e fê-lo, conscientemente, de formas diferentes.



A mais conhecida das suas esculturas, e a que lhe garantiu fama e reconhecimento, foi a mais pública de todas. Pública no sentido literal da sua localização em praça pública e também no sentido da sua leitura alegórica, uma vez que o rei ali representado em efígie apresentava-se, transcendendo a sua própria figura, como imagem sublimada do poder real.

Mais do que pública, a estátua equestre de D. José I (fig. 29) é uma escultura urbana. Não pode por isso ser lida sem a «sua» praça assim como, naturalmente, a recíproca também se aplica e a praça não pode ser lida sem a estátua do rei. Esta relação de interdependência representou, de certo modo, algum constrangimento para Machado de Castro, que viu a maioria das suas sugestões de modificação ao projeto proposto a concurso ser recusada. Com efeito, sob vários aspetos a encomenda chegou ao escultor já predeterminada. Não só o desenho de Eugénio dos Santos, que serviu de base ao concurso, impunha um modelo formal para a escultura de que a sua criação e execução pouco se podia desviar, como o próprio pedestal do conjunto escultórico foi desenhado por Reinaldo Manuel dos Santos, o arquiteto então responsável pela direção da Casa do Risco e pela realização do concurso. A escultura foi pensada à escala do conjunto urbano no qual se deveria inserir e do qual fazia intrinsecamente parte. Neste sentido, poder-se-á dizer que Machado de Castro também recebeu a encomenda da estátua equestre já implicitamente posicionada na praça.

A escultura ocupa o centro geométrico de um triângulo equilátero cujos vértices se encontram no eixo do arco triunfal da Rua Augusta, que marca o centro da ala norte, e nos eixos das portadas laterais dos dois torreões quadrados que marcam as extremidades sul das alas oriental e ocidental da praça. Neste triângulo virtual, que se insere no retângulo da praça, pode ver-se o sentido implícito da leitura espacial que envolve a escultura. Pode ainda reconhecer-se neste mesmo triângulo o desenho virtual da perspetiva e a indicação do seu ponto de fuga central, por trás da escultura, no eixo do arco. Embora possa e deva ser vista por todos os lados, a escultura posiciona-se com a frente voltada para o rio. E é no rio que, em termos compositivos, estaria o seu espetador ideal – aquele que a veria de frente, emoldurada pelo arco triunfal e enquadrada em primeiro plano pelos torreões, que funcionariam como bocas de cena do espetáculo da praça como um todo.

Nesta analogia teatral, que as escadas do cais das colunas vêm enfatizar, é significativo o papel detido pela escultura. Única personagem em cena, a es-

Fig. 29

Joaquim Machado de Castro
Estátua equestre de D. José I
na Praça do Comércio, Lisboa

tátua equestre do rei está ali menos como figuração do próprio e mais como representação do poder da coroa, menos como presença invocada e mais como ausência sublimada, menos como ator e mais como personagem. O rei em efígie deveria ocupar o vazio da praça preenchendo-o com a literal representação do próprio rei, que já lá não estava. A Real Praça do Comércio substituiu a praça do paço real, o Terreiro do Paço da Ribeira. Tudo o que na anterior praça era função, nesta era representação.

A Real Praça do Comércio desempenha um papel fundamental no plano de reconstrução de Lisboa. É, em todos os aspetos, o espaço mais emblemático de todo o plano. Aquele para o qual se projetou a ênfase retórica, numa cidade já de si pensada como discurso. Embora partilhe com o Rossio a condição de espaço evocativo da memória da cidade soterrada pelo terramoto, a Praça do Comércio exige a leitura da sua singularidade, que se revela desde logo pela deliberada eleição de uma arquitetura específica para aquele espaço. As arcadas, que marcam a tipologia dos edifícios da praça e que os diferenciam de todos os outros, desenham-nos, de facto, não só a eles como à própria praça. Note-se que na ala norte os arcos existem somente na parte dos edifícios que é visível da praça. A singularidade não é apenas a dos edifícios ou dos seus elementos, mas a do vazio da praça que se conforma pelo seu contorno, que urbanisticamente se desenha pela sua arquitetura. As arcadas, assim como o arco do triunfo, os torreões e a estátua equestre são elementos da arquitetura da praça. Não podem ser vistos isolados, a unidade da composição submete-os e integra-os num único desenho, ou melhor, e como já se disse, numa única cena. Este aspeto é especialmente relevante.

É intencional no plano de reconstrução de Lisboa a inclusão da Real Praça do Comércio na tipologia das *places royales*. De resto, tal referência é confirmada não só pela toponímia, como pelo próprio modelo eleito por Eugénio dos Santos para a estátua equestre que, como foi denunciado por Machado de Castro, foi retirado do conhecido livro de Jacques-François Blondel, *Architecture Française*. No entanto, embora a inspiração formal e ideológica derive das *places royales*, há algo na Praça do Comércio que rompe, em parte, com o padrão de leitura centrípeta que está na base da tipologia, que tem, via de regra, o rei no seu centro, sendo ele visto, uniformemente, à volta da praça¹.

No caso de Lisboa, a deliberada abertura ao rio impõe uma leitura perspética que, como vimos, não só direciona como hierarquiza o ponto de vista. E no entanto, paradoxalmente, também o desdobra e amplia. Se voltarmos a pensar no mesmo espetador privilegiado que vê a praça a partir do rio sabemos que ele tem mais ângulos de visão do que qualquer outro em terra. Sabemos que ele se pode afastar e aproximar da praça, o que implica que a sua leitura seja potencialmente cinética. Mais ainda, como o seu chão de água é instável, a sua visão ganha em dinamismo o que eventualmente perde em detalhe.

Nesta circunstância, o papel da estátua adquire uma outra espécie de centralidade, que não é apenas a que corresponde à sua posição no centro geométrico da composição da praça, nem a que corresponde à sua posição axial no principal eixo visual do conjunto, mas a que corresponde à centralidade da própria imagem da praça. A estátua é a síntese da própria praça, o «símbolo dentro do

¹ Embora este seja o padrão da maior parte dos casos, há vários exemplos de praças que se podem enquadrar na tipologia de *place royale* que não têm a estátua posicionada no seu centro, podendo citar-se a própria Place Dauphine, em Paris, que dá início à série, e cuja estátua régia está fora da praça, sobre a ponte; assim como há também exemplos de praças com um dos lados abertos ao rio, como em Lisboa, e ainda o caso da Place Louis XV (Place de la Bourse), em Bordéus. Sobre as praças reais, vide Faria, 2008a.

símbolo», como diria José-Augusto França². O que foi, evidentemente, tido em consideração aquando da inauguração da escultura. Lembremos que todo um aparato cénico foi montado para a inauguração da estátua equestre, simulando em arquitetura efémera as alas cuja construção ainda não fora terminada. Mas a inauguração da estátua inaugurava a praça, porque esta já significava aquela, mesmo quando a praça ainda não estava pronta.

A propósito da relação intrínseca entre a escultura régia e as praças é interessante recorrer a opinião contemporânea de Marc-Antoine Laugier, que no seu *Essai sur l'Architecture*³ diz que embora as estátuas fossem o ornamento mais comum das praças francesas e que nada fosse mais razoável, nem mais bem pensado, que escolher as praças quando se tratasse de erigir um monumento destinado a imortalizar os reis, no entanto, seria absurdo pensar que para cada estátua régia se devesse construir uma praça⁴. Mais adiante, Laugier retoma o mesmo mote e redige a própria pergunta em causa: «Et quoi! Une statue exiget-elle essentiellement une place?»⁵ A resposta vem também em forma de pergunta. «Celle d'Henri IV, sur le Pont – neuf n'est-elle pas dans une position cent fois plus avantageuse que toutes les autres?»⁶ A vantagem, segundo Laugier, era sobretudo «cette position au centre & dans l'endroit le plus apparent de la Ville»⁷.

Parte desta vantagem da localização da estátua de Henrique IV era, sem dúvida, a sua leitura potencializada a partir do rio Sena. No caso da estátua de D. José I a vantagem é portanto ainda maior. Pois ela vê-se do rio, está no centro da praça e está, também, no centro e no lugar mais evidenciado da cidade. Centro sim, posto que embora a Praça do Comércio se posicione, aparentemente, diante da cidade, o seu lugar simbólico é o seu centro. A praça, reconstruída sobre o antigo Terreiro do Paço, era o «motor e centro psicológico» da nova sociedade que nela se apresentava e afirmava⁸. E era também, como o fora o Terreiro, mas ainda mais enfaticamente, o centro metafórico da Lisboa imperial, da cidade cuja outra metade se encontrava estendida pelo Tejo, para além do rio.

Esta relação torna a leitura do conjunto, e da estátua, ainda mais complexa.

² Vide posfácio de José-Augusto França, in Castro, 1975: 337.

³ A obra foi publicada originalmente em 1753, mantendo o anonimato do seu autor. Em 1755 uma 2.^a edição revista, corrigida e aumentada veio a público, com a indicação da autoria de Marc-Antoine Laugier, da Companhia de Jesus. Esta edição teve imediato sucesso e franca difusão, tendo sido traduzida, nesse mesmo ano, para inglês.

⁴ «Les statues sont l'ornement le plus ordinaire de nos places. Rien n'est plus raisonnable & mieux pensé, que de préférer les places à tout autre endroit, quand il s'agit d'élever un monument destiné à immortaliser la mémoire des bons rois : mais il seroit absurde d'établir pour principe, qu'à chaque statue il faut absolument une place», in Laugier, 1979: 167.

⁵ Idem, *ibidem*: 168.

⁶ Idem, *ibidem*: 168.

⁷ Idem, *ibidem*: 168. A explanação do autor contempla a hipótese de destinar a ponte para a construção de mais estátuas. E culmina com a seguinte observação. «De pareils ornemens en seroient le plus beau pont de l'Univers, & rien se seroit plus avantageux que cette position au centre & dans l'endroit le plus apparent de la Ville. Si on s'obstine à vouloir toujours une place pour chaque statue qu'il y aura lieu d'ériger, il faudra de deux choses une, ou dépeupler Paris, ou l'agrandir a chaque fois. Les Romains étoit plus sages que nous. Ils ont eriges des statues plus que nous n'en erigerons jamais. Ils & ont placées ensuite où ils ont pu, sans incommoder, sans déranger persone.»

⁸ «[...] o velho Terreiro, regularizado agora sob a régua e esquadro de Eugénio dos Santos [...] ressurgia não como adição à malha urbana que após ele se estende, mas como motor e centro psicológico da nova organização, no seio da qual lhe seria reservada mais que uma função urbana e social nova, uma função representativa e simbólica: não apenas em relação com a nova cidade mas, muito especialmente, com a sociedade nova do projecto político pombalino.» Cf. António Filipe Pimentel, «Da 'nova ordem' à 'nova ordenação': ruptura e continuidade na Real Praça do Comércio», in Faria, 2008a: 107.

Porque, como bem viu António Filipe Pimentel, aquele espaço foi pensado, concomitantemente, como símbolo do futuro e alegoria do passado⁹. Todo o projeto da reconstrução de Lisboa, mas sobretudo o da Praça do Comércio, tem a pretensão de situar-se não apenas no espaço, mas no tempo. E se é possível ler as evidências desta intenção nos vários elementos arquitetónicos, também o é na própria escultura. Há, por um lado, a escolha canónica do modelo. O programa alegórico da estátua equestre insere-se nos padrões europeus de representação do rei-herói, cuja genealogia remonta, como se sabe, à estátua equestre de Marco Aurélio no Capitólio, em Roma. Por outro lado, há que ressaltar quanto este programa, já de si afirmativo, foi ainda submetido ao escrutínio racionalizador do método e da visão dos arquitetos e engenheiros, que pretendiam reforçar o caráter alegórico do monumento enquanto evocação sublimada do poder régio. Um poder passado e presente, um poder eterno, que pairava sobre o espaço e que se fazia representar na arquitetura, e na escultura a ela submetida, numa visão intencionalmente clássica, no sentido da sua pretensa atemporalidade.

Machado de Castro, com a sua base humanista de escultor, e em inequívoco alinhamento com os modelos italianos e franceses seus contemporâneos, quis, também, naturalmente, enquadrar a estátua equestre de D. José I, assim como outros trabalhos seus de iconografia régia, nos padrões de representação do rei-herói¹⁰. No entanto, embora esta fosse, sem dúvida, a base alegórica do programa da estátua equestre, a visão do escultor era diferente da dos arquitetos. Enquanto este queria conduzir a leitura da estátua à sua potencialidade máxima como elemento visual e plástico e, neste sentido, possibilitar a sua leitura sob os diversos pontos de vista, a leitura dos arquitetos valorizava provavelmente mais o ponto de vista preferencial da perspetiva central.

São conhecidas as reclamações que Machado de Castro fez por não lhe terem deixado vestir o rei à romana, o que, segundo a sua visão, cumpriria melhor os requisitos da tipologia de estátua em causa. De igual modo, questionou as vestes propostas no modelo do concurso, que lhe pareciam mesquinhas, tendo, neste caso, conseguido fazer uma «roupagem mais grandiosa, na ideia de fingir manto Real, ou manto da Ordem de Christo, os quais estando soltos são assaz amplos, para imaginar-se-lhes a extensão»¹¹. Conseguiu também eliminar o leão que o cavalo deveria pisar, substituindo-o por serpentes. Note-se que aqui o escultor terá porventura querido compensar a difícil leitura da estátua a partir do nível do solo, posto que consideravelmente alçada pelo pedestal (desenhado pelo arquiteto), dotando-a de algum dinamismo visual, ou pelo menos virtual, na medida em que pressupunha que a nossa imaginação visse a extensão do dito manto.

Onde o escultor terá, contudo, tido mais possibilidade de intervenção foi na execução dos grupos escultóricos e baixos-relevos para o pedestal, onde pôde fazer valer os seus argumentos estéticos e plásticos. O grupo lateral direito representa a *Fama* conduzindo um elefante que derruba um escravo e o esquerdo o *Triunfo* conduzindo um cavalo que avança sobre os despojos da

⁹ Cf. idem: 105-112. O tema é desenvolvido ao longo de todo o artigo citado.

¹⁰ «Na iconografia régia de Machado de Castro constata-se um padrão na construção da imagem de D. José I, D. Maria I e D. João VI que segue sensivelmente os modelos europeus do rei-herói. Não obstante as circunstâncias de cada projecto apresentarem especificidades próprias, reconhecemos a vontade do escultor de representar o poder em gesto de comando, de vestir a realeza com o antigo traje romano com couraça e de enaltecer as virtudes do monarca num programa alegórico adjacente, construindo um monumento expressivo da realeza na arte pública», in Rodrigues, 2005a: 51.

¹¹ Castro, 1975: 67.



guerra. As alegorias remetem para o quadro do império e reforçam os sentidos de representação universal do poder do rei. Em ambos os grupos é evidente a intenção de dinamismo inculcida quer ao conjunto, quer às próprias figuras. Na visão lateral, o pedestal serve de fundo e as figuras leem-se numa dinâmica de movimento para a frente, reforçada pelas diferentes distâncias e sombras nele projetadas. Na visão frontal, as figuras destacam-se do pedestal, ampliando a base de leitura da estátua equestre e estabelecendo uma relação que indica a altura do conjunto escultórico como um todo.

Na face sul do pedestal, voltada para o Tejo, encontra-se um escudo com as armas reais e, sob este, um medalhão em bronze com o busto em baixo-relevo do marquês de Pombal. Reforça-se aí também a indicação de leitura para cima, sobretudo no escudo régio, cuja coroa, disposta sob a cornija do pedestal, avança para frente. Na face norte, voltada para a própria cidade, encontra-se um baixo-relevo alegórico que representa a generosidade régia erguendo-se do trono para socorrer a cidade em ruínas, sendo auxiliada pelo governo da república, que lhe apresenta o amor da virtude, pelo comércio, que lhe depõe as suas riquezas, e pela arquitetura, que mostra os planos da nova cidade, enquanto a providência humana vela pela sua execução. Não há grande volume na modelação. A imagem apresenta-se quase como um quadro dentro da escultura. Exige por isso uma leitura próxima. O seu diálogo não é com a verticalidade da estátua equestre sobre o pedestal, mas com a horizontalidade do eixo da Rua Augusta que se estende para dentro da cidade. A imagem é, assim, um convite à aproximação de quem vem deste eixo. Um convite para entrar na praça, para a percorrer, para a vivenciar, para a vislumbrar. Um convite feito pelo seu anfitrião, o real cavaleiro que no seu centro a protege, mais do que a domina.

As esculturas de pleno vulto, independentes ou isoladas, apresentam tantos pontos de vista quantos pontos há no espaço que rodeia a imagem central. No entanto, esta ocupação central do espaço não foi a mais utilizada por Machado de Castro, exceção feita à estátua equestre de D. José I e à estátua de Neptuno

Fig. 30
C. Legrand
Neptuno no Chafariz do Loreto, Lisboa
c. 1842
Litografia

para a fonte do Loreto (fig. 30) que consubstanciam a multiplicidade de pontos de vista que a circularidade impõe, não sendo essencial considerar a posição das figuras que ora estão de perfil, de frente ou de costas.

O *Neptuno*, disposto sobre um pedestal, ornava uma fonte pública do Largo do Chiado e embelezava a cidade que se reconstruía, monumentalizando-a¹². A escultura pétrea de Neptuno interrompia com as formas voluptuosas a linearidade das fachadas e criava um espetacular jogo de sombras que se movimentavam pela praça ao longo do dia. Mais dinâmico era, contudo, o corrúpio de gente que recorria à fonte pública para buscar o precioso bem que escasseava em Lisboa¹³. Também a água terá interagido com este Neptuno, ou não fosse ele o Senhor dos Mares, dando-lhe reflexos e devolvendo-lhe raios que chegavam do sol. Passível de ser perspectivada em toda a sua rotundidade, a exigência plástica de uma escultura de vulto pleno independente e isolada era total.

É ainda de referir a importância que tem a mobilidade sofrida pelas esculturas, muitas vezes descontextualizadas ao serem levadas para museus, por exemplo, ou serem transferidas dos seus locais de origem, como o caso da *Fonte de Neptuno* do Loreto para o Largo de D. Estefânia, ou da *Fonte de Neptuno* dos jardins do Palácio da Anunciada para a Quinta dos Senhores de Belas e, depois, para os jardins do Palácio Nacional de Queluz. É de chamar a atenção para o facto de, apesar da mudança de local, se constatar que existiu uma preocupação em colocar uma escultura pública num local público, uma outra praça da cidade, assim como garantir que a fonte realizada para um jardim se localizasse num outro jardim. E porquê? Para que a sua receção fizesse sentido havia que garantir uma localização num espaço público e num privado, o mais próximos possível daqueles para os quais foram concebidas.

Machado de Castro, consciente de não poder controlar todos os aspetos das suas esculturas de vulto e de não lhes poder dar uma posição feliz sob todos os sentidos, subordinou os pontos de vista secundários a um ponto de vista principal, geralmente o ponto de vista de três quartos, o favorito dos escultores do *Seicento* romano. Assim, o escultor conimbricense privilegiou geralmente a solução da colocação das esculturas de vulto figurativas com as costas contra um espaço fechado, determinando a valorização da escultura segundo um determinado ponto de vista. Enquadram-se nesta perspectiva as estátuas colocadas em nichos da Basílica da Estrela (fig. 31), como a *Santa Teresa*, o *Santo Elias*, o *São João da Cruz*, a *Virgem* e o *São José*. A *Santa Maria Madalena de Pazzi* distingue-se deste grupo por se apresentar no ponto de vista frontal, opção tomada devido, provavelmente, ao tipo iconográfico, mas que Machado de Castro empregará com mais frequência nas estátuas do Palácio da Ajuda – *Gratidão*, *Conselho* e *Generosidade Régia* – acompanhando, assim, os novos tempos.

Como cuidava Albertí, uma estátua deve ser bela sob todas as perspectivas, mas ela só pode ser «perfeita dum único lugar e dum ponto de vista único»¹⁴, o que obriga o espetador a procurar este ponto de vista único para aceder ao pleno valor plástico da obra. A colocação das estátuas em nichos, por exemplo, é a primeira fronteira a delimitar este ponto de vista ideal, que a expressão facial e dos membros da escultura acabam por definir.

Fig. 31
Basílica da Estrela, Lisboa

¹² Vide conceito de «monumento» em Argan, 1989: 41-46.

¹³ Sobre a falta de água em Lisboa, que, aliás, deu origem à construção da rede de fontes públicas, vide Caetano, 1991: 10-22.

¹⁴ Cf. Albertí, in *La Sculpture*, 1978: 376. Com um ponto de vista completamente diferente, posteriormente Baudelaire (1821-1867) esclarece que é em vão que o artista se esforça por oferecer um ponto de vista privilegiado porque o espetador gira livremente em volta da figura, não chegando por vezes a compreender essa perspectiva. Cf. Baudelaire, *Curiosités Esthétiques*, in *La Sculpture*, 1978: 376-377.

A estatuária de Machado de Castro não aceita passivamente a luz, obrigando-a a jogar ao longo do dia sobre os vazados e planados das superfícies, que apresentam uma grande variedade de tons cinzentos mais ou menos claros, mais ou menos carregados¹⁵. Estes são resultado não só do desenho e da profundidade das pregas da própria estatuária, mas sobretudo dos efeitos da luz sobre o volume previstos por Joaquim Machado de Castro.

As sombras e os pontos de luz numa escultura variam continuamente, desde a plena luz até à sombra profunda, e cada modificação na iluminação induz uma modificação da gama dos valores. Os raios luminosos são diferentes às 9 horas da manhã, ao meio-dia ou às 6 horas da tarde, incidindo com diferentes inclinações e intensidade sobre as esculturas, alterando por completo o jogo de sombras e de massas iluminadas ao longo do dia.

Na escultura de vulto figurativa de Machado de Castro, as sombras enquanto manchas escuras organizam-se em pontos específicos tais como os espaços vazios entre o vestuário e o corpo, como entre a manga tufada e o braço ou entre o pano e o braço; entre o manto e o hábito ou a túnica, como nos modelos, e à volta do rosto e pescoço. A função destas sombras escuras é oferecer o corpo humano ao olhar do espetador e conferir-lhe profundidade. Outras sombras em forma de linhas escuras sublinham as pregas, revelam a sua profundidade, delineiam os cabelos, as feições e os pormenores de objetos e bordados. Os pontos de luz mais evidentes revelam-se nas superfícies lisas e salientes do corpo, tais como uma perna, um joelho, o colo, os braços, os ombros, os rostos e as grandes massas de pano à superfície das pregas. Sendo que a prega só por si é um jogo de luz e sombra entre o pano à superfície e o que mergulha para dentro.

Machado de Castro assume-se como um estatuário que trabalha não só a pedra – como o mármore de Pero Pinheiro, o mármore de Carrara, a pedra lioz de Lisboa, o mármore de Estremoz –, mas também outros materiais (o barro e a madeira) com os valores plásticos da pedra. Escultor de massas e volumes, não transporta para a pedra os valores próprios da pintura como o fizera o seu mestre Alexandre Giusti, do qual é um bom exemplo o busto de D. João V, cujo panejamento em pregas finas e amarrotadas se assemelha a pinceladas de claro-escuro. Em Machado de Castro, pelo contrário, há uma profunda compreensão do material pétreo pelos valores próprios de grandes massas espaçadas por pregas profundas movimentadas ao ritmo do claro-escuro. Com poucos e bem definidos traços, os rostos pétreos expressam os *affetti* de forma contida e serena.

Na estatuária pétreo de Machado de Castro observamos a aplicação de diferentes técnicas de acabamento, consoante a distância a que seria percecionada, os pontos de vista a que ia ser observada. Testelin insiste sobre o aspeto «muito acabado» que deviam ter as estátuas feitas para serem colocadas «próximas da vista»¹⁶, tal como o *Alfeu* e a *Aretusa* na sala de jantar do marquês de Pombal. O brilho leitoso macio e quase «aveludado» do mármore denuncia o polimen-

¹⁵ Cf. o que diz Machado de Castro a este respeito: «Ora, quando em qualquer corpo há humas porções avançadas outras recolhidas, as avançadas he que estão expostas a receber maior somma de luz; e as porções recolhidas ficão em sombra, ou só participão de luz remissa: e como o claro-escuro nos corpos he que dicide á vista os salientes, e intrantes dos mesmos corpos, incidindo o luminoso em partes, que deverião ficar em sombra, e reflectindo essas partes a luz intensa, que recebem, lhes faz parecer o relevo, que não tem, confundindo as apparencias todas: o que forçosamente há de succeder pelos motivos ponderados; e ainda mais multiplicando-se os luminosos», in Castro, 1975: 249.

¹⁶ Cf. *La Sculpture*: 377.

to com pedra-pomes¹⁷ e confere-lhes a qualidade tátil que tanto as enriquece plasticamente. O aspeto brilhante e translúcido do mármore só pode ter sido conseguido com a circulação do ar através da perfuração da massa, o que revela o conhecimento técnico dos escultores do *Seicento* romano¹⁸ e uma capacidade de aprendizagem fora do comum para um escultor português formado exclusivamente em solo nacional. Machado de Castro conhecia bem as qualidades plásticas dos mármore câmbricos de Estremoz quando os escolheu para duas das suas obras-primas, os já acima referidos *Alfeu* e *Aretusa*. O seu branco de uma pureza gélida e translúcida facilita a *aura* clássica destas duas estátuas. Plenamente exploradas em ambas, diferentes texturas do mármore sugerem com um toque aveludado, o corpo, com um toque estriado, o cabelo, com um toque granuloso, a superfície da rocha, e até à água que jorra do pote é conferido um tratamento que em tudo faz lembrar a água. Estamos, sem dúvida, perante um *virtuoso*, no sentido de brilhantismo técnico.

Assim, em relação às esculturas de jardim – geralmente apreendidas com muita luz, difusa, expostas a céu aberto ou contra o horizonte – é essencial recriarmos com o pensamento a localização original para a qual cada obra foi concebida para compreendermos o impacto visual que teria no espetador. Da mesma forma, devemos exercitar-nos a «imaginar» o ritual, reconstituir mentalmente o recreio nestes locais de prazer e «revivenciar» os momentos de festa nos quais os jogos de água alcançavam maior destaque, para compreendermos os seus valores plásticos.

Ao descer a escadaria do terraço frente à sala de jantar da Quinta do Marquês de Pombal, em Oeiras, temos como ponto focal a Cascata dos Poetas para a qual Machado de Castro realizou os bustos de Homero, Virgílio, Camões e Tasso. Vejamos a cabeça colossais de um busto da Cascata dos Poetas; observemos como os traços são talhados tendo em vista a altura à qual são colocados os bustos. O olho desprende-se profundamente, os rostos inclinam-se para o sol. As feições do nariz são talhadas exageradamente. A ligação da testa com a sobrancelha é viva, a boca encontra-se esculpida claramente, os cabelos tratados por grandes caracóis bem definidos e isolados, tudo parecendo pensado para deixar a luz acusar vivamente os pontos salientes do rosto. Reconhece-se um claro sacrifício dos detalhes, a simplicidade de meios empregues e o exagero das partes que podem fazer destacar a estrutura da composição. Uma das questões que levanta algumas interrogações é o facto de os bustos serem maiores do que as bases, sendo que na sua feitura se reconhecem os artifícios geralmente empregues na escultura para ser vista à distância.

Contudo, houve casos em que Machado de Castro concebeu esculturas que não sabia exatamente para onde se destinavam, o que teve claras consequências negativas sobre os seus valores plásticos. Também temos conhecimento de mobilidade de esculturas de jardim realizadas por Machado de Castro, tanto nas Reais Quintas de Belém como na Quinta Real de Caxias, como veremos mais adiante, o que condicionou a leitura plástica e simbólica do espetador.

As estátuas realizadas para as Quintas Reais de Belém são o perfeito exemplo de esculturas fora de contexto. Efetivamente, em 1817, Machado de Castro queixa-se de que estas ainda não tinham sido dispostas no jardim. Uma vez que foram realizadas entre 1777 e 1781, decorreram várias décadas até serem colocadas sobre a balaustrada do Jardim de Buxo do Palácio de Belém, de frente para o rio. Se as esculturas de pleno vulto independentes ou isoladas,

¹⁷ Cf. Castro, 1937: 59.

¹⁸ Sobre a transparência e brilho conseguidos com a perfuração do mármore, consultar Vale, 1999: 300.

percecionadas sob todos os seus aspetos, podem ser examinadas de diferentes pontos de vista, geralmente suficientemente próximos, o mesmo não se passa com as esculturas de pleno vulto situadas sobre as cornijas dos edifícios. Estas não podem ser vistas senão de longe, sob um ou três aspetos: de frente e de ambos os lados. Para que as obras apresentem uma imagem reconhecível e não apareçam deformadas aos olhos dos observadores, os escultores têm de ter em conta certos constrangimentos e adotar, muitas das vezes, regras de execução particulares. Estas regras que dizem respeito às dimensões e proporções, tal como o modelado, são destinadas essencialmente a corrigir as impressões óticas do observador, em particular os efeitos de escorço e as deformações aparentes suscitadas pelo afastamento. As imagens quando são colocadas no alto dos edifícios têm de ter o pescoço muito alongado para não parecerem ter a cabeça em cima dos ombros, o que não se verifica nas estátuas *Apolo* e *Diana*.

A desproporção das esculturas de Belém relativamente ao local em que se encontram para quem as observa da praça deve-se provavelmente ao facto de terem sido realizadas sem os escultores saberem a que localizações se destinavam. Porém, deviam saber o contexto pois as esculturas do jardim do Palácio de Belém não apresentam o fino polimento administrado com a pedra-pomes. Este tratamento da pedra mais rude constitui *sintoma* de um pressuposto: as esculturas eram para ser vistas no exterior e à distância, pois uma luz mal dirigida, ou sem direção – como é o caso das estátuas expostas ao ar livre em toda a sua rotundidade –, quando atinge corpos de superfície polida faz um péssimo efeito¹⁹ porque de qualquer ponto do corpo luminoso saem inumeráveis raios de luz para todas as partes, pelo que se devia evitar o excesso de polimento nas esculturas de jardim. Por outro lado, nas esculturas de vulto pleno ao ar livre a incidência de luz de todos os lados inutiliza a extrema definição dos detalhes.

Outra das questões que não podemos deixar de abordar é a da mobilidade das esculturas em contexto de jardim e o quanto isso pode alterar a leitura que se faz do mesmo. Através do *Inventário de 1798*²⁰ sabemos quais as esculturas que Machado de Castro e o seu *Laboratorio* já tinham concluído para Caxias, como também sabemos por uma carta de c. 1814 que havia esculturas de Caxias que ainda se encontravam no *Laboratorio* e que ninguém as tinha ido buscar.

Provavelmente em resposta a esta queixa de Machado de Castro, em 1819 é finalmente colocado o grupo *Diana e as Duas Ninfas* no sopé da cascata (que já se encontrava na Quinta em 1783), apesar de ter sido inicialmente pensado para uma gruta sob ela²¹. Esta alteração da localização face à prevista para este grupo escultórico pode explicar algumas das diferenças do modelo para o grupo de barro, nomeadamente o endireitar do tronco, pois Diana, agora, deveria enfrentar o espetador de frente e não estar refugiada numa gruta. Porém, devido à diferente qualidade do barro empregue (muito mais acastanhado que o restante, tal como o *Leandro*, a *Hero* e os dois faunos) pode colocar-se a hipótese

¹⁹ Cf. Castro, 1975: 244.

²⁰ A parte relativa a Caxias é publicada pela primeira vez por Rodrigues, 2011: 604-612.

²¹ «Hontem estive na Real Quinta de Caxias e examinando-me com o Jardineiro Luiz Joze, homem mais antigo naquella Quinta, a respeito das Figuras, me disse logo, que estava certo terem sido encomendadas quatro Figuras grandes, e hum Grupo, no tempo do Administrador Luiz Simoens, no Reynado do Dr. Rey Dom Pedro 3.º, para a nova Cascata, que então se principiou a fazer no fim da Quinta para a parte da Cartuxa, a qual Obra parou com a morte do mesmo Sr.»

Estas figuras, visto o exposto, não se podem collocar nos seus destinos primitivos; e muito principalmente o Grupo / que diz o Official de Escultura, ser de três figuras / pois servia para o meio da Gruta da nova Cascata [...], in ANTT, *Registo dos Officios Pertencentes à Administração das Reaes Quintas do Infantado de Queuz, Caxias e Bemposta desde 10 de Maio de 1815 em Que Se Principiou a Administralas o Actual Inspector e Administrador Germano Alexandre de Queirós Ferreira*, liv. 1389, fls. 14v. e 15.



Fig. 32
4 estátuas em frente à Cascata da Quinta Real de Caxias, Oeiras

de Machado de Castro ter subcontratado os serviços de outros escultores e estas esculturas terem sido realizadas noutra ateliê, o que também explicaria as diferenças entre o modelo e a obra final.

Ainda neste mesmo período, as estátuas *Flora Farnesio*, *Ceres*, *Hero* e *Leandro* são colocadas em frente à cascata monumental, viradas para o jardim de buxo, local que ainda ocupariam no início do século xx, como se constata pela imagem (fig. 32). Estas quatro esculturas, assim como o grupo de Diana, tinham sido encomenda expressa de D. Pedro III, o que pode aludir ao caráter produtivo e estético da quinta, com a *Ceres* e a *Flora Farnesio*, respetivamente, assim como à relação da quinta com o Farol do Bugio, simbolizada pela relação de *Hero* e *Leandro*²².

Nesta época, o *Júpiter* e as *Duas Ninfas* já se encontravam no lago no sopé da cascata, sendo de notar que não apareciam agachadas, como se vê numa fotografia mais recente, mas antes, como é visível noutra mais antiga, tinham pernas, ficando da mesma altura das estátuas pedestres e ao nível das plati-bandas (fig. 33).

