

As primeiras imagens do rei

First images of the king

BRENO MARQUES RIBEIRO DE FARIA*

Mestre em História da Arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas

Master in Art History at IFCH, Universidade Estadual de Campinas

RESUMO Este artigo trata da pintura de retrato da família real portuguesa no século XVIII. O objeto em estudo é material privilegiado para observar certas características da cultura setecentista, nomeadamente a dimensão da pintura de retrato dentro da esfera do poder monárquico absolutista português. A função cultural destas representações visuais fica mais clara ao serem observadas suas condições de demanda e execução, bem como os locais para os quais elas se destinavam. Buscamos reconstituir a circulação das obras para ser possível apreender o desenvolvimento desta retratística. O foco deste trabalho é analisar alguns retratos, pinturas e gravuras, que foram executados no início do século XVIII, obras que foram produzidas no começo do reinado de Dom João V (1689-1750).

PALAVRAS-CHAVE História da Arte, História da Pintura, Pintura de Retrato, Monarquia Portuguesa, Brasil Colônia.

ABSTRACT This article deals with the Portuguese royal family portrait painting in the eighteenth century. The object in question is privileged material to observe certain characteristics of eighteenth-century culture, including the portrait painting dimension within the sphere of Portuguese absolutist monarchy. The cultural function of these visual representations becomes clearer when demand conditions and their execution are observed, as well as the locations for which they were intended. We try to reconstruct the circulation of works to be able to grasp the development of this portraiture. The focus of this work is to analyze some portraits, paintings and engravings, which were executed in the early eighteenth century, works that were produced in the early reign of Dom João V (1689-1750).

KEYWORDS History of Art, History of Painting, Portrait Painting, Portuguese Monarchy, Colonial Brazil.

* Breno Marques Ribeiro de Faria é Graduado em História — habilitação: Bacharelado, pela Universidade Federal de Minas Gerais (2008). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História — Área de Concentração: História da Arte — do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (2012), bolsista da FAPESP. / *Breno Marques Ribeiro de Faria has degree in History, Bachelor Degree — Universidade Federal de Minas Gerais (2008). Master in History, Concentration area: Art History - by the IFCH, Universidade Estadual de Campinas (2012), scholarship of FAPESP.*

A deleitação dos olhos é a vista do Sol, e a alegria do povo é a presença do Rei. O Sol difunde o calor com luz; O rei comunica com o aspecto do amor [...] o Rei dá a vida com seu benigno semblante.¹

Este trabalho analisa alguns retratos, pinturas e gravuras executados no início do século XVIII; essas obras foram produzidas no começo do reinado de Dom João V (1689-1750). O monarca a figurar nesta pesquisa foi o terceiro da dinastia de Bragança,² ele reinou de 1707, quando foi aclamado aos dezessete anos, até sua morte, em 1750. Logo no início de seu reinado formatou a iconografia da monarquia lusitana, que permaneceu até o final do século sem profundas alterações.

Esses retratos são uma manifestação do poder do monarca, que dificilmente poderia ser definido como algo material, tangível e palpável, sendo mais apropriado entendê-lo como uma força, uma prática ou um ato. O poder não é algo estático, mas uma relação de algo ou alguém com outro ser e, nesse sentido, pensamos na sua representação não somente como uma “ilustração”, mas como uma dimensão do mesmo. O fato de uma força dar-se a ver é parte constitutiva de sua existência, sendo assim impossível separar o poder de sua representação.

Na estrutura das monarquias absolutistas a “imagem” do rei tem uma função proeminente, e ela se estende a todos os elementos do mundo material que dizem respeito à pessoa do monarca. “O patrono real comporta-se como o primeiro destinatário das obras que encomendou; quer que estejam à altura de sua grandeza, nelas quer ler a imagem sensível de seu poder.”³ Por essa relação do poder com o mundo material, o “fausto não é somente o sinal da soberania: é a expressão de um poder que se materializa sob espécies sensíveis e que é capaz

The delectation of the eyes is the sight of the sun and the happiness of the people is the presence of the King. The sun diffuses the heat with light: The king communicates love with the aspect [...] The King gives life with his benign features.¹

This paper analyzes some portraits, paintings and prints, which were executed in the early eighteenth century; these works were produced in the beginning of the reign of Dom João V (1689-1750). The monarch to appear in this research was the third of the dynasty of Braganza,² he reigned from 1707, when he was acclaimed with 17 years old, until his death in 1750. Early in his reign he shaped the iconography of the Lusitanian monarchy, which remained until the end of the century without major changes.

These portraits are a manifestation of the power of the monarch, who could hardly be defined as something material, tangible and palpable, being more appropriate to understand it as a force, a practice or an act. Power is not something static, but a relationship with something or someone and, in this sense, we think not only in its representation as an “illustration”, but as a dimension of it. The fact that a force is being shown is a constitutive part of its existence, so it is impossible to separate the power of its representation.

In the structure of the absolutist monarchies the “image” of the king has a prominent role and it extends to all elements of the material world that relate to the person of the monarch. “The royal patron behaves as the first receiver of commissioned works.; He wants them to be to the height of its greatness, he wants to

¹ VARELA, Sebastião Pacheco. *Número vocal, exemplar, católico, e político, proposto no maior entre os santos o glorioso S. João Batista; para imitação do maior entre os príncipes o sereníssimo Dom João V...* Lisboa. Oficina de Manoel Lopes Ferreira, 1702. p. 407. *Apud.*: MONTEIRO, Rodrigo Bentes. *O Rei no Espelho. A monarquia portuguesa e a colonização da América 1640-1720.* São Paulo: Hucitec, 2002, p. 167.

² A Casa de Bragança é a dinastia que assumiu o trono de Portugal em 1640, após um golpe de estado denominado Restauração, insurreição da nobreza lusitana liderada por Dom João IV (1604-1656), até então oitavo Duque de Bragança. Foi nesse momento que se restituiu a soberania de Portugal após sessenta anos (1580-1640) de domínio da dinastia dos Habsburgo da Espanha, que assumiu o trono português após a crise sucessória desencadeada pelo desaparecimento em batalha de Dom Sebastião I (1555-1578).

³ STAROBINSKI, Jean. *A invenção da liberdade, 1700-1789.* São Paulo, SP: Editora da UNESP, 1994, p. 21.

