

ARTIGO

A ESTRELA DA BASÍLICA: REINTERPRETAÇÃO CRÍTICA DE UMA ALEGORIA VISUAL (1777-1791)¹

Contato
Praça D. Lourenço Vicente, 1
Lourinhã – Portugal
pjcpferreira@gmail.com

 Paulo da Costa Ferreira²
Centro de Estudos Históricos da Lourinhã
Lourinhã – Portugal

Resumo

Propõe-se a reinterpretação crítica de um famoso retrato alegórico associado ao projeto do Real Convento do Coração de Jesus, em Lisboa. Por meio de fontes iconográficas e literárias, busca-se demonstrar, utilizando o método iconográfico, a relevância da escrita e da imagem para uma identificação autêntica e correta interpretação do programa iconográfico no qual o livro e a ilustração se inserem. Dado o conteúdo da gravura em questão, este estudo foca na arte panegírica, evidenciando a mútua valorização que ela gerava, de modo diferenciado, entre o panegirista e o homenageado. O objetivo principal é aprofundar a compreensão da complementaridade entre escrita e arte visual na comunicação de mensagens políticas a serviço da coroa no século XVIII.

Palavras-chave

Iconografia – Alegoria – Gravura – Propaganda Régia – Antigo Regime em Portugal.

¹ Artigo não publicado em plataforma *preprint*. Todas as fontes e bibliografia utilizadas são referenciadas no artigo. Todas as imagens aqui inseridas estão em domínio público.

² Doutor em História pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (PIUDHist), Portugal. É Investigador Associado no Centro de Estudos Históricos da Lourinhã, Portugal (CEHL). Além das teses *A Cultura de Voto nas Instituições Associativas do Antigo Regime: Corte e Estremadura (1698-1822)* (PhD) e *Os Almotacés de Lisboa (Século XVIII)* (Mestrado - ISCTE), é o autor do livro *As lides do Talaya: roteiro biográfico de um Portugal setecentista*.



ARTICLE

THE STAR OF THE BASILICA: A CRITICAL REINTERPRETATION OF A VISUAL ALLEGORY (1777-1791)³

Contact
Praça D. Lourenço Vicente, 1
Lourinhã – Portugal
pjcpferreira@gmail.com

 Paulo da Costa Ferreira⁴
Centro de Estudos Históricos da Lourinhã
Lourinhã – Portugal

Abstract

This study proposes a critical reinterpretation of a renowned allegorical portrait associated with the Marian project of the Royal Convent of the Heart of Jesus in Lisbon. Using both iconographic and literary sources, it seeks to demonstrate, through the iconographic method, the significance of writing and imagery for an authentic and accurate interpretation of the iconographic program in which the book and illustration are integrated. Given the content of the engraving, this case study focuses on panegyric art, emphasizing the mutual appreciation it fostered between the panegyrist and the person being honored. The main objective is to deepen the understanding of how writing and visual art complemented each other in conveying political messages in service of the crown during the 18th century.

Keywords

Iconography – Allegory – Engraving – Royal Propaganda – Ancien Régime in Portugal.

³ Article unpublished on a preprint platform. All sources and references used are cited in the article. All images included here are public domain.

⁴ PhD in History from the Instituto de Ciências Sociais at the Universidade de Lisboa (PIUDHist), Portugal. He is an Associate Researcher at the Centre for Historical Studies of Lourinhã, Portugal (CEHL). In addition to his theses *A Cultura de Voto nas Instituições Associativas do Antigo Regime: Corte e Estremadura (1698-1822)* (PhD) and *Os Almotacés de Lisboa (Século XVIII)* (Master's - ISCTE), he is the author of the book *As lides do Talaya: Roteiro biográfico de um Portugal setecentista*.

Introdução

No âmbito da cultura literária do Antigo Regime, os livros e demais publicações impressas incluíam, com frequência, estampas ilustrativas, as quais podiam servir de ornamento ou, mais relevantemente, convergir com a escrita num mesmo programa iconográfico. Neste caso, os temas mitológicos, religiosos, históricos ou comemorativos eram representados em imagem, como uma “poesia muda” recriando visualmente seu suporte literário e buscando elevar o espírito do leitor. Em particular, o uso da alegoria, escrita ou desenhada, destacava-se como um meio de expressão privilegiado que se adequava aos propósitos encomiásticos da arte áulica, designadamente tratando-se de conferir determinados atributos nobres a uma figura humana.

As representações alegóricas tinham a virtude de se adaptar a diferentes tipos de público sem se vulgarizar. Nomeadamente, podiam ser direcionadas a um público erudito, destinando-se, portanto, a ser interpretadas pelos mais atentos, i.e., os que por sua virtude e merecimento conseguiam captar a mensagem profunda. Inclusive, em contextos onde a expressão de pensamento estava constrangida, a fórmula alegórica podia ser usada para cifrar o que era realmente dito, tornando-se acessível apenas a quem tinha afinidade com o pensamento do emissor. Outrossim, em ambientes mais abertos, a alegoria tornava a mensagem mais acessível ao público em geral, transmitindo informações complexas de forma simplificada, embora mantendo o necessário nível de elevação:“(…) que não seja [a alegoria] tão escura que haja precisão de uma Sibila para intérprete, nem tão clara que todo o plebeu a entenda (…).” (RUSCELLI, 1572 *apud* MACHADO DE CASTRO, 1810, p. 189). Ao evocar a esfera do sublime, a linguagem alegórica convidava à reflexão, transportando a audiência para um mundo majestoso, sagrado e, conseqüentemente, restrito. Do ponto de vista estético, devido à sua ancestralidade e sofisticação, a representação alegórica apresentava-se ilustre, sendo o seu caráter enigmático um fator de maior interesse.

No contexto das obras e publicações, a inclusão de imagens alegóricas estabelecia uma relação simbiótica entre a linguagem visual e a linguagem escrita. Este artigo busca elucidar essa dinâmica através da análise de uma gravura escolhida como estudo de caso, abordando seus significados particulares (a iconografia) e o seu sentido mais amplo e profundo (a iconologia). O enfoque recai na arte panegírica do século XVIII em Portugal, destacando sua importância político-cultural dentro do contexto histórico da época. Para o estudo deste retrato alegórico é seguido o método iconográfico, procurando traçar uma “história dos motivos” da produção artística em apreço (PANOFSKY, 1989 [1955], p. 22). Assim, partindo de uma análise superficial, avançar-se-á para a identificação minuciosa dos elementos visuais, a fim de alcançar uma compreensão integral do significado da gravura. Intencionalmente, optou-se por não apresentar no texto uma sequência linear dessas três fases (pré-

-iconográfica, iconográfica e iconológica), em benefício de uma abordagem mais fluida e contextualizada.

Iconografia em programas encomiásticos

As artes visuais, para além de sua função decorativa, compartilhavam com a literatura um mesmo propósito de engrandecimento político da realeza e da corte. A partir do reinado de D. João V, sobretudo, essa índole propagandística tornou-se cada vez mais central na política régia, resultando em grandes investimentos no campo cultural, quer através da importação de obras de arte, quer pela contratação de artistas estrangeiros. Simultaneamente, o florescimento das academias eruditas promovia, por meio do convívio literário, o prestígio e a preservação da ordem monárquica, junto com o desenvolvimento de sua missão cultural. Merece uma especial referência a fundação da Academia Real da História Portuguesa, em 1720, cujas obras, impressas em tipografia própria, tinham o privilégio da autocensura e eram providas com as melhores estampas e encadernações, conforme era a vontade do rei, D. João V (MARQUES, 2014, p. 19; SOARES, 1971, p. 18).

No que respeita às artes do livro, também D. José I desenvolveu interesse por elas, contribuindo para o estabelecimento de uma escola portuguesa ao criar a Imprensa Régia, em 1768, e, assim, dando continuidade ao legado bibliófilo deixado por seu pai. Além de outras atividades, essa instituição incluía uma aula regulamentada para formação de abridores de buril. Doravante, os abridores de estampas, juntamente com os impressores e encadernadores, passaram a ter um lugar de reconhecimento no contexto das artes plásticas, recebendo salários prestigiosos e algumas distinções (FARIA, 2005, p. 33, 44, 150; SOARES, 1971, p. 22).

O trabalho dos desenhistas e gravadores portugueses foi sendo divulgado por diversos estudiosos, incluindo Cyrillo Volkmar Machado, autor que publicou a *Colecção de memórias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal* (1823). Também o bispo Conde D. Francisco (Cardeal Saraiva) publicou a *Lista de alguns artistas portugueses* (1849), tendo sido secundado por outros nessa tarefa de difundir a iconografia portuguesa. Contudo, somente no terceiro quartel do século XX, Ernesto Leandro Rodrigues Soares realizou um amplo e exclusivo inventário dedicado aos autores de obras de gravura em metal. Em sua principal e volumosa obra, *a História da Gravura Artística em Portugal* (1971), Ernesto Soares enumera e distribui pelos respectivos autores 1500 estampas, incluindo as respectivas descrições. Esse trabalho representa um enorme esforço de compilação, unanimemente reconhecido pela comunidade acadêmica. No entanto, embora seja uma fonte valiosa de informações, é possível que a sua amplitude possa, por vezes, comprometer a profundidade das análises realizadas.

A interpretação do significado de uma gravura requer a aplicação adequada do método iconográfico, desenvolvido por Erwin Panofsky, que enfatiza a importância de analisar não apenas os elementos visuais da obra, mas também seu contexto histórico, cultural e social. Esse método exige a consideração de vários elementos externos à obra em si. Designadamente, importa considerar o eventual enquadramento bibliográfico em que a gravura esteja inserida, porquanto o texto e a imagem podem ter sido concebidos como partes integrantes de um mesmo programa iconográfico, conforme já mencionado. Tal abordagem, mais abrangente, adotada no presente estudo, há de possibilitar uma visão da cultura, das circunstâncias e dos valores que definem o papel dessa arte visual na relação – dir-se-á, mutualista - que se estabelecia entre as elites letradas e o poder real. Destaca-se, assim, a importância da gravura como fonte documental para a história, refletindo as dinâmicas socio-políticas e culturais do seu tempo.

Joaquim Machado de Castro e a arte da alegoria na gravura portuguesa

Como efetivo continuador de uma política para a emancipação artística e científica de Portugal, D. José I tinha o desejo de promover um feito artístico inovador, no qual seu país pudesse superar os feitos das outras nações civilizadas. Com esse intento, decidiu encomendar a construção de uma estátua equestre em sua própria homenagem, a qual, ineditamente, seria fundida de um só jato. A produção, apenas nacional - “(..) sem que viesse de fora cousa alguma (..)” -, visava demonstrar a engenhosidade dos portugueses, não se limitando mais apenas ao bom gosto e à capacidade econômica para importar artistas estrangeiros. O projeto era, portanto, de grande ambição para a corte portuguesa, envolvendo considerável esforço e perícia técnica, em uma empreitada sem precedentes.

Depois de terem os sumptuosos e bem delineados edifícios de Lisboa, acreditado tanto a Arquitetura: A Potentosa Estátua Equestre, o Soberbo, e delicado pedestal dela, a elevação e colocação daqueles pesos; e a primorosa Estampa que sucessivamente manifestou ao público os merecimentos daquelas difíceis obras todas feitas por mãos portuguesas, mostram bem vivamente aos estrangeiros que nenhuma inveja podem causar a Portugal nem os seus desenhadores, nem os seus Pintores, nem os seus Escultores, nem os seus mais famigerados Fundidores, nem os seus mais hábeis e peritos Maquinistas.