Face à documentação encontrada podemos concluir que a *Gruta de Endimião* foi construída depois de 1922 e antes de 1950. É possível que se tenha tratado de uma passagem para a rua e que tenha sido fechada em meados do século xx. As quatro estátuas foram, então, deslocadas para a alameda principal, como se verifica na reportagem de António Passaporte (fig. 34). Esta última disposição nossa conhecida, mais comum nos jardins europeus, conduziu à leitura de que temas ao acaso terão sido escolhidos para preencher os espaços mais distantes do conjunto da cascata. Porém, termos descoberto que estas esculturas, que pareciam desagregadas do programa inicial, estavam colocadas ao lado de *Diana e as Duas Ninfas*, obriga-nos a uma leitura de conjunto e a procurar um sentido para a sua escolha, que se prende sem dúvida com os objetivos de

²² Vide a leitura mais completa desta iconografia em Rodrigues, 2009.



D. Pedro III de associar o prazer a uma quinta que já era produtiva e de realçar a sua posição estratégica face ao Farol do Bugio.

Ressalta destas páginas a importância de perceber a escultura em contexto, seja no sentido de descortinar as circunstâncias da encomenda e os objetivos do encomendante, seja no sentido de entender a escultura no espaço e na forma de esta dialogar com o espetador. Todos os membros, movimentos, gestos e olhar da escultura podem conduzir o olhar do espetador numa direção específica, o ponto de vista perfeito idealizado pelo escultor, ou, pelo contrário, podem levar o observador a procurar uma nova perspetiva da escultura, e outra, e outra ainda, obrigando-o a circular à sua volta, como ainda hoje fazemos em torno da estátua equestre de D. José I.

Fig. 33

Grupo de duas ninfas na Quinta Real de Caxias, Oeiras

Fig. 34

Esculturas ao longo da alameda da Cascata da Quinta Real de Caxias, Oeiras
(In *O Olhar de António Passaporte*, 2004, Câmara Municipal de Oeiras)

A «Epopéia da Escultura» de Machado de Castro

MIGUEL FIGUEIRA DE FARIA

[...] Todas as pessoas instruidas sabem que a Escultura, e Pintura são Poesia muda, e que estas tres bellas Artes, imitadoras da Natureza, bem que obrando diversamente, se identificão nas idéas, no enthusiasmo, e ainda em muitas instrucções. Na Poesia, o ultimo esforço da sua invenção, da sua erudição, e da sua eloquencia, dizem ser o Poema Epico: e a *Epopéia da Escultura he huma Estatua Equestre, que aspira ao colossal, como a de que trato*.¹

Machado de Castro, *Descrição Analytica* (1810)

A estátua equestre de D. José I^o foi apresentada no seu tempo como obra resultante de competências nacionais, desde o desenho inicial até à modelação e fundição, passando pelo transporte e colocação, constituindo um momento alto da propaganda pombalina². A fase relativa à fundição é mesmo anunciada como glória nacional e confrontada com as dificuldades experimentadas em França em operações similares.

Esta originalidade não nos pode desviar, porém, de procurarmos entender o programa monumental da Real Praça do Comércio no contexto europeu contemporâneo e de reconhecer a solução adotada, tanto nas opções plásticas como nas intenções políticas, como parte integrante da extensa família de monumentos erguidos à glória dos príncipes reinantes à época. Na obra de referência de Pierre Patte faz-se uma revisão sobre as experiências antecedentes da disposição de estátuas reais em espaço público, nos diversos países europeus. Nesse olhar tardo-setecentista, o autor aponta os momentos mais notáveis dessa tradição, criticando a indiferença da Espanha sobre esse género de manifestações³. Quanto a Portugal, naturalmente, nem uma palavra. Nesse vazio de antecedentes, a cultura francesa, que fundamenta o projeto, chegara a Eugénio dos Santos e a Machado de Castro, através da gravura e literatura especializadas. Os inventários das suas bibliotecas confirmam plenamente esta ideia e justificam, pelo respetivo conteúdo, o desdobramento de épocas e horizontes artísticos que fazem as suas propostas confrontarem-se.

Eugénio dos Santos reflete no seu espólio bibliográfico uma justificada inclinação para a área da arquitetura e engenharia militar. O seu projeto para o programa monumental da Real Praça do Comércio repousa no modelo de Luís XIV, alimentado na cópia das imagens reproduzidas na *Architecture Françoisise de*

¹ Castro, 1810: 5-6. Sublinhado da nossa responsabilidade.

² Vide sobre o assunto o nosso trabalho (Faria, 2012), de que o presente contributo constitui um extrato adaptado.

³ Vide, por exemplo, a edição das *Observações Secretíssimas...*, 1816: 141.

⁴ Patte, 1767: 90: «[...] il n'y a point de pays en Europe où il y ait un si petit nombre de monumens élevés en l'honneur des princes et des herós, qu'en Espagne».

Blondel⁵, obra identificada no inventário da sua biblioteca. No mesmo acervo encontramos, por outro lado, uma vasta coleção do referido *Mercure Galant*⁶, periódico que relata em pormenor todos os aspetos da chamada «campanha das estátuas» que consagrou o modelo da praça real, em França. A respetiva consulta permitiria a Eugénio dos Santos acompanhar com grande proximidade o desenvolvimento do processo de expansão da propaganda monárquica, baseada na inovação urbanística da combinação da praça/monumento real, da qual acabaria por ser o principal subscritor no protótipo do novo Terreiro do Paço pombalino⁷.

Machado de Castro, por seu turno, cita Pierre Patte, Watelet, Cochin, Boffrand, Saly⁸, etc., demonstra-se mais atualizado, situação notória nas matérias relacionadas com o seu ofício e, particularmente, com as experiências relacionadas com a execução de estátuas equestres. Na sua biblioteca encontramos, entre outras obras, o referido clássico de Patte, *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*, e a obra publicada por Pierre-Jean Mariette, sobre a fundição da estátua equestre de Luís XV⁹. Mas a sua cultura literária e técnica excede, em muito, o que se encontra patente no espólio bibliográfico do seu inventário *post mortem*, como as citações das suas sucessivas intervenções escritas comprovam. É na prática dessa intensa curiosidade literária que Machado de Castro cedo descobre – e denuncia¹⁰ – as fontes de Eugénio dos Santos para o projeto do novo Terreiro do Paço¹¹.

O MODELO FRANCÊS E A ADAPTAÇÃO A LISBOA

Se o modelo francês foi, sem dúvida, o recurso aplicado como manifesto político na paisagem urbana como marca do regime, rompendo com a anterior tradição, a *interpretação* local do arquétipo inspirador não pode, porém, ser negada.

Procuremos, em seguida, esclarecer como o modelo foi adaptado à realidade local, e em que medida essa estrutura estranha se transformou, por introdução de elementos autóctones, *regionalizando* a opção adotada.

O programa eleito cumpria-se no diálogo estabelecido entre o monumento central e um arco triunfal em fundo. A modalidade era corrente na tradição francesa de que constituem exemplo a primeira versão da praça Luís o Grande

⁵ Cf. Blondel, 1752-1756: 140.

⁶ Sobre a importância do *Mercure Galant* para o entendimento da chamada «campanha das estátuas» em França, *vide* Martin, 1986: 63.

⁷ Detetámos no acervo da biblioteca pessoal de Eugénio dos Santos a importância do livro na comunicação da cultura francesa bem patente, igualmente, na biblioteca de Machado de Castro, com coerente correspondência nas suas diversas intervenções literárias. *Vide* a propósito Faria, 2008c: 119 e ss. Sobre o conteúdo da biblioteca de Eugénio dos Santos, *vide* o inventário publicado em Leonor Ferrão, 1994: 313-314, e a respetiva análise mais detalhada na tese de doutoramento da mesma autora: *Eugénio dos Santos e Carvalho...*, 2007.

⁸ Relativamente aos dois opúsculos de Jacques Saly, *Description de la Statue Equestre que la Compagnie...*, 1771, seguida da segunda parte, *Suite de la Description...*, 1773, o escultor admite já não os ter podido utilizar no processo criativo da estátua equestre, o que se justifica pelas respetivas datas de edição (1771-1773). Na obra descritiva sobre o monumento a D. José I, os escritos de Saly constituem, porém, uma das suas principais referências.

⁹ Mariette, 1768.

¹⁰ Castro, 1810: 24. Castro refere que mal lhe apresentaram os desenhos pelos quais se deveria reger se viu «assaltado por uma interna aflicção» acrescentando que esse sentimento aumentaria «quando me veio à mão a *Architecture Française de Blondel*, e vi que desta obra se furtarão, e muito mal os desenhos».

¹¹ Sobre as denúncias de Machado de Castro relativamente às fontes de inspiração de Eugénio dos Santos veja-se Ribeiro, 1939: 7-8; França, 1977: 208.

(Vendôme), até alguns exemplos mais tardios, como o do conjunto da cidade de Nancy assumindo-se, por outro lado, quase uma constante nos modelos apresentados a concurso para a adjudicação da Praça Luís XV (Concórdia) em plena década de 60, contemporânea da fase de conceção do programa de Lisboa.

O que revela a originalidade do plano aprovado para a Real Praça de Lisboa é a associação ao arco de uma torre-relógio, solução que não foi seguida nas praças reais francesas. As torres-relógio existentes surgem normalmente associadas ao poder local, integradas nos edifícios dos municípios (*Hotel de Ville*), mas sem estabelecer a relação com um arco triunfal como na ideia seguida em Lisboa. A persistência nesta solução para a Praça do Comércio, de que ainda se encontram vestígios num tardio projeto de Fabri, já na transição do século, deixa antever a existência de um caderno de encargos que determinou essa solução, deixando pouca margem à criatividade dos arquitetos que sucessivamente se aproximaram do assunto. Essa *originalidade* portuguesa, que seria consagrada em cenário efêmero no dia 6 de junho de 1775, data da inauguração da estátua equestre de D. José I, não chegaria como é sabido a materializar-se em definitivo, sendo o arco triunfal em madeira mandado desmontar por ordem de D. Maria I, em julho de 1777, encerrando-se desse modo inconclusivo o projeto original de Pombal para a nova praça de que se conservaram, porém, diversos testemunhos iconográficos revelando a opção final idealizada¹².

ESTÁTUA EQUESTRE: FÓRMULA FECHADA À INOVAÇÃO

Prossigamos o nosso inquérito com a análise do monumento da Praça do Comércio. A estátua equestre encontra-se colocada num pedestal, desenvolvendo-se à sua volta o restante programa escultórico que obedece com rigor ao padrão internacional, integrando dois grupos auxiliares em mármore, um baixo-relevo e inscrições alusivas ao monarca. A descrição feita por Clearly, sobre o modelo seguido em França no período de Luís XIV, aplica-se literalmente ao protótipo de Lisboa¹³.

Para além da «imagem de confiante autoridade», a «escala colossal» e o «custo ostensivo» da obra, as estátuas erguidas em glória do Rei-Sol «transmitiam uma aura de dramático distanciamento com o rei sentado em pose firme, olhando em frente ou ligeiramente ao lado, a mão esquerda suavemente segurando as rédeas e a direita empunhando o bastão, ou fazendo um gesto de comando [...]»¹⁴.

A rigidez das fórmulas seguidas e a vigilância exercida sobre a ortodoxia das representações reais resultaram numa reduzida flexibilidade criativa, particularmente no que concerne ao modelo das estátuas equestres. A fórmula começava logo na escolha dos materiais: bronze para a estátua real e, na generalidade, mármore para as esculturas auxiliares.

Ao nível da composição as possibilidades de variação concentravam-se no movimento do cavalo e no traje, pose, gestualidade e retrato do príncipe. As dificuldades de inovação eram reconhecidas na época pelos próprios artistas. Saly, tantas vezes citado por Machado de Castro, verbaliza essa necessidade de

¹² Faria, 2008b, figs. 4-7: 222-224.

¹³ Clearly, 1999: 56.

¹⁴ Idem: 60. Tradução da nossa responsabilidade.

mudança¹⁵, a propósito do estudo do *movimento do cavalo*: «a ambição de cada autor, em tudo o que componha, é criar algo de novo. Esse desejo não deixou de se manifestar em mim»¹⁶. Saly acabaria por reconhecer as dificuldades que enfrentava, a cada tentativa de alteração, referindo «os bons lugares» de que os artistas seus antecessores se tinham apoderado, «expondo-se [o escultor] a perder grandes vantagens, se quisesse sair inteiramente do que já tinha sido feito»¹⁷.

Esta constatação, produzida num dos raros escritos assinados por um protagonista direto deste processo criativo, justifica a solidez estilística que esta família monumental patenteia e que obrigou a estátua da Praça do Comércio a adotar, na maior parte das suas opções, uma linguagem convencional imposta por um modelo internacional.

Machado de Castro seguiria, no essencial, os desenhos de Eugénio dos Santos, marcadamente em débito para com a linguagem das estátuas de Luís XIV. Na representação de D. José I, que seria obrigado a «vestir de ferro», o escultor viu contrariada a sua insistente vontade de o trajar à romana, solução que lhe permitiria um tratamento anatómico do modelo mais naturalista, concordante com a sua esforçada e autodidata atualização estética. Seria igualmente imposto o uso de um elmo com plumas, fazendo lembrar o retrato equestre de Luís XIV atribuído a Jean Nocret que se conserva em Versalhes.

Sendo-lhe vedado aperfeiçoar *pelo natural* o retrato de D. José I, o escultor teve que recorrer, para o efeito, ao «meio perfil expressado na moeda» e à estampa de Carpinetti¹⁸ que, acrescente-se, pela sua deficiente qualidade não terá constituído grande ajuda, perdendo-se um dos poucos momentos possíveis de qualificação do monumento face ao bloqueio do estereótipo. Na visita realizada pela família real, para observarem a obra na fundição, a reação de D. Mariana Vitória não foi a melhor: «o rosto da figura está horrendo», comentário recolhido por Machado de Castro, que lhe motivaria páginas de justificação na sua *Descrição Analytica*, responsabilizando a má iluminação da escultura como principal causa da crítica da rainha¹⁹.

A gestualidade do monarca reflete os condicionalismos ditados pela ação, como na maior parte das esculturas da série, vivendo um destino preestabelecido: na mão direita o bastão de comando, na esquerda as rédeas.

A ASSINATURA IMPREVISTA: «AS MÃOS NUAS» DO AUTOR

Na representação das mãos de D. José I, o escultor, na impossibilidade de as reproduzir fielmente, optou por moldar as suas próprias mãos, deixando no monumento uma imprevista e confessada marca pessoal. É o próprio autor que o revela na *Descrição Analytica*.

[...] *Mr Sally* para saciar os seus escrúpulos, quando quiz fazer a mão da redea da sua Estatua, moldou em gesso a mão de *Mr. Schaeffer*, primeiro Picador de Frederico V;

¹⁵ Veja-se, a este propósito, Chastel-Rousseau, 2005: 102.

¹⁶ Saly, 1771: 21.

¹⁷ Idem: IV: «[...] le jugement nous fait voir à la fin que dans tous les arts d'imitation nos prédécesseurs se sont éparés des bonnes places & que l'on ne peut guere, sans s'exposer à perdre de grands avantages, vouloir entièrement sortir de ce qui a été fait: Tel a été mon cas».

¹⁸ Castro, 1810: 69. Machado de Castro deve referir-se à estampa de Silverio Carpinetti descrita em Soares, 1971: 159.

¹⁹ Castro, 1810: 245 e ss.

mas eu por menos escrupuloso, menos sabio, e mais apressado, posto que já instruído na posição que ellas devião ter, fiz moldar em gesso as minhas proprias, e pelos gessos dellas extrahidos, copiei as da figura.²⁰

Privado da possibilidade de representar D. José I *pelo natural*, a reconhecida importância das mãos como elemento anatómico diferenciador na arte do retrato²¹ reforça o significado desta ousada solução assumida pelo escultor que não sem alguma ironia se considera, a propósito, «menos escrupuloso, menos sabio, e mais apressado».

O processo resultou de uma das raras liberdades artísticas concedidas ao escultor, no caso abandonar a pretensão de retratar o monarca usando luvas «por ser isto conforme às regras Equestres». A oportunidade permitiu-lhe um singular momento de realismo anatómico no tratamento do modelo, espécie de exorcismo para o facto de ser obrigado a tratar «a Imagem do meu Heroe, dos pés até à cabeça, toda embuçada em ferro, e que nenhuma parte mostrava o nu, (principal beleza destas Artes [...])»²².

Relativamente à componente equestre, Castro descreve detalhadamente os passos percorridos, tendo contado com a colaboração próxima do marquês estribeiro-mor, que o assistiu na escolha do cavalo, no tratamento da respetiva anatomia, atitude, articulação com o cavaleiro, etc.

Machado de Castro manifesta repetidas vezes o seu agradecimento ao contributo de D. Pedro José de Menezes Coutinho, marquês de Marialva, pelos ensinamentos na Arte Equestre que o escultor confessa desconhecer, seguindo aqui, igualmente, as confissões de Saly, na sua descrição do monumento a Frederico V. O cuidado dos artistas, com a opinião dos *picadores*, demonstra a sua preocupação em não infringir a especialidade, recorrendo sempre que possível aos conselhos destes. O espaço que os dois escultores dedicam nas suas respetivas *descrições* à temática é bem elucidativo dessa preocupação. A pesquisa que ambos dizem ter desenvolvido com o estudo direto da anatomia equídea e a tentativa de atualização através do acesso à correspondente tratadística especializada confirmam essa tendência²³. Os estudos realizados por Machado de Castro entre a cópia de gravuras, medições e desenhos noticiam aspetos interessantes dos trabalhos preparatórios efetuados. Note-se que, contrariamente ao que tem sido repetido, os estudos de anatomia do cavalo existentes no álbum de desenhos do escultor, que se conserva no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, não são feitos do natural²⁴, mas cópias de gravuras provenientes de tratados especializados na temática, cuja origem remonta, na generalidade, à obra de Carlo Ruini (1530-1598) *Dell'Anatomia et dell'infermità del Cavallo* (Bolonha, 1598), cujas ilustrações foram sendo sucessivamente analisadas e estudadas por outros autores e artistas como, por exemplo, o veterinário Claude Bourgelat²⁵ e o escultor Edmé Bouchardon²⁶. Não ficam dúvidas, porém, dos

²⁰ Idem: 68-69.

²¹ A propósito da relevância das mãos nas representações escultóricas, *vide* Pingeot, 1990: 171 e ss.

²² Castro, 1810: 68.

²³ *Vide*, a propósito, por exemplo, Castro, 1937: 41, ou Castro, 1810: 43, nota 12.

²⁴ Sobre o assunto, *vide*, o esclarecedor trabalho de Bent Sorensen, 2002: 30 e ss.

²⁵ Claude Bourgelat foi autor da obra *Elemens d'Hippiatrique ou nouveaux principes sur...*, 1750, amplamente referida em Castro, 1810: 78, 102, 105-110.

²⁶ Cf. *La statue équestre de Louis XV...*, 1973. Os desenhos reproduzidos neste trabalho com os números XIII e XIV são análogos aos do álbum de Machado de Castro, respetivamente, fls. 77 e 88. Os estudos de Castro apresentam legendas detalhadas em língua francesa e referências a «autores de cavalaria», surgindo os desenhos a par de anotações manuscritas dos nomes [marquês de] «Newcastle» e [François Robichon] «Guérinière». As obras dos referidos autores encontram-se, igualmente, citadas no texto

exercícios de metódica observação de exemplares da raça pretendida – «cavalo fino de Hespanha»²⁷ – que Machado de Castro descreve no texto, reproduzindo os nomes – *Arisco, Belém, Gentil, Machudo, Formoso* –, a par dos desenhos com as devidas medições. Relativamente ao *Gentil*, Castro revela ter sido o cavalo eleito por Marialva para ser estudado com maior atenção, «não só em seu todo» mas igualmente na mitologia²⁸.

Outra preocupação manifestada pelo escultor perante a crítica consistiu na *máquina* criada entre cavalo e cavaleiro, procurando justificar nomeadamente a proporção estabelecida, terreno no qual a prática internacional se concilia com a solução portuguesa, cultivando o habitual recurso a espécies equídeas de porte médio ou pequeno como as mais *finas* para o efeito²⁹.

TENSÕES IDEOLÓGICAS E ARTÍSTICAS

Observando os desenhos primitivos de Eugénio dos Santos, e as críticas feitas por Machado de Castro, torna-se mais evidente que os dois artistas pertenciam a gerações diferentes. Santos nunca chegaria a discutir o seu projeto com o escultor, pois faleceria em 1760, ainda antes de a obra ser adjudicada a Castro em 1770. O conjunto planeado para a Real Praça do Comércio reflete a tensão entre essas duas linguagens.

O formato defendido por Eugénio dos Santos obedecia fundamentalmente ao modelo de Luís XIV, caracterizado pela afirmação do *rei conquistador*, enquanto Machado de Castro, mais atualizado, propunha uma perspetiva mais próxima da variante Luís XV, o *monarca esclarecido e pacificador*. Prevaleceu, porém, o projeto primitivo imposto, sem recurso, ao escultor.

A estátua equestre a D. José I (fig. 35) fixa-se na variante arcaica do herói militar, envergando uma dura armadura, empunhando o bastão de comando em triunfo sobre os povos submetidos, representados nos dois grupos laterais, aspetos habituais no programa dos monumentos a Luís XIV.

Machado de Castro discorre longamente sobre este aspeto³⁰, demonstrando estar a par da evolução das representações equestres, desde as pioneiras experiências romanas até às de Girardon, Bouchardon, Lemoyne ou Saly, manifestando uma capacidade crítica que distinguia suficientemente a evolução

da *Descrição Analytica*, respetivamente, Newcastle, 1737: 42 (nota 11) e 80, e La Guérinière, *École de Cavalerie*: 54 (nota 27) e 86, sendo inclusive a estampa VI do trabalho de Castro daqui «imitada»). Neste contexto o referido acervo do Museu Nacional de Arte Antiga é mais um álbum *de estudo* que *de estudos* do natural. Note-se, ainda, que Castro só tardiamente teve acesso direto aos *Elemens d'Hippiatrique* de Bourgelat, sendo as citações da *Descrição Analytica* extraídas da consulta das *Descrições* de Saly. Mais tarde foi-lhe oferecido um exemplar que originou a redação de uma extensa «Anedocta» (pp. 105-110), lançada já na revisão do trabalho, em que analisa criticamente a obra de Bourgelat.

²⁷ Castro, 1810: 80.

²⁸ Idem: 41.

²⁹ Idem: 41, 100 e ss.

³⁰ Castro, 1810: 12-13. «O author antigo da Estatua de Marco Aurelio, representou o Heroe, como Pai do Povo, em Acção de o proteger. Girardon mostrou Luis XIV na sua Estatua, como dando ordens aos seus Exercitos. Bouchardon lembrou-se do título, com que os seus Naturaes caracterizarão Luiz XV, o *Bem-amado*: e por isso o figurou apoiando a mão no bastão de Commando por huma extremidade, e firmando a outra sobre a coxa direita; mostrando usar da Authoridade Regia com doçura. Neste apoiár a mão, em lugar de pegar-lhe, consiste o fino desta expressão: he certo que apoiando, não se póde usar do bastão com a mesma violencia, com que se pode mover pegando-lhe: e isto he que que quizerão mostrar aquelles judiciosos, e instruidos Escultores, para indicar, do modo que lhes era possível, a benignidade dos seus Heroes, e as outras qualidades ou Acções, que lhes exprimirão com diversas actitudes, e mais circumstancias [...]»



Fig. 35
Joaquim Machado de Castro
Estátua equestre de D. José I
1775
Lisboa, Praça do Comércio

do modelo francês de Luís XIV a Luís XV³¹. Sem nunca criticar abertamente a carga ideológica patente nos desenhos primitivos de Eugénio dos Santos – opta sempre por contestá-los do ponto de vista técnico e artístico –, torna-se claro que as opções de Castro atualizariam o monumento para uma linguagem mais próxima das experiências adotadas nas representações do *Bem Amado*. Embora a sua assumida prudência tenha, neste aspeto específico, determinado uma crítica difusa, mais centrada sobre a ineficiência da alegoria, o escultor jamais utilizaria a solução nos seus trabalhos posteriores³². Compreende-se melhor, a esta luz, a intransigência crítica de Castro, colocado perante soluções que sabia estarem ultrapassadas.

O exemplo mais evidente é o do recurso à representação dos povos submetidos nos grupos laterais do monumento. A solução era de há muito conhecida em Portugal, encontrando-se aplicada numa das fontes dedicadas a D. João V, desenhadas por Carlos Mardel, a que acima nos referimos. Note-se que a insistência nesta variante se materializa depois do abandono do modelo em França, expressão iconográfica criticada por Voltaire, e rejeitada por Pigalle na composição do monumento a Luís XV em Reims³³. Pierre Patte faz igualmente eco desta mudança:

«Os escravos agrilhoados, mais convenientes para caracterizar os Príncipes que concentram toda a sua glória na ambição das conquistas, teriam representado mal um monarca cuja humanidade é a alma de todas as suas ações.»³⁴

Os referidos grupos representavam, no primitivo projeto de Eugénio dos Santos, as quatro partes do mundo submetidas ao monarca português, conduzidas em pares, num esforço de simetria, por duas *Famas* aladas. Machado de Castro conseguiria pequenas alterações ao conjunto, transformando uma das *Famas* num *Triunfo*. Por outro lado, procurou conferir outra identidade às figuras dos grupos laterais, libertando-as dos seus hipotéticos atributos continentais e idealizando-as apenas como «prisioneiros de guerra»³⁵. Na composição poética que o escultor dedicou a D. José I, publicada no contexto da inauguração da estátua, resumiria o significado simbólico que atribuía às esculturas secundárias:

Os dous Grupos de figuras de marmore, que estam dos lados, e constam de dous *Prizioneiros de Guerra*, a *Fama*, e o *Triunfo*, hum *Cavallo*, e hum *Elefante*, atropelando

³¹ Sobre a evolução das representações monárquicas de Luís XIV a Luís XV, *vide*, por exemplo, Daniel Rabreau, 2011: 39; Clearly, 1999: 58-81.

³² Cf. Faria, 2011: 75, 84-85.

³³ O escultor Jean-Baptiste Pigalle manifesta-se numa carta a Voltaire, concordando com a sua crítica, demonstrando-lhe a sua inclinação à mudança: «[...] Vous y blamez l'usage, dans lequel on a été jusq' à présent, de mettre autour des monuments de ce genre des esclaves enchaînés, comme si on ne pouvait louer les grands que par les maux dont ils ont accablé l'humanité. Eschauffé par cette pensée, et quelque satisfaction que je trouvasse du côté de mon art a traité des figures nues, j'ai pris une route différente dans mon nouvel ouvrage.» *Vide* a transcrição completa desta carta, por exemplo, em Clearly, 1999: 254.

³⁴ Cf. Patte, 1767: 175. «Des esclaves enchaînés, plus convenables pour caractériser les Princes qui font consister toute leur gloire dans l'ambition des conquêtes, auraient mal figuré autour d'un Monarque dont l'humanité est l'ame de toutes les actions.» Tradução da nossa responsabilidade.

³⁵ A forma como se encontrava desenvolvida a alegoria das quatro partes do Mundo foi muito criticada pelo escultor que discordava da mistura de «brutos» – o elefante e o cavalo – com «figuras racionais» no jogo alegórico: «[...] Podião ser as quatro Partes do Mundo figuradas todas em brutos, ou todas em figuras racionaes; e não havia de notar a incongruencia, com tanto que não houvesse aquele mixto.» Cf. Castro, 1810: 11.

os *Prizioneiros*, e varios despojos de campanha; mostram, que Portugal em diversos tempos teve gloriosos triunfos, &c.³⁶

Uma leitura atenta revela, no entanto, que uma das imagens enverga o convencional saio de penas, mantendo um dos habituais atributos das representações da América (fig. 36).

No conjunto de troféus, estandartes e outros despojos de guerra identificam-se, igualmente, as armas de Hércules, uma alusão também associada a D. José I, como herói da expulsão dos jesuítas, divulgadas nas estampas de propaganda do regime.

Interrogamo-nos sobre a razão de esta versão arcaica ter sido adotada para a praça de Lisboa, que pode sustentar-se em múltiplos fatores. Em primeiro lugar, poderemos estar perante o *momento* ideológico da corte portuguesa, expresso na arte pública, aproximando a respetiva conjuntura cultural mais da conceção absolutista de Luís XIV do que da linha seguida no tempo do *bem amado* seu sucessor. Um segundo aspeto reside na dinâmica da reconstrução e da necessidade do cumprimento do programa pombalino, onde não havia espaço a *especulações*, para usarmos um termo que Machado de Castro utiliza³⁷, prejudicadas pela pressão do tempo que sempre pairou sobre a obra. Neste sentido o pragmatismo que caracterizou a globalidade da empreitada encontraria neste domínio um novo espaço de aplicação justificando a opção. Uma vez aprovado o modelo, qualquer alteração determinando atrasos seria liminarmente rejeitada. Podemos, ainda, associar um terceiro argumento a favor da opção pelo modelo equestre: retratar D. José I como herói militar em função da Guerra dos Sete Anos, conflito em que Portugal se veria envolvido, a partir de 1762, e que poderá ter motivado a insistência nesse ambiente marcial que o monumento manifesta³⁸.

O programa escolhido parece, por outro lado, lateralizar a celebração da reconstrução da cidade, aspeto que se justificava ter outra relevância. Machado de Castro manifesta-se muito crítico a este respeito: «No que pertence à Acção, ou Feito, que nos representa o Heroe, nem pela sua Imagem, nem pelos seus acessórios, podemos alcançar este conhecimento.» Com efeito, apenas no baixo-relevo, colocado na tabela posterior do pedestal, se celebrava o contexto da reconstrução. Acrescente-se que este elemento não se encontrava previsto nos desenhos iniciais e foi concluído já depois de inaugurado o monumento.

O MONUMENTO-PORTAL

Face à exaustão do protótipo da estátua real, seria nas esculturas subalternas dispostas em torno do pedestal que se abria um maior «espaço de experimentação»³⁹, liberdade que se aprofundou, em França, nos monumentos a Luís XV⁴⁰. O caso em estudo não reflete esse novo espírito comprometido à nascença com os desenhos de Eugénio dos Santos. No plano da obra as esculturas auxiliares não foram consideradas prioritárias por Machado de Castro.

³⁶ Cf. Castro, 1775, nota 3.

³⁷ Castro, 1810: 83.

³⁸ O recurso à variante equestre viria a ser novamente seguido no projeto de monumento ao príncipe regente para o Rio de Janeiro encomendado à Royal Academy de Londres em novo contexto de conflito militar no quadro da Guerra Peninsular. Cf. Faria, 2011: 84 e ss.

³⁹ Cf. Chastel-Rousseau, 2005: 100.

⁴⁰ Cf. Rabreau, 2011: 49-50.



Fig. 36
Grupo lateral (pormenor) da estátua equestre de D. José I



Fig. 37
Grupo lateral (pormenor) da estátua equestre de D. José I

A pobreza do projeto inicial e a execução com recurso aos seus ajudantes levam a que o conjunto não constitua uma mais-valia na projeção do monumento. Mesmo assim merece a nossa atenção pelo que representa para a história da escultura em Portugal, visto tratar-se de um raro exercício de escultura sobre pedra sem precedentes, na sua escala, complexidade de composição e temática profana. A liberdade da expressão anatómica empregue nos povos vencidos (fig. 37) anuncia já um sentido naturalista de trabalho de modelo num contexto, recordemos, onde esse tipo de ensino não estava instituído, embora outra ordem mais conservadora ainda se faça sentir no dramatismo das atitudes dos prisioneiros (figs. 36 e 37) e no barroquismo dos panejamentos das estátuas do Triunfo e da Fama (fig. 38), plano estético que, reconheça-se, marcou na generalidade a obra de Machado de Castro.

No plano de perceção do conjunto, no quadro da sua família monumental, note-se a originalidade de os dois grupos alegóricos do pedestal se orientarem no mesmo sentido da escultura principal, conferindo ao conjunto uma leitura quase exclusivamente frontal. Se, por um lado, a sugerida inspiração de Eugénio dos Santos na escultura ornamental de arcos triunfais impôs esta solução de fachada, devemos, agora, sublinhar em paralelo a intencionalidade do esquema adotado.

A composição desenvolvia-se em torno da estátua equestre, elevada num alto pedestal, de altura superior à norma aplicada nas outras esculturas da série, solução encontrada para uma melhor perceção a quem entrasse em Lisboa através do rio, reforçando a ideia de que o monumento foi construído como portal da cidade orientado ao oceano. O ângulo do olhar do próprio monarca, desviado ligeiramente à direita na direção da foz do rio, reforça essa evocação marítima.

O conjunto afasta-se, neste aspeto, do modelo francês que, embora obedecendo a uma orientação global determinada pela estátua real, estimulava, em paralelo, uma leitura circular a partir da distribuição das esculturas secundárias, frequentemente dispostas nos ângulos do pedestal.

No monumento de Lisboa a ação esgotava-se, no essencial, na leitura frontal apenas tardiamente complementada pelo referido baixo-relevo, cuja escala diminuta não veio alterar-lhe a orientação: a de uma estátua de costas voltadas à cidade, sentido que ainda hoje é evidente a quem entra na praça pelo arco da Rua Augusta. De resto, toda a programação paisagística foi planeada a partir



Fig. 38
Grupo lateral (pormenor) da estátua equestre de D. José I

desse pressuposto: a praça era para ser vista do rio, e a sobreposição projetada da estátua real no fundo do arco triunfal funcionava como um monumento-portal, oferecido aos visitantes que desembarcavam.

A análise não ficaria completa se não referíssemos a fixação da efígie do marquês disposta frontalmente no pedestal, num medalhão em bronze, note-se, o mesmo material da estátua real. Este aspeto representa uma visível divergência relativamente à matriz francesa inspiradora, onde esta exposição paralela de monarca e ministro é considerada «impensável»⁴¹, à luz das convenções da época, reforçando o sentido possessivo da edificação do monumento por Pombal, numa originalidade que faria escola, sendo mais tarde repetida por Pina Manique na estátua real que o Intendente procurou dedicar a D. Maria I⁴².