¹ VARELA, Sebastião Pacheco. *Número vocal, exemplar, católico, e político, proposto no maior entre os santos o glorioso S. João Batista; para imitação do maior entre os príncipes o sereníssimo Dom João V...* Lisboa. Oficina de Manoel Lopes Ferreira, 1702. p. 407. *Apud.*: MONTEIRO, Rodrigo Bentes. *O Rei no Espelho. A monarquia portuguesa e a colonização da América 1640-1720.* São Paulo: Hucitec, 2002. p. 167. (my translation)

² The House of Braganza is the dynasty that succeeded to the throne of Portugal in 1640, after a coup called Restoration, uprising of Portuguese nobility headed by D. João IV (1604-1656), which was the eighth Duke of Braganza. It was at that moment he restored the sovereignty of Portugal after sixty years (1580-1640) of domain of the Habsburg dynasty of Spain, who took the throne after the Portuguese succession crisis triggered by the disappearance in battle of King Sebastian I (1555-1578).

read in them the sensible image of his power.”³ For this relationship of power with the material world “pomp is not only the sign of sovereignty: it is the expression of a power that materializes in sensitive species and is able to continuously renew the form in which it manifests itself.”⁴ Therefore, everything and everyone around the monarchy are associated with it, as the center of a sphere.

Organically the conception of that society was of a body, in which hierarchically the king occupied the position of the head, which fit to command and guide. And each of the other groups, would perform the functions of the members of that body: the nobility fits, as the arms and hands, the military force that defended them, and the vulgar fits, as the legs and feet, support him with their work. The religion had its structure in parallel, a spiritual monarchy, in which the figure of Jesus Christ took the place of the king. Both dimensions of power - the earthly and spiritual - are mutually reinforcing. As a version of the other in their respective domain, they functioned as a mirror, serving to legitimize and give ideological support.⁵

These ideas are clearly represented in the frontispiece of *Leviathan*⁶ [Fig. 1], by Thomas Hobbes, published in 1651. The text deals with the structure of society and the legitimate government, based on the social contract theory, advocating absolute sovereign. And the picture shows in its upper part a human figure emerging from the landscape crowned, holding in his left hand a crosier and a sword with his right. His torso and arms are composed of numerous human figures toward the head. The phrase “*Non est potestas Super Terram quae ei Comparetur*”⁷ completes the meaning, the state coincides with the Sovereign, and nothing is bigger than that.

The Luso-Brazilian artistic production of almost all the eighteenth century is generically located within the categories of Art History in the Baroque, coexisting with the Rococo. In Portu-

de renovar continuamente a aparência sob a qual se manifesta”⁴. Sendo assim, tudo e todos ao redor da monarquia estão associados a ela, como o centro de uma esfera.

De maneira orgânica, a concepção dessa sociedade era como a de um corpo, no qual o rei ocupava hierarquicamente a posição da cabeça, à qual cabia comandar e orientar. E a cada um dos outros grupos, desempenharem as funções dos membros desse mesmo organismo: a nobreza cabia, como os braços e mãos, à força militar que o defendia; e ao vulgo cabia, como as pernas e pés, com seu trabalho, a sustentação dele. A religião tinha sua estruturação em paralelo, uma monarquia espiritual, na qual a figura de Jesus Cristo ocupava o lugar de rei. Ambas as dimensões do poder — a terrena e a espiritual — se reforçam mutuamente. Uma, como a versão da outra em seu respectivo domínio, funcionava como um espelho, servindo de legitimação e de suporte ideológico.⁵

Essas ideias estão claramente representadas no frontispício de *Leviatã*⁶ [Fig. 1], de Thomas Hobbes, publicado em 1651. O texto trata da estrutura da sociedade e do governo legítimo, baseado na teoria do contrato social, defendendo o soberano absoluto. E a gravura mostra em sua parte superior uma figura humana coroada emergindo da paisagem, segurando com a mão esquerda um báculo e com a direita uma espada. Seu torso e braços são compostos por inúmeras figuras humanas em direção à cabeça. A frase “*Non est potestas Super Terram quae Comparetur ei*”⁷ completa o significado, o Estado coincide com o Soberano, e nada é maior que isso.

A produção artística luso-brasileira de quase todo o século XVIII é, de forma genérica, situada dentro das categorias da História da Arte no Barroco, coexistindo com o Rococó. Na historiografia portuguesa da arte receberá, às vezes, a denominação de “Joanina” ou “Pombalina”, para algumas manifestações específicas, respectivamente na talha e na arquitetura. Mesmo que tardiamente em relação a centros artísticos como a Itália e a França, é ainda assim pertinente tendo em vista a utilização desse conceito para além de uma categoria estética que tem existências

³ STAROBINSKI, Jean. *A invenção da liberdade, 1700-1789*. São Paulo, SP: Editora da UNESP, 1994. p. 21.

⁴ *Ibidem*. p. 22. (my translation)

⁵ KANTOROWICZ, Ernst Hartwig. *Os dois corpos do rei: um estudo sobre teologia política medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁶ *Leviathan or The Matter, Forme and Power of a Common Wealth Ecclesiasticall and Civil*.

⁷ There is no power on earth to be compared to him. Job 41:24.

⁴ *Ibidem*, p. 22.

⁵ KANTOROWICZ, Ernst Hartwig. *Os dois corpos do rei: um estudo sobre teologia política medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁶ *Leviathan or The Matter, Forme and Power of a Common Wealth Ecclesiastical and Civil*.

⁷ Não há poder na terra para ser comparado a ele. Jó, 41:24.

várias no tempo e no espaço,⁸ mas também como o de uma “cultura”, cuja propagação se dá dos centros do poder em direção ao todo da sociedade, sendo produzida para ser consumida de modo “orientador” pelas “massas”, servindo à consolidação das formas de “dominação”. Sendo o Barroco uma cultura animada de um intento propagandístico, consegue-o, na forma mais abrangente, recorrendo à utilização simbólica, declaradamente política, do espetáculo, da festa e das artes. Nesse sentido pode-se dizer de uma concepção barroca da prática política aplicada à cultura visual.⁹

Como uma metonímia visual, as imagens, ou antes, os símbolos, longe de constituírem uma espécie de duplo do real, tornam-se uma dimensão estabelecida deste e um espaço imaginário cujos elementos remetem para múltiplos saberes. A repetição do símbolo estabelece um ritual que potencializa o próprio símbolo, que é, por sua vez, atualizado a cada execução do ritual de modo a criar um sistema circular. O espetáculo e a festa servem como “instrumento de unificação” por cristalizarem as formas vigentes de compreensão do real.¹⁰ De forma teatral, estabelecem-se nas celebrações as distinções inerentes àquela sociedade. Essa época pretende, com a utilização da festa, não interromper a vida com o lúdico, mas antes teatralizar toda a existência. O poder político vai valorizar essa atividade, colocando-a a serviço da estabilização social, do controle das mentalidades, e da expansão da autoridade monárquica.¹¹