Isto dizia o Marquês de Pombal em suas *Observações Secretíssimas* (1776, p. 8283). No mesmo sentido, Joaquim Machado de Castro declarava em sua *Descrição Analítica*:

Todas as Nações polidas, e cultas, desde o tempo da florente Grécia, até o século em que vivemos, se empenharam, com digno louvor, em erigir Estátuas, assim Equestres como Pedestres, (...) pois

que os monumentos públicos são uns sinais, que logo à primeira vista mostram a civilidade, e luzes, que os Povos têm das Ciências, e Artes (CASTRO, 1810, p. X).

Na verdade, por causa da ocorrência do terremoto, D. José, diferentemente de seu Magnânimo pai, não teve o ensejo de demonstrar o seu prestígio e a sua glória através da edificação monumental, pois o ímpeto do construtivo josefino foi absorvido pelas necessidades imediatas de reedificar o patrimônio arruinado⁵. Daí a significância política da estátua equestre, simbolicamente posicionada no centro da nova Praça do Comércio, cujo propósito foi, justamente, o de enaltecer a generosidade e firmeza do Reformador na imensa obra de reconstrução da capital do reino. A virtude régia acha-se alegoricamente esculpida em baixo-relevo, na face posterior do pedestal da estátua, tendo sido decalcada de uma estampa que o próprio escultor, Joaquim Machado de Castro, concebeu e desenhou.

Ilustração 1



CASTRO, Machado de, 1731-1822 (Grav.); J.M.C. (Inv.). *Alegoria à Monarquia Portuguesa*. 1795. Água-forte, p&b. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. Disponível em: <https://purl.pt/12558>. Acesso em: 20 nov. 2023.

⁵ O patrimônio urbano de propriedade pública, mais especificamente (Vd. por todos: SERRÃO, 2007, p. 159 e 162).

Machado de Castro oferece, na *Descrição Analítica*, uma minuciosa explicação dessa sua gravura [Ilustração 1], que alegoriza a Generosidade Régia⁶. O artista, antes de adentrar nos detalhes, discorre considerações gerais sobre a adequação – e, inclusive, a legitimidade teológica – da extensibilidade da linguagem metafórica às artes do desenho. Ele expressa, em vários pontos, sua preferência pela representação alegórica:

- A mesma permite a condensação de significados, conceitos e sequência de eventos em uma única imagem.
- Apresenta a vantagem estilística de permitir a representação com um número menor de figuras, possibilitando, assim, uma maior riqueza de detalhes em comparação com o exigido pela representação histórica.
- Permite evitar incluir-se figuras plebeias na ilustração, o que lhe iria comprometer o seu propósito enobecedor. Nesse sentido, diz, a gravura alegórica deve contemplar o que convém a cada uma das personagens presentes na cena; conferir-lhes posturas, expressões faciais, e vestuário condizentes com suas características – “No mesmo acontecimento, não deve a expressão de um rei ser semelhante à de um plebeu, a de um filósofo à de um rústico, etc.” (CASTRO, 1810, p. 190).

Por fim, com base na significação dos símbolos estabelecida, em *Iconologia*, por Cesare Ripa, o autor faz uma minuciosa descrição do conteúdo da gravura. As orientações que ele apresenta para a concepção de gravuras alegóricas e sua interpretação são especialmente relevantes para a compreensão do principal tópico que irá ser abordado neste artigo. Destacam-se, em particular, os seguintes apontamentos:

⁶ A descrição arquivística intitulada *Alegoria à Monarquia Portuguesa*, registada no catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal, pode necessitar de revisão. Segundo a especificação de Machado de Castro, o autor da gravura, trata-se, na verdade, de uma Alegoria à Generosidade Régia (CASTRO, 1810, p. 194).

- A estrela é símbolo de imortalidade⁷.
- O compasso e o esquadro são os distintivos da arquitetura.
- O número ideal de figuras numa gravura situa-se entre nove e doze.
- O motivo mais interessante da ação deve ocupar sempre o centro do quadro, reservando o lugar mais proeminente para a Personagem principal (que deve estar de frente).
- Uma figura que se ajoelha com um só joelho assente no pavimento adota uma postura mais dinâmica em comparação com a que teria ao ajoelhar-se com ambos os joelhos. (CASTRO, 1810, p. 196-198, 205-206, 210).

“De Deus tudo nos provém”

Por ocasião da inauguração da estátua, em 25 de maio de 1775, muitos autores da época tiveram o ensejo de submeter à Real Mesa Censória seus textos panegíricos para celebrar o magnífico evento. O número de submissões veio a revelar-se tão expressivo que o Marquês de Pombal o considerou como um sinal do sucesso da sua política de incentivo às letras (*Observações Secretíssimas*, 1776, p. 83-84). Também o próprio Joaquim Machado de Castro ofertou um encómio da sua autoria, em acréscimo ao relevante papel que desempenhou como artista plástico, na execução da escultura - “aquele panegírico mudo”, conforme o próprio a adjetivou (CASTRO, 1775, p. 21).

Entre os vários panegiristas da ocasião, contam-se dois dos filhos do capitão e bacharel João Dias Talaya Sotomaior, cujos nomes saíram, por essa via, do anonimato. O doutor Talaya viria a fundar, em sua casa em Sacavém, no ano de aclamação da rainha D. Maria I (1777), com o patrocínio do rei consorte D. Pedro III, a Academia dos Obsequiosos, que se reunia sob uma divisa encomiástica clara: “[Academia] onde só se aplaudem os Anos, e as Virtudes de Suas Majestades Fidelíssimas, e Família Real”. Reconhecendo o talento e dedicação deste famoso capitão, que também era poeta e toureiro, o rei e as infantas irmãs da soberana apadrinharam-lhe o batismo de alguns de seus filhos. Fizeram parte da Academia dos Obsequiosos – que começou por usar o título de Real Academia - diversas personalidades ilustres do reino, incluindo o teólogo legitimador do pombalismo António Pereira de Figueiredo, o poeta brasileiro José Basílio da Gama e o desembargador, antigo adjunto de Pombal, José de Seabra da Silva - a quem D. Maria I resgatou do degredo angolano e o devolveu, mais tarde, ao posto de governante. Também fizeram parte desta Academia três filhos e duas filhas do fundador, Dr. João Dias Talaya (FERREIRA, 2014, p. 121-143). Este, o

⁷ A estrela, em pintura, era frequentemente usada para simbolizar iluminação ou inspiração divina.

desembargador Seabra da Silva, e a própria Academia dos Obsequiosos, irão intervir como protagonistas no caso de estudo de que proximamente se tratará.

Vivia-se o período de alteração política que alguns consagraram como «a Viradeira», atendendo à suposta descontinuidade da governança de D. Maria I relativamente ao consulado pombalino. Também no domínio da arquitetura houve manifestações dessa mudança, das quais a mais emblemática expressão pertence ao Convento do Santíssimo Coração de Jesus, geralmente conhecido como Basílica da Estrela. Ao empreender essa majestosa construção, a Piedosa terá recuperado um antigo projeto de seu avô, D. João V, que queria construir em Lisboa uma basílica tão grande quanto a de S. Pedro em Roma, como marca do seu poder regalista - acabando, todavia, por ter de construí-la em Mafra (PIMENTEL, 2002, p. 106 e 125; RAGGI, 2020, p. 201, 221 e 232). O fato é que ambos os monarcas se immortalizaram através da arquitetura conventual, após a interrupção protagonizada por D. José I, cujo ex-libris - a estátua equestre - se distingue como obra de caráter profano. No entanto, acerca da afinidade arquitetônica entre a Basílica da Estrela e o Palácio Convento de Mafra, as opiniões divergem. Alguns, como José Hermano Saraiva, encontram fortes semelhanças:

De um voto da rainha, para comemorar o nascimento do herdeiro do trono, nasceu a Basílica da Estrela, que recordava muito a de Mafra e com ela a época de D. João V e cujas torres e zimbório, erguidos a grande altura sobre o casario da cidade, eram a desautorização da arquitetura niveladora de Pombal (SARAIVA, 1981, p. 257).

Em sentido idêntico, José Augusto França estabelece diversos elementos de paralelismo entre uma e outra edificação: “Formalmente, [a Basílica da Estrela] é menos obra do seu tempo que dum tempo joanino recuperado (FRANÇA, 1990, p. 38).” Outros, como Luís de Oliveira Ramos, expressam outra opinião: “(..) uma obra [a Basílica da Estrela] de arquitectura equilibrada, muito distante da desnecessária monumentalidade de Mafra” (RAMOS, 2010, p. 106).

Seja como for, há duas importantes distinções de caráter funcional entre o monumento mariano e o monumento joanino que podem ser assinaladas. Em primeiro lugar, enquanto a Basílica da Estrela é uma obra estritamente conventual, com finalidades religiosas, Mafra é um palácio-convento, servindo também para usos mais seculares, como habitação de lazer. Em segundo lugar, enquanto o Convento da Estrela era um convento feminino, destinado às carmelitas descalças, o mosteiro de Mafra era um convento masculino, abrigando monges franciscanos. Efetivamente, a rainha D. Maria I sempre manteve o propósito de afirmar o seu estatuto soberano como monarca mulher, e isso, para além da tradicional motivação votiva, pode ter contribuído para a sua decisão de construir o Convento do Santíssimo Coração de Jesus. De modo significativo, a inauguração desta clausura ficou marcada por um momento em que a Rainha, aproximando-se das freiras residentes, as serviu pesso-

almente durante o banquete (*Gazeta de Lisboa*, 1781, Supl. n° 23, 8 jun.). Por fim, ao escolher o Convento como sua morada para a eternidade, D. Maria I reforçou ainda mais a importância do mesmo como um símbolo de seu reinado.

Estes três monumentos, os mais representativos do século XVIII em Portugal, compartilham a característica de se projetarem no domínio espiritual ou simbólico, sendo difusa a sua utilidade; por isso, e conforme é comum com tais investimentos, foram alvo de críticas pelo desperdício de recursos públicos. Todavia, são anônimos os registros dessas censuras, o que não surpreende, dada a inexistência, no Antigo Regime, de uma imprensa livre e de uma oposição assumida - muito menos institucionalizada. Havia, sim, liberdade para programas iconográficos de caráter obsequioso, o que é revelador da necessidade régia de angariar a opinião favorável do público (PIMENTEL, 2002, p. 45-46). Portanto, os empreendimentos do Convento de Maфра, da Estátua Equestre e da Basílica da Estrela tiveram a respectiva divulgação através de textos panegíricos e de estampas ilustrativas⁸.

Relativamente a Maфра, as críticas anônimas insurgiram contra o recrutamento de mão de obra forçada e os gastos excessivos com a desmesurada construção (*Diário de Lisboa*, Ago-Set. 1729, § 52 e § 54). Também o abade de Mornay, embaixador francês em Lisboa, em missiva dirigida ao governo francês - assinada, mas protegida ao abrigo do correio diplomático - criticou a megalomania desmarcadamente onerosa do projeto (PIMENTEL, 2002, p. 128). Porventura estaria instruído pelos comentários que então, em 1716, circulariam na surdina pelos ambientes palacianos da corte portuguesa.