Conforme o programa habitual, o conjunto foi complementado com inscrições alusivas esclarecedoras no seu conjunto, cuja redação seria confiada ao bispo de Beja, Frei Manuel do Cenáculo:

A (D) Jose I – agosto. pio, feliz Pai da Patria – porque tendo defendido as reaes prerogativas, corrigido as leis – desenvolvido o Comercio, reconstituído a milicia e as boas artes – restaurou, aformoseando-a, a Cidade completamente arrasada por um terramoto = Sob os auspicios do seu ministro, o Marquez de Pombal e por administração da Junta do Commercio, o senado e povo de Lisboa, lembrado de (taes) beneficios, no ano 1775, erigiu (este monumento).⁴³

O BAIXO-RELEVO: NEM DEUSES NEM PLEBEUS

No estudo da composição para o referido baixo-relevo do pedestal (fig. 39) Machado de Castro revela-nos, em detalhe, as várias etapas do seu *pensamento*. No exame atento do conjunto detetou a ausência de qualquer informação sobre a reconstrução da cidade destruída pelo terramoto. Nem a estátua equestre, nem os grupos laterais faziam qualquer alusão a essa ação central à qual decidiu destinar o novo elemento escultórico. Na sua conceção, «Invenção poética», como se lhe refere na *Descrição Analytica*, Machado de Castro preferiu o quadro alegórico à cena histórica. A composição reúne nas sete figuras representadas, inspiradas em Cesare Ripa, os protagonistas da reconstrução da Capital. *Generosidade Régia, Governo da República, Amor da Virtude, Comércio, Providência e Arquitetura*, solidários na recuperação da *Cidade* martirizada. Os argumentos que o escultor aduz justificando a opção merecem atenta reflexão:

Neste painel, a representar-se facto realmente historico, ficaria menos nobre; por causa de varios Actores plebeos, que deveriam entrar na scena; seria a representação mais escura, que o mesmo allegorico; não teria tanta extensão de significado, reduzindo-se a menos circunstancias; e seriam as figuras mais pequenas, e em maior número: qualidades todas que devem evitar-se, e os Mestres reprovão.

Se por vontade própria afastaria os «atores plebeus», e a própria multiplicação da figuração, sempre de complexa execução, difícil leitura na sua diminuta escala, e de expressão redutora na *lição simbólica*, Castro achava recomendável,

⁴¹ Rabreau, 1982: 31-32.

⁴² Faria, 2011: 83.

⁴³ Recorremos à tradução de Roberto Pinto, publicada no artigo de Fernandes Costa, 1921: 4.



Fig. 39
Joaquim Machado de Castro
Generosidade Régia. Baixo-relevo no plinto da
estátua equestre de D. José I

por outro lado, que a representação alegórica se realizasse sem recurso aos heróis clássicos. O escultor informa-nos que um desenho concorrente ao mesmo trabalho havia sido preterido por ter recorrido à representação de Mercúrio para simbolizar o Comércio, motivando-lhe a seguinte constatação: a «mistura de fabuloso, e symbolico tambem não agradou; nem que a hum Principe Catholico ministrassem as Divindades Gentilicas; idéa de que tem sido Camões por varios criticos accusado»⁴⁴.

A PRAÇA DO CAVALO NEGRO

Para concluirmos o presente inquérito gostaríamos de abordar um tema de grande atualidade relativo ao processo de fundição da estátua equestre. O sucesso da experiência representava um considerável grau de competência no contexto das outras nações europeias. Note-se que na referida experiência de François Saly, da estátua a Frederico V para a praça real de Copenhaga, o escultor solicitou a deslocação do fundidor francês Pierre Gor, para comandar a operação, dando nota da raridade da especialidade⁴⁵.

Os segredos da fundição a bronze obrigavam, entre outros aspetos, ao equilíbrio da respetiva liga metálica – cobre e estanho – numa proporção que ditava a tonalidade final da escultura⁴⁶. A possibilidade de na execução da estátua equestre de D. José I ter sido utilizado cobre em excesso desenvolvendo uma patina negra, a exemplo do que acontecera com o monumento a Luís XIV (Vendôme), em Paris⁴⁷, é uma hipótese a considerar, que os trabalhos de restauro em desenvolvimento poderão esclarecer.

Essa constatação poderia abrir uma via de compreensão para a expressão *the black horse square*, utilizada nos relatos contemporâneos dos viajantes ingleses, quando procuram referir-se à real praça de Lisboa, que acabaria por generalizar-se entre os súbditos britânicos.

Acrescente-se que os exames laboratoriais mais recentes sobre as ligas metálicas utilizadas nas fundições de arte do século XVIII em França, têm demonstrado um predomínio do latão, confirmando a forma pouco rigorosa como o termo «bronze» é usado para definir o material de produção dos monumentos⁴⁸. Entre os materiais arrolados para a fundição da estátua equestre portuguesa identificam-se os seguintes metais e suas quantidades: latão (240 quintais), cobre (280 quintais), «metal dos sinos» (120 quintais), etc. Nesta proporção

⁴⁴ Castro, 1810: 204.

⁴⁵ As dificuldades na fusão em bronze a um só jato das estátuas reais em França vêm descritas na obra de Pierre Patte: 32-33, que refere o novo processo criado por Pierre Gor, comissário das fundições do Arsenal, responsável pela fundição da estátua a Luís XV de Bouchardon destinada a Paris. Cf. Patte, 1767: 33, nota a.

⁴⁶ Vide sobre a questão das fundições a bronze, numa perspetiva técnica, Bewer, Bourgarit e Bassett, 2008: 33-35.

⁴⁷ Pierre Patte a propósito dos extremos cuidados postos na execução da estátua de Luís XV da autoria de Bouchardon refere a questão do necessário controlo da liga de metais a utilizar na fundição para garantir a cor ideal desejada: «Rien n'a été negligee pour procurer à cet ouvrage une supériorité sur tout ce qui avoit été fait en ce genre; jusqu'à prévoir la couleur que la bronze pourroit acquérir, lorsque les injures de l'air, par la suite, y auront fait impression, afin d'éviter les couleurs peu agréables que l'on remarque dans la plupart de nos statues en bronze. En effet, celle de Louis XIV, à la place dite de Vendôme, est devenu noir, parce qu'on a trop mis de cuivre dans son alliage; celle de Henri IV, sur le Pont-Neuf, est devenu blanchâtre, parce qu'il y avoit au contraire trop d'étain. On s'est assuré, par des expériences sur la proportion de l'alliage des différens métaux qui composent la bronze, que ce monument acquerra avec le temps, le ton d'une olive pocheteé, qui est la vrai couleur que doit avoir la bronze.» Cf. Patte, 1767: 32.

⁴⁸ Cf. Welter, 2008: 42-45.

a liga parece inclinar-se mais para o latão. Note-se, porém, a utilização generalizada do termo «bronze» na literatura da época referente à estátua equestre, pelo que se conclui que a palavra ganhou um significado mais vasto, contemplando a generalidade das ligas metálicas que incluíssem cobre, ultrapassando o rigor técnico com que deveriam ser empregues⁴⁹. A citada lista de materiais oferece a ideia de alguma *criatividade* na recolha dos materiais para a operação, sustentando o ditado popular que corria, a propósito, em Lisboa, ironizando sobre um sino de bronze aproveitado para a fundição: «Já fui sino e fui badalo; agora sou rei e cavalo.»⁵⁰

A EPOPEIA DA ESCULTURA

A oportunidade de execução de um monumento equestre constituía na época o grau máximo do ofício de escultor. Essa «Epopéia da Escultura», como a considerou Machado de Castro, representou *o momento* de mudança na sua carreira, emancipando-o da condição de ajudante do italiano Alexandre Giusti na empreitada de Mafra e permitindo-lhe iniciar um longo itinerário em permanente defesa da Arte da Escultura e do seu estatuto. O processo da execução da estátua equestre marca igualmente a criação de uma escola em Lisboa que inspiraria diretamente o ensino da disciplina na Academia Real de Belas-Artes fundada em 1836. A estátua equestre a D. José I deve igualmente ser entendida na dimensão do seu impacto no plano individual e como momento chave na história da escultura portuguesa.

⁴⁹ As análises laboratoriais realizadas no contexto do restauro do monumento atualmente em desenvolvimento esclarecerão certamente a composição da liga metálica utilizada. As primeiras notícias laboratoriais sobre a liga metálica – *latão almirantado* – utilizada na estátua equestre apontam a mesma tendência verificada nas obras francesas do século XVIII. Agradecemos ao José Ibérico Nogueira a informação desinteressadamente prestada.

⁵⁰ Lamas, 1916: 55.





CATÁLOGO

Joaquim Machado de Castro, o Escultor do Rei

ANA DUARTE RODRIGUES

O concurso para realizar a estátua equestre do rei D. José I para o centro da Praça do Comércio mudou a vida de Machado de Castro. Em 1770, Domingos da Silva Raposo, arquiteto da Casa do Risco, desafia o ajudante de Alessandro Giusti – Joaquim Machado de Castro – a concorrer, dando-lhe instruções no sentido de seguir os desenhos de Eugénio dos Santos. A 21 de março de 1771, Machado de Castro apresenta ao rei e ao marquês de Pombal um modelo de cera patinado a dourado, dado a conhecer ao público nesta exposição. A reação e a emoção do rei e do marquês perante este modelo parecem ter sido idênticas às que ainda hoje sentimos perante o perfeccionismo, o virtuosismo e o cuidado demonstrados em cada detalhe deste modelo. Machado de Castro ganha o concurso e torna-se Escultor do Rei, apesar de só ver o seu cargo oficializado em 1782 por mercê de D. Maria I.

Em junho de 1771, o escultor apresenta o modelo de barro, que é efetivamente a primeira fase do processo de execução da estátua equestre, pois o leão que se encontrava sob o cavalo, presente no desenho de Eugénio dos Santos e respeitado aquando do concurso, já não se encontra neste modelo. Depois de aprovado, no mês seguinte Machado de Castro recebe ordens para executar o modelo grande em estuque, que fica pronto a 10 de março de 1772. Mas o pedestal e os grupos laterais de pedra ocuparão a maior parte do tempo entre junho de 1772 e abril de 1775, tendo sido a estátua equestre de bronze fundida pelo método da cera perdida com um só jato a 15 de outubro de 1774.

Finalmente, no dia do aniversário do rei D. José I, uma grande festa é preparada, e com toda a pompa e circunstância ocorre a inauguração da estátua equestre, para a qual uma parafernália de objetos e opúsculos alusivos à obra do mestre foram criados. Apesar de no dia da inauguração ter sido o fundador Bartolomeu da Costa o homenageado, quem ficou para a história como o nome indissociável da primeira estátua equestre de bronze fundida com um só jato foi Machado de Castro.

Ainda que esta tenha sido a única encomenda de escultura régia, feita pelo próprio rei, existem mais umas quantas representações do rei ou da rainha vestidos à romana, traje que já tentara, sem sucesso, usar na estátua equestre.

O modelo de cera patinado a dourado, do acervo do Museu

da Cidade, para uma estátua pedestre de D. José I, já apresenta o rei vestido de herói romano, com couraça, de onde pendem fitas de couro, calçado com grevas e coroadado de louros. Na verdade, coloca-se a hipótese de se tratar de uma representação do infante D. José, filho de D. Maria I, pois apresenta semelhanças compositivas com a estátua que está no nicho da escadaria do Jardim Botânico da Ajuda.

Machado de Castro volta a utilizar esta iconografia para representar D. Maria I. A pedido do marquês de Ponte de Lima, e inicialmente para a sua Quinta da Cerca, projeta uma estátua pedestre da rainha, para a qual considerou três hipóteses: representá-la como uma Palas Pacífica, executar um retrato fiel da soberana ou vesti-la de heroína romana. Esta última ideia foi traduzida para o barro, e depois para barro pintado de branco, para dar uma noção mais próxima do resultado final, uma vez que a estátua seria realizada em pedra. A estátua que se encontra hoje à porta dos Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal representa o heroísmo dos portugueses que estenderam os seus domínios às «quatro partes do mundo», o bastão de oliveira indicando um governo pacífico e a mão direita simbolizando proteção sobre os seus domínios, representados por um globo a seus pés.

Em 1811, Machado de Castro realiza ainda um projeto para uma estátua pedestre de D. João VI para uma praça no Rio de Janeiro. A iconografia régia segue o padrão que Machado de Castro lhe inculcira e D. João VI aparece vestido de herói da República romana, oferecendo-nos uma imagem absolutamente idealizada de D. João VI. Quatro estátuas de tamanho natural representando alegorias, *Lusitânia* e *América*, na frente, *Lealdade* e *Constância*, no verso, aludem claramente aos principais domínios dos portugueses e às virtudes que o soberano deveria ter para os conquistar e manter sob a sua soberania. Orgulhando-se de, já com idade avançada, ainda continuar a dispor a sua arte ao serviço do poder real, mais do que uma assinatura Machado de Castro deixa, no rodapé da primeira página deste projeto, um testemunho: «Joaquim Machado de Castro, inv. E desenhou, tendo completado 80 anos de idade; 70 de exercícios d'Arte; e mais de 56 no Real Serviço: Em Agosto de 1811.» E, sublinhamos, o Escultor do Rei manteve-se 66 anos no Real Serviço, pois ainda viveu por mais uma década.



1
Joaquim Machado de Castro
Modelo para Uma Estátua Pedestre de D. José I
1772-1777
Cera patinada a ouro
40,5 x 23 x 20 cm
Lisboa, Museu da Cidade, inv. 288



2

Louis-Michel Van Loo e Claude-Joseph Vernet

O Marquês de Pombal Expulsando os Jesuítas

c. 1771

Oleo sobre tela

233 x 304 cm

Câmara Municipal de Oeiras



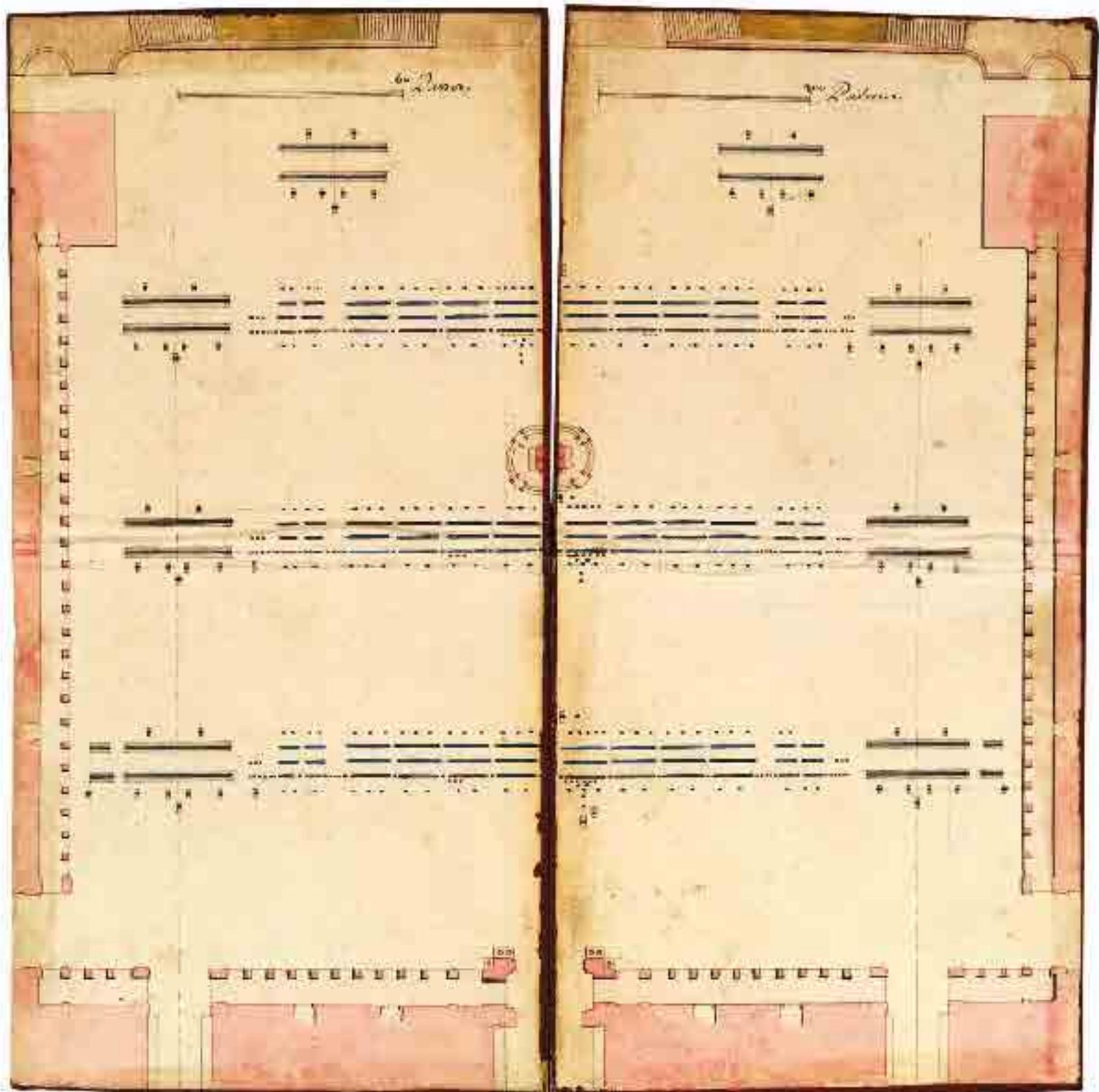
3
Joaquim Machado de Castro
Modelo para a Estátua Equestre de D. José I
1771
Cera
40 x 14 x 30 cm
Coleção particular



4
Joaquim Machado de Castro
Modelo para a Estátua Equestre de D. José I
1771
Barro cozido
40 x 14 x 30 cm
Lisboa, Museu da Cidade, inv. Esc 281

5
Joaquim Machado de Castro
e Bartolomeu da Costa
Modelo para a Estátua Equestre de D. José I
c. 1772
Bronze
90 x 75 x 33,5 cm
Lisboa, Museu Militar







- | | |
|---|--|
| <p>6
Eugénio dos Santos
<i>Planta da Praça do Comércio</i>
c. 1760
Desenho a sanguínea sobre papel
19 x 19 cm
Lisboa, Museu da Cidade, inv. MC. Des. 1808</p> | <p>7
Gaspar Fróis Machado
<i>Praça do Comércio da Cidade de Lisboa</i>
c. 1760
Gravura aguarelada
63 x 91,5 cm
Lisboa, Museu da Cidade, inv. MC. Gra. 0978</p> |
|---|--|



8

Joaquim Machado de Castro

Projeto para Uma Estátua Pedestre de D. João VI
1811

Desenho à pena e aguadas a tinta-da-china,
aguarelado a cores sobre papel

40 x 27 cm

Academia Nacional de Belas-Artes, inv. 1542a

9

Joaquim Machado de Castro

Europa

Laboratório de Joaquim Machado de Castro

Início do século XIX

Barro cozido

19 x 9,5 x 9,5 cm

Coleção Maria Augusta Burnay

10

Joaquim Machado de Castro

América

Laboratório de Joaquim Machado de Castro

Início do século XIX

Barro cozido

19 x 9,5 x 9,5 cm

Coleção Maria Augusta Burnay



A exposição ao ar livre, a relação com a água, a marcação dos eixos e a necessidade de fazer dos jardins o novo *habitat* dos deuses pagãos permitiram definir a escultura de jardim como uma família de esculturas com identidade própria que advém em grande parte dos *loci* em que se encontra.

Joaquim Machado de Castro realizou escultura de jardim para a quinta do marquês de Pombal, em Oeiras (1776), as Reais Quintas de Belém (1777-1806), a Quinta Real de Caxias (1782-1817) e a Quinta da Cerca do marquês de Ponte de Lima (1782) e ainda uns vasos de barro com festões para a Quinta Real de Queluz.

Nesta família de esculturas trabalhou em diferentes tipologias, passando pelo busto, estátua e escultura fontenária, assim como em variados materiais desde o mais nobre – o mármore – ao barro, geralmente relegado para as fases preparatórias da escultura, mas que mascarado com uma camada de tinta branca possibilitava uma artificiosa imitação da pedra. Em termos temáticos, também podemos considerar que experimentou um largo espectro iconográfico, desde a iconografia histórica, menos adequada ao contexto, até à iconografia mitológica, conforme ao princípio do *decorum*.

Depois de ter realizado em 1774 as belíssimas estátuas do deus-rio Alfeu e da ninfa Aretusa, que se transforma em fonte por intercessão de Diana, para a quinta do marquês de Pombal, em Oeiras, faz quatro bustos monumentais de poetas épicos, dois da Antiguidade – Homero e Virgílio – e dois do Renascimento – Camões e Tasso –, para enobrecerem a cascata. Constituindo um ponto focal essencial do eixo traçado desde o palácio, a Cascata dos Poetas, como então passou a chamar-se, ganhou assim em proporção, pois a altura dos bustos equilibrou a relação entre a horizontalidade e a verticalidade, ao mesmo tempo que a temática evocava a erudição e os gostos literários do proprietário.

Dependente do Ministério das Obras Públicas, o futuro da Casa da Escultura estava interligado ao do ministério, e com a morte de D. José I, em 1777, a vida do *Laboratorio* sofre um revés com o cancelamento de todas as obras públicas por ordem de D. Maria I, que encontrou os cofres reais vazios quando subiu ao trono. Foi provavelmente para garantir ocupação para os seus ajudantes que realizou umas estátuas para as Reais Quintas de Belém. O facto de em 1817 ainda se

encontrarem numas casas prova que a sua encomenda não respondia a um objetivo específico.

Para além de *Apolo* e *Diana*, dos quais temos os modelos de barro cozido do *Apolo*, de Francisco Leal Garcia, e da *Diana*, de Joaquim José Leitão, e baseando-nos num outro modelo encontrado nas reservas do MNAA – *Minerva* –, podemos atribuir ao *Laboratorio* de Machado de Castro duas estátuas que se encontram sobre o Teatro de D. Maria I, da Quinta de Belém. A investigação arquivística permite-nos colocar a hipótese de outra das esculturas realizadas para as Reais Quintas de Belém ser o *Hércules Farnesio*, que se encontra atualmente no Jardim-Museu do Instituto de Investigação Científica Tropical, pois um ajudante de Machado de Castro, João José Elveni, em 6 de agosto de 1806, encontrava-se desde há algum tempo a trabalhar num *Hércules* destinado às reais quintas (Rodrigues, 2004).

Cerca de 1782, D. Pedro III terá pedido a Machado de Castro um projeto para a cascata monumental da Quinta Real de Caxias, pois numa carta de 1 de janeiro de 1783 a Frei Manuel do Cenáculo lê-se «não me foi possível responder, como fazia tenção, por q' já nesse tempo estava no mayor labyrintho, [...] e outras couzas (de barro) p.^a a Quinta de Caxias, trabalhando se dia e noute p.^a poder servir, ainda q' não tudo». O projeto ficou para a História da Arte como um dos programas iconográficos mais interessantes de escultura de jardim no qual o escultor representa em estátuas de tamanho natural, em barro, uma *fabula*. Esta narrativa escultórica de vários episódios das *Metamorfoses* de Ovídio constitui uma preciosidade no nosso património, cujo restauro nos permite atualmente ver recuperadas as mais de vinte esculturas realizadas pelo *Laboratorio* de Machado de Castro. Em 1798 já se encontravam *in situ* o grupo de Diana com duas ninfas, um outro grupo escultórico de duas ninfas e Júpiter no sopé da cascata e, sobre a cascata, Actéon, os cães e um fauno de cada lado, equilibrando a composição. Neste período já estavam concluídos os grupos dos meninos das Quatro Estações e os dois pequenos tritões, distribuídos pelos lagos do jardim, assim como o magnífico conjunto da coluna de Hércules com os animais fantásticos dispostos em círculo à sua volta. As restantes peças, como *Ceres*, *Flora Farnesio*, *Hero*, *Leandro* e as duas figuras sedentes, provavelmente só terão sido transportadas para a Quinta depois de 1817 (Rodrigues, 2009).





Página anterior:

11
 Joaquim Machado de Castro
Diana e as Duas Ninfas
 (Modelo para a escultura da cascata
 da Quinta Real de Caxias)
Laboratorio de Joaquim Machado
 de Castro
 c. 1796
 Barro cozido
 23 x 18 x 15,8 cm
 Museu Nacional de Arte Antiga,
 inv. 97 Esc

12
 Joaquim Machado de Castro
Verão
Laboratorio de Joaquim Machado de Castro
 c. 1796
 Barro cozido
 97 x 54 x 51 cm
 Câmara Municipal de Oeiras, Quinta Real
 de Caxias



13
 Joaquim Machado de Castro
Primavera
Laboratorio de Joaquim Machado de Castro
 c. 1796
 Barro cozido
 94 x 52 x 53 cm
 Câmara Municipal de Oeiras, Quinta Real
 de Caxias

14
 Joaquim Machado de Castro
Figura Masculina Reclinada
 Réplica de Carlos Beloto realizada em 2009
 a partir do original (c. 1800) do *Laboratorio*
 de Joaquim Machado de Castro
 Poliéster patinado
 98 x 155 x 80 cm
 Câmara Municipal de Oeiras, Quinta Real
 de Caxias



15
Vaso Floreira
Fábrica do Rato
c. 1796
Faiança
58 x D. 46 cm
Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 5891
Cer

16
Vaso Floreira
Fábrica do Rato
c. 1796
Faiança
40 x D. 32 cm
Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 6901
Cer



17
Joaquim Machado de Castro, Francisco Leal
Garcia
Apolo
(Modelo para a estátua da Quinta Real
de Belém)
Laboratorio de Joaquim Machado de Castro
c. 1777
Barro cozido
34,5 x 16,5 x 10,5 cm
Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 53 Esc

18
Joaquim Machado de Castro, José Joaquim
Leitão
Diana
(Modelo para a estátua da Quinta Real
de Belém)
Laboratorio de Joaquim Machado de Castro
c. 1777
Barro cozido
34 x 12,5 x 10,5 cm
Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 54 Esc

19
Joaquim Machado de Castro
Minerva
Laboratorio de Joaquim Machado de Castro
c. 1784
Barro cozido
29 x 13 x 9,5 cm
Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 575 Esc





Joaquim Machado de Castro revela o seu pensamento sobre desenho no notável *Discurso sobre as Utilidades do Desenho*¹, encomendado pelo ministro da rainha D. Maria I e intendente-geral da Polícia, Inácio Pina Manique, como prefácio ao *Acto de Desenho*² do natural, aula inaugural da Academia do Nu em 24 de dezembro de 1785.

Afirma que a nação polida não pode deixar de procurar estabelecer academias das artes do desenho, tese sustentada desde o século XVI por Francisco de Holanda, no século XVII por Félix da Costa e por tantos outros artistas portugueses até ao século XIX. Esta ideia só terá efeito político em 1836, quando finalmente se fundam as Academias de Lisboa e do Porto por decreto régio de D. Maria II.

A prática e conhecimento do desenho são muito úteis em todo o estado e ambas as vertentes devem ser aplicados com *bom gosto*, na imitação da natureza, sustenta o escultor. O bom gosto adquire-se pelo estudo do Antigo, isto é, da arte grega e romana e dos maiores artistas italianos, da leitura dos clássicos, de Vitruvius aos tratadistas mais recentes, enquanto que a natureza, nua, como repete, constitui a base do treino ou da prática do desenho – o desenho do nu no centro da aprendizagem artística conduzindo à imitação da natureza.

Ao longo do texto refere as ciências que concorrem ao desenho, sendo claro que não limita o desenho à pura manualidade: a capacidade de entender a configuração e a beleza de todos os corpos depende também do julgamento intelectual.

Um álbum de desenhos conhecido como *Livro das Estátuas C*³, que deverá datar entre 1799 e 1816, não revela que Machado de Castro tenha tido prática do desenho do nu. Ao contrário, os desenhos do álbum constituem exemplos do método académico de aprendizagem do desenho, que aliás é descrito no *Dicionário de Escultura*⁴.

Neste álbum, Machado de Castro desenhou algumas das grandes obras de estatuária do Antigo como forma de captar a sua essência, entre as quais: *Mársias, Centauro com Cupido, Apolo Belvedere, Vénus de Médicis, Meleagro, Apolono, Ares Ludovisi, Fauno Barberini, Espinário, Lutadores, Vénus Capiglia, Pã e Dafne, Fauno do Cabrito, Atena, Porzia e Cotone, Fauno dos Pratos, Hércules*

*Farnesio e Antínoo Capitolino*⁵, trabalhando a partir de gessos em tamanho original, reduções à escala, estampas e ilustrações de tratados e ainda literatura sobre a estatuária de Roma.

De facto, o escultor estudou metodicamente as medidas, as proporções e a beleza existentes em cada uma das obras de estatuária, desenhando-as sob diferentes pontos de vista, em diferentes posições, sob uma direção luminosa definida, demonstrando o valor da obra escultórica na sua totalidade. No decurso deste trabalho reinterpretou as estátuas, dando-lhes uma tal expressividade que as aproxima do *ser humano*: as formas escultóricas surgem com um carácter próximo da realidade natural, menos idealizadas e mais humanas, definindo linhas de contorno fortes e sinuosas, acentuando frequentemente a expressão dos rostos, desenhos em que tira partido plástico de valores gráficos e plásticos e do claro-escuro. Conjugando o desenho de estátua com o desenho do nu, Machado de Castro produz desenhos com empenho criativo e, pedagogicamente, prova a presença da natureza como fonte da estatuária da Antiguidade, mostrando o «belo reunido», categoria artística que explica no *Dicionário de Escultura*⁶.

O álbum apresenta muitos outros estudos, desde cópias de estampas de estatuária de jardins até estudos anatómicos do homem, ou representações da sua estátua equestre de D. José I, desenhos para usar em ilustrações da *Descrição Analytica da Execução da Estatua Equestre*⁷. Alguns destes desenhos, destinados à gravura, mostram um desenhador de puros contornos, ao gosto neoclássico.

Ao contrário, os expressivos *Estudos anatómicos do cavalo*, alguns do natural, outros retirados de tratados, constituem um processo de estudo que se revelou fundamental na elaboração da estátua equestre.

Machado de Castro usou o desenho como registo da primeira ideia de uma escultura, tendo chegado até nós poucos estudos desta categoria do desenho, que também é raro na obra de outros artistas portugueses da sua época, à exceção de Francisco Vieira Lusitano⁸. O *Projeto para a estátua pedestre de D. João VI*⁹, não constituindo exemplo da maior qualidade gráfica, tem o valor de representar a ideia para a estátua e a evolução do pensamento plástico do escultor.

¹ Castro, 1788.

² Vide «Acto», in Castro, 1937. Vide também inscrição numa *Academia*, desenho de autor desconhecido, da coleção do MNAA: *Acto Posto por Joaq^{im} Machado de Castro em 16 de Fev.^o de 1789*. Em 1791, Cyrillo W. Machado estuda um *Atto meu (Sic)* em desenho. Vide Arruda, 1999: 19-21 e figs. 2 e 3.

³ Joaquim Machado de Castro, *Livro das Estátuas C* (publicado integralmente por Rodrigues, 2004), MNAA, inv. 960 Des.

⁴ Castro, 1937: 13-16. Vide neste dicionário outras entradas que importam ao desenho: ato, anatomia externa, antigo, belo ideal, claro-escuro, contorno, debuxo e desenho, diretor do ato, empaste, escorço, geometria, linhas de terra, manequim, modelo, morte, cor, proporções, traço.

⁵ Citamos as estátuas pela ordem de entrada no álbum. A maioria destas obras existe na coleção de escultura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, podendo, algumas, ter como proveniência a *Aula de Escultura* de Machado de Castro.

⁶ Castro, 1937.

⁷ Castro, 1975.

⁸ Vide Arruda, 2000.

⁹ Desenhos da Academia Nacional do Rio de Janeiro. Vide Macedo, 1958, fig. CXVII.

No estudo do processo criativo de um escultor, os *bozzetti* e os *modelli*, assim como os *ricordi*, realizados usualmente em barro cozido, apresentam-se como formas de modelação que nos dão uma excelente perspectiva do modo como cada artista concebia de início as suas obras através de desenhos e *bozzetti* e da maneira como, em seguida, se trabalhava nas oficinas, elaborando os *modelli* e desenvolvendo-os em peças definitivas ou até transformando-os, num caso ou noutro, num *ricordo* para estudo e posterior reprodução.

Convém distinguir a utilização mais específica dos três termos, uma vez que, nesta exposição, se apresentam, a partir da extensa lista elencada por Ana Duarte Rodrigues na sua notável dissertação de mestrado, acrescentada de alguns exemplares recentemente identificados, peças em barro cozido de Machado de Castro e do famoso *Laboratorio* que são, na sua grande maioria, *modelli*, mas é possível distinguir vários *bozzetti*, assim como alguns *modelli* que foram transformados em *ricordi*. Assim, o termo *bozzetto* (esboceto) é aplicado à forma de registo de uma primeira ideia de um artista, trabalhando o barro de forma rápida, podendo apresentar-se com algum grau de acabamento e assumindo variantes relativamente à solução final que virá a ser encontrada, enquanto o termo *modello* se refere a uma versão mais adiantada e pormenorizada da ideia original, definindo a solução final, que era muitas vezes utilizada para obter a aceitação do comitente e que fora em parte produzida pelo artista principal envolvido na sua feitura. O próprio Joaquim Machado de Castro, no seu *Dicionário de Escultura*, define «modelo» como «o exemplar que serve de guia às Estátuas, que por elle se executão em *marmore*, em *madeira* e em *metal*» (cf. Castro, 1937: 56). Finalmente, *ricordo*, um termo menos empregue e que poderemos traduzir por «lembrança», refere-se a uma peça produzida como pequena cópia depois da conclusão da obra, para registo na oficina, sendo utilizada no ensino e para a realização de eventuais e posteriores cópias da peça definitiva.

