

COLEÇÕES DE ARTE EM PORTUGAL E BRASIL NOS SÉCULOS XIX E XX

COLEÇÕES EM EXÍLIO

Maria João Neto • Marize Malta
(eds.)

calei
do sc
ópio

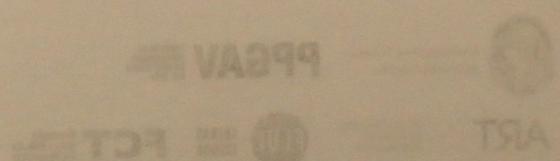
COLEÇÕES DE ARTE
EM PORTUGAL E BRASIL
NOS SÉCULOS XIX E XX
COLEÇÕES EM EXÍLIO

COLEÇÕES DE ARTE EM PORTUGAL E BRASIL NOS SÉCULOS XIX E XX

COLEÇÕES EM EXÍLIO

Maria João Neto • Marize Malta
(eds.)

LIVRO DO ÂMBITO DO V COLÓQUIO INTERNACIONAL
COLEÇÕES DE ARTE EM PORTUGAL E BRASIL NOS
SÉCULOS XIX E XX SOB O TEMA "COLEÇÕES EM EXÍLIO"



calei
dos
ópio

TÍTULO

Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX
Coleções em Exílio

COORDENAÇÃO

Maria João Neto
Marize Malta

IMAGEM DA CAPA

Nicolas-Louis-Albert Delerive, *Embarque da Família Real Portuguesa para o Brasil*,
pormenor, óleo sobre tela, Museus Nacional dos Coches, DGPC

DESIGN E PAGINAÇÃO

Nuno Pacheco Silva
Nuno Ribeiro

ISBN

978-989-658-545-7

DEPÓSITO LEGAL

447622/18

DATA DE EDIÇÃO

Novembro de 2018

EDIÇÃO

calei
do
sc
ópio

CALEIDOSCÓPIO - EDIÇÃO E ARTES GRÁFICAS, SA
RUA DE ESTRASBURGO, 26, R/C DTO.
2605-756 CASAL DE CAMBRA • PORTUGAL
TELEF (+351) 21 981 79 60 | FAX (+351) 21 981 79 55
caleidoscopio@caleidoscopio.pt | www.caleidoscopio.pt

LIVRO NO ÂMBITO DO V COLÓQUIO INTERNACIONAL
COLEÇÕES DE ARTE EM PORTUGAL E BRASIL NOS
SÉCULOS XIX E XX SOB O TEMA "COLEÇÕES EM EXÍLIO"

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, LISBOA, 12-14 DE NOVEMBRO DE 2018



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

PPGAV

PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES VISUAIS
DA UFRJ

ARTIS

INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE
FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE LISBOA

FLUL

LETRAS
LISBOA

FCT

Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

APRESENTAÇÃO

A O ARTIS - Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em parceria com o Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, organiza o V Colóquio «Coleções de Arte em Portugal e Brasil» sob o tema “Coleções em Exílio”, com realização nos dias 12, 13 e 14 de novembro de 2018, na Fundação Calouste Gulbenkian (Auditório 3).

Perante a ameaça ou efetividade de guerras e revoluções, perseguições políticas ou religiosas, foram vários aqueles que saíram dos seus países e procuram refúgio em terras de adoção, nos séculos XIX e XX. Levaram consigo as suas coleções de arte a fim de as salvar do roubo ou da destruição, mas também como bens valiosos de fácil transação.

Devido aos laços estreitos entre Portugal e Brasil, em diversos momentos da história dos últimos 200 anos, é possível observar estas migrações forçadas de coleções e colecionadores de arte entre os dois países.

Sobressai ainda, face quer a posições neutrais em conflitos, quer ao afastamento geográfico desses epicentros, ou também por razões de tolerância e cordialidade, a escolha de Portugal e Brasil por estrangeiros para fixarem residência fazendo-se acompanhar das suas coleções de arte, algumas das quais acabaram por ser instituídas em museus, bibliotecas e fundações locais.