Do mesmo modo, conhecem-se críticas aos gastos excessivos - “insomáveis”, “incríveis” - com a ereção da estátua equestre de D. José I e a festa de inauguração: neste caso, escritas por um jesuíta anônimo, “testemunha ocular do acontecimento” (PEREIRA, 1938, p. 9, 60).

Já em relação ao projeto mariano para a Basílica da Estrela, as múltiplas críticas direcionadas a ele não são coevas. Todavia, permaneceu como legado histórico o

⁸ Cfr. por todos:

1) Maфра:

Texto - ALEGRETE [et al] 1731: 30 abr. [“*Centum Carmibus...*”];

Estampa - DEBRIE, 1743.

2) Estátua Equestre:

Texto - CASTRO, 1775.

Estampa - MACHADO; CASTRO, 1775-77.

3) Basílica da Estrela:

Texto - *Sessões literárias* II, 1790: s.p. [panegírico inicial (“Senhora...”) e 1º Soneto (“Não de bronze...”)].

Estampa - QUEIRÓS; BARROS, Séc. XVIII (4º quartel): *Scientia ac Virtus*.

adágio “de Deus tudo nos provém”, atribuído à Rainha como resposta àqueles que, no intuito de dissuadi-la de seu propósito, supostamente a confrontaram com o argumento despesista (Cfr. *Jornal de belas artes* 1816, p. 240). Essa frase ficou imortalizada em uma famosa estampa alegórica, que será analisada e discutida adiante como objeto de estudo.

Scientia ac Virtus

No contexto da sua política de autopromoção, as entidades mecenas do Antigo Regime buscavam estabelecer uma perfeita simbiose entre arte e propaganda. Esse desiderato é particularmente evidente na produção de literatura panegírica, em que um autor dedicava ou “oferecia” à pessoa homenageada um elogio em prosa - o caso mais comum -, ou em verso⁹. Além disso, o texto podia ser acompanhado da impressão de uma ou mais gravuras convergentes com o mesmo propósito¹⁰.

É relevante mencionar que, nesse gênero de arte literária, o financiamento não estava estritamente ligado à remuneração do artista. De acordo com a mentalidade da época e o preconceito aristocrático que desaprovava aqueles que escreviam por dinheiro, para o panegirista se sentir honrado bastaria que a sua obra obtivesse, por parte do homenageado, um sinal público de acolhimento. Melhor ainda seria se este assumisse os gastos com a impressão. Tudo o mais era considerado uma vantagem adicional, como refere Roger Chartier:

As únicas «recompensas literárias» legítimas são «as condecorações, os cargos, os empregos, os postos, a consideração e tudo aquilo que pode estimular a emulação e lisonjear o amor-próprio», (...) (CHARTIER, 1997, p. 143, 146).

Estabelecia-se, assim, um acordo benéfico para a promoção mútua: o mecenas desfrutava da exaltação do seu prestígio político ou social, enquanto o autor do panegírico garantia, como recompensa social imediata, a apresentação do seu nome - em casos excepcionais, até mesmo o retrato - em um lugar proeminente da obra, embora o destaque principal, naturalmente, fosse para a identificação da pessoa a quem o texto era dedicado¹¹. Em contraste, no caso do desenhista ou gravador, quando identificado, era discreta a forma como seu nome costumava figurar nas gravu-

⁹ Também a prosa pode ser poética (PIMENTA, 2009).

¹⁰ Neste caso, sem intuítos comerciais (FARIA, 2005, p. 274).

¹¹ Os exemplos disponíveis são inesgotáveis. Cfr. por todos:

CARVALHO, Manuel Francisco de, *Ode alegórica na felicíssima aclamação da Rainha...*, Lisboa, Oficina de António Rodrigues Galhardo, 1777. Disponível em: <https://purl.pt/38624>. Acesso em: 20 nov. 2023.

ras incluídas em obras panegíricas. Isso também acabava por enfatizar o maior protagonismo do autor-escritor do panegírico face ao desenhista ou gravador. De fato, o trabalho dos panegiristas era honorário, muitas vezes recompensado com favores e graças, o que de certa forma o assemelhava ao estatuto de nobreza¹². Enquanto isso, a profissão de desenhistas e gravadores tinha uma natureza mercenária, porquanto envolvia remuneração pecuniária direta¹³. Concordantemente, a maioria dos abridores de gravuras não alcançava grande relevância social, havendo até alguns que não assinavam suas obras (FARIA, 2005, p. 36 e 46). É importante notar também que, na grande maioria das publicações, eram as estampas que acompanhavam o texto escrito, e não o contrário.

De qualquer modo, o trato da época era dominado pelo sistema que Fernanda Olival definiu como a economia da mercê, caracterizado pela recompensa dos serviços a quem os prestasse (OLIVAL, 2003, p. 748). Por essa razão de justiça, o diligente secretário, e anfitrião, da Academia dos Obsequiosos, Dr. João Dias Talaya, entendia que lhe era devida a maior retribuição. Especificamente, ele esperava que o influentíssimo desembargador Seabra da Silva, seu sócio acadêmico, conseguisse um desfecho favorável para um pedido da mercê do hábito de Cristo, tendo-o expressado sob a forma de poesia (*Rimas* 1790, pp. 221-223):

Para mim não o requeiro
Julgando-o quasi escusado,
Pois bem que não fui armado,
Com tudo sou Cavalleiro:
Para o meu JOZÉ primeiro
Quero dizer filho meu,
Primeiro, que Deus me deu,
Quero a Cruz, onde se encerra,
Pela desordem da terra,
A ordem melhor do Céu.

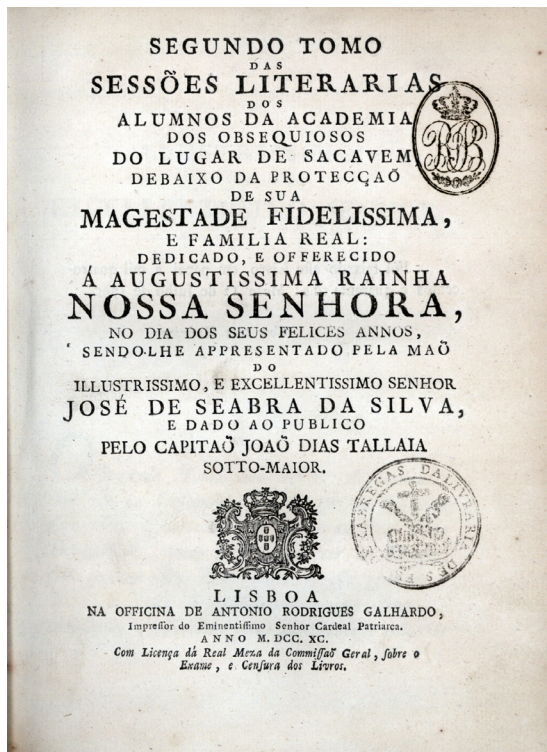
A desinibida recomendação sugere certa proximidade que, da perspectiva do solicitante, pode ter-se estabelecido entre os dois. De fato, é possível que Talaya e Seabra tenham fortalecido laços quando colaboraram como organizadores dos tomos segundo e terceiro das sessões literárias da Academia dos Obsequiosos. O segundo volume, intitulado *Sessões Literárias dos Alunos da Academia dos Obsequiosos do lugar*

¹² Acerca da relação entre a publicação de obras panegíricas e a obtenção de mercês, no reinado de D. João V, vd. FERRO, 1992, p. 168-170.

¹³ Acerca da distinção entre *honoratior* e *mercenarius*, vd. por todos: HESPANHA, 1982, p. 386.

de Sacavém, foi publicado em 1790 e oferecido à rainha D. Maria I por ocasião do seu 56º aniversário.

Ilustração 2



Sessões literárias dos alunos da Academia dos Obsequiosos do lugar de Sacavém..., Segundo Tomo, [Frontispício], Lisboa, na Oficina de António Rodrigues Galhardo..., 1790. Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: <http://purl.pt/34201>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Nesse volume, segundo o historiador de arte Ernesto Soares, estava incluída uma ilustração retratando D. Maria I em corpo inteiro acompanhada de seu séquito. Já acima mencionada, trata-se da mesma gravura que imortalizou a frase mais emblemática da Rainha - “de Deus tudo nos provém”. Conforme descrito na revista de Belas Artes *Mnemosine lusitana* (1816), citada por Soares, durante a apresentação do projeto da Real Basílica e Convento do Santíssimo Coração de Jesus pelo arquiteto responsável, um dos presentes fez um comentário inoportuno: “[houve quem temerário dissesse,] que para a execução de tão magnífico desenho seria preciso consumirem-se muitos milhões.” Ao que a Rainha lhe terá respondido: “Com Deus quanto se gasta é pouco; por que de Deus tudo nos provém” (*Jornal de bellas artes*, 1816, p. 240).

Ilustração 3



QUEIRÓS, Gregório Francisco (Grav.); BARROS, Jerónimo de (Inv.), «Scientia ac Virtus, Sola que non possunt haec monumenta mori», Séc. XVIII (último quartel), p&b, Dim. da mancha: 169x111 mm. Dim. total: 209x151 mm., Coleção Online, MC.GRA.1537. Disponível em: <http://acervo.museudelisboa.pt/>. Museu de Lisboa, Lisboa, Portugal. Acesso em: 20 nov. 2023.

Nota do autor: Constatou-se que a cópia disponibilizada no site do Museu de Lisboa foi digitalmente recortada na margem esquerda, omitindo a falha longitudinal no papel. Esta imperfeição, resultante de um corte irregular à lâmina, é perceptível na cópia mais fiel ao original, em alta resolução, proveniente do mesmo Museu, e aqui reproduzida.

O autor de *História da gravura artística em Portugal*, Ernesto Soares, tomou a gravura como o retrato que registrou aquele momento, resultando na descrição da mesma, no seu livro:

1537 – RETRATO DE D. MARIA I em corpo inteiro acompanhada do seu séquito, revestida de trajos reais, manto, coroa e cetro, entregando a Mateus Vicente, o arquitecto da Basílica da Estrela, que está de joelhos na sua frente, um livro aberto onde se lê: *Accipe pro meritis proemia digna tuis*. Ao meio vê-se o escudo de armas reais sustentado por um anjo. Forma fundo à composição um largo painel, sustentado por dois anjos, onde se vê desenhada a fachada do monumento. Inferiormente está a legenda: *Scientia ac Virtus/ sola que non possunt haec monumenta mori* que é a empresa da Academia dos Singulares.

SUBS. – Jer: de Barros inv. – G. F. A. de Queiroz Sculp.

DIM. 190 X 140 mm.

Esta estampa de que aparecem frequentemente exemplares estampados em papel de grandes margens, serve de ilustração à obra: *Sessões literárias dos alunos da Academia dos Obsequiosos do lugar de Sacavém...* por João Dias Tallaia Soto maior. Lisboa 1790 (2º tomo).

Na *Mnémósine Lusitana*, Vol. I a pag. 240, vem esta curiosa notícia sobre a estampa descrita: Apresentando o Arquitecto do Real Convento do Coração de Jesus a planta, e prospecto daquele edificio, houve quem temerário dissesse, que para a execução de tão magnífico desenho seria preciso consumirem-se muitos milhões; ao que respondeu a Augustíssima Senhora: Com Deus quanto se gasta é pouco; por que de Deus tudo nos provém. – Esta egrégia resposta acha-se memorada em uma estampa de invenção, e desenho de Jerónimo de Barros, gravada por Gregório Francisco de Queiroz... [SOARES, 1971, p. 454-455].