Um exemplo perfeito e documentado de *modello* de Joaquim Machado de Castro, ainda anterior à criação do *Laboratorio*, a 1 de janeiro de 1772, é o da estátua equestre de D. José I, realizado em poucos meses, em terracota, a partir de um primeiro modelo em cera, que fora apresentado ao monarca a 21 de março de 1771, no âmbito do concurso que opusera o escultor a um concorrente italiano. Apresenta-se, nesta exposição, o modelo em cera patinada a ouro que terá sido então escolhido por D. José I, que mostra a solução imposta pelo desenho de Eugénio dos Santos, de que o escultor conseguiu libertar-se, como se vê no modelo em terracota, igualmente

presente. Este viria a receber, por sua vez, a aprovação do rei a 10 de julho do mesmo ano. O grande monumento público que dele nasceria iria marcar toda a carreira subsequente do escultor, enquadrada, a partir da execução do mesmo, no *Laboratorio*, misto de oficina e aula.

No que toca aos dois modelos em terracota que se apresentam da estátua pedestre de D. Maria I, realizados cerca de 1793, descortinamos um verdadeiro *modello*, de maiores dimensões, que se define como ideia desenvolvida, destinada a eventual apreciação por parte da entidade comitente, e uma versão de menores dimensões, pintada de branco, que nos parece ser, de facto, um *ricordo* da obra final, realizada em mármore. Machado de Castro tinha elaborado, anos antes, um *modello* para uma estátua de Minerva, que se apresenta na exposição, em que ensaiou a pose majestática que atribui à rainha, ela própria exaltada no seu retrato como protetora das Ciências e das Artes, tal como a deusa da sabedoria.

Um caso particularmente interessante de sequência completa do esboceto ao modelo e à «lembrança» é o da *Santa Teresa de Ávila* destinada a um dos nichos da fachada da Basílica da Estrela, para a qual possuímos um interessante *bozzetto* (MNAA, inv. 90 Esc), primeira ideia com modelação de grande frescura, em que a pose da figura está invertida face à opção finalmente realizada, e um *modello* que acabou por ser transformado num *ricordo* policromado (peça da coleção de António Miranda).

A série de *bozzetti* e *modelli* para a Basílica da Estrela, quer para as esculturas monumentais da fachada, quer para as do vestíbulo (José e Maria), em cuja conceção o escultor e o *Laboratorio* estiveram envolvidos de 1781 a 1784, está particularmente bem documentada na exposição e permite surpreender a evolução da «maneira» do artista e dos seus colaboradores num momento de grande maturidade da oficina, em que o preciosismo da retórica *rocaille*, ainda patente na estátua equestre e sobretudo na imaginária devocional em madeira destinada ao altar, se disciplina num processo de aproximação progressiva ao que o próprio escultor designa, no seu *Dicionário de Escultura*, de ideal do «belo reunido», sem concessões ao que denuncia como exageros da imitação do Antigo no tocante aos panejamentos (uma vez que estes «concorrem para expressar o dito fogo» ou «vivacidade e energia com que se expressão as figuras»), e abraçando com entusiasmo a categoria da «Graça», esse «dom do Ceo» que «não pode ser ensinado» e se tornaria um dos traços marcantes da *imagem virtuosa* produzida sob a égide do artista (cf. Castro, 1937: 23-24, 47-48 e 50). Essa evolução estilística para um «modo» eclético que absorve controladamente diferentes «maneiras»

do seu tempo, que o escultor bem conhece e caracteriza com acuidade no seu *Dicionário de Escultura*, está também patente no referido retrato de D. Maria I e culminaria na estatuária realizada para o Palácio da Ajuda (de que se apresenta o *modello* para a *Generosidade Régia*), em que, de modo evidente, se sente uma clara interiorização do que o escultor define, nesse mesmo *Dicionário*, como uma das aceções de «Sublime», ou seja, quando «se refere a facto Histórico, em cuja representação o Artista deve usar do *Grande Género*, ou Género *sublime*» (cf. Castro, 1937: 63). A substituição definitiva dos maneirismos rococó por alusões alegóricas fundamentadas num aturado estudo das fontes clássicas tem a sua plena expressão na estátua intitulada *Conselho*, para o mesmo palácio, em que se destaca uma subtil referência à Prudência na figura de três cabeças (lobo, leão e cão, referindo-se ao passado, presente e futuro) sobre um plinto.

Da série relativa à Basílica da Estrela apresentam-se os elegantes *modelli* da *Fé*, da *Devoção*, da *Gratidão* e da *Liberalidade*, que se destinavam a enquadrar a composição central (a dedicatória do templo ao Sagrado Coração de Jesus pela rainha D. Maria I, apresentada por anjos que seguram o escudo com o nome da soberana e um rolo com a palavra «Dedicat»), assim como o já referido esboço para *Santa Teresa de Ávila* e, ainda, o esboço para *São João da Cruz*, destinados aos nichos da fachada, mas ainda nas suas formulações iniciais, mais contidas, longe das soluções finais, francamente mais arrebatadas.

Apresentam-se, ainda, dois *modelli* para imagens em madeira policromada destinadas aos altares do interior da basílica, de escala completamente distinta das imagens de exterior, modelos realizados entre 1784 e 1789, o de *Santa Teresa de Ávila* e o de *Santa Verónica*, o primeiro dos quais foi atribuído a um dos colaboradores da oficina, Alexandre Gomes. Aliás, mostra-se uma série de *bozzetti* e *modelli* realizados por diversos colaboradores do *Laboratorio*, num esforço de caracterização diferencial das «maneiras» desses vários discípulos de Machado de Castro, de Nicolau José Possolo (*Fortaleza*) a Francisco de Assis Rodrigues (*São Julião* e *Santa Basilissa*), passando por

Nicolau Vilela (um anjo), Faustino José Rodrigues (*São Mateus* e um apóstolo não identificado), o já citado Alexandre Gomes (um santo) e Francisco Leal Garcia (*São Francisco Xavier*, paramentado, a que falta o crucifixo).

É igualmente interessante surpreender o trabalho de conceção artística no seio do *Laboratorio* na resposta a um outro tipo de encomenda régia, desta feita para um ambiente profano: as esculturas mitológicas em terracota do jardim da Quinta Real de Caxias, inspiradas nas *Metamorfoses* de Ovídio, hoje recuperadas depois de anos de abandono e destruição e até de desaparecimento. Salienta-se o *modello* do grupo *Diana e as Duas Ninfas*, destinado a uma cenografia narrativa da história de Actéon ainda discernível em fotografias antigas. Investigações recentes localizam o grupo na Quinta em 1783, embora não na posição que hoje ocupa. As três figuras (em que a deusa difere ligeiramente da realização final) são surpreendidas em gestualidade delicada e amaneirada, própria da expressão dos sentimentos de despreocupação que rodeiam a preparação do banho de Diana e que antecedem a surpresa causada pela aparição inoportuna do caçador Actéon, que a vingança da deusa irá transformar em presa caçada. Alguns anos antes, em 1777, dois colaboradores do *Laboratorio*, Francisco Leal Garcia e José Joaquim Leitão, haviam produzido dois modelos dos filhos de Júpiter e Latona, que se apresentam, respetivamente *Apolo* e *Diana*.

Existem muitos outros *modelli* em terracota produzidos pelo prolífico escultor e pelos seus colaboradores do *Laboratório*, como o que realizou para o Chafariz do Loreto (*Neptuno entre o Rio Tibre e o Rio Tejo*), ou a personificação dos continentes Europa e América, no tocante a obras de temática profana ou mitológica, ou ainda uma panóplia de figuras devocionais, em que se destaca o *Apostolado*, recentemente identificado nas reservas do Museu Nacional de Arte Antiga. Terá, pois, de ser continuado o esforço de investigação que está na base desta oportuna exposição, para que seja prestado o devido reconhecimento historiográfico a uma oficina que se encontra na génese da grande tradição académica da escultura portuguesa nos séculos XIX e XX.

ICONOLOGIA

COMPRA 7.9. DI 15.223
CESARE RIPA
PER VGINO

Cavalier de'Santi Mauritio, & Lazaro,

DIVISA IN TRE LIBRI:

Ne i quali si esprimono varie Imagini di Virtù, Vitij, Passioni humane,
Affetti, Atti, Discipline, Humori, Elementi, Corpi Celesti,
Prouincie d'Italia, Fiumi, & altre materie infinite
vtili ad ogni stato di Persone.

AMPLIATA DAL SIG. CAVALIERE 125949

GIO: ZARATINO CASTELLINI ROMANO;

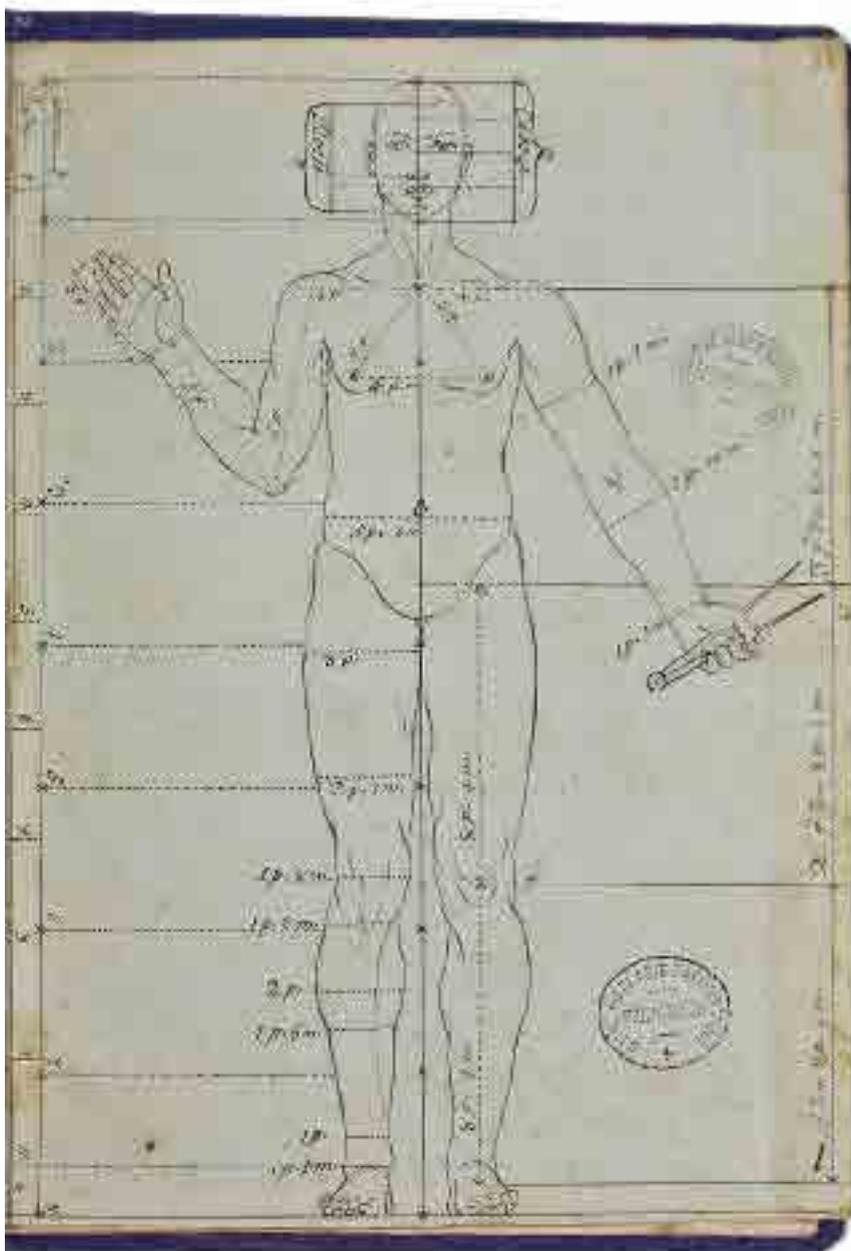
In questa vltima edizione di Imagini, & Discorsi, con Indici
copiosi, & ricorretta.



IN VENETIA, M. DC. LXIX.

Appresso Nicolò Pezzana.

CON LICENZA DE' SUPERIORI, ET PRIVILEGIO.



21

Joaquim Machado de Castro

Proporções do Corpo Humano

(in *Método Breve para Saber as Principais Proporções do Corpo Humano*)

Desenho à pena a tinta-da-china sobre papel

Academia Nacional de Belas-Artes, ms. xx-8-21

138



24

Joaquim Machado de Castro

Alegoria das Belas-Artes

c. 1800

Desenho à pena a tinta castanha com subjacente e quadrícula a lápis sobre papel

17,6 x 22 cm

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1130 Des

140



25
 Joaquim Machado de Castro
São Pedro
 1787-1788
 Desenho à pena a tinta-da-china com subjacente a lápis sobre papel
 30,6 x 20,4 cm
 Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 2824 Des



26
 Joaquim Machado de Castro
Santa Catarina
 1770-1800
 Desenho a tinta castanha com subjacente a lápis sobre papel
 18,7 x 12,6 cm
 Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1133 Des



27
 Joaquim Machado de Castro
São Pedro de Alcântara
 1787-1788
 Desenho a lápis e à pena a tinta castanha sobre papel
 18,3 x 12,4 cm
 Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 671 Des



28
 Joaquim Machado de Castro
São Maurício
 1760
 Desenho à pena a tinta castanha com subjacente a lápis sobre papel
 18,1 x 11,2 cm
 Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 643 Des

Até sempre, q' esta a revista do Brasil, para a Academia de Belas Artes de Lisboa - 1770-1800
a. 17. século



31

Joaquim Machado de Castro

Alegoria da Escultura

(in *Livro de Estátuas C*)

1770-1800

Desenho a lápis negro

26,9 x 20,2 cm

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1152/2 Des



32

Joaquim Machado de Castro

Sagrado Coração de Jesus

1781-1784

Desenho à pena a tinta-da-china e sanguínea
com quadrícula a lápis sobre papel

29,9 x 18,4 cm

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 88o Des



33
Sagrado Coração de Jesus
 (Modelo para o relevo da fachada da Basílica da Estrela)
 Laboratorio de Joaquim Machado de Castro
 1781-1784
 Gesso policromado
 30,5 x 18,5 x 5 cm
 Lisboa, Museu da Cidade, MC. Esc. 0667



34
Sagrado Coração de Jesus
 Laboratorio de Joaquim Machado de Castro
 1781-1784
 Barro policromado e dourado
 169 x 95,5 cm
 Lisboa, Basílica da Estrela

35
Sagrado Coração de Jesus
 Laboratorio de Joaquim Machado de Castro
 1781-1784
 Pedra de lioz
 Lisboa, Basílica da Estrela (fachada)



Quando em 1836 se fundou a Academia de Belas-Artes de Lisboa, inventariaram-se individualmente os espólios dos diferentes organismos públicos que lhe deram origem. A necessidade de fazer constar com precisão todos os objetos e utensílios existentes torna particularmente evidente o diminuto número de moldes de taceiros. Contavam-se então apenas 26, num universo de mais de mil modelos sendo que, em todo caso, eram pertença da antiga Repartição de Obras Públicas e não do *Laboratorio de Escultura*. Esta circunstância suporta a teoria de que a maioria dos modelos existentes eram exemplares únicos, resultantes da laboração artística, até porque nos primeiros anos de funcionamento da Academia eram particularmente insistentes as queixas quanto à falta de estátuas. Por esta via (razão?) se depreende que este extenso conjunto de objetos era relativamente inútil para o ensino artístico neoclássico e que os modelos existentes eram na sua maioria atribuíveis não só a Machado de Castro mas também a outros vultos da escultura portuguesa coeva. Uma importante nota na relação de objetos pertencentes ao *Laboratorio de Escultura* dá-nos conta de que a nova aula continuou a gerir o seu antigo espólio¹. Esta situação demonstra que a anexação à Academia não alterou a complicidade existente entre *Laboratorio*, *Aula* e *Acervo*, até porque o recém-empossado professor Proprietário de Escultura centralizou na sua tutela todas estas repartições. Indiretamente, esta ligação umbilical dá sentido a um rastro de modelos de gesso que se foram acumulando no decurso da atividade prática dos estaleiros de obras do Convento de Mafra e do Palácio da Ajuda, mas também na Academia de Belas-Artes de Lisboa. Francisco de Assis Rodrigues daria seguimento a este precedente, tendo deixado como último depósito a decoração do Teatro Nacional D. Maria II, que fora justamente a derradeira comissão do *Laboratorio de Escultura*. A previsível morte do *Laboratorio de Escultura* ocorreu com a emancipação da oficina de moldagens na década de 60 e teve como pano de fundo a vontade de se fundar um museu de escultura comparada que reabilitaria a importância do espólio de modelos acumulados.

¹ Este inventário dado a conhecer recentemente por Alberto Faria foi provavelmente executado em 1836, dado o grau de detalhe com que são conhecidos os objetos afetos a cada organismo público (Faria, A., 2008: 141).

Uma das mais antigas peças desta coleção é uma pequena réplica da conhecida *Flora Farnesio* executada por Giusti e que foi provavelmente o primeiro contacto que Machado de Castro teve com as estátuas da Antiguidade clássica. Este modelo serviu de base à escultura em pedra que hoje encontramos no jardim do Museu Nacional de Arte Antiga e que chegou a estar guardada no Palácio da Ajuda. A atribuição é feita com base numa referência do pintor Joaquim Rafael que, na qualidade de primeiro pintor da Real Obra, teve a responsabilidade de zelar pelo «tillheiro» onde se acharam depositadas esta e outras estátuas². Este exemplar serve também para contextualizar uma réplica executada por Machado de Castro para a Quinta Real de Caxias que, de algum modo, expande a importância nunca verdadeiramente reconhecida ao ensino ministrado por Giusti e que José Fernandes Pereira corretamente intuiu³. Um valorativo à cultura artística do mestre português é demonstrado pela correção da assimetria que Giusti hereticamente havia copiado de uma estampa de François Perrier⁴. Em 1817 o escultor português voltaria a acalantar o gosto pelo Antigo executando um *Hércules Farnesio* que se encontra no atual Jardim-Museu Agrícola Tropical e que foi identificado por Ana Duarte Rodrigues⁵. No mesmo local encontramos ainda um *Fauno Dançante* que ousamos atribuir à mesma campanha de obras com base em notórias afinidades formais, materiais e de escala. Contrariamente à *Flora Farnesio*, é particularmente evidente que estes dois últimos exemplares foram copiados a partir de reproduções tridimensionais que podiam, por exemplo, ser vistas no Palácio Fronteira e no de Queluz⁶. O facto de não se terem copiado

² O primeiro pedido de Joaquim Rafael para que uma *Flora* e um *Hércules* da autoria de Giusti ingressassem na Academia data de 11 de novembro de 1837. No entanto, a autorização para o seu ingresso só chegaria no dia 28 de agosto de 1851 (Academia Nacional de Belas-Artes (ANBA), Atas da Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1836 a 1837, cota 6; Atas da Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1851 a 1856, cota 10).

³ Pereira, 1994.

⁴ Perrier, 1638, fl. 62.

⁵ Rodrigues, 2004.

⁶ Nesta data já existia uma cópia de chumbo do *Fauno Dançante*, no Palácio Fronteira, em Benfica, e uma réplica no mesmo material de um *Hércules Farnesio*, no Palácio de Queluz. Deve-se contudo realçar que não existem

outros exemplares mais conhecidos, que se reporta haverem sido encomendados por D. João V, leva-nos a questionar sobre a repercussão que esta coleção teve na obra de Machado de Castro⁷. O inventário realizado na Academia de Belas-Artes de Lisboa em 1836 também não esclarece esta questão porque as descrições dos modelos de gesso são particularmente vagas, tornando pouco viável qualquer correspondência direta com o espólio guardado hoje na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. A descrição das figuras modeladas em barro foi notoriamente mais detalhada, destacando-se por entre um séquito de figuras da liturgia católica e de presépios duas terracotas com dimensões distintas de uma estátua da rainha D. Maria I e um retrato em baixo-relevo do marquês de Pombal. No mesmo material é ainda referida uma *Caridade* que pode bem ter sido confundida com uma *Generosidade* que ainda hoje se conserva. A estátua equestre de D. José I terá passado despercebida; no entanto, a sua existência é comprovada por uma rubrica contabilística de março de 1840 onde se anota a compra de «42 covados de panninho verde para as cortinas da Cupula que cobre o Modêlo da Estatuia Equestre, existente na Aula de Esculptura»⁸. Mais do que assinalar a importância desta obra, esta referência dá-nos conta da admiração que Francisco de Assis Rodrigues sentia por Machado de Castro e que pode também ser aferida por uma entrada no seu dicionário de escultura para a palavra «modelo»:

«Os escultores fazem modelos pequenos de barro, cera ou gesso ou mesmo de tamanho natural que lhes servem de guia. Nos museus ou gabinetes de curiosidades guardam-se com muita estimação os pequenos modelos em barro cozido ou outros materiais, feitos por artistas notáveis.»⁹

Esta afetuosa descrição não esconde as limitações que o espólio oferecia para o ensino nem a falta de interesse que

motivava no público em geral como se pode depreender da ausência de licitações para os modelos da *Fé*, *Conselho*, *Gratidão* e *Generosidade* na Exposição Filantrópica realizada em 1851¹⁰. Sintomaticamente, estes mesmos exemplares seriam espontaneamente oferecidos à Academia em 1864 pelo mesmo expositor ou um seu familiar. Na nota de agradecimento enviada ao doador João José Lopes, Holstein queixa-se de uma desconsiderada pintura branca que os revestia, aludindo certamente aos modelos da *Santa Teresa* e do *São João Evangelista* que medem também 75 cm, mas que são dourados e não brancos¹¹. Por outro lado, isto justificaria o cromatismo que o *Conselho* hoje apresenta e que pode resultar de uma tentativa falhada de «restauro».

A morte precoce do visconde Holstein em 1878 provocou uma mudança na gestão das coleções da Academia, fazendo com que o antigo espólio do *Laboratorio de Escultura* não chegasse a ter lugar na galeria de reproduções modernas e clássicas do Museu de Belas-Artes e Arqueologia, fundado em 1884. Neste sentido, os modelos de Machado de Castro não conseguiram ser mais do que uma «galeria de curiosidades», tendo por isso mesmo o século XIX perpetuado a glorificação já anteriormente conferida ao fundidor da estátua equestre de D. José I. Isto porque o engenho concebido por Bartolomeu da Costa para transportar e elevar a referida estátua alcançou o estatuto de objeto de museológico em 1836, no Conservatório de Artes e Ofícios¹². Não obstante, o tempo depurou a importância que os contributos de uns e outros prestaram à cultura portuguesa e, por isso, aquela que foi outrora a mais desconsiderada de todas as coleções é hoje a mais valiosa possessão da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, conglomerando os espólios não só do *Laboratorio de Escultura* mas também do Colégio Português de Belas-Artes de Roma, da Academia do Nu, da Academia da Ajuda, da Casa do Risco e da Aula Pública de Desenho.

provas documentais que relacionem estas moldagens com esculturas de Machado de Castro.

⁷ Reporta-se que com o intuito de fundar uma Academia, D. João V mandou vir os seguintes exemplares de Itália: a *Vênus de Medicis*, o *Apolo Belvedere*, o *Laoconte*, entre outros (Pereira, 2000: 27).

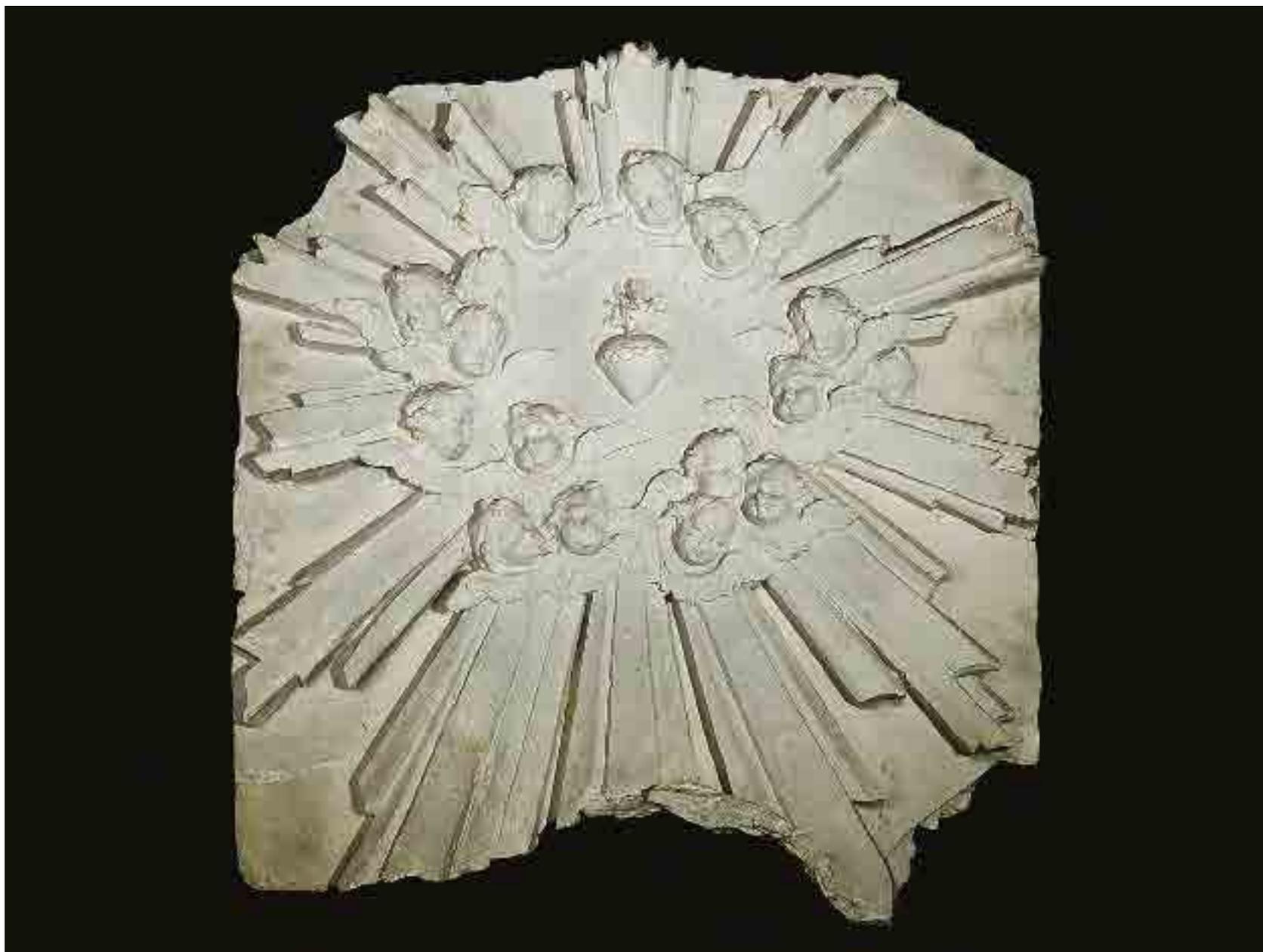
⁸ ANBA, Livro de Receita e Despesa da Academia das Bellas Artes (1837-1844), cota 38.

⁹ Rodrigues, 1875: 261.

¹⁰ Este conjunto de modelos foi posto à venda por José Joaquim Lopes com um preço de 96\$000 réis (Sousa, 1851: 32.).

¹¹ Arquivo Histórico da Biblioteca da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Livros de Correspondências, Registo de Portarias 1863-70, 10 de junho de 1864.

¹² Custódio, 1991: 25-26.



36
Sagrado Coração de Jesus
Laboratório de Joaquim Machado de Castro
Finais do século XVIII
Gesso
83 x 77 x 9 cm
Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa, inv. RLV 239



37
Devoção
Laboratório de Joaquim Machado de Castro
Finais do século XVIII
Gesso
82 x 40 x 30 cm
Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa, inv. FGH 030



38
Fé
Laboratório de Joaquim Machado de Castro
Finais do século XVIII
Gesso
76,5 x 39 x 27 cm
Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa, inv. CRR 105



39
Joaquim Machado de Castro,
Nicolau José Possolo
Fortaleza
Laboratorio de Joaquim Machado de Castro
1781-1784
Barro cozido
34 x 13,5 x 9,5 cm
Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 55 Esc



40
Joaquim Machado de Castro,
Nicolau Vilela
Anjo
Laboratorio de Joaquim Machado de Castro
1781-1784
Barro cozido
23,2 x 11 x 6,8 cm
Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 94 Esc



41
Joaquim Machado de Castro,
Francisco Leal Garcia
Padre
Laboratorio de Joaquim Machado de Castro
1771-1807
Barro cozido
22,5 x 12,3 x 6,5 cm
Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 68 Esc



42
Joaquim Machado de Castro,
Alexandre Gomes
Santo
Laboratorio de Joaquim Machado de Castro
1771-1807
Barro cozido
25,4 x 11,8 x 11,3 cm
Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 69 Esc



43
Joaquim Machado de Castro,
Faustino José Rodrigues
São Mateus
Laboratorio de Joaquim Machado de Castro
1781-1807
Barro cozido
22 x 12,5 x 7,5 cm
Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 70 Esc



44
Joaquim Machado de Castro,
Faustino José Rodrigues
Apóstolo
Laboratorio de Joaquim Machado de Castro
1781-1807
Barro cozido
22,8 x 9,3 x 8,5 cm
Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 79 Esc



45
Joaquim Machado de Castro,
Francisco de Assis Rodrigues
Santa Basilissa
Laboratorio de Joaquim Machado de Castro
c. 1815
Barro cozido
36 x 15 x 12,3 cm
Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 241 Esc



46
Joaquim Machado de Castro,
Francisco de Assis Rodrigues
São Julião
Laboratorio de Joaquim Machado de Castro
c. 1815
Barro cozido
36,5 x 15 x 12 cm
Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 240 Esc



47
Joaquim Machado de Castro
Caridade
Laboratorio de Joaquim Machado de Castro
c. 1781-1807
Barro cozido
31 x 15 x 9 cm
Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 63 Esc



48

Virgem Imaculada

Laboratório de Joaquim Machado de Castro

Início do século XIX

Madeira dourada, prateada, estofada e polichromada

235 x 85 x 65,5 cm

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 2475 Esc

Moldada no protótipo da praça real francesa, atualizada na configuração da Praça Luís XV (hoje Praça da Concórdia) em Paris, que acolhia a estátua do monarca, da responsabilidade de Bouchardon (1763), a Real Praça do Comércio entronca nesta genealogia morfológica.

Na axialidade do espaço e na sua simbólica representativa eleva-se em majestade o monumento a D. José I (1714-1777). Tributo e celebração do titânico empreendimento da reconstrução da cidade pós-terramoto sob o protagonismo inflexível do marquês de Pombal, a estátua régia convoca a apoteose do projeto, renovando o contrato social que o regime absolutista, na desinência do despotismo iluminado, quis ver metaforicamente sufragado. Tutor do plano da reedificação da capital do reino, patrocinou a exaltação aúlica, no levantamento da estátua emblemática e consecratória da monumental operação urbanística, que, porém, tinha a sua assinatura, num desígnio mobilizador de transformação da cidade e do país. Providencialista na declinação exaltatória, reportado imagetivamente ao medalhão, tardiamente aposto no pedestal, Pombal, na sua superlativa dimensão de estadista, equivalente às grandes figuras da Antiguidade, é o herói perante um rei ausente.

Em Machado de Castro se identificava o artista mais bem preparado para cumprir um projeto, que tivera uma origem e um desenvolvimento, que não controlou. A proposta matricial de Eugénio dos Santos (1759) caiu nas suas mãos, irremediavelmente blindada. Com a resistência, que lhe foi permitida, alicerçada numa carreira perseverante, desenvolvida na Escola de Mafra e estruturada em cânones do discurso tardo-barroco, acabou por cumprir com disciplina e brio a encomenda, que se quis célere na sua execução. A *Descrição Analytica da Execução da Estatua Equestre*, que vem a dar à estampa, anos mais tarde, em 1810, reflete as vicissitudes que atravessaram

a execução, pontuando a análise programática que a envolve. Constitui, mesmo no plano europeu, uma publicação excepcional de valor estético, artístico e testemunhal de um artista em conflito latente com a envolvente social e cultural, que julga incapaz de situar o talento e a capacidade doutrinal, que se esforçou por demonstrar. De facto, fiel a si próprio, não revelou condições para assimilar as fraturantes propostas de linguagem que o neoclassicismo introduziu, nomeadamente, na agenda da criação escultórica. A obra torna-se incontornável pela impressiva demonstração de um voluntarismo formativo, com que visa superar a ausência de formação académica, e, com vulnerabilidade, sem os ensinamentos que poderia recolher no estrangeiro.

Por outro lado, de modo dramático para Machado de Castro, acabou por ser a retumbante fundição de um só jato que veio a obter os maiores elogios, e até a recompensa real, por tal proeza técnica. O tenente-coronel Bartolomeu da Costa arrecadou, perante o júbilo nacional, fama e reconhecimento, que ensombrou a notável prestação do escultor – a dilemática oposição entre arte e técnica possibilitou-lhe esgrimir os argumentos da superioridade da «arte» sobre a «fundição», a que naquele livro dá ênfase, e onde prolongou o debate estético.

As placas de cobre, marfim e *biscuit*, estas últimas resultado da experiência do fabrico de porcelana em que Bartolomeu da Costa esteve envolvido, reproduzindo a maquinaria do seu transporte, que na altura foram executadas, alusivas à inauguração, amplificam a parafernália técnica da colocação da estátua no seu lugar, no centro da praça, revelando uma *memorabilia* de clara intenção propagandística.