Maria João Neto

Marize Malta

- 17 Press release. Office of the Director John Walker. The National Gallery of Art Archive 2B1-Box 8-17372
- 18 Carta de David Bruce a John Walker, 7 de outubro de 1949. Office of the Director John Walker. The National Gallery of Art Archive 2B1-Box 8-17385.
- 19 Este tema é tratado em José de Azeredo Perdigão, *Calouste Gulbenkian Coleccionador*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, (1969), 2006, 219-222.
- 20 Minutas de John Walker para Calouste Gulbenkian, em 25 de janeiro de 1950. Office of the Director John Walker. The National Gallery of Art Archive 2B1-Box 8-17386.
- 21 The National Gallery of Art. *News Release*, 23 de maio de 1950. The National Gallery of Art Archive 2B1-Box 8-17386. Ver também o rascunho em Arquivo Gulbenkian MCG 02454.
- 22 "Shipment arrived safely. Works of art unpacked. No damage. Delighted. France will be unpacked tomorrow. Warment regards. Walker". 30 de junho de 1950. The National Gallery of Art Archive 2B1-Box 11-17404.
- 23 Tinham sido os verdadeiros filhos de Gulbenkian que atribuíram a Walker essa designação. John Walker, "The Collector Who Got Away: Calouste Gulbenkian", *Self-Portrait with Donors. Confessions of an Art Collector*. Boston, Toronto: An Atlantic Monthly Press book, 1969, 234-251, 246.
- 24 Carta de John Walker para William Delano, 1 de outubro de 1952. The National Gallery of Art Archive 2B1-Box 11-17409.
- 25 Ver João Carvalho Dias, João Carvalho Dias, "O Colecionador que preferiu Portugal", *ARTIS*, No. 2, 2014, (99-107), 104-106.
- 26 Carta de Calouste Gulbenkian a Alexis Leger, 13 de outubro de 1953, publicada em Vasco Graça Moura (coord.), *Saint-John Perse, Calouste Gulbenkian. Correspondence, 1946-1954*. Paris: Gallimard, 2013, 300-302.
- 27 Idem. Carta de Alexis Leger a Calouste Gulbenkian, outubro de 1953. 303-309.
- 28 Idem. Carta de Calouste Gulbenkian a Alexis Leger, 10 de janeiro de 1954.
- 29 Chester Dale (1883-1962), banqueiro, colecionador e doador de pintura à National Gallery of Art, da qual foi Trustee.
- 30 Memorando assinado por David Finley, 19 de janeiro de 1954. The National Gallery of Art Archive 2B1-Box 12-17414.
- 31 Carta de Rita Essayan para John Walker, em papel timbrado do Hotel Aviz, Lisboa, em 24 de julho de 1955.
- 32 The National Gallery of Art Archive 2B1-Box 11-17411. Algumas partes do discurso são utilizadas no capítulo da biografia de John Walker, dedicada ao "Colecionador que escapou" (*The Collector who got away*), anteriormente citado.

A DISPERSÃO DAS PINTURAS DE GIUSEPPE TRONO NAS COLEÇÕES BRASILEIRAS: PISTAS PARA FUTURAS INVESTIGAÇÕES

GIUSEPPINA RAGGI

Doutora, Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, Portugal
giuseppinaraggi@ces.uc.pt

MICHELA DEGORTES

Doutoranda, bolsa Fct SFRH/BD/129981/2017, *ARTIS*, Universidade de Lisboa, Portugal
mdegortes@gmail.com

Resumo

A atividade em Portugal do pintor italiano Giuseppe Trono foi recentemente investigada, trazendo à luz um conjunto insuspeito de obras. A dispersão de algumas destas, atualmente localizadas no Brasil, constitui motivo de reflexão sobre as diversas modalidades de transferência e as suas consequências: por um lado, o apagamento da memória coletiva daquelas obras de Trono, e, por outro lado, a irradiação territorial entre as duas margens do Atlântico que merece ser investigada mais aprofundadamente, quer no âmbito dos estudos sobre a transferência da arte no Brasil, quer no âmbito das dinâmicas políticas do século XX.

Palavras-chave

Giuseppe Trono (Troni), Retratos,
Obras em depósito, Brasil

ALGUNS DADOS BIOGRÁFICOS

Recentemente, a investigação sobre a obra portuguesa de Giuseppe Trono (Turim 1739 – Lisboa 1810) trouxe à luz um numeroso núcleo de pinturas². A reconstituição da produção lusitana deste pintor de retratos de origem turinesa abriu um panorama inesperado sobre as dinâmicas artísticas de finais de Setecentos, revelando a intensa atividade do artista e as suas relações com a corte e a sociedade portuguesa da época. Muito, ainda, se poderá descobrir quer em Portugal, quer em Itália, quer, como veremos neste breve ensaio, no Brasil.

A única fonte biográfica sobre Giuseppe Trono é fornecida por Cyrillo Volkmar Machado na *Collecção de memórias* onde refere a sua origem, o facto dele ter trabalhado como retratista «a Roma, aonde esteve mais de 7 annos pintando retratos a oleo, e em miniatura» e a Napoles, onde esteve treze annos e, «depois de retratar a maior parte da Corte em paineis de meio, de huma, e de muitas figuras, retratou por fim a família Real³»; a biografia também refere a sua partida para Portugal em 1785, a atividade realizada em terra lusitana, a escolha de não partir para Rio de Janeiro com a corte em 1807 e, finalmente, o ano do falecimento em Lisboa, depois de uma tentativa de voltar à sua Itália, falhada devido ás dificuldades de atravessar a Europa durante as guerras napoleónicas⁴. A certidão de óbitos, identificada por Celi-na Bastos⁵, esclarece o nome completo do pintor, Giuseppe Antonio Trono, confirmando também o seu correto apelido: Trono e não Troni, como è tradicionalmente referido o apelido na bibliografia portuguesa por se encontrar, em algumas gravuras, a variação “Troni”.⁶ Apesar da sua obra continuar por ser investigada em Itália, em annos recentes foram aprofundados os estudos sobre o pai de Giuseppe, o pintor Alessandro Trono, que ajudam a compreender melhor a carreira do filho. De facto, Machado refere que Giuseppe «foi discipulo do seu pae Alessandro Trono, de quem conservara excellentes quadros, pintados alguns no estylo de Solimena, outros no gosto de Vouet⁷» confirmando a importância da formação juvenil no atelier paterno; a informação aponta também para a possibilidade de algumas obras de Alessandro