A estampa intitulada *Scientia ac Virtus [sola que non possunt haec monumenta mori]*¹⁴, é uma ilustração conhecida e divulgada no meio historiográfico. Ela pode ser encontrada no livro *A Arte em Portugal*, de José Augusto França, que a utiliza como ícone representativo do neoclassicismo (FRANÇA, 1990, p. iniciais). Além disso, é a imagem de capa de uma coletânea da correspondência de William Beckford, publicada em 2007¹⁵. Esta gravura também está disponível na coleção *online* do Museu de Lisboa, onde é referenciada como uma alegoria à construção da Basílica e Convento da Estrela (QUEIRÓS; BARROS: *Scientia ac Virtus*). Mais especificamente, com base na descrição de Ernesto Soares, tratar-se-ia de uma representação alegórica que tem

¹⁴ “Conhecimento e virtude, apenas estes monumentos não podem morrer.” (Tradução livre do autor).

¹⁵ BECKFORD, William (ed.). *A corte da Rainha D. Maria I: correspondência de William Beckford 1787*. 2ª tiragem. Lisboa: Frenesi, 2007.

Todas estas publicações mencionam que a dita gravura foi publicada, em 1790, no segundo volume das sessões literárias da Academia dos Obsequiosos. Provavelmente terão tido como fonte originária dessa informação a nota descritiva de Ernesto Soares, supra transcrita.

no seu centro o reconhecimento prestado pela Rainha ao arquiteto autor do projeto da Basílica.

No entanto, uma análise minuciosa e contextualizada, à luz do método iconográfico, permite constatar que a gravura em questão, desenhada por Jerónimo de Barros e gravada por Gregório Francisco de Queiroz, não tem como foco a apresentação do projeto da Basílica, e tampouco retrata algum arquiteto. Em vez disso, *Scientia ac Virtus* representa um evento acadêmico comemorativo, tendo como pano de fundo a maior obra monumental do reinado de D. Maria I¹⁶.

Um evento acadêmico

No âmbito do mercado editorial do Antigo Regime, é possível classificar as diversas gravuras em diferentes tipologias, dependendo do critério distintivo que se pretende privilegiar. Para os objetivos do presente estudo, importa salientar o propósito inicial dessas criações gráficas, pelo que se hão de distinguir dois tipos de gravuras: por um lado, encontravam-se as gravuras avulsas, como as “estampinhas devotas”, reproduções de brasões de armas, retratos e gravuras decorativas, que circulavam inicialmente de forma independente, mas que também podiam ser incorporadas como ilustrações em várias publicações; por outro lado, existiam as gravuras originais especialmente concebidas para ocupar um lugar de destaque numa publicação específica, embora pudessem ser mais tarde reproduzidas e utilizadas para outros fins, a partir dessa matriz primeira¹⁷.

Em 25 de janeiro de 1785, João Dias Talaya Sotomaior, secretário da Academia dos Obsequiosos, dirigiu-se pessoalmente às Reais Fundições de Artilharia e apresentou-se junto do respectivo Intendente Geral, Brigadeiro Bartolomeu da Costa, declarando estar munido de uma credencial régia que lhe fora transmitida oralmente pelo Conde de Sampaio. Nessa ocasião, Talaya incumbiu o renomado fundidor da estátua equestre de providenciar a execução de uma gravura alusiva ao noivado entre o Infante D. João e D. Carlota Joaquina¹⁸. A execução da estampa, representando “a Real Família de Portugal e Espanha com suas diferentes alegorias”, foi confiada ao abridor Manuel Freire, que a assinou. Essa requintada gravura acabou sendo in-

¹⁶ *Scientia ac Virtus* – No presente artigo, utilizar-se-á a forma abreviada *Scientia ac Virtus* para referenciar esta gravura, com o intuito de proporcionar maior comodidade ao leitor.

¹⁷ Para além de estabelecer outras tipologias, Miguel Faria refere nomeadamente: “(...) a utilização volante que se verificaria com muitas estampas inicialmente produzidas como ilustração e vice-versa (FARIA, 2005, p. 399, 466 e segs.).”

¹⁸ AHU_CU_Reino, cx. 28, Pasta 20.

cluída, em posição de evidência, no III tomo das Sessões Literárias da Academia dos Obsequiosos, publicado seis anos mais tarde (1791). [vd. ilustração 4].

Ilustração 4



FREIRE, Manuel (Grav.); (S. Inv.) *Alegoria heráldica alusiva aos Reais Desposórios entre o Infante D. João e D. Carlota Joaquina*. 1785. Butil, p&b. Dim. não disp. In *Sessões Litterarias dos Alumnos da Academia dos Obsequiosos do Lugar de Sacavem...*, Terceiro Tomo, Lisboa: na officina de Antonio Rodrigues Galhardo..., 1790-1791. Localizada nas páginas iniciais. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. Acesso em: 20 nov. 2023. Disponível em: <https://purl.pt/34202>.

Recuando agora ao tomo anterior das Sessões literárias, o II da série (1790), é provável que, de igual modo, o mesmo Secretário da Academia dos Obsequiosos tenha impulsionado a execução de uma gravura, no sentido da sua inclusão nesse 2º volume, designadamente a gravura *Scientia ac Virtus* [vd. ilustração 3, supra]. Conforme Ernesto Soares refere:

Esta estampa de que aparecem frequentemente exemplares estampados em papel de grandes margens, serve de ilustração à obra: Sessões literárias dos alunos da Academia dos Obsequiosos do lugar de Sacavém... por João Dias Tallaia Sotomaior. Lisboa 1790 (2º tomo) [SOARES, 1971, p. 454-455].

A menção que se faz exclusivamente ao 2º tomo das Sessões Literárias da Academia dos Obsequiosos, de 1790, sugere que a gravura originalmente teria sido destinada a este tomo, para servir como ilustração¹⁹. E evidencia que Ernesto Soares teve acesso a um desses exemplares das *Sessões literárias* no qual se publicava a dita gravura. Não há motivo para duvidar desta informação, que é estritamente empírica e nos é fornecida por um autor idôneo. Porém, embora seja possível que alguns exemplares com a gravura tenham sobrevivido em bibliotecas particulares, o único exemplar publicamente conhecido, pertencente ao acervo da Biblioteca Nacional de Portugal, não apresenta a gravura²⁰. Poderá esta ter sido primorosamente removida do tomo que está disponibilizado pela Biblioteca Nacional de Portugal? Chama-se a atenção para a Ilustração 3, supra. É visível na margem esquerda da gravura - ou seja, a área adjacente à lombada do livro - uma falha longitudinal no papel, decerto resultante de um corte inadequado de lâmina. Portanto, a resposta parece dever ser afirmativa. Em todo o caso, um especialista poderá examinar e procurar dar uma resposta mais segura a esta questão²¹.

Além disso, atesta-se, na gravura, a referência implícita a uma Academia:

Inferiormente está a legenda: *Scientia ac Virtus/ solaque non possunt haec monumenta mori* que é a empresa da Academia dos Singulares.
[SOARES, 1971, p. 454].

¹⁹ No que diz respeito à dificuldade em determinar a finalidade original de uma gravura, vd. FARIA, 2005, p. 482.

²⁰ Para uma consulta com resultado negativo, cfr. *Sessões literárias* II 1790.

²¹ Um exemplo de uma gravura retirada do respectivo volume pode ser encontrado em Biblioteca Nacional de Portugal, <https://purl.pt/12896> - *Musa abraçada a vaso funerário...* É de notar que a remoção desta gravura foi feita de forma grosseira, resultando num rasgamento que percorre a margem da encadernação do fólio respectivo. Diversamente, a gravura *Cruelíssima guerra...*, disponível em Biblioteca Nacional de Portugal, <https://purl.pt/22666>, é um exemplo de uma gravura que foi destacada do seu livro original de forma intacta (cfr. o correspondente registo para a respectiva cota E. 1217 P., no catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal).

Note-se que a Academia dos Singulares foi extinta ainda no século XVII (RI-BEIRO, 1871, p. 157), portanto, muito antes do nascimento de D. Maria I, representada na gravura, o que permite descartar liminarmente que a estampa em questão possa ter sido encomendada por essa academia. É de supor que a citada divisa latina (em tradução livre: “Conhecimento e virtude, apenas estes monumentos não podem morrer”) fosse de uso comum no âmbito das instituições acadêmicas, ou, pelo menos, alguma academia terá secundado a antiga Academia dos Singulares no seu emprego, designadamente a Academia dos Obsequiosos, fundada por João Dias Talaya Sotomaio²².

Como mencionado anteriormente, o segundo volume das Sessões Literárias da Academia dos Obsequiosos foi dedicado à Rainha D. Maria I em seu aniversário [vd. ilustração 2, supra], alguns meses após as cerimônias de cinco dias que consagraram o Convento do Santíssimo Coração de Jesus. A agenda principal dessa academia era dedicada aos grandes eventos da família real, tornando a nova Basílica um tema inevitável nas Sessões Literárias. Daí a inclusão, nesse segundo tomo, de uma gravura intitulada *Scientia ac Virtus* [vd. ilustração 3, supra], que enaltece a monarca pela construção do monumento carmelita. A estampa acompanha os elogios escritos por João Dias Talaya Sotomaio, reverenciando esse testemunho edificado da devoção da Rainha. No primeiro Soneto do livro (*Sessões literárias II*, 1790), refletindo o espírito da “Viradeira”, o poeta sugere que a grandeza e valor do monumento mariano, erigido sem mácula de vanglória, faz obscurecer as mais famosas estátuas... de bronze fundido – e sem excluir, naturalmente, a estátua equestre da Praça do Comércio:

Não de bronze, nem de ouro derretido
Ao teu Nome uma Estátua se levanta;
Sim de nova matéria Sacrosanta
Durável prêmio ao teu louvor devido:

Quantas se tem lavrado, e tem fundido,
De quem a História escreve, e a Fama canta,
Não tem valor, não tem grandeza tanta,
Que não lho tenha escurecido:

²² A referida divisa é uma dilogia proveniente de um epigrama do poeta Marcial, que habilmente explora o duplo significado do substantivo *monumenta*, fazendo referência tanto a um túmulo como a uma obra literária (Vd. SÁNCHEZ, 2017, p. 221).

Todas podem cair, por que é memória
Que por mais que a Arte empenhe o seu desvelo,
Conserva a condição de transitória:

Mas esta, oh das Rainhas o modelo
Jamais pode cair, que é sem vanglória
A sua Estátua o Monte Carmelo.

E, de igual forma, no panegírico inicial (Ibidem, p. 7), de acentuado estilo barroco, Talaya teceu louvores à obra da sua Rainha:

[V. Majestade] Que sumptuosa Basílica não erige? Que pingues rendas não estabelece, para que as Castas Esposas do Cordeiro Imaculado mais comodamente se dediquem ao culto, e aos obséquios do Coração daquele Deus, aonde V. Magestade como casta Pomba faz o seu ninho.

Também o terceiro volume, publicado em 1791, contém um panegírico de idêntico motivo. Neste caso, é da autoria do oratoriano Antônio Pereira de Figueiredo, em reconhecimento a D. Pedro III pelo lançamento da primeira pedra da Basílica. O panegírico, embora tenha sido escrito enquanto o homenageado ainda estava vivo - como pode ser inferido pela leitura do texto -, somente veio a ser publicado no III tomo das Sessões literárias, ou seja, já decorridos seis anos sobre a morte de D. Pedro. A inclusão desta peça literária terá visado prestar à memória do rei consorte uma homenagem que lhe estava em falta, porquanto no volume anterior, o II, apenas a Rainha havia sido reconhecida pelo seu contributo pessoal no projeto da Basílica.