Raramente entre nós se glosou, exaltou e celebrou um monumento e os seus promotores, como o que foi erigido do Terreiro do Paço em 1775. É surpreendente o que em diferentes línguas (espanhol, francês, italiano, latim, grego, hebreu) sai

dos prelos, na época, em registo perifrástico: élogos, sonetos, orações gratulatórias, epigramas, epístolas, panegíricos, narrações de aplausos, júbilos, aplausos, ditos métricos, odes (uma delas da autoria do próprio Machado de Castro) e até um sacrifício métrico à inauguração da colossal estátua equestre.

A narração de um jesuíta anónimo, «testemunha ocular do acontecimento», constitui um relato razoavelmente fiável do cerimonial, inscrevendo aspetos preciosos, como todo o percurso do transporte épico da estátua desde a Real Fundição a Santa Clara até ao Terreiro do Paço. Aproveita, inclusivamente, para desmontar as medidas populistas como o pagamento dos ordenados das praças em atraso e a distribuição de vinho: «as providencias ou dispozições deste Marques sempre tiveram mais de estrondozas p.^a as espalhar a fama, q. na realid.e em beneficio comum do Povo». É mesmo bastante crítico para com as designadas fontes de financiamento dos festejos que insinuatamente considera de opulentos, recaindo o pagamento das gravosas despesas por diferentes órgãos nomeadamente pela Casa dos Vinte e Quatro e Junta do Comércio. Subsiste um documento gráfico de especial relevo com a análise das despesas efetuadas, com pormenores pouco usuais, na prestação de despesas públicas, o célebre «Mapa das Despesas».

O Senado da Câmara de Lisboa, presidido pelo 2.º marquês de Pombal, Henrique José de Carvalho e Melo (1742-1812), empolou a sua participação na organização de festas, bailes, concertos e corridas de touros, de que nos ficaram registos e memoriais atestando regozijo e participação popular nos rituais de divertimento. Será porventura a *Narração dos Aplausos... onde também Se Expõem as Allegorias dos Carros e Figuras e Tudo o Mais Concernente as Ditas Festas*, publicada em 1775 e da autoria de Domingos Caldas Barbosa (1738-1800), que enuncia o programa coreográfico da cerimónia, com extraordinária acuidade. Admite-se que possa ter sido ele

o responsável pela orquestração cénica efémera e apoteose iconográfica, que reporta, no fulgor e na conceção, à embaixada ao Papa do marquês de Fontes, no período joanino – os carros alegóricos regem-se pelos mesmos parâmetros de triunfalismo da epopeia das Descobertas. Os grupos escultóricos laterais da estátua, a *Fama* e o *Triunfo*, enquadram-se, igualmente, dentro do mesmo reportório iconográfico: a temática imperial procurava validar-se. Admite-se também que Giacomo Azzolini (1723-1791), arquiteto cenógrafo, se terá ocupado do delineamento artístico, tendo o padre Policarpo Crisóstomo moldado algumas estátuas alegóricas, segundo nos diz Cyrillo Volkmar Machado.

Neste enquadramento se inclui o serviço, dito da Companhia das Índias (porcelana chinesa de exportação, do período Chi'en-Lung), encomendado para as festividades através do marquês de Marialva, estribeiro-mor do rei, e possuidor de um destes serviços, com decoração floral e heráldica, muito elegante. Foi feita uma gravura com o desenho esquemático do monumento equestre para ser pintado nas inúmeras peças que o constituem – sinalização ilustrativa que denota propósitos sumptuários e de comunicação, em registo de perpetuação do acontecimento. Singular é o *Mapa de Toda a Despesa, Que Fez o Senado da Câmara...*, diagrama caligráfico e desenho a tinta da China, de M. G. Vieira, com delicado ornamento mariano. A parafernália exponencia-se e citem-se as medalhas, os leques, do fabrico da Real Manufatura do Rato, que incorporam a representação da estátua equestre; os relógios, que têm a mesma imagem reproduzida; igualmente, nas gravuras (cf. a que foi executada por Carneiro da Silva) encontramos outro instrumento de disseminação de largo espectro, que atinge vários segmentos de público e cuja fortuna crítica se prolongará em edições de centenário ou ilustrações ocasionais de periódicos.



49

Autor desconhecido

Retrato de Joaquim Machado de Castro

c. 1790

Óleo sobre pergaminho

25 x 21 cm

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1050 Pint



50

José Caetano Cyriaco

Cortejo na Praça do Comércio

1794

Óleo sobre tela

60,2 cm x 107,5 cm

Museu Nacional dos Coches, HD0036





Páginas anteriores:

51

Estátua Equestre de D. José I

Meados do século XIX

Gesso

96 x 76 x 47,5 cm

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 785 Esc

52

Generosidade Régia

(a partir do baixo-relevo da base
da estátua equestre de D. José I)

Meados do século XIX

Gesso

80,5 x 96,5 x 21 cm

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 786 Esc



Inv. 1748

53

Joaquim Machado de Castro

Generosidade Régia

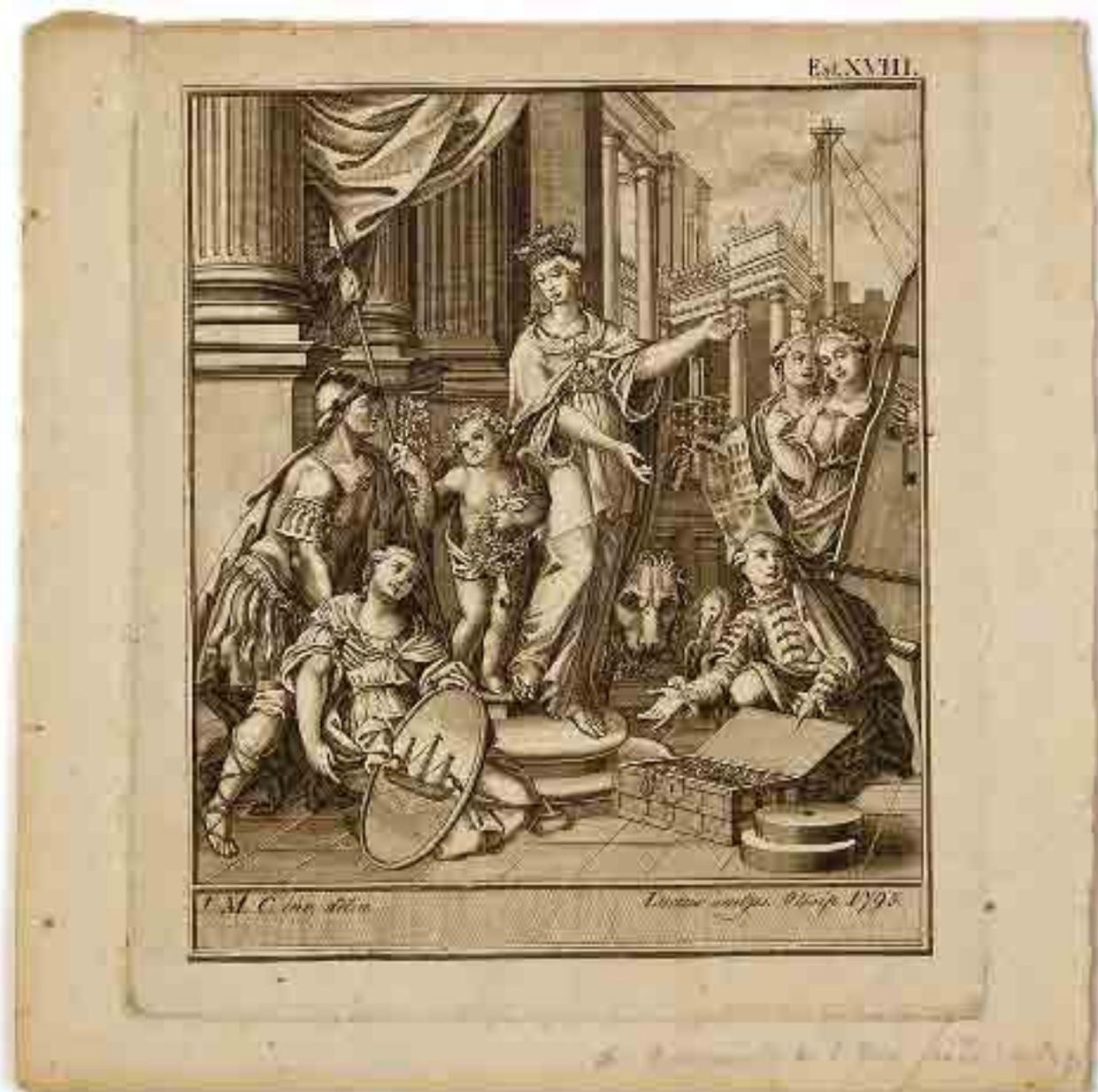
(a partir do baixo-relevo da base da estátua
equestre de D. José I)

c. 1793

Desenho a lápis negro sobre papel

26,9 x 20,2 cm

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1748 Des



54
Joaquim Machado de Castro,
José Lúcio da Costa
Generosidade Régia
Gravura a buril
1793
21,5 x 21,5 cm
Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 14075 Grav





Páginas anteriores:

55

Fama

(a partir do grupo escultórico da base da
estátua equestre de D. José I)

Meados do século XIX

Gesso

80,8 x 74 x 40 cm

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 783 Esc



56

Triunfo

(a partir do grupo escultórico da base da
estátua equestre de D. José I)

Meados do século XIX

Gesso

72,5 x 76 x 44 cm

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 784 Esc

57

Leque

Finais do século XVIII

Seda e marfim

27,5 x 51 cm

Coleção Keil

58

Prato

China, Dinastia Qing, Reinado Qianlong

c. 1775

Porcelana

D. 23 cm

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 7097

Cer



Página seguinte:

59

Châtelaine com Relógio

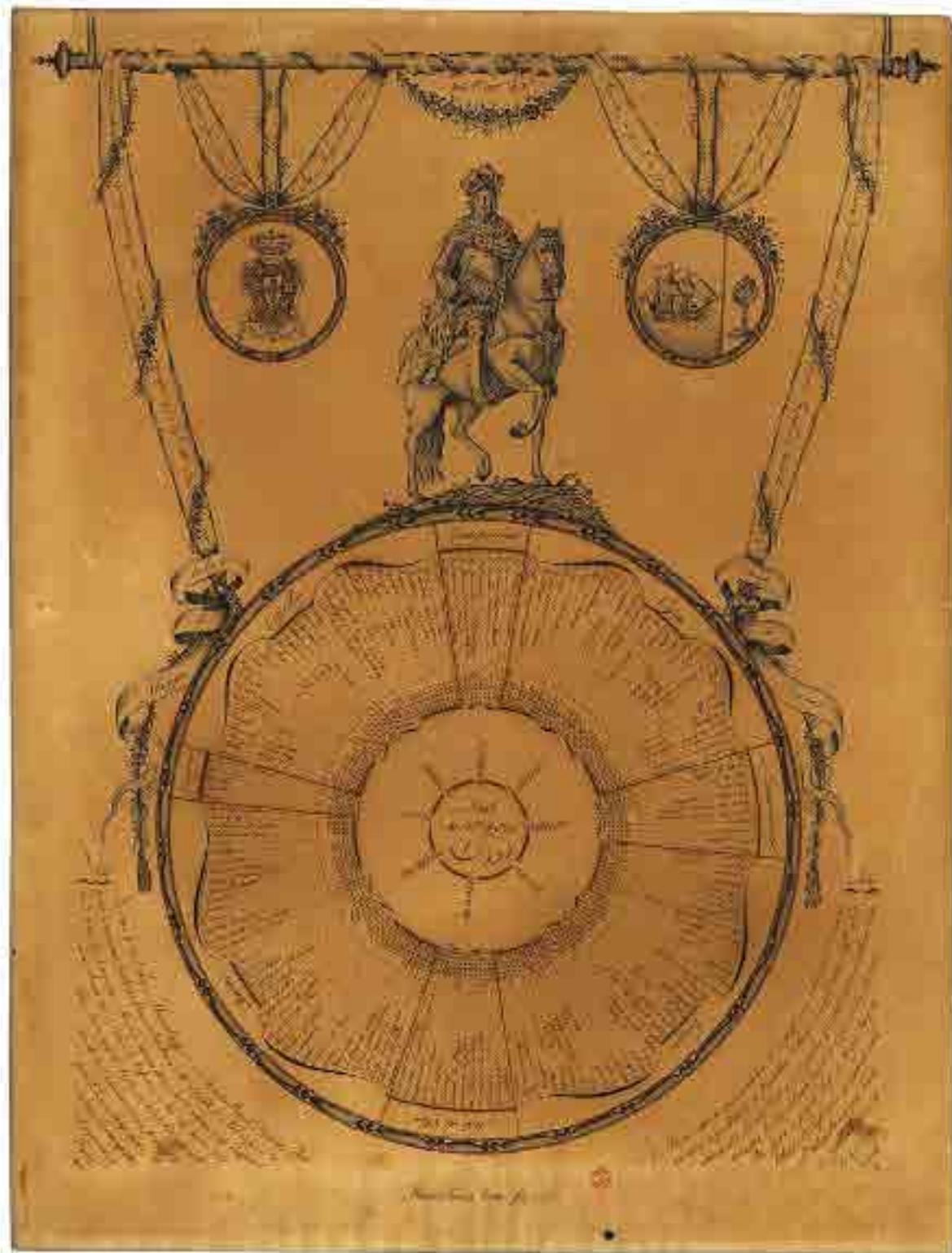
Século XIX

Ouro e esmaltes

40,1 x 5,7 cm

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 773 Joa





60

Manoel Gomes Vieira

Mapa de Toda a Despesa Que fez o Senado da Câmara na Função da Inauguração da Estátua Equestre

1777

Insc: «Mappa de Toda a Despesa, que fez o Senado da Camera na Função da Inauguração da Estátua Equestre D'El Rey Nosso Senhor D. Joze o 1.º, a qual se fez nas Cazas d'Alfandega de Lisboa nos dias 6, 7 e 8 de Junho de 1775 sendo Prezid.te do Senado o Ex.mo Conde de Oeyras»

Desenho à pena sobre papel

41,5 x 54,7 cm

Biblioteca Nacional de Portugal, BN, PURL

20694



61

António da Rocha

*Chegada da Estátua Equestre de Sua Magestade
Fidelíssima el Rei D. José ao Terreiro do Paço*

1775

Desenho à pena a tinta castanha e aguadas de
cores sobre papel

15 x 12,5 cm

Insc: «Chegada da estatua equestre de sua
Magestade Fidelissima el Rey D. José ao
Terreiro do Paço na zorra que a conduziu da
Fundição no glorioso dia 25 de Maio de 1775
com grande concurso do povo contando sua
Magestade 60 annos de hidade. António da
Rocha o fez do naturale»

Coleção particular



62
 João de Figueiredo
Matriz para Placa com a Estátua Equestre de D. José I
 1775-1800
 Bronze
 16,1 x 11 x 1,6 cm
 Coleção particular



63
Placa com a Estátua Equestre de D. José I
 1775-1800
 Cerâmica
 11,2 x 7 x 0,5 cm
 Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1 Cam



64
Placa com a Estátua Equestre de D. José I
 1775-1800
 Metal
 10,7 x 6,5 x 0,4 cm
 Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 441 Met



65

Medalha Comemorativa da Inauguração da Estátua Equestre de D. José I

1773

Cerâmica

D. 7,3 cm

Insc.: «Real Estátua de S. Magestade Fidelissima D. Jozé I»; no verso: «Primeira porcelana achada em Portugal em 1773 descoberta pelo brigadeiro Bartholomeu da Costa no tempo em que continuava o trabalho de fundir a real estatua»

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 2 Cam



66

A. Rapozo

Medalha Comemorativa da Inauguração da Estátua Equestre de D. José I

1834

Cerâmica

D. 7,3 cm

Insc.: «Real Estátua de S. Magestade Fidelissima D. Jozé I»; no verso: «Porcelana descoberta por Bartolomeu da Costa no anno de 1773 feita por A. Rapozo em 1834»

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 34 Cam



67

*Matriz da Gravura da Estátua Equestre
de D. José I*

Gravada a buril por Joaquim Machado
de Castro

Desenho de Joaquim Carneiro da Silva

1774

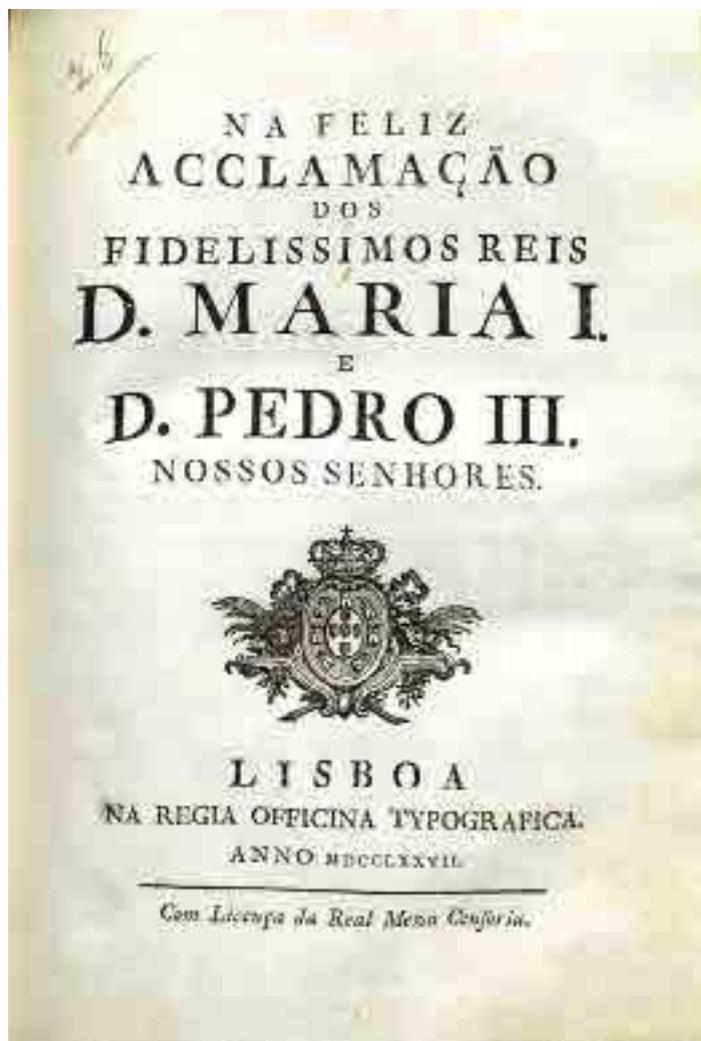
Cobre

61,1 x 43,6 cm

Coleção particular



68
 Gaspar Fróis Machado
Estátua Equestre de D. José I
 1775-1796
 Gravura a buril
 26,9 x 19,1 cm
 Museu Nacional de Arte Antiga,
 inv. 7948 Grav



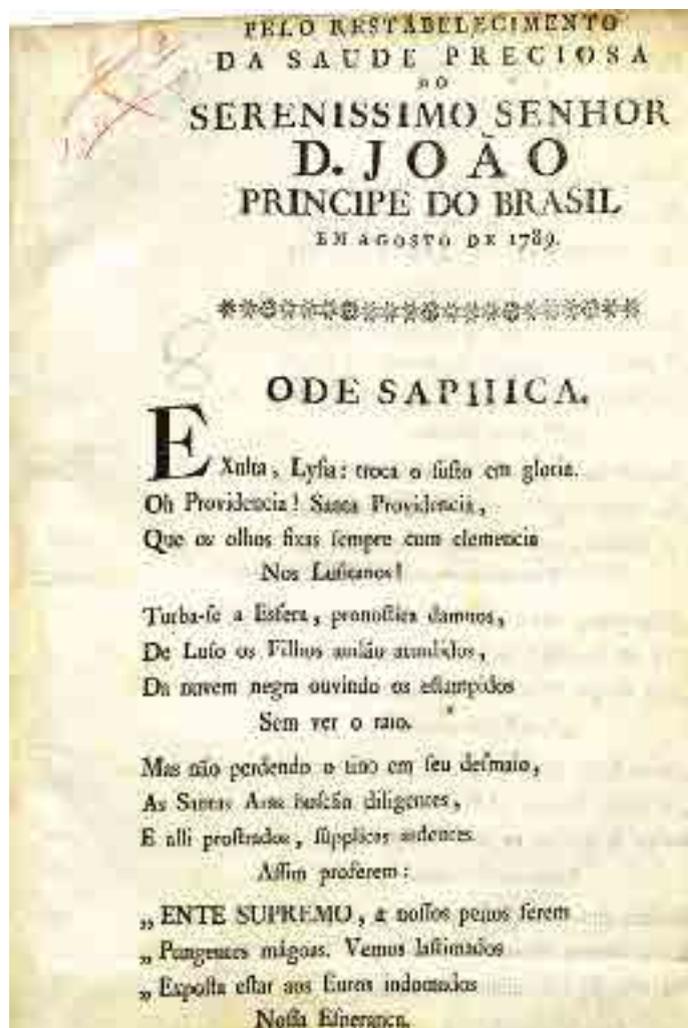
71

Joaquim Machado de Castro

Na Feliz Acclamação dos Fidelísimos Reis D. Maria I e D. Pedro III. Nossos Senhores

Lisboa: Na Regia Officina Typografica, 1777

Biblioteca Nacional de Portugal, BN, L. 22663//26 P.



72

Joaquim Machado de Castro

Pelo Restabelecimento da Saude Preciosa do Serenissimo Senhor D. João Príncipe do Brasil em Agosto de 1789: Ode Saphica

Lisboa: Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789

Biblioteca Nacional de Portugal, BN, L. 34031 V.

A intervenção de Joaquim Machado de Castro na Basílica da Estrela encontra-se hoje particularmente documentada, no contexto dos processos regulamentados que envolviam as encomendas da Casa Real. Deste modo, será na qualidade de responsável pela *Aula de Escultura* que Machado de Castro e seus colaboradores iniciarão os trabalhos na Estrela. Empreitada que, desde cedo, se adivinhava como a mais emblemática concretização artística do reinado de D. Maria I, é inequívoca a sua intervenção, desde logo, expressa pelo próprio autor (Lima, 1925: 320). Com a incumbência de coordenar todo o programa escultórico do complexo, incluindo as estátuas para a fachada, galilé, altares e nichos da igreja, assim como todas as obras destinadas às diversas dependências do antigo convento, cerca e capelas, não restam dúvidas quanto à sua participação.

Mas com Machado de Castro colaboraram diversos artistas, cujo estatuto profissional, grau de responsabilidade e autonomia nas tarefas, dependia, no contexto da *Aula de Escultura*, da etapa de aprendizagem em que se encontrassem. Assim, considerando o sistema de ensino em curso, desde logo se depreende que, para a encomenda da Estrela, apenas poderiam ser chamados aqueles que possuíssem então a categoria de ajudantes, portanto formados em Mafra, onde teriam cumprido o tempo de aprendizes e discípulos¹.

Neste quadro, a escolha para a execução das obras da Estrela não se afigurava difícil. No âmbito deste ciclo regimentado, nenhum dos aspirantes inscritos por altura da criação da Aula (1772) possuía à data do início dos trabalhos a formação necessária. Seriam, assim, indicados os escultores Alexandre Gomes (c. 1747-1805), João José Elveni (ativ. 1756-1800), José Joaquim Leitão (1748-1806) e Pedro António Avogadri (ativ. 1759-1785). Todos com a categoria de ajudantes, formados por Alessandro Giusti em Mafra e colaboradores de Machado de Castro em Lisboa. Sem que se conheçam, em rigor, as obras confiadas a cada um, são aceitáveis as parcerias: Gomes/Elveni; Leitão/Avogadri².

¹ Assunto que abordámos em 2004 (publ. Saldanha, 2008a), encontra-se claramente documentado em Faria, 2008c.

² Alexandre Gomes e João José Elveni, autores de três esculturas da fachada

Entre estes, destaque para o nome de Pedro António Avogadri, dito Luquez. Escultor que já em 2004 integrávamos entre os colaboradores da obra,³ contrariando as habituais atribuições, repetidas desde que Cyrillo Volkmar Machado mencionara outros nomes (Machado, 1823: 266)⁴, seria curiosamente este mesmo autor que, anos antes, incluía Luquez entre os intervenientes da Estrela (Machado, 1815: 110). Porém, se dúvidas persistissem, seriam recentemente dissipadas pela investigação de Miguel Figueira de Faria, onde se comprova a admissão de Avogadri na *Aula* de Lisboa (Faria, 2008c: 77).

Descrito na documentação como um artista «muito habil, e desembaraçado no trabalho do marmore», Avogadri era natural de Milão, tendo iniciado a sua atividade na cidade de Lucca (Carvalho, 1956: 7). Colaborador do paduano João António Bellini, passaria a ajudante de Giusti em 1752. Exercendo em Mafra funções de desbastador, sabe-se que possuía então a categoria de oficial de escultor de cantaria. Permanecendo ali ininterruptamente, mas mantendo estreita relação com Machado de Castro⁵, acabaria dispensado da tarefa que o ocupou durante trinta e três anos, ingressando como ajudante na *Aula* de Lisboa, em 1785.

(*Santo Elias, Santa Teresa de Ávila e Fé*), uma da galilé (*Virgem*) e os serafins das capelas colaterais; José Joaquim Leitão e Pedro António Avogadri, autores de cinco esculturas da fachada (*Santa Maria Madalena de Pazzi, São João da Cruz, Devoção, Liberalidade e Gratidão*) e uma da galilé (*São José*). Cf. Machado, 1823: 266.

³ No âmbito da dissertação de mestrado (2004), que estaria na base da publicação Saldanha, 2008a.

⁴ Fora deste conjunto de artistas fica o nome de José Patrício (1755-1840), tradicionalmente associado ao conjunto escultórico da Estrela, desde que Cyrillo Volkmar Machado o mencionou na sua *Collecção de Memórias* (Machado, 1823: 266). De seu nome José Avogadri, estivera desde sempre estabelecido em Mafra, portanto bem distante das obras em curso na capital. Filho de Pedro António Avogadri, foi admitido como aprendiz em Mafra em 1767. Com efeito, os três filhos de Luquez, todos nascidos em Mafra – José, João e André – seguiriam ali o ofício paterno como aprendizes de escultura. Quanto a José Avogadri, que privara com os religiosos de Santo Agostinho (estabelecidos em Mafra entre 1771 e 1792), acabaria por se tornar cônego regente em 1803, ano em que ingressa no Convento de São Vicente de Fora, em Lisboa.

⁵ Morador em Mafra, como o atestam os pagamentos de maneio, em 1775 é procurador de Machado de Castro no batismo de um dos filhos do escultor Francisco Leal Garcia.

Além deste grupo de intervenientes, outros nomes podem agora ser acrescentados ao já longo rol de escultores da Estrela, à luz de nova documentação sobre o monumento. Responsáveis pela realização de várias obras de imaginária, são claramente mencionados os nomes de João da Vila (ativ. 1761-1782), Manuel Vieira (ativ. 1750-1788) e Valentim dos Santos de Carvalho (c. 1744-1806)⁶.

João da Vila (ou Davilla), por certo especializado no trabalho em barro, realiza em 1782, em parceria com J. J. Leitão, Elveni e A. Gomes, quatro imagens nesse material para a cerca do convento⁷. Referido como «mestre figurinista», foi autor, pelos anos de 1761 e 1773, de algumas figuras para o presépio de Belém (Carvalho, 1979a: 34).

Quanto a Manuel Vieira, foi o responsável pela execução da imagem de Santa Teresa de Jesus (1782), numa das capelas laterais da basílica⁸, com modelo atribuído a A. Gomes. Escultor português com oficina pública na célebre Calçada de Santo André⁹, foi, segundo Cyrillo, autor de uma obra com

⁶ Simultaneamente, contaram estes escultores com a colaboração regular de outros artífices, como Francisco Xavier Diniz que estofou e encarnou as diversas imagens encomendadas para a nova igreja e convento, entre 1784 e 1790, ou José António Lisboa, que para a Estrela realiza, pelos anos de 1780 a 1782, peanhas para algumas das obras mencionadas. Além das obras identificadas, outras permanecem por identificar, como aquela mencionada num pagamento no valor de 242\$990 réis, de dezembro de 1781, referente a quatro imagens em madeira, de «Jesus, Maria, Jozé, e hum Senhor Morto». Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Intendência das Obras Públicas, *Livro Diário*, n.º 96, fl. 109 v.

⁷ Pagamento no valor de 101\$760 réis, de 6 de agosto de 1782. ANTT, Intendência das Obras Públicas, *Livro dos Credores das Reais Obras Públicas*, n.º 167, fl. 174; igualmente mencionado no *Livro Mestre*, n.º 87, fl. 25. Possivelmente associado a esta encomenda, data de 1783 o pagamento «P.a a cerca do Convento» de «4 Diademas de latão dourado q. fez para 4 Imagens» Joaquim Filipe Duarte. ANTT, Intendência das Obras Públicas, *Livro Diário*, n.º 96, fl. 146 v.

⁸ Pelo valor de 55\$200 reis. ANTT, Intendência das Obras Públicas, *Livro Diário*, n.º 96, fl. 130 v. *Vide* sobre esta obra Saldanha, 2007b: 68.

⁹ Fixado na capital antes do Terramoto, depois de uma passagem por Espanha, foi discípulo de João Crisóstomo Policarpo da Silva, tendo tido por oficiais Pedro Joaquim e Nicolau Vilela, por discípulo António dos Santos Cruz e por ajudante Joaquim José de Barros Laborão, que, segundo Cyrillo, teria concluído algumas das suas obras (Machado, 1823: 260, 274; Faria, 2008c: 12).

«boa aceitação do Publico» (Machado, 1823: 259), que Machado de Castro «Louvava, e tinha em grande conta» (Silva, 1828: 125). Responsável pela execução de algumas obras para o baldaquino da Igreja de São Vicente de Fora (Saldanha, 2010: 204), é na Sé de Lisboa que se encontra o seu trabalho mais bem documentado, exercendo aí uma interessante atividade no restauro de diversas esculturas (Figueiredo, 2000: I, 121-122)¹⁰.

Quanto a Valentim dos Santos de Carvalho, que realizou em 1781 a imagem de Nossa Senhora do Carmo, para o antigo antecoro conventual¹¹, pouco se sabe. Discípulo de um outro Valentim¹², foi autor da imagem de São Sebastião da Igreja de Nossa Senhora da Pena (Machado, 1823: 260), bem como de figuras para o presépio da infanta D. Maria Ana Vitória, no Paço da Ajuda.

No tocante à datação do conjunto, é uma vez mais Cyrillo quem, primeiramente, alude aos trabalhos de escultura na Estrela. Esclarecendo que foi «começada em 77, e concluída em 83» (Machado, 1823: 267), semelhante informação seria repetida nos anos seguintes.

Porém, ao contrário do que presumíamos, não podemos hoje admitir o início efetivo dos trabalhos de escultura antes de 1781. Remontando a 1779 o decreto real pelo qual se

¹⁰ Como o comprovam os diversos pagamentos compulsados por Paula Figueiredo, no âmbito da investigação que dedicou ao espólio artístico das capelas. Responsável pelo restauro e recuperação de diversas esculturas, entre 1767 e 1788, é conhecida a sua intervenção nas imagens de Santo Amaro, Nossa Senhora da Quietação, Nossa Senhora da Apresentação, São Tiago, Senhor Jesus da Boa Sentença e do Menino Jesus, existentes na mesma capela (Figueiredo, 2000: I, 121-122).

¹¹ Recebendo, «pelo feitio da imagem» a soma de 62\$400 réis. ANTT, Intendência das Obras Públicas, *Livro Diário*, n.º 96, fl. 99 v; AHTC, Erário Régio, liv. 4307, fl. 258. Deverá tratar-se da imagem que se encontra hoje na sacristia da igreja, claramente mais de acordo com a restante componente escultórica daquele antigo espaço conventual. Também na sacristia da Igreja de Nossa Senhora da Pena, para a qual Valentim dos Santos Carvalho terá realizado um São Sebastião, existe uma figuração da Senhora do Carmo, em tudo semelhante à da Estrela.

¹² Deverá tratar-se do escultor nomeado por Cyrillo, entre os colaboradores de Machado de Castro na empreitada da estátua equestre, admitido após a formação da Escola de Lisboa, juntamente com Nicolau Vilela, Antonio Machado e Manuel Lourenço (Machado, 1823: 264).

ordena o início da edificação, tornar-se-ia inviável que no remanescente do ano em que D. Maria I é aclamada (1777) pudesse iniciar-se empreitada de tamanha envergadura. Para tal seria, antes de mais, imperativa a existência de um projeto, definidas a localização e as dimensões das estátuas, estabelecido o programa iconográfico, preparados modelos e selecionados os escultores. Tudo isto acontecerá, como hoje se sabe, na década de 80. Ainda que apenas da fachada se tratasse, implicaria ainda que Machado de Castro e seus colaboradores estivessem particularmente atarefados à data, o que de facto não acontecia nesse período, coincidente com a suspensão das obras públicas da capital (1777-1781).

No entanto, é plausível que uma primeira campanha tenha decorrido entre 1781 e 1783, ano este apontado por Cyrillo para a conclusão dos trabalhos, e ao qual se reporta um avultado pagamento à *Aula de Escultura*, no valor de 3:162\$850 réis. Em evidente contraste com a média mensal de 245\$000 réis, deverá contemplar a feitura de algumas obras de imaginária para a Estrela que, como vimos, seriam adjudicadas por Machado de Castro a escultores com oficina própria na capital.

Com efeito, só no final de 1783 os canteiros iniciariam a sua tarefa, preparando revestimentos e ultimando nichos (Saldanha, 2008a: 46). Por outro lado, a informação de Machado de Castro no processo de admissão de Avogadri, de Setembro de 1785, é perentória, clarificando que «se vai agora dar principio á Obra de Escultura de marmore» (Faria, 2008c: 77).