Trono ter circulado no mercado de arte português ou ter servido como bases para copias em âmbito didático.

Alessandro Trono (Cuneo 1697 – Turim 1781) aperfeiçoou-se em Roma (1724) e Bolonha (1727-1728). Casou depois em Turim com Teresa Francesca Maria Grassi, neta do pintor milanês Tarquinio Grassi. Entre 1731 e 1744 tiveram sete filhos, entre os quais Francesco Ignazio e Giuseppe Antonio seguiram a profissão do pai. Os atos de batismo testemunham o círculo de artistas e pintores onde a família estava envolvida: o principal pintor turinês da época, Claudio Francesco Beaumont, foi padrinho da primogénita Maria Barbara (1731); Matteo Franceschini do segundogénito Francesco Ignazio (1733); o quinto filho, Giuseppe Antonio (1739) foi apadrinhado pelo excelente pintor de paisagens Scipione Cignaroli; o sétimo e último filho, Giacomo Giuseppe Maria (1744) teve como madrina Genoveffa Beaumont, filha do pintor acima citado⁸. Alessandro Trono ingressou na Companhia de São Lucas de Turim in 1756. Em 1775, foi eleito na Academia Clementina de Bolonha como «académico d'onore». ⁹ Dedicou-se esporadicamente à pintura a fresco¹⁰, realizando, principalmente, telas de temas religiosos, das quais até agora foram identificadas acerca de quarenta em numerosas igrejas do Piemonte.¹¹ Por isso, Alessandro Trono atuava no âmbito da pintura de história, recebendo encomendas na cidade de Turim e, sobretudo, nos territórios periféricos de Piemonte (Mondovì, Giaveno, Cuneo, Fossano etc).

Tendo em conta que o irmão de Giuseppe Trono, Francesco Ignazio, especializou-se na pintura de ilustração científica ao serviço dos «Régios Museus da Universidade»¹², a escolha de Giuseppe Trono de se aperfeiçoar na arte do retrato conjugou, provavelmente, a propensão do seu talento à considerações sobre o mercado artístico. Na segunda metade do século XVIII a pintura de retratos contava, em Itália, com a ampla demanda por parte dos viajantes estrangeiros do *Grand Tour* e com o florescimento da cultura académica.¹³ A trajetória italiana de Giuseppe Trono moldou-se a partir das relações artístico-profissionais estabelecidas pelo pai Alessandro, quer no tempo da sua formação (Roma e Bolonha), quer ao longo da sua carreira em Piemonte e da sua agregação à *Accademia di Pittura, Scultura e Architettura* de Turim¹⁴.

PRIMEIRA PISTA: A REDE DAS ACADEMIAS

O circuito internacional das Academias setecentistas é a primeira das três pistas que permitem começar a identificar as pinturas de Giuseppe António Trono atualmente dispersas nas coleções brasileiras. Como acima referido, Alessandro Trono foi nomeado académico de honra da Academia Clementina de Bolonha, graças à apresentação do quadraturista-cenógrafo Giovanni Battista Alberoni (Bologna 1703-1784) e do escultor Domenico Piò (Bologna 1715-1801).¹⁵ Alberoni tinha sido aluno de Ferdinando Galli Bibiena e premiado nos concursos da Academia Clementina de 1727 e de 1729. Nesta altura conheceu Alessandro Trono, pois o turinês participou no concurso Marsili-Aldrovandi em 1728, reservado exclusivamente aos alunos da Academia Clementina. Alberoni foi depois chamado ao serviço da corte de Turim, onde trabalhou como cenógrafo e quadraturista durante vinte e dois anos, regressando depois a Bolonha e favorecendo, em 1775, a eleição de Alessandro Trono na Academia Clementina, da qual era membro desde 1764.¹⁶

No acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro está guardada uma *Ode* celebrativa em honra do «chiarissimo Signor Giuseppe Trono di Torino», que o declara também «Accademico Clementino» e «celebre valentissimo pittore in occasione d'aver fatto il Ritratto all'Autore», isto é, a ode foi escrita e publicada depois do Trono ter retratado o seu autor, o erudito Giovanni Ranieri Rastrelli.¹⁷ Como explicita a gravura derivada da pintura de Trono,¹⁸ Rastrelli pertencia à prestigiada *Accademia della Crusca* de Florença e à *Regale Accademia Ercolanese*, instituída em Nápoles por Carlos de Bourbon em 1755. O fólio, onde se lê «Joseph Tronus Pix et del»,¹⁹ confirma as qualidades expressivas dos retratos de Giuseppe Trono, que já tivemos ocasião de sublinhar na análise da sua obra portuguesa, nomeadamente nas pinturas de académicos e protagonistas das novas elites aristocráticas.²⁰

Tal como a gravura de Giovanni Ranieri Rastrelli testemunha a existência duma pintura original atualmente 'perdida', também a do académico Luis Rafael Soyé (1760-1813),²¹ incluída nas *Noites Jozephinas de Mirtilo sobre a infausta morte do Serenissimo Senhor D. Jozé Principe do*

Brazil de 1790²² revela a existência de um retrato de Giuseppe Trono, cujo paradeiro é atualmente desconhecido. Luis Rafael Soyé (ou Mirtilo, o seu nome arcadico) integrava o círculo de literatos, músicos e eruditos lisboetas e foi enviado pelo ministro D. Rodrigo de Sousa Coutinho a Paris como intermediário para a compra de livros destinados à Biblioteca Pública. As circunstâncias da sua ida ao Rio de Janeiro aguardam de ser aprofundadas, mas a proteção do marquês de Marialva, que o recomendara ao conde da Barca,²³ e «do novo Ministro do Império, José Feliciano Fernandes Pinheiro, visconde de São Leopoldo, que tinha sido seu discípulo em Coimbra»²⁴ lhe propiciaram a nomeação a secretário da Escola de Artes e Ofícios de Rio de Janeiro em 1820, junto com outros dois portugueses: o diretor Henrique José da Silva e Pedro Alexandre Cavroé. O Almanaque do Rio de Janeiro de 1827 ainda o indica como secretário naquele ano²⁵. Tendo em conta o encargo recebido, a pintura original de Giuseppe Trono do retrato de Luis Rafael Soyé, ou uma cópia derivada da gravura, poderá ainda pertencer ao acervo da Academia de Belas Artes ou de outras instituições públicas brasileiras. De facto, se ainda a conservava consigo, Soyé poderia tê-la trazido para o Brasil ou mandado realizar uma réplica por um pintor da Academia.

Não seria o único caso em que, os artistas envolvidos no ensino das artes no Brasil, a partir da chegada da *Missão artística francesa* em 1816, entrecruzaram a sua arte com a de Giuseppe Trono. Um caso exemplar destas relações transatlânticas de idas e voltas de obras de artes é representado pelo retrato de D. Francisca Benedita pertencente ao Museu dos Coches de Lisboa, onde está atribuído a Jean-Baptiste Debret (1768-1848) apesar da atribuição à Trono estar patente no catálogo do mesmo museu redigido por Luciano Freire em 1923²⁶ e na atual ficha de inventário do Património Cultural²⁷. A análise do núcleo de retratos régios de Giuseppe Trono evidencia a clara pertença deste retrato à produção portuguesa do pintor turinês; a atribuição do Museu dos Coches a Debret, já adoptada por Luis Keil no catálogo de 1964 e reiterada no sucessivo catálogo de 1989²⁸, pode-se talvez explicar com o facto do quadro ter sido levado para o Brasil aquando da partida da corte, em 1807. Algumas repinturas, nomeadamente nas flores que enfeitam

o *décolleté* da princesa, sugerem uma possível intervenção de Debret, que pode ter sido executada na época da sua vivência da corte no Rio de Janeiro, enquanto membro da missão francesa e professor da Escola de Artes e Ofícios, futura Academia de Belas-Artes. No entanto, pode-se também hipotizar que as repinturas derivem duma intervenção de restauro pela mão de Fernando Mardel, de cuja coleção o quadro procedia aquando da aquisição pelo Museu dos Coches²⁹. Não sabemos quando a pintura em questão regressara a Lisboa, mas evidentemente a um dato momento perdera-se a memória do autor original a favor do segundo prestigiado interveniente, ligado a história brasileira do retrato.

SEGUNDA PISTA: A IDA DO REI E DA CORTE PORTUGUESA PARA RIO DE JANEIRO

A reconstituição de um conspicuo número de retratos realizado por Giuseppe Trono em Portugal constitui a base para proceder a comparações estilísticas e compositivas no âmbito dos acervos das coleções públicas brasileiras, nomeadamente os resultantes do património imperial. Em finais de 1807, a partida da corte para o Brasil determinou também a transferência de objetos de arte. Falta ainda investigar as possíveis réplicas, tiradas das gravuras de retratos de Trono ou da vasta produção de miniaturas de sua autoria³⁰. Sem dúvidas, pinturas originais foram e voltaram, como no caso acima descrito do retrato de D. Francisca Benedicta. Em outros casos, ficaram.