Digo dos nossos Príncipes: porque é verdade, que El Rei Nosso Senhor deu a planta para este Templo; doou o chão, que lhe havia de servir de área; e lançou nele a primeira pedra. Mas a Rainha Nossa Senhora é a que o prometeu a Deus por voto; é a que o edifica; é a que faz as despesas. El Rei delineou a obra, designou o sítio, e fez aprontar os materiais, como David: a Rainha a prossegue, e há de acabar, como Salomão. Pela excelsa Religião de hum, e pela excelsa Piedade do outro, terá Portugal neste Templo a verdadeira Cidade de Refúgio, em todas as aflições; terá uma Fortaleza, a que se abrigue; terá uma Casa d'armas, com que se defenda de todos os seus inimigos [Sessões literárias III, 1791, p. 430].

Já se demonstrou que a Academia dos Singulares não poderia ter originado a encomenda da gravura, apesar de a gravura exibir a divisa dessa academia: "*Scientia ac Virtus/ solaque non possunt haec monumenta mori*". Além disso, a descrição de Ernesto Soares ["(...) D. Maria I (...) entregando ao arquiteto da Basílica da Estrela, que está de joelhos na sua frente, um livro aberto (...)"], baseada em uma interpretação, da mesma gravura, apresentada na revista *Mnemósine Lusitana*, deve ser parcialmente rejeitada. O tema central da ilustração em apreço não pode, definitivamente, ser

identificado como o reconhecimento régio do trabalho de um arquiteto, como Mateus Vicente ou qualquer outro que tenha participado da obra. Por diversas razões:

Em primeiro lugar, pela simbologia apresentada. Desde tempos remotos, o compasso e o esquadro têm sido proeminentes símbolos da arquitetura, mantendo-se essa tradição, como seria de esperar, no século XVIII, e conforme atestado por Joaquim Machado de Castro (vd. supra). Contudo, no canto inferior da ilustração *Scientia ac Virtus*, o símbolo que se apresenta é uma lira, instrumento musical que, assim como o alaúde, representa a arte poética e a literatura²³. Esse detalhe evidencia, de forma clara e inequívoca, que a ilustração representa uma pessoa ligada às letras, e não um arquiteto.

Em segundo lugar, a figura que está próxima da Rainha não está propriamente de joelhos. Ela assenta somente um joelho sobre o pavimento, i.e., faz a genuflexão. Segundo Joaquim Machado de Castro, esta atitude é submissa, mas dinâmica – “um movimento que se deve supor instantâneo” (vd. supra). Portanto, não corresponde à postura de alguém que recebe da realeza uma investidura – ser armado cavaleiro, por exemplo -, no âmbito de um cerimonial.

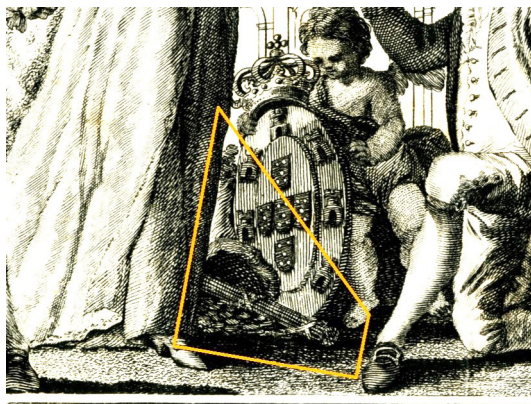
Na verdade, o gesto das duas personagens principais é ambíguo: não se pode afirmar quem entrega o livro a quem, se a Rainha à figura subalterna, se esta à Rainha²⁴. Tal ambiguidade, ao explorar a fixidez inerente à representação visual, sugere uma troca, uma colaboração mútua, como era próprio da economia da mercê, inclusive no âmbito dos serviços literários. Os dizeres do livro também não permitem desfazer essa ambiguidade: “*Accipe pro meritis proemia digna tuis*”, ou seja, “Recebe recompensas dignas pelos teus méritos”. Esta fórmula em latim pode significar, simultaneamente, o mérito literário da figura subalterna e o duplo mérito, construtivo e mecenático, da Monarca. O livro, enquanto objeto entregue à Rainha, é o resultado da inspiração literária que, na gravura, é simbolizada pela lira e pela deusa Euterpe – a musa pagã da poesia lírica. E no sentido inverso, o mesmo livro, enquanto suportado pela Rainha, provém do seu mecenato, que tornou possível a impressão daquela obra. Portanto, o livro pode simbolizar a cumplicidade mecenática existente entre a Rainha e o seu súdito.

²³ A lira simboliza a inspiração poética e musical. Cfr. CHEVALIER, 1997, p. 413. Alguns exemplos da representação da lira e alaúde em gravuras podem encontrar-se, respectivamente, em: FONSECA, 1790 e FLACCO, 1758, p. 48.

²⁴ Para averiguar se na gravura em questão é a Rainha que oferece o livro ao acadêmico ou se é o acadêmico que se apresenta a oferecer o livro à Rainha, poderão considerar-se as diferenças em relação a outras gravuras alegóricas que representam situações similares. Um exemplo disso é *Alegoria à Academia Real da História*, de 1735, gravura aberta por Pedro de Rochefort, onde o gesto de oferta do livro se mostra inequívoco: o acadêmico oferece um livro ao seu Rei, D. João V, generoso mecenas da obra (ROCHEFORT, 1735).

Ao encontro da interpretação aqui proposta vêm também os elementos simbólicos jacentes aos pés da Rainha, na imagem, ao lado das insígnias da Casa Real Portuguesa. [vd. Ilustração 5, infra].

Ilustração 5



SCIENTIA AC VIRTUS
HÆC MONUMENTA
QUE NON POSSUNT HÆC MONUMENTA

Recorte: pormenor da gravura *Scientia Ac Virtus* (Ilustração 3, supra).

Destaca-se uma cornucópia, vaso invertido em forma de chifre, de onde se derramam moedas. Esse ícone, simbolizando a generosidade régia, também é observado, por exemplo, em *Alegoria à Academia Real da História* (ROCHEFORT, 1735). Adicionalmente, nota-se a presença do *fascis lictoris* da cultura latina, um feixe de vimes amarrados, simbolizando a união em torno da autoridade soberana. Neste caso, o *fascis* é exibido sem o característico machado (vd. DREWS, 1972, p. 44-45), realçando, por meio desse simbolismo, a confirmação de um novo exercício do poder régio, mais brando e menos autoritário, pós-pombalino. Como se pode constatar, também essa sugestão imagética encontra eco no texto do II Tomo das Sessões Literárias da Academia dos Obsequiosos (1790, p. 98) – vale lembrar, o livro onde se incluía a gravura *Scientia Ac Virtus*:

Logo que a PRIMEIRA MARIA começou a carreira do seu reinado, ninguém geme debaixo do áspero jugo da perseguição. Contra o longo uso, de que há ensanguentadas provas, nós podemos lisonjear a nossa ideia com a certeza de que vivemos já tendo (...) uma Soberana a mais pia, e a mais virtuosa; (...) quanto te devemos, Amável RAINHA!

João Dias Tallaia Sotto-Maior

Ao entender-se que a simbologia constitui um elemento decisivo para a interpretação iconográfica (BURKE, 2004 [2001], p. 45-46), daí decorre que somente as Academias de índole eminentemente literária poderão ser consideradas no âmbito da gravura em apreço. Por essa razão, entre outras que adiante se ponderarão, dever-se-á descartar do mesmo âmbito a Real Academia das Ciências de Lisboa. Ora, é importante notar que, de acordo com os estudos já publicados, foram escassas as academias literárias que se mantiveram ativas durante a década de construção da Basílica (1780)²⁵. De fato, não é conhecida nenhuma academia literária que tenha publicado um livro nesse mesmo período, à exceção da Academia dos Obsequiosos²⁶. Esta academia é um caso singular, o que aumenta a probabilidade de a gravura *Scientia ac Virtus* lhe estar intrinsecamente relacionada e, em especial, estar em consonância com a dedicatória do segundo tomo: *das Sessões Literárias dos Alunos da Academia dos Obsequiosos (...) dedicado, e oferecido à Augustíssima Rainha (...) no dia dos seus Felizes Anos, sendo-lhe apresentado pela mão do Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor José de Seabra da Silva e dado ao público pelo Capitão João Dias Tallaia Soto-Maior*.

Quis est homo?

Envergando o traje apropriado para uma cerimónia de beija-mão, um indivíduo do sexo masculino genuflete-se diante da Soberana, enquanto aponta para um letreiro que ostenta a seguinte frase latina: «*Quid fecit In Patria?*» ou seja, “O que foi feito na pátria?” Manifesta-se, por este gesto, o caráter informativo da gravura em apreço, a qual, no âmbito da classificação temática proposta por Miguel Figueira de Faria, poderá enquadrar-se entre as estampas de atualidades (FARIA, 2005, p. 478-479). A gravura nos fala da Soberana de Portugal, D. Maria I, em cuja pátria têm sido realizadas obras valorosas, que se evocam. Ao mesmo tempo, a identidade do personagem genufletido diante da Rainha permanece enigmática. De quem se trata? Para completar a análise, cumpre lançar luz sobre o mistério que envolve a cena representada, explorando referências históricas, símbolos reveladores e outras pistas, diretas ou contextuais, contidas na gravura.

²⁵ Esta afirmação é sustentada no levantamento das Academias literárias efetuado por: MATIAS, 1995. Assim, para além da Academia dos Obsequiosos, apenas terão estado ativas a Academia dos Particulares da Corte, dos Amigos da Verdade (da Guarda), Academia de Guimarães, Academia dos Domésticos (de Lisboa), Academia dos Entrevados (de Lisboa), das Humanidades de Lisboa, e no Brasil, Academia Fluminense e Sociedade literária do Rio de Janeiro.

²⁶ A hipótese de que a gravura *Scientia ac Virtus* possa estar relacionada com a Academia Real das Ciências de Lisboa, que não era uma academia literária, será questionada mais adiante.

- Primeira hipótese: Uma figura estilizada

O rosto dessa personagem, um perfil, apresenta pouca densidade de traços, sugerindo uma figura estilizada, à maneira dos rostos dos anjos que cercam o tema central; e assim como a frente de Euterpe, musa da poesia lírica, retratada à direita do quadro, com coroa de louros e segurando uma flauta enquanto aponta para o fruto da inspiração por ela infundida: o livro, no centro da imagem.

Contudo, uma vez que a referida personagem masculina possui na gravura um desempenho histórico, real e não etéreo, a suposição de que esta figura possa ser uma representação estilizada não estará, porventura, correta. É possível que ela represente alguém com existência factual. Convirá notar que, em relação à imagem da Rainha, apesar da simplicidade dos traços do desenho, a representação da sua fisionomia é inequivocamente reconhecível. Portanto, também é plausível considerar que esta figura de personagem contracenante possa ser o retrato de um indivíduo. O mesmo vale dizer para as personagens que compõem o séquito da Rainha.