Fruto das diversas circunstâncias que envolveram a encomenda e a edificação da basílica, o seu programa iconográfico traduz realidades temáticas distintas: alusivas à Ordem Carmelita, diretamente ligadas à devoção ao Santíssimo Coração de Jesus, e ainda à encomenda régia.

Vasta empreitada escultórica, nela se destaca, numa primeira fase, a realização das obras em madeira e barro, destinadas ao interior, encetando-se, em 1785, a execução das dez esculturas em mármore e um baixo-relevo, para a fachada e galilé. Tarefa que julgamos desenvolvida em duas campanhas distintas, desde logo evidenciadas pela desconexão temática e estilística das obras, previa um programa inicial mais simples, composto por quatro santos carmelitas e um baixo-relevo. Certamente definido por ocasião dos primeiros planos da fachada, da autoria de Mateus Vicente de Oliveira, era claro o protagonismo conferido por este arquiteto à escultura (Saldanha, 2002a: 12). Com um papel fundamental na leitura exterior do templo, em muito beneficiou o relacionamento do edifício com a sua envolvente.

A estas obras viriam juntar-se, numa segunda campanha, as quatro representações alegóricas: *Fé, Devoção, Gratidão e Liberalidade*. Intervenção certamente marcada pela mudança de arquiteto, será executada já sob a direção de Reinaldo Manuel dos Santos. Esculturas ausentes da iconografia coeva da fachada¹³, onde se reconhecem esboçadas as estátuas da primeira campanha, seriam descritas por Manuel Pereira Cidade em 1790. Programa discordante do âmbito temático original, ali se representam, no dizer daquele cronista, as «virtudes em que mais tem resplandecido S. Mag.^{te}, as quaes a farão e ao seu Reinado sempre memoraveis nas edades vindouras» (Cidade, 1790: 165-166). Direta alusão a valores religiosos e éticos, reflexo da crescente conotação áulica que o edifício foi assumindo, como um símbolo do reinado de D. Maria I.

Considerando a intervenção no seu conjunto, é ainda relevante assinalar, não apenas a singularidade iconográfica de algumas obras, como o processo de adaptação dos modelos e o emprego de matrizes internacionais.

Sob o ponto de vista iconográfico, pese embora o recurso aos atributos habituais dos santos figurados, é interessante notar a inusitada inclusão de outras referências. Variações que, de modo algum, podem ser atribuídas a fatores de ordem formalista, carecem sobretudo de uma justificação iconográfica.

É o caso da mística carmelita Madalena de Pazzi, cuja estátua ostenta, para além dos símbolos da paixão (entregues por Jesus numa das suas visões), uma clara analogia com a figura homónima de Santa Maria Madalena, através da inclusão do vaso de perfume.

Semelhante analogia pode ser estabelecida com a representação de Santo Elias. Acompanhado da habitual espada flamejante e roda do carro de fogo, a estes atributos se juntam as Tábuas da Lei. Personagem do Antigo Testamento, considerado pelos carmelitas como o primeiro fundador da Ordem, a primazia de Elias é assim assinalada, num paralelismo imagético à figuração de Moisés.

Também *São João da Cruz* surge acompanhado de um elemento pouco habitual na sua iconografia, uma caveira, símbolo de penitência. Atributo com múltiplos significados, teve por modelo uma representação de São Pedro de Alcântara. Com efeito, além da inclusão da caveira, a estátua da Estrela não ostenta o habitual crucifixo, mas antes uma pesada cruz

¹³ Existentes na própria basílica, nomeadamente nas pinturas dos tetos da sala da rainha e da tribuna régia, onde apenas são esboçadas as esculturas dos nichos e o baixo-relevo central.

de madeira, semelhante àquela que o santo de Alcântara transportava. Legitimando tal paralelismo, veja-se por exemplo o conhecido desenho de José de Almeida (MNAA), particularmente próximo da composição da Estrela. Para este mesmo tema, deve igualmente assinalar-se a existência de um modelo em barro (MNAA, inv. 85 Esc), que serviria de base à execução de uma escultura em madeira, existente numa antiga dependência conventual. Curiosamente, uma observação mais atenta permite constatar que a inversão desse estudo forneceria a base compositiva para a obra em mármore do frontispício.

Por outro lado, são também assinaláveis as influências italianas nas obras da Estrela. Não aquelas que, facilmente, poderíamos ancorar na tradição mafrense, mas antes as filiadas numa corrente italianizante de longa data, que Machado de Castro alimenta e perpetua até aos alvares de Novecentos (Saldanha, 2007a: 61). Com efeito, é desde logo a encomenda de um conjunto de modelos italianos, em 1782, que o atesta. Ano em que decorreriam os primeiros estudos para a Estrela, seria entregue a Machado de Castro a quantia de 240\$000 réis para «as despesas com os Modellos, que se mandão vir de Roma»¹⁴.

Matriz recorrente na obra de Machado de Castro, no caso da Estrela, é reconhecível na estátua em mármore de Santa Teresa de Ávila. Compositivamente inspirada na obra de Filipo della Valle para o Vaticano (Saldanha, 2007b: 68), a analogia é sobretudo evidente no confronto com o modelo em barro (MNAA, inv. 90 Esc). Com assinaláveis alterações compositivas, previa, como atributos principais, a inclusão de três livros, e não dos dois que hoje se observam. Porém, é o posicionamento invertido da escultura face ao modelo, que melhor nos remete para a composição romana, alusiva à célebre passagem da *Transverberação*. Estruturada à esquerda pela figura de um anjo, na obra de Machado de Castro, essa mesma intenção é materializada com recurso a um pilar, que serve de apoio à estátua de Teresa de Ávila. Também a afinidade ao nível da construção fisionómica dos rostos é assinalável, pela presença do típico queixo saliente, especialmente marcado na obra da Estrela. Semelhante esquema compositivo voltaremos a encontrar no interior, na já mencionada obra da autoria de Manuel Vieira.

Também o *Santo Elias* revela, sob o ponto de vista compositivo, afinidades consideráveis com a figuração da autoria de

Agostino Cornacchini para o Vaticano. Tema para o qual se conhece um modelo em barro (MNMC, inv. 89), ao contrário do que frequentemente se tem considerado, não esteve na base da execução da obra da fachada, mas sim da escultura em madeira existente no antigo coro baixo. Trabalho de assinalável qualidade plástica, atribuível à direta execução do mestre, revela a influência exercida por um outro importante conjunto escultórico romano, o apostolado da Basílica de São João de Latrão (Saldanha, 2007a). Transparecendo uma forma original de adaptação da fonte à escultura, aproxima-se compositivamente do *São Paulo* de Pierre Monnot. Do apostolado lateranense parte também a inspiração para o *São João Evangelista* de uma das capelas laterais (MNMC, inv. 73), filiado na representação de Camillo Rusconi.

Recuando as fontes de inspiração a Seiscentos, semelhante matriz se evidencia na figuração do *Anjo da Paixão*, no antecoro da igreja, com modelo atribuído a Nicolau Vilela (MNAA, inv. 94 Esc). Inspirado nas célebres composições barrocas da ponte de Sant'Angelo, encontra o seu arquétipo no *Anjo* de Cosimo Fancelli. De igual modo, reconhece-se na figuração da Virgem (galilé) uma interessante analogia com *Santa Maria Madalena* de Alessandro Algardi, para a capela Bandini, em Roma, por sua vez plasmada num exemplar em madeira, existente na Sé de Lisboa.

Contrariando a ideia generalizada por certa historiografia, em torno de uma direta influência da escultura italiana em Portugal e da obra de Alessandro Giusti em Mafra, sobre o trabalho de Machado de Castro – sem retirar a esse conjunto ou ao mestre italiano a importância que, incontestavelmente, tiveram no panorama escultórico nacional – creio que tal ascendente se verifica, sobretudo, nos processos de trabalho. Constituinte, porventura, a alavanca e o modelo fulcral para a estruturação da nova *Aula* de Lisboa, menos plausível me parece assumir uma direta influência sobre a própria produção artística de Machado de Castro. Com efeito, pese embora a preponderância e proximidade daquelas obras, não será em Lisboa, e menos ainda no trabalho deste mestre, que encontramos a sua mais significativa influência. As referências de Machado de Castro, ainda que inequivocamente italianas, foram de facto outras, traduzidas numa obra singular e numa originalidade ímpar, no contexto da escultura portuguesa do seu tempo.

¹⁴ AHTC, Erário Régio, *Livro de Registo de Decretos, Portarias, Avisos, Provisões e Mais Ordens relativas ao Donativo dos 4 %*, n.º 4307, fl. 252.



73
Joaquim Machado de Castro
Modelo para a Estátua Pedestre de D. Maria I
Laboratório de Joaquim Machado de Castro
c. 1793
Barro cozido
63 x 28,5 x 19,5 cm
Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 726 Esc



74
Joaquim Machado de Castro
Modelo para a Estátua Pedestre de D. Maria I
Laboratório de Joaquim Machado de Castro
c. 1793
Barro cozido e pintado
24 x 12 x 7,5 cm
Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 95 Esc



75
Joaquim Machado de Castro
Fé
(Modelo para a estátua da fachada da Basílica da Estrela)
Laboratorio de Joaquim Machado de Castro
1781-1784
Barro cozido
32,5 x 17 x 10,5 cm
Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 6o Esc



76
Joaquim Machado de Castro
Devoção
(Modelo para a estátua da fachada da Basílica da Estrela)
Laboratorio de Joaquim Machado de Castro
1781-1784
Barro cozido
33 x 14,5 x 10 cm
Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 57 Esc



77
Joaquim Machado de Castro
Gratidão
(Modelo para a estátua da fachada da Basílica da Estrela)
Laboratorio de Joaquim Machado de Castro
1781-1784
Barro cozido
32,5 x 13 x 9 cm
Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 62 Esc



78
Joaquim Machado de Castro
Liberalidade
(Modelo para a estátua da fachada da Basílica da Estrela)
Laboratorio de Joaquim Machado de Castro
1781-1784
Barro cozido
33 x 14,5 x 10 cm
Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 59 Esc



79
 Joaquim Machado de Castro
Santa Teresa de Ávila
 (Modelo para a estátua da fachada da Basílica da Estrela)
 Laboratório de Joaquim Machado de Castro
 1781-1784
 Barro cozido
 24 x 11 x 7 cm
 Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 90 Esc



80
 Joaquim Machado de Castro
Santa Teresa de Ávila
 (Modelo para a estátua da fachada da Basílica da Estrela)
 Laboratório de Joaquim Machado de Castro
 1781-1784
 Barro cozido e policromado
 24 x 10,5 x 6,3 cm
 Coleção António Miranda



81

Joaquim Machado de Castro

São João da Cruz

(Modelo para a escultura da Basílica da Estrela)

Laboratório de Joaquim Machado de Castro

1781-1784

Barro cozido

23,5 x 10,5 x 5,7 cm

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 87 Esc



82
 Joaquim Machado de Castro
Santo Elias
 (Modelo para a escultura da Basílica da Estrela)
 Laboratório de Joaquim Machado de Castro
 1781-1784
 Barro cozido
 23,5 x 13 x 8,5 cm
 Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 89 Esc



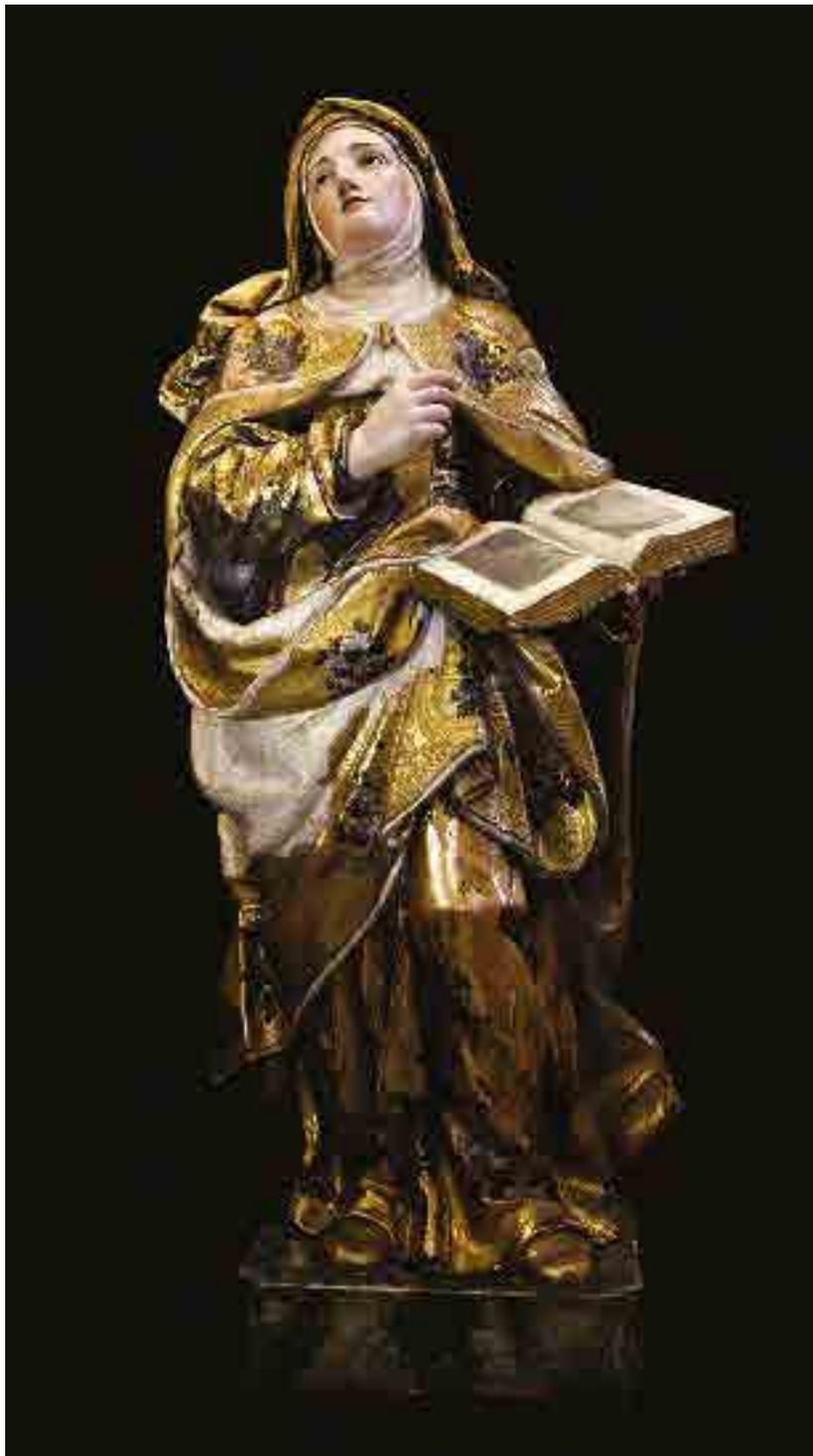
83
 Joaquim Machado de Castro
Santo Elias
 c. 1783
 Madeira dourada, estofada, policromada e encarnada
 155 x 85 x 36 cm
 Lisboa, Basílica da Estrela



84
 Joaquim Machado de Castro
São João Evangelista
 (Modelo para a escultura da Basílica da Estrela)
 Laboratório de Joaquim Machado de Castro
 1784-1789
 Barro cozido
 22,7 x 10,2 x 6 cm
 Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 73 Esc



85
 Joaquim Machado de Castro
São João Evangelista
 Laboratório de Joaquim Machado de Castro
 1784-1789
 Madeira dourada, estofada, policromada e encarnada
 122 x 53 x 35cm
 Lisboa, Basílica da Estrela



86
 Joaquim Machado de Castro, Manuel Vieira
Santa Teresa de Ávila
 Laboratório de Joaquim Machado de Castro
 1784-1789
 Madeira dourada, estofada, policromada e encarnada
 150 x 70 x 57cm
 Lisboa, Basílica da Estrela



87
 Machado de Castro, Alexandre Gomes
Santa Teresa de Ávila
 (Modelo para a escultura da Basílica da Estrela)
 Laboratório de Joaquim Machado de Castro
 1784-1789
 Barro cozido
 24 x 11 x 8,5 cm
 Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 75 Esc



88
Machado de Castro, Alexandre Gomes
Santa Teresa de Ávila
(Modelo para a escultura da Basílica da Estrela)
Laboratorio de Joaquim Machado de Castro
1784-1789
Barro cozido
21 x 10 x 7 cm
Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 796 Esc



89
Joaquim Machado do Castro
Santa Verónica
(Modelo para a escultura da Basílica da Estrela)
Laboratorio de Joaquim Machado de Castro
1784-1789
Barro cozido
23 x 10,5 x 5,3 cm
Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 96 Esc

O sistema de trabalho de raiz académica, a capacidade verdadeiramente virtuosa de encontrar soluções que respondessem às muitas encomendas, os diversos escritos que produziu em defesa da sua obra e da escultura, assim como a escola, que criou para reproduzir os seus conhecimentos e à qual chamou *Laboratorio*, fazem parte de uma estratégia que visava colocar a Arte da Escultura em Portugal naquele que Machado de Castro julgava ser o seu devido lugar. Graças a esta mesma estratégia, a fama alcançada pelo artista, que o tempo não esmoreceu, acabou por transportar consigo um efeito perverso: o nome de Machado de Castro tornou-se sinónimo da própria escultura e toda e qualquer obra com o mínimo de qualidade produzida durante o século XVIII é-lhe, sistematicamente, atribuída.

Ao contrário do que dita a tradição, Machado de Castro parece ter tido pouca escultura devocional. O facto de ser filho de um «santeiro» e entalhador de órgãos, e na oficina do pai ter recebido os rudimentos que despertaram a sua vocação artística, acabou por ser para ele uma espécie de estigma. Quando pretenderam conceder-lhe a mercê de Cavaleiro da Ordem de Cristo – pelos serviços prestados a D. José I, na conceção da sua estátua equestre –, foi descoberto (no inquérito de habilitação, para constatar a limpeza de sangue e a origem do preponente), que, para além de uma avó de segunda categoria, o pai e o avô trabalhavam com as mãos, eram artesãos (surgindo nos atos públicos sob uma das bandeiras dos artífices), o que impossibilitaria Machado de Castro de ser «nobilitado» com tal honra. A intervenção real, que para sempre agradecerá, conseguiu libertá-lo da obrigação da prova de limpeza de sangue, e a comenda foi-lhe concedida. Para o artista, que evitou sempre «sujar as mãos» com trabalhos oficinais, tratou-se de uma prova clara da certeza do rei de que a arte era muito mais do que um trabalho manual.

No fundo, todo o percurso de vida de Machado de Castro teve como sentido, exatamente, provar que a criação artística nada tinha que ver com o trabalho de artesãos e artífices que reproduziam modelos sem qualquer invenção ou poética. A consciência de que a «ideia» era o fundamento da criação, radicada no neoplatonismo propagado durante o Renascimento, reflete-se no processo académico que o escultor propôs aos seus discípulos e praticou na sua Casa da Escultura. A primeira

fase, que incluía o desenho, era o momento crucial da criação, no qual a «ideia» passava à realidade. Por isso, boa parte da sua obra escrita foi dedicada à demonstração da importância e utilidade do desenho, quer na formação quer como base de toda a criação. É nesta fase primária que o génio concretiza a sua poética (para artistas e ideólogos desde período, poesia, pintura e escultura são artes gémeas, ou seja, uma e a mesma coisa). O verdadeiro criador nunca poderia estar preso à condicionante material, ou às artes oficinais, como acontecia com os simples reprodutores mecânicos.

Para Machado de Castro a obra estaria acabada na segunda fase de trabalho, quando do desenho era passada a um modelo de pequenas dimensões, normalmente feito em barro, por ser matéria moldável, capaz de tornar tridimensional a ideia projetada no papel. O trabalho do criador terminava aqui, podendo ser a execução final entregue a qualquer bom técnico que, melhor ou pior, reproduzia a ideia do autor. Machado de Castro não repudiava, de forma nenhuma, a importância de «santeiros» e artífices; pelo contrário, classificava-os também como escultores, mas, dos seus vários escritos, transparece um certo menosprezo pelos escultores de madeira que se confundiam com os entalhadores de retábulos, a quem chamava «Santeiros da Calçada de Santo André».

No telheiro anexo à sua aula da escultura apenas se trabalhavam matérias nobres, como a pedra e o metal; a execução das esculturas que, por exigência dos clientes, deveriam ser em madeira, era entregue aos mestres da enxó. Por vezes, Machado de Castro alargava esse subcontrato a oficiais mecânicos de ramos paralelos como a marcenaria. Assim aconteceu com a *Santa Ana e a Virgem* do convento de Arroios, que hoje se conserva no Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA). Sabe-se que a cadeira onde a mãe da Virgem se senta foi talhada por José Abreu do Ó, que com ele trabalhou no estaleiro da Estrela e que executou a maquete para o presépio dessa basílica que, como também é sabido, foi concebida pelo professor da *Aula de Escultura* e moldada pelos discípulos do seu *Laboratorio*. Daí que, quando Machado de Castro, em final de vida, elogia o seu trabalho e o dos seus discípulos, não refira quase nenhuma obra produzida em madeira, excetuando a campanha da Basílica da Estrela, para onde diz ter trabalhado em pedra, barro e madeira. Este caso é facilmente explicável

Quis a memória coletiva nacional associar Joaquim Machado de Castro ao florescente ciclo barroco dos presépios portugueses. A ironia desta persistência não teria escapado ao mestre que, em diversas ocasiões, deixou testemunho amargo do modo como a sua arte era encarada pelos contemporâneos. Ainda que, sempre que se mencione um presépio, este seja de imediato referenciado como obra de Machado de Castro, no entanto, com segurança, só podemos associar-lhe quatro conjuntos. Destes, três não são hoje identificáveis. Trata-se de conjuntos feitos para o Paço, um dos quais destinado ao infante D. Pedro Carlos¹ (1786-1812), obras que ocupavam anualmente o mestre, conforme se depreende de uma missiva dirigida a Frei Manuel do Cenáculo² (1724-1814). A ideia expres-

¹ Numa missiva a um destinatário indeterminado, datada de 14 de fevereiro de 1817, tinha então 86 anos, refere: «Deve-se advertir mais: que em quanto esteve em Portugal a Rainha Augustíssima Sr.^a D. Maria I.^a e sua Real Família, todos os Nataes se tratava dos Prezepios de S. Mag.de e Altezas; accrescendo a este cuidado o Presepio do Snr. Infante D. Pedro Carlos assim que S. Alteza veio de Hespanha: em cujos trabalhos se occupavão (ao menos) 3 homens actualmente: [...] Não faltará qm diga, ser insignificante, e ridiculo, o trabalho de Prezepios: mas esses 3 homens q. actualmente existião ligados a bonecos, não se empregavão em outra cousa; porque o Individuo que se acha no ponto A, não existe ao mesmo tempo no ponto B.» Cf. Lima, 1925: 324.

² Em carta datada de 1 de janeiro de 1782, (meses após ser nomeado «Escultor da Casa Real»), Joaquim Machado de Castro, então com 51 anos, referia: «não me foi possível responder, como fazia tenção, por q' ja nesse tempo estava no mayor labyrintho, com os 3 diversos Prezepios do Paço, com outro mto g.de p.^a o novo Conv.to dos Carmelitas, e outras couzas (de barro) para a Quinta de Caxias [...] Pelo q' respeita as m.as applicações, não as posso ter estudiosas como eu desejo, e devem ser, gastando a mayor parte do tempo em figuras de barro, e à pressa: porem furto ao descanso o tempo q' posso,

sa na correspondência é que todos os anos se faziam presépios para a Casa Real, pelo menos até à sua partida para o Brasil, em 1807. No entanto, não se deve pressupor que estes trabalhos eram sempre novos, antes seriam remontagens, às quais talvez fossem adicionadas novas imagens³. Destes conjuntos nada se conhece, tendo talvez algum (ou alguns) acompanhado a Família Real para terras brasileiras. É possível que restos de um destes presépios subsistam ainda no Palácio Nacional de Queluz, mas encontra-se quase sem figuras, permanecendo o móvel de gosto neoclássico. O quarto presépio, cuja autoria Machado de Castro assume na sua correspondência e que ainda pode ser admirado, é aquele que se encontra no Convento do Santíssimo Coração de Jesus da Estrela. Realizado entre 1782 e 1784, deverá constituir a obra maior do mestre, no que a este tipo de conjuntos diz respeito. Nesta obra é perceptível a metodologia empregue na conceção e execução dos presépios sob a responsabilidade deste «Escultor da Casa Real». As figuras em barro eram modeladas pelos numerosos artistas que integravam o chamado *Laboratorio de Escultura*, por ele dirigido. Isso explica a presença de diversas assinaturas, por vezes de figuras secundárias no quadro da arte nacional, que podem ser encontradas no conjunto da Estrela. É difícil

p^a aplicar me». Cf. Lima, 1925: 287.

³ Temos testemunho desta prática noutros locais, como acontecia com os presépios da corte napolitana e os do círculo de Carlos III de Espanha. Aí, todos os anos os presépios eram organizados de novo, sendo-lhes acrescentadas novas personagens, o que explica que o chamado *Belén del Príncipe de Asturias*, do valenciano José Esteve Y Bonet (1741-1802), tenha chegado a reunir cerca de 5950 figuras, entre pessoas e animais. Cf. Pais, 1998: 86-92.

definir, nesta obra, se alguma das peças terá sido modelada especificamente por Machado de Castro, sendo incontestável, no entanto, que a ele se deve a «invenção» do conjunto, ou seja, a conceção do torrão e o posicionamento das figuras, assim como os modelos a seguir, muitos dos quais baseados em gravuras⁴. Na sua maioria, as peças principais ficaram a dever-se aos seus discípulos maiores, como Joaquim José de Barros, dito *Barros Laborão* (1762-1820)⁵ ou, aquele que foi o seu favorito, Faustino José Rodrigues (1760-1829)⁶.

Um outro conjunto tem sido associado ao mestre, por nele se encontrar uma assinatura que lhe é atribuída. Trata-se do chamado «presépio do Beneficiado Oliveira», exposto na Sé

⁴ Cf. Pais, 2004: 17-21.

⁵ Autor do presépio dito «dos Marqueses de Belas», do qual foi responsável entre 1805 e 1807 (ainda que os trabalhos prosseguissem até 1811). Este conjunto encontra-se hoje no Museu Nacional de Arte Antiga. Também deverá ser de sua autoria o chamado «presépio de São Vicente», atualmente em depósito no Museu Nacional de Machado de Castro.

⁶ Serão de sua autoria as peças com melhor qualidade de modelação presentes no conjunto, com destaque para o *Rei Mago Melchior, o soldado romano e os dois estribeiros com cavalos*. Nas reservas do Museu Nacional de Arte Antiga podem ser admirados quer o chamado «presépio Kamenesky», quer diversas figuras avulsas, de Natividades escultóricas entretanto desmanteladas, que podem ser-lhe igualmente atribuídas, ainda que, em algumas delas seja sensível a mão do próprio Joaquim Machado de Castro, provavelmente nos acabamentos. Cf. *Esculturas de Género. Presépio e Naturalismo em Portugal*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, 2010. A ele se referiu Machado de Castro no seu *Dicionário*: «GRAÇA, [...] he hum Dom do Ceo que Deos dá a quem he servido; e não póde ser ensinado: nem há Mestre que o ensine. [...] O meu Substituto Faustino José Rodrigues (sem querello entusiasmar) tem bastante porção deste estimavel Dom.» Cf. Castro, 1937: 50.

Catedral de Lisboa, e que teria sido executado, de acordo com a data que aí surge aposta numa arquitetura, em 1766. No entanto, ainda que sendo uma obra de grande qualidade, não é seguro tratar-se de uma peça de Machado de Castro, pois a assinatura deverá ter sido colocada em data muito posterior⁷.

Tendo uma obra relativamente reduzida, no que a este tipo de produção diz respeito, que fatores foram responsáveis pela duradoura associação mnemónica de Machado de Castro à produção de presépios portugueses? Aparentemente, a metodologia de trabalho do *Laboratorio de Escultura* terá sido em grande medida responsável por essa persistência. Ao encomendar estes conjuntos, a sua clientela acreditava que o trabalho realizado seria da autoria do mestre, provavelmente não suspeitando que o mesmo era entregue aos seus numerosos discípulos. A Machado de Castro ficaria a dever-se, eventualmente, a conceção ou «invenção» do conjunto e, talvez, alguns retoques finais. O grande número de modeladores e escultores que gravitavam neste círculo e, ao que tudo indica, a florescente produção de presépios que terão sido solicitados ao «Escultor da Casa Real», terão ajudado a cimentar uma reputação que, não sendo injusta, tem pecado pelo excesso, obscurecendo outros nomes, alguns deles hoje esquecidos.

⁷ Conhecemos outro caso, este ainda mais óbvio, de uma «assinatura de Machado de Castro» num armário da segunda metade do século XIX, onde se encontra encerrado um presépio de manufatura popular. Acerca da assinatura no «presépio do Beneficiado Oliveira», cf. Pais, 1998: 155-162, e 2007: 67-72.



90-101
Joaquim Machado de Castro
Apostolado (12)
Laboratorio de Joaquim Machado de Castro
c. 1780-1790
Barro cozido
Dimensão média: 23 x 11 x 7,5 cm
Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 72, 74, 76-78, 80-84, 86, 93 Esc













102
Joaquim Machado de Castro
Rainha Santa Isabel
Laboratorio de Joaquim Machado de Castro
c. 1780-1790
Barro cozido
83 x 34 x 22 cm
Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 506 Esc



103
Joaquim Machado de Castro
São Domingos
Laboratorio de Joaquim Machado de Castro
c. 1780-1790
Barro cozido
84 x 39,5 x 25 cm
Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 507 Esc



104

Joaquim Machado de Castro, José de Abreu do Ó
(marceneiro da cadeira), Tomás Lopes (pintor e dourador)

Santa Ana Ensinando a Virgem a Ler

1784

Madeira dourada, estofada, policromada e encarnada

83 x 41,5 x 47 cm

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 584 Esc



105

Joaquim Machado de Castro

Virgem da Piedade

Laboratório de Joaquim Machado de Castro

1785

Madeira dourada, estofada, policromada e encarnada

72 x 58 x 74 cm

Salvaterra de Magos, Capela Palatina

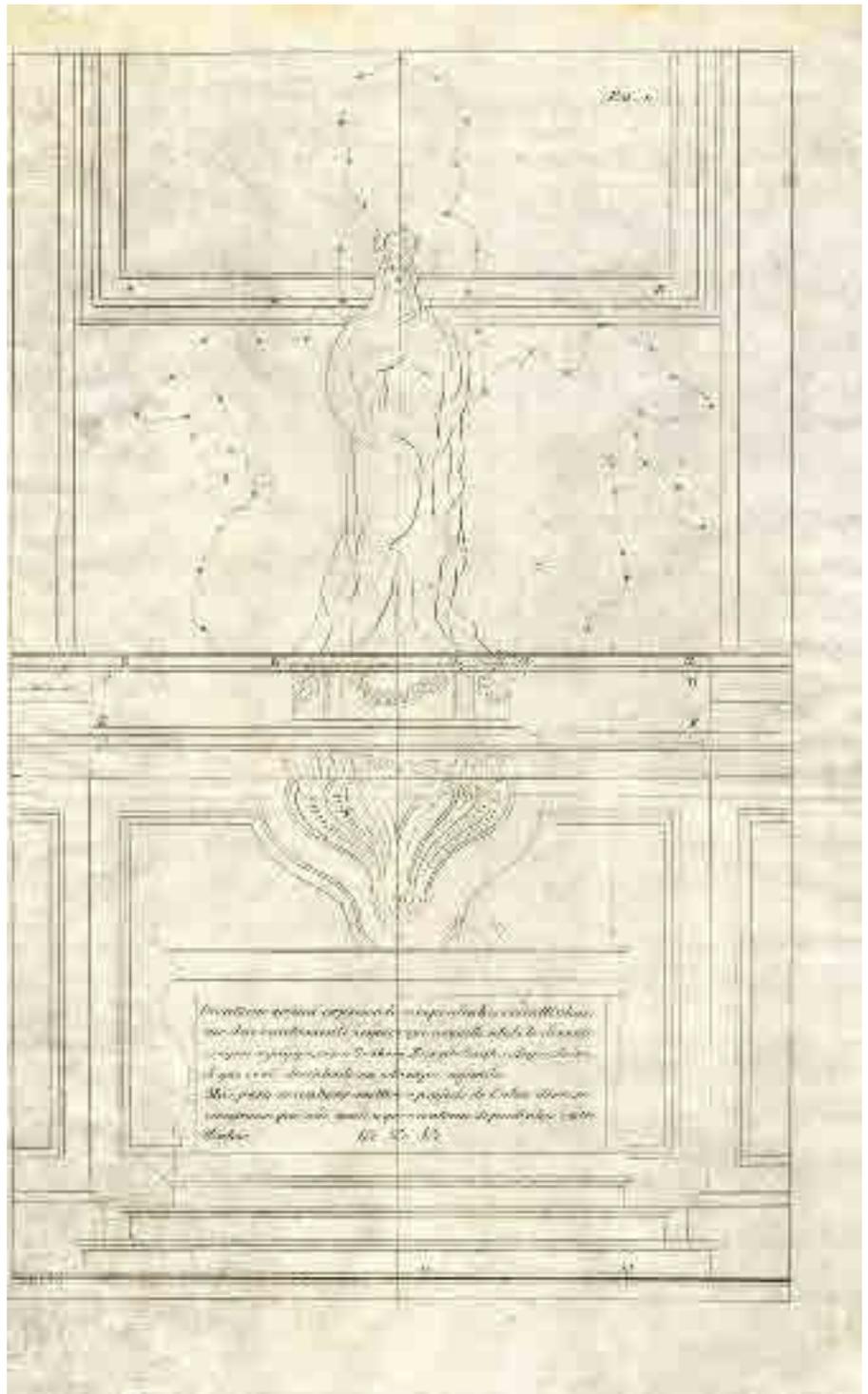
204



106
Joaquim Machado de Castro
São João Batista
Laboratorio de Joaquim Machado de Castro
c. 1800
Madeira dourada, estofada, policromada e
encarnada
191 x 75 cm
Igreja Matriz de Almeirim



107
 Joaquim Machado de Castro
Nossa Senhora da Encarnação
 Laboratório de Joaquim Machado de Castro
 1803
 Madeira dourada, estofada, policromada e encarnada
 180 x 70 x 40 cm (pedestal: c. 60 cm de altura)
 Lisboa, Igreja de Nossa Senhora da Encarnação



108
 Joaquim Machado de Castro
Projeto para a Imagem de Nossa Senhora da Encarnação
 (in *Analyse Gráfica Orthodoxa, e Demonstrativa*)
 Lisboa: Na Impressam Regia, 1805
 Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca Geral
 de Arte, RS 8917



109

Joaquim Machado de Castro

Nossa Senhora da Encarnação

Gravura a buril

44,5 x 33,3 cm

(inicialmente publicada na *Analyse Grafic'Orthodoxa, e Demonstrativa,*

Lisboa: Na Impressam Regia, 1805)

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 14049 Grav



110

Joaquim Machado de Castro

Estudo para Castiçal

1770-1790

Desenho à pena e aguada de tinta-da-china
sobre papel

128,2 x 49 cm

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 2898 Des

111

Presépio (dito Kamenesky)

Laboratório de Joaquim Machado de Castro

Terceiro quartel do século XVIII

Barro cozido e policromado

Virgem e o Menino - 27 x 37,2 x 17 cm

São José - 37,2 x 16,5 x 19,5 cm

Belchior - 31 x 27 x 17 cm

Baltazar - 48 x 22 x 12,5 cm

Gaspar - 30 x 31,5 x 18,5 cm

Anjos - 17 x 15 x 5,4 cm

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 815 Esc



Quando os trabalhos do Novo Paço da Ajuda são retomados por decreto do príncipe regente de 21 de janeiro de 1802, um novo alento ter-se-á certamente apoderado dos escultores e demais artistas que poucos anos antes haviam assistido à suspensão da Obra por falência do erário régio.