O príncipe

Há uma expressão creditada a Dom João V que diz: “*Meu avô devia e temia; meu pai devia; eu não temo nem devo*”.¹² Independentemente da veracidade do pronunciamento dessa máxima, de fato a situação desse monarca se diferenciava substancialmente da ex-

guese historiography of art, it receives sometimes the name “Johannine” or “Pombal” for some specific events, respectively in the hoist and architecture. Even later in relation to art centers such as Italy and France is still relevant in view of the use of this concept beyond an aesthetic category that has several stocks in time and space,⁸ but also as a “culture” whose propagation is the centers of power towards the whole society, being produced for consumption of “guiding” the “masses” mode, serving the consolidation in the ways of “domination”. Being a lively baroque culture of a propagandistic intent, it can, in the most comprehensive manner, using symbolic use, avowedly political, the spectacle, the party and the arts. In this sense it can be said of a Baroque conception of political practice applied to the visual culture.⁹

As a visual metonymy the images, or before, the symbols, far from constituting a kind of double of reality become a dimension of this set and an imaginary space whose elements refer to multiple knowledge. The repetition of a ritual symbol establishes that leverages the symbol itself, which is in turn, updated every performance of the ritual to create a circular system. The show and party serve as a “tool of unification” by crystallizing the prevailing ways of understanding the real.¹⁰ Theatrically, they settle the inherent distinctions in the celebrations of that company. This epoch intends to use the party not to stop life with the playful, but rather act out all existence. Political power will enhance this activity by placing it at the service of social stabilization, control of mentalities, and the expansion of monarchical authority.¹¹

The Prince

There is an expression credited to D. João V

⁸ A discussão teórica e historiográfica acerca do Barroco e do Rococó tem vários autores de extrema importância para a História da Arte, como Eugénio D’Ors, Pierre Charpentrat, Werner Weisbach, Victor Lucien Tapié, Helmut Hatzfeld, Heinrich Wölfflin, Max Dvořák e Fiske Kimball. Eles não foram ignorados em nosso trabalho, mas tendo em mente o nosso estudo de caso, não consideramos necessário entrar no particular desses estudos.

⁹ MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*: análisis de una estructura histórica. 6. Ed. Barcelona: Ariel, 1996.

¹⁰ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

¹¹ BEBIANO, Rui. *D. João V: poder e espetáculo*. Aveiro: Estante, 1987, p. 59.

¹² BOXER, Charles. *O Império Colonial Português (1415-1825)*. Lisboa: Edições 70, 1981, p. 171.

⁸ The theoretical and historiographical discussion about the baroque and rococo has several authors of utmost importance for the history of art such as: Eugenio D’Ors, Charpentrat Pierre Werner Weisbach, Victor Lucien Tapié, Helmut Hatzfeld, Heinrich Wölfflin, Max Dvořák, and Fiske Kimball. They were not ignored in our work, but keeping in mind our case study does not consider it necessary to enter these particular studies.

⁹ MARAVALL, Jose Antonio. *La cultura del Barroco*: análisis de una estructura histórica. 6. ed. Barcelona: Ariel, 1996.

¹⁰ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

¹¹ BEBIANO, Rui. *D. João V: poder e espetáculo*. Aveiro: Estante, 1987. p. 59.

which says: “My grandfather owed and feared; my father owed; I do not owe nor fear”.¹² Regardless of the veracity of this statement, the situation actually differed substantially from the monarch experienced by his predecessors. His grandfather was John IV the Restorer, starting the dynasty and the war of independence against Spain. His father Pedro II (1646-1706) married the then Queen Maria Francisca of Savoy (1646-1683), who had her marriage to Alfonso VI (1643-1675) canceled, him who had been considered incapable of governing and away from power, and remarried to Maria Sofia of Neuburgo (1666-1699) mother of John V. During the reign of his father peace with Spain was finally established in the Treaty of Madrid in 1668, and the first discoveries of gold in the *hinterland of Minas* were made in the last years of the seventeenth century by the bandeirantes paulistas. This situation put the young monarch in very favorable position to start in his reign the construction of an “image”, unlike their predecessors, for himself and the country he ruled.

The presentation of this monarch to the “world” began to be established even before his acclamation,¹³ which occurred on January 1st, 1707. A picture [Fig. 2] made in Paris, dated c.1705, is the first effigy we have of the then future John V. It presents the prince standing in the countryside, in front of a tent armed with ornate fabrics. He

permentada por seus predecessores. Seu avô, Dom João IV, foi o restaurador, iniciando a dinastia e a guerra da independência contra a Espanha. Seu pai, Dom Pedro II (1646-1706), casou-se com a então rainha Dona Maria Francisca de Saboia (1646-1683), que teve seu casamento com Dom Afonso VI (1643-1675) anulado, esse que fora considerado incapaz de governar e afastado do poder. E casou-se novamente com Dona Maria Sofia de Neuburgo (1666-1699), mãe de Dom João V. Durante o reinado de seu pai a paz com a Espanha foi finalmente estabelecida na assinatura do Tratado de Madri, em 1668, e foram feitas as primeiras descobertas do ouro no *sertão das Minas* nos últimos anos do século XVII pelos bandeirantes paulistas. Essa conjuntura colocou o jovem monarca em posição muito favorável para conduzir em seu reinado a construção de uma “imagem”, diferente da de seus antecessores, para si e para o país que governava.

A apresentação desse monarca ao “mundo” começou a ser estabelecida antes mesmo de sua aclamação,¹³ que ocorreu em primeiro de janeiro de 1707. Uma gravura [Fig. 2] feita em Paris, datada de c. 1705, é a primeira efígie que temos do então futuro Dom João V. Apresenta o príncipe de pé numa paisagem campestre, em frente a uma barraca armada com tecidos ornamentados. Ele está apontando com o bastão¹⁴ na mão direita para o horizonte ao fundo, como se indicasse uma ação, onde se vê uma fortaleza à beira da água, da qual saem nuvens de fumaça. Sua mão esquerda se apoia no cabo da espada, que canhestramente

¹² BOXER, Charles. *O Império Colonial Português* (1415-1825). Lisboa: Edições 70, 1981. p. 171. (my translation)

¹³ The Portuguese monarchs are not crowned, are acclaimed “The Portuguese kings are in the “grace of God” and this is the foundation of his supreme legal power and moral justification of his victories; However, this character of agent or servant of God does not hide the essentially civilian contents of royal power in Portugal where the “sanction of the people” takes on an unprecedented importance in all European countries. The King of Portugal, unlike the King of France, is not anointed. The royal institution is sacred, but venerability the royal person does not make it in thaumaturgic: vainly seek in medieval documents references to miracles done by kings, cures of diseases or rituals of the order of laying on of hands ceremony. There is also no King who is a source of relics and even in times when such an attitude would be part of a policy of prestige, and a loose rare attitude. On the other hand, the civilian component of the King’s power is strongly marked in Portugal, in particular legal form of acclamation; King, who is not crowned or anointed, and is acclaimed original aspect of medieval origin that does not fall into disuse during the period we are considering.” ALVES, Ana Maria, *Iconologia do Poder Régio no Período Manuelino*: a procura de uma linguagem perdida. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985. p. 22. (my translation)