- Segunda hipótese: José de Seabra da Silva

(...) À sua sombra [ministro José Seabra da Silva] é que [o Segundo Tomo] pode conseguir aqueles aplausos, de que necessita para que contra a malevolência dos Zoilos (de que o nosso País é abundante) prevaleça o merecimento, que eu considero em todos os Membros, de que se compõe aquele distinto Corpo [a Academia dos Obsequiosos].

(...)

João Dias Tallaia Sotto-Maior

[*Sessões literárias* II 1790, Dedicatória preliminar]

Partindo do pressuposto de que a gravura tenha sido feita ao tempo da publicação, a figura em apreço poderá ser identificada como o desembargador José de Seabra da Silva, apresentando à Rainha o referido livro, por sua mão [vd. Ilustração 2, supra]. Como pano de fundo vê-se representada a Basílica, cuja festa de consagração ainda estava fresca na memória de todos.

No entanto, é notório que o rosto deste personagem, distinguido por uma estrela a derramar-lhe luz sobre a testa - como símbolo de iluminação e imortalidade -, não parece coincidir com as feições conhecidas de José de Seabra da Silva. Na Ilustração 6, infra, apresenta-se um retrato de Seabra da Silva, com o propósito de o comparar com o rosto da personagem em questão.

Ilustração 6



Retrato de José de Seabra da Silva: Coleção particular dos descendentes de Seabra da Silva [Vd. a seção de referências].

Como se verifica, o retrato, da época, mostra o rosto de Seabra com uma forma arredondada, em contraste com a personagem da gravura, que apresenta um maxilar retilíneo, sem o característico duplo queixo associado ao retrato de Seabra. Talvez a discrepância nas feições seja atribuível ao fato de se compararem dois rostos em poses distintas, o de Seabra com o queixo chegado ao peito, o outro com o queixo mais erguido. Importa notar que a representação em perfil se adequava a dar maior destaque à figura central – no caso, D. Maria I -, que deveria ser apresentada de frente. Esta escolha por parte do artista torna a identificação do mencionado personagem masculino mais desafiante, reforçando, assim, como foco principal da gravura, a evidente e majestosa Rainha, estrela da Basílica.

- Terceira hipótese: João Dias Talaya Sotomaior

As gravuras podiam levar muito tempo a ser executadas, dada a sua complexidade como processo técnico faseado e de realização coletiva²⁷. Diversos fatores contribuíam para atrasos na publicação, como a necessidade de finalizar textos destinados à compilação, a demora em obter patrocínios, os incidentes de incumprimento contratual e o obrigatório escrutínio pela Real Mesa Censória. Um exemplo disso foi a estampa ilustrativa do 3º tomo das Sessões Literárias da Academia dos Obsequiosos que, conforme se disse supra, levou seis longos anos até ver a luz do dia: encomendada em 1785 só foi disponibilizada ao público em 1791, quando a obra que a incorporou foi finalmente publicada [vd. ilustração 4, supra]. Portanto, é possível que também o desenho da gravura *Scientia ac Virtus* tenha sido concebido muito antes da publicação do II tomo das Sessões Literárias (1790), onde a respectiva estampa veio a ser incluída. Talvez nessa época inicial ainda não estivesse prevista a necessidade da intercessão de José de Seabra da Silva para a publicação do livro, porquanto o fundador da Academia, Dr. João Dias Talaya Sotomaior, contava ainda com todo o apoio de D. Pedro III, o seu Real mecenas. A publicação do primeiro volume das Sessões Públicas da Academia dos Obsequiosos, em 1784, estimulara em Talaya o desejo de publicar muitas outras obras. Na verdade, tudo o levava a crer que seguiria esse caminho, sob a égide de seu Rei e protetor, não fora a desventura entretanto ocorrida – D. Pedro III veio a falecer, logo em 25 de maio de 1786 (FERREIRA, 2014, p. 218-219).

Conforme mencionado anteriormente, Talaya era o promotor das obras da Academia, além de seu principal criador, e, nestes termos, responsável pelas ilustrações. É provável que dele tenha partido a ideia de dedicar à rainha D. Maria I o futuro II

²⁷ Conforme pode ser verificado na *Gazeta de Lisboa*: número 22, de 1 de junho de 1779, e número 31, de 24 de agosto de 1779, em notas de pé página.

tomo das Sessões Literárias, enquanto a construção da Basílica estava já em curso²⁸. Conjetura-se que, além disso, o «Vaidoso Talaya» possa ter dado a sua própria fisionomia como modelo para a gravura que a Academia dos Obsequiosos viria a incluir na obra²⁹. Esta ação de chamar o protagonismo a si não deve surpreender. Na Gazeta de Lisboa, nº 48, de novembro de 1790, fazia-se publicar o seguinte anúncio:

Saíram à luz: O 2º Tomo das Sessões literárias da Academia dos Obsequiosos, dedicada a S. M. pelo Capitão João Dias Talaia Soto-maior. Vende-se na loja da Gazeta, na da Academia Real das Ciências, nas de Bertrand, Barneoud, Borel, e Reycend, e na de Francisco Manuel, ao Passeio Público (...) [*Gazeta de Lisboa*, 1790, nº 48, 17 nov.].

Nenhuma referência a José de Seabra da Silva. De acordo com a notícia, Talaya é quem dedica o 2º Tomo à Rainha. Deve dizer-se que o bacharel, fundador da Academia, subscreve a maioria dos textos publicados nesta compilação, pelo que, uma tal assunção de protagonismo, ainda que possa parecer ingrata – ao omitir-se, no anúncio, o nome do digníssimo desembargador -, não é de todo injusta. O desejo de perpetuação da própria imagem, por parte de um panegirista, também não é singular. Ele encontra um exemplo notório no retrato de Luís Rafael Soyé, que o próprio Soyé fez publicar nas primeiras páginas das suas *Noites Josefinas* – por coincidência, essa gravura também conta com desenho de Jerónimo de Barros (BARROS, 1790, in *Noites Josefinas*, p. iniciais).

A hipótese de a gravura *Scientia ac Virtus* representar o Dr. João Dias Talaya explicaria a dissemelhança fisionómica entre a dita figura masculina e os retratos conhecidos de José de Seabra da Silva. Esta suposição pode ser considerada, pois não há evidência específica das feições do bacharel toureiro, salvo uma alegada falta de cabelo que a moda da peruca permitia ocultar³⁰.

Quanto ao vestuário apresentado na gravura, ele não é incompatível com a condição social de Talaya Sotomaior. Ao Dr. Talaya ser-lhe-ia exigido envergar o traje apropriado para comparecer perante os monarcas, tal como se requeria a artistas e professores que fossem convidados para a cerimónia do beijamão. Dadas as suas frequentes visitas ao Paço (*Rimas* 1790, p. 7), é até provável que Talaya fosse chamado

²⁸ A parte conventual entrou em funções no dia 6 de junho de 1781.

²⁹ O “vaidoso Talaya” – assim o apelidou o poeta satírico António Lopo de Carvalho. Cfr. PIMENTEL, 1907, p. 177.

³⁰ “[O Talaya] Á vista das madamas em careca!” – Cfr. CARVALHO, 1852, p. 47.

a usar com alguma regularidade esse traje de nobreza³¹ - a casaca era comum, por exemplo, entre juízes de fora³².

Tendo em consideração que a estampa em causa pode ser anterior à participação de Seabra da Silva nas publicações, e que a mesma tem o propósito de celebrar um misto de realizações conjuntas, recíprocas e integradas, onde a figura mais proeminente é a Rainha – a quem se dedica uma obra literária –, julga-se ser possível inferir que a personagem que se genuflete perante a Soberana não necessariamente corresponde ao ilustre desembargador Seabra. Parece plausível que possa representar o capitão e bacharel João Dias Talaya Sotomaior, um protegido de D. Pedro III, o Rei consorte, a quem o panegirista intitulava, reverencialmente, como “compadre meu”³³.

- Quarta hipótese: Duque de Lafões

A partir de uma observação atenta, sugestivas semelhanças emergem entre a figura em questão e outra personalidade notável da época, o 2º Duque de Lafões [vd. Ilustração 7, infra].

³¹ O secretário da Academia recebia em sua própria casa, em Sacavém, as reuniões da Academia dos Obsequiosos, em cujo quórum participavam elementos da alta aristocracia ou do clero erudito - o 3º marquês de Penalva, D. Fernando Teles da Silva, por exemplo, que presidia às assembleias (Cfr. *Sessões literárias* II 1790, p. 106). Também por isso, decerto, se lhe requereria o uso de uma indumentária adequada.

³² Cfr. respectivamente:

Juiz de fora – VALENTE, 1979, p. 13.

Professores e artistas – SILVA, 2009, p. 103.

³³ “Quando Senhor, vos elegi prudente/ Para compadre meu sempre estimado (...)”. De facto, D. Pedro III foi padrinho de batismo de dois dos filhos de Talaya (FERREIRA, 2014: p. 144-145).

Ilustração 7



Retrato de D. João Carlos de Bragança, 2º Duque de Lafões: gravura de Juste Chevillet, 1781, representando uma versão espelhada do quadro a óleo de Louis Rolland Trinquesse [vd. a seção de referências].

Poderá a estampa *Scientia ac Virtus* ser alusiva à Academia Real das Ciências de Lisboa (1779-1820), apresentando o seu fundador, Dom João Carlos de Bragança, a dedicar uma obra acadêmica à Rainha? Ou expressando-lhe um agradecimento³⁴?

A ilustre Academia portuguesa de vocação científica tinha a sua própria divisa em latim: «*Nisi utile est quod facimus stulta est gloria.*» Se não for útil o que fizermos a glória será vã.» Esperar-se-ia encontrar essa divisa, a da própria Academia, em qualquer estampa que celebrasse as suas publicações. Tal não acontece na gravura em apreço. Além disso, se a gravura *Scientia ac Virtus* estivesse efetivamente relacionada com a Academia Real das Ciências de Lisboa, supor-se-ia, também, que, ao invés da lira, outro tipo de instrumentos surgisse aí a representar a respectiva instituição. Atente-se, para comparação, na gravura de Joaquim Carneiro da Silva intitulada *Alegoria à inauguração da Real Academia das Ciências*, de 1779, que apresenta um globo, uma luneta e instrumentos de medição como símbolos dessa Academia (cfr. SILVA, 1779). Por outro lado, as *Memórias Economicas da Academia*, Tomo I (1789), volume da Academia Real das Ciências de Lisboa dedicado à rainha D. Maria I, remete expressamente a poesia para um lugar secundário no âmbito de estudos da mesma Academia (*Memorias Economicas* 1789, p. IX; cfr. tb. *Gazeta de Lisboa* 1780, n° 5, 1 fev.). Deste modo, estranhar-se-ia que, em gravura a si alusiva, a Academia Real das Ciências se fizesse reconhecer através de dois símbolos da poesia lírica: a lira e a musa Euterpe.

Em todo o caso, não se pode descartar a possibilidade de que a figura representada na gravura seja o Duque de Lafões. Não como Presidente da Academia Real das Ciências, mas sim como um favorecedor da Academia dos Obsequiosos. Efetivamente, um dos alunos acadêmicos, José Valério Talaia, filho primogénito do fundador, solicita, em texto incluído nesse dito II Tomo da Academia dos Obsequiosos, a intercessão de Dom João Carlos de Bragança para fazer chegar os seus panegíricos ao Rei D. Pedro III:

E querendo eu, que os Panegíricos, que dirijo a Sua Majestade, tenham um valor correspondente á matéria, de que se organizam, não o podendo participar de quem os compôs, vai busca-lo nas mãos de Vossa Excelência, que honrando-me, como costuma, nenhuma dificuldade terá de os apresentar ao Nosso Augusto Soberano, animando-os daquelas belezas, com que Vossa Excelência orna, e enriquece os seus discursos todos [*Sessões literárias* II, 1790, p. 56].