Com a *Escola da Ajuda*, criada em contexto do projeto redesenhado pelos arquitetos José da Costa e Silva (1747-1819) e Francisco Xavier Fabri (1761-1817), homens de formação neoclássica pela Academia Clementina de Bolonha, Joaquim Machado de Castro é chamado a assumir a direção da Escultura, cargo em que seria secundado pelo assistente Carlos Amatucci e tendo por substituto João José de Aguiar (1769-1841).

No espírito da Obra, também a escultura monumental deveria ser o prolongamento lógico da sobriedade e da racionalidade arquitetónicas, traduzindo a modernidade em formas de beleza clássica e quintessencial, que objetivamente aludissem ao heroísmo, às virtudes cívicas romanas e ao ideal de liberdade saídos do contexto revolucionário. Mas estaria o ilustre regente da *Aula e Laboratorio de Escultura* das Obras Públicas – de onde saíam muitas das estátuas para os nichos do átrio nascente do Palácio da Ajuda – e responsável por «todos os trabalhos de Escultura que se fizerem necessários, assim no Novo Palácio, como nas mais Obras Reais» a partir de 11 de agosto de 1802 (Lima, 1989: 355)¹, apto a compreender e aplicar, em final de carreira, os princípios da nova corrente de gosto neoclássico aclamada pela Europa, relegando toda uma vida artística e académica dedicada ao «fazer» barroco?

Acreditando-se que o programa escultórico da Ajuda, construído em torno das qualidades cívicas e cosmopolitas que se queriam associadas ao príncipe regente D. João, tenha sido originalmente idealizado por Machado de Castro (Pinho, 2002: 106), as três estátuas que o mestre assina para o vestíbulo – *Gratidão*, *Conselho* e *Generosidade*, executadas entre 1813 e 1818 – reproduzem os mesmos esquemas formais, artifícios técnicos e receituários iconográficos do passado.

Fiéis ao *acordo*² e à simetria regular que Machado de Castro apontava como uma das regras obrigatórias da boa escultura, em cada uma das três alegorias os atributos foram estrategicamente utilizados para que as estátuas colocadas em nichos não perdessem o «equilíbrio visual»³. Também as estátuas do vestíbulo assinadas pelos seus discípulos e legítimos seguidores na *Aula de Escultura* evidenciam a óbvia dificuldade no entendimento dos princípios básicos do Neoclassicismo, na rejeição do claro-escuro, na busca das proporções clássicas, dos contornos precisos e da pureza das formas.

Nas quatro estátuas de Joaquim José de Barros, dito *Barros Laborão*⁴, bem como na *Liberalidade* (1818) de Carlos Amatucci ou mesmo no *Amor de Virtude*, *Amor da Pátria* e *Intrepidez*, realizadas entre 1826 e 1829 pelo discípulo dileto de Machado, Faustino José Rodrigues, identificam-se momentos de agitação e de movimento que enfatizam os sentimentos e a matéria, em detrimento da Razão que sustenta o Neoclassicismo.

O conceito de Belo, sem dor e sem vida, ideal e andrógino, que segundo Winckelmann só a imaginação poderia verdadeiramente apreender e integrar, não tinha lugar no ensino da Escultura então praticado em Portugal, umbilicalmente filiado no barroco mafrense através da figura tutelar de Machado de Castro.

A transposição para a pedra⁵ da nova linguagem plástica seria solitariamente ensaiada no estaleiro da Ajuda por João José de Aguiar (1769-1841), sem que jamais aquele que aprendera diretamente em Roma, com Antonio Canova, os princípios teóricos da «imitação» expressos por Quatremère de Quincy⁶, conseguisse formar discípulos que perpetuassem o gosto neoclássico.

¹ Decreto de S.A.R. O Príncipe Regente, transcrito por Lima, 1925.

² Conceito que Machado de Castro define no seu *Dicionário de Escultura*. Castro, 1937: 21.

³ Princípio defendido por Machado de Castro em carta datada de 1819, publicada por Lima, 1925: 266.

⁴ *Diligência* (1818), *Honestidade* (1818), *Desejo* (1819) e *Decoro* (1820).

⁵ Na Ajuda trabalhar-se-ia o lioz de Pero Pinheiro, bem distinto na textura e no acabamento do mármore de Carrara, alvo e imaculado, que enforma as obras-primas de Antonio Canova.

⁶ Quatremère de Quincy, 2005 [1823].



112
Joaquim Machado de Castro
Generosidade Régia
Início do século XIX
Barro cozido
71 x 31 x 20 cm
Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa, inv. ESC TC3



113
Generosidade Régia
 Laboratorio de Joaquim Machado de Castro
 Início do século XIX
 Gesso
 71 x 31 x 20 cm
 Faculdade de Belas-Artes da Universidade
 de Lisboa, inv. FGH 028

114
Gratidão
 Laboratorio de Joaquim Machado de Castro
 Início do século XIX
 Gesso
 74 x 31 x 23 cm
 Faculdade de Belas-Artes da Universidade
 de Lisboa, inv. CRR 091

115
Conselho
 Laboratorio de Joaquim Machado de Castro
 Início do século XIX
 Gesso patinado a dourado
 75 x 37 x 37 cm
 Faculdade de Belas-Artes da Universidade
 de Lisboa, inv. CRR 100





116
João José de Aguiar, Domenico Pieri
(bronzes)
Maqueta do Monumento de D. Maria I
1793-1794
Mármore de Carrara e bronze dourado
74 x 80,5 x 80,5 cm
Palácio Nacional de Queluz, PNQ inv. 1331

Cronologia de Joaquim Machado de Castro

- 1731 JOAQUIM MACHADO DE CASTRO nasce em Coimbra.
- 1746/47 Chega a Lisboa.
- 1756 Vai para Mafra para trabalhar como ajudante de Alexandre Giusti.
- 1758 Publica *Elogio de Francisco Vieira Lusitano*.
- 1763 Publica *Triduo Metrico* (esta composição poética foi por ele recitada no jardim do Convento de Mafra nas três noites de luminárias com que se celebrou a eleição para provincial, da província da Arrábida, de Frei António das Chagas Lancastro).
- 1768 Presépio da Sé de Lisboa.
- 1770 É convidado por Domingos da Silva Raposo para participar com uma maquete no concurso aberto para erguer uma estátua equestre de D. José I na Praça do Comércio.
- 1770(?) Estátua *Fé Suplantando a Heresia* para o Palácio da Inquisição, em Lisboa.
- 1771 A 21 de março apresenta o modelo de cera da estátua equestre ao rei.
Em junho entrega o modelo de barro da estátua equestre ao rei.
Em julho recebe ordens para executar o modelo grande em estuque.
- 1771(?) *Neptuno*, originalmente no Chafariz do Loreto, atualmente no Largo de D. Estefânia, em Lisboa.
- 1772 A 10 de março conclui o modelo grande em estuque da estátua equestre.
A 19 de junho inicia a execução da estátua equestre, que conclui em abril de 1775.
- 1774 A 15 de outubro é fundida pela primeira vez em Portugal uma estátua equestre pelo método da cera perdida.
- Estátuas *Alfeu e Aretusa* para o Palácio do Marquês de Pombal, em Oeiras.
- 1775 É professor de Arte de Escultura de Cantaria na Casa do Risco, em Lisboa.
A 6 de junho é inaugurada a estátua equestre de D. José I. Publica a ode *Ao Rey Fidelissimo Dom José I, Nosso Senhor; Collocando-se a Sua Colossal Estatua Equestre na Praça do Commercio*.
- 1776 Bustos dos poetas para a Quinta do Marquês de Pombal, em Oeiras.
- c. 1776 Modelos de barro para as imagens da Virgem, de São José e dos santos apóstolos Simão, Judas e Matias, para a Igreja de São Vicente de Fora.
- 1777 Gravura com os gastos da festa de inauguração da estátua equestre.
Publica a ode *Na Feliz Acclamação dos Fidelissimos Reis Dona Maria I e Dom Pedro III. Nossos Senhores*.
- 1778 A 16 de fevereiro inicia-se a construção da Basílica da Estrela, segundo Manuel Pereira Cidade.
A 14 de outubro recebe a mercê do hábito da Ordem de Cristo «com 30\$rs de tença effectiva».
- 1780 Publica a *Carta, Que Hum Affeioado ás Artes do Desenho Escreveo a Hum Alumno da Escultura*.
Colabora ativamente na criação de uma Academia do Nu.
- c. 1780 Dirige a realização do programa escultórico do baldaquino da Igreja de São Vicente de Fora.
- 1781 D. Mariana Vitória é sepultada no túmulo que se encontra na Igreja de São Francisco de Paula.
- 1782 A 11 de setembro recebe um alvará da rainha D. Maria I pelo qual é nomeado Escultor da Casa Real, com 350 rs

- de moradia por mês, três quartas de cevada por dia e o ordenado de 20\$000 réis por ano. Recebe a encomenda do programa escultórico para a Quinta Real de Caxias.
- c. 1783 As esculturas de barro *Diana e as Duas Ninfas, Actéon* e as Ninfas já estão na Cascata da Quinta Real de Caxias. Estátuas *Santa Teresa de Ávila, Santa Maria Madalena de Pazzi, Santo Elias e São João da Cruz* e relevo *Sagrado Coração de Jesus e os Anjos* para a fachada da Basílica da Estrela.
- 1784 Imagem *Santa Ana Ensinando a Virgem a Ler*.
- 1785 Imagem *Nossa Senhora da Piedade*.
- 1787 A 24 de dezembro recita o *Discurso sobre as Utilidades do Desenho* na Casa Pia do Castelo de São Jorge.
- 1788 Publica o *Discurso sobre as Utilidades do Desenho*. Imagem *São Pedro*.
- 1789 Publica a ode *Pelo Restabelecimento da Saúde Preciosa do Sereníssimo Senhor D. João Príncipe do Brasil em Agosto de 1789*. A 15 de novembro, Sagração da Basílica da Estrela, sendo todo o programa escultórico do *Laboratorio* de Joaquim Machado de Castro.
- c. 1790 Colocação das estátuas *Fé, Devoção, Gratidão e Liberdade* na fachada da Basílica da Estrela.
- 1793 Conclui o manuscrito da *Descrição Analytica*.
- 1798 As esculturas de barro *Faunos, Cães, Júpiter, Tritões, Guardas Romanos*, os animais fantásticos dos trabalhos de Hércules e os grupos de meninos representando as quatro estações já se encontram na Quinta Real de Caxias.
- c. 1800 Imagem *São João Batista*.
- 1802 É encarregue por decreto de 11 de agosto de executar todos os trabalhos de escultura do Palácio da Ajuda, com o ordenado de 1 conto de réis por ano.
- 1803 Projeto para uma medalha dedicada ao príncipe regente D. João. Imagem *Nossa Senhora da Encarnação*.
- 1805 Publica a *Analyse Graphic'Orthodoxa, e demonstrativa*.
- 1806 No *Laboratorio*, José João Elveni trabalha num *Hércules* para as Quintas Reais.
- 1810 Publica a *Descrição Analytica*.
- 1811 Projeto para uma estátua pedestre de D. João VI, que se encontra na Academia Nacional de Belas-Artes.
- 1814 A 9 de fevereiro recebe a honra de ser admitido como sócio da Academia Real das Ciências de Lisboa. A 20 de junho toma-se a resolução de mandar fazer o busto do 2.º duque de Lafões.
- 1816 A 4 de novembro deixa testamento. A 4 de dezembro apresenta na Academia das Ciências de Lisboa o busto do 2.º duque de Lafões, pelo que lhe é votada uma medalha de ouro.
- 1817 2.ª edição da *Carta Que Hum Afeiçãoado ás Artes do Desenho Escreveo a Hum Alumno da Esculptura*.
- 1818 2.ª edição do *Discurso sobre as Utilidades do Desenho*.
- 1819 Publica o folheto *A El Rei D. João VI Nosso Senhor Offerece o Amor, e a Lealdade, o Incluso Projecto para Se Lhe Erigir Huma Estatua Pedestre, na Presente Corte do Rio de Janeiro*.
- 1822 Joaquim Machado de Castro morre em Lisboa a 17 de novembro.

Bibliografia

Fontes Manuscritas

- ARCHIVIO SEGRETO VATICANO (Vaticano), S.P.A., *Computisteria*, vol. 997, fl. 312.
- ARCHIVIO STORICO DELL'ACCADEMIA DI SAN LUCA (Roma), *Registro delle Congregazioni e Decreti della Nostra Accademia de Pittori, Scultori e Architetti (1719-1726)*, liv. 48, fl. 141v.
- ARQUIVO HISTÓRICO DA BIBLIOTECA DA FACULDADE DE BELAS-ARTES DA UNIVERSIDADE DE LISBOA
Livros de Correspondências
Registo de Portarias 1863-70
- ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO (Lisboa), *Registos Paroquiais. Freguesia das Mercês. Baptismos*, microfilme 1032, fl. 130v.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL (Lisboa), Secção de Reservados, Fundo Geral, mss. 41, n.º 7, doc. 21.
- BIBLIOTECA E SECRETARIA DA ACADEMIA NACIONAL DE BELAS-ARTES
Livros de Atas
Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa – 1836 a 1837, cota 6.
Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa – 1851 a 1856, cota 10.
- Livros de Contas
Livro de Receita e Despeza da Academia das Bellas Artes – 1837 a 1844, cota 38.

- Inventários
Inventário Geral dos Modelos de Gesso que actualmente existem na Academia das Bellas Artes de Lisboa, com declaração das estações d'onde vieram, cota A.N.B.A.1-S.E.C. 063
- CASTRO, Joaquim Machado de, s.d. *Método breve para saber as principais proporções do corpo humano*, ms, Bibliobeca da Academia Nacional de Belas-Artes, XX – 8-21.
- Mappa de Toda a Despeza, Que Fez o Senado da Camera na Função da Inauguração da Estatua Equestre D'El Rey Nosso Senhor D. Joze o 1.º, a qual Se Fez nas Casaz d'Alfandega de Lisboa nos Dias 6, 7, e 8 de Junho de 1775 Sendo Prez.te Do Senado o Ex.mo Conde de Oeyras.* Manoel Gomes Vieira fez 1777.

Fontes Impressas e Estudos

- ALBERTI, Leon Battista; DE LA VILLA, Rocío (trad., intr. e notas), 1999. *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid: Editorial Tecnos.
- ALMEIDA, Fortunato de, 1910-26. *História da Igreja em Portugal*, vol. III. [Coimbra: Imp. Académica].
- AMBRÓSIO, Manuel de Santo, 1791. *Epítome da Vida do Excelentíssimo e Reverendíssimo Senhor D. Fr. Ignacio de S. Caetano*. Lisboa: Na Reggia Officina Typografica.
- ANDRADE, Sérgio Guimarães de, 1997. INGHAM, Peter (trad.), *Escultura Portuguesa*. Lisboa: Clube Coleccionador dos Correios.
- ARGAN, Giulio Carlo, 1980. *El concepto del espacio arquitectónico*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- _____, 1989. *L'Âge Baroque*. Genebra: Skira.
- ARRUDA, Luísa, 1999a. *Cyrillo Wolkmar Machado. Cultura Artística. A Academia. A Obra Gráfica*. Lisboa: FBAUL.
- _____, 1999b. *Francisco Vieira Lusitano*. Dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- _____, 2000. *Francisco Vieira Lusitano (1699-1783). O Desenho*. Dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Lisboa: FBAUL.

- Art in Rome in the eighteenth century*, 2000.
- PETERS BOWRON, Edgar, RISHEL, Joseph J. (eds.) (catálogo de exposição: Philadelphia Museum of Art, Houston Museum of Fine Arts, 2000). Filadélfia: Philadelphia Museum of Art.
- ASTRUA, Paola, 1987. «Le scelte programmatiche di Vittorio Amedeo duca di Savoia e re di Sardegna», in PINTO, Sandra (ed.), *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*. Turim: Cassa di Risparmio di Torino.
- BALDÓ, Maria Luísa Tárrega, 1992. *Giovan D. Olivieri y el Taller de Escultura del Palacio Real*. Madrid: Património Nacional, C.S.I.C./Instituto Italiano de Cultura.
- BARBERINI, Maria Giulia, 2000. «Tantum sculptor et arte favet: appunti per gli scultori dei concorsi dell'Accademia di San Luca», in CIPRIANI, Angela (dir.), *Aequa Potestas. Le Arti in Gara in Roma nel Settecento*. Roma: Edizioni De Luca.
- _____, 2001. «Base or Noble Material? Clay Sculpture in Seventeenth - and Eighteenth - Century Italy», in *Earth and Fire – Italian Terracota Sculpture from Donatello to Canova*. New Haven e Londres: Yale University Press.
- BARBOSA, Domingos Caldas, 1775. *Narrações e Aplausos com que o Juiz do Povo e a Caza dos Vinte Quatro festeja a Felicíssima Inauguração da Estátua equestre onde também se expõem as Allegorias dos Carros e figuras e tudo o mais concernente às ditas festas*. Lisboa: na Regia Officina Typografica.
- BASTO, A. de Magalhães, 1945a. «Do 'Lente' Machado de Castro», in *Silva de História e Arte: Notícias Portucalenses*. Porto: Livraria Progredior, pp. 28-34.
- _____, 1945b. «Duas Imagens de Machado de Castro», in *Silva de História e Arte: Notícias Portucalenses*. Porto: Livraria Progredior, pp. 23-27.
- BEIRÃO, Caetano, 1944. *D. Maria I (1777-1792)*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade de Lisboa.
- BERNARDI, Amy A., 1941. «Instituições e Tradições Culturais de Portugal em Roma», *Estudos Italianos em Portugal*, n.º 5. Lisboa: Instituto Italiano de Cultura.
- BEWER, Francesca G., BOURGARIT, David, e BASSETT, Jane, 2008. «Les bronzes français (XVIIe-XVIIIe siècle): notes techniques», in BRESCH-BAUTIER, G. e SCHERF, G. (dir.), *Les Bronzes français de la Renaissance au Siècle des lumières*. Paris: Museu do Louvre.
- BILÉU, Maria Margarida Correia, 1995. *Diogo Inácio de Pina Manique, Intendente Geral da Polícia*. Dissertação de mestrado em História Cultural e Política apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- BLONDEL, J. F., 1752-1756. *Architecture Française ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels, et édifices les plus considerables de Paris...* Tomo 2, liv. IV. Paris: C. A. Jombert.
- BLUTEAU, D. Raphael, 1716. *Vocabulário Portuguez & Latino, aulico, anatomico, architectonico*. Lisboa: officina de Pascoal de Sylva.
- BOFFRAND, Germain, 1743. *Description de ce qui a été pratiqué pour fondre en bronze d'un seul jet la figure équestre de Louis XIV élevée par la ville de Paris dans la place Louis-le-Grand, en 1699*. Paris.
- BOURGELAT, Claude, 1750. *Elemens d'Hippiatrique ou nouveaux principes sur la connaissance et sur la médecine des chevaux*. Lyon.
- BRANCO, Cristina Luísa Sofia Duarte de Deus, 2001. Contributos para o estudo da teoria das proporções aplicada à escultura em Portugal. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Lisboa: FBAUL.
- BRIGOLA, João Carlos Pires, 2000. *Coleções, Gabinetes e Museus em Portugal no séc. XVIII*. Dissertação de doutoramento em História apresentada à Universidade de Évora.
- _____, 2003. *Coleções, Gabinetes e Museus em Portugal no séc. XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BROEDER, Frederick den, 1967. «The Lateran Apostles. The Major Sculpture Commission in Eighteenth-Century Rome», *Appollo*, vol. LXXXV, n.º 63, maio. *Bronzes français de la Renaissance au Siècle des lumières*, 2008. BRESCH-BAUTIER,

- Geneviève e SCHERF, Guilhem (eds.) (catálogo de exposição: Paris / Museu do Louvre, Nova Iorque / Metropolitan Museum of Art, Los Angeles / The J. Paul Getty Museum, 2008-2009). Paris: Musée du Louvre Éditions e Somogy.
- CAETANO, Joaquim Oliveira, 1991. *Chafarizes de Lisboa*. Lisboa: Distri-Editora.
- CALADO, Maria Margarida, 1989a. «Academia Portuguesa em Roma», in PEREIRA, José Fernandes. (dir.), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença.
- _____, 1989b. «Vieira Lusitano, Francisco V. de Matos», in PEREIRA, José Fernandes (dir.), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença.
- Canova e la Venere Vincitrice*, 2007. COLIVA, Anna e MAZZOCCA, Fernando (eds.) (catálogo de exposição: Roma / Galleria Borghese, 2007-2008). Milão: Electa.
- CARDOSO, Arnaldo Pinto, 2001. *A Presença Portuguesa em Roma*. Lisboa: Quetzal.
- CARVALHO, A. Ayres de, 1950. *A Escultura de Mafra*. Mafra: Edição do Autor.
- _____, 1956. «O Pintor Cyrillo Volkmar Machado: 1748-1823», *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. III, n.º 2. Lisboa.
- _____, 1962. *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, vol. II. Lisboa: Edição do Autor.
- _____, 1963. «A escola de escultura de Mafra – os escultores José de Almeida e A. Giusti – Vieira Lusitano e Machado de Castro – o escultor castelhano D. José de Lara y Churriguera em Lisboa desde 1738 e em Mafra a partir de 1756», *Belas-Artes*, n.º 19. Lisboa.
- _____, 1964. *A Escola de Escultura de Mafra*. Separata de *Belas-Artes*, n.º 19, 1963. Lisboa.
- _____, 1979a. *A Basílica da Estrela – no Segundo Centenário da Sua Fundação*. Lisboa.
- _____, 1979b. *Os Três Arquitectos da Ajuda – do «Rocaille» ao Neoclássico*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes.
- CARVALHO, Augusto da Silva, 1935-1936. *A Anatomia aplicada às Artes*. Vol. XVII. Lisboa.
- CARVALHO, Maria João Vilhena de, 2003. *Escultura, Normas de Inventário. Artes Plásticas e Artes Decorativas*. Lisboa: IPM.
- CASALE, Gerardo, 1995. «Rapporti tra l'Accademia di San Luca e i Portoghesi a Roma: I Concorsi Clementini», in ROCCA, Sandra Vasco e BORGHINI, Gabriele (dir.), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la Cultura Romana del suo Tempo*. Roma: Árgos Edizioni.
- CASTRO, Joaquim Machado de, 1775. *Ao Rey Fidelissimo Dom José I. Nosso Senhor, Collocando-se a Sua Colossal Estatua Equestre na Praça do Commercio, Ode*. Lisboa: na Regia Officina Typografica.
- _____, 1788 (1.ª ed.). *Discurso sobre as Utilidades do Desenho, Dedicado á Rainha N. Senhora*. Lisboa: Na Offic. de Antonio Rodrigues Galhardo.
- _____, 1805. *Analyse Grafic Orthodoxa, e Demonstrativa, de Que sem Escrupulo do Menor Erro Theologico, e Escultura, e Pintura Podem, ao Representar o Sagrado Mystério da Encarnação, Figurar Varios Anjos, Dedicada ao Príncipe Regente Nosso Senhor*. Lisboa: Impressão Régia.
- _____, 1810. *Descrição Analytica da Execução da Estatua Equestre, Erigida em Lisboa á Gloria do Senhor Rei Fidelissimo D. José I*. Lisboa: Impressão Régia.
- _____, 1817 (1.ª ed.: 1780). *Carta Que Hum Afeiçãoado ás Artes do Desenho Escreveo a Hum Alumno da Esculptura*. Lisboa: Na Offic. da Academia R. Das Sciencias.
- _____, 1818. *Discurso sobre as Utilidades do Desenho*. Lisboa: Na Offic. da Academia R. das Sciencias.
- _____, 1819. *A El-Rei D. João VI Nosso Senhor Offerece o Amor, e a Lealdade, o Incluso Projecto para Se Lhe Erigir Hum Estatua Pedestre, na Presente Corte do Rio de Janeiro / Inventado, Desenhado, e Explicado pelo Escultor da Sua Real Casa*. Lisboa: Nova Impressão da Viuva Neves e Filhos.
- _____, 1937. *Dicionário de Escultura: Inéditos de História da Arte*. (Edição do manuscrito com data posterior a 1812.) Lisboa: Livraria Coelho.
- _____, 1975 (1.ª ed.: 1810). *Descrição Analytica da Execução da Estatua Equestre, Erigida em Lisboa á Gloria do Senhor Rei Fidelissimo D. José I, Com Algumas Reflexões, e Notas Instructivas, para os Mancebos Portuguezes, Applicados á Escultura*. FRANÇA, José-Augusto (posfácio). Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes.
- Catálogo da Exposição Bibliográfica, Iconográfica e Documental, relativa à Estátua Equestre / Câmara Municipal de Lisboa*, 1938. [Lisboa: Tip. Da Câmara Municipal.]
- CENÁCULO, Frei Manuel do, 1791. *Cuidados Literarios do Prelado de Beja em Graça do Seu Bispado*. Lisboa: Off. Simão Thaddeo Ferreira.
- CHASTEL-ROUSSEAU, Charlotte (ed.), 2011. *Reading the Royal Monument in Eighteenth-Century Europe*. Surrey: Ashgate and the Henry Moore Foundation.
- _____, 2005. «La Figure du Prince au XVIII siècle: monument royal et stratégies de représentation du pouvoir monarchique dans l'espace urbain», in *De l'Esprit des Villes: Nancy et l'Europe urbaine au siècle des Lumières (1720-1770)* (catálogo de exposição). Nancy: Artlys.
- CIDADE, Manuel Pereira, 1926. *Memórias da Basílica da Estrela*. Publ. por BAIÃO, António, Coimbra: Imprensa da Universidade. [ms. 1790].

- CIPRIANI, Ángela, e VALERIANI, Enrico, 1989. *I Disegni di Figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, vol. II. Roma: Casa Editrice Quasar.
- CLEARLY, Richard, 1999. *The Place Royale and Urban Design in the Ancient Régime*. Cambridge University Press.
- Clodion 1738-1814, 1992. POULET, Anne, e SCHERF, Guilhem (eds.) (catálogo de exposição: Paris / Museu do Louvre, 1992). Paris: RMN.
- CONFORTI, Michael, 1980. «Planning the Lateran Apostles», in MILLON, Henry A. (coord.), *Studies in Italian Art and Architecture, 15th Through 18th Centuries*. (col. «Memories of the American Academy in Rome», vol. XXXV). Roma: Edizioni dell'Elefante.
- Costa, Fernandes, 1921. «Erros inadmissíveis num aditamento moderno feito à Inscrição do Monumento a D. José na Praça do Comércio de Lisboa», separata do *Boletim da Classe de Letras da Academia das Ciências de Lisboa*, vol. XIV. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- COSTA, Luís Xavier da, 1935. SAMPAIO, Albino Forjaz de, (pref.), *As Belas Artes Plásticas em Portugal durante o Século XVIII*. [Lisboa: Centro Tip. Colonial].
- _____, 1940. *A Escultura Portuguesa em Madeira no Século XVIII*. Guimarães: (s.n.).
- COSTA, Madalena Cardoso da, 2011. «A Invocação de Nossa Senhora do Rosário no Convento de Jesus de Aveiro – Os Rosários na Coleção do Museu de Aveiro», separata da revista *Museu*, IV.ª série, n.º 17 (2008-2009). Porto: ed. Círculo Dr. José de Figueiredo, pp. 153-170.
- CUSTÓDIO, Jorge, 1991. *Os Museus Industriais e a Arqueologia Industrial*. Apêndices. Museologia e Arqueologia Industrial. Estudos e Projectos. Lisboa: APAI.
- DELAFORCE, Angela, 2002. *Art and Patronage in eighteenth-century Portugal*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DESMAS, Anne-Lise, 1999. «Le décor sculpté de la façade de la cathédrale d'Orléans», in SCHERF, Guilhem (ed.), *Augustin Pajou et ses contemporains* (colóquio, Paris, Museu do Louvre, 1997). Paris: La documentation française et le musée du Louvre.
- DI MACCO, Michela, 1996. In GABETTI, Roberto, e GRISERI, Andreina (eds.), *Stupinigi, luogo d'Europa*. Turim: U. Allemandi.
- DICKERSON, C.D., e DE CAVI, Sabina (eds.), 2009. *Nativity from Naples. Presepe Sculpture of the Eighteenth Century*. Fort Worth: Kimbell Art Museum.
- DRAPER, James David, 1997. In *Pajou. Sculpteur du Roi 1730-1809*, DRAPER, James David, e SCHERF, Guilhem (eds.) (catálogo de exposição: Paris/Museu do Louvre, New York/The Metropolitan Museum of Art, 1997-1998). Paris: RMN.
- Earth and Fire – Italian Terracota Sculpture from Donatello to Canova*, 2001. New Haven e Londres: Yale University Press.
- ESTEVENS, Manuel Santos, 1948a. «Sant'Ana e a Virgem, de Joaquim Machado de Castro», *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. 1, n.º 3, pp. 156-160. Lisboa.
- _____, 1948b. «O túmulo da rainha D. Mariana Vitória em S. Francisco de Paula e algumas outras obras de Machado de Castro», in *Lisboa e Seu Termo. Estudos e Documentos*, vol. II. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses.
- FALCÃO, José António, e PEREIRA, Fernando António Baptista, 1996. *José de Almeida Escultor Setecentista*. Lisboa: Estar.
- Falconet à Sèvres ou l'art de plaire, 1757-1766*, 2001. PINOT DE VILLECHON, Marie-Noëlle (ed.) (catálogo de exposição: Sèvres / Musée National de la Céramique, 2001-2002). Paris: RMN.
- FARIA, Alberto Cláudio Rodrigues, 2008. *A Coleção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): Tradição, Formação e Gosto*. Tese de mestrado em Museologia e Museografia apresentada à FBAUL, 4 vols. Lisboa: [s.n.].
- FARIA, Miguel Figueira de (coord.), 2008a. *Praças Reais: Passado, Presente e Futuro*. Lisboa: Livros Horizonte.
- _____, 2008b. «A Praça Real do Tejo», in *Actas do Colóquio Internacional – Praças Reais: Passado, Presente e Futuro*. Lisboa: Livros Horizonte.
- _____, 2008c. *Machado de Castro (1731-1822): Estudos*. Lisboa: Livros Horizonte.
- _____, 2011. «6 June, the King's Birthday Present: an Insight into the History of Royal Monuments in Portugal at the End of the Ancient Régime», in Chastel-Rousseau, Charlotte. *Reading the Royal Monument in Eighteenth-Century Europe*. Londres: Ashgate and The Henry Moore Foundation.
- _____, 2012. «A Estátua Equestre, in *Absentia Principis e o Rei Escondido: origem e significado do programa monumental da Praça do Comércio de Lisboa*», in FARIA, Miguel Figueira de (ed.), *Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio: História de Um Espaço Urbano*. Lisboa: Imprensa Nacional (no prelo).
- _____, s.d. «O ensino das Belas-Artes em Portugal nas vésperas da fundação da Academia», *Anais – Série História*. Lisboa: UAL, vols. V/VI.
- FERRÃO, Leonor, 1994. *A Real Obra de Nossa Senhora das Necessidades*. Lisboa: Quetzal Editores.
- _____, 2007. *Eugénio dos Santos e Carvalho: Arquitecto e Engenheiro Militar (1711-1760): Cultura e Prática de Arquitectura*. Lisboa: FCSH/UNL (texto policopiado).
- FERREIRA, João Palma (anot.), 1982. *Excertos do «Diário» de D. Fr. Manuel do*