¹³ Os monarcas portugueses não são coroados, são aclamados. “Os reis portugueses são-no ‘pela graça de Deus’ e é esta a fundamentação do seu poder jurídico supremo e a justificação moral das suas vitórias; todavia, este carácter de mandatário ou ministro de Deus não oculta o conteúdo eminentemente civilista do poder régio em Portugal onde a ‘sanção dos povos’ assume um relevância inusitada no conjunto dos países europeus. O Rei de Portugal, ao contrário do Rei de França, não é ungido. A instituição régia é sagrada, mas a venerabilidade da pessoa régia não o torna em thaumaturgo: em vão procuraremos nos documentos medievais referências a milagres feitos pelos reis, curas de doenças ou cerimónias rituais da ordem da imposição das mãos. Não há também nenhum Rei que seja fonte de relíquias e o mesmo em épocas em que tal atitude faria parte de uma política de prestígio, uma atitude frouxa e rara. Por outro lado, a componente civilista do poder do Rei é fortemente marcada em Portugal, designadamente na figura jurídica da aclamação; o Rei, que não é coroado nem ungido, é alevantado e aclamado, aspecto original de origem medieval que não cai em desuso no período que estamos considerando.” ALVES, Ana Maria, *Iconologia do Poder Régio no Período Manuelino*: a procura de uma linguagem perdida. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, p. 22.

¹⁴ O bastão e suas variantes como cetro e vara são em Portugal os atributos régios. “[...] o atributo régio por excelência é o cetro, que o Rei traz na mão ainda antes de ser alevantado. Os Reis de Portugal não são coroados. Em nenhuma descrição de alevantamento ou qualquer outra cerimónia se refere à existência de uma coroa. A palavra é sempre utilizada como sinónimo de Reino ou Casa. Assim, nas representações do rei de Portugal, o cetro é um atributo, mas a coroa é um símbolo.” *Ibidem*, p. 59.

parece estar por baixo da roupa ou passar por trás de seu corpo pelo lado direito. Está ricamente vestido à moda francesa, com uma longa cabeleira encaracolada e chapéu de três cornos. Vira seu rosto para o lado esquerdo e fita o observador com um leve sorriso, é uma figura elegante.

Essa gravura, além de um desenho modesto, apresenta pouca semelhança fisionômica com a iconografia do monarca, provavelmente não foi baseada em um retrato posado. Mas o que interessa nela é a semelhança com outras representações de regentes em uma paisagem, em um intervalo de caça ou batalha, como o retrato de Carlos I, da Inglaterra, de Van Dyck. Esse retrato — que já se encontrava na França desde o século XVII — do artista flamengo, que tinha uma singular capacidade de transmitir elegância e sofisticação por meio de poses altivas e meticuloso trato nas vestes suntuárias, é um dos protótipos da imagem de um monarca cortesão.¹⁵ Em ambas as efígies os pés estão na mesma posição; o retratado é visto pelo mesmo ângulo e encara o espectador da mesma maneira. Os cavalos e os pajens são substituídos pela barraca, assim trocam-se os elementos que remetem à posição social ocupada pela figura principal, mas permanece a aristocrática distinção.

Tem-se o começo do discurso imagético que associou o monarca português com os outros “grandes” regentes da Europa. Como no caso dessa gravura francesa, que tem a legenda também em francês, da qual podemos deduzir sua função de circular em meios aristocráticos, como a própria corte francesa e outras com o intento de divulgar a pessoa do *Príncipe do Brasil, filho mais velho de Pedro II, Rei de Portugal*.¹⁶ Nesse contexto, “ser” tem o *status* de “parecer” e vice-versa; logo, propagar uma “imagem” tem o mesmo sentido de corresponder a ela na “realidade”.

O matrimônio

Em 1708, com o casamento de Dom João e Dona Maria

¹⁵ Um longo processo transcorreu desde o fim da Idade Média até a Revolução Francesa de transformação dos nobres, que possuíam um caráter eminentemente militar e guerreiro, em homens “civilizados”, habitantes das cortes da Europa da Idade Moderna. Vários manuais de “etiqueta” e “conduta” foram publicados e republicados ao longo desse período e boa parte deles dedicados à educação dos príncipes, que deveriam ser os maiores cortesãos de seus reinos. O mais famoso destes é a obra do século XVI, *O Cortesão*, de Baldassare Castiglione, que conheceu enorme fortuna literária.

¹⁶ Tradução da legenda original: “Le Prince de Bresil, fils aîné de Pierre 2º Roy de Portugal”.

is pointing with his stick¹⁴ in the right hand to the horizon in the background, as indicating an action, where you see a fortress on the edge of the water, with forth clouds of smoke. His left hand rests on the hilt of his sword, which seems awkwardly underneath the clothing or goes behind his body on the right. He is richly dressed in the French fashion, with a long curly wig and a hat with three horns. His face is turned to the left side and he faces the viewer with a slight smile, he is an elegant figure.

This engraving, plus a modest design, has little physiognomy resemblance to the iconography of the monarch, and probably was not based on a posed portrait. But what the interesting is the similarity with other representations of Regents in a landscape, in a range of hunting or battle, as the portrait of Charles I of England, by Van Dyck. This picture — which was already in France since the seventeenth century — the Flemish artist, who had a unique ability to convey elegance and sophistication through meticulous and haughty poses tract of sumptuary robes, is one of the prototypes of the image of a monarch courtier.¹⁵ In both effigies the feet are in the same position, the depicted is seen by the same angle and faces the viewer in the same manner. The horses and the pages are replaced by the tent, so it swaps the elements that refer to social position occupied by the main figure, but remains the aristocratic distinction.

There is the beginning of imagistic discourse that linked the Portuguese monarch with the other “great” rulers of Europe. As in the case of this French picture, which has the subtitle also in

¹⁴ The rod and its variants as rod and rod are in Portugal the royal attributes. “Regal attribute par excellence is the scepter that King brings in hand even before the alevantado. The kings of Portugal are not crowned. In any description or any other ceremony alevantamento refers to the existence of a crown. The word is always used as a synonym for UK or Home. Thus, the representations of the king of Portugal, the scepter is an attribute, but the crown is a symbol.” *Ibidem*. p. 59. (my translation)

¹⁵ A long process elapsed since the end of the Middle Ages to the French Revolution the transformation of the nobles, who possessed an eminently military and warlike character in “civilized” men, inhabitants of the courts of Europe in the Modern Age. Several manuals “label” and “conduct” was published and republished over that period and most of them dedicated to the education of princes, who should be the greatest courtiers of their kingdoms. The most famous of these is the work of the sixteenth century, *The Courtier*, of Baldassare Castiglione, who met huge literary fortune.