Até agora conseguimos reatar o fio interrompido entre autor e obra em relação a duas pinturas, mas estamos confiantes que, se a pesquisa será prosseguida por colegas brasileiros, encontrar-se-á um núcleo consistente de originais, cópias e réplicas. Embora não tivemos a oportunidade de os analisar diretamente, os dois retratos identificados apresentam elementos que podem justificar a proposta de atribuição ao Trono, apesar de alguns repintes.

O primeiro refere-se ao retrato a meio-busto de D. João VI pertencente à coleção particular. As feições, a postura e as vestimentas

remetem para uma datação próxima à assunção oficial da regência em 1799, como aponta a comparação deste quadro com os outros retratos do futuro soberano pintados por Trono, um *corpus* atualmente constituído por cinco pinturas e uma miniatura. Os retratos foram pintados em épocas sucessivas desde 1785, ano da chegada de Trono em Lisboa, e mostram as mudanças de idade do efigiado, desde o retrato juvenil conservado no Museu Soares dos Reis até o a figura inteira na Capela do Palácio Real da Bemposta, de 1793³¹. Do mesmo modo, as condecorações junto com outros elementos acessórios, apontam para a mudança de *status* de infante a príncipe regente. Neste último quadro “brasileiro”, além do Toson d’ouro, o príncipe regente ostenta os distintivos das três Ordens de Cristo, S. Bento de Avis e Sant’Iago da Espada reunidos e coroados pelo Sagrado Coração de Jesus, conforme à reforma instituída por D. Maria I em 1789. O mapa geográfico³² representado sobre a mesa, onde o príncipe apoia o braço esquerdo, encontra-se, também, na segunda tela de Trono – ou derivada duma sua obra – atualmente conservada num museu brasileiro. Trata-se do retrato de D. Maria I em figura de meio-corpo, representada com as insígnias do poder, coroa e cetro. A tela pertence ao acervo do Museu Imperial de Petrópolis, sendo obra em depósito da coleção Franklin Sampaio.

A tela de Petrópolis faz parte de uma série de pinturas em meio-corpo derivadas do quadro conservado atualmente no palácio nacional de Queluz, por sua vez expressão parcial dum retrato a figura inteira da rainha, que considera-se atualmente ‘perdido’. A existência dum retrato de figura inteira da rainha Maria I (que provavelmente decorava uma sala do Palácio da Ajuda destruído no incêndio em 1794) não se justifica apenas com a importância do status de soberana, mas também graças ao retrato a figura inteira conservado nas reservas do castelo de Gripsholm, na Suécia, que fazia parte da coleção de retratos de soberanos europeus que o rei Gustavo III da Suécia foi juntando entre 1777 e 1788. Além disso, no Museu da Casa Pia de Lisboa conserva-se outra obra que fortalece esta hipótese: trata-se da *Alegoria a primeira visita da Rainha a Casa Pia*, pintada em 1800 por um aluno daquela instituição; o estilo e iconografia apontam claramente para a derivação dum retrato a figura inteira

da soberana executado por Trono, testemunhando também a influência do pintor turinês sobre os artistas seus contemporâneos. De facto, o estudo da obra portuguesa de Giuseppe Trono evidenciou um sistema de produção que, a partir do retrato a figura inteira, baseado na pose ao vivo e integralmente realizado pelo pintor, desencadeava a realização de inúmeras pinturas de diferente tamanho (meio-corpo; meio-busto) em diferentes formas de molduras (ovais, quadradas, retangulares). A tela de Petrópolis enquadra-se neste *modus operandi* e faz parte de um conjunto de réplicas: por enquanto conhecem-se pelo menos dois retratos de D. Maria I muito similares à tela brasileira, diferenciando-se desta no pormenor do mapa, substituído com o pergaminho das Cortes de Lamego. A prossecução da análise destas pinturas remete para o terceiro motivo da dispersão da obra de Giuseppe Trono no Brasil.

TERCEIRA PISTA: A DECORAÇÃO DE EMBAIXADAS E CONSULADOS DE PORTUGAL NO BRASIL

No palácio de São Clemente do Rio de Janeiro encontra-se, de facto, uma destas duas telas:³³ a rainha é representada em figura de meio-corpo, junto com a coroa e o ceptro, a apontar com a mão esquerda para o pergaminho das Cortes de Lamego, único pormenor que a diferencia da tela de Petrópolis. Todavia neste caso, a presença da pintura não remonta aos tempos da corte no Rio de Janeiro mas a épocas mais recentes; o seu envio para o Brasil deve-se a prática difusa das instituições políticas buscar no depósitos dos museus obras de arte adaptas para decorar gabinetes de autoridades político-judiciais ou palácios e residências de representação diplomática, como neste caso.