- Cenáculo Vilas Boas*. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- FIGUEIREDO, Ana Paula Valente, 2000. *O Espólio Artístico das Capelas da Sé de Lisboa, Abordagem Cripto-Histórica*. Dissertação de mestrado em Arte, Património e Restauro, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (texto policopiado).
- FONTINHA, Rodrigo, s. d. *Novo Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Porto: Editorial Domingos Barreira.
- FRANÇA, José-Augusto, 1965. *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Livros Horizonte.
- _____, 1975. «Joaquim Machado de Castro e a Descrição Analytica...», posfácio a *Joaquim Machado de Castro, Descrição Analytica da Execução da Estatua Equestre Erigida em Lisboa a Glória do Senhor Rei Fidelissimo D. José I*, edição fac-similada comemorativa do segundo centenário da inauguração da estátua equestre. Lisboa: Na Impressão Regia, 1810. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes.
- _____, 1977. *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. 2.^a ed. rev. e aumentada. Lisboa: Bertrand.
- GAURICUS, Pomponius, 1969. De Sculptura (1504), CHASTEL, André; KLEIN, Robert, (ed. anot. e trad.), Hautes Études Médiévales et Modernes. Genebra: Librairie Droz.
- GRANDESSO, Stefano, 2005. «La scultura in Italia dal tardo Settecento al primato di Canova e Thorvaldsen», in SISI, Carlo (ed.), *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Neoclassicismo 1789-1815*. Milão: Mondadori Electa, pp. 133-161.
- GRIFFO, Alessandra, 1996. *Il Presepe napoletano. Personaggi e ambienti*. Novara: DeAgostini.
- GUEDES, Natália Brito Correia, 1971. *O Palácio dos Senhores do Infantado em Queluz*. Lisboa: Livros Horizonte.
- HARPER, James, 2000. In *Art in Rome in the eighteenth century*, PETERS BOWRON, Edgar, e RISHEL, Joseph J. (eds.) (catálogo de exposição: Philadelphia Museum of Art, Houston Museum of Fine Arts, 2000). Filadélfia: Philadelphia Museum of Art, pp. 276-277 e 293.
- HASKELL, Francis, e PENNY, Nicholas, 1990. *El gusto y el arte de la Antigüedad*. Madrid: Alianza Editorial.
- HONOUR, Hugh, 1968. *Neo-Classicism*. Harmondsworth: Penguin Books.
- HUBERT, Gérard, 1964. *La sculpture néo-classique et l'Italie napoléonienne*. Paris: Boccard.
- Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova*, 2002. MAZZOCCA, Fernando et al. (eds.) (catálogo de exposição: Milão / Palazzo Reale, 2002). Milão: Skira.
- Il settecento a Roma*, 2005. LO BIANCO, Anna, e NEGRO, Angela (eds.) (catálogo de exposição: Roma / Palazzo Venezia, 2005-2006). Milano: Silvana Editoriale.
- Jean-Antoine Houdon, Sculptor of the Enlightenment*, 2003. POULET, Anne L. (ed.) (catálogo de exposição: Washington / National Gallery of Art, Los Angeles / The J. Paul Getty Museum, Versalhes / musée et domaine national du château, 2003-2004). Washington: National Gallery of Art and University of Chicago Press.
- Jean-Baptiste Boudard 1710-1768*, 1990. BAROCELLI, Francesco (ed.) (catálogo de exposição: Parma / Giardino Ducale e Istituto d'Arte P. Toschi, 1990). Milão: Electa.
- JØRNAES, Bjarne, 1989. In *Bertel Thorvaldsen 1770-1844, scultore danese a Roma*, DI MAJO, Elena et. al. (ed.) (catálogo de exposição: Roma / Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1989-1990). Roma: DeLuca.
- L'Antiquité rêvée, innovations et résistances au XVIIIe siècle*, 2010. FAROULT, Guillaume, LERIBAUT, Christophe, e SCHERF, Guilhem (eds.) (catálogo de exposição: Paris / Museu do Louvre, 2010-2011). Paris: Louvre éditions et Gallimard.
- L'esprit créateur de Pigalle à Canova. Terres cuites européennes 1740-1840*, 2003. DRAPER, James David, e SCHERF, Guilhem (eds.) (catálogo de exposição: Paris / Museu do Louvre, Nova Iorque / The Metropolitan Museum of Arts, Estocolmo / Nationalmuseum, 2003-2004). Paris: RMN.
- LA GUÉRINIÈRE, François Robichon de, 1736. *École de Cavalerie*. Paris: Jacques Guerin.
- La Sculpture – Méthode et Vocabulaire. Principes d'analyse scientifique*, 1978. Ministère de la culture et de la communication – inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France. Paris: Imprimerie Nationale.
- La Stanza del Gladiatore. Il capolavoro della committenza Borghese del Settecento*, 2004. COLLIVA, Anna, e MINOZZI, Marina (eds.) (catálogo de exposição: Roma / Villa Borghese, 2003-2004). Milão: Skira.
- La Statue équestre de Louis XV – Dessins de Bouchardon, sculpteur du Roi*, 1973. 2.^a exposição do Gabinete de Desenhos, Museu do Louvre. Paris: Éditions des Musées Nationaux.
- LAMAS, Arthur, 1916. *Medalhas Portuguesas e Estrangeiras referentes a Portugal*. Lisboa: Tipografia de Adolpho de Mendonça.
- LAUGIER, Marc-Antoine, 1979. *Essai sur l'Architecture, Observations sur l'Architecture*. Edição integral em 2 vols. Bruxelas: Pierre Mardaga éditeur.
- LIMA, Henrique de Campos Ferreira, 1924. «O tenente-geral Bartolomeu da Costa. Notícia biográfica», *Revista de Artilharia*, Lisboa.
- _____, 1925. *Joaquim Machado de Castro. Escultor Conimbricense: Notícia Biográfica e Compilação dos Seus Escritos Dispersos*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

- _____, 1989 (1.ª ed. 1925). *Joaquim Machado de Castro: Escultor Conimbricense: Notícia Biográfica e Compilação dos Seus Escritos Dispersos* («Subsídios para a história da arte portuguesa», XVI). Coimbra: Universidade, Instituto de História da Arte.
- LINK, M., 1805. *Voyage en Portugal depuis 1797 jusqu'en 1799*. Paris, vol. 1.
- Louis-Simon Boizot (1743-1809). *Sculpteur du roi et directeur de l'atelier de sculpture à la Manufacture de Sèvres*, 2001. PICQUENARD, Thérèse (ed.) (catálogo de exposição: Versalhes / Museu Lambinet, 2001-2002). Paris: Somogy e Musée Lambinet.
- MAAZ, Bernhard, 2006. In *Portraits privés, portraits publics 1770-1830*, ALLARD, Sébastien, e SCHERF, Guilhem (eds.) (catálogo de exposição: Paris / Grand Palais, Londres / The Royal Academy of Arts, Nova Iorque / The Solomon R. Guggenheim Museum, 2006-2007). Paris: RMN.
- MACEDO, Diogo de, 1944. *João José de Aguiar*. Lisboa: Ocidente.
- _____, 1945. *A Escultura Portuguesa nos Séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Revista Ocidente.
- _____, 1955. «Notas Biográficas de dois académicos», separata de *Belas-Artes*, n.º 8, Lisboa.
- _____, 1958. *Machado de Castro*. Lisboa: Artis.
- MACHADO, Cyrillo Volkmar (trad. e anot.), 1815. *As Honras da Pintura, Esculptura e Architectura: Discurso de João Pedro Belleri*. Lisboa: Imprensa Régia.
- _____, 1823. *Collecção de Memórias Relativas ás Vidas dos Pintores, e Escultores, Architetos, e Gravadores Portuguezes, e dos Estrangeiros, que Estiverão em Portugal, recolhidas e ordenadas*. Lisboa: Imp. de Victorino Rodrigues da Silva.
- _____, 1922 (1.ª ed. 1823). *Collecção de Memórias Relativas ás Vidas dos Pintores, e Escultores, Architetos, e Gravadores Portuguezes, e dos Estrangeiros, que Estiverão em Portugal, recolhidas e ordenadas*. Lisboa: Imprensa da Universidade.
- MACHADO, José Alberto Simões Gomes, 1987. *Um Coleccionador Português do Século das Luzes: D. Frei Manuel do Cenáculo Vilas-Boas*, Arcebispo de Évora. Évora: Ciência e Vida.
- MACHADO, José Pedro, 1977 (1.ª ed. 1952). *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Vol. III. Lisboa: Livros Horizonte.
- MADERNA, Valentina; PETRELLI, Flavia, 1979. «Gli scultura a Caserta», in *Civiltà del'700 a Napoli 1734-1799* (catálogo de exposição). Nápoles: Museo e Galleire Nazionali di Capodimonte.
- MARCADÉ, Jacques, 1974. *Dom Frei Manuel do Cenáculo Vilas Boas*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.
- MARIETTE, Pierre-Jean, 1768. *Description des travaux qui ont précédé, accompagné et suivi la fonte en bronze d'un seul jet la figure équestre de Louis XV, le Bien-Aimé Dressée sur les mémoires de M. Lempereur, ancien échevin, par M. Mariette, honoraire amateur de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*. Paris: De l'Imprimerie de P. G. Le Mercier.
- MARTIN, Michel, 1986. *Les Monuments Équestres de Louis XIV: Une grande entreprise de propagande monarchique*. Paris: Picard.
- MAZZOCCA, Fernando, 2002a. «Canova, il Fidia rinascete», in MAZZOCCA, Fernando et. al. (eds.), *Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova* (catálogo de exposição: Milão/ Palazzo Reale, 2002). Milão: Skira.
- _____, 2002b. «Giovanni Volpato mentore di Canova», in MAZZOCCA, Fernando, et. al. (eds.), *Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova* (catálogo de exposição: Milão / Palazzo Reale, 2002). Milão: Skira.
- _____, 2009. «Canova: l'ideale classico tra scultura e pittura», in ANDROSOV, Sergej, et. al. (eds.), *Canova: l'ideale classico tra scultura e pittura* (catálogo de exposição: Forlì / Musei San Domenico, 2009). Milão e Forlì: Silvana Editoriale, pp. 25-43.
- MAZZOCCA, Fernando, et. al., 2001. *Milano neoclassica*. Milão: Electa.
- MENDES, Manuel, 1942. *Machado de Castro*. Lisboa: Cosmos.
- MENDONÇA, Maria José de, 1948. «Uma estátua desaparecida de Joaquim Machado de Castro», *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. 1, n.º 3, pp. 152-155. Lisboa.
- _____, 1956. «Catálogo da obra documentada de Joaquim Machado de Castro e da sua Oficina no Museu de Arte Antiga», *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. III, n.º 1, Lisboa.
- MONTAGU, Jennifer, 1993. «João V and Italian Sculpture», in AAVV, *The Age of Baroque in Portugal*. New Haven-Londres: Yale University Press.
- _____, 1995. «João V e la Scultura Italiana», in ROCCA, Sandra Vasco, e BORGHINI, Gabriele, *Giovanni V di Portogallo e la Cultura Romana del suo Tempo*. Roma: Árgos Edizioni.
- _____, 2007. «Maini, Giovanni Battista», in AAVV, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 67. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana G. Treccani.
- MONTALTO, Lina, 1957. «Ercolo Ferrata e le Vicende Litigiose del Bassorilievo di Santa Emerenziana», *Commentari*, ano VIII, n.º 2, abril-junho.
- MOURA, Carlos, 1989. «José de Almeida», in PEREIRA, José Fernandes (dir.), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença.
- _____, 2000. «Vieira Lusitano e o desenho para o Crucificado da Capela-mor da Cate-

- dral de Évora», in *Vieira Lusitano (1699-1783). O Desenho*. Catálogo de exposição. Lisboa: IPM.
- MURPHY, James, 1797. *Voyage en Portugal... dans les années 1789 et 1790*. Paris.
- NAVA CELLINI, Antonia, 1982. *La Scultura del Settecento (Storia dell'arte in Italia)*. Turim: Utet.
- NEWCASTLE, 1737. *Method et Invention nouvelle de dresser les Chevaux*. Londres.
- NOË, Virgílio, 1996. *I Santi Fondatori nella Basilica Vaticana*. Modena: Franco Cosimo Panini Editore.
- Obras Documentadas de Joaquim Machado de Castro, 1954* (catálogo de exposição). Lisboa: IPM.
- «Observações Secretíssimas do Marquez do Pombal sobre a collocação da Estatua Equestre de Sua Magestade o senhor D. José Primeiro», 1816. *Jornal de Bellas Artes ou Mnémósine Lusitana*, par. 5, n.º IX. Lisboa: Impressão Régia.
- OLIVEIRA, Leonor Ferrão de, 1992. *A Real Obra de Nossa Senhora das Necessidades*. Dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (texto policopiado).
- PAIS, Alexandre Nobre, 1998. *Presépios Portugueses Monumentais do Século XVIII em Terracota*. Dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- _____, 2002. «Machado de Castro e o presépio do Convento do Sagrado Coração de Jesus», *Monumentos*, n.º 16, março. Lisboa: DGEMN.
- _____, 2004. «A iconografia do presépio do convento carmelita do Sagrado Coração de Jesus», in *Presépio da Estrela*. Lisboa: IPCR.
- _____, 2007. *O Presépio em Portugal*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- PANOFSKY, Erwin, 1955. *Meaning in the Visual Arts*. Nova Iorque: Doubleday Anchor Books.
- PATTE, Pierre, 1767. *Monuments érigés en France a la gloire de Louis XV*. Paris: Chez Rozet.
- PENNY, Nicholas, 1991. «Lord Rockingham's Sculpture Collection and The Judgment of Paris by Nollekens», in *J. Paul Getty Museum Journal*, pp. 5-34.
- _____, 1993. *The Materials of Sculpture*. Londres e New Haven.
- PEREIRA, Ângelo (pref. e notas), 1938. *A Inauguração da Estátua Equestre de El-Rei D. José I*. Narração verídica feita por um jesuíta, testemunha ocular do acontecimento. Lisboa: Editorial Labor.
- PEREIRA, José Fernandes, 1989. «Alessandro Giusti», in Pereira, J. F., e Pereira, P., *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença
- _____, 1992. *Retórica da Perfeição*. Dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- _____, 1994. *Arquitectura e Escultura de Mafra: Retórica da Perfeição*. Lisboa: Editorial Presença.
- _____, 1999. *Cultura Artística Portuguesa (Sistema Clássico)*. Lisboa: s.n.
- _____, 2000. «Teoria do Desenho Português: O Sistema Clássico», in *Vieira Lusitano, 1699-1783, o Desenho*. Lisboa: IPM.
- _____, 2002. «Escultura», *Monumentos*, n.º 16, março. Lisboa: DGEMN.
- PERRIER, François, 1638. *Segmenta nobilium Signorum et Statuarum, Quae temporis dentem invidium evasere*. Roma.
- PIMENTEL, António Filipe, 2008. «Da 'nova ordem' à 'nova ordenação': ruptura e continuidade na Real Praça do Comércio», in FARIA, Miguel Figueira de (coord.), *Praças Reais: Passado, Presente e Futuro*. Lisboa: Livros Horizonte.
- PINGEOT, Anne, 1990. «Mains», in *Le Corps en Morceaux* (catálogo de exposição). Paris: RMN.
- PINHO, Elsa Garrett, 2002. *Poder e Razão: Escultura Monumental no Palácio Nacional da Ajuda*. Lisboa: IPPAR.
- Portraits privés, portraits publics 1770-1830*, 2006. ALLARD, Sébastien, e SCHERF, Guilhem (eds.) (catálogo de exposição: Paris / Grand Palais, Londres / The Royal Academy of Arts, Nova Iorque / The Solomon R. Guggenheim Museum, 2006-2007). Paris: RMN.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine C., 2005 [1823]. *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*. Paris: Elibron.
- QUIETO, Pier Paolo, 1990. *D. João V de Portugal e a Sua Influência na Arte Italiana do Século XVIII*. Lisboa-Mafra: Elo.
- RABREAU, Daniel, 1982. «Royale ou Commerciale, la place à l'époque des Lumières», *Monuments Historiques*, n.º 120, março-abril.
- _____, 2011. «Statues of Louis XV: illustrating the monarch's character in public squares whilst renewing urban art», in CHASTEL-ROUSSEAU, Charlotte, *Reading the Royal Monument in Eighteenth-Century Europe*. Londres: Ashgate.
- RACZYNSKI, Athanasy, 1847. *Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal*. Paris: Jules Renouard & Cie.
- RATTON, Jacome, 1813. *Recordacoens*. Londres: H. Bryer, Bridge-Street, Blackfriars.
- RIBEIRO, Luciano, 1939. *Machado de Castro e a Estátua Equestre*. Lisboa: Câmara Municipal.

- RODRIGUES, Ana Duarte, 2004. *A Escultura de Vulto Figurativa do Laboratório de Joaquim Machado de Castro (1771-1822): Produção, Morfologia, Iconografia, Fontes e Significado*. Dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2 vols. (texto policopiado).
- _____, 2005a. «Machado de Castro e a imagem do rei-herói», *Margens e Confluências*, n.º 9. Guimarães: ESAP, pp. 50-73.
- _____, 2005b. «O homem por detrás da obra: Machado de Castro (1731-1822)», *Artis*, n.º 4. Lisboa: Instituto de História da Arte da FL/UL, pp. 331-354.
- _____, 2006a. «A imagem de São João Baptista de Machado de Castro», *Imagem Brasileira*, n.º 3. Belo Horizonte, Minas Gerais: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, pp. 115-120.
- _____, 2006b. *O Belo Ideal*. Lisboa: Ela por Ela.
- _____, 2009. «Parte I – A Quinta Real de Caxias», in *Quinta Real de Caxias. História. Conservação. Restauro*. Caxias: Câmara Municipal de Oeiras, pp. 19-80.
- _____, 2011. «The circulation of Art Treatises in Portugal between the XV and XVIII centuries: some methodological questions», in *Tratados de Arte em Portugal / Art Treatises in Portugal*, RODRIGUES, Ana Duarte; MOREIRA, Rafael (coord.). Lisboa: Scribe.
- RODRIGUES, Francisco de Assis, 1843. «Comemorações – Joaquim Machado de Castro», *Revista Universal Lisbonense*, tomo 2. Lisboa: Imprensa Nacional.
- _____, 1875. *Dicionário Técnico e Histórico de Pintura, Escultura, Arquitectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- RUDOLPH, Stella, 2000. «Carlo Maratti», in AAVV, *L'Idée del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento com Giovan Pietro Bellori*, vol. II. Roma: Edizioni De Luca.
- SALDANHA, Nuno, 1995. *Poéticas da Imagem. A Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Caminho.
- _____, 2002a. «A Quinta Chaga de Cristo: A Basílica das Carmelitas Descalças do Coração de Jesus à Estrela», *Monumentos*, n.º 16, março. Lisboa: DGEMN.
- _____, 2002b. *Árcades e Jesuítas. Agostino Masucci e a Vida de Santo Inácio. Contributo para o Estudo da Génese do Mecenas Joanino*. Separata de *Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias*, 2.ª série, vol. xv. Lisboa.
- SALDANHA, Sandra Costa, 2005. «Fontes para a iconografia teresiana no convento do Santíssimo Coração de Jesus à Estrela», *Cultura – Revista de História e Teoria das Ideias*, n.º 21. Lisboa: Centro de História da Cultura da UNL.
- _____, 2007. «A Arte de Inventar ou o ‘Talento de bem furtrar’. Os arquétipos romanos na escultura portuguesa de Setecentos», in VALE, Teresa Leonor M. (coord.), *Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte.
- _____, 2007a. «A arte de inventar ou o ‘talento de bem furtrar’ – os arquétipos romanos na escultura portuguesa de Setecentos». Atas do colóquio *Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte.
- _____, 2007b. «A série de santos fundadores da basílica vaticana na escultura de Lisboa do século XVIII», *Olisipo – Boletim do Grupo «Amigos de Lisboa»*. Lisboa: Grupo «Amigos de Lisboa».
- _____, 2008. «Os apóstolos em prata para a Patriarcal de Lisboa: modelos de ourivesaria dos escultores José de Almeida (1708-1770) e Joaquim Machado de Castro (1729-1822)», *Revista de Artes Decorativas*. Porto: Universidade Católica Portuguesa / CITAR, n.º 2, pp. 45-62.
- _____, 2008a. *A Basílica da Estrela – Real Fábrica do Santíssimo Coração de Jesus*. Lisboa: Livros Horizonte.
- _____, 2008b. «Expressões em Confronto: A cultura visual romana e as fontes pictóricas da escultura do século XVIII em Portugal», *Cultura – Revista de História e Teoria das Ideias*, n.º 25. Lisboa: Centro de História da Cultura da UNL.
- _____, 2010. «A escultura em São Vicente de Fora: projecto, campanhas e autores», in SALDANHA, Sandra Costa (coord.), *Mosteiro de São Vicente de Fora: Arte e História*. Lisboa: Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa.
- SALGADO, Vicente, 1784. *Breve Instrução sobre as Medalhas Romanas para os Primeiros Estudos do Novo Curioso*. Lisboa: Regia Officina Typografica.
- SALGADO, Vicente; FERREIRA, Simão Tadeu, 1784. *Conjecturas sobre Huma Medalha de Bronze com Caracteres Desconhecidos, e com os Latinos Vetto, Achada no Lugar da Troya defronte da Villa de Setuval*. Lisboa: Off. de Simão Thaddeo Ferreira.
- _____, 1790. *Origem e Progresso das Linguas Orientaes na Congregação da Terceira Ordem de Portugal*. Lisboa: Off. de Simão Thaddeo Ferreira.
- _____, 1793. *Compêndio Histórico da Congregação da Terceira Ordem de Portugal*. Lisboa: Off. de Simão Thaddeo Ferreira.
- Saly, Jacques, 1771. *Description de la Statue Equestre que la Compagnie des Indes Orientales de Dannemarc a consacré a la gloire de Frederic V: avec l'explication des motifs qui ont déterminé sur le choix de différens partis qu'on a suivis dans la composition de ce monument*. Copenhaga: Chez CL. Philibert.
- _____, 1773. *Suite de la Description du monument consacré a Frederic V...* Copenhaga.
- SANT'ANNA, Cosmelli de, 1931. *Machado de Castro e a Sua Obra*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva.

- SÃO PAYO (D. António), Conde de, 1941. *A Real e Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo de Lisboa*. Separata de *Brotéria*, vols. XXXII-XXXIII, fasc. 2-3 e 6, julho-agosto-setembro. Lisboa.
- SCHERF, Guilhem, 1993. «La galerie des 'Grands Hommes' au cœur des salles consacrées à la sculpture française du XVIIIe siècle», *La Revue du Louvre et des musées de France*, n.º 5/6, pp. 58-67.
- _____, 2004. In *Pierre Julien 1731-1804*, GRANDJEAN, Gilles, e SCHERF, Guilhem (eds.) (catálogo de exposição: Le Puy-en-Velay / Museu Crozatier, 2004). Paris, Le Puy-en-Velay: Somogy et musée Crozatier.
- _____, 2006. In *Portraits privés, portraits publics 1770-1830*, ALLARD, Sébastien, e SCHERF, Guilhem (eds.) (catálogo de exposição: Paris / Grand Palais, Londres / The Royal Academy of Arts, Nova Iorque / The Solomon R. Guggenheim Museum, 2006-2007). Paris: RMN.
- _____, 2010. *Jean-Baptiste Pigalle. Voltaire nu*. Paris: Louvre éditions et Somogy.
- SILVA, Luiz Duarte Villela da, 1828. *Observações Críticas sobre Alguns Artigos do Ensaio Estatístico do Reino de Portugal e Algarves*. Lisboa: Imprensa Régia.
- Skulptur aus dem Louvre. 89 Werke des französischen Klassizismus 1770-1830*, 1989. GABORIT, Jean-René et. al. (eds.) (catálogo de exposição: Karlsruhe / Prinz-Max-Palais, 1989). Karlsruhe: Stadt Karlsruhe.
- SOARES, Ernesto, 1971. *História da Gravura Artística em Portugal*, vol. 1, n.º 437. Lisboa: Livraria Samcarlos.
- SORENSEN, Bent, 2002. «The enduring vitality of a flayed horse: Carlo Ruini, Boucahrdon and others», *Apollo*, vol. CLV, n.º 481, março.
- SOUSA, António Damazo de Castro e, 1851. *Catálogo dos Objectos Particulares Collocados na Exposição Philantropica*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- SOUSA, J. M. Cordeiro de, 1982a. «A lápide da Capela de Luís Mendes de Elvas», in *Colectânea Olissiponense. Artigos Publicados em Revistas e Jornais*. Lisboa, vol. II, pp. 137-141.
- _____, 1982b. «Machado de Castro fez a imagem de Santa Ana do convento de Arroios», in *Colectânea Olissiponense. Artigos Publicados em Revistas e Jornais*. Lisboa, vol. I, pp. 169-170.
- _____, 1982c. «O Neptuno do Loreto», in *Colectânea Olissiponense. Artigos Publicados em Revistas e Jornais*. Lisboa, vol. I, pp. 211-212.
- The Age of Neo-Classicism, 1972* (catálogo de exposição: Londres / Royal Academy, Victoria and Albert Museum). Londres: The arts Council of Britain.
- The Return of the Gods. Neoclassical Sculpture in Britain, 2008*. TRUSTED, Marjorie (ed.) (catálogo de exposição: Londres / Tate Britain, 2008). Londres: Tate.

- VALE, Teresa Leonor M. do, 1999. *A Importação de Escultura Italiana no contexto das Relações Artístico-Culturais entre Portugal e Itália no Século XVII*. Dissertação de doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- _____, 2002. *A Escultura Italiana de Mafra*. Lisboa: Livros Horizonte.
- _____, 2008. *Um Português em Roma, Um Italiano em Lisboa. Os Escultores Setecentistas José de Almeida e João António Bellini*. Lisboa: Livros Horizonte.
- _____, 2009. «A Estátua de Nossa Senhora da Conceição da Patriarcal de Lisboa e a eleição de modelos pictóricos para obras de escultura, num texto de João Frederico Ludovice», *Artis*, n.º 7-8. Lisboa: Instituto de História da Arte da FL/UL.
- _____, 2011. «Un'acquasantiera argentea genovese in Portogallo. Percorsi trasversali di moduli barocchi», *Arte Cristiana. Rivista Internazionale di Storia dell'Arte e di Arti Liturgiche*, n.º 865, julho-agosto. Milão: Fondazione Scuola Beato Angélico.
- _____, 2012. «Ainda Um Português em Roma, Um Italiano em Lisboa. Novos contributos sobre as obras dos escultores José de Almeida e João António Bellini», *Revista da Associação dos Arqueólogos Portugueses*. Lisboa (no prelo).
- VALENTE, António José da Silva, 1998. *A Estátua Equestre de D. José I de Machado de Castro, 1775*. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Lusíada, Lisboa.
- VALERIANO, Roberto, 2000. In *Art in Rome in the eighteenth century*, PETERS BOWRON, Edgar, e RISHEL, Joseph J. (eds.) (catálogo de exposição: Philadelphia Museum of Art, Houston Museum of Fine Arts, 2000). Filadélfia: Philadelphia Museum of Art, p. 208.
- VAZ, Francisco Lourenço, 2003. *As Bibliotecas e os Livros na Obra de D. Frei Manuel do Cenáculo*. Salamanca: s.n.
- Vieira Lusitano (1699-1783). O Desenho*, 2000. Catálogo de exposição. Lisboa: IPM.
- VITERBO, Fr. Joaquim de Santa Rosa, 1865 (1ª ed. 1798-99). *Elucidário das Palavras, termos e frases, B-Z*. Vol II. Barcelos: Companhia Editora do Minho.
- WATELET, Claude-Henri, 1760. *L'Art de Peindre*. Paris: Imprimerie de H. L. Guerin & L. F. Delatour.
- WELTER, Jean-Marie, 2008. «Les bronzes français du xvii^e au xviii^e: est-ce du bronze?», in BRESC-BAUTIER, G.; SCHERF, G. (dir.), *Les Bronzes français de la Renaissance au Siècle des lumières*. Paris: Museu do Louvre.
- WEST, Alison, 1998. *From Pigalle to Prévault. Neoclassicism and the Sublime in French Sculpture 1760-1840*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WINCKELMANN, Johann Joachim, 1789. *Histoire de l'Art chez les Anciens*. Vol. III. Paris: s. n.
- WITTKOWER, Rudolf, 2001. *Escultura*. São Paulo: Martins Fontes.

FICHA TÉCNICA

EXPOSIÇÃO

COMISSARIADO CIENTÍFICO

Ana Duarte Rodrigues
Anísio Franco

ASSESSORIA AO COMISSARIADO

Celina Bastos
Maria Holstein Campilho
Ramiro Gonçalves, bolsheiro FCT

CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Intervenção nas peças /cats. 3, 31, 57, 85,
86, 105, 106, 110:

Departamento de Conservação e Restauro/IMC:

Agostinho Oliveira
Alexandrina Barreiro
Ana Fernandes
Ana Fryxel
Ana Moreno
Begoña Gonzalez
Belmira Maduro
Carlos Marques
Conceição Ribeiro
Elsa Murta
Inês Gomes
Joana Campelo
Mariana Cardoso
Melissa Machado
Michèle Portela
Teresa Homem de Melo
Tiago Dias

Laboratório de Conservação e Restauro

José de Figueiredo/IMC:
Ana Mesquita e Carmo
José Carlos Frade
Lília Esteves

Laboratório HERCULES
da Universidade de Évora:
António Candeias

José Mirão
Luís Dias

Conservação geral da colecção do MNAA:

Museu Nacional de Arte Antiga:

Andreia Novo, bolsheira FCT
Conceição Ribeiro
Ema Ramalheira Rocha, bolsheira FCT
Hugo d' Araújo, bolsheiro FCT
Patrícia Milhanas Machado,
bolsheira FCT
Ramiro Gonçalves, bolsheiro FCT
Sónia Brochado, bolsheira FCT
Susana Campos
Teresa Serra e Moura, bolsheira FCT

COMUNICAÇÃO

Ana Filipa Sousa, bolsheiro FCT
Paula Brito, coordenação

SECRETARIADO TÉCNICO

Madalena Thomaz

DESIGN DE COMUNICAÇÃO

FBA. / Ana Sabino

ARQUITETURA

Manuela Fernandes

MONTAGEM

ITERARTIS, Serviços para Museus e Trans-
portes, Lda.

Museu Nacional de Arte Antiga

Apoio técnico:
Agostinho Oliveira
Alexandra Markl
Rui André Alves Trindade

LUZ

Vitor Vajão, Atelier de Iluminação
e Electrotecnia, Lda.

SEGURANÇA

Luisa Penalva

VIGILÂNCIA

Rui André Alves Trindade

TRANSPORTES

Feirexpo: peça / cat. 2
ITERARTIS, Serviços para Museus
e Transportes, Lda.

SEGUROS

Lusitânia C.ª de Seguros, S. A.

SECRETARIADO TÉCNICO

Madalena Thomaz

SERVIÇO DE EDUCAÇÃO

Adelaide Lopes
Ana Rita Gonçalves
Maria de Lourdes Riobom

CATÁLOGO

COORDENAÇÃO CIENTÍFICA

Ana Duarte Rodrigues
Anísio Franco

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Ana de Castro Henriques

ASSESSORIA TÉCNICA

Ana Filipa Sousa
Joaquim Oliveira Caetano

TEXTOS

Alexandre Pais – Museu Nacional do Azulejo
Ana Duarte Rodrigues – Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
Anísio Franco – Museu Nacional de Arte Antiga
Anne-Lise Desmas – The J. Paul Getty Museum, Los Angeles
António Filipe Pimentel – Museu Nacional de Arte Antiga, diretor
Carlos Beloto – Universidade Autónoma de Lisboa
Elsa Garrett Pinho – Instituto dos Museus e da Conservação
Fernando António Baptista Pereira – Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
José de Monterroso Teixeira – Universidade Autónoma de Lisboa
José Viriato Bernardo – Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Luisa Arruda – Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
Miguel Figueira de Faria – Universidade Autónoma de Lisboa
Renata Malcher de Araújo – Universidade do Algarve
Ricardo Mendonça – Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
Sandra Costa Saldanha – Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja
Teresa Leonor M. Vale – Instituto de História da Arte – CI, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

REVISÃO

Paula Mateus

FOTOGRAFIA

António Sachetti: figs. 36, 39
Arquivo MNAA: figs. 7 e 24
Biblioteca Nacional de Portugal: figs. 6, 26-28, 30 e cats. 20, 22, 23, 60, 69, 71, 72
Câmara Municipal de Oeiras/ Col. A. Passaporte [PT/OER/MO-NF/002/177]: fig. 34
Carlota da Costa Cabral: cat. 107
Desmas, A-L: figs. 9, 10, 11, 16, 17
FCG – Biblioteca de Arte: cat. 108;
Reinaldo Viegas: fig. 13
Foto Alinari: fig. 15
IMC/Biblioteca Central: fig. 33
IMC/DDF/ cat. 50; Francisco Matias: cat. 2; José Pessoa: fig. 4 e cats. 48, 49;

Luísa Oliveira: cats. 11, 15-19, 24-32, 39-47, 51-53, 55, 56, 58, 59, 62-66, 70, 73-79, 81, 82, 84, 87-104, 109-111
José Viriato Bernardo: figs. 21, 22, 29, 31
Mario Epifani: fig. 12
Miguel F. de Faria: figs. 35, 37, 38
Miguel Mouta Faro: figs. 1-3, 5, 18 e cats. 3, 5, 8-10, 12-14, 21, 34-38, 54, 57, 61, 67, 68, 80, 83, 85, 86, 105, 106, 112-116
Museu da Cidade/Câmara Municipal de Lisboa: cats. 1, 4, 6, 7, 33
Palácio Nacional de Mafra e IGESPAR, IP/ PH3 - M. Silveira Ramos: figs. 19, 20, 23
SIPA FOTO.00136881 © IHRU: fig. 32
The J. Paul Getty Museum: figs. 8, 14
Warburg Institute, CKN 1102: fig. 25

DESIGN

FBA.

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

Imprensa Nacional-Casa da Moeda

ISBN

978-972-27-2077-9

DEPÓSITO LEGAL

343 272/12

N.º DE EDIÇÃO

1018821

TIRAGEM

2000 exemplares