French, from which we can deduce its function of circulating in aristocratic spaces. As the French court and others with the intent to promote the person of *the Prince of Brazil, eldest son of Pedro II, King of Portugal* itself.¹⁶ In this context “being” has the status of “seeming” and vice versa, hence to propagate an “image” has the same meaning as matching it in “reality”.

Marriage

In 1708 with the marriage of D. John and Maria Anna of Austria (1683-1754), daughter of the Germanic Holy Roman Emperor Leopold I (1640-1705), it was developed a palatial elaborate ritual. Tracking the collective life and, in particular, the royal day: waking up, dressing, eating, prayers, audiences, rides, hunts, ceremonies and public amusements. Everything is carefully regulated through principles and standards, often written, social etiquette and personal conduct. Which stipulate the exact order of the ceremony, the functions of each participant, the *décor* considered more appropriate for the time and the personalities present, the gestures that each should run and even moods that one should appear. “*These rules, seeking essentially to protect and isolate the sacred person of the king, also aimed at building the fictional world picture exemplary, peaceful, orderly and perfectly happy.*”¹⁷

An engraving [Fig. 3] performed in Amsterdam in the year of the royal wedding is an allegory of this dynastic event. The main elements of the complex composition are the two portraits of newlyweds, who are above the scene of the landing and reception of Queen along the river and below the allegorical figures of Religion, Victory, Fame and Nobility.¹⁸ If read in ascending manner, there is an amalgam in the pattern between the way of arranging the figures and their semantic content. Below confronting the figures of chaos, there’s glory above, this occurs via the symbolically depicted marriage in the center.

The composition is populated by figures, more

Ana da Áustria (1683-1754), filha do Sacro Imperador Germânico, Leopoldo I (1640-1705), desenvolve-se um elaborado ritual palaciano. Acompanhando a vida coletiva e, em especial, o dia régio: o despertar, o vestir, o comer, as orações, as audiências, os passeios, as caçadas, as cerimônias e os divertimentos públicos. Tudo é minuciosamente regulado por meio de princípios e de normas, muitas vezes escritas, de etiqueta e comportamento pessoal, os quais estipulam a ordem exata da cerimônia, as funções de cada participante, o *décor* considerado mais apropriado para o momento e para as personalidades presentes, os gestos que cada um deve executar e até os estados de espírito que deve aparentar. “*Tais regras, procurando essencialmente proteger e isolar a sagrada pessoa do rei, visam também à construção da imagem fictícia de mundo exemplar, calmo, perfeitamente ordenado e feliz.*”¹⁷

Uma gravura [Fig. 3] executada em Amsterdã no ano do real matrimônio é uma alegoria desse evento dinástico. Os principais elementos da complexa composição são os dois retratos dos recém-casados, que estão acima da cena do desembarque e recepção da rainha no Tejo, e abaixo das figuras alegóricas da Religião, Vitória, Nobreza e Fama.¹⁸ Se lida de maneira ascensional, há na estampa um amálgama entre a forma de dispor as figuras e o conteúdo semântico delas. Abaixo, um combate às figuras do caos, acima há a glória, isto se dá via o casamento simbolicamente representado no centro.

A composição é povoada por figuras, mais ou menos definidas, inseridas numa espécie de galeria arquitetônica, que funciona como um palco para a cena central da união das duas personagens por meio de seus retratos. Suas molduras são, na verdade, uma só, pois onde entre elas se encontraria ao menos uma linha divisória não há delimitação, funcionando como a “dobradilha” de um medalhão com dois retratos. O busto do jovem rei de armadura tem como par o busto da jovem rainha com vestido decotado e muitas joias, ambos de fundo neutro.

A celebração desse matrimônio é representada como expectativa de um futuro próspero para a nação lusitana. Uma coroa de louros é posta sobre dois corações enlaçados dos quais pende uma cortina que revela os retratos, que estão pousados sobre as asas de uma águia coroada. Essa ave simultaneamente aninha as

¹⁶ Translation of the original caption: “Le Prince de Bresil, aîné fils Pierre Roy 2° of Portugal”.

¹⁷ BEBIANO, Rui. *Op. cit.* pp. 99-100. (my translation)

¹⁸ PIMENTEL, António Filipe. Os Pintores de D. João V e a Invenção do Retrato de Corte. In: Revista de História da Arte. *O Retrato*. N. 5. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa. Edição: Instituto de História da Arte. 2008. p. 139.

¹⁷ BEBIANO, Rui. *Op. cit.*, pp. 99-100.

¹⁸ PIMENTEL, António Filipe. Os Pintores de D. João V e a Invenção do Retrato de Corte. In: Revista de História da Arte. *O Retrato*. N. 5. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa. Edição: Instituto de História da Arte. 2008, p. 139.

respectivas coroas com suas asas e aponta para os retratos com o atributo de cada um, para o rei com a espada, e para a rainha, com o cetro, segurando-os com as garras. Entre os retratos e a cortina, abaixo dos corações, um sol radiante é fundo para duas mãos dadas, por trás das quais uma fita faz uma volta. Essa fita passa pelos ombros da águia, e por baixo das almofadas onde estão as coroas, e tem suas duas pontas, uma em cada um dos dois brasões, um dos Bragança e o outro, dos Habsburgo. A união das duas dinastias por este casamento é assim demonstrada visualmente; o desenho é pouco preciso, mas resulta numa imagem de aspecto geral faustoso. O reinado começa associado às grandes pretensões de Dom João V, soberano que projeta uma “imagem” majestática de si para a Europa.

Outras duas gravuras, que são retratos individuais do casal real e que foram impressas em Viena, são trabalhos de uma execução mais sofisticada que a gravura anterior, mas iconograficamente similares. Nesta representação [Fig. 4], o rei está ainda muito jovem, com a aparência mais próxima da idade com que contraiu matrimônio com a arquiduquesa, seus dezoito anos. Aparece de armadura da cintura para cima, com uma farta e alta cabeleira encaracolada que faz seu rosto parecer desproporcionalmente pequeno. Mas é, ainda assim, verossímilante o suficiente para supor que a gravura tenha sido feita com base em um retrato posado, que poderia ter sido enviado para as negociações do casamento. Ele encara o espectador com o tronco levemente torcido e o braço direito flexionado à frente do corpo, segurando o bastão que apoia em uma mesa ao seu lado na qual podemos ver parte da coroa. Seu fundo é completamente neutro, é um retrato simples, mas que transmite a imponência necessária. A legenda inserida em uma base arquitetônica, que está distribuída dos dois lados do brasão coroado, é o seu título até então completo¹⁹ em latim, seguido das datas de nascimento e coroação. O tratamento da luz expõe o metálico da armadura e destaca o rosto; a textura da cortina que serve de apoio e fundo dá a ideia de volume à composição.