A tela de D. Maria I da embaixada do Rio de Janeiro pertence ao acervo do Museu de Évora e faz *pendant* com outros dois retratos de D. João VI e D. Carlota Joaquina. Segundo as informações disponibilizadas pelo Museu de Évora, estes três quadros saíram de Portugal em 1960 destinados à Embaixada de Brasília. Naquele ano a nova capital do Brasil tinha sido inaugurada, porém o edifício da embaixada de Portugal só seria



Fig. 1 - Luís Rafael Soyé (1790), Jerónimo de Barros de Giuseppe Trono, Gravura, © BNP L.3637P.



Fig. 2 - Retrato de D. João VI (cerca de 1799), Giuseppe Trono (atr.), Óleo sobre tela, Coleção particular, Rio de Janeiro

ultimado em 1978³⁴. Provavelmente as telas ficaram inicialmente na embaixada do Rio de Janeiro, como parece comprovar a localização atual da tela de D. Maria I na Sala do Embaixador.³⁵ Em 1978 uma lista de obras de arte pertencentes ao palácio de São Clemente passaram para a recém-inaugurada embaixada de Brasília, entre as quais «quinze pinturas».³⁶ Entre estas, talvez, foram transferidas as do príncipe D. João e D. Carlota Joaquina que faziam *pendant* com a da rainha³⁷. Estas duas telas foram pintadas entre 1788 e 1790, depois da morte do príncipe herdeiro D. José: o gesto de Carlota a apontar para um mapa, talvez o do novo mundo, assinala a nova condição de príncipes do Brasil e permite datar as pinturas. Desconhecem-se os critérios da escolha destas três telas para decorar os edifícios das embaixadas de Rio de Janeiro e de Brasília, mas considera-se que tenham sido escolhidas por ter especial pertinência com a história luso-brasileira; foi ainda durante o reinado de Maria I que a corte mudou-se para o Brasil e foi na nova capital Rio de Janeiro que o príncipe regente tornara-se rei, até a proclamação da independência em 1822.

As mesmas considerações são válidas para outra figura incontornável no desenvolvimento cultural do Brasil graças à implementação de iniciativas artísticas e científicas: António Araujo de Azevedo (1754-1817), conde da Barca, cujo retrato de autoria de Giuseppe Trono também se encontra atualmente numa instituição de representância diplomática, a sede do consulado português de São Paulo. A pintura, pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, que o adquirira a Fausto Alvares em 1931, chegou em São Paulo em 2003 depois de integrar o catálogo de várias exposições³⁸. O conde da Barca³⁹, promotor da *missão francesa* e responsável pela fundação da Escola de Arte e Ofícios de Rio de Janeiro em 1816, foi retratado por Trono no começo da sua brilhante carreira política, em volta de 1789, onde o jovem diplomata retoma a mesma pose adoptada pelo Duque de Lafões no retrato de Trinquesse⁴⁰. Como no caso dos quadros acima mencionados, a atual localização do retrato do conde da Barca, coloca a questão da dispersão das peças pertencentes aos museus em depósito nas instituições públicas; apesar de se poder reconhecer alguma lógica na localização dos últimos casos citados – retratos de figuras que muito têm a ver com a história do Brasil – surge o problema da perda da memória relativa a estas obras pelas dificuldades em encontrar documentação pertinente, isto é, fotografias de alta definição, fichas de inventário, contratos ou documentos assinados na altura das suas transferências para instituições alheias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 1960 João Couto, na altura diretor do Museu Nacional de Arte Antiga, relatava a situação das reservas daquele museu, salientando que «desde 1911 o Museu tem cedido para museus, igrejas, palácios, embaixadas e instituições várias, centenas de objectos cujo registo acompanhado de documentos fotográficos se guarda nos nossos arquivos⁴¹». Nem sempre, durante a nossa investigação, foi possível usufruir desta boa prática, porque na altura não existia um plano nacional e cada museu tinha a própria autonomia em relação à saída das peças.

O problema da transferência e dos empréstimo das obras em reserva não afeta apenas os museus portugueses, porém existem casos em que o registo não fica confinado aos arquivos; por exemplo, o Boletín del Museo del Prado conta com uma secção específica dedicada a este tema, com um título significativo: "El Prado Disperso" configura-se como um inventário periódico de todas as obras cedidas a outras instituições, inclusive embaixadas⁴². Deste modo, garante-se que não se perca a memória da localização das peças, tornando acessível aos estudiosos e investigadores a informação sobre as mesmas. Esta prática transforma a dispersão em partilha e podemos sugerir a adoção de uma iniciativa similar, ao nível nacional português, trocando o adjetivo "disperso" por "difuso", cuja diferencia semântica incide no trazer para o conhecimento coletivo a existência, a localização e a história destas pinturas.