Porém, vale ressaltar que neste excerto é somente de alguns panegíricos que se fala, não de todo um tomo. E que, além disso, os mesmos são dedicados a D. Pedro III, o rei consorte - não à Soberana. Ainda assim, permanece a possibilidade de que a

³⁴ Veja-se, nomeadamente, uma cerimónia de beija-mão, com fala de agradecimento pelo Duque de Lafões, noticiada em: *Gazeta de Lisboa* 1783: n° 49, 9 dez.

gravura tenha sido originalmente concebida para retratar a cerimônia de apresentação do referido II tomo das Sessões Literárias, sob a égide do Duque de Lafões. E que mais tarde, ocasionado por uma dilação da publicação, essa função intermediária possa ter sido transferida, por razões desconhecidas, para José de Seabra da Silva.

Conclusão

As conclusões alcançadas por este estudo revelam-se em duas vertentes distintas. De um lado, destaca-se estritamente a análise iconográfica da gravura *Scientia Ac Virtus*, em seu significado intrínseco. De outro, consideram-se diversos contextos sociais e políticos do século XVIII em Portugal, acessíveis através da mesma análise, visando um conhecimento mais amplo e fundamental, de caráter iconológico.

A identificação precisa do programa iconográfico integrador da gravura surgiu ao correlacionar essa imagem com o conteúdo do Tomo II das Sessões Literárias da Academia dos Obsequiosos — um livro panegírico dedicado a D. Maria I, para o qual a mesma gravura terá servido de ilustração. Lá estava, gravada a buril, a visão testemunhal de um sinal régio de reconhecimento, mas havia algo mais. A partir desta percepção, desencadeou-se uma análise pré-iconográfica e iconográfica que reinterpretou o tema central da gravura como um evento acadêmico comemorativo, inserido no contexto do projeto de construção da Basílica da Estrela. Verificou-se, assim, que a imagem em questão não representa a cerimônia de apresentação do projeto à Rainha, nem retrata qualquer arquiteto. Ao desafiar-se a interpretação desde 1816 estabelecida, surge agora uma nova perspectiva crítica. Não apenas se identifica a presença de um intelectual interagindo com D. Maria I, como também se faz notar a ambivalência do gesto compartilhado, de segurar um mesmo livro, no qual tanto a soberana quanto o súdito desempenham, os dois, um papel ativo, cúmplice e recíproco. Neste processo, a simbologia constituiu a principal e mais sólida chave hermenêutica, acompanhada pela contribuição crucial do iconotexto — isto é, a divisa da legenda e as frases em latim e português, presentes na própria gravura —, alinhando-se estruturalmente com algumas das convenções que regem a criação de representações alegóricas.

Tendo em vista avançar para uma interpretação mais abrangente, e portanto mais iconológica, procurou-se compreender como as imagens eram associadas ao texto para veicular ideologias e legitimar o poder real. Esta análise foi enriquecida por referências teóricas específicas, como os trabalhos de Erwin Panofsky e Peter Burke, que oferecem um suporte teórico sólido para a interpretação de obras de arte visual, incluindo gravuras. Através do método iconográfico delineado por esses autores, houve que considerar uma diversidade de aspectos culturais, versando desde a mitologia e literatura greco-latina, até o enquadramento histórico da construção

régia monumental, no século XVIII, bem como o movimento academicista e a literatura panegírica. Esta abordagem também implicou o recurso a fontes externas ao próprio programa iconográfico, incluindo publicações periódicas, resultando em interpretações que têm implicações contextuais significativas. Desde logo, a gravura em questão é um exemplo de como a arte do Antigo Regime servia de veículo para a divulgação de mensagens políticas ao serviço da coroa. Mais especificamente, enquanto a coroa tentava justificar através da arte panegírica as suas opções financeiras de investimento em gastos construtivos sumptuosos, buscando a aprovação do público, os escritores viam nesta oportunidade uma forma de se destacarem do ponto de vista social, publicitando o seu comprometimento em servir a coroa nesse esforço de promoção. Destaca-se que alguns deles se valiam do auxílio gráfico, incluindo gravuras nos seus trabalhos para obter maior impacto, e portanto, maior sucesso. Arte escrita e arte visual complementavam-se, pois, para um mesmo fim. No entanto, o encômio escrito, ao menos formalmente, era “oferecido”, enobrecendo-o, enquanto a gravura, encomendada e remunerada, era socialmente subalterna. Em outro âmbito, deve assinalar-se como resultado interpretativo mais relevante, de natureza iconológica, a percepção de um fenómeno mutualista na cultura encomiástica, i.e., uma relação de recíproca valorização que se estabelecia entre o panegirista, de quem partia a iniciativa do elogio, e o seu homenageado, quando acolhia essa iniciativa. Além disso, ressalta o papel intermediador que era assumido junto da coroa por certas figuras notáveis, nomeadamente como facilitadores da publicação. Por último, evidenciam-se as Academias literárias na sua missão políticocultural de preservação da ordem monárquica.

Este estudo, concebido como um contributo monográfico para o vasto tema da ilustração em livros, não pretende esgotar todas as possíveis abordagens interpretativas do retrato alegórico examinado. Com efeito, outros tópicos possíveis se deixam por explorar, incluindo: a eventual identificabilidade de alguns dos indivíduos que compõem o presumível séquito da Rainha; o cotejar do semblante da Rainha apresentado na gravura com outros seus retratos da época; e, em sede mais alargada, o significado político da interseção do sagrado e do profano na iconografia panegírica do reinado de D. Maria I, “a Piedosa”.

Sobretudo, destaca-se a necessidade de uma análise iconográfica para a compreensão integral de uma das gravuras mais emblemáticas no campo da história social e política do Portugal setecentista.

FONTES

Imprensa

Diário de Lisboa, Agosto-Setembro de 1729. In: *Gazetas Manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*, Vol. 1 (1729-1731). Disponível em: <https://books.openedition.org/cidehus/3239>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Gazeta de Lisboa, nº 5, fevereiro de 1780;

Gazeta de Lisboa, suplemento ao nº 23, junho de 1781;

Gazeta de Lisboa, nº 49, dezembro de 1783;

Gazeta de Lisboa, nº 15, abril de 1787.

Disponíveis em: Hemeroteca Digital de Lisboa: <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/GazetadeLisboa/GazetadeLisboa.htm>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Gazeta de Lisboa, nº 48, 17 novembro de 1790. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=njp.32101080468554&seq=522>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Gravuras

CASTRO, Machado de. 1731-1822 (Grav.); J.M.C. (Inv.). *Alegoria à Monarquia Portuguesa*. 1795. Água-forte, p&b. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. Disponível em: <https://purl.pt/12558>. [IMG – Ilustração 1]. Acesso em: 20 nov. 2023.

CHEVILLET, Juste (Grav.); TRINQUESSE, Louis Rolland (Inv.). *Qui mores hominum multorum vidit et urbes*. 1781. Butil e água-forte, p&b. Dimensões: 42x28,3 cm. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. Disponível em: <https://purl.pt/5620>. [IMG – Ilustração 7]. Acesso em: 20 nov. 2023.

Cruelíssima guerra que houve entre os cães, e gatos na grande praça da Real Vila de Mafra. [[S.l. : s.n., 1781]. Butil e água-forte, p&b; 14,7x21,2 cm. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. Disponível em: <https://purl.pt/22666>. (S. Inv./S. Grav.).

DEBRIE, Guilherme Francisco Lourenço (Grav. e Inv.). *Retrato de D. João V com alegorias*. 1743. Técnica não especificada, p&b; 30x20 cm. Universidade de Coimbra, Biblioteca Geral, Coimbra, Portugal. Disponível em: <https://almamater.uc.pt/item/49299>. Acesso em: 20 nov. 2023.

MACHADO, Gaspar Fróis (Grav.); CASTRO, Joaquim Machado de (Inv.). *Iosepho I Avgvsto, Pio, Felici, Patri, Patriae...* [entre 1775 e 1777]. Água-forte, p&b; 25,6x18 cm. Lisboa: Typ. Reg., [s.n.]. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. Acesso em: Disponível em: <https://purl.pt/1120>. Acesso em: 20 nov. 2023.

BARROS, Jerónimo (Grav. e Inv.). *Retrato de Luís Rafael Soyé*. 1790. Técnica não especificada, p&b; [15 grav.]; 8° (17 cm). In SOYÉ, Luís Rafael, *Noites josefinas de Mirtilo, sobre a infausta morte do sereníssimo senhor D. José, príncipe do Brasil...* Lisboa: Régia Oficina Tipográfica. Localizada nas páginas iniciais. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. Disponível em: <https://purl.pt/13857>. Acesso em: 20 nov. 2023.

FONSECA, Tomás da (Inv.); RAMALHO, Joaquim José (Grav.). *Alegoria à morte do Príncipe D. José*. [Musa abraçada a vaso funerário entrega a Atena (Lusitânia) a obra “Noites Josefinas”]. 1790. Butil, p&b; 15x9,6 (matriz). Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. Disponível em: <https://purl.pt/12896>. Acesso em: 20 nov. 2023.

- FREIRE, Manuel (Grav.); (S. Inv.) Alegoria heráldica alusiva aos Reais Desposórios entre o Infante D. João e D. Carlota Joaquina. 1785. Butil, p&b. Dim. não disp. In: *Segundo [-Terceiro] Tomo das Sessões Litterarias dos Alumnos da Academia dos Obsequiosos do Lugar de Sacavem...*, Lisboa: na officina de Antonio Rodrigues Galhardo..., 1790-1791. Localizada nas páginas iniciais. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. Disponível em: <https://purl.pt/34202>. [IMG – Ilustração 4]. Acesso em: 20 nov. 2023.
- QUEIRÓS, Gregório Francisco (Grav.); BARROS, Jerónimo de (Inv.). *Scientia ac Virtus, Sola que non possunt haec monumenta mori*. Séc. XVIII (último quartel). p&b. Dim. da mancha: 169x111 mm. Dim. total: 209x151 mm. Coleção Online, MC.GRA.1537. Museu de Lisboa, Lisboa, Portugal. Disponível em: <http://acervo.museudelisboa.pt>. [IMG – Ilustração 3]. Acesso em: 20 nov. 2023.
- VIEIRA LUSITANO (Inv.); ROCHEFORT, Pedro de (Grav.). *Alegoria à Academia Real da História*. 1735. Água-forte e butil, sanguínea; matriz: 27x19,5 cm. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. Disponível em: <https://purl.pt/13219>. Acesso em: 20 nov. 2023.
- SILVA, Joaquim Carneiro da (Grav. e Inv.). *Alegoria à criação da Academia Real das Ciências, em que a Luz da Razão ilumina D. Maria I*. 1779. Butil, p&b; 17 x 10,5 cm. (dimensões conforme site de Cabral Moncada Leilões). In *Jornal Enciclopédico*, Oficina de António Rodrigues Galhardo, Lisboa. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. Acesso em: Disponível em: https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/viewer/217111/?return=i&prev_next=o#page=1&viewer=picture&o=info&n=o&q=. Acesso em: 20 nov. 2023.