A gravura [Fig. 5] com o retrato da rainha, tendo sido feita pelo mesmo gravador, tem o mesmo tratamento da do rei. Ela está trajando um vestido ornamentado com várias joias e segurando o manto com a mão direita. Sua expressão facial é leve, e

or less defined, inserted in a kind of architectural gallery, which functions as a stage for the central scene of the union of the two characters through their portraits. Their frames are actually one because of where they would find at least one dividing line, there are none, functioned as the “hinge” of a locket with two pictures. The bust of the young king armor is to pair the bust of the young queen with low-cut dress and many jewels, both in neutral background.

The celebration of this marriage is represented as the expectation of a prosperous future for the Lusitanian nation. A laurel wreath is laid on two hearts entwined which hangs a curtain that reveals the portraits, which are resting on the wings of a crowned eagle. Which simultaneously crowns their nests with their wings and points to the portraits with the attribute of each for the king with the sword and the queen with scepter, holding them with its claws. Among the portraits and the curtain below the hearts is a radiant sun background for two hands, behind which a ribbon makes a turn. This tape passes by the shoulders of the eagle, and under the cushions which are the crowns and have two ends, one in each of the two arms, one of Bragança and the other of Habsburg. The union of the two dynasties by this marriage is well demonstrated visually, the design is indistinct, but results in an image of stately general appearance. The reign begins associated with great pretensions of D. João V, sovereign designing a majestic “image” of himself to Europe.

Two other prints, which are individual portraits of the royal couple and were printed in Vienna, are more sophisticated than the previous picture, but iconographically similar in its implementation. In this representation [Fig. 4] the king is still very young, with the nearest age appearance that contracted marriage with the archduchess, his eighteen years. He appears with his armor from the waist up, with a plentiful and high curly wig that makes his face look disproportionately small. But it is still credible enough to assume that the picture was taken from a posed picture, which could have been brought to the marriage negotiations. He stares at the viewer with his torso slightly twisted and theright arm flexed in front of the body, holding the stick that rests on a table next to him in which we can see a piece of the crown. His background is completely neutral, it is a simple portrait, but it conveys the grandeur required. The legend set in

¹⁹ Pela Graça de Deus, Rei de Portugal e dos Algarves, d'Aquém e d'Além-Mar em África, Senhor da Guiné e da Conquista, Navegação e Comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia etc.

an architectural base that is spread on both sides of Arms crowned, is his title until then completed¹⁹ in Latin followed by the dates of birth and coronation. The treatment of light exposes the metal armor and highlights the face, the texture of the curtain that serves to support and fund gives the idea of the volume of the composition.

The picture [Fig. 5] with the portrait of the queen was executed by the same engraver, and has the same treatment from the king. She is wearing a dress decorated with various jewels and holding the robe with her right hand. Her facial expression is light and the curly hair, ornamented with precious stones, drops to her shoulders rounding the neck and the left shoulder. Her legend, which tells of her double title of Archduchess of Austria by birth and Queen of Portugal by marriage, is also divided by the crowned coat, which is composed of the double and the Habsburg and Braganza arms. Despite the overall composition of the two are supposed to be a pair, the Queen is not “turned” to the king, an indication that the references to the pictures may have different origins.

Both pictures are rendered as images representing portraits, in other words, the way the curtain falls on the frame that surrounds the pictures, it is defined that the images we see are not the people portrayed, but portraits of them. The figure is part of a picture, and that picture is that the composition of an architectural background and a curtain. The contrast between the shadow areas and is the largest outside the illuminated portraits in frame, curtains and base, than within the pictures. Thus it is suggested to be painted portraits from which these prints were made. Even without this being a necessary relationship, because the engraver could have opted for this composition. But we have two paintings in Portugal that could be used in preparing the portraits of these prints, or otherwise, because there is no precise dating for either couple.

The Beginning

The paintings in question are attributed to Pompeo Girolamo Batoni (1708-1787) or copies of pictures executed by him. D. João V [Fig. 6] appears

o cabelo cacheado, ornamentado com pedrarias, cai pelos ombros contornando o colo e o ombro esquerdo. Sua legenda, que diz de seu duplo título de arquiduquesa da Áustria por nascimento e rainha de Portugal por casamento, também está dividida pelo brasão coroadado, que é duplo e composto pelo dos Bragança e dos Habsburgo. Apesar de a composição geral das duas gravuras formar um par, a rainha não está “virada” para o rei, um indício de que os retratos que foram referências para as gravuras podem ter procedências diferentes.

Ambas as gravuras são compostas como imagens que representam retratos. Em outras palavras, pela maneira como a cortina cai sobre a moldura que envolve os retratos, fica definido que as imagens que vemos não são as pessoas retratadas, mas retratos delas: a figura que está inserida em um retrato, e esse retrato que está na composição sobre uma base arquitetônica e uma cortina. O contraste entre as áreas de sombra e as iluminadas é maior fora dos retratos, na moldura, cortinas e base, do que dentro dos retratos. Desta maneira sugere-se haver retratos pintados, com base nos quais foram feitas essas gravuras. Mesmo não sendo essa uma relação necessária, pois o gravador poderia ter optado por essa composição. Mas, temos em Portugal duas pinturas que poderiam ser os retratos utilizados na elaboração dessas gravuras, ou o contrário, pois não há datação precisa para nenhum dos dois pares.

O início

As pinturas em questão são atribuídas a Girolamo Pompeo Batoni (1708-1787) ou cópias de retratos por ele executados. Dom João V [Fig. 6] aparece em uma armadura negra e brilhante, segurando o bastão azul que termina atrás da coroa dourada em destaque sobre a mesa vermelha, iluminado de maneira frontal. O rosto bem jovem, mas com olhar expressivo, é coroadado com uma grande cabeleira empoadada e no pescoço um lenço de renda branca. No peito, pendente de uma faixa vermelha, a insígnia da Ordem de Cristo²⁰ de formato atípico em comparação com outros que veremos. O fundo é algo que parece ser um céu noturno, com a lua através das nuvens, sendo possível ver a silhueta da base de uma coluna, algo talvez único na retratística lusitana desse

¹⁹ By the Grace of God, King of Portugal and the Algarves, d'Behind and Beyond the Sea in Africa, Lord of Guinea and of Conquest, Navigation and Commerce of Ethiopia, Arabia, Persia and India, etc.