Como vimos, no caso das obras de Giuseppe Trono mencionadas neste ensaio, vários fatores concorreram à sua dispersão no interlúdio transatlântico entre Portugal e Brasil; o escasso conhecimento sobre a biografia artística do pintor turinês terá certamente contribuído para a perda de memória de peças que aguardam de ser valorizadas e analisadas à luz dos novos conhecimentos recentemente adquiridos. Tendo em conta a importância do legado de Trono no que diz respeito à difusão da imagem da família real portuguesa, auspizamos que novos estudos sejam desenvolvidos no Brasil, onde mais obras aguardam de ser resgatadas. Neste sentido, esperamos ter contribuído para abrir novas pistas de investigação para os colegas brasileiros que as quiserem enveredar.

NOTAS

- 1 Desejamos agradecer pela preciosa ajuda disponibilizada durante a redação deste ensaio José Alberto Seabra Carvalho, Celina Bastos, Ana Luisa Camargo, Manuel Corte Real, Anísio Franco, António Alegria, Céu Grilo
- 2 Uma primeira abordagem ao assunto foi publicada in RAGGI, Giuseppina, DEGORTES, Michela – *Giuseppe Trono, pintor de retratos na corte portuguesa (1785-1810)*, *Artis-On*, 5/2017, pp.209-221. Um estudo mais aprofundado, escrito pelas mesmas autoras, encontra-se no prelo com o título *Giuseppe Trono in Portogallo: un pittore di ritratti torinese tra monarchia e rivoluzione (1785-1810)*, MOTA, Isabel Ferreira de, SPANTIGATI, Carla Enrica, (ed.) – “Tanto ella assume novitate al fianco”. Lisbona, Torino e gli scambi culturali fra secolo dei Lumi e Restaurazione. Carrocci Editore, Roma, (no prelo). Sobre a principal pintura realizada em Portugal por Giuseppe Trono está a ser finalizada a monografia, sempre por G. Raggi e M. Degortes, com o título *A pintura de Giuseppe Trono na Capela Real do Palácio da Bemposta-Academia Militar e o programa político e religioso da monarquia portuguesa (1777-1799)*, cuja publicação está prevista para finais de 2018. Finalmente, junto com Celina Bastos, as autoras estão a preparar um artigo sobre a pintura de retratos durante o reinado de D. Maria I.
- 3 MACHADO, Cirilo Volkmar – *Coleção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architectos e gravadores portugueses e dos estrangeiros que estiveram em Portugal*, Na Imp. de Vitorino Rodrigues da Silva, Lisboa, 1822, p.129
- 4 Ivi, p.133
- 5 Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), ADLSB, Paroquiais de Lisboa, Paróquia da Lapa, Livros de registo de óbitos, Lv O2 – Cx 20 (1795 a 1811), fl. 211. O testamento encontra-se em ANTT, Registo Geral de Testamentos, Lv. 365, fls. 89v a 90v. Devem-se a Celina Bastos, a quem agradecemos pela generosa partilha, as preciosas informações derivadas dos documentos da Torre do Tombo. Destes documentos ficamos a saber que o pintor não teve filhos, pelo menos legítimos, pois não deixou herdeiros diretos. Os seus bens foram vendidos em leilão e as receitas enviadas às duas irmãs do pintor, em Turim.
- 6 Os documentos originais assinados pelo pintor confirmam também o apelido «Trono». Na gravura de Luis Rafael Soyé lê-se «Troni ef. p», isto é, Trono pintou o retrato (BNP, <http://purl.pt/13857/3/#/10>). Vale a pena lembrar que a troca da última vogal dos apelidos era fenómeno comum em Piemonte, assim a família Trono encontra-se por vezes citada como «Trona».
- 7 Machado, op. Cit. p.129
- 8 BINAGHI, Rita – *Nuovi documenti e nuove scoperte sul pittore e architetto giavenese Pietro Francesco Garolla (o Garolli) e sul pittore Alessandro Trono*, in BERGERETTI, A. L., CIGNANI, A., MONETTI, F. – *La collegiata di San Lorenzo di Giaveno e le sue opere d'arte*, Ed. del Graffio, Bussoleno, 2002, pp. 249-253; BENETOLLO, Michela – *Alessandro Trono*, in DARDANELLO, Giuseppe (coord) – *Beaumont e la scuola de disegno. Pittori e scultori in Piemonte alla metà del settecento*, Nerosubianco edizioni, Cuneo, 2011, pp. 127-128.
- 9 Binaghi, cit., p. 252
- 10 BAUDI VESME, Alessandro – *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Società piemontese di Archeologia e Belle Arti, Torino, Vol.III, 1968, p.1057
- 11 Benetollo, op. cit.