Fac-símiles de retratos a óleo

- HUBERT A. Z.. *Retrato de José de Seabra da Silva*. [s.d.]. Fac-símile do retrato a óleo. [S.l. : s.n.], Coleção Banco de Portugal, Lisboa, Portugal, in MONTEIRO, Nuno Gonçalves; COSTA, Fernando Dores, *D. João Carlos de Bragança, 2º. Duque de Lafões: uma vida singular no Século das Luzes*, Lisboa, Inapa, 2006, p. 108.

Fontes impressas

- ALEGRETE, 3º Marquês de [et al]. *Coleção dos Documentos, Estatutos, e Memórias da Academia Real da História Portuguesa*, Vol. 1731-1732, Oficina de José António da Silva. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5317971866&seq=9>. Acesso em: 20 nov. 2023.
- CASTRO, Joaquim Machado de. *Ao Rei Fidelíssimo Dom José I, Nosso Senhor, Colocando-se a Sua Colossal Estátua Equestre na Praça do Comércio: Ode, Lisboa, na Régia Oficina Tipográfica*. 1775. Disponível em: <https://purl.pt/34392>. Acesso em: 20 nov. 2023.
- CASTRO, Joaquim Machado de. *Descrição analítica da execução da estatua equestre erigida em Lisboa à gloria do Senhor Rei fidelissimo D. José I: com algumas reflexões, e notas instrutivas (...)*, Lisboa, Na Impressão Régia, 1810. Disponível em: <https://purl.pt/960>. Acesso em: 20 nov. 2023.
- CARVALHO, António Lobo de. *Poesias joviais e satíricas, coligidas e pela primeira vez impressas*, Cádiz, 1852. Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: <https://purl.pt/16606>. Acesso em: 20 nov. 2023.
- Jornal de bellas artes, ou, Mnemosine lusitana*. Lisboa, Na Impressão Régia, 1816. Disponível em: <https://archive.org/details/jornaldebllasarolisb/page/240/mode/2up>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Memorias Economicas da Academia Real das Sciencias de Lisboa. Tomo I, Lisboa, Na Oficina da Academia Real das Ciências, 1789. Disponível em: <https://www.biodiversitylibrary.org/item/30694>. Acesso em: 20 nov. 2023.

PEREIRA, Ângelo. *A inauguração da estátua equestre de El-Rei D. José I, Narração verídica feita por um jesuíta, testemunha ocular do acontecimento*. Editorial Labor, Lisboa, 1938.

PIMENTEL, Alberto. *Zamperineida: segundo um manuscrito da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Livraria Central de Gomes de Carvalho, Lisboa, 1907. Disponível em: <https://archive.org/details/zamperineidaseguoopime/page/177/mode/1up>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Rimas do Capitão João Dias Talaia Soto Maior. Na Oficina de João António da Silva, Lisboa, 1790. Disponível em: Biblioteca Nacional de Portugal, L. 1811 V.

RUSCELLI, Girolamo. *Le Imprese illustri con espositioni, et discorsi del Signor Ieronimo Ruscelli*, Veneza, 1572. Disponível em: <https://archive.org/details/leimpreseillustroorus/page/15/mode/2up>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Sessões literárias dos alunos da Academia dos Obsequiosos do lugar de Sacavém... Segundo Tomo, Lisboa, na Oficina de António Rodrigues Galhardo..., 1790. Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: <http://purl.pt/34201>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Sessões literárias dos alunos da Academia dos Obsequiosos do lugar de Sacavém... Terceiro Tomo, Lisboa, Na Oficina de António Rodrigues Galhardo..., 1791. Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: <http://purl.pt/34202>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Fontes manuscritas

Bartolomeu da Costa. Ofício, 25 jan. 1785. *Ofício ao secretário de Estado dos Negócios da Marinha e Ultramar Martinho de Melo e Castro sobre o pedido de João Dias Talaia para abrir uma chapa para uma estampa que representasse a família real portuguesa e espanhola*, AHU_CU_Reino, cx.28, Pasta 20. Arquivo Histórico Ultramarino. Instrumento de pesquisa. Disponível em: <https://ahu.dglab.gov.pt/wp-content/uploads/sites/24/2018/06/076-reinoresgate-20160919.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Observações secretíssimas do marquês de pombal, sobre a colocação da estátua equestre que entregou a S. Majestade nesse dia. 1776. Repositório Digital da Universidade de Évora. Disponível em: <http://hdl.handle.net/123456789/285>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Bibliografia

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. Traduzido por Santos, V.M.X. dos. São Paulo: EDUSC, 2004 [2001].

CASTIÑEIRAS, Manuel A. *Introducción al método iconográfico*. 1. ed. Barcelona: Ariel, 1998.

CHARTIER, Roger. «O Homem de Letras». In: VOVELLE, Michel (ed.), *O Homem do Iluminismo*. Traduzido por Maria Georgina Segurado. 1ª. ed. Lisboa: Presença, 1997 [1996].

CHEVALIER, Jean. Et al., «Lira». In: *Dicionário dos Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*. Círculo de Leitores, 1997.

DREWS, Robert. «Light from Anatolia on the Roman Fasces». *The American Journal of Philology*, vol. 93, no 1, p. 40–51 (1972). Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/292899>. Acesso em: 20 nov. 2023. DOI: <https://doi.org/10.2307/292899>.

- FARIA, Miguel de. *A imagem impressa: produção, comércio e consumo de gravura no final do antigo regime*. Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005.
- FERREIRA, Paulo da Costa. *As lides do Talaya: roteiro biográfico de um Portugal setecentista*. Cascais Editora, 2014.
- FERRO, João Pedro; REGO, Manuela. «D. João V e a lisonja». *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, Universidade Nova de Lisboa, n° 6, pp. 161-176 (1992). ISSN 0871-2778. Acesso em: 20 nov. 2023. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/6705>.
- FLACCO, Q. Horacio. *Arte poética*. Traduzida, e ilustrada em português por Candido Lusitano, Lisboa, Na Oficina patriarcal de F. L. Ameno, 1758. Acesso em: 20 nov. 2023. Disponível em: <https://catalog.hathitrust.org/Record/001808663>.
- FRANÇA, José Augusto. *A Arte em Portugal no século XIX*. 3ª ed., vol. 1, Venda Nova, Bertrand, 1990 [1966].
- FRANCO, Anísio; TELLES, Patrícia. «António Joaquim de Santa Bárbara (1813-1865): Pesquisa em tempos de pandemia», *Kairós*, n° 7 (2020), pp. 49-70. ISSN 2184-7193. Acesso em: 20 nov. 2023. Disponível em: https://impactum-journals.uc.pt/kairós/article/view/2184-7193_7_4. DOI: https://doi.org/10.14195/2184-7193_7_4.
- GORJÃO-HENRIQUES, Miguel. «José de Seabra da Silva e a sua família: iconografia e mobilidade social no antigo regime», *Direito e Justiça*, pp. 75-155 (2013). Universidade Católica Portuguesa. Acesso em: 20 nov. 2023. Disponível em: <https://revistas.ucp.pt/index.php/direitoejustica/article/view/9896>. DOI: <https://doi.org/10.34632/direitoejustica.2013.9896>.
- HESPAÑA, António Manuel. *História das Instituições (épocas medieval e moderna)*. Coimbra: Almedina, 1982.
- LISBOA, João Luís. «Ver e ler». *Cultura, Revista de História e Teoria das Ideias*, vol. 21, pp. 7-12 (2005). ISSN 2183-2021. Acesso em: 20 nov. 2023. Disponível em: <https://journals.openedition.org>. DOI: <https://doi.org/10.4000/cultura.2788>.
- MACHADO, Cyrilo Volkmar [et al]. *Collecção de memórias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal...*, Lisboa, Na Imprensa de Victorino Rodrigues da Silva, 1823. Acesso em: 20 nov. 2023. Disponível em: <https://purl.pt/28030>.
- MARQUES, Ana Luísa dos Santos. *Arte, Ciência e História no Livro Português do Século XVIII*, Doutoramento em Belas Artes, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2014.
- MONTEIRO, Nuno Gonçalo. «Mafra, Trabalho Forçado e Resistência». In: CUNHA, Mafalda Soares da (ed.), *Resistências. Insubmissão e revolta no império português*. 1ª ed. Alfragide: Casa das Letras, 2021.
- OLIVAL, Fernanda. «Mercado de hábitos e serviços em Portugal (séculos XVIII-XIX)». *Análise Social*, XXXVIII, n° 168, p.743-769 (2003). ISSN 0003-2573. Acesso em: 20 nov. 2023. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10174/17954>.
- PANOFSKY, Erwin. *O Significado nas Artes Visuais*. Lisboa: Editorial Presença, 1989 [1955].
- PIMENTA, Alberto. «Prosa Poética», in CEIA, Carlos (ed.), *E-Dicionário de Termos Literários*, 2009. Acesso em: 20 nov. 2023. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/prosa-poetica>.

- PIMENTEL, António Filipe. *Arquitectura e poder: o real edifício de Mafra*. 2ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2002 [1992]. Acesso em: 20 nov. 2023. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10316/9753>.
- RAGGI, Giuseppina. *O projeto de D. João V: Lisboa ocidental, Mafra e o urbanismo cenográfico de Filippo Juvarra*. Lisboa - Portugal: Caleidoscópio, 2020.
- RAMOS, Luís de Oliveira. *D. Maria I*. 1ª. ed. Lisboa: Temas e Debates, 2010.
- RIBEIRO, José Silvestre. *Historia dos estabelecimentos científicos literários e artísticos de Portugal nos sucessivos reinados da monarquia*, Tomo I, Academia Real das Ciências, Lisboa, 1871. Acesso em: 20 nov. 2023. Disponível em: <https://purl.pt/173/4/>.
- SÁNCHEZ, Pedro Juan Galán. «La “dilogía” en los Epigramas de Marcial». *Ágora, Estudos clássicos em debate*, nº 19, pp. 201-224 (2017). ISSN 0874-5498. Acesso em: 20 nov. 2023. Disponível em: <https://www.ua.pt/pt/dlc/page/2712>.
- SARAIVA, José H. *História Concisa de Portugal*. Mem Martins: Europa-América, 1981 [1978].
- SERRÃO, José Vicente. «Os impactos económicos do Terramoto». In: ARAÚJO, A.C., et al (ed.), *O Terramoto de 1755: impactos históricos*. Lisboa: Livros Horizonte, 2007.
- SILVA, Camila Borges da. *O símbolo indumentário: distinção e prestígio no Rio de Janeiro (1808-1821)*. Rio de Janeiro, Tese de Mestrado em História, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009. Acesso em: 20 nov. 2023. Disponível em: <http://www.bdt.d.uerj.br/handle/1/13124>.
- SOARES, Ernesto. *História da Gravura Artística em Portugal*. Vol.1, Livraria Sam Carlos, 1971.
- VALENTE, Vasco Pulido. «O povo em armas: a revolta nacional de 1808/1809». *Análise Social*, Segunda Série, XV, nº 57, p. 7-48 (1979). ISSN 2182-2999. Acesso em: 20 nov. 2023. Disponível em: <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223989622B5kLS2uloKd9oOB6.pdf>.

Recebido: 16/01/2024 – Aprovado: 21/08/24

Editores Responsáveis

Miguel Palmeira e Stella Maris Scatena Franco