²⁰ A Ordem de Cristo era uma ordem religiosa-militar, da qual os reis de Portugal ocupavam o mais alto cargo, o de Grão-Mestre. Essa ordem foi criada em 1319 com os espólios da Ordem dos Templários após esta ter sido extinta pelo papa.

período. A rainha [Fig. 7] se envolve com o manto vermelho forrado de arminho, que segura com a mão esquerda. A coroa aparece discretamente, num plano entre a figura e o fundo onde se vê a base de uma coluna.

É interessante notar, em comparação com as gravuras anteriormente citadas, que o torso do rei gira no sentido inverso, escondendo o cotovelo direito na pintura, que na gravura está em primeiro plano, invertendo a composição. E a rainha está acompanhada da coroa na pintura, que é ausente na gravura. Mas, além disso, a cortina, no caso da rainha, e o elemento arquitetônico em ambos passam para dentro dos retratos, situando os personagens em um ambiente palaciano, aberto para o exterior no caso do rei, e fechado no caso da rainha. E que mesmo sendo na realidade retangulares, sugerem um formato oval por terem uma “moldura” interna pintada, que deixa os cantos arredondados, iguais aos retratos das gravuras.

Batoni, nascido em Lucca, já estava em Roma em 1727, e era membro da Academia de São Lucas desde 1741, da qual chegou a ser decano. Alcançou grande fama em seu tempo e recebia muitas encomendas de pinturas devocionais, mas foi por seus retratos que ficou internacionalmente conhecido e extremamente procurado. Os visitantes do “Grand Tour”²¹ desejavam ter um retrato feito por ele, mas a partir de 1755, o preço das telas ficou tão alto, que somente a Igreja e membros das casas reinantes e aristocráticas poderiam lhe encomendar um. Ele executará vários trabalhos de telas com temática religiosa para Portugal ao longo de sua carreira, e alguns dos últimos serão as telas encomendadas por Dona Maria I para a Basílica da Estrela, no final do século XVIII.²²

Desacreditamos a autoria dessas pinturas a Batoni ou mesmo que sejam cópias de um trabalho seu. Tendo em vista o período de atuação do pintor e a idade aparente dos retratados, torna quase impossível que ele tivesse executado essas obras. Independentemente disso, a iconografia dessas pinturas circulou e apareceu em outras representações. Há, por exemplo, duas

in a shiny black armor, holding the blue bat that ends behind the golden crown highlighted on the red desk, illuminated in the front. The very young, but with expressive look, face is crowned with a large powdered wig and neck scarf of white lace. On the chest, pending with a red band, the insignia of the Order of Christ²⁰ atypical shape compared to others that we will see. The background is what looks like a night sky with the moon through the clouds, and you can see the outline of the base of a column, something perhaps unique in the Lusitanian portraiture of this period. The Queen [Fig. 7] engages with the red cloak lined with ermine, holding in her left hand. The crown appears discretely in a plane between the background and the figure which sees the base of a column.

Interestingly, compared to the pictures mentioned above, the torso of the king rotates in reverse sensing, hiding his right elbow in the painting, which in the picture is in the foreground, reversing the composition. And the queen is accompanied by the crown in the painting that is missing in the picture. But beyond that, the curtain in the case of the Queen and the architectural element in both migrate into the portraits, placing the characters in one, open to the outside in the case of the King, and closed in the case of the Queen, giving a palatial setting. And even being rectangular in fact, it suggests an oval shape by having an inner “frame” painted, leaving the rounded corners, such as portraits of the engravings.

Batoni, born in Lucca, was already in Rome in 1727, and was a member of the Academy of St. Luke since 1741, in which he became a dean. He achieved great fame in his time and received many orders of devotional paintings, but it was for his portraits that became internationally known and was highly sought after. Visitors to the “Grand Tour”²¹ wanted to have a portrait done by him, but from 1755 on, the price of the screens was so high that only the Church and members of the

²¹ O “Grand Tour” era uma viagem, que poderia durar de meses a anos, feita normalmente por jovens aristocratas ou abastados em busca de contato com a tradição cultural do Ocidente. O roteiro incluía normalmente as grandes capitais europeias e em especial a Península Itálica.

²² QUIETO, Pier Paolo. Girolamo Pompeo Batoni (1708-1787). In: *Joanni V Magnífico: A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V, 1706-1750 / Galeria de Pintura do Rei D. Luis*; Coord. Ana Mafalda Távora De Magalhães Barros; et. al., p. 403.

²⁰ The Order of Christ was a religious-military order, which the kings of Portugal occupied the highest office, the Grand Master. This order was created in 1319 with the spoils of the Knights Templar after it has been extinguished by the Pope.

²¹ The “Grand Tour” was a trip that could last from months to years, usually taken by young aristocrats or wealthy seeking contact with the cultural tradition of the West. The script usually included major European capitals and in particular the Italian peninsula.

ruling and aristocratic houses could order one. He would perform several works displays with religious themes to Portugal throughout his career, and one of the lasts, the screens would be commissioned by Queen Mary I to Estrela Basilica in the late eighteenth century.²²

We discredit the authorship of these paintings as Batoni's or even if they are copies of his work. Considering the period of operation of the painter and the apparent age of the depicted, makes it almost impossible that he had performed these works. Regardless, the iconography of these paintings circulated and appeared in other representations. There are two engravings, e.g. [Figs. 8 and 9], with the representation of the whole body of the monarchs, in which the scene is indoors and the figures stand in pose. The king of long cloak supports the right arm at bat, which in turn is supported on a bench with the crown and a feathered helmet. Interestingly, the lower part of the costume consists of a skirt and a hybrid of a footwear with a half-boots, and does not harmonize with the top which is an armor. The Queen has in her right hand a closed range and leans with her left hand on the arm of a chair.

Probable versions of the pictures previously seen [Figs. 4 and 5], we find the picture of the King in Brazil, and with the peculiarity of being part of the collection Diogo Barbosa Machado, it is mutilated. To insert the pictures in his albums, the abbot cut out and put in a picture of decorative frame, rarely leaving apparent the mark of the engraver or editor. But the picture of the Queen was found in the National Library of Portugal in its original format, allowing us to identify its authorship, as well as the King, the pictures of the same bust. The similarity is evident, especially in the face and trunk, despite the simplifications and adaptations of the figures of the composition that becomes wider.

The partially watercolored engraving of the Queen reveals a possibility for other articles. Paintings could be more “precisely” executed with a picture like this as a model, because with the indication of colors, the new work would remain

gravuras [Figs. 8 e 9] com a representação em corpo inteiro dos monarcas, nas quais o cenário é um ambiente interno e as figuras posam de pé. O rei, de manto longo, apoia o braço direito no bastão, que por sua vez está apoiado em um banco onde está a coroa e um elmo emplumado. Interessante notar que a parte inferior do traje é composta por um saiote e um calçado híbrido de um sapato e meias com uma bota de cano longo, e não se harmoniza com a parte superior, que é uma armadura. Já a rainha tem em sua mão direita um leque fechado e apoia-se com a mão esquerda no braço de uma cadeira.