- 12 Binaghi, op. cit, p. 253. Fica por averiguar se o pintor Giuseppe Troni, ao serviço do Real Horto Botânico de Nápoles, nos começos do século XIX, tenha alguma relação de parentesco com a família Trono, tendo em conta a comprida estada de Giuseppe Antonio na cidade partenopeia. Veja-se NATALE, Domenico – *L'opera di Achille Bracco, architetto e illustratore botânico del Real Orto Botanico di Napoli*, Delpinoa, Napoli, 2011, 52-53, pp. 31-45
- 13 PETRUCCI, Francesco – *Pittura di ritratto a Roma. Il Settecento*, 3 tomi, Budai editori, Roma, 2010
- 14 CIFANI, Arabella, MORETTI, Franco – *Un raro dipinto inedito di Pietro Alessandro Trono 1697-1781*, Effetà, Novara, 2016
- 15 Binaghi, cit. p. 252. A autora cita erroneamente o nome de Marco Alberoni.
- 16 [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-alberoni_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-alberoni_(Dizionario-Biografico)) (2018-5-20)
- 17 <http://bdib.bn.gov.br/acervo/handle/123456789/33041> (2018-5-20)
- 18 Infelizmente a única imagem da gravura que conseguimos identificar encontra-se em <https://www.ebay.it/itm/GIOVANNI-RANIERI-RASTRELLI-IL-CALVARIO-POEMA-NOTE-BASSO-BASSI-1777-PIGNATARI-/201829165068> (2018-6-12)
- 19 Esta gravura é, por enquanto, a única obra conhecida da produção de Trono em Itália e comprova as relações do pintor com os membros das academias literárias, cuja frequência por parte dos artistas era pratica recorrente, visando à angariação de encomendas. Sobre a ligação entre a Arcadia e os artistas veja-se BARROERO, Liliana, SUSINNO, Stefano – *Roma arcaica capitale delle arti e del disegno*, Ediar, Todi, 1999
- 20 Raggi, Degortes (no prelo), op. cit.
- 21 <http://purl.pt/13857/3/#/10> (2018-3-10)
- 22 <http://purl.pt/13857/3/#/8> (2018-3-10)
- 23 TELLES, Patricia Delayti – *O cavaleiro Brito e o conde da Barca*, Documenta, Lisboa, 2017, p. 22
- 24 FERNANDES, Cybele Vidal Neto – *O palácio da Academia das Belas Artes. O ensino artístico versus o espaço da Academia*, in CAVALCANTI, Ana, MALTA, Marize, PEREIRA, Sonia Gomes – *VI Seminário do Museu D. João VI – Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua trajetória*, EBA/MNBA, Rio de Janeiro, 2015 pp.121-128, p. 121
- 25 *Almanaque do Rio de Janeiro para o ano de 1827*, Rio de Janeiro: na Imprensa Imperial e Nacional, 1827, p.198
- 26 FREIRE, Luciano – *Museu Nacional dos Coches e de indumentaria dos séculos XVII, XVIII, e XIX. Catalogo descritivo e ilustrado*, Lisboa, 1923, p.68, nº 280
- 27 <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspxIdReg=148274&EntSep=3#gotoPosition> (2018-03-10)
- 28 KEIL, Luis (introd.) *Catalogo do Museu Nacional dos Coches, Lisboa*, 1964, p.76, nº385; MACEDO, Silvana Costa (org), *Museu Nacional dos Coches. Roteiro*, Instituto Português do Patrimonio Cultural, Lisboa, 1989, nº109
- 29 Ver nota 27
- 30 Raggi, Degortes (2018), op. Cit. p. 212 São conhecidas gravuras de D. Maria I, D. José I, e D. Carlota Joaquina que derivam de pinturas originais de Giuseppe Trono. Três miniaturas atribuídas a Trono são atualmente conservadas na coleção do Património de Espanha. No estado atual dos nossos estudos, não nos debruçamos sobre a atividade do turinês como miniaturista, ficando este campo ainda para investigar.
- 31 Ivi, op. Cit.
- 32 Em ambas as pinturas, a carta geográfica parece representar Portugal, mas a falta de reproduções pormenorizadas impede, por enquanto, uma análise mais aprofundada de todos os aspetos iconográficos e simbólicos.
- 33 A outra tela pertence ao Museu da Cidade de Lisboa. Inv. MC.PIN.0236
- 34 http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=14191 (2018-06-01)
- 35 CORTE REAL, Manuel de (eds.) – *Palácio de S. Clemente*, Andrea Jakobsson Estudio, Rio de Janeiro, 2005, p. 91
- 36 http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=14191 (2018-06-01)
- 37 Infelizmente, as tentativas feitas para contactar estas embaixadas, no intuito de obter imagens em alta definição dos três quadros em questão, foram infrutuosas.
- 38 Inv. MNA 1710
- 39 Sobre esta figura e a sua ação em prol da missão francesa, veja-se a recente monografia de TELLES (2017), op. Cit.
- 40 *Ibid.*, p. 65 Segundo Telles o retrato de Trono não integrara a bagagem de Azevedo na partida para o Brasil.
- 41 COUTO, João – *Reservas dos Museus*, Viriatis, Viseu, 1960
- 42 Veja-se, por exemplo, *Obras depositadas en la Embajada y en el Consulado de Paris e en la Embajada de Lisboa*, Boletín del Museo del Prado, Tomo XXX, 48/2012, pp. 127-136