Prováveis versões das gravuras vistas anteriormente [Figs. 4 e 5], encontramos a gravura do rei no Brasil, e que pela peculiaridade de fazer parte da coleção Diogo Barbosa Machado, está mutilada. O abade, para inserir as gravuras em seus álbuns, as recortava e as colocava sob uma gravura de moldura decorativa, raramente deixando a marca do gravador ou editor aparente. Mas a gravura da rainha foi encontrada na Biblioteca Nacional de Portugal em seu formato original, possibilitando identificar sua autoria, bem como a do rei, a mesma das gravuras de busto. A semelhança é patente, principalmente no rosto e tronco, apesar das simplificações das figuras e adaptações da composição que se tornam mais amplas.

A gravura da rainha, parcialmente aquarelada, revela uma possibilidade para outras obras. Pinturas poderiam ser mais “precisamente” executadas tendo como modelo uma gravura como essa, pois com a indicação das cores, a nova obra permaneceria mais próxima da “matriz”.

Outro exemplo que se relaciona com tais imagens é um retrato de Dom João V [Fig. 10] do qual não se tem nenhuma informação sobre o pintor ou datação. O monarca já não aparenta ser imberbe e a cabeleira está menos empoada; invertido em relação à pintura anterior, a coroa não aparece e o manto passa a envolver sua cintura na qual ele apoia a mão direita. A armadura agora tem detalhes dourados, insinuados por detalhes de relevo na gravura, e difere na cor do forro de vermelho para azul. O único predicado do poder régio presente nessa composição, o bastão na mão esquerda, está no último plano e apontado para o fundo dessa composição com o escorço mais acentuado das representações até agora expostas. Na extremidade oposta o cotovelo direito se projeta à frente, e assim vemos o corpo do monarca de perfil e seu rosto quase de frente, encarando energeticamente o espectador.

²² QUIETO, Pier Paolo. Girolamo Pompeo Batoni (1708 – 1787). In.: Joanni V Magnífico: A Pintura Em Portugal Ao Tempo De D. João V, 1706-1750 / Galeria De Pintura Do Rei D. Luis; Coord. Ana Mafalda Távora De Magalhães Barros; *et. al.* p. 403.

Essas primeiras representações formam um conjunto de imagens que são um ensaio do que se seguiu. É a sistematização das artes, voltada para a glorificação da pessoa real, que produziu os retratos que se tornaram mais elaborados e passaram a articular mais referências na construção de uma imagem áulica.

Considerações finais

As representações daqueles que detêm o poder são um indício daquilo que está longe ou que não existe mais, mas que se conserva em uma realidade abstrata. A relação desenvolvida ao se contemplar um destes retratos é a de recriar a presença dos retratados. O que é ausente torna-se presente, o que é passado volta à atualidade e o que é morto revive.

Os retratos apresentados nesta pesquisa foram uma ponte entre o centro do poder e os sujeitos a ele, conectando os dois extremos da relação, o rei e os seus súditos. Dom João V criou um aparato em torno da monarquia, uma sacralização desta monarquia, elevação à dimensão “espiritual” daquilo que tinha um caráter “terreno”. Sua imagem se espalhou por todos os territórios onde havia presença portuguesa, o sol que nunca deixava de brilhar. As riquezas saídas do fundo da terra, no interior da colônia americana, tornaram possível ao monarca lusitano “aparecer” para o mundo.

closer to the “matrix”.

Another example that relates to such images is a portrait of D. João V [Fig. 10] which does not have any information about the painter or dating. The monarch no longer appears to be beardless and this less powdered wig, inverted over the previous painting, the crown does not appear and passes the mantle to wrap his waist in which he supports the right hand. The armor now has gold accents, insinuated by details in relief printmaking, and differs in color from red to blue liner. The only predicate of royal power present in this composition, the baton in his left hand is on the top flat and pointed to the bottom of this composition with the more pronounced foreshortening of representations so far exposed. At the opposite end, the right elbow juts forward, and thus we see the body of the monarch in profile, his face almost opposite energetically facing the viewer.

These early representations form a set of images that are a rehearsal of what followed. The systematization of the arts geared towards the glorification of the royal person who produced portraits that have become more elaborate and began to articulate more references in building a Aulic picture.

Final thoughts

The representations of those who hold power are an indication of what is out there or not, but that is conserved in an abstract reality. The relationship developed to contemplate one of these portraits is to recreate the presence of the portrayed. What is absent becomes present, what is becomes current and what is dead, revives.

The pictures presented in this research were a bridge between the center of power and the subjected to it, connecting the two ends of the relationship, the king and his subjects. D. João V created an apparatus around the monarchy, a sacralization of the same, a rise to the “spiritual” that had a “ground” character dimension. His image has spread all territories where there was Portuguese presence, the sun never stopped shining. Riches that had exit from the bottom of the earth, within the American colony, made possible to the Lusitanian monarch to “appear” for the world.



1

1 Abraham Bosse. *Frontispício do Leviatã*, de Thomas Hobbes, 1651.

2 *Le Prince de Bresil, fils ainé de Pierre 2^e Roy de Portugal*, 1707 (data provável).

3 Pieter van den Berge. *Iohannes Quintus Lusitanorum Rex et Indiar [et] Maria Anna Lusitanorum Regis Excellens Sponsa*, 1708.



2



3



4



5



6



7

4 Christian Engelbrecht. *Ioannes V. Dei Gratia Rex Portugaliae et Algarbiorum...*, 1730-1735.

5 I. A. Pfeffel et. C. Engelbrechtsculp. *V. Maria Anna Portugallae et Algarbiorum Regina...*

6 Pompeo Batoni (atribuição). *D. João V*, séc. XVIII, primeira metade.

7 Pompeo Batoni (atribuição). *D. Maria Ana de Áustria*, séc. XVIII, primeira metade.



8

JOANNES V. DEI GRATIA PORTUGALIAE ET ALGARBIORUM REX.
Natus 22 Octobris 1706. Coronatus Calend. Junii 1707.



9

MARIA ANNA PORTUGALIAE ET ALGARBIORUM REGINA NATA ARCHIDUCIS AUSTRIAE.
DESponsata JOANNI V. 24 Junij A. 1708.
C. Engelbrecht sculp.



10

8 Joannes V. Dei Gratia Portugaliae et Algarbiorum Rex...,
séc. XVIII, primeira metade.

9 Christian Engelbrecht. Maria Anna Portugaliae et
Algarbiorum Regina nata Archidux Austriae, desponsata
Joanni V..., 1710.

10 Autor desconhecido. D. João V, Rei de Portugal, séc.
XVIII, primeira metade.